Einheit in der Vielfalt?

GERMANISTIK ZWISCHEN DIVERGENZ UND KONVERGENZ

Asiatische Germanistentagung 2019 in Sapporo

Herausgegeben von Yoshiyuki MUROI

im Auftrag der Japanischen Gesellschaft für Germanistik e.V.
und in Zusammenarbeit mit dem
Redaktionskomitee des Dokumentationsbandes
der Asiatischen Germanistentagung 2019

Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hrsg.)

Einheit in der Vielfalt? Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz
Asiatische Germanistentagung 2019 in Sapporo

Tokyo/München 2020

Einheit in der Vielfalt? Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz

Asiatische Germanistentagung 2019 in Sapporo

Herausgegeben von Yoshiyuki MUROI
im Auftrag der
Japanischen Gesellschaft für Germanistik e.V.
und in Zusammenarbeit mit dem
Redaktionskomitee des Dokumentationsbandes
der Asiatischen Germanistentagung 2019

Herstellung: IUDICIUM GmbH München
ISBN 978-3-86205-331-5

Mitglieder des Redaktionskomitees:

Andreas BECKER
Olga CZYZAK
Daisuke EGUCHI
Misa FUJIWARA
Asako FUKUOKA
Keiko HAMAZAKI
Shizue HAYASHI
Makiko HOSHII
Markus JOCH
Naoko KAJIURA
Minkyeong KANG
Kentaro KAWASHIMA
Jisung KIM
Chikako KITAGAWA
Ryo KUMASAKA
Akira KUSAMOTO
Minami MIYASHITA
Takahiro NISHIO
Tatsuya OHTA
Kanichiro OMIYA
Kenichi ONODERA
Christopher SCHELLETTER
Tomoaki SEINO
Makoto SHIMIZU
Yoshikazu TAKEMINE
Keiko TANABE
Shin TANAKA
Dieter TRAUDEN
Jun YAMAMOTO
Hitoshi YAMASHITA

Inhalt

Vorwort 17

Teil 1: Literatur- und Kulturwissenschaft

Plenarvorträge

Ingeborg Bachmanns Lehre von der Wahrheit
Friedrich Balke (Ruhr-Universität Bochum) 23

Uneigentliche Rede der Liebenden in der europäischen Literaturtradition
Yoshiki Koda (Keio-Universität, Tokyo). 38

Literarische Repräsentation eines Weltbildes mit kulturellen Differenzen: Eine Beobachtung zur deutschen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert
Shuangzhi Li (Fudan University, Shanghai). 49

Goethezeit oder Kantisches Zeitalter? Zum Problem literarischer und philosophischer Konvergenzen
Tim Mehigan (Universität Queensland, Brisbane). 63

Sektion 1:
Vor dem Nationalen —
Einheit und Vielfalt (in der Dichtung) bis zur frühen Neuzeit

Drei Sophien. Frauenerziehung und die Entstehung des Romans
Kyoung-Jin Lee (Seoul National University) 79

Von der Veränderung des Menschenbildes und dessen Einfluss auf die Romantheorie im 18. Jahrhundert
Hiroko Kitahara (Hokkaigakuen-Universität, Sapporo) 89

Herder und Zhou zu Volksliedern
Wenwei Pang (Tongji-Universität, Shanghai). 96

SEKTION 2:
EINSCHLIESSENDER AUSSCHLUSS ODER AUSSCHLIESSENDER EINSCHLUSS — FREMDE, GÄSTE, FEINDE ALS LITERARISCHE GRENZPHÄNOMENE

J. M. R. Lenz' ‚Der neue Menoza' und das Motiv des ‚Edlen Wilden'. Ein kritischer Blick auf die Zivilisationskritik des Sturm und Drang
Takeshi IMAMURA (Tokyo University of Science) 107

Über die Feindschaft mit dialektischer Funktion in der deutschen Literatur um 1800 mit Goethes lyrischem Drama *Faust*, Schillers Dramen *Die Räuber* und *Maria Stuart* sowie Jean Pauls Roman *Flegeljahre* als Beispielen
Leilian ZHAO (Renmin University of China, Beijing) 116

Die umgekehrte Welt in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* – ein verwirrter Märchenheld in einer realistischen Welt
Zhizi YANG (Chinese Academy of Social Sciences, Beijing) 123

Narrenfiguren und karnevalistische Elemente in der Prosa Eichendorffs
Aki MIZUMORI (Nanzan University, Nagoya) 129

Überlegung zum „Fremden" in Eichendorffs *Das Marmorbild*
Misa FUJIWARA (Kyoto-Frauenuniversität) 138

Ausschließender Einschluss der japanischen Literatur in die deutsche Literaturgeschichtsschreibung. Analogisches Denken in Karl Florenz' *Geschichte der japanischen Litteratur*
Daisuke BABA (Rikkyō-Universität, Tokyo) 146

Die Interaktionen der literarischen und wissenschaftlichen Imaginationen: die künstliche Befruchtung in Hanns Heinz Ewers' *Alraune* (1911)
Naoyuki SOMA (Universität Tokyo) 155

Vom Scheitern der Lebenskunst: Kafkas *Vor dem Gesetz*
Ihmku KIM (Seoul National University) 163

Zur Problematik der Wahrnehmung und Aneignung des Fremden als Mittel zur Identifikation und Verwirklichung des Selbst in Alfred Döblins *Manas*
Krisdi CHAIRATANA (Ludwig-Maximilians-Universität, München/ Kasetsart-Universität, Bangkok) 171

Odysseus' Heimkehr. Variationen über Homer in literarischen Texten über Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg
Christoph DEUPMANN (Beijing Institute of Technology) 180

Aus dem Spiel wird bitterer Ernst. Über Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere*
I-Tsun WAN (Soochow Universität, Taipeh) 188

Migration und Interkulturalität: Jüdische Exilliteratur in Asien
Shoou-Huey CHANG (Wenzao University of Languages, Kaohsiung) 196

Wenn der jüdische Remigrant fremd bleibt. Georg Kreislers *Weg zur Arbeit*
Markus JOCH (Keio Universität, Tokio) 204

Christabel Bielenberg und Catherine F. Magee: Stimmen von entfremdeten Frauen in Deutschland und Japan während des Zweiten Weltkrieges
Anne L. CRITCHFIELD, PhD (Portland) 212

„… wir sind hier Gäste, wir sind nicht schuldig. Wir sind noch nicht schuldig." Über das Gast-Motiv in Uwe Johnsons *Jahrestage*
Yuko NISHIO (Universität Chiba) 219

„Was ist der Reim auf Schwelle?" Überlegungen zu Peter Handkes „Schwellenkunde" in *Der Chinese des Schmerzes*
Leopold SCHLÖNDORFF (Tokyo Metropolitan Universität) 227

Die Fremde(n) in der Fremde
Renata CORNEJO (J. E. Purkyně-Universität, Ústí nad Labem) 234

Zum Verhältnis von Juden und Christen im Werk Stefanie Zweigs
Christine ARENDT (Università Cattolica Milano) 242

Feinde sind wir uns selbst, oder? Zur Darstellung von Fremden, Freunden und Feinden in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*
Susanne LORENZ (Alexandru Ioan Cuza Universität, Iaşi) 250

Fremd- und Feindbilder in den alten und neuen China-Romanen
Miyuki SOEJIMA (Otaru University of Commerce) 258

Körper als Raum für ausschließende und einschließende Identifizierungspraktiken. Rimini Protokolls Theaterstück *Black Tie* (2008)
Yun-Young CHOI (Seoul National University) 266

Zum Ende des Chamisso-Preises: Ende des Ausschlusses oder Einschluss der Unterschiede?
Keiko HAMAZAKI (Rikkyo-Universität, Tokyo) 274

Identitätsproblematik in Anna Kims Roman *Die große Heimkehr*
Sinae LEE (Seoul National University) 281

SEKTION 3:
WIDERSPIEL UMS „WIR“ — EIN-, AUS- UND UMBILDUNG DES GEMEINSAMEN

Ostasiatische Selbstvorstellungsdiskurse um 1900 und ihre deutschsprachigen Resonanztexte
Thomas PEKAR (Gakushuin Universität, Tokio) 289

Widerspiel ums „wir“: Ein-, Aus- und Umbildung des Gemeinsamen in den deutsch-indonesischen Kontaktgesprächen im akademischen Bereich
Dian EKAWATI (Universitas Padjadjaran, Bandung) 297

(Ein-)Bildung der Volkseinheit durch die Kunst. A. J. Langbehns *Rembrandt als Erzieher* und dessen Rezeption am Beispiel von F. Avenarius
Megumi SAITO (Rikkyo Universität, Tokyo) 306

Das Bild der Masse in der Jugendbewegung — Am Beispiel von Gustav Wyneken
Shinichi FURUYA (Rikkyo Universität, Tokyo) 315

Der Wandel von Kollektivbildern in der Weimarer Republik. Eine Imaginationsgeschichte der Masse und ihre Revision
Takeshi EBINE (Osaka City University) 321

Die Maske als Medium der Gemeinschaftlichkeit. Die Rezeption der fremden Masken im Werk von Edward Gordon Craig, Lothar Schreyer und Mary Wigman
Yoko YAMAGUCHI (Nagoya Universität) 328

Die Fahrt im Einbaum mit Peter Handke
Yuko MITSUISHI (Keio-Universität, Tokyo) 336

Gesellschaftliche Krisen im umgekehrten Blick durchs Fernglas – Drei neue Inseln als literarische Orte
Andreas WISTOFF (Renmin University of China, Peking) 344

Widerspiel und Zusammenspiel ums „Wir“ – Über Ransmayrs „Der Weg nach Surabaya“
Kyoko TOKUNAGA (Kindai Universität, Osaka) 351

„Auch das Kollektivum ist leibhaft“ – Auf der Suche nach dem Prinzip der (Ver-)Sammlung und Zerstreuung der Masse bei Walter Benjamin
Yu SUGAYA (University of Tokyo) 358

Übersetzung als „Kollaboration“. Walter Benjamins Schreibpraxen als Beispiel der ‚Umbildung‘ des Gemeinsamen
Keiko TANABE (Waseda-Universität, Tokio) 365

Philanthropie in der Kinderwelt – Das Bild von Armut und Reichtum in C. F. Weißes Kinderschauspielen
Ekiko KOBAYASHI (Universität Hiroshima) 373

Konvergenz mit anschließender Divergenz oder das gescheiterte „Wir“. Zum Verhältnis von Martin Walser und Arno Schmidt in den fünfziger Jahren
Timm MENKE (Portland State University) 380

Die zwei chinesischen Bücher zur deutschen Literaturgeschichte in den 1920er Jahren
Weihua DU (Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou) 390

Wer spricht? Text- und Aufführungsanalyse von Jelineks „Die Schutzbefohlenen“
Shiori KITAOKA (University of Tokyo) 397

Sich dem ‚Wir‘ verweigern, um gemeinsam zu überleben. Lebensphilosophische Reaktionen auf den Nato-Doppelbeschluss in Texten Konstantin Weckers aus den achtziger Jahren
Hans GIESSEN (Universität Helsinki) 404

SEKTION 4:
NACH DEM NATIONALEN ODER JENSEITS DES NATIONALEN —
DIVERGENZ UND KONVERGENZ IN DER MODERNEN LITERATUR

Identitätskrise als Wunde. Jenny Erpenbecks moderne Nachkriegskurzgeschichte *Sibirien*
Dirk BALDES (Chiang Mai University) 415

Kokospalmen in der Werkstättenlandschaft: Ernst Jüngers Reisetagebücher
Thorsten CARSTENSEN (Indiana University-Purdue University, Indianapolis) 423

Die konstruktive und destruktive Wirkung des Löwenzahns in Alfred Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ und Wolfgang Borcherts „Die Hundeblume“
Chieh CHIEN (National Taiwan University, Taipei) 436

Appraisal-Theorie als Kontrollmittel der Übersetzungsqualität des physischen Frauenbildes: Eine Fallstudie vom Indonesischen Roman *Lelaki Harimau* von Eka Kurniawan übersetzt ins Deutsche
Cicu FINALIA (Padjadjaran Universität, Bandung) 446

Konvergenz und Divergenz im literarischen Übersetzen. Anmerkungen zu Jacques Derridas Frage nach der relevanten Übersetzung
Christine IVANOVIC (Universität Wien) 456

Weltliteratur und Weltpoesie um und nach 1800
Arne KLAWITTER (Waseda-Universität, Tokyo) 465

Mit den Stereotypen spielen: Die Deutsch-türkischen Komiker *Kaya Yanar* und *Serdar Somuncu*
Kurina KURITA (Keio Universität, Tokyo) 473

Goethes Abwendung von der Nation *Des Epimenides Erwachen.* Zu Goethes 270. Geburtstag am 28. August 2019
Michael MANDELARTZ (Meiji Universität, Tokio) 479

Das dritte Reich im physiognomischen Weltbild bei Rudolf Kassner
Yasumasa OGURO (Universität Kyushu, Fukuoka) 487

Das dritte Reich in drei Ländern
Futaba ONO (University of Tsukuba) 495

Christian Krachts Roman *Imperium* als antinationalistische historiographische Metafiktion
Hye Yang SHIN (Sookmyung Women's University, Seoul) 501

Kilimanjaro mit dem Schweizer Kreuz: Afrika und die Schweiz in Christian Krachts Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*
Azusa TAKATA (Rikkyo Universität, Tokyo) 510

Über die inhaltlichen Charakteristika der Bücher im Frontbuchhandel
Kenichi TAKEOKA (Kagoshima Universität) 518

Wörtliches Schreiben oder wörtliches Lesen? — Wörtlichkeit in Yoko Tawadas Essay zu Paul Celan
Chisa TANIMOTO (Keio University, Tokyo) 526

Hokkaido alias „Ainu-mosir" oder die Erde der Menschen – Zwei literarische Beispiele der alternativen Kulturbegegnung zwischen Europa und Ostasien.
Tomoki TSUJI (Meiji Universität, Tokyo) 534

„mitten im japonisierenden Wandbehang“. Zum Japanbild in Marion Poschmanns Lyrikband „Geliehene Landschaften“
Hiroshi YAMAMOTO (Waseda-Universität, Tokyo) 542

„Wo sind eure Lieder, eure alten Lieder?“ Das Neue Lied in der post-nationalen Konstellation der 1960er-Jahre
Christian VON ZIMMERMANN (Universität Bern) 550

SEKTION 5:
MISCHEN ODER NISCHEN BILDEN —
ASPEKTE DER MODERNEN MEDIENKULTUR

Kluges Benjamin. Verweise auf Walter Benjamin in Alexander Kluges Erzählungen und TV-Magazinen
Andreas BECKER (Keio-Universität, Tokyo) 563

Imitation – Kommunikation – Autofiktion. Zur Problematik des Erzählens im Internetzeitalter am Beispiel von Clemens J. Setz‘ Schreibexperiment *BOT*
Asako FUKUOKA (Tokyo Metropolitan University) 571

Medienkreuzungen und die Entdeckung eines unversöhnlichen Selbstbildnisses: Marcel Beyers Zyklus *Don Cosmic*
Shizue HAYASHI (Hosei-Universität, Tokyo) 578

„Es giebt für mich 2erlei Schauen“. Divergenz und Pluralität des Sehens in Hofmannsthals *Die Briefe des Zurückgekehrten*
Nachi ISHIBASHI (Universität Tokyo) 587

„Komik und Galgenhumor“ in Tschernobyl. Über Alexander Kluges *Die Wächter des Sarkophags*
Kentaro KAWASHIMA (Keio-Universität, Tokyo) 595

Die Nische als Ort der Genremischung. Dominik Grafs Arbeit für die TV-Serie *Der Fahnder* (1983–1993)
Felix LENZ (Otto-Friedrich-Universität Bamberg) 603

Epochales Denken – epochales Handeln. Die Werbung und die neuen Weltbilder
Detelina METZ (DAA Stuttgart), Plamen TSVETKOV (St.-Kliment-Ochridski-Universität Sofia) 614

„Rhapsodisches“ Verfahren in der „Masse von Fragmenten“ bei Friedrich Schlegel. Zur Theorie und Praxis der Schreibtechnik um 1800.
Takuto NITO (Seinan Gakuin Universität, Fukuoka) 620

‚Beobachtende Teilnahme‘. Zu Hans Magnus Enzensbergers Medienkritik und -theorie
Xiaocui QIU (Universität Stuttgart) 629

Biologistische Fehlschlüsse in Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe*
Christopher SCHELLETTER (Keio-Universität, Tokyo) 637

Esoterisch, heroisch oder pathologisch? – Die Konnotationsvielfalt der Dodekaphonie in der Filmmusik der 1930er bis 1950er Jahre
Fumito SHIRAI（Nagoya University of Foreign Studies) 647

Medialisierte Kommunikation von Gefühlen. Sprache und Bild im Musikvideo
Dessislava STOEVA-HOLM (Universität Uppsala) 655

Fremderfahrung im ‚postmigrantischen Theater‘ – Zu Nuran David Calis’ Inszenierung von *Angst essen Seele auf*
Ehito TERAO (Keio-Universität, Tokyo) 662

TEIL 2: SPRACHWISSENSCHAFT UND DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE

PLENARVORTRÄGE

Kaskaden – eine fundamentale Struktur kognitiver Repräsentationen
Sebastian LÖBNER (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) 673

Social video-Austausch über extensiven DaF-Leseunterricht.
Vielfalt und Gemeinsamkeiten von Lehrpersonen im internationalen LEELU-Projekt
Karen SCHRAMM (Universität Wien) 693

Von der Philosophie im DaF-Unterricht zur Philosophie des DaF-Unterrichts
Holger STEIDELE (Tamkang University, New Taipei City) 706

SEKTION 6: UNIVERSALIEN UND SPEZIFITÄTEN. TYPOLOGISCHE, KONTRASTIVE UND SPRACHSPEZIFISCHE ANSÄTZE ZUR SPRACHE

Dependenzkontraste Türkisch-Deutsch
Manfred KIENPOINTNER (Universität Innsbruck) 725

Entwicklung der lokalen Präposition *vor* zur kausalen Präposition. Mit einem Vergleich zu ihrer koreanischen Entsprechung *apey*
Myung-Chul KOO (Seoul National University) 735

Zur semantischen Überlappung von „Kausierung“ und „Involviertheit“: ein deutsch-japanischer Vergleich
Miho TAKAHASHI (Tohoku Universität, Sendai) 742

Der Gebrauch der Artikelwörter im Deutschen und Indonesischen
Pratomo WIDODO (Yogyakarta State University) 750

Thetik: Wie sie zu einer Exklamation führt
Yasuhiro FUJINAWA (Tokyo University of Foreign Studies) 759

Das Genus Verbi und die (Nicht-)Objektivierung der zu versprachlichenden Szene
Tomomi SHIRAI (The University of Tokyo) 767

Wandelpfade als interkulturelles Phänomen. Ist der Bedeutungswandel sprachübergreifend?
Gaioz TSUTSUNASHVILI (Wuhan Universität) 775

Orthographische Einflüsse der Konsonantenhäufungen in Sprachvarianten auf die Perzeption von japanischen Deutschlernenden
Mayako NIIKURA (Kokugakuin Universität, Tokyo) 780

Phonetische Merkmale und deren paralinguistische Informationen im Deutschen und im Japanischen
Miki IKOMA (Waseda-Universität, Tokyo) 788

Interaktive Funktionen von „Invariant Tags“ bei der Informationsergänzung
Eriko KIMURA (Kyoto University) 795

SEKTION 7:
KONVERGENZ UND DIVERGENZ: SPRACHE IN DER GESCHICHTE UND IN DER GESELLSCHAFT

Der adverbiale Gebrauch der Kasus in Bezug auf temporale Ausdrücke im Altenglischen
Shimon NAKANISHI (Universität Kyoto) 805

Zur Funktion des Indefinitpronomens *wiht* im Althochdeutschen und *iht* im Mittelhochdeutschen
Maiko NISHIWAKI (Kyoto University) 812

Historischer Wandel der Wortstellung in deutschen Spaltsätzen. Ein Wendepunkt im Frühneuhochdeutschen
Yuto YAMAZAKI (Universität Tokio) 820

Bemühungen um eine einheitliche Aussprache des Deutschen im 18. Jahrhundert. Die orthoepischen Regeln von J. F. Heynatz
Ayami MORIMURA (Osaka City University) 827

Sprachmischung als Strategie der Grenzüberwindung: Beispiele aus der deutsch-polnischen Grenzregion
Goro Christoph KIMURA (Sophia-Universität, Tokyo) 832

Muttersprachliche Fehlerlinguistik: Was man aus Fehlern nicht alles lernen kann!
Sabine RANDHAGE (Hokkaido University, Sapporo) 841

Leichte Sprache in Deutschland und Südkorea: Bemühungen um barrierefreie Kommunikation
Wonhyong CHO (Seoul National University) 850

SEKTION 8:
KONZEPTE ZUR VERMITTLUNG DER DEUTSCHEN SPRACHE: GEMEINSAME ZIELE UND BINNENDIFFERENZIERUNG

DeKoJa – Lehrmaterialien zur Phonetik für den DaF-Unterricht in Korea und Japan
Ralph DEGEN (Keio Universität, Tokyo), David FUJISAWA (Dokkyo Universität, Soka), Christian HORN (Hankuk University of Foreign Studies, Seoul), Shinichi SAKAMOTO (Nanzan Universität, Nagoya) 861

Binnendifferenzierung durch TBLL-Unterrichtsprojekte ab A1 – Beispiel Handy-Kurzvideos für ein authentisches Publikum
Martina GUNSKE VON KÖLLN (Universität Fukushima) 869

Von IPA bis Theaterspielen: Zur eklektischen Methodologie des Lehrwerks *Deutsche Unterhaltungen*
Gerd JENDRASCHEK (Gyeongsang National University, Chinju) 877

Kulturelle Elemente in „Kleineinheiten“
Rudolf REINELT (Ehime Universität, Matsuyama) 885

Interkultureller Spracherwerb und Binnendifferenzierung: Fallbeispiel eines Kooperationsprojektes zwischen Japan und Österreich
Ikuko SHIBATA (National Institute of Technology, Kisarazu College), Johannes MAERK (Ideaz Institut für interkulturelle und vergleichende Forschung, Wien) 892

Anwendungsmöglichkeiten von Postern im modernen Fremdsprachenunterricht
Luisa ZEILHOFER (Universität Kyoto) 898

SEKTION 9:
EMPIRISCHE ZUGÄNGE ZUR VIELFALT UND GEMEINSAMKEITEN IN LEHR-LERN-PROZESSEN

Englischlernerfahrungen und Einstellungen der Studierenden zum Deutschlernen sowie deren mögliches Selbstbild als Deutschverwendende
Mieko FUJIWARA (Konan Universität, Kobe) 909

Fremdbild-/Deutschlandbilderforschung und ihre Bedeutung für den Deutschunterricht
Matthias GRÜNEWALD (Universität Hokkaido, Sapporo) 919

Verbzweitstrukturen und Vorfeldbesetzungen in der lernersprachlichen Entwicklung. Eine Projektvorstellung
Makiko HOSHII (Waseda Universität, Tokyo), Nicole SCHUMACHER (Humboldt-Universität zu Berlin) 928

Wie verändern sich die Lernmotivation und -methode in einem kommunikativ orientierten DaF-Unterricht? Ergebnisse aus Interviews mit DaF-Lernenden an einer japanischen Universität
Naoko KAJIURA (Nanzan-Universität, Nagoya) 937

Einheit und Vielfalt in der Darstellung der Nebensätze in japanischen und deutschen Lern(er)-Grammatiken für die deutsche Sprache
Nina KANEMATSU (Sophia Universität, Japan) 946

Die Wirkung expliziter Erklärungen zu grammatischen Regeln im Deutschen – Untersuchungen unter japanischen Deutschlernenden
Tatsuya OHTA (Nanzan-Universität, Nagoya) 954

Implizites interkulturelles Wissen – Wege zur Online-Moderation in Lehr-Lernprozessen
Gabriele E. OTTO (Shanghai International Studies University) 963

Das Erlernen der deutschen Kulturstandards im Anfangsstudium der Auslandsgermanistik in Indonesien
N. Rinaju PURNOMOWULAN (Universitas Padjadjaran, Bandung) 971

Deutsch als Fremdsprache lehren und lernen mit Textkorpora
Diana STANTCHEVA (American University in Bulgaria, Blagoevgrad) 979

Einen Film aufführen – Aktion und Kommunikation von Lehrern, Laienregisseuren und Darstellern zwischen Filmverarbeitung und Kreativität
Ingo TAMM (Wenzao Ursuline University of Languages, Kaohsiung), Pai-ling SAH (Wenzao Ursuline University of Languages, Kaohsiung) 987

Ergebnisse eines Praxisforschungsprojekts im Fachkurs Didaktik
Carsten WAYCHERT (Kyoto-Sangyo-Universität) 996

Zur Verbesserung der Hörfertigkeit im Deutschunterricht auf B1-Niveau durch *Critical Thinking Skills*
Primardiana H WIJAYATI (Universitas Negeri Malang), Dewi Kartika ARDIYANI (Universitas Negeri Malang), Lilis AFIFAH (Universitas Negeri Malang) 1004

Vorwort

Beim vorliegenden Werk handelt es sich um die Dokumentation der Asiatischen Germanistentagung (AGT) 2019, die vom 26. bis zum 29. August 2019 in der japanischen Stadt Sapporo stattfand. Die Geschichte der AGT geht auf ein Symposium im August 1991 zurück, das von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik (JGG) in Berlin veranstaltet wurde. Darauf basierend entstand die Asiatische Germanistentagung, zu der Germanistinnen und Germanisten vor allem aus Japan, China und Korea zusammenkommen. Auf dem Symposium ging unter dem Dachthema „Deutsche Literatur und Sprache aus ostasiatischer Perspektive" der erste wissenschaftliche Austausch zwischen den drei Ländern vonstatten. Später wurde vereinbart, die Tagung im Prinzip jedes dritte Jahr wechselweise in einem der drei Länder zu halten. 1994 wurde die IDV-Regionaltagung auf dieser Basis in Beijing veranstaltet. Bei der Konferenz 1997 in Seoul mit dem Generalthema „Germanistik im multimedialen Zeitalter" hat sich die Bezeichnung „Asiatische Germanistentagung" etabliert. Darauf folgten Tagungen in Fukuoka (1999; „Schwellenüberschreitungen"), Beijing (2002; „Neues Jahrhundert, neue Herausforderungen), Seoul (2006; „Kulturwissenschaftliche Germanistik in Asien"), Kanazawa (2008; „Transkulturalität"), Beijing (2012; Interlingualität, Interkulturalität, Interdisziplinarität: Grenzerweiterungen der Germanistik) und Seoul (2016; „Germanistik in Zeiten des großen Wandels). Aus den genannten Themen lässt sich das Bewusstsein der asiatischen Germanistik für ihre Aufgabe entnehmen. Sich dessen bewusst, dass die (ost-)asiatische Perspektive wesentlich zur Entwicklung der Germanistik beitragen kann und muss und interkultureller Austausch ebenfalls aufschlussreiche Anregungen für die Geisteswissenschaften überhaupt unterbreitet, hat sich die Asiatische Germanistentagung zu einem der wichtigsten Treffpunkte der Auslandsgermanistik entwickelt. Dieser Tradition folgend, hat das Organisationskomitee der AGT 2019 „Einheit in der Vielfalt? Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz" zum Generalthema bestimmt. Mit diesem Thema sollte angestoßen werden, dass das Augenmerk mehr auf die Dynamik kultureller Phänomene gerichtet wird und man sich um ihr gerecht werdende Forschungsansätze bemüht.

An der Konferenz haben 251 Germanistinnen und Germanisten aus 22 Ländern und Regionen teilgenommen, und es wurden acht Plenarvorträge, ein Sondervortrag und 165 Sektionsvorträge gehalten. Die Sektionsthemen entsprechen den oben genannten Aufgaben der Asiatischen Germanistentagung. Sie lauten jeweils:

1) Vor dem Nationalen — Einheit und Vielfalt (in der Dichtung) bis zur frühen Neuzeit
2) Einschließender Ausschluss oder ausschließender Einschluss — Fremde, Gäste, Feinde als literarische Grenzphänomene
3) Widerspiel ums „Wir“ — Ein-, Aus- und Umbildung des Gemeinsamen
4) Nach dem Nationalen oder Jenseits des Nationalen — Divergenz und Konvergenz in der modernen Literatur
5) Mischen oder Nischen bilden — Aspekte der modernen Medienkultur
6) Universalien und Spezifitäten. Typologische, kontrastive und sprachspezifische Ansätze zur Sprache
7) Konvergenz und Divergenz: Sprache in der Geschichte und in der Gesellschaft
8) Konzepte zur Vermittlung der deutschen Sprache: Gemeinsame Ziele und Binnendifferenzierung
9) Empirische Zugänge zur Vielfalt und Gemeinsamkeiten in Lehr-Lern-Prozessen

Bei Sektion 1 bis 5 handelt es sich um literatur- bzw. kulturwissenschaftliche Themenbereiche, denen der erste Teil gewidmet wird. Der zweite Teil beschäftigt sich mit sprachwissenschaftlichen Themen (Sektion 6 und 7) und Themen aus dem DaF-Bereich (Sektion 8 und 9). Der Band enthält insgesamt 114 Beiträge, die sich, auf dem Problembewusstsein über das Zusammenspiel von konvergierenden und divergierenden Vektoren beruhend, jeweils einer aktuellen Thematik widmen.

Ich danke allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern an der Tagung sowie Beiträgerinnen und Beiträgern für ihre Mitwirkung. Vor allem bedanke ich mich auch bei Kolleginnen und Kollegen im Organisationskomitee und in den Sektionsleitungen für ihre Bemühungen bei der Vorbereitung, auf der Tagung und in der redaktionellen Arbeit. Ohne ihre Hilfe hätte weder die Tagung überhaupt durchgeführt werden können, noch wäre dieser Sammelband zustande gekommen. Dankend sollen ihre Namen genannt werden:

Organisationskomitee: Daisuke EGUCHI, Keiko HAMAZAKI, Shizue HAYASHI, Makiko HOSHII, Kentaro KAWASHIMA, Hiroko KITAHARA, Hiroshi KITAHARA, Ryo KUMASAKA, Kanichiro OMIYA, Shin TANAKA

Sektionsleitungen: Jun YAMAMOTO, Dieter TRAUDEN (Sektion 1), Takahiro NISHIO, Misa FUJIWARA (Sektion 2), Yoshikazu TAKEMINE, Markus JOCH, Keiko TANABE (Sektion 3), Jisung KIM, Kenichi ONODERA, Minami MIYASHITA (Sektion 4), Chikako KITAGAWA, Andreas BECKER, Asako FUKUOKA, Christopher SCHELLETTER (Sektion 5), Tomoaki SEINO, Minkyeong KANG, Hitoshi YAMASHITA (Sektion 6), Makoto SHIMIZU, Ryo KUMASAKA, Hisashi NAKAMURA (Sektion 7), Akira KUSAMOTO, Olga CZYZAK (Sektion 8), Naoko KAJIURA, Tatsuya OHTA (Sektion 9)

Hier sollen auch die Namen der japanischen und deutschen Organisationen und Institutionen dankend genannt werden, die die Tagung finanziell und organisatorisch gefördert haben: JSPS (JSPS KAKENHI Grant Number JP18HP0701), Hokkai-Gakuen Universität, DAAD aus Mitteln des Auswärtigen Amtes (AA), Gesellschaft zur Förderung der Germanistik in Japan und Goethe-Institut Tokyo. Die Fördermittel von der Gesellschaft zur Förderung der Germanistik in Japan wurden auch für die Publikation des vorliegenden Werks verwendet.

Mein Dank gilt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Verlags iudicium, die sich für die Veröffentlichung dieses Werks eingesetzt haben.

Tokyo, September 2020

Yoshiyuki Muroi
Herausgeber, Vorsitzender des Organisationskomitees der AGT 2019

TEIL 1
LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT

PLENARVORTRÄGE

Ingeborg Bachmanns Lehre von der Wahrheit

Friedrich Balke (Ruhr-Universität Bochum)

I.

Warum schreit ein Richter? Warum wählt jemand die Wahrheit? Um die Beantwortung dieser beiden Fragen geht es in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ein Wildermuth* von 1961.[1] Eine Rede Bachmanns von 1959, die sie zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden (für ihr Stück „Der gute Gott in Manhattan") hielt[2], behauptet im Titel bekanntlich, dass die Wahrheit dem Menschen zumutbar sei. Nach der Lektüre der Erzählung *Ein Wildermuth* hat man den Eindruck, dass es hier darum geht, vorzuführen, dass die Wahrheit doch eigentlich unzumutbar ist.

Dass Bachmanns Erzählung, obwohl es in ihr die ganze Zeit nur um die Wahrheit geht, nicht den Titel *Die Wahrheit* trägt, sondern *Ein Wildermuth*, verweist in der Sache auf die IV. Frankfurter *Poetik*-Vorlesung, die vom „Umgang mit Namen" handelt und die Bachmann im Wintersemester 1959/60 hielt. Wildermuth gehört zweifellos in die Reihe jener mysteriösen Namen, die leuchten und mit denen eine literarische Figur „besser getauft" ist als „wir mit unseren Namen": „Diese Namen sind eingebrannt in erdachte Wesen und vertreten sie zugleich, sie sind dauerhaft"[3]. In der neueren Literatur, zu der ja auch ihr eigenes Schreiben gehört, ist allerdings etwas mit den Namen geschehen, „das nachdenklich macht, eine bewußte Schwächung der Namen und eine Unfähigkeit, Namen zu geben, obwohl es weiterhin Namen gibt und manchmal noch starke Namen"[4]. Namen in der Literatur verkümmern und werden doch weiterhin behauptet. „Wildermuth" ist zweifellos ein solcher, stark gemeinter Name, schon deshalb, weil er zugleich ein sprechender Name ist, ein Name mit Bedeutung. Die Bedeutung des Namens wiederum scheint

[1] Ingeborg Bachmann: Ein Wildermuth, in: dies.: Sämtliche Erzählungen, München, Zürich 1982, S. 214–252.

[2] Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, in: dies.: Werke, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Bd. 4: Essays. Reden. Vermischte Schriften, München, Zürich 1978, S. 275–277.

[3] Ingeborg Bachmann: „Der Umgang mit Namen", in: dies.: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung, Frankfurt/M. 2011, S. 79.

[4] Ebd., S. 83.

in einem näher aufzuklärenden Verhältnis zur Wahrheit zu stehen, gleich der erste Satz der Erzählung stiftet den entsprechenden Zusammenhang: „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit."[5] Wir können auch lesen bzw. hören: „Ein wilder Mut(h) wählt immer die Wahrheit", also jemand, der über ‚wilden Mut' verfügt, der mit viel, ja mit ungezähmter Wagnisbereitschaft ausgestattet ist, wählt die Wahrheit.

Dass es des Muts bedarf, um die Wahrheit zu wählen, ist eine Einsicht, die bis in die Antike zurück reicht und der sich Michel Foucault in verschiedenen seiner Vorlesungen am Collège de France ausführlich gewidmet hat. *Parrhesia* ist definiert genau durch den ‚Mut', die Wahrheit zu sagen – und das in einer Situation, in der derjenige, der die Wahrheit sagt, ein Risiko eingeht, das unter Umständen sogar sein Leben kostet. Der *Parrhesiastes* sagt die Wahrheit im Angesicht einer Macht, die ihm überlegen ist.[6] Er lässt sich von dieser Macht nicht einschüchtern. Er hat Mut, ja einen ‚wilden' Mut, denn er bindet das Wahrsagen nicht an bestimmte Umstände oder Bedingungen. Er sagt die Wahrheit ‚einfach' und sozusagen frank und frei heraus (unter Verzicht auf einen besonderen rhetorischen Aufwand). Er sagt ohne Umschweife, ‚was Sache ist'.

Wildermuth ist also zweifellos ein starker Name. Diese Stärke steht allerdings in einem auffallenden Spannungsverhältnis zur beruflich-institutionellen Situation des Namensträgers und erst recht zu den spezifischen familiären Umständen, die Wildermuths Entscheidung für die Wahrheit erklärt. Die Aufklärung dieser Frage – warum wählt so jemand wie Wildermuth die Wahrheit? – bildet den Hauptteil der Erzählung. Die Differenz dieser beiden Perspektiven auf die Wahrheit – ihre berufliche Ausübung im Kontext des Rechts: Wildermuth übt das Amt des Richters aus; die Entstehung der Wahrheits-Disposition im familiären Milieu, aus dem der Protagonist stammt – unterstreicht Bachmann durch einen markanten und ungewöhnlichen Wechsel im Erzählerstandpunkt: Solange vom Oberlandesgerichtsrat Wildermuth die Rede ist, wird das Geschehen aus der Er-Perspektive berichtet; mit dem überraschenden Ende des Berichts über den Prozess, der im Zentrum des ersten Teils steht, wechselt die Erzählung umstandslos in die Ich-Perspektive Wildermuths, der nun die Gründe für die Behauptung nachliefert, die der „gewaltige Satz", mit dem die Erzählung beginnt, enthält. Dass der Jurist Wildermuth beruflich mit der *Feststellung* von Wahrheiten zu tun hat, ist nicht der zureichende Grund für seine im ersten Satz der Erzählung behauptete Wahl, denn diese Wahl ist eine Entscheidung, die die Form seines Lebens bestimmt.

---

[5] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 214.

[6] Michel Foucault: Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84, Berlin 2010, S. 30.

An dieser Stelle sind einige grundsätzliche Bemerkungen zur Frage nach der Wahrheit vonnöten. In seinen Vorlesungen am Collège de France sowie in verschiedenen Vorträgen hat Michel Foucault den Zusammenhang zwischen der Wahrheit und den juristischen Formen entfaltet.[7] Schauen wir auf die Geschichte der Wahrheit zurück, wie sie sich seit der Antike entfaltet, wird klar, dass wir uns von der Vorstellung lösen müssen, dass die Wahrheit dasjenige sei, „was man sagt" bzw. „das Verhältnis zwischen dem Gesagten und dem, was ist oder nicht ist"[8]. Die Gültigkeit eines juristischen Urteils hat nicht immer auf der Wahrheit bestimmter Aussagen beruht. Für unser Verständnis ist die Wahrheit „die dritte Person" bzw. der Zeuge. Der Zeuge (und in seiner Verlängerung: der Sachverständige) steht „weder auf der Seite der einen noch auf der Seite der anderen Partei"[9]. Vor dem uns geläufigen System der juristischen Veridiktion spielt die Wahrheit aber eine ganz andere Rolle. Nicht immer ist die rechtliche Wahrheitsaussage in einer Wahrnehmungs- oder Erkenntnisbeziehung begründet gewesen. Nicht immer wurde vor Gericht im Rahmen komplexer Verfahren der Beweisführung *festgestellt*, wie es eigentlich gewesen ist. In einem älteren juridischen System ist die Wahrheit etwas, „dem man die Stirn bietet, dem zu trotzen man bereit oder nicht bereit ist. Sie ist die furchterregende Kraft, der man sich ausliefert. Sie ist eine autonome Kraft."[10] Das Verfahren läuft hier nicht so ab, „dass man zu bestimmen versuchte, auf welcher Seite die Wahrheit steht, sondern welche der beiden Seiten es wagt, der Macht der Wahrheit, dieser furchterregenden Kraft, die Stirn zu bieten"[11].

Bachmanns Erzählung spaltet den Namen Wildermuth in zwei Personen auf: Dem Richter Wildermuth steht im anhängigen Strafprozess der namensgleiche Angeklagte gegenüber, der sich die Sache der Wahrheit nicht weniger zu eigen macht, im entscheidenden Moment aber seine Aussage zurückzieht und die Dinge anders darstellt. Damit trägt die Erzählung der Rivalität oder Agonalität des ursprünglichen juridischen Dispositivs Rechnung. Werfen wir einen Blick darauf, wie in Bachmanns Erzählung die Erosion der ausgesagten (und damit bereits protokollierten) Wahrheit durch das überraschende Aussageereignis einer (neuen) Wahrheit eingeleitet wird:

> Am Nachmittag ging aber der Richter daran, alle Fragen neu zu stellen und diesen Wildermuth (den namensgleichen Angeklagten, FB) zum Reden zu bringen, der nun wieder gefügig antwortete, leise berichtete, was

[7] Michel Foucault: Die Wahrheit und die juristischen Formen. Mit einem Nachwort von Martin Saar, Frankfurt/M. 2003.
[8] Michel Foucault: Über den Willen zum Wissen. Vorlesungen am Collège de France 1970–1971, gefolgt von Das Wissen des Ödipus, Berlin 2012, S. 103.
[9] Ebd.
[10] Ebd.
[11] Ebd., S. 104.

> vorgefallen war, und ganz Neues berichtete. Bestehen blieb, von allem, was bereits Seiten und Seiten von Protokollen füllte, nicht eine brauchbare Feststellung. Weder der Hergang der Tat schien bisher richtig geschildert worden zu sein, noch war über das Motiv auch nur eine annähernd richtige Vermutung niedergeschrieben worden.[12]

„Die Wahrheitsprobe entfaltet ihre Wirkung", schreibt Foucault, „ohne dass die Wahrheit sich zeigen müsste. Die Wahrheit bleibt still und im Hintergrund. Sie zeigt sich nur indirekt durch das Tun, den Schwur, den Fluch dessen, der keine Angst hat, sich ihr zu nähern."[13] Dass von der ursprünglich festgestellten und aufgeschriebenen Wahrheit nichts übrigbleibt, dass alles, Tathergang wie Motiv, wieder zweifelhaft wird, leitet den Beginn dessen ein, was man als den Rückzug der für den Prozess konstitutiven Wahrheit beschreiben kann. Dieser Prozess erweist sich im Übrigen vom Richter, dem anderen Wildermuth, immer weniger kontrollierbar – vor allem deshalb, weil auch der herangezogene Experte, der ja exemplarisch für die gerichtliche Veridiktion steht, in der Folge Zweifel an einem logischen Kernkonzept der Aussagewahrheit formuliert, nämlich am Konzept der *Identität*: Wissenschaftlich nämlich, so heißt es mit Blick auf eine ermittelte Spur, sei es nicht entscheidbar, ob die „an dem Knopf hängenden Fäden", die man am Tatort gefunden habe, „mit den Fäden am Mantel des Angeklagten identisch seien"[14]. Durch die Ausführungen des Experten „mußten die Zeugen das Gefühl bekommen, daß sie ihre früheren Antworten leichtsinnig gegeben hatten, daß ihre Aussagen, eine Zeit, einen Gegenstand betreffend, einfach unverantwortlich waren. Die Worte stürzten wie tote Falter aus ihren Mündern. Sie konnten sich selber nicht mehr glauben."[15] Die Auflösung der ausgesagten Wahrheit hat also nicht nur die Glaubwürdigkeit des Angeklagten erschüttert. Sie ergreift auch die Worte der Zeugen. Sie wirkt sich in der Folge auf die Einlassungen des Staatsanwalts aus und berührt schließlich in besonders drastischer Weise den Richter, also jenes Subjekt im juridischen Dispositiv, das das unparteiische, allein der Wahrheit verpflichtete Urteil zu sprechen und zu verantworten hat.

Es ist die Wahrheit selbst, die in Bachmanns Erzählung ausgerechnet dort, wo sie das Leben der Menschen in sehr direkter Weise betrifft, einen *Zusammenbruch* erleidet. Dieser Zusammenbruch manifestiert sich in einer charakteristischen Auflösung der Rede, die vor Gericht, jedenfalls unter rechtstaatlichen Bedingungen, der Ort ist, an dem sich die Wahrheit zu zeigen hat, denn

[12] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 220.
[13] Foucault: Über den Willen zum Wissen, S. 105
[14] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 223.
[15] Ebd., S. 225.

hier gilt die Maxime der Mündlichkeit.[16] Es darf nicht nach Aktenlage entschieden werden. In der Erzählung wird die Auflösung der Rede an ihrer spektakulären Verschiebung zum Schreien hin erkennbar. Vor Gericht darf wohl mit unterschiedlicher Lautstärke gesprochen, aber nicht geschrien werden. Schreien vor Gericht konstituiert den Tatbestand eines ordnungswidrigen Benehmens. Dennoch tut genau dies der Staatsanwalt: „Er fuhr mit seiner schneidenden Stimme, einer gut erprobten, in den Saal, gebrauchte seine Machtworte und rief die verlorene Versammlung zurück in die Wirklichkeit." Und dann heißt es: „Er schrie nach der Wahrheit"[17]. Machtworte überschreiten bereits die auf Wahrheit verpflichtete forensische Rede. Der Schrei nach der Wahrheit signalisiert, dass sie sich nicht mehr ohne weiteres in der Rede offenbart, sondern eben ‚still' bleibt bzw. sich nicht mehr zeigt, sich also zurückgezogen hat. Der Schrei nach der Wahrheit kann nur noch durch den ultimativen Schrei überboten werden, der den bislang an einzelnen Zeichen erkennbaren Zusammenbruch des forensischen Wahrheitsregimes offenbart. Der Schrei Wildermuths, der Schrei des Richters also, erweist sich als ein offen wahrheitsfeindlicher Schrei, der den dramatischen Höhepunkt, die Peripetie des ersten Teils der Erzählung markiert:

> (…) in diesem Augenblick geschah es, daß der Oberlandesgerichtsrat Anton Wildermuth sich mühsam aus seinem Stuhl hob, mit den Händen aufstützte und schrie. Dieser Schrei bestürzte das ganze Landesgericht, wurde für Tage zum Stadtgespräch und erstarrte in allen Zeitungen zur Schlagzeile. Es war ein Schrei, der eigentlich nur darum sonderbar war, weil er nichts mit dem Prozeß zu tun hatte, nirgends hingehörte, mit niemand zu tun hatte. Einige sagen, er habe geschrien: Wenn es hier noch einmal jemand wagt, die Wahrheit zu sagen …! Andere sagen, er habe geschrien: Schluß mit der Wahrheit, hört auf mit der Wahrheit …! Oder: Hört auf mit der Wahrheit, hört endlich auf mit der Wahrheit …! Diese oder jene Worte habe er dann mehrmals wiederholt in einer fürchterlichen Stille, habe dann seinen Stuhl weggestoßen und sei aus dem Saal gegangen. Andere sagen, er sei zusammengebrochen und habe aus dem Saal getragen werden müssen.
> Fest steht der Schrei.[18]

Der Schrei ist Rückkehr einer Wahrheit in das Prozessgeschehen, die den Charakter der physischen Probe aufweist. Der Wahrheit, die im Prozess *gesagt*

[16] „Akten wurden zur Chiffre für eine überkommene Kabinettsjusitz. Ihr gegenüber steht Mündlichkeit – die Mündlichkeit als Prinzip". Cornelia Vismann: Medien der Rechtsprechung, Frankfurt/M. 2011, S. 112.
[17] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 225.
[18] Ebd., S. 225f.

werden muss, wenn sie urteilsbegründend sein soll, wird mit dem Sitz dessen, der sie verkündet und verkörpert, ‚weggestoßen', und es manifestiert sich an ihrer Stelle eine andere, wilde Wahrheit: die Wahrheit des Schreis, der, wie es heißt, „nirgends hingehört", erst recht nicht vor Gericht. Der Schrei legt Zeugnis ab von der spektakulären Wahrheitsprobe in einem Gerichtsdispositiv, das der Logik der Wahrheits*aussage* verpflichtet ist. Der Richter weist die Wahrheit ab und stellt sich daher außerhalb ihrer Einflusszone. Er, der Hüter der forensischen Wahrheit, verweist sie aus dem Raum des Gerichts und mit ihr sich selbst. Diese Wahrheits*probe* erprobt die Kraft der bereits etablierten juridischen Wahrheit selbst, die sich vor Gericht in einer Serie von protokollierten Feststellungen äußert. Die Form der Feststellung hat sich in die Lakonie des Schlusssatzes zurückgezogen, mit der Bachmann den ersten Teil ihrer Erzählung beendet: „Fest steht der Schrei."

Ganz selbstverständlich gehen wir davon aus, dass die Wahrheit im Satz beheimatet ist und daher festgestellt werden kann. Diese Selbstverständlichkeit zu befragen, war ein zentraler Einsatz der Philosophie Martin Heideggers, mit dessen Werk, ebenso wie mit dem seiner philosophischen Widersacher (Wittgenstein, Wiener Schule), Ingeborg Bachmann bestens vertraut war. Über Heidegger hat sie bekanntlich promoviert.[19] Heideggers lebenslange Beschäftigung mit dem „Wesen der Wahrheit" zielte darauf ab, den in der griechischen Philosophie etablierten apophantischen Begriff der Wahrheit in Frage zu stellen. Diesem Begriff zufolge ist das Wahre, „sei es eine wahre Sache oder ein wahrer Satz", dasjenige, „was stimmt, das Stimmende"[20]:

> Wahrsein und Wahrheit bedeuten hier Stimmen, und zwar in der gedoppelten Weise: einmal die Einstimmigkeit einer Sache mit dem über sie Vorgemeinten und zum andern die Übereinstimmung des in der Aussage gemeinten mit der Sache.[21]

Die „überlieferte Wesensumgrenzung der Wahrheit" fasst sich daher in dem Satz zusammen: „veritas est adaequatio rei et intellectus"[22]. Sache und Erkenntnis werden in dieser Konzeption in eine Beziehung der „Angleichung" gesetzt. An Heideggers Philosophie der Destruktion einer bestimmten Form der Wahrheit ist zu erinnern, weil Bachmanns Erzählung sie in eine Geschichte überführt und dramatisiert. Die apophantische Wahrheit gehorcht keiner philosophischen Notwendigkeit, sondern geht aus Anordnungen und Zwängen hervor

[19] Ingeborg Bachmann: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers, Wien 1949. Hg. v. Robert Pischl, München, Zürich 1985.
[20] Martin Heidegger: Vom Wesen der Wahrheit (1930), in: Wegmarken, Frankfurt/M. 1996, S. 179.
[21] Ebd., S. 179 f.
[22] Ebd., S. 180.

und ist keineswegs das Ergebnis reiner Erkenntnis. Seit Nietzsche besteht die philosophische Aufgabe, so Foucault, darin, „die Geschichte der Wahrheit zu denken, ohne sich auf die Wahrheit zu stützen. In einem Element, in dem die Wahrheit nicht existiert“[23] und das Nietzsche wahlweise Schein, Trieb, Gewalt oder Bemächtigung nennt. Die Wahrheit ist eine „Peripetie“, merkt Foucault an, „eine Erfindung, vielleicht auch eine Verbiegung der Erkenntnis“[24], sie ist weder deren Norm noch ihr Wesen, wie es die Philosophie, mit gewissen Ausnahmen, seit Aristoteles lehrt. Diese Peripetie, dieser entscheidende Umschlagspunkt ereignet sich in Bachmanns Erzählung an jener Nahtstelle der beiden Teile der Erzählung, die die Feststellung des Schreis von der nachfolgenden Genealogie des Strebens nach Wahrheit trennt. Denn die Wahrheit, die Wildermuth gewählt hat, ist ihm eingepflanzt worden, sie legt von einem Willen der Überwältigung Zeugnis ab, einer Askese, deren Untersuchung der zweite, längere Teil der Erzählung gewidmet ist.

II.

„Um die Wahrheit geht es mir, schon lange schon immer“[25], beginnt Wildermuth seine Lebensgeschichte. Bei dieser autobiografischen Feststellung handelt es sich um Bachmanns Umschrift jener legendären Wahrheitssetzung, die sich zu Beginn der Metaphysik des Aristoteles vollzieht. Der *Wille* zur Wahrheit wird bei Aristoteles allerdings nicht als solcher einbekannt, sondern durch die Unterstellung eines *Strebens*, einer natürlichen Neigung der Menschen zur Wahrheit ersetzt: „Alle Menschen streben von Natur (*physei*) nach Wissen (*eidenai*); dies beweist die Freude an den Sinneswahrnehmungen (*aisthesis*), denn diese erfreuen an sich, auch abgesehen von dem Nutzen, und vor allen andern die Wahrnehmungen mittels der Augen.“[26] Um die Wahrheit geht es also den Menschen, mit Wildermuth zu sprechen, „schon immer“, von dem Moment an, in dem sie ihre Augen aufschlagen. Dass es ganz andere Lüste als die der Wahrnehmung gibt, böse Lüste, die sich die Erkenntnis unterwerfen und den Willen zum Wissen einpflanzen, ist das Thema des zweiten Teils der Erzählung. Die Wahrheit, verstanden als Erkenntnis der Ursachen, ist die höchste Form der Erkenntnis, die scheinbar keinen anderen Zweck als sich selbst verfolgt. Tatsächlich aber ist diese Ansetzung der Wahrheit nur der retroaktive Effekt einer sehr andersartigen Praxis, in deren Rahmen der junge

[23] Foucault: Über den Willen zum Wissen, S. 275.
[24] Ebd., S. 272.
[25] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 226.
[26] Aristoteles: Metaphysik 980a, zitiert nach: Aristoteles: Metaphysik. Übersetzt von Hermann Bonitz, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 37.

Wildermuth *lernt*, die Wahrheit zu lieben. Die „Faszination", die die Wahrheit für ihn gewann, hängt an den zahlreichen Wahrheitskomposita, mit denen er seit frühester Kindheit konfrontiert wurde, lange bevor er „diese Worte begreifen konnte"[27]. Die Lust der Wahrheit ist die Lust an den sprachlichen Formen, die „Muster", die benutzt werden müssen, um die Wahrheit zu sagen. Noch bevor sich ihm die Frage nach der Wahrheit als solcher stellen kann, gibt Wildermuth sich bereits „die größte Mühe, das Muster von ‚die Wahrheit sagen' zu erfüllen"[28]. Damit ist, aus genealogischer Perspektive, schon fast alles gesagt: Die Wahrheit und die ‚Methode' (das ‚Muster'), durch die sie erreichbar wird, gehorchen einem Standard, der seinerseits nicht mehr auf seine Wahrheit befragt, sondern nur mehr befolgt werden kann.

Es ist das kleine, unscheinbare Wort „genau", mit dem Wildermuths Vater den Sohn dazu nötigt, ein beliebiges Geschehen vollständig und wahr zu berichten: „Wozu das gut sein sollte, wußte ich freilich nicht"[29], aber, so Wildermuth, ihm gelingt es in der Folgezeit immer besser, die Vorgabe zu erfüllen, wenn sie auch prinzipiell unerfüllbar bleiben muss, denn Genauigkeit ist ein steigerbarer Wert und deshalb nicht zufällig der eigentliche Motor der neuzeitlichen, wissenschaftlich-technischen Wahrheitssuche. Heidegger betont im Kontext der griechischen Umdeutung der Wahrheit als Richtigkeit (*orthotes*) die Rolle der *paideia*, die darin bestehe, den Wahrheitsblick *einzuüben*: Es bedarf der Lenkung und Leitung bzw. einer spezifisch *pädagogischen* Intervention, die den Menschen allererst zugänglich und ‚tauglich' macht für die Mühen des Wissenserwerbs. Entsprechend ist es in Bachmanns Erzählung ein pädagogisches Dispositiv, in dem die Einübung eines wilden Muts zur Wahrheit geschieht, denn: „Es war so schwer, etwas erschöpfend zu berichten, aber es kam nur darauf an es zu wollen, und ich wollte ja, versuchte es weiter und brannte nach dieser Aufgabe, die so viel schöner war als die Schulaufgaben."[30] Es kam nur darauf an es zu *wollen*: Diese Formulierung adressiert ganz offen den *Willen zum Wissen* und damit zugleich die Abwehr oder den Ausschluss dessen, was man den Nicht-Willen zur Wahrheit oder das Leben in der Täuschung oder unter den Bedingungen eines trügerischen Scheins nennen könnte.

Die Qualität der Wahrheit als Richtigkeit, die sich zur Wahrheit äußerlich verhält, bestätigt Wildermuth, wenn er den Akt des Ordnens von Ereignissen als den entscheidenden methodischen Zugriff kennzeichnet, der schon die Wahrheitssuche des Kindes reguliert: „Schon ehe ich vor den Vater gerufen wurde (um irgendeinen „Unfug", den er angerichtet hat, zu berichten, FB), ord-

[27] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 227.
[28] Ebd.
[29] Ebd., S. 228.
[30] Ebd., S. 229.

nete ich für mich die Begebenheit in peinlicher Reihenfolge und memorierte"[31]. Und Heideggers Hinweis auf die Unmöglichkeit einer Wahrheit als *Zusammenstimmen* von Aussage und Sache wiederholt sich beim kleinen Wildermuth in der Erfahrung, alles bereits Erzählte immer wieder aufs Neue „haarklein" erzählen zu müssen, „weil ich in heller Aufregung merkte, daß es noch immer nicht ganz stimmte, was ich da erzählte".[32] Die Wahrheit zu sagen verwandelt sich daher in ein „Exzerzitium", das darin besteht, „jeden Gegenstand eines Schauplatzes" in „seine Atome" zu zerlegen.[33] Foucault spricht von einer „Willensvorschrift" bzw. einer „Askese", von der der Erkennende sich leiten lassen muss.[34] Entgegen der hohen Meinung, die dann später der Student Wildermuth und seine Studiengenossen von der Wahrheit haben, stellt sich schnell heraus, dass sie selbst an den Orten, wo sie in strahlendem Licht erglänzen soll (z. B. den Justizpalästen), ihre Verankerung in niederen, bürokratischen Praktiken und Infrastrukturen der Wissensorganisation nicht verbergen kann:

> (…) und wir merkten, daß man in den Kanzleien und den langen langen Korridoren des Justizpalastes nicht für Wahrheitssuche Zeit hatte. Wir lernten Schriften aufsetzen, Akten ordnen, Maschinenschreiben, Vorgesetzte grüßen und uns grüßen lassen von Sekretärinnen, Praktikanten und Dienern; wir lernten mit Ausgängen, Eingängen, Heftern, Ordnern, Schränken umgehen. Wo war die Wahrheit hingeflogen und wer wollte ihr nachsetzen und sie finden?[35]

Für diesen methodisch disziplinierten Wahrheitsbegriff ist charakteristisch, dass sein Regime nicht ohne *Evasionsphantasien* zu ertragen ist: Es kommt daher beim jungen Wildermuth zur Einrichtung einer „Hinterbühne", auf der all das möglich ist, was die Wahrheitsdisziplin ausschließt, nämlich „Traumabenteuer, Traumdramen, Fantastereien"[36]. Die Ästhetik reagiert auf die Pflicht zum Wahrsagen und macht sie erträglich. Der Schrei als Grenzfall und die in ihm sich vollziehende Implosion des Aussagesatzes als des Orts der Wahrheit wie auch eine eigentümlich wortlose Erotik erweisen sich in der Erzählung als funktional äquivalente Einlösung des unerfüllbaren Anspruchs einer Wahrheit, die totale Entsprechung von Sache und Satz:

> Ich möchte meinen Geist und mein Fleisch übereinstimmen machen, ich möchte in einer unendlichen Wollust unendlich lang übereinstimmen,

[31] Ebd.
[32] Ebd.
[33] Ebd., S. 230.
[34] Foucault: Über den Willen zum Wissen, S. 46.
[35] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 234.
[36] Ebd., S. 231.

> und ich werde, weil nichts übereinstimmt und weil ich's nicht zwingen und nicht erreichen kann, schreien. Schreien![37]

Eine „Wahrheit über die Welt" ist ebenso wenig erreichbar wie eine „Wahrheit über mich"[38]: Eine Wahrheit über mich wäre immer noch eine Serie von (u. U. autobiografisch angeordneten) Tatsachen, die gesagt werden können. Sie entkäme nicht der Logik der apophantischen Wahrheit, die zugleich deren Paradoxie ist, denn die Worte haben gerade, weil sie über eine eigene Materialität verfügen, nicht die Fähigkeit, die anderen Dinge zu bezeichnen oder zu spiegeln: „Es gibt keine Ähnlichkeit zwischen den Worten und jenen Dingen, von denen sie angeblich sprechen."[39] Die Übereinstimmung, die Wildermuth sucht, unterläuft daher alle Aussagewahrheit – allerdings um den Preis einer Sexualisierung der Wahrheit bzw. einer Angleichung des Begehrens an das Modell der Angleichung von Wahrheit und Sache. Deshalb ist nicht vom Körper, sondern vom Fleisch und von der „Wollust" die Rede.

So nimmt es auch nicht wunder, dass die Einlösung dieser sexualisierten *unio mystica* in einer Seitensprunggeschichte erfolgt, in der eine gewisse Wanda die *große Übereinstimmung* bewirkt. Der Vitalismus des Körperrausches ist ein direkter Effekt einer Wahrheit, die als *adaequatio* gedacht wird. Deshalb ist die Semantik des Übereinstimmens und der Übereinstimmung so rekurrent in der Erzählung: „Im Fleisch habe ich die Wahrheit gesucht. Etwas wollte ich übereinstimmen machen, meinen lebendigen Körper mit einem lebendigen Körper."[40] Die Liebe mit der schweigsamen Wanda, die sich mehr oder weniger wortlos vollzieht, hat nur deshalb einen „Wert", weil sie sich erschöpft „in der Suche nach Übereinstimmung": „Ich habe mit diesem bleichen geduldigen Körper Wandas so übereingestimmt, so die Liebe vollzogen, daß jedes Wort sie gestört hätte und kein Wort, das sie nicht gestört hätte, zu finden war."[41]

Wie anders ist dagegen die Ehe mit Gerda, die sich dem Rieseln des Diskurses anvertraut und selbst die Wahrheit zu einem Element eines unablässigen Geplauders macht:

> Ich kenne keinen Menschen, der mir nahe steht und der so wenig auf die Wahrheit gibt wie meine Frau. (…) Sie muß einen Zauber haben. Denn alle bewundern sie, weil sie aus der geringfügigsten Begebenheit, aus dem ne-

[37] Ebd.
[38] Ebd., S. 239.
[39] Foucault: Über den Willen zum Wissen, S. 90. In Heideggers Worten: „Worin sollen aber Ding und Aussage übereinkommen, wo doch die Bezogenen offensichtlich in ihrem Aussehen verschieden sind?" Heidegger: Vom Wesen der Wahrheit, S. 183.
[40] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 240.
[41] Ebd., S. 245.

> bensächlichsten Erlebnis eine Geschichte machen kann. Sie unterhält sich und die anderen ununterbrochen auf Kosten der Wahrheit. Ich habe sie noch nie dabei ertappt, daß sie einen Vorfall genau berichtet hätte. (…) Alles, was sie erzählt, ist sinnreich oder ist verwunderlich, hat eine Pointe. Man muß unweigerlich lachen, verdutzt sein oder den Tränen nahe kommen, wenn sie etwas zum Besten gibt. Sie macht Beobachtungen, die ich nie machen könnte, sie redet und redet daher, als könnte sie nie jemand zur Rechenschaft ziehen.

Gerda, die unaufhörlich Plaudernde, verwirklicht in der Erzählung die Möglichkeiten des *Sophismus*, die Foucault im Rahmen seiner Genealogie der Wahrheit (neben dem archaischen Recht und der Tragödie) als die dritte große Alternative des apophantischen Wahrheitsmodells untersucht. Die Philosophen mussten die Sophisten bekämpfen, weil diese wissen, dass der Diskurs keinen Zugang zu den Dingen eröffnet. Daher verlagern sie den Diskurs von der Ebene des Seienden (der Wahrheitsfunktion) auf diejenige des Ereignisses. „Sophismen", schreibt Foucault, „werden nicht bewiesen, sie gewinnen oder verlieren".[42] Ihr Kriterium ist nicht die Wahrheit des Gesagten, sondern, wie es in Bachmanns Erzählung im Hinblick auf Gerdas Erzählungen heißt, ihre „Pointe". Der Sophismus ist „im strengen Sinne pervers", denn die Sprechenden haben dort „ein ungehöriges Verhältnis zum Körper, zur Materialität ihres Diskurses"[43], den sie nach Lust und Laune manipulieren. Sophistinnen wie die Ehefrau des Richters manipulieren den Diskurs, indem sie die lineare Folge der Worte auflösen, umbauen oder endlos verlängern.[44] Nichts, was Gerda erzählt, hielte einer *genauen* Überprüfung stand. Dennoch ist der Diskurs, den sie hält, von einer Macht, die als „Zauber" bezeichnet wird, denn es gelingt Gerda, selbst offenbare Lügen so zu präsentieren, dass ihr die Zuhörenden Glauben schenken.

Ein Wildermuth endet mit einer scharfen Polemik gegen die Anrufung einer höheren Wahrheit, die ausgerechnet Gerda reklamiert und als deren Ort sie die schönen Künste bzw. die Bücher und damit: Literatur ausmacht, zu der auch Bachmanns Erzählung rechnet. Die höheren und höchsten Wahrheiten sind zugleich inflationäre Wahrheiten, Bildungsgüter, weshalb sie Wildermuth immer geflohen hatte: „Jetzt geschah mir das sogar in meinem eigenen Haus, daß jemand mit der höheren im Bund war und sich einbildete, von ihr etwas zu verstehen."[45]

---

[42] Foucault: Über den Willen zum Wissen, S. 88.
[43] Ebd., S. 88f.
[44] Ebd., S. 85.
[45] Bachmann: Ein Wildermuth, S. 246.

III.

„Ich bin dieser Spiele und dieser Sprache müde."[46] *Ein Wildermuth* endet durchaus aporetisch: Der Wahrsprecher ist müde und hat sich von den institutionellen Orten des Wahrsprechens abgewendet. Wildermuth klammert bezeichnenderweise den *politischen* Einsatz der Wahrheit und eines Wahrsprechens aus, das sich nicht in Genauigkeit erschöpft und in der Pflicht, einer übergeordneten Instanz (dem Vater und seinem Gesetz) Rechenschaft über ein Geschehen abzulegen oder selbst diese Instanz zu verkörpern (der Richter). Wildermuth erweist sich, gerade weil er die Wahrheit seines Vaters *gewählt* oder übernommen hat, als ein gehorsames Subjekt und keineswegs als *mut(h)ig*.

Ingeborg Bachmann hat andere Erzählungen geschrieben, in denen die Wahrheit im Ereignis eines Wahrsprechens besteht, das eine Zensur verletzt oder ein Tabu bricht und sich in einem Kontext situiert, der durch das Gegeneinander unterschiedlicher Formen eines Willens zum Wissen bzw. Nicht-Wissen definiert ist. Die wichtigste Erzählung, die hier zu nennen wäre, ist *Unter Mördern und Irren*, die im gleichen Jahr wie *Ein Wildermuth* erschien. Erzählt werden die Gespräche am Tisch einer Herrenrunde in einem Wiener Kellerlokal, in dem sich regelmäßig freitags *Dagebliebene* und *Zurückgekehrte* treffen, also Leute, die sich dem NS in Österreich anschlossen, und solche, die vom Regime vertrieben, nach dessen Ende wieder dazugehören wollen. Warum „sitzen wir", fragen sich die Zurückgekehrten in dieser Runde, „beisammen"[47], also mit dagebliebenen Mitläufern, ehemaligen Soldaten und Nazis, die uns doch vertrieben hatten? Über diese Frage, die im Waschraum der Toilette Friedl, einer der Zurückgekehrten, an den Erzähler richtet, ist viel gehandelt worden. Ich möchte unter dem Aspekt, der meine Überlegungen geleitet hat, nämlich Bachmanns Lehre von der Wahrheit, auf den fast surreal zu nennenden Schluss der Erzählung *Unter Mördern und Irren* verweisen, der davon berichtet, wie ein „Unbekannter"[48] am Tisch der Herrenrunde auftaucht. Dieser Unbekannte beginnt unaufgefordert damit, „seine Geschichte zu erzählen", die eben das Problem der Wahrheit betrifft. Denn der Unbekannte sagte, wie es in der Erzählung heißt, *plötzlich*, „er sei ein Mörder"[49]. Er beschuldigt sich mit diesem Sprechakt eines Kapitalverbrechens – und er tut das, ohne dass das am Herrentisch besondere Irritationen auslöst, denn dort sitzen ja ebenfalls auch Mörder neben solchen, die sich mit knapper Not vor ihnen ret-

[46] Ebd., S. 247.
[47] Ingeborg Bachmann: Unter Mördern und Irren, in: dies.: Sämtliche Erzählungen, München, Zürich 1982, S. 159–186, hier: S. 172, 178.
[48] Ebd., S. 179.
[49] Ebd., S. 181.

ten konnten. Diese Mörder allerdings kämen niemals auf den Gedanken, sich so zu bezeichnen, weil sie im Staatsauftrag handelten, ihre Morde also politisch und juristisch gedeckt waren.

Der Unbekannte erzählt die Geschichte eines *verhinderten* Mörders, denn er, der seine Obsession zu töten, offen einbekennt, muss sich schließlich eingestehen, dass er niemanden kennt, „den ich hätte hassen können“[50]. Er muss, anders gesagt, lernen, motivlos oder im Auftrag zu töten, wie es einige der am Tisch versammelten Herren nur allzu leicht getan haben, die sich mit den staatlichen Ausreden für den Mord problemlos arrangierten. Das heißt, *diese* Mörder, die keine sein wollten und sich niemals so betrachteten, mordeten, weil sie komplizierte Rationalisierungsgeschichten ihres Tuns übernahmen, während der Unbekannte sich als einen „einfachen Mörder“ bezeichnet, für den es nicht in Frage kommt, „Polacken, Amis, Schwarze“[51] umzubringen, und der sich auch mit den blumigen Spachregelungen („Ausradieren“, „Aufreiben“, „Ausräuchern“) nicht abfinden kann, die allesamt das Faktum des kollektiv begangenen und massenhaften Tötens überschreiben, indem sie sie als eine legitime Polizei- oder Militäraktion umfingieren. Weil er „einen Menschen morden“[52] will und hierfür keine Ausreden sucht, hat er es nicht so leicht wie die ‚Kameraden‘ an den Frontabschnitten, die einfach nur „ihr Pensum“ erledigen: „sie wußten meist nicht, ob sie jemand getroffen hatten und wie viele, sie wollten es auch nicht wissen. Diese Männer waren ja keine Mörder, nicht wahr?“[53], fragt der Unbekannte und hat damit ex negativo die Wahrheit über das Morden im Staatsauftrag formuliert. Weil der Unbekannte immer nur an den Mord *denkt*, aber nicht schießt, durchläuft er nacheinander Gefängnis, Psychiatrie und Lagerhaft, denn niemand versteht sein Problem, nämlich nur schießen zu können, wenn er sich unter seinem Gegenüber „etwas vorstellen“[54] kann und wenn ihm niemand die Verantwortung dafür abnimmt.

Dass das Wahrsprechen des Unbekannten von sehr anderer Art ist als das väterlich verordnete und pädagogisch eingepflanzte, also institutionell gedeckte und verstärkte Wahrsprechen in der Erzählung *Ein Wildermuth*, belegt das Ende von *Unter Mördern und Irren*. Der Unbekannte nämlich wird seinerseits ermordet – nicht von der Herrenrunde, aber von Männern aus einem parallel stattfindenden Frontkämpfertreffen. Bachmann erzählt die genauen Tatumstände nicht (wie es der junge Wildermuth getan haben müsste, wenn er seinem Vater ‚beichtet‘). Sie konfrontiert uns auf der letzten Seite lediglich mit

[50] Ebd., S. 182.
[51] Ebd., S. 183.
[52] Ebd., S. 184.
[53] Ebd.
[54] Ebd., S. 185.

den gewaltsamen Auswirkungen des Zusammentreffens zwischen dem Unbekannten und den Frontoffizieren, die ihm eine „unbegreifliche Provokation" vorwerfen: „Unweit vom Eingang des Kellers lag er. Ich beugte mich zu ihm nieder. Er blutete aus mehreren Wunden." Er war „schon tot"[55]. Die Wahrheit des Unbekannten, der als Soldat untauglich war, weil er die Kunst des Tötens nicht beherrschte, ist einem gefährlichen, ja mörderischen Schweigen eines Nachkriegskollektivs abgerungen. Sie erneuert das Wahrsprechen als eines, das mit Risiken behaftet ist, die auch das eigene Leben betreffen können. Sie verletzt ein Redetabu und exponiert den Wahrsprechenden. Sie dementiert die Auffassung, dass wir ‚alle an einem Tisch sitzen' und die Wahrheit sich im freien kommunikativen Austausch aus dem ergeben könnte, was in der Erzählung „diese jämmerliche Einträchtigkeit"[56] genannt wird. Diese Eintracht ist eine weitere, diesmal intersubjektive Variante des Modells der Wahrheit als Übereinstimmung oder Angleichung, deren Aporien uns die Erzählung *Ein Wildermuth* vor Augen führt.

Es geht bei der Wahrheit, wie Bachmann in ihrer eingangs erwähnten Rede klar macht, nicht um irgendeine Form der Übereinstimmung (mit den Tatsachen, mit den anderen, mit sich selbst), sondern um einen Vorgang, den sie in dem Satz zusammenfasst: „Mir sind die Augen aufgegangen."[57] Und sie fügt erläuternd hinzu: „Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können."[58] In *diesem* Punkt bewegt sich Bachmann auf der Linie Heideggers, der unablässig den metaphysischen Zusammenhang von Wahrheit und Idee und damit: von Wahrheit und dem, was wir sehen können und durch immer besseres (apparativ unterstütztes) Sehen genauer erfassen, hinterfragt. Deshalb sind es ausgerechnet die Blinden, nämlich die „Kriegsblinden", denen der *richtige* Bezug zum Sichtbaren verwehrt bleibt, weil ihnen der optische Sinn nicht zur Verfügung steht, die einem anderen Medium, nämlich der Literatur, die Aufgabe abverlangen, sie ‚sehend' zu machen. In Bachmanns Erzählung *Unter Mördern und Irren* geht es um Kriegsblinde in einem anderen Sinne, nämlich um solche, die der Krieg, wenn er ihnen schon nicht ihr Augenlicht geraubt hat, so doch moralisch oder politisch blind gemacht hat. Dem Unbekannten obliegt es hier, den Blinden bzw. den Lesern die Augen zu öffnen. Es sind die vom Krieg Gezeichneten, die physisch Blinden, die tatsächlich „besser bezeugen" als alle anderen, dass, wie es in der kurzen Rede heißt, „unsere Kraft weiter reicht als unser Unglück, daß man, um vieles be-

[55] Ebd., S. 186.
[56] Ebd., S. 173.
[57] Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 275.
[58] Ebd.

raubt, sich zu erheben weiß, daß man enttäuscht, und das heißt, ohne Täuschung, zu leben vermag. Ich glaube, daß dem Menschen eine Art des Stolzes erlaubt ist – der Stolz dessen, der in der Dunkelheit der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört, nach dem Rechten zu sehen."[59] Erhebung, ohne Täuschung leben, Stolz: allesamt politisch akzentuierte Begriffe, die das Wahrsprechen von seiner metaphysischen Befangenheit lösen und es mit der öffentlichen Freiheit bzw. dem freien Sprechen oder der *parrhesia* verbinden, von der es das perzeptive Modell der Wahrheit getrennt hatte.

[59] Ebd., S. 277.

Uneigentliche Rede der Liebenden in der europäischen Literaturtradition

Yoshiki Koda (Keio-Universität, Tokyo)

Jede Sprache hat Begriffe, die man in anderen Sprachen nicht mit einem einzigen Wort ausdrücken kann. In ihrem Bestsellerbuch „Lost in Translation" hat Ella Frances Sanders aus der ganzen Welt solche unübersetzbaren Wörter gesammelt.[1] Mit einem kurzen Blick auf die Paradebeispiele dieser schon fast rätselhaften Wörter wundert man sich, dass für ein Volk so viele Begriffe sowohl für ihren Alltag als auch für ihr ästhetisches Leben wichtig sind, während sie für andere gleichgültig erscheinen. Anders gesagt: Jede Kultur besitzt ihre eigenen Regeln der Wahrnehmung, in denen auf ganz unterschiedliche Weise kulturspezifische Interessen zum Ausdruck kommen. Als ein Beispiel aus dem Japanischen nennt Sanders „*komorebi*" und erklärt es als das Sonnenlicht, das durch die Blätter eines Baumes bricht. In diesem Begriff zeigt sich, dass Japaner einen ganz besonderen Sinn für Licht und Schatten haben; das grelle Sonnenlicht vermittelt keine ästhetischen Werte in der japanischen Kulturgeschichte. Solche Ausdrücke der Wahrnehmung sind aber nicht der japanischen Sprache eigen, sondern finden sich auch in anderen Sprachen.

Paul Valéry stellte die Schönheit von *komorebi* folgendermaßen poetisch dar: *„des étincelles solaires de la mer aux mille minces miroirs des feuilles de bouleau" („von den Sonnenfunken des Meeres zu den unzähligen Glimmerplättchen des Birkenlaubs")*.[2] Die französische (und auch deutsche) Beschreibung ist relational, d. h. der Dichter bezieht das Wahrgenommene auf drei Ebenen, Meer, Spiegel und Birkenlaub, während das Japanische den Sachverhalt konditional darstellt. *Komorebi* besteht aus den drei Wortteilen, *ko* (Diminutiv: klein), *moreru* (Verb: durchfließen) und *hi/bi* (Substantiv: Licht), und bildet somit ein Kompositum.

Die Eigenarten zeigen sich in den Wortbildungen deutlich. „Kompositum" (Wortbildung) bedeutet Zusammensetzung. Es ist aber nicht die Zusammensetzung gleicher Sachen, sondern es fügt heterogene Wörter zusammen und erzeugt dadurch einen neuen Sinngehalt. In diesem Zusammenhang weisen

[1] Ella Frances Sanders: Lost in Translation. Unübersetzbare Wörter aus der ganzen Welt. Übersetzt von Marion Herbert, Köln 2017.

[2] Paul Valéry: Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci. In: Ders: Leonardo. Drei Essays. Übertragen von Karl August Horst, Frankfurt a. M. 1960, S. 5–89.

Komposita und Metaphern eine ähnliche Struktur auf. Ich greife hier auf die aristotelische Definition der Metapher zurück.

> *Man muss […] Metaphern bilden […] von verwandten aber auf den ersten Blick nicht offen zutage liegenden Dingen, wie es z. B. auch in der Philosophie Charakteristikum eines richtig denkenden Menschen ist, das Ähnliche auch in weit auseinander liegenden Dingen zu erkennen.*[3]

Der römische Grammatiklehrer Marcus Fabius Quintilian (ca. 35 – ca. 100 n. Chr.) hat daher die Metapher ein uneigentliches Wort *(verbum inproprium)* genannt, das an die Stelle, wo eine eigentliche Bedeutung fehlt, übertragen wird (Quintilian, VIII, 6, 5).

Vergleichsbasis Zeitspanne	a Leben	c Tag
Übereinstimmungs-Punkt: Schlussphase	b Alter (eigentliches Wort)	d Abend (eigentliches Wort)
Übertragung des Wortes an eine analoge Stelle	d „Abend des Lebens“/ „Sonnenuntergang des Lebens“ (uneigentliches Wort)	b „Alter des Tages“ (uneigentliches Wort)

(Aristoteles, Poetik, 21, 69; Schematisiert von Kohl (2007))[4]

Das Alter [b] verhält sich zum Leben [a], wie der Abend [d] zum Tag [c]. Auf Grund dieser analogen Beziehung ergeben sich die uneigentlichen Wörter, indem die Attribute beider Begriffe aufeinander über Kreuz bezogen werden. Je konventioneller eine Metapher wird, desto weniger erweckt sie beim Hörer eine psychische Anspannung. Ihre Uneigentlichkeit gerät allmählich in Vergessenheit, wie der metaphorische Ausdruck „Untergehen der Sonne“ zum Kompositum „Sonnenuntergang“ lexikalisiert worden ist. In diesen semantischen Verhältnissen stehen das „*komorebi*“, „*Glimmerplättchen des Birkenlaubs*“ und „*mille minces miroirs des feuilles de bouleau*“. Die letzteren poetischen Lichtmetaphern, die im Gegensatz zur ersten Wortbildung stehen, widerstehen der Konventionalisierung und verletzen absichtlich den Code der Alltagssprache, um das alltäglich Werdende erneut auf eine ungewöhnliche, uneigentliche Dimension zu heben. Sie zwängen die Sprache nicht ins Korsett des einfältigen Verständnisses und treiben sie zur produktiven Mannigfaltigkeit. Darauf kommen wir später nochmals bei der Jargon-Kritik Adornos zu sprechen.

[3] Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt von Franz G. Sieveke. München 1995, III, 11,5.
[4] Katrin Kohl: Metapher. Stuttgart 2007, S. 27.

„TAU“ IN DER EUROPÄISCHEN LITERATURTRADITION

Mittelalterliche Mystikerinnen und Mystiker lassen sich als ‚Sprachinnovator‘ charakterisieren. Viele philosophische Begriffe, die wir heute gewöhnlich gebrauchen, kommen aus Lehnübersetzungen, die die deutschsprachigen Theologen angefertigt haben.[5] Durch diese Übersetzungen sind die spekulativen Fähigkeiten des Deutschen wesentlich erhöht worden.

Im Gegensatz zur Bildung neuer Begriffe haben sich die Klosterfrauen, die des Lateinischen nicht mächtig waren, darum bemüht, die Ausdrucksmöglichkeit ihrer Muttersprache zu verfeinern. Ihre Schriften sind in erster Linie Liebesäußerungen an ihren Herrn, weil sie lieber Braut bzw. Geliebte sein wollten als Schülerin Gottes. Ein vortreffliches Beispiel dafür ist *„Das fließende Licht der Gottheit“* Mechthilds von Magdeburg (um 1208–1282/97).[6] In der Kirche war es damals nur den männlichen Geistlichen gestattet, die Bibel zu interpretieren. Die Frauen spielten in der Auslegung des Glaubens eher eine untergeordnete Rolle. Mechthild kritisierte die Pfarrer und Priester als Schriftgelehrte, Gott spreche solche Leute gar nicht direkt an. Für Mechthild wurde das Wort Gottes nicht in Begriffen, sondern in Metaphern und Gleichnissen verkündigt; denn es war ein liebevoller Gruß und musste daher sowohl sinnlich als auch ästhetisch sein.

In der Metaphorik Mechthilds nimmt der Tau eine besondere Stellung ein.[7] Im Kapitel 13 des ersten Buches des „fließenden Lichts der Gottheit“ spricht Gott: *Ich kum zuo miner lieben als ein touwe uf den bluomen* (Buch 1, Kap. 13). Tau beschreibt ihre spezielle Geisteslage. Gott kommt zu seiner Geliebten wie der Tau auf die Blumen. Gott sei der Tau. Diese Metaphorik erscheint dem modernen Leser bestimmt rätselhaft, weil man dem Tau in der europäischen Ikonologie einen übernatürlichen Sinn schwer beimessen kann. Um diese Stelle richtig verstehen zu können, müssen wir das Grimmsche Wörterbuch aufschlagen.

---

[5] Kurt Ruh: Überlegungen und Beobachtungen zur Sprache der Mystik. In: Brüder-Grimm-Symposion zur historischen Wortforschung, Reiner Hildebrandt und Ulrich Knoop (Hrsg.), Berlin/New York 1986, S. 25–39.

[6] Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit. Hrsg. von Hans Neumann, Bd. I: Text, München/Zürich 1990.

[7] Als klassisches Referenzwerk zur Metaphorik Mechthilds ist die Arbeit von Lüers zu nennen. Sie zeigt, dass die Mystikerin neben dem Tau viele Metaphern verwendet hat, die mit der Flüssigkeit und Trockenheit zu tun haben, z. B. *brennen, brunnen, dürre, einoede, giezen, vliezen, vaz, wüeste* usw. Grete Lüers: Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg, München 1926.

Thau, Tau

1) *im eigentlichen sinne, der bekannte bei klarem himmel und windstille sich bildende wässerige niederschlag, wenn die temperatur der erdoberfläche unter den thaupunkt der luft gesunken ist.*
2) *wie der thau, wie thau in vergleichungen:*
   *aldâ si (die treue) kann verswinde*n / *als viur in dem brunne*n / *unt daz tou von der sunnen. (Parzival 2,4).*
3) *oft in bildlicher Verwendung:*
   das wissen ist der staub, und das gemüth der thau. (Rückert brahm. 1, 65)
   gott sei dank! des friedens thaw / feuchtet wieder unser aw. (Logau 2, zugabe 201, v. 67).
4) *etwas dem thau ähnliches nach form oder wirkung.*
   a) *der augen thau, die thränen (vgl. thränenthau)*
   b) *thau des blutes, blut*
   c) *thau des nektars*
   d) *was honigthau*
   e) *dunst, schweisz*
   f) *feuchtes element, wasser, wasserdunst, -staub*

Diese Bedeutungsliste des Grimmschen Wörterbuchs beantwortet die Frage nach dem göttlichen Tau jedoch nicht. Tränen, Blut, Nektar, Honig, Schweiß usw. sind alles Flüssigkeiten und ihre Figuren sind deshalb Metonymien. Der Verfasser des Artikels berücksichtigt aber nicht, dass das Wort Tau sowohl in der römischen Mythologie als auch im Alten Testament mit der Geburt der Welt in Verbindung gebracht wurde und dann das Mittelalter hindurch bis zum 18. Jahrhundert immer wieder Dichter zu demselben Motiv inspiriert hat. Zunächst sei hier die mythologische Herkunft des Taus betrachtet.

Plinius († 79 n. Chr.) gibt in seiner „*Historia naturalis*“ (Buch 9, 107) einen Mythos wieder: Der vom Himmel gefallene Tropfen Tau werde von der auf dem Meer schwimmenden Muschel aufgenommen und auf den Meeresgrund hinabgebracht, wo der Tau sich in eine Perle verwandele.

Der Tau wird in seiner Grundbedeutung vor allem mit Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht. Der Tau macht das Wetter schön und die Erde fruchtbar. Eine Bauernregel besagt: Häufiger und starker Tau verkündet heiteres Wetter. Unser Tau unterscheidet sich aber von diesem metonymischen Gebrauch. Der alttestamentliche Prophet Jesaja verwendet ihn auch im landwirtschaftlichen Kontext: „*Taut, ihr Himmel, von oben, / ihr Wolken, lasst Gerechtigkeit regnen! / Die Erde tue sich auf und bringe das Heil hervor, / sie lasse Gerechtigkeit sprießen.*“ (Jesaja, 48: 8). Der Bedeutungskomplex von Tau, Muschel und Perle ist hier zu dem von Tau, Erde und Gerechtigkeit übergegangen.

Das Symbol der bäuerischen Fruchtbarkeit ist im neutestamentlichen Kontext auf das der menschlichen Fruchtbarkeit übertragen. Das mittelalterliche Naturkundebuch *„Physiologus“* hat das Symbol mit der Verkündigung an Maria und der Inkarnation Jesu Christi in Verbindung gesetzt:

> *Tatsächlich ist die der Heiligen Maria geborene Blume unser Herr Jesus Christus. Denn, wie der Stein aus dem Meer auftaucht, ist die Heilige Maria aus dem Haus des Vaters zum Tempel Gottes aufgestiegen. Sie hatte den himmlischen Tau empfangen.*[8]

Für die Bildung des mariologischen Taus hat auch die biblische Typologie eine wichtige Rolle gespielt. Die Metapher des Taus als Gottes Offenbarung beruht auf der Berufung Gideons durch Gott im Buch Richter (6: 36–38) des Alten Testaments. Wegen des Zorns Gottes sind die Israeliten der Gewalt Midians ausgesetzt und leiden unter seiner Herrschaft sieben Jahre. Nun sendet Gott einen Engel zum Bauernjungen Gideon, um die Israeliten zu retten, und befiehlt ihm, die Midianiter zurückzuschlagen. Gideon traut sich aber nicht, den Willen des Herrn zu erfüllen, weil seine Sippe die schwächste im Volk und er selbst der Jüngste in seiner Familie ist. Skeptisch versucht er Gott herauszufordern: Er legt ein frisch geschorenes Vlies auf die Tenne und sagt: Wenn der Tau nur auf das Vlies fällt und der übrige Boden trocken bleibt, dann möchte Gott durch Gideons Hand Israel retten. So geschieht es. Gideon ist aber weiterhin misstrauisch und prüft Gott noch einmal: Das Vlies soll am folgenden Tag trocken bleiben, während der übrige Boden mit Tau bedeckt sein soll. Gott macht es so. Gideon ist überzeugt und besiegt von Gott beschützt mit seinen dreihundert Männern überwältigend viele Feinde.

Mittelalterliche Theologen haben diese Geschichte auf die „Präfiguration“ für die Unbefleckte Empfängnis Marias gedeutet. Gott offenbart sich den Menschen durch den Tau. Der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts als fahrende Berufsdichter tätige Rumeland von Sachsen hat sich in seinen Sangspruchdichtungen mit der typologischen Deutung dieser Tau-Metapher befasst.[9]

> (II,1) *Daz Gedeones wollen vlius in touwe*
> *quam, himelvrucht, daz ist die brût*
> *der wâren Gotes minne.*
> *[…]*

[8] Physiologus. Translated by Michael J. Curley, UP Texas, 1979, XXIV. On the Oyster-Stone and the Pearl, S. 34–38, hier S. 35. (Dt. Übersetzung von Y. K.)

[9] Holger Runow: Rumelant von Sachsen. Edition – Übersetzung – Kommentar. Berlin/New York (De Gruyter) 2011; Friedrich Heinrich von der Hagen (Hg.): Minnesinger. Deutsche Liederdichter, Leipzig 1838 (HMS), 3, 55b/a.

(III, 2) *Daz vlius in himeltouwe lac begozzen,*
ein busch enbran, ein trocken gart
truoch bluomen unde mandel:
der himele geist quam in ir lîb gevlozzen
der süezen maget, die muoter wart
des kindes âne wandel.

(Das wollne Vlies Gideons wurde bedeckt mit Tau, / der Frucht des Himmels; das ist die Braut / der wahren Gottesliebe. / […] / Das Vlies lag mit Himmeltau begossen, / ein Busch brannte, ein vertrockneter Ast / trug Blüten und Mandeln. / Der Geist der Himmel kam der schönen Jungfrau / in ihren Leib geflossen, sie wurde zur Mutter / des Kindes, ohne [dass sich ein] Wandel [an ihr vollzog].)

Die mittelalterlichen Menschen haben das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis Marias anhand der Metaphorik des Taus ins sprachlich Begreifbare gebracht, welcher ihnen durch die Konnotation hinsichtlich seiner Reinheit, Fruchtbarkeit, Durchsichtigkeit und Heimlichkeit völlig vertraut war. Hier ist Maria mit der Muschel, Jesus mit dem Tau zu vergleichen. Die traditionelle ‚eigentliche' Metaphorik des Taus, die aus dem literarischen Kontext zu verstehen ist, wird jetzt auf das religiöse Umfeld übertragen.

Der Zürcher Germanist Paul Michel hat die Eigenschaften des Taus aufgelistet, von denen die mittelalterlichen Klosterfrauen Gebrauch gemacht hatten.[10] Vor diesem semantischen Hintergrund versteht man den folgenden Satz eindeutiger. Mechthild schreibt:

> *Der suesse touwe der unbeginlicher drivaltekeit hat sich gesprenget us dem brunnen der ewigen gotheit in den bluomen der userwelten maget, und des bluomen fruht ist ein untoetlich got und ein toetlich mensche und ein lebende trost des ewigen libes.*[11]

Ein Wassertropfen springt aus dem Brunnen im Himmel und fällt als Tau auf die Blumen der Jungfrau – die lateinische Übersetzung sagt genauer „auf die Lilie". Philosophiehistorisch gesehen stammt dieses Brunnenbild aus der neuplatonischen Lehre von *emanatio* (dem Ausfluss). Das göttliche Wesen fließt aus dem himmlischen Kelch, quillt auf die Erde herab und wandelt sich in die

[10] Paul Michel: *Durch die bilde úber die bilde.* Zur Bildgestaltung bei Mechthild von Magdeburg. In: Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984, hrsg. von Kurt Ruh, Stuttgart 1986, S. 509–527, hier S. 512: „Der Tau ist rein und fein; Er kommt vom Himmel herab; und zwar über Nacht oder frühmorgens; sein Herabkommen ist unseren Blicken verborgen, seine Herkunft unwahrnehmbar; er fällt ohne Lärm (im Gegensatz zu Regen, Hagel), ohne die Erde zu versehren; er ist wohltätig: die Hitze kühlend; er verleiht Gräsern und Pflanzen neue Lebenskraft, indem er die ausgedörrte Erde befeuchtet; insofern kann man auch sagen, Tau befruchte die Blumen; die Bienen saugen den Tau aus den Blumen und machen Honig draus".

[11] Mechthild: Das fließende Licht (wie Anm. 6), Buch I, Kap. 22.

Vielfalt der Seienden. Mechthild verknüpft diese Idee mit der Tau-Metapher auf sehr originelle Weise. Ihre Metapher bringt durch diese innovativen Wortwendungen das Geheimnis der Dreieinigkeit über deren eigentlichen theologischen Inhalt hinaus zu einer neuen literarischen Dimension.[12]

Diese Bildmetaphorik wurde von den Künstlern der Renaissance übernommen. Ein gutes Beispiel dafür ist *„Die Geburt der Venus"* von Sandro Botticelli. Die Aphrodite bedeutet ursprünglich „die Meerschaumgeborene", denn sie wurde nach Hesiod (ca. 8. Jh. v. Chr.) aus der Mischung von Meereswasser und dem Samen Uranos' gezeugt (Hesiod: *Theogonie*, v. 176–200). Dieser Ursprungsmythos bietet den Künstlern eine einfache Vorstellung der aus dem Wasser aufsteigenden Venus, wie sie im Hauptpanel des bekannten *„Ludovisi Throns"* (470–460 v. Chr.) dargestellt wurde.

Dieser theogonische Mythos wurde von Paulus Diaconus (720–799) durch den Zusatz ergänzt, dass Aphrodite in einer Muschel nach Kythere fuhr.[13] Botticellis Bild müsste deshalb eigentlich nicht „die Geburt der Venus", sondern „die Fahrt der Venus" heißen. Die assoziative Verknüpfung der Geburt mit der Muschel als Lebenserzeugerin könnte jedoch schon in griechischer Zeit entstanden sein. Das zeigt ein attisches Keramikgefäß in Form einer Aphrodite in einer Muschel aus dem frühen vierten Jahrhundert v. Chr., gefunden auf dem Phanagoria-Friedhof auf der Taman-Halbinsel.[14]

Der Sinnkomplex von Geburt, Schaum, Tau, Muschel und Perle ist in der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte in verschiedenen Variationen verarbeitet worden. Ihm begegnet man auch in Goethes *„Divan"*:

(X, 1) *Vom Himmel sank in wilder Meere Schauer*
Ein Tropfen bangend, gräßlich schlug die Flut,
Doch lohnte Gott bescheidnen Glaubensmuth
Und gab dem Tropfen Kraft und Dauer.
Ihn schloß die stille Muschel ein
Und nun, zu ew'gem Ruhm und Lohne,
Die Perle glänzt an unsers Kaisers Krone
Mit holdem Blick und mildem Schein.[15]

---

[12] Der Rezipient eines metaphorischen Ausdrucks verfolgt beim Verstehen ein heuristisches Verfahren. „Das ahnende Vorverständnis der Sache, die allgemeine Weltkenntnis (in einem geistlichen Text des Mittelalters auch das Dogma) und der engere Kontext helfen beim Auslegen ebenfalls." (Michel (wie Anm. 10), S. 510.)

[13] Theodor Panofka (Hrsg.): Terracotten des Königlichen Museums zu Berlin. Berlin 1842, S. 59–64, besonders S. 60, Anm. 17. Panofka vermutet, dass an diesem Ort das Tempelbild der Göttin in einer Muschel zu denken sei.

[14] Die aphroditeförmige Lekythos befindet sich jetzt im Hermitage-Museum in St. Petersburg unter der Inventurnummer: Φa. 1869–9.

[15] Johann Wolfgang von Goethe: West-Östlicher Divan. Kritische Ausgabe. Kommentiert von Hans Albert Maier, Tübingen 1965, S. 205.

Es wäre müßig zu fragen, ob dieser Gott christlich oder heidnisch sei. Der Synkretismus von griechischem und römischem Mythos sowie von Christentum und Heidentum ist nach Paul Ricœur eine „Regelüberschreitung". Die uneigentliche Verbindung fremder Elemente erweitert jedoch in großem Maße die Ausdrucksmöglichkeit eines Unsichtbaren zum Sichtbaren. Die Künstler, Maler und Schriftsteller verwandeln etwas Unsichtbares wie die Geburt der Venus oder die Hochzeit der Seele mit Gott zu etwas Sichtbarem.

METAPHER UND DIE VIELFALT DER WELT

Ricœur hat in seinem Buch *„La metapher vive"* (Die lebendige Metapher) mehrfach betont, dass der neue Stil die Abweichung (*ècart*) von der Norm sei. In diesem Zusammenhang ist die Metapher von besonderer Bedeutung. Aristoteles hat in seiner „Rhetorik" die Metapher neben anderen Wortverwendungen wie seltenes, verkürztes, verlängertes Wort als eine Abweichung von der Norm des gewöhnlichen Wortsinns definiert. Die Metapher ist daher ein Fehler, aber, so Ricœur, ein „gewollter Fehler".

> *Jede Regelüberschreitung ist jedoch noch keine Stilfigur. Die Abweichung muß selbst wieder einer Regel unterstehen. Dies ist das Paradox der Stilfigur. Wenn nun aber die Überschreitung selbst wieder einer Regel unterstehen muß, hat man die Idee der Abweichung, als Verletzung eines Codes, durch die der Abweichungsreduzierung zu ergänzen, um der Abweichung selbst eine Form zu geben.*[16]

Der Leser einer Metapher muss die Abweichung reduzieren. D. h., um mit Ricœur zu sprechen, man muss einen möglichen Verbindungspunkt von Wortsemiotik und Satzsemantik wahrnehmen (Ebd., S. 84). Man kann eine gewagte Wortmetapher nicht als solche verstehen, sondern man muss sie in einer Aussagemetapher verankern. *„Die Metapher ist somit das beste Zeugnis für den Mechanismus der Wechselbeziehung zwischen Wort und Satz."* (Ebd., S. 82)

Die Metapher ist, wie gesehen, eine uneigentliche Sprache, die sich unendlich vervielfältigen kann. Hier stellt sich dann die Frage: Wozu vervielfältigt sie sich? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich ein frühes Werk von Paul Valéry heranziehen: *„Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci"* (1894).[17] Valéry denkt hier über den Entstehungsprozess der Kunst nach.

Da Vinci (1452–1519) diente Cesare Borgia (1475–1507) und lebte in einer politisch turbulenten Epoche Italiens. Vielleicht hängt seine anhaltende Nei-

[16] Paul Ricœur: Die lebendige Metapher. Übertragen von Rainer Rochlitz, München 1984, S. 86.
[17] Valéry: Einführung (wie Anm. 2).

gung, Schlachten, Stürme und Sintfluten zu skizzieren, mit der politischen Unruhe seiner Zeit zusammen. Die Mannigfaltigkeit der Welt diente ihm als Motor seiner Produktivität. Er schafft, *„indem er, was bekannt und allenthalben ist, in eine neue Ordnung bringt und sich Illusion und Abstraktion der Malerei zunutze macht"* (Valéry, S. 49). Valéry sieht die schöpferische Kraft Leonardos von zwei Prinzipien gesteuert: Sehen und Konstruieren.

> *Auch der universale Mensch [Da Vinci] beginnt mit der bloßen Anschauung, und immer wieder wird er sich mit Gesehenem vollsaugen. […] Die meisten Menschen nehmen [hingegen] die Welt viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr. […]* (Ebd., S. 28–9)

Da Vincis Skizzen und Zeichnungen zeigen, dass die Welt voll von Dingen ist und diese zum Sehen dargeboten werden. Der Maler wollte durch das genauere (Hin-)Sehen unter den mannigfaltigen, scheinbar zusammenhanglos dastehenden Sachen innere Zusammenhänge entdecken.

> *Dieser symbolische Geist birgt in sich eine überaus reichhaltige Sammlung von Formen, einen immer klaren Hort von Verhaltensweisen der Natur, eine Bewältigungskraft, die immer auf dem Sprunge ist und die mit der Ausdehnung seines Bereichs wächst. Eine wimmelnde Menge von Wesen, eine Fülle möglicher Erinnerungen, die Kraft, in Weltweiten eine außerordentlich große Zahl bestimmter Dinge zu erkennen und sie auf tausenderlei Art zusammenzufügen, machen seine Anlage aus.* (Ebd., S. 47)

Sein Sehen ist deshalb sowohl konstruktiv wie auch dekonstruktiv. Valéry kritisiert hingegen die begriffliche Erkenntnis als *„Erbfehler der Philosophie"*: *„Die Philosophen sind im Allgemeinen dabei stehengeblieben, unser Dasein in diesem Begriff ‚Welt' und diesen Begriff wiederum in unserem Dasein aufgehen zu lassen, aber darüber hinaus gehen sie nicht."* (Ebd., S. 27) Diese Kritik könnte sich etwa 30 Jahre später gegen Heideggers Existenzphilosophie richten.

DAS „MEHR" IN DER NEGATIVEN DIALEKTIK

Im scharfen Gegensatz zur symbolischen Re-Konstruktion der Welt durch die sprachlichen und bildlichen Figuren steht der Jargon. Jargon bezeichnet eine Ausdrucksweise, die nur für eine bestimmte soziale oder berufliche Gesellschaftsgruppe bestimmt ist. Er fordert die Eigentlichkeit und die Eigentümlichkeit.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) hat in *„Jargon der Eigentlichkeit"* (1964) kritisiert, dass die kleinbürgerlichen Parolen der Nazi-Zeit und

Heideggers „Sein und Zeit“ stark vom Eigentlichkeitsmythos geprägt waren und dies auch heute noch der Fall ist.[18]

> *In Deutschland wird ein Jargon der Eigentlichkeit gesprochen, mehr noch geschrieben, edel und anheimelnd in eins; Untersprache als Obersprache.* (S. 9)

Der Eigentlichkeitsmythos entsteht paradoxerweise im Begegnungspunkt von Alltäglichkeit und Erhabenheit. Wer sich für eigentlich hält, d. h. wer sich in der Nation, in der Gesellschaft, an der Arbeitsstelle etabliert findet, der steht fest auf der selbst-affirmativen Gesinnung. Der genügt sich nicht nur mit sich selbst, sondern er macht sich auch den obersten, transzendentalen Wert zu eigen.

> *Die Transzendenz der Wahrheit über die Bedeutung der einzelnen Worte und Urteile wird von ihm [dem Jargon] zugeschlagen, während jenes Mehr allein in der Konstellation vermittelt sich bildet. Philosophische Sprache geht, ihrem Ideal nach, hinaus über das, was sie sagt, vermöge dessen, was sie sagt, im Zug des Gedankens. Sie transzendiert dialektisch, indem in ihr der Widerspruch von Wahrheit und Gedanken sich seiner selbst bewußt und damit seiner mächtig wird.* (S. 13)

Valéry und Adorno gehen hinsichtlich ihrer Einstellung zur ‚philosophischen Sprache‘ auseinander. Beide sind jedoch gleicher Meinung, dass sich das „Mehr“ im Denken und im Dichten durch die dialektische Funktion des uneigentlichen Sprechens bildet.

Zum Schluss soll noch dem Thema dieses Aufsatzes, der ‚uneigentlichen Rede der Liebenden‘, Rechnung getragen werden. Der Jargon der Eigentlichkeit mit seinen Charakteristiken von Geborgenheit, Überlegenheit, Einzigartigkeit, Homogenität und Ausgeschlossenheit steht im krassen Gegensatz zur Liebe, weil sie das Uneigentlichste in der menschlichen Beziehung ist. Sie versetzt die Liebenden in absolute Unsicherheit. Die höfischen Minnesänger konnten getrost sichere Metaphern wie *„valke“* als Liebhaber oder *„vogellin“* als Liebesbote gebrauchen, weil die Verständigung zwischen Dichter und Publikum selbstverständlich war. Ein Schild- und Frauendienst des Ritters wurde mit der Liebe seiner Herrin belohnt. Die Minne im späten Mittelalter hat aber keine Gewährleistung wie es im Tristanroman der Fall ist. Gottfried von Straßburg hat die unsichere Situation beider Protagonisten dramatisch dargestellt.[19] Auf der Fahrt nach Cornwall seufzt Isolde im Schiff: *„lameir“, sprach si, „daz ist mîn nôt, / lameir daz swæret mir den muot, / lameir ist, daz mir*

[18] Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt a. M., 2015.

[19] Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Hrsg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Berlin 2012.

leide tuot." („Lameir macht mir zu schaffen, / lameir ist es, was mich bedrückt, / lameir ist es, was mir Leid antut." V. 11986–11988). Tristan aber verstand nicht, was Isolde weh tat, weil das Wort *Lameir* vieldeutig ist und als *lameir* Liebe, als *l'amer* das Bittere und als *la mer* das Meer bedeutet. Er kam nur auf die letzteren zwei und dachte, sie sei seekrank: *„ich wæne", sprach er, „schœne Îsôrt, / mer unde sûr sint iuwer nôt; / iu smecket mer und wint; / ich wæne, iu diu zwei bitter sint?"* („Ich vermute", sagte er, „liebe Isold, / Euer Leid heißt Meer und Bitternis, / Ihr spürt das Meer und den Wind, / ich vermute, daß die für Euch bitter sind." V. 12003–12006). Diese Fehldeutung irritierte Isolde. Sie weist sie ganz ausdrücklich zurück: *„nein, hêrre, nein! waz saget ir? / der dewederez wirret mir, / mir'n smecket weder luft noch sê: / lameir al eine tuot mir wê."* („Nein, Herr nein! Wie könnt Ihr das sagen? / Keines von beiden macht mir Beschwerden, / ich spüre weder Wind noch See, / lameir alleine tut mir weh." V. 12007–12010). In diesem Moment hat Tristan endlich die Liebe seiner Herrin begriffen und seine zu ihr: *„lameir und ihr, ir sît mîn nôt."* (lameir und Ihr seid es, woran ich leide." V. 12015). Ob Isoldes *Lameir* ein „gewollter Fehler" (Ricœur) war, weiß niemand. Die emotionale Beziehung zwischen beiden Protagonisten setzte sich erst dann in die Spannung, als ihnen gelang, drei phonetisch nahestehende Begriffe in einen Zusammenhang zu bringen.[20]

Minne ist *„durch die Konfrontation mit der Umwelt und die Ungewißheit über die Gefühle der oder des Geliebten ständiger Veränderung und Verunsicherung unterworfen".*[21] Konfrontiert mit der Nichtselbständigkeit und Unwahrscheinlichkeit des Gelingens müssen die Liebenden ihre Kommunikationsfähigkeit verfeinern, um uneigentliche Rede zu verstehen. Insofern die Minnekommunikation Auslöser eines minnenden Gefühls oder Stiller eines Liebesschmerzes ist, muss eine uneigentliche Metapher einen Anlass zur erneuten Reflektion des eigenen literarischen Selbstverständnisses geben.[22]

---

[20] Der Problematik von semantischer Nähe und Ferne bei der Metapher hat Weinrich Rechnung getragen. Anhand des Beispiels von der *„schwarzen Milch"* Paul Celans in der *„Todesfuge"* erläutert er die metaphorische Wirkung dieses Ausdrucks: „Wenn sich eine Wortfügung mühelos mit der sinnlich erfahrbaren Realität in Einklang bringen läßt, nehmen wir sie ohne weiteres hin: *weiße Milch*. Wenn sich eine Wortfügung sehr weit von der sinnlich erfahrbaren Realität entfernt und sehr verschiedene Gegenstände verbindet, etwa Stoffliches und Geistiges, nehmen wir sie auch ohne Zögern hin: *traurige Milch*. […] Wenn aber eine Wortfügung um ein geringes von den Erfahrungen der sinnlich erfahrbaren Realität abweicht, dann nehmen wir den Widerspruch stark wahr und empfinden die Metapher als kühn: *schwarze Milch*. […] Die Nähe ist es, die uns keine Ruhe läßt und uns die Frage nach Richtig oder Falsch eingibt." Harald Weinrich: Sprache in Texten. Stuttgart 1976, S. 305.

[21] Valeska Lembke: Minnekommunikation. Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200, Heidelberg 2013, S. 18.

[22] Sonja Glauch: Inszenierung der Unsagbarkeit. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 132 (2003), S. 148–176, hier S. 162. Zit. nach Lembke (Anm. 20), S. 24. Anm. 27.

Literarische Repräsentation eines Weltbildes mit kulturellen Differenzen:

Eine Beobachtung zur deutschen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert

Shuangzhi Li (Fudan University, Shanghai)

> Die Entdeckungen, welche unsere europäischen Seefahrer in fernen Meeren und auf entlegenen Küsten gemacht haben, geben uns ein eben so lehrreiches als unterhaltendes Schauspiel. Sie zeigen uns Völkerschaften, die auf den mannichfaltigsten Stuffen [sic!] der Bildung um uns herum gelagert sind, wie Kinder verschiedenen Alters um einen Erwachsenen herum stehen, und durch ihr Beyspiel [sic!] ihm in Erinnerung bringen, was er selbst vormals gewesen, und wovon er ausgegangen ist. […]
> Zonen und Jahreszeiten hat der Mensch durch einander gemengt, und die weichlichen Gewächse des Orients zu seinem rauheren [sic!] Himmel abgehärtet. Wie er Europa nach Westindien und dem Südmeere trug, hat er Asien in Europa auferstehen lassen.[1]

Der Text, der die zwei oben zitierten Passagen enthält, ist ein Meilenstein in der Entwicklung dessen, was wir mit dem genuin deutschen Begriff Weltgeschichte bezeichnen. Der Titel lautet: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Bei dieser ersten öffentlichen Erscheinungsform handelte es sich um eine Antrittsvorlesung des Jenaer Philosophieprofessors Friedrich Schiller aus dem Jahr 1789.

So fragwürdig und gar kränkend das darin vorgeführte „Schauspiel der Völkerkonstellation" uns asiatischen GermanistInnen im 21. Jahrhundert auch vorkommen mag, bei Schiller lässt sich ein unverkennbar eurozentrisches Weltbild als Rahmung seiner ideengeschichtlichen Überlegungen beobachten. Dabei ist die zu dieser Zeit stattfindende, bahnbrechende Ausweitung der weltumspannenden Beziehungsnetzwerke grundlegend für die ideelle Herstellung einer hierarchischen Völkergemeinschaft. Der europäische Horizont wird bis zur globalen Dimension erweitert. Asien verlässt seinen legendären und mythischen Status und tritt in den gegenwärtigen Lebensraum der

[1] Friedrich Schiller: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Band 4, München 1962, S. 749–768. Hier S. 754, S. 756.

Europäer ein. Separate Kulturen werden seither in Verbindung zueinander gesehen und wahrgenommen. All dies läuft auf eine teleologische Deutung der Menschheit als Ganzheit hinaus, deren Entwicklung ihren End- und Höhepunkt in Europa erfahren soll. Mit Recht weist Nikolas Immer auf einen „elitären Eurozentrismus" hin, der „bereits Schillers akademischer Antrittsrede eingeschrieben ist".[2] Und indem er alle Völker in einen Zusammenhang bringt, fasst er die kulturellen Differenzen als Entwicklungsstationen auf und funktionalisiert diese zur Selbstbeobachtung.[3]

Diese Vorstellung, welche zeitlich nun mehr als 200 Jahre von uns entfernt liegt, hat ihre Wirkkraft nicht zuletzt in der Literatur entfaltet. Die Literatur übernimmt jedoch nicht nur, sondern überarbeitet auch das Weltbild, bei dem die Verbindung und Abgrenzung sowie Identifizierung und Unterscheidung durch poetische Gestalten verkörpert, konkretisiert und repräsentiert werden. Neue Bedeutungen und Sehnsüchte kommen dabei zum Vorschein. Einerseits übernehmen Autoren die stereotypisierte bzw. institutionalisierte dualistische Weltvorstellung und inszenieren mit ihrer Einbildungskraft die Begegnungen und Beziehungen unterschiedlicher Kulturen. Dabei wird ein Zusammenspiel von Differenzierung und Sinngebung ausgeprägt und konkretisiert, jeweils entsprechend der historischen Umstände. Andererseits stellen solche literarischen Werke die vorgegebenen Unterschiede bzw. deren Bewertungen in Frage und bieten so Anreiz zum Nachdenken und Umdenken. Es gilt also für viele Fälle der literarischen Beschäftigung mit kulturellen Differenzen, dass die Akteure verschiedener Kulturräume sich durch die Hervorhebung der Unterschiede kennenlernen und zugleich das Selbst erkennen können: die geteilte Sehnsucht oder gemeinsame Problematik verbindet sie gleichsam innerlich.

Mit solchen Gedanken lenken wir jetzt den Blick auf die deutsche Gegenwartsliteratur, das Hauptthema der hier skizzierten Untersuchung. Auch 200 Jahre nach der Zeit Schillers findet man bei vielen deutschsprachigen Autoren immer noch eine Beschreibung der Welt, welche durch akzentuierte Repräsentationen kultureller Differenzen gekennzeichnet ist. Besonders nach der deutschen Wiedervereinigung lässt sich zunehmend die Tendenz beobachten, die Welt in ihrer Vielfältigkeit und Vernetzung darzustellen. Im Zusammenhang damit stehen die Bemühungen, das wiedervereinigte Deutschland im

[2] Nikolas Immer: „Von der ‚Wohlthat […], in Europa gebohren zu seyn'. Schillers elitärer Eurozentrismus." In: *Schillers Europa.* Hg. von Peter-André Alt und Marcel Lepper unter Mitarbeit von Catherine Martin. Berlin, Boston 2017, S. 275–292. Hier S. 278.

[3] Zur Rolle des Spiegels im Völkervergleich vgl. auch: Karin Moser v. Filseck: „Brücken schlagen ins fremde Land". In: „Wenn Freunde aus der Ferne kommen". Eine west-östliche Freundschaftsgabe für Zhang Yushu zum 70. Geburtstag. Hg. von Naoji Kimura und Horst Thomé. Bern, Berlin u. a. 2005, S. 85–119.

sich rasant wandelnden Netzwerk der Weltbeziehungen neu zu verorten, nicht nur im politischen, sondern auch im kulturellen Sinne. Motivationen und Determinanten der realen Welt sind unter anderem die sich intensivierenden Globalisierungsprozesse, ausgelöst und bedingt u. a. durch zunehmenden Welthandel, Migration und globale Krisen.[4] Die deutsche Literatur hat beispielsweise auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 in New York mit einer Textproduktion reagiert, die besonders die engen Weltverbindungen und die geteilte Unsicherheit in den Vordergrund der Erzählung gerückt hat.[5] Auch die wachsende Zahl der Weltreisenden bringt eine Reiseliteratur hervor, welche den wechselseitigen Prozess der Selbst- und Fremdwahrnehmung als Lebenserfahrung präsentiert. Alexander Honold spricht von einer „neue[n] deutsche[n] Welthaltigkeit".[6] Diese Erfahrung ist aber nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb der deutschsprachigen Länder zu machen. Die Infrastruktur der sogenannten interkulturellen Literatur beruht auf den spannungsvollen Migrationserfahrungen und wird mittlerweile in der Forschung häufig als eine neue Weltliteratur konstatiert. Interkulturalität und Alterität sind dabei wichtige Stichwörter: „Beispielhaft für Weltliteratur wären hier (literarische) Texte, die sich selbst in Weltbeziehungen lokalisieren und in denen kulturelle Positionsbestimmungen reflektiert bzw. ausgestaltet werden[.] Grundlage solcher Texte ist mehr denn je die Verarbeitung von wirklich erfahrener Alterität und selbst durchlebten Kulturenkonflikten, die weit hinausgeht über eine bloße literarische Imagination fremder Welten, weit hinaus auch über ein imaginäres, museales Welt‚archiv' von Literaturen."[7]

Die literarische Repräsentation eines Weltbildes mit kulturellen Differenzen beschränkt sich jedoch nicht auf die direkte Darstellung der obengenannten Erfahrungen. Ein anderer Aspekt der deutschen Gegenwartsliteratur, der ebenfalls zur literarischen „Entdeckung" der Welt im 21. Jahrhundert gehört, verdient auch unsere Aufmerksamkeit. Charakteristisch dafür sind zwei kürzlich erschienene Romane, die schon im Titel die Welt ganz plakativ auf-

[4] Aufschlussreich für die vielseitige Beschäftigung mit der Welt in der Gegenwartsliteratur ist folgender Sammelband: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellation – Konzepte – Perspektiven.* Hg. von Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr. Heidelberg 2010.

[5] Beispiele dafür sind: Ulrich Peltzers *Bryant Park* (2002), Katharina Hackers *Die Habenichtse* (2006) und Thomas Lehrs *September. Fata Morgana* (2010) thematisieren den Terroranschlag 9/11 in der Weltverflechtung. Vgl.: Jesko Bender: *9/11 erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen.* Bielefeld 2017.

[6] Alexander Honold: „Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur." <http://www.germanistik.ch/publikation.php? id=Literatur_in_der_Globalisierung> (Publiziert Februar 2010, abgerufen am 15. März 2020).

[7] Doris Bachmann-Medick: „Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive." In: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft.* Hg. von Doris Bachmann-Medick. Tübingen, Basel 2004, S. 273.

führen. Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) und Ilija Trojanows *Der Weltensammler* (2006) stehen für den neuen Impuls im Schreiben, die räumliche Weite der Aktionssphäre der Protagonisten zu maximieren.[8] Während Kehlmann auf die deutsche Vergangenheit zurückgreift und die Erschließung der Welt durch die Wissenschaftler Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt rekonstruiert, schreibt Trojanow die koloniale Abenteuergeschichte von Richard Francis Burton neu und strebt dabei nach einer Pluralisierung von Weltsichten und Weltwahrnehmungen. Die Gemeinsamkeit der beiden Romane besteht darin, dass sie die Identitätsfrage mit dem Welterlebnis in Verbindung setzen und durch das Format der fiktiven Historiographie zum Ausdruck bringen.

Dies stellt ein anderes Modell der literarischen Darstellung von kulturellen Differenzen dar. Die Relationsverhältnisse von dem Fremden/Anderen und dem Selbst/Eigenen, dem Ich und der Welt, von Europa und Asien/Amerika/Afrika, etc. werden im historischen Kontext konstruiert und umgestaltet. Der Interkulturalität als Beziehungskomplex wird dadurch eine genealogische Kontinuität und eine transformative Dynamik verliehen. Die literarischen Texte stellen so eine historisierende Narration über die Wahrnehmung der Unterschiede und Verbindungen zwischen Kulturen dar. Bei diesem Modell lässt sich auch, wie bei allen anderen historischen Romanen, eine doppelbödige Schreibart feststellen: man findet immer wieder Projektionen zeitgenössischer Probleme auf historische Sachverhalte sowie Anspielungen auf die Gegenwart durch Erinnerungen an die Vergangenheit. Zutreffend weist der Literaturwissenschaftler Gregor Streim in seinem Aufsatz über den *Weltensammler* auf die „historische Folie für die Reflexion problematischer Identitätsbestimmung in einer globalisierten, durch Mobilität und Diskontinuität geprägten Welt“ hin.[9]

So bemerkenswert die Vermehrung der Romane mit Ostasien-Bezug und deren Vielseitigkeit hinsichtlich der narrativen Gestaltung in der letzten Zeit in der deutschen Literatur ist, so interessant für unsere Betrachtung ist die Fortsetzung des Modells der dichterischen Historiographie. Im Folgenden soll anhand von drei Beispielen aktueller literarischer Publikationen die gegenwärtige deutschsprachige Auseinandersetzung mit China und Japan besonders im Hinblick auf die dichterisch generierten speziellen Weltbeziehungen und Weltdeutungen beleuchtet werden.

---

[8] Vgl.: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt.* Reinbek bei Hamburg 2005. Ilija Trojanow: *Der Weltensammler*. München 2006.

[9] Gregor Streim: „Differente Welt oder diverse Welten? Zur historischen Perspektivierung der Globalisierung in Ilija Trojanows Roman ‚Der Weltensammler‘“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur: Konstellationen – Konzepte – Perspektiven.* Hg. von Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr: Heidelberg 2010, S. 73–89. Hier S. 89.

BEISPIEL 1: CHRISTOPH RANSMAYR: *COX ODER DER LAUF DER ZEIT* (2016)

Christoph Ransmayr, der seit den 1980er Jahren durch seine phantasievolle Illustration des Weltraums zu einem namhaften Schriftsteller geworden ist[10], führt seine deutsche Leserschaft in seinem 2016 veröffentlichten Roman *Cox oder der Lauf der Zeit* über die zeitlich-räumliche Distanz hinweg zum chinesischen Kaiserhof des 18. Jahrhunderts. Dort empfängt der chinesische Kaiser Qian Long den britischen Uhrmacher Alister Cox. Die beiden Figuren sind historisch zwar real, ihre Begegnung ist jedoch eine Erfindung.

Bei diesem fiktiven Zusammentreffen wird zuerst das Schreckensbild der fremden orientalischen Despotie wiederholt. Man liest im allerersten Satz des Romans:

> Cox erreichte das chinesische Festland unter schlaffen Segeln am Morgen jenes Oktobertags, an dem Qianlong, der mächtigste Mann der Welt und Kaiser von China, siebenundzwanzig Steuerbeamten und Wertpapierhändlern die Nasen abschneiden ließ.[11]

Mit der Darstellung von Cox' China-Reise bewirkt der Autor, dass die fremdartige Staatsordnung bzw. Herrschaftsform ins Sichtfeld des Lesers eintritt und in seinem Anderssein erfahrbar wird. Die Verbindung wird zuerst als Empfindung des Unmöglichen in der Fremde dargestellt:

> [D]er berühmteste Uhrmacher und Automatenbauer des Abendlandes [war] um die halbe Welt und dann einen künstlichen, von Millionen Sklaven in ein neues Bett gelegten Strom aufwärts bis nach Beijing gesegelt und hatte an einem Hof, der für die allermeisten Bewohner des Westens bloß ein märchenhaftes Gerücht war, einen ganzen Herbst lang auf ein Wort des Kaisers von China gewartet […][12]

Der Hinweis auf die Skepsis gegenüber dem chinesischen Kaiserhof („ein märchenhaftes Gerücht") ist ein Indiz dafür, dass in der Wahrnehmung das Fremde gänzlich außerhalb der eigenen empirischen Erfahrungssphäre steht und unzugänglich ist. Mit dem persönlichen Kontakt zwischen dem Kaiser und Alister Cox wird jedoch eine Entzauberung der Fremde eingeleitet. In der geteilten, außerordentlichen Vorstellung der Zeit findet Cox den Schnittpunkt zwischen zwei unterschiedlichen Gedankenwelten:

---

[10] Ransmayrs früheres Werk *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), sein Erfolgsroman *Die letzte Welt* (1988), sein Roman *Der fliegende Berg* (2006) und auch sein neueres Reisebuch *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012) befassen sich jeweils mit der historischen, fiktiven, autobiographischen Erfahrung der Weltreise.

[11] Christoph Ransmayr: *Cox oder der Lauf der Zeit*. Frankfurt a. M. 2016, S. 9.

[12] Ebd. S. 78f.

> Der Kaiser wollte, daß Cox ihm für die fliegenden, kriechenden oder erstarrten Zeiten eines menschlichen Lebens Uhren baute, Maschinen, die gemäß dem Zeitempfinden eines Liebenden, eines Kindes, eines Verurteilten und anderer, an den Abgründen oder in den Käfigen ihrer Existenz gefangenen oder über den Wolken ihres Glücks schwebenden Menschen den Stunden- oder Tageskreis anzeigen sollten – das wechselnde Tempo der Zeit. […] blieb er am Ende doch überzeugt, daß er, Alister Cox, die Gedanken des Kaisers von China als die Gedanken eines einfachen Mannes lesen konnte – zumindest, solange dieser Mann vom Lauf der Zeit und von Uhren sprach.[13]

Dieses Identifikationsgefühl erreicht seinen Höhepunkt, als Cox vom Kaiser den Auftrag erhält, eine ewige Uhr zu erschaffen. Die Allmachtsphantasie der Menschheit findet ihren Ausdruck sowohl im chinesischen Kaisertum als auch im europäischen Technik-Optimismus.

> Cox hatte sich der Maßlosigkeit und den Allmachtsansprüchen eines Herrschers noch nie so nahe gefühlt wie in dieser Stunde am Flußufer. Generationen von Uhrmachern und Automatenbauern und auch er selbst hatten, nicht anders als nun dieser Kaiser, von Räderwerken geträumt, die sich endlos und weiter und immer weiter bewegten, ohne nach einem ersten Anstoß jemals wieder aufgezogen werden zu müssen: perpetuum mobile.[14]

Unter dem Begriff *perpetuum mobile* wird eine kulturelle Annäherung inszeniert, die allerdings nicht zu einem harmonischen Ende kommt. Cox und seine Gehilfen verlassen China aus Angst vor der Hinrichtung nach der Anfertigung der ewigen Uhr, während der Kaiser angesichts des unmöglichen Mechanismus in Selbstzweifel verfällt. Um seine Allmachtsphantasie weiter zu behalten, entscheidet er schließlich, das Uhrwerk nicht in Gang zu setzen. Ironisiert werden hier sowohl östlicher und westlicher Größenwahn als auch ein naives Zusammenkommen von beiden.

> Aber wenn er nun dieses weiter und weiter und weiter schlagende Werk in Gang setzte, wurde der Lauf der Zeit dann nicht unbezweifelbar, für alle Geborenen und noch die Ungeborenen fernster Epochen ablesbar von einem Fächer aus Skalen – unwiderruflich? Und konnte ein Herr über zehntausend Jahre dann noch allein nach seinem Willen über die Zeit verfügen – oder driftete er in ihrem Fluß wie irgendeiner seiner namenlosen Untertanen dahin? […] Und so hielt Qianlong, der Herr der Horizonte, der Un-

[13] Ebd. S. 83f.
[14] Ebd. S. 214.

> besiegbare, fröstelnd inne und legte den Glaskegel dann behutsam in die seidene Kuhle zurück.[15]

Ransmayr erschafft durch die Gestaltung der beiden Figuren, britischer Uhrmacher und chinesischer Kaiser, einen Spannungsbogen konstruierter Fremdheit: Das anfängliche Gefühl der Befremdung weicht der Überzeugung, trotz Differenzen gleichgesinnt zu sein, um sich am Ende doch wieder voneinander zu entfernen. Auch wenn sich der chinesische Kaiser seinen Traum von der Herrschaft über die Zeit mittels europäischer Technik nicht erfüllt, so erweist sich die innerliche Verbindung zwischen dem britischen Uhrmacher und seinem machtgierigen Auftraggeber als unhaltbar.

BEISPIEL II: CHRISTIAN KRACHT: *DIE TOTEN* (2016)

Fallen uns Phantasie und Ironie im ersten Beispiel auf, so lassen wir uns im zweiten Beispiel eher von Groteske und Radikalität beeindrucken, nicht zuletzt wegen der Verbindung von Fiktion und Historizität. Christian Kracht, der berühmt-berüchtigte Meister des Schreibens über die deutsche Vergangenheit im Weltzusammenhang,[16] zeichnet in seinem 2016 veröffentlichten Roman *Die Toten* ein bedrückendes Weltbild, welches von den problematischen, präfaschistischen deutsch-japanischen Beziehungen der 1930er Jahre handelt.

Wiederum haben wir historische Personen als Protagonisten, die eine asiatisch-europäische Verbindung in der weltweiten Konstellation des Machtkampfs im Bereich der Filmindustrie herzustellen versuchen. Der japanische Offizier Masahiko Amakasu verkörpert die Ambitionen eines aufsteigenden ostasiatischen Imperiums und stellt seinen Plan der außenpolitischen Kino-Strategie vor:

> Er [Masahiko Amakasu] regte an, man möge doch bitte rasch aus Deutschland Fachleute schicken, die bereit seien, mit den exzellenten Objektiven von Carl Zeiss und dem allem überlegenen Agfa-Filmverfahren in Japan zu wirken, hier zu drehen, zu produzieren, und so dem […] allmächtig erscheinenden US-amerikanischen Kulturimperialismus entgegenzuarbeiten.[17]

---

15 Ebd. S. 298.

16 Vor allem sein Satire-Roman *Imperium* (2012) löste angeregte Debatten aus. Vgl.: Stefanie Weber: *Dystopie und Utopie bei Christian Kracht: „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten", „Metan" und „Imperium"*. Hamburg 2014, S. 14–22.

17 Christian Kracht: *Die Toten*. Köln 2016, S. 28f.

Amakasus deutscher Partner, Alfred Hugenberg, Eigentümer und Aufsichtsratsvorsitzender der Universum Film AG, will nun diesem Verbindungswunsch entgegenkommen und steht seinerseits für die deutsche Gier nach einer Weltmachtstellung:

> [M]an müsse den Erdball überziehen mit deutschen Filmen, kolonialisieren mit Zelluloid. Film sei ja nichts anderes als Zellulosenitrat, Schießpulver für die Augen. Kino, sagt Hugenberg und steckt sich eine von Putzis Zigarren an, Kino sei Krieg mit anderen Mitteln. Nägeli, perplex: Alle sind verrückt geworden.[18]

Einerseits zeichnet Kracht so das Bild eines Machtkampfes zwischen den amerikanischen, japanischen und deutschen Filmindustrien, welchen er durch die Stimme eines Außenseiters als Ausdruck einer – sowohl auf japanischer als auch auf deutscher Seite – wahnsinnigen, imperialistischen Gier nach Weltherrschaft darstellt. Im historischen Moment, der hier skizziert wird, fallen die Expansionsinteressen der beiden Staaten in Europa und Asien zusammen.

Anderseits wird Japan auch in der Tradition des europäischen Exotismus dargestellt. Dies geschieht vor allem durch die Beschreibung der Wahrnehmung Emil Nägelis, eines Filmregisseurs aus Bern, der einzigen fiktiven Hauptfigur des Romans. Er ist – halb freiwillig, halb gezwungen – in das deutsche-japanische Filmprojekt verwickelt und erlebt in der Manier eines Flaneurs die Metropole Tokyo als eine Mischung aus Moderne und Archaik:

> Tokio ist eine elektrisierende Polyphonie der Modernität und gleichzeitig ur-uralt, eine Stadt, die vollkommen frei scheint vom Makel des Vulgären. Am Seitenfenster des Wagens ziehen vornehme Frauen vorbei, die emotionslos im Schatten zweier Parasols spazieren gehen; melancholische Ginkobäume, an alte Felsbrücken geschmiegt, so perfekt arrangiert, als seien sie dort wie von einem Kunstmaler inszeniert worden […] Eine Atemlosigkeit erfüllt ihn, er liebt, was er sieht, hier kann er bleiben und etwas erschaffen, ja, ein Aspekt seines Wesens fühlt sich in Japan beständig an etwas lange Vergessenes erinnert, das er selbst nicht erlebt haben kann, es umfängt ihn ein ganz und gar nicht greifbares Gefühl der Genugtuung.[19]

Bezeichnenderweise ist Nägelis Tokyo-Erlebnis geprägt von der gefühlten Asien-Europa-Verbindung, die in Schillers Darlegung der Universalgeschichte schon vorformuliert wird: Setzt der europäische Beobachter die nicht-europäischen Weltteile in einen geschichtlichen Zusammenhang mit Europa, dann sieht er in diesen Europas Vergangenheit, eine frühere Phase

[18] Ebd. S. 114.
[19] Ebd. S. 151f.

der zivilisatorischen Entwicklung, die Europa bereits erreicht und hinter sich zu haben glaubt. Vor dem Hintergrund dieses linearen Fortschrittmodells, bei dem Unterschiede nicht sachlich bzw. räumlich, sondern zeitlich wahrgenommen werden, wird Asien zur Projektionsfläche einer nostalgischen Sehnsucht nach einer in Europa bereits verblassenden Vergangenheit. Besonders für diejenigen, welche die Moderne mit Unbehagen wahrnehmen, bietet solch ein Asienbild die Möglichkeit der Flucht. Der fremde Kontinent wird so zu einem Refugium, welches vor der Orientierungslosigkeit, Nervosität und Unordnung schützen soll. Bei Kracht drückt Nägeli mit seiner Erinnerung an eine überindividuelle Vergangenheit nichts anderes als diese Sehnsucht aus. Als persönliches Erlebnis und Gefühl des schweizerischen Regisseurs dargestellt, steht diese Form der europäisch-asiatischen Beziehung in starkem Kontrast zur deutsch-japanischen Kooperation im Zeichen des modernen kulturellen Imperialismus. So werden zwei Modi der europäisch-asiatischen Annäherung im Romantext hervorgebracht. Am Ende des Romans ist das Filmprojekt gescheitert, während Nägeli in einer Hütte in Nordjapan durch die Konfrontation mit der kulturellen Fremdheit die Selbstfindung wieder gelingt. Die geographische Entfernung und der kulturelle Unterschied werden für einen Augenblick durch die Distanz zwischen der Vergangenheit und Gegenwart überlagert. Asien erscheint als ein altes Europa.

> Einige Gemälde hängen über der Heizung, die sich bei näherem Hinsehen als Kostbarkeiten herausstellen; ihm ist hier, am äußersten Rande Asiens, als befände er sich in einer Kammer der Erinnerung an ein altes, verschwundenes, lange vergessenes Europa. Nägeli betätigt den Lichtschalter an der Wand neben ihm, holt seine Bolex-Kamera hervor und filmt das Zimmer und alles darinnen mit langsamer, ruhiger Hand.[20]

BEISPIEL III: STEPHAN THOME: *GOTT DER BARBAREN* (2018)

Im dritten und gleichzeitig jüngsten Beispiel ist die Begegnung von Europa und Asien, anders als bei den vorangegangenen Beispielen, von krassen gewalttätigen Konflikten gekennzeichnet. Der historische Roman *Gott der Barbaren* von Stephan Thome, der 2018 veröffentlicht wurde und im selben Jahr auf der Shortlist des Deutschen Buchpreises stand, handelt von zwei Parallelgeschichten aus den Jahren zwischen 1851 und 1864: der Taiping-Rebellion in Südchina und dem zweiten Opiumkrieg zwischen Großbritannien, Frankreich und dem Qing-Kaiserreich. Diese Zeit, gekennzeichnet von Schlachten,

[20] Ebd. S. 200.

Terror, Massakern und Zerstörung, wird aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert: sowohl der Anführer der Rebellen Hong Xiuquan, der Mandarin-General Zeng Guofan, der britische Sonderkommissar James Bruce Lord of Elgin als auch ein chinesisches Mädchen als Teilnehmerin des Aufstandes melden sich zu Wort und schildern die von ihnen erlebten Geschehnisse. In der polyphonischen Komposition spielt eine fiktive Figur, der Deutsche Philipp Neukamp mit dem chinesischen Namen Fei Lipu, eine besondere Rolle. Als Missionar nach Hongkong geschickt, entwickelt er große Sympathie für die Chinesen, besonders für die Rebellen, und entscheidet sich, „die Seiten zu wechseln".[21] Er fährt nach Nanjing, um dem aufständischen Taiping-Regime zu dienen. Durch die Pluralität der Charaktere gelingt es dem Autor, ein Panorama der vielschichtigen Wechselbeziehungen und Quervernetzung der heterogenen Gruppe chinesischer und europäischer Akteure zu eröffnen.

In der Gesamthandlung des Romans werden die Begegnungen mit der kulturellen Fremdheit durch äußerst xenophobische Vorstellungen beider Seiten bestimmt. Die europäische kolonialistische Verachtung wird mit Anfeindungen seitens der chinesischen Bevölkerung begegnet, die ihrerseits auch von einem Ethnozentrismus geprägt ist und ein großes Unwissen über „die Anderen" offenbart. Die folgende Anmerkung eines europäischen Kommissars bringt dies auf den Punkt:

> Unsere Anwesenheit war den Chinesen zuwider. Sie blickten auf unsere spitzen Nasen wie wir auf ihre Zöpfe, wir hielten sie für unterwürfig und verschlagen, sie uns für herrschsüchtig und gierig, und im Grunde ihres Herzens verstanden sie nicht, was wir von ihnen wollten.[22]

Auch Hong Xiuquan, der im Selbststudium die Bibel gelesen und dabei Inspiration für einen pseudo-christlichen Aufstand gegen die von ihm dämonisierten Qing-Herrscher erhalten hat, erweist sich als ein Exempel des kulturellen Missverständnisses. Sowohl seine Hybris bei der Behauptung, dass er der Bruder von Jesus und der zweite Sohn Gottes sei, als auch seine Bezeichnung der Europäer als Barbaren zeigen sein Unwissen und seine tief verwurzelte xenophobische Haltung. Beides wird in einem Brief an einen britischen Kapitän verdeutlicht:

> Brief des Himmlischen Königs Hong Xiuquan an den Chef der Barbaren-Brüder des westlichen Ozeans, empfangen in Nanking, im November 1858
>
> Hong Xiuquan, der leibhaftige Sohn Gottes und jüngere Bruder von Jesus Christus, He-nai-Lehrer, Himmlischer König und Herrscher des Himmli-

[21] Stephan Thome: *Gott der Barbaren*. Berlin 2018, S. 63.
[22] Ebd. S. 143.

> schen Reichs des Großen Friedens, vom wahren Gott zur Vernichtung der Dämonen bestimmt, sendet diese Kommunikation an die Barbaren-Brüder des westlichen Ozeans.[23]

Der britische Adressat lehnt die Bezeichnung „Barbaren" vehement ab. Seine Antwort offenbart die europäische Selbstwahrnehmung, an der Spitze der hierarchischen Ordnung der menschlichen Zivilisationsentwicklung zu stehen:

> Antwort von Admiral Osborn, Royal Navy, Kapitän des Schiffs Ihrer Majestät Furious, an den sog. Himmlischen König Hong Xiuquan überreicht am 12. November 1858
>
> Bevor ich darauf antworte, liegt mir daran, zu betonen, dass die eigentliche Seite größten Anstoß an der Anrede als „Barbaren" bzw. „Barbaren-Brüder" nimmt und es in Zukunft unterlassen wird, auf Korrespondenzen zu reagieren, die sich dieser herablassenden Ausdrucksweise bedienen. Das Vereinte Königsreich ist kein unzivilisiertes oder zweitrangiges Land.[24]

Diese dualistische Weltanschauung von Barbarei/Zivilisation und Andere/Selbst wird von Chinesen und Europäern dieser Zeit gleichermaßen geteilt; in dieser Form der Gegenüberstellung fällt dem Eigenen jeweils die positive Rolle zu, d. h. als überlegene Zivilisation sieht man den Anderen als unterlegenen Barbaren. Das schillersche eurozentrische Weltbild bestimmt hier die Betrachtung von China durch die europäischen Kolonisten bei deren Invasion des Landes. Die gewalttätige bzw. militärische Gegenwehr der Chinesen wird gar als Beweis deren barbarischen Zustandes gedeutet. So äußert ein englischer Adliger die typische China-Auffassung: „Die Chinesen mögen in manchen Bereichen des Lebens beachtliche Errungenschaften vorzuweisen haben, sie bleiben dennoch ein barbarisches Volk"[25]. Auf der Vorstellung des barbarischen nicht-europäischen Volkes beruht die Legitimation der kolonialen Eroberung und Überwältigung, d. h. die Sendungsideologie, der zufolge die europäischen Mächte das Recht und die Pflicht hätten, andere Völker zu zivilisieren. Thome lässt diese Ideologie verbal artikulieren durch den Kolonisten James Bruce, der in der historischen Realität wie im Romantext die angebliche Zivilisationsmission praktiziert:

> Wir verehren die Antike und glauben an Gott, aber wir lassen uns nicht davon abhalten, die Wahrheit zu suchen. Und wissen Sie, wie ich das finde? Ich find es männlich. Der Fortschritt fällt einem nicht in den Schoß,

[23] Ebd. S. 162.
[24] Ebd. S. 192.
[25] Ebd. S. 514.

> man muss ihn erringen. Chinesen hingegen glauben immer noch, sie hätten den Gipfel der Weisheit vor zwei- oder dreitausend Jahren erreicht. Seitdem igeln sie sich ein und reagieren beleidigt, wenn man ihnen ihre Rückständigkeit vorhält. Das ist weibisch, Maddox, und ihre abscheuliche Grausamkeit ist nur die Kehrseite der Medaille, aber auch das wird uns nicht abhalten. Wir werden China öffnen, ob die Chinesen es wollen oder nicht.[26]

Mit einer gender-kodierten Kontrastierung von Fortschritt und Rückständigkeit zwischen Europa und China legt James Bruce seine kolonialistische Position deutlich dar und spricht sich für die gewalttätige Öffnung Chinas aus. Thomes dichterische Geschichtsdarstellung zeigt, wie die Konstruktion von kulturellen Differenzen einer kolonialen Macht dienlich sein kann. Der Autor bleibt jedoch nicht bei der Repräsentation gegenseitiger xenophobischer Fremdheitswahrnehmungen. Er lässt auf beiden Seiten Gegenstimmen zu Wort kommen, welche die kategorische Trennung zwischen zwei Kulturen und das damit verbundene essentialistische Zuschreibungssystem in Frage stellen.

Während beispielsweise der chinesische General auf seiner festen Überzeugung vom Wesensunterschied zwischen Europäern und Chinesen beharrt, zeigt sein Schüler Li Hongzhang, begeistert von der fortschrittlichen Technik Europas, Zweifel an der angeblichen geistigen Überlegenheit der Chinesen; er scheint von Europa lernen zu wollen, um China zu modernisieren:

> [Zeng Guofan:] „was habe ich dir gesagt. Sie sind nicht nur gierig und gewissenlos, sie haben eine andere Natur als wir. Wer zu lange mit ihnen zu tun hat, wird ihnen ähnlich. Glaubst du, es macht keinen Unterschied, ob man seit Urzeiten dem Weg des Himmels folgt oder nicht?“
>
> „Doch.“ Li Hongzhang füllte den Türrahmen aus und nickte. „Ich frage mich nur, welchem Weg sind sie gefolgt? Wir wissen es nicht, aber wir sehen, wohin er sie geführt hat. Fünf Häfen haben sie eröffnet, bald werden es mehr sein. Vor unseren Augen bauen sie Städte, treiben Handel und werden reich. Wir schaffen es nicht, sie zu vertreiben, denn leider gibt es noch einen Unterschied. Man muss nicht Wang Fuzhi gelesen haben, um ihn zu erkennen, ein Besuch in Shanghai reicht: Sie besitzen Kanonenboote, wir können uns keine leisten.“[27]

In der Dialogform dynamisiert der Autor die chinesische Selbstwahrnehmung angesichts der Herausforderung vom kulturell Anderen und deutet darauf

[26] Ebd. S. 363.
[27] Ebd. S. 300.

hin, dass sich das chinesische Volk mittels der Aneignung europäischer Technik und Wissenschaft erneuern könne. Neben der Verfälschung des christlichen Glaubens und der Beharrung auf dem konfuzianischen Kodex wird Offenheit bei der Auseinandersetzung mit der fremden Kultur als eine zukunftweisende und verheißungsvolle Einstellung dargestellt. Auch unter Europäern werden verschiedene Positionen jenseits der kolonialistischen Ideologie durch Romanfiguren dargelegt. Neben dem deutschen Überläufer Philipp, der nach dem Zusammenbruch der Taiping-Bewegung desillusioniert hinsichtlich der Erschaffung eines neuen Chinas in die USA auswandert, ist der Diener von Lord Elgin Maddox von besonderer Bedeutung. Er ist allein in seiner antikolonialistischen Meinung bezüglich der Veränderung des Landes: „Alles muss sich ändern. Und es müssen Chinesen sein, die es tun."[28] Der Respekt vor der Selbstbestimmung der Chinesen geht einher mit einer kritischen Reflexion über die vermeintlichen Differenzen zwischen der europäischen Zivilisation und der chinesischen Barbarei. Gerade mit Blick auf die Gewaltsucht und Arroganz der Europäer weist er auf Gemeinsamkeiten hin, ohne jedoch die Differenzen zu ignorieren: „Ich meine, wir sind wie sie, Sir. Genau wie sie. Bloß anders."[29] Die scheinbar widersprüchliche Feststellung gilt als eine gedankliche Überwindung der hierarchischen Vorstellung von Kulturen und regt zum Nachdenken über die Verbundenheit trotz Differenzen an.

FAZIT

Auf der Internetseite des Suhrkamp Verlages zum Buch *Gott der Barbaren* steht unter der Inhaltsangabe der Kommentar: „In seinem packenden neuen Buch erzählt Stephan Thome eine Vorgeschichte unserer krisengeschüttelten Gegenwart."[30] Thomes Darstellung des Krieges und des Aufstandes im China der Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich tatsächlich als ein Spiegelbild für die heutigen Konflikte zwischen Kulturen, Völkern und Religionen auffassen. Die Fiktion der Begegnung zwischen dem britischen Uhrmacher und dem chinesischen Kaiser bei Christoph Ransmayr und die Erzählung von einem gescheiterten Filmprojekt in japanisch-deutscher Kooperation bei Christian Kracht lassen sich auch im gegenwärtigen Kontext der immer intensiveren Konfrontation der kulturell Anderen lesen. Ohne direkt Bezug auf Gegenwartsthemen

[28] Ebd. S. 332.
[29] Ebd. S. 363.
[30] https://www.suhrkamp.de/buecher/gott_der_barbaren-stephan_thome_42825.html?pt_ref=buchlink&utm_campaign=9783518428252&utm_medium=buchlink&utm_source=perlentaucher.de (abgerufen am 16. März 2020).

zu nehmen, weisen alle drei Romane in ihrer jeweils anderen Repräsentation der kulturellen Differenzen und Verbindungen eine zeittypische Sensibilität für den Charakter der Konstruktion von Fremdheit und Selbstbild auf. Drei Autoren beziehen Asien und Europa aufeinander und veranschaulichen die dynamische Verflechtung von Abgrenzung, Projektion und Identifizierung.

Durch die Untersuchung dieser Beispiele lässt sich feststellen, dass die deutsche Gegenwartsliteratur einerseits Schillers Weltbild kultureller Differenzen reproduziert. Andererseits wird die scheinbar festgeschriebene kulturelle Fremdheit problematisiert und neue Sichtweisen auf die ständige Verschiebung der Bedeutungszuschreibungen von Eigenem und Fremdem werden entwickelt. Indem man die Begegnungs- und Kampfgeschichte in die Vergangenheit zurücklegt, werden heutige spannungsgeladene Verhältnisse im historischen Weltzusammenhang lokalisiert und beleuchtet.

Goethezeit oder Kantisches Zeitalter?

Zum Problem literarischer und philosophischer Konvergenzen

Tim Mehigan (Universität Queensland, Brisbane)

I. Einführung

Prämisse 1: Bedeutungswandel

Ich setze zu Anfang voraus: Das Wort „Goethezeit", ein *terminus technicus* der germanistischen Literaturwissenschaft, wie sie noch vor 30 Jahren leibte und lebte, noch mehr: ein Dreh- und Angelpunkt der Beschäftigung mit deutscher Literatur, die – Goethes Idee der Weltliteratur zufolge – wohl auch weit über diese Literatur hinaus wirkt, ein hermeneutischer Orientierungspunkt also, von dem aus sich alles weiter Sagbare über diese Literatur ergibt oder zumindest ergeben könnte, greift nicht mehr im altüberlieferten Sinne, scheint nicht mehr in der überkommenen Weise zur literaturwissenschaftlichen Basisorientierung zu dienen. Dieser Wandel im Wortgebrauch hat aber sicherlich nicht, oder wenigstens nicht nur, mit der Goetheforschung zu tun, die nach wie vor eifrig dabei ist, die große Bedeutung von Goethe für die deutschsprachige Literatur wie auch für eine spezifisch deutsche Weltbetrachtung zu unterstreichen. Diese wertvolle Arbeit der Goetheforschung sei an dieser Stelle keinesfalls in Frage gestellt. Das Phänomen, um das es hier geht, betrifft weniger Goethes Literatur an sich, „inhaltlich" gesehen, wohl aber jene *Konvergenzen*, aus denen die germanistische Literaturwissenschaft ihre Inhalte schöpft und ihre Objekte macht. Aus diesem Grund gehört es zu den Zielen meiner Überlegungen, gemäß dem für das asiastische Germanistentreffen 2019 in Vorschlag gebrachten Rahmenthema der Konvergenz den Wert gewisser, stillschweigend akzeptierter Sinnzusammenhänge in der Literaturwissenschaft auf den Prüfstein zu legen. Die hier zum Einsatz kommende Fragestellung dient somit zur Beleuchtung eines Umstands, der sich mit dem Phänomen der kritisch-semantischen Konvergenzbildung in der Literaturwissenschaft auseinandersetzt, einer Konvergenzbildung, die vor allem mit der Frage nach dem Ganzen zu tun hat. „Das Ganze" wäre in diesem Zusammenhang nicht etwa technisch-handwerklich als methodologische Kompositionsfrage anzusehen, sondern betrifft die ganzheitlich verstandene ethische Wertorientierung der

germanistischen Literaturwissenschaft selbst. Aus diesem Grund wird das Augenmerk im Zusammenhang einer Hinterfragung des Sinnkomplexes „Goethezeit" also zunächst einmal auf gewisse in der Literaturwissenschaft vermutete „Konvergenzidealitäten" gelenkt, die sich aus der historischen Betrachtung der Literatur ergeben.

Prämisse 2: Anfechtungen von Seiten der Philosophie

Die These einer für Gesellschaft und Gemeinschaft konstitutiv wirkenden Literatur der „Goethezeit" gilt für die Philosophie dieser Zeit, die aus den Werken Immanuel Kants entscheidende Denkanstöße gewann, freilich weit weniger. Die Schriften Kants sind mindestens so zahlreich und in ihrer philosophischen Breitenwirkung so bedeutend wie die Goethes. Zudem erreichte Kant auch ein so ansehnliches Alter wie Goethe, allein ihm gelang der große Durchbruch nicht, wie im Falle Goethes, in seiner ersten Schaffensphase, sondern erst in dem Dezennium der 1780er Jahre, als Kant bereits in der 6. Dekade seines Lebens stand und mit einer ganz neuen „kritischen" Philosophie aufwarten konnte. Der Wert des Kant'schen Projekts liegt in einer philosophischen Wende, die die vertrackten Streitigkeiten rationalistischer, empiristischer und dogmatisch-philosophischer Positionen auf einmal zu beenden trachtet. Auf einer von Kant so getauften „transzendentalen" Ebene der Erkenntnisgewinnung erscheinen diese Streitigkeiten gegenstandslos. Die menschliche Wahrheitssuche nimmt sich hinsichtlich dieser Erkenntnisebene nicht mehr als ein philosophisches Wettkämpfen um die beste Realitätslehre aus, sondern als ein notwendiger Schritt über die direkte Empirie hinaus in Richtung auf die in Augenschein tretenden Erscheinungsweisen dieser Realität. Von dem Wesen der Noumena gilt es in den Augen Kants Abschied zu nehmen zugunsten einer neuen Lehre der Dinge, wo nur noch nach der perspektivischen *Erscheinung* dieser Dinge zu fragen ist.

Nun, hätte die Französische Revolution nicht stattgefunden, so hätten diese neue Philosophie und die mit ihr kontrastierende Literatur Goethes in Bezug auf Grundfragen des Wissens und Erkennens friedvoll nebeneinander herleben können. Diese Revolution hat aber doch stattgefunden, zum Leidwesen eher der Literatur Goethe'scher als der Philosophie Kant'scher Prägung. Diese Revolution, die Kant begrüßte, Goethe dagegen bedauerte, spaltete die Literatur und die Philosophie zunehmend in zwei Lager. Während Kants kritische Philosophie einer Orientierung entsprach, die mit den geistigen Vorgaben einer auf Freiheitspostulaten aufbauenden neuen Gesellschaftsform verträglich erscheinen konnte, ließ die mit dem tradierten Denken eines *ancien regime* brechende Revolution dem Hofrat Goethe, dem Freund des Fürsten Carl August zu Sachsen-Weimar, eher einen Schauder über den Rücken lau-

fen. Für Goethe stand die Literatur, wie sämtliche mit ihr verbundenen ethischen Inhalte im Zeichen einer Naturlehre, die in einer Entsprechung der inneren Natur der Menschen mit den Belangen der äußeren Natur ihre Essenz sah. Könnten die Menschen einerseits über den Sinn und die Bedeutung ihres Naturells nur bedingt Aufschluss erlangen, sei in ihrer Veranlagung als Natursubjekte andererseits eine punktuell in ihnen auflebende Einsicht in eine Weltordnung sichtbar, vielleicht sogar auch erlebbar, die für alle Lebewesen wie für die Bedingungen des Lebens selbst bestimmend sei.

Spekulative Entwürfe dieser Art mussten der Kantischen Kritizismuslehre zufolge dagegen bestenfalls als theologische Glaubensartikel, sonst aber als wahnwitzig bzw. gespenstig anmuten. Schon in seiner vorkritischen Schrift *Träume eines Geistersehers* kommt es Kant darauf an, auf das Problem hinzuweisen, wenn man danach trachtet, von einer äußeren Erscheinung in der Natur ausgehend auf ein vermeintliches inneres Prinzip der Natur zu schließen. Daher dieses ernüchternde Fazit:

> daß die verschiedene[n] Erscheinungen des Lebens in der Natur und deren Gesetze alles sein, was uns zu erkennen vergönnet ist, das Principium dieses Lebens aber, d. i. die geistige Natur, welche man nicht kennet, sondern vermutet, niemals positiv gedacht werden, weil keine Data hiezu in unseren gesamten Empfindungen anzutreffen sein … (Kant I: 963)

Diese Äußerung Kants zielt darauf, die alte Metaphysik in die Schranken zu weisen. Aber sie musste Goethes literarischem Selbstverständnis – einem wenn auch noch so gediegenen Projekt der Naturverehrung und Naturvergeistigung – in gleichem Maße Schaden zufügen. So kann es nicht wundernehmen, wenn der jüngere und mittlere Goethe – wie eine Bemerkung Goethes in den Gesprächen mit Eckermann belegt – Kants Philosophie zunächst gar nicht beachtete[1], Kant für sein Teil in Goethe keine Figur sah, von der er unbedingt Notiz nehmen sollte.[2] Diese Situation der gegenseitigen Unkenntnis bzw. des Unverständnisses sollte bis in die mittleren 1790er Jahre hinein währen.

Die Wende – und die damit verbundene Frage nach einer breiteren Wirkung der Schriften Goethes – ereignete sich 1794 in Jena. Vor diesem Jahr kann man von einer Dichtung in Deutschland nicht reden, bei der ein Dialog zwischen der Philosophie und der Literatur im wirklichen Sinne zu Stande kommt. Nach diesem Jahr und, wie ich meine, infolge der Ereignisse dieses Jahrs gehört die Rezeption philosophischer Problemkomplexe zu den Möglichkeiten einer neuen

[1] 11. April 1827: „‚Meine ›Metamorphose der Pflanzen‹ habe ich geschrieben, ehe ich etwas von Kant wußte …‘“ (Eckermann I: 229).

[2] „‚Kant hat nie von mir Notiz genommen, wiewohl ich aus eigener Natur einen ähnlichen Weg ging als er‘“ (ebd. 229).

Geistesliteratur. Inwiefern ist die Wende, von der hier die Rede ist, mit der Figur und der Literatur Goethes zu assoziieren? Kann man also von einem literarischen Umbruch sprechen, bei dem Goethes Literatur eine einflussreiche Rolle spielte? Kommt mit anderen Worten im Kontext unserer Rückschau auf diese Epoche die Bezeichnung „Goethezeit" wirklich nun zum Tragen?

II. GOETHE UND DIE ROMANTIK

Dieser Frage kann am Beispiel der Schriften und des Werdegangs einer der bedeutenden literarischen Gestalten dieser Zeit nachgegangen werden, nämlich des aus Preußen stammenden Schriftstellers Heinrich von Kleist. Dieser Kleist ließ sich von dem literarischen Beispiel Goethes insofern inspirieren, als er seine 1808 verfasste Komödie *Der Zerbrochne Krug* an Goethe schickte. Goethe zeigte sich für sein Teil erkenntlich, indem er das Angebot machte, Kleists Schauspiel im Weimar'schen Hoftheater aufzuführen. Dieser Kleist wollte also – so zumindest der Anschein der Dinge – in Goethes Fußstapfen treten. Dass es aber anders kam, hat nicht mit Goethes misslungener Inszenierung des *Krugs* in Weimar, auch nicht mit Kleists eigenwilligem dramatischem Konzept zu tun. Vielmehr liegt das Unvermögen Kleists, Goethes Beispiel zu folgen, an einer neuen Philosophie, über die eine mittlerweile berühmt gewordene Stelle in einem Brief des Autors an seine Verlobte aus dem Jahr 1801 Aufschluss gibt.[3] In diesem Brief bewährt ein Wort Heinrich Heines von der „zerstörenden, weltzermalmenden" Qualität der Kantischen Philosophie seine Richtigkeit. Wie man in Kleists Brief an Wilhelmine unschwer nachlesen kann, ging in Folge der neuen Kantischen Philosophie Kleists Vertrauen in die Möglichkeit eines sicheren „Schatzes" von Wahrheiten, den man „hienieden" zu sammeln trachtete, ein Vertrauen also in das Wesen der Dinge, völlig in die Brüche: „Mein höchstes Ziel ist gesunken", schrieb Kleist in diesem Brief an seine Verlobte, „und ich habe keines mehr" (Kleist II: 636). Nicht an Goethe oder am frisch verkündeten Programm der „Weimarer Klassik" orientierte sich in diesen Augenblicken also der angehende Schriftsteller Kleist, sondern an einer wohl nur halb begriffenen Philosophie, die um 1801 infolge der Vertreibung des Kantianers Fichte von dessen Lehrstuhl in Jena gerade in Verruf geraten war. Warum Kleist sich von den Höhenflügen einer literarischen Großtradition nicht leiten lassen wollte, sich aber stattdessen an einem Denkgebäude versuchte, das ihn jederzeit in den mentalen Ruin zu stürzen drohte, gehört zu den Grundfragen, die in diesen Überlegungen zur Debatte stehen.

[3] Kleists Beziehung zu Kant habe ich in einer 2011 veröffentlichten Studie zu veranschaulichen versucht (Mehigan).

Kleists Schicksal war es, gerade zu jenem Zeitpunkt eine literarische Laufbahn anfangen zu wollen, an dem sein Zeitalter sozusagen kippte. Die von Goethe favorisierte Neubelebung antiker Werte im Sinne des Klassizismus Winckelmanns behagte diesem Zeitalter offenbar immer weniger. Kleists Missbehagen an dem Verlust alter Gewissheiten einerseits, den mangelnden Alternativen hierzu andererseits drückt sich in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* und in seinen Erzählungen aus, die zusammen als Abrechnung mit den geistigen Ideen dieser Zeit heute lesbar sind. Diese Werke sind mit epistemologischen Aporien so tief durchdrungen, dass die Haltbarkeit jeder – in der heute gängigen Philosophensprache ausgedrückt – „deontologischen" Ethik angezweifelt werden muss, woraus – das war ja auch Kleists Fazit – sich nur die philosophische Skepsis ergeben könnte. Goethes Naturverehrung tut Kleist in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* sogar programmatisch Abbruch, als er auf die Naturidylle im mittleren Teil dieser Erzählung eine grausame Orgie der Gewalt folgen lässt, bei der in der Dominikanerkirche das Liebespaar Josephe und Jeronimo einen gewaltsamen Tod erleidet. An die Natur mag man, wie Kleist damit zu sagen scheint, glauben oder nicht. Gegen die faktische Bereitschaft zur Gewalt der Menschenmenge vermag dieses Naturverständnis sich – so oder so – nicht durchzusetzen.

Mag man in Kleists an das Gewaltproblem stets erinnernden Werken einen literaturphilosophischen Alleingang zu dieser Zeit sehen, ist es mit der deutschen Frühromantik im Grunde kaum wirklich anders bestellt. Es ist allerdings richtig, dass die Romantiker in Goethe zuweilen einen Verbündeten sahen. Der Fixpunkt seines moralischen Interesses an einem spinozistisch anmutenden Natur-Pantheismus und die wohl letztlich auf Rousseau zurückgehende organische Bildungsidee, die bis heute in der anthroposophischen Bewegung fortwirkt, sind Aspekte eines Einflussspektrums, das für die romantische Generation in Deutschland sicherlich von unleugbarer Bedeutung war. Und dennoch ist es auch so, dass wichtige Mitglieder dieser Generation gerade in den entscheidenden Jahren ihrer dichterischen Entwicklung von 1792 bis 1796 in Jena zusammenkamen, wo sie zuerst bei dem Philosophen Reinhold, später bei dessen Nachfolger Fichte hörten und somit unter den Einfluss des Kantianismus kamen.

In einer wichtigen Studie unter dem Titel *Unendliche Annäherung* ist Manfred Frank 1998 der Frage der Nachwirkung des Kantianismus in Jena in diesen Jahren gerade im Zusammenhang der Generation der deutschen Frühromantik nachgegangen. Einen kritiklos aufgenommenen Einfluss der Kantischen Philosophie stellt er in dieser Studie freilich nicht fest. Eher arbeitet er in dieser Studie einen vielstimmigen Sinn- und Deutungskomplex heraus, dessen Akteure sich manchmal in Feldzügen gegen gewisse Aspekte der Philosophie Kants ergingen, aber in der Hauptsache auf Kantische Linien ein-

schwenkten und sich generell beeiferten, den Kantianismus in Deutschland fortzusetzen. So resümiert Frank:

> Wir […] sehen, daß unter den durch Kants ‚kopernikanische Wende' aufgeweckten philosophischen Zeitgenossen ein grundsätzliches Einverständnis über die bahnbrechende Bedeutung Kants herrschte. Ebenso allgemein war man aber überzeugt, daß Kants Werk architektonische Unfertigkeiten und begrifflich-methodische Unzulänglichkeiten anhafteten. Die war man entschlossen, durch eine Revisionsarbeit zu beheben, die möglichst auf den Grundlagen der Kantischen Philosophe vorgenommen werden sollte … (Frank 42–3)

Frank spricht hier zuvörderst von der Rezeption der Kantischen Philosophie durch die Philosophen selbst. Zu diesen Philosophen rechnet er aber nicht nur ausgewiesene Philosophen wie Reinhold, Schmid, Erhard und Niethammer. Auch philosophische Dichter wie Novalis, Hölderlin und Friedrich Schlegel, die sich zeitweise, z. T. für längere Zeit, in Jena aufhielten und in den der Vertiefung der Kantischen Philosophie gewidmeten Gesprächskreisen verkehrten, sind zu diesem Umfeld zu zählen. In diesem Kontext und für meine Zwecke besonders wichtig kann der Name Friedrich Hölderlin herausgehoben werden, denn, wie Frank berichtet, muss als Vorurteil der Literaturwissenschaft gelten, „Hölderlin sei wegen seiner lebenslangen Orientierung an den Griechen eher zur Klassik zu schlagen" (Frank 42), ein Vorurteil, das ihn zu den Vertretern einer der Hellenistik hingegebenen Goethezeit rechnen würde. Aber man muss hier differenzieren: Einerseits teilt Hölderlin das generelle Interesse der Zeit an griechischen Themen; andererseits ist bei ihm längst keine „Gräkomanie" der klassischen Sorte zu vermuten. Dies sieht man nicht nur an Hölderlins kritischer Beschäftigung mit Reinholds Grundsatzphilosophie und mit Fichtes kantianisierender Ichlehre; seine Briefe an den Freund Böhlendorff zeigen darüber hinaus unmissverständlich, dass er im Gleichschritt mit anderen Romantikern eine „vaterländische Wende" vollzog, die ihn weg von der Klassik führte. So sehr Hölderlin in seinen Dichtungen also das Problem einer götterlosen Zeit anspricht, bei der die griechischen Götter für das Problem des Gottlosen einstehen, so wenig kann man ihm daher eine Rückkehr zu den Griechen bescheinigen – eine Rückkehr, die ihn, wenn sie sich erhärten ließe, in die Nähe von Goethes Griechentum bringen würde.

An der Dichtung Hölderlins wie an der Kleists, Friedrich Schlegels und Novalis' lässt sich somit der besondere Einfluss von Goethes Griechentum oder seinem Spinozismus nicht darstellen. Die Konvergenzen dieser Zeit, zumindest in Bezug auf die Dichter und Denker der deutschen Frühromantik, liegen mehr bei Kant und dessen Projekt einer kritischen Philosophie als bei Goethe und seinem Klassizismus.

III. SCHILLER UND DIE WENDE

Lenkt man dagegen die Aufmerksamkeit auf Friedrich Schiller, den großen literarischen Zeitgenossen Goethes, macht sich ein ganz anderes Bild bemerkbar. Denn es erweist sich, dass die Frage einer literarischen Konvergenz um die Person und die Bedeutung von Goethes Schrifttum nicht im Zusammenhang der frühromantischen Dichter und Denker zu belegen ist, sondern im Wesentlichen von der literarischen Freundschaft zwischen Goethe und Schiller und von Ausstrahlungseffekten abhängt, die von diesem literarischen Bündnis ausgingen. Die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller blühte in Jena in einem von Theodore Ziolkowski so getauften „Wunderjahr" auf, das im Juni 1794 begann und, wie Peter-André Alt berichtet, bereits im August desselben Jahres die Form einer täglichen Korrespondenz der beiden annahm – eine Korrespondenz, die mit dieser Intensität bis zu Schillers Übersiedlung nach Weimar im Jahr 1799 andauerte.

Dabei hatte die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller anfangs unter einem ungünstigen Stern gestanden. Ende Oktober des Jahres 1790 war es zu einer Begegnung in Jena gekommen, bei der sich die beiden über die Kantische Philosophie austauschten, sich aber über die Bedeutung und den Wert dieser Philosophie nicht einig wurden. Im Anschluss an Goethes Besuch in Jena schrieb Schiller über Goethe an seinen Vertrauten Körner demnach in missmutigen Tönen: „Seine [d. h. Goethes] Philosophie mag ich auch nicht ganz. Sie hohlt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hohle. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel" (zitiert bei Alt II: 163). Es sollten weitere vier Jahre vergehen, ehe es zu einem erneuten persönlichen Zusammentreffen der beiden kam. In diesen Jahren widmete sich Schiller fast ausschließlich einem Studium von Kants Philosophie. Wenn der Hauptanlass der Dissonanz zwischen ihnen die unterschiedliche Einschätzung der Signifikanz der kritischen Philosophie war, wofür mehrere Indizien einschließlich der soeben zitierten Passage aus Schillers Brief an Körner sprechen, so muss es sich wirklich als kleines Wunder ausnehmen, dass im Kontext von Schillers eingehender Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie ein erneuter Austausch der beiden *face-to-face* in den Folgejahren überhaupt möglich war, geschweige denn relativ harmonisch vonstatten ging. Die Ereignisse, die zu diesem kleinen Wunder führten, hat Ziolkowski vor allem aus brieflichen Äußerungen Goethes rekonstruiert.

Am 20. Juli 1794 nach Ende einer Sitzung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena gingen die von einander entfremdeten Dichter Schiller und Goethe zufällig zur gleichen Zeit aus dem Tagungssaal. Ein Gespräch knüpfte sich an. Ins Gespräch vertieft,

> entwickelte [Goethe] … seine Auffassung von der Metamorphose der Pflanzen. Schiller hörte aufmerksam zu, schüttelte aber zum Schluß den Kopf und sagte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." Goethe wurde einigermaßen verdrießlich, … „Der alte Groll wollte sich regen, ich nahm mich aber zusammen und versetzte: ‚Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.'" (Ziolkowski 99)

Der Schiller-Biograph Peter-André Alt führt die Lösung der Spannung zwischen Goethe und Schiller nicht auf dieses Gespräch zurück, sondern – einen Monat nach dieser Begegnung – auf einen Brief Schillers an Goethe vom 23. August 1794. Schillers Konzilianz in diesem Brief hat nach Alts Ansicht die Annäherung der beiden ermöglicht; er, Schiller, sei ohnehin schon „zwischen Reflexion und Anschauung pendelnd", er trage „die Zerrissenheit der Moderne in sich" (Alt 164f.).

Auch wenn diese Charakterisierung Schillers nicht unrichtig sein dürfte, täuscht sie in einem wichtigen Punkt über die wahren Tatbestände hinweg. Wie Ziolkowski ausführt, war es nicht Schiller, sondern Goethe, der den ersten Schritt zum Rapprochement der beiden tat. Dies geschah, indem Goethe in diesem Gespräch unversehens zuließ, dass Ideen und Erfahrung in der Dichtung nicht dasselbe sind. „Und so besiegelten wir", wie Goethe später berichtete, „durch den größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt, einen Bund, der ununterbrochen gedauert, und für uns und andere manches Gute gewirkt hat" (Goethe X: 540).

Dass es zu den Möglichkeiten der Literatur gehört, Ideen, d. h. Denk-Komplexe mit philosophischem Gehalt, zu vermitteln, ist keinesfalls als selbstverständlich zu erachten. Vor diesem Gespräch mit Schiller hatte Goethe diese Frage wohl nur platonisch verstanden. Warum er sie aber plötzlich in einem neuen Lichte sah, warum er Schiller in diesem Punkt auf einmal Recht gab, oder Recht zu geben scheint, kann seinem Interesse an einer persönlichen Bekanntschaft mit Schiller nicht allein zugeschrieben werden.

Bei dieser Annäherung Goethes und Schillers steht – so meine These – Kants Philosophie im Mittelpunkt. Zur Zeit der ersten Begegnung von Goethe und Schiller im Jahre 1790 war Goethe die große Bedeutung von Kants Philosophie noch nicht klar. Zwischen 1790 und 1794 sollte sich dies aber ändern. In diesen Jahren konnte sich Goethe ein differenzierteres Bild der Kantischen Philosophie verschaffen, und zwar in nicht minderem Maße deshalb, weil der Kant-Exeget Karl Leonhard Reinhold, Inhaber des Lehrstuhls für Philosophie an der Universität Jena, in einer Reihe von wichtigen Schriften, die in verständlicher Sprache und für ein größeres Publikum geschrieben wurden, für die Kantische Philosophie Partei ergriffen hatte. In den *Schriften über die kanti-*

sche Philosophie im *Teutschen Merkur* (1786–87) wie in seinem Hauptwerk *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, das 1789 erschien, konnte Reinhold zeigen, dass es der Kantischen Philosophie vor allem darum geht, wie Kant selbst sagte, den Bereich der Erkenntnis einzuschränken, damit für den Glauben, sprich: die Moral, Platz geschaffen werden könne. Diese Kunde von der Ausrichtung der Kantischen Morallehre – nach Reinhold der Dreh- und Angelpunkt des ganzen kritischen Projekts[4] – dürfte auf Goethe beruhigend wie auch belebend gewirkt haben. So begegneten sich Schiller und Goethe 1794 bei ihrem zweiten Treffen in Jena quasi schon auf halbem Wege: Goethe war dank der Exegese Reinholds Kants Philosophie ein Stück weit entgegengekommen; Schiller war für sein Teil wegen eines gründlich betriebenen Kantstudiums auf seine Weise mit der kritischen Philosophie vertraut.

Sucht man einen Beleg für das Rapprochement der beiden in Sachen Kant-Verständnis, findet man ihn beispielsweise in einem Brief Schillers an Goethe im Juli 1796 – knapp zwei Jahre nach der zweiten Begegnung der beiden in Jena. Nach der Lektüre von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die ihm Goethe zuvor zum Kommentar hatte zukommen lassen, äußert sich Schiller in folgender Weise: „Es fragt sich jetzt: ist er [d. h. Wilhelm Meister] Realist genug, um nie nöthig zu haben, sich an der reinen Vernunft zu halten? Ist er es aber nicht – sollte für die Bedürfniße des Idealisten nicht etwas mehr gesorgt sein?“ (Zitiert bei Alt II: 169.)

Für Schiller, zumal sich Goethe einen Roman mit „philosophische[m] Gehalt“ (Alt II, 168) zu schreiben vorgenommen hatte, liegt es auf der Hand, dass der Idealist Wilhelm Meister nicht ausschließlich aus dem reinen Gefühl heraus leben darf. Wie Schiller moniert, gehöre eine Portion „reiner Vernunft“ mit dazu, was die kantische Frage des richtigen Verhältnisses des Verstandesvermögens mit der direkten Anschauung, des „sentimentalen“ Standpunkts in Bezug auf die Umgebungswelt mit dem „naiven“ aufkommen lassen musste. 1790 wäre an einen solchen Vorschlag Schillers seinem Dichterkollegen Goethe gegenüber sicherlich noch nicht zu denken gewesen. Dass er 1796 möglich war, lässt eine Annäherung zwischen beiden vermuten, die wohl vor allem mit Goethes verändertem Verständnis der Ziele der kritischen Philosophie zu tun hatte. Dieses veränderte Verständnis legte nach meiner Auffassung den Grundstein für ein geistiges Projekt, dem wir seitdem mit Vorliebe den Namen „Weimarer Klassik“ geben.

[4] Dies sieht Heine freilich anders, da Heine glaubt, dass die Grundintention von Kants *Kritik der reinen Vernunft* es war, den Deismus in Deutschland „hinzurichten“ (cf. Heine VIII/1).

IV. WEIMARER KLASSIK ALS PROJEKT DER „ÄSTHETISCHEN ERZIEHUNG“

Die Impulse, die in Richtung auf eine solche Klassik liefen, lassen sich an dem literarischen Projekt ablesen, das Schiller 1794–95 in seiner neuen Zeitschrift *Die Horen* in Angriff nahm. Der Schritt zur Festigung der menschlichen und literarischen Freundschaft zwischen Goethe und Schiller erfolgte in dieser Zeitschrift in der dritten Staffel von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* mit Schillers Argument im 23. Brief, „es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht“ (Schiller V, 641). Diese Worte gelten in erster Hinsicht denjenigen, die die Schreckensherrschaft in Frankreich auf den Plan gerufen hatten. Dennoch ist es auch wahr, diese Worte passen sehr gut – in einer positiven Bedeutung – zu dem sinnlichen Menschen Goethe, denn war nicht der Ästhet Goethe selbst als jener Typus Mensch zu verstehen, dem es immer glückte, sinnlich zu leben und trotzdem moralisch zu bleiben? War nicht Goethe, mit anderen Worten, gerade ein lebendes Beispiel dafür, dass die Wegangabe der ästhetischen Erziehung zum Zwecke der Errichtung des moralischen Zustands der Menschen genau richtig war? So kann es, wie ich stark annehme, durchaus sein, dass folgende Worte nicht nur auf Goethes Ästhetik und seine „Philosophie“ gemünzt sind, sondern auch – vor allem – auf seine Person:

> Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen … ästhetisch zu machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustand der moralische sich entwickeln kann. (Schiller V: 643)

Sicherlich ist der Schiller hier vorschwebende Brückenschlag zwischen Sinnlichkeit und vernünftiger Moral als gründendes Moment der Weimarer Klassik anzusehen. Was zur Bauart dieser Brücke beigetragen hat, sind, soweit ich sehe, drei Hauptelemente:

Erstens (das historisch-politische Element): Mit der Anspielung auf die vermittelnde Rolle der Kunst bezieht Schiller eine politische Position, die als Antwort auf das Problem der exzessiven Gewalttätigkeit des revolutionären Terrors verstanden werden kann. Der Fehler der Revolution in Frankreich sei es offensichtlich gewesen, von dem sinnlichen Zustand der Natur unmittelbar zum moralischen und politischen der Kultur fortschreiten zu wollen. Die Lektion aus der Schreckensherrschaft Robespierres bestehe also darin, die Wichtigkeit dieses Schritts in die Ästhetik zu unterstreichen, eines Schritts, der zur Wegbereitung des Republikanismus in Frankreich gedient hätte.

Zweitens (das persönliche Element): Die Haltung, die Schiller seinem Publikum ans Herz legen möchte, ist vor allem die von Goethe. Goethe ist

nach Schillers Vorstellung sozusagen das *non plus ultra* des vom moralischen Gefühl lebenden ästhetischen Menschen, eines Menschen, der aus der Unmittelbarkeit des sinnlichen Empfindens leben und auch – vielleicht ist dies sogar schon wichtiger – denken kann.[5] Diese Haltung ist insofern antikklassisch, als Goethe selbst in seinen *Maximen und Reflexionen* von dem Hang der Griechen zu den „einzelnen Erfahrungsfällen" spricht wie auch davon, wie es diesen Griechen angeblich gelungen sei, eine in die moderne Zerrissenheit führende Sprache von „Ursache" und „Resultat" zu meiden (Goethe XII, 443).

Reicht diese Haltung schon zum Status einer Idee? Es stellt sich heraus, dass die Meinungsverschiedenheit diesbezüglich zwischen Schiller und Goethe – der alte „Groll" von 1790 – nicht eigentlich beizulegen, sondern gleichsam nur perspektivisch zu transzendieren war. Statt eines Streites um den Status von Ideen gibt es, wenn man so will, Weimarer Klassik, eine Art Burgfrieden, der dafür sorgt, dass mit Blick auf den Wert und die Behandlung von Ideen in der Dichtung keine Einseitigkeit – weder nach der Subjekt- noch nach der Objektseite – entsteht.

Drittens (das philosophische Element): die Brücke zwischen Sinnlichkeit und Moral verdankt sich einem Bauwillen, der auf kantische Lehren zurückgeht, freilich ohne dem Buchstaben der Kantischen Philosophie wirklich Folge zu leisten. So bedient sich Schiller im 23. *Ästhetischen Brief* einer kantianisierenden Sprache, ohne es richtig kantisch zu meinen: „Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird also die Selbsttätigkeit der Vernunft auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet" (Schiller 2004, V: 642).

Schiller geht es hier vor allem darum, diese Brücke auch für die Philosophie begehbar zu machen. Das ist aber etwas schleierhaft. Bei allem guten Willen gegenüber der ästhetischen Urteilskraft bleibt Kant in der *Kritik der Urteilskraft* vorsichtig – durch die Kunst könne man, philosophisch gesehen, nichts *erkennen*, aus ihr gehe letztlich kein für menschliche Zwecke brauchbares *Wissen* hervor. Schiller gibt dies zwar zu, hält aber dagegen: Nicht auf das Wissen kommt es in der Kunst schließlich an, sondern auf die Möglichkeit einer gelingenden Erziehung, bei der die Kunst gerade im Mittelpunkt steht und stehen muss. Aus der Kunst kann man also zwar kein „Was" bekommen, sagt Schiller, sondern ein „Wie". Ohne dieses „Wie" – d. h. ohne die spielerische Freiheit der Kunst, durch die man in symbolischer Sprache den Bereich der Moral und Ethik beschreitet und diese Größen richtig schätzen lernt – kann es keine Erziehung zu gesellschaftlichen Werten geben. Mit diesem Argument gelangt

[5] So rät er in der Phase der etablierten Freundschaft der beiden Goethe davon ab, sich mit der Kantischen Philosophie zu beschäftigen, denn, so Schiller, „Kant könne [ihm] nichts geben" (Eckermann 230).

die Kunst in Schillers Augen zu ihrer wahrhaftigen gesellschaftlichen Funktion und, für Schiller und Goethe gleichermaßen, die Weimarer Klassik zu ihrer inneren Bestimmung.

Damit kommen wir auf die anfangs gestellte Frage zurück, die in etwa so lautet: Verdient es Goethe auch weiterhin, als das alle in seinen Bann schlagende Urphänomen einer kulturellen Epoche zu gelten, als die Figur, die man vor allen anderen im Auge behalten muss, wenn man diese Epoche in ihrer großen Signifikanz für die Nachwelt begreifen möchte?

Diese Frage gleicht einer anderen, mit der ich statt einer Antwort nun schließen und die ich wörtlich als Zitat wiedergeben möchte:

> Die Frage, wer höher steht, der Historiker oder der Dichter, darf gar nicht aufgeworfen werden; sie konkurrieren nicht miteinander, so wenig als der Wettläufer und der Faustkämpfer. Jedem gebührt seine eigene Krone. (Goethe XII: 378)

Diese weisen Worte stammen von – wem denn sonst? – Johann Wolfgang Goethe.

LITERATUR

Alt, Peter André. 2000. *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*. 2 Bde. München: C. H. Beck.

Eckermann, Johann Peter. 1981. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Hrsg. v. Fritz Bergemann, 2 Bde. München: Insel Verlag.

Frank, Manfred. 1997. *„Unendliche Annäherung": Die Anfänge der philosophischen Frühromantik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goethe, Johann Wolfgang. 2000. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Heine, Heinrich. 1973–1997. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe).* Hamburg: Hoffmann und Campe.

Humboldt, Wilhelm von. 1843. *Wilhelm von Humboldt's Gesammelte Werke*. Berlin: G. Reimer.

Kant, Immanuel. 1998. *Werke in Sechs Bänden*. Hrsg. v. Wilhelm von Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kleist, Heinrich von. 1983. *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Hrsg. v. Helmut Sembdner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Mehigan, Tim. 2011. *Heinrich von Kleist: Writing After Kant*. Rochester, NY: Camden House.

Reinhold, Karl Leonhard. 1786–87. „Briefe über die Kantische Philosophie“. *Der Teutsche Merkur* 1786 (3): 99–141; 1787 (1): 3–39, 117–142; 1787 (2): 167–185; 1787 (3): 67–88.

Reinhold, Karl Leonhard. 2010. *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*. 2 Bde. Hamburg: Felix Meiner.

Schiller, Friedrich. 2004. *Sämtliche Werke in 5 Bdn*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Ziolkowski, Theodor. 1998. *Das Wunderjahr in Jena. Geist und Gesellschaft 1794–95*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Sektion 1

Vor dem Nationalen — Einheit und Vielfalt (in der Dichtung) bis zur frühen Neuzeit

Drei Sophien

Frauenerziehung und die Entstehung des Romans

Kyoung-Jin Lee (Seoul National University)

Sophie, die ideale Gattin für Émile und das Frauenbildungsideal der Rousseauschen Aufklärung überhaupt, hat zwei nennenswerte zeitgenössische Namensschwestern, die in den Diskursen der Frauentugend im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland ebenfalls wichtige Rollen spielten: Die Sophie in *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* von Sophie von La Roche und die Sophie in *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* von Johann Timotheus Hermes. Ziel des Beitrags ist, anhand dieser drei Figuren das Verhältnis zwischen den Diskursen der Frauenerziehung und denjenigen des Romans im allerersten Kapitel der deutschen Romangeschichte zu rekonstruieren.

Der Roman ist keine geschlechtsneutrale Gattung, insbesondere nicht in seiner Frühgeschichte. Könnte man von einem Geschlecht des Romans sprechen, so wäre dieses anfangs überwiegend weiblich gewesen. Im 18. Jahrhundert war es aus verschiedenen Gründen naheliegend, den Roman Frauen zuzuordnen. Erstens lässt sich dies am Aspekt der Leserschaft erkennen: Viele Forschungen weisen einstimmig darauf hin, dass im 18. Jahrhundert Romane meistens von Frauen gelesen wurden, vor allem von den bürgerlichen.[1] Der Gedanke, dass nur Frauen Romane lesen, Männer hingegen Zeitungen und Sachliteratur, war weit verbreitet. Männer, die ausnahmsweise zu Romanen griffen, waren solche, die sich beruflich mit ihnen beschäftigten. So lautet die Diagnose der *Blätter für literarische Unterhaltung* aus dem Jahr 1837: „Männer lesen nicht mehr Romane, außer um sie zu recensiren."[2]

Zweitens wird der Roman häufig aufgrund seiner Inhalte mit dem Weiblichen assoziiert: Die meistgelesenen Romane des 18. Jahrhunderts waren überwiegend Abenteuerromane oder Liebesromane.[3] Besonders an das Lie-

---

[1] Vgl. Erich Schön: Weibliches Lesen: Romanleserinnen im späten 18. Jahrhundert. In: Helga Gallas / Magdalene Heuser (Hg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800, Tübingen 1990, 21; Barbara Becker-Cantarino: Der Lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500–1800), Stuttgart 1987, 174.

[2] Zit. n. Schön: 23.

[3] Vgl. Barbara M. Benedict: ‚Male' and ‚Female' Novels? Gendered Fictions and the Reading Public, 1770–1832. In: J. A. Downie (Hg.): The Oxford Handbook of The Eighteenth Century Novel, Oxford 2016, 357.

besthema war das Genre so fest gekoppelt, dass es beim allerersten Romantheoretiker Pierre Daniel Huet aus Frankreich hieß, „die Liebe muß der eigentliche Inhalt eines Romans seyn".[4] Die typischen Komponenten der Liebesromane, wie z. B. die Verführung eines unschuldigen Mädchens, Unzucht und Ausschweifungen, stießen bei den Kultureliten auf große Verachtung und bei Predigern und Pädagogen auf die Befürchtung, sie könnten zu einer sittlichen Verderbnis der Leserinnen führen. Aus diesem Grund wurde den jungen Frauen des Bürgertums ausdrücklich von dem galanten Roman abgeraten. Ihm wurde vorgeworfen, dass er die *amour passion* propagiere und damit die Arbeits- und Ehemoral des Bürgertums gefährden könnte.[5]

Drittens resultierte die Gefahr des Romans auch aus dem sogenannten ‚weiblichen Lesen' selbst. Damit meinte man das extensive, einfühlsame und schwärmerische Lesen. Dieser neue Umgang mit Büchern rief die sogenannte Lesesucht-Debatte hervor, in der dem Roman vorgeworfen wurde, dass er seine Leserinnen süchtig mache und sie so dazu verleite, ihre realen Verhältnisse zu vergessen und ihre weiblichen Pflichten als Hausfrau zu vernachlässigen.[6] Die Lesesucht wurde als Laster betrachtet, das eng mit Luxus, Zeitverschwendung und Faulheit der Frauen zusammenzuhängen schien und schließlich auch der Gesundheit schaden könne. Erich Schön weist darauf hin, dass der damalige Angriff gegen das weibliche Lesen auch darin einen Grund hatte, dass Frauen während ihrer Hausarbeit, die eigentlich nie ein Ende findet, zwischendurch zu ihren Romanen griffen, während Männer meistens die Abendzeit nach ihrer Tagesarbeit zur Lektüre nutzten.[7] Das bedeutet, dass das männerorientierte Zeitmodell das weibliche Lesen als ein Symptom der weiblichen Faulheit und Zerstreutheit erscheinen ließ. Im Gegensatz zum weiblichen, schwärmerischen Lesen wurde das kritische und vernünftige Lesen als männlich angesehen. Daraus entstand der weitverbreitete Gedanke, dass die weibliche, zerstreuungssüchtige Lektüre der männlichen Anleitung bedürfe. Dabei galt, dass Frauen das männliche und vernünftige Prinzip der Lektüre nur dergestalt befolgen sollten, dass sie über ihre weibliche Bestimmung nicht hinaustraten.

Kurz gesagt, Frauen und Roman scheinen „sisters-in-crime" zu sein, wie Barbara Benedict zugespitzt formuliert.[8] Die neue literarische Gattung galt als

[4] Pierre Daniel Huet: Von der ächten Beschaffenheit, Bestimmung und Werth der Romane, und das Vergnügen, welches aus Lesung derselben entsprigt, Vermischte Beyträge zur Philosophie und den schönen Wissenschaften, Bd. 1–2, Breslau, 1762, 323. Zit. n. Schön: 37.

[5] Vgl. Schön: 29.

[6] Vgl. Becker-Cantarino: Der Lange Weg zur Mündigkeit, 174f.; Ingrid Wiede-Behrendt: Lehrerin des Schönen, Wahren, Guten. Literatur und Frauenbildung im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel Sophie von La Roche, Frankfurt a. M. 1987, 119.

[7] Vgl. Schön: 21.

[8] Benedict: 366.

gefährlich und dem sog. „schwachen“ Geschlecht sogar als noch gefährlicher. Die bisher skizzierten Diskurse um den Roman im 18. Jahrhundert verdeutlichen, wie die Einordnung dieser Gattung in das Weibliche zu deren allgemeiner Geringschätzung führte und vice versa.

Wie ging man aber vor, wenn man sich dagegen wenden wollte? Erstens durch eine Lektürekontrolle. Da die Frau als unmündig galt, war der Gedanke allgemein anerkannt, dass für sie „die besondere Lenkung bei der Lektüre“ unentbehrlich sei.[9] Z. B. in *Emil oder Über die Erziehung* (1762) verbot Rousseau Sophie für ihre Erziehung bis auf wenige Ausnahmen alle Romane. (Diese Restriktion betrifft auch Émile, aber nur bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr.[10]) Das uneingeschränkte Verbot erwies sich aber als ineffektiv und war bereits seit den 1760er Jahren angesichts des Aufschwungs des Romans nicht mehr zeitgemäß.

Nun gewann der Gedanke immer mehr an Bedeutung, dass man mit der Selektion guter Romane die Leserinnen besser lenken könnte. Damit einhergehend war seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer öfter zu vernehmen, dass der Roman verteidigt wurde: Er könne nützlich sein, wenn er zur Erbauung und Belehrung diene und damit zur Frauenbildung beitrage. Die moralischen Wochenschriften spielten eine große Rolle dabei, dass solche Gedanken sich immer mehr ausbreiteten. Sie befürworteten die Notwendigkeit der Frauenbildung und dementsprechend die Nützlichkeit der Romanlektüre und sicherten sich damit ihre feste, treue Leserschaft. Sie sahen ihr Ziel klar darin, ihre Leserinnen zu gebildeten Ehe- und Hausfrauen auszubilden, aber nicht zur ‚gelehrten Frau‘.[11]

Erst nachdem diese Möglichkeit des Romans ausgesprochen worden war, konnte man sich für eine Gattungsreform einsetzen. Kurz Wölfel hat darauf hingewiesen, dass die Anklage gegen das Genre ab Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr von der konkreten Forderung zu dessen Neuerung begleitet wurde.[12] Dieses Reformprogramm ist aber auch als Versuch zu betrachten, den Roman vom weiblichen Odium zu befreien und als eine männliche Gattung neu zu etablieren, wie es auch F. Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* (1774) anstrebte. Dieses poetologische Buch, das die Ehre genießt, die erste deutschsprachige Romantheorie zu sein, entstand ebenfalls aus Befürchtungen hinsichtlich der Frauenerziehung heraus. Blanckenburg erklärt seinen

[9] Wiede-Behrendt: 118.

[10] Vgl. Jean-Jacques Rousseau: Emil oder Über die Erziehung, übers. v. Ludwig Schmidts, München 1998, 100: 398f.; 448.

[11] Vgl. Wiede-Behrendt: 117.

[12] Kurt Wölfel: Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman*. In: Reinhold Grimm (Hg.): Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland, Frankfurt a. M./Bonn 1968, 35.

unerhörten Versuch, ein theoretisches Werk über die bis dahin als nicht würdig angesehene Gattung zu verfassen, aus dem Ziel heraus, gute Mütter und Töchter vor schlechten, sog. „weiblichen" Romanen zu schützen, da in diesen Romanen nur um der Unterhaltung willen die Tugend eines Mädchens auf die Probe gestellt werde und dabei „Männer ihre Zeit, ihre Ruhe, ihre höhere Bestimmung, zuweilen ihre Gesundheit, oder so gar das Leben dem andern Geschlechte aufopfern".[13] Dies war aber nicht das einzige, was er an solchen Romanen auszusetzen hatte.

J. T. Hermes' *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, das in den 1770er Jahren viel gelesene sechsbändige Romanwerk, hatte ebenfalls eine solche Handlung, die als verderblich angesehen wurde. Dieser heute fast vergessene Roman, der zu seiner Zeit fast wie ein Hausbuch in nahezu jedem Haushalt vorhanden war,[14] stellt eine Mischung aus Abenteuer- und Liebesroman dar, wie sie Blanckenburg gerade bekämpfen wollte. Erzählt wird darin, dass die achtzehnjährige Sophie in ihrer langen Reise von Memel nach Sachsen, die sie in der Zeit des Siebenjährigen Krieges fast allein unternimmt, mehrmals in Gefahr gerät, aber mithilfe plötzlich auftauchender Herren gerettet wird, die sich dann gleich in sie verlieben. Diese typische Liebesintrige fungiert für Hermes, der als Pfarrer und Theologe tätig war, als ein notwendiges Übel zur Vermittlung lehrreicher und nützlicher Kenntnisse. Das Hauptgewicht liegt daher weniger auf der eigentlichen Handlung, sondern vielmehr auf den Lehren und Anweisungen, die er mit zahlreichen Anmerkungen in den Roman eingestreut hat. Sie reichen von der Belehrung über christliche Tugend bis zu praktischen und detailreichen Vorschlägen über alle mögliche Lebensprobleme. Hermes wagte sich in die Belletristik, obwohl er im Pfarramt tätig war. Er sagte, er habe sich dazu berufen gefühlt, die ungebildeten Frauen, deren Leseerfahrung meistens auf ein paar religiöse Werke der Erbauungsliteratur beschränkt war, zu beraten und auf den richtigen Weg zu leiten.[15] Einen Roman zu schreiben, war für ihn eine Erweiterung der Seelsorge. Zu diesem Zweck erzählt er von einer leichtsinnigen Frauenfigur, um sie zu einem warnenden Beispiel zu machen. Entgegen seiner Erwartung schenkten seine Leserinnen der Heldin aber keine Verachtung, sondern eher Mitleid.[16]

Dieses unerwünschte Resultat zeigt, dass die Moral im Roman nicht zielführend sein kann, wenn sie nicht in einer naheliegenden Geschichte erzählt wird. Das ist genau der Punkt, den Blankenburg an *Sophiens Reise* kritisiert:

---

13 Friedrich Blanckenburg: Versuch über den Roman [1774]. Berlin, 2008, 8.

14 Vgl. Gisela Elisabeth Kapaun: Die Rolle der fiktiven Leser im Briefroman des 18. Jahrhunderts, LA 1985, 124.

15 Vgl. Kapaun: 134f.

16 Vgl. Johann Timotheus Hermes, S*ophiens Reise von Memel nach Sachsen,* dritte u. erweiterte Auflage, Leipzig, 1778, V, 695; Kapaun: 168.

Diesem Roman mangele es überall an der kausalen Wirkung der äußeren Begebenheiten auf die inneren Zustände der Personen, so dass er fast als eine lose Folge von unscheinbaren Begebenheiten erscheine.[17] Dieser Missbilligung liegt Blankenburgs Hauptthese zugrunde, dass die Erklärung der psychischen Kausalität eine Kraft sei, die nur der Romangattung zur Verfügung stehe und daher ihr Wesen ausmachen sollte.

Während Hermes in *Sophiens Reise* die Geschichte eines vulgären Liebesabenteuers auf etwas unbeholfene Weise mit lehrreichen und praktischen Predigten kombinierte, strebte Blanckenburg danach, die Gattung des Romans gänzlich von jener Liebesgeschichte loszulösen. Dieser Versuch war, wie Wölfel anmerkt, keineswegs einfach, denn das Material einer Gattung war in der klassischen Gattungspoetik vorbestimmt. Für den Roman war es die Liebe.[18] Angesichts dieser Lage versucht Blanckenburg, eine neue Romangattung als *Geschichte* von der alten *Romance* zu scheiden, und argumentiert, dass dieser Roman als Geschichte die innere Geschichte des Menschen darstellen solle.[19] Diese neue Bestimmung der Gattung begründet sich einerseits durch ihre historische Aufgabe, nun als Nachfolger des Epos statt Bürgern einfach Menschen generell nachzuahmen, andererseits durch die Idee des moralischen Zwecks der Poesie, die den Kern der Aufklärungspoetik ausmacht. Wenn der Endzweck der Dichtung in der moralischen Besserung des Menschen besteht, wie Lessing behauptet, stellt sich nun die Frage, ob und wie dem Roman dies gelingen kann.[20] Blanckenburgs Antwort lautet, der Roman könne dazu einen besonderen Beitrag leisten, indem er seiner Gattungsbestimmung zufolge die Entwicklung der in der menschlichen Seele angelegten Kräfte beschreiben könne und auf diese Weise an der Absicht des göttlichen Schöpfers mitwirke. Dieses neue Konzept des Romans impliziert die Ablehnung der weiblich geprägten Romane, wie auch A. Schlimmer zu Recht konstatierte.[21] Denn von dem Ziel des von ihm als ideal bezeichneten Entwicklungsromans, nämlich der Selbstvervollständigung eines Menschen, waren Frauen des 18. Jahrhunderts ausgeschlossen, und ein weiblicher Bildungsroman sei daher nicht in Anspruch zu nehmen, bis die Bildungsgleichheit zwischen beiden Geschlechtern erreicht war. Blanckenburg ist daran gelegen, nachzuweisen, dass einige musterhafte

[17] Vgl. Blanckenburg: 150ff.
[18] Vgl. Wölfel: 39–41.
[19] Vgl. Blanckenburg: 11; 197.
[20] Vgl. Lessing: Hamburgische Dramaturgie. In: ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 6: Werke 1767–1769, hg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985, 570.
[21] Vgl. Angelika Schlimmer: Der Roman als Erziehungsanstalt für Leser. Zur Affinität von Gattung und Geschlecht in Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774). In: Das achtzehnte Jahrhundert. 29/2: Gattung und Geschlecht, 2005, 213.

Entwicklungsromane wie z. B. Wielands *Geschichte des Agathon* „nicht etwa für müßige Frauenzimmer, sondern auch für den denkenden Kopf“[22] bestimmt seien. Blankenburgs Projekt zur Nobilitierung der Romangattung geht also mit der Bemühung einher, den sogenannten Frauenroman aus diesem Reich zu verbannen.

Es ist jedoch voreilig, aus der Entstehungsgeschichte des deutschen Romans die Schlussfolgerung einer Dichotomie von männlichem Bildungsroman und weiblichem Prüfungsroman abzuleiten, wie A. Schlimmer es getan hat. Denn auch manche weibliche Autoren distanzierten sich vom Unterhaltungsroman[23] und wirkten daran mit, durch ihre Werke die moralische Funktion des Romans nachzuweisen. Das heißt, auch für ihre (Liebes-)Romane finden sie die Begründung nicht in der Verteidigung des Genres, also der *Romance* selbst, sondern in den Diskursen der Frauentugend. Exemplarisch dafür war in Deutschland Sophie von la Roche. Diese Schriftstellerin machte ebenfalls den damals unbezweifelten Gedanken, dass die einzige legitime Bestimmung des Romans in der Vermittlung der Tugend liege, zum Fundament ihres Romans. Aus dieser Bemühung entstand der erste deutsche ‚Frauenroman‘, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*.

Dem Roman wird seine Tugendhaftigkeit vor allem durch das Vorwort eines männlichen Herausgebers attestiert, das als Brief an die anonyme Schriftstellerin formuliert ist. Wieland, der Herausgeber und treue Freund der Autorin, entschuldigt sich in diesem briefartigen Vorwort dafür, ohne ihre Erlaubnis ihr Manuskript an den Verleger übersandt zu haben. Seine „Verräterei“[24], wie er es nennt, könne nur dadurch gerechtfertigt werden, so glaubt er, dass er mit diesem unschätzbaren Roman „allen tugendhaften Müttern, allen liebenswürdigen jungen Töchtern unserer Nation ein Geschenk“[25] machen könne. Dieser fiktive Verrat lässt sich in einer Zeit, in der das Schreiben nicht zu den weiblichen Tugenden gehörte, als eine geniale Strategie ansehen, um die Ehre der Autorin und ihres Romans zu sichern.

An dieser Stelle gilt es kurz zu fragen, was hier genau mit weiblicher Tugend gemeint ist. Hier kommt die Ansicht Rousseaus zur Frauenerziehung ins Spiel, die zu seiner Zeit sehr einflussreich war. Rousseau gilt als einer der wichtigsten Vertreter der Geschlechterdiskurse im 18. Jahrhundert. Er hat mit seinem Buch *Émile* dazu beigetragen, den beiden Geschlechtern nach ihrer jeweiligen unterschiedlichen ‚natürlichen‘ Bestimmung unterschiedliche Rollen zuzuweisen und dadurch die Rolle der Frau als Gattin und Hausfrau durch

[22] Blanckenburg: 8.
[23] Vgl. Benedict: 356.
[24] Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Stuttgart 1983, 9.
[25] von La Roche: 10.

den Begriff der sogenannten natürlichen Weiblichkeit zu begründen.[26] Bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich in verschiedenen Naturwissenschaften die Tendenz beobachten, dass der Geschlechtsunterschied als biologisches Faktum postuliert wird.[27] Rousseaus Erziehungsschrift spielte eine enorme Rolle dabei, diesen polarisierenden Geschlechterdiskurs außerhalb der Naturwissenschaft weiterzuverbreiten und im alltäglichen Diskurs zu verwurzeln. Er behauptet, dass „die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen"[28], und dass ihre Erziehung demgemäß die weibliche Bestimmung der Sanftmut und Folgsamkeit befördern sollte. Ferner lässt sich sein Beitrag auch dazu nutzen, auf das moralische Vermögen des Gefühls aufmerksam zu machen. Rousseau zufolge lässt sich dieses Vermögen des Herzens besonders bei Frauen durch eine angemessene Erziehung reichlich entfalten.

Obwohl Rousseau die Abhängigkeit der Frau vom Mann fast als ein Naturgesetz beschreibt und viele Konventionen der patriarchalischen Frauenunterdrückung mit dem Naturbegriff begründet, fand seine Auffassung über Frauenerziehung auch bei den Frauen selbst großen Anklang, wie z. B. seine Ideen über eine natürliche Erziehung oder über die Rolle des Gefühls in der Ausübung der Tugend. Heide von Fehlden zufolge war seine Forderung an Frauen, sich „durch Selbstüberwindung und Selbstdisziplinierung, in Form von Tugend und Sittsamkeit" zu bilden, als aufklärerisches Bildungsprogramm für Frauen von nicht zu unterschätzender Bedeutung.[29]

La Roche gehörte ebenfalls zu denjenigen, die stark von Rousseau beeinflusst waren, und wurde deshalb sogar als seine Schülerin bezeichnet.[30] *Julie oder die Neue Heloise* wurde von ihr begeistert rezipiert, und auch *Émile* las sie auf Wielands ausdrückliches Anraten.[31] In ihrem *Sternheim*-Roman lässt sich der Einfluss Rousseaus z. B. an vielen Passagen über das Glück des einfachen Landlebens im Gegensatz zum höfischen und städtischen, nicht zuletzt aber auch an der weiblichen Hauptfigur erkennen. Sophie von Sternheim verkörpert das Rousseausche Idealbild „der empfindsamen, tugendhaften, ‚natürli-

[26] Vgl. Heide von Felden: Geschlechterkonstruktion und Frauenbildung im 18. Jahrhundert: Jean-Jacques Rousseau und die zeitgenössische Rezeption in Deutschland. In: Handbuch zur Frauenbildung, Wiesbaden 2001, 26.

[27] Vgl. Helga Meise: Gattung und Geschlecht bei Sophie von La Roche und Maria Anna Sager. In: Seminar 49: 2, 2013, 132.

[28] Rousseau: 386.

[29] von Felden: 31f.

[30] Vgl. Kuno Ridderhoff: Sophie von La Roche. Die Schülerin von Richardson und Rousseau, Göttingen, 1895.

[31] Vgl. Barbara Becker-Cantarino: Nachwort. In: Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Stuttgart 1983, 389; Verena Ehrich-Haefeli: Rousseaus Sophie und ihre deutschen Schwestern. Zur Entstehung der bürgerlichen Geschlechterideologie. In: Herbert Jaumann (Hg): Rousseau in Deutschland, Berlin/NY 1994, 123.

chen' Frau"[32]. Der Satz: „Sophie liebt die Tugend, und diese Liebe ist eine beherrschende Leidenschaft geworden."[33], mit dem Rousseau seine Sophie beschreibt, trifft auch auf von La Roches Sophie vollkommen zu. Sie wird als die Erbin der Tugend ihres Vaters dargestellt, der in diesem Roman das Ideal der bürgerlichen Moral schlechthin ist. Dieser Mann, der durch seine hervorragenden Leistungen einen Adelstitel bekommt, führt sein Leben der Überzeugung gemäß, dass „in dem glücklichen Mittelstande der menschlichen Gesellschaft" sowohl „die Anbauung des Geistes" als auch „die Ausübung der meisten Tugenden"[34] als Pflichten gedeihen sollten.

Dargestellt wird Sophies Tugend aber nicht als eine stationäre und vollendete, sondern als eine durch mehrere Prüfungen erst zu entwickelnde und zu vervollkommnende. Das heißt, es wird hier versucht, anhand vom vertrauten Handlungsschema des Prüfungsromans die Idee des Entwicklungsromans zu verwirklichen. Diese Grundstruktur ist am deutlichsten an der Stelle abzulesen, in der Rosina, die fiktive Herausgeberin der gesammelten Briefe, eine grobe Richtung der zu erzählenden Begebenheit vorgibt. Sie sagt, dass nun „der fatale Zeitpunkt" beginne, „worin Sie diese liebenswürdigste junge Dame in Schwierigkeiten und Umstände verwickelt sehen werden, die den schönen Plan eines glücklichen Lebens, den sie sich gemacht hatte, auf einmal zerstörten, aber durch die Probe, auf welche sie ihren innerlichen Wert setzten, ihre Geschichte für die Besten unseres Geschlechts lehrreich machen."[35] In diesem Handlungsschema kommt nicht nur der Einfluss der Romane Richardsons zum Ausdruck, wie *Pamela* oder *Clarissa*, sondern auch derjenige des Pietismus, in dem La Roche von Kind auf erzogen wurde. Pietisten hielten es fast für ihre Pflicht, „alle Regungen [der] Seele" gewissenhaft zu durchforschen und zu überprüfen.[36] Das Prüfungsprinzip belegt auch eine berühmte Passage der viel später verfassten autobiografischen Schrift von La Roche, *Briefe über Mannheim*, die fast wie ein Nachwort zum *Sternheim*-Roman zu lesen ist. Dort schreibt sie, dass sie in ihrem Roman die „Grundsätze [ihrer] eigenen Erziehung" zu zeigen versucht habe, indem sie Sophie zuerst alle Quellen ihrer Glückseligkeit wie gutes Aussehen, guten Ruf, Vermögen, Freunde, Bücher und schließlich selbst die schöne Naturlandschaft wegnimmt und dann zusieht, wie sie dieses „Unrecht und Unglück" „geduldig" erträgt und „in tugendhaften Grundsätzen des Herzens und in wohlwollender Nächstenliebe" diese Prüfung besteht.[37] Tatsächlich gelingt

[32] Wiede-Behrendt: 98.
[33] Rousseau: 433.
[34] von La Roche: 36.
[35] von La Roche: 57.
[36] Vgl. Wiede-Behrendt, 76.
[37] von La Roche: Auszug aus *Briefe über Mannheim*. In: Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Stuttgart 1983, 346.

es Sophie auf dem schottischen Bleigebirge mit ihrer neu gewonnenen Einsicht in Nächstenliebe und Armenhilfe, ihr eigenes Leben selbst zu gestalten und sich dadurch selbst zu retten.

Diese ideale Frauenfigur scheint dem Frauenbild zu entsprechen, das sich unter der pietistischen und Rousseauschen Vorgabe nach der patriarchalischen Ordnung richtet. Schauen wir genauer hin, so steht sie aber eher Rousseaus Emil nahe als der Sophie und könnte in gewisser Hinsicht sicher als ein pietistisch beseelter Emil bezeichnet werden. Rousseau sagt: „Ein rechtschaffener Mann hängt nur von sich selbst ab und kann der öffentlichen Meinung trotzen. Eine rechtschaffene Frau hat damit nur die Hälfte ihrer Aufgabe gelöst: das, was man über sie denkt, ist nicht weniger wichtig, als das, was sie wirklich ist."[38] Rousseau nimmt Sophie von einem seiner wichtigsten Erziehungsprinzipien für Emil, nämlich der Förderung der Selbstständigkeit, aus. Anders als Rousseaus Sophie ist der anderen Sophie wirklich nicht daran gelegen, ob sie der Gesellschaft gefällt oder nicht. Auch wenn sie nicht vom sogenannten weiblichen Schicksal befreit ist, handelt sie nach dem Grundsatz der Selbstständigkeit. Auch wenn sie der Ehe keineswegs ablehnend gegenübersteht, findet sie nach dem Scheitern ihres ersten Ehelebens ihren eigenen Weg außerhalb der Familie und widmet sich der Mädchenerziehung. In dieser Hinsicht kann man Becker-Cantarinos Anmerkungen nur zustimmen, dass La Roche ihrer Heldin im Namen der Tugend die Möglichkeit gibt, aus ihrer engen Welt hinaus relativ selbstständig zu handeln, und dass sie dafür alle männlichen Vormünder der Heldin aus der Handlung abtreten und stattdessen im zweiten Teil des Romans überwiegend neue Freundinnen auftreten lässt, die mit Sophie durch die Liebe zur Tugend verbunden sind.[39]

In dieser Hinsicht stellt *die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* einen Übergang vom Prüfungsroman bzw. vom Liebesroman zu einem weiblichen Bildungsroman dar. Der Roman zeigt seine Heldin nicht nur als ein Beispiel edler Seele, sondern auch als eine zur inneren Entwicklung fähige Seele, die dem Menschentypus des Entwicklungsromans im Sinne von Blanckenburg entspricht. Prutz ist einmal zu dem Schluss gekommen, dass La Roche ein weiblicher Hermes sei und ihr *Sternheim*-Roman eine Verwandtschaft mit *Sophiens Reise* aufweise.[40] Diese Beurteilung ist nun leicht zu bestreiten. Während in *Sophiens Reise* Sophies Prüfung nur als bloßer Zuckerguss dazu dient, bittere und langweilige Lehren leichter schlucken zu lassen, ist in der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* die Prüfung Sophies mit der moralischen

[38] Rousseau: 394.
[39] Vgl. Becker-Cantarino: Nachwort, 397f.
[40] Vgl. Robert Eduard Prutz, Menschen und Bücher. Biographische Beiträge zur deutschen Literatur- und Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1862, 137.

Lehre so innig verbunden, dass ihr innerer Werdegang den Leserinnen selbst den von Blanckenburg geforderten Endzweck der Romangattung auf natürliche Weise näherbringt. Dem *Sternheim*-Roman ist es also gelungen, innerhalb seines eigenen historischen Horizonts die Tatsache zu beweisen, dass ein vollkommen weiblicher Roman ein würdiges Beispiel für die Gattung liefern kann.

Von der Veränderung des Menschenbildes und dessen Einfluss auf die Romantheorie im 18. Jahrhundert

Hiroko Kitahara (Hokkaigakuen-Universität, Sapporo)

Wenn es um den Ursprung des modernen deutschen Romans geht, herrscht in den Debatten eine Art von Mythos vor, er sei direkt aus dem Leiden junger Dichter entstanden und sehr schön ins Wort umgesetzt worden, wobei deren Inneres auf die harte Realität gestoßen sei, obwohl sie im Geiste ein hohes Ideal hegten. Diese Illusion sozusagen wurde lange und allgemein akzeptiert, weil sie vielleicht gut zur Charakteristik des Sturm und Drangs passt. Bei dieser Behauptung geht es besonders um den Bildungsroman, den man oft als den Anfang des modernen deutschen Romans betrachtet.

Wenn auch diese Begründung einem Text Wilhelm Diltheys entstammt und fast als Tatsache betrachtet wird, ist sie doch spekulativ und passt nicht zu mehreren Texten aus dem 18. Jahrhundert. Es ist wichtig, auch die Diskussion bis in die 1770er Jahre unter die Lupe zu nehmen, wenn es um die Anfänge des Romans geht. Es gibt zwar die Meinung, dass der Roman damals nur ein Sekundärprodukt aus dem Ausland wie etwa Frankreich war und noch kein künstlerisches Niveau erreicht hatte, weswegen er nicht betrachtenswert sei. Wie kann man jedoch die irrationale Meinung wortgetreu akzeptieren, dass eine Dichtungsgattung plötzlich ohne Vorzeichen und unmittelbar aus dem Gemüt der Dichter entsprungen sei?

Die Geschichte des modernen Romans in Deutschland beginnt Ende des 17. Jahrhunderts, als unterhaltende Werke in Prosa wie Ritterbücher, Volksbücher oder Liebesgeschichten[1] insgesamt mit dem Wort „Roman" bezeichnet wurden.[2] Über dieses Thema wird oft im Rahmen des Unterhaltungsromans gearbeitet, während der Beginn des Bildungsromans als der *hohe richtige* moderne Roman oft im Jahr 1795 verortet wird, als Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschien. Es ist sehr problematisch, dass man ein Phänomen getrennt be-

Diese Arbeit wurde von JSPS KAKENHI Nr. 18K00458 unterstützt.

[1] Die Gattungsbezeichnungen folgen dem üblichen Gebrauch im 18. Jahrhundert wie bei Gottsched und Blanckenburg.

[2] Es gab natürlich seit der Antike unterhaltende Werke in Prosa. Aber erst seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden solche Erzählungen in Deutschland „Roman" genannt. Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*. Stuttgart 1973, S. 209.

obachtet und dabei den Gesamtüberblick über die Romangeschichte verliert. Aber wenn diese beiden Arbeitsfelder zusammen betrachtet werden, kann ein Gesamtbild entstehen, das zeigt, was bei der Entwicklung dieser Gattung wirklich passierte. Obwohl der Roman in den 1770er Jahren noch oft kritisiert wurde, stand er am Ende des Jahrhunderts schon auf dem Gipfel der Dichtungsgattungen, was darauf hinweist, dass diese Gattung sich dazwischen unglaublich rasch verändert haben muss. Oder es könnte auch sein, dass die Leute den Roman einfach nur völlig anders betrachteten.

Die meisten alten romantheoretischen Arbeiten seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bewerten diese Gattung größtenteils positiv, aber sie versuchen oft, Angriffe von Kritikern oder Moralisten abzuwehren. Aus diesen Texten kann man leicht schließen, wie hart und nachhaltig diese Kritik war. Einige von ihnen sind sogar heute noch für ihr strenges Urteil gegenüber dem Roman berüchtigt. Dazu gehören unter anderem die folgenden drei wichtigen Texte[3]: *Mythoscopia romantica* (1698) von Gotthard Heidegger[4], *Vom Romanlesen* (1730) von Hieronym Freyer[5] und *Das unverantwortliche Unternehmen der Verfasser der Romanen* (1736) von Johann Andres Kiliani.[6] Diese Autoren warfen dem Roman vor, gegen die moralischen Lebenssitten gerichtet zu sein, die auf dem Christentum beruhen. Ihre Kritik kann in drei Punkten zusammengefasst werden: erstens der Liederlichkeit in der Liebe, zweitens der Faulheit im Leben und drittens der Unwirklichkeit der Handlung.

Betreffs der Liederlichkeit wird z. B. bei Kiliani der folgende Vorwurf erhoben: „[…] ist eine Romane [sic], eine Schrift, die eine Liebes-Geschicht vorgestellet, so kan es leicht geschehen, daß der Leser derselben daher Gelegenheit nimmt sich allerhand Vorstellungen von der Liebe zu machen. Kan dieses Buch einem zu allerhand unerlaubten Vorstellungen Gelegenheit geben, so kan daraus ein empfindliches Ubel entstehen“.[7] Weil der Roman nicht nur von Ritter- oder Volksbüchern, sondern auch von Liebesgeschichten in Hinsicht auf die Formeinheit und den prosaischen Stil unterschieden wurde, konnte er diesen Vorwurf der sexuellen Unordnung, den die Moralisten den Liebesgeschichten machten, nicht vermeiden, selbst wenn die

[3] Vgl. Ernst Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart, Berlin Köln u. Mainz 1974, S. 46.

[4] Gotthard Heidegger: *Mythoscopia Romantica oder Discours von den so benanten Romans.* Faksimileausgabe nach dem Originaldruck von 1698. Hrsg. von Walter Ernst Schäfer. Bad Homburg v. d. H., Berlin u. Zürich 1969.

[5] Hieronym Freyer: Das XX[.] Programm. Vom Romanlesen. Den 29 März 1730. In: ders.: *Programmata. Latino-Germanica.* Magdeburg 1737, S. 449–478.

[6] Johann Andres Kiliani: *Das unverantwortliche Unternehmen der Verfasser der Romanen nebst einer aufrichtigen Warnung die Lesung derselben zu vermeyden. Bey Gelegenheit vieler sündlichen bisher gegebenen und dahin gehörigen Schriften kurz und hinlänglich entworffen.* Bremen 1736.

[7] Kiliani, S. 21.

Liebe darin als Wesen der Menschheit auf wunderbare Weise dargestellt wurde. Laut Kiliani hatte das Lesepublikum damals eine engere Beziehung zum Buchinhalt und stand ihm viel näher als es heute der Fall ist. Wenn die Leser auch nicht alles als wahr aufgefasst hätten, was im Buch geschrieben war, sollten sie eine Sexualität andeutende Beschreibung für böse halten, weil es denkbar war, dass man sich durch die Lektüre einer unverschämt zur leiblichen Liebe neigenden Geschichte an die Liederlichkeit gewöhnen würde. Um deutlich zu machen, dass man nicht akzeptieren wollte, was gegen Sitte und Moral ist, war man im 18. Jahrhundert nicht willig, besonders bei der Liebe Darstellungen zu billigen, die das sittliche Gefühl erschütterten. Dies wird zwar bei Kiliani nicht wörtlich ausgedrückt, kann aber aus dem Text ziemlich sicher ermittelt werden.

Die Lektüre des Romans wurde im 18. Jahrhundert nicht nur als moralisch verwerflich, sondern auch für ein Zeichen von Faulheit gehalten. Der folgende Text stellt eine der typischen Meinungen der Zeit dar: „Wie viel gutes würde nicht schon in der Jugend geschehen? wie viel böses würde nicht unterbleiben? und wie würde es möglich seyn, mit Romanenlesen auch nur eine Stunde zu verderben? Der schon etliche mal erwehnte Huetius nennt diese Schriften einen angenehmen Zeitvertreib ehrbarer Müssiggänger, *un agreable amusement des honnêtes paresseux* […]“.[8] Weil die meisten Bürger zu jener Zeit für ihren Lebensunterhalt lange arbeiten mussten, hätte eine Person wahrscheinlich sehr faul ausgesehen, wenn sie allein und stundenlang im Zimmer hockte, ohne sich mit ihrer alltäglichen Arbeit zu beschäftigen. Eine Begeisterung für den Roman sollte also aus der Sicht der Produktivität vermieden werden.

Drittens wurde der Roman oft als unnötig bezeichnet, weil ihm vorgeworfen wurde, auf einer Illusion zu beruhen. Ein Schweizer Pfarrer wirft ihm Folgendes vor: „Denn (raisoniert man) ist das ohne Zweiffel ein gar wichtig bedencken / daß wer Romans list / der list Lügen.“[9] Der Gedanke, der hinter diesem Vorwurf steckt, beruht auf einem anderen Weltbild als unserem heutigen. Für den alten Schweizer Pfarrer untersteht die ganze Welt mitsamt dem Bewusstsein der einzelnen Menschen der Regierung Gottes. Wir Menschen dürfen uns nichts anders als die Vergangenheit vorstellen, weil sie das Bild ist, das uns Gott gezeigt hat. Jeder Roman sei nach seiner Meinung sündig, weil darin gegen den Willen Gottes willkürlich dargestellt werde, was nicht in der Welt passiere oder passiert sei. Die Imagination kommt also für den Kritiker einer Lüge gleich.

[8] Freyer, S. 462.
[9] Heidegger, S. 71.

Die Romanverteidiger dachten jedoch anders als diese Kritiker, sie mussten aber gegenüber diesen Vorwürfen Einwände vorbringen und das Publikum auf den neuen Wert dieser Gattung hinweisen. Der wichtigste Schlüssel dafür war die Bildung der Leser. Einer der einflussreichsten Denker des 18. Jahrhunderts, Johann Christoph Gottsched, behauptet in seiner Schrift *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1751), dass die wichtigste Aufgabe der Dichtkunst dem römischen Dichter Horaz zufolge sei, „unterhaltend [zu] lehren".[10] Gottsched dachte, dass die Belehrung der Leser die allgemeine Aufgabe aller Dichtung sei. Er hält nicht das Drama oder das Heldengedicht für das Muster der Dichtung sondern die Fabel, weil sie den Lesern sinnbildlich verschiedene Situationen zeigt und dadurch dem Publikum bewusst machen kann, was es annehmen oder ablehnen soll.[11]

Es ist klar, dass Bildung eines der Schlüsselwörter des 18. Jahrhunderts ist. Viele Denker wie Herder, Kant, Fichte usw. beschäftigten sich mit diesem Thema. Herder behauptet z. B., dass wir Menschen durch das Erlernen der Sprache und kultureller Kenntnisse in Harmonie von Sinnen und Intelligenz einen idealen Zustand erreichen können.[12] Seit der Renaissance schritt die Emanzipation der Menschen von Gott langsam voran. Bei der Reformation und der Gegenreformation ging es eher um das Verhalten jedes Einzelnen gegenüber Gott als um geistige Freiheit. Trotzdem konnte diese Gegenreaktion nicht die Tendenz aufhalten, dass sich jeder Einzelne bewusst wurde, als Individuum autonom zu sein. So wie die Naturwissenschaft durch die Suche nach verborgenen Regeln die Rationalität gefunden hatte, behaupteten Denker und Philosophen, so würden sich die Menschen auch harmonisch und rational verhalten können.

Wenn es um den Begriff „Bildung" geht, müssen wir auf die Vieldeutigkeit des Wortes Rücksicht nehmen, das Gesichtszüge, Körperbau, die Erziehung allgemein usw. umfasst. Wenn wir es auch nur auf die Bildung des Geistes beschränken, ist es immer noch mehrdeutig: einerseits als Werdegang, ein Prozess zur Reifung und andererseits dessen Ziel, ein idealer Zustand des Menschen. Nicht nur Philosophen und Denker, sondern auch das Lesepublikum können den Begriff vielseitig interpretieren. Angesichts einer solchen Situation ist kurz zu sagen, dass der Begriff „Bildung" nicht nur auf keine be-

[10] Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst.* Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751. Darmstadt 1962, S. 51.

[11] Gottsched zählt den Roman, eine damals noch neue Dichtungsart, klar zu den Dichtungsgattungen, die meistens aus den traditionellen Vertretern bestanden. Er hatte damals Autorität, dachte seinerseits aber freimütig.

[12] Vgl. Makoto Hamada: *Bildungsgedanke bei Herder*. (『ヘルダーのビルドゥング思想』Herder no Bildung Shisoh.) [Jap.] Nagano: Cho-ei-sha Verlag, 2014.

stimmte Bedeutung beschränkt werden kann, sondern auch einen eifrigen Wunsch ausdrückt, irgendwie besser und vollkommener zu werden. Auf diese Weise suchten die Intellektuellen im 18. Jahrhundert unter dem Motto „Bildung" eine neue Dimension des menschlichen Daseins, unabhängig von äußeren Autoritäten autonom und harmonisch denken und handeln zu können. Denn nur dann könne sich jeder Einzelne für die Gesellschaft engagieren und gleichzeitig nicht mehr als Prototyp eines sozialen Standes, sondern als Individuum einmalig und einzigartig leben.

Es ist kein Wunder, dass die Bildung der Leser bei dieser Tendenz von Geist und Kunst für alle Dichtungsarten erforderlich war. Hier kann man sich z. B. an Friedrich Schiller erinnern, der an die Volksbildung durch ein Nationaltheater glaubte.[13] Zu jener Zeit dachte man, dass nicht nur die Dichtkunst, sondern die Kunst allgemein wertvoll sei, weil sie der Menschenbildung dienen könne.[14] Die Romanverteidiger nutzten diese Auffassung natürlich auch, um die neue Gattung zu verteidigen. Als bekanntestes Ergebnis davon gilt der *Versuch über den Roman* (1774) von Blanckenburg. Der Autor wollte „für die Bildung des guten Geschmacks, für die Ausbreitung guter Sitten"[15] eine neue Romantheorie entwickeln, wobei er sagte: „ich gesteh' es sehr aufrichtig, daß ich glaube, ein Roman könne zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreibe gemacht werden; und nicht etwan für müßiges Frauenzimmer, sondern auch für den denkenden Kopf".[16]

Blanckenburgs Romantheorie wird manchmal für einen Wegbereiter des Bildungsromans gehalten. Aber es versteht sich, dass sie im Zusammenhang mit der ihr vorangegangenen Diskussionen entstand und viele Meinungen und Ansichten von ihnen übernahm. Was er ausdrücklich hinzufügte, ist die Darstellung des Inneren. Diese Methode gilt heutzutage als eine der wichtigsten Eigenschaften des deutschen Romans. Dabei wurde oft der Zusammenhang zwischen religiösen und dichterischen Schriften erwogen. Manchmal wurden pietistische Bekenntnisse als Ursprung der inneren Erzählung genannt, wie beim *Bekenntnis der Schönen Seele* von Goethe oder *Anton Reiser* von

[13] Schiller hatte zwar Goethe bei der Vervollkommnung seines epochalen Werks *Wilhelm Meisters Lehrjahre* viel geholfen. Jener betrachtete jedoch den Roman im Grunde als eine sekundäre Dichtkunst und ließ diese Gattung nicht gelten. Vgl. Hiroko Kitahara: Der Romanschreiber, „der Halbbruder des Dichters" wirft einen Zankapfel. Über die Konstellation des Romans in Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Goethe-Gesellschaft in Japan (Hg.): *Goethe-Jahrbuch*. Bd. 51 (2009), S. 56–68.

[14] In der Kunst fand damals die selbständige Schönheit noch keine Anerkennung. Erst nachdem Kant in den 1790er Jahren die Autonomie des Schönen behauptet hatte, emanzipierte sich die Kunst langsam vom Anspruch der praktischen Nützlichkeit.

[15] Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. VI.

[16] Ebd., S. VII.

Moritz.[17] Jedoch muss man auch das Umfeld der Romantheorien im 18. Jahrhundert berücksichtigen. Die Beschreibung des inneren Prozesses ist keine Erfindung irgendeines Genies, sondern eine Stellungnahme gegenüber den Romangegnern. Sie wurde anfangs als Mittel vorgeschlagen, die Leser zu erziehen. In der Diskussion über den Roman wurde eine neue Technik gesucht, die diese neue Gattung ausmachen sollte, weil der Roman oft mit historischen Schriften gleichgesetzt wurde und deswegen eigentümlich und original werden musste. Die Historie wurde bis zum zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts als Lehrbuch des Handelns betrachtet. Obwohl sie am Ende des Jahrhunderts dabei war, sich zu einem rationalen Wissenschaftsfeld zu wandeln, war der Unterschied zwischen der Historie und dem Roman für das Publikum zu jener Zeit noch nicht sehr klar, weil beide in Prosa Ereignisse um die Hauptfiguren darstellten. Mehrere Romankritiker empfahlen deswegen, statt der Romane Geschichtsbücher zu lesen.[18] Die imaginäre Wahrheit, die Friedrich Schiller in seiner Antrittsrede an der Universität Jena *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789) als eine Notwendigkeit der Historie bezeichnete, sollte doch aus diesem Fach verbannt werden, weil sie eher subjektiv war und nicht auf Beweisen beruhte. Der Roman übernahm dann diese Funktion, weil er eigentlich eine dichterische Erfindung war und deswegen leicht an die Imagination angepasst werden konnte. Dazu wurde der Roman schon wie in der Dichtungstheorie Gottscheds auch eine erzieherische Instanz genannt.

In dieser Folge von Debatten verlangte Blanckenburg vom Roman die Darstellung des Gemüts, um sich von der Geschichte zu unterscheiden. Er schreibt: „Und einer der Fehler, – und vielleicht der größte – die sich in den bloß historischen Romanen finden, ist der, daß man auch hier Person und That sehr gut trennen kann."[19] Damit kritisiert Blanckenburg den Typ des Romans im historischen Stil, der wie die historischen Schriften die Figuren nur oberflächlich darstellen und ihr Inneres nicht lehrreich genug zeigen kann. „Dem Romanendichter aber ist die Veränderung des innern Zustandes seiner Personen eigenthümlich. Die innre Geschichte des Menschen, die er behandelt, besteht aus einer Folge abwechselnder und verschiedener Zustände."[20] Blanckenburg behauptet, dass die Beschreibung der inneren Prozesse den Lesern die Zusammen-

[17] Die folgende Arbeit ist zwar alt, aber in dieser Diskussion immer noch einflussreich. Vgl. E. L. Stahl: *Die religiöse und die humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert.* Bern 1934. Kraus Reprint. Nendeln/Lichtenstein 1970.

[18] Statt des Romans empfahl Heidegger die Lektüre historischer Schriften. Man verlangte im 18. Jahrhundert von einer Historie keine strenge Quellenkritik, sondern ideale Muster des Handelns. Vgl. Wolfgang Hardtwig: *Geschichtskultur und Wissenschaft.* München 1990.

[19] Ebd., S. 428.

[20] Ebd., S. 391.

hänge von Gemütsbewegungen und Taten genau zeigen und einen konkreten Weg zum idealen Menschen illustrieren könne. Die Beschreibung des Inneren wirkt nach Blanckenburg also als ein konkretes Mittel zur Belehrung der Leser.

Die „Belehrung der Leser" war ein sehr günstiger Deckmantel, unter dem sich die Möglichkeiten des Romans entwickeln ließen, weil die Dichter von diesem Motto ausgehend unterschiedliche Szenen schildern konnten, die vorher von Romankritikern und Moralisten als unmoralisch getadelt worden waren, um den Lesern im Voraus mögliche Gefahren zu schildern und vermeiden zu lassen. Wenn das Publikum nun ein Werk rühmte und pries, akzeptierte es die als unmoralisch bezeichneten Darstellungen im Werk viel williger als vorher, weil ihm dabei bewusst war, dass Imagination und Realität unterschiedlichen Bereichen angehören und die Lektüre einer Beschreibung des Bösen nicht direkt zu bösen Taten führen muss. Obwohl die erzieherische Instanz für den Roman am Anfang keine künstlerische, sondern eine gesellschaftliche Forderung war, wurde sie im deutschsprachigen Raum im Übergang vom Barock zur bürgerlichen Gesellschaft als wesentlicher Bestandteil einer dichterischen Kunst akzeptiert, in der die Felder der Wissenschaften und der Künste radikal und neu geordnet waren. Die Schilderung geistiger Zustände im Roman entwickelte sich notwendigerweise, damit sich diese Gattung einerseits von den historischen Schriften unterscheiden und andererseits die Erwartungen der Gesellschaft erfüllen konnte.

Die Entwicklung der Dichtkunst stand unvermeidlich unter dem Einfluss der Veränderung des Menschenbildes im 18. Jahrhundert. Während das ideale Menschenbild in der Barockzeit um die Treue zu Gott kreiste, ging es am Ende des 18. Jahrhundert um ein Individuum, das unabhängig von Gott autonom nach seiner eigenen Vernunft handeln kann. Der Roman, der seinen neuen Weg gegen scharfe Kritik suchen musste, knüpfte sich eng an den Zeitgeist und versuchte, einen individuellen Geist abzubilden. Auf diese Weise entstanden Schritt für Schritt der moderne deutsche Roman und seine Theorie. Den neuen Typ des Romans schlug nicht irgendein Dichter plötzlich vor, sondern er entwickelte sich langsam im Zuge der Suche nach einer neuen idealen Form, die auch strenge Moralisten loben konnten. Diesen neuen Roman des 18. Jahrhunderts halten wir heute für den „Bildungsroman", den Dilthey „genial" genannt hat.[21]

[21] Den Grund, warum Dilthey den Ursprung des modernen deutschen Romans als mythoshaft beschrieben hat, habe ich im Zusammenhang mit Hegel und Dilthey in einem meiner Aufsätze auf Japanisch schon diskutiert. Dilthey hat die Diskussion aus den *Vorlesungen über die Ästhetik* Hegels so wie aus Zitaten übernommen. Weil er sie jedoch in seinen eigenen Worten wiedergibt, klingt der Text in Details edler und überhöhter. Die Textabschnitte wurden ohne diesen Hintergrund rezipiert und überliefert. Vgl. H. K.: Über Diltheys Rezeption der hegelschen Romantheorie. – Eine Betrachtung über die Entwicklung der Bildungsromantheorie im 19. Jahrhundert –. [Jap.] In: Otaru University of Commerce (Hg.): *The Review of Liberal Arts.* No. 130 (2015 Dec.), S. 139–158.

HERDER UND ZHOU ZU VOLKSLIEDERN[1]

Wenwei PANG (Tongji-Universität, Shanghai)

1. EINLEITUNG

Johann Gottfried Herder (1744–1803) hat die moderne Volksliteratur und Volkskunde begründet, während Zuoren Zhou (1885–1967)[2] heute als einer der Vorläufer der modernen chinesischen Volksliteratur und Volkskunde angesehen wird. Obwohl Zhou nicht in Deutschland studiert hat, erhielt er mittelbar über Japan Einfluss von Herder. In vielen seiner Essays hat er Ansichten geäußert, die Ähnlichkeit mit denen von Herder zeigen. Im vorliegenden Beitrag wird ein kurzer Abriss der Gedanken der beiden über das Thema Volkslieder gegeben, als Vorstudie zu weiteren Forschungen.

2. HERDER ZU VOLKSLIEDERN

2.1 Herder und sein Volkslieder-Projekt

Das Werk *Volkslieder* gehört zu den wichtigsten Leistungen von Herder. Herder hat sich von seiner Studienzeit bis zu seinem Tode dem Volkslieder-Projekt gewidmet. Sein Aufsatz *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* ist im Jahr 1771 entstanden und als Einzeldruck erschienen. 1773 wurde er in die von Herder herausgegebene Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* aufgenommen.[3] Eigentlich wollte Herder *Alte Volkslieder* im Jahr 1774 veröffentlichen, aber aus verschiedenen Gründen ist die Sammlung nicht erschienen.[4] Und er hat in den Jahren 1778/1779 zwei Sammlungen der *Volkslieder* veröffentlichen lassen. Danach schrieb er *Zueignung der Volkslieder*, das im Jahr 1803 erschienen ist. Es war als Einleitungsgedicht zu der neuen Sammlung der *Volkslieder* gedacht, die Herder in sei-

[1] This essay is supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities (22120200377).

[2] Er war der jüngere Bruder von Lu Xun und chinesischer Literaturtheoretiker, Dichter, Übersetzer und Denker während der Neuen Kulturbewegung in China Anfang des letzten Jahrhunderts.

[3] Hans Dietrich Irmscher: *Johann Gottfried Herder*. Stuttgart 2001, S. 157.

[4] Ulrich Gaier (Hg.): *Johann Gottfried Herder. Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen. (Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Bd. 3)*. Frankfurt am Main 1990, S. 928.

nen letzten Lebensjahren plante.[5] Seine Frau Caroline hat nach seinem Tod im Jahr 1807 die zweite Fassung der *Volkslieder* veröffentlichen lassen und dem Buch den Namen *Stimmen der Völker in Liedern* gegeben.

2.2 Herders Gedanken über Volkslieder

Das Wort „Volkslied" wurde zu der Zeit Herders noch nicht als literarischer Terminus oder als Gattungsbezeichnung verstanden.[6] In Herders Sinne ist das „Volkslied" die Stimme der Menschheit, des menschlichen Wesens, wie Gott es geschaffen und gewollt hat.[7] „Volkslied" bedeutet nicht nur Lied aus dem Volk, sondern auch Lied, das geeignet ist, das Volk aus seinem jetzigen unnatürlich gewordenen Zustand zu seinem Urbild zurückzuführen, und dient der Erziehung des Volks, zu sich selbst zu finden.[8] Deshalb sind Volkslieder nicht nur Lieder des Volks, sondern auch Philosophie des Lebens und Ausdruck von Weltanschauung. Herders Aufruf richtete sich nicht nur an das deutsche Volk, sondern auch international an fremde Völker.[9] „Volkslied" bedeutet deswegen alles, was im Prozess der Humanisierung, der Integration der Menschen zum Volk, Zweck und Mittel wird.[10] Man sucht in den Volksliedern nicht nur den Ursprung, sondern auch das Ziel der Menschheit.

Darüber hinaus war Herder als Schüler von Hamann davon überzeugt, dass „Poesie […] die Muttersprache des menschlichen Geschlechts" ist.[11] Herder war ein Mensch, der den nationalen Geist in der Poesie stärker empfand als andere[12]. Außerdem sah Herder in der Poesie alle Komponenten der verbalen Dichtung.[13] Für Herder war Poesie nicht nur ein Kunstschatz, sondern auch die Begründung der Kultur und der Träger des nationalen Geistes.[14] Das Ziel von Herder war, durch Poesie die Humanität zu erreichen.[15]

---

5 Ebenda, S. 1197.
6 Ebenda, S. 965.
7 Ebenda, S. 868.
8 Ebenda, S. 966.
9 Christa Kamenetsky: The German Folklore Revival in the Eighteenth Century: Herder's Theory of *Naturpoesie*. In: *Journal of Popular Culture*, 6/4 (1973), S. 837.
10 Ulrich Gaier (Hg.), a. a. O., S. 872.
11 Hans Blumenberg / Jürgen Habermas et al. (Hg.), Josef Simon (Einleitung u. Anmerkungen): *Johann Georg Hamann. Schriften zur Sprache*. Frankfurt am Main 1967, S. 107.
12 Ida Marie Staehle: Herder's Conception of the Folksong and His Introduction of Percy's *Reliques of Ancient English Poetry*. University of Illinois 1922, S. 2.
13 Richard Bauman / Charles L. Briggs: *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge 2003, S. 170.
14 Ebenda, S. 176.
15 Ernst A. Schmidt: „Auf den Flügeln des Choriambs": Herder und Horaz. In: *International Journal of the Classical Tradition*, 10/3 (2004), S. 416.

Genauer gab es für Herder nur einen Weg, den vergangenen und verlorenen deutschen Geist wieder zu finden, nämlich durch Volkslieder.[16] Herder verstand die Volkslieder vornehmlich als tonales Medium und betonte damit die gefühlsbezogene Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit der Texte[17]. Er hat in den Vorreden der *Alten Volkslieder* geschrieben: „Wenn nun *für die Sinne des Volks rührende, treue gute Geschichten*, und keine Moral, die *Einzige Moral*: für ihr *Ohr rührend simple Töne* und keine Musik, die *einzige Musik* ist: und wenn *jede Menschliche Seele* in den ersten Jahren gewissermaße *Seele des Volks* ist, nur sieht und hört, nicht denkt und grübelt!" (FHA 3, 24)[18] Nach Herders Auffassung kann man gerade in solchen Liedern des einfachen Volkes den Geist einer Nation finden. Er wollte auch durch Volkslieder die deutsche Literatur verbessern, wie er schon in den *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur* angedeutet hatte. Die Volkslieder sollten der Bildung einer deutschen Nationalliteratur als Anschauungsmaterial und Stoffquelle dienen.[19] „*Volkssagen, Märchen,* und *Mythologien* gehören als Zweck und Mittel hieher. Sie sind das Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Vorstellungskräfte, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht siehet, und also wahrlich! ein großer Gegenstand für den Geschichtsschreiber der Menschheit, für den Poetiker und Philosophen." (FHA 3, 50)

Alle Grundgedanken Herders drehen sich um die Anthropologie. In seiner frühen unfertigen Abhandlung *Wie die Philosophie zum Besten des Volks allgemeiner und nützlicher werden kann* schrieb er schon: „Alle Philosophie, die des Volks sein soll, muss das Volk zu seinem Mittelpunkt machen, und wenn man den Gesichtspunkt der Weltweisheit in der Art ändert, wie aus dem Ptolomäischen, das Kopernikanische System ward, welche neue fruchtbare Entwicklungen müssen hier nicht zeigen, wenn unsre ganze Philosophie Anthropologie wird." (FHA 1, 125)

Zusammen mit *Anthropologie für Ärzte und Weltweise* des deutschen Mediziners und Philosophen Ernst Platner (1744–1818) und Kants Vorlesungen über die Anthropologie an der Universität Königsberg bildet Herders berühmteste Preisschrift *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* den grundlegenden Baustein, der die Anthropologie aus der Philosophie hervorgehen ließ.[20]

---

[16] William A. Wilson: Herder, Folklore and Romantic Nationalism. In: *Journal of Popular Culture*, 6/4 (1973), S. 825.

[17] Eva Axer, a. a. O., S. 388.

[18] Die Abkürzung FHA steht für die Frankfurter Ausgabe der sämtlichen Werke Herders (Günter Arnold et al. (Hg.): *Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden*. Frankfurt am Main 1985–2000), die dahinter stehende erste Zahl verweist auf die Bandnummer und die zweite Zahl auf die Seitenzahl in diesem Band.

[19] Ulrich Gaier (Hg.), a. a. O., S. 850.

[20] John Zammito: *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*. Chicago and London 2002, S. 3.

Deswegen leitet sich Herders Bestreben, die ungekünstelte Dichtung des einfachen natürlichen Volkes aus aller Welt zu sammeln, von seinen anthropologischen Gedanken her. Er wollte durch die Volkslieder das deutsche Volk und auch die ganze Menschheit zur Humanität bilden. In diesem Sinne hat er durch sein Volkslieder-Projekt seine anthropologischen Gedanken in die Praxis umgesetzt.

3. ZHOU ZU VOLKSLIEDERN

3.1 Herders Einfluss auf Zhou

Herders Einfluss hat mittelbar über Japan auf Zuoren Zhou gewirkt. Zhou gehört zu denjenigen, die sich am frühesten in China mit Herder beschäftigten. Da er keinen Aufenthalt in Deutschland verbrachte, sondern nur in Japan war, ist es sehr wahrscheinlich, dass er durch japanische Gelehrte von Herder gehört hat.[21]

Zhou gehört zu den ersten chinesischen Gelehrten, die das Volkslieder-Projekt von Herder bemerkt haben.[22] Er hat schon im Jahr 1908 Herders *Volkslieder* erwähnt.[23] Im Jahr 1920 ist an der Peking-Universität die Gesellschaft für Volkslied-Forschung entstanden. Zhou war einer ihrer Mitwirkenden. Im Jahr 1922 wurde die *Wochenzeitschrift für Volkslieder* erstmals veröffentlicht und Zhou war ihr Redakteur. Er hat in der ersten Ausgabe vom 17. Dezember geschrieben: „Das Ziel vom Sammeln der Volkslieder dient zum einen der Forschung, zum anderen der Dichtkunst. Aus der Perspektive der Forschung hilft das Sammeln bei der Untersuchung der Volkskunde. […] Volkslieder sind auf dem Gebiet der Volkskunde wichtige Daten, die gesammelt werden sollten, für Forschungen. Das ist das erste Ziel. […] Dann werden solche Daten aus Sicht der Literaturkritik ausgewählt, um sie in eine Sammlung der Stimmen der Völker zu wandeln."[24] Aus der Bezeichnung „Stimmen der Völker" wird schon klar, dass Zhou von Herder beeinflusst wurde. Darüber hinaus hat Zhou besonders Herders Meinung zur Poesie erwähnt, als er an der Peking-Universität die Vorlesung über europäische Literaturgeschichte gehalten hat: „Herder hat in seinen früheren Zeiten Rousseau gelesen und Hamann war sein Lehrer. Nach Herder sollte mit dem ursprünglichen Zustand der Mensch-

[21] Huaiyu Chen: Johann Gottfried Herder und Zuoren Zhou — Volkskunde und Nationen. In: *Journal of Tsinghua University (Philosophy and Social Sciences)*, 24/5 (2009), S. 55.
[22] Ebenda, S. 60.
[23] Ebenda, S. 57; Zishan Chen / Tierong Zhang (Hg.): *Auch eine Sammlung von Zuoren Zhou*, Haikou 1995, S. 37.
[24] Huaiyu Chen, a. a. O., S. 57–58; Zishan Chen / Tierong Zhang (Hg.), a. a. O., S. 478.

heit angefangen werden, wenn man die menschliche Geschichte untersucht. Deshalb hat er von der Poesie der früheren und der ursprünglichen Menschen geredet. Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts. […] Die ursprünglichen Dichter sind Dichter von Volksliedern. Volkslieder sind unterschiedlich und können schwer nachgeahmt werden. Weil solche Lieder menschliche Stimmen von Herzen verkörpern, sind sie von Zeiten und Orten geprägt und sie drücken unterschiedliche Gefühle und Gedanken aus. […] Je ursprünglicher die Nationen sind, desto freier und natürlicher sind die Lieder."[25]

Zhou gehörte zu der damaligen chinesischen Nationalbewegung, als er Herders Gedanken seine Aufmerksamkeit schenkte. Damals, als China den revolutionären Durchbruch erlebt hat, wollten die chinesischen Gelehrten den chinesischen Geist in den einfachen Leuten – im Volk – finden, weil die traditionelle Elitenkultur in Zweifel geraten war.[26] Deswegen wurden damals Herders Gedanken von Zhou untersucht.

3.2 Zhous Gedanken über Volkslieder

Unter dem Einfluss von Herder hat Zhou Volksliedern besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Am 1. September 1919 hat Zhou für Bannong Liu (1891–1934)[27] in der *Vorrede der Lieder der Bootsleute in Jiangyin* „Volk" und „Volkslieder" definiert. Nach Zhou bezieht sich „Volk" auf die einfache Bevölkerung, die Unterschicht einer Nation. Volkslieder sind im Volk entstanden und unter dem Volk populär geworden. Die in den Volksliedern geschilderten und gezeigten Geschichten und Gefühle verkörpern nämlich die Geschichten und Gefühle der einfachen Bevölkerung. Deshalb kommt es in den Volksliedern nicht darauf an, ob sich gute Schreibfähigkeiten und tiefe Gedanken bewähren, sondern darauf, ob wahre Gefühle im Herzen der Bevölkerung ausgedrückt werden.[28] In der Vorrede hat Zhou schon das deutsche Wort „Volkslied" verwendet, was den deutschen Ursprung seiner Gedanken zeigt. Er hat auch einmal in seinem Aufsatz *Volkslieder* erwähnt, dass Volkslieder die Poesie der ursprünglichen Gesellschaft sind.[29]

Am 3. April 1927 hat Zhou für Peilu Lin (1902–1938)[30] in der *Vorrede der Volksliedersammlung der She-Minderheit in Chaozhou* über das Verhältnis zwischen Volksliedern und Nationen seine Meinung geäußert: „Volkslieder gehö-

[25] Huaiyu Chen, a. a. O., S. 58
[26] Ebenda, S. 65.
[27] Chinesischer Literat, Linguist und Pädagoge.
[28] Huaiyu Chen, a. a. O., S. 55–56.
[29] Ping Wu / Mingyi Qiu (Hg.): *Zuoren Zhou zur Volkskunde*. Shanghai 1999, S. 105
[30] Einer der Vorläufer für Forschungen zur chinesischen Volksliteratur.

ren zur Nationalliteratur. Volkslieder sind der unbewusste Ausdruck von Herzen, aber sie werden erst verstanden und geachtet, wenn das Bewusstsein des Einzelnen und das Bewusstsein der ganzen Nation gleich hochentwickelt sind."[31] Er hat darauf hingewiesen, dass die Vorzüge der Volkslieder in ihrer Klarheit liegen. Am 30. März 1927 hat Zhou im Vorwort des von Bannong Liu herausgegebenen und übersetzten Buches *Ausländische Volkslieder* sogar zugegeben, dass er gerne Volkslieder lese, weil Volkslieder den Nationalgeist verkörpern, und sie sind klar und leicht verständlich, anders als die Gedichte von Dichtern.[32]

In seinem Aufsatz *Wert der chinesischen Volkslieder*, erstmals in der *Wochenzeitschrift für Volkslieder* veröffentlicht, hat Zhou die Sammlung *Lieder der Bootsleute in Jiangyin* von Bannong Liu sehr gelobt und den Untersuchungswert der Volkslieder betont. Er hat zu chinesischen Volksliedern folgende Zeilen geschrieben: „Die Balladen in China sind z. B. *Ein Pfau fliegt nach Südosten* und *Die Legende von Mulan.* Die anderen populären sind meist vom Theater beeinflusst und zum Theaterstück geworden, wie z. B. *Die Legende von Mengjiangnü*. Dagegen sind die lyrischen Volkslieder relativ viele, wie z. B. Lieder, die Trauer und Glück in der Liebe beschreiben. Aber wenn sie von Literaten in Sammlungen aufgenommen werden, werden sie literarisch bearbeitet, dabei mindert sich auch ihr Wert aus der Perspektive der Forschung."[33] In der *Vorrede der Lieder der Bootsleute in Jiangyin* hat Zhou die gleiche Meinung geäußert: „Volk bezieht sich eigentlich auf die Unterschicht einer Nation und deshalb liegt das Merkmal der Volkslieder nicht in der hervorragenden literarischen Technik oder in den tiefen Gedanken, sondern sie sind durchaus reine Volkslieder, wenn sie die Gefühle vom Volk ausdrücken können. Volkslieder sind die Basis der Nationalliteratur. Wenn unter den Volksliedern hochwertige Lieder entstanden sind, ist es großartig. Aber wenn unter den Volksliedern nicht so gute Lieder, sondern minderwertige Lieder entstanden sind, ist es auch natürlich. Doch für die Forschungen zur Volkskunde sind beide Untersuchungen wert."[34] Nach Zhou soll man zum Zweck der Forschungen zur Volkskunde alle Volkslieder, hochwertige oder minderwertige, sammeln und gut bewahren[35], und nicht nur für die Volkskunde, sondern auch für die Dichtkunst sind Volkslieder sehr wichtig.[36]

In seinem Aufsatz *Über die populäre Literatur* hat Zhou die Literatur in drei Gruppen eingeteilt, nämlich Volksliteratur, populäre Literatur und reine Lite-

[31] Huaiyu Chen, a. a. O., S. 56.
[32] Ebenda, S. 60.
[33] Ping Wu / Mingyi Qiu (Hg.), a. a. O., S. 101.
[34] Ebenda, S. 101–102.
[35] Ebenda, S. 102–103.
[36] Ebenda, S. 105.

ratur.[37] Nach Zhou sind die ersten zwei Gruppen für die Forschungen zur Literatur sehr wichtig. Solche Literatur kann den Geist der Bevölkerung zeigen.[38]

Zhou hat in dem 1919 veröffentlichten Aufsatz *Literatur des Volks* über das Merkmal der Literatur des Volks geschrieben: „Literatur des Volks ist das Gegenteil von der Literatur des Adels, aber die Bedeutung der Bezeichnung liegt nicht in dem Inhalt oder in der Zielgruppe der literarischen Werke, sondern sie bezieht sich auf den Geist der Literatur. Das heißt, ein literarisches Werk gehört zur Literatur des Volks, wenn sein Geist verallgemeinert werden kann und von Herzen ausgedrückt wird. […] Ihre Lesegruppe ist nicht nur die Unterschicht, deshalb ist sie der Stoff für die Untersuchung des Volkslebens und auch des menschlichen Lebens. Das Ziel der Literatur des Volks ist es nicht, den menschlichen Geschmack zu vertiefen, sondern den Standard des Volkslebens auf ein entsprechend höheres Niveau zu steigern. […] Die Literatur des Volks dient der Entwicklung der ganzen Menschheit.“[39] Daran kann man erkennen, dass Zhou die Bedeutung und die Stellung des Menschen betonte.

In dem 1918 veröffentlichten Aufsatz *Literatur des Menschen* sieht man auch seine anthropologischen Gedanken: „Die neue Literatur, die wir heute entwickeln lassen, ist nämlich ‚Literatur des Menschen‘. Was zurückzuweisen ist, ist die Literatur gegen Menschen. […] Das normale Leben eines Menschen ist die harmonische Vereinbarung von Körper und Seele. […] Wie sieht dann das ideale Leben des Menschen aus? […] Erstens kann man mit eigener Arbeit das Materielle bekommen und ein gesundes Leben unterhalten. Zweitens sollte das moralische Leben nach den vier Prinzipien Liebe, Intellekt, Glaube und Mut geführt werden. Unmenschliche Sitten und Bräuche sollten beseitigt werden, damit jeder einzelne ein freies und wirklich glückliches Leben führen kann. […] Ist es nicht glücklich, wenn man zu einem ganzen Menschen werden kann? […] Die Humanität, die ich erwähne, bezieht sich nicht auf das gemeinnützige Helfen, sondern auf den Gedanken, dem der Mensch zugrunde liegt. […] Die Literatur, die auf der Humanität beruht und das menschliche Leben beschreibt und untersucht, ist nämlich die Literatur des Menschen. Solche Literatur kann noch in zwei Gruppen unterteilt werden. Die eine Gruppe dieser Literatur beschreibt aus positiver Perspektive das ideale Leben oder die Möglichkeit, in der Gesellschaft aufwärts zu steigen. Die andere Gruppe dieser Literatur beschreibt aus der Seitenperspektive das normale menschliche Leben oder das unmenschliche Leben, was den Forschungen dient.“[40]

---

[37] Ebenda, S. 305.
[38] Ebenda, S. 306.
[39] Ebenda, S. 278–281
[40] Ebenda, S. 269, 271–273.

Zhou hat in der Zeit der Neuen Kulturbewegung gelebt. Es war eine Zeit, in der China stark vom Westen beeinflusst wurde. Deshalb rief er dazu auf, eine neue chinesische Literatur zu schaffen.

4. FAZIT

In Zhous Gedanken kann man deutlich die Spuren von Herders Gedanken sehen. Sein Interesse an Volksliteratur, sein Aufruf zur neuen chinesischen Nationalliteratur und seine Gedanken über den Menschen wurden stark von Herder beeinflusst. Herder hat während der europäischen Aufklärung in Deutschland gelebt und Zhou ein Jahrhundert später während der Neuen Kulturbewegung in China. Es ist interessant, die Gemeinsamkeiten in den Gedanken beider unter die Lupe zu nehmen.

LITERATURVERZEICHNIS

Arnold, Günter et al. (Hg.): *Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden*. Frankfurt am Main 1985–2000.

Bauman, Richard / Briggs, Charles L.: *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge 2003.

Blumenberg, Hans / Habermas, Jürgen et al. (Hg.), Simon, Josef (Einleitung u. Anmerkungen): *Johann Georg Hamann. Schriften zur Sprache*. Frankfurt am Main 1967.

Chen, Huaiyu: Johann Gottfried Herder und Zuoren Zhou — Volkskunde und Nationen. In: Journal of Tsinghua University (Philosophy and Social Sciences), 24/5 (2009), S. 54–65. [陈怀宇：《赫尔德与周作人 — 民俗学与民族性》，载 《清华大学学报 （哲学社会科学版）》，2009 年第 5 期 （第 24 卷），第 54 – 65 页。]

Chen, Zishan / Zhang, Tierong (Hg.): *Auch eine Sammlung von Zuoren Zhou*, Haikou 1995. [陈子善、张铁荣编：《周作人集外文》，海口 1995 年。]

Gaier, Ulrich (Hg.): *Johann Gottfried Herder. Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen. (Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Bd. 3)*. Frankfurt am Main 1990.

Irmscher, Hans Dietrich: *Johann Gottfried Herder*. Stuttgart 2001.

Kamenetsky, Christa: The German Folklore Revival in the Eighteenth Century: Herder's Theory of *Naturpoesie*. In: *Journal of Popular Culture*, 6/4 (1973), S. 836–848.

Schmidt, Ernst A.: „Auf den Flügeln des Choriambs": Herder und Horaz. In: *International Journal of the Classical Tradition*, 10/3 (2004), S. 416–437.

Staehle, Ida Marie: Herder's Conception of the Folksong and His Introduction of Percy's *Reliques of Ancient English Poetry*. University of Illinois 1922.

Wilson, William A.: Herder, Folklore and Romantic Nationalism. In: *Journal of Popular Culture*, 6/4 (1973), S. 819–835.

Wu, Ping / Qiu, Mingyi (Hg.): *Zuoren Zhou zur Volkskunde*. Shanghai 1999. [吴平、邱明一编：《周作人民俗学论集》， 上海 1999 年。]

Zammito, John: *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*. Chicago and London 2002.

Sektion 2

Einschliessender Ausschluss oder ausschliessender Einschluss — Fremde, Gäste, Feinde als literarische Grenzphänomene

J. M. R. Lenz' ‚Der neue Menoza' und das Motiv des ‚Edlen Wilden'

Ein kritischer Blick auf die Zivilisationskritik des Sturm und Drang

Takeshi Imamura (Tokyo University of Science)

Einleitung

In diesem Beitrag wird gefragt, inwiefern unter Bezugnahme auf verschiedene Motive Lenz' Kritik an der Zivilisation und der Aufklärung in seiner Komödie zur Darstellung gebracht wird.

‚Der neue Menoza. Oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi' wurde 1774 durch Goethes Vermittlung zum ersten Mal bei der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig gedruckt. Das Stück trägt wie das vorhergehende Drama ‚Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung' (1774) die Gattungsbezeichnung ‚Eine Komödie'. In der zeitgenössischen Rezeption überwiegen negative Urteile.[1] Christoph Martin Wieland, der im Stück persönlich angegriffen wurde, kritisiert im ‚Teutschen Merkur' vor allem die uneinheitliche Gestaltung der Komödie.[2] In seiner 1775 veröffentlichten ‚Rezen-

[1] Positiv äußerten sich Johann Gottfried Herder, Matthias Claudius und Johann Heinrich Merck. Johann Gottfried Herder: Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803. Dritter Band: Mai 1773 – September 1776. Bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1985, S. 133f. (Brief von Herder an Johann Friedrich Hartknoch aus Bückeburg vom 19. November 1774): „Aufs übrige verlaß Dich: Wollt Gott, ich lebte mit Dir, oder mit Einem Freunde. Die Leiden Werthers, den Hofmeister, Clavigo u. den neuen Menoza lies u. gibs Deiner Frauen." Der ‚Wandsbecker Bote' von Claudius ist die einzige Zeitschrift, die sich positiv über das Stück äußerte. Vgl. Matthias Claudius: Sämtliche Werke. 8. Auflage. Düsseldorf, Zürich 1996, S. 873f. Johann Georg Schlosser wendete sich in seiner Verteidigungsschrift ‚Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza' (1775) gegen die scharfe Kritik. Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden. Herausgegeben von Sigrid Damm. Erste Auflage. Frankfurt am Main, Leipzig 1992, Band 1, S. 720–722

[2] [Christoph Martin Wieland:] Rezension: Der neue Menoza, oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi, eine Komödie. In: Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit 18.–20. Jahrhundert. Gesammelt und herausgegeben von Peter Müller unter Mitarbeit von Jürgen Stötzer. Teil I: Einleitung, 18. Jahrhundert. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien 1995, S. 102: „In Ansehung der Ausführung sollte es lieber *Mischspiel* als Komödie heißen."

sion des Neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt' geht Lenz auf die Kritik ein und legt in Erweiterung der ‚Anmerkungen übers Theater' seine Komödientheorie dar.[3] Lenz entwickelte als einziger unter den Dichtern des Sturm und Drang eine eigene Dramentheorie. Laut seiner Definition wird Komödie zum „Gemälde der menschlichen Gesellschaft"[4] und ihr Publikum das ganze Volk.[5] Die Komödie wird zum Spiegelbild der Lebenswirklichkeit der Rezipienten und die Gesellschaft wird somit als lächerlich kritisiert.[6]

Das Drama besteht hauptsächlich aus zwei miteinander verwickelten Handlungen, obwohl das Bühnengeschehen sich zuerst in verschiedene Handlungsstränge aufzuspalten scheint.[7] Der erste Handlungsstrang beinhaltet Tandis Aufenthalt bei der Familie Biederling in Naumburg, wo er sich in die Tochter Wilhelmine verliebt.[8] Herr von Biederling hat ihn in Dresden getroffen und ihn mit Stolz in sein Haus eingeladen, da es sich um einen „Prinz[en]" handelt, der „unsere europäische Welt will kennen lernen". (S. 126)[9] Der zweite Handlungsstrang besteht aus den Intrigen eines spanischen adeligen Ehepaares, Donna Diana und Graf Camäleon. Diana hat ihren Vater vergiften lassen, um für ihren Mann, Camäleon, den Schmuck ihrer

---

[3] Jakob Michael Reinhold Lenz: Rezension des neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Herausgegeben von Sigrid Damm. Erste Auflage. Frankfurt am Main, Leipzig 1992, Band 2, S. 704. Lenz verlangte zu dieser Zeit nach der realistischen, wirklichkeitsnahen Darbietung der menschlichen Gesellschaft für zeitgenössische dramatische Dichtung. Diese Form der Komödie stellt für Lenz die Vorstufe der Tragödie dar. So, fügt er hinzu, „schafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum".

[4] Jakob Michael Reinhold Lenz: Rezension des neuen Menoza (1992) S. 703. Vgl. dazu auch Angela Zeithammer: Genie in stürmischen Zeiten. Ursprung, Bedeutung und Konsequenz der Weltbilder von J. M. R. Lenz und J. W. Goethe. St. Ingbert 2000, S. 176f.

[5] Vgl. Brief von Lenz an Sophie von La Roche vom Juli 1775. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden. Herausgegeben von Sigrid Damm. Erste Auflage. Frankfurt am Main, Leipzig 1992, Band 3, S. 326.

[6] Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: Rezension des neuen Menoza (1992) S. 703f.: „Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist." Vgl. dazu auch Andreas Huyssen: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München 1980, S. 111–121.

[7] Vgl. Julia Freytag: Dramen und Dramenfragmente. In: J. M. R. Lenz-Handbuch. Herausgegeben von Julia Freytag, Inge Stefan und Hans-Gerd Winter. Berlin, Boston 2017, S. 47–128; Volker Demuth: Realität als Geschichte. Biographie, Historie und Dichtung bei J. M. R. Lenz. Würzburg 1994, S. 233.

[8] Bemerkenswert ist, dass Lenz im ‚neuen Menoza' die Liebesgeschichte zum glücklichen Ende führt. Denn die Liebesverhältnisse in den anderen Stücken des Sturm und Drang dagegen scheitern oder gehen tragisch aus. Vgl. Marianne Koneffke: Der „natürliche" Mensch in der Komödie „Der neue Menoza" von Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1990, S. 84.

[9] Die Seitenzahlen beziehen sich stets auf: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden. Herausgegeben von Sigrid Damm. Erste Auflage. Frankfurt am Main, Leipzig 1992, Band 1.

Mutter zu stehlen. Danach hat der Graf wiederum versucht, Diana zu vergiften. Nun hat sich der Graf im Gartenhaus seines Pächters, Herr von Biederling, einquartiert und wirbt ebenso wie Tandi um Wilhelmine. Zudem bilden die beiden Intellektuellen Baccalaureus Zierau und Magister Beza eine weitere Figurengruppe.

1. PRINZ TANDI ALS EDLER WILDER

In der Komödie sind dann zwei große Motivkomplexe miteinander verschränkt: zum einen das Motiv des ‚edlen Wilden' aus der zeitgenössischen europäischen Aufklärungsliteratur, und zum anderen das Motiv der Rückkehr des verschollenen Sohnes aus der Commedia dell'Arte.[10] Mit der Figur Tandi greift Lenz die zu dieser Zeit populäre Figur des ‚edlen Wilden' auf, der im Anschluss an Rousseaus Natürlichkeitsideal als exotischer Fremder mit einem naiven unverstellten Außenseiterblick die Unzulänglichkeit und Künstlichkeit der europäischen Gesellschaft entlarvt.[11]

Der Titel des Stückes ist dem 1742 ins Deutsche übersetzten dänischen Roman ‚Menoza, ein asiatischer Prinz, welcher die Welt umher gezogen um Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden' von Eric Pontoppidan (1698–1764) entlehnt. Menoza ist ein asiatischer Prinz, der in die christlich-abendländische Welt reist und dort statt der erwarteten Kultur vor allem auf Sittenlosigkeit stößt.[12]

Der Name des Prinzen Tandi ist einem kirchenkritischen Werk des Italieners Carlantonio Pilati (1733–1802) entlehnt.[13] Der unter anderem in Leipzig und Göttingen geschulte radikale Aufklärer veröffentlichte 1768 anonym jenes kirchenkritische Buch,[14] das noch im selben Jahr 1768 auch in deutscher Übersetzung unter dem Titel ‚Reflexionen eines Italiäners über die Kirche

[10] Vgl. Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien. Stuttgart 1965, S. 328ff.; J. M. R. Lenz-Handbuch (2017), S. 62f.

[11] Vgl. Christoph Parry: Menschen Werke Epochen. Eine Einführung in die deutsche Kulturgeschichte. Ismaning 1993, S. 14; Norman R. Diffey: Jakob Michael Reinhold Lenz and Jean-Jacques Rousseau. Bonn 1981, S. 173–187.

[12] Vgl. Martin Rector: Die Fremdheit des Eigenen. Wahrnehmungsperspektive und dramatische Form in J. M. R. Lenz' Komödie ‚Der neue Menoza'. In: Jan Papiór (Hg.): Untersuchungen zur polnisch-deutschen Kulturkontrastivik. Poznań 1992, S. 105–135, hier S. 113.

[13] Vgl. Martin Wagner: Die Entdeckung von Cumba. Ein quellenkundlicher Beitrag zu Lenz' „Der neue Menoza". In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Band 137 (2018), Heft 2, S. 297–302.

[14] Anonym [= Carlantonio Pilati]: Reflessioni di un italiano sopra la chiesa in generale. Sopra il clero siregolare, che secolare, sopra i verscovi, ed i pontefici romani, e sopra i diritti ecclesiastioi de' principi, In Borgo Francone 1768.

überhaupt […]' vorlag.[15] Außer dem Namen seiner Hauptfigur entnimmt Lenz vor allem den Namen des Königreiches Cumba dieser Schrift Pilatis. In der fiktionalen Erzählung,[16] dargestellt von dem exilierten König Cumbas, wird der Verfall eines idyllischen Reichs im fernen Osten unter dem Einfluss eindringender christlicher Missionare präsentiert.[17] Das Königreich Cumba dient zur Veranschaulichung des schädlichen Einflusses kirchlicher Macht, insbesondere der katholischen Orden.[18]

2. TANDIS ZIVILISATIONS- UND AUFKLÄRUNGSKRITIK

Tandi tritt zunächst als „Prinz aus einer andern Welt" (S. 126) auf.[19] Indem Lenz seinen ‚neuen Menoza' auf den Typus des ‚edlen Wilden' festlegt, signalisiert er den zeittypischen zivilisations- und aufklärungskritischen Gehalt des Dramas.[20] Vor allem mit den beiden Intellektuellen Zierau und Beza setzt sich Tandi kritisch auseinander.

Zierau ist Student und Autor, der „schon über drei Jahr in Leipzig den Musen und Grazien geopfert" (S. 133) hat und der in der Nachahmung Wielands ein Manuskript über das „Goldene Zeitalter" (S. 135) verfasst hat. Es wird auf den Staatsroman ‚Der Goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian' angespielt. Während Tandi eine kritische Haltung zur Aufklärung vertritt, nimmt Zierau eine optimistische Position ein.[21] Für Zierau ist Europa das Land der Genies, der Wissenschaften und der Künste, in dem sich zukünftig ein vollkommener Staat einrichten ließe.[22] Der Prinz verweist den idealisti-

[15] Reflexionen eines Italiäners über die Kirche überhaupt, über die regulare und seculare Geistlichkeit, über die Bischöfe und Römischen Päpste, und über die kirchlichen Rechtsnamen der Fürsten, aus dem Italiänischen übersetzt, Freiburg [Zürich] 1768.

[16] Reflexionen eines Italiäners über die Kirche überhaupt (1768), S. 3–31. Die für Lenz wichtigen Stellen finden sich in einer kurzen fiktionalen Erzählung, die unter dem Titel ‚Nachrichten vom Königreiche Cumba' dem kirchenkritischen Werk vorangestellt ist.

[17] Vgl. Martin Wagner: Die Entdeckung von Cumba (2018), S. 300.

[18] Vgl. Martin Wagner: Die Entdeckung von Cumba (2018), S. 301f.

[19] Vgl. Georg-Michael Schulz: Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi. In: Handbuch Sturm und Drang. Herausgegeben von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Vanessa Geuen und Lisa Wille. Berlin, Boston 2017, S. 290–299, hier S. 290.

[20] Tandi ist nach Europa gekommen, um „die Sitten der aufgeklärtesten Nationen Europens kennen zu lernen" (S. 133). Vgl. Jacob Michael Reinhold Lenz: Der neue Menoza. Eine Komödie. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Walter Hinck. Berlin 1965, S. 76f.

[21] Matthias Luserke: J. M. R. Lenz: Der Hofmeister – Der neue Menoza – Die Soldaten. München 1993, S. 62.

[22] Zieraus größte Anerkennung gilt Wieland und dessen utopischem Staatsroman ‚Der Goldene Spiegel' und hat selbst ein Manuskript über „Die wahre Goldmacherei; oder, unvorgreifliche Ratschläge, das Goldene Zeitalter wieder einzuführen…" (S. 135) verfasst. Matthias Luserke: J. M. R. Lenz (1993), S. 63: „In der Rückgabe des Manuskripts verdichtet sich die Ablehnung des aufgeklärten Diskurses zum Symbol."

schen Autor auf die Wirklichkeit: „[I]ch nehme die Menschen lieber wie sie sind, ohne Grazie, als wie sie aus einem spitzigen Federkiel hervorgehen." (S. 135)

Beza ist ein sinnenfeindlicher Lehrer an der Gelehrten Schule an der Pforte. Für diesen Vertreter der religiösen Leibfeindlichkeit hingegen ist die dem zügellosen Leben hingegebene gegenwärtige Welt dem Untergang geweiht.[23] Während für Beza Liebe und Genuss den Sittenverfall bedingen, plädiert Tandi für eine Emanzipation der Leidenschaften sowie für ein Gleichgewicht zwischen „Geist und Herz" (S. 147) und vertritt damit eine empfindsame Position. Von Europa ist Tandi bereits im zweiten Akt so angewidert, dass er nach Cumba zurückkehren will, um „einmal wieder Atem zu schöpfen" (S. 140): „PRINZ: „[…] [I]ch habe genug gesehn und gehört, es wird mir zum Ekel." (S. 140) Was er zu sehen bekommt, stößt ihn ab: Oberflächlichkeit, Hinterlist, Wollust statt wahrer Empfindung, Brutalität, unter Schminke verborgen, statt echter Tugend, Laster, Niedertracht usw. (vgl. S. 141) So lautet jedenfalls die Diagnose des Prinzen, die ganz im Sinne Rousseaus zu verstehen ist.[24] Tandi attestiert der aufgeklärten Welt ein unzivilisiertes Verhalten und zugleich ein Übermaß an Vernunft.[25] Da diese Kritik sich auf die „aufgeklärtesten Nationen Europens" (S. 133) bezieht, ist die Zivilisationskritik zugleich Aufklärungskritik; Tandi erweist sich in dieser Hinsicht als der wahrhaft Aufgeklärte.

3. TANDIS DOPPELTE IDENTITÄT

Es ist Prinz Tandi, der die Sitten-Verderbnis in Europa sieht, sie verachtet und unter ihr leidet.[26] Die Rolle des exotischen Fremden hat Tandi inne, da Herr von Biederling ihn einmal als „indianischen Prinzen" (S. 132) betitelt hat. Er ist aber nicht nur gebürtiger Europäer, wie er bei seinem ersten Auftritt gesteht („Ich bin in Europa geboren" S. 127), sondern

[23] Beza teilt zwar mit Tandi die Kritik am Sittenverfall in der aufgeklärten Gesellschaft, aber seine Meinung ist in erster Linie religiös begründet. So würden das fortwährende „Saufen, Tanzen, Springen und alle Wollüste des Lebens" (S. 146) zum Weltuntergang führen.

[24] Vgl. Norman R. Diffey: Jakob Michael Reinhold Lenz and Jean-Jacques Rousseau. Bonn 1981, S. 201; Erich Unglaub: Ein neuer Menoza? Die Komödie ‚Der neue Menoza' von Jakob Michael Reinhold Lenz und der Menoza-Roman von Eric Pontoppidan. In: Orbis Litterarum 44/1 (1989), S. 10–47, hier S. 26.

[25] Tandi kritisiert die aufgeklärte europäische Welt, während für ihn die Authentizität des Gefühls die Basis ist, um sich in der Welt zu verorten: „[I]ch baue zuerst mein Herz, denn um sich herum." (S. 141)

[26] Vgl. Heribert Tommek: J. M. R. Lenz. Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn. Heidelberg 2003, S. 150.

überdies ein Biederling-Sohn und hat somit eine paradoxe Identität als falscher Wilder, als Fremder in der Heimat.[27] Seine doppelte Identität lädt nicht nur dazu ein, das Stück als dramatische Version kritischer Sittenbilder aus Mitteleuropa im Sinne von Rousseaus Zivilisationskritik zu verstehen, sondern diese Komödie kann auch als ein bürgerliches Familiendrama gelesen werden.[28] Tandis zweite, leibliche Identität wird im Laufe des Stückes deshalb wichtig, weil der Prinz in das Haus von Biederling zunächst als Fremder eindringt, dann als Ehegatte Wilhelmines in die Familie integriert wird.

In der „hie und da" (S. 125) spielenden Komödie werden die meisten Konflikte in die Haussphäre getragen.[29] Die Konfliktkonstellation eines bürgerlichen Trauerspiels ist als ein weiteres Orientierungsmodell vollständig darin enthalten. Wie in den drei bürgerlichen Trauerspielen, die den kanonischen Kernbestand dieser Gattung bilden, ‚Miß Sara Sampson', ‚Emilia Galotti' und ‚Kabale und Liebe', wird die Ehre der Tochter bedroht und damit die Integrität ihrer dem bürgerlichen Stand bzw. bürgerlich-moralischen Normen angehörenden Familie gefährdet. Ein adeliger Verführer bricht in die Familiengemeinschaft ein und legt es darauf an, die Tochter dem Machtbereich ihres Vaters zu entziehen.

Als intriganter Verführer figuriert Camäleon, ein in höfischer Verstellung geübter Graf. In Kontrast zu Camäleon erscheint der verarmte Familienvater von Biederling als redlicher Bürger. Er geht in seinen Plänen auf, die Seidenzucht einzuführen, und ist Camäleons angehender Pächter. Der Graf will um jeden Preis Biederlings Tochter Wilhelmine besitzen. Hauptmann von Biederling ist ein Hausvater, der selbst den Verführer in den Bereich der Familie hineinzieht. Nachdem Wilhelmine ihr Herz hat sprechen lassen (vgl. S 151f.) und sich frei, ohne elterliche Autorität, gegen den Grafen und für Tandi ent-

---

[27] Martin Rector: Götterblick und menschlicher Standpunkt. J. M. R. Lenz' Komödie ‚Der neue Menoza' als Inszenierung eines Wahrnehmungsproblems. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S. 185–209, hier S. 201. Vgl. dazu auch Jürgen Klose: Der Prinz aus Kumba. Auch zum Europabild bei Jakob Michael Reinhold Lenz und Christoph Hein. In: Sandra Kersten / Manfred Frank Schenke (Hgg.): Spiegelungen. Entwürfe zu Identität und Alterität. Festschrift für Elke Mehnert. Berlin 2005, S. 315–340; Stefan Hermes: Zivilisierte Barbaren. Figurationen kultureller Differenz in Lenz' ‚Der neue Menoza' und Klingers ‚Simsone Grisaldo'. In: Wirkendes Wort 59 (2009), S. 359–382; Stefan Hermes: Der fremde Sohn. Hybridität und Gesellschaftskritik in Lenz' interkulturellem ‚Familiendrama' ‚Der neue Menoza'. In: Michaela Holdenried / Weertje Willms (Hgg.): Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012, S. 197–214.

[28] Vgl. Brita Hempel: Der gerade Blick in der schraubenförmigen Welt. Deutungsskepsis und Erlösungshoffnung bei J. M. R. Lenz. Heidelberg 2003, S. 241–249.

[29] Vgl. Heribert Tommek: J. M. R. Lenz (2003), S. 163f. Die meisten Konflikte werden in die Familiensphäre getragen, daher lässt sich der ‚neue Menoza' in dieser Hinsicht als eine Weiterführung des bürgerlichen Familiendramas lesen.

schieden hat, gestehen sich die beiden ihre Liebe. Die Eltern geben ihren Segen, und es wird Hochzeit gefeiert. Der Handlungsstrang des bürgerlichen Trauerspiels, in dem ein bereits verheirateter Graf der ehelichen Tochter nachstellt, wird durch die Verehelichung der Tochter nun unterbrochen. Biederling weist Camäleons Bitte um die Hand seiner Tochter schlicht ab: „Sie ist schon seit drei Tagen Frau." (S. 154)

Nach ihrer Hochzeitsnacht muss das frisch vermählte Paar im dritten Akt jedoch erfahren, dass Tandi der verschollene Sohn der Biederlings ist; Herr von Zopf, dem die Biederlings damals ihren Sohn anvertraut haben, zerstört die jüngste Neuordnung der Familie mit den Worten: „Umarmen Sie sich. Sie sind Bruder und Schwester." (S. 159) Tandi empfindet dieses Verhältnis als moralisch untragbar und verlässt Wilhelmine und sein Elternhaus.[30] Im Verlauf der Handlung wird rasch deutlich,[31] dass nicht Graf Camäleon, sondern die vermeintlich inzestuöse Liebesehe für Wilhelmine moralisch zerrüttend und lebensbedrohlich wird.

4. TANDI VOR DEM „NATURGESETZ"

In den Vordergrund tritt nun der Handlungsstrang, in dem Wilhelmine trotz ihrer vermeintlich inzestuösen Liebesehe die Verbindung mit Tandi bis in den Tod aufrechterhalten will. Bereits im Königreich Cumba forderte die eigene Adoptivmutter den Prinzen Tandi zur ersten sexuellen Konfliktsituation heraus.[32] Im darauf folgenden Exil durch das vermeintlich aufgeklärte Europa wird er von einer weiteren gravierenden Geschlechterbeziehung betroffen.

Der edle Wilde Tandi tritt in die bürgerliche Familiengeschichte ein, und das Motiv des ‚edlen Wilden' wird verkehrt, indem Tandi ein gebürtiger Biederlings-Sohn ist und schließlich in die europäische Gesellschaft involviert

[30] Herr von Biederling sucht daraufhin in Leipzig die religiöse Obrigkeit mit der Bitte um eine Ausnahmeregelung für die Ehe seiner Kinder auf: „HERR v. BIEDERLING: So will ich eine Reise nach Leipzig, vielleicht können sie mir die Heirat gültig machen. Herr Magister, Sie begleiten mich". (S. 167)

[31] Babet hebt Zopfs Behauptung später auf: „Ich beteur es Ihnen mit dem heiligen Eide, sie ist Ihre Schwester nicht" (S. 186) und ermöglicht damit eine glückliche Zukunft für die Liebenden. Im Stück leiden also Wilhelmine und Tandi am meisten, die am zivilisatorischen Denken festhalten. Vgl. Henry J. Schmidt: J. M. R. Lenz' ‚Der neue Menoza'. Die Unmöglichkeit einer Geschlossenheit. In: Karin A. Wurst (Hg.): J. R. M. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag. Köln, Weimar, Wien 1992, S. 220–228, hier S. 225.

[32] Vgl. Gert Sautermeister: Sexualität. In: J. M. R. Lenz-Handbuch (2017), S. 360: „In Lenzens Komödie ‚Der neue Menoza' wird über die Titelfigur hinaus sogar fast das gesamte Personal in die Dynamik des erotisch-sexuellen Begehrens einbezogen."

wird.[33] Das traditionelle Motiv wird im Stück nicht im Sinne eines Gegensatzes von zivilisierter und vorzivilisatorischer Gesellschaft ausgeführt, sondern verschärft sich eben deshalb, weil es einen unüberbrückbaren Gegensatz von natürlicher Moral und den „Sitten der aufgeklärtesten Nationen Europens" (S. 133) herstellt. Das Inzestverbot nimmt deshalb einen gewichtigen Stellenwert ein, da es die Merkmale beider Ordnungen, der natürlichen und der kulturell-gesellschaftlichen trägt.[34] Erst mit der Regelung des Geschlechtslebens werden soziale Verhältnisse, d. h. eine kulturelle Ordnung, eingeführt.[35]

In der elften Szene des dritten Aktes behauptet der von Johann David Michaelis (1717–1791) wissenschaftlich geprägte Theologe Beza, dass Inzest nicht gegen die Heilige Schrift verstoße, und will den Prinzen überzeugen: „daß all Ihre Bedenklichkeiten nichts sind, daß Gott die nahen Heiraten nicht verboten hat – […] Es war eine bloß politische Einrichtung Gottes, die uns nichts anging, wenn's ein allgemein Naturgesetz gewesen wäre, würde Gott die Ursache des Verbots dazu gesetzt haben."[36] (S. 173f.) Diese rein „politische" Begründung macht Tandi wütend, der an einem ewigen „Naturgesetz" als Grundlage des Inzestverbots festhält: „Was macht das Glück der Welt, wenn es nicht das harmonische, gottgefällige Spiel der Empfindungen, die von der elendesten Kreatur bis zu Gott hinauf in ewigem Verhältnis zu einander stimmen? Wollt ihr den Unterschied aufheben, der zwischen den Namen Vater, Sohn, Schwester, Braut, Mutter, Blutsfreundin obwaltet? wollt ihr bei einem nichts anders denken, keine andere Regung fühlen als beim andern? nun wohl, so hebt euch denn nicht übers Vieh, das neben euch ohne Unterschied und Ordnung bespringt was ihm zu nahe kommt, und laßt die ganze weite Welt meinethalben zum Schweinestall werden." (S. 174) Dem Gelehrten

---

[33] Das Motiv des ‚edlen Wilden' findet sich bereits in Voltaires Erzählung ‚L' Ingénu' (1767). M. N. Rosanow: Jakob M. R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte und durchgesehene Uebersetzung. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1909, S. 214f.: „Sein Tandi ist der Nachfolger des Voltaireschen Ingénu". Vgl. dazu auch Jacob Michael Reinhold Lenz: Der neue Menoza. Eine Komödie. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Walter Hinck. Berlin 1965, S. 76; Martin Rector: Die Fremdheit des Eigenen (1992), S. 113, Erich Unglaub: Ein neuer Menoza? (1989), S. 10–47.

[34] Vgl. Heribert Tommek: J. M. R. Lenz (2003), S. 150. Die Regelung des Geschlechtslebens ist heute ethnologisch als der strukturelle Ort des Übergangs zwischen der natürlichen und der kulturellen Ordnung zu verstehen. Vgl. dazu auch Claude Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Frankfurt a. M. 1993, S. 57.

[35] Vgl. Claude Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft (1993), S. 78.

[36] Der Theologe Johann David Michaelis hatte das Inzestverbot als lediglich historische politische Einrichtung gedeutet. Vgl. Heribert Tommek: J. M. R. Lenz (2003), S. 169; Volker Demuth: Realität als Geschichte (1994), S. 242ff.; Johann David Michaelis: Abhandlung von den Ehe-Gesetzen Mosis, welche die Heyrathen in die nahe Freundschaft untersagen. Göttingen 1755, S. 148: „Die nahen Ehen sind verboten, weil sonst der Hurerey und frühen Verführungen in den Familien nicht hätte vorgebeuget werden können."

Beza wirft der exotische Prinz Barbarei vor. Tandi bzw. Lenz unterscheidet strikt zwischen der von Gott gesetzten Ordnung, die der ursprünglichen allgemeinen Menschennatur entspricht, und der von den Menschen gemachten Ordnung.

Während Wilhelmines Mutter versucht, ihre vermeintliche Tochter mit dem Grafen zu verkuppeln, erfolgt im vierten Akt eine erneute Wendung: Donna Dianas Amme Babet teilt Wilhelmine mit, dass sie nicht Tandis Schwester ist, da sie als Säugling aufgrund einer entstellenden Krankheit von ihren leiblichen Eltern mit Donna Diana vertauscht wurde. Biederlings Tochter Wilhelmine ist eigentlich in eine spanische Adelsfamilie hineingeboren worden. Diana ist die echte Schwester Tandis.[37]

Auf der Landstraße zwischen Leipzig und Dresden wird im fünften Akt eine zufällige Wiedersehensszene von Vater und Sohn dargestellt, obwohl Tandi zunächst auf seiner Position beharrt, nicht in einer inzestuösen Ehe leben zu wollen. Auch der „verlorne […] Sohn" (S. 186) Tandi lässt sich zwar zu Beginn des letzten Aktes nur kurzfristig vom Vater zur Ordnung rufen (vgl. S. 186), und kurz darauf ringt sich Tandi doch zur Flucht durch. Die Vermeidung weiterer „Sünde" ist dem Sohn wichtiger als „Vater und Schwester und Mutter" (S. 185). Die glückliche Wiedervereinigung der Familie und des Paares Tandi und Wilhelmine verwirklicht sich schließlich dadurch, dass Wilhelmine und Amme Babet mit der entlastenden Auskunft in diese Szene rechtzeitig hineinstürzen.

Am Schluss steht ein Konflikt zwischen der ewigen Ordnung und einer trotz des schwerwiegenden Verdachts anhaltenden Liebe. Dieser Konflikt kann nur durch einen Zufall eine harmonische Auflösung erfahren. Es ist die Leistung des Dichters Lenz, die Geltung des Inzestverbots für die Existenz und Behauptung einer kulturellen Ordnung in der vermeintlich aufgeklärten Gesellschaft einerseits und die anhaltende Natürlichkeit der menschlichen Liebesleidenschaft andererseits erneut zu thematisieren.

[37] Zur Familiengeschichte Biederlings vgl. Heribert Tommek: J. M. R. Lenz (2003), S. 162.

Über die Feindschaft mit dialektischer Funktion in der deutschen Literatur um 1800

mit Goethes lyrischem Drama *Faust*, Schillers Dramen *Die Räuber* und *Maria Stuart* sowie Jean Pauls Roman *Flegeljahre* als Beispielen

Leilian Zhao (Renmin University of China, Beijing)

I. Feindschaft mit dialektischer Funktion

Ein wichtiger Ansatz vom vorliegenden Beitrag lautet: die Feindschaft mit dialektischer Funktion in der deutschen Literatur um 1800 hängt mit der damals dominierenden Gegensatzlehre zusammen.

Bedeutende Dichter wie Goethe, Schiller und Jean Paul verarbeiten die Gegensatzlehre sowohl bei Personenkonstellationen als auch bei der Einstellung zu moralischen Fragen wie gut und böse oder bei der Anwendung von gegensätzlichen Begriffen wie Neigung und Pflicht, Freiheit und Gefängnis, schön und häßlich. Die Feindschaft der Figuren in manchen Werken der obenerwähnten Dichter hat eine dialektische Funktion, die sich darin verkörpert, dass gegensätzliche Seiten eine Einheit bilden. Und anhand dieser dialektischen Funktion von verfeindeten Figuren können Dichter nicht nur die Handlung ihrer Werke besser vorantreiben, sondern auch ihre poetischen und moralischen Einstellungen besser demonstrieren.

Zum Thematisieren der Feindschaft mit dialektischer Funktion greift der vorliegende Beitrag folgende Werke auf: Goethes Lebenswerk *Faust*, Schillers Dramen *Die Räuber* und *Maria Stuart* und Jean Pauls Roman *Flegeljahre*. Das Thema Feindschaft mit dialektischer Funktion hat mit der Gegensatzlehre viel zu tun. Und die Darstellung der Gegensätze in Werken zählt zu beliebten Methoden der Dichter um 1800. Ihr Unterschied besteht nur in den konkreten Darstellungsweisen.

II. GEOTHES *FAUST*: FEINDSCHAFT MIT DIALEKTISCHEN GEGENSÄTZEN

Goethe bekennt sich zur gegensätzlichen Denkweise. Daher bezeichnet Vincent J. Günther „Polarität", d. h. „Gegensatz" als „eines der Goetheschen Schlüsselwörter, das immer wieder auftaucht und den dynamischen Prozeß kennzeichnet, unter dem er alles bzw. Natur, Erkenntnis, Geschichte begreifen will".[1] Goethes Ansicht nach existiert die Welt in Gegensätzen. Anders formuliert, prägen Gegensätze besonders Goethes Weltanschauung: „Bestimmtsein durch Polaritäten heißt bei Goethe also ein Begreifen der Welt in Gegensätzen".[2] Goethe betont in seiner Schrift *Zur Farbenlehre* die dialektische Beziehung von Gegensätzen zur Einheit: „Zwei reine ursprüngliche Gegensätze sind das Fundament des Ganzen".[3]

Wir können den Schluß ziehen, dass leitmotivische Gegensätze Goethes ganzes Werk durchziehen.

In Goethes bedeutendstem Werk *Faust* sind die Protagonisten Faust und Mephisto gegensätzliche Figuren, die je als guter Herr und böser Knecht in meisten Fällen eine Feindschaft bilden, so dass der Teufel nicht selten gegen den Willen von Faust großen Schaden anrichtet. Aber Faust und Mephisto bilden zusammen als gegensätzliche Figuren, sogar als Todfeinde zwei Seiten von einer Einheit. Erst ihre Wechselwirkung bildet die große Anziehungskraft und garantiert den nachhaltigen Erfolg von Goethes Lebenswerk *Faust*. Ihre Feindschaft dient gut dazu, den Verlauf der Handlung voranzutreiben, deshalb spielt sie bei der Konstruktion des Dramas eine wichtige Rolle.

Trotz seiner Gelehrsamkeit kann sich Faust mit seiner intellektuellen Situation nicht abfinden, denn er kann das größte Geheimnis des Lebens nicht enthüllen; er ist nämlich nicht in der Lage, zu erkennen, „was die Welt / Im Innersten zusammenhält".[4] Also möchte er den inneren Zusammenhang des Lebens erkennen. Aber Fausts Streben danach wird immer wieder von Mephisto verhindert, indem er stets versucht, Faust durch niedrige Bedürfnisse nach Frauen, Alkohohl und Reichtum zu verführen. Faust will sich nur nachts ungestört mit Gretchen verabreden, daher soll seiner Ansicht nach ein harmloses Schlafmittel für Gretchens Mutter seinen Plan sichern. Aber Mephisto

---

[1] Vincent J. Günther, „Johann Wolfgang von Goethe". In: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin: E. Schmidt 1977, S. 670.

[2] Ebenda.

[3] Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*. In: *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. Bd. 23/I. Hrsg. von Manfred Wenzel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1991, S. 229.

[4] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie.* In: *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. Bd. 7/1. *Faust. Eine Tragödie.* Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999, S. 34. Verse 382 und 383.

bringt Gretchens Mutter ein tödliches Schlafmittel und vergiftet sie. Faust will eigentlich Gretchens Bruder Valentin nur erschrecken, doch dank Mephisto hat Faust ihn aus Versehen ums Leben gebracht. Beim Erschließen von seinem neuen Herrschaftsbereich steht Faust die Hütte vom alten Ehepaar Baucis und Philemon im Wege, daher schickt er Mephisto zur Umsiedlung der Alten. Doch sein Knecht hat die Besitzer der Hütte mit verbrannt, was eigentlich nicht die Absicht von Faust war.

Dieser böse Geist Mephisto ruiniert immer Fausts schöne Pläne, was im Grunde genommen auf sein negatives nihilistisches Lebensprinzip zurückgeht. „Alles was entsteht / Ist wert daß es zu Grunde geht; / Drum besser wär's daß nichts entstünde".[5] Alles Leben ist vergänglich, daher wäre es für den nihilistischen Mephisto besser, dass kein Leben existieren würde.

Im Gegensatz zu seinem Widerpart besingt Faust den unaufhaltsamen Lebenssturm und strebt immer nach oben. Fausts Ansicht nach kann der arme Teufel den Geist eines Menschen „in seinem hohen Streben"[6] nicht begreifen. Aber Mephistos Feindschaft hat eine unübersehbare positive Funktion, weil Faust erst dadurch immer ermahnt wird und sich keinen Augenblick erlaubt, faul zu sein und sich zu sagen: „Verbleibe doch, du bist so schön!"[7] Dass Faust in Hinsicht auf das Streben immer nüchtern bleiben kann, hat er Mephistos feindseligen Einmischungen zu verdanken. Deshalb ist die Feindschaft der Personenkonstellation bei Goethes *Faust*-Komposition von großer dialektischer Bedeutung.

III. ZUR FEINDSCHAFT MIT DIALEKTISCHER FUNKTION IN SCHILLERS DRAMEN *DIE RÄUBER* UND *MARIA STUART*

Die Hauptfiguren in Schillers beiden Dramen *Die Räuber* und *Maria Stuart* verbindet offenbar unversöhnliche Feindschaft, obwohl sie keine Feinde im wörtlichen Sinne sind. Karl Moor und Franz Moor sind leibliche, doch extrem verfeindete Brüder. Maria Stuart und Elisabeth haben auch Blutsbande, weil sie alle Nachkommen von Heinrich VII. sind.[8]

Aus bissigem Neid hat Franz Moor seinen älteren Bruder beim alten Moor angeschwärzt, indem er Karls Brief aus böser Absicht fälscht. Er will noch Karls Verlobte Amalia verführen. Um sein Ziel zu erreichen, hat er seinen Va-

[5] Ebenda, S. 65. Verse 1338ff.
[6] Ebenda, S. 75. Vers 1676.
[7] Ebenda, S. 76. Vers 1700.
[8] Heinrich VII. ist Großvater von Elisabeth (Elisabeths Vater ist Heinrich VIII., ihre Mutter ist Anna Boleyn), Urgroßvater von Maria Stuart (Die Schwester von Heinrich VIII. ist Marias Großmutter väterlicherseits).

ter in den Turm werfen lassen, damit der Alte verhungert. Franz Moor gibt sich Mühe, dem älteren Bruder Karl alles (einschließlich der Vaterliebe und der Liebe zu Amalia) zu rauben. Aus Neid und Eifersucht wollte er das Leben von Karl total ruinieren.

Gerhard Kluge verweist auf „das beliebte Motiv der verfeindeten Brüder" in Schillers Zeit. Aber bei der Deutung von Schillers *Die Räuber* versucht er, die Feindschaft der Brüder Moor zu verneinen: „Nicht Feinde stehen sich in den Brüdern Moor gegenüber, auch nicht einmal antagonistische Charaktere".[9] Dieser Feststellung ist nicht zuzustimmen. Meines Erachtens kann man die Feindschaft der Brüder nicht bestreiten, nur um ihre Ähnlichkeiten hervorzuheben. Kluge hat sieben Ähnlichkeiten der Brüder Moor zusammengefasst: erstens ihr „Wille zu Größe", zweitens ihr „Drang zum Extremen", drittens ihr „Selbstbewußtsein", viertens ihre „Treue zu ihrem Selbst",[10] fünftens ihr Heraustreten „aus der Ordnung der Familie, der bürgerlichen Gesellschaft, aus der moralischen Welt, ja aus dem Kreis der Menschheit," sechstens ihre „persönliche Enttäuschung über Menschen mit einem universalen Haß auf die Menschheit," siebtens „beide erfahren den Gegenschlag der von ihnen verletzten sittlichen Ordnung in der Qual ihres Gewissens."[11] Peter-André Alt erwähnt auch die „Bewertung der feindlichen Brüder Karl und Franz" und bezeichnet die beiden als zwei „Außenseiter"[12].

Schillers klassisches Drama *Maria Stuart* ist „ein analytisches Drama". Er verarbeitet analysierend den Konflikt der schottischen Königin Maria Stuart und der englischen Königin Elisabeth.

Dieses Drama beginnt mit der Szene vom Kerker, wo die Titelfigur Maria Stuart von Elisabeth zum Tod verurteilt wird. Es endet mit der Hinrichtung von Maria Stuart. Aus Eifersucht und Empörung über Maria Stuarts Affekte hat Elisabeth endlich den Entschluß gefaßt, ungeachtet ihrer Blutsverwandtschaft Marias Todesurteil zu unterzeichnen. Für verfeindete Figuren bei Schiller spielen ihre Blutsbande fast keine Rolle. Aber die zunehmende Feindschaft der beiden verwandten Protagonistinnen trägt bei Schiller viel zum Vorantreiben der Handlung bei. Ihre dialektische Funktion verkörpert sich darin, dass Schiller anhand dieser Feindschaft der Figuren die Handlung der Dramen ganz gelungen entwickelt.

---

[9] Gerhard Kluge, „Deutungsaspekte zu Schillers *Die Räuber*". In: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Klaus Harro Hilzinger u. a. Bd. 2. *Dramen I.* Hrsg. von Gerhard Kluge. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988. S. 978–999, hier S. 980.

[10] Ebenda, S. 980.

[11] Ebenda, S. 981.

[12] Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*. Band I. *1759–1791*. München: C. H. Beck 2000, S. 288.

Der heftige Streit der beiden Königinnen bildet den Höhepunkt des symmetrisch aufgebauten Dramas in fünf Aufzügen. Im vierten Auftritt vom dritten Aufzug verspottet Elisabeth die Schuld von Maria Stuart am Tod ihrer Männer und ihre leichtsinnige Liebe mit folgenden Versen: „Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit / Zu sein, als die gemeine sein für alle!" Maria Stuart reagiert ganz empört auf Elisabeths Spott, und sie handelt nun ganz im Affekt. Ihre Wut ist nicht zu bremsen, so dass sie von „Mäßigung" nicht wissen will und Elisabeth ein uneheliches Kind nennt: „Der Thron von England ist durch einen Bastard / Entweiht, der Briten edelherzig Volk / Durch eine list'ge Gauklerin betrogen."[13] An dieser Stelle erreicht die Feindschaft der beiden einander beleidigenden Königinnen den Höhepunkt.

IV. DIALEKTISCHE FUNKTION DER ZWILLINGSBRÜDER MIT GEGENSÄTZLICHEN ANLAGEN IN JEAN PAULS ROMAN *FLEGELJAHRE. EINE BIOGRAPHIE*

Jean Paul hat zur Entwicklung vom Begriff Humor in der deutschsprachigen Literatur viel beigetragen. Viele seiner Werke sind humorvolle Romane. Sein Roman *Flegeljahre. Eine Biographie* ist einer davon. Die Hauptfiguren in diesem Roman sind Zwillingsbrüder Walt und Vult. Jean Paul hebt ihre dialektische Funktion in seiner poetischen Einheit hervor, indem er ein Paar Zwillingsbrüder gestaltet, die im Grunde ganz gegensätzliche Anlagen und Mentalitäten haben und daher entgegengesetzte Lebenswege gehen.

Die Zwillingsbrüder werden schließlich so wie Feinde, weil Vult seinen älteren Bruder Walt um alles beneidet: von der Fähigkeit zur Liebe über Güte bis zur unerschöpflichen Energie für die Poesie.

Nicht nur ihre Innenwelt macht den großen Unterschied. Damit verbunden ist ihr Aussehen auch ganz anders: Vult ist „der schwarzhaarige, pockennarbige, stämmige Spitzbube, der sich mit dem halben Dorfe rauft". Er „sprang zugleich allein tanzend und mit einer Groschenflöte im Maule herum und fand noch Zeit und Glieder zu vielem Schabernack".[14] Er hat Talent für das Flötenspiel und ist mit 14 Jahren von zu Hause weggelaufen.

Hingegen ist Walt ein ruhiger und frommer Typ, liest gern und liebt die Poesie. Ein reicher Mann in der kleinen Stadt Haßlau namens Van der Kabel hat ein merkwürdiges Testament hinterlassen, laut dem Walt also Gottwalt Peter Harnisch sein Universalerbe sein soll, weil Walt „ein recht feines, blondes, liebes Bürschchen" ist. Walt hat „ein warmes Herz, eine reine Seele,

[13] Ebenda, S. 89.

[14] Jean Paul, *Flegeljahre. Eine Biographie*. In: *Jean Paul Werke*. Bd. 2. Hrsg. von Norbert Miller. 5. Aufl. München: Carl Hanser 1999, S. 612.

sein Leben ist leise dichtend".[15] Walt fühlt sich „zu glücklich auf zwei alten heiligen Höhen", d. h. „auf der Kanzel und auf dem Musenberg".[16] Van der Kabel mag Walts Unschuld und Einfalt, eine Liebe zur Poesie, was als Kriterium für das Ideal der meisten Romantiker gilt. Walt verdankt „der Dichtkunst die Erbschaft".[17]

Vult kehrt nach langer Trennung von der Familie in die Heimat zurück, um ein Flötenkonzert zu geben. Dabei erfährt er vom sonderbaren Testament und will Walt helfen, im Kampf um das Erbe zu gewinnen. Der weltkluge Vult versteht nichts von der Liebe. Wegen Eitelkeit gibt er sich als ein adliger Herr aus. Er verliebt sich wie Walt auch in das Mädchen Wina. Beim Larventanz verkleidet er sich als Walt und ist darüber informiert, dass Wina echte Liebe zu Walt hegt, was ihn sofort eifersüchtig auf Walt macht.

Am Ende des Romans hinterläßt Vult seinem Bruder einen klagenden Brief und geht in die Ferne, ohne persönlichen Abschied von ihm zu nehmen. Er wirft Walt Künstlichkeit vor. Seiner Meinung nach soll Walt ihm die Erbschaft verdanken

Zum Schluß schiebt er die Schuld an der nun fast verfeindeten Beziehung der Brüder auf Walt: „Doch, Walt, bist du allein an allem schuld".[18] Obwohl Walt die Feindschaft nicht will, existiert die von seinem Bruder Vult veranlaßte Feindschaft tatsächlich.

Der positive Walt und der negative Vult bilden wie Faust und Mephisto eine dialektische und poetische Einheit. Der negative Vult inszeniert die romantische Reise seines Bruders hinter den Kulissen, dabei hat er ungewollt zur Demonstration von Walts Liebe zur Poesie und zu seiner Suche nach der wahren Liebe zu Wina beigetragen. Damit hat Jean Paul die dialektische Funktion der gegensätzlichen Protagonisten trefflich verarbeitet.

V. FAZIT

Die Feindschaft der oben analysierten Figuren hat dialektische Funktionen, denn ihre feindselige Beziehung zeigt allgemein gesehen gegensätzliche Seiten einer poetischen Einheit. Daher trägt solche Feindschaft viel zur Entwicklung der Handlungen in den betreffenden Werken im poetischen und moralischen Sinne bei.

[15] Ebenda, S. 1078.
[16] Ebenda, S. 644.
[17] Ebenda, S. 643.
[18] Ebenda, S. 1082.

Die Gegenfigur Mephisto mahnt Faust ans Streben nach seinem hohen Lebensziel, daher hat der böse Mephisto nicht nur negative Bedeutung und wirkt sich auch gut für die Einheit aus.

Bei Schiller ist keine Figur moralisch einwandfrei. Sowohl die verfeindeten Brüder Karl Moor und Franz Moor als auch die feindseligen Königinnen Maria Stuart und Elisabeth zeigen menschliche Schwächen und Stärken. Die beiden Brüder sind extreme Außenseiter, trotz oben erwähnter Gemeinsamkeiten haben sie deutliche Unterschiede: Obwohl Karl Moor als Hauptmann der Räuberbande ohne Absicht vielen Leid getan hat, hegt er im Grunde genommen Menschenliebe, besonders Liebe zu seinem Vater und seiner Geliebten Amalia, während sich Franz aus extremem Eigennutz als ein verzerrter Menschenfeind erwiesen und die ganze Familie total vernichtet hat. Maria Stuart wird schließlich zum Tod verurteilt und hingerichtet. Nach ihrer seelischen Läuterung verwandelt sie sich von einer Königin mit Sünden und Schuld am Männermord in eine schöne Seele mit Gleichgewicht von Gefühl und Vernunft, während Elisabeth nach dem Tod von Maria Stuart Schuldgefühle hat. Die Überlegenheit hinsichtlich der beiden verfeindeten Königinnen verlagert sich von der einen auf die andere.

Bei Jean Paul wird die Dialektik der feindseligen Mentalitäten von Walt und Vult in Verbindung mit ihren Lebenswegen gezeigt: Walts Einfalt, Unschuld, Reinheit und echte Liebe zur Poesie wird mit Erbschaft und glücklicher Liebe zu Wina belohnt, während der weltkluge Vult um Kalkül, Betrug, und List willen mit einem unbehausten und unruhigen Leben ohne Familienwärme bestraft worden ist. Als Folge davon gewinnt Vult weder Reichtum noch echte Liebe, daher muss er wieder in die Ferne ziehen.

Zusammengefasst hat die Feindschaft dialektische Funktion. Goethe, Schiller und Jean Paul bekennen sich zur Gegensatzlehre. Für diese an Philosophie geschulten Dichter um 1800 ist es kein Wunder oder sogar eine Selbstverständlichkeit, dass sie die Dialektik und Gegensatzlehre in ihren Werken anwenden.

Die umgekehrte Welt in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* – ein verwirrter Märchenheld in einer realistischen Welt

Zhizi Yang (Chinese Academy of Social Sciences, Beijing)

Peter Schlemihls wundersame Geschichte ist das Werk, das seinem Autor Adelbert von Chamisso (1781–1838) zu Weltruhm als Dichter verhilft. Die Geschichte geht um einen Mann, also den Titelhelden Peter Schlemihl, der seinen Schatten verkauft hat. Leser und Kritiker dieses Textes interessieren sich unter anderem für die Bedeutung des Schattens im Text, was allerdings nicht die Aufgabe meiner Arbeit ist.

Die vorliegende Aufsatz untersucht die Welt in der Novelle *Peter Schlemihl.* Die Novelle wurde von einem deutschsprachigen Dichter französischer Herkunft verfasst, also von einem Außenseiter des deutschen Dichterkreises. Geschrieben im Jahr 1813 und veröffentlicht im Jahr 1814 ist die Novelle. Sie ist also zur Zeit der Spätromantik und zur frühen Biedermeierzeit entstanden. Das ist die Zeit des Untergangs der fürstlichen Ordnung und der Erhebung der neuen bürgerlichen Ordnung, der Ordnung der Ökonomie. Die phantastische Welt in der romantischen Schwärmerei verschwindet. Der Außenseiter Chamisso betrachtete diese Wandlung mit einem scharfen Blick und reflektierte diese Wandlung in seine letzte Novelle *Peter Schlemihl*. Nach dieser Novelle dichtete er lange nicht mehr und wurde Botaniker. Zwischen seinem Leben und dem Leben des Schlemihl gibt es viele Gemeinsamkeiten. Die Novelle besitzt also einige autobiographische Bezüge. Sie ist im gewissen Sinne ein Märchen von Chamissos Leben. Deswegen ist die Welt in der Novelle *Peter Schlemihl* besonders betrachtenswürdig.

Ich versuche in diesem Beitrag die folgende These zu erläutern: In *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* findet eine Auseinandersetzung zwischen dem Realistischen und dem Wundersamen statt. Die Titelfigur gerät in eine realistische Welt mit einem wundersamen Schein, weil aus seiner Perspektive die Welt umgekehrt zu sein scheint.

Die Welt scheint wundersam zu sein, weil der Erzählton weder neutral noch distanziert ist. Aus der Perspektive von Peter Schlemihl wurde die Geschichte erzählt.

Deswegen muss man die Hauptfigur Peter Schlemihl unter anderem betrachten, bevor man die erzählte Welt untersucht. Wer ist Peter Schlemihl? Das ist ein Mann ohne Schatten, der sich schließlich resigniert von der Menschenwelt entfernt und Naturforscher wird. Peter Schlemihl ist ein Fremder in dieser Welt, der gerade von einer Seefahrt in die menschliche Welt zurückgekehrt ist. Das heißt, er versteht gar nichts von den Ordnungen dieser Welt. Die menschliche Welt in *Peter Schlemihl* ist eine geschlossene Einheit, die durch ein Besitz- sowie Herrschaftsprinzip dominiert wird und dem fremden Titelhelden gegenübersteht. Aus seiner Perspektive erscheint die Welt von der ursprünglichen Natur, mit der er vertraut ist, entfernt und entartet, deswegen wundersam und absurd. Es gibt nämlich mehrere wundersame Elemente in Schlemihls Erzählung

Das erste wundersame Element ist die Zeit in der erzählten Welt. Diese *wundersame Geschichte* ist „von eigentümlichen Rhythmen des Erzählens bestimmt". Die Zeit in der menschlichen Gesellschaft erscheint Schlemihl gerafft:

> „So, so! von meinem Bruder, ich habe lange nichts von ihm gehört. Er ist doch gesund? – Dort", fuhr er gegen die Gesellschaft fort, ohne die Antwort zu erwarten, und wies mit dem Brief auf einen Hügel, „dort lass ich das neue Gebäude aufführen." [SW I, 18]

Die Rede von dem reichen Herrn John ist beschleunigt. Der Inhalt dieses Gesprächs erscheint fragmentarisch und der logische Zusammenhang fehlt dabei. Peter Schlemihl fühlt sich zuerst in diese Welt einbezogen, merkt aber später die Ungewöhnlichkeit der raschen Geschehnisse in der ganzen Gesellschaft:

> „Ein Fernrohr her!" rief John, und noch bevor das auf den Ruf erscheinende Dienervolk in Bewegung kam, hatte der graue Mann, bescheiden sich verneigend, die Hand schon in die Rocktasche gesteckt, daraus einen schönen Dollond hervorgezogen, und es dem Herrn John eingehändigt. [SW I, 19]

Der „Graue" versorgt die Gesellschaft rund um Herrn John mit Gegenständen aus aller Welt: einem englischen Pflaster, einem englischen Fernrohr, einem türkischen Teppich, einem prachtvollen Lustzelt und drei Rappen mit Sattel und Zeug. „Wie in einem Brennspiegel tritt zu Beginn der Geschichte eine Verdichtung von Raum und Zeit hervor, die den Ich-Erzähler zugleich bedrängt und überfordert."[1] Die beiden zitierten Stellen sind natürlich sehr übertrieben und expressiv verfasst, aber die Zeit und der Raum in unserer alltäglichen

[1] Erhart 2016, S. 52.

Wirklichkeit sind tatsächlich so verdichtet. Nicht nur in unserem Zeitalter, sogar zur Zeit der Entstehung der Novelle gibt es einige Anzeichen der späteren Industrierevolution auf dem europäischen Festland. Das Zeitalter des Dampfes tritt schon allmählich auf die Bühne. Es ist die kommende moderne Zeit.

Peter Schlemihl ist allerdings kein moderner Mensch. Die von der alltäglichen Logik befreite Zeitraffung versetzt Schlemihl in „Schwindel“ [SW I, 23], weil seine innere Zeit im Gegensatz zu der beschleunigten Zeit der Menschenwelt[2] stillsteht: Nach dem Traum von seinem „besseren Selbst“ Chamisso, der tot „zwischen einem Skelett und einem Bunde getrockneter Pflanzen“ [SW I, 18] sitzt, erwacht Schlemihl. Seine Uhr „stand“ [SW I, 25].

Der ungewohnte, geraffte Zeit-Rhythmus, mit dem sich Peter Schlemihl konfrontiert sieht, kennzeichnet nach Zygmunt Bauman die ‚flüchtige‘ Moderne:

> Die lineare Zeit der Moderne erstreckt sich zwischen der Vergangenheit, die nicht dauern, und der Zukunft, die nicht sein kann. Es gibt keinen Raum für ein Mittleres. […] Das Gegenwärtige ist *obsolet*. […[3]

Die Fragmentierung der Welt ist ein Ergebnis der Moderne. Peter Schlemihl, der nach einer Seefahrt in die menschliche Welt gelangt ist, begegnet einer modernen Gesellschaft als dem Gegensatz zu der ihm vertrauten Natur. Die ‚Natur‘ bedeutet nach Bauman das Schweigen des Menschen, den Zustand, bevor die Ordnung entsteht und als solche entdeckt wird oder die Ungewissheit.[4] Die Menschenwelt in der Binnenerzählung von *Peter Schlemihl* ist aber eine Welt voller Ordnung: Sämtliche Haltungen sind durch Possessivität gekennzeichnet. Gemeint ist einerseits das obsessive Besitzstreben nach dem Kapital, andererseits die aristokratisch-hierarchisierten zwischenmenschlichen Beziehungen. Das ökonomische und das aristokratische Prinzip gelten als die beiden dominierenden Prinzipien dieser Welt.

Hier kommt das zweite wundersame Element in Schlemihls Erzählung: Die Mitglieder in dieser Welt sind ‚Herr‘ und ‚Diener‘/‚Knecht‘ in einem aris-

---

[2] Die Zeitraffung gilt nicht nur für Herrn Johns kleine Gesellschaft, sondern auch für andere Personen in der erzählten Welt: „Am Tore musst ich gleich wieder von der Schildwacht hören: ‚Wo hat der Herr seinen Schatten gelassen?‘ und gleich wieder darauf von ein paar Frauen: ‚Jesus Maria! der arme Mensch hat keinen Schatten!‘“ <SW I, 23> „‚Wohl, mein Herr, ganz wohl!‘ erwiderte der Forstmeister, ‚Sie werben um meine Tochter, das tun auch andere, ich habe als ein Vater für sie zu sorgen, ich gebe Ihnen drei Tage Frist, binnen welcher Sie sich nach einem Schatten umtun mögen; erscheinen Sie binnen drei Tagen vor mir mit einem wohlangepassten Schatten, so sollen Sie mir willkommen sein: am vierten Tage aber – das sag ich Ihnen – ist meine Tochter die Frau eines andern.‘“ <SW I, 41>

[3] Bauman 2005, S. 27 f.

[4] Vgl. Bauman 2005, S. 20.

tokratischen System. Herr John und die schöne Fanny, „Herrin des Tages“ [SW I, 19], sind in dem aristokratischen System die Herren des „Grauen“, der sie „bescheiden sich verneigend“ [ebd.] mit seinen wundersamen Gegenständen aus aller Welt bedient und dem sie wenig Aufmerksamkeit schenken. In ökonomischer Hinsicht aber ist der Graue der Herr von Thomas Johns Seele. Der aristokratische Herr ist somit dem Herrn des Geldes in der Tat verschuldet. Andererseits wissen die Leser schon, die aristokratischen Herren sind im wörtlichen Sinne seelenlos und ihre Lust im irdischen Leben kann nicht dauern. Ihre Lust ist relativ und die Qual nach dem Tod ist ewigdauernd. Daher zählen die aristokratischen Beziehungen in dieser post-feudalistischen Welt zum bloßen Schein, während das Sein wesentlich durch wirtschaftliche Beziehungen bestimmt ist. Dies ist die verborgene Wahrheit dieser verkehrten Welt. Darauf wird hingewiesen, als der Protagonist sich „fast noch mehr vor den Herren Bedienten, als vor den bedienten Herren“ [SW I, 20] fürchtet. Unter den beiden Prinzipien dieser Welt ist das ökonomische das Sein und das aristokratische der Schein.

Der Graue bezeichnet sich als „untertänigster Knecht“ des Peter Schlemihl: „Sie haben mich an meinem Gold, befehlen Sie auch in der Ferne über Ihren Knecht“ [SW I, 56 f.]. Allerdings wird Schlemihl – wie Herr John – dem Teufel gegenüber zum Schuldner seiner Seele. Seine Kontrolle über den Grauen ist nur Schein, der die Wahrheit verdeckt. Die prächtige Scheinwelt mit den magischen und wunderbaren Dingen, die der Graue seinen Schuldnern zur Verfügung stellt, ist eine trügerische Illusion. In der Illusion dient der Graue seinen Schuldnern als Knecht. In der wesentlichen Welt ist er Herr der Seelen und des Schattens, der bereits für die homerischen Griechen als der Sitz der Seele gilt.[5]

Das dritte wundersame Element in der Geschichte ist natürlich das Wundersame selbst in der Welt.

Das Wundersame wird in dieser Welt als ganz natürlich oder selbstverständlich dargestellt. Schlemihls Schattenlosigkeit wird zwar von den Menschen in der erzählten Welt als entsetzlich und unnatürlich bemerkt, der Grund ihres Entsetzens bezieht sich jedoch nicht auf die empirische Möglichkeit des Schattenverlustes, sondern lediglich auf dessen Umstände.[6] „Ich gebe Ihnen drei Tage Frist, binnen welcher Sie sich nach einem Schatten umtun mögen“ [SW I, 41], so der Forstmeister, der Schlemihl auffordert, sich einen neuen Schatten zu besorgen. Das heißt, die Schattenlosigkeit ist für ihn nicht entsetzlich, sondern widerlich. Sowohl für ihn als auch für die anderen in dieser Gesellschaft gilt die Schattenlosigkeit nicht als empirisch unmögliches

[5] Braun 2002, S. 151.
[6] Lommel 2007, S. 34.

Phänomen, sondern als ein Zeichen für Unehrlichkeit,[7] für ein falsches Wesen. Auch an den Zauberkünsten des Grauen findet niemand etwas Merkwürdiges. Außerordentliches wird in dieser Welt als selbstverständlich genommen, besonders solange es für die Mitglieder der Welt vorteilhaft ist. Natürlich kann man sagen, dass die selbstverständliche Erscheinung des Wunderbaren ein Gattungsmerkmal des Märchens ist. Allerdings lässt sich die märchenhafte Selbstverständlichkeit des Wundersamen noch auf eine andere Weise erklären. Es gibt noch einen jungen Mann in Thomas Johns Gesellschaft. Der junge Mann, der von minderem Ansehen als die anderen scheint und dem Peter Schlemihl die Frage stellt, wer der Graue sei, behauptet, dass er den grauen Mann nicht kenne, „und, wie es schien, eine längere Unterhaltung mit mir [Schlemihl] zu vermeiden, wendet er sich weg und spricht von gleichgültigen Dingen mit einem andern“ [SW I, 20]. Die seltsame Reaktion muss den Verdacht hervorrufen, dass auch dieser junge Mann den grauen Mann kennt und dessen Schuldner ist. Es liegt nahe, dass alle Mitglieder in Thomas Johns Abendgesellschaft den falschen Schein gemeinsam hervorbrachten, sodass die Zauberkünste des grauen Mannes nicht als solche auffallen, weil sie alle Schuldner des Teufels sind. Der Teufel ist der Garant für die Stabilität der Scheinwelt. Alle Mitglieder der Welt sind ihm untertänig und arbeiten zusammen, um den Schein der Welt zu gewährleisten.

Nun haben wir schon gesehen, dass die Welt in der Geschichte insofern wundersam ist, als ihre Zeit gerafft ist. Ihre ökonomische Ordnung ist viel wesentlicher als die scheinbar wichtigere feudalistisch-aristokratische Ordnung, während die letztere nur ein Schein dem Sein gegenüber, also der ersten ist. Viele Mitglieder in dieser Welt gewährleisten den falschen Schein der Welt, weil sie von dem trügerischen Sein der Welt abhängig sind. Das ist eine trügerische Welt. Hier wird „zuweilen von leichtsinnigen Dingen wichtig, von wichtigen öfters leichtsinnig“ [SW I, 19] gesprochen. Auf den eigentlich nutzlosen Schatten wird viel mehr Wert gelegt als auf den Körper. Der oberflächliche Schein wird zum Gegenstand der Beurteilung. Für den Naturmenschen Schlemihl ist das Ganze sicher äußerst verwirrend und absurd.

Die verkehrte Welt vermischt sich aber mit der zeitgenössischen frühkapitalistischen Welt. In der Tat entsprechen die ökonomischen und menschlichen Verhältnisse in der Binnenerzählung denjenigen der zeitgenössischen Wirklichkeit. Hier geht es nicht mehr um Glauben und Liebe oder König und Königin, wie der Romantiker Novalis appelliert. Hier geht es einzig um Kapital

[7] Rascal: „Ein Knecht kann ein sehr ehrlicher Mann sein und einem Schattenlosen nicht dienen wollen, ich fordre meine Entlassung.“ [SW I, 39] „‚Und Sie haben,‘ hub der Forstmeister grimmig wieder an, ‚und Sie haben mit unerhörter Frechheit diese und mich zu betrügen keinen Anstand genommen; und Sie geben vor, sie zu lieben, die Sie so weit heruntergebracht haben?‘“ [SW I, 40]

und Geld. Chamisso, ein Außenseiter mit dem scharfen Blick in dem spätromantischen Deutschland, hat das Ende der Romantik und den Anfang der Moderne sowie der kapitalistischen Welt entdeckt. Er kann nichts gegen den Strom der Zeit tun. Was macht er? Er schreibt *Peter Schlemihl* und flüchtet wie der Titelheld zurück in die Natur. Er wurde Botaniker und dichtete seither kaum mehr.

LITERATUR

Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz.* Aus dem Englischen von Suhr, Martin. Hamburg 2005.

Braun, Peter: Reiseschatten. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* von Adalbert von Chamisso. In: Nischik, Reingard M. / Rosenthal, Caroline (Hrsg.): *Schwellentexte der Weltliteratur.* Konstanz 2002, S. 143–164.

Chamisso, Adelbert von: *Sämtliche Werke in zwei Bänden. Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand, und den Handschriften.* Textredaktion von Jost Perfahl. Bibliographie und Anmerkungen von Volker Hoffmann. München 1975. (Abkürzung: SW)

Erhart, Walter: Siebenmeilenstiefel, Kronometer, Geschichte der Pflanzen – Chamissos Zeit-Regime. In: *Phantastik und Skepsis. Adelbert von Chamissos Lebens- und Schreibwelten.* Hrsg. v. Berbig, Roland / Erhart, Walter / Sproll, Monika / Weber, Jutta. Göttingen 2016, S. 47–62.

Lommel, Michael: Peter Schlemihl und die Medien des Schattens. In: *Athenäum* 17 (2007), S. 33–50.

Narrenfiguren und karnevalistische Elemente in der Prosa Eichendorffs[1]

Aki Mizumori (Nanzan University, Nagoya)

1. Einleitung

Novalis' Worte über die „Romantisirung" der Welt fordern dazu auf, die Welt anders als im Alltag wahrzunehmen und zu deuten. Auch für Eichendorff soll die Poesie zu dieser romantischen Weltwahrnehmung und -deutung beitragen. Narrenfiguren, die einerseits von der Welt ausgeschlossen, aber andererseits in die Welt integriert sind, spielen dabei eine wichtige Rolle. Sie sind einer der Auslöser dafür, dass die Welt anders betrachtet wird, da sie mit ungewöhnlichen und komischen Ideen überraschen, damit oft Verwirrung stiften und die Weltordnung verdrehen. Sie schaffen, mit Bachtin zu sprechen, karnevalistische Situationen. Sie sind also nicht bloß ein unterhaltsames Element oder eine komische Abwechslung im Erzählstrang der Geschichte. Dafür werden sie zu oft und zu detailliert dargestellt. Im Folgenden wird anhand der Nebenfigur Viktor aus *Ahnung und Gegenwart* (1811–12 entstanden, 1815 erschienen) gezeigt, wie eine Narrenfigur eine karnevalistische Situation schafft und was dies für Eichendorffs Poesieauffassung bedeutet.

2. Forschungsstand

Obwohl die Narrenfiguren bei Eichendorff eine große Rolle spielen, wurden sie bisher kaum untersucht. Lothar Pikulik behandelt in seiner Studie zum „erzählten Welttheater" der Romantik zwar einige Narrenfiguren aus *Ahnung und Gegenwart*. Er fängt sogar mit einem Zitat aus *Ahnung und Gegenwart* an, in dem es um Viktor geht, der auch im vorliegenden Beitrag behandelt wird. Viktor wird aber nicht weiter untersucht. Pikulik geht es mehr um ‚Wahnsinn' als um das ‚Lachen' oder das ‚Komische'. Im Kapitel über die „Narrheit" behandelt er vor allem E. T. A. Hoffmann, was seine Fokussierung auf den ‚Wahnsinn' erklärt. Rudolf, der Bruder des Protagonisten, und seine Gesellen

[1] Die Texte der Werke Eichendorffs werden zitiert nach der folgenden Ausgabe: Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von W. Frühwald u. a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985–1993 (= EW1 ff.).

aus *Ahnung und Gegenwart* werden bei Pikulik mehr als die anderen ‚Narren' erwähnt, da sie eben durch ‚Wahnsinn' geprägt sind.[2] Solche Narren bei Hoffmann oder Rudolf bei Eichendorff repräsentieren Wahnsinn, Melancholie, Unglück. Es geht bei ihnen keinesfalls um ein heiteres Lachen, mit dem sich Eichendorffs Werk aber immer wieder beschäftigt. Als ein Beispiel für solche ‚Narren', die mit heiterem Lachen oder Lustigkeit verbunden sind, möchte ich in diesem Beitrag die Nebenfigur Viktor aus *Ahnung und Gegenwart* darstellen. Er ist zwar nur eine der Nebenfiguren. Als Nebenfigur, die kein Dichter ist, wird er aber fast zu intensiv dargestellt.[3] Außerdem äußert Eichendorff selbst, Viktor sei eine seiner „Lieblingsgestalten" im Roman.[4] Zwar wird Viktor niemals wörtlich als ‚Narr' bezeichnet, aber er wird deutlich als eine Person dargestellt, die eine karnevalistische Situation schafft und dadurch die Leute, die ihn verstehen, zum Lachen bringen kann. Im nächsten Abschnitt wird ein Beispiel für die ‚Karnevalisierung' durch Viktor beschrieben.

3. VIKTOR ALS NARR IM KARNEVAL

Der Protagonist Friedrich und sein Freund Leontin spazieren an einem Abend durch ein Dorf und kommen zu einem Garten neben einer Wohnung. Leontin kommt auf den Einfall, auf einen Baum zu klettern, um von dort in die Wohnung hineinzusehen. Friedrich, der zuerst keine Lust hat mitzumachen, lässt sich schließlich doch überreden und kommt mit nach oben. Beide schauen von dort aus durch ein Fenster in einen Raum hinein, in dem fröhlich musiziert und getanzt wird. Diese Feier erscheint völlig gewöhnlich, bis eine Person auftaucht:

---

[2] Vgl. Lothar Pikulik: Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik. Paderborn: mentis 2010, S. 62–66.

[3] Vgl. EW2, S. 124f., 135–137, 140, 142–144 (Viktors Spuk); 145–149, 150 (Viktors Fahrt mit dem Kahn und seine Rettungsaktion beim Brand); 157, 158 (Schilderungen von Viktors Charakter); 159 (ein anonymer Brief wohl an Viktor); 167 (Leontins Gedicht besingt „Herr[n] Viktor"); 258–261 (Viktors langer Brief an Friedrich und Friedrichs Gedanken dazu); 302, 308f., 311 (Wiedersehen von Leontin und Viktor und ihr Abschied).

[4] Vgl. Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann. Bd. XII, Briefe 1794–1857. Text. Hg. von Sibylle von Steinsdorff. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 53. Vgl. auch Otto Eberhardt: Figurae. Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs IV. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2011, S. 116. Eberhardt schreibt zwar einen Abschnitt über Viktor, aber ihm geht es vor allem um biographische Verbindungen, z. B. um Viktors Ähnlichkeiten mit einem Freund von Eichendorff oder mit Jean Paul. Ebd., S. 116–120.

> Mitten in dem Gewimmel tanzte eine hagere Figur, wie ein Satyr, in den abenteuerlichsten, übertriebensten Wendungen und Kapriolen, als wollte er alles Affektierte, Lächerliche und Eckle jedes Einzelnen der Gesellschaft in eine einzige Karikatur zusammendrängen. Bald darauf sah man ihn auch unter den Musikanten eben so mit Leib und Seele die Geige streichen. Das ist ein höchst seltsamer Gesell, sagte Leontin, und verwendete kein Auge von ihm.[5]

Dieser auffällige Mann ist der arme junge Theologe Viktor, den die beiden Grafen Friedrich und Leontin aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennen. Der Mann wirkt auf sie „höchst seltsam". Sie haben also ein Gefühl der Verfremdung. Die Beschreibung, dass dieser Mann „wie ein Satyr" wirkt, suggeriert, dass es sich um eine außergewöhnliche, festliche Situation handelt. Satyrn feiern als Gefolge des Dionysos Orgien und werden auch oft mit Pan oder Faunus identifiziert. Das Motiv der Satyrn betont gleichzeitig die Ironie und die Karikatur des Mannes. Denn dieses Motiv assoziiert auch das Satyrspiel in der Antike, in dem die ‚normale' Welt karikiert und ironisiert wird. Bemerkenswert ist aber vor allem, dass Friedrich und Leontin das Fest anders als vorher beobachten, nachdem Viktor aufgetaucht ist:

> Es ist doch ein sonderbares Gefühl, sagte Friedrich nach einer Weile, so draußen aus der weiten, stillen Einsamkeit auf einmal in die bunte Lust der Menschen hineinzusehen, ohne ihren inneren Zusammenhang zu kennen; wie sie sich, gleich Marionetten, voreinander verneigen und beugen, lachen und die Lippen bewegen, ohne daß wir hören, was sie sprechen.[6]

Durch seine Erscheinung verändert sich die Stimmung im Raum in der Wahrnehmung der beiden Hauptfiguren im Nu. Obwohl die Menschen im beobachteten Raum lebhaft und energisch auftreten, bleibt die Szene für Friedrich und Leontin still, weil sie durch das Fenster nichts von den lebendigen Betätigungen hören können. Viktors Haltungen und Bewegungen übertreiben die Lebhaftigkeit in diesem Raum, so dass die beobachtete Szene für Friedrich und Leontin nun fremd und seltsam wirkt. Viktors Rolle ähnelt der Rolle der „Dummheit" im Narrenfest, die Bachtin wie folgt versteht:

> Die Dummheit ist natürlich durch und durch ambivalent, sie vereint in sich das negative Moment von Degradierung und Vernichtung (das im heutigen Schimpfwort „Dummkopf" als einziges übriggeblieben ist) und das positive Moment von Erneuerung und Wahrheit; Dummheit ist auf den Kopf gestellte Weisheit, sie ist die Kehrseite der offiziellen, herr-

[5] EW2, S. 117.
[6] EW2, S. 117f.

> schenden Wahrheit und zeigt sich vor allem in der Unfähigkeit, die Gesetze und Konventionen der offiziellen Welt zu begreifen, und im Verstoß gegen dieselben.[7]

Besonders wichtig ist in dieser Beschreibung Bachtins, dass die Narren von allen Regeln und Konventionen befreit sind, dadurch ihre Narrheit ohne Hemmung ausleben und durch ihre Narrheit in umgekehrter Weise die „Wahrheit" zeigen können. Viktor ist nicht nur „ein höchst seltsamer Gesell", vielmehr eröffnet er eine neue Sichtweise auf die Welt, wie es auch die „Dummheit" beim Fest tut:

> Man durfte mit „dummen" Augen auf die Welt schauen, und dieses Recht galt für die volkstümliche Marktplatzseite eines jeden Feiertags.[8]

Die beiden Grafen dürfen nun auch mit „dummen Augen" auf die Welt schauen. Das Adjektiv „sonderbar" markiert wie das Adjektiv „seltsam" das Gefühl der Verfremdung, das durch die Metapher der Marionetten betont wird. Die Marionetten sollten hier aber anders als bei Kleist verstanden werden.[9] Der Zustand der Marionetten ist bei Kleist eines der drei Beispiele eines paradiesischen Zustandes. Bei Kleist stehen die Marionetten für die Vorstellung eines nicht subjektivistischen Zustandes, eines Zustandes, in dem man sich völlig in die Obhut einer großen Ordnung begibt, statt sich selbst überlassen zu sein. Demgegenüber stellt Pikulik für Eichendorff fest, es verrate „einen inneren Mangel", dass die tanzenden Leute ohne die Wahrnehmung ihrer Geräusche wie Marionetten wirken.[10] Diese „Stummheit" sei für Eichendorff „ein Zeichen der Unerlöstheit, eines Zustandes, der freilich aufgehoben werden könnte, wenn das Innere zum Klingen gebracht würde."[11] Die betrachteten Leute im Zimmer sehen lebendig aus, sind jedoch eigentlich im Schlaf, denn sie wissen nicht, welche Rolle sie eigentlich spielen.

Friedrich und Leontin sprechen nun miteinander über die Theaterhaftigkeit dieser alltäglichen Szene. Leontin könne sich „kein schauerlicheres und lächerlicheres Schauspiel zugleich wünschen, als eine Bande Musikanten, die recht eifrig und in den schwierigsten Passagen spielten, und einen Saal voll Tanzender dazu", ohne einen Laut von der Musik zu vernehmen.[12] Friedrich

---

[7] Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leupold. Hrsg. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 302.
[8] Ebd., S. 301f.
[9] Vgl. Pikulik: Erzähltes Welttheater, S. 13.
[10] Ebd.
[11] Vgl. ebd. Die Dichter sollen nach Pikulik dabei die Aufgabe erfüllen, die Welt wieder zum Sprechen zu bringen, womit er das Gedicht *Wünschelrute* meint.
[12] EW2, S. 118.

geht aber noch weiter und generalisiert diese Wahrnehmung als Alltäglichkeit:

> Und hast du dieses Schauspiel nicht im Grunde täglich? […] Gestikulieren, quälen und mühen sich nicht überhaupt alle Menschen ab, die eigentümliche Grundmelodie äußerlich zu gestalten, die jedem in tiefster Seele mitgegeben ist, und die der eine mehr, der andere weniger und keiner ganz auszudrücken vermag, wie sie ihm vorschwebt? Wie weniges verstehen wir von den Taten, ja, selbst von den Worten eines Menschen![13]

Friedrich vergleicht das Leben mit dem Bemühen, „die eigentümliche Grundmelodie äußerlich zu gestalten, die jedem in tiefster Seele mitgegeben ist". Diese „Grundmelodie" könne aber keiner vollkommen zum Ausdruck bringen. Friedrich klagt daher, dass keine Kommunikation zwischen Menschen vollkommen gelingen könne. Leontin erwidert:

> Ja, wenn sie erst Musik im Leibe hätten! […] Aber die meisten fingern wirklich ganz ernsthaft auf Hölzchen ohne Saiten, weil es einmal so hergebracht ist und das vorliegende Blatt heruntergespielt werden muß; aber das, was das ganze Hantieren eigentlich vorstellen soll, die Musik selbst und Bedeutung des Lebens, haben die närrisch gewordenen Musikanten darüber vergessen und verloren.[14]

Die Musik lässt sich hier als Metapher für eine vollendete Selbstmitteilung und eine vollendete Erkenntnis des anderen verstehen, d. h. als Metapher für eine vollendete zwischenmenschliche Kommunikation. Leontin betont damit einen anderen Aspekt als Friedrich. Friedrich beobachtet vielmehr die Schwierigkeiten der Selbstmitteilung, wobei er davon ausgeht, dass man sich um die Selbstmitteilung bemüht und um sie kämpft. Leontin macht Friedrich hingegen darauf aufmerksam, dass viele überhaupt nicht einmal fähig sind, sich in einer möglichst guten Selbstmitteilung zu versuchen. Die Menschen sind alle mehr oder weniger Narren: Sie sind „die närrisch gewordenen Musikanten", die „die Musik selbst und Bedeutung des Lebens […] vergessen und verloren" haben.[15] Sie leben, ohne zu wissen, wozu sie leben, oder besser: Sie haben es „darüber", d. h. ‚über dem falschen Leben', „vergessen". Ein solch ‚falsches', uneigentliches Leben wird mit dem Fingern „auf Hölzchen ohne Saiten" verglichen, statt richtig auf Saiten zu spielen.[16] Dies trifft am besten auf nur oberflächlich kommunizierende Menschen zu, die im zweiten

[13] Ebd.
[14] EW2, S. 117f.
[15] EW2, S. 117.
[16] Diesen Zustand nennt Pikulik den „inneren Mangel" sowie den „Mangel an Sinn". Vgl. Pikulik: Erzähltes Welttheater, S. 13.

Buch des Romans in der Salon-Szene in der Residenz am deutlichsten kritisch dargestellt werden.[17] Die Gesellschaft im Salon repräsentiert die Haltung, „ganz ernsthaft auf Hölzchen ohne Saiten" zu fingern. Die Leute im Salon sind weder dazu in der Lage, die anderen zu verstehen, noch dazu, sich selbst möglichst genau auszudrücken, um von den anderen verstanden zu werden. Friedrich sagt zu sich: „in Euch wird doch alles Wort nur wieder Wort".[18] Worte dürfen aber nicht wieder nur Worte werden, sondern mit Worten sollen „die Musik selbst und Bedeutung des Lebens" zum Ausdruck gebracht werden. Es gibt nicht nur einen einzigen Sinn des Lebens, sondern jeder muss sein eigenes Leben in seiner Art leben. Im Roman wird angedeutet, dass der eigentliche Sinn des Lebens darin besteht, sich selbst auszudrücken und die anderen zu verstehen. Die meisten seien „närrisch", weil sie unwissentlich vor sich hin leben. Viktor zeigt sich hingegen als Narr im Karneval, der solchen Leuten ihre Unwissenheit vor Augen führen soll. Seine Dummheit lässt sich also als positive Seite der Dummheit verstehen.[19] Er ist sogar gleichzeitig dazu fähig, die Eigenschaften der anderen zu durchschauen und sie zum Ausdruck zu bringen.

4. VIKTOR ALS REGISSEUR DES KARNEVALISTISCHEN SPIELS

Viktor zeigt sich nicht nur als Narr im Karneval, er spielt sogar die Rolle eines Regisseurs des karnevalistischen Theaters. Er zeigt dabei sein Talent:

> In diesem Augenblick hörte man ein verworrenes Getöse auf der Stiege, die Türe gähnte und spie einen ganzen Knäuel der seltsamen abenteuerlichen Zerrbilder und Mißgestalten aus, wie sie nur eine fürchterlichreiche, dunkel in sich selber arbeitende Phantasie ersinnen konnte. Viktor! – riefen Leontin und Friedrich zugleich, und sie hatten es erraten.[20]

Viktor bereitet einen Maskenzug vor, um die Leute zu überraschen. Friedrich und Leontin erraten sofort Viktors Rolle als Regisseur. Der Maskenzug wird von ihnen und auch vom gesamten Konzept des Romans affirmiert und er wird ausführlich und intensiv dargestellt. Vor allem wird Viktors Talent deutlich, die anderen tief zu verstehen und ihren Eigenschaften Form und Gestalt zu geben:

---

17 Siehe das zwölfte Kapitel. Vgl. EW2, besonders S. 191–210.

18 EW2, S. 205.

19 Viktor wird jedoch in diesem Roman niemals wörtlich ‚Narr' genannt. Dies könnte als Zeichen verstanden werden, dass Viktor aus der allgemeinen Dummheit, also aus der negativen Seite der Dummheit nach Bachtin, ausgegrenzt ist.

20 EW2, S. 142.

> Mit einer Wut von Lust wußte er einem jeden seinen eigentümlichen Spielraum zu verschaffen, und selbst die Eitelsten dahin zu bringen, daß sie sich einmal über sich selbst erheben und ihre eigne Narrheit zum Narren hatten. Und so gebärdeten sich denn auch die Ungeschicktesten meisterlich, so wie die Plumpheit selber komisch wird, wenn sie über ihre eigene Füße fällt.[21]

Viktor spielt nicht nur selbst eine narrenhafte Rolle, sondern er durchschaut auch genau die Eigentümlichkeiten der anderen Personen und inszeniert daraus ein ‚Theater'. Die Masken spielen hier eine ambivalente Rolle: Sie sollten eigentlich etwas verstecken oder anders sehen lassen, aber durch Viktors Regie wird das eigentliche Wesen der Personen gerade durch die Masken verraten. Außerdem zeigen vor allem die Eigenschaften, die sonst als negativ verstanden werden, eine besondere Wirkung. Viktor ist als eine Person konzipiert, die den Leuten anbietet, sich die Welt aus einer anderen, nämlich „dummen" Perspektive anzuschauen, wie Bachtin es in der oben zitierten Passage beschreibt. Aus dieser Perspektive wird die allgemeine, konventionelle Einstellung in Frage gestellt, dass das alltägliche, gewöhnliche Leben das einzig richtige Leben ist.

Die Reaktionen der meisten Personen sind unterschiedlich.[22] Das Theater weckt in den Personen Heiterkeit, die es verstehen, wie bei Friedrich, Leontin oder Herrn v. A., der sonst als ein stiller Mann erscheint und hier aus Herzen lacht. Die Tante repräsentiert demgegenüber die allgemeine, ‚spießbürgerliche' Sicht. Sie versteht Viktor und seinen Witz überhaupt nicht, fragt Friedrich, wie Viktors Theater ihm gefallen hat, und erwartet, dass er ihrer Meinung ist. Aber Friedrich erwidert mit langen Worten und lobt Viktor sehr.[23] Er meint sogar: „Es wäre zu wünschen, man könnte die weltberühmten Mimiker, Grotesktänzer und wie sie sich immer nennen, auf einen Augenblick zu ihrer Belehrung unter diesen Trupp versetzen." Sie sollten bei Viktors Truppe lernen, Zuschauer zum Lachen zu bringen:

> Wie armselig, nüchtern und albern würden sie sich unter diesen tüchtigen Gesellen ausnehmen, die nicht bloß diese oder jene einzelne Richtung des Komischen ängstlich herausheben, sondern Sprache, Witz und den ganzen Menschen in Anspruch nehmen. Jene ermatten uns recht mit allgemeinen Späßchen, ohne alle Individualität, mit hergebrachten, längstabgenutzten Mienen und Sprüngen, und vor lauter künstlichen Anstalten zum Lachen kommen wir niemals zum Lachen selber. Hier erfindet

[21] EW2, S. 143.
[22] Ebd.
[23] Vgl. EW2, S. 144.

> jeder selbst, wie es ihm die Lust des Augenblickes eingibt, und die Torheit lacht uns unmittelbar und keck in's Gesicht, daß uns recht das Herz vor Freiheit aufgeht.[24]

Die professionellen Tänzer und Mimiker haben nur konventionelle, ‚längstabgenutzte' Mittel, um jemanden zum Lachen zu bringen, so dass man sich gezwungen fühlt, wo man lachen soll, und daher nicht mehr wahrhaft lachen kann. Sie spielen „ohne alle Individualität". Viktor und seine Gesellen zielen hingegen nicht darauf ab, die Zuschauer zum Lachen zu bringen, sondern sie stellen sich selbst dar. Ihnen geht es eben um „Individualität". Da alle Zuschauer im ‚Theater' ihren Empfindungen auf diese Weise freien Lauf lassen und selbst finden können, was für sie lustig ist, ist es ihnen möglich, dass ihnen „recht das Herz vor Freiheit aufgeht". Viktor stellt sich also selbst als Narr dar. Aber er findet auch in jedem den Narren, der sonst versteckt bleibt.

5. VIKTOR ALS INBEGRIFF DER AHNUNG VON EINEM EIGENTLICHEN LEBEN

Viktor ist nicht nur ein Mann, der viele komische Ideen hat und damit gerne einen verrückten Spuk macht, wie die Tante ihn für ‚lustig' halten will. Er ist gleichzeitig betrübt darüber, wie Friedrich genau erkennt, dass er von den meisten anderen Menschen weder verstanden noch anerkannt wird, so dass er sich auch fremd und einsam fühlt.[25] Friedrich und Leontin wissen seine Ideen und Einfälle aber zu schätzen und werden seine guten Freunde:

> Vor allen sogenannten klugen, gemachten Leuten war er [Viktor] besonders verschlossen, weil sie niemals weder seine Betrübnis, noch seine Lust verstanden und ihn mit ihrer angebildeten Afterweisheit von allen Seiten beengten. Die beiden Grafen [Friedrich und Leontin] waren die ersten in seinem Leben, die bei allen seinen Äußerungen wußten, was er meine. Denn es ist das Besondere ausgezeichneter Menschen, daß jede Erscheinung in ihrer reinen Brust sich in ihrer ursprünglichen Eigentümlichkeit bespiegelt, ohne daß sie dieselbe durch einen Beischmack ihres eigenen Selbst verderben. Er liebte sie daher auch mit unerschütterlicher Liebe bis zu seinem Tode.[26]

Die anderen Menschen schauen zu sehr auf Äußeres und halten Viktor daher schnell für wahnsinnig und nicht verstehbar. Friedrich und Leontin sind hin-

[24] Ebd.
[25] Vgl. EW2, S. 158.
[26] Ebd.

gegen bereit, genauer hinzuhören und Viktor so zu verstehen, wie er ist.[27] Nachdem die beiden das Gut des Herrn v. A. verlassen haben, wo sie Viktor kennengelernt hatten, erhält Friedrich einen langen Brief von Viktor. In diesem Brief beschreibt Viktor, wie einsam und verlassen er sich fühlt, nachdem Friedrich und Leontin ihn verlassen haben.[28]

Der Anblick der stummen Gesellschaft im Kontrast zum heftig agierenden Viktor erinnert Friedrich und Leontin an eine Kehrseite der alltäglichen Welt, die sie daran erinnert, dass sie eigentlich etwas Verstecktes in der Welt herauszufinden haben. Diese Haltung, etwas Verstecktes entdecken zu wollen, haben Friedrich und Leontin bereits länger, wie Viktor empfindet. Viktor kann nur mit ihnen richtig befreundet bleiben, denn die meisten Menschen sind nicht dazu in der Lage, sich selbst auszudrücken, weil sie keinen individuellen Sinn in sich ahnen können.

Die Existenz von Viktor bedeutet ganz grundlegend die Ahnung oder das Wissen von etwas Verstecktem in der Welt und verkörpert als ein „Grenzphänomen" einen „einschließenden Ausschluss oder ausschließenden Einschluss", um die es in dieser Sektion des Tagungsbandes geht. In den späteren Werken Eichendorffs sind die narrenhaften Momente, die Viktor hat, in verschiedenen Dichterfiguren wiederzuerkennen. Durch ihre Existenz karnevalisieren diese Dichter die alltägliche Welt, um den Leser dazu zu bringen, sich an den eigentlichen Sinn des Lebens zu erinnern, nämlich sich selbst individuell auszudrücken und die Individualität anderer Menschen wirklich zu verstehen. Für Eichendorff sind deshalb nicht nur die Narrenfiguren in seinen Werken, sondern seine literarischen Werke selbst grundsätzlich „Grenzphänomene".

[27] Vgl. Michael Moxter: Hören. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Studienausgabe. Darmstadt: WBG 2014, S. 149–171. Der Akt des Hinhörens korrespondiert meines Erachtens mit dem Lauschen, das sich in der Lyrik Eichendorffs oft auf das Rauschen reimt.

[28] Vgl. EW2, S. 258–261.

Überlegung zum „Fremden“ in Eichendorffs *Das Marmorbild*

Misa Fujiwara (Kyoto-Frauenuniversität)

Einleitung

Eines der immer wiederkehrenden Themen in Eichendorffs Romanen und Kurzgeschichten ist die Reise des Protagonisten und dessen positiver Blick auf die Welt. Im 19. Jahrhundert, wo Eichendorff dichterisch aktiv war, wird zunehmend der Schwerpunkt des Interesses auf das Bewusstsein des Einzelnen sowohl als öffentlicher Bürger als auch als private Einzelperson gelegt.

Exemplarisch für die Verschiebung des literarischen Interesses weg vom Genie der Goethezeit und hin zu gewöhnlichen Menschen ist der Protagonist der 1826 veröffentlichten Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*.[1] Die Hauptfigur, die im Werk durchweg als „Taugenichts“ oder „Fremder“ bezeichnet wird, geht mit seiner Geige in der Hand auf Wanderreise. In seinem Vertrauen auf Gott ist dieser Taugenichts bereit, sich – oder vielmehr: sein entfremdetes Selbst als das Produkt seiner Selbstreflexion – so wie er ist zu akzeptieren. Mit sich selbst im Reinen, stößt der vermeintliche Taugenichts auch in seiner Umwelt durchaus auf Wohlwollen. Menschen, die ihn als Fremden betrachten, unterstützen ihn mit Arbeit und Geld. Andere, vor allem poetische Menschen empfangen ihn mit offenen Armen. In der bisherigen Eichendorff-Forschung werden die Unterstützung und der Zuspruch, die der Protagonist erfährt, häufig mit seiner Hingabe an Gott erklärt.[2] Neben wohlwollender Akzeptanz erfährt der Taugenichts aber auch die Bereitschaft zur Duldung der Koexistenz von Unterschieden, auch wenn diese zu einem von gegenseitigem Unverständnis geprägten Nebeneinander führen.

In Anlehnung an das Thema dieser Sektion „Einschließender Ausschluss oder ausschließender Einschluss – Fremde, Gäste, Feinde als literarische Grenzphänomene“ wird hier untersucht, was in Eichendorffs Werk als

[1] Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet v. Wilhelm Kosch u. August Sauer, fortgeführt u. hrsg. v. Hermann Kunisch u. Helmut Koopmann (im Folgenden zitiert als HKA). Tübingen (Niemeyer). Bd. V/1. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim. 1998. Bd. VII. Hrsg. v. Sibylle von Steinsdorff. 1993.

[2] Vgl. Waltraud Wiethölter: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“. In: Eichendorffs Modernität. Hrsg. v. Michael Kessler u. Helmut Koopmann. Tübingen (Stauffenburg) 1989, S. 171–202.

„fremd“ gilt und wie weit das Fremde als Anstoß zur Selbstreflexion dargestellt wird.

In diesem Beitrag werde ich jedoch nicht die Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* behandeln, sondern näher auf die frühere Novelle *Das Marmorbild* eingehen. Der Grund dafür ist, dass in dieser Novelle die Bedeutung der Fremde für die Bewusstseinsbildung des Protagonisten noch deutlicher als im *Taugenichts* thematisiert wird.

DIE STADT LUCCA ALS EINE GRENZSTÄTTE

1819 erschien *Das Marmorbild* im *Frauentaschenbuch*, dessen Herausgeber Friedrich de la Motte Fouqué war. In einem Brief an Fouqué schrieb Eichendorff über den Hintergrund dieser Novelle.

> Da mir nunmehr die Gegenwart in tausend verdrießlichen und eigentlich für alle Welt unersprießlichen Geschäften in eine fast lächerliche Nähe gerückt ist, gleichwie man ein großes Fresko-Gemälde nur aus einiger Entfernung betrachten muß, wenn man nicht vor den einzelnen groben Strichen erschrecken soll, so habe ich in vorliegendem Mährchen versucht, mich in die Vergangenheit und in einen fremden Himmelsstrich zu flüchten, und betrachte dasselbe als einen Spaziergang in amtfreien Stunden ins Freie hinaus. […] Wie sehnt sich meine ganze Seele nach jener altgewohnten Abgeschiedenheit und Unbeflecktheit von den alltäglichen Welthändeln, wo ich, mitten in einer der volkreichsten Städte, von dem großen Strome des Lebens nur das ferne Rauschen vernahm, das uns so wunderbar in die Tiefe versenkt. (HKA XII, 76)

Als Bühne für die Novelle wählt Eichendorff also die „Vergangenheit“ und „einen fremden Himmelsstrich“. Beide sind zweideutig: Zum einen steht „Vergangenheit“ nicht nur für die geschichtliche Vergangenheit, sondern auch für die des Individuums. Vergangenheit wird daher auf mehreren Ebenen behandelt: Durch eine mittelalterliche Atmosphäre der Novelle, durch Anspielungen auf die griechisch-römische Mythologie und durch die Erwähnung der Kindheit des Protagonisten. „Ein[] fremde[r] Himmelsstrich“ ist ein Hinweis auf die Stadt Lucca in Italien. Für ihn, Eichendorff, bleibt die Stadt zunächst fremd. Das innere Bewusstsein des Individuums, die Vergangenheit der Welt und der fremde Raum sind in dieser Novelle verschmolzen. Die Grenze von Innen und Außen ist nicht vorhanden.

Dass Eichendorff Lucca als Ort der Handlung wählt, ist kein Zufall. Während seiner Arbeit an *Dem Marmorbild* las Eichendorff *Die seltzahme Lucenser-Gespenst* (1687) von Eberhard Werner Happel. Inspiriert durch die

Geschichte übernahm Eichendorff den Namen der Stadt „Lucca“ sowie den des unheimlichen „Donati“. In seiner Erzählung nimmt es Eichendorff aber nicht so genau mit der Lage des realen Lucca und verlegt die Stadt vom Süden Mailands in den Norden.[3] Ganz Ähnliches begegnet uns auch wieder im *Taugenichts*, in dem die Aussicht von Rom auf das Meer beschrieben wird. Die beiden Beispiele deuteten darauf hin, dass Eichendorff italienische Städte wie Rom oder Lucca eher als Symbol eines göttlichen Landes denn als reale geographische Orte verstanden wissen möchte.[4] In gleicher Weise hat Lucca auch ein ganz abstraktes Stadtbild. Kurz gesagt, „Lucca“ hat zwei Seiten. Eines ist die heilige Stätte, und das andere die Welt der Verführung. Mit anderen Worten, die Innenseite des Stadttors fungiert als ein durch eine unsichtbare heilige Kraft geschützter Raum, und die Außenseite des Tores ist ein Ort, in dem geheimnisvolle Ereignisse stattfinden. Ersteres zeigt sich zum Beispiel in einer Szene, in der Donati, der als düstere Figur auftritt, versucht, das Stadttor zu durchqueren, als sein Ross plötzlich scheut und sich weigert, in die Stadt hineinzureiten. Die instinktive Ablehnung des Tieres, das Donati ansonsten gehorsam folgt (HKA V/1, 42), deutet darauf hin, dass eine entgegengesetzte, vielleicht göttliche Kraft von der Innenseite des Tores nach außen auf das Tier einwirkt.

Dagegen werden die Teiche und Gebäude, die sich außerhalb des Tores befinden, als Orte dargestellt, wo Florio auf die Welt der griechischen und römischen Mythenwelt trifft. In der Nacht seiner Ankunft in „Lucca“ verlässt Florio eine Herberge, die wundersam in Schlaf versunken ist, und wanderte allein herum, bis er zufällig „ein[en] großen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher“ (HKA V/1, 45) erreicht, wo er zum ersten Mal das schönes Marmorbild sieht. Am nächsten Tag wandert er erneut herum, um diesen Weiher wieder zu finden. Unerwartet tritt er in den prächtigen Garten ein, wo er eine schöne Frau findet, die dem Marmorbild sehr ähnlich sieht. (HKA V/1, 49 f.) Weitere Anzeichen für die Vermischung der Welt der Mythen mit der der Realität sind die Villa, in der Florio beim Tanzen ein griechisch verkleidetes Mädchen und ihre Doppelgängerin sieht, und Donatis Landhaus außerhalb des Tores. Dies zeigt, dass unter dem Namen „Lucca“ zum einen die heilige Stätte und zum anderen die Gegend der Verführung subsumiert werden.

Die Stadt Lucca als Grenzstätte bezieht sich im zweiten Teil der Novelle auf Florios Vergangenheit, genauer auf seine „Kindheit“. Das

[3] „Und so zogen die Glücklichen fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter.“ (HKA V/1, 82)

[4] Vgl. Oskar Seidlin: Versuche über Eichendorff. 2., unveränderte Aufl. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 1978, S. 15ff.

heißt: als Florio die Bilderreihe auf den Wandtapeten im Gemach der Venus sieht, erinnert er sich daran, in seiner Kindheit zu Hause Abbildungen Luccas und anderer berühmter Städte gesehen zu haben. (HKA V/1, 70f.) In diesem Moment wird Lucca mit dem Urbild seiner Kindheit verbunden. Die geheimnisvollen Ereignisse, die Florio in „Lucca“ erlebt hat, sind die gemischten Bilder seiner „Kindheitserinnerung“ und der Gegenwart.

DIE VEREINIGUNG VON INDIVIDUUM UND AUSSENWELT ALS RESULTAT ZWISCHENMENSCHLICHER BEZIEHUNGEN

Nicht nur die Orte, sondern auch die Figuren in Florios Umwelt bilden Gegensätze. Beispiele sind der fromme Sänger Fortunato und der düstere Ritter Donati, aber auch das liebliche, reine Mädchen Bianka und die sinnliche Göttin Venus. Wenn wir diese Figuren jeweils einer der beiden Welten – der christlichen oder der griechisch-römischen – zuordnen müssten, wie es in der bisherigen Eichendorff-Forschung oftmals getan wurde,[5] dann könnten wir Fortunato und Bianka der ersten, Donati und Venus dagegen der zweiten zurechnen. Das Ende der Novelle, in dem Florio trotz seiner Hingabe an Venus schließlich mit Fortunato und Bianka mitreist, würde dann den Gegensatz der beiden Welten und die Bevorzugung der christlichen Welt akzentuieren. Der Ansatz, jede Figur nur einer Welt zuzuordnen, lässt jedoch einen Aspekt unberücksichtigt. Dies wird deutlich, wenn wir uns der Frage nähern, ob der Protagonist Florio sich nicht erst über seine Beziehungen zu anderen Figuren charakterisieren lässt. Zu Beginn der Novelle, als Florio dem Sänger Fortunato gesteht, dass es ihm unbehaglich sei, wenn er über seine eigenen Wünsche sänge, worauf Fortunato ihm wie folgt antwortet: „Jeder lobt Gott auf seine Weise, sagte der Fremde, und alle Stimmen zusammen machen den Frühling.“ (HKA V/1, 31) Das Wort „Frühling“ ist hier ein Hinweis auf „Florio“. Fortunato deutet schon von Anfang an darauf hin, dass alle Ereignisse miteinander verwoben sind, damit die Geschichte von „Frühling“, d. h. von „Florio“, geprägt werden kann. Bemerkenswert ist hier auch, dass alle Stimmen zusammentreffen, um eine Person zu formen. Alle Figuren treten vor ihm zuerst jedoch als „Fremde“ auf und versöhnen sich dann erst allmählich mit ihm.

An der Figur des Sängers Fortunato zeigt sich dies deutlich. Sein Name „Fortunato“ stammt von „Fortuna“, der römischen Göttin des Glückes sowie des Schicksals. Bei der ersten Begegnung wird er oftmals als „der Fremde“

[5] Vgl. Wiethölter, S. 172.

beschrieben.[6] Seine Aussagen und Kommentare legen jedoch den Schluss nahe, dass er mehr über Florios Zukunft weiß. Vor allem, als sie sich zum ersten Mal treffen und Florio gesteht, dass er Sehnsucht nach der Ferne hat, antwortet Fortunato ihm:

> Habt Ihr wohl jemals, sagte er zerstreut aber sehr ernsthaft, von dem wunderbaren Spielmann gehört, der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hinein verlockt, aus dem Keiner wieder zurückgekehrt ist? (HKA V/1, 32)

Fortunato nimmt die Sage als Gleichnis, um Florio vor den Gefahren „unmessbarer Freude" zu warnen. In diesem Zusammenhang wird auch zum ersten Mal in der Erzählung eine Anspielung auf die Liebesgöttin Venus gemacht.

Aber warum bleibt Fortunato trotz seiner Wechselhaftigkeit eine Vertrauensperson für Florio? Ein Grund hierfür liegt sicherlich darin, dass Fortunato mit der Innenwelt von Florio verbunden ist. Dies lässt sich nicht zuletzt auch daraus ablesen, dass er immer im Mittelpunkt des „Kreises" oder „Kranzes" steht, der in dieser Novelle ein wiederkehrendes Motiv ist.[7] Bereits zu Beginn der Geschichte, als Florio zum ersten Mal erkennt, dass der Mann, den er traf, der berühmte Sänger Fortunato ist, singt er in der Mitte des von Frauen und Rittern geformten Kreises (HKA V/1, 34). Auch als Florio am Ende der Geschichte aus der Villa der Venus flüchtet, sieht er Fortunato im Mittelpunkt des Weihers stehen. (HKA V/1, 73f.) Fortunatos Lied erinnert Florio, von Venus bezaubert, an seine Kindheit und rettet ihn so aus dem Bann. Florio verdankt es daher Fortunato, dass er endlich seinen eigenen festen Glauben finden kann. Florio „kam sich auf einmal hier so fremde, und wie aus sich selber verirrt vor" (HKA V/1, 72). Fortunatos Gesang erinnert Florio an seine Vergangenheit und weist ihm so den Weg zu Gott: er murmelte: „Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!" (Ebd.)

An dieser Stelle muss auf den Ritter Donati eingegangen werden. Auch bei ihm wird eine tiefe Verbindung zu Florio angedeutet, insofern als er aus einem nicht bekannten Grund mit Florios Vergangenheit vertraut zu sein scheint.

---

[6] „[…] dem jungen Florio dünkte die schlanke Gestalt des Fremden, sein frisches keckes Wesen, ja selbst seine fröhliche Stimme so überaus anmuthig, daß er gar nicht von demselben wegsehen konnte." (HKA V/1, 31)

[7] Nach Carsten Lange steht der Kreis in *Dem Marmorbild* symbolisch „für das innerpsychische Kreisen der Hauptfigur in sich selbst". Carsten Lange: Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007, S. 134. Über das Motiv des Kreisens siehe auch Hartmut Marhold: Motiv und Struktur des Kreises in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild". In: Aurora 47 (1987), S. 101–125.

> Florio fuhr ordentlich zusammen, als der Seltsame sich darauf vor allen Andern zu ihm wandte und ihn als einen früheren Bekannten in Lucca willkommen hieß. Erstaunt und nachsinnend betrachtete er ihn von oben bis unten, denn er wußte sich durchaus nicht zu erinnern, ihn jemals gesehn zu haben. Doch war der Ritter ausnehmend beredt und sprach viel über mancherlei Begebenheiten aus Florio's früheren Tagen. Auch war er so genau bekannt mit der Gegend seiner Heimath, dem Garten und jedem heimischen Platz, der Florio'n herzlich lieb war aus alter Zeit, daß sich derselbe bald mit der dunklen Gestalt auszusöhnen anfing. (HKA V/1, 40)

Später in dieser Novelle wird angedeutet, dass Donati ein Ritter aus den Bildern ist, die Florio oft als Kind zu Hause gesehen, jedoch vergessen hat. Die Erinnerung an seine Kindheit führt dazu, dass Florio „das Fremde“ vergisst, was ihm zunächst Angst macht. Dieser unheimliche Donati bringt Florio zur Villa der Venus, worauf der „Schwarm“ verschwindet. (HKA V/1, 69)

Im Folgenden möchte ich noch auf die Rolle der beiden Frauen, Venus und Bianka, näher eingehen. Als Florio das Marmorbild zum ersten Mal sieht, erlebt er ein Déjà-vu: „[…] denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.“ (HKA V/1, 45)

Das Marmorbild ist Florio von Anfang an nicht fremd. Auch die Szene, in der Florio eine Frau sieht, die „einem schönen Marmorbild am Weiher“ (HKA V/1, 51) ähnlich ist, weist darauf hin, dass das Pygmalionmotiv, nach dem ein Kunstwerk durch den Geist des Künstlers zum Leben erwacht, sich auch in Eichendorffs Novelle findet.[8] So gesehen ist auch Venus ein Teil von Florios Erinnerungen, obwohl sie eigentlich als eine Göttin der griechisch-römischen Mythologie in der Dichotomie zwischen christlicher und heidnischer Tradition Florios Wendung hin zu Gott entgegensteht.

Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Florios Imagination des Venusbilds die ganz reale Begegnung mit einem anmutigen Mädchen gleich zu Beginn der Novelle zugrunde liegt. Dieses Mädchen, Bianka, scheint ihm zuerst „zierlich“ und „fast noch kindlich“ (HKA V/1, 33). Darüber hinaus wird sie als „ein fröhliches Bild des Frühlings“ (ebd.) beschrieben, sodass sie auch mit der Bedeutung von Florio=Frühling verbunden ist. Mit der sanften und flinken Bewegung des Mädchens wird zwar verhindert, dass sich das Bild von Venus in ihm verfestigt, aber das auf Florios Herz geprägte Mädchenbild mischt sich

[8] Vgl. Birte Lipinski: Mythos und Künstlerimagination in Eichendorffs „Das Marmorbild“. In: Aurora 68/69 (2010), S. 103–120, hier besonders S. 105.

mit seiner Sehnsucht nach der Kindheit. Dadurch erscheint das Mädchenbild bald wieder als ein Marmorbild vor Florio. In der Novelle wird dies durch die Venusstatue symbolisiert. Die Materialisierung der Sehnsucht Florios nach der Vergangenheit macht daher auch die Vergänglichkeit des Venusbilds deutlich. In der Szene des Tanzes in Pietros Landhaus erscheint Venus vor Florio in einem griechischen Kostüm, so als ob sie mit Bianka verschmolzen wäre. Das bewegende Bild der Venus macht einen verführerischen, aber vergänglichen Eindruck. In der Villa der Venus sieht Florio – ein Lied, das er in seiner Kindheit gehört hat, hörend – die gemalte Venus auf den Wandtapeten. Genau in diesem Moment wird seine wahre Erinnerung durch den Gesang geweckt und er wird sich der Fremdheit der anwesenden Venus bewusst. Sobald er sich auch selbst als fremd wahrnimmt, wird die Venus wieder zu Stein und Florio erscheinen grässliche Spukgestalten, durch die er sich bedroht fühlt. (HKA V/1, 72 f.)

Welche Rolle spielt also Bianka im Zusammenhang mit Florio? Erst nach dem Maskenball im Landhaus, als Bianka ihren Blumenkranz zerreißt und weint, weil Florio schroff zu ihr war, wird ihr eigenes Wesen, befreit vom Venusbild, sichtbar. (HKA V/1, 66) Das Zerreißen des Blumenkranzes deutet an, dass sie selbst den Bann des Anderen gebrochen hat: Sie ist nun eine selbständige Person. Am Ende dieser Geschichte, als Florio Lucca verlässt, erscheint Bianka als Junge verkleidet. Ihr Onkel Pietro hat beschlossen, „seine Nichte weit fortzuführen und sie in fremden Gegenden und in einem andern Himmelsstrich, wo nicht zu heilen, doch zu zerstreuen und zu erhalten." (HKA V/1, 81) Dabei wird die Verkleidung mit der Notwendigkeit, sich vom Vergangenen zu lösen, begründet: „Um ungehinderter reisen zu können und zugleich alles Vergangene gleichsam von sich abzustreifen, hatte sie Knabentracht anlegen müssen." (Ebd.) Mit dem Abstreifen des Vergangenen erscheint die wahre Bianka vor Florio, sodass er endlich ihre wahre Schönheit erkennt. Als die Stadt Lucca hinter ihnen versinkt, gesteht er ihr daher auch: „Ich bin wie neu geboren, es ist mir, als würde noch Alles gut werden, seit ich Euch wiedergefunden. Ich möchte niemals wieder scheiden, wenn Ihr es vergönnt." (HKA V/1, 82)

Endlich projiziert Florio also nicht mehr seine eigene Vergangenheit auf Bianka, sondern akzeptiert sie als eine real existierende und autonome Person. Ihre Schönheit ist unabhängig vom Venusbild oder Florios Erinnerung (ebd.) und wird so beschrieben „wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels". (Ebd.)

FAZIT

So wird in der Novelle *Das Marmorbild* „das Fremde“ als ein Teil der Erinnerung, projiziert auf Personen und Ereignisse der Gegenwart, dargestellt. Aber an den Figuren der Venus und des Donati zeigt sich auch, dass das „Fremde“ im Moment der ‚Reproduktion‘ als etwas Neues wahrgenommen werden kann, sodass sich diese Fremdheit in veränderter Version fortsetzt. Anstatt jedoch das „Fremde“ auszuschließen, koexistiert es weiterhin in veränderter Weise mit dem Ich-Selbst. Wir können auch sagen, dass der Gesang in der Novelle gleichsam wie ein Klebstoff, der Selbst und „Fremdes“ zusammenhält, wirkt. Und genau wie Florios Selbstfindung erst dann möglich wird, als er die wahre Bianka erkennt, wird die Ausbildung eines autonomen Ichs durch die Akzeptanz der Autonomie anderer gefördert.

Ausschliessender Einschluss der japanischen Literatur in die deutsche Literaturgeschichtsschreibung

Analogisches Denken in Karl Florenz' *Geschichte der japanischen Litteratur*

Daisuke Baba (Rikkyō-Universität, Tokyo)

In diesem Aufsatz[1] geht es um den wissenschaftlichen Austausch zwischen dem deutschsprachigen Raum, vor allem Deutschland, und Japan an der Wende zum 20. Jahrhundert. Konkret untersuche ich anhand der Fragestellung „Einschließender Ausschluss oder ausschließender Einschluss" Karl Florenz' (1865–1939) *Geschichte der japanischen Litteratur* (1906). Der Germanistik-Dozent an der Kaiserlichen Universität Tokyo scheint seine Kenntnisse über japanische Literatur, die er mithilfe seiner japanischen Studenten und Kollegen sammelte, nach Prämissen der deutschen Literaturgeschichtsschreibung angeordnet zu haben. Für die Entscheidung, welche Aspekte der japanischen Literatur Florenz in die deutsche Literaturgeschichtsschreibung einbezog, fungiert sein analogisches Denken als leitendes Prinzip.[2] Um dieses Denken klarzumachen, wird die vorliegende Arbeit nach einer kurzen Darstellung von Florenz' Situation in Japan und einer Diskussion des Begriffs „Nationalliteratur" in der deutschen und der

---

[1] Für die sprachliche Korrektur dieses Aufsatzes bedanke ich mich herzlich bei David Weiß (MA., Tokyo).

[2] Mit „analogisch" oder „Analogie" meine ich nicht bloß Ähnlichkeitsdenken. Ähnlichkeit wird in verschiedenen kulturwissenschaftlichen Thematiken des 20. Jahrhunderts als unscharfer, nicht ausreichend definierbarer Begriff aufgefasst, während der Begriff der Differenz in der Theoriegeschichte eine Hochkonjunktur erlebt. Neuere kulturwissenschaftliche Ansätze haben jedoch einen Konsens erreicht, demzufolge das Ähnlichkeitsdenken „vom jeweiligen Kontext durchaus abhängig" sei, „in dem man eine Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen finden will". Ryōzō Maeda: Einleitung zum Sonderthema: Analogie – Ähnlichkeitsdenken in Literatur und Kultur. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Internationale Ausgabe von „DOITSU BUNGAKU" 157. Analogie – Ähnlichkeitsdenken in Literatur und Kultur. Band 17/Heft 1. Hrsg. v. der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München 2018, S. 7–14, hier S. 7. Zu beachten ist allerdings, dass Florenz, wie in Abschnitt 4 ausgeführt wird, zwischen der deutschen und der japanischen Literatur sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede erkannt zu haben scheint. Als Analogie möchte ich in diesem Sinne die Relation von Ähnlichkeiten und Unterschieden in Florenz' Denken bezeichnen.

japanischen Tradition auf seine japanische Literaturgeschichte im Vergleich mit Wilhelm Scherers (1841–1886) *Geschichte der deutschen Litteratur* (1883) eingehen.

1

Die Geschichte des wissenschaftlichen Austausches zwischen Deutschland und Japan wird häufig als eine Einbahnstraße wahrgenommen. Die japanische Seite, wird unterstellt, nehme die deutschen bzw. europäischen Wissenschaften bloß auf, während die deutsche Seite nicht nur hochentwickelte Methoden und Praktiken nach Japan vermittle, sondern auch Kenntnisse über Japan nach Europa.[3] In dieser einseitigen Rezeptionsgeschichte gilt Karl Florenz als „Kulturvermittler".[4] Er studierte von 1883 bis 1886 an der Universität Leipzig Sanskrit-Philologie und interessierte sich für japanische Literatur. Dort lernte er japanische Studierende kennen, von denen einer ihm Japanisch beibrachte.[5] Florenz kam 1888 nach Japan und wurde 1889 an der damals neu gegründeten Kaiserlichen Universität als Lehrer in der Germanistischen Abteilung angestellt.[6] Während seiner 25-jährigen Tätigkeit in Japan beschäftigte er sich nebenbei mit der Erforschung der japanischen Literatur und veröffentlichte 1906 die Ergebnisse seiner Forschung unter dem Titel *Geschichte der japanischen Litteratur*. Von 1914 bis 1937 war er an der Universität Hamburg als erster Japanologie-Professor in Deutschland tätig.[7] Aufgrund seiner Vita wird Florenz als Begründer der japanischen Germanistik und der deutschen Japanologie angesehen, wobei häufig der Eindruck vermittelt wird, er habe durch bestimmte Methoden und Praktiken die japanische Literatur fast im Alleingang erforscht.

Florenz' japanische Literaturforschung war jedoch nur mithilfe seiner japanischen Studenten und Kollegen der Kaiserlichen Universität möglich.

---

[3] Vgl. Deutsche Sprache und Literatur in Japan. Ein geschichtlicher Rückblick. Ausstellung zum IVG-Kongreß in Tokyo. Hrsg. v. Yoshio Kōshina, Teruaki Takahashi, Naoichi Naka u. Mayumi Itō. Tokyo (Ikubundo) 1990. Da der Verlagsort meist Tokyo ist, füge ich bei japanischen Publikationen den Verlagsnamen in Klammern hinzu.

[4] Roland Schneider: Karl Florenz (1865–1939), der Begründer der deutschen Japanologie. In: Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland. Biographische Skizzen aus vier Jahrhunderten. Hrsg. v. Japanischem Institut Köln. Frankfurt a. M./New York 1990, S. 149–161.

[5] Tetsujirō Inoue: Furorentsu hakase to nihongaku. (Dr. Florenz und die Japanologie.) In: Kaisou roku. (Erinnerungen an meine vergangenen Tage.) Tokyo (Shunjūsha sōsho) 1943, S. 215–231, hier S. 217.

[6] Naoki Kamimura: Meiji ki doitsugo gakusha no kenkyū. (Studien zu Germanisten in der Meiji-Zeit.) Tokyo (Taga shuppan) 2001, S. 422–433.

[7] Masako Satō: Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik. Hamburg 1995, S. 175ff.

Er bat einen ehemaligen Studenten, der gut Deutsch konnte, persönlich ständig um Hilfe bei der Übersetzung literarischer Texte aus dem Japanischen ins Deutsche.[8] Darüber hinaus stand er in engem Kontakt mit dem japanischen Literaturwissenschaftler Yaichi HAGA (1867–1927), der deutsche Sprach- und Literaturmethoden in die japanische Literaturforschung einführen wollte. Zu erwähnen ist, dass Hagas *Zehn Vorlesungen über die Geschichte unserer Nationalliteratur* (1899) und Florenz' japanische Literaturgeschichte in Stoff, Erläuterung und Darstellungsweise viele bis ins Detail gehende Übereinstimmungen aufweisen.[9] Aus diesem Grund lässt sich vermuten, dass sich Haga und Florenz beim Verfassen ihrer japanischen Literaturgeschichten in irgendeiner Form gegenseitig halfen. Den deutlichsten Unterschied zwischen den beiden Literaturgeschichten stellt hingegen das Schema der Literaturgeschichtsschreibung dar. Florenz' Schema, das in Hagas Literaturgeschichte keine Entsprechung findet, geht wohl auf Wilhelm Scherers *Geschichte der deutschen Litteratur* zurück. Scherers Literaturgeschichte galt bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum als das bekannteste „Standardwerk der deutschen Literaturgeschichte".[10] Florenz scheint also die von Haga vermittelten Kenntnisse über japanische Literatur durch das für Scherers Literaturgeschichtsschreibung charakteristische Schema ausgearbeitet zu haben.

2

Die Traditionen der deutschen und der japanischen Literaturforschung, zwischen denen es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine nennenswerten Einflussnahmen gab, entwerfen dennoch einen parallelen Grundriss in der Herausbildung ihrer jeweiligen „Nationalliteratur", und zwar in Bezug auf Sprache, Nationalbewusstsein und Gattung. Der Begründer der Germanistik bzw. der Deutschen Philologie Jakob Grimm (1785–1863) definierte als Ziel der mikrologischen Sprachforschung der alten deutschen Texte, das wesentliche „nationale Charakteristikum eines Volkes" klarzumachen.[11] Die nationalphilologischen Forschungsergebnisse führten zum Erwerb von Kenntnissen über

[8] Sojin [Teisuke] Fujishiro: F-sensei to Manyō no soshaku. (Vom Durchkauen des Manyōshū mit meinem Lehrer Herrn F.) In: Gahitsuyoteki. (Tropfen aus meinem Federkiel.) Tokyo (Kōbundō) 1927, S. 138ff.

[9] Yaichi Haga: Kokubungaku shi jukkō. (Zehn Vorlesungen über die Geschichte unserer Nationalliteratur.) Tokyo (Fuzanbō) 1899.

[10] Rainer Rosenberg: Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik. Literaturgeschichtsschreibung. Berlin 1981, S. 109.

[11] Ebd., S. 47.

deutsche Texte, insbesondere über Dichtung und Prosa aus dem Mittelalter. Dies ermöglichte es Wilhelm Scherer, eine ununterbrochene deutsche Literaturgeschichte von der ältesten Zeit bis zu Goethes Tod zu schreiben. Nationalliteratur bezeichnete in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung die Gesamtheit der einsprachigen bzw. deutschen Kunstwerke in Dichtung und Prosa, in welcher sich die geistige Charakteristik des Volkes widerspiegle.[12] Diese Auffassung der Nationalliteratur wendet Florenz auf die japanische Literatur an. Im Vorwort seiner Literaturgeschichte schreibt er, es gehe ihm um eine „Darstellung des geistigen Lebens der Japaner, wie es sich in und an ihrer Nationallitteratur ausprägt".[13]

Im Japan des 18. Jahrhunderts vollzog sich eine parallele Entwicklung in der japanischen Literaturforschung als Gegenbewegung zur Dominanz der Sinologie. Norinaga MOTOORI (1730–1801), einer der repräsentativen Vertreter der nationalphilologischen Schule, bezeichnete die kollektive Seele der alten Japaner als „japanisches Herz", das man sich nur durch die Erforschung der altjapanischen Sprache und Literatur aneignen könne.[14] Diese Einstellung propagierte er in regelmäßigen privaten Vorlesungen über ältere japanische Literatur in Dichtung und Prosa etwa bis zum 13. Jahrhundert.[15] In dieser Tradition gab es bis zur Modernisierung um 1868 kaum Versuche, eine Literaturgeschichte zu verfassen, jedoch schon umfangreiche Forschung über japanische Werke, die mit dem genannten Begriff der Nationalliteratur vergleichbar ist. Haga, der bei einem Literaturwissenschaftler aus der Motoori-Schule studiert hatte, behandelte in seiner Literaturgeschichte neben Forschungsliteratur zur japanischen Literatur sowohl neuere Dichtungen als auch prosaische und dramatische Texte, von denen man die meisten nicht philologisch zu bearbeiten brauchte.[16]

---

[12] Hermann Kluge: Geschichte der deutschen National-Literatur. Zum Gebrauche an höheren Unterrichtsanstalten und zum Selbststudium. Altenburg 1903, S. 1.

[13] Karl Florenz: Geschichte der japanischen Litteratur. Leipzig 1906, S. V.

[14] Motoori bezeichnete die kollektive Seele der alten Japaner in Sprache und Literatur als „japanisches Herz", das seinen Zeitgenossen verloren gegangen sei. Im Gegensatz dazu formulierte er eine radikale Kritik am „chinesischen Herz" japanischer Sinologen und Buddhisten, die ihm nur zu den chinesischen Wissenschaften zu neigen und die Forschung der altjapanischen Kultur zu vernachlässigen schienen. Kōji Tanaka: Motoori Norinaga – Bungaku to shisou no Kyojin (Norinaga Motoori – Ein literarischer und intellektueller Gigant.) Tokyo (Chūkō shinsho) 2014, S. 10ff.

[15] Tsunetsugu Muraoka: Zōho Motoori Norinaga. (Norinaga Motoori. In von Tsutomu Maeda neu bearbeiteter Auflage.) Dai 1 kan. (Bd. 1.) Tokyo (Tōyō bunko) 2006, S. 94–124.

[16] Kokubungaku Tokuhon. (Auszüge gesammelter Lesetexte zu unserer Nationalliteratur.) Hrsg. v. Yaichi Haga u. Senzaburō Tachibana. In: Haga Yaichi Senshū. (Yaichi Haga: Ausgewählte Werke.) Dai 2 kan (Bd. 2.) Tokyo (Kokugakuin-Universität) 1983, S. 3–181.

Haga ergänzte die japanische Literaturwissenschaft im Rahmen der Nationalliteratur bewusst durch Methoden und Praktiken der Deutschen Philologie.[17] Dies geschah vor dem Hintergrund des tiefgreifenden Einflusses der europäischen Wissenschaften auf Japan bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Unter diesem Einfluss war der japanischen Literaturwissenschaft beinahe die Institutionalisierung an der Kaiserlichen Universität versagt worden.[18] Florenz hingegen fühlte sich als einziger deutscher Japan-Forscher in Japan dazu berufen, ans deutsche Publikum eine Reihe von umfangreichen und vertieften Kenntnissen über japanische Literatur zu vermitteln. Denn deutschsprachige Kaufleute, Gelehrte und Diplomaten in Japan verlangten zunehmend nach landeskundlichen Informationen über Japan.[19] In diesem deutsch-japanischen Kontext erhielt Florenz wohl Ende der 1890er Jahre von einem Leipziger Verlag den Auftrag, eine japanische Literaturgeschichte zu schreiben.[20] Zu diesem Zeitpunkt reifte wohl die Idee in ihm, die Entwicklung der japanischen Literatur durch Scherers bekanntes Schema so ähnlich darzustellen wie die der deutschen Literatur.

3

Die *Geschichte der japanischen Litteratur* gliedert sich in 5 Perioden: 1. „Älteste Zeit“ (bis 792), 2. „Heian-Periode“ (792–1186), 3. „Kamakura und Muromachi-Periode“ (1186–1601), 4. „Tokugawa-Periode“ (1601–1868) und 5. „Neueste Zeit“ oder „Meiji-Ära“ (seit 1868).[21] Diese Periodisierung beruht auf dem Wechsel des politischen Systems. In der jeweiligen Periode gibt Florenz einen Überblick über Geschichte, Politik und Kultur, um die Gattung und die Charakteristik der Literatur zu erklären. Im Anschluss daran erläutert er Verfasser und Werke, die ihm die Periode widerzuspiegeln scheinen. Florenz' Literaturgeschichte stimmt in dieser Darstellungsweise mit Hagas literaturgeschichtlichen Vorlesungen meist bis ins Detail überein. Dieser Darstellung fügt Florenz allerdings viele Auszüge und Übersetzungsbeispiele bekannter Werke hinzu.

---

[17] Yaichi Haga: Kokugaku towa nanzo ya. (Was ist denn Kokugaku?) In: Haga Yaichi senshū. (Yaichi Haga: Ausgewählte Werke.) Dai 1 kan. (Bd. 1.) Tokyo (Kokugakuin-Universität) 1982, S. 147–164.

[18] Hiromasa Fujita: Kindai kokugaku no kenkyū. (Studie zur japanischen Nationalphilologie in der Moderne.) Tokyo (Kōbundō) 2007, S. 249.

[19] Hans-Wilm Schütte: Asienwissenschaften in Deutschland. Geschichte, Stand und Perspektiven. Hamburg 2004, S. 62.

[20] Saeko Ishizawa: Chirimen-bon no subete. [Alles über Krepppapier-Bücher.] Meiji no ōbun sashie-bon. [Illustrierte Bücher in europäischen Sprachen in der Meiji-Zeit.] Tokyo (Miyai shoten) 2004, S. 173.

[21] Florenz (wie Anm. 13), S. VIII-X.

Diese formulierte er wohl auf Basis der deutschen Übersetzungen seiner Studenten aus den Originaltexten.[22]

Florenz' Literaturgeschichte ist jedoch von einem Entwicklungsschema der japanischen Literatur gekennzeichnet, das sich in Hagas Vorlesungen kaum beobachten lässt. Hagas Literaturgeschichte basierte vornehmlich auf einer damals in England und in Frankreich weit verbreiteten Zivilisationstheorie. Dieser Theorie zufolge stellt die Literatur ein geistiges Produkt der Nation dar, das auf ihrem zivilisatorischen Fortschritt beruht.[23] In einer solchen Literaturgeschichte wird kaum eine Entwicklung aufgezeigt. Es wird auch nur selten ein Zusammenhang zwischen dem historischen Prozess innerhalb der jeweiligen Perioden und der Geschichte in ihrer Gesamtheit hergestellt, vielmehr werden die einzelnen Perioden nach Gattung sowie Charakteristik geordnet und repräsentative Verfasser und Werke vorgestellt. Florenz scheint Hagas zivilisatorisch orientierte japanische Literaturgeschichte in Scherers deutsches Entwicklungsmodell umformuliert zu haben.

In Florenz' japanischer Literaturgeschichte übernimmt der Begriff „Volksgeist" als Subjekt der Entwicklung eine schematisch grundlegende Funktion. Der japanische Volksgeist eignet sich Florenz zufolge seit der Einführung der chinesischen Kultur und des Buddhismus im 7. Jahrhundert allmählich ihre literarischen Formen an, um seine eigene Literatur zu verfeinern.[24] Die Entwicklung der japanischen Literatur habe im 11. Jahrhundert in der Hofdamenliteratur ihren Höhepunkt erreicht, die sich durch eine Harmonie von „Form und Inhalt" auszeichne und die japanische „Klassizität" darstelle.[25] Der Volksgeist habe ab dem 12. Jahrhundert einen Prozess des Verfalls durchlaufen, in dem zuerst während wiederholter Kriege männliche Krieger und buddhistische Priester zu den repräsentativen Vertretern der japanischen Literatur avancierten.[26] Im 15. Jahrhundert habe die Einführung von Formen des chinesischen Dramas zur Entwicklung des Nō als Typus des japanischen Dramas geführt.[27] Bis ins zweite Drittel des 19. Jahrhunderts habe Japan unter der Herrschaft der militärischen Tokugawa-Regierung eine lange Friedenszeit genossen, in der man sich der Erforschung alter chinesischer und japanischer Literatur widmete.[28] In dieser Periode der „Renaissance" seien literarische

[22] Vgl. Fujishiro (wie Anm. 8).
[23] Yoshikazu Shinada: Haijo to hōsetsu. (Exklusion und Inklusion.) Kokugaku, Kokubungaku, Haga Yaichi. (Kokugaku, Nationalliteratur, Yaichi Haga.) In: Kokugo to Kokubungaku. (Nationalsprache und Nationalliteratur.) Rokugatsu gō. (Ausgabe für den Juni.) Tokyo (Meiji shoin) 2012, S. 11f.
[24] Florenz (wie Anm. 13), S. III–VII.
[25] Ebd., S. 206ff.
[26] Ebd., S. 255ff.
[27] Ebd., S. 387.
[28] Ebd., S. 416ff.

„Reformatoren" in Dichtung, Prosa und Drama aufgetreten und hätten eine kleine Blütezeit bewirkt.[29] Florenz kommt aber in seinem nur 15-seitigen Bericht über die zeitgenössische Literatur zu dem Schluss, dass der Volksgeist mit einer schwierigen Situation des Verfalls konfrontiert gewesen sei.[30]

Scherers deutsche Literaturgeschichte schildert eine parallele Entwicklungslinie für die deutsche Nation, die als Subjekt einer deutschen Literaturgeschichte eine mit dem (japanischen) Volksgeist fast identische Verwendung findet. Seinem Schema zufolge gab es drei Blütezeiten um 600, 1200 und 1800 sowie die Zeiten des Verfalls um 300, 900 und 1500.[31] Er bezeichnet die Blütezeiten als weiblich und die Zeiten des Verfalls als männlich. Die Männlichkeit kennzeichnet er als kriegerisch und politisch, wohingegen er die Weiblichkeit mit Natur und Schönheit assoziiert.[32] Im Vorwort schließt Scherer Tacitus' Bericht über die Germanen an seine Geschichte der deutschen Literatur an. Während Scherer über die erste Phase von Blütezeit und Verfall in der ältesten Zeit sonst fast nichts mehr erwähnt, setzt er den Akzent auf die „möglichste Steigerung klassischer Bildung" als deutsche Kulturidentität.[33] Die deutsche Nation habe in der jeweiligen Zeit immer die lateinische, die französische und die englische Kultur respektiert, ihre literarischen Formen erlernt und durch dieses Verfahren die deutsche Literatur verfeinert.[34] In der zweiten Phase habe die deutsche Literatur nach einer schwierigen Situation im 10. Jahrhundert in der höfischen Dichtung um 1200 floriert.[35] Die Literatur sei in der dritten Phase zwar während des dreißigjährigen Kriegs verkommen, dann aber unter der preußischen Führung seit Friedrich dem Großen wieder in „modernen" Schwung gekommen.[36] Die Klassiker, die sich an der altgriechischen und römischen Bildung orientierten, kennzeichnen für Scherer die dritte Blütezeit um 1800. Vertreter dieser Phase sind nicht zuletzt Goethe und Schiller. Der Tod des Ersteren markiert das Ende dieser dritten Blütezeit.[37]

In diesem Vergleich zwischen den beiden Entwicklungslinien ist eine parallele Perspektive erkennbar: Die Literatur eines Volkes erlebe durch die Einführung und die eigene Verfeinerung einer ausländischen Hochkultur eine Blütezeit, wobei sich die höfische Literatur als klassisch auszeichne. In einer

[29] Ebd., S. 446, 524 u. 587.
[30] Ebd., S. 612.
[31] Wilhelm Scherer: Geschichte der deutschen Litteratur. Berlin 1883, S. 18ff.
[32] Ebd., S. 10.
[33] Wilhelm Scherer: Die Epochen der deutschen Literaturgeschichte. In: Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik. Hrsg. v. Edgar Marsch. Darmstadt 1975, S. 397.
[34] Scherer (wie Anm. 31), S. 21.
[35] Ebd., S. 153ff.
[36] Ebd., S. 329ff.
[37] Ebd., S. X–XII.

Zeit des Verfalls gebe es wiederholte Kriege, dann aber den Frieden unter militärischer Herrschaft. In diesem Zeitraum beschäftige man sich sowohl mit der klassisch-ausländischen als auch mit der muttersprachlichen Literatur, um zu einer neuen Blütezeit zu gelangen. Zwischen der Kriegs- und der Friedenszeit gingen Reformation und Renaissance in der Literatur hervor.

4

In dieser parallelen Perspektive scheint Florenz die Blütezeit der höfischen Literatur als ein ähnliches Phänomen in der Entwicklung der deutschen und der japanischen Literatur aufzufassen. Als Charakteristika dieser Blütezeit identifizieren sowohl Scherer als auch Florenz einerseits literarische Weiblichkeit bzw. formale Verfeinerung und andererseits Klassizität in Harmonie von Form und Inhalt auf Basis „geistige[r] Bildung" durch die ausländische Hochkultur.[38] Diese Kombination der Begriffe, die unter den bekannten deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts nur Scherer verwendete, wendet Florenz wohl auf seine Literaturgeschichtsschreibung an, um seinem deutschen Publikum die Entwicklung der japanischen Literatur leicht begreifbar zu machen. In dem ähnlichen Schema dürften dem Publikum Unterschiede zwischen der deutschen und der japanischen Literatur wohl umso deutlicher aufgefallen sein. Florenz' Darstellung der höfischen Literatur erweckt den Eindruck, dass Frauen die japanische Prosa vollendet hätten, während es Männer gewesen seien, die die deutsche Dichtung zu ihrer vollen Entfaltung brachten. Florenz' These, derzufolge das Jahr 1000 „den Höhepunkt der literarischen Produktion des alten Japans" repräsentiere,[39] stellt einen Kontrast zur deutschen Blütezeit um 1200 dar. Auf diese Weise spielt die Relation von Ähnlichkeiten und Unterschieden, die Florenz wohl selbst zwischen der deutschen und der japanischen Literatur herausgefunden hat, fürs deutsche Publikum eine verständnisleitende Rolle.

Florenz' analogisches Denken in seiner japanischen Literaturgeschichte lässt sich als konkretes Beispiel für den ausschließenden Einschluss im Austausch der deutschen und der japanischen Literaturforschung im frühen 20. Jahrhundert auffassen. Den analogischen Einschluss der japanischen Literatur in die deutsche Literaturgeschichtsschreibung ermöglichte die parallele Herausbildung der Nationalliteraturen in beiden Ländern. Aus dem Rahmen der Nationalliteratur wurden jedoch altchinesische bzw. sino-japanische Werke der Japaner in der Regel genauso ausgeschlossen wie lateinische Werke der

[38] Florenz (wie Anm. 13), S. 51.
[39] Ebd., S. 229.

Deutschen. Dies zeigt vor allem die Darstellungsweise über die japanische Hofliteratur auf, in der Florenz die sino-japanische Dichtung und Prosa der männlichen Hofadligen kaum vorstellt.[40] Somit lassen sich anhand der von Florenz hergestellten Analogie zwischen der deutschen und der japanischen Nationalliteratur Prozesse des Einschlusses und Ausschlusses im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext herausarbeiten.

[40] In dem Zeitraum etwa von 800 bis 1100, in dem sich die japanische höfische Literatur entwickelte, schrieben die meisten Männer nur Altchinesisch, das man allerdings in Bezug auf die Aussprache und Syntax erheblich ins Japanische integriert hatte. Japanische Schriftzeichen hingegen, die man zur Wiedergabe der Aussprache aus chinesischen Schriftzeichen abgeleitet hatte (chinesische Schriftzeichen geben nicht nur eine Aussprache, sondern auch eine Bedeutung wieder), verwendeten vor allem Hofdamen.

Die Interaktionen der literarischen und wissenschaftlichen Imaginationen: die künstliche Befruchtung in Hanns Heinz Ewers' *Alraune* (1911)

Naoyuki Soma (Universität Tokyo)

Auftakt

In seinem sensationellen Bestseller *Alraune* (1911)[1] stellt der deutsche Schriftsteller Hanns Heinz Ewers (1871–1943) die Bedrohung des durch künstliche Befruchtung gezeugten Mädchens Alraune ten Brinken und den gesellschaftlichen Verfall um die Jahrhundertwende dar. Indem er in seiner Erzählung die neueste Technik der Wissenschaft mit dem traditionellen Motiv des Märchens vermischt, vollbringt Ewers eine bahnbrechende Leistung in phantastischer Literatur und Science-Fiction. Dennoch bleibt Ewers nach seinem Tod in der Literaturwissenschaft größtenteils unbeachtet.

Für die Nichtachtung von Ewers werden hauptsächlich zwei Gründe angegeben: zum einen die Bewertung als populärer Schriftsteller und zum anderen seine Aktivität als Propagandist der NSDAP. Ewers thematisiert neben damaligen naturwissenschaftlichen Entdeckungen Dinge der perversen Erotik wie zum Beispiel Pädophilie, Sadismus, brutale Gewalt und merkwürdige Exotismen,[2] deren Elemente auch *Alraune* prägen. Diese Neigungen haben zur abschätzigen Beurteilung seiner Person als minderwertiger Populärschriftsteller geführt.[3] In Bezug auf seine Mitgliedschaft in der NSDAP haben neuere Forschungen bestätigt, dass Ewers selbst zwar Nationalsozialist, aber nicht Antisemit war.[4] Trotzdem wird über *Alraune* in Zusammenhang mit seiner Verbindung zur NSDAP debattiert.[5]

---

[1] Hanns Heinz Ewers: Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens. München (Georg Müller) 1925. Textbeispiele aus *Alraune* werden im Folgenden unter dem Sigel „AL" mit Seitenzahl im Haupttext zitiert.

[2] Klaus Gmachl: Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers. Norderstedt (Books on Demand GmbH) 2005, S. 37.

[3] Barry Murnane und Rainer Godel (Hrsg.): Zwischen Ästhetisierung und Popularisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne. Bielefeld (Aisthesis Verlag) 2014, S. 12.

[4] Zu der Beziehung mit der NSDAP vgl. Wilfried Kugel: Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers. Düsseldorf (grupello Verlag) 1992, S. 302–381.

[5] Ebd., S. 427. Vgl. Ulrike Brandenburg: Hanns Heinz Ewers (1871–1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903–1932. Frankfurt am Main (Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften) 2003, S. 179.

In den 1970er Jahren stieg das Interesse an der phantastischen Literatur und rückte bei Ewers die Auseinandersetzung mit dem Phantastischen in den Mittelpunkt. „Das Phantastische dagegen," nach dem französischen Philosophen Roger Caillois, „offenbart ein Ärgernis, einen Riss, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt."[6] Wenn das gewohnte Leben entgleist, sobald unerklärliche Phänomene auftreten, entsteht das Phantastische, das den ruhigen Alltag wie ein Blitz durchfährt. Daraufhin ist die Frage, ob Ewers ein Schriftsteller der phantastischen Literatur ist, heftig diskutiert worden, doch *Alraune* wurde nicht unbedingt als Beispiel solcher Literatur betrachtet, weil die künstliche Befruchtung nicht die Intensität hat, das alltägliche kausale Prinzip zu zerstören.[7] Andererseits erkannte Marianne Wünsch wegen der Unklarheit der Grenze zwischen den literarischen Gattungen das Phantastische in *Alraune* an.[8] Klaus Gmachl fasste die Unerklärbarkeit des Geschehens im Roman als „eine[] **strukturell angelegte[] Doppel- oder auch Mehrdeutigkeit**"[9] zusammen. Demnach geht es bei *Alraune* vielmehr um die Unbestimmtheit der Ereignisse durch ein einziges Prinzip, auch wenn dies kausal, mystisch oder pathologisch wäre.

Die vorliegenden Forschungen haben bestätigt, dass Ewers nicht unbedingt ein trivialer Nazi-Propagandist war, sondern ein Bestsellerautor, der sich durch kritische Einsichten mit den gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und literarischen Problemen seiner Zeit beschäftigte.[10] Dieser Aufsatz berücksichtigt erstens die gedankliche Ausbreitung der Biologie und ihre Implikationen auf *Alraune* und dann die reflexiven Auswirkungen der Literatur auf Wissenschaft und Gesellschaft. Diese kreisförmige Struktur betont die Uneindeutigkeit der Grenzen zwischen den literarischen Gattungen, den naturwissenschaftlichen und den literarischen Diskursen: Fiktion und Realität.

---

[6] Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main (Insel Taschenbuch) 1974, S. 45.

[7] Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink (Studien zur phantastischen Literatur). Meitingen (Corian–Verlag) 1987, S. 87.

[8] Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930). München (Wilhelm Fink) 1991, S. 78.

[9] Gmachl, S. 253. Hervorhebung im originalen Text.

[10] Interessant ist die Intensität der letzteren Forschungen aus Gender orientierter Perspektive. Vgl. Tanja Nusser: „wie sonst das Zeugen Mode war": Reproduktionstechnologien in Literatur und Film. Freiburg im Breisgau (Rombach) 2011; Petra Porto: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930). München (belleville Verlag) 2011, S. 265–291; Anika Reichwald: Das Phantasma der Assimilation. Interpretation des „Jüdischen" in den deutschen Phantastik 1890–1930. Göttingen (Vienna University Press) 2017, S. 147–177.

I. NATURWISSENSCHAFT IN *ALRAUNE*: EXPERIMENTE DER KÜNSTLICHEN BEFRUCHTUNG UND IHRE SATIRE

Anfänglich liegt der Fokus in diesem Kapitel auf der Beziehung zwischen Mensch und Tier, denn die Verbreitung der darwinistischen Evolutionstheorie hat als wichtigste Frage die Kontinuität von Mensch und Tier aufgeworfen, die das als „Keine Menschen, Keine Tiere" (AL, S. 5) am Anfang des Romans beschriebene Mädchen Alraune ten Brinken auf sich nehmen muss. Zwar schien *Alraune* die Ergebnisse der Biologie und die Erwartungen der Masse willkürlich zu überspitzen, aber die Biologen hatten die Hoffnungen des Volkes im Kopf behalten, denn sie präsentierten in den ‚sachlichen' Texten selbst die Möglichkeit der künstlichen Parthenogenese bei Säugetieren.

Die Parthenogenese meint die Entwicklung der Eier ohne Samen. Jacques Loeb (1859–1924) wurde zu einem der berühmtesten Biologen durch seine Experimente der Jungfernzeugungen bei Seeigeln. Er bewies, dass sich die Eier eines Seeigels, anstatt des Samens, durch Reizung des Calciums und somit ohne Anteilhabe eines Männchens, entwickeln konnten. Dieser Bericht rief eine Sensation hervor[11], und der Biologe selbst deutete auf die positiven Möglichkeiten für die Zukunft hin. Loeb schließt seinen Aufsatz mit folgendem Satz ab: „I think it further not impossible that a transitory change in the ions of the blood may also allow complete parthenogenesis in mammalians."[12] In *The Mechanistic Conception of Life* (1912) entfaltet er seine wissenschaftliche Weltanschauung und stellt über die das Leben beherrschenden Wissenschaften fest: „we must either succeed in producing living matter artificially, or we must find the reason why this is impossible."[13] Zwar blieb das künstliche Leben im Bereich der zukünftigen Erwartung, aber der Biologe zögerte nicht, die spektakulären Entdeckungen seines Experiments zu verbreiten.

Auf gleiche Weise, wie Loeb die zukünftige Anwendung auf Menschen suggerierte, wurden in *Alraune* einige Tierversuche durch den Arzt und Geheimrat Jacob ten Brinken als Test durchgeführt. Nach der Erklärung der künstlichen Befruchtung bei Ratten und Meerschweinchen fragt die Fürstin Wolkonski den Protagonisten Frank Braun, ob er glaubt, dass man die künstliche Befruchtung „auch auf Menschen anwenden könnte?" (AL, S. 47) Braun bejaht spöttisch ihre Frage. In diesem Augenblick fällt eine Wurzel aus der Wand und inspiriert Braun

[11] Heiner Fangerau: Spinning the Scientific Web. Jacques Loeb (1859–1924) und sein Programm einer internationalen biomedizinischen Grundlagenforschung. Berlin (Akademie Verlag) 2010, S. 214–226.

[12] Jacques Loeb: On the Nature of the Process of Fertilization and Artificial Production of Normal Larvae (Plutei) from Unfertilized Eggs of the Sea Urchin. In: American Journal of Physiology vol. 3. No. 3. (1899), p. 138.

[13] Jacques Loeb: The Mechanistic Conception of Life. Chicago (The University of Chicago Press) 1912, pp. 5–6.

zur Verwirklichung der Legende durch die Wissenschaft. Die Überlieferung wird auf die neueste naturwissenschaftliche Technik gepfropft, und der Erfolg im Tierreich wird in die Welt des Menschen geleitet. Der Geheimrat entschließt sich, seinen Plan mit einem Lustmörder zum Zeitpunkt seiner Hinrichtung und einer Prostituierten zu verwirklichen. Ten Brinken und sein Assistent Dr. Petersen suchen eine Prostituierte, die mit ihrem Experiment einverstanden ist, und erzählen ihr von den Erfolgen mit den Tierversuchen als Grundlage für die Sicherheit der Anwendung am Menschen. Allerdings ärgern die Erklärungen mit den Tierversuchen den Laien, da sie die medizinischen Reden für Beleidigungen halten.

Ihre Ablehnung spiegelt zwar Kritik an der Unnahbarkeit der modernen Wissenschaft, doch die intuitive Abneigung gegen die hochmütigen Wissenschaftler ist gerechtfertigt, denn die künstliche Erschaffung eines Mädchens ist kein reines Projekt für den Fortschritt der Wissenschaft. Der Geheimrat und die Fürstin genießen es, bei den Versuchen ihren sexuellen Vergnügungen nachzugehen. Hinter der „Bordellatmosphäre, die sich breit aufputzte in dem dünnen wissenschaftlichen Fähnchen" (AL, S. 45), verbirgt sich „nicht Erkenntnis sondern Triebbefriedung"[14], die perversen Wünsche der BildungsbürgerInnen im Kaiserreich. „Justiz, Wirtschaft und Adel," wie Ulrike Brandenburg hinwies, „beteiligen sich an einem Laborexperiment zur Herstellung eines Homunculus, dessen Gencode die Fabel von Rücksichtslosigkeit und Macht und Tod ist."[15] Der Geheimrat selbst zeigt seine Verachtung, als er die starke Abneigung der Tiere und Menschen der Unterschicht gegen Alraune bemerkt. Der Geheimrat „rechnete unbedingt die Bauern und Dienstboten zu den Tieren" (AL, S. 222) und erblickt in ihnen „denselben gesunden Instinkt," (AL, S. 222) der den Tieren gemeinsam ist. Infolge dieses gemeinsamen Instinkts können die Unterschichten der Anziehungskraft des absonderlichen Mädchens entfliehen, ergäben sich doch andernfalls viele Tragödien.

II. VERFALL DER MÄNNER DURCH LUST: VERLUST DER SUBJEKTIVITÄT

Einerseits scheint Alraune die wesentliche Ursache für das Leid der Männer um sie herum zu sein, andererseits wird auch immer eine andere Art der Erklärung für die Unfälle in Betracht gezogen. Als Dr. Petersen kurz nach der Geburt Alraunes an einer Blutvergiftung stirbt, wird diese von pathologischer Seite auf eine Schnittwunde zurückgeführt, die er sich bei der Operation

[14] Marion Knobloch: Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimar Republik. Marburg (Tectum Verlag) 2002, S. 107.
[15] Brandenburg, S. 173.

Alraunes „außergewöhnlich stark entwickelte[n] Atresia Vaginalis“ (AL, S. 165) zuzieht. Viele Männer kommen dann aus Liebe zu Alraune ums Leben, wobei offenbleibt, ob sie der einzige und entscheidende Grund dafür ist. Der Anwalt Karl Mohnen und der Rittmeister Hans Geroldingen, beispielshalber, duellieren sich, um Alraune heiraten zu können. Fast geistesabwesend feuert Mohnen mit einem Gewehr auf die Tasche des Rittmeisters, in der sich die Geschenke Alraunes befinden. Geroldingen tröstet seinen alten Freund mit folgenden Worten: „Es war ein Zufall — ein gottverdammter Zufall!“ (AL, S. 257). Wolf Gontram stirbt infolge einer Lungenentzündung, die er sich nach einem heftigen Tanz mit Alraune zuzieht, weil er, ohne seinen Schweiß abzutrocknen, rausgeht, um dort Alraune zu küssen. Ungeachtet dieser Serie von unglücklichen Zufällen bleibt die Ursache unschlüssig, denn es gibt stets sowohl Alraunes übernatürliche Kraft, als auch eine natürliche, vernünftige Erklärung. Diese Weise der Erläuterung, die Alraune nicht als ernsthaft annehmbaren Grund betrachtet, betont ihre ‚scheinbare‘ Untätigkeit. Allein die Lust der Männer, das Fräulein nach ihrem Belieben zu behandeln, ist von Bedeutung. Das letzte Opfer ten Brinken ist das beste Exempel für diese Haltung. Der Geheimrat glaubt, „daß es letzten Endes nur sein eigener Wille war, der sich äußerte durch das Medium Alraune,“ (AL, S. 224) und nimmt Alraune wie folgt wahr:

> Sie erschien dem Geheimrat recht eigentlich ein Phantom, ein schemenhaftes Ding, das nicht in sich selbst leben konnte, ein Schattenwesen, das in ultravioletten Strahlen rings reflektierte, und erst zur Form wurde in einem Geschehen, das außerhalb seiner selbst lag. Er verbiß sich so in diesen Gedanken, daß er manchmal nicht recht glaubte, daß sie überhaupt ein Mensch war, daß er sie vielmehr als ein unwirkliches Ding ansprach, dem er Körper und Form gegeben, als eine blutleere Puppe, der er eine Maske geborgt hatte. (AL, S. 223–224)

Gmachl nannte Alraune eine Projektionsfläche: „Man [kann] sie als eine Leerstelle bezeichnen, die durch die Taten anderer gefüllt wird, als eine Projektionsfläche, auf der sich das von ihrer Passivität ermöglichte Geschehen darstellt.“[16] Die Unkontrollierbarkeit der geheimen Lust, die Männer auf sie projizieren, können der eigentliche Grund für ihren Verfall sein.

[16] Gmachl, S. 240. Vgl. Walter Delabar: Unschlüssigkeit? Einige Überlegung über die Begründung des Phantastischen aus der Moderne am Beispiel von Hanns Heinz Ewers' Alraune (1911). In: Murnane und Godel, Zwischen Ästhetisierung und Popularisierung (wie Anm. 3), S. 131; Romina Seefried: „Phantomata, Mensch oder Maschine?“ Zur Entgrenzung und Technisierung des künstlichen Körpers in der Literatur der Frühen Moderne. In: Überwindung der Körperlichkeit. Historische Perspektiven auf den künstlichen Körper. Hrsg. von Dominik Groß und Ylva Söderfeldt. Kassel (Kassel University Press) 2015, S. 30.

Der Geheimrat verliert schließlich seine Macht, weil er seine perverse, pädophile und inzestuöse Lust nicht mehr unterdrücken kann. Er versucht, seine Verwirrung dadurch zu erklären: „Es war ihm, als ob er ein Geschwür habe, mitten im Hirn, das dick schwoll und die Gedanken erdrückte." (AL, S. 292) Diese pathologische Diagnose folgt dem Loebischen Prinzip der mechanistischen Wissenschaft, welches selbst Instinkt und Wille einer physiko-chemischen Erklärung unterwirft: „That in the case of our inner life a physico-chemical explanation is not beyond the realm of possibility is proved by the fact that it is already possible for us to explain cases of simple manifestations of animal instinct and will on a physico-chemical basis." Der Tod des Geheimrats betont, dass durch die pathologischen Behandlungen von dem seltsamen Wesen eine unerklärbare Kraft nicht ausgeschlossen werden kann und somit die Unschlüssigkeit der Ereignisse erhalten bleibt.

III. IDEENGEBER: WOHER STAMMT DER GEDANKE?

Nach dem Tod seines Onkels kommt Braun zu Alraune und ihr Machtkampf beginnt. Wie sich herausstellt, ist Frank Braun der eigentliche Schöpfer Alraunes. „Er schuf sie einst: er, Frank Braun. Sein war der Gedanke, und ein Instrument nur war des Onkels Hand. (AL, S. 359)" Aber die Vaterschaft Brauns als Ideengeber ist, wie die ten Brinkens, nicht so selbständig wie zunächst annehmbar. Alraune, der die Geschichte ihrer Entstehung wohl bekannt ist, behauptet trotz allem, dass sie einen Vater und eine Mutter habe. Ihre Eltern seien die eigentliche Wurzel. Braun glaubt:

> ‚Vielleicht ist es so,' dachte er. ‚Die Gedanken wirbeln durch die Lüfte, wie der Blütenstaub, spielen herum, senken sich endlich in irgendeines Menschen Hirn. Oft verkümmern sie dort, verdorren und sterben — oh, wenige nur finden einen guten Nährboden. — Vielleicht hat sie recht,' dachte er. ‚Mein Hirn war immer eine gut gedüngte Pflanzstätte für alle Narrheiten und krausen Phantasien.' Und es schien ihm gleichgültig, ob er einst dieses Gedankens Samen in die Welt warf — oder ob er die fruchtbare Erde war, die ihn aufnahm. (AL, S. 383–384)

Die Rolle Brauns als Gedankengeber und somit zumindest partieller Schöpfer Alraunes ist nicht auszuschließen, doch wird sein Hirn nicht als einzige Quelle dieses Gedankens anerkannt, wodurch sich nur schwer feststellen lässt, wer ihr eigentlicher Schöpfer ist. Zwar fungiert Alraune als Spiegel der Lust der Männer, doch dem Schöpfer selbst muss eine Leere innegewohnt haben, die den Nährboden für den Gedanken zur Zeugung Alraunes gegeben

hat; vergleichbar mit dem Uterus der Hure, der durch den Samen des Gehenkten befruchtet wird.

Als die schlafwandelnde Alraune vom Dach stürzt, vermeidet Braun sein tragisches Ende. Frida Gontram schreit auf und sie fallen zusammen zu Boden. Hierbei glaubt Braun, dass er, der in Wirklichkeit nicht schrie, Alraune getötet habe, denn er weiß, dass das Verschwinden des Mädchens sein „W u n s c h (AL, S. 436)“ ist. Er ist derjenige, der Frida als Instrument für sein Ziel braucht, wobei der Alte doch seine Verantwortlichkeit verneint. Die wirkliche Herkunft des Gedankens ist letztendlich nirgendwo zu finden.

In dem Werk *Alraune* wird der Machtkampf, in dem jeder andere zu seinem Instrument oder seiner Projektionsfläche macht, auf komplexe Weise dargestellt. Der grausame Roman übt lauthals Kritik an der verantwortungslosen Wissenschaft und der Abneigung der Menschen gegenüber gesellschaftlichen und pathologischen Abweichungen. Auf der anderen Seite repräsentiert der scheinbare Held Frank Braun durch die Verneinung seiner privilegierten Stellung die innere Leere sowie den Verlust der Übernatürlichkeit der Menschen. Dadurch wird in der mannigfaltigen Interpretation der Handlung des Romans die Schwierigkeiten der Entstehung des Phantastischen in Zeiten der mechanistischen Wissenschaft angedeutet.

AUSKLANG

Ewers nahm durch Vermischung von Medizindiskurs und Überlieferung die wissenschaftlichen Errungenschaften in seiner absonderlichen Literatur auf. Andererseits wurde im Gebiet der Medizin auch der Erfolg Ewers' als Beispiel angeführt, dass die Verbreitung des Konzepts der künstlichen Befruchtung in Deutschland eine maßgebende Rolle reflektierte. Der österreichische Gynäkologe Heinrich Kisch (1841–1918) erwähnte *Alraune* als Beweis für die Abneigung der Massen gegen künstliche Befruchtung, aber der Mediziner Hermann Rohleder (1866–1934) betrachtet diesen Roman als Zeichen des Mangels von Aufklärung.[17] *Alraune* handelt in imaginativer Weise von dem Schicksal des durch künstliche Befruchtung gezeugten Fräuleins, welches als Spiegel des öffentlichen Interesses und im Diskurs der Medizin auf die Probe gestellt wird.

Der Zerfall der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion spitzt sich während des Ersten Weltkriegs immer weiter zu. Der Schriftsteller und Zionist

[17] Heinrich Kisch: Über künstliche Befruchtung beim Menschen. In: Zeitschrift für Sexualwissenschaft. Bd. 1. H. 2. (1914), S. 71–72; Hermann Rohleder: Monographien über die Zeugung beim Menschen. Leipzig (Georg Thieme) 1918, S. 294.

Samy Gronemann (1875–1952) bezeugte, dass *Alraune* bei dem Rückzug aus Belgien verbrannt wurde. Der Grund dieser Bücherverbrennung sei die Methode der Zeugung des Mädchens in Ewers' Werk gewesen: „Wenn das Buch der Entente in die Hände fallen würde," so Gronemann „also ging die Deduktion, könnte man drüben annehmen, daß die Bevölkerung in Deutschland so zurückginge, daß man schon zu solchen Mitteln zu greifen sich veranlaßt sehe."[18]

Indem er die wissenschaftlichen Möglichkeiten in grausamer Weise vorantrieb, zeugte die literarische Vorstellungskraft von Ewers einen Bestseller, aber die merkwürdige Mischung von Literatur und Wissenschaft führte in der realen Gesellschaft zur Zeit des Krieges zu einer Manifestation paranoider Angst und Grausamkeit in Form der Bücherverbrennung. Ewers' Roman verkörpert literarische Phantasie zu einer Zeit, als wissenschaftliche Prinzipien schon weit verbreitet und anerkannt, jedoch die Grenzen zwischen Fiktion und Realität noch unbestimmt sind.

[18] Sammy Gronemann: Hawdoloh und Zapfenstreich: Erinnerung an die ostjüdische Etappe 1916–18. Berlin (Jüdischer Verlag) 1924, S. 242.

Vom Scheitern der Lebenskunst: Kafkas *Vor dem Gesetz*

Ihmku Kim (Seoul National University)

1.

Die Parabel *Vor dem Gesetz* in Kafkas Roman *Der Prozeß* (Kapitel 9: Im Dom) hat unzählige Deutungsversuche provoziert und provoziert sie jetzt immer noch. Der kurze Text gilt den meisten Literaturwissenschaftlern als ein Paradebeispiel für letztlich uninterpretierbare Texte, bei denen jede hermeneutische Bemühung definitiv an ihre Grenzen stößt. Trotzdem möchte ich hier versuchen, eine plausible, in sich schlüssige Deutungshypothese zu präsentieren. Dabei lese ich die Parabel und den Roman in Relation, um sie wechselseitig zu erhellen.

Für mich stellt die Türhüterlegende am Beispiel eines sein Lebensziel verfehlenden Menschen eine negative Art der Lebenskunst dar, von der sich der Protagonist Josef K. nach Meinung des Gefängniskaplans abzuwenden versuchen sollte. Jeder Mensch ist auf seine Art Lebenskünstler, der sein eigenes Lebensziel zu verwirklichen trachtet. Konkret gibt es offenbar so viele Lebensziele, wie es Menschen gibt. Die grundlegende, allgemeine Bedingung für eine effektive Zielerreichung muss eine innere Freiheit sein, eine Freiheit, die ein störungsfreies Innenleben ermöglicht und zum zielgerichteten Handeln führt. Man kann sagen, dass Kafkas Roman *Der Prozeß* unter anderem hiervon handelt. Spezifisch thematisiert er Selbsttäuschung und Abwehrmechanismen eines Menschen, die diesem ein harmonisches Innenleben unmöglich machen und so seiner Zielverwirklichung entgegen wirken. Weiter führt der Roman noch aus, welche Folgen aus der misslingenden Lebenskunst zu erwarten sind. Ein gestörtes Innenleben behindert nicht nur ein friedliches Verhältnis mit der Umgebung, sondern verdeckt auch, in welcher existentiellen Grundproblematik man fixiert ist. Der Romanheld Josef K. stellt ein paradigmatisches Beispiel für eine subtile Selbstblindheit dar.

Wie ist das Problem des scheinbar erfolgreichen jungen Bankiers beschaffen, das geklärt werden sollte? Zur Debatte steht zuallererst seine Schuldproblematik. Der aufmerksame Leser erkennt, dass Josef K. trotz seiner mehrfachen Unschuldsbeteuerungen dennoch objektiverweise – oder zumindest seinen eigenen moralischen Kriterien gemäß – schuldig ist, und zwar „in Gedan-

ken, Worten und Werken". Das zeigt sich beispielhaft klar an seiner Sexualmoral. Dennoch sucht er seine offenkundige Schuld mit aller Vehemenz und allerei Tricks abzuwehren und gibt sich dabei wissentlich und willentlich einer Illusion der Unschuld hin.

Zur Förderung seiner Selbsttäuschung über Schuld oder Unschuld trägt das korrupte Gerichtswesen nicht unwesentlich bei. Ist er nicht berechtigt, die Korrumpiertheit der Rechtsinstanz mit aller Kraft zu bekämpfen? Die einem vermeintlich widerfahrene Ungerechtigkeit rechtfertigt, unter welchen Umständen auch immer, jede Protestaktion von seiten des Unterdrückten. Ist er nicht, obzwar moralisch nicht ganz lupenrein, doch letztlich ein unschuldiges Opfer, weil sich das Gericht, das nach objektiven Kriterien über Recht und Unrecht urteilen soll, von vornherein als keine verlässliche normative Autorität herausstellt? Es scheint in der Roman-Welt nirgends eine Instanz zu geben, die für Maßstäbe der Gerechtigkeit bürgt. Vielmehr scheint das Gericht ein kaum benennbarer Unterdrückungsapparat, der jedem beliebigen Menschen, falls dieser in seine Hände gerät, unentrinnbar eine absurde Lebenssituation bereitet. Tatsächlich schließen viele gängige Deutungen hieraus, dass Josef K. unschuldig verfolgt wird, bis er zuletzt seelisch und leiblich zerstört ist. Ich aber glaube, dass man die Korruptheit des Gerichts als eine Widerspiegelung des inneren Zustandes von Josef K. ansehen kann und muss; darin soll er sich selbst erkennen.

Offenkundig steckt Josef K. in einem tiefen Konflikt zwischen Schuld und Abwehr, der aber von ihm weder klar erkannt noch zugegeben wird. Dieser Widerspruch ist es jedoch, der ihm zwar anscheinend ein gesellschaftlich normales Leben, aber kein authentisches Leben ermöglicht, das ihn ansonsten von innen her ganz erfüllen würde. Der innere unfreie Zustand wirkt sich Schritt für Schritt existenzbedrohend auf ihn aus und beeinträchtigt schlussendlich auch noch seine Alltagstauglichkeit tiefgreifend. Seine negative Lebenskunst ist notwendig zum Scheitern verurteilt. Wenn wir nun das zentrale Problem Josef K.s so kurz zusammen fassen dürfen, leuchtet uns ein, welche Rolle der Türhüterlegende im Roman zugewiesen sein mag.

Meine These lautet hier: Der Sinn und Zweck der Türhüterlegende besteht darin, Josef K.s Blick auf seinen inneren Widerspruch zu lenken. Er soll sich selbst kritisch betrachten und hier den Lösungsansatz seines existentiellen Problems suchen, anstatt ständig fremde Hilfe zu suchen. Erst wenn der Widerspruch anerkannt wird, dann kann im Sinne des Romans sein anhängiger Prozess richtig beginnen. Das heißt mit anderen Worten: die Aufhebung des Widerspruchs kann in Gang kommen, und dann besteht für Josef K. endlich die Aussicht auf den vollkommenen, objektiven Freispruch, von dem der Maler Titorelli spricht.

2.

Nun wollen wir uns der Parabel als einem eigenständigen Text zuwenden. Unsere erste Frage geht dahin, welches Ziel der Mann vom Lande sich selbst setzt und auf welche Weise er es zu realisieren sucht. Die Lebenskunst setzt nach Wilhelm Schmid, der Philosophie und Lebenskunst zusammenzudenken versucht, „das Innehalten und Nachdenken über die Grundlagen und möglichen Formen eines bewusst geführten Lebens“[1] voraus. Diese bewusste Führung des Lebens sei Lebenskunst. Der Mensch kann sich dabei ein oder mehrere Ziele setzen, die er in seinem Leben zu erreichen sucht. Die Zielerreichung kann die Erfüllung des Lebenssinnes sein, ist aber nicht notwenidg damit identisch. Denn der Sinn ist umfassender als das Ziel selbst. Es ist eine erleuchtende Sicht, dass Lebensziel und -sinn voneinander divergieren können. So kann man sagen, dass das Lebensziel nur ein Teilbereich des Lebenssinnes ist. Von daher ist es nicht ausgeschlossen, dass jemand erfolgreich sein Ziel erreicht und dennoch seinen Lebenssinn verfehlt.

Eine andere Komponente der Lebenskunst ist das Bewusstsein, dass das Leben zeitlich limitiert ist und der Tod irgendwann bestimmt alles vernichten wird. Unser Dasein ist auf das Ende hin bezogen. Ein angemessenes Zeitmanagement auf den Tod hin ist daher für die kunstvolle Lebensgestaltung unerlässlich. Ein zeitlich knappes Leben induziert aber nicht zwangsweise einen Aktionismus, sondern macht vielmehr hinreichende kontemplative Pausen in regelmäßigen Abständen erforderlich. Denn Kontemplation ist ja keine reine Passivität, sondern mündet in einen aktiven, positiven Gestaltungswillen. Wohl überlegte Lebensstrategien führen zu kreativen Aktionen, die eine zeitgleiche Erreichung des Lebensziels und -sinns ermöglichen.

Unter der Perspektive dieser lebenskünstlerischen Überlegungen ist es offenkundig, dass der Mann vom Lande den Einlass ins Gesetz als das höchste Ziel seines Lebens ansieht. Der kafkasche Text scheint entgegen der allgemeinen Erwartung von einem teleologischen Lebenskonzept für jeden einzelnen Menschen auszugehen: Es besteht ein Ziel, das dem Leben so inhärent ist, dass man es unter keinen Umständen verfehlen darf. Dennoch ist das Gesetz als Zielvorgabe substantiell nur sehr schwer zu bestimmen. *Was* es ist, lässt sich nur vage erraten. *Wie* es jedoch beschaffen sein mag, daüber stellt der Text manche aufschlussreichen Informationen bereit, woraus eine Vorstellung über das Gesetz abzuleiten nicht ganz unmöglich ist. Vorab lässt sich feststellen, dass es sich bei ihm um eine hierarchisch strukturierte Organisation handeln muss, die dementsprechend autoritär regiert wird. Es gibt eine Reihe von Türhütern, die je-

[1] Wilhelm Schmid, *Die Wiederentdeckung der philosophischen Lebenskunst.* Vortrag im Rahmen der 52. Lindauer Psychotherapiewochen 2002, S. 2. Abrufbar unter: www.Lptw.de

weils ihren Vorgesetzten untertan sind. Es dürfte zunächst angenommen werden, dass das Gesetz – wie der Name suggeriert – für Gerechtigkeit bürgt und sein Einlass sich nur mit lauteren Mitteln erlangen lässt. Dennoch kann man sich schwerlich des Eindrucks erwehren, dass das Gesetz als Institution hermetisch abgeriegelt ist, obschon es konventionsgemäß jederzeit öffentlich zugänglich sein müsste. Hinzu kommt der erste Türhüter, der sich vor dem Gesetz gar nicht freundlich zu benehmen scheint. Er hindert den Mann vom Lande zunächst am Eintritt, bloß mit einer Vertröstung auf einen unbestimmen späteren Zeitpunkt; er nimmt noch dazu Verhöre vor, plagt ihn mit belangslosen und teilnahmslosen Fragen, nimmt Bestechungen an etc. Kurzum: Er scheint der Inbegriff einer unverständlichen, rätselhaft kafkaesken Figur. Dieser Eindruck – wie wir unten sehen werden – täuscht jedoch; das Gegenteil ist wahr.

Als Leser kommt man deshalb leicht auf den Gedanken, der Mann vom Lande scheitere mit seinem Vorhaben ohne explizite eigene Schuld gerade an diesen widersprüchlichen, abweisenden Umständen des Gesetzes. Die Tatsache, dass der Mann vom Lande eigentlich vor jenem Eingang, der nur für ihn bestimmt sei, bis kurz vor dem Lebensende warten muss und dennoch nicht eintreten kann, macht die ganze Tragik der Parabel aus. Hier stutzt man als Leser am meisten. Man neigt zu dem Urteil: Der Mann vom Lande muss ein Opfer unerklärlicher – ob weltimmanenter oder aber auch religiös-metaphysicher – Ursachen sein!

Nun wollen wir als Leser unsererseits – wie der Lebenskunstphilosoph Schmid vorschlägt – „innehalten“ und darüber „nachdenken“, ob und – wenn ja – wie bewusst der Mann vom Lande sein Leben führt. Hält auch er angesichts der unerwarteten Schwierigkeiten inne und denkt ernsthaft über deren grundlegende Ursachen nach? Die simplen Fragen dieser Art wirken schlagartig erhellend und ernüchternd zugleich. Denn man wird wohl schwerlich die gestellte Frage bejahen können. Was er da auch alles anstellt, wie redlich er sich auch um die Lösung der Schwierigkeiten bemüht, alle seine Handlungen beziehen sich ausnahmslos auf die äußeren Umstände, die er damit günstig in seinem Sinne beeinflussen will. Dass das alles sinnlose bis absurde Aktionen sind, unterstreicht der Text mit dem sarkastischen Beispiel, dass er seinen Hilferuf an die Flöhe im Pelzkragen des Türhüters richtet. Insofern kann man sagen, dass sein Leben keine kreative Aktion erkennen lässt, keinen positiven Gestaltungswillen, stattdessen aber nur allzu viel passive Warterei. In der Tat: In seiner langen Wartezeit stellt er nicht einmal eine kritische Reflexion über sich selbst an. Seine letzte Frage an den Türhüter kurz vor dem Sterben bestätigt diese Beobachtung unmissverständlich. Sie lautet: „Wie kommt es, dass in den vielen Jahren niemand außer mir Einlass verlangt hat?“[2]

[2] Franz Kafka, *Der Prozeß*. Roman, Frankfurt am Main: Fischer 1983, S. 183

Diese Frage ist kurz, aber hinsichtlich des Innenlebens des Mannes sinnträchtig und aufschlussreich zugleich. Auffällig ist: Im Brennpunkt seines Interesses steht nicht sein Ich als Verantwortlicher seines Handelns, sondern die Masse von beliebigen Anderen. Indem er auf alle nach dem Gesetz strebenden anderen Menschen hinweist, zeigt er, dass er nicht in der Lage ist, sein Lebensziel als sein ureigenes, besonderes und einzigartiges anzusehen. Das Gesetz, das für die Allgemeinheit gedacht sein muss, stellt sich doch jedem Einzelnen als einzigartig, als nur ihm zugehörig, als besonders dar. Beim Gesetz kann es sich keineswegs um einen Massenbedarfsartikel handeln.

Was der Mann vom Lande unter dem Gesetz versteht, lässt sich aus seinen Handlungen extrapolieren. Wie erinnerlich, scheut der Mann zur Realisierung seines Vorhabens auch nicht vor einem Bestechungsversuch zurück. Zu welchem Zweck verwendet man Bestechung, wenn nicht, um sich einen Vorteil zu verschaffen? Die vorab geleistete Selbsterniedrigung will später in der Regel durch Selbsterhöhung belohnt werden. Aus dieser Beobachung darf man auf seine verborgene Handlungsmotivation schließen, dass nämlich sein Eintrittswunsch de facto mit dem Wunsch nach Machterlangung zusammengeht. So gesehen, besteht sein Lebensziel in nichts anderem als im Machtbesitz.[3]

Das rätselhafte, ja mitunter rüde Verhalten des Türhüters mag aus diesem Blickwinkel verständlicher werden. Denn er muss einem unberechtigten Willen zur Macht gegenüber eine höhere, kaum überwindliche Macht demonstrieren, die sich diesem nicht beugen kann und darf. Die Gewinnung der weltlichen Macht hat kaum etwas mit der oben definierten Lebenskunst zu tun. Die Sorge um sich selbst und Arbeit an seinem Selbst sind grundlegend für eine gelingende Lebenskunst. Um jedoch seinen Machtwillen zu realisieren, muss der Mann vom Lande sich selbst unaufhörlich instrumentalisieren und verdinglichen, wobei von wahren Bedürfnissen des eigenen Selbst abgesehen wird. Hieraus kann man schließen, dass der Mann vom Lande, selbst wenn er erfolgreich ins Innere des Gesetzes gelangt wäre, dennoch den Sinn seines Lebens verfehlt hätte. Die eigentliche Tragik der Parabel liegt eben hier: Er muss sein Leben ändern.

[3] Diesen Aspekt der Macht habe ich zum ersten Mal dargestellt in meiner Arbeit: Kim, Ihmku, *‚Vor dem Gesetz‘ im Kontext. Franz Kafka als Prüfstein der Philologie im Umbruch*, in: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, herausgegeben von Jean-Marie Valentin, Bd. 5, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 193–198.

3.

Die Parabel macht jedoch einige Andeutungen, wie seine negative Lebenskunst berichtigt werden könnte. Erst sein nahender Tod setzt der sinnlosen Warterei des Mannes ein Ende und ermöglicht ihm zum ersten Mal eine wirklich relevante Selbstreflexion. Wieder einmal ist es hier erwiesen, dass die beschränkte Lebenszeit uns Menschen Weisheit lehrt. Aus der letzten, nur kurz vor dem Tod des Mannes gemachten Mitteilung des Türhüters, der Eingang sei nur für ihn bestimmt, lassen sich Aufschlüsse über die wünschenswerte Haltung zur Lebenskunst ziehen. Zunächst einmal negiert die Aussage des Türhüters grundsätzlich die für selbstverständlich gehaltenen Voraussetzungen in Bezug auf das Gesetz. Der Mann vom Lande irrt sich nämlich mit seinen quasi modern-demokratischen Prämissen, wonach jeder Mensch vor dem Gesetz gleichberechtigt sei. Er sollte vielmehr erkennen, dass das Gesetz nicht jederzeit, nicht jedem ohne jede Voraussetzung freisteht, sondern der Einlass zu ihm unter bestimmten Bedingungen erstritten, ja verdient werden muss. Das Gesetz verlangt vom Besucher eine ihm entsprechende Würde und Qualifikation. Der Eintritt kann beileibe nicht einfach voraussetzungslos erfolgen. Hierauf kommt es ganz wesentlich an. Man fühlt sich hier an das jüdische Purifikationsritual erinnert, mit dem der Hohepriester sich auf den Einlass zum Allerheiligsten vorbereitet. Es wäre kein Zufall, wenn das Gesetz als mit Macht und Autorität ausgestattet geschildert wird. Dabei scheint das Gesetz, das alle Menschen anstreben, doch kein fernes, rares Gut zu sein, das man im harten Konkurrenzkampf untereinander erstreiten müsste, sondern jedem Einzelnen persönlich unter erfüllten Voraussetzungen frei zugänglich. Zum Einlass stehen Möglichkeiten durchaus offen, wie es der Türhüter mehrfach versichert.

Die Parabel scheint an dieser Stelle manche modernen Grundüberzeugungen zu sprengen. Bereits wurde die demokratisch-egalitär anmutende Voraussetzung, vor dem Gesetz sei jeder gleich, falsifiziert. Zweitens wird die Konkurrenz, die die moderne Fortschrittsidee begründet, außer Kraft gesetzt. Letztlich wird dem Gesetz eine mystische Aura verliehen, die möglicherweise der Idee eines autonom denkenden und handelnden Individuums hohnspricht. Denn erst die völlige Ohnmacht des Mannes eröffnet die Möglichkeit, eine sinnhafte Beziehung mit dem Gesetz einzugehen: „Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht.“[4] Somit wird ein Verhältnis des Gesetzes zu dem Mann hin eröffnet. Ist von dem aus dem Innern des Gesetzes hervorbrechenden Licht die Rede, drängt sich ein Vergleich mit der jüdischen Vorstellung der Schechina auf.

[4] Franz Kafka, *a. a. O.*, S. 183.

„Schechina“ bedeutet die Wohnstatt Gottes in Israel oder die herrliche, immanente Gegenwart Gottes in der Welt. Die Menschen, die die Nähe und Präsenz Gottes auf Erden suchen, werden erleuchtet, falls sie die Voraussetzungen dafür mit sich bringen. Der Mann vom Lande, obzwar gescheitert, hat sich dennoch zeit seines Lebens um den Einlass zum Gesetz bemüht; er wird durch einen souveränen Akt von seiten des Gesetzes erleuchtet. Die Schechinasche Natur des kafkaschen Gesetzes ist innerhalb des modernen Paradigmas schwer zu entziffern. Die Parabel scheint zu sagen: Die Welt, mit der wir es zu tun bekommen, ist sehr viel anders beschaffen, als sich die Moderne gerne vorstellt; sie ist keine einfache dreidimensionale Raum-Welt mit kausalen Gesetzen, die der autonom handelnde Mensch kraft des Verstandes regulieren oder gar manipulieren kann, sondern sie ist gewissermaßen „heilig“, in dem Sinne, dass wir uns ihr mit Ehrfurcht annähern sollten.

Wilhelm Schmid erinnert daran, dass Sinn Zusammenhang bedeutet. Wenn der Mann den Glanz aus dem Gesetz erkennt, so bedeutet das, dass er nun mit dem Gesetz einen Zusammenhang hergestellt hat. Zu beachten ist, dass nicht er, sondern das Gesetz der Sender des Lichtes ist. In der Parabel *Kaiserliche Botschaft* erreicht der Bote mit der Mitteilung des Kaisers aus dem Palast die Adressaten draußen nicht. Hier in unserem Text jedoch findet das Signal aus dem Innern des Gesetzes den Empfänger. Kafka hat seine Parabel wohl deshalb nicht umsonst als Türhüter*legende* bezeichnet. Das Gesetz ist zwar weltimmanent, aber auch unverkennbar transzendent im Sinne jüdisch-christlicher Religiosität. Das kafkasche Gesetz stellt in gewissem Sinne ein paradoxes Modell des „einschließenden Ausschlusses oder ausschließenden Einschlusses“ dar, weil der Mann vom Lande zwar vom Gesetz ausgeschlossen wird, aber die Möglichkeit, vom Gesetz eingeschlossen zu werden, wenigstens potentiell besteht.

Was kann man daraus für die Philosophie der Lebenskunst lernen? Das Lebensziel, symbolisiert durch das Gesetz, hat etwas Heiliges an sich, das heißt: Es darf bei ihm nicht einfach um einen äußerlichen weltlichen Erfolg gehen, oder um Gewinnung und Ausdehnung von Macht, sondern vielmehr um einen Zusammenhang, in dem das falsche Leben korrigiert und an ein authentisches Selbst zurückgewiesen wird. Und der Zusammenhang weist über den Einzelnen hinaus auf eine höhere Sinnsphäre hin. In ihm wird sich der Mensch bewusst, dass über das Leben nicht verfügt werden kann, sondern eher umgekehrt.

4.

Gibt es eine Lehre, die man aus der Parabel für Josef K. ziehen kann? Der Mann vom Lande hat kaum darüber nachgedacht, was sein gesetztes Ziel mit seinem eigenen Selbst zu tun hat. Es ist unverkennbar, dass für ihn eine Möglichkeit zum Einlass nicht aus seiner bisherigen Lebensführung hervorgeht. Er muss aber deshalb nicht resignieren. Denn er kann noch seinen Lebenssinn finden, solange er am Leben bleibt. Die kurze Zeit vor dem Tod oder der Prozess des Sterbens kann jede Menge Zeit zur Sinnfindung bedeuten. Josef K. hätte diesen Aspekt in der Parabel erkennen und für sich fruchtbar machen sollen. Wir wissen, was ihm ohne Umkehr zuletzt geschehen ist: „‚Wie ein Hund!' sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben."[5] Mit dieser quasitestamentarischen, allerletzten Äußerung setzt er in Wahrheit seine Selbstverstellung wieder meisterhaft in Szene, indem er sich selbst nur scheinbar schamhaft (man beachte: Konjunktiv II „als sollte") verurteilt, ohne innerlich und ehrlich dazu zu stehen. Die zur Schau gestellte Scham dient dem hypokritisch anständigen Josef K. als ein zeitloser Schutzwall gegen das anklagende Gewissen.

LITERATUR

Kafka, Franz, *Der Prozeß.* Roman, Frankfurt am Main: Fischer 1983.

Kim, Ihmku, *‚Vor dem Gesetz' im Kontext. Franz Kafka als Prüfstein der Philologie im Umbruch*, in: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, herausgegeben von Jean-Marie Valentin, Bd. 5, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 193–198.

Schmid, Wilhelm, *Die Wiederentdeckung der philosophischen Lebenskunst.* Vortrag im Rahmen der 52. Lindauer Psychotherapiewochen 2002. Abrufbar unter: www.Lptw.de.

[5] *Ebd.*, S. 194.

Zur Problematik der Wahrnehmung und Aneignung des Fremden als Mittel zur Identifikation und Verwirklichung des Selbst in Alfred Döblins *Manas*

Krisdi Chairatana (Ludwig-Maximilians-Universität, München/Kasetsart-Universität, Bangkok)

Dass Alfred Döblin (1878–1957) fremdkulturelle Diskurse in Kombination mit seinen üblichen Sujets und seinen philosophischen sowie poetologischen Anschauungen literarisiert und somit ein ‚döblinsches' Konglomerat erzeugt, lässt sich in der Forschung nicht mehr bestreiten. Was allerdings nach wie vor strittig ist, ist die Bezeichnung Döblins als Autor, der dem deutschsprachigen Leser das kulturelle Anderssein vermittelt und damit zum besseren Verständnis des kulturell Fremden beiträgt. Döblin selbst merkt dazu an, dass es ihm bei seinem Umgang mit fremden Stoffen nicht darum geht, das Fremde im ethnologischen Sinne wahrheitsgetreu darzustellen – es bereichert vielmehr seine grundlegenden Anschauungen und seine Einbildungskraft:

> So wenig habe ich mich aufnehmend, beobachtend mit dem wirklichen China befaßt, daß man nach Niederschrift des Buches vergeblich […] nach den Realien meines Romans gesucht hätte: diese Realien – historische, ethnologische, geographische – waren von mir ja gar nicht als Tatsachen angenommen, überhaupt gesehen worden, sondern im Rahmen eines ganzen flutenden psychischen Prozesses, als seine weiteren Vehikel, Beförderungsmittel, Anregungsmittel, so daß nach Erlöschen des Gesamtablaufs nur eine düstere Erinnerung an die einzelnen Wegsteine verblieb, an denen die Erregung vorbeifloß.[1]

Döblins Aussage nach basiert sein Schreiben über das Fremde also auf folgendem Prozess: Die gesammelten Stoffe werden anonymisiert und mit Döblins Vorwissen abgeglichen, modifiziert und neu geordnet. Daraus kristallisiert sich dann ein neuer Stoff heraus, der auf der oberflächlichen Ebene das Fremde darstellt. In seiner Tiefenstruktur sind jedoch ausgewählte philoso-

[1] Döblin, Alfred: Der Epiker, sein Stoff und die Kritik. In: Ders.: Schriften zu Leben und Werk, hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Freiburg i. Br. 1986, S. 25–36, hier S. 29.

phische und poetologische Komponenten zu finden. Dabei lässt sich das konstruierte Fremde nicht nur als deren äußeres Gewand bezeichnen. Vielmehr verzahnt sich das fremdkulturelle Konstrukt auch mit dem weltanschaulichen Hintergrund Döblins. Somit wird eine Art *geteilter Realismus/Fiktionalismus* synthetisiert, bei dem die Tatsachen, der Wahrheitsgehalt sowie die Quellen der verarbeiteten Stoffe in den Hintergrund rücken und die Phantasie mit in der realen Welt erscheinenden Elementen derart verschmolzen ist, dass sich die so konstruierten Stoffe im Zwischenzustand zwischen Phantasie und Realität befinden. In der Schrift *Epilog*, in dem Döblin die Schaffensprozesse seiner Werke dokumentiert und reflektiert, findet sich ein prägnanter Bericht über den Arbeitsprozess bei der Arbeit am *Manas*-Projekt:

> Ich fand einmal (in Berlin, in der Stadtbibliothek am Marstall) einen Reisebericht aus Indien mit vielen Bildern und mancher Historie. Das Milieu war mir fremd, und war abenteuerlich, tropisch reich.
> Ich blieb hängen an den Berichten von Hinduismus, von Shiwa, dem Gott, von einem Totenreich.[2]

Die Frage, wessen Reisebericht hier von Döblin erwähnt wurde, bleibt in der Forschung immer noch unbeantwortet. Im Gegensatz zu den Spekulationen Erich Kleinschmidts[3] glaubt David Midgley, dabei mit Hilfe von „in Marbach erhaltenen" Notizen Döblins die Abhandlung *Der Hinduismus* von Helmut von Glasenapp (1891–1963)[4] als Döblins wichtigste Quelle für *Manas* ausmachen zu können. Zieht man die obige Aussage Döblins in Betracht, ist erkennbar, dass Döblin in der realen Welt vorhandene, fremdkulturelle Elemente (Hinduismus und Shiva) mit einer fiktiven Komponente (dem Totenreich)[5] vermischt, was dem Konzept des oben erwähnten *geteilten Realismus/Fiktionalismus* entspricht. Vor diesem theoretischen Hintergrund betrachten wir nun exemplarisch Döblins Literarisierung dieses Konzepts anhand der in der Forschung immer noch vernachlässigten epischen Dichtung *Manas*. Dabei stehen der Protagonist Manas und seine Sehnsucht nach dem Fremden sowie dessen Aneignung und die dadurch ermöglichte Selbstverwirklichung im Mittelpunkt der Analyse.

---

[2] Döblin, Alfred: Epilog [Endfassung]. In: Ders.: Schriften zu Leben und Werk, S. 304–321, hier S. 311.

[3] Vgl. Kleinschmidt, Erich: Editorische Nachweise und Kommentar. In: ebd., S. 509–756, hier S. 678.

[4] Vgl. Midgley, David: Epische Dichtung Manas (1927). In: Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Sabina Becker. Stuttgart 2016, S. 97–101, hier S. 97f.

[5] Das Totenreich müsse, so Midgley, als Geschöpf seiner eigenen Fantasie gelten, denn diese Vorstellung finde im Hinduismus keine Parallele. Midgley hat diese Erkenntnis übernommen von Graber, Heinz: Alfred Döblin. Epos Manas. Bern 1967, S. 115.

I

Nach seiner Rückkehr vom Schlachtfeld am Narafluß, wo Manas, der Königssohn aus Udaipur, so Puto, sein übernatürliche Kräfte besitzender Lehrer, „das Grauen der Kreatur, […] der sterbenden“[6], erlebt und einen seiner von ihm getöteten Feinde gründlich betrachtet hat, gelangt Manas zu einer ihm unausweichlich erscheinenden Erkenntnis:

> Ich habe vor meinem Feind im Sand gelegen,
> Ich habe mich zu ihm heruntergeworfen.
> So habe ich gelegen und ihn angesehen und angerührt, meinen
> Bruder
> Oh, er ist mein Bruder, und ich bin es ja selbst, Puto,
> Das gräßlich verzerrte Gesicht,
> Das werde ich sein, das muß ich einmal sein.
> Und das bin ich, Das bin ich.
> Und das ist mein Schicksal und die Wahrheit von jetzt.[7]

Die Erkenntnis, dass er wie dieser Feind eines Tages ein jähes Ende finden wird, dass auch er dem Gesetz der Vergänglichkeit unterliegt, geht unverkennbar mit dem schrittweisen Akt der Identifikation mit dem Verstorbenen einher. Diese Begegnung mit dem ermordeten Feind ermöglicht Manas das Erkennen der ihm bis dato unbekannten Wahrheit vom endlichen Leben. Um diese Wahrheit zu erleben, entschließt er sich dazu, radikale, tödliche Selbstkasteiung zu betreiben, indem er sich in das Lebenden versperrte Totenfeld begibt, weil er glaubt, dort den von ihm ersehnten „furchtbaren furchtbaren“ und „tieftiefe[n] Schmerz“[8] zu finden. Die Wiederholung der Adjektive betont hier Manas' Sehnsucht nach dem Schmerz, den er noch nie in der irdischen Existenz gefühlt hat bzw. auch nicht fühlen kann. Putos lehrreiche Worte – „Der Schmerz ist schon groß, ist schon unendlich groß / In unserem Leben“[9] – lässt er dabei außer Acht.

Manas werde, so Puto, auf dem Todesfeld Menschen begegnen und Kontakt mit ihnen aufnehmen, wobei diese Menschen nicht mit Menschen aus der menschlichen Welt kommensurabel seien. Dabei soll die Kontaktaufnahme so sanft wie möglich ablaufen und Manas sich dabei in die Lage dieser ‚fremden' Menschen hineinversetzen. Doch dieser anscheinend bedeutsame Hinweis entgeht Manas, denn „der Sturm verschlang“[10] Putos Stimme, was für den

[6] Döblin, Alfred: Manas. Epische Dichtung. Olten 1961, S. 11.
[7] Ebd., S. 11f.
[8] Ebd., S. 13.
[9] Ebd.
[10] Ebd.

Protagonisten ein ungutes Omen ist. Dies hat zur Folge, dass Manas' Wunsch, sich an das Fremde zu assimilieren, eher unglaubwürdig wirkt. Blinde Ichbezogenheit verzerrt in der Folge die Wahrheit, weil diese nicht in ihrer ganzen Dimension erfasst wird. Im Essay *Die Natur und ihre Seelen* artikuliert Döblin seine Vorstellung der grundsätzlichen Unzugänglichkeit der Wahrheit durch das individuelle Ich, was die Problematik der Aneignung des Fremden durch Manas klar zu erklären vermag:

> Das individuelle Ich ist ein Gedanke, aber keine Tatsache. Fühlen, Denken, Wollen sind geistige Dinge, die man feststellen kann. Dagegen kann man nicht feststellen, wer fühlt – daß es ein Ich ist, das fühlt, oder daß gar ich es bin.[11]

Döblins Begriff der Wahrheit zeichnet sich in diesem Zusammenhang durch eine Unklarheit darüber aus, ob das Ich im positivistischen Sinne seine Umwelt konstruiert oder ob es lediglich die Verkörperung dessen darstellt, was die Welt durch wahrnehmende Sinne ausmacht. Das Ich jongliert ständig an der Grenze zwischen diesen Territorien.

II

Auf dem Todesfeld begegnet der von seinem Ich-Gefühl besessene Manas[12] gepeinigten Seelen. Dabei wendet er barsche Gewalt an der Grenze der Vergewaltigung an, um die vor ihm fliehenden, schattenartigen Seelen zu fangen.[13]

Durch diesen Gewaltakt kann sich Manas aber Einblick in die Todesmomente bzw. -erfahrungen der jeweiligen Schatten verschaffen. Nach jeder Erfahrung wird einerseits sein Todeswunsch, der sich nach und nach zu einem Willen zum Nichts hin entwickelt,[14] immer klarer.[15] Andererseits verursacht dieser intensive Kontakt auch eine Selbstentfremdung, denn Manas bleibt in der Todeserfahrung der Schatten fixiert und verleibt sich Bruchstücke der fremden Identitäten ein, die seine eigene Identität verdrängen.[16]

In diesem Zustand kann Manas seinen Körper aus der Außenperspektive betrachten, da er sich nun völlig bis zur Selbstaufgabe hin an das Fremde as-

[11] Döblin, Alfred: Die Natur und ihre Seelen. In: Der neue Merkur. Monatshefte. 6. Jahrgang. Heft 1. München/Berlin 1922, S. 5–14, hier S. 10.
[12] Vgl. Döblin: Manas, S. 22f., 24 und 36.
[13] Vgl. ebd., S. 25.
[14] Vgl. ebd., S. 35.
[15] Vgl. ebd., S. 41.
[16] Vgl. ebd., S. 35.

similiert.[17] Der sich entfaltende Selbstverlust Manas' wird erzähltechnisch durch die Einführung eines externen Erzählers dargestellt, der zudem den Einblick in die Handlung verliert: „Und sieh, langsam schob er sich vor, ging er, / Langsam ging sein Leib. / Wird er nicht stürzen?"[18] Als Manas sich selbst für Shiva, den Gott der Zerstörung aus dem hinduistischen Pantheon,[19] opfert, erreicht seine radikale, nihilistische Selbstvernichtung den Höhepunkt: Manas verweigert sich allen weltlichen Existenzarten und verlangt nur noch das göttliche Nichts, die bedingungslose Verschmelzung mit Gott.[20]

Bezeichnet man hier den von Manas erwünschten Tod als das Fremde, das dieser bislang herbeigesehnt hat, da ihm die Assimilation daran seiner Vorstellung nach den Zugang zur gesuchten Wahrheit ermöglichen kann, dann ist Manas' Todesszene interpretationswürdig, denn im Moment der Verwandlung in die Seele zeigt Manas alles andere als Euphorie und Zuversicht:

> Und sah Puto an, wollte sprechen, öffnete den Mund zum
> Klagen, Klagen
> Und wurde rückwärts gezogen durch den Wipfel des Baumes,
> Und flog, flog rückwärts, verwehte auf dem Totenfeld.[21]

Der vollzogene Prozess der Assimilation an die Fremdheit und der totale Verzicht auf die eigene Identität führen Manas nicht zum verborgenen Zusammenhang des Daseins – stattdessen muss der Protagonist feststellen, dass er immer noch in dem Abhängigkeitsverhältnis, von dem er sich zu distanzieren wünschte, gefangen ist. Damit bestätigt Manas nur die unüberwindbare Anhaftung an sein individuelles Ich. Denn in der neuen Existenz als hauchähnliche Seele findet Manas keine Ruhe, geschweige denn das wahre Seiende. Der Grund liegt darin, dass er noch – oder sogar mehr denn je – an seinem Ich festhält, was durch die Segregation des Selbst von den anderen Schatten zum Ausdruck gebracht wird.[22]

---

17 Vgl. ebd., S. 36.
18 Ebd., S. 42.
19 Anzumerken ist an dieser Stelle, dass Döblin in *Manas* zwar den Gott aus der hinduistischen Mythologie übernimmt, das heiligste Konzept der göttlichen Trinität, Trimurti, in der Dichtung aber außer Acht bleibt. Nach dem hinduistischen Glauben besteht Trimurti aus den drei mächtigen Hauptgöttern Brahma, dem Gott der Schöpfung, Vishnu, dem Gott der Bewahrung und Shiva, dem Gott der Zerstörung (vgl. Glasenapp, Helmuth von: Der Hinduismus. Religion und Gesellschaft im heutigen Indien. München 1922, S. 117). Im Gegensatz dazu besitzt Shiva in *Manas* die schöpferische bzw. erschaffende Kraft, was sich so interpretieren lässt, dass es sich dabei um den Ausdruck des oben erwähnten geteilten Realismus bzw. Fiktionalismus handelt.
20 Vgl. Döblin: Manas, S. 61.
21 Ebd., S. 76.
22 Vgl. ebd., S. 189.

Nichtsdestoweniger muss er schließlich bei der Begegnung mit der ihn verspottenden Göttin Kali und dem elefantenköpfigen Gott Ganescha[23] konstatieren, dass er sich in diesem Zustand von anderen im Totenreich umherschwirrenden Seelen nicht unterscheidet und dass er nicht selbstbestimmt handeln kann, sondern wie die anderen höheren Mächten unterworfen ist:

> Die Schatten kamen in einem ungeheuren Bogen,
> Als trüge sie eine Windmühle, durch die Luft von unten herauf.
> […]
> Manas haßte sie, es gor in ihm vor Widerwillen,
> Dann mußte er mit ihnen schwingen, mit den Kippenden,
> Stülpenden.
> Er wehte mit ihnen über den Gipfel des Mongschapu,
> Alles Winden half nichts, alles Schreien […].[24]

In dieser Extremsituation der absoluten Fremdbestimmtheit erlangt der machtlose und verzweifelte Manas jedoch unvermittelt eine Erkenntnis, die das bisher vorherrschende Ich-Gefühl transzendiert und erfährt ein Wir-Gefühl, in dem das Ich und das Fremde keine sich gegenseitig ausschließenden Instanzen mehr sind, sondern zu einer Entität, in der alle Unterschiede abgeschafft sind, verschmelzen:

> Im Flug, wieder träumend, denkend,
> Umschlang Manas einen Schatten,
> Der neben ihm gejagt wurde,
> Klammerte sich an einen Schatten:
> „O wie geht es dir. Wir halten zusammen."
> *Dessen Augen konnte er nicht sehen,*
> *Hatte er Augen, erlosch er nicht schon,*
> Er, der sich umschlingen ließ und halten wie Nichts.
> Kein Stöhnen aus dem, nur Hauchen:
> „Wie geht es dir, geht es dir.
> *Wer ich? Wer du?*"[25] [Hervorh. d. Verf.]

An dieser Stelle ist die logische Widersprüchlichkeit deutlich erkennbar: In Manas, der seine Wahrnehmungsorgane wie die Schatten bereits im körperlichen Tod verlor, entfaltet sich das Gefühl der Sympathie und Zugehörigkeit, das ihm vorher fremd erschien und das nun das Wahre erscheinen lässt. Allem Anschein nach keimen diese Gefühle erst nach dem Verlust des Wahrneh-

[23] Vgl. ebd., S. 190–193.
[24] Ebd., S. 194.
[25] Ebd., S. 196.

mungsvermögens auf. Nur unter dieser in der realen Welt unmöglichen Bedingung „erlebt“ Manas das wahre Sein hinter allen sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen. Dabei stellt sich der Traum als wichtiges Mittel dar, um diese von Döblin als Überrealität bezeichnete, koverte Dimension zumindest erfassbar zu machen, wobei der Zugang dazu ohne Rationalität nach wie vor unerreichbar bleibt. Aus diesem Grund spricht Döblin für das Verzahnen vom Traumhaften, Unbewussten, mit der Vernunft:

> Der Traum, merkwürdig und mit der Tagesrealität verbunden, wie er ist, ist ein kleines Zeugnis dafür, daß die Überrealität noch andere Geschehensarten, Seinsarten aus sich herausstellen kann als die kompakte, in der wir uns bewegen. Aber auch diese kompakte Seinsart entbehrt ja nicht eines Hauches, wie ich zeigte –, und man darf sich daher nicht fürchten, sich einzugestehen, daß unsere Welt und ihre Seinsart dem Traum nahesteht, ohne darum eine Scheinwelt zu sein, ohne darum ihre Wahrheit im Kern und in der Schale zu verlieren.[26]

Die „Tagesrealität“ steht in diesem Zusammenhang dem Traum entgegen, der im nächtlichen Bereich situiert ist, was dem Verständnis des Traums als Ausdruck der Irrationalität im Sinne romantischer Naturphilosophie entspricht.[27] Dass „unsere Welt und ihre Seinsart dem Traum *nahesteht* [Hervorh. d. Verf.]“, verweist jedoch auch darauf, dass die Überrealität keineswegs mit der Traumwelt *identisch* ist. Nur der sich ständig im Dazwischen befindende Grenzgänger ist in diesem irrational-rationalen Verhältnis in der Lage, der wahren Welt näherzutreten, in der das Ich und das Fremde einheitlich existieren und gleichzeitig einen Gegensatz zueinander bilden.

III

Die obigen Ausführungen verdeutlichen, dass sich Döblins Vorstellung von der Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden weder in überkommenen Eigenes-Fremdes-Antagonismen noch im Freud’schen Konzept des Unheimlichen als dem Ich inhärenten Fremden[28] erschöpft. Stattdessen wird bei Döblin ein innovatives, dezentrierendes Modell offeriert, das nur im Akt der ständigen Kommunikation zwischen dem Eigenen und dem Fremden existiert – diese stehen sich zwar diametral gegenüber, benötigen einander

[26] Döblin, Alfred: Das Ich über der Natur. Berlin 1928, S. 210.
[27] Vgl. Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B.: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart 2015, S. 63f.
[28] Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 12, hrsg. v. Anna Freud u. a. Frankfurt am Main 1986. S. 229–268, hier S. 231.

aber zugleich für ihre Existenz. Die Kommunikation erfolgt in diesem konflikthaften Zustand allerdings nur, wenn die Begriffe des Eigenen und des Fremden semantisch nicht erstarrt sind. In *Manas* wird die hermeneutische Problematik eines streng schematisierten Denkens ersichtlich, wie anhand der Konflikte bei Manas' in der Anhaftung motivierter Begegnung mit dem Fremden schrittweise dargestellt wird. Der Protagonist nähert sich dem ersehnten Wahren nur unter der Voraussetzung, dass er die Balance zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die der stetigen (Re-)Interpretation unterworfen sind, aufrecht erhalten kann, was er aber lediglich als Halbgott zu realisieren vermag. Der halbgöttliche Manas ist Ausdruck der erwähnten Überrealität, die nur im poetischen Text zutage treten kann, weil dieser wie Manas in einem Zwischenraum angesiedelt ist, der laut Döblin weder zur sinnlich wahrnehmbaren Realität noch zur übersinnlichen Phantasie gehört. Derjenige, der diesen Transgressionsraum erzeugen kann, ist niemand anderes als der literarische Texte verfassende Schriftsteller. Zu dieser Fähigkeit des Schriftstellers deutet Döblin im Konzept seines Vortrags *Schriftstellerei und Dichtung* Folgendes an:

> Der Schriftsteller veredelt nun sein Material und entfernt sich von der Realität, indem er, was er an Realitätsdaten heranzieht und vorbringt, möglichst geistig durchdringt oder die Daten arrangieren läßt von seinem – je nachdem – philosophischen oder psychologischen oder biologischen oder sozialen oder ethischen Willen. Solch Zusatz zur Realität, solches Arrangement der in Wortzeichen fixierten Daten der Realität ist schriftstellerische Arbeit und menschlich „schöpferische" Leistung.[29]

Der Schriftsteller modifiziert die Realität zwar durch Wissen, doch ergibt sich daraus nicht wissenschaftliche Erkenntnis, sondern ein literarischer Stoff, der sich treffend als ‚Tatsachenphantasie'[30] definieren lässt. Dem Schriftsteller wird hier das Merkmal des *Schöpferischen* attribuiert – er ist Döblins Definition nach ein menschlicher Schöpfergott, der mit seinem literarischen Werk nicht etwa eine wissenschaftliche, „Bloßlegung und Aufdeckung, Zugänglichmachung der Realität"[31] anstrebende Arbeit ausübt. Die Wissenschaft trachtet bei der Untersuchung der Wirklichkeit im Vergleich zur Lite-

[29] Döblin, Alfred: Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung] (1928). In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hrsg. v. Christina Althen. Frankfurt a. M. 2013, S. 199–208, hier S. 203.

[30] Vgl. Becker, Sabina / Krause, Robert: ‚Tatsachenphantasie'. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie'. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. Bern 2008, S. 9–24.

[31] Döblin, Alfred: Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung], S. 203.

ratur stets nach *objektiver Wahrheit*. Sofern der Schriftsteller seine literarischen Werke – beispielsweise in Form von Bildungs- oder Geschichtsromanen – mit wissenschaftsähnlichen Zwecken vermenge, komme dieser, so Döblin, nicht umhin, in „eine Art Schmutzkonkurrenz […] mit der Journalistik, […] mit der Wissenschaft, […] mit der Ethnologie oder Geographie oder Ethik“[32] zu geraten. Deswegen lehnt Döblin die „zweckgetragene[] rationale[] Schriftstellerei“[33] nachdrücklich ab und plädiert stattdessen für das Dichtwerk, das über ein „autochthones Gewächs“, über einen „eigenen Wuchs“ verfügt.[34]

[32] Ebd., S. 205.
[33] Ebd.
[34] Ebd., S. 206.

Odysseus' Heimkehr

Variationen über Homer in literarischen Texten über Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg

Christoph Deupmann (Beijing Institute of Technology)

Die Rückkehr aus der Fremde – nach Kriegen, Irrfahrten, Gefangenschaften, Exilen oder langen Reisen – ist eines der ältesten und bis heute produktiv gebliebenen Themen der weltliterarischen Tradition. Die erste überlieferte literarische Verarbeitung, Homers *Odyssee* (7./8. Jh. v. Chr.), kennt gleich zwei Heimkehrerlebnisse: Im 13. Gesang wird die Heimkehr (grch. *nostos*) des Helden Odysseus in sein Königreich Ithaka geschildert, auf die wenig später, im 17. Gesang, die Rückkehr seines Sohnes Telemachos folgt. Vergeblich hat er seinen Vater im Mittelmeerraum gesucht, um ihn in der eigenen Heimat wiederzufinden. Odysseus selbst, der Archetyp des Heimkehrers in der abendländischen Literatur, ist Kriegs- und Spätheimkehrer zugleich: Zwei Jahrzehnte hat der ‚große Dulder' seine Heimat nicht mehr gesehen. Dass der „von Schlaf und Arbeit" Überwältigte nach seinem Erwachen an der Küste Ithakas die „lange verlassene Heimat" nicht wiedererkennt,[1] schreibt das Epos indes keiner psychischen Entfremdung zu, sondern einer Amnesie, die seine Schutzgöttin Athene über ihn verhängte und die ihn „[r]ings mit dunkler Nacht" umgibt: „Weh mir! zu welchem Volke bin ich nun wieder gekommen?"[2] Odysseus ist dennoch kein anderer geworden, sondern im Grunde, wie Erich Auerbach schreibt, „bei der Heimkehr ganz derselbe, der, zwei Jahrzehnte vorher, Ithaka verließ".[3] Wenn die Göttin den Nebel auflöst, darf er seine im Krieg bewährte Kämpferqualität gleich wieder unter Beweis stellen, indem er seinen rechtmäßigen ‚Besitz', seine Frau Penelope und sein Königreich, in einem blutigen *Showdown* der Begehrlichkeit der Freier entreißt.

Auch wenn Homers *Odyssee* von den psychologischen und sozialen Schwierigkeiten der Heimkehr, die im Mittelpunkt moderner literarischer Darstellungen stehen,[4] nichts mitzuteilen weiß, ist sie derjenige literarische Text, der Erzäh-

---

[1] Homer: *Odyssee*, 13. Gesang, v. 187–190 (Homer: *Ilias und Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, mit einem Nachwort von Ute Schmidt-Berger und Jochen Schmidt, München 1957, S. 618).

[2] Ebd. 13. Gesang, v. 190 und v. 200.

[3] Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 8. Auflage Bern 1980 [[1]1946], S. 20.

[4] Vgl. Eva Eßlinger: *Vorwort*, in: *DVjS* 92 (2018), H. 2, S. 119–126, hier S. 123.

lungen von Heimkehr in der abendländischen Literatur über die Jahrhunderte hinweg am stärksten beeinflusst hat. Als anthropologisches Phänomen ist Heimkehr Gegenstand psychologischer, soziologischer und kulturwissenschaftlicher Forschungen,[5] aber auch ein Forschungsfeld der literarischen Anthropologie, der Sozialgeschichte der Literatur und nicht zuletzt der Untersuchung inter- oder transtextueller[6] Beziehungen zwischen Texten. Um Reminiszenzen literarischer Texte, die von der Heimkehr aus dem Ersten Weltkrieg erzählen,[7] auf das homerische Epos soll es im Folgenden gehen. In Alfred Döblins großangelegtem Erzählwerk *November 1918* heißt es ebenso beiläufig wie vielsagend: „Denn wir erinnern uns der Irrfahrt des Odysseus."[8] In der Literatur geschieht dieses ‚Erinnern' in vielfältigen Formen wie Allusionen, Adaptionen, Transformationen oder auch Kontrafakturen. Bei der Spurensuche nach Odysseus auf dem Schauplatz der ersten deutschsprachigen Nachkriegsliteratur stehen vier Aspekte im Zentrum: (1) die Irrfahrt, (2) die Befremdung angesichts der wieder erreichten Heimat, (3) die Schwierigkeit ihrer erneuten Aneignung und (4) das Problem der Wiederherstellung einer sprachlich-kommunikativen Verbindung zwischen den Zurückkehrenden und den Daheimgebliebenen.

(1) Wenn Odysseus als einzelner Held ohne seine Mannschaft zurückkehrt – in Bettlergestalt, aber reich ausgestattet mit den Gastgeschenken der Phäaken –, unterscheidet er sich von den zurückkehrenden deutschen und österreichisch-ungarischen Soldaten natürlich beträchtlich. Denn diese kamen als geschlagene Krieger zurück, mit nichts im Gepäck als zerbrochenen Hoffnungen auf den Sieg, häufigen posttraumatischen Belastungsstörungen und unsicheren Sehnsüchten nach der Heimat, in der durch den Krieg aufgeschobene Fragen nach der beruflichen und privaten Zukunft wieder akut werden mussten. Ihre Heimkehr war ein Massenschicksal: Etwa sechs Millionen deutsche Soldaten mussten nach den Bestimmungen des Waffenstillstandsvertrags von Compiègne sofort aus den besetzten Gebieten in die Heimat zurückgeführt und demobilisiert werden; aus den Gefangenenlagern gelangten die letzten

[5] Vgl. die ‚klassischen' soziologischen Beiträge: Georg Simmel: *Exkurs über den Fremden* [1908], in: Simmel: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 11: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 8. Auflage Frankfurt/M. 2016, S. 764–771; Alfred Schütz: *Der Heimkehrer* [1946], in: *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*, hg. von Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner, Konstanz 2002, S. 93–110.

[6] Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M. 1993 [frz. 1982]. Im Folgenden wird der (von Julia Kristeva eingeführte) Begriff ‚Intertextualität' für die verschiedenen Formen von Beziehungen zwischen Texten verwendet.

[7] Vgl. dazu Christoph Deupmann: *Die verlorene Generation. Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg 2019.

[8] Alfred Döblin: *November 1918*. 2. Teil, 1. Bd.: *Verratenes Volk*. Nach dem Text der Erstausgabe (1949) mit einem „Vorspiel" aus „Bürger und Soldaten 1918", hg. von Werner Stauffacher, Olten und Freiburg i. Br. 1991, S. 278.

Inhaftierten erst 1920 in ihre Heimatländer zurück.[9] Homers *Odyssee* bot sich jedoch nicht zuletzt deshalb als literarischer Stichwortgeber an, weil sich die am Anfang oft von hurrapatriotischer Euphorie getragene Reise deutscher und österreichischer Soldaten an die Fronten angesichts der desillusionierten Rückkehr durchaus als Irrfahrt auffassen ließ. (Abb. 1)

Abb. 1: „1918 am Rhein. Sie ziehen zurück – wozu sind sie hinausgezogen? Für wen?“[10] (Bundesarchiv, Bild 146–1976–076–25A)

Hatten die Kreideschriften an den Eisenbahnwaggons zu Kriegsbeginn eine Art militärische Vergnügungsreise verheißen – „auf zum Preisschießen nach Paris“ –, konnten sie an den ramponierten „Wagen dritter Klasse“ am Kriegsende schon einmal sarkastisch lauten:

Willkommen, ihr Mädchen!
Wir kehren zurück!
Denn wir konnten
Paris nicht finden![11]

[9] Vgl. Uta Hinz: *Kriegsgefangene*, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz, 2. Auflage Paderborn 2014, S. 641b-646a.

[10] Kurt Tucholsky: *Deutschland, Deutschland ueber alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1929, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 13.

[11] Ludwig Renn: *Krieg. Nachkrieg*, 4. Auflage Berlin, Weimar 1979 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3.), S. 325.

Für die Heimatsehnsüchte der Inhaftierten in den Gefangenenlagern, die „seit Jahren ihren Lebensgewohnheiten und nahen Menschen entfremdet" waren, rekurriert Arnold Zweigs Roman *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927) explizit auf die *Odyssee*:

> Kein einziger würde sich besinnen, […] heimwärts aufzubrechen wie Odysseus, der Heimkehrer des Trojanischen Krieges, und sich umhertreiben lassen in gefährlichen Spiralen wie er, magnetisch gezogen und im Innersten der Heimkunft gewiß.[12]

Eugen Faber, dem Helden in Jakob Wassermanns Roman *Faber oder Die verlorenen Jahre* (1924), gelingt es wie dem Russen Grischa, aus der Gefangenschaft in Sibirien zu fliehen. Seine „furchtbare[ ] Flucht von Sibirien nach Peking" und anschließend per Schiff nach Europa gestaltet sich wahrhaft odysseisch.[13] Auch Faber ist ein Spätheimkehrer, wenn er im Juli 1920 als einer der „letzte[n] Nachzügler unter den Heimkehrern"[14] in seiner Heimatstadt anlangt. Einen unproblematischen Wiedereintritt in vertraute Verhältnisse erwartet er allerdings nicht; zu Hause wird er mit seiner selbständig gewordenen Frau so gründlich veränderte Bedingungen vorfinden, dass er sich nur in konzentrischen Kreisen oder ‚Spiralen' der gemeinsamen Wohnung anzunähern traut. Wassermanns Heimkehrer weiß, dass er die Irrfahrten seiner Seele noch vor sich hat.

(2) Alfred Döblins vierbändiges „Erzählwerk" *November 1918* (1949/50) erzählt im breit gefächerten zeitgeschichtlichen Kontext die Heimkehrgeschichte des Oberleutnants und Gymnasiallehrers Doktor Friedrich Becker, der körperlich und seelisch verwundet von der Westfront zurückkehrt – mit einer Rückenverletzung und einem „Nervenknacks", wie sein naturwissenschaftlicher Kollege sich unsentimental ausdrückt.[15] Wenn der Altphilologe seine Heimatstadt wieder erreicht, ist es abermals die *Odyssee*, an der er seine eigenen Aussichten und Erwartungen spiegelt:

> Wir werden jetzt an den Strand geworfen. Wie Odysseus. […] Keine Nausikaa wird uns empfangen und uns Kleider bringen. Nausikaa hatte Pallas Athene Mut in die Seele gehaucht und die Furcht den Gliedern entnommen. Und sie stand und erwartete ihn."[16]

---

12 Arnold Zweig: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, 18. Auflage Berlin, Weimar 1987, S. 17.
13 Jakob Wassermann: *Faber oder Die verlorenen Jahre*, Nachwort von Insa Wilke, Zürich 2016, S. 7.
14 Ebd.
15 Alfred Döblin: *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen*, 1. Teil: *Bürger und Soldaten 1918*, mit einem Nachwort von Helmuth Kiesel, Frankfurt/M. 2013, S. 227.
16 Ebd. S. 215.

Der Rückkehrer aus einem Lazarett im Elsass vergleicht das Land seiner Herkunft nicht mit Ithaka, sondern mit Scheria, dem Inselstaat der seefahrenden Phäaken, Odysseus' letzter Station *vor* der Rückkehr in sein Königreich. Die Vertauschung der epischen Schauplätze ist dadurch motiviert, dass die Heimat ihm tatsächlich zu einer weiteren Fremde wird. Ähnlich mittel- und hoffnungslos wie Odysseus zu diesem Zeitpunkt seiner Irrfahrt wird der Kriegsrückkehrer an (sein) Land ‚geworfen'. Die von der Vorlage abweichende Adaption macht deutlich, dass zitathafte Einspielungen des homerischen Epos stets zu den semantischen Bedingungen des zitierenden Textes geschehen. Becker findet seine Nausikaa in der Lazarettschwester Hilde, die ihm nach einem gescheiterten (oder durch höhere Macht verhinderten) Suizidversuch den Strick vom Hals nimmt. Döblins Held ist dennoch vielleicht die trostloseste Heimkehrerfigur aus dem „Weltfest des Todes"[17] in der deutschsprachigen Literatur. Auch nach der scheinbaren Überwindung einer religiös-moralischen Krise, die im Versuch gipfelt, sein „Ich auszurotten",[18] gelingt ihm die Heimkehr nicht; vielmehr irrt er als eine Art obdachloser Wanderprediger umher, um erst nach seinem denkbar prosaischen Tod mit Hilfe seines Schutzengels Antoniel die metaphysische Heimkehr ins „himmlische Jerusalem" zu erfahren.[19]

Ganz diskret wird Odysseus' Heimkehr auch in einer kurzen, postum von Max Brod betitelten und publizierten Erzählung Franz Kafkas aufgerufen: *Heimkehr* (vermutlich entstanden 1923/24). Dem Rückkehrer auf „meines Vaters alte[n] Hof" legen sich Hindernisse in den Weg, „[a]ltes, unbrauchbares Gerät", und anstelle des Hundes Argos, der Odysseus als einziger sofort erkennt, „lauert" eine Katze „auf dem Geländer" einer verstellten Bodentreppe. Ebenso belauert der Rückkehrer aus der „Ferne" die Tür, um in der so expandierten Schwellensituation die Erfahrung zu machen: „Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man."[20] – Eine ebenfalls unmarkierte Kontrafaktur der Argos-Szene findet sich in Erich Maria Remarques Erzählung *Josefs Frau* (1931) über die Heimkehr eines völlig apathischen, verschüttet ge-

[17] Thomas Mann: *Der Zauberberg. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher,* hg. von Heinrich Detering, Eckhardt Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 5.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt/M. 2002, S. 1085.

[18] Alfred Döblin: *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen*, 2. Teil, 2. Bd.: *Heimkehr der Fronttruppen*, mit einem Nachwort von Helmuth Kiesel, Frankfurt/M. 2013, S. 750.

[19] Alfred Döblin: *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen*, 3. Teil: *Karl und Rosa*, mit einem Nachwort von Helmuth Kiesel. Frankfurt/M. 2013, S. 762.

[20] Franz Kafka: *Heimkehr*, in: Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. von Roger Hermes, Frankfurt/M. 1996, S. 464.

wesenen Frontsoldaten: „Der Hund, der ihn erst aufgeregt beschnüffelt hatte, legte sich wieder neben den Ofen und winselte. Er leckte ihm nicht die Hände und sprang auch nicht an ihm hoch."[21] Die Kontrafakturen der *Odyssee* zeigen die Differenz zwischen tatkräftig gelingender Heimkehr im Mythos und erschwerter oder gar scheiternder Heimkehr unter den realen Bedingungen des Kriegsendes und der Nachkriegszeit auf.

(3) Ginge es nach dem homerischen Skript, so könnte die Heimat im Modus der Gewalt wieder angeeignet werden. Tatsächlich machen die Soldaten des geschlagenen Heeres in den Heimkehrertexten Remarques (*Der Weg zurück,* 1930/31, *Drei Kameraden*, 1936, *Der schwarze Obelisk*, 1956) oder Ludwig Renns (*Nachkrieg*, 1930) von ihrer Kampferfahrung Gebrauch, wenn sie bei der Rückreise von bewaffneten Revolutionären oder während der Hyperinflationszeit von Nationalsozialisten angegriffen werden.[22] Aufs Ganze gesehen wird das im Krieg erworbene Verhaltenswissen in der Heimat allerdings dysfunktionalisiert. Wenn der ehemalige „Küchenbulle[ ]" Willy bei Remarque auf dem Grundstück eines Nachbarn einen prächtigen Hahn ‚organisiert' – „das hat man schon so im Griff" –,[23] handelt es sich in der befriedeten Nachkriegsordnung schlicht um Diebstahl. In Wahrheit hat der Krieg die Heimkehrer noch fest im Griff. Anders als der antike Held Odysseus wird der Rückkehrer daheim allzu oft zum *displaced hero*.

Ernst Johannsen schrieb in *Das Geheimnis des Weltkrieges* (1932): Diejenigen, die „nicht zurück[fanden]" und

> sich nicht einzuordnen [wussten], blieben ‚Landsknechte' und Verwandelte, sitzen heute zum Teil auf Festungen und in Gefängnissen oder fielen bei nachträglichen Aufständen, Unruhen und Putschen, geachtet im Krieg, jetzt aber verachtet und preisgegeben und oft genug mit ‚Gesindel' bezeichnet!"[24]

Odysseus, könnte man daher zugespitzt sagen, hat auf dem Nachkriegsschauplatz wenig verloren. In den meisten Reminiszenzen auf das homerische Epos

---

[21] Erich Maria Remarque: *Josefs Frau*, in: Ders: *Der Feind. Sämtliche Erzählungen zum Ersten Weltkrieg*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas F. Schneider, Köln 2014, S. 49–59, hier S. 50.

[22] Vgl. Erich Maria Remarque: *Der Weg zurück,* in der Fassung der Erstausgabe mit Anhang und einem Nachwort hg. von Thomas F. Schneider, Köln 2014, S. 74; Remarque: *Der schwarze Obelisk. Geschichte einer verspäteten Jugend*, in der Fassung der Erstausgabe mit Anhang und einem Nachwort hg. von Thomas F. Schneider, Köln 1989, S. 518–524; Renn: *Nachkrieg*, S. 300.

[23] Remarque: *Der Weg zurück*, S. 88.

[24] Ernst Johannsen: *Das Geheimnis des Weltkrieges*, in: *Stecowa. Phantastisches und Übersinnliches aus dem Weltkrieg. Mitarbeiter: Werner Bergengruen u. a. Mit sechs Federzeichnungen von A. Paul Weber*, hg. von Hans Tröbst, Berlin 1932, S. 11–20, hier S. 18.

wird das *role model* des heroischen Heimkehrers daher gebrochen. Das ist in Eberhard Wolfgang Möllers[25] Drama *Die Heimkehr des Soldaten Odysseus* (1929) ebenso, auch wenn der Heimkehrer zuletzt doch an dem antiken Helden Maß nimmt. Jede einzelne der „[s]ieben Scenen" des Schauspiels bezieht sich auf das antike Skript zurück. „Odysseus kehrt heim und wird von den Freiern gehöhnt"; „Odysseus wird an seiner Narbe erkannt"; „Odysseus spricht mit den Toten"; „Der Bettler Odysseus verleugnet sich vor Penelope"; „Odysseus trinkt mit den Freiern"; „Odysseus weint über die Sänger des Krieges"; „Odysseus spannt den Bogen".[26] Der Sprecher, der vor Handlungsbeginn „im Publikum auf[steht]", erklärt Odysseus zur zeitlosen Verkörperung eines „Heimgekehrten". Der Krieger und Irrfahrer sei lange das „Echo seiner Schreie, Sinnbild seiner Opfer, Zeugnis seiner blinden Wütigkeit, Beweis seiner unbegreiflichen Bedeutung" gewesen, aber auch ein Mann, der am Ende „stärker heimkehrte als alles, was zurückgeblieben war."[27] Der Held des Dramas, der „Soldat O.", ist ein aus französischer Gefangenschaft heimkehrender, schwer traumatisierter Verdun-Veteran aus der Festung Douaumont, die 1916 für wenige Monate in deutschem Besitz war. Die erste Szene führt O. in der heimkehrertypischen Schwellensituation vor: im „*Treppenaufgang in einem Mietshaus*". Wie Odysseus wird er von seiner Frau und seinem Sohn nicht erkannt: „Sie kennen mich nicht mehr. Der Krieg hat ihnen zu lange gedauert."[28] Die Freier am Hof von Ithaka vertreten in Möllers Stück drei zudringliche Untermieter und ‚Etappenhelden', welche die Ehefrau aus Geldnot aufnehmen musste. In der Figur des Soldaten O. – „kleiner Beamter", „Gehaltsstufe sieben" – erfährt der antike König Odysseus eine erhebliche soziale Deklassierung: von der Höhe des Heldenepos in die Prosa einer grauen und götterlosen Nachkriegswelt, was sich auch in seiner gänzlich unheroischen Durchsetzungsschwäche manifestiert. Selbst auf die Aufforderung seiner Frau hin vermag er nicht, den Freiern „die Türe zu zeigen".[29] Erst am Ende des Dramas verlassen sie fluchtartig den Raum, nachdem es ihm in einer Art *historical reenactment* gelingt, sein traumatisches Erlebnis szenisch ‚durchzuarbeiten' und so auch den Daheimgebliebenen mitzuteilen. Am Ende kann er die Festung seines seelischen Traumas verlassen.

---

[25] Zum Verfasser vgl. den Eintrag *Möller, Wolfgang Eberhard*, in: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. von Walther Killy, Bd. 8, Gütersloh, München 1990, S. 180. Möller trat 1930 in die NSDAP ein und wirkte am Drehbuch von Veit Harlans antisemitischem Propagandafilm *Jud Süß* (1940) mit.

[26] Eberhard Wolfgang Möller: *Douaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus. Sieben Scenen*, Berlin 1929.

[27] Ebd. S. 7.

[28] Ebd. I, S. 14

[29] Ebd. IV, S. 64.

(4) Gelingende Heimkehr ist angewiesen auf die Wiederherstellung wechselseitiger Sagbarkeitsbedingungen, also darauf, eine gemeinsame Sprache zu finden, die auch die traumatischen Erfahrungen der Kriegsheimkehrer nicht aussparen muss. Die intensivste Probe darauf stellt die Rückkehr in eine Partnerschaft dar. Nicht immer hat die Frau wie Penelope während seiner oft jahrelangen Abwesenheit im Weltkrieg auf ihren Ehemann gewartet. Wenn bei Remarque ein Heimkehrer den Liebhaber seiner Verlobten, einen reich gewordenen Schieber, erschießt, also wie Odysseus ‚den Bogen spannt', endet das vor Gericht.[30] Wenn die unter Entbehrungen daheimgebliebene Frau ihren Mann aber doch erwartet, ist dieser möglicherweise als ein ganz anderer zurückgekehrt. In Ernst Tollers Proletarier-Tragödie *Hinkemann* (1923/24) kann der Held zwar zu seiner geduldig wartenden Ehefrau heimkehren, kommt jedoch infolge einer Schussverletzung als kastrierter Krieger zurück, also ohne sein männliches Genital. Er empfindet sich selbst als derart ‚lächerlich', dass er seine Frau mit seiner Selbstverneinung in den Selbstmord treibt.

Dass auch die daheimgebliebene Frau infolge der Notwendigkeit, sich und den gemeinsamen Sohn durch die Notjahre des Krieges zu bringen, eine andere geworden sein kann, begründet den Verständigungsnotstand zwischen Eugen Faber und Martina in Wassermanns schon erwähntem Roman *Faber oder Die verlorenen Jahre*. Faber war durch Krieg und Gefangenschaft hindurch völlig auf seine Frau fixiert, die es so, als von ihm abhängige Person, nun nicht mehr gibt. Wenn der von „Geschlechtsnot" Gepeinigte auf der Flucht die fast unbezwingbare Verlockung durch den „Gesang einer Frauenstimme" erfährt – „er taumelte aus dem Zelt, stürzte hin und kroch dann auf allen vieren in die Richtung, von wo der Gesang schallte" –,[31] handelt es sich offensichtlich um ein Echo des Sirenengesangs im XII. Gesang der *Odyssee*. Anders als der am Mastbaum gefesselte Abenteurer Odysseus ist der fieberkranke Flüchtling nicht gegen die Verführung präpariert. Erzählen kann er seiner Frau davon nicht, nur einer Haushälterin, was die abwesenheitsbedingten Eheprobleme noch erheblich verkompliziert.

Die vielgestaltigen Rekurse der Heimkehrertexte nach dem Ersten Weltkrieg auf das homerische Epos messen zugleich den Abstand aus, der sie vom antiken Prätext trennt. Doch auch die Anknüpfungen im Widerspruch sind Teil seiner andauernden Produktivität in der europäischen Literatur.

[30] Homer: *Odyssee*, 21. Gesang; Remarque: *Der Weg zurück*, S. 315.
[31] Wassermann: *Faber oder Die verlorenen Jahre*, S. 266.

Aus dem Spiel wird bitterer Ernst

Über Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere*

I-Tsun Wan (Soochow Universität, Taipeh)

I. Konstellation

Ein Vorspiel geht dem Schauspiel voran, einerseits um das Spiel ins Publikum einzuleiten, andererseits um das Publikum ins Spiel einzuführen. Durch solch eine reziproke Einleitung werden nicht nur die Hauptfiguren oder die Handlungen in einer Art Vorschau vorgestellt, sondern vielmehr wird die Konstellation des ganzen Spiels in einer Miniatur dar- bzw. klargestellt. Die Funktion des Vorspiels ist Klaus Mann durchaus vertraut, da er sich selbst von Kindesbeinen an schauspielerisch betätigt hat.

Auch Klaus Manns Roman *Mephisto* wird am Anfang mit einem „Vorspiel" ausgestattet. Diese Gattungsübertretung zwischen Epik und Dramatik wird von Klaus Mann raffiniert auf verschiedenen Ebenen eingesetzt. Erstens handelt diese Karrieregeschichte explizit von dem Schauspieler Hendrik Höfgen, der nicht nur in diesem Vorspiel vorgestellt wird, sondern auch mittendrin ist und mitspielt. Zweitens referenziert der Titel *Mephisto* nicht nur auf Höfgens Paraderolle im Goethe'schen Drama, sondern darüber hinaus auf seine Rolle in dem Roman, indem er sich im Leben auf eigene „Faust" durchschlagen muss. In dem letzteren, textexternen Sinne lässt sich der Roman nicht zuletzt als ein Schauspiel betrachten, dessen Figurenkonstellation, anstatt tabellarisch dargestellt zu werden, in dem „Vorspiel" Schritt um Schritt erzählt wird, wie es nach dem Quasi-Nebentext, nämlich nachdem Schauplatz, Kulisse und Kostüme usw. auf erzählerische Weise angegeben wurden, lautet: „Hier standen sie, dargeboten der brennenden Neugier einer gewählten Öffentlichkeit: vier Mächtige in diesem Lande, vier Gewalthaber, vier Komödianten – der Reklamechef, der Spezialist für Todesurteile und Bombenflugzeuge, die geheiratete Sentimentale und der fahle Intrigant."[1] Die Handlung des Romans spielt dann vor einem Hintergrund, der nichts anderes ist als ein unter der Regie bzw. dem Regime der Nationalsozialisten in subtiler Art und Weise geführtes Schauspiel.

[1] Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*, 19. Aufl., Reinbek b. H.: Rowohlt 2015, S. 26.

In dieser Mann'schen Karikatur erscheint die NS-Komödie umso komischer. Durch die Subversion der Komik werden Grausamkeiten als Wahrheit entdeckt. Als gesagt wird: „ich wünschte mir, daß alle Menschen in Deutschland, und überall, glänzender Laune würden!",[2] könnte ein Scheinheiliger nicht scheinheiliger sein als eben dieser Wunsch, denn bekanntlich dürfen nicht alle Menschen in diesem Land zu *diesen* Menschen gehören. Diesen Wunsch straft der Erzähler sogleich Lügen, indem er schlicht davon berichtet:

> Man verbreitete Wolken künstlichen Wohlgeruchs, als gälte es, ein anderes Aroma nicht aufkommen zu lassen – den faden, süßlichen Gestank des Blutes, den man zwar liebte und von dem das ganze Land erfüllt war, dessen man sich aber bei so feinem Anlaß und in Gegenwart der fremden Diplomaten ein wenig schämt.[3]

Der Erzähler ist deshalb in der *Lage*, die Wahrheit zu sagen, weil er ein Außenstehender ist. Er ist nicht Teil der Handlung und gewinnt eben damit einen transzendentalen Standpunkt, um sich mit der Handlung auseinanderzusetzen. In den Kapiteln „Es ist doch nicht zu schildern…" und „Der Pakt mit dem Teufel", in denen geschildert wird, dass die Nationalsozialisten die Macht ergreifen, das NS-Regime etabliert wird und der Protagonist auf dem Höhepunkt seiner Karriere steht, ist der Erzähler stets imstande, sein Klagelied über Deutschland anzustimmen. Er ist ein zeitgenössischer Außenseiter und zugleich ein kritischer Zuschauer, der sich seine Souveränität und Deutungshoheit erhält.

Genauso ergeht es dem ausländischen Diplomaten im Vorspiel. Als Ausländer steht er trotz seiner Anwesenheit einigermaßen abseits der Konstellation und ist eben deshalb in der Position, die anderen Anwesenden als „Marionetten"[4] zu beschreiben. Trotzdem muss er in dem Marionettentheater mitspielen. Denn im Schauspiel gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder ein lebendiger Schauspieler oder ein totes Requisit:

> Er vermied es aufs sorgsamste, ein wahres Wort zu sagen. Der skalpierte Cäsar, der Reklamechef und die Kuhäugige schienen darüber zu wachen, daß nur Lügen, nichts als Lügen von seinen Lippen kämen: eine geheime Verabredung verlangte es so, in diesem Saale wie im ganzen Land.[5]

In solch einer Konstellation ist die Grazie, die Kleist in seinem Text *Über das Marionettentheater* reklamiert, ganz und gar verloren. Denn in einem totalitä-

[2] Ebd., S. 10.
[3] Ebd., S. 14f.
[4] Ebd., S. 8f.
[5] Ebd., S. 28.

ren Staat ist jeder total in die Handlung eingebunden. Man wird auf die einem zugewiesene Stelle gerückt und dort festgesetzt. Niemand ist noch in der Lage, auf seinem eigenen Schwerpunkt zu bleiben. In dieser totalitären Konstellation ist man, seiner Beweglichkeit beraubt, entweder *ent-setzt* oder *verrückt*, sei es psychisch, sei es physisch.

II. EINE *ANTIGRAVE* FIGUR

Wenn die ganze Konstellation ein Schauspiel ist, und zwar ein Schauspiel, welches weder als „moralische Anstalt“[6] noch als „das Revolutionäre Theater“[7] funktioniert, dann ist der Schauspieler Hendrik Höfgen ganz und gar in seinem Element. Denn er treibt sein Spiel immer zum Äußersten, sodass er schließlich ein Mann ohne Eigenschaften zu sein scheint. Dementsprechend besteht er auf seinem selbstgewählten Namen Hendrik: „Das kleine ‚d‘ in der Mitte seines selbstgewählten Namens war für ihn ein Buchstabe von ganz besonderer magischer Bedeutung: Wenn er es erst erreicht haben würde, daß ausnahmslos alle Welt ihn als Hendrik anerkannte, dann war er am Ziel, ein gemachter Mann [!].“[8] Mit diesem Namen hat er sich zu einem Zeichen oder sogar zu einem d entkörpert, um sich alsdann irgendeine beliebige Rolle überstülpen zu können. „Er war gütig oder gemein, hochfahrend oder zärtlich, schneidig oder gebrochen – ganz wie das Repertoire es verlangte.“[9] Er kann ohne Vorwarnung in bacchantische Raserei fallen[10] oder „die Inkarnation[!] des Bösen“ sein.[11] Als Schauspieler hat er seine absolute Beweglichkeit, die ihm absolute Autonomie in jedem Stück gewährt.

Auch im Leben bewegt sich Hendrik Höfgen eigenwillig, manchmal sogar willkürlich – wie im Schauspiel. Oder besser: er weitet das Schauspiel auf das Leben aus und spielt im Leben genauso graziös wie auf der Bühne.

> Wenn er Publikum sein sollte, Mensch unter anderen, fühlte er sich befangen und oft verstört; seine Sicherheit kehrte wieder und ward zur Siegesgewißheit, sowie er sich distanzieren, in ein grelleres Licht treten und dort schimmern durfte. Wahrhaft geborgen fand er sich nur auf einem erhöhten Platz, gegenüber einer Menge, die nur existierte, um ihm zu huldigen, ihn zu bewundern, ihm Beifall zu spenden.[12]

[6] Ebd., S. 29.
[7] Ebd., S. 40.
[8] Ebd., S. 68.
[9] Ebd., S. 82.
[10] Ebd., S. 181.
[11] Ebd., S. 197.
[12] Ebd., S. 137.

Mit seinem „aasigen Lächeln“ und seinen „schillernden Augen“ erobert er sowohl in Hamburg als auch in Berlin die Verwaltung des jeweiligen Ensembles und setzt hiermit seinen Willen um.

Selbst in größeren Dimensionen bewahrt sich der Protagonist seine Beweglichkeit, indem er sein Lager stets wechselt. „Es ist die Vielfalt seiner Leistungen, die seinen Ruhm ausmacht und immer wieder erneuert. Da gibt es nur eine Stimme im Publikum: Fabelhaft, was er alles fertigbringt!“[13] In grazioser Weise geht er mit jedem -Ismus um: Idealismus, Kommunismus, Pazifismus, Zynismus und schließlich Nationalsozialismus. Er flirtet mit jedem, ohne sich mit einer bestimmten Ideologie zu verbinden, schon gar nicht zu identifizieren. Hat er doch gesagt: „Es ist mir ekelhaft, mich zu binden, meine Nerven vertragen es nicht.“[14] Für jedes Lager bleibt er Fremder, Gast und zugleich Feind. Und jede Behauptung: „Hendrik gehört zu uns“,[15] ist am Ende zu revidieren. Dank seiner aalhaften Geschmeidigkeit ist er fast immer in der Lage, sein Publikum zu beherrschen und den Sieg über seine Feinde oder Konkurrenten davonzutragen.

Hendrik pflegt seinerseits den Eindruck, ein Grenzphänomen zu sein, das sich zwar erblicken, aber nie fassen lässt. Kontakte braucht er nur, um den Schwung durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben. Otto Ulrichs gegenüber verhält er sich mit einschließendem Ausschluss. Er verspricht ihm das Revolutionäre Theater, verschiebt aber die Umsetzung immer wieder. Für ihn fungiert Ulrichs allenfalls als eine „kostbare Rückversicherung“.[16] Barbara Bruckner und ihrer aristokratischen Familie gegenüber verhält er sich hingegen mit ausschließendem Einschluss. Er geht zwar mit Barbara eine Ehe ein, aber er kann sich nicht einmal im Ansatz mit ihr und ihrer Familie verständigen, weil sie, eine ebenso autonome Figur wie er, seiner Souveränität eine deutliche Grenze setzt. Dies führt schließlich zum Verfolgungswahn und zu einer somatischen Störung: „Qualvoll litt er unter dem Versagen seines Gefühls vor Barbara, wie unter dem Versagen seiner Physis, das sich auf blamable und groteske Art des öfteren wiederholt hatte.“[17] Mit einem pathetischen Schauspiel hat er um ihre Hand angehalten, aber im alltäglichen Leben weist er sie von der eigenen Hand.

Trotz alledem ist es nicht gerechtfertigt, den Schauspieler Hendrik als Lügner zu bezeichnen, genauso wenig, wie man fiktionale Darstellung für bare Lüge halten möchte. Aristoteles’ These der Mimesis gilt auch für Hendrik: Seine Kunst ist nichts anderes als Nachahmung von handelnden Menschen.

[13] Ebd., S. 213f.
[14] Ebd., S. 186.
[15] Ebd., S. 40.
[16] Ebd., S. 281.
[17] Ebd., S. 152.

Alles an ihm ist „doch beinah echt, echt bis zu dem äußersten ihm erreichbaren Grade.“[18] Wie der Fiktion in gewissem Maße die Realität zugrunde liegt, so beruht all das, was er zur Schau trägt, auf einem bestimmten Tatbestand. Deshalb enthalten seine Darstellungen ihre Faktizität: „Er lügt immer, und er lügt nie. Seine Falschheit ist seine Echtheit – es klingt kompliziert, aber es ist völlig einfach. Er glaubt alles, und er glaubt nichts. Er ist ein Schauspieler.“[19] In seiner ästhetischen Sphäre ist der Schauspieler eine phantastische Figur von nahezu überirdischer Größe: „Schien er nicht Dionysos, der Gott der Trunkenheit zu sein, wie er nun ekstatisch die Glieder warf?“[20] Eine phantastische Figur ist eine *amphibische* Figur, die sich zwar interpretieren, aber nie bestimmen lässt. Anhand dieses Sowohl-als-auch-Prinzips behauptet sie ihre Autonomie. Jeder Versuch, sie als dieses oder jenes zu *erfassen*, muss sich über kurz oder lang als Fehlschlag erweisen.

III. SCHWERPUNKT DER SEELE

Doch Hendrik Höfgen ist ein Mensch. Er ist tatsächlich weder ein allmächtiger Gott, der er werden will, noch eine allohnmächtige Marionette, zu der man ihn machen will. Mensch zu sein, bedeutet unter der Diskrepanz zwischen Geist und Körper zu leiden. Bezeichnenderweise fällt Hendrik in Ohnmacht, wenn sein Geist zu weit gelaufen oder zu schnell gekreist ist:

> Er gönnt sie sich nun wieder recht häufig, die hysterischen kleinen Zusammenbrüche, die sich vom saften Schüttelfrost oder der stillen Ohnmacht bis zum Schreikrampf mit konvulsivischen Zuckungen steigern können – und sie bekommen ihm gut, erfrischt wie aus heilsamen Bädern geht er aus ihnen hervor, voll neuer Kräfte für seine anspruchsvolle, angreifende und genußreiche Existenz.[21]

Die Ohnmacht, die ihn zum Neustart zwingt, bietet ihm eine Zuflucht mit Ventilfunktion, damit er sich von geistigen Anstrengungen erholt, wieder zu sich selbst findet und den Schwerpunkt für den nächsten Aufschwung gewinnt. Sonst droht sein Inneres, das sich bis dahin stets auf antigrav-graziöse Weise bewegt hat, *zu Grunde* zu gehen, wie ein Stern in seiner Endphase ohne Widerstand des Strahlungsdrucks am Gravitationskollaps in sich zusammenfällt. Wenn das der Fall ist, dann wird sein eigener, normaler, menschlicher

[18] Ebd., S. 152f.
[19] Ebd., S. 187.
[20] Ebd., S. 181.
[21] Ebd., S. 203.

Körper entblößt. Nicht nur sein kahler Kopf, sondern vor allem seine Fingernägel: „Sie schienen aus minderwertiger Substanz zu sein: bröckelig, spröde, ohne Glanz, ohne Form und Wölbung.“[22].

Dies ist insoweit bemerkenswert, da ihn Juliette, die ihm die sogenannten Tanzstunden gibt, mit „Heinz“ anreden darf. Diese Tanzstunden erfüllen die gleiche Funktion wie die Zusammenbrüche, allerdings sind sie nur wirksamer und heilsamer. Der Weg zu Juliette ist die Heimkehr aus der Kultur zur Natur. Während das Zeichen „Hendrik“ ein kulturelles Produkt der deutschen Bürgerwelt ist, richtet die Natur hier bei Juliette ihre Exklave inmitten der Stadt aus: „Für Juliettes höchst barbarisches Haupt hätte man sich als Hintergrund eine Urwaldlandschaft gewünscht, statt dieser bürgerlichen Stube mit ihren Plüschmöbeln, Nippesfiguren und seidenen Lampenschirmen.“[23] Wenn Kultur bzw. Kultiviertheit in der Tat nur Schauspielerei ist, dann ist Wahrheit nur noch in der Barbarei zu finden. Indem Juliette ihm auf sadomasochistische Weise Schmerzen zufügt und Sex mit ihm hat, erinnert sie Hendrik *unmittelbar* an seinen eigenen Körper und Leib und entzaubert seine *charmante* Ausstrahlung mit Peitschenhieben. Bar jeden Geistes und Witzes steht er als nackte Existenz da – in ihrem Gravitationsfeld. In diesem Zimmer braucht der Mann nicht mehr den Hendrik zu geben.

Kurt Hiller hat einst Klaus Mann gefragt: „Haben Sie absichtlich, tarnungshalber Höfgen heterofiziert? Statt des Androtropismus die Masoch-Anomalie gesetzt? Warum? Dies wäre mein einziger Einwand.“[24] Eben in dieser Frage kommt die Unzulänglichkeit der „entschlüsselnden“ Lektüre zum Ausdruck. Im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen Geist und Körper muss die Romanfigur Hendrik masochistisch veranlagt sein, um in voller Körperlichkeit zu sich selbst zu finden. Das ist der Grund, warum Klaus Mann beim Schreiben des Romans mit diesem Kapitel anfängt.[25] Die Tanzstunde ist der Schlüssel zur Karriere.

Hendrik lügt nicht, als er seiner Freundin sagt: „Du bist stark. Du bist rein.“[26] Für ihn ist Juliette eine Fremde (Barbarin im ursprünglichen Sinne) und somit auch ein Grenzphänomen, was ihn zur Grenzüberschreitung stimuliert: „Für ihn ist Prinzessin Tebab die verführerische Barbarin, die schöne Wilde, an deren ungebrochener Kraft er sich erfrischt, indem er sich vor ihr erniedrigt.“[27] Ihre Anziehungskraft erschöpft sich deshalb nie, weil die

[22] Ebd., S. 56.
[23] Ebd., S. 71.
[24] Zit nach Bodo Plachta: *Klaus Mann. Mephisto*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 197.
[25] Klaus Mann: *Tagebücher*. hrsg. v. Peter de Mendelssohn u. Inge Jens. 10 Bde. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1977–1989, Bd. 3, S. 11f.
[26] Klaus Mann: *Mephisto*, a. a. O., S. 79.
[27] Ebd., S. 218.

Grenze, die sie darstellt, stets ambivalent ist: Sie ist sowohl Deutsche als auch Afrikanerin, sowohl eine Liebhaberin als auch seine „Lehrerin“,[28] sowohl die Schwarze Venus als auch der Teufel mit der „niedrige[n] und zu zwei kleinen Buckeln gewölbte[n] Stirne“.[29] Sie liebkost ihn, um ihn im nächsten Augenblick zu erniedrigen. Selbst der Duft, den er bei ihr einatmet (und man muss atmen, wenn man leben will), ist zu ambivalent, um ihn erfassen zu können. Bei ihr ist Hendrik orientierungs- und fassungslos, ohne jede Chance, sie zu erobern und zu beherrschen. Jede Grenzüberschreitung führt zu derselben Grenze und jeder Begriff vergriff sich. So steht Hendrik völlig in ihrem gravierenden Bann, wie andere sonst in seinem.

Da seine Gaukelei bei ihr nicht funktioniert, bleibt Hendrik nichts anderes übrig, als sein wahres Wesen zu zeigen. Nun ist er, wer er ist. Er ist nämlich Heinz, und zwar ein wiedergeborener Heinz „in der kindischen und ridikülen Aufmachung, […] – wie die kleinen Buben es in der Turnstunde tragen“.[30] Die Tanzstunde hilft ihm sozusagen beim seelischen Metabolismus, damit aus diesem verjüngten Heinz ein erneuerter Hendrik hervorgeht: „Gestärkt und erfrischt, noch einfallsreicher, herrschsüchtiger und zäher ging er hervor aus diesen anstrengenden Nachmittagsunterhaltungen.“[31] Er ist also ehrlich, als er zu Juliette sagt: „Ich hole bei dir meine Kraft.“[32] Sie ist Bewahrerin seines eigenen Selbst und somit sein sonstiges Spiel.

IV. DER FALL

Diese Beziehung zu Juliette ist für Hendrik wichtiger, als er es sich vorstellt. Als er die Geheimratstochter kennenlernt, kommt ihm in den Sinn, seine Barbarin durch diese Barbara zu ersetzen. Er sieht in Barbara die Gegenspielerin der Barbarin und er hat Recht damit.

Barbara ist für ihn tatsächlich auch eine Fremde von völlig anderer Herkunft, und zwar mit dem Namen Barbara. Auch sie ist ein ambivalentes Wesen, das schwer zu erfassen ist: „Sie war leichtsinnig und versonnen; halb Amazone und halb sanfte Schwester; kühl und gütig, sehr spröde und stets bereit zu Zärtlichkeiten, die eine bestimmte Grenze niemals überschreiten durften.“[33] Es ist also nachvollziehbar, dass Hendrik sich von ihr ebenso angezogen fühlt wie von der Prinzessin Tebab. Während die Schwarze Venus ein

[28] Ebd., S. 73.
[29] Ebd., S. 74.
[30] Ebd., S. 75.
[31] Ebd., S. 84.
[32] Ebd., S. 79.
[33] Ebd., S. 151.

Mensch der Natur ist, ist Barbara ein natürlicher Mensch: „Sie ist der anständigste Mensch, den ich jemals gesehen habe. Sie ist auch der natürlichste Mensch, den ich jemals gesehen habe. Sie könnte mein guter Engel sein.“[34] Der Unterschied zwischen der Barbarin und der Barbara besteht jedoch darin, dass die Verbindung mit Barbara für seine Karriere von entscheidendem Vorteil ist.

Doch ein guter Engel ist kein Bewahrer des Körpers. Dies führt bezeichnenderweise zu Hendriks Impotenz. Hendrik leidet unter körperlichem Versagen und Barbara liegt nachts im Zimmer allein. Bei ihr hat Hendrik weder „Potenz“ noch Potential, bei ihr ist er nicht mehr in der Lage, sich zu potenzieren, was Novalis als Romantisierung bezeichnet und wozu er sonst durchaus fähig ist.

Hiermit beginnt der Fall Hendriks. Seine spätere Beziehung zu Lotte Lindenthal ist nur das retardierendes Moment vor der Katastrophe. Denn die Fokusverschiebung von Juliette bzw. seinem Selbst auf Barbara bzw. seine Karriere versetzt seine Seele bereits anderswohin. Anstatt von der Grazie wird er allmählich von seiner fixen Idee in Beschlag genommen. Da er seine Grazie verliert, verfügt Hendrik über keinerlei Beweglichkeit im NS-System mehr. Einst war er Mephisto jenseits aller Grenzen, nun ist er ein Mephisto, der auf die ihm angewiesene Bühne beschränkt ist.

Hendrik vermag nicht mehr zu sich selbst zu finden, weil er schließlich seine Beziehung mit Juliette aufgeben muss. Mit dem körperlosen Zeichen behält er sich weder Autonomie noch Deutungshoheit über sich selbst. Was ist solch ein Zeichen anderes als ein Ding? Ein Zeichen lässt sich nach Belieben codieren, ein Ding lässt sich nach Belieben interpretieren. So muss Hendrik demjenigen zur Verfügung stehen, der ihn bestimmt und beherrscht: „Der große Mann hält über ihn seine breite, schützende Hand. Er betrachtet Höfgen-Mephistopheles als eine Art von Hofnarren und brillanten Schalk, als ein drolliges Spielzeug.“[35] Er ist ein Schauspieler, der in einem Salto mortale (Juliette – Barbara – Lotte Lindenthal) spielt, verspielt und schließlich zum Spielzeug wird, mit dem gespielt wird.

Bezeichnenderweise soll er am Ende des Romans Hamlet darstellen, was ihm missglückt: „Die tiefe und geheimnisvolle Melancholie, die er als Mephisto gehabt hatte – ohne sie zu beabsichtigen, ohne sie zu spielen; sondern nach rätselhaftem, ihm selber unbewußtem Gesetz –, fehlte seinem Hamlet.“[36] Denn „To be or not to be, that is the question“, but not his question. Er hat längst keine Wahl mehr. Er, der ehemalige Mephisto, verfängt sich nun im Netz des Mephistos alias Nazis.

[34] Ebd., S. 105.
[35] Ebd., S. 294.
[36] Ebd., S. 378.

Migration und Interkulturalität: Jüdische Exilliteratur in Asien

Shoou-Huey Chang
(Wenzao University of Languages, Kaohsiung)

Das jüdische Exil in Asien konzentriert sich hauptsächlich auf Shanghai als größtes Zentrum jüdischen Lebens und jüdischer Kultur in Asien zwischen 1933 und 1947. Für die Juden Mittel- und Osteuropas stellte Shanghai Ende der 30er Jahre bis Anfang der 40er Jahre des vergangenen Jahrhunderts den letzten Zufluchtsort vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten dar, der ohne Visa, Affidavit oder finanzielle Sicherheiten erreichbar war. Die Forschungsarbeit zu dem Thema „Jüdische Exilliteratur in Asien" hat sich erst zwanzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in den 70er Jahren erheblich erweitert (Chang 2010, II) und auch durch zahlreiche Ausstellungen in das Bewusstsein der Menschen eingeprägt. Über die Exilanten in Shanghai berichtete Egon Varro (Varro 1966) erstmals ausführlich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. David Kranzler untersuchte in seiner Dissertation *The History of The Jewish Refugee Community in Shanghai, 1938–1945* (1971) und in seiner Habilitationsschrift *Japanese, Nazis & Jews* (1976) ebenfalls das dortige Exil in Shanghai. Ulrike Ottingers deutsch-jüdischer Dokumentationsfilm *Exil Shanghai* (1997) zeigt Erinnerungen, Erzählungen, Fotoaufnahmen und Dokumente sechs deutscher, österreichischer und russischer Juden, deren Exilwege sie in den 1940er Jahren nach Shanghai brachten, denen Aufnahmen aus dem heutigen Shanghai gegenübergestellt werden. Erst seit den 90er Jahren erschienen nach und nach deutschsprachige Autobiographien jüdischer Flüchtlinge, die aus Europa bzw. aus Deutschland kamen, allerdings eher von denjenigen, die aus Berlin stammten. In Zusammenarbeit mit dem Leo Beck Institute in London gab Georg Armbrüster den Sammelband *Exil Shanghai 1938–1947. Jüdisches Leben in der Emigration* (2000) heraus. Eine vollständige Liste der Exilanten, die Statistik der SACRA vom 17. Mai 1943 und Lebensläufe einzelner Juden bieten wichtige Quellen. Aufgrund zahlreicher Ausstellungen (Autobiographien, Memoiren und Tagebücher) hat das jüdische Exilleben in Shanghai Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die österreichische und amerikanische Koproduktion des Dokumentationsfilms von Joan Grossman und Paul Rosdy trägt den Titel *Zuflucht in Shanghai – The Port of Last Resort* (1998). Im Jahre 2002 erschien Xu Buzengs Dokumentationsfilm unter dem Titel

Shanghai Ghetto. Auch die vierteilige Hörspielfolge *Fluchtpunkte – Deutsche Lebensläufe in Shanghai* (SWR 1996), die von Edita Koch und Frithjof Trapp (2007) ediert wurde, bietet den Forschungen vielfältige Materialien. In demselben Jahr fand die Interviewsammlung von Steve Hochstadt *Shanghai-Geschichten* noch mehr Beachtung. In den letzten fünf Jahren verschieben sich diese Literaturzeugnisse auf die anderen Metropolen von Europa, insbesondere auf Wien. Bis zum Jahr 2019 erweitert sich das breite Angebot auf knapp 100 (Auto-)Biographien und Romane des jüdischen Exils in Shanghai (1933–1950) aus Deutschland, Österreich, China, den USA und Japan. (Zhuang 2015) Alles in allem bemühen sich internationale Forschungseinrichtungen, verschiedene Symposien und Homepages um die Aufarbeitung der Erinnerungen im Exil Shanghai während des Zweiten Weltkriegs. Diese Arbeit beschränkt sich jedoch primär auf die Erinnerungen der deutschen und österreichischen Emigranten, die ihre Erlebnisse auf Englisch oder in einer anderen europäischen Sprache verfasst haben, obwohl sich in dieser Zeit auch jiddischsprachige Emigranten in Shanghai niedergelassen hatten. (Chang 2010, XXXII–XXXIX) Diese Forschungslücke zu schließen, stellt nach wie vor ein Desiderat der Exilforschung dar.

Der Fokus dieses Beitrags liegt auf der Bewahrung der europäischen Kultur und jiddischen Sprache in Asien. Anhand von großenteils unveröffentlichten Autobiographien geht dieser Beitrag den interkulturellen Begegnungen mit den Fremden nach, vor allem Erinnerungen an das „Fremde" und seine Wahrnehmung. Mit diesem kämpften die Emigranten nicht nur um ihr Überleben, sondern auch die Wiederherstellung ihres kulturellen Bewusstseins und Zugehörigkeitsgefühls. Sie behandeln in ihren Werken ihre konkrete Exilsituation, ihre Auseinandersetzungen mit dem Fremden und verarbeiten als überlebende jüdische Repräsentanten ihre Erinnerungen. (Philipp 1999, 457) Nicht selten waren Selbstisolation und Fixierung auf die europäische Tradition. Die Exilanten aus Osteuropa schätzten und pflegten besonders die jiddische Kultur, da sie ihr geistiges Erbe bewahrt sehen wollen. (Chang 2010, XIX–XX) Zum Einstieg in diesen Forschungsbereich weist der Ausstellungskatalog *Jidisch lebn in shanchaj* (1949) vom YIVO Institut in New York auf die zahlreichen jüdischen, insbesondere die jiddischen kulturellen Aktivitäten hin. Durch das Engagement der jiddischen Literaten und Künstler entwickelte sich in Shanghai neben dem englischen, deutschen, österreichischen, polnischen und russischen auch ein jiddisches kulturelles Leben.

Ein besonderes Beispiel für ein jiddisches Druckerzeugnis aus Shanghai ist das im Jahre 1948 von *Jankew-Hirsch Fischman* (1891–1965) verfasste Prosawerk *Farwoglte jidn* (1948). (Chang 2010, Anm. 124) Eine Angabe des Druckortes „*Schanchaj*" steht unübersehbar auf dem Titelblatt des Buches. Es handelt sich um eine Sammlung von Kurzgeschichten, die das Leben der Juden in Shang-

hai darstellen. In der folgenden Reihenfolge wurden die Themen geordnet, die die Entwicklungen in Shanghai widerspiegeln: 1) die Hoffnung auf eine baldige Weiterfahrt, 2) die Ghetto-Zeit (Hunger, Epidemie, japanischer Terror, Opfer, Verzweiflung, Haltung Goya gegenüber), 3) das Weiterleben auf der Insel, zwischenmenschliche Beziehungen, 4) nach dem Krieg. Über spätere Werke und jiddische Erinnerungsliteratur, die auf Shanghai zurückblicken soll, informieren die YIVO-Bibliographien zur „*Churbn-literatur*" (1962). (Chang 2010, Anm. 115) Nach dem Zweiten Weltkrieg wanderten die Flüchtlinge von Shanghai in verschiedene Teile der Welt aus, wo sie ihre Erlebnisse im Shanghaier Exil weiterhin auf Jiddisch in verschiedenen Literaturformen verarbeiteten; als Beispiele mögen dienen der Aufsatz von *David B. Rabinowitsch „Jidn in Chine*" in der bekannten jiddischen Zeitschrift *Di Goldene Kejt* (1951) (Chang 2010, Anm. 110) und die autobiographische Darstellung von *Joshua Rapoport* in *Fragmentn fun a lebn* (1967) (Chang 2010, Anm. 111), die er am 4. Januar 1945 niedergeschrieben hatte und in Melbourne veröffentlichte. Rapoport beschreibt die japanische Belagerung Shanghais und die erneute Gefahr einer Verfolgung durch die Gestapo, die über Japan nach China eindrang. In Melbourne wurden auch die *Geklibene schriften* von *I. Ber Rozen* (1957) aus dem Nachlass veröffentlicht. (Chang 2010, Anm. 118) Über die Shanghaier Zeit reflektierte *Jojßef Rotenberg* in seiner in Mexiko herausgegebenen Autobiographie *Fun warsche bis schanchaj* (1948). (Chang 2010, Anm. 119) Von *Joni Fajn* finden wir einen Gedichtband, den er in Mexiko herausgegeben hat: *A tlie unter di schtern* (Ein Galgen unter den Sternen) (1947). (Chang 2010, Anm. 120) Dieses Buch enthält fünf Gedichte, die er in seinem Shanghaier Exil verfasst hat, z. B. „*Schanchajer hojf*", „*Schanchajer forschtot honkiu*" und „*der Schanchajer jidischer beßojlem*". In dem letzten Gedicht über den jüdischen Friedhof in Shanghai werden Schicksale der jüdischen Emigranten aus verschiedenen Ländern dargestellt.

Aufschluss gebend für die jiddische Exilliteratur in Shanghai während des Zweiten Weltkriegs ist das einmalige Tagebuch *In fajer un flamen* (1949) der jiddischen Schauspielerin *Rose Shoshana Kahan* (1895–1968, Abk. *Rose Shoshana*). Sie fand zuerst im japanischen Kobe, dann in Shanghai eine Möglichkeit, jiddisches Theater zu inszenieren. In diesem Tagebuch, das 1949 in Buenos-Aires herausgegeben wurde und die Zeit von 1939 bis 1946 beschrieb, hatte sie ihr Leben in Shanghai ausführlich festgehalten. Ihr Mann *Lasar Kahn* (1885–1946) gründete die jiddische Zeitung „*Undzer welt*". Darin schrieb er über das jiddische Theater und bewahrte das jiddische Kulturerbe. Aus dem Gedächtnis schrieb die Theatergruppe, die aus Flüchtlingen bestand, Stücke der jiddischen Klassiker nach, die der ostjüdischen Kultur entstammten. Die Künstler und Literaten, die *Rose Shoshana* zur Seite standen und ihre Arbeit unterstützend begleitet hatten, seien hier namentlich zu nennen: der Redak-

teur der Zeitschrift „*Undzer lebn*" – *David B. Rabinowitsch*, der Literaturkritiker aus Warschau *Joshua Rapoport*, der Kunsthistoriker *Joni Fajn*, die jiddische Volksliedsängerin *Raje Somina* (Chang 2010, Anm. 113), und der Warschauer Journalist *M. Flakßer*. (Chang 2010, Anm. 109)

Seit ihrer Ankunft in Shanghai im Jahre 1941 traten *Rose Shoshana* und ihr Ensemble im jüdischen Klub auf, gestalteten literarische Abende und organisierten Konzertabende. Darin versuchten sie bewusst ihr Selbstverständnis von „Jüdischsein" und „Jiddischkeit" weiter zu tradieren. *Rose Shoshanas* Tagebuch liefert uns vielschichtige Aspekte des Exils in Shanghai, sowohl zeitgeschichtliche als auch soziokulturelle Aspekte, die ansonsten in den aktuellen Forschungsliteraturen wenig bearbeitet worden sind. (Chang 2010 XLIX–LIII) Abgesehen von der chronologischen Eintragung des Tagebuches sind die wichtigsten Fragen hierbei: Wie waren die Beziehungen zwischen den jüdischen Gruppierungen in Shanghai? Wie haben die Emigranten die jüdischen Festtage im Exil gefeiert und wie haben sie die Jahre im Ghetto überlebt? Besonders wichtig ist auch, dass es einen neuen Aspekt des Kulturlebens der Shanghaier Emigrationszeit eröffnet. Die jiddischen kulturellen Aktivitäten konzentrierten sich vor allem auf die Zeitspanne von 1941 bis 1943. Dass die Emigranten sich bemüht haben, jiddische Kulturtätigkeiten trotz der Internierung im Ghetto zu organisieren, ist der bisherigen Forschung wenig bekannt. (Chang 2010, CXXV, CXXVII) Bemerkenswert ist auch, dass nach der Öffnung des Ghettos im Jahre 1945 jiddisches Theater sehr beliebt war. Es fand große Begeisterung bei den jüdischen Soldaten aus Amerika, hierzu die folgende Eintragung. *Rose Shoshanas* Tagebuch ist auf Jiddisch geschrieben. Die Zitate im vorliegenden Text sind vom Jiddischen ins Deutsche übersetzt worden (Chang 2010, Edition: Textkorpus „Ghetto in Shanghai" in lateinschriftlicher Transkription und deutscher Übersetzung):

> 14. November [1945]
> Amerikanische Soldaten und Matrosen saßen auf den Plätzen. Der ‚Welfare Board' hatte um die 80 Karten für die ‚boys' gekauft, (wie sie die Jungen nennen) und es war mir eine wahre Freude, für sie Theater zu spielen. Das Stück *Mirele Efroß* passte sehr gut zu ihrem Heimweh nach der Mutter. Alle haben mit Feuer [Begeisterung] gespielt, wir wollten den ‚boys' gefallen, […]. Der Applaus war außergewöhnlich, die ‚boys' sind voll Begeisterung auf die Bühne gestürmt. (*Rose Shoshana*, 361f.) (Chang 2010, CXXVIII)

Die kurze Belebung des jiddischen Theaters war eine Sensation. Rita Metis Opitz, die von 1938 bis 1947 in Shanghai lebte und dann nach Deutschland zurückkehrte, spricht über die Mehrzahl der Theateraufführungen in Shanghai: „Theater in Shanghai beschäftigt sich hauptsächlich mit der Situation der Shanghaier, mit den Missständen, wie werden wir von den Japanern behan-

delt, wie spielt sich das tägliche Leben der Menschen ab, wie versucht man sein Geld zu verdienen, das waren so die Themen." (Hochstadt 2007, 97f.) In dieser Zeit gab es viele jüdische Kleinkunstprogramme sowohl von deutschsprachigen Exilanten als auch von Flüchtlingen aus Osteuropa, die sich trotz der eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten in einem regulären Theaterbetrieb organisierten. (Braun 2006, 135) Durch die Unterstützung jüdischer Kaufleute in Shanghai konnten die Aufführungen stattfinden. Auch nach dem Krieg wurden diese Veranstaltungen weiter organisiert, beispielsweise fand am 2. November 1946 ein Abend mit „jüdischer Dichtung durch die Jahrhunderte" in einem Flüchtlingsheim statt. (Dreifuß 1985, 177)

In Shanghai waren die Sprache und die Kultur die Bindeglieder zur Heimat und zu den Schicksalsgenossen. Sie führten zur Entstehung einer „eigenständigen Pressekultur". (Seywald 1987, 256) Unter den Exilanten befanden sich ungefähr 100 Journalisten, die insgesamt 30 Zeitungen und Periodika herausbrachten, die manchmal nur eine Auflage von 1500 Exemplaren hatten und oftmals rasch eingestellt oder umbenannt wurden. (Seywald 1987) Dazu gehören auch die jiddische Presse wie *Undzer lebn* (Pan 2003, 74) und *Undzer welt*.

Zur Presse des Shanghaier Exils hat *Lasar Kahan* einen wichtigen Beitrag geleistet. Er und die Flüchtlinge *Jankew Fischman* und *Mojsche Elbojm* haben die jiddischsprachige Zeitung „*Undzer welt*" herausgegeben. So beschrieb *Rose Shoshana* am 25. Dezember 1945 in ihrem Tagebuch die Schwierigkeiten der Zeitungsgründung:

> Heute hat unser Schriftstellerverein eine Versammlung abgehalten, um eine Wochenzeitung in Shanghai herauszugeben. *Lasar*s Vorschlag, dass die Zeitung unparteiisch sein soll, wurde angenommen. Es wurde ein Komitee für die Redaktion ausgewählt: *Lasar Kahan, Jankew Fischman* und *Mojsche Elbojm*. […] (*Rose Shoshana*, 367)

Unter welch schwierigen Umständen die Wochenschrift „*Undzer welt*" entstand, beschrieb sie am 13. Januar 1946 ausführlich:

> Den ganzen Tag lang haben *Lasar* und *Elbojm* schwer gearbeitet, um die Zeitung ‚*Undzer welt*' fertig zu stellen, mit deren Herausgabe unser Verein beginnt. Die Arbeit ist aufwendig: erst alles auf Maschine schreiben, dann fotografieren, dann lithographieren. Eine normale Zeitung zu drucken ist keinesfalls möglich, es gibt keine jüdischen Druckereien und das bisschen Schrift [hebräische] das tatsächlich vorhanden ist, soll so viel Geld kosten, dass unser armer Verein nicht einmal davon träumen kann, normal zu drucken. Da haben einige Freunde mit *Elbojm, Fischman* und *Lasar* an der Spitze die Ärmel hochgekrempelt. Man arbeitet schwer. […] (*Rose Shoshana*, 369f.)

Als sie zum ersten Mal erschien, waren alle Mitwirkenden voller Begeisterung, weil es für die Literaten und Journalisten eine neue Möglichkeit des Kulturschaffens und der Identitätsfindung bedeutete:

> 25. Januar [1946]
>
> *Lasar* war bei mir in Feiertagsstimmung wegen des Erscheinens der Zeitung ‚*Undzer welt*'. Es war harte Arbeit, bis die erste Nummer herauskam. Aber seine Freude ist groß, er ist wieder Redakteur, kann sein Wort öffentlich sagen. […] Alle Freunde gehen fröhlich einher. Sie haben eine Zeitung, wenn auch nur [mit der Schreibmaschine] geschrieben und lithographiert, aber man hat ein jiddisches Wort. […] (*Rose Shoshana*, 371)

Diese Zeitung wurde am 25. Dezember 1945 gegründet und erschien unregelmäßig. (Wang, 163) Bis zum 23. Februar 1946 wurden bereits vier Nummern verlegt. (*Rose Shoshana*, 373) In der 16. Nummer, die am 31. Mai 1946 mit einem Nekrolog auf *Lasar Kahan* erschienen war, wies der Redakteur auf die nächste Nummer hin, in der über die Traueransprachen bei *Lasar Kahans* Bestattung berichtet werden sollte. (Vgl. *Rose Shoshana*, 383) Mit dem Tod von *Lasar Kahan* brach das jiddische Kulturleben in Shanghai zusammen. An dieser Stelle sei ein Teil des Nachrufs auf *Lasar Kahan* angeführt als Rückblick auf eine Episode jüdischen Kulturlebens in Shanghai.

> *Undzer welt* (Shanghai 1946), Nr. 16 (Freitag, 31. Mai 1946)
>
> […] *Lasar Kahan* war für die polnischen Flüchtlinge ein treuer, herzlicher Freund, er sorgte sich ständig um ihr Schicksal und litt ihre Qualen mit. Aber besonders verbunden war er mit den jüdischen Schriftstellern, mit denen zusammen es ihn nach Shanghai verschlagen hatte. Er war für sie, die jiddischen Schriftsteller, ein älterer, treuer Freund. […] (*Rose Shoshana*, 383)

Im Hinblick auf die Schicksale im Exil Shanghai können die Begegnungen der jüdischen Flüchtlinge aus Mittel- und Osteuropa, die Deutsch und Jiddisch gesprochen haben, unter komparatistischen Aspekten behandelt werden. Abschließend möchte ich zwei Beispiele nennen, die Familientragödien – Tod, Trauer und Begräbnis – in autobiographischen Zeugnissen der Flüchtlinge während des Exils in Shanghai demonstrieren. In beiden Texten wird ein harter Lebensabschnitt zweier Frauen aufgegriffen, der an das Überleben in Shanghai anknüpft. In ihrer Autobiografie *Shanghai Passage. Emigration ins Ghetto* (1985) erinnert sich die Wiener Jüdin Franziska Tausig (1895–1989) an das Sterben und das Begräbnis ihres an Tuberkulose erkrankten Mannes im „Shanghaier Ghetto". In ihrer Autobiographie schreibt Franziska Tausig am Anfang des dritten Kapitels:

> Die Jahre in Shanghai waren bittere Jahre. Sie waren wie ein Kelch, randvoll mit einem Schicksal angefüllt, den ich bis zum letzten Tropfen leeren musste.
>
> Nicht deshalb, weil ich überaus hart arbeiten musste. Mein Mann war vom ersten Tag an krank. Wenn es so etwas wie ein bisschen Glück in dieser Zeit gegeben hat, dann war es die Arbeit, die es mir möglich machte, ihn im wahrsten Sinne des Wortes zu ernähren. Wie sehr er darunter gelitten hat, lässt sich mit Worten nicht schildern. (Tausig 2007, 99)

Rose Shoshana beschrieb ihre Situation ganz anders. Den Tod ihres Mannes hatten ihre Freunde ihr aus Sorge um ihre Gesundheit verschwiegen. (Chang 2010, XCVII) Nachdem sie aus dem Krankenhaus entlassen wurde, besuchte sie fast jeden Tag das Grab ihres Mannes. Sie trug ihre Trauer am 29. August 1946 in ihr Tagebuch ein. Um *Rose Shoshanas* authentische Stimme zu erhalten, zitiere ich die beiden jiddischen Eintragungen in lateinschriftlicher Transkription:

> *Ich bin schojn in der hejm. Arojß fun schpitol un ich mus sorgn far majn keßt… – […] Un ich bin alejn mit majn umet [Kummer, Trauer]. For ich jedn tog zu ojfn beß-ojlem ojßwejnen doß harz.* (*Rose Shoshana*, 395)

Zudem trauerte sie und beschrieb die Situation, die das ganze Elend in Shanghai widerspiegelt, bevor sie 1946 abreiste (Vgl. Chang 2010, XCVIII):

> *lebn in Schanchaj is biter, ober schtarbn in Schanchaj is noch biterer… Izt hot di biterkajt getrofn majn man…* (*Rose Shoshana*, 391f.)

BIBLIOGRAPHIE

ARMBRÜSTER, G., KOHLSTRUCK, M. und MÜHLBERGER, S. (Hg.) (2000): Exil Shanghai 1938–1947. Jüdisches Leben in der Emigration. Berlin.

BRAUN, Helmuth F. (2006): Man hat nicht so das Fremde gesucht… – Emigrantenkultur in Shanghai, in: Heimat und Exil: Emigration der deutschen Juden nach 1933, Frankfurt am Main.

CHANG, S.-H. (2010): Jüdische Kultur im Chinesischen Exil. Eine Studie zu Rose Shoshana Kahans jiddischem Tagebuch „*In fajer un flamen*". Mit einer Teiledition, Taipeh.

DREIFUSS, A. (1985): Ensemblespiel des Lebens. Erinnerungen eines Theatermannes. Berlin.

EBER, I. (2008): Voices from Shanghai. Jewish exiles in wartime China. Edited, translated, and with an introduction by Irene Eber, Chicago.

GROSSMAN, J., ROSDY, P. (1998): Zuflucht in Shanghai. The Port of Last Resort. (Buch, Schnitt: Joan Grossman, Paul Rosdy; Kamera: Wolfgang Lehner; Ton: Vincent Tese; Musik: John Zorn; Mitwirkende: Barbara Sukowa, Otto Tausig; Sprachen: Deutsch, Englisch; Österreich/USA). Edel Germany GmbH.

HOCHSTADT, S. (2007): Shanghai Geschichten. Die jüdische Flucht nach China. Die Texte des Autors sind aus dem Amerikanischen übersetzt von Gerda Neu-Sokol, Berlin.

KAHAN, R. S. (1949): *In fajer un flamen*, Buenos-Aires. (erschienen in „*bicher-ßerje: Doß pojlische jidntum.* Band 51“).

KRANZLER, D. (1976): Japanese, Nazis & Jews. The Jewish refugee community of Shanghai 1938–1945, New York.

KOCH, E., Frithjof, T. (Hg.) (2007): Exil. Forschungen – Erkenntnisse – Ergebnisse, 27. Jg., Heft 2.

OTTINGER, U. (1997): Exil Shanghai. Filmproduktion in Zusammenarbeit mit Transfax Film Productions, Marek Rozenbaum. Buch, Kamera: Ulrike Ottinger. Musik: Originalmusik der 20er und 30er Jahre aus der Sammlung Raymond Wolff. Tel Aviv.

PAN, G. (Hg.) (2003): Die Juden in China, Beijing.

PHILIPP, M. (2000): Identität und Selbstbehauptung. Das kulturelle Leben im Shanghaier Exil 1938–1947. In: ARMBRÜSTER et al. (Hrsg.): Exil Shanghai 1938–1947. Jüdisches Leben in der Emigration, Berlin, S. 147–164.

SEYWALD, W. (1987): Journalisten im Shanghaier Exil 1939–1949. Deutschsprachiger Exiljournalismus in Shanghai, Salzburg.

TAUSIG, F. (2007). Shanghai Passage. Emigration ins Ghetto. Neuauflage des zuerst 1987 erschienenen Werkes, Wien.

VARRO, E. (1966): Unter Emigranten 1940 in Shanghai. Frankfurter Allgemeine Zeitung, am 2. Februar, 2. März, 18. März, 27. April und 28. Juli 1966.

WANG, J. (2008): *Shanghai Youtairenshehui Shenghuoshi*. (Geschichte des jüdischen sozialen Lebens in Shanghai), Shanghai.

XU, Buzeng (2002): Shanghai Ghetto. Directors: Dana Janklowicz-Mann, Amir Mann.

ZHUANG, W. (2015): Erinnerungskulturen des jüdischen Exils in Shanghai (1930–1950). Plurimedialität und Transkulturalität, Münster.

Wenn der jüdische Remigrant fremd bleibt

Georg Kreislers *Weg zur Arbeit*

Markus Joch (Keio Universität, Tokio)

Der Komponist, Sänger und Dichter Georg Kreisler, geboren 1922 in Wien und aus jüdischer Familie, musste nach dem Anschluss von 1938 aus Österreich fliehen. Nach 17 Jahren in den USA und als amerikanischer Staatsbürger kehrt er 1955 in die Geburtsstadt zurück. Es wird dann noch mehr als ein Jahrzehnt vergehen, ehe im Mai 1968 *Weg zur Arbeit* erscheint. Zu finden war das Stück zuerst auf *Die heiße Viertelstunde*, einer mit Topsy Küppers eingespielten, als Unterhaltungskunst geltenden und heute außerhalb der Kreislergemeinde in Vergessenheit geratenen LP. Zwar hat die Wiederveröffentlichung des Songs auf *Everblacks 3*, der Best-of-Sammlung von 1980, wie auch das Covern durch Tim Fischer 2007 den Bekanntheitsgrad etwas erhöht, doch längst nicht aufs wünschenswerte Niveau. Was einer Wahrnehmung des Lieds im Kontext der 68er Revolte entgegensteht, ist Kreislers Image als Meister makabrer Komik. Der Mega-Erfolg von *Tauben vergiften* (1956) machte den schwarzen Humor zu seinem Markenzeichen, das vielen bis heute den politischen Künstler verdeckt. Grund genug für ein *close reading* von *Weg zur Arbeit*, dem es im Hauptteil um die Facetten der Fremdheitserfahrung eines Remigranten in der postnazistischen Gesellschaft geht, genauer: um die Performanz dieser Erfahrung. Danach skizziere ich, warum wir Kreislers Entfremdung von der österreichischen Mehrheitsgesellschaft nicht zuletzt an den Differenzen der 68er Nummer zum Evergreen *Tauben vergiften* ablesen können.

Das weniger bekannte Stück schildert einen Weg zur Arbeit, auf dem das lyrische Ich die braune Vergangenheit der Wiener Mitbürger, denen es begegnet, offenlegt. Was zunächst nur wie ein musikalisches Gegenstück zur legendären Ohrfeige wirken mag, die Beate Klarsfeld dem deutschen Bundeskanzler und ehemaligen NSDAPler Kurt Georg Kiesinger im November 1968 verpasste. Und dass es von Altnazis seinerzeit noch wimmelte, kann man Binse nennen. Das Thema allein macht den Text noch nicht erinnernswert, wichtiger als das Was ist das Wie.

Da ist etwa die vorgetäuschte Normalität der ersten vier Zeilen: „Jeden Morgen gehe ich, circa acht Minuten lang / Außer wenn ich krank bin, von meiner Wohnung in meine Kanzlei / Das ist schon seit Jahren so, ich bin nicht der Einzige / Für die meisten Leute geht das Leben so vorbei.“

(WA 0:04)[1] Wehmut über solcherart verrinnende Lebenszeit dürften die meisten Berufstätigen dieser Welt kennen. Es scheint um Menschlich-Allzumenschliches zu gehen, nur ändert sich das mit den Folgesätzen: „Ich grüße freundlich die Verkäuferin meiner Zeitung / Sie hat es schwer heut' seit jenem grausigen Prozess / Ihr Mann ist eingesperrt wegen so mancher Überschreitung / Sie wurde freigesprochen, denn sie war nicht in der SS / Obwohl sie wusste, was da vorging." (0:21) Nach „SS" ganz kurzes Aussetzen der Klavierbegleitung, elegantes Betonungszeichen.

Das harmlose Allerweltssujet, das auch der Titel vorspiegelt, ungeahnt zum dunklen Thema zu lenken, heißt, die Kunst des jähen Umschlags fortzusetzen, die bereits Kreislers Hit eignete. Dieser kommt über eine Strophe lang als Frühlingsidyll daher, bevor die Zeile „Geh'n wir Tauben vergiften im Park!" (Tv 0:46)[2] wie ein Blitz einschlägt. Allerdings wird Plötzlichkeit, das bereits erprobte ästhetische Prinzip, in *Weg zur Arbeit* politisch gewendet. Und das Schreckenswort SS fällt eben nicht exklamatorisch, eher beiläufig. Gewahrt wird der Überraschungseffekt durch den unmittelbar vorausgegangenen und nichts ahnen lassenden Euphemismus der „Überschreitung".

Mit der Zeitungsverkäuferin begegnen wir einer Mentalität, die die Ehe mit einem SS-Mann nicht anstößig fand und jetzt umso geneigter ist, das eigene Los zu betrauern statt das der Opfer. Von Schuldbewusstsein ist nichts zu erfahren, mit seinem Fehlen ist das erste Leitmotiv eingeführt. Verstärkt wird es durch Variationen der Schamlosigkeit. Friseurgehilfe Navratil, „der auch in der SS war – oder war es die SA?" (WA 0:46), findet nichts dabei, seinem jüdischen Kunden anzudeuten, „was damals in Dachau mit dem Rosenblatt geschah" (0:55), obwohl es auf ihn, Navratil, doch ein trübes Licht wirft. Der Grund für die Nonchalance ist Eigennachsicht. Das Ich buchstabiert sie mit einem beschwingten „Er war erst zwanzig" (0:59) aus, macht so die bequeme Selbstexkulpation und beliebte Leier der Nachkriegszeit lächerlich.

Noch ungenierter als der Friseur agiert Buchhändler Hammerschlag. 1938, erinnert sich das Ich, hat er „Thomas Mann und Lion Feuchtwanger verbrannt / Und Erich Kästner und den Kafka und den Heine / Und viele andere, die heute sein Schaufenster verzier'n / Und er verkauft sie mit einem Lächeln an der Leine / Ja, er muss leben und seine Kinder woll'n studier'n / Er hat ja selbst den Doktor." (1:34) Die Pointe besteht nicht nur in der Maximalheuchelei, wiewohl bereits deren treffsichere Darstellung ihresgleichen sucht und die

[1] Zitiert wird im Folgenden nach dem YouTube-Video des Stücks, mit Sigle WA (bei Erst-/Wiedernennung) und Minuten-/Sekundenangaben im Fließtext: https://www.youtube.com/watch?v=AaRCComwKkA [Zugriff am 12.02.2020]

[2] Auch *Tauben vergiften* wird nach einem YouTube-Video, jeweils mit Sigle Tv und Minuten-/Sekundenangabe im Fließtext zitiert: https://www.youtube.com/watch?v=TiH5BsVTcyg [Zugriff am 12.02.2020]

heiter-melancholische Intonation des Kreuzreims Heine – Leine (1:40/1:49) ein Übriges tut. Noch mehr sardonischen Witz hat das ironische Einverständnis mit dem Opportunisten, das dessen Sicht übernimmt, die Sachzwänge des Herrn Doktor ‚empathisch' berücksichtigt und dadurch ein heruntergekommenes Bildungsbürgertum wirkungssicher seziert.

Wenn Kreisler, statt sie anzuklagen, Täter und Mitläufer durchs Imitieren ihrer Ausflüchte vorführt, ähnelt seine Souveränität der des Billy Wilder. Der jüdische Filmregisseur, 1933 geflohen und ebenfalls österreichischer Herkunft, nimmt 1961 in der Berlin-Komödie *Eins, Zwei, Drei* die Figur eines dienstbeflissenen deutschen Angestellten auseinander, Schlemmer, der seinem amerikanischen Chef versichert, während des Nationalsozialismus als U-Bahn-Fahrer („Underground!")[3] nichts vom oberirdischen Geschehen mitbekommen zu haben. Später stellt sich heraus: Er war bei der SS. Aber nur – so die neue Ausrede – als Konditor. „Ich war ein sehr schlechter Konditor!"[4] Wilder und Kreisler eint in den Sechzigern, Wut über wendige Mitmacher in Witz zu verwandeln.

Anderen Liedermachern seiner Zeit war Kreisler in zwei Punkten voraus. Zum einen textuell, in seinen Lyrics, durch die Fähigkeit, attackierte Objekte in ihrer eigenen Sprache zu schlagen, gern in erlebter Rede, die die Wahrnehmung von Erzähler und erzählter Figur vermischt. Zum anderen durch eine Technik, die 2009 der Musikwissenschaftler Friedrich Geiger unterstrichen hat. Entscheidend ist, „dass zwischen der prononcierten Unbeschwertheit der Musik und schockierenden Textinhalten ein Kontrast erzeugt wird, sich ein Abgrund zwischen musikalischer und verbaler Semantik auftut"[5] – am beklemmendsten, scheint mir, in *Weg zur Arbeit*.

Aufwieglerische Potenz birgt der Text, weil das Ich beim freundlichen Grüßen der Passanten eine Erbitterung unterdrückt, die es mit den 68ern teilt: über einstige Stützen und Nutznießer des Nationalsozialismus, die heute den musterhaften Staatsbürger geben. „‚Habe die Ehre, Herr Direktor!' Der ist gute fünfundsechzig / Also muss er was gewesen sein. Heute ist er Demokrat / Das sind wir schließlich alle." (2:22) Hört man den angewiderten Sarkasmus, mit dem Kreisler den letzten Satz prononciert, eine Phrase, in der die Selbstgefälligkeit des Mitläufers und die fassungslose Wiedergabe durch einen Juden zusammenklingen; die den Unterschied zwischen frischgebackenen und überzeugten Demokraten, Naziprofiteuren und -opfern durch ein fiktives Wir einebnet – wer hörte dann in der Verachtung des Georg Kreisler

[3] One, two. Three [1961]. ARTHOUSE 2012, 5:59.
[4] Ebd., 1:29:55
[5] Friedrich Geiger: Musik in der politischen Kunst Georg Kreislers. In: Michael Custodis, Albrecht Riethmüller (Hgg.): Georg Kreisler – Grenzgänger. Sieben Beiträge mit einem Nachwort von Georg Kreisler. Freiburg et al.: Rombach 2009, S. 43–57, hier S. 54.

nicht auch die der 68er für die Täter- und Mitläufergeneration? Sein Sarkasmus verdichtet den Zorn auch der Jüngeren, sein Ton archiviert ihren Hauptantrieb besser, als sie selbst es konnten.

Anders als bei den 68ern, viele von ihnen bekanntlich Nazi-Kinder, die gegen die Eltern rebellierten, äußert sich hier allerdings ein jüdischer Rückkehrer. Dies auch ein Unterschied zu Wilder, der von Hollywood aus abrechnete. Folge distinkter Sprecherposition: Das Ich sieht sich auf Schritt und Tritt mit den Tätern von gestern konfrontiert, glaubt aber, höflich mit ihnen umgehen zu müssen, formvollendet, so schwer es fällt: „‚Verehrung, Herr Professor, wie geht es der Frau Gemahlin? / Danke. Sie schauen blendend aus. Wie bleiben Sie so jung?' / Das war Professor Töpfer, seinerzeit ‚Völkischer Beobachter' / Anthropologie und Rassenkunde. Jetzt ist er beim Funk." (1:56)

Natürlich hat allein schon die Karriereschilderung ihren Provokationswert, zumal weil im Österreichischen Rundfunk vorgetragen – *Die heiße Viertelstunde* war ursprünglich eine Kabarettsendung. Beim Hervorrufen antisemitischer Zuschauerkommentare erzielt Kreisler denn auch schöne Erfolge. „Hören Sie auf und überlassen Sie das Feld den Einheimischen. Tel Aviv wartet bestimmt auf Sie",[6] heißt es 1968 in einem anonymen Brief an ihn. Doch geht es diesem Liedermacher nicht nur ums Entlarven, darum, dass der und der früher das und das gemacht hat und heute immer noch obenauf ist, den ausgebliebenen Elitenwechsel. Es geht auch um die Verstellung des allzeit freundlich grüßenden Juden, sein permanentes Sich-Arrangieren mit der postnazistischen Gesellschaft, sein Mitspielen-Müssen. Die Höflichkeit für *reine* Ironie zu halten wäre naiv.

Spannende Koinzidenz: Im April 1968 fordert Peter Handke die Ablösung eines Theatertheaters, dessen institutioneller Rahmen aufklärerische Energien neutralisiere, durch Straßentheater.[7] Fast zeitgleich verweist Kreisler auf ein Straßentheater, das es längst gibt, das Juden täglich aufgenötigte Theater der Freundlichkeit. Zur Anziehungskraft des Textes trägt dieses zweite Motiv erheblich bei, wegen der Verschränkung von Allgemeinem und Besonderem. Viele von uns dürften unterwegs schon mal freundlich gegrüßt und im Stillen gedacht haben: Was für ein Idiot, was für eine Schnepfe. Nur versteht auch jeder, der noch ganz bei Troste ist, dass ein jüdisches Ich im Wien der Nachkriegszeit bessere Gründe für unfreundliche Gedankenrede hat als Sie und ich. *Weg zur Arbeit* präzisiert einen ubiquitären Reflex chronotopisch, verleiht ihm dadurch Eindringlichkeit. Diesen Satz hätte Kreisler allerdings zu akademisch gefunden.

---

[6] Zit. n. Georg Kreisler: Letzte Lieder. Autobiographie. Hamburg, Zürich: Arche 2009, S. 69.

[7] Vgl. Peter Handke: Straßentheater und Theatertheater [1968]. In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 51–55.

Wer ist das jüdische Ich, das mitspielt? Identisch mit der Autorperson Kreisler ist es offensichtlich nicht; es ist auf dem täglichen Weg in seine Kanzlei. Täglich aufgesucht werden Kanzleien von Anwälten. Kreislers Vater war einer, bevor er mit der Familie nach Amerika floh und auf Steuerberater umsattelte. Der Sohn spielt durch, welche Verrenkungen Dr. Siegfried Kreisler geblüht hätten, wäre er nach 1945 nach Wien zurückgekehrt, um seinen alten Beruf auszuüben. Schwierigkeiten der Remigration blitzen auch in der fünften Strophe auf, an der Figur des ehemaligen Café-Besitzers Winkelmann, der nach dem Krieg noch einmal zurückkehrt, um dann wieder wegzugehen. Nur nachvollziehbar angesichts der Omnipräsenz der Hammerschlags, Töpfers und von Arisierungsgewinnern wie Eichelberger[8] – so die implizit bleibende Erklärung.

Ohnehin könnte die Botschaft klarer nicht sein. Remigration ist nur um den Preis der Konformität zu haben. Man macht gute Miene zu Leuten, die 1938 freudig zusahen, wie Juden mit Wurzelbürsten Parolen von Straßen schrubben mussten, nun so tun, als wäre nichts passiert, und von den Rückkehrern das Gleiche erwarten. Womit der Autor einen performativen Widerspruch herausspielt. Handelt er von einem Ich, das seine Gefühle gegenüber Gestalten mit Nazi-Vergangenheit verschweigt, bricht er das Schweigen. 1955, auf der Überfahrt nach Europa, hatte sich Kreisler noch Aggressionsverzicht verordnet: „Meine Erwartungen waren nüchtern. Natürlich würde ich alte Nazis kennenlernen und mit ihnen sprechen, als ob nichts gewesen wäre.“[9] 13 Jahre nach der Rückkehr macht er seine Vorbehalte öffentlich. Ein Akt, der auch einen habituellen Bruch mit dem familiären Erbe markiert, dem wenig geschätzten Assimilierungsbedürfnis von Vater Siegfried, nach den Erinnerungen des Sohnes „immer ein ängstlicher Mensch“[10].

Wie wichtig Kreisler die Selbstüberwindung war, lässt sich daran ermessen, dass er den in die Phase davor fallenden Erfolgssong später als eine Art Übersprungshandlung betrachten wird. „Machen wir uns nichts vor“, resümiert er 2003, „‚Tauben vergiften‘ war ein Anpasserlied. […] Ich habe mich damals geniert, Gerechtigkeit zu verlangen, es wäre auch vergeblich gewesen. Ich habe ‚Tauben vergiften‘ geschrieben statt ein paar Worte oder Klänge, über die ich Blut verloren hätte. Aber ich war ausgesaugt.“[11] Das charmanteste Anpasserlied ever, werden Fans einwenden, schon wegen „Wir sitzen zusamm’ in der Laube / Und a jeder vergiftet a Taube“ (Tv 0:57.) Doch ändert das wenig an der einleuchtenden Implikation der Kreisler-

[8] Vgl. WA, 2:33.
[9] Kreisler: Letzte Lieder [wie Anm. 6], S. 25.
[10] Ebd., S. 29.
[11] Zit. n. Hans-Juergen Fink, Michael Seufert (Hgg.): Georg Kreisler gibt es gar nicht. Die Biographie. Frankfurt/M.: Fischer 2005, S. 181.

schen Selbstbeschreibung: *Weg zur Arbeit* machte Schluss mit der Selbstverleugnung als jüdischer Künstler.

In *dem* Protestsong von 1968 zeigt das Ich sich einer Umwelt entfremdet, die die Schuldanerkennung vermissen lässt, wenn nicht politische Erinnerung ganz verweigert, mit der Folge, dass das Ich sich in seinen so abweichenden wie unwillkürlichen Erinnerungen einschließt und isoliert bleibt. *Weg zur Arbeit* stellt das Fremdsein in der vermeintlichen Heimat aus respektive die sogenannte Heimat als das Fremde. Genau umgekehrt verhält es sich mit *Tauben vergiften*, was Kreisler seinem Hit nie verziehen hat. Inwiefern und warum?

„Das Fremdsein", so Kreisler in einem Interview von 2002, „ist ein Wesen meiner Kunst. Das Darüberstehen. Oder Danebenstehen. Ich betrachte mich auch nicht als Wiener. Vor allem aber die Wiener betrachten mich nicht als Wiener."[12] Das Selbstbild des Fremden im eigenen Land ergibt sich aus sehr unterschiedlichen, wenn auch ineinander greifenden Faktoren. Erstens aus dem *othering*, das der jüdische Österreicher durch die nicht-jüdischen erfährt (oder zu erfahren glaubt), aus der Ausgrenzung durch die soziale Umwelt. Zweitens und umgekehrt aus dem Bedürfnis, sich von der Umwelt seinerseits zu distanzieren, aus Selbstausgrenzung. Vom Daneben- oder Darüberstehen ist in *Tauben vergiften* allerdings wenig zu merken. Nicht allein, dass der Autor ein wenn auch keckes, so doch harmloses Thema wählt, wie er selbst später herausstellen wird: „Man lachte darüber, weil es nicht stimmte, kein Mensch fand Vergnügen daran, die Tiere zu vergiften."[13] Ebenso schwer wiegt, dass Kreisler, der von Haus aus Hochdeutsch sprach, nach der Rückkehr aus den USA den Wienerischen Dialekt kaum mehr verstand und neu erlernen musste, 1956 Lyrics verfasst, die das Fremdsein idiomatisch zu verbergen suchen. Man beachte etwa die Endreime der Verse „Jeder Bursch und sein *Mäderl* / Mit einem Fress*paketerl* [Hervorh. MJ]" (Tv 0:23), die austriakischen Diminutive. Oder auch die unbestimmten Artikel: „a" jeder, „a" Taube (1:01) statt „ein/eine". Auffälligste Spur des sprachlich Angepassten bzw. Einstudierten ist bereits der Vers zwei (0:12), die Wendung „da leid ich's net zu Haus" statt „da halt ich's nicht aus" – nach eigener Auskunft übernommen vom Dramatiker Johann Nestroy, mithin ein Wienerisch des 19. Jahrhunderts. Überhaupt kommt der Newcomer Kreisler dem Publikum prosodisch entgegen. In *Tauben vergiften* dominiert der Paarreim, der Hausmeister unter den Reimformen. Gewiss, daraus ergeben sich – „Laube"/„Taube" – höchst amüsante Kontraste, wie der zwischen Gemütlichkeit und Zynismus, Idyll und

[12] *Konkret*-Gespräch (Markus Metz, Georg Seeßlen) mit Georg Kreisler. Zweiter Teil. In: Konkret, H. 8/2002, S. 56.

[13] Kreisler: Letzte Lieder [wie Anm. 6], S. 51.

Töten. Und doch geht es der Lautstruktur nach eher konventionell zu, gemessen an Kreislers Möglichkeiten.

Ganz anders *Weg zur Arbeit*, wo der schon distinguiertere Kreuzreim am Werk ist, wenn sich die Prosodie nicht ganz vom Reimzwang löst, wie in den Zeilen 14 bis 18.[14] Vor allem aber sind, bis auf den (einst „Heil!" schreienden) „Deutschprofessor"[15] statt „-lehrer", keine Austriazismen mehr auszumachen. Es sei denn, das Ich *zitiert* seine Begrüßungen der Wiener („Verehrung", „Grüß Gott", „Habe die Ehre"): Hier wird sprachliche Mimikry nicht praktiziert, sie wird, im Gegenteil, als Mimikry des sich fremd fühlenden Sprechers bedeutet, als solche kenntlich gemacht.

Aber wieso empfand sich selbst der späte Kreisler, noch nach '68 und dem Wegsterben der Altnazis, so selbstverständlich als ein Fremder, dass seine Selbstwahrnehmung auf „internalisierte[s] Außenseitertum" und „Exil als Identifikationskriterium"[16] hindeutet? Die autobiographischen Äußerungen wollen auf ein 1955 unfreiwillig verlängertes Exil hinaus, nun eines im eigenen Land. So brüskierte es Kreisler, dass er die österreichische Staatsbürgerschaft, 1938 durch die Nazis verloren, nach der Rückkehr nicht etwa automatisch (oder, später, ehrenhalber) zurückerhielt, er vielmehr um sie hätte *ansuchen* müssen. Ebenso wenig gefiel ihm eine Republik Österreich, die mediokre Künstler förderte, nie aber ihn, um sich dann doch an seinen runden Geburtstagen mit ihm zu schmücken.[17] Am misstrauischsten stimmte ihn eine Mentalität, die dafür verantwortlich war, dass der ORF die Sendung *Die heiße Viertelstunde* 1968 aus politischen Gründen absetzte. Kreisler gewann den Eindruck, dass ihn die Wiener gerade dann als Fremden betrachteten, wenn er tat, was ihm am wichtigsten war, wenn er politischer Künstler sein wollte, mehr als reiner Unterhalter. „Ich merkte immer wieder, dass man mich nicht brauchen konnte, da ich mich nicht der Tradition des Wiener Spaßmachers beugte. […] Natürlich bestätigte ich auch das antisemitische Vorurteil, dass der Jude anders ist, jedenfalls kein Wiener, und die Lobeshymnen der ebenfalls jüdischen Kritiker Weigel und Torberg waren da keine Hilfe."[18] Protestsong ist *Weg zur Arbeit* somit nicht nur

[14] Vgl. WA 0:59: „Er war erst zwanzig, zwölf Jahre jünger als der Rosenblatt / Jetzt ist er fünfzig und ein sehr brauchbarer Friseur / ‚Grüß Gott, Herr Hauptmann!' Der heißt nur Hauptmann / Er war Oberst und hat in Frankreich einige zu Tode expediert / Er ist noch immer Spediteur, es hat sich nichts geändert."

[15] Vgl. ebd., 2:50.

[16] Fabian Wingert: Georg Kreisler. Außenseitertum und internalisiertes Exil – Mittel der künsterisch-performativen Selbstermächtigung. In: Birgit Peter, Gabriele C. Pfeiffer (Hgg.): Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen. Mainz, Wien: University Press 2017, S. 417–422, hier S. 418.

[17] Vgl. Georg Kreisler: Ein Brief nach Wien. In: Süddeutsche Zeitung, 1.10.1996.

[18] Kreisler: Letzte Lieder [wie Anm. 6], S. 26.

seiner Leitmotive wegen, der verdrängten bzw. unwillkürlich erinnerten Vergangenheit. Sondern mehr noch, weil er für den Weg selbstbestimmter künstlerischer Arbeit steht, den andere, wie der jüdische Akteur weiß, einfremden werden. Ein Grund mehr, ihn zu beschreiten, denn manchmal sieht der Fremde einem Solitär zum Verwechseln ähnlich.

Christabel Bielenberg und Catherine F. Magee: Stimmen von entfremdeten Frauen in Deutschland und Japan während des Zweiten Weltkrieges

Anne L. Critchfield, PhD (Portland)

Die Texte *Als ich Deutsche war* von Christabel Bielenberg und *The Crystal Horse* („Das Pferd aus Kristall") von Catherine Magee werden hier in einer Initialstudie untersucht, um den Wechselfällen von einschließendem Ausschluss und ausschließendem Einschluss näher zu kommen.[1] Bei den Beispielen von zwei Frauengestalten, die sich auf unbekanntem bzw. feindlichem Gebiet während des Zweiten Weltkrieges befinden, haben wir eine beinahe einzigartige Möglichkeit, quasi von „innen" zu sehen, wie es gewesen war, „draußen zu sein".

Christabel Burton, geboren am 18. Juni 1909 in Totteridge, England, Nichte von Lord Rothermere, gab ein Stipendium an Somerville College, Oxford auf, um 1932 in Deutschland Musik zu studieren. Dort lernte sie den Hamburger Jurastudenten Peter Bielenberg kennen. Im September 1934 heirateten sie und Christabel gab ihren englischen Pass auf und nahm die deutsche Staatsbürgerschaft an. In ihren Memoiren, ursprünglich 1968 auf Englisch unter dem Titel *The Past is Myself* („Die Vergangenheit bin ich selbst") erschienen, stellt sie sich die Frage, ob sie als privilegierte Engländerin die Schulung und Kapazitäten besitzt, um eine „richtige" deutsche Hausfrau zu sein.[2] Aufgrund der historischen Ereignisse und vor allem nach der Kriegserklärung wurde ihr aber auf einer tieferen, ein wenig frivolen Ebene klar, dass sie „allein war, dass [sie] in einer prekären Situation zwischen zwei Welten zurückgelassen worden war".[3]

In dem amerikanischen Jugendbuch *The Crystal Horse* („Das Pferd aus Kristall") aus dem Jahre 1959 von Catherine Fowler Magee haben wir eine fiktionale Hauptfigur, die zwischen einschließendem Ausschluss und aus-

---

[1] Christabel Bielenberg, *Als ich Deutsche war 1934–1945. Eine Engländerin erzählt*. München: C. H. Beck, 2014. Catherine Fowler Magee, *The Crystal Horse*. New York: Longmans, Green & Co., 1959.

[2] Christabel Bielenberg, *The Past is Myself*. London: Chatto & Windus, 1968.

[3] Bielenberg, *Als*, 47.

schließendem Einschluss auf japanischem Boden steht. Magee, 1903 in Galesburg, Illinois geboren, studierte Englisch und Pädagogik an der Universität Arizona, und verbrachte die Nachkriegsjahre 1948 und 1949 in Japan, wo sie in US-Armee-Erziehungsprogrammen und an amerikanischen Kulturzentren unterrichtete. Mit diesen Erfahrungen aus erster Hand schrieb sie die Geschichte von Izuku „Susie" Masuda, einem in Kalifornien geborenen, japanischen Mädchen (*Nisei*, oder „zweite Generation"), das ein durchaus normales, völlig amerikanisches Leben führt. Susie trinkt Coca-Cola, ist intelligent, hat bereits ihren Führerschein und hängt sehr an einen Jungen namens Ken. Nach dem Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 ist ihr Vater (*Issei*, oder „erste Generation"), Mediziner von Beruf, aus tief verwurzelter filialer Pietät gezwungen, seine Pflicht zu erfüllen und mit seiner Familie nach Japan zurückzukehren. In der Figur von Susie hat Magee eine naive, jugendliche Protagonistin kreiert, der der Leser in einer Art Bildungsroman folgt. Zuerst ist sie ein unwissendes Wesen, das fest an den Grundsatz glaubt, diese sei nach Leibniz „die beste aller möglichen Welten".[4] Durch ihren Prozess von Entbehrungen und Konfrontationen mit den Erwartungen und Herausforderungen einer anderen Kultur *in extremis* gelangt sie zu einem besseren Verständnis einer anderen Kultur und zu einer tieferen Schätzung der Grundwerte der Menschheit.

Zwischen der realen Christabel und der fiktiven Susie gibt es aufschlussreiche Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Der überwältigende soziale Druck zu konformem Verhalten, also als homogene Einheit völlig hinter dem Führer oder dem Tenno zu stehen, ist für Christabel und Susie schwer, denn beide sind in Gesellschaften großgeworden, in denen Redefreiheit, Selbstdeterminierung und Gleichberechtigung lange Tradition haben. Christabel reflektiert: „…es blieb für mich ein Rätsel, wie deutsche Frauen, deren Tüchtigkeit ich beneidete, so leicht zu Bürgern zweiter Klasse werden konnten."[5] Susie, als erfundene Repräsentantin unterdrückter Japanerinnen, kommt nur langsam zum Verständnis, dass die Unterwürfigkeit, die ihr Vater und Großvater von ihr verlangen, auch als Pflicht an ihr im konfuzianischen Sinne, ihr Bestes für sie zu tun, eine Rolle spielt.

Im Berlin des Dritten Reiches lernt Christabel schnell das Prinzip der Selbstzensur. Sie achtet auf jede neue Bekanntschaft und äußert ihre Meinung nur mit Vorsicht bei den Nachbarn, den Behörden und den Arbeitskollegen ihres Mannes. Menschenkenntnisse und Feingefühl sagen ihr, wem sie vertrauen kann. Bei der Ankunft in Japan kann Susie kein Wort Japanisch, aber ihr abwertender Ton allein hätte sie verraten können. Susie findet vieles eigen-

[4] Magee, 138.
[5] Christabel Bielenberg, *The Road Ahead*. London: Corgi Book, 1993, 120.

artig, anders, rückständig. Die Kulturpolitik Japans während des Krieges schließt den Erwerb oder Benutzung von Englischkenntnissen oder andere ausländische Einflüsse jeder Art aus. Susies westliche Kleidung bereitet ihr sogar polizeiliche Probleme. Eine High-School-Jacke mit Unterschriften ihrer Mitschüler darauf wird als Beweis für Spionage genommen. Kosmetik, das *pamanento uebu* (die Dauerwelle), sogar die Opulenz der Kimono werden untersagt, und viele Frauen gewöhnen sich an *mompei* („eine farblose Pluderhose").[6] Susies kleiner Vetter Takao feiert seinen Grundschulabschluss mit dem Singen von *Hotaru no Hikari* („Das Glühen der Leuchtkäfer"). Sie erkennt die Melodie als das schottische Volkslied *Auld Lang Syne* wieder, aber da westliche Musik auch verboten ist, kann Takao nur mürrisch darauf bestehen, es sei ein japanisches Lied.[7]

Für Christabel, schon in der westlichen Kultur von Europa verankert und selber fließend Deutsch sprechend, sind die kulturellen Ablehnungen und Einschränkungen gegen „das Andere" vor allem in den Folgen der Nürnberger Gesetze vom 15. September 1935 verkörpert. Zum Beispiel ist sie verpflichtet, den Familienkinderarzt Professor Bauer aufzugeben, weil er Jude ist.[8] Aus englischer Sicht findet sie aber auch manchmal deutsche Gewohnheiten und soziales Benehmen einfach fremd oder gar unhöflich.

Während Susie am Anfang des Krieges als Minderjährige keine andere Wahl hatte, als im feindlichen Land zu leben, hätte sich die Familie Bielenberg – inzwischen mit Nachwuchs – in den Vorkriegsjahren im Dritten Reich für eine Ausreise nach Irland entscheiden können. Nach Christabel ist ihr deutscher Ehemann grundsätzlich politisch desinteressiert, nur die Vorstellung, seine Eltern zurückzulassen, macht ihm Sorgen. Peter ist ein besonnener Typ und hatte sich schon im Herbst 1932 zu einer frühen Hitler-Rede im Tierpark Hagenbeck so geäußert: „Du hältst vielleicht die Deutschen für politische Idioten, Chris, […] und du hast vielleicht recht damit. Eines aber kann ich dir versichern: So blöd sind sie doch nicht, dass sie diesem Clown auf den Leim gehen."[9] Die privilegierten Patrizier- und Militärklassen, zu denen auch Bielenberg gehörte, glaubten an ein „Zurbesinnungkommen" aufgrund ethischer und moralischer Überlegenheit. Jedoch bringt Peters enge Freundschaft mit dem charismatischen, stark von Hegelschen und konfuzianischen Ideen geprägten Adam von Trott zu Solz ihn zu dem abrupten Entschluss, Arbeit von innen sei doch der beste Weg, Deutschland von der Diktatur Hitlers zu befreien. Dieser Entschluss hatte für Christabel höchstpersönliche Konsequen-

[6] Magee, 114; Thomas R. H. Havens, „Women and War in Japan, 1937–1945", *The American Historical Review*. Vol. 80, No. 4 (October, 1975), 190.
[7] Magee, 122.
[8] Bielenberg, *Als*, 31.
[9] Bielenberg, *Als*, 18.

zen. Von Trott wurde als Teilnehmer des Attentats auf Hitler vom 20. Juli 1944 gehenkt. Ihr Mann Peter wurde verhaftet und verbrachte sieben Monate im Konzentrationslager Ravensbrück. Als Außenseiterin, die dennoch auch Beteiligte am Schicksal Deutschlands ist, entschließt sich Christabel, weg von Berlin mit ihren drei Söhnen zusammen in einem entlegenen Ort im Schwarzwald „auszuharren".[10] Dort in Rohrbach bei Donaueschingen erfährt sie die realen Existenzkämpfe der Deutschen und ihre Schwierigkeiten in Kriegszeiten.

Es scheint, Autoritarismus und männliche Dominanz schließen zum größten Teil die Gleichberechtigung und die Emanzipation der Frau aus. So schreibt der Historiker Thomas Havens: „Japan stimmte im Krieg mit den anderen gegenwärtigen faschistischen Staaten in einer Präferenz für das Patriarchat überein."[11] Im Dritten Reich sollte die Frau auch primär ihre Rolle als Hausfrau erfüllen. Kinder gebären kam militärischen Heldentaten gleich. Im paternalistischen Japan, im Hause von Susies Großvater, soll Susie zu eben diesem Zweck eine arrangierte Ehe mit einem Soldaten, Sohn einer guten einheimischen Familie, eingehen. Susie erledigt widerwillig den vorbereitenden Unterricht in *cha-no-yu* („die Teezeremonie") und *ikebana* („die Kunst der Blumenanordnung") und träumt von ihrer wahren Liebe damals in Amerika, Kenzo „Ken" Costa, der Susie sein geschätztes Familiensymbol – das Pferd aus Kristall – geschenkt hat, bevor sie nach Japan ging. Am Tag der Hochzeit in vollem japanischen Hochzeitskleid samt Perücke und weißer Schminke sieht sie sich im Spiegel an: „Ich sah ganz japanisch aus, aber innen war ich Amerikanerin, ganz amerikanisch."[12] Im letzten Moment entkommt Susie auf abenteuerlicher Weise dem Haus des Patriarchen in Kanazawa und flieht zu ihrem Amerika-freundlichen Onkel in Nagoya.

Der Konflikt von Selbstbestimmung und Loyalität für Susie und Christabel wird hauptsächlich auf drei Ebenen dargestellt: Essens- und Warenknappheit, das Fehlen von objektiven Informationsquellen, und die sogenannten „begleitenden" Schäden des Krieges. Wichtigste Aufgabe für die Frauen war es, Proviant zu ergattern. So Christabel: „Ein normales Leben hörte langsam auf. Keine Seife mehr, kein Mehl, Nadeln aber kein Faden, kein Bleistift, kein Papier, Federn aber keine Tinte – es wurde immer einfacher."[13] Auch in Nagoya bis 1944 „gingen [sie] immer weiter in ihrer endlosen Suche nach Nahrung".[14]

---

[10] Bielenberg, *Als*, 151.
[11] Havens, 916.
[12] Magee, 90.
[13] Bielenberg, *Als*, 304.
[14] Magee, 118.

Zweitens zeigt weiterhin die Versorgung mit Informationen und Nachrichten den Zwiespalt, in dem diese Frauen sich befinden. Christabel hört illegal den Schweizer Sender Radio Beromünster oder die BBC, oder bemüht sich mit einem delikaten „Zwischen-den-Zeilen-Lesen" in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Wenn sie gezwungen ist, den linientreuen Propaganda-Rundfunk zu hören oder den „Völkischen Beobachter" zu lesen, kann sie nicht begreifen, wie anders den Deutschen der Kriegsverlauf vermittelt wird.[15] In Japan wurde Susies Kommunikation mit der Außenwelt sofort völlig abgeschnitten. Der Jingoismus und die Propaganda im Radio widersprechen immer mehr ihren tagtäglichen Erfahrungen. Wenn der Strom in Nagoya oder in Berlin ausfällt, wird das Radio sowieso stumm. Langsam werden Gerüchte und – ironischerweise – Mundpropaganda die glaubhaftesten Quellen von Nachrichten.

Auch sich in persönlicher Lebensgefahr zu befinden, trotz politischer oder nationalistischer Identität, ist ein Beispiel des Gegensatzes zwischen Ausschluss und Einschluss.[16] Während eines Bombenangriffes in Berlin bemerkt Christabel: „[o]ft aber hockten wir auch schweigend da, und ich hatte Muße nachzudenken, dass ich doch eigentlich über den Unternehmungsgeist froh sein müsste, den meine Landsleute zeigten. Vielleicht – wer konnte es wissen? – flog dort droben der Mann meiner Schulfreundin Monica Jordan und überlegt, wann er seine Bombenlast am günstigsten abwerfen könne."[17] In Japan treffen am 18. April 1942 die ersten amerikanischen Bomben Nagoya.[18] Susie wundert sich, ob dort oben in den Maschinen sogar Jungen aus ihrer Bekanntschaft sein könnten: „Greg, oder Jim – oder Ken."[19] Christabel fasst es am pointiertesten auf: „Die Bomben fielen unterschiedslos auf Nazis und Nazigegner, auf Frauen und Kinder und Kunstwerke, auf Hunde und Kanarienvögel."[20]

Für beide gibt es auch einen Moment, in dem sie entscheiden müssen – trotz persönlicher Gefahr oder persönlichen Verlusts – auf welcher Seite sie stehen wollen. Christabel wird gebeten, ein jüdisches Ehepaar auf der Flucht einige Tage bei sich zu Hause in Dahlem zu verstecken. Susie entscheidet sich gegen die arrangierte Ehe und dadurch gegen die sichere, jedoch bedrückende Obhut des patriarchischen Systems des Großvaters. Susie und ihre Mutter finden mit Hilfe von Susies Onkel auch einen Ausweg, nicht in einer Munitionsfabrik arbeiten zu müssen.

---

15 Bielenberg, *Als*, 108.
16 Magee, 117; Bielenberg, *Als*, 89.
17 Bielenberg, *Als*, 103.
18 Teil der sogenannten „Doolittle" Luftangriffe.
19 Magee, 66.
20 Bielenberg, *Als*, 136.

Nach den kontinuierlichen Bombardierungen und der zunehmenden Hungersnot setzt in beiden Texten eine Stimmung von Trägheit, Apathie und Fatalismus ein. Man gibt es auf, überhaupt in Luftschutzbunker zu gehen. Jedoch bemerkt Bielenberg, obwohl das alles „eine gewisse fatalistische Wurstigkeit einflößte, [gab es] eine hartnäckige Entschlossenheit, am Leben zu bleiben und wenn möglich auch den anderen, gleichgültig, wie sie politisch eingestellt waren, zu helfen, am Leben zu bleiben."[21] Auf der anderen Seite der Welt verwandelt sich jener Fatalismus manchmal in magisches Denken: „Mein Name steht nicht auf dieser Bombe", meint Susies Nachbar, und tatsächlich explodiert die Bombe auf der anderen Seite der Straße.[22] Vielmehr aber ist die Gesinnung auf *shikata ga nai* reduziert, auf Deutsch etwa als „daran lässt sich nichts ändern" zu verstehen.[23]

Eine Art von posttraumatischer Belastungsstörung (PTBS) wie bei den zurückkehrenden Soldaten lässt bei Susie und Christabel allerdings nicht diagnostizieren, vielleicht weil es die Hauptaufgabe dieser Frauen war, einfach zu überleben und Vernunft zu bewahren und nicht, Menschen zu töten.

Mit dem Frieden werden Verluste und neue Hürden akut. Für Susie ist es der Tod ihres Neffen Takao und das wortwörtliche Verschwinden ihres Vaters in der Luft am 6. August 1945 im Lazarett in Hiroshima. Susies Bräutigam, den sie am Tag der Hochzeit verlassen hat, ist in Manila gefallen. Ihr älterer Bruder, der in Amerika geblieben ist und US-Soldat werden wollte, verbringt die Kriegsjahre – wie viele *Issei* und *Nisei* – in einem Internierungslager. Bei der Ankunft der US-Besatzungsarmee in Japan schämt Susie sich für das ignorante, xenophobische Benehmen ihrer amerikanischen Landsleute, besonders für das Verhalten der Offiziersfrauen. Die Amerikaner scheinen zumal alle kerngesund und vom Krieg unberührt. Daher identifiziert sie sich mit dem verhungernden japanischen Volk und den Mühen, die sie gemeinsam mit ihnen erlebt hatte, aber im Herzen fühlt sie sich immer als Amerikanerin. Sie nimmt daher nicht an den Wahlen 1947 teil, bei denen japanische Frauen das Wahlrecht zum ersten Mal erhielten, und als Happy End heiratete sie aus freier Wahl „ihren" Ken.

Das lange Eingeschlossensein auf fremden Gebiet erzeugt bei Bielenberg eine deutliche Verworrenheit ihrer Weltsicht.[24] Auch Bielenberg identifiziert sich eher mit den Einheimischen. Sie staunt auch, als sie zum ersten Mal die gesunden, selbstsicheren amerikanischen Sieger sieht. Ihr erstes Treffen mit einem echten britischen Offizier aber bringt sie richtig zum Weinen.

---

[21] Bielenberg, *Als*, 136.
[22] Magee. 127.
[23] Magee, 126.
[24] Bielenberg, *Als*, 138–146; Bielenberg, *Road*, 62.

Christabel Bielenbergs Memoiren wurden zu einem Bestseller, sehr geschätzt, in mehrere Sprachen übersetzt, und zu einer erfolgreichen BBC-Fernsehserie gemacht.[25] In ihrer Geschichte lässt sich sehen, wie es einer englischen Frau ging, die in Nazi-Deutschland den Krieg verbrachte. Bielenbergs Memoiren erläutern durch ihre anekdotischen Elemente gleichermaßen, wie es vielen Deutschen im Dritten Reich zumute war. *The Crystal Horse* war in den sechziger Jahren in den Regalen vieler Schulbibliotheken in Amerika zu finden. Von den wenigen Rezensionen wissen wir, dass Susies Geschichte in den Nachkriegsjahrzehnten zum Verständnis der japanischen Kultur beigetragen hat, obwohl die Handlung selbst als manchmal zu simpel kritisiert wurde.[26]

Diese Texte, angesiedelt zwischen ausschließendem Einschluss und einschließendem Ausschluss (autobiografisch und fiktional), deuten auf Einsichten in die Lebensdetails und die Denkweisen von Frauen, die einen definitiven Aufklärungsprozeß durchmachen und uns damit neue Perspektiven aufzeigen, wie andere während schlimmer Zeit weit weg von Zuhause die Welt erlebt haben.

[25] *Christabel*. Drehbuch, Christabel Bielenberg und Dennis Potter. Darsteller, Elizabeth Hurley, Stephen Dillane. Regie, Adrian Shergold. BBC2, 16. November – 7. Dezember 1988.

[26] Molly Grue u. a., siehe https://amazon.com/Crystal-Horse-Catherine-F-Magee/dp/B001JKOENO

„… WIR SIND HIER GÄSTE, WIR SIND NICHT SCHULDIG. WIR SIND NOCH NICHT SCHULDIG.“

ÜBER DAS GAST-MOTIV IN UWE JOHNSONS *JAHRESTAGE*

Yuko NISHIO (Universität Chiba)

Der Gast ist jemand, der seine vertraute Umgebung verlassen hat und in der Fremde vorübergehend verweilt.[1] Dabei kann und darf der Gast, solange er als Gast anerkannt wird, vom Gastgeber nicht verneint werden; er ist also jederzeit willkommen. Andererseits kann und darf der Gast auch nicht gänzlich vom Gastgeber bejaht werden. Sobald aufgenommen und integriert, würde der Gast aufhören, ein Gast zu sein. Der Gast ist also jemand, der weder verneint noch bejaht werden kann; auf der Schwelle zwischen Aufnahme und Abweisung ist er nicht imstande aufzugeben, nicht zu kommen, nicht an-zukommen. Wie ist dieser Status des Nicht-Ankommens zu verstehen? Es lässt sich fragen, ob dieses Nicht-Ankommen positiv oder negativ gedeutet wird. Was mag es mit einer Person auf sich haben, die behauptet, zu Gast in der eigenen Stadt zu sein? Überhaupt sollte hinterfragt werden, ob jeder Gast das Bedürfnis hat, an einem bestimmten Ort anzukommen. Im vorliegenden Beitrag werde ich anhand ausgewählter Textbeispiele dem Gast-Motiv in Uwe Johnsons (1934–1984) Roman *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (1970–1983) nachgehen; dabei soll das Motiv in Bezug auf die Dichotomie „Heimat-Fremde“ untersucht werden.

„ICH BIN EIN GAST IN DIESEM LAND.“ EIN LEBEN IN DER FREMDE

Die Haupthandlung des vierbändigen Romans spielt in New York vom 21. August 1967 bis zum 20. August 1968, ein ganzes Jahr. Gesine Cresspahl, gebürtige Mecklenburgerin Jahrgang 1933, die im Dritten Reich, in der SBZ und in der DDR aufgewachsen und aufgrund ihrer politisch-moralischen Überzeugung in den Westen gegangen ist, lebt seit über sechs Jahren in New York

[1] Zur folgenden Definition vgl. Simon, Ralf: Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit. In: Honold, Alexander / Simon, Ralf (Hgg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 301–327, hier S. 305.

und bezeichnet sich als ein Gast in jenem Land. Vorläufige Gründe für ihr Bleiben sind ihre Arbeit bei einer US-amerikanischen Bank und ihre zehnjährige Tochter Marie, die New York mittlerweile als ihre Heimat anerkannt hat. Obwohl sie auf der Suche nach einer neuen, wünschenswerten Heimat ist, sieht die Protagonistin New York nicht als ihre Heimat an, im Gegenteil: In unterschiedlichem Kontext gebraucht sie die Begriffe „Gast" bzw. „Gastrecht" an insgesamt sechs Stellen,[2] die sie auf sich bezieht, als ob sie sich einer Integration zu widersetzen versucht. Andererseits offenbart sie ihre Angst vor einer möglichen Zukunft, „einmal nicht mehr zu ihnen zu gehören" (JT[3] 90), in der sie in New York nur noch mit Heimweh nach einem anderen Ort leben könnte. Ist die Selbstbezeichnung „Gast" nach mehrjähriger Niederlassung in den USA als eine ironische Anspielung auf ihren Status als Migrantin zu verstehen, oder steckt hinter dieser Wortwahl eine bestimmte Absicht?

Als Gesine einen Rückblick auf den gerade endenden Sommer 1967 wirft,[4] in dem z. B. der kongolesische Politiker Moise Kapenda Tschombe verhaftet wurde, der Sechstagekrieg zwischen Israel und den arabischen Staaten ausbrach, schwere Rassenunruhen und zahlreiche Streiks in New York aufeinanderfolgten, kommentiert sie lakonisch: „Es geht uns nicht [sic!] an, wir sind hier Gäste, wir sind nicht schuldig." (ebd.) All die erwähnten Ereignisse führen direkt oder indirekt auf die USA zurück. Die Vereinigten Staaten sind entweder in jene Angelegenheiten mehr oder weniger verwickelt gewesen, oder die Vorfälle haben in den Staaten selbst stattgefunden. Mit dem Begriff „Gast" betont Gesine ihre eigene Stellung als Außenstehende und distanziert sich ausdrücklich von der US-amerikanischen Politikführung. So sehr sie in den USA eine neue Heimat zu erlangen sucht, besteht sie fest darauf, weiterhin Gast in der Fremde zu bleiben: Denn würde sie den Entschluss treffen, ihren Status als Gast abzulegen und zur dortigen Gemeinschaft dazuzugehören, müsste sie sich darauf einlassen, die Mitverantwortung für die Schuld ihrer neuen Heimat zu übernehmen. Der Begriff „Gast" fungiert somit als Selbstschutz: „Wir sind noch nicht schuldig." (ebd.)

Schon aus eigener Erfahrung ist die Romanheldin sich des Risikos des Ankommens bewusst. Eigentlich sollte Gesine in England auf die Welt kommen

---

[2] Vgl. Johnson, Uwe: *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 [Bd. 1], 1971 [Bd. 2], 1973 [Bd. 3], 1983 [Bd. 4]. Gast: S. 90, 582, 639, 810, 1878; Gastrecht: S. 862.

[3] Im Folgenden wird der Titel *Jahrestage* mit dem Siegel JT gekennzeichnet.

[4] Der folgende Rückblick basiert auf der Berichterstattung der *New York Times* vom 15. September 1967. Das Datum dieses Tageskapitels (15. September, 1967 Freitag) stimmt mit dem Erscheinungsdatum der Zeitung überein. Vgl. Johnsons *Jahrestage*. Der Kommentar (Tageskapitel 15. September 1967): http://www.philfak.uni-rostock.de/institut/igerman/johnson/johnkomm/6709/670915.html (Abruf 23.02.2020)

und britische Bürgerin werden. Ihr Vater Heinrich Cresspahl, der in England als Tischler arbeitete, ging auf dringenden Wunsch seiner Frau Lisbeth nach Deutschland zurück, in dem das Aufkommen der Nationalsozialisten nicht mehr zu übersehen war. Gesine kam kurz nach Hitlers Machtergreifung zur Welt und wuchs unter der NS-Diktatur auf. Die bereits vor ihrer Geburt getroffene Entscheidung der Rückkehr wirft bis heute Schatten auf das Leben der Protagonistin: Ohne den Entschluss selbst gefasst zu haben, wurde sie dazu bestimmt, die deutsche Kollektivschuld auf sich zu nehmen. Die Tatsache wurde ihr beim Anblick eines Fotos aus dem KZ Bergen-Belsen zum ersten Mal bewusst.

> Betroffen war die eigene Person: ich bin das Kind eines Vaters, der von der planmäßigen Ermordung der Juden gewußt hat. Betroffen war die eigene Gruppe: ich mag zwölf Jahre alt sein, ich gehöre zu einer nationalen Gruppe, die eine andere Gruppe abgeschlachtet hat in zu großer Zahl […]. (JT 232)

Der Schock in der Kindheit wirkt nach. So verliert Gesine endgültig das Vertrauen zur ostdeutschen Republik, als die Zeitung *Neues Deutschland*, das Parteiorgan der SED, aus der russischen *Prawda* die Nachricht über Stalins Ärzteprozess vom Januar 1953 übernahm, in dem jüdische Ärzte wegen angeblicher Verschwörung gegen die Führung der Sowjetunion angeklagt wurden.[5] In Westdeutschland beendet sie das gemeinsame Essen in einer Wirtschaft, weil ihr Gegenüber den vergangenen Krieg zum Gesprächsthema machte. In New York kehrt sie auf der Straße um und verlässt sofort den Ort, sobald sie Jiddisch hört. Sie möchte nicht noch einmal in Deutschland leben, unter den Deutschen, die mittlerweile stumpf gegenüber der NS-Vergangenheit geworden sind. Sie kann nicht aufhören, sich vorzustellen, wie es gewesen wäre, wenn ihre Eltern England nicht verlassen hätten: „Ich wäre jemand anders, bis auf den Namen. Ich wäre nicht deutsch; ich würde von den Deutschen sprechen in einem fremden und entfernten Plural. Ich hätte die Schulden einer anderen Nation.“ (JT 334) Bei einer anderen Gelegenheit gesteht sie ihrer Tochter Marie, sie wünschte in England geboren worden zu sein, und wäre sie dort aufgewachsen, hätte sie das Land niemals verlassen. Gesines Wunschvorstellungen reflektieren ihr innerstes Anliegen, nämlich die Befreiung von der NS-Vergangenheit und der deutschen Kriegsschuld. Da sie nur zu gut weiß, wie schwer die nationale Kollektivschuld auf einem lasten kann, möchte sie ihren jetzigen Status als Gast nicht ohne weiteres ablegen, vor allem auch deshalb nicht, weil die USA sich direkt an dem Krieg in Vietnam beteiligen.

---

[5] Vgl. Johnsons *Jahrestage*. Der Kommentar (Tageskapitel 28. Oktober 1967): http://www.philfak.uni-rostock.de/institut/igerman/johnson/johnkomm/6710/671028.html (Abruf 23.02.2020)

Die Fremde wird gewöhnlich als das negative Pendant zur Heimat verstanden.[6] Hinter dieser Definition steckt die Ansicht, dass Heimat ein bedingungslos positiver Raum ist, der einem Vertrauen, Sicherheit und Geborgenheit verspricht. Doch ist Heimat tatsächlich ein solcher wünschenswerter Raum? Heimat ist ein vielschichtiger Begriff: Sie kann einem tatsächlich Vertrauen, Sicherheit und Geborgenheit gewähren, wobei es nicht auszuschließen ist, dass dieselbe Heimat sich plötzlich ins Negative wendet. Das Antonym zu Heimat ist nicht die Fremde, sondern die Nicht-Heimat, ein Raum, der von negativen Eigenschaften geprägt ist, wie es für Gesine bei Deutschland der Fall ist. Die Fremde kann als ein Raum funktionieren, der einen von einer solchen Nicht-Heimat fernhält.[7] Auch wenn der Status des Gastes äußerst unsicher sein sollte, ermöglicht die Gewährung des Gastrechts in Amerika Gesine, sich von Deutschland zu distanzieren und zugleich die neutrale Beobachterposition in der Fremde einzunehmen, wenn auch nur für einen begrenzten Zeitraum.

DAS DILEMMA DES GASTSEINS

Allerdings kann der permanente Status als Gast auch ein Dilemma auslösen. In New York, in der Fremde, bewahrt Gesine ihre physische und psychische Distanz zu Deutschland und besteht darauf, im Gastland von jeglichen Pflichten und Verantwortungen befreit zu sein. Frei von diesen nationalen Pflichten und Verantwortungen zu sein heißt jedoch, dass ihr die Teilnahme an wichtigen nationalen Angelegenheiten im Gastland, in dem sie nun lebt, verwehrt bleiben kann. So wird sie von dem Mann ihrer Freundin Annie getadelt, dass sie es wagt, als ausländischer Gast die US-amerikanische Beteiligung am Vietnamkrieg „aus falsch verstandenem Weltbürgertum" (JT 639) zu kritisieren: Gäste sollten ihre Nase nicht in Angelegenheiten anderer Nationen stecken, vor allem wenn es um politische geht. Der Gaststatus gewährt Gesine die Position eines nicht agierenden Beobachters, der vom aktuellen Geschehen nolens volens ausgeschlossen werden kann. Wer in diese Bedingung einwilligen kann, wird wohl als Gast weiterhin ein stilles Leben in der Fremde führen können. Gesine ist jedoch eine Person, die prinzipiell ihrer moralischen Überzeugung

[6] Vgl. Neumeyer, Michael: *Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens*. Kiel: Geographisches Institut der Universität Kiel 1992, hier S. 41–42.

[7] Ausführlicher zu diesem Thema vgl. Nishio, Yuko: „Die Fremde war immer gut für ihn gewesen, wenn auch nicht zu ihm." Über das Fremdsein in Uwe Johnsons *Jahrestage*. In: Garbiñe Iztueta, Mario Saalbach, Iraide Talavera, Carme Bescansa, Jan Standke (Hgg.): *Raum-Gefühl-Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945*, Marburg: Verlag Literatur-Wissenschaft.de 2017, S. 39–54.

folgt. Sie kauft keine Haushaltsprodukte von einer Firma, die die Herstellung von Bomben und deren Lieferung an die Armee verteidigt. Von ihrer Tochter verlangt sie, gegenüber einem schwarzen Mädchen in ihrer Klasse Hilfsbereitschaft zu zeigen. Schließlich nimmt sie dieses Mädchen aus dem Slum bei sich auf, als deren Mutter durch einen Messerstich verletzt wird. Gesines ausgeprägter Gerechtigkeitssinn vermittelt bisweilen den Eindruck, dass sie ihre Vertrauten auffordere, so wie sie zu leben, was sie keinesfalls beabsichtigt. So klagt Marie ihr ins Gesicht, dass sie nicht leben könne, wie die Mutter es von ihr verlangt: Sie könne und wolle nicht gegen den jetzigen Krieg handeln, nur weil es der Mutter als Kind nicht gelungen ist. In der Tat legt Gesine einen hohen Wert auf die Aufrichtigkeit; sie ist sich jedoch im Klaren, dass das Aufrechterhalten von Aufrichtigkeit seine Grenzen hat – vor allem in der Fremde.

> Haushaltsprodukte der Firma Dow Chemical kaufen wir schon lange nicht mehr. Aber sollen wir auch nicht mehr mit einer Eisenbahn fahren, da sie an den Transporten von Kriegsmaterial verdient? Sollen wir nicht mehr mit den Fluggesellschaften fliegen, die Kampftruppen nach Vietnam bringen? Sollen wir verzichten auf jeden Einkauf, weil er eine Steuer produziert, von deren endgültiger Verwendung wir nichts wissen? Wo ist die moralische Schweiz, in die wir emigrieren können? (JT 382)

Auch in Amerika gibt es bestimmte Angelegenheiten, die Gesine aus Prinzip nicht dulden möchte. Bei vielen Fällen drückt sie widerwillig ein Auge zu, mit der Begründung, sie sei bloß ein Gast und habe hierzulande nicht das Recht, Unzufriedenheit gegen politische Entscheidungen in den Staaten zu zeigen. Im Zwiespalt zwischen eigener Rechtfertigung und Selbstkritik wird Gesine wiederholt von den Toten, deren Stimme nur sie in ihren Gedanken „hört“, ermahnt. Die Toten halten Annie, die einst gegen den Krieg demonstriert hat, für ein Vorbild und schelten Gesine für ihr Nichtstun.

> *Gesine, Annie hat etwas getan.*
> *Ohne Erfolg.*
> *Sie hat nicht nichts getan.*
> *Ich bin ein Gast in diesem Land.*
> *Zumindest geboren ist Annie auch anderswo.*
> *Auch ich bin einmal unterwegs gewesen mit Plakaten in der Kälte, immer auf und ab vor dem Palais des Kardinals Spellmann, weil er die Soldaten der U. S. in Viet Nam gesegnet hatte.*
> *Das tatest du aus Neugier, und nicht noch einmal.*
> *Nicht wieder, weil ich nicht aus dem Land müssen will.*[8] (JT 582)

[8] Die Gespräche mit den „Stimmen“ Lebender und Toter werden im Roman kursiv gesetzt.

Der wesentliche Grund für ihr Nichtstun ist Marie, die mit vier Jahren nach New York gekommen ist und die sich nirgends als hier zu leben wünscht. Für Marie ist Deutschland ein fremdes Land, das sie als die Heimat ihrer Mutter versteht. Sie selbst fühlt sich nicht von der deutschen Schuld betroffen und nimmt den Krieg, in den die USA verwickelt sind, als aufregendes Ereignis in der Ferne wahr. Ihrer Tochter wegen unterlässt Gesine politische Aktionen in der Öffentlichkeit, um als Mutter dem Kind das zu geben, was sie als Kind nicht bekam. Dies weisen die Toten jedoch als „heilige Ausrede" (JT 583) zurück. Andererseits ist sie sich auch ihres inneren Widerspruchs bewusst, nicht aufrichtig handeln zu wollen, um weiterhin das Gastrecht in Amerika genießen zu können. Sollte sie ihre zwiespältige Situation dulden oder das Land verlassen – aber wohin? Auf die Stimme ihres Geliebten Jakob,[9] der sich wünscht, dass Gesine und Marie in ihrem eigenen Interesse New York verlassen, kann sie nur hilflos entgegnen: *„Wohin, Jakob? Auf den Mond?"* (JT 315)

„FÜR IHN BIN ICH DEUTSCHLAND, DAS VORIGE UND DIE BEIDEN JETZIGEN." DER GAST UND SEINE HEIMAT

Als ausländischer Gast in der Fremde zu leben bedeutet, dass man mit vielen Unannehmlichkeiten konfrontiert werden kann. Allgemein gesagt kann ein Ausländer sehr leicht als Repräsentant seines Herkunftslandes betrachtet werden. Es werden gerne kulturelle und politische Fragen gestellt, die für die hiesigen Bewohner schwer begreiflich und gleichzeitig interessant sind. So auch Gesine: Sollte in New York der westdeutsche Publizist Klaus Harpprecht an einer Diskussion über neuere Chancen des deutschen Nationalsozialismus teilnehmen, oder sollte Hans Magnus Enzensberger die USA öffentlich kritisieren, wird Gesine aufgefordert, die Sachen zu erklären; denn sie ist ja auch eine Deutsche, sie müsste diese für die Amerikaner unbegreiflichen Sachen verstehen können.

> Erklären Sie uns das. Sie sind doch auch eine Deutsche, Mrs. Cresspahl. Versuchen Sie, uns dies zu erklären. […]
> Erklären Sie uns das, Mrs. Cresspahl. Sie sind doch eine von den Deutschen. Versuchen Sie, uns dies zu erklären. (JT 794f.)

Gesine, die das Dritte Reich und die DDR persönlich erlebt hat, wird des Öfteren als „die Deutsche" angesehen, was bei ihrem Freund Dietrich Erichson (genannt nach seinen Anfangsbuchstaben D. E.), der seiner deutschen Vergan-

[9] Jakob ist bereits verstorben. Einzig Gesine kann seine Stimme in ihren Gedanken „hören".

genheit einen Schlusspunkt gesetzt und die amerikanische Staatsbürgerschaft erhalten hat, oder bei ihrer Tochter Marie nicht der Fall ist.

> Am Montag lud uns D. W. zu den Tschechen ein, und ich gebe dir recht, immer von neuem verwechselt er die Person mit der staatlichen Herkunft. Für ihn bin ich Deutschland, das vorige und die beiden jetzigen, für ihn habe ich manchmal kein Gesicht am Kopf sondern nationales Pigment, ihm bin ich verantwortlich für die westdeutsche Bundesbahn und für die westdeutschen Nazis. (JT 145)

> In einer Pause Jims grüblerische Bemerkung: Was Himmler mit den Juden gemacht hat, haben wir im Effekt mit den Indianern angestellt.
> Jetzt war es nicht mehr „Dschi-sain“, sondern die Deutsche, die versuchen sollte, Himmler zu erklären. […]
> Es sind gute Freunde von mehreren Jahren. Sie sehen mich, und sie denken an die Verbrechen der Deutschen. (JT 851f.)

Der Unterschied zwischen D. E., Marie und Gesine besteht darin, dass Gesine sich nicht als Amerikanerin betrachtet und auf ihrer Position als Gast beharrt, wobei sie ihre deutsche Herkunft nicht bereitwillig verrät. Bei der Bank, für die sie arbeitet, weiß niemand Genaueres über sie, mal gilt sie als „‚unsere‘ Deutsche“, mal als „‚unsere‘ Dänin“ (JT 1734). Dennoch wird sie in entscheidenden Momenten mit Deutschland und der deutschen Vergangenheit in Verbindung gebracht; eine Tatsache, der sie sich als Gast nur schwer entziehen kann. Denn sie ist ein Gast, der sein Zuhause verlassen hat und in der Fremde verweilt; solange sie auf ihrem Gaststatus besteht, wird sie unweigerlich mit ihrer Herkunft assoziiert – sei es auch ein Ort, in dem ihr Zuhause nicht mehr existiert.[10]

ZUSAMMENFASSUNG

Der Gast befindet sich in einer Schwellensituation. Er wird zwar nicht verneint, wird aber auch nicht gänzlich bejaht. Er ist weder völlig drinnen noch völlig draußen, er befindet sich in einer Grauzone. Es ist eine verletzliche Position unter Vorbehalt, ein Zustand des Nicht-Ankommens, auf dessen Beständigkeit kein Verlass ist. Gesine, die ihr Vertrauen in Deutschland verloren hat, hat ihre Heimat in Mecklenburg aufgegeben und begibt sich nun auf die

[10] Andererseits impliziert der Begriff „Gast“ auch Gesines geheimen Wunsch, eine Verbindung zur verlorenen Heimat Jerichow herzustellen: zu einem Ort, zu dem sie nicht mehr zurückkehren kann. Eine ausführliche Überprüfung dieser These muss in diesem Beitrag offenbleiben.

Suche nach einer neuen Heimat. Obwohl sie sich eine Bleibe für immer wünscht, kann sie ihren Status als Gast nicht ohne weiteres aufgeben, weil sie nicht noch einmal schuldig werden möchte. Hörte sie auf, ein Gast zu bleiben, würde sie im Gastland endgültig ankommen. In den USA anzukommen heißt, mit dem Vietnamkrieg, der Rassendiskriminierung, den wirtschaftlichen Ungleichheiten und mit den zahlreichen Kriminalfällen, die Gesine aus den täglichen Nachrichten erfährt, persönlich konfrontiert zu werden. Es würde sie nun tatsächlich angehen, sie müsste die Schuld der Nation auf sich nehmen, wenn sie ihre Existenzweise als Gast beenden sollte. Der Begriff „Gast" funktioniert für Gesine vor allem als Selbstschutz. In Bezug auf Heimat befindet sie sich in einem Schwellenzustand zwischen Heimat und der Heimatlosigkeit, zwischen Ankommen und Nicht-Ankommen. Selbstschutz hat jedoch seinen Preis: Während sie im Gastland willkommen geheißen wird, bleibt ihr eine neue Heimat verwehrt, und Gegebenheiten, die sie nach ihrem eigenen moralischen Maßstab nicht zu akzeptieren gewillt, muss sie unweigerlich anerkennen. Statt der US-amerikanischen Schuld wird sie umso mehr mit der Schuld ihres Herkunftslandes in Verbindung gebracht. Und wenn ihre Situation sie unzufrieden werden lässt, so werden die Toten ihr nüchtern raten: *„Gefällt dir das Land nicht? Such dir ein anderes."* (JT 80) Aber wohin? Eine Immigration in die moralische Schweiz bleibt ausgeschlossen.

„Was ist der Reim auf Schwelle?“

Überlegungen zu Peter Handkes „Schwellenkunde“ in *Der Chinese des Schmerzes*[1]

Leopold Schlöndorff (Tokyo Metropolitan Universität)

Im Dezember 1982 traf Peter Handke in Salzburg seinen Verleger Siegfried Unseld, um ihm den Titel seiner neuesten Erzählung mitzuteilen: *Schwellengeschichte*.[2] Unseld brachte den Autor von dieser eigenwilligen Bezeichnung ab, nicht jedoch von dem zugrundeliegenden Konzept: *Der Chinese des Schmerzes*[3], wie Handke den Text zur Freude des Verlegers schließlich betitelt hat, ist Handkes Beitrag zum philosophisch-literarischen Diskurs der *Schwelle*. Der vorliegende Kurzaufsatz versucht, die Grundzüge von Handkes „Schwellenkunde“[4] in seiner 1983 erschienenen Erzählung nachzuzeichnen, bzw. sich an die ontologische Frage nach der Schwelle aus der Sicht des österreichischen Autors heranzuwagen.

Was ist die Schwelle? Nicholas Saul und Frank Möbus betonen die zentrale Stellung der Schwelle im Denken der Moderne: „Als Metapher der Transzendenz und Identitätsstiftung darf die Schwelle den Sonderstatus einer Metapher der Metapher beanspruchen, indem sie vermittelnde Bezüge zwischen Gebieten schafft.“[5] Insofern die Schwelle als literatur- und kulturwissenschaftlicher Begriff, wie Rolf Parr richtig festhält, fast immer „symbolischen und metaphorischen Charakter“[6] hat, ist mit Geisenhanslüke davor zu war-

[1] Die vorliegende Arbeit wurde durch Unterstützung des JSPS-Projekts JP19K00501 ermöglicht.

[2] Reisebericht von Siegfried Unseld vom 6. Dezember 1982, zit. nach: Handke, Peter; Unseld Siegfried: Der Briefwechsel, hrsg. v. Raimund Fellinger und Katharina Pektor. Berlin (Suhrkamp) 2012), S. 441–443 (FN1).

[3] Handke, Peter: Chinese des Schmerzes. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl in Klammern.

[4] Winfried Menninghaus nennt Walter Benjamins Arbeiten zu Passage und Schwelle „Schwellenkunde“, ders.: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986, S. 26.

[5] Saul, Nicholas; Möbus, Frank: Zur Einführung. Schwelle – Metapher und Denkfigur. In: Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher, hrsg. v. Nicholas Saul, Daniel Steuer, Frank Möbus und Birgit Illner. Würzburg (Königshaus & Neumann) 1999, S. 9–15, hier: S. 10.

[6] Parr, Rolf: Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Schriftkultur und Schwellenkunde, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld (Transcript) 2008, S. 11–64, hier: S. 16.

nen, dass „[g]erade die metaphorische Qualität des Schwellenbegriffs […] leicht in Beliebigkeit umschlagen kann.“[7] Wenn man berücksichtigt, dass – wie Parr und Geisenhanslüke bereits angemerkt haben – „neben der Ethnologie und dem Werk Benjamins aus so unterschiedlichen Richtungen wie der Ritualtheorie Victor Turners, Genettes Analyse der Paratexte, der Foucault'schen Diskursanalyse oder Giorgio Agambens Projekt des Homo sacer“[8] Zuänge vorhanden sind, erscheint es als höchst problematisch, mit einem vordefinierten Verständnis an den Begriff der Schwelle heranzutreten. Deshalb soll im Folgenden versucht werden, möglichst nah am Text Spezifika der „Schwellenkunde“ Handkes herauszuarbeiten.

Der Plot der Erzählung kreist um die Figur des Ich-Erzählers Andreas Loser, Lehrer für alte Sprachen an einem Salzburger Gymnasium. Als Hobbyarchäologe widmet er sich antiken Schwellen, wofür er sich „selber manchmal im Spiel [als] „Schwellenkundler“ (oder auch „Schwellensucher“)“ (24) bezeichnet. Es ist eine Banalität, die den biederen Schulmeister jäh aus dem Alltag reißt: „Auf einem nachmittäglichen Weg durch die Getreidegasse, die dabei weniger voll schien als üblich, bin ich von einem Mann überholt worden, der mich rempelte und danach sofort zu einem Schaufenster abbog, so daß wir beide aufeinanderprallten.“ (19) Dieses Narrativ des Ich-Erzählers wird sogleich mit einem Gegennarrativ konfrontiert, welches nicht nur das eben Gesagte in Frage stellt, sondern mehr noch den Erzähler selbst, sei es in seiner moralischen Integrität oder in seiner Wahrnehmung: „Die Wahrheit ist aber, daß es gar kein Zusammenprall war; denn ich hätte noch ausweichen können. Ich bin vielmehr mit Vorsatz gegen den anderen gestoßen, und es war auch kein bloßer Stoß, sondern eigentlich schon ein Hieb, ein jäher Impuls, also im Grund auch ohne Vorsatz.“ (19–20) Ob diese „Wahrheit“ eine objektive Tatsache der Außenwelt oder selbst nur eine Interpretation aus der Innenwelt des Protagonisten darstellt, bleibt offen: „Von außen mußte die Szene wie eine der üblichen Kollisionen zwischen Passanten der engen Gasse gewirkt haben, nur vielleicht ein wenig heftiger“. (20) Was auf den ersten Blick wie die freiwillige Entdeckung einer Schutzbehauptung erscheint, verwischt in der Tat bereits die Grenze zwischen Realität und Phantasma und führt zur Schwelle zwischen den Bewusstseinszuständen von Traum und Wirklichkeit.

Handkes Text orientiert sich hier – wie an vielen Stellen – sehr deutlich an Walter Benjamins „Schwellenkunde“. Auch in Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ist es die Missetat, von der eine Schwellenerfahrung angestoßen wird, hier indem die schützende Schwelle zwischen den Bewusstseinszu-

[7] Geisenhanslüke, Achim: Überlegungen zum Zusammenhang von Literalität und Liminalität. In: ebd., S. 97–120, hier: S. 103.
[8] Ebd.

ständen nivelliert wird: „Und es ist wunderbar, daß, als nun endlich Unglück und Verbrechen zur Stelle waren, dieses Erlebnis alles um sich her – ja auch die Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit – zunichte machte? So weiß ich nicht mehr, ob es einem Traum entstammt oder nur vielfach in ihm wiederkehrte.“[9]

Ebenso unklar wie die Tat selbst bleiben in Handkes Erzählung deren Folgen für den Ich-Erzähler und Protagonisten Loser als Gymnasiallehrer: „Bin ich entlassen, oder beurlaubt, oder krankgeschrieben, oder vorübergehend von meinem Beruf freigestellt? Ich weiß nur: für meinen gegenwärtigen Stand gibt es noch keinen Fachausdruck. „Es ist alles in der Schwebe“, sagte ich zu mir selber.“ (19)

Innerhalb der Gewalterfahrung ist es insbesondere der Blick des Opfers, der in der Erzählung die Schwellenerfahrung auslöst: „[…] noch im Liegen hat er [das Opfer] seinem Angreifer rasch in die Augen geblickt, so als habe er begriffen.“ (20) Die „Schwelle“ ist hier, wie bei Paul Valéry, ein „Augenblick der Diskontinuität“[10], der im Text wörtlich als Blick in die Augen verstanden wird. In diesem Blick entfaltet sich die Schwelle im Sinne Benjamins als Zone des Übergangs, in der ein Zeit-Raum für die Erinnerung geschaffen wird, hier eine Erinnerung an die Jugendzeit des Protagonisten, als dieser zum ersten Mal einen Mitschüler geschlagen hatte: „Der Blick des Geschlagenen – den ich dabei nicht einmal recht getroffen hatte – sagt mir über all die Jahrzehnte: Dich kenne ich jetzt – ich weiß, was für einer du bist – dich werde ich mir merken.“ (22)

Das erste „Verbrechen“ in der Salzburger Innenstadt wird sogleich von einem zweiten am Mönchsberg nahe der Stadt gespiegelt, bzw. radikalisiert die zweite Gewalttat die erste: Der Ich-Erzähler beschreibt nun einen Mord, den er an einem Hakenkreuzschmierer begangen zu haben vermeint. Per Steinwurf habe er den vermeintlichen Nazi-Sympathisanten niedergestreckt und einen Berghang hinuntergeworfen. Die Szenerie dieses abermaligen Gewaltausbruchs erscheint noch deutlicher traumhaft als jene des ersten, nicht nur aufgrund der höchst unwahrscheinlichen Tötungsart, sondern vor allem wegen der ins Surreale reichenden Detailfülle, mit der die Tat geschildert wird, etwa in Form opulenter Tierbilder: Ein „Igel“ wachte aus dem Winterschlaf „[…] und schwamm dann in der Blättermasse robbenartig waldwärts.“ (100) Und: „Auf einem Zwergbaum, einer bloßen, in der Mitte gespaltenen Stange,

[9] Benjamin, Walter: Unglücksfälle und Verbrechen. In (ders.): Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Berlin (Suhrkamp) 2019 [1933–1938], S. 66–69, hier: S. 67.

[10] Valéry, Paul: Cahiers/Hefte. Auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe, hrsg. v. Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Band 3, Frankfurt a. M. (Fischer) 1989, S. 96.

hockte, in Reichweite neben dem Weg, eine riesenhafte Eule […].“ (100) Und: „Mit gewaltig ächzenden Flügeln flog ein Schwan, hell im Finstern, über den Berg.“ (104) Im Anschluss an die Tat tauchen weitere, teils traumhafte Tiermotive auf, etwa ein Wespennest, eine Austernbank, Kraniche, Möwen und Eisvögel (vgl. 108) sowie eine „gescheckte Katze“ (110). Schließlich überführt eine rätselhaft-phantastische Formulierung das Geschehen endgültig in die Fabel- und Märchenwelt: „Kein Blut flösse aus den Stadtbrunnen. Kein Tier begänne zu sprechen.“ (108)

Im Anschluss an das vermeintliche Verbrechen besucht Loser eine Herrenrunde, die sich zum Kartenspiel versammelt hat. Diese fungiert im Text nun als Kulisse für eine Debatte über die Schwelle, indem die vier namenlosen Figuren, typenhaft als Hausherr, Politiker, Maler und Priester gezeichnet, über die Schwelle referieren.

Der Hausherr verharrt in seinem Erzählen zunächst auf der Ebene der Alltagsbeobachtung. Sein Beitrag kreist um Haustiere, für die Hausschwellen Reviermarkierungen darstellen: „Unsere Katze hier läuft nie achtlos über die Schwellen. Sie hält davor jedesmal an und beschnüffelt sorgfältig den Boden. Manchmal vermeidet sie auch die Berührung und springt.“ (123) Hier ist die Schwelle auf ihre gegenständliche Funktion zur Trennung von Räumen reduziert, wobei gerade der Umstand, dass sie kein physisches Hindernis darstellt, den Raum für ein dialektisches Verhältnis von Ein- und Ausschluss eröffnet: „Nur auf der Flucht, etwa vor einem Hund, gibt es kein Schwellenzögern mehr: da gilt nur noch das Hausinnere. Dafür zögert dann freilich der Verfolger.“ (123)

Diese Spannung aus Möglichkeit und Unmöglichkeit des Überschreitens der Schwelle ist bereits aus Goethes *Wahlverwandtschaften* bekannt: Eduard harrt vor dem Schlafgemach seiner Geliebten Ottilie aus, von der mitfühlenden Wirtin wird ihm der Schlüssel angeboten, er lehnt ab: „Eduard im tiefsten Kummer warf sich auf Ottiliens Schwelle, die er mit Tränen benetzte. Jammervoller brachten kaum jemals in solcher Nähe Liebende eine Nacht zu.“[11] Unmittelbar

[11] Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band VI. Romane und Novellen I. 14. Auflage. München (C. H. Beck) 1996 [1809], S. 474.
Hannah Dingeldein u. a. bezeichnen die Wahlverwandtschaften im Anschluss an Benjamin als Schwellenprosa in der „(Innen)sicht und (Außen)sicht, Privatheit und Öffentlichkeit, Geheimnis und Offenbarung, zukunftsorientiertem Aufbruch und rückblickender Erinnerung, Krieg und Frieden, Wirklichkeit und Traum, Hoffnung und Resignation – ja letztlich zwischen Leben und Tod erprobt werden.“ Dingeldein, Hannah; Gisbertz, Anna-Katharina; Zilles, Sebastian und Fetscher, Justus: Einleitung. In: Schwellenprosa. (Re-)Lektüren zu Goethes Wahlverwandtschaften, hrsg. v. dens. Paderborn (Wilhelm Fink) 2018, S. 7–20, hier: S. 11–12.
Vgl.: Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In (ders.): Illuminationen. Ausgewählte Schriften I, hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, S. 63–135.

daran schließt die zweite Schwellenszene an, in der es nun Eduards Ehefrau Charlotte ist, die an der Schwelle des Hauses steht. Eduard und Ottilie kehren von ihrer uneingelösten Liebesnacht nach Hause zurück: „Sie (Charlotte) eilte bis zur Türschwelle. Ottilie steigt aus und nähert sich mit Eduarden. Mit Eifer und Gewalt faßt sie die Hände beider Ehegatten, drückt sie zusammen und eilt auf ihr Zimmer.“[12] Während in der ersten Szene die einen an der Schwelle ihre schmerzhafte Trennung erfahren, also quasi die Unüberschreitbarkeit der Schwelle, fungiert in der zweiten Szene die Schwelle als Ort der – wohl nicht minder schmerzhaften – (Wieder-)Vereinigung der anderen.

Diese Verbindung von Ein- und Ausschluss, Überschreitbarkeit und Unüberschreitbarkeit der Schwelle wird in Handkes Text vom Hausherrn in die oben erwähnte, anekdotische Haustierepisode übersetzt, wobei die Schwelle auf der Ebene der Immanenz des Gegenstandes verbleibt. Die Figur des Politikers hingegen eröffnet eine weitere, nämlich die psychologische Dimension, indem er „zwei Arten von immerwiederkehrenden Schwellenträumen“ (123) anführt, die von Versagensängsten handeln: „Im ersten bin ich unbeschuht und rutsche in den Socken von der Schwelle ab, weil diese, ob aus Holz oder Stein, sehr glatt und noch dazu an den Kanten gerundet ist. […] In der anderen Traumform ist sie nur eine Zimmerschwelle und zudem, wie oft in den heutigen Neubauten, eine bloße Metall-Leiste. Aber ich bin unfähig, diese zu übersteigen.“ (123–124) Die Schwelle entfaltet hier ihren beunruhigenden Charakter, ist ein Hindernis auf dem Weg. In der Simplizität der Beschreibung fungiert dieser Aspekt jedoch eher parodistisch in Hinblick auf die ungelenke Figur des Politikers. Der Maler bringt ferner einen mythologischen Aspekt ins Spiel: „In manchen Kulturen finden sich Zeichnungen vor den Schwellen, in der Form eines Labyrinths; diese Zeichnungen sollen, wie man sagt, weniger abwehren als zum Innehalten bringen und einen Umweg vorschlagen.“ (124–125) Genau wie die vorhergehenden Reden des Hausherrn und des Politikers fungiert jene des Malers propädeutisch für die eigentliche Analyse, die schließlich der Priester vorträgt. Dieser bestimmt die Schwelle zunächst als „Übergang, von einem Bereich in den anderen.“ Gleichzeitig wird jedoch betont, „daß die Schwelle auch für sich ein Bereich ist, besser: ein Ort, der Prüfung und des Schutzes.“ (126) Der Priester zitiert auch einen „neuzeitlichen Lehrer“, hinter dem sich unverkennbar Walter Benjamin verbirgt:[13] „Die heutige Lehre sagt allerdings, es gäbe in diesem Sinn, keine Schwellen mehr. Die

[12] Goethe (1996/1809), Band VI, S. 475.

[13] Benjamin beklagt im Passagen-Werk: „Wir sind arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist.“ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Erster Band. In: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Band V, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982, S. 617.

einzige unsereinem noch verbliebene Schwelle, meint einer der neuzeitlichen Lehrer, sei die zwischen Wachsein und Träumen, und auch diese werde kaum noch wahrgenommen." (126–127) Die Assoziationskette „Wandel, Fluten, Sattel, Hürde […]"[14] ist ebenfalls Benjamins Passagen-Werk entlehnt. Daran schließt der Priester in seinem Monolog einen Reim an „Die Schwelle ist die Quelle" (127) und beantwortet damit bereits im Vorhinein die Frage, mit der die Handlung der Erzählung beschlossen wird: „Was ist der Reim auf Schwelle?" (242) Es handelt sich dabei, ebenso wie beim Titel (*Der Chinese des Schmerzes*), um ein lyrisches Rätsel. Tatsächlich hat die Schwelle die Dichter schon lange inspiriert, jedoch nicht ohne dabei auf ein reimtechnisches Dilemma zu stoßen, denn nicht allzu viel mag sich im Deutschen auf Schwelle reimen: In Goethes Zauberlehrling[15] ist es die Hölle, die ein (unreines) Reimpaar mit der Schwelle bildet,[16] und Theodor Storm bemüht die Stelle.[17]

Stefan George bringt mit der Kelle eine Handwerksmetaphorik ein:

Kaum legtet ihr aus eurer hand die kelle
Und saht zufrieden hin nach eurem baun:
War alles werk euch nur zum andren schwelle
Wofür noch nicht ein stein behaun.[18]

Paul Celan nennt einen Gedichtband „Von Schwelle zu Schwelle"[19], womit er – wie Stefan George – das Werk selbst zur Schwelle erklärt.

An den Monolog des Priesters schließt quasi ein Chor der vier Männer an: „Einer übernahm das Wort vom andern, so daß sich schließlich eine einzige, mehrstimmige Erzählung ergab." (129) Diese letzte in der Folge der Reflexionen über die Schwelle beinhaltet die persönlichen Erinnerungen der Figuren an Schwellen und Schwellenerfahrungen, die durch das kollektive Subjekt der Rede die Gestalt einer kollektiven Erinnerung erhalten, und – wie bei Celan – assoziativ von Schwelle zu Schwelle führen. Auf die Frage, ob Loser „die Gesellschaft denn habe ‚testen' wollen", antwortet er: „Nein, nicht testen, sondern zum Erzählen bringen. ‚Ich habe nämlich bemerkt, daß es nichts gibt,

[14] Vgl. dazu auch: Kunz, Tanja Angela: Sehnsucht nach dem Guten. Zum Verhältnis von Literatur und Ethik im epischen Werk Peter Handkes. Paderborn (Fink) 2017, besonders: S. 248–255.

[15] Goethe (1996/1809), Band II, S. 502.

[16] Zur Schwellenmetapher bei Goethe siehe auch: Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2001, S. 101–104.

[17] Storm, Theodor: Schweigen, hrsg. v. Karl-Maria Guth. Berlin (Contumax-Hofenberg) 2016 (1883), S. 11.

[18] George, Stefan: Die Schwelle. In: Gesamtausgabe. Endgültige Fassung in 18 Bänden von Georg Bondi. Berlin (Contumax-Hofenberg) 2014 [1907], S. 245.

[19] Celan, Paul: Von Schwelle zu Schwelle. In (ders): Gesammelte Werke, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983, S. 79–141.

womit man andere so zum Erzählen bringen kann wie mit der Frage nach der Schwelle.‘“ (133)

Die Schwellenerfahrung zwischen Traum und Realität, Leben und Tod hat eine tiefgreifende Wirkung auf die Identität von Loser, der eine Verwandlung durchlebt: „[M]ein Name sei ‚Werfer‘: und fügte noch hinzu: ‚Nein, ich lüge nicht, das ist kein Spaß – ich heiße tatsächlich Werfer!‘“ (151) Es folgt eine Liebesepisode mit einer mysteriösen Fremden, wodurch eine weitere Verwandlung des Protagonisten angestoßen wird, eine – wie Thorsten Carstensen bereits festgestellt hat – „zum Erzähler seines eigenen Lebens“[20]. Loser kehrt in die Gesellschaft zurück, wo er mit seiner Schwellenerfahrung abermals jemanden zum Erzählen anregt, dieses Mal ist es sein Sohn, der die Geschichte des Vaters aus seiner eigenen Perspektive, der Außenperspektive, erzählt. Wie schon in den beiden Gewaltszenen ausgeführt, klaffen das Phantasma des Protagonisten und die zugrundliegende (erzählte) Realität weit auseinander:

> Mitschüler hätten ihm im übrigen zugetragen, ich ginge ziellos in der Stadt hin und her, „wie ein Unzurechnungsfähiger“; einer habe auch erzählt, ich sei aus einer öffentlichen Toilette gekommen, und die Putzfrau habe mir nachgerufen: „Schau, daß du weiterkommst!“ Er selber habe mich einmal auf einer Bank sitzen sehen, zwischen vollgestopften Plastiksäcken, „wie ein Stadtstreicher“. (240–241)

Insbesondere dank der ergänzenden Perspektive des Sohnes erscheint die Erzählung in Bezug auf den Ich-Erzähler und Protagonisten als „Schwellen- bzw. Umwandlungsphase“[21] wie sie der Ethnologe Arnold van Gennep bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in seiner Analyse von Übergangsriten (*les rites de passage*) beschrieben hat, einschließlich der Ablösung und (Wieder-)Angliederung des Einzelnen hinsichtlich der Gesellschaft. Ebenso wichtig erscheint jedoch der narrative Aspekt der Schwellengeschichte. Die Schwelle als Thema regt zum Erzählen an, eine Geschichte evoziert die nächste, wie dies verdichtet in der Episode von der Herrenrunde der Fall ist. „Der Erzähler ist die Schwelle“, (242) so lautet die Formel, mit der der Handlungsbogen geschlossen wird. Das Erzählen geht weiter, von Erzähler zu Erzähler, von Schwelle zu Schwelle.

---

[20] Carstensen, Thorsten: Die Geschichte zwischen Mann und Frau. Peter Handke und die Liebe. In: Peter Handke. GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook 12, hrsg. v. Paul Lützeler u. a. Tübingen (Stauffenburg) 2013, S. 43–65, hier: S. 51.

[21] Genepp, Arnold von: Übergangsriten (Les rites de passage). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M., New York (Campus-Verlag) 2005 [1909], S. 21.

Die Fremde(n) in der Fremde

Renata Cornejo (J. E. Purkyně-Universität, Ústí nad Labem)

1998 veröffentlichte die österreichische Autorin Elisabeth Reichart (*1953 Steyregg) ihren ‚japanischen' Roman *Das Lächeln der Amaterasu*, welcher bislang vor allem im Hinblick auf seinen feministischen Gehalt interpretiert wurde. Im diesem Beitrag soll der Frage nachgegangen werden, welche Selbst- und Fremdbilder über Japan hier konstruiert werden (vom zunächst positiv besetzten Bild einer exotischen Kultur bis hin zum fremden- und frauenfeindlichen Bild Japans) und vor allem, wie die Hauptfigur als ‚Fremde' in ihrer Bemühung um eine Integration scheitert. Die Interaktion der weiblichen Hauptfigur mit ihrer fremdkulturellen Umgebung, die zur eigenen Selbstpositionierung und Identitätsbildung bzw. zur In-Frage-Stellung derselben führt, soll im Vergleich zum Roman *Abschied von Jerusalem* (1995) von Anna Mitgutsch näher beleuchtet werden.

Die österreichische Autorin Anna Mitgutsch (*1948 Linz) geht in ihrem Radioessay *Versuch über das Fremdsein* davon aus, dass der Fremde dank seiner Erfahrung zwischen zwei Welten schwankt, von denen ihn die neue Umgebung nicht annimmt und die alte nicht loslässt (vgl. MITGUTSCH 1997b). Zugleich bedeutet die Auseinandersetzung mit dem Fremden auch die Auseinandersetzung mit dem Eigenen. Denn „Fremde sind wir uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewusstes – dieses ‚Uneigene' unseres nicht möglichen ‚Eigenen'" (KRISTEVA 1991: 208) – ein Gedanke, der von der interkulturellen Literaturwissenschaft aufgegriffen und weiter vertieft wurde (vgl. LESKOVEC 2011: 46–85 u. HOFMANN 2006: 9–36). Nach Schäffters Modi des Fremderlebens wird die Begegnung mit dem Fremden zur Begegnung mit sich selbst, wobei die Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen, Gegenbild, Ergänzung oder Komplementarität des Eigenen fungieren kann. Somit kann eine Begegnung mit dem Fremden einerseits zur Erweiterung des Selbstverständnisses und des klar abgegrenzten Eigenen beitragen, andererseits aber auch durch die Infragestellung des Eigenen zur Bedrohung der eigenen Identitätskonstruktion werden (vgl. SCHÄFFTER 1991).

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die weiblichen Hauptfiguren in den beiden Romanen: Alwina in Japan und Dvorah in Jerusalem befinden sich in einer Identitätskrise, die durch die Begegnung mit dem Fremden ausgelöst (Alwina) oder vertieft wird (Dvorah). Sie leiden an Zerrissenheit und

Selbstentfremdung, die bei Alwina durch die Konfrontation mit einem stark hierarchisch geprägten Patriarchalsystem zusätzlich verstärkt wird. Das instabile und fragile Ich beider Frauenfiguren sucht nach der eigenen Identität und Individualität in einer fremdkulturellen Umgebung (Japan/Israel), die sich zugleich auch als eine frauenfeindliche Umgebung entpuppt. In diesem Sinne kann von einer ‚doppelten' Fremdheit bzw. Entfremdung beider Protagonistinnen gesprochen werden.[1]

1. ALWINAS BEGEGNUNG MIT DER FREMDHEIT ALS GEGENBILD

Alwina in *Das vergessene Lächeln von Amaterasu* ist eine junge Wiener Malerin, eine kreative Frau, die ihrem japanischen Ehemann nach Japan folgt und dort nicht nur mit einer fremden Kultur, sondern auch den starren und ihr fremden patriarchalischen Gedanken- und Verhaltensmustern konfrontiert wird. Ihr Kampf gegen die traditionelle Rollenverteilung und der Versuch, sich als freies Individuum zu entfalten, muss notwendigerweise scheitern. In einem schmerzvollen Prozess der Desillusionierung und versuchter Anpassung verliert sie allmählich ihre Sprache und ihre kreative Fähigkeit zu malen. Vor allem verliert sie aber sich selbst. Aus der Fremdheit als Faszinosum (Alwina bewundert Japan und die japanische Kultur, sie erlernt auch teilweise die japanische Sprache, heiratet einen japanischen Opernsänger und zieht mit ihm nach Japan um) wird allmählich eine Bedrohung, die – als Ausdruck eines voranschreitenden Identitätsverlustes – zu Alwinas Verstummen sowie zum Verlust ihrer künstlerischen Fähigkeiten führt. Für Alwina klingt der regionale Dialekt trotz ihrer japanischen Sprachkenntnisse unverständlich, da sie von ihrer Mutter „eine Kunstsprache" erlernte, „die niemand sprach" (REICHART 1998: 150). Sie reduziert ihre Sprache auf die einfachsten Formeln, um sich überhaupt verständigen zu können, trotzdem „reagierte niemand auf ihre Sätze" (ebd. 47). Sie stellt zu viele Fragen in diesem „fraglosen Land" (ebd. 18), was als störend, unpassend und unhöflich empfunden wird. Künftig soll Ichiro, ihr japanischer Mann, für sie sprechen. Alle ihre Kommunikationsversuche scheitern und führen schließlich zum endgültigen Verstummen Alwinas, auch innerhalb der Ehe. Sie begreift allmählich, dass sie ein bloßes fremdes, störendes Element, „ein Sprachfehler, nichts sonst" (ebd. 150) in den Augen ihrer Umgebung ist. Die sprachliche Isolation leitet bei Alwina den vollkommenen Identitätsverlust ein – sie lässt sich in den Kimono einschnüren, lernt die passenden Gesten und imitiert das Fremde in der Hoffnung, nicht mehr als Fremde aufzufallen. Inmitten den europäisch gekleide-

[1] Zu Fremdheitserfahrungen beider weiblichen Romanfiguren vgl. auch CORNEJO 2004.

ten Japanerinnen wirkt sie mit ihrem gesenkten Blick und ihrem trippelnden Gang wie „zu einem unzeitgemäßem Cliché erstarrt" (SCHRECKENBERGER 1999: 72) – die äußere Starre widerspiegelt dabei die innere.

Alwinas Identitätsverlust und Unvermögen, sich in der Fremde einzuleben, hängen eng mit der Perspektive des ‚fremden Blicks' zusammen: Indem die fremde Kultur mit einem kritischen Blick geprüft wird, rückt unweigerlich auch die eigene Kultur und das eigene Selbstbild in das Blickfeld. Alwina merkt zunächst nicht, wie sie ihr ‚europäischer Blick' und ihre Überheblichkeit blind gegenüber den eigenen Vorurteilen machen und wie sie sich den Weg zur Integration zum Teil selbst versperrt. Sie kritisiert die japanischen Männer für ihre Rücksichtslosigkeit und deren Frauen für ihre passive Haltung, ist aber selbst nicht in der Lage zu erkennen, dass ein solches Verhaltensmuster auch ihrer Beziehung zu ihrem Ehemann zu Grunde liegt. Sie folgt ihrem Ehemann nach Japan, sie verzichtet seinetwegen nach der Hochzeit auf ihre eigene Karriere als Malerin, da er in ihr als Künstler (Opernsänger) eine vermeintliche Konkurrentin sehen könnte. Mit dem Verlust der Sprache kommt Alwina nach und nach auch ihre ‚künstlerische Sprache' abhanden. Ihre Hand wird unsicher und verkrampft, ihre Striche mit dem Bleistift undeutlich, die Farben wirken befremdend: „Die Farben sind mir fremd geworden. Das Licht ist hier anders. Meine Farben versagen vor diesem Licht" (REICHART 1998: 14).

Erst als sie den Auftrag bekommt, für den reichen Japaner Nagoya ein barockes Fresko – ein Himmelsgemälde mit Putti – zu malen, erwacht sie aus ihrer resignativen Haltung und Lethargie. Durch den Auftrag ist es ihr möglich, finanzielle Unabhängigkeit zu erlangen, sich von ihrem japanischen Mann scheiden zu lassen und folglich auch ihre künstlerische Krise zu überwinden. Die zum Schweigen gebrachte Alwina lässt für sich die Kunst sprechen – ihr Pinsel wird zur Feder, ihre Hand zu ihrem Sprachrohr. Alwina beginnt sich mit der italienischen Malerin Artemisia Gentileschi[2] zu identifizieren, die nach ihrer Vergewaltigung obsessiv ein und dasselbe Motiv – Judith und Holofernes – malte. Sie sieht in ihr eine Geistesverwandte, ein Symbol für den abendländischen Widerstand einer Frau und Malerin gegenüber ihrem Schicksal. Die Identifizierung mit Artemisia und deren Judith wird vollendet, als Alwina auf Wunsch ihres reichen Auftraggebers und Kunstmäzens Nagoya dessen Enthauptung mit dem Schwert – Seppuku[3] – vornimmt. Die Ent-

[2] Artemisia Gentileschi (1593 Rom – 1654 Neapel) gilt als die bedeutendste Malerin des Barocks. Die Vergewaltigung durch ihren Lehrer, die sie in einem für sie sehr erniedrigenden Prozess nachzuweisen versuchte, verarbeitet sie später in ihrem berühmten Bild *Judith enthauptet Holofernes* (1620). Mit dieser biblischen Legende setzte sie sich mehrfach auseinander.

[3] Seppuku bezeichnet eine ritualisierte Art des männlichen Suizids, die etwa ab der Mitte des 12. Jahrhunderts in Japan innerhalb der Schicht der Samurai verbreitet war und 1868 offiziell verboten wurde.

hauptung wird als ein künstlerischer Akt inszeniert und zugleich zu einer ironischen Travestie erhoben, da in der Tradition der Samurai-Kultur dieser ritualisierte Selbstmord nur durch die Hand eines Mannes vorgenommen werden darf. Hinzu kommt, dass der reiche Nagoya in Wirklichkeit kein Japaner ist, sondern ein Europäer, der sich entschieden hat, sein Leben mit dem Seppuku zu beenden, um zumindest im Tod ein ‚echter Japaner' zu sein. Indem Alwina die männliche Position übernimmt, das Schwert hebt und Nagoya enthauptet, wird dieser Akt einerseits „sinnentleert und pervertiert" (GÜRTLER 1999: 15), andererseits aber auch zum Ausdruck der endgültigen Überwindung der Opferrolle Alwinas, da sie zur Täterin und Richterin über den japanischen Holofernes wird. Durch die ironisierte Umkehr des Harakiri-Rituals ist es Alwina möglich, all das Un-Heimliche und Fremde, was die Integrität des Eigenen bedroht, zu überwinden, die notwendige Distanz zu gewinnen und anschließend mit Hilfe der Kunst (wie Gentileschi) wieder zu sich selbst zu finden. Es gilt das Schwert gegen den Pinsel zu tauschen und aus der Mörderhand wieder eine Malerhand zu machen: „[…] ich muss nur an sie glauben, an meine eigene Hand, Liebeshand, Mörderhand, Tochterhand, sie muss wieder Malerhand werden, nur malend kann ich überleben […]" (REICHART 1998: 286f.). Sie malt das Himmelfresko weiter, da Nagoyas Auftrag zu ihrem eigenen wurde, zum eigenen Kampf um die Wiedergewinnung der eigenen künstlerischen Sprache und der eigenen Identität. Das vergessene Lächeln der Göttin Amaterasu[4], der japanischen Sonnen- und Schöpfungsgöttin, wird wieder zum Leben erweckt und überdeckt im flammenden Rot mehrmals die Puttengesichter auf der Wand. In einem gewaltigen künstlerischen Befreiungsakt wird das ursprüngliche barocke Himmelsfresko, in dem sich die Bilder überlappen und ineinanderfließen, zur Reflexion über die ‚infernalische' Geschichte des 20. Jahrhunderts, die es – als ein Trümmer- und Scherbenhaufen – mittels Kunst zu erinnern und aufzuheben gilt (vgl. GÜRTLER 1999: 16).

2. DVORAHS BEGEGNUNG MIT DER FREMDHEIT ALS ERGÄNZUNG

Auch Anna Mitgutsch sieht in der Begegnung mit dem Fremden eine notwendige Voraussetzung für die Konstitution der eigenen Identität. Die Distanz und die Differenz gegenüber dem Fremden ist ihr dabei genauso wichtig wie die Fähigkeit, sich einfühlen zu können. Der Mensch „muss seine Identität begründen, indem er ihrer Verfestigung widersteht, indem er sich der Grenz-

[4] Amaterasu („Am Himmel scheinende große erlauchte Göttin") ist die wichtigste Kami (Gottheit) des Shintō. Sie personifiziert die Sonne und das Licht und gilt als Begründerin des japanischen Kaiserhauses.

ziehung verweigert. Indem er lernt, sich an die Stelle anderer zu setzen, ein anderer zu werden, ohne sich an ein festes Ich zu klammern." (MITGUTSCH 1997b: 25) Und tatsächlich verwischen sich die Grenzen im Roman *Abschied von Jerusalem* nicht nur zwischen den Sprachen und Nationalitäten, sondern auch zwischen Traum und Wirklichkeit, Sein und Schein. Die Topographie der in den jüdischen Westen und den arabischen Osten geteilten Stadt widerspiegelt gleichzeitig die innere Zerrissenheit der Hauptfigur. Als österreichische Katholikin jüdischer Herkunft hat sie gleich zwei Namen – Hildegard, den offiziellen (katholischen), der im Pass steht und den die Hauptfigur abgelegt hat, und Dvorah[5], den selbstgewählten (hebräischen) Namen, mit dem sie ihre jüdische, aus Böhmen stammende Großmutter rief. Dvorah wurde als Kind nach dem Krieg aufs Land gebracht, wo ihre jüdische Herkunft unter den katholischen Verwandten verheimlicht wurde. Innerlich zerrissen zwischen einer ‚offiziellen' und einer ‚verschwiegenen' Identität fährt sie als erwachsene Frau nach Jerusalem, um sich ihrer jüdischen Wurzeln und damit des verdrängten Eigenen bewusst zu werden: „Ich kehre nach Israel zurück wie aus einem langen Exil" (MITGUTSCH 1995: 135). Sie wird von der Stadt Jerusalem magisch angezogen und erlebt die Fremde (ähnlich wie Alwina Japan) zunächst als Faszinosum. Sie wird dort in eine Liebesgeschichte mit einem Mann verwickelt, dessen schleierhafte Identität mit der Identitätsverunsicherung der Hauptfigur korrespondiert und erst zum Schluss aufgedeckt wird (er ist ein arabischer Terrorist, der steckbrieflich gesucht wird). Die mehrdeutige Identität von Deborah (sowie ihres unbekannten Liebhabers) widerspiegelt die Identitätsvielfalt der Stadt Jerusalem. Dvorahs Identität wie auch die der Stadt lassen sich nicht im Labyrinth dreier Kulturen und Religionen auf eine einzige festlegen. Ebenfalls in der Figur des dunkelhäutigen Liebhabers wird Dvorah mit einem dreifachen Fremdsein konfrontiert: mit dem Fremden als dem Unbekannten und Unvertrauten, mit dem Fremden als dem Anderen und mit dem Fremden als dem Unbewussten bzw. Verdrängten. In einer Art Selbstbespiegelung führt die Begegnung mit dem ‚fremden Freund' zu einer Begegnung mit sich selbst, zur Bewusstwerdung einer Differenz, die eine Ich-Konstitution möglich macht, nachdem das Fremde im Eigenen und das Eigene im Fremden erkannt wird. Es ist zugleich eine Herausforderung, die gewohnten Grenzen zu überschreiten, den Schritt ins Unbekannte und Fremde zu wagen, wohlwissend um die Gefahr einer destruktiven Bindungslosigkeit oder eines völligen Ich-Verlustes. Die Folge einer solchen Grenzüberschreitung bedeutet für die Hauptfigur einen allmählichen Reali-

[5] Dvorah ist die hebräische Form von Deborah, in die sowohl der Name der alttestamentarischen Richterin und Prophetin als auch der Kosename von Hildegards jüdischen Oma „Bienchen" hineinfließen.

täts- und Identitätsverlust, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum sind nicht mehr klar voneinander zu trennen, die Stadt bleibt wie eine Fata Morgana unfassbar und doppeldeutig. Das Balancieren zwischen den Gegensätzen, welches der Hauptfigur abverlangt wird, schärft aber zugleich ihren Blick für die eigene Identität, ihre Risse und Ränder. Erst der Gefahr eines vollkommenen Identitäts-, Sprach- und Realitätsverlustes ausgesetzt kann Dvorah das Eigene im Fremden wahrnehmen. Die Begegnung mit dem Fremden wird für sie unerwartet zur Möglichkeit, sich aus der Bindung an ihre (katholische sowie jüdische) Herkunft zu lösen und sich frei zu entfalten: „Es ist sinnlos geworden, weiterhin auf den Fragen, die offengeblieben sind, zu beharren. […] Jetzt kann ich bleiben oder gehen." (Ebd. 277) – lautet das Resümee der Hauptfigur. In Österreich geboren, in New York lebend und auf der Suche nach dem jüdischen Teil ihrer Identität ist Dvorah der Prototyp einer Heimatlosen, einer Entwurzelten und einer Suchenden, die sich ihrer Identität im täglichen Fremdsein immer wieder neu vergewissern bzw. diese immer wieder neu erarbeiten muss. Seit Kindheit lebt sie zwischen zwei Namen, zwei Religionen und zwei Identitäten hin- und hergerissen. Da die Grenzüberschreitung und das Sich-Versetzen in das Fremde nach Mitgutsch die Bedingung für die eigene Ich-Abgrenzung und somit identitätsstiftend ist (vgl. MITGUTSCH 1997b), kann der Schluss des Romans trotz der permanenten Gefahr des Sich-Selbst-Auflösens im Fremden durchaus positiv gedeutet werden. Der Abschied von Jerusalem, der Dvoras Suche nach sich selbst vorläufig ein Ende setzen soll, wird auf eine unbestimmte Zeit verschoben. Dvorah wird am Flughafen von der Polizei angehalten, da man annimmt, dass sie zur Klärung eines terroristischen Anschlags beitragen könnte. Somit kann die Suche nach der eigenen Identität nicht abgeschlossen werden, die Grenzen, Risse und Umrisse einer Identität bleiben weiterhin offen und müssen in einem dynamischen Grenzüberschreitungsprozess immer neu verhandelt werden.

3. FAZIT

Wie dargelegt, löst die Versetzung der beiden weiblichen Hauptfiguren in ein fremdes Land, eine fremde Kultur und Sprache eine tiefe und lebensbedrohliche Identitätskrise aus, die durch die Erfahrung des Fremdseins als Frau in einer stark patriarchalischen Gesellschaft noch zusätzlich verstärkt (‚verdoppelt') wird. Der Versuch Alwinas, sich an die Fremde, die zunächst als Faszinosum erlebt wird, bedingungslos anzupassen, hat ihren allmählichen Identitätsverlust zur Folge, der mit dem Verlust der Sprache und der schöpferischen Kraft einhergeht und erst durch die Wiederfindung ihrer (Kunst)Sprache sowie durch die radikale Abrechnung mit dem Patriarchat (mittels Seppuku)

überwunden werden kann. In Alwinas Fall wird das Fremde als all das bestimmt, was nicht im Innen anzutreffen ist. Dadurch wird das Fremde zum Gegenbild und als latente Bedrohung des Eigenen aufgefasst, auch wenn das Andere „als das möglicherweise abgespaltene Eigene zu einer verdrängten Faszination führen kann" (HOFMANN 2006: 22). Für Dvorah wird die Reise nach Jerusalem zu einer Suche nach den jüdischen Wurzeln und zu einer Reise zu sich selbst, wobei die verschwommenen Grenzen der multireligiösen und multinationalen Stadt das innere Befinden der Hauptfigur widerspiegeln, die sich am Schluss eingestehen muss, dass es keine klar abgegrenzte(n) Identität(en) geben kann. Das Eigene wird nicht mehr „als eine statische Größe begriffen, sondern als sich entwickelnd gedacht; und für diese Entwicklung ist die Aufnahme vom Fremden entscheidend" (ebd. 23). Trotz der schmerzlichen und enttäuschenden Erfahrung können beide weiblichen Figuren erst in der Begegnung mit dem Fremden ihre Identitätskonstruktionen prüfen und neue Identitätskonzepte einwickeln – Alwina, indem sie sich in der Begegnung mit dem Fremden des Eigenen bewusst wird und mittels der Kunst wieder zur Sprache und zu sich selbst findet; Dvorah, indem sie in der Begegnung mit dem Fremden begreift, dass das Beharren auf einem vermeintlich klar definierten Eigenen eine Gefahr in sich birgt und dass die Aufnahme des Fremden in das Eigene für die Konstitution der eigenen Identität entscheidend, wenn nicht sogar eine Voraussetzung ist – nicht zuletzt, weil das Fremde die „Funktion eines externen Spielraums" (ebd. 23) mit entwicklungsfördernden Impulsen ausüben kann.

LITERATURVERZEICHNIS

Cornejo, R. (2004): Fremd im fremden Land, fremd in der fremden Stadt. Zu Fremdheitserfahrungen in den Romanen *Das vergessene Lächeln der Amaterasu* (1989) von Elisabeth Reichart und *Abschied von Jerusalem* (1995) von Anna Mitgutsch. In: Europäische Sprachenvielfalt – Chance oder Herausforderung für die deutsche Sprache? Banská Bystrica: Spoločnosť učiteľov německého jazyka a germanistov Slovenska, S. 237–242.

Gürtler, Ch. (1999): Pinsel statt Schwert. Zum Roman *Das vergessene Lächeln der Amaterasu*. In: Script, Nr. 17/1999 (Dezember), S. 14–16.

Hofmann, M. (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink.

Kristeva, J. (1990): Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Leskovec, A. (2011): Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt; WGB.

Mitgutsch, W. A. (1997a): Abschied von Jerusalem. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TB.

Mitgutsch, W. A. (1997b): Versuch über das Fremdsein. In: Die Rampe (Hefte für Literatur). Nr. 2/1997, S. 7–26.

Reichart, E. (1998): Das Lächeln der Amaterasu. Berlin: Aufbau-Verlag.

Schäffter, O. (1991): Modi des Fremderlebens. In: Ders. (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11–42.

Schreckenberger, H. (1999): *Das vergessene Lächeln der Amaterasu*. Ein ethnographisches Abenteuer. In: Script, Nr. 17/1999 (Dezember), S. 70–73.

Zum Verhältnis von Juden und Christen im Werk Stefanie Zweigs

Christine Arendt (Università Cattolica Milano)

Einleitung

Stefanie Zweig wurde mit ihren autobiographischen Romanen über ihr Exil in Kenia berühmt.[1] Ihr Werk ist aber nicht auf den Kontinent Afrika beschränkt: Ihre Rückkehr 1947 nach Deutschland thematisiert sie in *Irgendwo in Deutschland* (1996). Die Beziehung zwischen deutschen Juden und nichtjüdischen Deutschen steht in einigen fiktionalen Werken im Zentrum, so im Roman *Der Traum vom Paradies* (1999) und in der Rothschildtetralogie, deren vier Bände *Das Haus in der Rothschildallee*, *Die Kinder der Rothschildallee*, *Heimkehr in die Rothschildallee* und *Neubeginn in der Rothschildallee* zwischen 2007 und 2011 veröffentlicht wurden. Während es im *Traum vom Paradies* um die Schwierigkeiten des Zusammenlebens in einer gemischt kulturellen Ehe nach dem Holocaust geht, genauer in den 1970er Jahren, versucht Zweig in der Tetralogie die Beziehung zwischen deutschen Juden und nichtjüdischen Deutschen in ihrer historischen Dimension zu erfassen: Sie schildert die Geschichte einer jüdischen Familie in Frankfurt am Main von 1900 bis 1950.[2]

Zweig stellt in diesen Romanen jüdisches Leben in Deutschland vor allem vor und nach dem Holocaust dar. Besonderes Anliegen ist für sie, jüdische Gedanken- und Erinnerungswelten vorzuführen, da sie von denen der deutschen Mehrheit abweichen und sich zwei entgegengesetzte Gedächtnisrahmen zwischen der jüdischen Minderheit und den nichtjüdischen Deutschen konstatieren lassen.[3] Zweig versucht, diese von der deutschen Mehrheitsgesellschaft abweichenden Erinnerungen in ihren historischen Kontexten darzustellen und zu erklären. Immer wieder weist sie auf das Bedrängende der Erinnerungen an die verlorene Heimat Deutschland, an die Verfolgung und an die ermordeten Familienangehörigen hin und spricht von der „Gnadenlosig-

[1] Vgl. Arendt 2020.
[2] Hans Riebsamen (2007) berichtet, dass die Romane eigentlich die Zeitspanne von 1900 bis Anfang des neuen Jahrtausends umfassen sollten.
[3] Vgl. Düwell 2004, 38; Braese 2001, 30.

keit des Gedächtnisses" (Zweig 2012, 89).[4] Das Motto von *Neubeginn in der Rothschildallee* lautet sogar: „*Nur die Tölpel und Naiven wissen nicht, was ein gutes Gedächtnis dem Menschen antut*." (Zweig 2013, 5; Hervorh. i. O.). Diese jüdischen Einstellungen, Traumata und Gedankenwelten versucht sie nichtjüdischen deutschen Leser*innen zu erklären und verständlich zu machen. Bei ihr ist damit ein anderer Umgang mit der Vergangenheit festzustellen als bei vielen anderen, jüdischen oder auch nichtjüdischen, deutschen Schriftsteller*innen, bei denen eher eine Suche nach der eigenen Geschichte zu konstatieren ist.[5] Der Erinnerungsprozess wird nicht problematisiert, zudem finden sich keine poetologischen oder theoretischen Reflexionen, wohl aber Gedanken darüber, was jüdisches Leben vor und nach der Shoah kennzeichnet. Dabei gelten ihre Reflexionen meist kollektiven jüdischen Erfahrungen.

SCHEITERN DER LIEBE IN *DER TRAUM VOM PARADIES*

Zu diesen Erfahrungen gehören auch Probleme in gemischt kulturellen Beziehungen nach dem Holocaust, wie sie Zweig im Roman *Der Traum vom Paradies* darstellt, der von einer Liebe in Frankfurt handelt, vor allem aber von der überaus trennenden Kraft von religiösen Traditionen. Zweig geht auf diese Themen anhand der Beziehung von Alfred und Andrea ein, einem jüdischen Kinderarzt und einer christlichen Romanistikstudentin. Beiden bedeutet die Religion wenig, obwohl Alfred stärker jüdischen Traditionen verbunden ist als Andrea christlichen. Bei der Hochzeit schaffen es die Gäste nicht, sich über ihre Vorbehalte gegenüber der Verbindung hinwegzusetzen. Zweig nimmt das Vokabular der Nationalsozialisten wieder auf: Die Familien sprechen von einer „Mischehe" (Zweig 2009, 23). Eine mit Alfreds Mutter Ruth befreundete jüdische Familie kommt nicht zur Hochzeit, da es ihr immer noch Angst mache, mit Menschen an einem Tisch zu sitzen, von denen sie nicht wisse, was sie in der Nazizeit gemacht hätten (siehe ebd., 28).[6] Die Verwandten Andreas hingegen prophezeien der Ehe ein schlechtes Ende und betonen die unterschiedlichen Rassen: „Nicht, daß ich persönlich was gegen Juden habe. Aber sie sind halt doch eine andere Rasse." (Ebd., 29). Auch Bemerkungen über die schöne Einrichtung der Wohnung erweisen sich als problematisch, so als Andrea beim ersten Besuch bei Ruth die „Erbstücke" lobt, die in der Wohnung zu sehen seien:

[4] Vgl. hierzu auch Arendt 2019, 326–329.
[5] Siehe hierzu z. B. Carsten Gansel 2010, 26–28 oder Susanne Düwell 2004.
[6] Auf ein ähnliches Verhalten weist Julius H. Schoeps hin: „Und Juden wiederum hatten und haben Schwierigkeiten, sich mit Nichtjuden überhaupt an einen Tisch zu setzen." (Schoeps 2010, 288).

> Es war eine erschrockene Verblüffung, die Ruth und Alfred erstarren ließ. Sie konnten es nicht fassen, daß es in Deutschland tatsächlich Menschen gab, die naiv genug waren, ausgerechnet mit Überlebenden des Holocaust von Familienerbstücken zu reden und nicht zu bedenken, daß ihnen von ihrer Vergangenheit nichts geblieben war als die Erinnerung an die Ermordeten. (Ebd., 37).

Nicht nur unverfänglich scheinende Äußerungen verletzen die Holocaustüberlebenden. Die Weihnachtssymbolik verursacht – obwohl sie letztlich niemandem viel bedeutet – eine gespannte Atmosphäre. Ein Kaffeetrinken im Advent führt bei Andreas Vater und Ruth zu bedrängenden Erinnerungen an die Vergangenheit, die allerdings jeweils vollkommen anders ausfallen. Zweig macht die unterschiedlichen Gedächtnisrahmen deutlich: Andreas Vater erinnert sich daran, wie eine jüdische Familie in der Nachbarschaft aus ihrem Haus geholt und abtransportiert wurde (siehe ebd., 86–89). In der Gedankendarstellung wird die schwierige Situation derjenigen deutlich, „denen die Geschichte die Rolle der Täter aufoktroyiert hatte" (ebd., 88). Ruth erinnert sich daran, wie sie sich als Kind eine Weihnachtskugel wünschte, ihr Vater sie aber belehrte, dass man wissen müsse, wohin man gehöre (siehe ebd., 82). Alfred erklärt schließlich, weshalb er nicht Weihnachten feiere: Die assimilierten Juden, die immer Weihnachten gefeiert hätten, seien ebenso wie die orthodoxen Juden vergast worden: „Und ich bin es den Ermordeten schuldig, daß ich nicht wieder den gleichen Fehler mache, unter einem Weihnachtsbaum sitze und vergesse, was geschehen ist." (Ebd., 90). Die inkompatiblen Empfindungen und Wahrnehmungsweisen sind kaum zu überbrücken. Die mangelnde Sensibilität auf Seite der deutsch-christlichen Bevölkerung trifft auf die Verschlossenheit der jüdischen Gemeinschaft. Andrea ist überaus bereit, zum jüdischen Glauben überzutreten und die jüdischen Traditionen zu übernehmen, und hält sich oftmals genauer an die jüdischen Regeln als ihr Ehemann (siehe z. B. ebd., 137–138).[7] Die Konversion zum jüdischen Glauben stellt allerdings einen komplexen Vorgang dar, bei dem sie sich jahrelang in der jüdischen Religion unterweisen lassen und schließlich einer persönlichen und religiösen Prüfung unterziehen muss. Zweig referiert hier auf die strengen Aufnahmekriterien bei einem Übertritt.[8] Als Andrea in der Schwangerschaft nicht mehr baden und damit das rituelle Bad der Mikwe nicht durchführen kann, führt das zu einer Familienkrise (vgl. Zweig 2009, 142–145). Nach der erfolgten Konversion nach fünf Jahren müssen Alfred und Andrea nach jüdischem

[7] Schoeps spricht von einem Konvertitensyndrom, dass dazu führe, „dass die Betreffenden sich im täglichen Leben gesetzestreuer als die orthodoxesten Juden gebärden." (Schoeps 2010, 292).

[8] Vgl. Steiner 2015, 7–8.

Glauben noch einmal heiraten. Andrea übernimmt alle jüdischen Traditionen und erzieht ihre Tochter jüdisch. Als ihre eigenen Eltern es wagen, mit ihrer Enkelin ein Tischgebet zu sprechen, führt das zu einem Ehekrach. Die Beziehung scheitert nicht allein an den unterschiedlichen kulturellen Prägungen: Auch die enge Beziehung zwischen Alfred und seiner Mutter trägt dazu bei (siehe z. B. ebd., 158). Schließlich hat er jahrelang eine Geliebte und Andrea ist in der jüdischen Gemeinde die einzige, die nichts von ihr weiß.

Zweig ist bemüht, die Motive für die Verhaltensweisen deutlich zu machen und stellt dar, inwiefern die religiösen Traditionen und unterschiedlichen Gedächtnisrahmen ein Zusammenleben der verschiedenen kulturellen Identitäten verhindern. Religion dient dazu, sich von anderen abzugrenzen: Dem Gedenken der ermordeten Toten werden die Lebenden geopfert. Bedrückend ist die Zukunftslosigkeit der deutsch-jüdischen Beziehung. Das Paradies, das heißt das Zusammenleben der unterschiedlichen Kulturen beziehungsweise Religionen, bleibt in diesem Roman ein Traum, der sich nicht verwirklichen lässt.

FAMILIENCHRONIK ALS GESCHICHTE JÜDISCHER IDENTITÄTEN

In der Tetralogie von der *Rothschildallee* geht es Zweig nicht um das Zusammenleben nach dem Holocaust, sondern um die historische Genese des Verhältnisses zwischen der christlich geprägten deutschen Bevölkerung und den deutschen Juden. Sie erzählt die Geschichte des aufstrebenden Kaufmanns Johann Isidor Sternberg, der für seine Familie zur Jahrhundertwende ein Haus in der gutbürgerlichen Rothschildallee in Frankfurt gekauft hat. Zweig wählt einen biographischen Schauplatz: Ihr Vater hatte das Haus in der Rothschildallee 9, das in jüdischem Besitz gewesen war, nach der Rückkehr der Familie nach Frankfurt erworben.[9] Die Haltung der jüdischen Minderheit zur deutschen Mehrheit ist in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts durch Assimilation charakterisiert.[10] Am Geburtstag des Kaisers, dem 27. Januar 1900, geht Johann Isidor in die Synagoge, um für „dessen und der deutschen Nation Wohl“ zu beten (Zweig 2008, 10). Seinen Sohn hat er Otto genannt, nach dem von ihm verehrten Bismarck (vgl. ebd., 20). Die Familie ist in der deutschen Kultur beheimatet: Die Ehefrau Betsy liest *Die Buddenbrooks* und *Effi Briest*. Die Jahre bis zum Ersten Weltkrieg verlaufen insgesamt harmonisch, trotz vereinzelter antisemitischer Tendenzen: So fährt die Familie nicht in das für seine Fremdenfeindlichkeit bekannte Bad Ems, sondern nach Baden-Baden, wo sie

[9] Vgl. Zweig 2000, 123 u. Riebsamen 2007.
[10] Zur Assimilation der deutschen Juden vgl. beispielsweise Benz 2011, 7–17.

vom Ersten Weltkrieg überrascht werden. Otto meldet sich freiwillig; sein Vater leidet darunter, dass es für ihn im Krieg keine Verwendung gibt (vgl. ebd., 133). Der Sohn begreift als erster, dass die Realität des Krieges sich nicht mit seinen Vorstellungen deckt, während seine Familie dies erst mit seinem Tod nach einigen Monaten realisiert. In der Traueranzeige steht: „Er fiel auf dem Feld der Ehre als treuer deutscher Sohn für seinen geliebten Kaiser und sein geliebtes Vaterland" (ebd., 178f.). Die Anzeige erscheint – ohne Wissen der Familie – mit einem Kreuz, woraufhin der Vater ein Jahr lang in der Synagoge jeden Freitag für seinen Sohn das Totengebet spricht. Im Wohnzimmer steht in diesem Jahr kein üppig geschmückter Weihnachtsbaum (vgl. ebd., 194). Nach der Katastrophe des Todes von Otto ist ein Wiedererstarken der eigenen Traditionen zu beobachten. Gerade der Vater hatte nämlich gehofft, mit dem Krieg endlich voll als Deutscher anerkannt zu werden. Grund dafür war die Balkonrede von Kaiser Wilhelm II. bei Ausbruch des Krieges: „Ich kenne keine Parteien und auch keine Konfessionen mehr; wir sind heute alle deutsche Brüder und nur noch deutsche Brüder." (Ebd., 125).[11] Umso größer ist seine Enttäuschung, als im Oktober 1916 der deutsche Kriegsminister eine statistische Erhebung „zum Anteil der Juden unter den deutschen Soldaten" anordnet (ebd., 254), um so einen Sündenbock für die deutsche Misere im Krieg auszumachen. Die Anstrengungen der deutschen Juden, sich durch Assimilation gesellschaftlich zu integrieren und durch einen besonderen Einsatz im Ersten Weltkrieg verdient zu machen, wurden nicht honoriert.[12]

In *Die Kinder der Rothschildallee* schildert Zweig die Jahre von 1926 bis 1937. Das Motto dieses Romans lautet: *„Wie lange hält es der Mensch aus, dass ihn die Hoffnung an der Nase herumführt? Bis zum letzten Tag!"* (Zweig 2011, 5; Hervorh. i. O.). Obwohl die Judenzählung Johann Isidor die Illusion genommen hat, ein gleichberechtigter Bürger Deutschlands zu sein, bleibt er ein „gesetzestreuer, pflichtbewusster deutscher Bürger jüdischen Glaubens, dem Deutschland Heimat und die Muttersprache heilig waren" (ebd., 58). Ab 1933 leidet die Familie unter der zunehmenden Ausgrenzung und Diffamierung der jüdischen Bevölkerung: Sohn und Schwager verlieren ihre Arbeitsplätze bei der Kunstakademie und als Anwalt und Notar, die Tochter wird aus der Schule vertrieben, und die Enkelin verliert ihre Freundin und ihren Tanzstundenpartner. Trotzdem glauben alle lange, im Land der Dichter und Denker könne ihnen nichts wirklich Böses geschehen (vgl. ebd., 213). Um die vielköpfige Familie zu ernähren und später die Ausreise einiger zu finanzieren, muss der Vater seinen Besitz nach und nach weit unter Wert verkaufen.

[11] Es handelt sich um die zweite Balkonrede von Kaiser Wilhelm II. vom 1. August 1914.
[12] Vgl. Benz 2011, 14.

Die *Heimkehr in die Rothschildallee* beginnt mit der Deportation der letzten in Frankfurt gebliebenen Familienmitglieder, genauer mit ihrem Fußmarsch zur Frankfurter Großmarkthalle am 19. Oktober 1941, von der sie abtransportiert werden. Auf diesem Marsch gelingt es der unehelichen Tochter des Vaters, Anna, die nach dem Tod ihrer Mutter viele Jahre bei der Familie gewohnt hat, ihre Nichte vom Zug wegzuführen und mit sich nach Hause zu nehmen. Zweig stellt das Leben dieser Familie während der Kriegsjahre dar, so beispielsweise während der Bombenangriffe. Hier wird der Roman zur Chronik der Bombardierung Frankfurts (vgl. Zweig 2012, 39–52),[13] später wird er zur Chronik der ersten Nachkriegszeit. Es werden historische Erfahrungen geschildert, die Bezugspunkte zwischen jüdischen und nichtjüdischen deutschen Identitäten darstellen und ein gemeinsames Gedenken ermöglichen. Zweig versucht verschiedene Perspektiven von Deutschen aufzunehmen, so beispielsweise die des Ehemanns von Anna, eines Kommunisten, der 1934 in Dachau war und sich nach dem Krieg bewusst wird, dass er trotzdem immer zum Volk der Täter gehören wird. Zweig spricht in diesem Zusammenhang von der „Bürde derer […], die an der Schuld leiden, die nicht die ihre ist" (ebd., 131). Auf den Versuch, nicht nur jüdische Identitäten vorzuführen, deutet auch die Widmung des Romans hin: „*Im Andenken an meinen geliebten Vater, der mich früh gelehrt hat, beide Seiten einer Medaille zu betrachten*" (ebd., 4; Hervorh. i. O.).

Die Lager selbst werden im Roman nicht geschildert. Zweig beschränkt sich auf die Ankunft der überlebenden Mutter Betsy aus Theresienstadt in Frankfurt (vgl. ebd., 59–84) und schildert das Geschehen auf der Fahrt dorthin und in der Stadt, und damit an Nebenschauplätzen der Shoah. Sie greift in diesem Kapitel auf ihre Erfahrungen nach ihrer Rückkehr nach Frankfurt zurück, als ihre Familie im ehemaligen jüdischen Krankenhaus in der Gagernstraße 36 wohnte, in dem viele ehemalige Häftlinge untergebracht waren.[14] Im Folgenden wird wie auch im letzten Band *Neubeginn in der Rothschildallee* geschildert, wie die Familie wieder zusammenfindet. Vor allem aber geht es darum, wie ein „normales" Leben wieder möglich sein kann. Hier wird Zweigs jüdische Perspektiven und Wahrnehmungsweisen erklärender Erzählmodus besonders deutlich:

> Menschen, die erlebt hatten, wie die Ehepartner, ihre Kinder und Geschwister, die Enkel und die greisen Eltern verhungert waren oder dass sie wie Schlachtvieh in die Züge in den Osten verladen wurden, stellten sich

[13] Auf die authentische Beschreibung von Orten und Geschehnissen in Frankfurt in *Heimkehr in die Rothschildallee* macht Zweig (2010) auch in einem Interview mit Alban Nikolai Herbst aufmerksam.

[14] Vgl. Zweigs Einträge in ihr Tagebuch, 20.–24.4.1947 in Zweig 2000, 22–24.

> immer wieder die eine qualvolle Frage: Warum waren ausgerechnet sie verschont geblieben? Die Verzweifelten, deren Los das Leben war, litten an Schuldgefühlen, die sie nie verließen, und sie litten an einer Einsamkeit, wie sie vor der Zeit in den Konzentrationslagern noch nicht einmal vorstellbar gewesen war. Dennoch verlangte es diese Leidenden und Verzagten […] noch immer nach dem Leben der anderen. Verwandte im Ausland zu haben, das bewegte einen jeden. (Zweig 2012, 140).

Zweig schildert kollektive Erfahrungen aus der Perspektive der Minorität und versucht bei der deutschen Mehrheitsgesellschaft Verständnis zu wecken. Zur Wiedervereinigung der Familie gehört auch, dass sie in das Haus in der Rothschildallee, das ihnen zurückgegeben wurde, die ehemalige – nicht-jüdische – Köchin aufnehmen, die nach dem Empfinden aller zur Familie gehört. Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der deutschen Bevölkerung stellt jedoch eine Ausnahme dar – die überlebenden Familienmitglieder heiraten untereinander beziehungsweise jüdisch.

FAZIT

Das Leben nach dem Holocaust bleibt durch diesen bestimmt. In *Der Traum vom Paradies* erkennt Alfred, dass „die Vergangenheit so sehr viel mehr Aufmerksamkeit als die Gegenwart beanspruchte“ (Zweig 2009, 61) und spricht sogar von der „Bürde des Judentums“ (ebd., 113). Es ist das Anliegen von Stefanie Zweig, diese Bürde der nichtjüdischen Bevölkerung verständlich zu machen. Zugleich aber bejahen die Romane Zweigs, genauer *Heimkehr in die Rothschildallee* und *Neubeginn in der Rothschildallee*, die Frage, ob ein Leben für Juden in Deutschland nach dem Holocaust möglich ist. Nicht nur die aus dem Lager zurückgebrachte Betsy, auch einige andere – aus einem Versteck in Holland und dem Exil in Palästina – zurückgekehrte Familienangehörige wagen im Haus in der Rothschildallee den Neuanfang. Zweig schafft aus dem Trauma der kollektiven jüdischen Erinnerung heraus eine neue deutsch-jüdische Identität.

LITERATUR

Arendt, Christine (2019): Zur Analyse kulturreflexiver Filme und ihrer Rezeption im DaF-Unterricht. *Das Leben der Anderen* und *Nirgendwo in Afrika*. Interpretation, Narratologie, Erinnerungsrhetorik und Rezeption durch italienische Studierende. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Dies. (2020): Varianten autobiographischen Schreibens bei Stefanie Zweig. Vom Erlebnis Afrikas zur Darstellung und Dokumentation des Exils. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11, 2020, H. 1, 65–81.

Benz, Wolfgang (2011): Deutsche Juden im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte in Porträts. München: Verlag C. H. Beck.

Braese, Stephan (2001): Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Berlin/Wien: Philo Verlagsgesellschaft mbH.

Düwell, Susanne (2004): „Fiktion aus dem Wirklichen". Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah. Bielefeld: Aisthesis.

Gansel, Carsten (2010): Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. In: Gansel, Carsten & Zimniak, Pawel (Hrsg.), Das „Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R unipress, 19–35.

Riebsamen, Hans (2007): Stefanie Zweig wird 75. Schauplatz Rothschildallee. In: F. A. Z., 19.9.2007, Nr. 218, Seite 43.

Schoeps, Julius H. (2010): Über Juden und Deutsche. Historisch-politische Betrachtungen. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.

Steiner, Barbara (2015): Die Inszenierung des Jüdischen. Konversion von Deutschen zum Judentum nach 1945. Göttingen: Wallstein Verlag.

Zweig, Stefanie (2000): Irgendwo in Deutschland [1996]. In: dies., Nirgendwo in Afrika. Irgendwo in Deutschland. Zwei Romane in einem Band. München: Wilhelm Heyne Verlag

Dies. (2008): Das Haus in der Rothschildallee [2007]. Roman. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Dies. (2009): Der Traum vom Paradies [1999]. Roman. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Dies. (2010), „Die ganz einfachen Fragen". Alban Nikolai Herbst im Gespräch mit Stefanie Zweig. Online: http://faustkultur.de/188–0-Gesprch-mit-Stefanie-Zweig.html#.WLG6TPIvuhh [23.1.2020]

Dies. (2011): Die Kinder der Rothschildallee [2009]. Roman. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Dies. (2012): Heimkehr in die Rothschildallee [2010]. Roman. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Dies. (2013): Neubeginn in der Rothschildallee [2011]. Roman. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Feinde sind wir uns selbst, oder?

Zur Darstellung von Fremden, Freunden und Feinden in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*

Susanne Lorenz (Alexandru Ioan Cuza Universität, Iaşi)

Der Titel dieses Beitrags nimmt unverkennbar Bezug auf Julia Kristevas Untersuchung „Fremde sind wir uns selbst", worin sie gleich zu Beginn die zentrale Frage stellt: „Ist es möglich, daß der ‚Fremde', der in früheren Gesellschaften der ‚Feind' war, in den modernen Gesellschaften verschwindet?"[1]

In der Beantwortung dieser Frage geht sie dem Begriff zunächst auf seinen kulturgeschichtlichen Grund und beleuchtet juristische, politische, nationale, berufliche, sexuelle und metaphorische Verwendungen des Worts. Als Bedeutungskern schält sich schließlich heraus, dass ein Fremder derjenige ist, „der nicht Teil der Gruppe ist, der nicht *‚dazu gehört'*, der *andere*. Von dem Fremden gibt es, wie häufig angemerkt, nur eine negative Definition."[2] Tatsächlich würde eine positive (nicht exotistische) Definition den Fremden in ein positiv formuliertes Verhältnis zum Eigenen setzen, ein Verhältnis, das den Fremden positioniert statt ihn in der Schwebe des *nicht* zu lassen, des *nichtzugehörig*. Kristeva beobachtet, dass der Fremde, „der in den frühesten menschlichen Gruppen der Feind war, den es umzubringen galt, […] im Umkreis bestimmter religiöser und ethischer Konstruktionen – wenn er sie sich zu eigen macht – ein anderer Mensch [wird]", der „dann in den Bund der ‚Weisen', der ‚Gerechten' oder der ‚Einheimischen' aufgenommen, eingegliedert werden [kann]."[3]

Wovon Kristeva hier spricht, ist Assimilation: Der Fremde wird zu einem anderen Menschen, zu einem der „Einheimischen", sofern er sich zuvor deren kulturelle Standards angeeignet hat. Auf Assimilation folgt – im Idealfall – Integration, was Kristeva Aufnahme in den Bund nennt. Den Bund der Freundschaft lässt sie jedoch aus, denn Freunde des Fremden können nur diejenigen werden, sagt sie, die „sich selbst gegenüber ein Gefühl der Fremdheit empfinden."[4] Dabei ist Fremder nicht gleich Fremder, hier gibt es unter-

[1] Kristeva, Julia (2018): Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11.
[2] Ebd., S. 104, Hervorhebung im Original.
[3] Ebd., S. 12.
[4] Ebd., S. 32.

schiedliche Kategorien, die gleichsam als Gütesiegel dienen: Es gibt willkommene Gäste und unwillkommene, und es gibt diejenigen, die kommen, um zu bleiben. „Der Flüchtling", schreibt Svetlana Arnaudova in ihrem Aufsatz über Saša Stanišićs 2006 erschienenen Debütroman „Wie der Soldat das Grammofon repariert", der Flüchtling „ist ein nicht willkommener Gast, der immer auf sein Sprechen achten muss."[5] Sie bezieht sich auf die Flucht des jungen Aleksandars und dessen Familie aus Bosnien, einem Land, das im Grunde schon nicht mehr existiert, als sie es verlassen, nach Serbien. Den Grenzübertritt schildert Aleksandar aus seiner kindlichen Perspektive so:

> An der Grenze nach Serbien haben sie uns angehalten. Ein Soldat mit schiefer Nase fragte, ob wir Waffen im Auto hätten. Vater sagte: ja, Benzin und Streichhölzer. Die beiden lachten, und wir durften weiterfahren. Ich verstand nicht, was daran komisch war, und meine Mutter sagte: ich bin die Waffe, die sie suchen. Ich fragte: warum fahren wir dem Feind in die Arme?, und musste versprechen, in den nächsten zehn Jahren keine Fragen mehr zu stellen.[6]

Aleksandars Vater ist Christ und Serbe, seine Mutter ist Muslima und Bosnierin, was bis zu den Jugoslawienkriegen kein Problem darstellte, zumal sich die Mutter nie über ihre Religionszugehörigkeit definierte. Jetzt aber ist diese Zugehörigkeit eine potenzielle Waffe und somit eine Frage der Identität, die über Leben und Tod entscheiden kann. Aleksandar schreibt: „Ein Junge aus der Straße nannte mich einen Bastard. Meine Mutter habe mein serbisches Blut vergiftet."[7] Auch mit den Nachbarn gibt es Probleme, „weil wir in ihrer Nähe sind und sie diese Nähe nicht möchten."[8] Der von Kristeva umrissene Assimilationsprozess wird im Jugoslawienkrieg umgekehrt: Es ist ein Krieg, in dem der „Bund" zerfällt und aus den Einheimischen, aus Nachbarn und Freunden Fremde werden – und zwar jene Fremde, die in früheren Gesellschaften Feinde waren.

Stanišićs im Jahr 2019 erschienenes autobiografisches Buch „Herkunft" liest sich an zahlreichen Stellen wie ein Kommentar zu „Wie der Soldat das Grammofon repariert". Stanišić schildert hier eine Szene, die zeigt, wie tief Misstrauen und Angst in jemandem Wurzeln schlagen, der einmal willkürlich

[5] Arnaudova, Svetlana (2017): Versprachlichung von Flucht und Ausgrenzung im Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić. In: Hardtke, Thomas / Kleine, Johannes / Payne, Charlton (Hgg.), Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R unipress, S. 157–176, hier S. 168.

[6] Stanišić, Saša (2006): Wie der Soldat das Grammofon repariert. München: Luchterhand, S. 133.

[7] Ebd., S. 135.

[8] Ebd.

zum Feind erklärt wurde. Stanišićs Mutter ist wie die Mutter Aleksandars auch bosnische Muslima. Als sie gemeinsam mit Sohn und Ehemann Jahrzehnte nach dem Krieg in dessen serbische Heimat reist, besuchen sie einen alten Verwandten, der im Wald lebt.

„Er ruft: ‚Wer irrt denn da durch meinen Wald?' Mutter sagt leise: ‚Nennt mich Marija.' Ein serbischer Name ist ihrer Skepsis lieber als der eigene."[9] Der Verwandte heißt Gavrilo, und obwohl Gavrilo Familie ist, ist er für die Mutter in erster Linie Serbe und ihr somit möglicherweise feindlich gesinnt. Während sämtliche Stanišićs, denen sie auf dieser Reise begegnen, den Familienbegriff immer wieder heraufbeschwören, sieht sich die Mutter nicht zugehörig – und somit als Fremde.

Dem jungen Erzähler Aleksandar geht es hingegen ganz anders. In „Wie der Soldat das Grammofon repariert" schreibt er an Asjia: „Ich freue mich für fünf Nationalmannschaften."[10] Sarah Steidl bemerkt, dass diese „Entscheidung zu Mehrfachloyalitäten […] nicht nur in der Erfahrung der Flucht aus einem Land [gründet], in dem einem von heute auf morgen der Freund zum Feind gemacht wurde", sondern auch in der Persönlichkeit Aleksandars, der sich für die Menschen in seiner Umgebung und vor allem für ihre Geschichten interessiert.[11]

Ein besonders eindrückliches Beispiel ist die Geschichte Dino Safirovićs, der vom Krieg berichtet und davon, „wie er mit seiner Truppe gegen die Serben Fußball zwischen den Schützengräben gespielt hat".[12] Auf einundzwanzig Seiten wird geschildert, wie jede Waffenruhe zwischen Bosniern und Serben sofort dazu genutzt wird, nun nicht militärisch, sondern sportlich gegeneinander anzutreten. Geschossen wird hier nur mit dem Ball, aber nicht minder scharf – das Geschehen auf dem Spielfeld spiegelt die Unerbittlichkeit auf dem Schlachtfeld, mit dem Unterschied allerdings, dass hier eine weitere Komponente zum gegeneinander Antreten hinzukommt, nämlich das miteinander Spielen. Tatsächlich kennen sich die Spieler der verfeindeten Mannschaften untereinander und rufen sich während des Spiels vulgäre Beleidigungen zu, die das eigene Team zum Lachen bringen und die gegnerische Mannschaft provozieren sollen. Dieses Kapitel veranschaulicht außerordentlich deutlich, wie Saša Stanišić den Krieg literarisiert, in dem er literarische Kriegsschauplätze schafft und sie mit Humor und durch den Filter seines kindlichen Erzählers buchstäblich entschärft. Die Leser und Leserinnen erfahren lange vor dem Fußball-Kapitel, dass Dino Safirović, Dino Zoff genannt,

[9] Stanišić, Saša (2019): Herkunft. München: Luchterhand, S. 265.
[10] Stanišić 2006, S. 156.
[11] Steidl, Sarah (2017): Im literarischen Grenzland Europas? Der Balkan in deutschsprachigen Texten der Gegenwart. Berlin: Neofelis, S. 106.
[12] Stanišić 2006, S. 155.

Aleksandar und seinen Eltern diese Geschichte während einer Grillparty erzählt. Es ist also nicht Dino, der hier nun in der Ich-Perspektive zu Wort kommt, sondern der junge Aleksandar, der das Fußballspiel detailverliebt fiktionalisiert. Maßgeblich ist dabei die unbedingte Gleichbehandlung der Gegner durch die Erzählstimme Aleksandars.

> Neben ihm schnalzte Meho mit der Zunge, kramte aus dem Ranzen das rot-weiße Trikot von Roter Stern und streifte es über seine Weste. Umständlich leerte er die Taschen: ein Schweizer-Messer, ein Feuerzeug, zwei Handgranaten, eine angebrochene Konserve Wurstaufstrich. Das Foto von Audrey Hepburn küsste er mehrmals verzückt und steckte es wieder ein. Auf Dino Zoffs fragenden Blick grinste er, sagte: jedem seinen Talisman, hast du gewusst, dass Maradona seine Unterhose …, da bemerkte er Kiko und den toten Ćora und hielt inne.[13]

Meho spielt auf der bosnischen Seite und die Beiläufigkeit, mit der er Handgranaten und Wurstkonserven aus der Tasche räumt, um schließlich das Foto der Hollywood-Schauspielerin zu küssen, nimmt der Situation die durchaus noch enthaltene Bedrohlichkeit und macht Meho nahbar.

Milan Jevrić, genannt Mikimaus, spielt auf der serbischen Seite:

> Mikimaus war ein zwanzigjähriger Bauernbursche, der auf Zweimetersechs hundert Kilo wog, allein geschätzte dreißig in diesem Felsmassiv von einem Kopf, das er mitsamt Nasenvorsprung und zwei-drei dünnen Haarbüscheln auf seinem Ochsennacken trug. Eigentlich ein Innenverteidiger, überraschte er mit seiner Schusskraft sich selbst am meisten, als er zu Beginn der zweiten Halbzeit vorstürmte, aus dreißig Metern draufhielt und Dino Zoff geradewegs ins Gesicht traf. Erst als Marko, einer der beiden serbischen Stürmer, Dino einen Schnaps unter die Nase hielt, kam der wieder zu sich, sprach aber in den nächsten zwei Stunden nur noch fehlerloses Latein […]. […] Mikimaus' Schüsse waren keine Kunstschüsse, sie kamen ohne Effet oder Außenrist aus und überraschten nach dem ersten Mal niemanden mehr. In ihrer Schnörkellosigkeit entsprachen sie Mikimaus' selten geäußerten, geradlinigen Gedanken, sie waren einfache Anstrengungen, für die der große Mann gelobt und gefürchtet wurde und die er daher wie ein Kind mit Begeisterung wiederholte.[14]

Die wenig schmeichelhafte Beschreibung des körperlich furchteinflößenden Kolosses mit dem Spitznamen „Mikimaus" könnte aus dem Serben eine reine Witzfigur machen, wäre da nicht die genuin kindliche Art, in der sich Milan

[13] Ebd., S. 235.
[14] Ebd., S. 235f.

über seinen eigenen Erfolg freut und die ihn menschlich macht. Menschlich ist auch der serbische Stürmer, der den bosnischen Mannschaftskapitän mit Schnaps aus der Ohnmacht zurückbringt. Und genau hierin liegt Stanišićs Punkt, den auch Steidl benennt:

> Mit der eingefangenen Vielstimmigkeit […] werden binäre Denkkategorien im Sinne von Freund-Feind-Schemata und weitere dichotomische Ordnungen außer Kraft gesetzt: Der ethnisch, national oder kulturell Andere erscheint als Gleichberechtigter […]. Stanišić bildet mit seinen verschiedenen Erzählperspektiven einen Querschnitt der Bevölkerung Bosniens hinsichtlich ihrer religiösen, ethnischen, altersspezifischen und geschlechtlichen Zugehörigkeit ab. So wird auch das Bild einer glücklichen und idyllischen Kindheit in einer bosnischen Stadt an der Drina gezeichnet, wo Christen und Muslime, Bosnier und Serben bis zum Ausbruch der Kriege entgegen medialer Berichterstattung durchaus friedlich nebeneinander und miteinander gelebt hatten.[15]

Eine dieser glücklichen Kindheitserinnerungen ist ein Fest der Urgroßeltern, die Familie, Freunde, Bekannte und Nachbarn in ihr Dorf einladen, um ihre neueste Errungenschaft, ein Innenklo, mit Blaskapelle und reichlich Essen und Trinken zu feiern. Gleichzeitig ist es Onkel Mikis letzter Tag als Zivilist, denn der Bruder von Aleksandars Vater wird am nächsten Tag zur Armee gehen. Aleksandar schildert dieses Klofest als ein so skurriles Ereignis, dass es unweigerlich an Emir Kusturicas Filme erinnert. Das ausgelassene, alkoholselige Fest eskaliert, als Kamenko, der beste Freund Mikis, plötzlich eine Pistole zieht und die Musiker bedroht:

> […] er steckt seine Pistole in die Trompete und brüllt, dass sich seine Wangen um zwei wütende Gesichter röter färben und sein Kopf um zwei Köpfe breiter schwillt: was soll das hier? So eine Musik in meinem Dorf! Sind wir hier in Veletovo oder in Istanbul? Sind wir Menschen oder Zigeuner? Unsere Könige und Helden sollt ihr besingen, unsere Schlachten und den serbischen Großstaat! Miki geht morgen in die Waffen und ihr stopft ihm am letzten Abend mit diesem türkischen Zigeunerdreck die Ohren?[16]

Alle verstummen bis auf Kamenko, den Hund und den schnarchenden Urgroßvater. Kamenko ist nicht zu beruhigen, er schießt, er schwenkt mit der Pistole und brüllt: „Während wir hier sitzen, plündern die Ustaschas unser Land, sie vertreiben und schlachten unser Volk! […] Ich lasse mir nicht länger von Zigeunern Ustaschalieder und Türkengeheule vorsetzen! Ich will für un-

[15] Steidl 2017, S. 82.
[16] Stanišić 2006, S. 46.

seren Miki unsere Musik! Lieder aus der ruhmreichen Zeit, die war und die wieder kommen wird!“[17]

Auch wenn, oder vielleicht: Gerade weil Kamenko in ethnischer Hinsicht einiges in seiner Argumentation vermischt und durch sein starkes Zugehörigkeitsgefühl, das er hier verletzt sieht, in Kauf nimmt, dass eine Zusammenkunft von Freunden und Familie gewaltsam eskaliert, nimmt er die bevorstehenden Balkankriege vorweg. Er beschwört nicht nur das Fremde, indem er die Musiker als Zigeuner beschimpft, sondern auch den Feind, die Ustascha, eine im Zweiten Weltkrieg gegründete faschistische kroatische Eliteeinheit.

Kamenkos sehr wahrscheinlich alkoholinduzierte Aggression gründet auf seiner Angst, den besten Freund zu verlieren, einer Angst, die besonders empfänglich macht für vermeintliche negative Vorzeichen. Kristeva macht hierzu eine bemerkenswerte Beobachtung: „Wenn der Fremde die Faszination und die Verwerfung auf sich zieht und verdichtet, die Andersartigkeit auslöst, so verleiht doch nicht jeder Unterschied eine Dimension von Fremdheit.“[18] Im Falle der Musiker, bei denen es sich um Roma handelt, ist aber genau das der Fall: Die antiziganistischen Vorurteile und Stereotype, die dieser Ethnie entgegenschlagen und die sowohl auf Faszination als auch auf Ablehnung beruhen, verleihen ihnen eine ausgesprochen tiefgreifende Dimension von Fremdheit in den Gesellschaften, in denen sie als Minderheiten leben. Kristeva sagt weiter: „Die Gruppe, der der Fremde nicht zugehört, muß eine um einen bestimmten Typus politischer Macht strukturierte Gruppe sein. Für diese soziale Gruppe nimmt der Fremde von Anfang an die Stelle eines Glücks- oder Unglücksbringers ein, und aus diesem Grund wird er entweder assimiliert oder zurückgewiesen.“[19] Für Kamenko ist die Musik der Blaskapelle unheilverkündend, weil er sie mit dem Feind verknüpft.

Bevor er weiteren Schaden anrichten kann, erwacht der Urgroßvater und singt das zuvor unterbrochene Lied weiter. Der Gastgeber entscheidet somit gegen Kamenko und für die Musik der Roma. Die Männer überwältigen Kamenko und entwaffnen ihn, sein Freund Miki wird geohrfeigt, weil er sagt: „Kamenko hat doch Recht, wir dürfen uns nicht alles gefallen lassen, es ist an der Zeit, dass wir den Ustaschas und den Mudschaheddin die Stirn bieten, es gibt dafür die Ohrfeige, es gibt verstohlene Blicke zu meiner Mutter und zu meiner Nena Fatima[.]“[20] Nena Fatima ist die Großmutter Aleksandars, die Mutter seiner Mutter, beide bosnische Muslimas.

[17] Ebd., S. 51.
[18] Kristeva 2018, S. 104f.
[19] Ebd., S. 105.
[20] Stanišić 2006, S. 53.

Diese extrem heikle Situation, die den Krieg in ihrem Kern bereits enthält, löst der Autor literarisch, indem er zum einen Aleksandar als kindlichen Erzähler die Ereignisse darstellen lässt, was dazu führt, dass die naive und unverständige Schilderung des Kindes in ironischem Kontrast zum Verständnis der erwachsenen und zum Großteil geschichtsbewussten Leserschaft steht. Es ist eine im Grunde gerade noch heile Welt, in der ein Miki mit einer Ohrfeige zur Vernunft gebracht werden kann und ein Kamenko, nachdem er überwältigt wurde, seine in den Misthaufen leergeschossene Waffe in ebendiesem Misthaufen suchen muss. Freunde werden einander zu Feinden, doch die plötzliche feindselige Stimmung wird durch das literarische Mittel der Komik und die Kinderperspektive buchstäblich entschärft.

Zum anderen stellt der Roman Kamenko und Miki die Urgroßeltern gegenüber, die mit ihrer toleranten Einstellung eine Vorbildfunktion erfüllen und verhindern, dass sich die Gäste in verfeindete Lager spalten. Durch ihre Gastfreundschaft, die allen gleichermaßen gilt, stellen sie die friedliche Ordnung wieder her. Bei Stanišić sind Freunde, Feinde und Fremde keine festen Kategorien, sondern vielmehr literarische Grenzphänomene, deren jeweilige Position stark von ihrer Situation abhängt. Das gilt auch für den jungen Erzähler selbst, dessen langsam erwachendes Geschichtsbewusstsein ihn erkennen lässt, dass er „ein Gemisch", „ein Halbhalb" ist: „Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also."[21] Er als halber Serbe und halber Bosnier verkörpert das Schicksal Jugoslawiens, im Frieden vereint, im Krieg zerfallend, Freund und Feind in Personalunion.

Aleksandars Situation ändert sich drastisch mit Kriegsbeginn und noch mehr, als die Eltern mit ihm nach Deutschland fliehen. Hier ist er der Andere, die Deutschen differenzieren nicht zwischen den Herkunftsländern: „Wenn man mich fragt, woher ich komme, sage ich, das sei eine schwierige Frage, weil ich aus einem Land komme, das es dort, wo ich gelebt habe, nicht mehr gibt. Hier nennt man uns Jugos, auch die Ungarn oder die Bulgaren nennt man Jugos, das ist einfacher für alle."[22] War es zuvor in Bosnien und später auf der Flucht in Serbien sehr wohl noch von Bedeutung, woher genau man kam, sind in Deutschland auf einmal alle Ausländer gleich, weil ihre Gemeinsamkeit ist, dass sie eben nicht aus Deutschland kommen – und das lässt die Frage nach dem Herkunftsland so heuchlerisch erscheinen. Wie Steidl bemerkt, „bleibt der Verlust der Heimat das zentrale Thema Aleksandars".[23] Er kehrt als junger Mann nach Višegrad zurück, um die Orte und Personen seiner Kindheit aufzusuchen, halb in der Hoffnung, dass sich nichts verändert haben

[21] Ebd., S. 54.
[22] Ebd., S. 141.
[23] Steidl 2017, S. 108.

möge. Doch natürlich hat sich seit dem Krieg vieles verändert und vor allem ist auch er nicht mehr derselbe, und seine Verwandten und Bekannten begegnen seiner Nostalgie mit Wut und Unverständnis. Diese wechselseitige Entfremdung zu akzeptieren, fällt Aleksandar schwer. Was als Heimkehr geplant war, gerät zur „Fremdkehr".[24]

Kristeva analysiert in „Fremde sind wir uns selbst" Freuds Schrift über das Unheimliche und bemerkt die Merkwürdigkeit, dass in seinem Text von Fremden gar nie die Rede ist. Sie schreibt: „Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewußtes – dieses ‚Uneigene' unseres nicht möglichen ‚Eigenen'. […] Das Fremde ist in mir, also sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremder bin, gibt es keine Fremden."[25] Wenn jeder Mensch immer auch der oder die Andere ist bzw. der oder die Fremde, dann gibt es, wie Kristeva sagt, gar keine Fremden, denn alle sind in diesem Sinne gleich. Im Grunde ist das die große Erkenntnis am Ende von Stanišićs Roman – Aleksandar kehrt nach Deutschland zurück, wo ihm die eigene Fremdheit zu akzeptieren leichter fällt als am Ort seiner Herkunft. Zurückkommend auf Kristevas Eingangsfrage, ob es möglich sei, dass der ‚Fremde', der in früheren Gesellschaften der ‚Feind' war, in den modernen Gesellschaften verschwinde, muss die Antwort unter Berücksichtigung Freuds *ja* lauten. Denn Feinde sind wir uns selbst nicht. Im Krieg, und auch das wird in Stanišićs „Wie der Soldat das Grammofon repariert" in den geschilderten Bombenangriffen, Rettungsaktionen und Gefechtspausen deutlich, ist sich jeder selbst der Nächste, und im Sinne Freuds bzw. Kristevas dann auch dem Anderen der Nächste.

[24] Vgl. Trojanow, Ilija (2017): Nach der Flucht. Frankfurt a. M.: S. Fischer. Mit dieser Wortneuschöpfung charakterisiert Trojanow, der als Kind mit seinen Eltern aus dem kommunistischen Bulgarien nach Deutschland geflohen ist, die enttäuschte Erwartung und Ernüchterung der Jahre später ins Herkunftsland zurückreisenden Eltern und identifiziert diese Erkenntnis als überindividuelle Erfahrung vor allem von geflüchteten Menschen.

[25] Kristeva 2018, S. 209.

Fremd- und Feindbilder in den alten und neuen China-Romanen

Miyuki Soejima (Otaru University of Commerce)

1. Vorwort

Seit den 1990er Jahren ist ein aufblühendes Schrifttum um die ehemaligen deutschen Kolonien zu beobachten. Zuerst war es Deutsch-Afrika, das im Fokus stand. Dann rückten auch deutsche Kolonien im Pazifik, die als „Deutsche Südsee" bezeichnet werden, in den Blickwinkel. Im Vergleich zu diesen beiden Gebieten war die deutsche Kolonie in China lange Zeit ein weißer Fleck, wobei sie doch in der Kolonialzeit als Musterkolonie galt und dort auch die größte antikoloniale Bewegung der deutschen Geschichte ausbrach, nämlich der Boxeraufstand im Jahr 1900. Doch in den letzten Jahren ist sie mehr und mehr ins wissenschaftliche Blickfeld gerückt, vermutlich angeregt durch die aktuelle und wachsende Präsenz Chinas. Neben den Geschichtsbüchern sind auch literarische Werke erschienen. Bemerkenswert sind vor allem die neuen China-Romane über die (Vor-)Kolonialzeit, sie behandeln Zusammenstöße zwischen China und Europa, wie etwa Opiumkrieg, Taiping- und Boxeraufstand. Diese Romane sind „neu" im Vergleich zu den „alten" China-Romanen, die eine lange Tradition und ein breites Spektrum haben und von denen einige in den letzten Jahren neu aufgelegt worden sind.[1] Dieser Beitrag behandelt die alten und die neuen China-Romane mit dem Augenmerk auf die Repräsentation der „Anderen", d. h., von welchem Standpunkt aus sie entstanden sind und was für Fremd- und Feindbilder benutzt wurden, um diese „Anderen" darzustellen. Weiterhin wird versucht, eine Tendenz der Gegenwartsliteratur, vor allem der interkulturellen Literatur abzulesen.

[1] Vgl. Heyking, Elisabeth von: Briefe, die ihn nicht erreichten. München (GRIN) 2008; Lindenberg, Paul: Fritz Vogelsangs Kriegsabenteuer in China 1900. San Bernardino (Ulan Press) 2012; Tanera, Karl: Aus der Prima nach Tientsin. (Createspace Independent Pub.) 2017.

2. ALTE CHINA-ROMANE

Ende des 19. Jahrhunderts, als Deutschland eine Expansionspolitik verfolgte, trachtete es auch nach einem Kolonialgebiet in China als Ergänzung zu Afrika und dem Pazifik. Kaiser Wilhelm II. war bekanntlich einer der Urheber des Schlagwortes „Gelbe Gefahr", und 1898 erwarb Deutschland tatsächlich ein Pachtgebiet auf der Shandong-Halbinsel, nämlich das „Deutsche Schutzgebiet Kiautschou". Die China-Romane aus dieser Zeit standen unter starkem Einfluss der damaligen Kolonialpolitik. Viele davon sind Jugendliteratur, die darauf zielte, den Lesern landeskundliche Informationen anzubieten und zukünftige Marinesoldaten oder Kolonialbeamte anzuwerben.[2] Das zeigt sich auch am folgenden Auszug aus dem bekanntesten Roman dieser Zeit, *Fritz Vogelsangs Kriegsabenteuer in China 1900*[3] von Paul Lindenberg, der den Boxeraufstand thematisierte.

> „Die chinesische Gefahr", so sagte einer der deutschen Herren, der seit langem in Singapore lebte, „wird uns noch zu schaffen machen, vielleicht früher, als wir alle glauben. Wir unterschätzen diese gelbe Sündflut, die sich mehr und mehr nach Westen wälzt, und unser Kaiser verriet seinen weitsehenden Blick, als er schon vor Jahren zur Warnung sein Bild: „Völker Europas, schützet eure heiligsten Güter!" veröffentlichte. Es geht etwas vor hier unter den Bezopften, […] ihr Wesen ist oft unruhig, oft wieder herausfordernd, […] und große Geldsummen fließen nach China. (FV 143)

Erwähnt wird hier das von Wilhelm II. entworfene berühmte allegorische Gemälde[4] vom Jahr 1895. Die Absicht des Kaisers war, deutsches Begehren nach China wirtschaftlich, kulturell und auch religiös zu rechtfertigen.[5] Die Literatur dieser Zeit biederte sich solchem Zeitgeist an und schilderte die Chinesen als Feinde oder Objekte der Kolonisierung. Auch die dürftigen Zustände der chinesischen Gesellschaft wurden hervorgehoben, viele negative Attribute den Chinesen zugeschrieben. Laut Forschungen über solche Literatur sind folgende Adjektive zu finden: Chinesen seien *schmutzig, rückständig, stumpfsinnig, feige, opiumsüchtig, abergläubisch, fremdenfeindlich, tierfeindlich, geldgierig, hinterlistig, heimtückisch, verbrecherisch, animalisch, diabo-*

[2] Vgl. Lü, Yixu: Tsingtau. In: Zimmerer, Jürgen (Hrsg.): Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte. Frankfurt a. M. (Campus) 2013, S. 209.

[3] Lindenberg, Paul: Fritz Vogelsangs Kriegsabenteuer in China 1900. Berlin (Dümmler) 1901. Sigle „FV".

[4] Liu, Weijian: Von der „Gelben Gefahr" zur Eroberung Chinas. In: Honold, Alexander / Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Mit Deutschland um die Welt. Stuttgart/Weimar (J. B. Metzler) 2004, S. 248.

[5] Gollwitzer, Heinz: Die gelbe Gefahr: Geschichte eines Schlagworts, Studien zum imperialistischen Denken. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1962, S. 206ff.

lisch, unmenschlich usw.[6] Diese krasse Schwarz-Weiß-Malerei änderte sich jedoch allmählich nach dem Erwerb des Pachtgebiets – vom Negativen zum Positiven: Das Pachtgebiet ist jetzt nicht mehr China, sondern Deutsch-China, und die Leute dort wurden nun eher als *friedlich, freundlich, fleißig* und *genügsam* bezeichnet.[7] Dahinter steckte die Absicht, die deutsche Besetzung zu rechtfertigen und sie als Zivilisierung der Chinesen unter der deutschen Obhut anzupreisen. Dieses Pachtgebiet wurde jedoch 1914 von den Japanern besetzt, und die deutsche Kolonialgeschichte ist dann in Vergessenheit geraten.

3. EIN ROMAN ÜBER DEN BOXERAUFSTAND

Im Jahr 2008, über hundert Jahre nach dem oben zitierten Roman, entstand ein neuer China-Roman über den Boxeraufstand: *Gelber Wind oder Der Aufstand der Boxer*[8] von Gerhard Seyfried. Der Autor veröffentlichte 2003 seinen ersten Roman *Herero*[9] und behandelte den genozidalen Kolonialkrieg in Deutsch-Südwestafrika. Mit ähnlichen historischen Interessen thematisiert er bei seinem zweiten Roman wieder einen antikolonialen Aufstand. Der Boxeraufstand war eigentlich ein Widerstand der Dorfbewohner der Shandong-Provinz gegen die deutsche Fremdherrschaft, insbesondere gegen die herrische Natur der christlichen Missionare und den Eisenbahnbau der deutschen Kolonialregierung. Doch er entwickelte sich zum Krieg zwischen China und den internationalen Truppen. Seyfrieds Roman beschreibt allerdings hauptsächlich die Belagerung des Diplomatenviertels in Peking, wobei ca. 1000 Ausländer im Quartier der Gesandtschaften eingekesselt wurden. Die Eigenart des Romans ist, dass er erstens aufgrund minuziöser Recherchen auf über 600 Seiten ganz detailliert wiedergibt, wie die Deutschen die Belagerung überstanden, und dass zweitens die Geschichte lediglich aus der Perspektive der deutschen Protagonisten erzählt wird. Die chinesische Sichtweise wird total ausgeklammert, soziale Hintergründe werden nur flüchtig erläutert und die

[6] Vgl. Li, Changke: Der China-Roman in der deutschen Literatur 1890–1930. Regensburg (S. Roderer) 1992; Benninghoff-Lühl, Sibylle: Deutsche Kolonialromane 1884–1914 in ihrem Entstehungs- und Wirkungszusammenhang. Bremen (Übersee-Museum Bremen) 1983; Liu, Weijian: Kulturelle Exklusion und Identitätsentgrenzung: Zur Darstellung Chinas in der deutschen Literatur 1870–1930. Bern (Peter Lang) 2007; Lü, Yixu: Die Boxerbewegung in der Populärliteratur. In: Leutner/Mühlhahn (Hrsg.): Kolonialkrieg in China: Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901. Berlin (Ch. Links) 2007, S. 192–198.

[7] Li, Changke: Der China-Roman in der deutschen Literatur 1890–1930, S. 69.

[8] Seyfried, Gerhard: Gelber Wind oder Der Aufstand der Boxer. Frankfurt a. M. (Eichborn) 2008. Sigle „GW".

[9] Seyfried, Gerhard: Herero. Frankfurt a. M. (Eichborn) 2003.

Gräueltaten der deutschen Soldaten gegen die Chinesen werden auf der letzten Seite nur ganz kurz erwähnt. Von den Chinesen werden nur kollektive Bilder übermittelt: chinesische Bürger als unbegreifliche Fremde und die Aufständischen als unsichtbare Feinde. Die Boxerrebellen werden als „Gelbe Teufel" (GW 368), „Gesindel" (GW 426) oder „Dämonen" (GW 461) bezeichnet, so wie in der kolonialen Literatur. Die Frage nach der Repräsentationsproblematik stellt sich hier, denn sie ist ein zentrales Thema der interkulturellen Literatur. Vor allem für postkoloniale Literatur ist sie ganz virulent. Die Ausklammerung der einheimischen Anderen begründet der Autor folgendermaßen:

> Die geschilderten historischen Ereignisse sind mit Sorgfalt recherchiert worden; aus der Sicht der Protagonisten jedoch in damals verbreiteten Anschauungen und ohne Vorkenntnisse zukünftiger Ereignisse oder Entwickelungen dargestellt. Ich habe nicht versucht, die Ereignisse aus chinesischer Sicht darzustellen, da dies eine Anmaßung wäre. (GW 4)

Was hinter dieser Haltung durchscheint, wäre erstens die oft zitierte Aussage Uwe Timms über die nachempfindende Repräsentation der kolonisierten Anderen in (post-)kolonialer Literatur: „eine solche Einfühlungsästhetik wäre selbst ein kolonialer Akt"[10] und zweitens die Kritik an Seyfrieds erstem Roman *Herero*, dass der Autor die Kolonisierten aufgrund vermeintlicher sprachlicher Schwächen in kommunikativen Situationen infantilisiert und von vornherein auf ein herabgesetztes Niveau stellt.[11] So wird bei seinem zweiten Roman auf die Konstruktion der Alterität völlig verzichtet, wodurch die Uniperspektivität der Kolonisatoren entstand. Das Motiv dabei wäre zwar, „durch die Annäherung an das weitgehend vergessene Genre des Kolonialromans die Frage nach einem kolonialen Bewusstsein zu stellen",[12] doch als postkoloniale Literatur hat der Roman die Wirkung verfehlt, denn er lässt Ansätze vermissen, koloniale Denkweise und deutschen Diskurs zu relativieren oder sogar zu dekonstruieren. Es lässt sich also bezweifeln, dass Seyfrieds Erzählduktus den Erwartungen an die Literatur im jetzigen (post-)postmodernen Zeitalter gerecht werden kann.

---

[10] Hamann, Christof / Timm, Uwe: „Einfühlungsästhetik wäre ein kolonialer Akt": Ein Gespräch. In: Sprache im technischen Zeitalter, Vol. 168 (2003), S. 452f.

[11] Vgl. Zekri, Sonja: Missie, ist die Koffie klar. Kolossaler Schlamassel: Gerhard Seyfried erfüllt sich mit „Herero" einen Traum. In: Süddeutsche Zeitung, 11.04.2003, S. 16; Billen, Matthias: Koloniales Afrika in Romanen von Uwe Timm, Gerhard Seyfried und Giselher W. Hoffmann. Norderstedt (GRIN) 2010, S. 35ff.

[12] Struck, Wolfgang: Die Eroberung der Phantasie: Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik. Göttingen (V&R unipress) 2010, S. 286.

4. DER OPIUMKRIEG UND DER TAIPING-AUFSTAND

Zehn Jahre später, im Jahr 2018, ist ein neuer China-Roman über die (Vor-)kolonialzeit erschienen: *Gott der Barbaren*[13] von Stephan Thome. Der Roman behandelt zwei historische Ereignisse, die Mitte des 19. Jhdts. das Reich der Mitte mit doppeltem Krieg überzogen, nämlich den zweiten Opiumkrieg und den Taiping-Aufstand. Der Taiping-Aufstand war eine christlich orientierte, sozialrevolutionäre Bewegung, mit dem Ziel, ein christlich theokratisches und proto-kommunistisches Staatswesen zu gründen. Dieser Staat, der auf Chinesisch „Tàipíng Tiānguó" mit der Bedeutung „das Himmlische Reich des Großen Friedens" heißt, wollte das fremde und korrupte Regime der Mandschu abschaffen und führte mit seiner Armee von bis zu 200.000 Soldaten einen Krieg gegen die Qing-Dynastie. Der Anführer Hong Xiuquan (洪秀全) behauptete, er sei ein jüngerer Bruder Jesu Christi, und auch wegen seiner fanatischen Einstellung kam es dazu, dass im Zuge der Kämpfe bis zu 30 Millionen Menschen ums Leben kamen und es zum opferreichsten Bürgerkrieg der Menschheitsgeschichte überhaupt kam.

Gott der Barbaren basiert auf historischen und kulturellen Kenntnissen des Autors als Sinologe, und das dem Roman eigentümlichste literarische Verfahren ist die Relativierung jeglicher Sichtweise. Es herrscht die Multiperspektive von vielen Figuren mit ihren unterschiedlichen, von Umfeld, Zeitgeist, Glauben und Veranlagung geprägten Perspektiven, die der Autor durch Stimmenvielfalt zur Geltung kommen lässt. Anders als bei Seyfried gibt es hier mehrere Erzählstränge mit insgesamt 37 unterschiedlichen Stimmen von 5 Nationalitäten. Selbst unter Chinesen gibt es Han-, Mandschu- und Hakka-Ethnien, und auch unter Missionaren gibt es die theologisch pedantischen und die revolutionärhaft abenteuerlustigen. „Barbaren" haben dementsprechend verschiedene Gesichter, je nach Perspektive, und bei der Relativierung geht es um Begriffe wie „Sieg", „Niederlage", „Zivilisation", „Fortschritt", „Christentum", „Tugend" usw. Eine lange Reihe des wechselseitigen Unverständnisses und von Missverständnissen hat die Funktion, Kernpunkte der Anliegen oder Überzeugungen der Figuren zu entleeren, z. B. theologische Dogmen der Missionare und die Behauptung der Chinesen, dass die westlichen Menschen kein Mitgefühl hätten. Auch im „Gott" der Barbaren, mit denen eigentlich westliche Menschen gemeint sind, ist eine Leerstelle, denn die Taiping-Rebellen sind davon enttäuscht, dass die „Barbaren" nicht von Gott, sondern lediglich von Kohlebergbau und Handel sprechen.

[13] Thome, Stephan: Gott der Barbaren. Berlin (Suhrkamp) 2018. Sigle „GB".

Als Hauptpersonen sind drei zu nennen: Zeng Guofan (曾国藩), chinesischer gelehrter Beamter von Rang, ist Oberbefehlshaber der gegen die Aufständischen kämpfenden Hunan-Armee; Lord Elgin, der Sonderbevollmächtigte der britischen Krone und Anführer der britischen Militärexpedition im Zweiten Opiumkrieg; Philipp Johann Neukamp, vom Scheitern der deutschen Revolution 1848 enttäuscht, versucht sein Glück als christlicher Missionar im Fernen Osten und landet als Sympathisant bei Taiping-Rebellen. Bei den beiden Ersteren handelt es sich um historische Figuren. Diese Kriegsherren, die im militärischen Sinne Sieger sind, wissen um die Abgründe des kulturellen Unverständnisses und ahnen auch im Moment des Sieges die eigene Niederlage im Versuch, durch Begegnung mit Fremden eine kulturell oder geistig neue Dimension zu erreichen. Sie beenden ihre Geschichte mit einem bitteren Gefühl der Enttäuschung. Auch Neukamp scheitert nicht nur als Missionar, sondern auch beim Suchen nach dem Sinn des Lebens. Doch gerade im Scheitern der Figuren ist die eigentliche Leistung dieses Romans zu sehen. Fremd-, Feind- oder sogar Selbstbilder verschieben sich oder verblassen. Die Taiping-Rebellen, die Han-Chinesen sind und eigentlich die Mandschu-Chinesen besiegen wollten, müssen gegen die aus Han-Chinesen bestehende Hunan-Armee kämpfen und werden von ihnen niedergeschlagen. Neukamp ist sich bis zum Schluss nicht klar, ob sein amerikanischer Begleiter sein Freund oder Feind ist, und fühlt sich wie ein „blindes Kind“ (GB 708).

Am Ende strahlt die Geschichte bis in die Gegenwart hinein, indem Parallelen mit den fanatischen Bewegungen von heute gezogen und die Auswirkungen des Aufstandes auf die aktuelle Politik Chinas gezeigt werden. Umso mehr wird der Leser aufgefordert, die Geschichte des gescheiterten Umgangs mit dem „Anderen“ als eine Parabel für unsere Zeit zu lesen. Am Ende kann der Leser seine eigene Perspektive reflektieren und neue Blickwinkel auf die Weltgeschichte mit ihren Auswirkungen auf die Gegenwart einnehmen.

5. „ETHICAL TURN“ IN DER GEGENWARTSLITERATUR

Wenn man diese China-Romane vergleicht, ist festzustellen, dass die Fremdbilder einem großen Wandel unterliegen und literarische Repräsentation des Fremden einen immer wichtigeren Stellenwert bekommen hat. Die Inszenierung der Alterität wird nicht mehr als eine „Anmaßung“ gedeutet. Die Gestaltungsformen von und Umgangsweisen mit Fremdheit avancieren aufgrund der Globalisierung vielmehr zu einem zentralen Thema in der Gegenwartsliteratur. Bei der Repräsentation der nichteuropäischen Anderen wird nun gefragt, inwiefern der Entwurf ihrer Perspektive in postkolonialer

Hinsicht zu überzeugen vermag.[14] Das geschieht in einem ganzen Spektrum von „erfundenen" bis „gefundenen" Stimmen, von kultureller Alterität bis zum diskursiven Effekt, von minderheitspolitischer Konstruktion bis zur Dekonstruktion.[15] S. Waldow behauptet, dass in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur so wie in der Geisteswissenschaft ein „Ethical Turn" zu konstatieren ist.[16] Als Zeichen des „Turns" sind z. B. Wiederkehr des Autors, Verortung des Subjekts und verantwortlicher Umgang mit dem Anderen zu nennen.[17] Nach Waldow ist das Verlangen nach der Begegnung mit dem Anderen durch die Philosophie von M. Foucault, E. Levinas und J. Butler verstärkt worden. Erfahrungsaustausch wird erwartet, ohne dass der Andere weder ausgeklammert oder geringgeschätzt, noch als Alter Ego eingeführt wird, sondern der absolut Andere wird anerkannt. J. Butler erläutert solche Erfahrung folgenderweise als ethische Haltung gegenüber der Alterität:

> Ethisch zu sein, heißt mit anderen Worten, in einem radikal unerreichbaren Verhältnis zum Anderen zu stehen, darin zu scheitern, den Anderen zu meistern und das Scheitern dieses Meisterns durch das Markieren der Grenzen der Anerkennung zu kennzeichnen. Wenn man […] volle Anerkennung aussprechen wollte, müsste man den Anderen als eine Version von sich selbst etablieren. Aber das ist genau das Unmeisterbare im Anderen, […] in und durch das das ethische Verhältnis bewahrt werden muss.[18]

Die Erfahrung des Unerrreichbaren und des Unbegründetseins ist nach Butler der Anlass, sich mit dem eigenen Selbst auseinanderzusetzen, und in der Bereitschaft zu solcher beständigen Auseinandersetzung liege unsere Chance,

---

[14] Bay, Hansjörg: Going Native? Mimikry und Maskerade in kolonialen Entdeckungsreisen der Gegenwartsliteratur (Stangl; Trojanow). In: Hamann, Christof / Honold, Alexander (Hrsg.): Ins Fremde schreiben: Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen (Wallstein) 2009, S. 135.

[15] Uerlings, Herbert: Postkolonialismus und Kanon. Beobachtungen und Thesen. In: Ders. / Patrut, Iulia-Karin (Hrsg.): Postkolonialismus und Kanon. Bielefeld (Aisthetis) 2012, S. 57.

[16] Waldow, Stephanie: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. Paderborn (Wilhelm Fink) 2013, S. 30. Waldow bezieht das Phänomen in Literatur auf die nordamerikanische Hermeneutik. Für einen ersten Überblick vgl. Davis, Todd F. / Womack, Kenneth (Hrsg.): Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory. Charlottesville (University Press of Virginia) 2001; Baker, Peter: Deconstruction and the Ethical Turn. Gainesville (University Press of Florida) 1995; Lubkoll, Christine / Wischmeyer, Oda (Hrsg.): „Ethical Turn"?: Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung. München (Wilhelm Fink) 2009.

[17] Waldow, S. 18.

[18] Butler, Judith: Poststrukturalismus und Postmarxismus. In: Dies. / Marchart, Oliver (Hrsg.): Das Undarstellbare der Politik: zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus. Wien (Turia + Kant) 1998, S. 213.

„menschlich zu sein."[19] Waldow erwähnt auch M. Foucault, nach dem das Subjekt eine Form ist, die nicht immer mit sich selbst identisch sein muss.[20] Dieses sich selbst hinterfragende Subjekt, ein „Subjekt, welches sich selber eigener Leerstellen bewusst und offen ist für die Vielheit der Möglichkeiten, kann auch ein ethisch handelndes Subjekt sein."[21]

Bei *Gott der Barbaren* werden die Unmeisterbarkeit des Anderen und die Leerstelle des Subjekts durch literarisches Verfahren wie Parallelisierung der Perspektiven und Demonstration ihrer Inkompatibilität manifestiert. Der Leser wird herausgefordert, seine eigene Wahrheit in Frage zu stellen und seine Stellung in der Gesellschaft neu zu definieren, d. h. sich ethisch zu verhalten. Der Begriff „Ethical Turn" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist zwar nicht so populär wie z. B. die „Hybridität".[22] Doch die Werke wie *Hundert Tage*[23] von Lukas Bärfuss, Jenny Erpenbecks *Gehen, Ging, Gegangen*[24] und Marion Poschmanns *Die Kieferninseln*[25] sind in dieser Richtung auch als Geschichte des Scheiterns zu interpretieren. Vermutlich lassen auch weitere neue China-Romane nicht lange auf sich warten.[26]

---

[19] Waldow, S. 38; Vgl. Butler, Judith: Foucaults kritische Rechenschaft von sich selbst. In: Dies.: Kritik der ethischen Gewalt: Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 180.

[20] Foucault, Michel: Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. In: Dies.: Ästhetik der Existenz: Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 265.

[21] Waldow, S. 62.

[22] Vgl. Soejima, Miyuki: Welthaltigkeit, Weltliterarität und (Post-)Kolonialität der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hrsg.): Zäsuren – Welt/Literatur. München (Iudicium) 2019, S. 236–259.

[23] Bärfuss, Lukas: Hundert Tage. Göttingen (Wallstein) 2008.

[24] Erpenbeck, Jenny: Gehen, ging, gegangen. München (Knaus) 2015.

[25] Poschmann, Marion: Die Kieferninseln. Berlin (Suhrkamp) 2017; Vgl. Soejima, Miyuki: Im Land der Wandermönche und der Suizidkandidaten: Was ist neu an Marion Poschmanns *Die Kieferninseln*? In: Neue Beiträge zur Germanistik. Bd. 17, Heft 2 (2019), S. 8–24.

[26] Diese Arbeit wurde unterstützt von JSPS KAKENHI Grant Number JP15K02400.

Körper als Raum für ausschliessende und einschliessende Identifizierungspraktiken

Rimini Protokolls Theaterstück *Black Tie* (2008)

Yun-Young Choi (Seoul National University)

1. *Black Tie* von Rimini Protokoll und die Überseeadoption

Bei *Black Tie* handelt es sich um ein Theaterstück der innovativen deutsch-schweizerischen Theatergruppe *Rimini Protokoll*, die im Jahre 2002 von Helgard Haug und Daniel Wetzel gegründet wurde und sich dezidiert als ‚Expertentheater' versteht. Im Expertentheater, auch als ‚Reality-Theater' bezeichnet, treten an Stelle von Berufsschauspielern „Experten des Alltags" auf und vermitteln „ein Gefühl des unmittelbaren Kontakts mit lebenden Menschen und wahrheitsgemäße Darstellungen ihres Lebens".[1] Das Drama von *Rimini Protokoll* wird diesbezüglich oft als postdramatisch bezeichnet, wobei man auf Tendenzen der Deliterarisierung sowie der Abweichung von traditionellen Inszenierungspraktiken eines mimetisch-fiktionalen Theaters hinweist.[2] *Rimini Protokoll* thematisiert häufig das Fremde und die Fremden, die außerhalb der schützenden Sphäre des Staates oder jenseits der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit existieren. Im Jahre 2008 wurde *Black Tie* als Theater von einem Adoptivkind aus Korea im Theater ‚Hebbel am Ufer' (HAU 1) in Berlin uraufgeführt und in vielen Städten im In- und Ausland, unter anderem in Japan weiter gespielt.[3] Das Theater wurde von Helgard Haug und Daniel Wetzel (Rimini Protokoll) inszeniert. Die Hauptdarstellerin ist Miriam Yung Min Stein, die die ganze Zeit wie in einem Monadrama ihre eigene Geschichte gegenüber dem Publikum erzählt, begleitet von Ludwigs moderner Musik. Hye-Jin Choi tritt in der letzten Hälfte kurze Zeit auf, um die koreanische Kultur, die sowohl Miriam als auch dem Publikum unbekannt ist, zu erklären.

---

[1] Meg Mumford: Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter. Towards an Ethical Art of Partial Proximity, in: Contemporary Theater Review 23, 2 (2013), S. 153.

[2] Vgl. Johannes Birgfeld: *Black Tie*. Ein Monodrama, oder Deliterarisiertung des Theaters, in: Birgfeld, Johannes et al. (Hrsg.): Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren, Erlangen 2015, S. 37–55.

[3] Dieser Beitrag befasst sich mit der Verfilmung des Theaters. Vgl. *Black Tie*. https://vimeo.com/41001100 [Abruf 31.12.2019]

In diesem Stück wird ein seltnes Thema behandelt: die Identitätssuche eines aus Korea stammenden Adoptivkindes in Deutschland. Ein Baby namens Yung Min Park oder Miriam Stein wurde im Jahre 1977 im Alter von nur 7 Monaten von Seoul nach Osnabrück adoptiert.[4] Unter anderem wird den historischen und global wirtschaftlichen sowie politischen Verhältnissen der Adoption mehr Aufmerksamkeit geschenkt als den familiären Umständen.

Die koreanische Überseeadoption begann im Jahr 1955 auf Initiative einer koreanischen Agentur namens Holt International oder Holt-Kinderwohlfahrtsstiftung. In den vergangenen fast 70 Jahren wurden ca. 700.000 Kinder ins Ausland adoptiert, davon 2.000 nach Deutschland. Die Holt-Agentur als größte Adoptionsagentur in Korea schickte ca. 200.000 Kinder nach Amerika und Europa, zuerst Kriegswaisen und Kinder von gemischt-ethnischer Herkunft und dann meist so genannte uneheliche Kinder alleinerziehender Mütter.

Relevanter ist die Tatsache, dass viele der Adoptivkinder seit den 90er Jahren als Erwachsene nach Korea zurückkamen und mit ihren Stimmen einen Paradigmenwandel in dem Adoptionsdiskurs herbeiführten. *Blut ist dicker als Wasser* von Astrid Trotzig (1996) oder *The Language of Blood* von Jane Jeong Trenka (2003) und *Überseeadoption und koreanischer Nationalismus* von Tobias Hübinette (2008) sind repräsentativ für diese Adoptionsliteratur und ihre Forschung.[5] Es handelt sich dabei um die kritischen Stimmen Betroffener, die bisher nicht gehört worden waren. Sie kann man im Rahmen der Minoritätsliteratur oder der Theorie der kleinen Literatur von Guatarri und Deleuze literaturpolitisch deuten. Eine radikale These stellt Tobias Hübinette auf, selber Adoptivkind aus Schweden, indem er Ähnlichkeit zwischen der Adoptions- und Kolonialismustheorie behauptet.[6] Eine Parallele sieht Hübinette darin, dass die Mitglieder beider Gruppen nach Maßgabe der Nachfrage des Westens aus ihren Heimatländern ‚exportiert' und ihrer jeweils eigenen Muttersprache beraubt wurden, während ihre wirtschaftlichen Zustände und allgemeine Lebensumstände sich generell verbesserten. Ihre gemeinsamen tiefsten Schmerzen, Wunden und Traumata, die aus dieser frühen Verpflanzung in eine kulturell und ethnisch vollkommen fremde Umgebung herrühren, charakterisieren sowohl die Adoptiv-

[4] Das *Black Tie* basiert auf ihrer Autobiographie *Berlin-Seoul-Berlin* (2008), erfährt in der Adaptation für die Bühne große Veränderungen. Vgl. Miriam Yung Min Stein: Berlin – Seoul – Berlin, Dortmund 2008.

[5] Vgl. Yun-Young Choi: Die Suche nach den Wurzeln und die Problematik einer Puzzelidentität, in: Fachzeitschrift für Deutschlandkunde 26 (2010), S. 255–279.

[6] Vgl. Tobias Hübinette: Überseeadoption. Zwischen dem Modernismus und Kolonialismus, in: Tagungsband für die 6. Konferenz des GOALs vom 19.8.2005, S. 48–55. http://www.tobiashubinette.se/international_adoption_3.pdf [Abruf 31.12.2019]

kinder als auch die Opfer des Kolonialismus und unterscheiden die entsprechende Literatur von Werken über andere Minderheiten. Bis zu diesem Paradigmenwechsel waren im Diskurs der Überseeadoption eher wirtschaftliche und wohlfahrtsstaatliche sowie manchmal humanistische Aspekte dominierend, d. i. die Perspektive der Adoptiveltern. Demgegenüber treten nun kulturpolitische, global wirtschaftliche oder psychologische Aspekte der Adoptivkinder in den Vordergrund, und zwar in sehr kritischem Ton.[7] Viele Adoptierte werden Künstler und drücken ihre Erfahrungen von Wurzellosigkeit, Schmerzen und Herkunftssuche aus.

Bei der Analyse des Theaterstücks *Black Tie* wird zwar dieser Diskurswechsel der Adoptionsthematik berücksichtigt, aber man konzentriert sich dabei auf das Problem des Körpers. Der Körper bedeutet nicht einfach als naturgegeben, sondern auch als sozialisierter Leib ein Kulturprodukt. Er ist unter anderem ein kardinaler Anhaltspunkt der Identifikation, indem man von der Geburt an sich selbst durch eigene und fremde Wahrnehmung als ein soziales Wesen empfindet. Im Kontext der Überseeadoption ist es schwer, eine gesunde ethnische Identität in der Familie oder Gesellschaft zu entwickeln, da der Körper immer die fremde Herkunft erweckt. Relevanter ist in diesem Beitrag der Umstand, dass einschließende und ausschließende Identitätspraktiken besonders am Körper der Adoptivkinder brisant thematisiert und ausgehandelt werden können. Dadurch gewinnt das Theaterstück als Reality-Theater seine kulturpolitische Aussagekraft.

2. DER KÖRPER MACHT IDENTIFIZIERUNG UNMÖGLICH

Die Hauptdarstellerin, Miriam, stellt sich auf die Bühne mit einfachen Inszenierungsrequisiten, und das Theater steht in der Tradition des dokumentarischen, autobiographischen und wirklichkeitsbezogenen Monodramas.[8] *Black Tie* thematisiert das Identitäts- und Zugehörigkeitsproblem eines Adoptivkindes nicht nur sozial und individuell psychologisch, sondern auch biologisch anhand seines nicht-europäischen Körpers. Miriams Bühnenfigur zeigt gegenüber dem Publikum bereits eine problematische Unstimmigkeit zwischen der Natur- und Kulturzugehörigkeit des Körpers. Ihr perfekter, akzentfreier Ton beim Deutschsprechen und ihre deutsche Gestik und Handlungweise mit ihrem ostasiatischen Aussehen erregen beim Publikum Neugier und Fremdheitsgefühl und erfordern eine Erklärung ihrer Herkunft.

[7] Vgl. Jeongjun Park: Issues of Ego Reconstruction in Transnational Adoptee Literature by Korean-born Writers, Dissertation, Seoul National University, 2014, S. 2ff.

[8] Vgl. Birgfeld, a. a. O., S. 44.

Miriam erzählt ihre Adoptionsgeschichte, aber aus einer Perspektive, die die meisten Deutschen nicht oder nur anders kennen. Ein Reality-Theater, das den Stoff aus dem Alltag direkt aufnimmt, erlaubt es dem Publikum, die kritischen Darstellungen der Adoptierten unmittelbar von den Betroffenen vor Ort zu erfahren. Miriam zeigt ihr erstes Babyfoto aus Korea und interpretiert das Babyfoto von ihrem ganzen Körper nicht nur als ein Foto, das einen Augenblick eines süßen Babys aufnimmt, sondern als eine Möglichkeit zu überprüfen, ob das Kind vollständig und fehlerfrei ist. Ihr erstes Familienbild wird ebenfalls aus der Perspektive der Betroffenen anders gedeutet. Das Foto wird nicht mehr als Willkommensphoto von den lachend empfangenden deutschen Familienmitgliedern betrachtet. Vielmehr betont Miriam durch die Einfühlung in das Baby seine tiefste Entfremdung in einer fremden, optisch anders aussehenden Familie. Miriam streicht mit ihrem Elektrohandschuh ihr Gesicht im Familienphoto als Fremdkörper auf der Leinwand weg. Die entstehende Leerstelle zeigt, dass sie nicht zu einem Teil des Familienkörpers geworden ist oder werden konnte. „Du schaust in den Spiegel und bist dir selbst fremd, du siehst anders aus als die anderen, du bist den anderen fremd, diese Fremde ist dir aber auch fremd.“ (24:03) Miriam zieht die Bilanz, dass der Assimilationsversuch der Familie Stein misslingt.

3. DER SICH SELBST FREMDE KÖRPER

Bei der Suche nach der eigenen Herkunft handelt es sich um ein lang bewährtes literarisches Motiv. Ein berühmtes Beispiel ist Ödipus, dessen Name nicht umsonst etymologisch ‚geschwollener Fuß‘ bedeutet. Ein auffälliger Körperteil oder ein sonstiges sichtbares Merkmal dient als biologisches und optisches Indiz, um sich selbst und seine Eltern zu identifizieren. Im Zusammenhang mit der Adoptivproblematik ist dabei oft zu beobachten, dass der Gegenpart zur Überprüfung der biologischen Übereinstimmung zwischen dem Kind und den Eltern fehlt. Was soll man anfangen, wenn man wegen seines auffälligen Aussehens immer nach der Herkunft gefragt wird, aber selber nicht einmal weiß, wo und wann man geboren wurde und wer einem das Leben geschenkt hat? Das heißt, der Körper ist fremd kodiert, aber das Subjekt selber kennt seinen Ursprung nicht. Lange hat Miriam diese Lebensfrage vermieden, macht sich aber endlich auf den Weg nach Korea. „In Wahrheit rannte ich nur von mir selbst davon.“[9] Sie will sich endlich mit ihrer Ich-Frage befassen. Die Unsicherheit des Ichs spiegelt sich in ihrer gespaltenen Ich-Benennung wider: sie spricht von dem Standpunkt einer Doppelgängerin sich selbst als „du“ in

[9] Stein, a. a. O., S. 14.

der zweiten Person an. „Ich weiß, dass Du mich siehst, Ich schaue Dich an.“ (8:52) Der Ich-Spaltung steht eine Gruppe von Personen gegenüber, die selbstbewusst und ohne Zweifel „ich“ sagen und mehr oder weniger für diese Überseeadoption verantwortlich sind. Es handelt sich um historische Figuren, meistens Politiker, die für die koreanische moderne Geschichte, Kolonialisierung, Koreakrieg, Armut, Teilung usw. verantwortlich sind und als Folge davon ausländische Adoption der Kinder veranlasst haben. Die Personenliste beginnt mit dem japanischen Kaiser, dem Tenno, und schließt viele moderne Politiker aus Amerika, Japan, Russland und Süd- sowie Nordkorea ein. Bemerkenswert ist, dass mit dieser Personenliste die unglückliche Geschichte von Miriam nicht als individuelles Schicksal, sondern als Systemproblem der internationalen Politik und Industrie angesehen wird.[10] In ihrer Geschichte wird die Adoption nicht als ein humanistischer Wohlfahrtsakt, sondern als das Ergebnis von Verhandlungen zwischen den reichen Ländern der sogenannten Ersten Welt und den armen Ländern der sogenannten Dritten aufgefasst und kritisiert. Nicht die bösen Absichten der Verantwortlichen, sondern die guten, scheinbar altruistischen Intentionen werden im Namen der betroffenen Kinder im Theater hinterfragt und kritisiert. Ihre scharfe Kritik speist sich aus der Tatsache, dass bei der Adoption die Betroffenen, d. h. die Adoptivkinder selber nicht gefragt werden. Der Begriff des ‚Adoptivkindes‘ weist unter dem Gesichtspunkt sowohl von Klasse und Ethnie, als auch von Alter auf ihre mehrfache Minoritätsbehandlung hin.

Es ist bemerkenswert, dass Miriam vor dem Abflug nach Seoul vor dem Hintergrund einer Toilettenwand im Frankfurter Flughafen selber ein Pre-Flight-Foto macht. Es ist als ihre eigene Antwort auf ihr erstes Babyfoto anzusehen. Sie ist wieder allein im Flughafen und will festhalten, was aus ihr geworden ist. In diesem Moment malt sich Miriam in der Phantasie ihre Ankunftsszene aus: „Guten Tag Frau Miriam Stein / ehemals Miss Park Yung Min / Wir begrüßen Sie in Südkorea / Hier gehören Sie hin / Zumindest teilweise / Korea entschuldigt sich aufrichtig / Für seit 1977 unabsichtlich entstandenen Schaden / Das ist nun Vergangenheit! / Willkommen daheim! / Mit freundlichen Grüßen / Republik Korea.“[11] Darin zeigt sich ihre Anschuldigung gegen den koreanischen Staat und ihr Wunsch nach seiner Entschuldigung, aber zugleich die Hoffnung auf eine freundliche Aufnahme.

[10] Zum Beispiel gibt es nun ein starkes Argument, dass man besser die überforderten Eltern finanziell unterstützen sollte, statt ihre Kinder ins Ausland zur Adoption zu geben. Der Körper erinnert einen an seinen nicht vollkommen gelungenen Assimilationsvorgang zu einer Gesellschaft, fungiert aber dennoch als ein einziges Indiz und Ursprung für die Suche nach der alten Herkunft.

[11] Stein, a. a. O., S. 27–28.

Miriams erste Episode im koreanischen Flughafenbus zeigt ihre überraschende Erfahrung, dass sie körperlich nicht mehr auffällig aussieht und als Koreanerin angesehen wird: „Ich war einfach nur eine von vielen." (42:22) Sie erfährt zuerst, dass ihr Körper automatisch Zugehörigkeit markiert. Aber anschließend erfährt sie die Existenz des zweiten Markierungszeichens, d. i. der Sprache, die sie wiederum ausschließt. In Korea berichtet sie wie die anderen Adoptierten über die Erfolglosigkeit bei der amtlichen oder offziellen Herkunftssuche. Die Adoptionsagentur oder die betreffenden Behörden bewahren kaum Dokumente für ihre Herkunft und ihre Eltern auf. Sogar der einzige Zettel mit der Information, dass sie in Südkorea 1977 in einer Schachtel gefunden worden sei, war gefälschte Standardinformation für das Findelkind. Erst in einem Waisenhaus in Daegu kann sie durch ihre einfühlende Phantasie, die sie wieder in mitleidende Vergangenheit hineinsetzt, ihre Säuglingszeit in Korea rekonstruieren und Beruhigung finden.

4. KÖRPER UND GENTECHNIK

Am Anfang und Ende des Theaterstückes erzählt Miriam von Craig Venter, der als erster das Genom des Menschen entschlüsselte. Sie zitierte auch seine Worte, dass man von nun an das Leben selbst in der Hand nehmen könne. Miriams neue Herkunftssuche geht ebenfalls von ihrem eigenen Körper aus, bedient sich dabei aber fortschrittlicher naturwissenschaftlicher Methoden. Miriam verwendet beide Marktführer für Gentechnologie, den „genomcollector" der Firma DeCODEme und 23andme. Aufgrund einiger Unstimmigkeiten schenkt sie den Resultaten zwar kein volles Vertrauen, gewinnt aber doch neue Informationen.

Ihre Versuche kann man unter zwei Gesichtspunkten als neue und umgekehrte Experimente gegenüber üblichen Suchmethoden betrachten.[12] Erstens will sie ihre Identität durch Allgemeinzugehörigkeit definieren, die sich nicht auf nationale oder ethnische Zugehörigkeit beschränkt: Das Resultat zeigt, dass ihre Ahnen oder eine hypothetische Urmutter aus Afrika durch Wanderung über mehrere Kontinente nach Korea gelangt sind. Zugleich ist sie von einem beliebigen weißen Mann in New York wie etwa dem Genomforscher Craig Venter nur durch 0,1 % der Gene zu unterscheiden. Diese Gemeinsamkeit der Gene lässt sie zu der großen Familie der Menschheit gehören.

[12] Über die szientifische Interpretation der wissenschaftlichen Methode, vgl. Hyoung-jin Im: Scientific Revolutions and Transformation of Theatre Paradigm – Identity of the Other and Falsifiability of the Body – Rimini Protokoll's *Black Tie* (2008), in: Dramaforschung 25 (2018), S. 85.

Zweitens geht sie von der Gegenwart nicht in die Vergangenheit zurück, sondern vorwärts in die Zukunft. Sie gibt die Suche nach ihren leiblichen Eltern in Korea auf und entdeckt statt dessen die Spuren ihrer Eltern in ihrem eigenen Körper. Sie erklärt ihren eigenen Leib durch deren Erbgut: „Man kann gucken, wie die Genome meiner Eltern bei mir zu einem geworden sind durch Schmelzen, Duplizieren, Abschreiben, Neuzusammensetzen und Weglassen." (1: 07:21) Der Gentest sagt, dass sie z. B. mit 20-prozentiger Wahrscheinlichkeit später an Alzheimer erkranken wird. Darauf basierend setzt sie ihre phantasierende Geschichte fort. Da benutzt sie das Wort „ich" und entschlüsselt den Sinn des Titels. Bisher können bei der Herkunftssuche schwarze Löcher nicht ganz gefüllt werden, aber nun wird eine Bindung zur Herkunft im Dunklen geschaffen, die zwischen Erinnern und Vergessen schwankt: Sie kann sich an viele Lieder erinnern, aber: „Ich werde vergessen, dass *Black Tie* Englisch ist, schwarze Krawatte heißt, aber Smoking mit Fliege meint. Ich falle. Ich." (1:18:11).

5. SCHLUSS

Das Theaterstück *Black Tie* zeigt, wie verschiedene Identifizierungsprozesse anhand eines Körpers von einem Adoptivkind problematisiert und praktiziert werden können. Die anders aussehenden Körper bei der Überseeadoption verhindern kulturell vollkommene Assimilierung und Zugehörigkeit eines Menschen. Die Unstimmigkeit und Disparität von Selbst- und Fremdwahrnehmung, deren Schauplatz der Körper eines Adoptivkindes ist, lässt die Betroffenen auf das Abenteuer der Selbstsuche eingehen. Miriam erfährt in Deutschland, Korea und überall in der Welt unterschiedliche Ein- und Ausschlussprozesse unter anderem wegen ihres unterschiedlich kodierten Körpers. Die stark autobiographischen Erfahrungen und ihre Modifizierung für die Bühne zeigen performativ, wie die Identitätsfindung am Körper als Sammelplatz der Indikatoren heutzutage stattfinden kann.

LITERATUR

Birgfeld, Johannes: *Black Tie*. Ein Monodrama, oder Deliterarisierung des Theaters, in: Birgfeld, Johannes et al. (Hrsg.): Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren, Erlangen 2015, S. 37–55.

Choi, Yun-Young: Die Suche nach den Wurzeln und die Problematik einer Puzzelidentität, in: Fachzeitschrift für Deutschlandkunde 26 (2010), S. 255–279.

Hübinette, Tobias: Überseeadoption. Zwischen dem Modernismus und Kolonialismus, Tagungsband für die 6. Konferenz des GOALs vom 19.8.2005, S. 48–55.
http://www.tobiashubinette.se/international_adoption_3.pdf [Abruf: 31.12.2019]

Im, Hyoung-jin: Scientific Revolutions and Transformation of Theatre Paradigm – Identity of the Other and Falsifiability of the Body – Rimini Protokoll's *Black Tie* (2008), in: Dramaforschung 25 (2018), S. 67–96.

Mumford, Meg: Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity, in: Contemporary Theater Review 23, 2 (2013), 153–165.

Park, Jeongjun: Issues of Ego Reconstruction in Transnational Adoptee Literature by Korean-born Writers, Dissertation, Seoul National University, 2014.

Stein, Miriam Yung Min: Berlin – Seoul – Berlin, Dortmund 2008.

Black Tie. https://vimeo.com/41001100 [Abruf: 31.12.2019]

Zum Ende des Chamisso-Preises: Ende des Ausschlusses oder Einschluss der Unterschiede?

Keiko Hamazaki (Rikkyo-Universität, Tokyo)

1. Ende des Chamisso-Preises. Ein kurzer Überblick

Im März 2017 wurde der Adelbert-von-Chamisso-Preis zum letzten Mal vergeben. Die Robert Bosch Stiftung, die seit 1985 über drei Jahrzehnte hinweg deutschsprachige literarische Texten von Autoren mit sogenanntem „Migrationshintergrund" ausgezeichnet hatte, kündigte 2016 die Einstellung des Preises mit der Begründung an, dass „die Werke der ausgezeichneten Autoren […] heute selbstverständlicher und unverzichtbarer Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur" seien und „damit […] der Preis seine Zielsetzung erreicht"[1] habe. Die weitere Begründung stellte aber den kontroversen Charakter des Preises heraus: es hieß, „viele dieser Autoren wollen heute nur für ihre literarischen Leistungen gewürdigt werden und nicht wegen ihres biografischen Hintergrunds."[2] Irmgard Ackermann, Mitbegründerin des Preises, schrieb einmal, dass es immer wieder „kritische Stimmen" gab: Kritisiert werde einerseits, dass der Preis „die Autoren und ihre Werke für politische / kulturpolitische Zwecke" vereinnahme, und andererseits, dass „Autoren durch die ‚Zuweisung' zur ‚Migrantenliteratur' […] in ein Ausländerghetto abgeschoben"[3] würden.

In der Tat hatte der Preis einen „kulturpolitischen Zweck". 1985 wollte die Stiftung mit dem Chamisso-Preis nicht nur „herausragende Leistungen in dieser Art Literatur würdigen", sondern auch „deren Entwicklung fördern und ihre Verbreitung unterstützen".[4]

---

[1] Pressemitteilung. Ziel erreicht – Robert Bosch Stiftung beendet Chamisso-Preis (20. September 2016). http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/70274.asp (letzter Zugriff: 15. August 2019).

[2] Pressemitteilung. Ziel erreicht (wie Anm. 1).

[3] Irmgard Ackermann: Der Chamisso-Preis und der Literaturkanon. In: Manfred Durzak / Nilüfer Kuruyazici (Hgg.): Die andere Deutsche Literatur. Istanbuler Vorträge. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2004, S. 47–51, hier S. 48.

[4] Karl Esselborn: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur. In: Klaus Schenk / Almut Todorow / Milan Tvrdík (Hgg.): Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Tübingen, Basel (Francke) 2004, S. 317–325, hier S. 318.

Bei der Rezeption dieser Literatur war zunächst ein gesellschaftskritisches Interesse dominant; die Texte wurden oft im Rahmen von Diskussionen zur „Gastarbeiter-“ und „Ausländerfrage“ besprochen. Bald danach, ab Mitte der Achtzigerjahre, verwendete man gern Begriffe wie „multikulturelle“ oder „mehrkulturelle Literatur“, um sie von sozialen und politischen Intentionen zu entlasten. Aber auch diese Begriffe wurden in der bundesdeutschen Gesellschaft politisch benutzt. Von den Autoren erwartete man die Rolle des „Vorzeigefremden“, nicht zuletzt auch die Robert Bosch Stiftung. Terézia Mora (2000 Förderpreis, 2010 Chamisso-Preis) äußerte ganz offen, dass sie „zuerst erschrocken“[5] war, als sie 2000 den Chamisso-Förderpreis bekam, und dass sie nicht bis zum Ende ihres Lebens „die Berufs-Fremde“[6] geben wolle.

„Den Anderen nur als ‚Anderen‘ wahrzunehmen ist der Beginn von Gewalt“,[7] schreibt Ilija Trojanow in seinem 2017 erschienenen Buch „Nach der Flucht“, das aphoristische Reflexionen zum Thema „Flucht“ und dem Leben danach bringt. Trojanow, der selbst als Sechsjähriger mit seinen Eltern von Bulgarien über Jugoslawien und Italien nach Deutschland flüchtete, widmet das Buch seinen Eltern, die ihn „mit der Flucht beschenkten“. Der mehrfach mit Literaturpreisen ausgezeichnete deutschsprachige Schriftsteller wird wohl noch immer mit Bemerkungen konfrontiert wie: „Sie haben ja gar keinen Akzent.“[8] Er interpretiert diese Bemerkungen von Einheimischen als Ausdruck von Vorstellungen wie: es sei „nicht vorgesehen, dass die Fremden von uns nicht mehr zu unterscheiden“[9] sind sowie „[…] Egal, wie viele Jahre seit seiner Flucht vergangen sind, die Einheimischen kennzeichnen ihn als jemanden, der etwas Essentielles nicht mit ihnen teilt.“[10] Die Gewalt, „den Anderen nur als Anderen wahrzunehmen“, geht vor allem darauf zurück, dass „unsere“ und die Identität der „anderen“ statisch festgehalten wird. Trojanow plädiert deshalb für Veränderung: „Veränderung ist Bewegung. Der Geflüchtete verkörpert Bewegung. Er bringt Veränderung in die Gesellschaft.“[11] „Die Gefahr ist nicht, dass wir überfremdet werden, sondern dass uns die Fremde ausgeht.“[12] Das Buch ist als Beitrag eines deutschsprachigen

[5] Terézia Mora / Imran Ayata / Wladimir Kaminar / Navid Kermani: LITERATUREN-Gespräch. „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka.“ Ist Fremd-Sein ein Problem, ein Thema oder ein Markt-Vorteil? In: Literaturen (April 2005), S. 26–31, hier S. 31.
[6] Ebd., S. 26.
[7] Ilija Trojanow: Nach der Flucht. Frankfurt am Main (S. Fischer) 2017, S. 55.
[8] Ebd., S. 15.
[9] Ebd.
[10] Ebd., S. 11f.
[11] Ebd., S. 74.
[12] Ebd., S. 102.

Autors, der seit über vierzig Jahren ein Leben nach der Flucht lebt, zur Debatte um Geflüchtete zu lesen.

Die Multikulturalität hat sich in Deutschland und Europa seit den neunziger Jahren faktisch sehr rasch weiterentwickelt, wurde aber in den letzten zwanzig Jahren durch mehrere Terroranschläge und den Anti-Islam-Diskurs überschattet. Parallel zu dieser Entwicklung wurden die Herkunftsländer der Autoren und damit auch die Themen und Stile ihrer Texte immer vielfältiger. Die deutsche Sprache ist für viele Autoren mit Migrationshintergrund keine Fremdsprache mehr. Der Chamisso-Preis hat sich dieser Entwicklung – wenn auch erst nachträglich – angepasst, indem er sich 2012 für „auf Deutsch schreibende Autoren, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist", öffnete. Viele der ausgezeichneten Autoren haben die Entwicklung der Multikulturalität in Europa (und deren vorgebliches Scheitern) intensiv erlebt und ihre Beobachtungen literarisch zum Ausdruck gebracht, jeder auf seine eigene Weise.

Zur Einstellung des Chamisso-Preises äußerten Trojanow und sein Schriftstellerkollege José F. A. Oliver, der „Zeitpunkt [sei] schlecht gewählt":[13] Es war genau der Zeitpunkt, wo Hunderttausende in Deutschland Asyl suchten.

> Es kommen Geschichten und Erfahrungen, Sprechweisen und Schreibweisen ins Land, die ungehört, ja unerhört sind. Die Entwicklung mit Hilfe des Chamisso-Preises […] zu begleiten, hätte der Bosch-Stiftung sehr gut angestanden.[14]

Neben Trojanow und José F. A. Oliver gab es weitere kritische Stellungnahmen zur Einstellung, und andere Stifter versuchten, die Intention des Chamisso-Preises fortzusetzen.[15]

2. Der letzte Chamisso-Preisträger Abbas Khider (geb. 1973) und die Ankunft seiner Geschichte(n) in der deutschsprachigen Literatur

Der letzte Adelbert-von-Chamisso-Preis wurde 2017 an den irakisch-deutschen Autor Abbas Khider verliehen. Dies zeigte symbolisch, dass „neue Geschichten" im Sinne Trojanows in der deutschsprachigen Literatur ankom-

[13] Vgl. Ilija Trojanow und José F. A. Oliver: Ade, Chamisso-Preis? In: FAZ-net, 21. September 2016. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritik-an-bosch-stiftung-ade-chamisso-preis-14443175.html (letzter Zugriff: 15. August 2019).

[14] Ebd.

[15] 2019 wurde tatsächlich ein neuer Preis gestiftet, der „Chamisso-Preis/Hellerau". Die erste Preisträgerin ist Maria Cecilia Barbetta aus Argentinien. Die Preisverleihung fand im Mai 2019 in Hellerau/Dresden statt.

men.[16] Der 1973 in Bagdad geborene Autor musste 1996 nach mehrfachen Gefängnisaufenthalten und Folter aus dem Irak fliehen, hielt sich einige Jahre illegal in den Nachbarländern auf und fand schließlich 2000 in Deutschland Asyl. Auf die Frage, wie weit seine Texte „autobiografisch" seien, antwortete Khider in einem Interview, alle Figuren seien fiktiv; er schreibe aber über reale Themen und versuche, die Stimmung seiner Zeit und seiner Generation wiederzugeben. „Es ist also alles autobiografisch, selbst das Erfundene."[17]

Die vier bisher erschienenen Romane, die authentisch wirkende Einzelheiten über das Leben von Asylsuchenden erzählen, sind entweder Rahmenerzählungen oder haben mehrere Erzählebenen, so dass die Fiktionalität der erzählten Geschichten in den Vordergrund rückt.

Sein dritter Roman, „Brief in die Auberginenrepublik" (2013), ist die Geschichte eines Briefs. Im ersten Kapitel schreibt der junge Iraki Salim, der mit falschem Pass in Libyen lebt, einen Brief an seine Freundin in Bagdad und versendet ihn mit einem schwarzen Transport. Die folgenden sechs Kapitel werden jeweils von einer der Figuren erzählt, die den Brief übernehmen und weiterliefern: ein ägyptischer Taxifahrer in Libyen, ein Reisebüroleiter in Kairo und ein Lastwagenfahrer in Jordanien. Sie erzählen von ihrem Leben, der Arbeit im Ausland, ihrer Familie und kritisieren mit viel Witz und Wut Politik und Wirtschaft ihres Landes.

Begleitet von diesen Geschichten reist der Brief von Libyen über mehrere Grenzen bis nach Bagdad, wo er doch noch in den Händen eines Geheimpolizisten landet. Dieser und sein Oberst erzählen von ihren Familienverhältnissen und wie sie im System aufgestiegen sind. Sie sind nämlich auch nur kleine Teile des Herrschaftssystems, sind Paradebeispiele für die „Banalität des Bösen" und erledigen ihre Aufgabe im diktatorischen Regime bloß, um zu überleben.[18]

---

[16] In der Begründung formulierte die Jury, er habe sich erwiesen „als sprachsensibler Beobachter der Verzweiflung, Verstörtheit, Wut und Hoffnung junger Männer, die ihre Heimat verlassen müssen und Zuflucht in Europa suchen." In: Pressemeldung. Abbas Khider erhält den Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung 2017, Förderpreise gehen an Barbi Markovic und Senthuran Varatharajah. https://www.bosch-stiftung.de/de/presse/2017/01/abbas-khider-erhaelt-den-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung-2017-foerderpreise (letzter Zugriff: 29. Dezember 2018).

[17] Abbas Khider aus dem Irak im Interview. „Die Literatur kann den Menschen eine Stimme geben, die keine haben." Interview von Katharina Kretschmer. In: Zenith-Online (9. September 2013). https://magazin.zenith.me/de/archiv/autor-abbas-khider-aus-dem-irak-im-interview (letzter Zugriff: 29. Dezember 2018).

[18] Khider sagt in einem Interview, dass er „für die Recherche" „viele solcher Menschen" [Folterer, Sicherheitspolizisten u. a.] getroffen hat. „Es war schwierig zu hören (sic!) wie überzeugt sie von sich selbst sind und von dem was sie getan haben. Sie sind überzeugt, keine Fehler gemacht zu haben. Aber das Wichtige war für mich zu verstehen wie sie funktionieren. Und ich habe festgestellt, dass sie nicht so viel anders ticken als wir: Der

Zum Schluss bekommt allerdings die junge Frau des Obersten, die sich für politische Fragen nicht interessiert, den Brief in die Hand. Von dem Schicksal des unglücklichen Liebespaares betroffen, sucht sie vergeblich nach der Adressatin und verbrennt den Brief zuletzt. Nur ein kleines Stückchen Papier bleibt übrig, worauf sie liest:

> Die Glaubwürdigkeit unserer Geschichte besteht vermutlich darin, dass sie weder glaubwürdig noch unglaubwürdig ist. Sie ist eben nur eine mesopotamische Geschichte …[19]

Für den Verfasser des Briefs, der seit über zwei Jahren auf der Flucht ist und seitdem von seiner Freundin nichts mehr erfahren hat, ist seine Liebe in Bagdad sehr fern gerückt und in diesem Sinne „nur eine mesopotamische Geschichte". Diese Sätze am Schluss des Romans, die man auch auf das Ganze beziehen kann, bringen den Leser in Verlegenheit, der die authentische Geschichte eines Geflüchteten zu lesen glaubt. Hier handelt es sich aber um „das Erfundene", das Khider erzählstrategisch konstruiert.

Auch in seinem vierten Roman „Ohrfeige" (2016) geht es um die Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichte. Zu Beginn des Romans fesselt der Ich-Erzähler, ein Asylant aus dem Irak, eine Angestellte einer deutschen Ausländerbehörde an ihren Bürostuhl, klebt ihr den Mund zu und beginnt zu erzählen: von seiner unerwarteten Ankunft in Deutschland nach der Fahrt im Laderaum eines Lastwagens und vom langen Warten auf die Aufenthaltsgenehmigung. „Liebe Frau Schultz", spricht er die gefesselte Angestellte an, die ihm nun endlich zuhören muss.

Er erzählt nicht nur vom Leben im Asylantenheim und von seiner tragischen Jugendliebe, sondern auch über die „Erfindung" seiner Lebensgeschichte für die Verhandlung über den Asylantrag. Flüchtlinge müssen nämlich, um Asyl gewährt zu bekommen, ihr Leben so darstellen, dass sie nach der Genfer Konvention oder dem Dublin-Abkommen unter die Kategorie des Flüchtlings fallen. Die Not zwingt sie, „ein großer und guter

---

Bereich der Arbeit entscheidet wie die Menschen werden. Wenn man in einer Diktatur als Sicherheitspolizist nicht die Befehle befolgt, verliert man seinen Job. Wer nicht foltert wird gefoltert. Unter Saddam Hussein gab es bestimmte Strukturen, mit denen man leben und zusammenleben musste. So funktionierte das Leben dort. Und das versuchte ich literarisch zu verarbeiten. Die nackte Wahrheit, mehr nicht." Zit. in: Der Preisträger 2013 im Gespräch. „Aber die Literatur gehört uns nicht. Sie ist wild. Und geht gern fremd. Und das ist in Ordnung!" Der Preisträger 2013 im Gespräch [mit Alexa Knapp]. In: Stadt Heidelberg Kulturamt: Hilde-Domin-Preis für Literatur im Exil für Abbas Khider (2013), S. 6–12, hier S. 11.
https://www.heidelberg.de/site/Heidelberg_ROOT/get/params_E2036308203/458253/Domin_innen2013-low.pdf (letzter Zugriff: 13. Februar 2020).

[19] Abbas Khider: Brief in die Auberginenrepublik. Hamburg (Edition Nautilus) 2013, S. 155.

Lügner"[20] zu werden. Der gefesselten Angestellten gegenüber bekennt er diese „Lüge" und erzählt die *wirklichen* Fluchtgründe wie in der „christliche[n] Beichte".[21] Ihm wuchsen nämlich in der Pubertät weibliche Brüste, so dass sein Selbstgefühl als junger Mann gestört und ein normales Alltagsleben unmöglich wurde. Bevor er zur Wehrpflicht antreten musste, wollte er nach Europa. Dieser persönliche, aber einleuchtende Fluchtgrund entspricht nicht der naiven Erwartung westlicher Leser, die mit „Asyl" primär politische Verfolgung unter Diktaturen verbinden. In Umkehrung dieser Erwartung muss sich die Angestellte der Ausländerbehörde unter dem Zwang der Gewalt das absurde Verhängnis des Erzählers anhören, das er hier überhaupt erstmals ausspricht.

Aber die Glaubwürdigkeit dieser „Beichte" wird am Schluss des Romans wieder unglaubwürdig. Im Roman gibt es noch eine weitere, kursiv gedruckte Erzählebene, wo der Erzähler, im Haschischrausch auf dem Sofa sitzend, Worte collagiert, träumt und sich metaphorisch von der Alltagssprache löst. Auf dieser Erzählebene endet der Roman wie folgt:

> Halt! Frau Schulz; wo sind Sie? Sind Sie abgehauen? Wir sind doch längst noch nicht fertig. Aber wo wollen Sie sich schon verstecken?
> Ich schwöre bei Allah und allen Arschlöchern des Himmels: Irgendwann werde ich Sie erwischen und ohrfeigen.[22]

Die erzählten Ereignisse verschwimmen hier im Rausch, aber im Gegenzug erscheinen dem Leser die Verlegenheit, die Wut und Ohnmacht von Asylsuchenden umso wahrhaftiger. Sie sind ständig von den Entscheidungen anderer abhängig, von der europäischen Asylpolitik, von bürokratischen Zufällen und willkürlichen Entscheidungen, von Schleppern, angeblichen Helfern usw. Sie werden der ursprünglich menschlichen Bestimmung beraubt, selbst etwas aus ihrem Leben zu machen und ihm dadurch Sinn zu geben. Die unsichere Perspektive des Erzählers ist also der genaue Ausdruck ihrer Lage. Ihre Geschichte kann nur reflexiv und mit vielen Fragezeichen erzählt werden. Der Ich-Erzähler in Khiders erstem Roman „Der falsche Inder" (2008), der von seiner Flucht erzählen will, schreibt, dass er, „immer wieder […] auf[hörte], weil [er] einfach nicht überzeugt war, weil [ihm] die Erzählstruktur fehlte […].[23]

[20] Abbas Khider: Ohrfeige. München (Hanser) 2016, S. 73.
[21] Ebd., S. 10.
[22] Ebd., S. 220.
[23] Abbas Khider: Der falsche Inder. Hamburg (Edition Nautilus) 2008, S. 154.

3. SCHLUSS

Trojanow schreibt in dem oben angeführten Buch:

> Wer eine Sprache mühsam erlernt hat, bis er nicht mehr in ihr fremdelt, fühlt sich für sie mitverantwortlich. Er pflegt eine fürsorgliche Beziehung zu ihr.[24]

Autoren wie Trojanow oder Khider, denen die deutsche Sprache zur Literatursprache geworden ist, gehen sorgfältig mit dem Medium um, das ihnen die Kraft zum Ausdruck verleiht. Da geht die Fremde der deutschen Sprache nicht aus, sondern durch die Fremde und diejenigen, die in die deutsche Sprache geflüchtet sind, erfährt sie Veränderung. In der deutschen Sprache werden das Leben im Irak, die politischen Verhältnisse, unter denen die Menschen leben, und ihre Verhängnisse erzählt, und so werden *die* Fremde, *das* Fremde und *der* Fremde für die deutschsprachige Literatur zugänglich. Es geht also nicht um die „Integration" der Migrantenautoren in den deutschsprachigen Literaturbetrieb, sondern um die Vervielfältigung und Veränderung der deutschsprachigen Literatur.

Genau diese Vervielfältigung ist die „literarische Antwort auf den Wandel […] unserer globalisierten Welt",[25] wie die Ausschreibung des neu eingerichteten Chamisso-Preises/Hellerau jetzt lautet. In der Ausschreibung heißt es, dass herausragende Literatur ausgezeichnet werden soll, die „aus einem persönlichen Sprach- oder Kulturwechsel heraus […] auf den Wandel unserer modernen, pluralen und globalisierten Welt" literarisch antwortet. Hingegen hat der alte Chamisso-Preis seine Einstellung so begründet, dass viele Autoren „nicht wegen ihres biografischen Hintergrunds"[26] gewürdigt werden wollten. Aber „Integration" bzw. „Einschluss" dieser Autoren soll nicht heißen, die Vielfalt ihrer Biografien in der Schnittmenge der gesellschaftlichen Dynamik unauffällig aufgehen zu lassen oder zu „neutralisieren", die „Fremdheit" erlöschen zu lassen. Im Rückblick kann man dennoch sagen, dass der Adelbert-von-Chamisso-Preis gerade diese „Änderung" der deutschen Literatur in der zunehmenden Vielfalt der Gesellschaft über dreißig Jahre lang begleitet und protokolliert hat.

---

[24] Ilija Trojanow: Nach der Flucht (wie Anm. 7), S. 27f.

[25] „Über den Preis" auf der Webseite des Chamisso-Preises/Hellerau. https://www.chamissopreishellerau.de/ (letzter Zugriff am 24. August 2019).

[26] Pressemitteilung. Ziel erreicht (wie Anm. 1).

Identitätsproblematik in Anna Kims Roman *Die grosse Heimkehr*

Sinae Lee (Seoul National University)

I. Einführung

Immer häufiger sind in der deutschsprachigen Literaturlandschaft literarische Werke von Autoren und Autorinnen mit Migrationshintergrund zu finden. Im Gegensatz zu anderen Ländern wie Frankreich, Großbritannien, Kanada und den Vereinigten Staaten, deren Migrationsgeschichte weit zurückreicht, ist die Geschichte der Migration in Deutschland noch kurz. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Bundesrepublik Deutschland als multikulturelle Gesellschaft wahrgenommen, und ein entsprechendes soziales System wurde auf den Weg gebracht. Es versteht sich daher von selbst, dass die Geschichte der deutschsprachigen Migrationsliteratur gemessen an anderen Sprachen relativ kurz ist. Im Vergleich zur herkömmlichen deutschen Literatur gilt sie noch immer als verhältnismäßig exotisch.

Mit Beginn des 21. Jahrhunderts, dem Zeitalter der zunehmenden globalen Vernetzung, dem Verschwimmen von kulturellen Grenzen und der Hybridisierung jedoch wird in der Germanistik ein steigendes Interesse an der Migrations- oder auch Migrantenliteratur erkennbar, was vermehrt zu Diskussionen um das Phänomen aus verschiedenen Perspektiven führt. Der literaturwissenschaftliche Terminus „Interkulturalität" ist seit den 1980er Jahren zu einem zentralen Begriff der interkulturellen Germanistik geworden und wird auch als Grundkonzept einer „interkulturellen Literaturwissenschaft" verstanden. Seit den 1990er Jahren haben im deutschsprachigen Raum interkulturelle Literaturen wieder an Bedeutung gewonnen; z. B. hat sich eine deutsch-türkische Literatur etabliert, deren Wurzeln in der sogenannten interkulturellen Literatur oder auch Migrationsliteratur der 1960er Jahre liegen.[1] Als türkischstämmige Schriftsteller gehören Feridun Zaimoglu, Emine Sevgi Özdamar und Osman Engin heute zu den prominenten Gegenwartsautoren

[1] Sabine Keiner erwähnte hierzu den Begriff der „Literatur mit dem Motiv der Migration". Vgl. Sabine Keiner: Von der Gastarbeiterliteratur zur Migranten- und Migrationsliteratur – literaturwissenschaftliche Kategorien in der Krise? Problemaufriß und begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 30, 1999, S. 3–14, hier S. 11.

deutscher Sprache. Auch Vertreter anderer interkultureller Literaturen, wie der Schriftsteller Rafik Schami, der syrischer Herkunft ist, oder die Schriftstellerin Yoko Tawada, deren Wurzel in Japan liegt, genießen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur große Bekanntheit. Bei der Autorin, die in der vorliegenden Arbeit vorgestellt werden soll, handelt es sich um Anna Kim, eine österreichische Schriftstellerin mit koreanischem Migrationshintergrund.

II. BIOGRAPHIE UND LITERARISCHE WERKE

Anna Kim wurde 1977 in Daejeon, Südkorea geboren und wanderte 1979 im Alter von zwei Jahren mit ihren Eltern in das damalige Westdeutschland aus. Von 1984 lebt sie in Wien, wo sie Philosophie und Theaterwissenschaft studierte. 1999 veröffentlichte sie erstmals kürzere Werke in unterschiedlichen Literaturzeitschriften. Ihr erster Roman *Die Bilderspur* erschien 2004, vier Jahre später dann ihr zweiter Roman *Die gefrorene Zeit*. Dieser spielt vor dem Hintergrund der Jugoslawienkriege, nach deren Ende mehr als 30.000 Menschen beim Roten Kreuz als vermisst gemeldet wurden. Es ist sowohl eine Geschichte aus der Perspektive der Ich-Erzählerin Nora, einer jungen Frau, die beim Roten Kreuz in Wien arbeitet, als auch die Geschichte eines Kosovo-Albaners, der sich auf die Suche nach seiner verschwundenen Frau begibt. Mit viel Feingefühl und Liebe zum Detail schildert die Autorin den Alltag in der konfliktreichen Region des Grenzgebietes; auch erhält der Leser einen Einblick in die Arbeit der Mitarbeiter des Roten Kreuzes, welche die Registrierung der Vermissten entgegennehmen und um die Identifizierung der Toten bemüht sind. Mit *Anatomie einer Nacht* folgte 2012 ein Roman, der das Leben der Menschen in Grönland zum Thema hat. Anfang 2017 erschien Kims vierter Roman *Die große Heimkehr*[2]. In ihren Werken setzt sich die Autorin stets intensiv mit der Problematik von Schicksal und Identität von Individuen und Gemeinschaften in konfliktreichen Regionen auseinander. Politische Manipulation, persönliche Identität und Humanität können als Hauptthema von Kims Romanen verstanden werden.

Als erster koreanischer Schriftsteller, der ein Werk in deutscher Sprache veröffentlichte, muss an dieser Stelle Mirok Li (1899–1950) erwähnt werden. Nach seiner Teilnahme an Protestaktionen gegen die japanische Besatzung im Jahr 1919 war Li gezwungen, über China nach Deutschland ins Exil zu flüchten, wo er seinen Roman *Der Yalu fließt* schrieb. Dieser wurde im Jahr 1946 in Deutschland veröffentlicht und stieß nicht nur auf große Begeisterung beim deutschen Lesepublikum, sondern wurde unter anderem auch im Deutsch-

[2] Anna Kim: Die große Heimkehr. Suhrkamp, Berlin 2017. Im Folgenden wird der Romantitel mit GH abgekürzt.

unterricht an Schulen behandelt. In den 1960er Jahren kamen zahlreiche Koreaner als Gastarbeiter nach Deutschland. Bis zum Jahr 2018 stieg die Zahl der in Deutschland wohnhaften Menschen mit südkoreanischen Wurzeln auf ca 36.000 an, und die Tendenz der Zuwanderung ist immer noch steigend. Insbesondere die zweite Generation von Zuwanderern und jungen Neueinwanderern ist in den Bereichen Kultur, Kunst und Sport sehr aktiv. Es sind jedoch nur wenige Fälle bekannt, in denen ein koreanischer Autor einen Beitrag zur deutschen Literatur leistete. Anna Kim gehört zu der ersten Generation der Schriftsteller, die deutsch-koreanische Literatur betreibt. Im Folgenden wird Kims neuester Roman *Die große Heimkehr* vorgestellt und anschließend im Hinblick auf die Identitätsproblematik analysiert.

III. HANDLUNG UND FIGURENKONSTELLATION

Die große Heimkehr ist ein historischer Roman, der vor dem Hintergrund der sechsunddreißgjährigen japanischen Kolonialherrschaft und der damaligen politischen und historischen Lage Koreas spielt, welches nach dem Koreakrieg (1950–1953) in zwei Teile geteilt wurde. Der 558-seitige Roman besteht aus insgesamt neunzehn Kapiteln und erzählt von zahlreichen Charakteren und den Problemen, mit denen sie sich konfrontiert sehen. Die drei Figuren im Zentrum der Erzählung sind Yunho Kang, dessen Freund aus Kindheitstagen Johnny Kim und Eve Moon, eine Frau, die sich in einer Dreiecksbeziehung mit beiden Männern befindet.

Das erste und letzte der neunzehn Kapitel bilden gemeinsam die Rahmenerzählung. Die Binnenerzählung setzt sich aus den weiteren siebzehn Kapiteln zusammen und wird aus Sicht des Protagonisten der Binnenhandlung wiedergegeben. In Kapitel 1 wird die Geschichte von Hanna, der Ich-Erzählerin der Rahmenhandlung, geschildert. Hanna, die im Alter von vier Jahren von einer deutschen Familie adoptiert wurde und auf diesem Wege nach Deutschland kam, besucht Korea auf der Suche nach ihren Wurzeln und trifft auf den 78-jährigen Yunho Kang, der in Seoul lebt. Ihr Ziel ist es, in Korea Informationen zu ihrer Herkunft in Erfahrung zu bringen und dadurch ihre Identität zu finden. Yunho, der kein Englisch spricht, bittet Hanna, einen Brief aus den USA für ihn ins Koreanische zu übersetzen. In dem Brief erfährt sie von dem Tod einer Frau namens Eve Moon und beginnt sich für die Geschichte von Eve zu interessieren. Diese wird ihr schließlich von Yunho erzählt, und damit beginnt die Binnenhandlung, die auf den tragischen Ereignissen basiert, welche im zwanzigsten Jahrhundert in Korea eintraten.

Ab dem zweiten Kapitel werden Yunhos Erinnerungen folgend die schicksalhaften Ereignisse der Koreaner um Seoul und Osaka in den Jahren 1959

und 1960 beschrieben. In seiner Geschichte erzählt Yunho von seiner Freundschaft zu Johnny Kim, seinem Freund aus Kindheitstagen, ihrer gemeinsamen Zeit in der kleinen Stadt Nonsan in Südkorea, ihrem Wiedersehen nach vielen Jahren in Seoul und von Eve Moon, welche die Geliebte von beiden Männern wurde. Während Johnnys Vater Rektor der Dorfschule ist, hilft Yunhos Vater im Haushalt von Johnnys Familie aus. Als eines Tages eine Filmvorführungsgruppe in dem Dorf Halt macht, sind die beiden Freunde Yunho und Johnny zutiefst beeindruckt von dem Auftritt des Filmemachers in westlichem Gewand.

> Sein Körper war in westliche Kleidung gehüllt, und er trug eine Mütze, heute weiß ich, es war ein Béret, damals wunderte ich mich über dieses runde Häuflein, das über die rechte Seite seiner Stirn hing. (GH41)

Der Besuch der Filmvorführungsgruppe hat einen tiefen Eindruck bei Johnny hinterlassen und er träumt davon, eines Tages selbst Filmregisseur zu werden. Eve Lewis, auch Yunmee Moon oder Mizuki Takahashi genannt, hingegen verfügt über das Talent, sich an ihre Umgebung und unterschiedliche Situationen anzupassen.

> Eve war eine Ausnahme, sie dachte nicht daran, die Verkleidung aufzugeben, sie behielt ihren amerikanischen Namen und die amerikanische Kleidung, das Koreanische warf sie, wie das Japanische zuvor, weg, und auch zu besonderen Anlässen holte sie es nicht heraus. Sie identifizierte sich mühelos, zu mühelos, mit jenen, die durch unsere Heimat marschierten, als hätten sie sie erbeutet und mit ihr ihre Einwohner, die sie nach Gutdünken bestraften, indem sie ihnen mit dickflüssiger, roter Farbe das Gesicht beschmierten und *Goddamn Koreans* auf ihren Rücken schrieben und all das wegen einer Dose Bohnen oder eines Beutels Reis. (GH47)

Yunhos acht Jahre älterer Bruder Yunsu ist ein intelligenter junger Mann, der von allen Dorfbewohnern respektiert wird, insbesondere von Johnnys Vater, der Yunsu seinem eigenen Sohn vorzieht und ihn sogar als Ziehsohn in die Familie aufnimmt. Doch nachdem er für seine Mitgliedschaft in einer kommunistischen Gruppe festgenommen wird, wird Yunsu als vermisst gemeldet. Dieser Vorfall wirft einen Schatten auf das Leben des jungen Yunho. Nachdem er sein Zuhause verlässt, trifft er auf Johnny und dessen Freundin Eve. Johnny ist Mitglied der Nord-West-Jugend und Eve Spionin der US-Armee, als welche sie an Johnny herantritt. In einem Streit tötet Johnny versehentlich Jinman, den Anführer der Nord-West-Jugend, und die drei Freunde fliehen nach Osaka, Japan, wo sie auf die Zainichi treffen, eine in Osaka ansässige Gruppe von Koreanern.

Der Titel des Romans steht für ein wichtiges historisches Ereignis, welches sich im Jahr 1959 zutrug. Unter der Parole „Die große Heimkehr“ verkündete der nordkoreanische Diktator Kim Il Sung allen Koreanern in Japan, sie seien willkommen in Nordkorea; Schulen, Wohnungen und Arbeitsplätze würden dort auf sie warten. Eine der Romanfiguren ist die koreanische Lehrerin Ayumi, welche allein und einsam in Japan lebt. Ihre tiefe an religiöse Überzeugung grenzende Verehrung für die nordkoreanische Ideologie wird wie folgt beschrieben:

> Es war weder Kommunimus, der unerbittliche Lauf der Geschichte, von dem sie so oft sprach, dem sie ihr Ich verschrieben hatte, noch war es General Kim Il Sung, den sie verehrte. Es war ein anderer Glaube, der sie vollkommen durchdrungen hatte: Sie glaubte leidenschaftlich und unerschütterlich daran, dass es ein Paradies auf Erden gab. Und dieses Elysium war Nordkorea. (GH337)

Ayumi ermutigt ihre Schüler, an der Rückkehraktion teilzunehmen. Unterdessen wird Eiko, die Tochter des Inhabers einer Pension, in der Yunho und seine Freunde untergekommen sind, vermisst. Johnny wird verdächtigt, sie entführt zu haben, und begibt sich nach Nordkorea. Jedoch erweist sich der Verdacht letztendlich als unwahr.

IV. FORMALE UND THEMATISCHE TEXTANALYSE

Als nächstes soll ein Blick auf die narrative Charakteristik des Textes geworfen werden. Auffällig ist u. a. die Tatsache, dass Yunhos Erzählung an einigen Stellen unterbrochen wird. Der Ich-Erzähler der Binnenhandlung rückt in den Hintergrund, und es kommt zur Wiedergabe historischer Fakten, die dokumentarisch und in sachlichem Ton genannt werden. Nicht zuletzt aufgrund dieses Merkmals kann der Roman von Anna Kim als historischer Roman angesehen werden. So gibt es zum Beispiel detaillierte Hinweise auf Gojong, den vorletzten Herrscher der Joseon-Zeit, und diverse politische Widerstandskämpfer, die gegen die japanische Kolonialmacht kämpften. Kapitel 8 beschreibt die Präsidentschaftswahlen, die zum Ende von Syngman Rhees Amtsantritt hin durchgeführt wurden, den Widerstand der Bevölkerung und den Rücktritt des Präsidenten. Durch diese strukturellen Elemente kann der Roman als *faction* bezeichnet werden.

Kulturelle Hybridität manifestiert sich im Text auf unterschiedliche Weise. Betrachtet man zunächst die sprachlichen Aspekte, so fällt auf, dass es zu einer häufigen Verwendung koreanischer Sprichwörter und Redewendungen kommt, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen:

> Auch wenn der Himmel einstürzt, es gibt ein Loch, durch das man entkommt. (GH38)

> Du kannst das Tigerjunge nur fangen, wenn du die Höhle betrittst. (GH404)

Anna Kims Roman erzählt von Identität und Heimat. Sie beschäftigt sich mit dem Problem des „In-die-eigene-Identität-gezwungen-werdens". Insbesondere wenn eine Gesellschaft mit ideologischen und politischen Konflikten zu kämpfen hat, kann die Wahl für das Individuum unter Umständen die Entideologisierung sein. Dies wird am deutlichsten durch die Figur der Spionin Eva, die in der Lage ist, sich den jeweils gegebenen Umständen nahezu schon chamäleonartig anzupassen.

Die melancholischen Gefühle und die Gesamtatmosphäre werden durch die Verwendung von akustischen Elementen ausgedrückt, wie z. B. durch die melancholisch anmutende Jazzmusik von Billie Holiday, die sich durch den gesamten Roman zieht. Das Konzept der Heimatstadt, welches in der Erinnerung bzw. der Vorstellung jeder einzelnen Figur enthalten ist, ist nichts anderes als eine utopische Illusion oder eine politische Ideologie, die weit von der eigentlichen Realität entfernt ist. Die Koreaner in Japan, insbesondere diejenigen, die nach Nordkorea zurückkehren, müssen erkennen, dass der Ort, an den sie kommen, letztendlich nicht das Land ist, von dem sie geträumt haben. Anna Kim zeigt in ihrem Roman deutlich, dass die Geschichte einerseits historische Fakten, andererseits aber auch individuelle Erfahrungen beinhaltet, an die sich jeder auf seine eigene Weise erinnert.

V. SCHLUSSBETRACHTUNG

In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, anhand des Romans *Die große Heimkehr* von Anna Kim die Neuerungen der deutschen Literatur in der Migrationsliteratur zu beleuchten. Die Untersuchung lässt den Schluss zu, dass eine zu enge Interpretation der Konzepte von Identität und Heimat in der Post-Border-Ära nicht länger angebracht ist. Der Roman der österreichisch-koreanischen Autorin lässt hoffen, dass es in Zukunft weitere junge Schriftsteller mit Migrationshintergrund geben wird, die der deutschen Literaturwelt ein neues Weltbild und eine sozialkritische Perspektive aufzeigen.

Sektion 3

Widerspiel ums „Wir“ — Ein-, Aus- und Umbildung des Gemeinsamen

Ostasiatische Selbstvorstellungsdiskurse um 1900 und ihre deutschsprachigen Resonanztexte

Thomas Pekar (Gakushuin Universität, Tokio)

1917, während der Erste Weltkrieg tobte, hielt der österreichische Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal, damals im Propaganda-Dienst der österreichisch-ungarischen Armee stehend, in Bern den aufsehenerregenden Vortrag „Die Idee Europa". Natürlich sprach Hofmannsthal in diesem Kriegsjahr 1917 in Hinsicht auf Europa von einer Krise: „Der Krieg als geschichtliche Krise […]"[1], so der erste Satz seiner Rede.

Bei Hofmannsthal ist der Krieg eine der vielen Übergangskrisen Europas: Krisen sind es nämlich, in denen sich die Entfaltung des Begriffs ‚Europa' abspiele: Krisen der Übergänge von den griechischen Stadtstaaten zum römischen Imperium, zum christlichen Europa, zur Renaissance, zur deutschen Humanität; über die Französische Revolution dann zum napoleonischen Imperium; schließlich der Weltkrieg. Und wohin soll sich dies alles entwickeln, worin wäre die letztendliche Entfaltung dieses Begriffs ‚Europa' zu sehen? Hofmannsthal benutzt dafür ein merkwürdiges Wort: ‚Gemeinbürgschaft' – und spricht genauer von einer „Gemeinbürgschaft der gesitteten Völker für die Heiligkeit des Sittlichen als eines ungeschriebenen rein europäischen Kodex."[2]

Das ist eine höchst problematische Bestimmung, die auf Gedanken Rudolf Borchardts zurückgeht. Dieser elitäre Schriftsteller, poeta doctus, virtuose Lyriker, Dante-Übersetzer – und, wie man seit neuestem weiß, rastlose Erotomane, Verfasser eines etwa 1000-seitigen, allerdings nicht von ihm selbst, sondern aus seinem Nachlass veröffentlichten pornografischen Romans[3] – war als Freund Hofmannsthals an der Entstehung dieser Rede wesentlich beteiligt, ja konzipierte Teile von ihr. Man kann deshalb sehr gut Hofmannsthals Rede mit Borchardts unvollendet gebliebener Abhandlung „Europa"[4], die auch zu dieser Zeit entstanden ist, vergleichen – und dann zeigen sich in der Tat Übereinstimmungen, aber eben auch wesentliche Unterschiede.

---

[1] Hofmannsthal (1917/1979), S. 43.
[2] Ebd., S. 45.
[3] Vgl. Borchardt (2018).
[4] Vgl. Borchardt (1996).

Beide heben hervor, dass Europa keine geographische Einheit sei. Borchardt nennt Europa einen ‚Anhang', der, wie er sagt, „asiatischen Landveste".[5] ‚Anhang' bedeutet jedoch keineswegs etwa die Irrelevanz Europas bei Borchardt, sondern ist als Hinzufügung/Supplement/Ergänzung zu verstehen und hat durchaus auch die Bedeutung von Vervollständigung; Europa supplementiert Asien, d. h. also: Europa ergänzt, vervollständigt, ja vertritt Asien – und zwar in dem Sinne, dass Europa Asien etwas hinzufügt, was Asien nicht hat. Und was ist dies? Europa hat – im Unterschied zu allen anderen Kontinenten – eben keine geographische Einheit. Und dieses Fehlen einer geographischen Einheit sei, so Borchardt, paradoxerweise Europas Auszeichnung, musste sich Europa doch seine Einheit, wie man heute sagen würde, ‚erfinden' oder ‚konstruieren' bzw., wie Borchardt damals gesagt hat, geistig schaffen; Europas Einheit ist für ihn ‚Idee', ‚Ideelles', ‚Ideal'.[6] Und nichts weniger als die europäische Weltherrschaft, jedenfalls in geistiger Hinsicht, begründet Borchardt auf dieser idealen Einheit Europas. Dieser europäische Geister- bzw. Geistes-Alleinvertretungsanspruch erklärt die oben zitierte Hofmannsthal'sche Bestimmung der ‚Gemeinbürgschaft' als eines ‚rein europäischen Kodex', was er an anderer Stelle auch, poetisch-konzilianter, auf die Formel bringt, dass Europa „die geistige Grundfarbe des Planeten"[7] sei.

Es besteht aber ein wesentlicher Unterschied zwischen Borchardt und Hofmannsthal, den ich für ganz entscheidend halte, da er die Trennungslinie zwischen dem reaktionären Festhalten an Alteuropa bei Borchardt und dem, wie ich sagen würde, anfänglichen Denken einer modernen, globalen Welt bei Hofmannsthal markiert. Es geht nämlich um die Bewertung Asiens, die bei Borchardt eindeutig negativ ist: Asien stellt bei ihm die permanente Bedrohung Europas in Hinsicht auf eine Erschlaffung des europäischen Freiheitswillens dar; Asien bedeutet ihm das Eintauchen in den Zustand eines bloß ‚vegetativen' Daseins, womit er mutterrechtlichen Überlegungen Johann Jakob Bachofens folgt.[8] Dies waren damals gängige Denkmuster, die beispielsweise auch von einem so ‚modernen' Denker wie Max Weber übernommen wurden.[9]

Wie ist diese Sicht Asiens aber nun bei Hofmannsthal selbst? Um den Zwiespalt zu verstehen, in dem er sich mit seinem Bestimmungsversuch Eu-

[5] Ebd., S. 7.
[6] Vgl. ebd., S. 11.
[7] Hofmannsthal (1917/1979), S. 53.
[8] Vgl. Bachofen (1861).
[9] Asien galt Max Weber 1920/1921 in seiner Religionssoziologie als der hoffnungslose ‚Zaubergarten', aus dem keine ‚Entzauberung', keine „rationale praktische Ethik und Lebensmethodik" hinausführe, was an Bachofens Einschätzung Asiens erinnert (Weber (1920/1988) II, S. 371).

ropas befand, ist der Hinweis auf einen weiteren Schriftsteller notwendig, dessen Überlegungen sich in Hofmannsthals Europa-Reden mindestens ebenso sehr wiederfinden wie diejenigen Borchardts. Eben in diesem Jahr 1917 erschien ein heute nur noch wenig bekanntes Buch eines heute ebenso auch nur noch wenig bekannten Autors, nämlich das Buch „Die Krisis der europäischen Kultur", geschrieben von dem Schriftsteller und Kulturphilosophen Rudolf Pannwitz. Diese essayistisch-philosophische Untersuchung machte damals bei vielen Epoche, wie eben bei Hofmannsthal, der gleich nach Erscheinen des Buches einen begeisterten Brief an Pannwitz schrieb[10], in dem er auf seine skandinavischen Europa-Reden zu sprechen kam.[11] Hofmannsthal schreibt an Pannwitz:

> „Wie sehr ich prädisponiert sein muß gerade für Ihre Auseinanderlegungen, wird Ihnen glaublich sein, wenn ich sage daß ich in diesem Winter [1916], in Scandinavien von den Studenten aufgefordert, etwas über diese gemeinsame Not zu sagen, mir nichts anderes wußte, als von dem Buch von Ku-hung-ling [d. i. Ku Hung-ming; Anm. T. P.] auszugehen […]."[12]

Dies ist ein sehr bemerkenswertes Zitat: ‚Not' benennt bekanntlich ein „Grundgefühl der Deutschen"[13]; und diese Not, dieses Krisenbewusstsein wird hier unmittelbar auf ein Buch von Ku Hung-ming (heutige Schreibweise: Gu Hongming) bezogen. Worum geht es da? Der Name dieses chinesischen Gelehrten, der nicht nur die chinesischen Klassiker, sondern auch in Europa moderne westliche Philosophie studiert hatte, jedoch dann traditionellen Werten folgte, ist hier der Schlüsselname sowohl für Hofmannsthal und als auch für Pannwitz, der in seinem Buch ebenfalls viel über diesen Chinesen schreibt – und zwar in Hinsicht auf diese fundamentale deutsche oder eben auch europäische Krise/Krisis/Not. Pannwitz entwirft in seinem Buch in pathetischen Worten ein umfangreiches Untergangsszenario – die Rede ist z. B. vom ‚zusammenbruch europas', einer ‚ziellosen verwirrung' und ‚ungeheuren krisis', woraus es auch fast keinen Ausweg mehr geben kann.[14] Dieses

[10] Und mit ihm dann in einen viele Jahre dauernden Briefwechsel trat; vgl. Hofmannsthal/Pannwitz (1993).

[11] Vgl. Hofmannsthal (1916/1979). Es handelt sich hier um keine ausgearbeiteten Reden Hofmannsthals, sondern lediglich um ‚Aufzeichnungen zu Reden', die im engen Zusammenhang zu seiner oben erwähnten Rede „Die Idee Europa" stehen.

[12] Hofmannsthal/Pannwitz (1993), S. 12.

[13] Der französische Philosoph Lacoue-Labarthe spricht im Zusammenhang mit Schiller, Hölderlin und vor allem Nietzsche von dieser ‚Not'; vgl. Lacoue-Labarthe (2003), S. 98.

[14] Vgl. Pannwitz (1917), S. 33, 59, 64 und: „Einen ausweg aus der krisis der europäischen kultur auf irgend einem begangnen wege gibt es nicht mehr. […] wir europäer sind heute an den rand der grösze und des abgrundes gelangt […]." (Ebd., S. 226) (Pannwitz hat eine eigenwillige Orthographie und verzichtet weitgehend auf Großschreibung und Zeichensetzung).

Untergangsszenario gewinnt durch die Einführung einer Instanz Gestalt, die Europa von außen anschaut und beurteilt – und in deren Blick dieses Europa, so wie es sich nun 1917 darbietet, *nicht* bestehen kann. Diese Instanz heißt bei Pannwitz ‚Orient' und besteht für ihn im Wesentlichen aus den ins Deutsche übersetzten beiden Büchern Gu Hongmings, die wahrhaft programmatische Titel tragen, nämlich einmal „Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen" (1911) und zum anderen „Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg" (1916).

Diese Bücher gehören zu jenem ostasiatischen Selbstbehauptungsdiskurs, der nach der gewaltsamen Öffnung Chinas und Japans im 19. Jahrhundert von führenden Politikern und Intellektuellen dieser Länder geführt wurde, um sich der politischen, ökonomischen und diskursiven Übermacht des Westens zu erwehren.[15] Dieser Gegendiskurs bestand in erster Linie aus Büchern oder Aufsätzen, die ostasiatische Intellektuelle zumeist auf Englisch schrieben[16], um so aus ihrer Sicht den Europäern oder auch Amerikanern ‚Asien' bzw. ihre betreffenden Länder, China oder Japan, vorzustellen.[17] Für Japan wären hier u. a. folgende Autoren zu nennen: Uchimura Kanzō[18], Nitobe Inazō mit seinem epochemachenden Buch „Bushido"[19]; Okakura Kakuzō (auch Okakura Tenshin genannt) mit seinem bis heute viel gelesenen „Book of Tea"[20] und sein Bruder Okakura Yoshisaburo.[21]

Zurück zu Gu Hongming: Worum es in seinen Büchern geht, ist, knapp gesagt, die Rückbesinnung auf chinesische, vor allem konfuzianistische Werte. Sie stellen damit ein Plädoyer gegen die Verwestlichung dar, was grundsätzlich typisch für den ostasiatischen Selbstbehauptungsdiskurs ist. Aber dabei bleibt es nicht: Die wesentliche Idee bei Gu Hongming ist nämlich die, dass er den Europäern die Übernahme chinesisch-konfuzianistischer Werte empfiehlt. Sein zweites Buch endet mit diesen selbstbewussten Worten:

> „Wenn also die Völker der jetzt in Europa kriegführenden Länder ihre Zivilisation, die Zivilisation der Welt retten und aus diesem Krieg heraus-

[15] Die diskursive Übermacht, um hier nur diese zu nennen, bestand aus einem äußerst negativen und rassistischen Diskurs über Ostasien, der von westlichen Autoren seit Anfang des 20. Jahrhundert vor allem unter dem Stichwort der ‚gelben Gefahr' geführt wurde; vgl. dazu immer noch Gollwitzer (1962).

[16] Ihre Texte wurden auch bald ins Deutsche oder Französische übersetzt.

[17] Hier wäre auch auf die Rolle der kulturellen Vermittler, wie es z. B. Lafcadio Hearn war, einzugehen. Dieser Diskurs hatte vor allem die Funktion, das Image der ostasiatischen Kulturen aufzuwerten und ihre Ebenbürtigkeit, wenn nicht Überlegenheit gegenüber den westlichen Kulturen herzustellen.

[18] Vgl. z. B. Uchimura (1894).

[19] Vgl. Nitobe (1900) und die deutsche Übersetzung (1901).

[20] Okakura (1906) und die deutsche Übersetzung (1919).

[21] Vgl. Okakura Yoshisaburo (1905) und die deutsche Übersetzung (1906).

> kommen wollen, ist der einzige Weg, den sie dazu einschlagen können […] eine neue Magna Charta, nicht der Freiheit, sondern der Treue zu errichten, so wie wir Chinesen sie in unsrer Religion des guten Bürgers haben."[22]

Dem europäischen Individualismus (‚Freiheit'), für welchen hier die älteste Urkunde seiner Festschreibung, die englische *Magna Charta* (1215), steht, wird also der konfuzianistisch inspirierte *asian value* der Einpassung in die Gesellschaft, hier ‚Religion des guten Bürgers' genannt, entgegengesetzt. Dabei handelt es sich zweifellos um ein zutiefst reaktionäres Programm, welches gegen Liberalität und individuelle Freiheitsrechte gerichtet ist – wem würden dazu nicht die modernsten Überwachungstechnologien einfallen, die gegenwärtig in China eingesetzt werden, um, in Verbindung mit einem Punktesystem, in der Tat diesen ‚guten Bürger' zu schaffen?

Aber soweit war man 1917 noch nicht, weshalb dieses China, dieser Orient von Pannwitz zum Maßstab gemacht wird, an dem Europa zu messen ist: Dem „europäischen nihilismus"[23], der europäischen Dekadenz, Wert- und Grundlagenlosigkeit[24], dem Fehlen eines europäischen ‚Ethos'[25] wird der Orient mit seiner, wie Pannwitz sagt, „allgiltigen festen ordnung"[26] entgegengesetzt. Diese ‚feste Ordnung' ist zunächst ein Phänomen der *Totalität*; sie ist im Orient überall zu finden: Der große Orient der klassischen Kulturen (bzw. ihre ‚Ordnung') lebe „in landschaften menschen und sitten" und „in werken vorzüglich in schriften".[27] Diese Ordnung bestehe weiter aus *Sittlichkeit*[28], die auf der konfuzianistischen „staffel gehorsam liebe aufopferung gerechtigkeit"[29] beruhe. Drittens sei diese Ordnung ein Phänomen einer gleichsam statischen *Geschlossenheit*, die Ausdruck des orientalischen Bewußtseins sei, in einer ein

---

22 Ku Hung-Ming (1916/1917), S. 181.

23 Pannwitz (1917), S. 64.

24 „Ku hung-ming lehrt dass die europäischen staaten ohne grundlage sind im frieden handels im kriege räuber gemeinschaften […]." (Ebd., S. 249)

25 „Das heutige europäische und weltethos vielmehr sein fehlen […]." (Ebd., S. 237)

26 Ebd., S. 260.

27 Ebd., S. 226f.

28 „es seien zwei namen heraus gehoben: gotamo buddho und kungfutse. dies sind die beiden grösztenn sittenlehrer des ostens und eben die elemente der sittlichkeit fehlen dem europäer […]." (Ebd., S. 227)

29 Ebd., S. 253; damit ist der konfuzianistische ‚Dominoeffekt' genannt, dass die Harmonie der Familie sich über die Harmonie des Dorfes, der Provinz, des Reiches bis hin zur Harmonie des Kosmos fortsetze. Voraussetzung dieser Harmonie ist allerdings die ‚Loyalität' (bzw. die ‚Untertanentreue' oder eben einfach der ‚Gehorsam') der jeweils Untergeordneten, d. h. das ganze System basiert auf einer umfassenden Gehorsamsverpflichtung (z. B. des Sohnes gegenüber dem Vater, des Untertans gegenüber dem Herrscher, der Ehefrau gegenüber dem Ehemann etc.). In diesem Sinne spricht Pannwitz von einer „familienreligion und staatsreligion", gegründet auf dem „sakrament des gehorsams" (ebd., S. 252f.).

für allemal fertigen, unveränderlichen Welt zu leben. „der orientale lebt solang er sich weiss in einer im entscheidenden fertigen welt.“[30]

Diese von Pannwitz hier vor allem durch Ku Hung-ming dem Orient zugesprochenen Momente von Totalität, Sittlichkeit und Geschlossenheit werden von ihm aktualisiert, indem a) der Orient bzw. Asien zur europäischen Beurteilungsinstanz aufgewertet wird und b) gar von ihm gefordert wird, dass sich Europa ‚orientalisieren‘ bzw. ‚konfuzianisieren‘ müsse, um einen Ausweg aus seiner Krise zu finden. Er drückt dies so aus, dass es darum gehe, „unsere magna charta libertatum (der freiheiten) zu zerreissen und durch eine magna charta religionis (der treue) zu ersetzen.“[31] Dies sei auch problemlos möglich, weil das europäische Denken in seinen Gipfelpunkten eigentlich schon chinesisch gewesen sei: „die letzte europäische renaissance die in voltaire goethe und napoleon gipfelt ist in entscheidenden schichten der chinesischen welt vollkommen gleich […] – die besten gedanken von schiller sind rein konfuzianisch.“[32]

Für Pannwitz ist also, worin er Gu Hongming folgt, der Konfuzianismus durchaus Modell für Europa. Pannwitz sieht lediglich ein Problem in der Geschlossenheit der orientalischen Welt: Im Unterschied zum Orientalen lebe der Europäer nämlich „in einer werdenden“[33] Welt; das ‚göttlich Bleibende‘, ‚ewig Wahre‘ und ‚Feste‘ des orientalischen Kosmos‘ stehe dem ‚menschlich Ändernden‘, ‚zeitlich Schaffenden‘ und ‚Wandel‘ des europäischen Kosmos‘ entgegen. Anders gesagt: Der Orient (und Pannwitz meint damit immer auch China und den Konfuzianismus) habe den Menschen zivilisiert, gezähmt, zu einem ‚Haustier‘ gemacht[34], während der Europäer, der „die welt erst finden und formen“[35] wolle, im Verhältnis dazu noch, negativ gesagt, ‚wild‘, positiv gesagt, ‚schöpferisch‘ sei: „ja der orient ist im verhältnis zu uns gezähmt wir sind im verhältnis zu ihm wild er hat die gefahren der menschlichen instinkte auf ein mindestes masz herabgesetzt […] er ist darin bis zur verneinung der welt oder doch des schöpferischen gegangen […].“[36]

Pannwitz redet einem ausgeprägten Traditionalismus das Wort, der in dieser chinesischen bzw. ostasiatischen Variante im Übrigen von vielen anderen

[30] Ebd., S. 256.
[31] Ebd., S. 254.
[32] Ebd.
[33] Ebd., S. 256.
[34] Ebd., S. 251.
[35] Ebd., S. 258.
[36] Ebd. Diese letzte Wendung bringt Pannwitz am Ende seines Buches zu allerdings nur angedeuteten und stark spekulativ erscheinenden Hinweisen auf eine mögliche ‚dionysische Kultur‘: „ob wir nicht die ganze natur sein wilde tiere bleiben und doch mit einander leben das heisst klassische wilde tiere götter werden können – eine dionysische kultur […] das nur das ist europa […].“ (Ebd., S. 259)

konservativen europäischen Intellektuellen damals durchaus geteilt wurde, so z. B. von Hermann Graf Keyserling[37] oder Ernst Jünger.[38]

Sieht man jedoch von diesem reaktionär-konservativen Inhalt ab, so bedeutet diese von Pannwitz und Hofmannsthal unternommene Anrufung eines Chinesen zur Lösung der europäischen Krise und Not einen unerhörten, geradezu revolutionären Vorgang der Erschütterung traditioneller Hierarchien: Was könnte europäisches Superioritätsdenken à la Borchardt mehr destruieren als der Aufruf: Nur wenn wir Europäer wie die Chinesen werden, können wir uns aus unserer fundamentalen Krise retten?

BIBLIOGRAPHIE

Bachofen, Johann Jakob (1861): Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart (Krais und Hoffmann).

Borchardt, Rudolf (1996): Europa. In: Ders.: Prosa IV. Hg. v. Marie Luise Borchardt, 2. Aufl., Stuttgart (Klett), S. 7–40.

Borchardt, Rudolf (2018): Weltpuff Berlin. Roman. Aus dem Nachlaß hg. v. Gerhard Schuster. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt).

Gollwitzer, Heinz (1962): Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).

Hofmannsthal, Hugo von (1916/1979): [Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien]. In: Ders.: Reden und Aufsätze II. 1914–1924. Frankfurt am Main (Fischer), S. 28–42.

Hofmannsthal, Hugo von (1917/1979): Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede. In: Ders.: Reden und Aufsätze II. 1914–1924. Frankfurt am Main (Fischer), S. 43–54.

Hofmannsthal, Hugo von/Rudolf Pannwitz (1993): Briefwechsel 1907–1926. Hrsg. v. Gerhard Schuster. Frankfurt am Main (Fischer).

Keyserling, Hermann Graf (1919/1990): Das Reisetagebuch eines Philosophen. München u. a. (Ullstein).

Ku Hung-Ming (1911): Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen. Kritische Aufsätze. Jena (Diederichs).

Ku Hung-Ming (1916/1917): Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg. 3. u. 4. Ts., Jena (Diederichs).

[37] Keyserling findet ebenfalls im Konfuzianismus Argumente gegen Modernisierungen und republikanische Staatsformen; vgl. z. B. Keyserling (1919/1990), S. 411ff.

[38] Vgl. dazu u. a. Pekar (2002).

Lacoue-Labarthe, Philippe (2003): Die Nachahmung der Modernen. Typographien II. Basel u. a. (Engeler).
Nitobe, Inazō (1900): Bushido. The Soul of Japan. Philadelphia, Pa. (The Leeds & Biddle co.).
Nitobe, Inazō (1901): Bushido. Die Seele Japans. Eine Darstellung des japanischen Geistes. Tokyo (Shokwabo).
Okakura, Kakuzo (1906): The Book of Tea. Tokyo (Kenkyusha).
Okakura, Kakuzo (1919): Das Buch vom Tee. Leipzig (Insel).
Okakura, Yoshisaburo (1905): The Japanese Spirit. With an introduction by George Meredith. London (A. Constable).
Okakura, Yoshisaburo (1906): Die japanische Volksseele. Wien/Leipzig (Stern).
Okakura, Yoshisaburo (1913): The Life and Thought of Japan. London (Dent).
Pannwitz, Rudolf (1917): Die Krisis der europaeischen Kultur. Nuernberg (Carl).
Pekar, Thomas (2002): Bushidō-Diskurs und ‚Totale Mobilmachung' bei Ernst Jünger: Eine fatale interkulturelle Beziehung. In: Neue Beiträge zur Germanistik Bd. 1, Herbst 2002 (= Internat. Ausgabe von Doitsu Bungaku H. 109), S. 243–251.
Uchimura, Kanzō (1894): Japan and the Japanese. Essays. Tokio (Minyusha).
Weber, Max (1920/1988): Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd. I–III, 9. Aufl. Tübingen (UTB).

Widerspiel ums „wir“

Ein-, Aus-, und Umbildung des Gemeinsamen in den deutsch-indonesischen Kontaktgesprächen im akademischen Bereich

Dian Ekawati (Universitas Padjadjaran, Bandung)

I. Hintergrund und Forschungsfragen

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema interkulturelle Kommunikation weist in der Regel Praxisbezüge auf, gerade auch bei der Anwendung auf institutionelle Bereiche, sodass man diese Kommunikation zugleich mit der institutionellen Kommunikation verbindet. Die Kommunikation in einer Institution unterscheidet sich stark von der Alltagskommunikation, indem die Institutionsvertreter sich auf spezifische Aufgaben orientieren und die Anforderungen in dem lokalen Umfeld sprachlich ändern sowie adaptieren und diese in einem Gespräch manifestiert werden. Kommunikationssituationen in akademischen Institutionen wie Hochschulen umfassen sowohl formelle als auch semi- und informelle Gespräche.

Internationalisierung der Hochschulen, die sich in den letzten zehn Jahren rasch entwickelt, ermöglicht die Verbreitung der interkulturellen Kontaktgespräche zwischen den Universitätsmitgliedern im akademischen Bereich. Die sind ein besonderes Phänomen, das oft zur kritischen Überschneidungssituation führen kann, obwohl die Gesprächsteilnehmer in der gleichen Sprache interagieren. Zu diesem Thema sind viele Untersuchungen gemacht worden, wie z. B. von Rost-Roth (2006) und House und Levy (2008). Nun liegen aber noch wenige Forschungen über deutsch-indonesische Interaktion in akademischen Kommunikationssituationen vor. Zu nennen sind u. a. Karcher, Etienne (1991), Tjitra, (2001), Kistler (2003), Tjaya (2008), Schwegler (2008) und Ekawati (2014).

In dem Kontext der interkulturellen Kommunikationssituation zwischen deutschen und indonesischen Gesprächsteilnehmern kommen interessante kommunikative Phänomene und eventuell wiederkehrende Probleme vor, die sich nicht nur auf der sprachlichen Ebene ergeben, sondern auch in den kommunikativen Handlungen. Diese Handlungen werden interaktiv von Interaktanten mit unterschiedlichem Vorwissen, Erfahrungen und anderen kulturel-

len Hintergründen produziert und interpretiert. Gerade in asymmetrischen Gesprächen zwischen Lehrenden und Studierenden können diese Phänomene und mögliche auftauchende Kommunikationsprobleme durch kultur- und sprachspezifische Normalitätserfahrungen geprägt werden. Aus diesem Grund werden zwei Forschungsfragen gestellt, nämlich: (1) Wie wurde das Konzept vom gemeinsamen „Wir" in dem Gespräch dargestellt und durch welches sprachliche Mittel wird es ausgedrückt? und (2) Wie wurde das Phänomen von der Ein-, Aus- und Umbildung des Konzeptes des gemeinsamen „Wir" in den deutsch-indonesischen Beratungsgesprächen erkannt?

II. THEORIE UND METHODOLOGISCHE RAHMENBEDINGUNGEN

Knapp/Knapp-Potthof (1990: 66) definieren den Begriff „interkulturelle Kommunikation" als Kommunikation zwischen Kommunikationsbeteiligten mit unterschiedlichen Sprach- und Kulturhintergründen, in denen die Kommunikation nicht unbedingt in einer Fremdsprache durchgeführt wird. Im engeren Sinne bezieht sich interkulturelle Kommunikation nach Hinnenkamp (1994) auf Kommunikationsformen, die die Menschen im interpersonalen Kontakt zum Ausdruck bringen und wenigstens zwei Menschen dabei beteiligen. Im Einklang mit den Positionen von Hinnenkamp fokussiert Bruck (1994: 345) die Tatsache, dass die aus unterschiedlichen kulturellen Gruppen kommenden Interaktionsbeteiligten andere Kodes, Konventionen, Einstellungen und Verhaltensformen erfahren und die als „interkulturell" bezeichnet wird.

Abgesehen von den obigen Erklärungen erläutert Phillip (2003), dass das Ziel einer interkulturellen Kommunikationssituation das Verstehen der Kulturbedingtheit des menschlichen Handelns in der konkreten Interaktion zwischen Angehörigen unterschiedlicher Kulturen ist. Dieser Meinung fügt Lüsebrink (2005: 8) hinzu, dass linguistische Faktoren als Mittel zur Aufdeckung der evtl. vorkommenden Probleme und für die Darstellung einer interkulturellen Dynamik in der interkulturellen Situationskommunikation eine wichtige Rolle spielen. Anhand der theoretischen Rahmenbedingungen wurde diese Forschung qualitativ bearbeitet und durch die Theorie der Ethnographie der Kommunikation von Dell-Hymes (1962) und Gumperz/Dell-Hymes (1964) weiter analysiert. Sie gingen davon aus, dass sich kommunikatives Handeln und soziale Strukturen gegenseitig bestimmen. Weiterhin entwickelten Hymes/Gumperz (1967) das sogenannte SPEAKING-Modell, dessen Parameter für die Analyse der Ethnographie der Kommunikation herausgezogen werden sollen.

Da die Beziehung zwischen den Sprechern und ihren sozialen Rollen in der Ethnographie der Kommunikation im Vordergrund steht, spielen in me-

thodischer Hinsicht teilnehmende Beobachtung, Informantenbefragung und Mikroanalyse von Gesprächen eine wichtige Rolle. Die Ethnographie der Kommunikation richtet sich in ihrer analytischen Perspektiven besonders an synchronen Prozessen aus, in denen der gegenwärtige Kontext für die Analyse wichtig ist. Diese Theorie fragt besonders nach der sozialen Ordnung der Interaktion, in dieser Forschung sind dies Kontaktgespräche in Beratungssituationen.

Spricht man über Indonesien und indonesische Kultur, dann über ein kulturell heterogenes Land mit mehr als 250 verschiedenen ethnischen Gruppen und mit je eigenen Sprachen; allerdings sind 40 % der Indonesier Javaner (Tjaya, 2008). Von daher scheint es gerechtfertigt, die javanischen zentralen Werte stellvertretend zum Verständnis der gesamten indonesischen Kultur heranzuziehen (Tjaya, 2008). Dafür sind die Beobachtungen der javanischen Kultur von Geertz (1961) und Magnis-Suseno (1981) für die Interpretation der deutsch-indonesischen interkulturellen Gespräche wichtig. Im Detail geht es um die Formalität und Informalität in deutsch-indonesischen Gesprächen (Kistler, 2003) und über das Einbringen von hierarchischer Beziehung in der Familie in die Beratung (Ekawati, 2014).

III. DATA UND METHODISCHES VERFAHREN

Die für diesen Artikel audio-visuell aufgenommenen Daten sind zwei mit Gesprächsanalytische Arbeitstranskription-Konvention von Selting et al. (1998) transkribierte Beratungsgespräche zwischen deutsch-indonesischen Interaktanten mit jeweiligen Gesprächslängen von ca. 5 Minuten bis zu ca. 20 Minuten. Die Gespräche sind am Goethe-Institut Bandung Indonesien und am Institut für Südost-Asien-Kunde der Universität Hamburg im Jahr 2010 aufgenommen worden, das *Setting* ist also semi-formell mit akademischen Gesprächsthemen.

IV. SOZIOKULTURELLER HINTERGRUND

Interkulturelle Kontakte bestehen seit Jahrhunderten politisch, historisch und sprachlich in Indonesien, da die so bezeichneten Indonesier ursprünglich aus unterschiedlichen Stämmen kamen. Die Geschichte Indonesiens, die seit dem 4. Jahrhundert von Königreichen und bis in das 20. Jahrhundert durch den Kolonialismus geprägt ist, zeigte faktisch Patron-Klient-Verhältnisse, die im institutionellen Kontext heutzutage noch besonders sichtbar sind und eine reziproke Verantwortung gegenüber den Interaktanten mit sich bringt.

Über dieses historisch in Indonesien verankerte Verhältnis erklärt Magnis-Suseno (1981) das heute noch geltende Konzept javanischer Harmonie und Ethik. Das Konzept spiegelt sich in dem institutionellen Kontext und basiert auf der Annahme, dass die Harmonie der höchste Wert sei, den der Mensch in all seinen Beziehung respektieren sollte. Diese Beziehung zwischen den Menschen in Indonesien besteht aus zwei grundlegenden Prinzipien: Konfliktvermeidung und Respekt. Die beiden Prinzipien können sowohl in verbalen als auch in nonverbalen Zeichen ausgedrückt werden.

Das Prinzip der Konfliktvermeidung bedeutet, dass „man sich in jeder Situation so zu verhalten hat, dass es nicht zum offenen Ausbruch von Konflikt kommt" (Magnis-Suseno, 1989: 64). Aus diesem Grund ist es leicht zu verstehen, dass in einem in der indonesischen Kulturgemeinschaft geführten Gespräch kaum Unterbrechungen oder Überlappungen stattfinden, die danach als Zeichen für Harmoniebruch interpretiert werden können. Stattdessen ist das Prinzip des *„Hormat"* (Respekt) am Werk, wie Magnis-Suseno (1989) noch betont. Dieses Prinzip reguliert nicht die innere Haltung, sondern lediglich eher die äußere formelle Haltung, wie Geertz (1961) in Tjitra (2001) feststellte. Durch ein Verhalten nach dem Prinzip des „*Hormat*" zeigt man den Grad seiner hierarchischen Position und den Status in der Gesellschaft. In institutionellen Kommunikationssituationen wird dieses Phänomen auch sehr oft angetroffen und zeigt klare hierarchische Unterschiede in jeder Kommunikationsform, die sprachlich und nichtsprachlich erkennbar sind.

Hoher Status, der in der indonesischen Gesellschaft besonders beachtet wird, kann ferner auf Macht hindeuten und wird durch Herkunft und soziale Position erreicht. Diese hierarchische Beziehung geht von der Auffassung aus, dass zwei Menschen niemals gleich sind. Das ist nicht nur in alltäglichen Handlungen sichtbar, sondern desgleichen in der stark abgestuften Sprachstruktur spürbar. Demzufolge ist es fast unmöglich, miteinander zu kommunizieren, ohne eine hierarchische Stellungnahme zu äußern. Im akademischen Kontext ist diese Hierarchie besonders durch das Verhältnis zwischen *guru* (Lehrende) und *murid* (Studierende) geprägt, das eine relativ große Machtdistanz bildet.

Dass die javanische Interaktionskultur die ganze indonesische Interaktionskonvention einfärbt, kann man ebenfalls verbal und nonverbal während der Interaktion besichtigen. Übertragung und Verwendung der familiären Begriffe und Hierarchie in der Gesellschaft lässt sich normalerweise auch im institutionellen Gespräch finden, z. B. die Anrede „*Ibu*" (Mutter) und „*Bapak*" (Vater) für Lehrende. Diese Anrede zeigt das klare soziale Rangverhältnis.

Ein anderes Sprachphänomen ist der Gebrauch von Personalpronomen, die man in bestimmten Kontexten anders verwendet und mit denen man hierarchische Stufen formell, informell, höflich oder weniger höflich signalisiert.

Interessant zu betrachten ist das Sprachphänomen inklusives und exklusives „wir“ in der indonesischen Sprache. Dieses unterschiedliche „wir-Phänomen“ bildet stark Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit in einer Gruppe ab, sodass ein asymmetrisches Gespräch explizit vorliegt. Das wird in der Analyse an Fallbeispielen veranschaulicht.

V. FALLBEISPIELE

Hier werden Sequenzen von den Gesprächen mit Hilfe von ethnographischer Konversationsanalyse besprochen. Die Gesprächsteilnehmer waren eine deutsche Dozentin, die an einer staatlichen Universität in Indonesien tätig war und indonesisch sprach, und ein Mann mit einem Jungen als Klienten (Gespräch GI-6). Anderes Sequenzbeispiel ist von einem Gespräch zwischen indonesischer Dozentin an einer deutschen Universität und ihren Studenten (Gespräch UHH-3).

Das Einbringen der Familienmitglieder in die Beratung

In Bezug auf die komplexe Bindung zwischen Individuen spielt die Familie im indonesischen Sozial- und Kulturkontext eine besondere Rolle und wird zur Grundlage für alle emotionalen, zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Strukturen, wie David (2010: 122) erörterte. In einem institutionalisierten Kontext bildet eine Minimalkonfiguration, die Zweierbeziehung, die kleinstmögliche Form der Gruppenorientierung und der „Solidaritäts- und Loyalitätsbeziehungen“ (Kistler, 2003: 97).

Der Kontext der Gesprächssequenz GI-6 zeigt ein Gespräch zwischen IKM2, einem Mann, dessen jüngeren Bruder (als IKM3 bezeichnet) in Deutschland weiter studieren möchte, und DDW, eine deutsche Lektorin, die Indonesisch gut beherrscht. Sie betreten den Beratungsort gemeinsam und sitzen nebeneinander, aber sein jüngerer Bruder hört während des Gesprächs nur zu und zeigt seine „Anwesenheitssignale“ nur durch Kopfnicken und Augenkontakt mit IKM 3 und DDW.

Während des Gesprächs stellt IKM2 seinen Bruder mit dem Personalpronomen in der 3. Person Singular „*dia*“ (dt. er) vor. In seinen Äußerungen impliziert er, dass er quasi seinen Bruder vertritt, um Informationen über Studium und Stipendienmöglichkeiten in Deutschland einzuholen, weil sein Bruder noch „jung“ und „minderjährig“ ist. Mit dieser Vorstellungsstrategie identifiziert sich IKM2 indirekt als sein größerer Bruder und ist verantwortlich für das Bestimmen seines Zukunftsplanes.

Familienbeteiligung in einem institutionellen akademischen Kontext ist relativ üblich in der indonesischen Kultur, und die akademische Institution wird als eine „große Familie“ bezeichnet[1]. Dies wird durch das Anredepronomen „*ibu*“ (dt. Mutter)[2] signalisiert, das Respekt für erwachsene Frauen zeigt. Wie in der Familie hat diese Bezeichnung eine deutliche Implikation für die Feststellung einer hierarchischen Beziehung. Dadurch entsteht keine deutliche Trennung von Öffentlichkeit und privatem Bereich, was sich auf die normative Handlungsorientierung ihrer Mitglieder auswirkt.

Wie es für eine patriarchalische Kultur typisch ist, gilt der Vater in der indonesischen Gesellschaft kulturell und gesetzlich als Familienoberhaupt (id. *kepala keluarga*), der seine Familie finanziell vorsorgt und für die „Durchführung“ des Familienlebens verantwortlich ist. Traditionell übernimmt der älteste Bruder in der Familie diese Verantwortung, wenn der Vater abwesend ist. Dies lässt sich auch an dem Beispiel sprachlich und interaktiv belegen.

Was in der indonesischen Kultur als normal gilt, könnte allerdings in einer interkulturellen Kommunikationssituation als fremd angeschaut werden. DDW hat diese Fremdheit mit mir in der Nachbesprechung besprochen. In dem Gespräch sind diese Überschneidungssituation durch nonverbale Ausdrücke von DDW gezeigt, indem DDW während des Gesprächs mehrmals nonverbal versuchte, Kontakte mit IKM3 aufzunehmen, u. a. durch Nicken, Lächeln oder mit Blickkontakt.

Inklusives und exklusives „wir“

Noch in demselben Gespräch wird das Personalpronomen „*kami*“ (dt. wir „ohne dich“) genutzt, indem der Angesprochene DDW nicht inbegriffen ist. Da IKM2 quasi als Familiensprecher für seinen jüngeren Bruder ist und im Namen seiner Familie spricht, verwendet IKM2 in dem ganzen Gesprächsverlauf dieses Pronomen „*kami*“. Mit diesem Personalpronomen schließt er automatisch andere Gesprächsteilnehmer von seinen Äußerungen bzw. seinem Anliegen aus, den Bruder eingeschlossen. Dann wird die Anwendung des Personalpronomens 3. Person Singular „*dia*“ (dt. er oder sie) selbstverständlich vorkommen, da IKM2 den Plan seiner Familie für IKM3 ausspricht, als ob IKM3 abwesend wäre. IKM3 spielt sowohl in dem ganzen Gespräch als auch in der Familie seine Rolle als möglicherweise jüngstes Familienmitglied, das wegen seiner Position als Kind in einem indonesischen Kulturkreis nur eine eingeschränkte Stimme in der Familie und in der Öffentlichkeit hat. Das Konzept „*hormat*“ (dt. Respekt) gegenüber dem Älteren (Bruder, Schwester, Leh-

[1] Mehr Erklärungen und Beispiele dafür siehe Ekawati (2014)
[2] Für Männer benutzt man die respektvolle Anrede „*bapak*“ (dt. Vater)

rer, u. ä.) wird in dem Gespräch durch das demonstrative Nicht-Beteiligen sehr deutlich gezeigt.

Im Gegensatz zu dem vorherigen Gespräch wird das Personalpronomen „*kita*“ (dt. wir) in dem Gespräch UHH-3 benutzt. Es bezeichnet ein „inklusives wir“, indem der/die Angesprochene einbezogen wird. Das Gespräch UHH-3 wurde am Südost-Asien-Institut der Universität Hamburg aufgezeichnet. Die Gesprächsteilnehmer sind eine indonesische Lektorin IDW und ein deutscher Student SM2, der indonesisch bei IDW studiert. SM2 kam zu der Sprechstunde von IDW, um über sein Studium und seinen Praktikumsplan in Indonesien zu sprechen. Die analysierte Gesprächssequenz ist der Schlussteil, der mit „OKE“ von IDW initiiert wird. Da die beiden sich in der Klasse wiedersehen werden, benutzt IDW das Personalpronomen „*kita*“ mit Betonung, um DSM2 zu zeigen, dass DSM2 in dem Gespräch eingeschlossen ist. Pädagogisch gesehen können sowohl die Betonungen und Dehnungen bei anderen Wörtern als auch langsameres Sprechen als „Übungsmittel“ gelten, da DSM2 erst Indonesisch lernt. Diese Technik scheint zu gelingen, da DSM2 die gleiche Äußerung wiederholt, nun aber mit normaler Intonation und ohne besondere Betonung bei dem Personalpronomen „*kita*“.

VI. FAZIT

Anhand der Analyse der Daten zeigten sich die Gespräche überwiegend kooperativ und kaum grundlegende Diskrepanzen. Diese Kooperation lässt sich interaktiv u. a. durch wenige Unterbrechungen durch Überlappungen, wenige negative Rückmeldesignale, kaum Reparaturen, normal verlaufendes *Turn-Taking* und überwiegend Frage-Antwort-Paarsequenzen erkennen. Für interkulturelle Kontaktgespräche besonders im akademischen Bereich scheint das normal zu sein, da die Kommunikationssituation relativ streng hierarchisch ist. Unterschiedliche Sprache spielt anscheinend keine wichtige Rolle. In der kollektivistischen Gesellschaft Indonesiens ist das soziale Verhalten oft gruppenorientiert mit der minimalen Konfiguration der Zweierbeziehung im Gespräch. Dazu sieht man in dem Gesprächsauszug am Goethe-Institut in Bandung, wie der ältere Bruder zu dem Beratungsgespräch kommt und für die ganze Familie spricht, wie durch das Personalpronomen „wir“ inklusiv und exklusiv zusammenspielen. „Inklusives wir“ bildet eine „Solidaritäts- und Loyalitätsbeziehung“.

LITERATURVERZEICHNIS

David, B. (2010). Kulturschock Indonesien. Bielefeld: Verlag Peter Rump GmbH.

Ekawati, D. (2014): Interkulturelle Kommunikation in Institutionen: deutsch-indonesische Kontaktgespräche im akademischen Bereich. Berlin: LIT Verlag.

Geertz, C. (1961). The Religion of Java. Glencoe, Illinois: Free Press.

Gumperz, J. J., Hymes, D. H. (1964). The Ethnography of Communication. In *American Anthropologist* 66, 6, Part 2.

Hinnenkamp, V. (1994). Interkulturelle Kommunikation. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 93, S. 46–76.

House, J., & Levy, M. (2008). Universitäre Kontaktgespräche als interkulturelle Kommunikation. In A. Knapp, & A. Schumann, *Mehrsprachigkeit und Multikulturalität im Studium* (S. 107–135). Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Hymes, D. (1962). The ethnography of speaking. In Gladwin, T., Sturtevant, W. (eds.), Anthropology and human behavior. Washington, DC: Anthropological Society of Washington, S. 11–53.

Hymes, D. (1972). Models of the Interaction of Language and Social Life. In Gumperz, J. J., Hymes, D. (eds.), Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication (S. 35–71). New York: Holt, Rinehart and Winston.

Knapp, K., Knapp-Potthoff, A. (1990). Interkulturelle Kommunikation. Zeitschrift für Fremdsprachenforschung 1, S. 62–63.

Karcher, W., & Etienne, A. (1991). *Studieren im Spannungsfeld zweier Kulturen: indonesische Studierende an deutschen Hochschulen: eine Bestandsaufnahme.* Bonn: Bundesminister für Bildung und Wissenschaft.

Kistler, P. (2003). Die interaktive Produktion von Formalität und Informalität. München: iudicium Verlag.

Lüsebrink, H. J. (2005). Interkulturelle Kommunikation. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Magnis-Suseno, F. (1981). Javanische Weisheit und Ethik: Studien zu einer östlichen Moral. München, Oldenburg.

Magnis-Suseno, F. (1989). Neue Schwingen für Garuda: Indonesien zwischen Tradition und Moderne. München: Kindt.

Phillip, S. (2003). Kommunikationsstörungen in interkulturellen Erst-Kontakt-Situationen – eine kommunikationspsychologische Untersuchung zu Attributionen und Verhalten in interkultureller Kommunikation – Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doktor philosophiae (Dr. phil.), Jena: Verlag IKS Garamond.

Rost-Roth, M. (2006). Intercultural Communication in Institutional Settings Counselling Sessions. In K. Bührig, & J. D. ten Thije, *Beyond Misunderstanding. Linguistic analyses of intercultural communication* (S. 189–216). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Selting, M., Auer, P., Barden, B., Bergmann, J., Couper-Kuhlen, E., Günthner, S., Meier, C., Quasthoff, U., Schlobinski, P., Uhmann, S. (1998). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In *Linguistische Berichte* 173, S. 91–122.

Schwegler, U. (2008). *Vertrauen zwischen Fremden: die Genese von Vertrauen am Beispiel deutsch-indonesischer Kooperationen.* Frankfurt am Main. London: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Tjaya, J. M. (2008). *Eine kulturvergleichende Studie zum Vertrauensaufbau: am Beispiel deutscher und indonesischer Arbeitsgruppe.* Hamburg: DR. J. Kovac Verlag.

Tjitra, H. W. (2001). *Synergiepotentiale und interkulturelle Probleme – Chancen und Herausforderungen am Beispiel deutsch-indonesischer Arbeitsgruppen.* Wiesbaden: Deutscher-Universitätsverlag GmbH.

(Ein-)Bildung der Volkseinheit durch die Kunst

A. J. Langbehns *Rembrandt als Erzieher* und dessen Rezeption am Beispiel von F. Avenarius

Megumi Saito (Rikkyo Universität, Tokyo)

1. Kunst in der Kulturkritik in *Rembrandt als Erzieher*

Anfang des Jahres 1890 erschien das Buch *Rembrandt als Erzieher* eines anonymen Verfassers, der sich nur „eine[n] Deutschen" nannte. Dieses Buch erregte trotz inhaltlicher bzw. stilistischer Mängel ein so großes Aufsehen, dass schon innerhalb des Erscheinungsjahres 25 Auflagen gedruckt wurden und bis 1893 gar 43 Auflagen. Obwohl der Titel den Namen des niederländischen Malers Rembrandt van Rijn (1606–1669) enthält, handelt es sich nicht um eine kunstgeschichtliche Publikation, sondern um ein kulturkritisches Werk. So wird das Buch folgendermaßen eingeleitet:

> Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimniß geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustande des langsamen, Einige meinen auch des rapiden Verfalls befindet. Die Wissenschaft zerstiebt allseitig in Spezialismus; auf dem Gebiet des Denkens wie der schönen Literatur fehlt es an epochemachenden Individualitäten […]. Ohne Frage spricht sich in allem diesem der demokratisierende nivellirende atomisirende Geist des jetzigen Jahrhunderts aus.[1]

In dem Buch diagnostiziert der Verfasser, August Julius Langbehn (1851–1907), im Laufe des 19. Jh. sei „das geistige Leben des deutschen Volkes" in „Verfall" geraten, der sich auf die spezialisierte „Wissenschaft" zurückführen lasse. Der in der Wissenschaft entstandene Spezialismus habe jedoch nicht nur die Wissenschaft selber zerschlagen, sondern sei auch in andere geistige Bereiche wie die Literatur eingedrungen, so dass die Deutschen sich immer mehr anglichen und sich daher unter ihnen keine „epochemachenden Individualitäten" mehr hervortäten. Wie Historiker Fritz Stern bemerkt, ist an Langbehns

[1] [August Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. 36. Aufl. Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1891, S. 1.

negativer Einschätzung der damaligen geistigen sowie kulturellen Situation im wilhelminischen Deutschland die Enttäuschung darüber abzulesen, dass die Vereinigung der deutschen Staaten lediglich die politische Einheit als Nation mit sich gebracht habe. In dieser Situation hat sich Langbehn zufolge der Zustand der deutschen Kultur als Ausdruck des deutschen Geistes verschlimmert, so dass er in der Vergangenheit nach großen deutschen Persönlichkeiten wie Goethe sucht, die als geistige Vorbilder, mit anderen Worten ‚Erzieher' des deutschen Volks dienen sollten. In dieser geistigen und kulturellen Krise kann die Kunst, so Langbehn, als Prinzip der geistigen Einheit für das deutsche Volk eine heilende Wirkung ausüben, weil sie im Gegensatz zur Wissenschaft „subjektiv" sei und ihr Wesen mit dem der Deutschen darin übereinstimme, dass sie vom „Individualismus" geprägt sei.[2] Der Kunst-Begriff wurde dabei nur unzureichend definiert; gemeint sind aber die bildenden Künste, in erster Linie Malerei, was schon am Titel erkennbar ist.

Obwohl der Kunst als Prinzip der geistigen Einheit in Langbehns Kulturkritik eine zentrale Position zugeschrieben wird, ist sie in der bisherigen Forschung, mit Ausnahme von Peter Ulrich Hein[3], kaum berücksichtigt worden. Hein nahm Bezug auf das Kleinbürgertum und sieht einen Grund für Langbehns Popularität darin, dass dieser die „fiktive Loslösung vom jeweiligen sozialen Sosein" ermöglicht habe.[4] In der vorliegenden Arbeit wird verfolgt, welche Rolle die Kunst, insbesondere die Malerei in *Rembrandt als Erzieher* und in dessen Rezeption spielte. Als Beispiel dient dabei eine positive Rezension des Werkes von Ferdinand Avenarius (1856–1923), einem weiteren Fürsprecher der Volkserziehung durch Kunst.

2. ANONYMITÄT DES VERFASSERS UND UNSYSTEMATISCHE GLIEDERUNG DER THEMEN

Im Folgenden werden zuerst zwei Merkmale von *Rembrandt als Erzieher* vorgestellt, die den Eindruck erwecken, dass das Buch auf das „deutsche Volk" als Leserschaft abzielt, während es das Bildungsbürgertum als Rahmen seiner Entstehung und Rezeption voraussetzt.

Als erstes Merkmal ist die Anonymität des Verfassers unter der Hervorhebung seiner Nationalität zu nennen. Durch diese anonyme Publikation seines Werkes ist die Absicht erkennbar, dass der Verfasser seine intellektu-

[2] Langbehn (1891), S. 3 f.
[3] Peter Ulrich Hein, *Transformation der Kunst. Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung*. Köln/Wien: Böhlau, 1991, vor allem S. 59–102.
[4] Ebd., S. 64.

ellen und sozialen Attribute als Angehöriger des wilhelminischen Bildungsbürgertums (Langbehn verfügte über einen Doktortitel) verbergen wollte. Außerdem gibt er sich damit als eine Stimme ohne besondere soziale Autorität aus, die aus dem deutschen Volk käme und dafür sprechen könne. Somit bildet die Anonymität einen zentralen Inhalt des Buchs.[5] Obwohl der Name des Verfassers schon im Erscheinungsjahr in einer Rezension enthüllt wurde[6] und überdies das Thema der nationalen Identität nicht von allen Rezensenten thematisiert wurde, zwang Langbehn seine Leser, selbst Position zu beziehen, indem er als „ein Deutscher", die damaligen bekannten Gelehrten namentlich angebend, seine Einstellung gegen Wissenschaft entschieden äußert, so dass dadurch selbst seine Kritiker in seinen Diskurs verwickelt wurden. So bemerkt der Historiker Otto Seek (1850–1921), einer der Schüler Mommsens: „[…] was ist leichtsinniger und frivoler, als seine Schmähungen über große deutsche Gelehrte, von deren Werken er höchstens ein paar Broschüren oder populäre Vorträge kennt! Daß ‚unser Deutscher' – doch was reden wir noch immer von ‚unserem Deutschen'!"[7] Damit bewegt sich dieser Akademiker, ohne dass dies expliziert ausgedrückt wird, in Langbehns diskursivem Raum, in dem er gezwungen ist, sich zu einem von Langbehn vorgegebenem Thema, hier zum nationalen Bewusstsein als Deutscher, zu positionieren.

Dann sind als anderes Merkmal die Vielfältigkeit der aufgegriffenen Themen und die Systemlosigkeit ihrer Gliederung zu nennen. Das Buch ist in fünf Kapitel mit jeweils 30 bis 70 Artikeln unterteilt, bei denen sich eine systematische Ordnung kaum erkennen lässt. Dies könnte den Eindruck erwecken, dass dem Buch ein Hauptthema und ein logischer Gedankengang fehlen. So kritisiert der Schriftsteller Michael Georg Conrad (1846–1927) das Werk in seiner Rezension in der am Naturalismus orientierten Zeitschrift *Gesellschaft* als „Durcheinander allerlei Geisteskram"[8]. Doch ermöglicht diese lockere Struktur es den Lesern, das Buch je nach ihrem Interesse auf einen Themenschwerpunkt fokussiert zu lesen. So sieht der dänische Literaturkritiker und frühe Nietzsche-Rezipient Georg Brandes (1842–1927) das Buch als Schrift, die „In-

[5] Sicher hat Langbehn zu seiner Leserschaft auch Jugendliche und die unteren Schichten der Gesellschaft wie Arbeiter und Bauern gezählt. Z. B. legte er für sein Buch den niedrigen Preis von 2 Mark fest, obwohl er in Folge dessen auf die Tantiemen verzichten musste. Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1961, p. 109.

[6] F[ritz] M[authner], „Rembrandt als Erzieher" [sic!]. In: *Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und soziales Leben*. Jg. 2, Nr. 8, 22. Nov. 1890, S. 108.

[7] Otto Seek, Zeitphrasen. In: *Deutsche Rundschau*. Nr. 167, Jun. 1891, S. 407–421; Nr. 168, Jul. 1891, S. 86–104; Nr. 169, S. 230–240, hier Nr. 168, S. 101.

[8] Michael Georg Conrad, [ohne Titel]. In: *Gesellschaft*, Bd. 6, H. 2, 1890, S. 1378.

dividualismus predigt"[9], während es für Avenarius, „ein erlösendes Wort" war, das bald als allgemeine Weltanschauung unter den Deutschen geteilt werden solle[10]. Das bedeutet nicht nur, dass sich das Augenmerk jedes Rezensenten entsprechend seinem persönlichen Interesse differenziert, sondern zeigt auch, dass sich der Aussagewert des Buchs je nach dem intellektuellen, ästhetischen oder politischen Bereich ändert, in dem sich der Leser befindet. Und wie im Abschnitt 3 gezeigt wird, setzten manche wohlwollenden Reaktionen auf *Rembrandt als Erzieher* dessen Systemlosigkeit bei der Gliederung der vielfältigen Themen voraus.

3. KUNST IN DER BÜRGERLICHEN BILDUNG ALS KONTEXT DER REZEPTION VON *REMBRANDT ALS ERZIEHER*

3.1 Kunst als Mittel und Gegenstand der Volkserziehung

Trotz dieses stilistischen „Durcheinander[s]" weist die Auswahl der Einträge in jedem Kapitel darauf hin, dass das Buch sich thematisch vermutlich auch an das Bildungsbürgertum richtet, dem man auch Langbehn zurechnen darf[11]. Die als Kapitelüberschriften genannten fünf Oberthemen: ‚deutsche Kunst', ‚deutsche Wissenschaft', ‚deutsche Politik', ‚deutsche Bildung' und ‚deutsche Menschheit' betreffen z. B. alle die Bildung und Interessen des Bürgertums.[12] Überdies tauchen in dem Text neben Zitaten von deutschen Schriftstellern, Denkern und Politikern viele Textstücke auf Latein, Französisch und Englisch auf, die den Bildungsstand des Verfassers preisgeben sowie gleichzeitig auch bei den Lesern einen gewissen Bildungsstand voraussetzen.

Dabei darf man nicht übersehen, dass Vermittlungsversuche der neuesten wissenschaftlichen Kenntnisse durch Akademiker nicht bloß allgemeines Interesse an den bildenden Künsten erweckten, sondern wohl auch die Aufnahme von Langbehns Idee der Volkserziehung durch Kunst erleichterte. Unter den in der letzten Hälfte des 19. Jh.s von Akademikern verfassten Grundrissen zur neu entstanden Kunstgeschichte[13] gab es ein Werk, das

[9] Georg Brandes, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. In: *Freie Bühne für modernes Leben*. Jg. 1, H. 14, 07. Mai 1890, S. 390–392, hier S. 390.

[10] Ferdinand Avenarius, Vom Zeitalter deutscher Kunst. In: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen*. Jg. 3, Nr. 12, 1890, S. 177–179, hier S. 177.

[11] Wie bereits angesprochen, besaß Langbehn einen Doktortitel der Universität München in der Archäologie. Dazu stammte er aus einer nicht wohlhabenden Familie in Schleswig-Holstein, deren mütterliche Seite protestantische Pfarrer hervorbrachte. Später konvertierte er aber zur katholischen Kirche.

[12] Vgl. Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918*. Bd. 1, München: C. H. Beck, 1990.

[13] Z. B.: Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*. 8 Bde., Düsseldorf: Julius Buddeus, 1843–1879.

deutlich die Idee der Kunst als Produkt des geistigen Lebens der Völker vertritt[14]. Dem Historiker Nipperdey zufolge machte die Kunst in dieser Tendenz allmählich einen unerlässlichen Teil der bürgerlichen Bildung aus,[15] während sich die Bildung selbst im Laufe des 19. Jh.s insofern veränderte, dass sie nicht mehr durch die Bestrebung der Einzelnen erreicht werden konnte, sondern in der gemeinsamen Teilhabe an nicht fachlichen, gleichsam ‚allgemeinen' Kenntnissen bestand, wofür der gesellschaftliche Umgang eine stärke Rolle spielte.[16] Dabei war auch Kunst, vor allem bildende Kunst, einer der beliebten Gegenstände solcher gesellschaftlichen Konversation,[17] soweit sie im rein ästhetischen Sinne als ohne nützlichen „Nebenzweck" im Gegensatz zur anderen Bedeutung des Wortes als zweckmäßige Technik angesehen worden war[18].

Überdies galt Kunst in reformatorischen Diskussionen und Bewegungen der Erziehung um 1900 als Gegenstand sowie Mittel der Erziehung.[19] Diese Diskussionen waren jedoch ausschließlich auf das Bürgertum beschränkt. Von der Erziehung des allgemeinen Volks, wie etwa Bauern und Arbeitern, war Gunter Otto zufolge erst Ende des 19. Jh.s die Rede. Dabei spielte zwar auch Langbehn eine nicht gerade unwichtige Rolle,[20] allerdings ist bei ihm in diesem Kontext charakteristisch, dass er weder als Theoretiker realisierbare konkrete Pläne entwarf noch als Reformator der Erziehung eine Bewegung organisierte. Hier zeigt sich, dass Heins Hinweis über Langbehns Popularität zutreffend ist.

---

14 S. Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*. 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1864.

15 Nipperdey 1990, S. 692 ff.

16 Kōhei Baba, Hyakka-Jiten to Kyōyō-Shimin no Aida. 18-Seiki ikō no Doitsu de hattenshita Shakō-Bunka ni okeru Chi no Juyō wo megutte. In: *METROPOELE*, hrsg. v. dem Germanistischen Seminar der Tokyo-Metropolitan-University, Nr. 35, 2015, S. 1–16, hier vor allem S. 7 ff. (馬場浩平「百科事典と教養市民の間－18 世紀以降のドイツで発展した社交文化における知の受容をめぐって」東京都立大学大学院独文研究会『METROPOLE』第 35 号，2015，1–16 頁所収).

17 Vgl. Nipperdey 1990, S. 692 ff., hier vor allem S. 693.

18 Art. ‚Kunst'. In: *Brockhaus' Konversations=Lexikon.* Bd. 10, 14. Aufl. Leipzig/Berlin/Wien: F. A. Brockhaus, 1894, S. 800.

19 Vgl. Gunter Otto, Kunst und Erziehung im industriellen Zeitalter. In: *Erziehungswissenschaftliches Handbuch*. Bd. 1: Das Erziehen als gesellschaftliches Phänomen. Hrsg. v. Thomas Ellwein et al. Berlin: Rembrandt, 1969, S. 227–282; Hiromoto Makabe, Weimar-Kyōwakoku-ki-Geijutsu-Kyōiku no Hensen to sono Shisō-teki Haikei. Jikikubunno Kokoromi. In: *Tetsugaku*, hrsg. v. Mita-Tetsugaku-kai, Nr. 123, S. 43–104, 2010, hier S. 45. (真壁宏幹「ワイマール共和国期芸術教育の変遷とその思想的背景－時期区分の試み」『哲學』三田哲學會，第 123 号，2010，43–104 頁所収).

20 Otto 1969, S. 229 ff.

3.2 Kunst als Antipode der Wissenschaft

Wohlwollende Rezensenten widersprechen Conrads Charakterisierung von Langbehns Werk als „Durcheinander allerlei Geisteskram". In einer Rezension des Kunsthistorikers Wilhelm Bode (1845–1929)[21] in der Zeitschrift *Preußische Jahrbücher* liest man Folgendes:

> Auf den künstlichen Faden „Rembrandt" reiht er seine originellen und oft paradoxen Gedanken in ebenso eigenartiger Weise auf, indem er ohne Absatz uns athemlos durch eine Fülle von geistreichen Gedanken, überraschenden Einfällen, treffenden Citaten und bilderreichen Vergleichen hindurchjagt, die den Leser nicht zur Besinnung kommen lassen und bis zum Schluß in einer Spannung erhalten, als ob er den besten Roman vor sich hätte. […] Diese Form des Buches, diese Art der Darstellung, der Titel, sein Ziel: der Kampf bis aufs Messer gegen das heutige Gelehrtenthum, die Kampfesweise werden vielfach verletzen, selbst empören […].[22]

Für Bode, der ohne Habilitation später als Generaldirektor der Kunstsammlung der Berliner Museuminsel wirkte und Langbehns negative Meinung zur Wissenschaft teilte, fällt der antiintellektualistische Aspekt des Buches besonders ins Gewicht. Er beschreibt selber mit einem stark kämpferischen Ton, doch in treffender Weise die in *Rembrandt als Erzieher* der Kunst beigemessene Rolle als synthetische Kraft, was Langbehns merkwürdigem Gleichnis entspricht, dass die Kunst „die Welt des Geistes gerade so zusammen[hält], wie die physische Schwerkraft die körperliche Welt zusammenhält."[23] Mit dem Wort seines Kritikers scheint Langbehn sich „gegen seine Zeit zu stemmen"[24], zielt sogar auf eine Rückkehr zu einer geistigen Einheit des deutschen Volks, der früher existiert haben solle.

4. KUNST IN REZENSIONEN AM BEISPIEL VON FERDINAND AVENARIUS

Vor diesem Hintergrund zeigt in diesem Abschnitt eine Analyse der Buchbesprechung von Ferdinand Avenarius, der von Langbehns Werk begeistert war, dass die beiden Vertreter der künstlerischen Volkserziehung unterschiedliche Ziele hatten.

---

[21] In Langbehns Lebenslauf tauchen einige Kunsthistoriker auf, die ihn auch finanziell unterstützten. Bemerkenswert ist, dass man darunter auch die Namen von damaligen prominenten Rembrandt-Forschern wie Bode und Woldemar von Seiditz (1850–1922) findet.

[22] Wilhelm Bode, Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen. In: *Preußische Jahrbücher*, Bd. 65, H. 14, 1890, S. 301–314, hier S. 302.

[23] Langbehn 1891, S. 41.

[24] Seek 1891, Nr. 168, S. 407.

Ferdinand Avenarius, Gründer und Herausgeber der Zeitschrift *Kunstwart* (1887), welche stark von der Heimatkunstbewegung geprägt war, rief 1902 den Dürerbund ins Leben, um die Deutschen nach der Idee dieser Bewegung durch die Verbreitung günstiger Reproduktionen von Kunstwerken deutscher Künstler zu erziehen. Der Dürerbund und die Zeitschrift haben demnach beide ein gemeinsames Konzept der Volkserziehung durch Kunst, das auch Langbehns *Rembrandt*-Buch charakterisiert. Dieses Konzept umfasst auch die Etablierung der Kunst als Teil der bürgerlichen Bildung. So schreibt Avenarius in der Ankündigung der Zeitschrift: „ein Blatt schaffen, das dem Gebildeten vom dichterischen, musikalischen, bildnerischen und sonstigen Kunstleben die Kenntnis all' dessen vermittelt, was er eben als Gebildeter kennen muss."[25] An dem auffälligen Widerspruch des unwissenden Gebildeten ist abzulesen, dass Avenarius sich des hohen Wertes der Kunst als Teil der veränderten Bildung sowie ihrer Anziehungskraft dem „Gebildeten" gegenüber bewusst war. Mit anderen Worten, er richtet seine Zeitschrift bewusster an das Bildungsbürgerturn als Langbehn. Allerdings muss man in diesem Zusammenhang den Ausgangspunkt seiner Idee der Volkserziehung genauer betrachten. So heißt es im ersten Beitrag des ersten Heftes der Zeitschrift:

> Vielleicht werden künftige Forscher bei der Kennzeichnung des Geistes, der in unserem Geschlechte waltete, Eines als ein Wichtiges hervorheben: die fast unbeschränkte Hochschätzung der Verstandesbildung auf Kosten der Bildung von Empfindung und Phantasie. Und, entwickeln wir uns überhaupt einem harmonischen Menschentume entgegen […] Auf der Höhe der *Menschheit* aber schreitet ein Geschlecht erst dann, wenn es die ebenmäßige Ausbildung *all* seiner Kräfte erstrebt und erreicht hat.[26]

In seiner Art und Weise der Zeitdiagnose lassen sich Übereinstimmungen mit der von Langbehn feststellen. Weiter erklärt Avenarius, seinen Zeitgenossen „einen schnellen Überblick über den Stand der Kunst in der Gegenwart" zu geben, um sie „noch einmal des Weges bewußt werden [zu] lassen, den [sie] gehen."[27] Darüber hinaus stellt die Dichotomie von Wissenschaft/Verstand und Kunst/Empfindung/Fantasie, die Avenarius in seiner Diagnose über den Zustand der zeitgenössischen Bildung postuliert, eine Parallele zum kulturkritischen Werk Langbehns dar. Der entscheidende Unterschied liegt hinge-

[25] Kunstwart/Kunstwart und Kulturwart/Deutscher Wille. https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/kunstwart.html (Letzter Zugriff: 28.02.2020)

[26] Ferdinand Avenarius, Unsere Künste. In: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen*. Jg. 1, Nr. 1, 1887, S. 1–4, hier S. 1.

[27] Ebd.

gen darin, dass Avenarius sich die Erlangung „eine[s] harmonischen Menschentum[s]“ zum Ziel setzt, wobei Kunst nur ein Mittel zur „Ausbildung *all* seiner Kräfte“ darstellt, während bei Langbehn die komplette Rückkehr zur Kunst ein Selbstzweck zu sein scheint. Eine Stellungnahme Avenarius’ zu *Rembrandt als Erzieher* lautet:

> Nicht nur bei Nietzsche oder auch bei Paul de Lagarde, nein, zwischen den Werken *vieler* zeitgenössischer Kritiker […] finden sich zahlreiche Gedanken des Werkes schon vorgedacht, und der „Kunstwart“ selbst dürfte mit gutem Gewissen auf seine Aufsätze […] zum Beweise dafür hinzeigen, wie nahe gerade seinem Streben die Richtung liegt, in der sich der Ungenannte bewegt. Die Hauptbedeutung dieses Buches liegt darin, daß der Verfasser das so überaus Mannichfaltige, das er vorbringt, in seiner Seele zusammengefaßt hat zu einer einheitlichen Weltanschauung, die, so jung wie sie ist, sofort als typisch für die Weltanschauung von Hunderten und Tausenden unter uns Deutschen dasteht. In diesem Sinne ist „Rembrandt als Erzieher“ recht eigentlich ein „erlösendes Wort“.[28]

Im Grunde genommen streben die Gedanken des *Kunstwarts* und Langbehns in dieselbe Richtung. Was aber der Schrift Langbehns einen besonderen Wert verleiht, so Avenarius, sei nicht der Inhalt selbst, sondern dass dieser durch den Verfasser eine angemessene Form bekommen habe, die unter den Deutschen allgemeine Gültigkeit haben werde.

> Es ist überhaupt „kein ausgeklügelt[es] Buch, es ist ein Mensch mit seinem Widerspruch.“ Aber je mehr man sich einliest, je mehr fesselt die *Persönlichkeit* des Verfassers, die sich für unsern Blick ohne Schatten nicht so herausrunden würde. Und als persönliches Bekenntnis begrüßt man sein Werk doppelt freudig, weil die Persönlichkeit, die hier spricht, zugleich im oben angedeuteten Sinne eine typische ist. Wer „Rembrandt als Erzieher“ als wissenschaftliches Buch im gewohnten Sinne von „wissenschaftlich“ beurteilen wollte, thäte ihm von Grund aus Unrecht und verstände es nie.[29]

Während Avenarius die Persönlichkeit des Verfassers hervorhebt, den er in einem fast religiösen Ton gleichsam als Prototyp der Deutschen anpreist, sei auch daran erinnert, dass er seine Zeitschrift an „Gebildete“ richtete, nicht an das breite Volk. Die Beschreibung im ersten Heft verweist darauf, dass er die bürgerliche Schicht als Zielgruppe seines heimatkünstlerischen Gedankens ansah. Das Wort „uns Deutschen“ bezieht sich für Avenarius somit auf das

[28] Ders. 1890, S. 177.
[29] Ebd., S. 178.

Bürgertum, und „Persönlichkeit“ ist ebenfalls im Hinblick auf ein „harmonische[s] Menschentum“ zu verstehen, das Avenarius als das anzustrebende Ideal eines „Gebildeten“ einführte. Von einer jeden Gebildeten subsumierenden Zugehörigkeit zum Volk ist bei Avenarius jedoch nicht die Rede. In seiner Rezension räumt der Herausgeber des *Kunstwarts* freilich auch ein, dass die damalige „deutsche Geisteskultur“ einseitig nur von der Wissenschaft geprägt sei, will aber das wissenschaftliche Element aus der deutschen Geisteskultur nicht beseitigen. Für Avenarius spielt das Volk bei der Erlangung des idealen Zustands der Bildung keine wichtige Rolle. Hierin liegt der Hauptunterschied der beiden Boten der künstlerischen Volkserziehung, auch wenn sie auf den ersten Blick über die Notwendigkeit einer solchen Erziehung miteinander übereinzustimmen scheinen.

Die beiden Vertreter des volkserzieherischen Gedankens strebten danach, die Kunst als Mittel der Erziehung zu begreifen. Doch genau an dem Punkt, wo es um die im Mittelpunkt stehende Kunst sowie die Zielgruppe der Erziehung geht, unterscheiden sich ihre Auffassungen voneinander. Während bei Avenarius die Kunst nur einen Teil der allumfängliche Erziehung einer Person in der bürgerlichen Gesellschaft ausmacht, welche sich die Verwirklichung „eine[s] harmonischen Menschentum[s]“ zum Ziel macht, propagiert Langbehn die vollständige Hinwendung des deutschen Volkes zur Kunst.

Das Bild der Masse in der Jugendbewegung

Am Beispiel von Gustav Wyneken

Shinichi Furuya (Rikkyo Universität, Tokyo)

1. Einleitung

Die deutsche Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt eine Massenbewegung dar, die gegen das individualistische, atomisierte Großstadtleben protestierte und nach einer Rückkehr zum Naturleben strebte: Gemeinsames Wandern und Singen in den Bergen von den Wandervögeln gehörte zu den kollektiven Aktivitäten der Jugendbewegung. Der Wandervogel als Gruppenwanderung entstand bekanntlich aus einem Studentenkreis 1896 in Berlin und verbreitete sich sehr schnell in ganz Deutschland und Österreich. Dem Historiker Walter Laqueur zufolge machte das Naturerlebnis für die Jugendbewegung im Grunde „the *collective* experience" aus.[1] Gemeinsame Aktivitäten der Jugend in der Natur trugen zur Steigerung des Gemeinschaftsgefühls bzw. des Wir-Gefühls bei, das in der Großstadtkultur fremd war.

Obwohl es in der deutschen Jugendbewegung keine einheitlichen Richtlinien oder Programme gab, stand im Zentrum die Frage nach einer möglichen Selbst-Organisation der Jugend. Das Interesse der theoretischen Vertreter dieser Bewegung zielte darauf ab, wie man mit der Jugend als „Masse" umgehen und sie organisieren konnte. Pädagogische Motivationen und Inspirationen traten dabei besonders hervor. Das Verhältnis von Lehrer und Schüler konnte als spezifisches Modell auch auf die Beziehung zwischen Führer und Masse übertragen werden.

In diesem Zusammenhang geht es vor allem um die exemplarischen Programmschriften von Gustav Wyneken (1875–1964), der die deutsche Jugendbewegung hauptsächlich bis zum Ersten Weltkrieg theoretisch und praktisch geprägt hat, auch wenn er selbst an der Wandervogelbewegung nicht direkt beteiligt war. Der Begriff der „Jugendkultur" lässt sich eigentlich auf Wyneken zurückführen, der in der Jugendbewegung nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Praktiker einflussreich war. Als charismatischer Pädagoge und Begründer der Freien Schulgemeinde in Wickersdorf hat er seine Programm-

[1] Walter Laqueur: Young Germany. A History of the German Youth Movement. New Brunswick, London 2011 (1962), S. 231.

schriften, die auch auf konkrete Schulreformen zielten, sehr oft im Hinblick auf das Konzept von Führer und Masse entfaltet. Für Wyneken galt es, die passive Masse der Jugend zu aktivieren und sie in eine innige, geistige Gemeinschaft umzuwandeln. In meinem Beitrag soll geprüft werden, wie das pädagogische Programm der Jugendbewegung am Beispiel von Wyneken auch als Diskurs der Masse zu verstehen ist, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend wissenschaftliches Interesse erwecken konnte.

2. KONZEPT VON FÜHRER UND MASSE BEI WYNEKEN

Bei Wyneken bezieht sich der Gegensatz zwischen Führer und Masse immer auf pädagogische Absichten. Deshalb fordert Wyneken „ein neues inneres Verhältnis zwischen Schule und Schülerschaft, zwischen Lehrern und Schülern".[2] Danach soll der Erzieher zugleich „Führer, und zwar der von der Jugend selbst erkorene Führer" sein.[3] In seinem Artikel *Jugendkultur* von 1914 schreibt Wyneken:

> Es muß wieder Führer geben für die Jugend, Führertum für sie wieder fruchtbar gemacht werden.
>
> […] Die Masse war immer bereit zur Passivität, das heißt sich festlegen zu lassen auf äußere Forderungen, durch eine „Tat" sich beständige Tätigkeit zu ersparen. In der Jugendbewegung aber dürfen nicht die trägen Masseninstinkte zur Herrschaft kommen, sondern die Jugend muß aus der geistigen Lebendigkeit ihrer Führer schöpfen, an ihrem Leben ihr eigenes immer wieder entzünden.[4]

Unter dem Begriff der „Masse" versteht Wyneken zunächst durchschnittliche Viele, die von Passivität und Trägheit geprägt werden. Für ihn ist aber die Jugend nicht einfach bildbare oder manipulierbare Masse, die vom Führer bzw. Lehrer einseitig geformt und erzogen werden soll. Indem die jugendliche Masse „aus der geistigen Lebendigkeit ihrer Führer" schöpft, soll sie subjektiv und aktiv „eine neue Lebensgestaltung" und selber „einen neuen Lebensstil" entwickeln.[5] Dabei sollen in der Jugendbewegung „die trägen Masseninstinkte" überwunden werden. Für Wyneken stellt die Jugend kein passives Objekt dar, das dem Lehrer bzw. dem Führer einfach gehorchen muss. Ihm zu-

[2] Gustav Wyneken: Die deutsche Jugendbewegung (Frankfurter Zeitung, 28. Dez 1913), in: Der Kampf für die Jugend: Gesammelte Aufsätze. Jena 1919, S. 101.
[3] Gustav Wyneken: Schule und Jugendkultur. Jena 1919, S. 39.
[4] Gustav Wyneken: Jugendkultur (Kunstwart, 1. Märzheft 1914), in: Der Kampf für die Jugend, S. 126f.
[5] Wyneken, Die deutsche Jugendbewegung, S. 103.

folge soll der Lehrer bzw. der Führer eine mittelbare Rolle übernehmen, um der jugendlichen Masse zur Aktivität und Spontaneität zu verhelfen.

In seinem Vortrag *Was ist „Jugendkultur"?* von 1913 hat Wyneken auch die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler auf das Konzept von Führer und Masse übertragen, das sich ebenfalls auf pädagogische Absichten bezieht: „Soll jetzt die Masse die Führung übernehmen? […] Man kann die Masse nicht unmittelbar lebendig machen, sondern nur mittelbar durch ihre Führer. Das Höchste, was die Masse als solche erreichen kann, ist, daß sie wieder das Bedürfnis nach Führern hat und einen Sinn dafür, wo echtes Führertum für sie da ist."[6] Obwohl man die Dichotomie von Führer und Masse findet, nimmt die Position des Führers hier keinen diktatorischen Status ein, der die Masse manipuliert oder diszipliniert, sondern der Führer dient lediglich als Medium, um die Masse lebendig und aktiv zu machen. Für Wyneken sollten die Führer „zu Quellpunkten neuen Lebens und neuen Geistes für die Masse werden".[7] In der bekannten Rede auf dem Hohen Meißner für eine große Versammlung der Jugendbewegung am 12. Oktober 1913 hat er die Jugend als „Lernende und Gehorchende" angesprochen, die „selbstgewählte Führer" hätten.[8] Die Jugendbewegung sollte nicht von oben organisiert und mobilisiert, sondern von unten aus aktiviert werden. Wyneken verlangte also Selbstbestimmung bzw. Autonomie der jugendlichen Masse, die vom Druck der Erwachsenen und der konventionellen Schule in der Großstadtkultur unabhängig wäre.

3. WYNEKENS KONZEPT DER JUGENDBEWEGUNG IM HINBLICK AUF DIE MASSENTHEORIE

Wie unterscheidet sich nun das Konzept der Masse in Wynekens Schriften über die Jugendbewegung von der klassischen Massentheorie? Nach dem französischen Schriftsteller Gustave Le Bon (1841–1931) ist die Masse stets auf den Führer angewiesen. Die Masse lässt sich mit dem „Wilden" oder „Urmenschen" vergleichen, der dem „gebildeten Individuum" gegenübergestellt wird und deshalb kultiviert werden soll. Das Masse-Sein kann also als Zustand der Unmündigkeit definiert werden. Le Bon behauptet in seinem einflussreichen Buch

[6] Gustav Wyneken: Was ist „Jugendkultur"? Öffentlicher Vortrag, gehalten am 30. Oktober 1913 in der Pädagogischen Abteilung der Münchner Freien Studentenschaft, in: Grundschriften der deutschen Jugendbewegung. Herausgegeben im Auftrage des „Gemeinschaftswerkes Dokumentation der Jugendbewegung" von Werner Kindt. Düsseldorf, Köln 1963, S. 127.

[7] Ebd.

[8] Gustav Wyneken: Rede auf dem Ersten Freideutschen Jugendtag 1913, in: Der Kampf für die Jugend, S. 270.

Psychologie der Massen von 1895, dass die Gehorsamkeit die Masse charakterisiere: „Nicht das Freiheitsbedürfnis, sondern der Diensteifer herrscht stets in der Massenseele. Ihr Drang, zu gehorchen, ist so groß, daß sie sich jedem, der sich zu ihrem Herrn erklärt, instinktiv unterordnen."[9] Die „blinde Unterwerfung" gehört Le Bon zufolge zu den Merkmalen der Masse, die keinen eigenen Willen besitzt.[10] Bei ihm ist die Masse kein Subjekt, sondern das Objekt, das von einer oberen und äußeren Instanz geformt und geführt werden soll.

Das Konzept der Masse bei Gustav Wyneken kehrt aber diesen Zusammenhang um. Durch die Wechselwirkung zwischen Lehren und Lernen soll die jugendliche Masse zum aktiven Subjekt werden, das sich aus Passivität und Gehorsamkeit befreit. Damit scheint das Programm der Masse bei Wyneken den zeitgenössischen Rahmen der Massentheorie zu sprengen, die eine einseitige Beziehung zwischen Führer und Masse voraussetzt.

In diesem Kontext wäre es angebracht, sich auf Peter Sloterdijks Buch *Die Verachtung der Massen* von 2000 zu berufen. In dieser Studie hat Sloterdijk aus sozialphilosophischer Perspektive behauptet, dass das Programm, „die Masse als Subjekt zu entwickeln", ein zentrales Projekt der Moderne darstelle: „Was Hegel als sein logisches Programm ausgegeben hatte: die Substanz als Subjekt zu entwickeln, erwies sich zugleich als die machtvollste politische Maxime der Epoche, die noch immer die unsere zu sein scheint – die Masse als Subjekt zu entfalten."[11] Laut Sloterdijk beschäftigt sich dieses Emanzipationsprojekt der Moderne damit, die unterdrückte Masse als Objekt der Verachtung zum politischen und gesellschaftlichen Subjekt zu erheben. In diesem Zusammenhang könnte man sagen, dass die theoretischen Überlegungen von Wyneken also darauf hinauslaufen, im pädagogischen Bereich „die Masse als Subjekt" zu programmieren. Bei ihm fällt die Emanzipation der Masse mit der Befreiung der Jugend zusammen. Das Hauptanliegen von Wyneken besteht darin, der jugendlichen Masse einen Subjekt-Status zu verleihen.

4. KAMERADSCHAFT ZWISCHEN LEHRER UND SCHÜLER IN DER FRONTGEMEINSCHAFT

Zu welchem Ergebnis führte dann aber die Massentheorie der Jugendbewegung von Wyneken? „Ein neues inneres Verhältnis" zwischen Lehrern und Schülern, das Wyneken in Anspruch nahm, hat sich in sehr ironischer Weise

[9] Gustave Le Bon: Psychologie der Massen. Autorisierte Übersetzung von Rudolf Eisler. 15. Aufl. Stuttgart 1982 (1911), S. 85.

[10] Ebd., S. 47.

[11] Peter Sloterdijk: Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main 2000, S. 9.

im Ersten Weltkrieg verwirklicht, der im Jahr nach der Rede auf dem Hohen Meißner ausbrach. In dem 1915 veröffentlichten Artikel *Der Krieg und die Schule* hat Wyneken die neue Beziehung zwischen Lehrern und Schülern gerade in der soldatischen Kameradschaft im Schlachtfeld gesehen. Männliche „Kameradschaftlichkeit" zwischen Lehrern und Schülern sollte nach militärischem Muster „das Losungswort der neuen Schule werden".[12] Kurz nach dem Ausbruch des Kriegs hat er schon eine Rede *Der Krieg und die Jugend* gehalten, die viele seiner Anhänger wie den jungen Walter Benjamin zur Trennung von ihm veranlasste.[13] Obwohl Wyneken in seiner oben genannten Meißner-Rede den einfachen Patriotismus verneinte, setzte sich er nun für die Mobilmachung der Jugend zum Krieg ein:

> [D]as Heil der Schule [liegt] […] im Lebendigwerden der jetzt nur passiven Masse, in der Befreiung ihrer latenten Kräfte, so daß an die Stelle unserer bisherigen Pressung und Formung wirkliche Führung und Bildung treten kann. Nun hat uns der Krieg wirklich latente Kräfte der Jugend offenbart. Diese Erkenntnis darf nach dem Kriege nicht sogleich vergessen werden.[14]

Für Wyneken war der Krieg gerade ein Moment, in dem die passive Masse der Jugend ihre latenten Kräfte befreien konnte. „[D]as Heil der Schule" sah er fortan in der Freisetzung der potenziellen Energie der Jugend im sogenannten „Fronterlebnis".[15] In Bezug auf die Aktivierung der passiven Masse der Jugend ist Wynekens Konzept nach wie vor dem Krieg kontinuierlich und kohärent. Ein ideales Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler verkörperte sich dann in der männlichen, solidarischen Frontgemeinschaft, in der das Zusammengehörigkeitsgefühl im Schlachtfeld entstand. Dabei fordert Wyneken vom Lehrer statt der Führerschaft die „Kameradschaft" mit dessen Schülern in den Schützengräben und schreibt anschließend: „Sie [Lehrer und Schüler] *beide* sind berufen, *gemeinsam* die neuen Wege der Schulerziehung zu finden."[16] Die ideale, gemeinsame Zusammenarbeit zwischen Lehrer und Schüler *sollte* zwar in der Soldatengemeinschaft der Schützengräben erfolgen, aber die grausame Realität der Massenvernichtung im modernen Krieg, der schließlich vier Jahre dauerte, konnte man erst an der Front erfahren und erkennen.

---

[12] Gustav Wyneken: Der Krieg und die Schule (Akademische Rundschau, III. Jahrg., Nr. 8, Mai 1915), in: Der Kampf für die Jugend, S. 84.

[13] Vgl. Peter Dudek: „Sie sind und bleiben eben der alte abstrakte Ideologe!" Der Reformpädagoge Gustav Wyneken (1875–1964) – Eine Biographie. Bad Heilbrunn 2017, S. 148.

[14] Wyneken, Der Krieg und die Schule, S. 84f.

[15] Zum „Fronterlebnis" vgl. Modris Eksteins: Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Reinbek bei Hamburg 1990 (1989), S. 450–459.

[16] Wyneken, Der Krieg und die Schule, S. 86. Kursiv im Original.

Das Fazit meiner Untersuchung könnte lauten: das pädagogische Konzept von Wyneken, die jugendliche Masse als Subjekt zu entfalten, führte schließlich zur Militarisierung und Homogenisierung der Jugend, die präfaschistischen Charakter annehmen sollte. Das Programm der Masse bei Wyneken, d. h., die Entwicklung der jugendlichen Masse als Subjekt, gehört zu jenem Projekt der Moderne, das unvollendet geblieben und gescheitert ist.

BIBLIOGRAPHIE

Dudek, Peter: „Sie sind und bleiben eben der alte abstrakte Ideologe!" Der Reformpädagoge Gustav Wyneken (1875–1964) – Eine Biographie. Bad Heilbrunn 2017.

Eksteins, Modris: Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Reinbek bei Hamburg 1990 (1989).

Laqueur, Walter: Young Germany. A History of the German Youth Movement. New Brunswick, London 2011 (1962).

Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen. Autorisierte Übersetzung von Rudolf Eisler. 15. Aufl. Stuttgart 1982 (1911).

Sloterdijk, Peter: Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main 2000.

Wyneken, Gustav: Der Kampf für die Jugend: Gesammelte Aufsätze. Jena 1919.

Wyneken, Gustav: Schule und Jugendkultur. Jena 1919.

Wyneken, Gustav: Was ist „Jugendkultur"? Öffentlicher Vortrag, gehalten am 30. Oktober 1913 in der Pädagogischen Abteilung der Münchner Freien Studentenschaft, in: Grundschriften der deutschen Jugendbewegung. Herausgegeben im Auftrage des „Gemeinschaftswerkes Dokumentation der Jugendbewegung" von Werner Kindt. Düsseldorf, Köln 1963, S. 116–128.

Der vorliegende Beitrag wurde von JSPS KAKENHI Grant Number 18K12340 unterstützt.

Der Wandel von Kollektivbildern in der Weimarer Republik

Eine Imaginationsgeschichte der Masse und ihre Revision

Takeshi Ebine (Osaka City University)

1. Kulturkampf der Moderne

Peter Sloterdijk hat einmal mit Hinweis auf Hegel dargelegt, dass das Problem der Masse mit einem der modernen Gesellschaft zugrunde liegenden Kulturkampf verbunden ist. Hegel schrieb an einer Stelle in „Grundlinien der Philosophie des Rechts": „Das Volk, *ohne* seinen Monarchen und die eben damit notwendig und unmittelbar zusammenhängende *Gliederung* des Ganzen genommen, ist die formlose Masse, die kein Staat mehr ist und der keine der Bestimmungen, die nur in dem *in sich geformten* Ganzen vorhanden sind – Souveränität, Regierung, Gerichte, Obrigkeit, Stände und was es sei –, mehr zukommt."[1] Nach Sloterdijk stellte Hegel mit diesen Worten klar, dass die moderne demokratische Gesellschaft, wo an die Stelle des Monarchen das Volk als Souverän antreten soll, unentrinnbar an ein politisch-kulturelles Programm gebunden ist: die Masse als Subjekt zu entfalten. Mit diesem Programm entbrannte aber ein erbitterter Kulturkampf der modernen Gesellschaft um die Anerkennung des Subjektstatus der Masse.[2] Und die Weimarer Republik, die direkt auf den Zusammenbruch des Kaiserreichs und die Revolution folgte, war genau der Zeitraum in der deutschen Geschichte, in dem dieser Kulturkampf sich drastisch verschärfte und die Thematik der Masse an Aktualität gewann.

In diesem Aufsatz soll in groben Zügen skizziert werden, wie sich die dominanten Kollektivbilder im Laufe der Weimarer Republik wandelten. Dabei charakterisiere ich die jeweiligen Bilder anhand von vier Gesichtspunkten: (1) Gegensatz von Individuum und Masse, (2) Verhältnis von Mensch und Technik, (3) Polarität von Gemeinschaft und Gesellschaft, (4) Problematik des

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. (1822) Frankfurt a. M. 1986, S. 447.

[2] Peter Sloterdijk: Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft. Frankfurt a. M. 2000, S. 9–10.

Führers. Meine These lautet, dass die unterschiedlichen Aspekte dessen, was damals unter dem Begriff Masse verstanden wurde, im Laufe der Zeit abwechselnd in den Vordergrund traten und so unterschiedliche Bilder der Masse entstehen ließen. Zum Schluss nenne ich auch noch einige Ansätze, die Imaginationsgeschichte der Masse neu zu denken.

2. DIE REVOLUTIONÄR-EKSTATISCHE MASSE: ABSCHAFFUNG DER DIFFERENZEN

In der Anfangsphase der Republik dominierte das Bild der *revolutionären* Masse die Aufmerksamkeit der philosophischen, soziologischen und literarischen Diskurse. Obwohl diese Diskurse die Grundannahmen der Massenpsychologie Le Bons, d. h. eine radikale Gegenüberstellung von Individuum und Masse sowie die Massenbildung als tief gehende Homogenisierung, weitgehend übernahmen, grenzten sie sich von ihr in zwei Punkten ab.

Erstens wurde die geistige Verfassung der Masse, wie sie die klassische Massenpsychologie beschrieben hatte, nicht als überhistorische Wahrheit hingenommen, sondern als *historischer* Zustand interpretiert, den der Kapitalismus und die technische Zivilisation den Menschen aufzwangen. Paul Tillich bezeichnete in seinem Essay „Masse und Geist" (1922) die Masse in diesem Zustand als „eine technische Masse".[3] Auch in literarischen Texten wurde der Zustand der Masse mit der Technik und dem Kapitalismus in Verbindung gebracht. Zum Beispiel singen im dritten Bild des Dramas „Masse-Mensch" (1920) von Ernst Toller die Massenchöre: „Wir ewig eingekeilt / In Schluchten steiler Häuser. / Wir preisgegeben / Der Mechanik höhnischer Systeme."[4]

So wurde eine revolutionäre Masse als eine Masse verstanden, die sich von ihrem objekthaften Zustand befreit und auf dem Weg zum Subjekt der politischen Aktion befindet. Und hier findet sich die zweite Abweichung von der Massenpsychologie: Der Prozess der Subjektwerdung der revolutionären Masse wurde von Theoretikern und Autoren als *rauschhafter* Vorgang beschrieben, in dem nicht die Regression zum hypnotischen Zustand, sondern eine Überwindung des Individuationsprinzips hin zu einer höheren Ganzheit stattfindet. In diesem Sinne bezeichnete Tillich die revolutionäre Masse als „ekstatisch und revolutionär".[5] Und in „Gas. Zweiter Teil" (1919) von Georg Kaiser wird der Moment der revolutionären Massenbildung als Prozess insze-

[3] Paul Tillich: Masse und Geist. Studien zur Philosophie der Masse. (1922) In: Writings in Social Philosophy and Ethics. Berlin u. New York/Stuttgart 1998, S. 50 u. S. 67.

[4] Ernst Toller: Masse-Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts. (1919) Potsdam 1928, S. 30.

[5] Paul Tillich: Masse und Geist. S. 55.

niert, wo Rufe von mehreren Stimmen durch eine rauschhafte Wiederholung in eine einzige große Stimme münden:

> „STIMMEN *der andern.* Mehr für uns! / EINE STIMME *hoch.* Was mit uns? / STIMMEN *verteilt.* Mehr für uns!! / STIMMEN *entgegen.* Was mit uns? / STIMMEN *Woge.* Mehr für uns!!! / STIMMEN *Gegenwoge.* Was mit uns?!! / STIMMEN und STIMMEN *durcheinanderflutend.* Mehr für uns!!! Was mit uns?!! *Im Schrei von Helle Abbruch. / Stille.* / EINE STIMME Der Milliadärarbeiter! / ALLE STIMMEN *schwellend – sich vereinigend – jubelrufend.* Der Milliadärarbeiter!“[6]

Diesem Konzept der Masse entsprechend wurde auch die Figur des Führers umgestaltet. Bei der Massenpsychologie wird der Führer mit dem Hypnotiseur verglichen. Dieser Vergleich setzt eine Asymmetrie zwischen Masse und Führer voraus. Demgegenüber wurde der Führer sowohl in theoretischen als auch in literarischen Diskursen als jemand beschrieben, der einen rauschhaften Zustand mit der Masse teilt.[7] Schließlich findet sich in der revolutionären Masse eine Sehnsucht nach einer ursprünglichen Gemeinschaft, die alle sozialen Differenzierungen rückgängig macht. Diese Sehnsucht wurde allerdings in literarischen Texten wesentlich zweideutiger dargestellt.

3. DIE TECHNISCH-RATIONALE MASSE: INDIFFERENZ DER DIFFERENZEN

Um 1924 scheint ein Wandel der dominanten Bilder der Masse stattgefunden zu haben. Um diesen Wandel zu charakterisieren, soll auf einen Begriff zurückgegriffen werden, den Sloterdijk in dem schon zitierten Essay vorschlug. Er bezeichnete eine neue Formation der Masse in der postmodernen Gesellschaft als „Unterhaltungsmasse“, die durch die Teilnahme an Programmen von Massenmedien zustande kommt. Diese Masse „hat sich definitionsgemäß von der physischen Versammlung an einem allgemeinsamen Ort emanzipiert. In ihr ist man als Individuum Masse. Man ist jetzt Masse, ohne die anderen zu sehen“.[8] Während die „Auflaufmasse“, zu der die revolutionäre Masse auch zählt, durch die Homogenisierung der Differenzen entsteht, werden bei der

[6] Georg Kaiser: Gas. Zweiter Teil. (1919) In: ders.: Werke. Hrsg. von Walther Huder. Frankfurt a. M. Berlin Wien 1971, S. 73.

[7] Siehe z. B. Paul Tillich: Masse und Geist. S. 71. Theodor Geiger: Masse und ihre Aktion. Ein Beitrag zur Soziologie der Revolution. Stuttgart 1926, S. 149. Besonders interessant ist die Auseinandersetzung zwischen der weiblichen Protagonistin und „dem Namenlosen“ in „Masse-Mensch“ über die Frage, wer der wahre Führer der Masse ist. Siehe Toller: Masse-Mensch. S. 34–39.

[8] Peter Sloterdijk: Die Verachtung der Massen. S. 17.

Unterhaltungsmasse die Differenzen nicht abgeschafft, sondern *entwertet*. „Wo Identität war, soll Indifferenz werden (…). Differenz, die keinen Unterschied macht, ist der logische Titel der Masse."[9]

Aus zwei Gründen kann man annehmen, dass dem Wandel der dominanten Massenbilder in der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik eine vergleichbare Verschiebung der Formation der Masse zugrunde liegt. Zum einen zeigt die Tatsache, dass zur gleichen Zeit wie Le Bons Massenpsychologie auch Gabriel Tardes Analyse der durch die Medien vermittelten Masse entstand, ganz deutlich, dass die Auflaufmasse und die mediatisierte Masse vom Anfang an nebeneinander standen und je nach der sozialen Situation die eine oder andere in den Vordergrund trat. Und zum anderen zeichnet sich diese Phase der Republik dadurch aus, dass die Großstadtkultur mit ihren Massenmedien und ihrer Kulturindustrie erst richtig zustande kam und die mediatisierte Masse entstehen ließ, was wiederum in theoretischen und literarischen Texten bearbeitet wurde.

Ich charakterisiere diese neuen Bilder der Masse, die um diese Zeit dominant wurden und durch die Indifferenz der Differenzen gekennzeichnet sind, als eine *technisch-rationale* Masse. Denn diese Masse ist nicht durch ein Unterhaltungsprogramm der Medien vermittelt, sondern durch ein technisch-rationales System des Verkehrs durchdrungen. Wie Helmut Lethen und Johannes Roskothen in ihren Büchern darlegten, spielte der Topos des Verkehrs Mitte der 1920er Jahre als Wahrnehmungsmodell des sozialen Umfeldes eine zentrale Rolle. Die Öffentlichkeit der Großstadt wurde als System des Verkehrs verstanden, das das Verhalten und das Zusammensein der Vielzahl unverbundener, durchaus heterogener Menschen in funktionaler Hinsicht reguliert.[10] Der Verkehr in diesem Sinne war nicht auf den öffentlichen Verkehr begrenzt, sondern schloss vielschichtige zwischenmenschliche Beziehungen ein (Geld-, Waren-, Informations- und Sexualverkehr). Die technisch-rationale Masse lässt sich also als eine verkehrsbezogene Masse bezeichnen.

In diesem Zusammenhang kann man die Heideggersche Überlegung über die Seinsverfassung des Man in „Sein und Zeit" (1926) als eine philosophische Konzeptualisierung der technisch-rationalen Masse verstehen. Heidegger schreibt: „In der Benutzung öffentlicher Verkehrsmittel, in der Verwendung des Nachrichtenwesens (Zeitung) ist jeder Andere wie der Andere. (…) In dieser Unauffälligkeit und Nichtfeststellbarkeit entfaltet das Man seine eigentliche Diktatur. Wir genießen und vergnügen uns, wie *man* genießt; wir lesen,

[9] Ebenda, S. 86.

[10] Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main 1994, S. 44. Johannes Roskothen: Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne. München 2003, S. 249ff.

sehen und urteilen über Literatur und Kunst, wie *man* sieht und urteilt; wir ziehen uns aber auch vom ‚großen Haufen' zurück, wie *man* sich zurückzieht; wir finden ‚empörend', was *man* empörend findet."[11] Bezeichnend an dieser Darstellung ist, dass das Man gerade nicht am Ort der normierten Arbeit, sondern an der großstädtischen Konsumsphäre festgemacht wird. Und um dieses Miteinandersein von der Auflaufmasse klar abzugrenzen, lässt Heidegger das Man sich vom großen Haufen entfernen.

Als Beispiel für ein literarisches Bild der verkehrsbezogenen Masse soll hier nur auf eine Schilderung der Verkehrsteilnehmer aus dem Roman „Berlin Alexanderplatz" (1929) von Alfred Döblin hingewiesen werden. Diese anonymen Vielheiten, deren Differenz keinen Unterschied macht, gehen völlig im technisch-rationalen System des Verkehrs auf. Döblin schreibt: „Es sind Männer, Frauen und Kinder, die letzteren meist an der Hand von Frauen. (…) Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen, und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man auch nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. (…) Sie sind so *gleichmäßig* wie die, die im Autobus, in den Elektrischen sitzen. Die sitzen alle in *verschiedenen* Haltungen da (…). Was in ihnen vorgeht, wer kann das ermitteln, ein ungeheures Kapitel. (…) Man nehme die Leute einfach als Privatpersonen, die 20 Pfennig bezahlt haben, (…), und da fahren sie nun mit ihrem Gewicht von einem Zentner bis zwei Zentner, in ihren Kleidern, mit Taschen, Paketen, Schlüsseln, Hüten, künstlichen Gebissen, Bruchbändern über den Alexanderplatz (…). Sie lesen Zeitungen *verschiedener* Richtungen, bewahren vermittels ihres Ohrlabyrinths das Gleichgewicht, (…), haben Schmerzen, haben keine Schmerzen, denken, denken nicht, sind glücklich, sind unglücklich, sind weder glücklich noch unglücklich."[12]

Ganz am Ende des Romans „Berlin Alexanderplatz" findet sich eine völlig andersartige Formation der Masse: ein gemeinsam rufend aufmarschierendes „Wir". In der Tat ist gegen Ende der Weimarer Republik eine erneute Verschiebung der dominanten Kollektivbilder zu beobachten. Diese Wende markierte vor allem ein Buch, das eine „Metaphysik der Arbeit" offensiv formulierte: Ernst Jüngers „Der Arbeiter" (1932). Jüngers Konzept der Gestalt des Arbeiters bildete das diskursive Feld der Weimarer Massendiskurse radikal um. Der Gegensatz von Individuum und Masse wurde durch den Typus des Arbeiters aufgelöst; ein neuartiges Verhältnis von Mensch und Technik wurde als organische Konstruktion konzipiert; die

[11] Martin Heidegger: Sein und Zeit. (1926) Siebzehnte Auflage. Tübingen 1993, S. 126–127.
[12] Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. (1929) München 1965, S. 168–169. Hervorhebung vom Verfasser.

Polarität von Gemeinschaft und Gesellschaft wurde durch den totalen Staat aufgehoben; die Problematik des Führers wurde als Frage nach einer ontologischen Rangordnung neu formuliert. Dieser Wende kann jedoch hier nicht weiter nachgegangen werden.

4. AUSBLICK: ANSÄTZE, DIE MASSE UND DEREN IMAGINATIONSGESCHICHTE NEU ZU DENKEN

Im oben genannten Essay stellt Sloterdijk anhand von Elias Canettis Darstellung der Masse fest, dass „die Masse (…) nie anders als im Zustand der Pseudoemanzipation und der *Halbsubjektivität* angetroffen werden kann".[13] Aber gerade diese Halbsubjektivität, die Sloterdijk als Defizit der Masse versteht, verhilft uns heute zu einigen Ansätzen, die Masse und deren Imaginationsgeschichte neu zu denken. Denn in zwei neueren theoretischen Entwicklungen, die auf unterschiedliche Weise ein *relationales* Dasein der agierenden Vielheiten thematisiert, wird die Halbsubjektivität neu bewertet und als eine geteilte Eigenschaft von Einzelnen und Vielheiten begriffen.

Zum einen ist die neuere politische Philosophie der Versammlung und des Aufstandes zu nennen. In ihrer performativen Theorie der Versammlung geht Judith Butler von einem *relationalen* Dasein jedes Einzelnen aus. Nach ihr sind wir alle immer schon der souveränen Subjektivität beraubt. Wir sind immer in die Beziehungen mit anderen verwickelt, von anderen und der Umwelt angeregt, von der diversen Infrastruktur abhängig und den Einwirkungen der Macht ausgeliefert. In diesem Sinne verfügt kein Mensch über den Status des freien souveränen Subjekts. Aber gerade diese Relationalität, die man auch Halbsubjektivität nennen kann, begründet die Responsivität, die uns auf das Leben der anderen reagieren lässt und so eine kollektive solidarische Aktion ermöglicht.[14]

Zum anderen markiert jene Schwarmforschung, die erst in den späten 1990er Jahren sich etablierte und seit Anfang dieses Jahrhunderts immer mehr Einfluss auf die Human- und Sozialwissenschaften ausübt, eine historische Zäsur des Denkens über die agierenden Vielheiten. Diese Wissenschaft hat die Schwärme, d. h. agierende Vielheiten von Tieren sowie Menschen, als ein *relationales* Gebilde analysiert und mit Hilfe von Computersimulation bewiesen, dass ihr komplexes Verhalten durch eine kleinere Anzahl von Regeln, die die

[13] Peter Sloterdijk: Die Verachtung der Massen. S. 10. Hervorhebung vom Verfasser.

[14] Judith Butler, Athena Athanasiou: Dispossession: The Performative in the Political. Cambridge, 2013, xi. Auch Judith Butler: Notes toward a Performative Theory of Assembly. London, 2015.

lokalen nachbarschaftlichen Beziehungen regulieren, zustande kommt und dabei keinen zentralen hierarchischen Steuerungsmechanismus braucht. Sebastian Vehlken weist darauf hin, dass die agierenden Vielheiten nicht mehr ein Außen des Wissens darstellen, wie es die Masse einst war, sondern dass sie zu einer Wissensfigur geworden ist, nämlich zu einer Quelle des Wissens, das als eine „technisierte, rational einsetzbare und effektvoll visualisierbare Zootechnologie" operational wird.[15]

Diese neuen Formationen des Wissens lassen die historische Besonderheit der Imagination der Masse in der Weimarer Republik viel schärfer erkennen und verhelfen uns dazu, die Masse und deren Imaginationsgeschichte außerhalb des modernen Kulturkampfes neu zu denken.

[15] Sebastian Vehlken: Zootechnologien. Eine Mediengeschichte der Schwarmforschung. Zürich, 2012, S. 405.

Die Maske als Medium der Gemeinschaftlichkeit

Die Rezeption der fremden Masken im Werk von Edward Gordon Craig, Lothar Schreyer und Mary Wigman*

Yoko Yamaguchi (Nagoya Universität)

1. Einleitung

Dieser Text behandelt die Rezeption der Masken aus nicht-europäischen Kulturen (vor allem der Nō-Maske) in der deutschen Moderne. Anhand von Diskursen über fremde Masken beim Regisseur Edward Gordon Craig, beim Regisseur Lothar Schreyer und bei der Tänzerin Mary Wigman möchte ich zeigen, wie dieses fremde Medium in die deutschsprachige Kultur gepfropft oder integriert wurde und wie es dabei half, Gemeinschaftlichkeit zu stiften.

Die Maske in der Moderne zielte allerdings nicht immer auf die Bildung einer rituellen oder zeremoniellen Gemeinschaft ab. Sie konnte auch einen satirischen Effekt erzeugen oder den Wechsel der Identitäten ausdrücken.[1] Aber ich möchte mich in diesem Vortrag auf den Aspekt der Gemeinschaftsstiftung konzentrieren, weil die Rezeption der fremden Masken in der Moderne oft mit der Vorstellung des Übermenschlichen verbunden war. Die Neubewertung der Maske zu Anfang des 20. Jahrhunderts hing sicher, um mit Hermann Broch zu sprechen, mit jenem „Wert-Vakuum"[2] zusammen, das mit der Auflösung der religiösen, sozialen und kulturellen Verbindungen in der europäischen Gesellschaft einherging. Der fremden Maske kam dabei wiederholt die Funktion zu, dieses verlorengegangene Einheitsgefühl wiederzugewinnen.

---

* Der vorliegende Text ist eine revidierte Version des Textes, den ich am 29. August 2019 bei der Asiatischen Germanistentagung 2019 mit dem Titel „Die Maske als Medium der Gemeinschaftlichkeit. Die Rezeption der fremden Masken in der deutschen Moderne" vorgetragen habe.

1 Siehe: Susan Valeria Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984.

2 Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017, S. 44–45.

2. EDWARD GORDON CRAIGS KONZEPT DER MASKE UND DIE MASKENREZEPTION DER DEUTSCHEN MODERNE

Zuerst möchte ich über die Bedeutung der Maske beim berühmten englischen Regisseur Edward Gordon Craig sprechen, der von 1904 bis 1907 in Berlin lebte. Durch seine Schriften und die Ausstellungen seiner Bühnenbilder hatte er, wie Lindsay Mary Newman schon ausführlich berichtete[3], auf die Theaterreform im deutschsprachigen Raum eine unübersehbare Wirkung. Von 1908 bis 1929 publizierte er in Florenz die Theaterzeitschrift *The Mask*, die für die Renaissance der Maske weltweit einflussreich war.

Susan Valeria Harris Smith, die in ihrer klassischen Studie die Funktion der Maske im modernen Drama analysiert, stellt fest: „Any consideration of the mask in the modern ritualistic context must start with Gordon Craig […]." „Craig called for the elimination of the merely human actor and his replacement by symbolic representatives, the Über-marionette and the mask."[4] Thomas Spieckermann weist darauf hin, dass Craig über „the belieflessness" der modernen Menschen klagt.[5] Angesichts des Verlustes des gemeinsamen Glaubens in der modernen Gesellschaft träumt er, wie Irène Eynat-Confino beschreibt, „theatre became an act of worship, an act of belief, a collective religious experience".[6] Die Maske ist für Craig ein bedeutender Teil dieses rituellen Theaters, in dem die entpersönlichten Körper die Körper der Einzelnen ersetzen sollten: „I wish to remove *the word* with its dogma but to leave *sound* – or the voiced *beauty* of the soul. I wish to remove *the actor* with his *personality* but leave the *chorus of masked figures*. I wish to remove *the pictorial scene* but to leave in its place *the architectonic scene*."[7]

Craig sieht dabei die altgriechische Tragödie und das japanische Nō-Spiel als beispielhaftes Maskenspiel an.[8] Er sammelte auch intensiv auf Nō-Spiel bezogene Materialien, darunter sind Bücher, Hefte, Holzschnitte und Fotos, die frühere Forschungen kaum beachtet haben. Dass er in einer Annotation

---

[3] L.[indsay] M.[ary] Newman, „Gordon Craig in Germany", *German Life and Letters*, Vol. 40, No. 1, 1986, pp. 11–33.

[4] Smith, *Masks in Modern Drama*, p. 52.

[5] Edward Gordon Craig, *Index to the Story of My Days*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2011, p. 295. Vgl. Thomas Spieckermann, *„The world lacks and needs a Belief". Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 25.

[6] Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987, p. 178.

[7] Edward Gordon Craig, *Daybook I*, p. 77, cited in Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, p. 165 [Hervorhebung im Original].

[8] Zum Einfluss des Nō-Spiels auf Craigs Theatertheorie siehe v. a. Sang-Kyong Lee, *West-Östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S. 68–83.

zum Foto eines Nō-Schauspielers ihn als „Über-Marionette" bezeichnet, zeigt die Bedeutung des Nō-Spiels und der Nō-Maske für das Kernkonzept seiner Theatertheorie.[9] Dank der zahlreichen Artikel und Buchrezensionen über das Nō-Spiel trägt seine Zeitschift *The Mask* zur Verbreitung des Nō-Kults in der literarischen Moderne wesentlich bei.[10]

Bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang die Rezension des im Jahr 1925 veröffentlichten Buchs *Japanische Masken. Nō und Kyōgen* vom deutschen Japanologen Friedrich Perzyński[11], der zum ersten Mal überhaupt versuchte, die Nō- und Kyōgen-Masken systematisch zu erörtern. Die Rezension in *The Mask* und der Nachdruck eines Fotos einer Nō-Maske[12] deutet Craigs Hochschätzung dieser Studie an. Auch in einem deutschen Presseartikel aus dem Jahr 1926 wird das Verdienst von Perzyńskis Buch und die Rezeption nichteuropäischer Masken folgendermaßen erwähnt: „Im ‚Sturm' tanzte Julius Hans **Spiegel** exotische Maskentänze. Bekannt geworden (abgebildet und beschrieben in Friedrich Perzynskis vorzüglichem Werk ‚Japanische Masken') sind die Masken der alten japanischen Nō-Spiele. Javanische, tibetanische Masken- und Kulttänze haben wir durch den Film kennengelernt. Mary Wigman und Wy Magito haben aus neuem schöpferischen Geiste stammende Maskentänze vorgeführt. Also fern liegt uns das Gebiet nicht mehr."[13]

In der deutschen Moderne zeigten beispielsweise die expressionistischen Maler Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner, die mit Wigman eng befreundet waren, großes Interesse an Masken.[14] Der Schriftsteller Carl Einstein diskutierte in seinen Aufsätzen die Ästhetik der afrikanischen Masken.[15] Im Zürich des Dada schreibt Hugo Ball, dass die Masken, die Marcel Janko entwor-

---

[9] Diese Entdeckung bezieht sich auf eine Annotation in einem gebundenen Kapitel aus Gaston Migeons Buch in Craigs Nachlass. Gaston Migeon, *Theatre in Japan*, Bibliothèque nationale de France, 16-EGC-1367. Zur Diskussion über Craigs Theorie der Maske und seine auf Nō-Spiel bezogenen Materialien siehe ausführlicher: Yoko Yamaguchi, „Edwado Godon Kureigu no Kamen-ron to Nō no Jyuyō [Edward Gordon Craig's Theory on Masks and His Reception of *Noh* Theatre]", *Hyoshō* [*Representation*], (13), 2019, pp. 150–163.

[10] Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, London/New York: Routledge, 2013, pp. 101–102.

[11] Friedrich Perzyński, *Japanische Masken. Nō und Kyōgen*, Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1925.

[12] „Japanische Masken. No und Kyogen by Frederich Perzynski [sic]", *The Mask*, Vol. 12, No. 4, p. 163, und „A Mask for a Nō Play", *The Mask*, Vol. 12, No. 4, Plate 17.

[13] Deutsches Tanzarchiv Köln. Presseartikel (Nr. 38943), „Maskentänze", *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 15.12.1926, Album S. 24 aus dem Nachlass Julius Hans Spiegel. [Hervorhebung im Original]

[14] Vgl. Heidi Christine Eads, *Aspects of the Mask in the Work of Emil Nolde and Mary Wigman* (Master Thesis), Ohio University, 1988. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1140639496; Andrea Firmenich, „Vom ‚Cake Walk' zum ‚Farbentanz': Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner", *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, 1996, Köln: Wienand, S. 44–51.

[15] Vgl. Carl Einstein, „Negerplastik", Carl Einstein, *Werke*, Bd. 1, 1907–1918, Berlin: Fannei & Walz, 1994, S. 234–252.

fen hat, „an das japanische oder altgriechische Theater“ erinnerten, „doch völlig modern“ seien.[16] Dass Ball zuerst bei dem Regisseur Max Reinhardt studierte und Reinhardt wiederum von Craig stark beeinflusst war, deutet einen möglichen Ausbreitungspfad des Masken-Diskurses an.

3. LOTHAR SCHREYER

Lothar Schreyer gehörte zum Sturm-Kreis unter der Leitung von Herwarth Walden und gründete mit Walden 1917 die „Sturm Bühne“. Auf Einladung von Walter Gropius leitete er von 1921 bis 1923 die Bauhausbühne, deren Leitung jedoch nach seiner Kündigung Oskar Schlemmer übernahm.

Der Schreyer-Forscher Brian Keith-Smith nennt die „Verwendung der Masken“ als wichtiges Merkmal von Schreyers Werken, das in der Forschung lange ignoriert wurde.[17] Dass Schreyer dabei die Masken im breiten kulturgeschichtlichen Kontext betrachtete, zeigt beispielsweise sein Artikel *Tanz mit der Maske*, der in der Forschung bis jetzt kaum beachtet wurde. Als kultische Masken führt Schreyer die Masken vom altgriechischen Theater, vom chinesischen Maskenspiel und vom japanischen Nō-Spiel an. Während Craig die Maskentänze im deutschen Ausdruckstanz völlig ignoriert hat, findet Schreyer beim zeitgenössischen Tanz die Tendenz, zu dieser Wurzelform zurückzukehren.

> „Aus dem kultischen Maskentanz hat sich das Theater und sein Drama entwickelt. Die griechische Tragödie war ein Maskenspiel mit chorischem [sic] Tänzen. Auch das Theater des Ostens, besonders das große chinesische Theater, war Maskenspiel, ebenso die Darstellung der japanischen Bühne. Vollendete Kunstwerke sind die Masken des Nō-Spieles (siehe Titelbild), die an Charakteristik und seelischer Ausdruckskraft einzigartig sind. Kostüm und Gebärde schließen sich dem Ausdruck der Gesichtsmaske an. Auf solche ursprüngliche Formen des Maskentanzes versuchen viele moderne Tanzbestrebungen zurückzugreifen, benutzen auch oft die schönen, alten Originalmasken (siehe Abbildung).“[18]

[16] Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich: Limmat, 1992, S. 96.

[17] Brian Keith-Smith, „Lothar Schreyer's Theatre Works and the Use of Masks“, Shulamith Behr, David Fanning, Douglas Jarman (eds.), *Expressionism Reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993, pp. 189–200.

[18] Lothar Schreyer, „Tanz mit der Maske“, Lothar Schreyer, *Theateraufsätze,* mit einer Einleitung von Brian Keith-Smith, Lothar Schreyer Edition. Vol. 3, Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2001, S. 211.

So richtet Schreyer seine Aufmerksamkeit auf die „seelisch[e] Ausdruckskraft“ der Nō-Maske sowie auf die Einheitlichkeit von Maske, Kostüm und körperlicher Gebärde. Dieser Artikel wird von drei Abbildungen begleitet: tibetanische Maskentänzer[19], eine japanische No-Maske („Titelbild“)[20] und ein Tänzer namens Cat Nemo mit einer anderen japanischen Maske („Abbildung“)[21].

Schreyers Erinnerung an Schlemmer legt nahe, dass Schreyer von Craigs Theaterkonzept der Maske und Über-Marionette beeinflusst wurde: „Oskar Schlemmer und ich waren zur Zeit des Expressionismus in Deutschland die ersten, die dieses Problem konsequent und bewußt zu einer gesteigerten Lösung führten, zur ‚Übermarionette‘, wie unsere Form – nicht von uns, sondern von anderen – genannt wurde.“[22] Allerdings sehen seine Masken zumindest den oben erwähnten fremden Masken gar nicht ähnlich, wie es sich z. B. bei den Maskenentwürfen zum Bühnenwerk *Mann* beobachten lässt. Diese Masken sind keine bloßen Gesichtsmasken, sondern Ganzkörpermasken. Sie sind mit eher abstrakten Linien und Formen konstruiert und haben deutliche Farben (in diesem Fall Schwarz, Rot, Grün, Weiß und Gelb).[23] Anders als bei Craig, der den menschlichen Schauspieler durch die „Übermarionette“ ersetzen wollte, bedeutet Schreyers Maske eine „organische“ Verbindung des Körpers des Schauspielers mit dessen Kostüm sowie den Bühneninszenierungen.[24]

Wie Keith-Smith bemerkt, zielte Schreyer „auf eine Erhöhung des Individuums in und durch die Gemeinschaft“.[25] Schreyer behauptet, die sogenannte „menschliche Persönlichkeit“ sei in der Tat nichts anderes als „eine Maskierung des wahren menschlichen Wesens“.[26] Die Maske seines künstlerischen Bühnenwerks sei dagegen ein „Mittel der Reinigung“, wodurch der Maskenträger und das Publikum eine „innere Gemeinschaft“ bilden können.[27]

> „Wie die geistige Gemeinschaft die äußere Umwelt nach der Idee des gemeinsamen Vorbildes verändert und neu bildet, so bildet sich auch im

[19] Abbildung „Totentanz tibetanischer Priester“, Schreyer, *Theateraufsätze*, S. 210.
[20] Abbildung „Japanische No-Maske“, Schreyer, *Theateraufsätze*, S. 211.
[21] Abbildung „Cat Nemo in japanischer Maske“, Schreyer, Theateraufsätze, S. 211.
[22] Schreyer: *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, Hamburg: J. P. Toth Verlag, 1948, S. 51.
[23] Vgl. Lothar Schreyer, Figurine zu *Mann*, 1920, *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Berlin: Gerd Hatje, 1994, S. 326, Abb. 97.
[24] Schreyer, „Darstellungsmittel der Jugendbühne“, *Theateraufsätze*, S. 159–160.
[25] Brian Keith-Smith, „Lothar Schreyer – Bauhausmeister“, *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, S. 105.
[26] Schreyer, „Der Tanz mit der Maske“, *Theateraufsätze*, S. 212.
[27] Schreyer, „Mensch und Maske“, Schreyer, *Theateraufsätze*, S. 145.

> Bühnenwerk um das Wort des Menschen und um die Bewegung des Menschen eine Umwelt neuer Art. So wächst neu und anders das, was man auf dem Theater Szenerie, Dekoration und Kostüm nennt. Ich möchte es mit dem Ausdruck Maske im weitesten Sinne bezeichnen. Maske ist die äußere Hülle des Menschen; sie hüllt nicht nur das Gesicht ein, sondern den ganzen Körper und die ganze Wesenheit des Menschen."[28]

Diese Einheitlichkeit von Maske, körperlicher Bewegung und Kostüm erinnert an die des Nō-Spiels, die Schreyer beschrieben hat. Zudem spielen das Wort, das Licht und die Bühnendekoration mit dieser Ganzkörpermaske zusammen. Den Komplex dieser Bühnenelemente nennt Schreyer auch „Gestalt"[29]. Den Begriff der Gestalt und die Vorstellung, dass der Mensch in seiner „Hülle" sein inneres Wesen verkündet, könnte man auch im Kontext der neuen Physiognomik in der Weimarer Republik genauer betrachten, was allerdings über den Rahmen dieses Vortrags hinausgehen würde.[30] Dazu sei nur am Rand auf Klaus Webers Ausführungen zum Einfluss der deutschen Mystik hingewiesen.[31] In Schreyers Maskenkonzept sind so nicht nur nicht-europäische, sondern unterschiedliche europäische Kulturelemente integriert.

4. MARY WIGMAN

Der Ausdruckstanz bedeutet den modernen Tanz im deutschsprachigen Raum. Die bekanntesten Tänzer und Choreographen wie Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, Sophie Taeuber-Arp, Harald Kreutzberg oder Oskar Schlemmer interessierten sich für die Maske. Wigmans *Hexentanz II*, das wohl bekannteste Werk der berühmten Tänzerin, war auch ein Maskentanz. Ihre Maske ist in der Forschung aus feministischer, nationalistischer[32] und interkultureller Perspektive diskutiert worden. Gerade der letztere Aspekt, den vor allem Alexandra Kolb ausführlich untersucht hat, hängt direkt mit der Rezeption des Nō-Spiels zusammen.[33]

---

[28] Schreyer, „Darstellungsmittel der Jugendbühne", *Theateraufsätze*, S. 159.

[29] Schreyer, „Befreiung der Bühnenkunst", *Theateraufsätze*, S. 488–489.

[30] Heiko Christian, „Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte", *DVjs*, 1/2000, S. 84–110.

[31] Klaus Weber, „Totenbild, Lebensleib und Maske: Lothar Schreyers ‚Totenhäuser'", Christoph Wagner (Hrsg.), *Das Bauhaus und die Esoterik*, Bielefeld/Leipzig: Kerber, 2005, S. 95. Vgl. dazu auch Keith-Smith, „Lothar Schreyer – Bauhausmeister", S. 101–106.

[32] Vgl. Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.

[33] Alexandra Kolb, „Wigmans' Witches: Reformism, Orientalism, Nazism", *Dance Research Journal*, 48 (2), August 2016. pp. 26–43. DOI: https://doi.org/10.1017/S014976771600019X

Wigman weist selbst darauf hin, dass der Bildhauer Victor Magito, der die Masken in ihren Werken herstellte, mit der Nō-Maske experimentierte.[34] Interessant ist, dass bei Wigman wiederum die Überwindung des Persönlichen thematisiert wird. In dem Essay „Das Instrument des Tänzers" schreibt sie: „Die Tanzmaske schaltet in ihrer Endgültigkeit und Einmaligkeit jede individualistische Betonung aus. Sie zwingt den Tänzer, unter das Gesetz ihrer überpersönlichen Prägung. Sie hilft dem Tänzer, die erfühlte und gewollte Gestaltverwandlung zu erreichen."[35] Nach Wigmans Erinnerung musste sie die Maske zur Hilfe heranziehen, weil sich ihr „menschliche[s] Antlitz" der „zwangsläufigen Gesetzmäßigkeit der ‚Zeremoniellen Gestalt'" nicht gut unterordnen ließ. In dieser Maske, die an eine Nō-Maske erinnert, ist die flache, dünne, eintönige Gesichtsform mit dem Rest der persönlichen Züge verbunden.[36]

In Wigmans groß angelegtem Tanzdrama *Totenmal* von 1930, das die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs und ihre Familien behandelt, wird die Absicht deutlich, eine nationale Gemeinschaft wiederzubeleben. Die Masken, die hauptsächlich von Bruno Goldschmitt geschaffen wurden, tragen dazu bei, einen kollektiven Körper zum Ausdruck zu bringen. Laut dem Text des expressionistischen Dichters Albert Talhoff geht es „um den Versuch aus der nordischen Mentalität heraus einen Maskentyp zu schaffen". „Im Gegensatz zu der Maske der asiatischen Völker, die im kultischen Dienste Verwendung fand und entweder Siegel blieb zum Ausdruck naturhafter oder magischer Elemente, oder aber Instrument zur Verhüllung und Verwandlung der Person", müsse die Maske in *Totenmal* „das Sinnbild eines inneren Allgemeinerlebnisses darstellen, Ausdruck eines Schicksals, das den Einzelnen der Gesamtheit verbindet und das den Gemeinschaftsbegriff wieder herausstellt."[37] Auch der Tanzkritiker Fritz Böhme behauptet: „Aufgabe war, das Wesen in seiner seelischen und geistigen Beschaffenheit durch die Maske so zu steigern und zu typisieren, dass die Entpersönlichung der Spielfiguren vollzogen wurde."[38] Talhoffs und Böhmes Wortwahl von „Maskentyp" und „typisieren" assoziiert sofort die „Maskenhaftigkeit" des „Typus"[39], der nach Ernst Jüngers

[34] Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart: Battenberg, 1963, S. 34.

[35] Mary Wigman, „Das Instrument des Tänzers", zitiert nach Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986, S. 130.

[36] Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, S. 34. Allerdings beabsichtigte Wigman mit Masken nicht immer nur die Überwindung des Persönlichen, worüber ich im Rahmen dieses Vortrags nicht diskutiere.

[37] Albert Talhoff, *Totenmal. Dramatisch-chorische Vision für Wort Tanz Licht*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1930, S. 10–11.

[38] Fritz Böhme, *Über Albert Talhoff: Totenmal. Dramatisch-chorische Vision für Wort Tanz Licht*, München: Wolf & Sohn, o. J., S. 7.

[39] Ernst Jünger, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2014, S. 123–124.

Ansicht als neuer Mensch das bürgerliche Individuum ersetzen sollte.[40] Bei genauer Betrachtung der konkreten Bühnenmasken des *Totenmals* hat man freilich den Eindruck, den einzelnen Stücken unterschiedliche menschliche Gefühle entnehmen zu können, wie Trauer, Schmerz oder Ärger. Im Vergleich dazu begegnet man in den Werken Wigmans nach 1933 den uniformierten Gesichtern und Gestalten, die trotz ihrer Hüllenlosigkeit wie Masken wirken.[41]

5. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Erstens kann man anhand der Analyse der Masken bei Craig, Schreyer und Wigman feststellen, dass sie die Funktion haben, das Überpersönliche darzustellen und eine Gemeinschaftlichkeit zu stiften.

Zweitens kann man den Eindruck gewinnen, dass sich diese Renaissance der Masken nicht nur bei diesen drei Künstlern beobachten lässt, sondern im breiten Kontext der Moderne.

Drittens haben die Masken aus den fremden Kulturen für die Renaissance der Maske in der deutschen Moderne eine anregende Rolle gespielt.

Und viertens, weil diese Renaissance der Maske als ein interkulturelles Phänomen zu verstehen ist, bleibt noch die Frage, wie sie dann in Ostasien aussah. Meine Hypothese ist, dass dieses Phänomen im ostasiatischen Raum nicht so sehr auf die avantgardistischen Künste gewirkt hat wie in Europa, sondern vielmehr dazu beigetragen, traditionelle Künste erneut zu schätzen, was sich etwa bei der Neubewertung des Nō-Spiels in Japan beobachten lässt.[42] Diese Wechselwirkungen zwischen Kulturen genauer zu erforschen wäre aber eine künftige Aufgabe.

[40] Jünger, *Der Arbeiter*, S. 115.

[41] Siehe z. B. die Fotos aus „Frauentänze". Mary Wigman, *Deutsche Tanzkunst*, Dresden: Carl Reißner Verlag, 1935, Abbildungen 16–22.

[42] Vgl. Yamaguchi, „Edwādo Gōdon Kureigu no Kamen-ron to Nō no Juyō".

Die Fahrt im Einbaum mit Peter Handke

Yuko Mitsuishi (Keio-Universität, Tokyo)

Die (Un-)Möglichkeit der Einheit in der Vielfalt war und ist stets eines der ernsthaften Probleme in der Geschichte des Balkans. Nach dem Tod des Staatspräsidenten Josip Broz Tito im Mai 1980 zerfiel der jugoslawische Staat, der sich durch eine komplexe Mischung aus Sprachen, Religionen und Ethnien auszeichnete und durch einen starken Tito-Kult zusammengehalten worden war. Der Zusammenbruch führte dann zu Konflikten, über deren Tragik wir durch die internationalen Medien erfuhren.

Während in Deutschland noch Schweigen herrschte, äußerte sich Peter Handke früh zu den Balkankonflikten und betrachtete auch skeptisch die internationale Berichterstattung. Schon 1991 veröffentlichte er *Abschied des Träumers vom Neunten Land* und damit begann seine Auseinandersetzung mit dem Zerfall Jugoslawiens, die über mehrere Jahre hinweg dauerte. Handke unternahm selbst insgesamt vier Reisen dorthin. Zum ersten Mal reiste er Ende Oktober 1995 zusammen mit seiner Frau Sophie Semin und zwei serbischen Freunden mit dem Auto etwa vier Wochen durch Serbien, eine Erfahrung, die er in *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (Feb. 1996) beschrieb. Der Anlass seiner zweiten Reise war eine Lesereise, die im Februar 1996 in Hamburg begann und im Juni desselben Jahres in Essen endete, wobei er zwei Auftritte mehr als geplant absolvierte: am 17. Mai in der Nationalbibliothek und im Nationaltheater von Belgrad und am 22. Mai in der National- und Universitätsbibliothek Priština. Diese Reise führte ihn über die Drina hinaus nach Višegrad und Srebrenica, das er in seinem Essay *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (Sep. 1996) immer nur „S." nennt. Auf diesen beiden Reiseerlebnissen basierend entstand das Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (Buchveröffentlichung Mai 1999, uraufgeführt am 9. Juni 1999 unter der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater). Während der Probearbeiten zu dem Stück reiste Handke zweimal kurz hintereinander nach Serbien (30. März-2. April und 23.–30. April 1999), das zu diesem Zeitpunkt von NATO-Flugzeugen bombardiert wurde. Über die beiden Reisen wird in *Unter Tränen fragend – Nachträg-*

liche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999 (März 2000) berichtet.[1]

In diesem Referat wird 1. die Handlung des Stückes kommentierend beschrieben, 2. die Darstellung des Einbaums in diesem Stück vorgestellt und 3. versucht zu interpretieren, welche Rolle der Einbaum in dem Stück spielt.

1. HANDLUNG

Wie der Untertitel *Das Stück zum Film vom Krieg* schon sagt, handelt das Stück von einem Film im Theater bzw. von der Vor-Dreharbeit eines Filmes im Theater und hat eine gewisse Rahmenstruktur. Das Stück besteht trotz seiner Länge nur aus einem Akt. Schauplatz des Dramas ist der Speisesaal eines großen Provinzhotels namens „Acapulco" irgendwo in einem „Schluchtkessel" eines sonst fast entvölkerten Bezirks im innersten Balkan, zehn Jahre nach einem großen Krieg. Ein Teil der Wand im Hintergrund besteht aus einer Riesenplastikplane mit dem Aufdruck der internationalen Organisationen, die dem kriegsgeschädigten Hotel gespendet haben … davor, als einzige Zier im Saal, ein immergrüner Strauch, …; daneben, liegend, ein dicker toter Baumstamm (vgl. FE 10).[2] Mit der Plastikplane wird die noch deutliche Spur des letzten Krieges gezeigt, und davor steht ein immergrüner Strauch, vielleicht als Blumenopfer oder auch als Symbol des Weiterlebens, und kontrastierend liegt daneben ein dicker toter Baumstamm. Aufgrund des Titels „Die Fahrt im Einbaum" kann man als Leser oder Zuschauer ahnen, dass es sich um einen Einbaum handelt. Aber er wirkt als „toter" liegender Baumstamm nicht sehr aktiv und hoffnungstragend.

Zwei Regisseure, der Amerikaner John O'Hara und der Spanier Luis Machado, also beide nicht aus dem Kriegsgebiet – in der ersten Fassung wurden sie noch ganz direkt John Ford und Luis Buňuel genannt –,[3] planen einen europäisch-amerikanischen Gemeinschaftsfilm zum vorläufig letzten Krieg in dieser Gegend und treffen sich hier, um die Darsteller am Set zu casten. Man kann dies als Rahmenhandlung verstehen.

---

[1] Alle genannten Werke Peter Handkes sind bei Suhrkamp erschienen. Danach folgten noch weitere Publikationen – *Rund um das Große Tribunal* (Suhrkamp, 2003), *Die Tablas von Daimiel – Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Miloševic* (Suhrkamp, 2006), *Die Kuckucke von Velika Hoča: Eine Nachschrift* (Suhrkamp, 2009), *Die Geschichte des Dragoljub Milanović* (Salzburg u. Wien: Jung und Jung, 2011) –, die sich mit der „Jugoslawien-Thematik" auseinandersetzen und einen Werkkomplex bilden.

[2] Die Sigle FE bezeichnet Peter Handkes *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999 mit den jeweiligen Seitenzahlen.

[3] Handke Online: https://handkeonline.onb.ac.at/node/955 <zuletzt abgerufen am 22. Juli 2019>

Angeleitet von einem einheimischen Ansager, treten teils nacheinander, teils miteinander, teils gegeneinander Einheimische und Nicht-Einheimische, d. h. nicht aus dem Kriegsgebiet Stammende, Beteiligte und Überlebende, Täter und Opfer, Kläger und Ankläger sowie Beobachter auf. Die jeweiligen Äußerungen über den Krieg, die hier nicht ausgeführt werden können, bilden die Binnenhandlung.

Der einheimische Ansager, der als einziger das provisorische Drehbuch hat, das den Verlauf des Castings bestimmt, erklärt den beiden Regisseuren, dass der einheimische Drehbuchautor spurlos verschwunden sei und sie somit frei arbeiten könnten; zu beachten seien nur „gewisse Richtlinien, gezogen durch das Weltkomitee für Ethik, das Internationale Ästhetik-Institut, undsoweiter" (FE 14). Doch auch mit dem Drehbuchautor hätten die beiden Regisseure von Anfang an die Freiheit, alles zu bestimmen:

> MACHADO: Das [ob die Darsteller mitspielen, Y. M.] liegt in unserer Hand, John. Wir beide bestimmen, nach Anhören der einen und der andern, die Geschichte. So haben unsere Produktionsgemeinschaften hüben und drüben es sich zumindest vorgestellt. (FE 13)

Das Casting beginnt. Es treten dabei ein Fremdenführer, ein Chronist, ein Historiker, drei Journalisten und auch ein Waldläufer und eine Schönheitskönigin auf. Jeder erzählt der Filmcrew seine oder eine Geschichte vom Krieg; ob diese aber selbst erlebt wurde oder nur gehört oder gar erfunden, bleibt ununterscheidbar. Es ist hier anzumerken, dass die Einheimischen von den Nicht-Einheimischen, also aus der Außensicht, immer als minderwertig betrachtet werden. Die Nicht-Einheimischen sehen auf die Einheimischen herab und sollen deren Landessprache – laut Regieanweisung – sogar als „Urlaute" und „Kauderwelsch" aufnehmen (vgl. FE 17 u. 18). Außer den beiden Regisseuren trägt keine der Figuren, egal ob einheimisch oder nicht, einen Namen. Sie werden nur abstrakt als „ein Fremdenführer", „ein Wald- und Irrläufer", „ein Hereingeschneiter oder Grieche oder Ex-Journalist" etc. bezeichnet und agieren damit nicht als individuelle Personen, sondern sind auf ihre Tätigkeit bzw. Herkunft reduziert, um eine bestimmte Sicht des Krieges darzustellen. Da diese Binnenhandlung wie ein Mosaik aus mehreren Standpunkten und Sichtweisen der möglichen Darsteller besteht, könnte man das Ganze auch als „Spiele im Spiel im Spiel" betrachten. Auf jeden Fall präsentieren sie ihre subjektive Sicht der Geschehnisse auf dem Balkan, und den beiden Regisseuren werden somit die Widersprüche in dieser Region vorgeführt.

Nachdem die Regisseure das Defilee geduldig ertragen haben, kommt der Einbaum, der dem Ganzen im Hintergrund liegend beigewohnt hat, zum Einsatz: Am Ende des Stückes legen sich alle Beteiligten von der Fellfrau dirigiert in den Einbaum, der wie ein amphibisches James-Bond-Fahrzeug überall fah-

ren kann, und „alle haben sie ungefähr gleichgetönte Einheimischen-Kleidung und sind nicht mehr zu unterscheiden" (FE 102). Nur die zwei Regisseure und der Ansager bleiben an ihren Plätzen.

Da taucht eine in allen Farben bemalte, mit den Wimpeln und Sternen und Sternenbannern sämtlicher Staatengemeinschaften bestückte, lustig anzuschauende Maschine von oben auf, von der unklar ist, ob es sich dabei um eine „Stalinorgel" handelt oder eine „Neue-Welt-Orgel" (vgl. FE 120). „Stalinorgel", auf Russisch „Katjuscha", ist die deutsche Bezeichnung für einen Mehrfachraketenwerfer, der im Zweiten Weltkrieg entwickelt und eingesetzt wurde. Die Bezeichnung geht auf die Anordnung der Raketen zurück, die an eine Orgel erinnert, und ein charakteristisches pfeifendes Geräusch, das beim Start erzeugt wird.[4]

> *Im Sinken fächert die Maschine sich auseinander und öffnet lange, knallbunte Stahlfinger. Diese Finger schieben sich fast fürsorglich zwischen alle die verfugten Leiber und schieben diese sanft auseinander, jeden woandershin und zuletzt, jetzt aber unversehens brachial, jeden an einer anderen Stelle zum Saal und zur Szene hinaus. Entschwebendes Gerät dann, wieder bühnenhimmelwärts.* (FE 120f.)

Die Fahrt im Einbaum kann also doch nicht stattfinden.

Die beiden Regisseure „*stecken die Köpfe zusammen, und ein paar Momente ist von ihnen nichts zu hören als ein* ‚Hm', ‚Si', ‚No', ‚Ojalá'" (FE 121), bis sie schließlich sagen:

> MACHADO: Was mir am stärksten nachgeht: daß die Leute hier mit dem, was sie geäußert haben, immer wieder etwas grundanderes sagen wollten. Ihre Gesten, ihre Augen und ihre Stimmen widersprachen ihrem Reden, fast Wort für Wort.
> O'HARA: Mir scheint, jeder hier bräuchte zeitweise einen Übersetzer. Keinen Gott, aber einen Übersetzer – einen Simultanübersetzer. Es gab wohl einmal die guten Übersetzer. Aber die, sagt man, sind tot. (FE 121)

Die Aussage von O'Hara zeigt deutlich, dass die zwei Figuren der Rahmenhandlung, die bis zu dem Zeitpunkt nicht einmal indirekt mit dem Kriegsgebiet zu tun hatten, den ganzen Vorgang nicht verstehen konnten, und dass sich auch ihre Distanz zu der Sache nicht verringert hat. Denn ein Übersetzer transponiert nicht nur eine Sprache in eine andere Sprache, sondern er überträgt auch unterschiedliche Perspektiven, Erfahrungen, Zeit und Raum zur gegenseitigen Verständigung. Die hier dargestellten indivi-

[4] https://de.wikipedia.org/wiki/Katjuscha_(Raketenwerfer) <zuletzt abgerufen am 20. Aug. 2019>

duellen Erfahrungen können noch nicht durch sprachliche Mittel wiedergegeben werden.

Machado und O'Hara beschließen dann, auf den Film zu verzichten, jedoch nicht aus den im Zitat genannten Gründen. Vielmehr meint O'Hara, dass es bei dieser Geschichte für einen Film noch zu früh sei. In fünfzig Jahren: vielleicht; in hundert… und weil es in der Geschichte zu viel Schmerz gebe, sei sie eine Tragödie. Film und Tragödie passten nicht zusammen (vgl. FE 122f.). Machado, der seit jeher ein „Gesellschaftsfilmer" gewesen sei, werde den Film deshalb nicht drehen, weil ihm aufgegangen sei, dass es keine Gesellschaft mehr gibt. Die Gesellschaft zerfalle mehr und mehr in Horden. Das Ende der Gesellschaft sehe man schon im Alltag, auf der Straße. Es gäbe kein Ausweichen mehr, und die Leute, die den Richtungssinn verloren haben, rempelten einander unabsichtlich ständig an: „sie haben es verlernt, was es heißt, den eigenen Platz zu behaupten, und zugleich, dem anderen seinen Platz zu lassen" (vgl. FE 123f.).

2. EINBAUM

Der Einbaum kommt erst relativ spät im Stück zum Einsatz (vgl. FE 102). Machado verlangt, dass der Waldläufer als Verbrecher den Schlussmonolog im Film spricht, und die Schlusssequenz soll zeigen, wie dieser nach seiner Rückkehr aus dem ausländischen Zuchthaus von seinen Leuten hier noch einmal gerichtet wird. O'Hara nennt als deren zentrale Szene einen Dialog des Waldläufers mit seiner Vorkriegsgeliebten (der Fellfrau), welche seine Anklägerin sein wird (vgl. FE 101).

Daraufhin versuchen die Darsteller einen Tumult zu machen, und der Waldläufer beginnt zu spielen. Hierzu steht in der Regieanweisung:

> *Er ist aufgesprungen und stemmt den auf dem Boden liegenden, leicht angehöhlten Baumstamm in die Höhe, zickzackt mit ihm wie mit einem Rammbock durch den Saal, durchstößt mit ihm die Plastikwand hinten, in deren Öffnung ein Friedhof erscheint, gleich anschließend an das Hotel; wirft den Stamm von sich, nähert sich wieder der FELLFRAU.* (FE 102)

Die Schönheitskönigin wird im Verlauf des Stückes nur noch als Fellfrau bezeichnet, weil sie, als Filmstar aufgemacht, in einem Bärenfellmantel auftritt (FE 37). Der Baumstamm (= Einbaum) durchstößt mithilfe des Waldläufers die Plastikplane, die wie eine Zwischenhaut die Gegenwart des lebendigen Raumes und die Vergangenheit des toten Raumes getrennt hat. Der Friedhof als Ort der Geschichte wird sichtbar.

Im Laufe des Dialogs befiehlt die Fellfrau dem Waldläufer, Geräusche des Waldes vorzumachen, und der Waldläufer tut das in rascher Folge, wobei er zuletzt eine Handvoll Steine in den Friedhof wirft, damit die Toten auch etwas hören. Da kommt der Baumstamm von selbst in Bewegung und schlittert gleich einem Deus ex Machina nach vorn. Die Fellfrau stellt ihn den Beteiligten mit knappen und groben Worten vor, oder erklärt wie eine Priesterin, was es mit dem Einbaum auf sich hat:

> Er [der Einbaum] war vor den Römern, ging unter mit der Entfaltung ihres Großreichs und tauchte nach dessen Verschwinden neu auf. Die Römer gab es nur in der Zwischenzeit. Ihnen verdankt das Land all die Riesenstatuen der Sieges- und der Handelsgötter, welche den Einbaum verdrängt haben: aber dann …: Emona und Srimium gingen unter, und der Einbaum hob sich wieder aus dem Moor von Ljubljana, glitt in die Ljublica, kam auf große Fahrt in der Donau, steuerte bergauf in die Drina, setzte über in die Gebirge von Montenegro, schoß von dort hinab in den mazedonisch-albanischen Ohridsee, kehrte um und lag ohne Anker vor Anker jahrhundertelang im geographischen Zentrum des Balkan, in Sremska Mitrovica an der breiten stillen Save, der einstigen römischen Weltstadt Sirmium. (FE 115)

Der Einbaum fährt quasi durch das ehemalige Jugoslawien, die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien von 1945 bis 1992.

Das Land wird, zumindest bezüglich der Zeit vor dem Krieg, in dem Stück positiv beschrieben, um so tragischer wirkt der gegenwärtige Zustand. Die Fellfrau beschreibt den Balkan und den Einbaum folgendermaßen:

> Die Bergwiesen mit den Buchen und Birken; die grünen Gebirgsflüsse und die lautlosen Ströme mit den Einzelmenschen verstreut an den Ufern: das ist der Balkan! Wo zwei Schmetterlinge einander umtanzen und als drei erscheinen: das ist Balkan! Anderer Herren Länder haben als Heiligtum ein Schloß oder einen Tempel. Unser Heiligtum hier ist der Einbaum. Am Fluß stehen: das ist Frieden. An den Flüssen stehen: das wird Frieden sein. (FE 115f.)

Eine andere Aussage eines Zwischenrufers zum Einbaum:

> Oder an einem Fußballplatz stehen in einem fremden Land. „Ein toller Schuß!“ rufst du aus. „Ja!“ ruft jemand neben dir. Ihr schaut einander an: Es ist dein Feind aus dem Krieg. Und ab da fahrt ihr miteinander im Einbaum! „Flasche!“ schreit der neben dir bei der nächsten Aktion. „Flasche!“ schreist auch du. Einbaum! (FE 116)

3. INTERPRETATION ZUR FUNKTION DES EINBAUMS

Nach der Aussage der Fellfrau könnte man den Einbaum als ein Friedenssymbol auffassen, wobei Frieden nicht nur „nicht im Kriegszustand" oder „Waffenstillstand" bedeutet, sondern auf gegenseitigem Verständnis und Anerkennung beruht, die nicht mit Gewalt oder Macht von außen erzwungen werden. Alle Figuren der Binnenhandlung werden in den Einbaum gepackt. Die Besatzung setzt sich zusammen aus Einheimischen und nicht aus der Gegend stammenden Personen, die ganz andere Positionen vertreten als die Einheimischen. Die Fellfrau meint zu den Nicht-Einheimischen: „wir sind euch weit weniger ähnlich, als ihr es bestimmt. Und ihr seid uns weit ähnlicher, als ihr es euch träumen laßt." (FE 119). Die Vereinheitlichung hier soll aber weder Gleichschaltung noch Balkanisierung sein, sondern die eigene Geschichte samt dem Lebensumfeld eingestehen, was jedoch keineswegs die Affirmation des Nationalismus oder gar des Genozids bedeutet.

Wenn man bedenkt, dass der Einbaum in vorgeschichtlicher Zeit auch als Leichenbehälter benutzt wurde,[5] liegt der Gedanke nahe, dass die Besatzung durch Tod ihre Vereinheitlichung bekommt. Die Assoziation an „Der Jäger Gracchus" von Kafka liegt auch nicht fern.

Auf jeden Fall hätte die Gruppe der Einbaumfahrer, sei es tot oder lebendig, die in dem Stück von den Einheimischen differenziert dargestellten Balkan-Konflikte überwinden können: Der Fremdenführer behauptet, dass der Krieg hier „kein Krieg der Religion oder der Völker, vielmehr ein Krieg … Land gegen Stadt. Berg gegen Tal. Bergler-Barbarei gegen Ebenen-Elite" (FE 17) sei. Der Chronist meint, dass schon vor dem Krieg jeder Einzelne von ihnen seine eigene Zeitrechnung gehabt habe, die nicht bloß die verschiedenen Feste der verschiedenen Religion beträfe, sondern die profane Zeit. Durch diese Ungleichzeitigkeit sei das Dorf allmählich auseinandergefallen, und das habe schließlich zum Krieg geführt (vgl. FE 28).

Zwischen den Vertretern verschiedener Ansichten im Einbaum herrscht Einverständnis. Man könnte das Bild auch als Metapher des Zusammenschlusses verschiedener Dichtomen, die z. B. der Fremdenführer aufzählt, betrachten. Anders ausgedrückt, schafft der Einbaum die Verständigung untereinander und ermöglicht die gegenseitige Anerkennung, um in gleicher Weise Besatzungsmitglied zu werden. In dem Sinne spielt der Einbaum die Rolle eines Übersetzers.

Doch wie bereits erwähnt, findet die Fahrt im Einbaum nicht statt: Die Stahlfinger kommen dazwischen, schieben die einheitlich verfugte Besatzung

[5] http://woerterbuchnetz.de/cgibin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Meyers&mode=Vernetzung&lemid=IE00916#XIE00916 <zuletzt abgerufen am 20. Feb. 2020>

wieder auseinander und aus der Szene hinaus. Die moderne Kriegstechnik der Großmächte von außen übertrifft den mythischen Einbaum, das archaische Vehikel, das einen Zusammenschluss von Natur und Menschen darstellt, und zerstört den Zusammenschluss der Einzelnen. Die oben zitierte Aussage O'Haras suggeriert somit den Tod des Einbaumes, des guten „Übersetzers", und sieht eine Tragödie in dieser Geschichte, die bei ihm nicht mit einem Film zusammenpasst; Machado seinerseits erkennt hier den Zerfall der Gesellschaft, und die Regisseure beschließen, auf den Film zu verzichten.

Müssen wir also darauf, dass die Einzelnen sich erneut zusammenschließen und eine neue Gesellschaft bilden, warten, bis ein frischer Einbaum am Fluss auftaucht?

Literatur

Hegenbart, Christine: Zum Politischen der Dramatik von Thomas Bernhard und Peter Handke – Neue Aufteilungen des Sinnlichen. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2017, S. 268–322.

Höller, Hans: Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg, in: Peter Handke. Poesie der Ränder, hg. v. Klaus Amann, Fabjan Hafner und Karl Wagner, Literaturgeschichte in Studien und Quellen Bd. 11. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag) 2006, S. 99–114.

Kastberger, Klaus: Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text. Handkeonline (21.1.2013)
URL: http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kastberger-2012b.pdf S. 41–44.

Gesellschaftliche Krisen im umgekehrten Blick durchs Fernglas

Drei neue Inseln als literarische Orte

Andreas Wistoff (Renmin University of China, Peking)

Die Isolation von der sozialen Umgebung kann Strafe sein oder Flucht oder Weg zu Erkenntnissen in der Einsamkeit. Berge, Wälder und Wüsten bieten Umgebungen der Einsamkeit, die entsprechend genutzt wurden. Literarisch bedeutsam aber sind besonders die Inseln.

Inseln sind in der Dichtkunst prominente Orte geworden, reale und fiktive; man denke an die Insel der Seligen, Utopia, Nova Atlantis, die Felsenburg, die Geheimnisvolle Insel, die Schatzinsel. Alle Inselgeschichten werden überragt von der berühmtesten ihrer Art: „Robinson Crusoe" von Daniel Defoe. Bis in jüngste Zeit entstehen neue literarische Inseln. Drei Beispiele herausragender Werke der letzten Jahre sollen jetzt vorgestellt und ansatzweise analysiert werden: „Pfaueninsel" von Thomas Hettche (2014)[1], „Imperium" von Christian Kracht (2012)[2] und „Kruso" von Lutz Seiler (2014)[3]. Diese drei Werke repräsentieren drei verschiedene Typen literarischer Inseln: Die Pfaueninsel ist als Idyll oder Paradies konstruiert, eine ständig überarbeitete Landschaft als Illusion einer Natürlichkeit, verpflichtet dem Ideal der Aufklärung und dem englischen Landschaftsgarten, die auch noch Elemente der barocken Wunderkammer besitzt.

Die Insel Kabakon in „Imperium" ist der exotische Lebensgestaltungsraum für das persönliche Konzept eines Einzelgängers, eines antigesellschaftlichen Individuums, das einen Gegenentwurf zum heimatlichen Leben realisieren will. Die Insel Hiddensee in „Kruso" re-konstruiert als Miniatur, mitunter als Parodie, die heimatliche DDR-Gesellschaft, teils überzeichnend bis grotesk. Alle drei Inseltypen sind gekennzeichnet erstens durch ihre räumliche Abgeschiedenheit vom politisch-sozialen staatlichen Hauptgebiet, zweitens durch eine langfristige bestehende Bindung der Protagonisten an diesen Standort, drittens durch ein Vexierspiel von Abspiegelungen und Gegenspiegelungen zur Bezugsgesellschaft.

---

[1] Thomas Hettche: Pfaueninsel. Roman. Köln 2014.
[2] Christian Kracht: Imperium. Roman. Köln 2012.
[3] Lutz Seiler: Kruso. Roman. Berlin 2014.

THOMAS HETTCHE: DIE PFAUENINSEL (2014)

Die Pfaueninsel, der Schauplatz, ist eine kleine Insel im Wannsee, zwischen Berlin und Potsdam gelegen, am südwestlichen Rand von Berlin, verbunden mit dem preußischen Königshaus. Um 1790 errichtete König Friedrich Wilhelm II. dort ein Lustschloss und einen Landschaftspark, später Friedrich Wilhelm III. ein adeliges Besucherhaus, ein Palmenhaus, eine Menagerie für exotische Tiere und ein modernes Pumpenhaus, das von einer Dampfmaschine betrieben wurde, um die Insel zu bewässern.

Der Roman erzählt die Lebensgeschichte des zwergwüchsigen Hof-Fräuleins Marie Strakon, die als Schlossjungfer des Preußischen Hofs die Insel zeit ihres Lebens, von 1800 bis 1880, bewohnt und hier das Preußen des vor-industriellen Zeitalters bis zum modernen Realismus der Gründerzeit des Deutschen Reichs durchlebt. Sie lernt das Herrscherhaus persönlich kennen, v. a. Königin Luise, Gemahlin Friedrich Wilhelms III., und erlebt den Generationenwechsel der Monarchen bei deren Inselbesuchen. Um 1850 verliert der Hof das Interesse an der nicht mehr zeitgemäßen Insel, die allmählich verwahrlost und verfällt. Die Reihe persönlicher Lebenskatastrophen des Hoffräuleins kulminiert am Ende ihres Lebens bei einer Orgie, die die Geliebte des Königs veranstaltet, einem Gelage mit obszönen Tänzen, an dessen Ende ihr Bruder einen gewaltsamen Tod stirbt. Die achtzigjährige Marie setzt daraufhin das Palmenhaus der Insel in Flammen und verbrennt selbst im Feuer. Ihr Tod und das Ende der Pfaueninsel als Refugium des preußischen Hofs bilden den Schluss von Hettches Roman. Dort ist ein Kapitel zuvor bereits von Feuer die Rede: Durch ein Wohnungsfenster in der Berliner Innenstadt kann Marie den roten abendlichen Widerschein am Himmel sehen, der von den Feuern der gigantischen modernen Industrieanlagen stammt: Das Leuchten des Feuers ist das Abendrot der Moderne.

CHRISTIAN KRACHT: IMPERIUM (2012)

Der Aussteiger August Engelhardt verlässt um 1900 die Großstadt Berlin, um weit weg sein Glück zu suchen und seinen persönlichen Lebensentwurf zu verwirklichen: auf der Insel Kabakon in Neu-Guinea, innerhalb einer deutschen Kolonie. Er lebt dort als Licht-Esser, gern unbekleidet, um das Sonnenlicht aufzunehmen, und ernährt sich ausschließlich von Kokosnüssen, die ihm als die Krone der Schöpfung erscheinen. Engelhardt lebt zurückgezogen in lockerer Nachbarschaft mit ein paar deutschen Diplomaten, zielstrebigen Geschäftsleuten, mit Glückssuchern, Welterklärern, Alkoholikern und Wirrköpfen. Langmütig erträgt er auch ungebetene Besucher aus

Berlin, die angelockt von Zeitungsartikeln über ihn seinem Leben nachfolgen möchten. Engelhardt scheitert schließlich nach Jahrzehnten. Er geht, seelisch verwirrt und körperlich ausgezehrt, kläglich zugrunde in der Vergessenheit.

LUTZ SEILER: KRUSO (2014)

Erzählt wird der Sommer und Herbst 1989, die Auflösung der DDR, aus der Sicht von Edgar Bendler, einem Studenten, der sich befreundet mit Kruso, dem Anführer einer Gruppe von Saisonarbeitern in einem Urlauber-Restaurant auf der abgelegenen kleinen DDR-Ostsee-Insel Hiddensee, neben Rügen gelegen und beliebt bei Tagestouristen. Die Perspektive ist nicht die eines bevorstehenden Lebensbeginns in Westdeutschland, ist kein Zeitzeugnis, das den Staatsruin und Aufbruch der ostdeutschen Gesellschaft miterlebt, sondern es ist die scheinbar unpolitische, individuelle Geschichte eines Alltagslebens. Doch in der Abgeschiedenheit der kleinen Insel schaffen sich die Saisonarbeiter ihren eigenen Mini-Kosmos, in den die meisten von ihnen bereits Jahre zuvor ausgewichen sind: „das Land verlassen, ohne die Grenze zu überschreiten“[4]. Dabei werden in Andeutungen viele Motive aus berühmten Inseltexten eingewebt in die Fragen: In wieweit kann diese Insel eine Tabula rasa für eine neue Gesellschaft sein? Authentizität und Kreativität entwickeln? Inwieweit liefert sie die Bewohner reinen Überlebenszwängen aus? Inwieweit wird sie zu einem Ort ungebremster Machtausübung?

Die drei Inseltypen der drei Romane liegen an der Peripherie ihrer Heimatgesellschaften und Staaten. Die Geschehnisse sind auf die Inselhaftigkeit zwingend angewiesen, ohne die Insularität können sie sich nicht entwickeln. In allen drei Werken vollzieht sich die Entwicklungs-Dynamik in den Helden weitgehend leise und innerlich; entlarvend und erhellend dabei ist die Ausformung einer speziellen Insel-Realität in der Spannung zum Mutterland. Das Festland mit der Gesellschaft und dem Staat darin bleibt bestehen als ferner Referenzort, die Insel fungiert als Resonanzboden für die Schwingungen des Festlandes. Denken und Interagieren der Personen auf der Insel wird determiniert von den Parametern Raum und Zeit in jeweils inseltypischen Ausprägungen, die signifikant von der Festlandssituation abweichen.

[4] Kruso, S. 165.

RAUMKONSTRUKTION

Die Beziehungn der Insel zum Festland zeigen sich in der Beziehung der Inselbewohner zu ihrer Gesamtgesellschaft. In allen drei Werken ist diese Beziehung ambivalent. So gestaltet sich in „Kruso" die Situation der Saisonarbeiter gleichzeitig parallel und entgegengesetzt zu den Strömungen in der DDR. Auch auf Hiddensee löst sich im Herbst 1989 die Gesellschaft allmählich auf, ihre Mitglieder flüchten gewissermaßen ebenfalls, allerdings bei andauerndem Desinteresse an der politischen Lage Deutschlands. Weder die neue Reisefreiheit noch die Möglichkeit zur Ausreise interessieren die Insulaner. Die Insel wird schlicht verlassen, weil die Verdienstmöglichkeiten am Saisonende schwinden. Eine Wende mit der Auflösung der gewohnten Verhältnisse findet auch bei den Saisonarbeitern statt. Aber es ist eine gänzlich andere als die politische Wende, zu der sie geradezu entgegengesetzt verläuft: Kein Weg in den Westen wird gesucht. Und dennoch: Die politische Wende ist zwingende Voraussetzung für das Geschehen auf der Insel, bei allem Wegsehen und Weghören der Saisonarbeiter. Überschattet von den politischen Ereignissen, vollziehen sie ihre Wende passiv, erduldend und weitgehend unreflektiert. Während dieser Zeit höchster Bedrohung wird der besondere Freiheitsgedanke, die Utopie der inneren Freiheit, entwickelt. Keineswegs systematisch und stringent, sondern fragmentarisch und unscharf, aber in pointierten Statements. Die Freiheit liegt in den Menschen selbst, aber nicht in der Flucht aus der DDR, nicht im Verlassen der Insel.

> „Erst allmählich begann er zu begreifen, dass es vor allem darum ging, an einem ganz auf die Insel und das Insulare gegründeten Vorteil festzuhalten, ein mit der Insel insgeheim verbundenes, nahezu abstammungsmäßiges Gefühl der Sicherheit und Selbstgewissheit: Man war ein Inselmensch und würde ein Inselmensch bleiben. Es ging um die Verteidigung dieser seltenen, ja, einmaligen Enklave vor den Anfechtungen der restlichen Welt mit ihren Irrungen und Wirrungen, ihren Bedrohungen und Verlockungen"[5].

Bedroht aber wird diese Erleuchtung, die zur wahren, der inneren Freiheit führt, durch die Verlockung zur Flucht aus der DDR und ihrem Status quo hin zum Kapitalismus mit den unendlichen Konsummöglichkeiten. Die Fragen: Was ist Freiheit? Wie ist sie erreichbar? werden auf der Insel fortwährend thematisiert und perspektivisch-visionär beantwortet. Und dabei ist die Gesellschaft auf Hiddensee eine DDR im Kleinen, isoliert, innerlich organisiert und hierarchisch geführt, mit einer Umgebung, die jedes Verlas-

[5] Kruso, S. 323.

sen zur Lebensgefahr macht. Krusos Satz vom Keim der wahren Freiheit, der in Unfreiheit gedeiht, ist genauso auch anwendbar auf die Insel in tatsächlicher Unfreiheit, auf der Freiheit nur als Doktrin Krusos und in der Unterwerfung der Gruppe der Saison-Arbeiter des Urlauber-Restaurants „Klausner" besteht. Hier findet sich erneut das Überkreuzen von Parallele und Gegensatz: Hiddensee als freier Insel-Raum halbwegs außerhalb der DDR und gleichzeitig als eine DDR im Kleinen mit einer Freiheit, die nur als Lehre des Anführers besteht.

Eine Schilderung eines ungewöhnlichen Insel-Lebens am deutschen Rand auf Kabakon liegt in Krachts „Imperium" vor. Die nur auf der Insel lebbare Eigenartigkeit, Konsequenz und innere Schlüssigkeit im Denken und Agieren des Helden ist das Thema, dahinter sichtbar wird das ironisch gebrochene Spiegelbild der imperialen Wilhelminischen Epoche. Die Südsee-Erwartungen des Protagonisten sind, aus seiner Perspektive gesehen, durchaus modern, weil seine Interessen außerhalb der landläufigen Sehnsucht nach Exotik und paradiesischer Erfüllung liegen. Sein Südsee-Paradies ist ganz originell, ganz individualistisch und ganz in ihm allein ruhend. Sichtbar wird auf dieser Insel, konzentriert auf engem Raum, die Spannung von kulturkritischem Aussteigertum mit konservativen Werten, denn Engelhardts Ausstieg aus der deutschen Zivilisation ist keineswegs vollständig, das Wilhelminische Kaiserreich bleibt Teil seines Erlebens auch auf Kabakon: Die Deutschen auf der Insel, Karikaturen des wilhelminischen Bürgertums, und die Fans, die aus Berlin zu Engelhardt pilgern, sind eine feste Verbindung zwischen dem scheiternden deutschen Imperialismus und dem Scheitern Engelhardts auf der deutschen Pazifik-Insel. Diese Verbindung zwischen Deutschland und der kolonialen Ferne schimmert durch den gesamten Text. Kabakon bleibt bei aller Distanz verbunden mit dem Deutschen Reich. Engelhardts Insel-Leben steht mit angedeuteten historischen Vor- und Rückgriffen im Gesamt-Kontext des frühen 20. Jahrhunderts. Und auch Engelhardt bleibt gleichgültig gegenüber dem, was aus Deutschland an ihn heranbrandet, genauso wie die Saisonkräfte auf Hiddensee in „Kruso".

Nur kurz erwähnt werden soll, dass die „Pfaueninsel" zwar die komplette planerische und landschaftsgestaltende Raum-Struktur erzählt, bei der sogar der prominenteste preußische Gartenkonstrukteur Peter Joseph Lenné mitwirkt, doch entsteht mehrfach im Lauf der Zeit kein harmonischer, stimmiger, geschweige vollkommener, idealer Raum, kein Paradies, kein Locus amoenus, sondern ein Sammelsurium von zu Kuriositäten mutierenden Utensilien, die ein karikierendes Zerrbild preußischer Herrschafts- und Kultursymbole bilden. So stehen dort unter Palmen und vor einer barockisierenden Schlossattrappe leibhaftige Löwen neben einer dampfbetriebenen Wasser-Pumpstation.

ZEITKONSTRUKTIONEN

Dass Inseln ein eigener Raum sind, liegt näher als die Tatsache, dass Inseln auch aus der Zeit fallen. Auf die Anders-Zeitlichkeit, den „Chronotypus Inselzeit", haben kürzlich Mick Ostheimer und Sabine Zubarik sowie Christian Moser hingewiesen[6]. Rückgreifend auf Michail Bachtin erweitern sie das Raummodell Insel zu einem Raumzeitmodell als „Konstellation aus Raumzeitinformationen […]. [Es] lässt sich dann herausarbeiten, wenn ein verzeitlichbares oder bereits in Ansätzen verzeitlichtes Raummodell mit einem spezifischen, über Handlungsabläufe entwickelten Zeitprogramm kombiniert wird."[7] (10)

Diese diskursive Formation, bei der räumliche und zeitliche Strukturen miteinander verschmelzen, ist für alle drei hier betrachteten Romane wesentlich. Ganz explizit bei „Imperium": Während im Deutschen Reich eine einheitliche Zeitzählung festgelegt ist, geht die Uhr auf der Insel Kabakon anders:

> „In den Kolonien indes zählte man die Zeit der jeweiligen Weltzone, während auf […] Kabakon gewissermaßen eine Zeit außerhalb der Zeit herrschte. Engelhardts Uhr nämlich […] war durch die Einwirkung eines einzigen Sandkornes in zeitlichen Verzug geraten; das Körnchen hatte es sich im Inneren der Uhr […] gemütlich gemacht und bewirkte nun […] eine minimale Verlangsamung im Voranschreiten der Kabakonschen Zeit. Gewiß, Engelhardt bemerkte diesen Umstand nicht sogleich […], im Grunde mußten erst ein paar Jahre auf Kabakon vergehen, bis sich das Wirken des Sandkornes bemerkbar machte. Die Retardierung war dergestalt, daß die Uhr nicht einmal eine Sekunde am Tag verlor, dennoch nagte und bohrte etwas an Engelhardt, der sich von einer korrekten Zeitangabe so etwas wie einen sicheren Halt im Raume versprach. Er wähnte sich im ätherischen, kosmischen Präsens – müßte er dies aber verlassen, so hieße das für ihn, aus der Zeit zu treten, sprich, wahnsinnig zu werden."[8]

Als Engelhardt schließlich wieder Kontakt zur Außenwelt erhält, indem er von amerikanischen Soldaten aufgefunden wird, bekommt er ausgerechnet eine Armbanduhr geschenkt.

Das ätherische Präsens ist ebenso spürbar auf der Pfaueninsel, die aus der Zeit fällt, weil Impulse immer nur von außerhalb, aus dem Preußischen Hof, kommen, die Zeit dazwischen steht still, so dass nach dem Ausbleiben weite-

[6] Michael Ostheimer, Sabine Zubarik (Hgg.): Inseln und Insularitäten. Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960. Hannover 2016.
[7] Ebd., S. 10.
[8] Imperium, S. 94.

rer Impulse ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Insel verfällt, ohne die Kraft eines eigenen Weiterlebens zu finden: „Als ob die Zeit selbst hier ihre Richtung verlöre, umstrudelt sie die Insel, es vermischen Vergangenheit und Zukunft sich hier auf besondere Weise“[9]. Die Pfaueninsel erscheint als Schiff, „das in einer vergessenen Bucht vor den Toren der Welt ankerte und abwartete“[10]. Das Hoffräulein erkennt: „Alles Künstliche verschwand in dem Moment, in dem der Wille verschwand, es zu erhalten, und was eben noch modern gewesen war und Versprechen einer neuen Zeit, sank lautlos und kraftlos als Mode zurück ins Vergessen. Das Vergehen der Zeit […] war vor allem ein Vergehen von Zukunft und ein Sieg der Vergangenheit.“[11]

Der Roman „Kruso“ wurde oft in Zusammenhang mit den sogenannten „Wenderomanen“ gestellt. Versteht man darunter jene Werke, die sich mit den Problemen der deutschen Einheit auseinandersetzen, mit Fragen der Teilung, der Begegnung und Entfremdung Ost- und Westdeutscher, gehört „Kruso“ nicht dazu. Denn nicht der Gegensatz Ost-West, sondern die Gegensatz-Parallele Hiddensee-DDR ist Thema. Dennoch ist die Konstruktion des Buchs nicht möglich ohne die Gleichzeitigkeit des Geschehens auf der Insel und der Auflösung der DDR. Obwohl der Staat und die Inselbewohner keine interaktive Beziehung besitzen, bedingt das Ende der DDR auch die Auflösung der Gemeinschaft der Saisonarbeiter des Restaurants „Klausner“. Die Utopie von innerer Freiheit umfangen von Unfreiheit findet hier ihr Ende. Sie wird in ihrer immanenten Widersprüchlichkeit enttarnt und ad absurdum geführt. Die DDR und der „Klausner“ werden gleichzeitig Vergangenheit, Erinnerung und Geschichte, die Zukunft bleibt ungewiss.

ENDZEITEN

Abschließend soll noch eine weitere Parallele dieser drei Werke angedeutet werden. Sie markieren sämtlich den Untergang ihrer Zeit. Zukunftsvisionen gibt es nicht, eine Transformation der Lebensform ist nicht realisierbar. Die Pfaueninsel zerfällt am Ende des preußischen Reiches zu Beginn des Deutschen Reichs. Engelhart vergeht auf Kabakon nach Kriegsende 1945. Die Saisonarbeitergemeinschaft auf Hiddensee ist im Herbst 1989 beendet, als die DDR sich auflöst. Damit tritt zur insularen Raum-Zeitlichkeit auch noch das Phänomen der Endzeitlichkeit.

[9] Pfaueninsel, S. 7.
[10] Ebd., S. 27.
[11] Ebd., S. 266.

Widerspiel und Zusammenspiel ums „Wir“

Über Ransmayrs „Der Weg nach Surabaya“

Kyoko Tokunaga (Kindai Universität, Osaka)

Reisen ist eine der besten Gelegenheiten, um über das unscheinbare Wörtchen „wir“ nachzudenken. Während der Reise begegnet man dem Fremden und wird unausweichlich dazu gezwungen, nachzudenken, was eigentlich dieses Personalpronomen „wir“ bedeutet. Sind dem Reisenden Landschaft und Kultur, die er im Ausland sieht und erlebt, fremd oder entdeckt er darin etwas Gemeinsames? Gehören die Einheimischen, denen er auf seiner Reise begegnet, jener Gruppe an, die er „uns“ nennt? Mit diesen Fragen versteht sich der Reisebericht als die narrative Erfassung des Fremden und des Eigenen. Der folgende Beitrag setzt sich mit der Problematik der Fremdheit und der Gemeinsamkeit auseinander, indem er Ransmayrs Bericht von seiner Reise nach Indonesien analysiert. Der Reisebericht „Der Weg nach Surabaya“[1] ist als Dankrede anlässlich einer literarischen Preisverleihung konzipiert. Die gedruckte Version dieser Rede hat den Untertitel „Protokoll einer Lastwagenfahrt“. Im Folgenden wird dieser Text als Reisebericht im postkolonialen Kontext ausgelegt. Wie der Untertitel zeigt, erinnert sich der Preisträger an eine Lastwagenfahrt im Osten Javas. Ransmayr beginnt seinen Reisebericht mit dem Personalpronomen „wir“. „Wir fuhren damals an den Abhängen des Vulkans Arjuna entlang nach Surabaya. Wir, das waren die Fahrgäste eines offenen Lastwagens, der ohne Fahrplan überall dort haltmachte, wo einer mit erhobenem Arm am Wegrand stand und sein Haus oder sein Dorf verlassen wollte.“ (221) Das Wort „Wir“ bezeichnet hier trotz unterschiedlicher Herkunft der Fahrgäste den europäischen Erzähler und die ungefähr dreißig javanischen Reisenden. Der Europäer befindet sich auf der Ladefläche eines offenen Lastwagens inmitten dicht gedrängt sitzender einheimischer Reisender auf dem Weg nach Surabaya, der zweitgrößten Stadt Indonesiens. Unterwegs holen sie einen zweiten Laster ein, der an Größe und Überladung dem ihren gleicht, besetzt mit Hirten und Schlachtern. Zwischen ihren Beinen Ziegen,

[1] Ransmayr, Christoph: Der Weg nach Surabaya. Protokoll einer Lastwagenfahrt. Dankrede anläßlich der Verleihung des Großen Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. (1992). In: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt a. M. (Fischer) 2004 (1999). Im Folgenden wird der Text mit Seitenzahl zitiert.

Schafe mit grellen Farbzeichen in der Wolle und kleine schwarze Schweine. Die beiden offenen Lastwagen fahren gleichzeitig in Richtung Surabaya. Während der langsamen Fahrt auf der baumlosen Bergstraße wird das Blechdach, auf das der Erzähler sich stützt, so heiß, dass er aus seiner Tasche eine Zeitung nimmt, um sie unter seinen Ellbogen auszubreiten. Es ist eine indonesische Tageszeitung, die er vorher auf dem Markt gekauft hat. Er will mit dem Zeitungspapier die durchnässten Schuhe ausstopfen, denn der Inhalt der in indonesischer Sprache geschriebenen Zeitung ist für den europäischen Reisenden unverständlich. Als die Einheimischen auf dem anderen Laster diese Zeitung in seinen Händen sehen, beginnt die nonverbale Kommunikation:

> Als nun einer der vorausfahrenden Hirten oder Schlachter diese Zeitung in meinen Händen sah, hielt er seine Fäuste vor die Augen wie ein Fernglas und lachte. Meinte er tatsächlich mich? Ich strich die Zeitung glatt, hob sie hoch und zeigte ihm die Titelseite. Ein Fußballspieler war darauf zu sehen, der in Hüfthöhe über dem Boden zu schweben schien. Der Mann flog einem unsichtbaren Ball nach und auf einen Sieg oder eine Niederlage zu – ich konnte Überschriften und Bildunterschriften ebensowenig verstehen wie den Rest des Textes, war er doch in jener Kunstsprache abgefaßt, die auf den dreitausend bewohnten und elftausend unbewohnten Inseln Indonesiens als Landessprache gilt. (223)

Der Erzähler interpretiert die mimische Gestik des Fremden, die Nachahmung des Fernglases, als Bitte, ihm das Zeitungsblatt näher zu halten, damit dieser das Bild aus der Distanz besser sehen könne. Die nonverbale Kommunikation geht daraufhin weiter:

> Der Hirt oder Schlachter vor mir freute sich über das, was er sah oder verstand, und bedeutete mir mit dem Zeige- und Mittelfinger seiner rechten Hand das universale *V*. Seine Mannschaft hatte offensichtlich gewonnen. Damit wurden nun auch seine Freunde oder Mitreisenden auf mich oder den dahinsegelnden Fußballspieler aufmerksam. Sie riefen etwas, das ich nicht verstand, immer wieder, bis ihr Wort- oder besser: *Zeichen*führer eine wegwerfende Geste machte, die ich als *Umblättern!* deutete. (224)

Der Wort- und Zeichenführer verständigt sich durch Gestik mit diesem Fremden ohne Sprachkenntnisse. Als der Abstand zwischen ihnen größer wird, teilt er ihm wieder durch Körperzeichen seinen nächsten Wunsch mit: „Der Wort- und Zeichenführer zeigte jedenfalls mit den zum *V* gespreizten Fingern auf seine Augen, schrieb imaginäre Zeilen in die Luft und machte dann, wie mir schien, den klappernden Schnabel einer Ente oder irgendeines anderen schnatternden Vogels nach, und ich meinte zu verstehen: *Lies vor!*“ (225) Der Reisende, der keine Sprachkenntnisse besitzt, wird ständig damit konfron-

tiert, eine ganze Reihe von Zeichen deuten zu müssen. Wie Konstanze Fliedl ausführte, ist dieser Reisebericht „eine erste kleine Lehre vom Zeichen“, da „eine ganze Palette semiotischer Beispiele präsentiert“[2] wird. Das Haltesignal der Einheimischen, die mit dem erhobenen Arm den Wagen anhalten. Das Winken von Wagen zu Wagen als Gruß. Die Besitzvermerke der Schafe mit grellen Farbzeichen in der Wolle. Von diesen eher primitiven Zeichen angefangen wird das vorgestellte Zeichensystem komplizierter, wenn es sich um „Sehen“, „Schreiben“ und „Lesen“ handelt. Das Fernglas, das imaginierte Instrument als die Verlängerung des Sinnesorgans, steht für „Sehen“. Das Zeichen für „Schreiben“ ist der mimetische Schreibakt. Der Zeichenführer schreibt mit einem imaginären Schreibgerät imaginäre Zeilen in die Luft. Für das Zeichen „Lesen“ – hier ist es „Vorlesen“ – ersetzt der klappernde Schnabel einer Ente oder irgendeines anderen schnatternden Vogels den menschlichen Mund. Der mit dem Zeige- und Mittelfinger geformte Buchstabe V bedeutet „Victory“. Fliedl betrachtet diese Gestik als gutes Beispiel dafür, dass das System Schrift „umgekehrt ins Zeichensystem Gestik eindringen und es gleichsam kontaminieren“ (84) kann. Während die Gestik auf Allgemeingültigkeit und Gemeinsamkeit hinweist, impliziert das System Schrift die Unterschiedlichkeit. Es setzt gewisse Kenntnisse der Sprache, der Kultur und der Geschichte voraus. Um vom Buchstaben „V“ die Bedeutung von „Victory“ abzuleiten, ist eine gemeinsame kulturelle Basis nötig. Um das Geschriebene vorzulesen, ist Sprachkenntnis erforderlich. Wie kann nun der europäische Reisende ohne Sprachkenntnis die indonesische Zeitung vorlesen? Der Reisende äußert: „Ich verstand zwar nicht, was über und unter den Bildern geschrieben stand, konnte die Wörter aber immerhin *lesen*, weil nach politischen und militärischen Niederlagen der europäischen Eroberer schließlich doch das lateinische Alphabet über andere, rätselhaftere Schriften triumphierte.“ (224)

Indonesien benutzt das lateinische Schriftsystem. Die lateinisch geschriebene Bahasa Indonesia, die Landessprache Indonesiens, ist für einen deutschsprachigen Fremden phonetisch lesbar. Ohne den Inhalt zu verstehen, versucht der Reisende die Zeitung vorzulesen. „Also begann ich den Vorausfahrenden unter dem Gelächter der Reisenden beider Lastwagen eine Überschrift zuzurufen – und noch eine und las schließlich den ganzen Text unter dem Bild des Fußballspielers vor, *schrie* mehr, als ich las, die Geschichte vom fliegenden Mann.“ (225) Der deutschsprachige Fremde wird nun der Erzähler, die einheimischen Fahrgäste die Zuhörer. Wie reagieren dann die Zuhörer auf den Vortrag des Nichtmuttersprachlers? „Sie klatschten gelegentlich, lachten oft, und

[2] Fliedl, Konstanze: Unverständlich. Christoph Ransmayrs „Der Weg nach Surabaya“. In: Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur. Wien (Praesens) 2003, S. 83. Im Folgenden wird der Text mit Seitenzahl zitiert.

einer der ein schwarzes Ferkel zwischen seinen Beinen eingeklemmt hielt, zog dem Vieh manchmal die Ohren hoch wie einer Fledermaus. Ob er das Schweinchen, das sich wand und vergeblich zur Wehr setzte, dadurch zur äußersten Aufmerksamkeit zwingen oder bloß in die Karikatur eines Zuhörers verwandeln wollte… Auch das weiß ich nicht." (226) Diese Szene betrachtet Fliedl als „postmodernes Porträt des Autors" (90). Der Erzähler, der selbst nicht versteht, was er spricht, sei das perfekte Exempel des postmodernen Autors. In der Postmoderne sei der Autor „nur mehr als einer denkbar, der fremde Rede wiederholt, ein Schnitt- und Kreuzungspunkt, die Verknüpfung von Diskursen, einer, der sie nicht produziert, sondern von ihnen gesprochen wird; einer, der nur mehr ein Medium ist und Sprachrohr; der nur mehr Repetitor fremder Rede sein kann." (90) Die bereits erwähnte Gestik für das „Vorlesen", die körperliche Nachahmung des klappernden Schnabels einer Ente oder irgendeines anderen schnatternden Vogels entspricht somit der Konzeption der postmodernen Autorschaft als Medium, da das Schnabelgeklapper nur bedeutungsfreie Geräusche erzeugt.

Statt diesen Text als gutes Beispiel der postmodernen Autorschaft zu verstehen, wird er hier im postkolonialen Kontext interpretiert. Der schnatternde Vogel kann nicht nur den postmodernen Autor als Medium symbolisieren, sondern er kann auch als Karikatur des Kolonialherren angesehen werden. Die Sprache der Eroberer Indonesiens musste für die Einheimischen nichts anderes als das sinnlose Geräusch sein, das der klappernde Schnabel erzeugt. Die Einheimischen, die nichts verstehen, mussten den Kolonialherren wie das schwarze Ferkel erscheinen, dessen Ohren hoch gezogen werden. Diese Beziehung wird von Ransmayr umgekehrt. Wer nicht versteht, ist hier der europäische Reisende. Er ist der schnatternde Vogel und das schwarze Ferkel zugleich. Ihm ist wohl bewusst, dass er wegen seiner Herkunft zu den ehemaligen und möglichen Eroberern gehört. Im kolonialgeschichtlichen Kontext bezeichnet das Personalpronomen Plural „wir" für ihn „Europäer". Durch die Tatsache, dass er fähig ist, die Schrift vorzulesen, obwohl er nichts versteht, wird er mit der Gewalt der europäischen Kolonialherrschaft konfrontiert. Mit diesem Bewusstsein gibt er uns ein wenig Unterricht in Bahasa Indonesia: „*Bahasa* bedeutet in dieser Sprache übrigens Sprache und *orang* heißt Mensch, Zunge *lidah,* Wort *kata,* Feuer *api*, Zeit *waktu*, König *raja*, Wunde *luka*, Sonne *matahari* und *laut* das Meer. Ein bißchen verdächtig klingt eigentlich nur das Wort für Schriftsteller: *penulis*." (225) In dieser Wortliste klingen uns Japanisch- und Deutschsprachigen nur zwei Wörter vertraut. Das Wort „Orang" kennen wir von „Orang Utan". „Mata Hari" ist der Name einer weltberühmten halbnackten Tänzerin, die während des Ersten Weltkrieges als Doppelspionin von einem französischen Militärgericht zum Tode verurteilt und in Frankreich hingerichtet wurde. Sie hat ihre Bühnenkunst javanisch inszeniert,

aber sie ist keine Javanesin, sondern Niederländerin gewesen, die mit ihrem Mann, einem niederländischen Offizier, während der Kolonialzeit in Indonesien gelebt hat. Sie inszeniert den exotisch erotischen Gegenpol zu Europa. Der Name „Mata Hari“ wird zum Symbol des Exotismus. Auch das Wort „Orang“ wird ein Zeichen der Differenzierung und Ausgrenzung, wenn man berücksichtigt, dass das Wort „Orang Utan“ für indonesische Insulaner „Waldmensch“ bedeutet. Kennen wir zufällig nur diese zwei Wörter der Differenzierung? Wenn der Erzähler das Wort für Schriftsteller „penulis“ verdächtig findet und mit diesem Wort phonetisch „Phallogozentrismus“ assoziiert hätte, ist diese Auflistung der Wörter nicht zufällig. Es lässt sich so verstehen, dass Ransmayr hier absichtlich das Gegenspiel des Eigenen und des Anderen spielerisch dargestellt hat. Der Schriftsteller, „penulis“, stellt uns auch die Geschichte von Bahasa Indonesia vor:

> Diese Bahasa Indonesia ist einfach und vielfältig zugleich. Ein Konglomerat aus dem Malaiischen, Sundanesischen, Javanischen… und nahezu dreihundert weiteren Sprachen und Dialekten des Archipels, kennt diese Sprache kein grammatikalisches Geschlecht und keine Deklination und keinen bestimmten oder unbestimmten Artikel…Was immer eines ihrer Wörter bedeutet, bedeutet es vor allem in einem größeren Zusammenhang.
> Übersät mit Begriffen aus dem Hindi, dem Arabischen und dem Chinesischen, ist diese Sprache aber nicht nur der aus tausend Buchten zurückschlagende Widerhall in einem Labyrinth der Kulturen, sondern bewahrt mit ihren niederländischen Lehnwörtern auch die Erinnerung an Kolonialherren, die hier noch Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg wüteten. (223)

Der Erzähler weist uns nicht nur auf das romantische Image dieser Mischsprache und das Konglomerat der Sprachen oder auf den Widerhall verschiedener Kulturen hin, sondern macht uns auch auf die in der Sprache erkennbaren Spuren der kolonialen Gewalt aufmerksam. Die niederländischen Lehnwörter erinnern uns an die fast 350 Jahre währende niederländische Kolonialzeit, die der hundertjährigen portugiesischen Dominanz gefolgt war. Im Frühjahr 1942 begann Japan Indonesien zu besetzen, und im selben Jahr kapitulierten die Niederländer. Noch unter japanischer Besatzung erklärte sich Indonesien von den Niederlanden unabhängig. Nach der Kapitulation Japans 1945 brach der Unabhängigkeitskrieg aus. In der Stadt Surabaya, am Zielort der Lastwagenfahrt Ransmayrs, kämpften die indonesischen Freiheitskämpfer gegen die englische Armee. Die Niederlande versuchten Indonesien wieder unter koloniale Herrschaft zu bringen und eroberten fast das gesamte Gebiet Indonesiens zurück. Was der Erzähler mit der Aussage, „die Erinnerung an Kolonialherren, die hier noch Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg wüteten“ meint, müs-

sen Massaker auf West Java und Sulawesi[3] sein. 1946 beging der niederländische Kommandant Westerling auf Sulawesi Massenmord. Ein Jahr danach wurden fast alle Männer aus dem Dorf Rawagede von der niederländischen Kolonialarmee ermordet. Wegen dieser Kriegsverbrechen wurde die Kritik der Weltöffentlichkeit schärfer. Unter dem Druck der USA wurde 1949 die Übergabe der Souveränität in Amsterdam unterzeichnet und Indonesien wurde schließlich unabhängig. Für die Unabhängigkeit Indonesiens spielte die indonesische Sprache eine große Rolle. Als das Nationalbewusstsein in Indonesien erwachte, wurde der sogenannte „Jugendschwur" aufgerufen, dessen Motto lautet, „Ein Land, eine Nation, eine Sprache". Bahasa Indonesia vereinigte die regionalen Unabhängigkeitsbewegungen und führte sie zur nationalen Einheit. Bahasa Indonesia basiert auf dem Malaiischen als Handelssprache und integriert Sprachelemente aus anderen Sprachen des Archipels. Diese Kunstsprache vereinte alle kolonisierten Völker und alle ethnischen Gruppen. Sie stiftete Einheit im Vielvölkerstaat. Sie war ein Mittel, aus der ethnischen Vielfalt eine gemeinsame Nation, nach dem Wort des auf Indonesien spezialisierten Politikwissenschaftlers Benedict Andersons „Imagined Community", auf Deutsch „eine erfundene Nation" zu bilden. Es soll aber nicht vergessen werden, dass Bahasa Indonesia in erster Linie als Mittel im Kampf gegen die imperialistischen Kolonialherren diente.

Jetzt wenden wir uns wieder dem Reisebericht Ransmayrs zu. Nachdem „eine Geschichte gelesen, erzählt und vielleicht auch schon wieder vergessen war" (226), naht der Abschied. Rückblickend erzählt der Autor von der gemeinsamen Reise: „Gemeinsam hatten wir aus Zeichen und Lauten eine Sprache, aus einem Spiel eine Geschichte und aus der Straße eine Zeile gemacht – und waren uns doch während der ganzen Reise nicht so nahe gekommen wie in den Augenblicken des Abschieds." (226) Die Lastwagenfahrt wird hier als Allegorie für die literarische Tätigkeit betrachtet. Der europäische Reisende und die javanischen Fahrgäste machten aus Zeichen und Lauten eine gemeinsame Sprache. Aus dem Spiel von Distanz und Nähe eine Geschichte, aus der unwegsamen Straße eine Zeile. Aus der gemeinsamen Fahrt ergab sich „unsere" Geschichte. Wie wird diese gemeinsame Geschichte ihr Ende finden?

> Noch bevor wir in den Strom der Nationalroute einbogen, nützte unser Fahrer die Breite einer langgezogenen Kurve, um hupend und blinkend zum Überholmanöver anzusetzen. Was dann geschah, war so heiter, so federleicht und selbstverständlich, als sei es längst zwischen uns abgesprochen: Als unsere Fahrzeuge für Sekunden nebeneinander auf die Ein-

[3] Vgl. Tomio, Takehiro: Indonesia no Rekishi. Tōzaikōryūshi no Chūshinteki Stage toshite. (Hōyū Shoten) 2015, S. 209, 216.

> mündung zurollten, streckten einige der Hirten oder Schlachter ihre Arme aus, die Handflächen offen – und einige von uns, darunter auch ich, klatschten mit ihren Händen dagegen, einen Gruß oder einer dem anderen einen freundlichen Applaus? Dann übergab ich dem letzten von ihnen im letzten Augenblick und wie einem schon zurückfallenden Staffelläufer – die Zeitung; die Geschichte vom fliegenden Mann.
> *Selamat jalan, selamat tingal!*
> Gute Reise, leben Sie wohl!
> Auf die von Lastwagen zu Lastwagen gerufenen Wünsche konnte ich endlich ein Wort aus dem Gedächtnis zurückschreien. Es war das erste, das ich in der Sprache meiner Zuhörer lesen *und* verstehen *und* sprechen gelernt hatte: *Terimakasih!* Das bedeutet Ich danke Ihnen. (227)

Am Ende reicht der europäische Reisende die Zeitung weiter, die ihm während der Fahrt die Wichtigkeit seiner Anwesenheit gesichert hat. Wenn man berücksichtigt, dass in den Werken Ransmayrs oft das Motiv des Fliegens vorkommt, ist die weitergereichte Geschichte vom fliegenden Mann als das eigene literarische Werk des Schriftstellers zu verstehen. Daher geht es hier auch um Rezeptionsästhetik. Erst mit den Rezipienten, mit den Zuhörern des Vortrags wird das literarische Werk vervollständigt. Der Schriftsteller Ransmayr dankt den Rezipienten und den indonesischen Zuhörern für die entstandene gemeinsame Geschichte mit dem indonesischen Wort, das er zum ersten Mal lesen *und* verstehen *und* sprechen gelernt hat. Bemerkenswert ist, dass in dieser Rede oder in diesem Reisebericht die entscheidenden Aussagen in beiden Sprachen ausgedrückt sind. „Selamat jalan“ ist der Abschiedsgruß an den Reisenden, „selamat tingal“ ist umgekehrt der Gruß an den Bleibenden. Der in einem Satz gefasste Gruß hebt die Gleichheit der beiden Positionen, der des Reisenden und der des Bleibenden hervor. Der Abschied beim Vorbeifahren, das Ende der Geschichte markiert die Hoffnung auf Gleichheit. Die entscheidende Frage eines der Fahrgäste ist auch in Bahasa Indonesia gesprochen. Die Übersetzung lautet „Wie weit ist es noch bis Surabaya?“. Dies lässt sich so verstehen, dass diese Frage sowohl für die Einheimischen als auch für den europäischen Reisenden eine entscheidende Bedeutung hat. Surabaya, das gemeinsame Ziel der langen Fahrt, ist auch ein utopischer Ort, an dem die Versöhnung nach der kolonialen Herrschaft möglich wird. „Der Weg nach Surabaya“ ist ein Weg zur Utopie, in der das Personalpronomen „wir“ nicht mehr Mittel der Differenzierung ist, sondern die ganze Menschheit miteinbezieht.

„Auch das Kollektivum ist leibhaft“

Auf der Suche nach dem Prinzip der (Ver-)Sammlung und Zerstreuung der Masse bei Walter Benjamin

Yu Sugaya (University of Tokyo)

> In die alte heraklitische Wahrheit – die Wachenden haben ihre Welt gemeinsam, die Schlafenden jeder eine für sich – hat der Film eine Bresche geschlagen.
> Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ‹*Zweite Fassung*› (G. S. B. VI. S. 377.)

Zuerst möchte ich ein Zitat aus der *ersten Notiz* der *Passagenarbeit* vorlegen, um den topologischen Stellenwert des Körpers begreiflich zu machen.

> Mikrokosmische Reise, die der Träumende durch die Bereiche des eigenen Körpers macht. Denn ihm geht es wie dem Wahnsinnigen: die Geräusche aus dem Innern des eigenen Körpers, die dem Gesunden sich [sic] zur Brandung der Gesundheit sich zusammenfügen, die ihm gesunden Schlaf bringt, wenn er sie nicht gar überhört, dissoziieren sich ihm: Blutdruck, Bewegungen der Eingeweide, Herzschlag, Muskelempfindungen werden ihm einzeln bemerkbar und verlangen Erklärung, die Wahn oder Traumbild bereithalten. Diese geschärfte Aufnahmefähigkeit hat das träumende Kollektivum, das in die Passagen sich als in das Innere seines eigenen Körpers vertieft. Ihm müssen wir nachgehen, um das 19te Jahrhundert als sein Traumgesicht zu deuten.[1]

Ich bitte darauf zu achten, wie *schwellenlos* Benjamins Beschreibung hier vom individuellen Körper zum kollektiven übergeht. Angedeutet ist die Wirkung der geistigen *Vertiefung* und *Versenkung*, durch die das Individuum seine tatsächliche Begrenztheit in Zeit und Raum überspringt.

Benjamin hat die Passagen bekanntlich für ein architektonisches *Rauschmittel* gehalten. Rauschmittel, das heißt: ein träumerischer Raum, in dem der *Müßiggänger* seinen eigenen Gang bzw. seine innerkörperlichen Empfindungen bei seiner Gehbewegung in der Weise genießen konnte, dass er sich dar-

[1] Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M. 1991 Bd. V. 2. S. 1010 *Das Passagen-Werk · Erste Notiz Pariser Passagen I.*

über hinaus an dieser und jener Sehenswürdigkeit weidete. Dieser Müßiggänger heißt Flaneur.

Im neunzehnten Jahrhundert war der Stadtverkehr von Paris für den Müßiggang gefährlich. Die Passagen bereiteten unter diesen Umständen eine Art Zufluchtsort für die Müßiggänger. Darinnen herrschte so wenig Verkehr und Massenbetrieb, dass „es vorübergehend zum guten Ton“ gehörte, „Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen.“[2] Die Passage war also ein *Betäubungsmittel*, unter dessen Wirkung das Subjekt wie im Schlaf das Sicherheitsgefühl *bei tatsächlichem Außensein* und *das Außensein bei psychischem Sicherheitsgefühl* auf einmal genießen konnte.

Charles Baudelaire war dagegen einer der Flaneure, die Prinzip und Technik der Flanerie verinnerlicht hatten, bis sie diese Tätigkeit durch das gesamte Straßensystem jenseits der Passagen durchzuführen fähig wurden. Das Rauschmittel beim Gehen wurde dabei vom begrenzten Raum abgekoppelt. „Durch das Faubourg […] / Wird […] / Wegab ein seltsames Gefecht mich führen.“[3] Im Gedicht *Le Soleil (Die Sonne)* übt sich der Dichter am Rand des Stadtgebiets in der Bewegungsart, die sogar mit Stolpersteinen und lästigen Menschenmengen als Momenten des eigenen Gangrhythmus rechnet. „Es ist nicht jedem beschert, ein Bad in der Vielzahl der Menschen zu nehmen; die Menge zu genießen ist eine Kunst […]“[4]. Es ist demnach eine Kunst, sich unter den vielen fremden Menschen im Traumzustand zu halten und diese in dessen sichtbaren Inhalt zu verwandeln.

> Die Masse war der bewegte Schleier; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris. Ihre Gegenwart bestimmt eines der berühmtesten Stücke der „Fleurs du mal“.//Keine Wendung, kein Wort macht in dem Sonett „A une passante“ die Menge namenhaft. Und doch beruht der Vorgang allein auf ihr, wie die Fahrt des Segelschiffs auf dem Wind beruht.[5]

Durch den gewandten und gelassenen Gang des Dichters ist die an sich bedrohliche Menge zum Schleier geworden, der ihn vor der nackten Wahrnehmung der Stadtwirklichkeit illusionistisch schützen konnte. Bei dem genannten Gedicht, *A une passante (Einer Dame)*, vollzieht sich die schockartige Wahrnehmung einer vorbeigehenden Frau aber erst da, wo der Dichter bei dieser Gangpraxis scheitert. Der erste Vers lautet: La rue assourdissante autour de moi hurlait. „Geheul der Straße dröhnte rings im Raum.“[6] Bisher konnte der

[2] Benjamin. G. S. I. 556 f. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*.
[3] G. S. IV. S. 22–25.
[4] Baudelaire, Charles: Le Spleen de Paris. Librairie Générale Française, 2003 p. 90. „Il n’est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude; jouir de la foule est un art […]“.
[5] Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. I. 2 Frankfurt a. M. 2013 S. 622.
[6] G. S. IV. S. 40 und 41.

flanierende Dichter alle akustischen Reize aus Menge und Verkehr auf das überhörbare Geräusch reduzieren, indem er sich dem Rhythmus seines eigenen Gangs überließ und aufgrund dieses innerkörperlich genossenen Rhythmus seine Aufmerksamkeit nur noch auf visuelle Einzelheiten und daraus auftauchende eigene Erinnerungen richtete. Nun jedoch übertritt die städtische Umwelt diese Schwelle der Wahrnehmung. Mitten in der Menge verliert das Subjekt seine Souveränität beim Gehen, Sehen und Hören und kann sich nur noch ihren Wellenschlägen überlassen. Erst mit dieser Funktionsstörung kann eine ebenfalls visuelle Erscheinung besonders eindrücklich wahrgenommen werden, in der eine Frau sich der Sicht des Dichters soeben entzieht. Da beginnt auch die aus den Augen verlorene Existenz der Menge sich dem Bewusstsein des Dichters in der Form vom Geräusch wieder auszuprägen.

In der ersten Phase begleitete die Passage den Flaneur bei seinem Außensein als schützender Raum, und dann führte jene Fechtübung im Gedicht *Die Sonne* den flanierenden Dichter also dazu, mit eigenen Füßen und Händen in die Menge einzudringen *und* sie zugleich aus der nächsten, d. h. *leiblichen* Nähe von sich zu weisen. Geleistet ist hier die völlige *Disjunktion* von Gehör und Gesicht mitten in der Menge. Die physiognomische Betrachtung war im neunzehnten Jahrhundert vom theologischen und naturgeschichtlichen Diskurs Lavaters abgekoppelt und wurde als Luxus oder Pseudo-Überlebenstechnik von sozialen Typen wie denen *Balzacs* betrieben. Das menschliche Aussehen betrachten und beurteilen zu können, ohne dabei jemanden anzusprechen oder angesprochen zu werden, war der Traum jener Zeit, in dem der Flaneur „die Menge genießen" konnte. Um aus der in so einer subjektiven Weise objektivierten Menschenmenge das echte Kollektiv erscheinen zu lassen, muss man diesen Luxus dialektisch überlisten. Der Traum- und Rauschzustand muss taktisch und strategisch herbeigeführt werden, um eben gleich darauf schockartig zerstreut und im erhofften Erwachen aufgehoben zu werden. „Nur die Darlegung des uns Verwandten, uns Bedingenden ist wichtig. Das neunzehnte Jahrhundert, um mit den Surrealisten zu sprechen: sind die Geräusche, die in unsern Traum eingreifen, die wir im Erwachen deuten."[7]

Dieses Verwandte und Bedingende ist hier in unserem Kontext wohl Masse und Menge, die den Dichter in Rausch und Traum als Hintergrund umgeben, aber im Grunde seinen Gang vorgeschrieben haben. Das Erwachen ist derjenige Augenblick, in dem das bisher durch den Reizschutz gefilterte Geräusch der umgebenden Menge die Schwelle der Indifferenz überschreitet und das bewusste Gehör erreicht. Erst dann geht der Körper des Flanierenden aus dem Zustand des nach innen gekehrten Rezeptionsorgans in den der Kontaktoberfläche namens Leib über.

[7] Benjamin: G. S. Bd. V. 2 S. 998 *Das Passagen-Werk · Erste Notizen Pariser Passagen I.*

„Die Zukunftsdrohung ins erfüllte Jetzt zu wandeln, dies einzig wünschenswerte telepathische Wunder ist Werk leibhafter Geistesgegenwart. […] Scipio, der Karthagos Boden strauchelnd betritt, ruft, weit im Sturze die Arme breitend, die Siegeslosung: Teneo te, Terra Africana! Was Schreckenszeichen, Unglücksbild hat werden wollen, bindet er leibhaft an die Sekunde und macht sich selber zum Faktotum seines Leibes.“[8] Nicht wenige der Leser erinnern sich wohl an den Todessprung in der Novelle von Goethes *Wahlverwandtschaften*. Es ist hier nicht der im Rausch passive und rezeptive Körper, sondern der sich in einer konkreten Krise entdeckende Leib, der *den Geist* an die Oberfläche und Grenze zwischen Innen und Außen führt. Jenes Gedicht *À une passante* beginnt damit, dass der gelassene Prozess der Flanerie sich erschöpft und der Dichter sein eigenes Dasein in der Straßenmenge leiblich zu empfinden bekommt. Der Leib erscheint hier erst beim Scheitern des Rauschmittels, das den Körper in seiner illusionären Rezeptivität und Aufmerksamkeit betätigt. Das bewusste Gehör von Geräusch und Klang markiert dessen Unterbrechungsmoment.

Ein weiteres Beispiel bietet *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. „Musik, die später Reisen mit dem Film erschlaffend machte, weil durch sie das Bild, an dem die Phantasie sich nähren könnte, sich zersetzt. Musik gab es im Kaiserpanorama nicht. Mir aber scheint ein kleiner, eigentlich störender Effekt all dem verlogenen Zauber überlegen, […]. Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, eh das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben, anschlug. Und jedesmal, wenn es erklang, durchtränkten die Berge bis auf ihren Fuß, die Städte in allen ihren spiegelblanken Fenstern, […] sich tief mit wehmutsvoller Abschiedsstimmung.“[9]

Dies hier ist ebenso ein exemplarischer Fall der Dialektik von Schock und Aura wie der von Baudelaires vorbeigehender Frau. Ein echt auratisch zu nennendes Bild kann erst in dem Augenblick erscheinen, in dem der Rauschzustand gleichschwebender Aufmerksamkeit durch einen akustischen Einbruch zerstört wird. Das Zitat zeigt aber auch die Möglichkeit von dessen *technischer Regulierung*.

Es ist vielsagend, dass Benjamin hier bei der Beschreibung des alten Massenmediums *Kaiserpanorama* das neuere des *Films* erwähnt. Auch fällt die Benennung des filmischen Verfahrens als *Reisen* merkwürdig auf. Erinnern wir uns an das erste Zitat. Benjamin hat geschrieben: „Mikrokosmische Reise, die der Träumende durch die Bereiche des eigenen Körpers macht.“ Bei der Lektüre von Benjamins Gedanken über Medien und Wahrnehmungsmodi klingt immer die Konnotation der *innerkörperlichen Empfindung* als Substanz von

[8] G. S. IV. S. 142.
[9] G. S. IV. S. 239.

Rausch und Traum nach. Als Flaneur hat er einen Typ Subjekt des Stadtlebens benannt, der sich anfangs in einem bestimmten Raum wie der Passage befinden musste, aber später diesen verlassen konnte, um nun vielmehr mitten in Stadt und Menge künstlich den Rauschzustand zu erreichen. Eine der amerikanischen Vertreterinnen der Frankfurter Schule, Susan Buck-Morss, hat bemerkt: „Im Falle des Flaneurs ist es nicht seine Beobachterrolle, sondern deren Beiläufigkeit, die verlorengegangen ist. Wenn der Flaneur als Typus verschwunden ist, dann deshalb, weil die Haltung des Beobachtens, die er verkörperte, das moderne Leben, speziell die Gesellschaft des Massenkonsums, völlig durchdringt."[10] Flaneure existieren nicht mehr, denn es sind nun wir alle, die zu städtischen Subjekten geworden sind, indem wir die Technik der Flanerie uns verinnerlicht haben. Diese verinnerlichte Technik bewirkt nicht mehr die gesteigerte Aufmerksamkeit auf der Straße. Mitten im gegenwärtigen Stadtverkehr sind wir nur noch in uns selbst versenkt, indem wir alles Äußeres allzu geschickt auf das informatorisch zu ignorierende Geräusch reduzieren. Wir sind in unserem eigenen Alltag eigentlich nicht so zerstreut, wie Benjamin es gefordert hat. Um mit der Bezeichnung, die Habermas einmal etwas leichtsinnig gebraucht hat, zu sprechen, sind wir alle „Experten des Alltags"[11] geworden.

Wenn der Flaneur als individueller Typ verschwunden ist, so bleibt die Möglichkeit der Einlösung seines eigentlichen Potentials durch Medium und Kollektivität bestehen. In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist bekanntlich das Kino mit der besonderen Erwartung und Hoffnung aufgeladen, dass das Kunstwerk der politischen Forderung entsprechend in die Nähe zur Masse gebracht werde. Der Forschungsdiskurs beruft sich oft auf das Moment des Taktilen oder Haptischen, um diese Nähe zur Masse bei der Kunstrezeption zu betonen. Wie zur Rechtfertigung dieser Tendenz findet sich im *Kunstwerk*-Aufsatz, was den Leib betrifft, ein privilegierter Teil: *die Hand*. „Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wieweit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind."[12] Merkwürdigerweise fehlt in diesem Passivsatz das Sinnsubjekt, das Art und Weise der Apperzeption der Kunst- oder besonders Filmzuschauer phraseologisch ausgedeutet *im verborgenen* kontrollieren soll. Bei dieser Leerstelle des Agens taucht vielmehr die buchstäbliche *Hand* auf.

---

[10] Buck-Morss, Susan: Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs. (Deutsche Übersetzung von Gisela Kempgen) in: Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Hrsg. von Bolz, Norbert / Witte, Bernd. München 1984 S. 97.

[11] Vgl. Habermas, Jürgen: Die Moderne -- ein unvollendetes Projekt (1980). in: Kleine Politische Schriften I-IV Frankfurt a. M. 1981 S. 461.

[12] G. S. VII. 1. S. 381.

Benjamin hat eine kurze Erzählung geschrieben, die *Die glückliche Hand*[13] betitelt ist: Die hier in Betracht kommende Hauptfigur ist eine alte adlige Frau, die während des Hasardspiel meistenteils im Schlaf versunken ist, aber sich am Ende immer als Gewinnerin erweist. Wenn ihr Bewusstsein aus der Tiefe des Schlummers auftaucht, geschieht es mit tastenden Handbewegungen. Auch der junge Benjamin war anscheinend Meister darin, die Hand durch das Dunkel tasten zu lassen. „Und wie der Liebhaber, ehe er's küßt, sein Mädchen umarmt, hatte der Tastsinn mit ihnen ein Stelldichein, ehe der Mund ihre Süßigkeit kostete, Wie gab der Honig, gaben Haufen von Korinthen, gab sogar Reis sich schmeichelnd in die Hand. […] Die Hand, der jugendliche Don Juan, war bald in alle Zellen und Gelasse eingedrungen, hinter sich rinnende Schichten und strömende Mengen: Jungfräulichkeit, die ohne Klagen sich erneuerte.“[14] Der kleine Walter und die alte Spielmeisterin sind wohl nicht *in persona* das Subjekt, das die Hand manipuliert.

Die sich erneuernde Jungfräulichkeit der Hand steht für den Kontakt, den der Berauschte und Träumende mit der synchronen Wachwelt intermittierend aufnimmt. Beim unerwarteten Stolpern gewinnt der berauschte Flaneur die haptische Empfindung der Wirklichkeit im Gegensatz zur innerkörperlichen zurück.

Mit dem Film tritt nach Benjamin das Spielmoment im Umgang mit Natur und Apparatur hervor. Und das Spiel sei nichts anderes als „eine künstlich erzeugte Gefahr. Und Spielen eine gewissermaßen blasphemische Probe auf unsere Geistesgegenwart.“[15]

Ich komme zum Schluss. Die kollektive Rezeption der Stummfilme umfasste besonders eine maximale Möglichkeit zur Dialektik von Traum und Erwachen. Ich meine, während der Laufzeit des Tonfilms hingegen bleiben wir im Stand des nur noch berauschten rezeptiven Körpers stecken. Bei unserem vollkommenen Schweigen und beim Fluss von Ton und Stimme aus Lautsprechern haben wir keine Chance, unser Dasein als Kollektiv in den Vorführungsraum rückzukoppeln. Jene Passage aus dem *Kunstwerk*-Aufsatz: „Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wieweit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind“, bezeichnet also, wie sich die Reaktion gleich einem Wellenschlag über das Kollektiv verbreitet, etwa durch Gelächter und geflüsterte Bemerkungen. Bei dieser bereits zitierten Passage aus dem *Kunstwerk*-Aufsatz hängt eine wesentliche Auseinandersetzung von jener Buchstäblichkeit der Hand ab. Diese Auseinandersetzung befindet sich nämlich zwischen dem üblichen Technikdeter-

[13] Vgl. G. S. IV. 2. S. 771.
[14] G. S. IV. S. 250.
[15] G. S. IV. S. 776.

minismus, der sich viel mit dem das Subjekt unterwerfenden Rauscheffekt beschäftigt, und der Erkenntnis, dass die Technik das Leben, das selber nicht von ihr, sondern von der Physis geboren ist, höchstens in der kollektiven Form so engagieren könne, dass es bis zum Ende ihr selbst als riskantes Moment bestehen bleibt. Geräusche und Stimmen, die außer aus dem vorgeführten Werk aus dem anonymen Kollektiv das Gehör der Einzelnen erreichen, mögen den Rausch dieser einzelnen Zuschauer in fruchtbarer Weise unterbrechen. Der Tonfilm konnte nur noch den kollektiven Traum vertiefen, in dem man wähnte, wir alle sehen und hören ein und dasselbe, während wir uns in der Tat in die sprachlich begrenzte Phantasmagorie sinken lassen. „Der Schein einer in sich bewegten, in sich beseelten Menge ist es, an dem er seinen Durst nach dem Neuen löscht. In der Tat ist dieses Kollektiv durchaus nichts als Schein. Diese ‚Menge', an der der flaneur sich weidet, ist die Hohlform, in die siebzig Jahre später die Volksgemeinschaft gegossen wurde. Der flaneur, der sich auf seine Aufgeweckheit, auf seine Eigenbrötelei viel zu gute tut, war auch darin seinen Zeitgenossen vorangeeilt, daß er als erster einem Trugbild zum Opfer fiel, das seitdem viele Millionen geblendet hat."[16] Dieser Schein der in sich bewegten, einheitlichen Masse muss geistesgegenwärtig zerstreut werden. Im Augenblick, in dem Traum und Rausch der bequemen visuellen Wahrnehmung durch Einbruch unerwarteter Geräusche und Flüstertöne zerstreut werden, beginnen wir unser kollektives Dasein in einem gemeinsamen Raum aufs neue zu spüren, in dem wir uns als einzelne Leiber nur noch nebeneinander befinden. Hannah Arendt hat in *Vita activa oder Vom tätigen Leben* folgendes geschrieben: „In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist."[17] Ich ende, indem ich die so bestimmte Welt mit Benjamins Bildraumkonzept kurzschließe.

> Auch das Kollektivum ist leibhaft. […] Erst wenn in [der dem Kollektivum in der Technik organisierten Physis] sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert.[18]

[16] G. S. V. S. 436.
[17] München Berlin Zürich 1972/2016, S. 66.
[18] G. S. Bd. II. S. 309. und 310.

ÜBERSETZUNG ALS „KOLLABORATION“

WALTER BENJAMINS SCHREIBPRAXEN ALS BEISPIEL DER ‚UMBILDUNG‘ DES GEMEINSAMEN

Keiko TANABE (Waseda-Universität, Tokio)

EINFÜHRUNG

Walter Benjamin (1892–1940)[1], von dem hier die Rede sein soll, versuchte fortwährend einer ‚Wir'-Gestalt entgegenzustehen. Während das kollektive Bewusstsein durch die gemeinsame ‚Sprache' ausgebildet wird, was man „Sprachnationalismus“[2] nennt, beabsichtigt Benjamin sie zu dekonstruieren und aus ihr eine alternative Potenzialität zu ziehen. Dabei spielt die Übersetzungspraxis eine unentbehrliche Rolle, nicht nur theoretisch, wie er in seinen früheren, metaphysischen Arbeiten festgestellt hatte, sondern auch durchaus praktisch. Diese Abhandlung beschäftigt sich mit der Frage, wie Benjamin diese Methodik des Übersetzens anwendet und welche Wirkung sie auf die ‚Umbildung des Gemeinsamen' ausübt.

BENJAMINS KONZEPT VOM ÜBERSETZEN

Bekanntlich entfaltete Benjamin verschiedene schriftstellerische Tätigkeiten, unter denen die Arbeit als Französisch-Deutsch-Übersetzer von Bedeutung ist. *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) formulierte Benjamin als Vorwort der Übersetzung *Tableaux Parisiens* (1861) von Charles Baudelaire, in dem er nicht nur die Theorie der Übersetzungstechnik, sondern auch die Problematik der

---

[1] Zitiert werden Benjamins Texte mit Band- und Seitenzahlen in den Fußnoten nach den *Gesammelten Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (zukünftig zitiert mit der Sigle BGS) und auch nach *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008ff. (zukünftig zitiert mit der Sigle WuN).

[2] Zum grundlegenden Überblick über den Begriff „Sprachnationalismus“ Anja Stukenbrock: Sprachnationalismus. Sprachreflexion als Medium kollektiver Identitätsstiftung in Deutschland (1617–1945), Berlin/New York: de Gruyer 2005, S. 33ff.

Sprache allgemein erörterte. Ihm zufolge ist das Übersetzen eine schöpferische Handlung, die das „Werden der Sprachen“ veranlasst.[3] „Werden der Sprachen“ wird erst durch eine Bewegung ermöglicht, in welcher die Muttersprache und die Fremdsprache „einander ergänzen“.[4] Hiermit ist der Vorrang der Muttersprache vor der Fremd- und Zweitsprache zu leugnen, wie Benjamin folgendermaßen erklärt.

> Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. Um ihretwillen bricht er morsche Schranken der eigenen Sprache […].[5]

Bemerkenswert ist hier, dass Benjamin „die eigene Sprache“ mit den „morsche[n] Schranken“ vergleicht. „Die eigene Sprache“ bzw. die Muttersprache sollte eine mit „Schranken“ sein, indem sie das gesamte Denksystem begründet und sogar bestimmt. Die Übersetzungspraxis fungiert dagegen als ein Moment der „Umdichtung“, um diese „Schranken“ zu überwinden. Benjamin hält hier „jene reine Sprache“ für etwas, was durch die „Umdichtung“ als Ideal geschaffen wird, an der die beiden Sprachen dialektisch zusammenstoßen. Benjamin nannte diesen schöpferischen Moment des Übersetzens „emanzipieren“[6], durch das aus dem „Original“ eine virtuelle Möglichkeit herausgezogen wird: das ist das „Fortleben“ eines Werkes.

> Denn in seinem [das Original K. T.] Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.[7]

Jenes „Werden der Sprachen“ vollzieht sich in dem „Fortleben“ des Werkes, was sich der eigene Autor gar nicht vorstellen kann. Benjamin vermeidet überdies durchaus, die Authentizität des Originals zu fixieren. Wichtiger ist hier, dass sein Wert sich immer wandelt. Die in sich verborgene Potenzialität der eigenen Sprache zu „emanzipieren“ ist das, was Benjamins Übersetzungspraxis sich stringent zum Ziel setzt.

[3] WuN 7, S. 22.
[4] WuN 4, S. 16f.
[5] WuN 7, S. 23.
[6] Ebd.
[7] WuN 7, S. 15.

ADORNO GEGEN „PURISMUS“ DER EIGENEN SPRACHE

Wie Benjamin die eigene Sprache für „morsche Schranken“ hält, kritisiert Theodor W. Adorno[8] die kanonische Vorstellung des sprachlichen ‚Organismus‘ in seinem Essay *Über den Gebrauch von Fremdwörtern* (1934), der in seinem Nachlass ausgegraben und postum publiziert wurde. Sein Thema bezieht sich zwar nicht direkt auf die Problematik der Übersetzungspraxis selbst, aber, wie ich meine, versucht Adorno die verborgene Potenzialität der Sprache zu eröffnen, die durch die „einander Ergänzung“ der beiden Sprachen herbeigeführt wird, indem er wie folgt schreibt:

> Man muss sie [die Fremdwörter K. T.] verteidigen, wo sie im Sinne des Purismus am schlimmsten sind: wo sie als Fremdkörper den Sprachleib bedrängen.[9]

Adornos Verhältnis gegen das „Organ des schwachsinnigen Purismus“ korrespondiert hier mit Benjamins Denkmodell, dass die Übersetzung ein Moment der Überwindung der „morschen Schranken“ ist. Im Brief an Benjamin von 21. April 1934 schrieb Adorno:

> Ich habe es [mein Stück über Fremdwörter – *Über Gebrach der Fremdwörter* K. T.], […] der Zeitschrift des Allgemeinen Sprachvereins, Muttersprache, gesandt und tatsächlich bis jetzt nicht zurückbekommen. Das wäre ein Erschein-Ort, mit dem ich selbst Sie snoben könnte. Es ist das Organ des schwachsinnigen Purismus.[10]

Adornos Kritik an der Zeitschrift *Muttersprache* und auch an ihrem Herausgeber „Allgemeiner Deutscher Sprachverein“, dessen Motto die Reinigung der deutschen Sprache[11] heißt, klingt nicht nur sprachtheoretisch, sondern auch dringend politisch im damaligen sozialen Kontext, da die ‚Verdeutschung‘ in allen Lebenssphären gefördert wurde. Solcher Reinigung entgegen behauptet Adorno, „die Spannung zwischen den beiden Sprachsphären, in den wir heute existieren“,[12] zu verwenden, um die innere „Sprengkraft“[13] sich entfalten zu lassen, indem man „deren [Fremdwörter K. T.] Fremdes nicht zu leug-

[8] Adornos Texte werden mit Band- und Seitenzahlen nach den *Gesammelten Schriften*, unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (zukünftig zitiert mit der Sigle AGS) zitiert.

[9] AGS 11, S. 642.

[10] Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: Briefwechsel 1928–1940. 2. Aufl., hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 65.

[11] Vgl. dazu ausführlich Stukenbrock 2005, S. 323f.

[12] AGS 11, S. 644.

[13] AGS 11, S. 643.

nen sondern zu nutzen"[14] sucht. Wie sich Benjamin „reine Sprache" als Ideal bzw. utopische Sprache vorstellt, meint auch Adorno die Reinheit der Sprache hervorbringen zu können dadurch, dass die eigenen und fremden Wörter in einen Zwiespalt geraten und darin „einander ergänzen". Als konkretes Beispiel dafür, das „Das Organ des Purismus" zu „sprengen", führt Adorno Benjamins Gestus wie folgt an:

> Wohl verfährt der Schriftsteller so, wie Walter Benjamin in der ‚Einbahnstraße' es dargestellt hat, indem er den Literaten einem Chirurgen vergleicht, der mit dem Gedanken schwierige Operationen vollführt und ihm dabei die „silberne Rippe eines Fremdwortes" einfügt.[15]

Adorno erwähnt hier Benjamins kleine Prosa *Poliklinik* aus der Aphorismen-Sammlung *Einbahnstraße* (1927): „In den behutsamen Lineamenten der Handschrift wird zugeschnitten, der Operateur verlagert im Innern Akzente, brennt die Wucherungen der Worte heraus und schiebt als silberne Rippe ein Fremdwort ein".[16] „Silberne Rippe", die der Operateur in den verletzten Körper einsetzt, deutet hier die Fremdwörter an. Wie sein Vorgehen das Leben der Kranken rettet, wird das „Fortleben" des Werkes erst durch die Einmischung des Fremden ermöglicht. In diesem Sinne stimmt das Fortleben mit einer Bewegung der Erneuerung überein, die von dem Fremden veranlasst wird.

„GABE ZUR MITARBEIT"

Die Verwendung des Fremden ist eines der andauernden Motive bei Benjamin im Exil. Er setzte sie in die Art und Weise der Selbst-Repräsentation um, die damals als eine zentrale Problematik im Vordergrund stand. Im Fragment *Materialien zu einem Selbstporträt* (1934) skizziert Benjamin eine Selbstdarstellung, die von dem festen Ich-Bewußtsein abgesondert wird.

> Mein Stolz, als Heinle in seinem „Vielgeehrt und Hochberufen" eine Zeile nach meinem Vorschlage änderte; und vielleicht erklärt er sich weniger aus der Sache als aus dem Vorgefühl meiner Gabe zur Mitarbeit, die sich später vielfach bestätigt hat. […] Auflösung des Rätsels, warum ich niemanden erkenne, die Leute verwechsele. Weil ich nicht erkannt sein will; selber verwechselt werden will.[17]

[14] AGS 11, S. 640.
[15] AGS 11, S. 645.
[16] WuN 8, S. 59.
[17] BGS 6, S. 532.

Zuerst erscheint der Benjamin ähnelnde Ich-Erzähler als Ratgeber, der seinem früheren Freund Fritz Heinle die Umschreibung eines Gedichtes empfehlt. Diese „Mitarbeit“ führt zu der Interaktion zwischen Benjamin und Heinle in *einem* Text. Danach verwandelt sich Benjamin selbst in eine von außen unerkennbare Figur, die mit der anderen bzw. fremden „verwechselt“ wird. Die „Mitarbeit“ nimmt dabei die Funktion ein, das eigene Ich zu verschleiern.

Ein wichtiges Beispiel für die Praxis solcher „Mitarbeit“ ist die Kindheitserinnerungsarbeit *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. In dem Umarbeitungsprozess zwischen 1932 und 1938 tilgt Benjamin die sich direkt auf ihn selbst beziehenden Episoden und die autobiographischen Medien wie beispielweise die von „Selbstporträt“ oder „Photographie“, die in den früheren Fassungen thematisiert wurden. Schließlich gehört das 1938 entstandene, finale *Pariser Typoskript* zu den kürzesten Varianten von *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.[18] Seit Beginn der Abfassung dieser Erinnerungsarbeit beabsichtigte Benjamin, sie als ein abgeschlossenes Werk zu publizieren, das ‚dreißig‘ Stücke enthalten sollte. *Pariser Typoskript* ist dabei die entscheidende Version, in der Benjamins Absicht präzise ausgeführt wird.

Jedoch ist sich Benjamin der ‚Unabschließbarkeit‘ seiner Erinnerungsweise ganz bewusst, indem er *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* als „ein virtuell nie abgeschlossenes Buch“[19] bezeichnet. Auf der Konzeptionsebene dominiert dabei diese virtuelle Unabschließbarkeit seine Erinnerungsarbeit. Benjamin versucht schreibend die fixierten Erinnerungen des Gewesenen noch einmal aufzulösen. Für ihn ist also die Tätigkeit, das Gedächtnis zu schreiben, ein Wandlungsprozess. Nur durch ihn kann das Aufbewahren der Erinnerungen erfolgen. In der Tat betont Benjamin die Anonymität des Protagonisten der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, indem er ihn „*ein* [Hervorhebung von K. T.] bürgerliches Kind“[20] nennt. Diese Anonymität, oder wie Manfred Schneider es nannte, „das autobiographische Inkognito“[21], stimmt mit der Überwindung des eigenen Gedächtnisses überein. Dieses kindliche

[18] Für *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* gibt es insgesamt sechs deutsche Fassungen: zwei handschriftliche Konvolute, *Felicitas-Exemplar* (Herbst 1932) und *Stefan-Exemplar* (Winter 1932); zwei Typoskripte, *Berliner Typoskript* (Januar-Februar 1933) und *Pariser Typoskript* (Frühling 1938). Diese vier Versionen hat Benjamin selber abgefasst und ediert. Die anderen beiden Fassungen, *Adorno-Exemplar* (1950/1955) und *Adorno/Rexroth-Exemplar* (1972), wurden nach Benjamins Tod von Adorno und den Redakteren des Suhrkamp Verlags ediert und publiziert. Vgl. zu textgenetischen Recherchen WuN 11.2, S. 7–57.

[19] Vgl. WuN 11.2, S. 320.

[20] WuN 11.1, S. 501.

[21] Vgl. dazu Manfred Schneider: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München: Hanser 1986, S. 126f.

Ich repräsentiert deshalb das anonyme Kollektiv. Wenn man hier das Gedächtnis für jenes „Original" hält, bezieht sich die Problematik der Erinnerungsweise direkt auf die Übersetzungspraxis.

ERINNERN UND ÜBERSETZEN. „KOLLABORATION" MIT JEAN SELZ

Benjamin praktiziert, meiner Meinung nach, seine Übersetzungstheorie in der französischen Fassung der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*: *Enfance berlinoise* (1933–34). Über die textgenetische Geschichte berichtet Jean Selz ausführlich. Selz, Kunstkritiker aus Paris, hat sich auf der Insel Ibiza mit Benjamin angefreundet. Nach seinem Memoire hat Benjamin an einem Frühlingsabend 1933 einige Stücke aus *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* im Französischen vorgelesen. Benjamin spricht zwar sehr gut Französisch, aber natürlich nicht perfekt. Da Benjamin im Exil war und seine schriftstellerische Tätigkeit in Deutschland schon untersagt wurde, wollte er in Paris seine Kindheitserinnerung publizieren. Um die ganzen Texte ins Französische zu übertragen, bietet sich Selz als sein Ansprechpartner an. Diese Zusammenarbeit jedoch war schwer im Umgang, wie Selz zu erkennen gibt:

> Stundenlang diskutieren wir über ein Wort, über ein Komma, und ich brauchte wieder Stunden dazu, die Übersetzung von Stücken wie Wintermorgen, Schmöker und Loggien niederzuschreiben und in eine Form zu bringen, die publiziert werden konnte und seine völlige Zustimmung fand.[22]

Mit Hilfe von Selz entstanden die fünf französischen Texte: *Matinée d'hiver* (*Wintermorgen*), *Livre de garçon* (*Schmöker*), *Loggia* (*Loggien*), *Deux fanfares* (*Zwei Blechkapellen*) und *Chasse aux papillons* (*Schmetterlingsjagd*). Die Zusammenarbeit wird bedauerlicherweise unterbrochen, weil Benjamin im September 1933 und Selz im Dezember des gleichen Jahres Ibiza verlassen haben. *Enfance berlinoise* ist daher unvollendet geblieben und eine Publikation in Paris nicht realisiert worden. Doch der Übersetzungsprozess selbst hat Benjamin viel gebracht, wie er in einem Brief geäußert hat, der erst 2014 im Nachlass von seinem Adressaten Carl Linfert entdeckt wurde.

> Unter meinen gegenwärtigen schriftstellerischen Bemühungen nimmt einen gewissen Platz eine Kollaboration ein, die nicht zu den gewöhnlichen gehört. Ein mir sehr nahestehender pariser Freund, der aber keine Silbe

[22] Über Walter Benjamin, mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gerschom Scholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer, Frankfurt a. M.: 1968, S. 46.

> Deutsch kann, freilich ein sehr guter Autor ist, übersetzt unter meiner Anleitung ausgewählte Stücke meiner „Berliner Kindheit“ ins Französische. Ich lerne dabei, wie Sie sich denken können, viel über die Sprache und über meinen Text.[23]

Hier nennt Benjamin, ähnlich wie jene „Mitarbeit“, die Zusammenarbeit mit Selz „Kollaboration“. Wie oben erwähnt, ist die Übersetzungspraxis bei Benjamin eine schöpferische Bewegung, in der das „Original“ seinen fixierten Wert durch die Fremdsprache wandelt. Bezüglich der Erinnerungspraxis, deren Problematik mit dem Übersetzen parallel verläuft, ist der methodische ‚Umweg‘ von Bedeutung.[24] Benjamin paraphrasiert Selz seinen Text, und Selz schreibt das Gesagte von Benjamin auf Französisch nieder. In diesem komplizierten, aber interaktiven Prozess der „Kollaboration“ hat Benjamin seine Schreib- und Erinnerungspraxis als ‚Selbst-Umschreibung‘ entwickelt, mit der er seinen eigenen Text bzw. seine eigene Erinnerung erneut „gelernt“ hat. Mit der „Kollaboration“, durch welche Benjamin die fremden Hände des Franzosen Selz in seinen Text „eingefügt“ hat, hat sich die Erinnerung, die in der Muttersprache beschränkt wurde, verändert. Das Fortleben eines Werkes kann nur durch die Einmischung des Fremden erfolgen.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz hrsg. von Rolf Tiedemann, 20 Bände, Frankfurt a. M. 1969–1997.

Adorno, Theodor W. / Benjamin, Walter: *Briefwechsel 1928–1940*. 2. Aufl., hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1995.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a. M. 1972–1989.

Benjamin, Walter: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, 21 Bände, Frankfurt a. M./Berlin 2008ff.

Giuriato, Davide: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München 2006.

[23] WuN 11.2, S. 321.

[24] Vgl. zu der ausführlichen Untersuchung über *Enfance Berlinoise* Davide Giuriato: Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939), München: Fink 2006, S. 162f.

Schneider, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986.

Stukenbrock, Anja: *Sprachnationalismus. Sprachreflexion als Medium kollektiver Identitätsstiftung in Deutschland (1617–1945)*, Berlin/New York 2005.

Über Walter Benjamin, mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gershom Scholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer, Frankfurt a. M. 1968.

Philanthropie in der Kinderwelt

Das Bild von Armut und Reichtum in C. F. Weisses Kinderschauspielen

Ekiko Kobayashi (Universität Hiroshima)

Einleitung

Christian Felix Weiße (1726–1804) war ein populärer Schriftsteller in der späteren Phase der Aufklärung. Er war Lessings Jugendfreund in der Leipziger Zeit, und auch danach dauerte die Freundschaftsbeziehung an. Weißes repräsentatives Stück ist das Lustspiel „Amalia" (1766), das auf Vorschlag Lessings von der Tragödie zum Lustspiel umgeschrieben wurde. Er war einer der produktivsten Dramatiker seiner Zeit. Er distanzierte sich von Gottsched und schrieb Stücke wie „Die Poeten nach der Mode", „List für List" und „Armuth und Tugend". Sein Ruf reichte damals weiter als der von Lessing, aber heute steht er in Lessings Schatten.

Als Weiße eine Tochter bekam, wandte er sich verstärkt der Kinderliteratur zu. Er veröffentlichte das moralische Wochenblatt „Der Kinderfreund" (1775–1782). Dadurch ist er bekannt als Vater der deutschen Kinderliteratur. In diese Publikation nahm er 24 Kinderschauspiele auf. Einige dieser kurzen Theaterstücke haben eine ähnliche Thematik wie das kleine Schauspiel für Erwachsene „Armuth und Tugend" oder wie seine Fabeln „Der Geizhals und der Affe", „Der zufriedene Bauer" u. a.: Philanthropie wird als ein großes, rührendes Thema auch in seinen Kinderspielen behandelt. Es geht um den philanthropischen Geist: die armen Kinder mit Geld zu unterstützen. In seinen Spielen treten große und kleine Philanthropen auf.

1. Weisses Biographie

Weiße wurde 1726 als Sohn eines Gymnasiumsdirektors in Annaberg im Erzgebirge geboren. 1730, als er drei Jahre alt war, starb sein Vater Christian Heinrich Weiße unerwartet. Seine Mutter Christiane verlor nicht nur ihren Mann, sondern auch ihren ältesten Sohn. Sein Großvater und der Urgroßvater waren evangelische Prediger. Laut seiner Selbstbiographie lebte Weiße in sehr „dürf-

tigen Umständen, als er die Universität bezog."[1] Mit ein paar Stipendien und der freien Unterkunft bei einem Schulfreund konnte er das Studium fortsetzen. Er lernte Lessing kennen; die beiden hatten Interesse am Theater. „Lessing hatte sich für ein paar Schauspieler verbürgt,"[2] deshalb verließ er Leipzig. Weiße schloss ferner Freundschaft mit den Schauspieldirektoren Koch und Ekhof. Nach dem Studium wurde er von 1750 bis 1760 Hauslehrer beim Grafen Gayersberg und dann beim Grafen Stubenberg. Danach wurde er beim Kreissteueramt angestellt und konnte ein stilles, aber produktives Arbeitsleben in der Amtsstube führen.

2. WEISSES STELLUNG IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Bereits in der Gymnasialzeit schrieb Weiße das Lustspiel „Die Matrone von Ephesus". Er veröffentlichte 18 Lustspiele, zehn Trauerspiele und acht Operetten. Horst Steinmetz weist darauf mit Recht hin: „Einer der produktivsten Komödiendichter der fünfziger und sechziger Jahre des 18. Jh.s. war Lessings Jugendfreund Christian Felix Weiße (1726–1804)".[3] Doch bemerkt Steinmetz etwas kritisch, dass „der Quantität seiner Produktion ihre Qualität nicht entspreche."[4] Claus-Guenther Zander analysiert die Bühnentechniken in Weißes Theaterstücken und stellt fest, dass der Autor beim Schreiben auf „einen überlieferten Stoff zurückgreift",[5] und dass seine frühen Lustspiele zur „Typenkomödie" gehören. Er schrieb Operetten und gebrauchte unterschiedliche Requisiten.[6]

Weiße verfasste in der späteren Aufklärungszeit das Moralische Wochenblatt „Der Kinderfreund". Jakob Minor weist darauf hin, dass auf Rousseaus Anregung auch in Deutschland in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine umfassende Jugendliteratur entstand und Weiße einer der Begründer derselben sei.[7] Themen, die er in seinen Kinderspielen behandelte, sind Geschwisterliebe, Edelmut und die Rettung eines Jungen, der Fleiß eines Mädchens im Unglück, Kindesbeihilfe für einen reichen

[1] Christian Ernst Weiße und Samuel Gottlob Frisch (Hrsg.): *Christian Felix Weißens Selbstbiographie.* Leipzig: bei Georg Voß 1806, S. 10.
[2] C. E. Weiße und S. G. Frisch (Hrsg.): Ebd., S. 16–17.
[3] Steinmetz, Horst: *Die Komödie der Aufklärung*. Dritte Auflage. Stuttgart: Metzler 1978, S. 58.
[4] Ebd., S. 59.
[5] Zander, Claus-Guenter: *Christian Felix Weiße und die Bühne. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des deutschen Jahrhunderts.* (Diss.) Mainz 1949, S. 18.
[6] Zander, Claus-Guenter: Ebenda. S. 20.
[7] Minor, Jakob: *Christian Felix Weiße und seine Beziehung zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts.* Innsbruck: Verlag der Wagnerschen Universitäts-Buchhandlung 1880, S. 111.

kaufmännischen Vater in der Finanzkrise, das Spielen in der freien Natur, Zucht und Tugend der Kinder, Armut und Tugend in der armen Familie u. a. Das Alltagsleben der Kinder in der Familie und in der Gesellschaft betrachtete Weiße genau: Es ist bemerkenswert, dass er die Kinder aus dem Adel oft als eitel, dagegen die ärmeren Kinder als tapfer und edel darstellte. Ferner ist beachtenswert, dass die reichen adeligen Kinder den armen Kindern ihr Taschengeld anbieten, um deren Eltern zu helfen. Im Folgenden möchte ich das Bild von Armut und Reichtum in Weißes repräsentativen Kinderspielen analysieren und die Bedeutung der Philanthropie deutlich machen.

3. PHILANTHROPIE IN WEISSES KINDERWELT

Im „Kinderfreund" werden als Hauptpersonen die Kinder in der Adelsschicht und die des reichen Bürgertums eingeführt. Die Kinder der reichen Familien sind nicht immer makellos. Einige Jungen lernen nicht gern und sind schlecht in Mathematik. Einige adlige Kinder sind versnobt, weil sie sich vor den Kindern aus der niederen Schicht hochnäsig verhalten. In Weißes Kinderwelt werden Bösewichte und Gute als Gegensatzpaare dargestellt. In reichen Familien sind auch Kinder aus armen Familien zu Gast. Die kurze Handlung besteht oft aus einer Episode in einem Aufzug.

Folgende Beispiele sollen hier vorgelegt werden, um das Gesagte zu veranschaulichen:

1) „Geburthstag" (1775)

Dies ist das erste Lustspiel im „Kinderfreund". Ludwig ist ein Sohn aus einer adeligen Familie und bekommt ein ritterliches Schwert zum Geburtstag. Er nimmt plötzlich eine hochnäsige und arrogante Haltung an und bedroht seine Schwester Friederike mit dem Schwert. Zur Geburtstagsfeier kommen auch Kinder aus der niederen Schicht. Ludwig ist stolz auf seine Ritterschaft, deshalb will er die kleinen Gäste mit dem Schwert beeindrucken und necken. Die Gäste aus dem Bürgertum verhalten sich höflich und legen Wert auf Anstand. Als Ludwig das Schwert zieht, ist es ein bloßes Federschwert als Imitation, das der Vater vorher zur Sicherheit mit dem echten vertauscht hat. Ludwig macht sich lächerlich und der Vater tadelt seine Eitelkeit.

2) „Edelmuth und Niedrigkeit“ (1777)

In diesem Stück werden Torheit und Edelmut der Kinder als Gegensatz dargestellt. Von Grünthal ist ein reicher Junker mit großem Landbesitz. Er ist ein Adeliger mit fortschrittlichen Gedanken und einem offenen Herzen. Seine Frau ist dagegen der Meinung, dass ihre Kinder mit Kindern aus der niederen Schicht nicht spielen sollen. Beeinflusst von der Mutter zeigen der Sohn Karl und die Tochter Emilie ein hochmütiges Verhalten vor Töffel, dem Sohn eines Gärtners. Die adelige Mutter hat das Vorurteil, dass die Freundschaft mit den Bediensteten die Erziehung ihrer Kinder verschlechtern könnte. Von Grünthal meint, dass alle Menschen gleich sind und er nach Möglichkeit die Lage der Bediensteten verbessern sollte.[8]

Die Hauptpersonen Karl und Emilie zeigen einen bösen Charakter, dagegen benimmt sich der Gärtnerssohn Töffel zurückhaltend. Als Karl und Emilie in einen Kanal hineinfallen, rettet Töffel die beiden Geschwister mit seiner Entschlossenheit und Tapferkeit. Sein Edelmut klärt die falsche Meinung und die Laster der adeligen Kinder auf. Die schematisierten Vorurteile und der boshafte Charakter der reichen Junker ergeben einen schroffen Gegensatz zum Edelmut des Sohnes aus der Bedienstetenklasse.

> **Karl** (indem er beym Eintritte Töffeln gewahr wird, läuft auf ihn zu, und fällt ihm um den Hals.)
> Ach! Mein bester! Mein liebster Töffel! – Dir! Dir dank’ ich mein Leben! – wie wenig habe ich’s verdient! –
> **Emilie** (geht auch auf ihn zu, und nimmt ihn bey der Hand.) Auch ich bin dir noch den Dank schuldig! – Vor Schrecken – sah und hörte ich nicht, als du mich aus dem Wasser zogst.[9]

Hurrelmann weist darauf hin, dass das vernünftige Verhältnis der Kinder zu den Bediensteten stets ein Thema der Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts war.[10]

3) „Die Kleine Aehrenleserinn“ (1777)

Das Spiel zeigt die Geschichte eines edlen Mädchens, das mit Fleiß ihrer Mutter helfen möchte. Emilie liest Ähren und bringt eine Handvoll Ähren im Korb

---

[8] Weiße: „Edelmuth und Niedrigkeit“, Zweyter Auftritt. In: *Der Kinderfreund.* Siebender Theil. Leipzig: bey Siegfried Lebrecht Crusius 1777, S. 157.

[9] Ebd., Dreyzehnter Auftritt, S. 189–190.

[10] Hurrelmann, Bettina: Jugendliteratur und Bürgerlichkeit. Soziale Erziehung in der Jugendliteratur der Aufklärung am Beispiel von Christian Felix Weißes ‚Kinderfreund‘ 1776–1782. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1974, S. 114.

zusammen. Der Vogt auf dem Gut nimmt sie gefangen, weil er dem Missverständnis unterliegt, sie müsse eine Diebin sein. Zu ihr kommen die Kinder aus der Junkersfamilie und hören den Grund, warum sie Ähren gelesen hat. Henriette tröstet das weinende Mädchen mit einer rührenden Rede:

> **Henriette.** Ah, er hätte dich nur mitnehmen sollen! Wir haben einen guten Papa, der den Armen nichts zu leide thun läßt. Er hätte dich eben so gut wieder losgeben sollen.[11]

Franz versucht, ihr ein Viergroschenstück zu geben, aber sie will sein Taschengeld nicht nehmen. Diese Spendengabe unter den Kindern ist typisch in Weißes Kinderschauspielen. Die Reden der Kinder sind, im Vergleich zu den Kindern heutzutage, selbstbewusst und denen der Erwachsenen gleichgestellt.

Der Landbesitzer von Mildenau ist von Emilies Tapferkeit gerührt. Da kommt ihre Mutter, von Birkenfeld. Ihr Mann war in den Strapazen des Krieges zu Tode gekommen. Es stellt sich heraus, dass ihr Mann kein anderer als der Lebensretter von Mildenaus gewesen war. Um seine damalige Freundlichkeit zu erwidern, will der Vater seine Kinder Emilies Mutter anvertrauen. Mildenau garantiert Emilie „zur Belohnung ihrer guten Seele Lebenslang freyes Brod."[12] Hier lässt sich deutlich ablesen, dass der wohlhabende Junker der ärmeren Familie großzügig Arbeit, Brot und Wohnung verschaffen will. Die Armen zeigen eine edle Seele und die Reichen werden als Wohltäter dargestellt.

4) „Die Schlittenfarth" (1778)

Dies ist die Geschichte einer reichen Bürgerfamilie. Bei Worthmann wohnt ein Magister, der die drei Kinder betreuen soll. Als Worthmann mit dem Schlitten unterwegs ist, trinkt der Magister und wird bösartig zu den Kindern. Der Magister schimpft Leopold wegen seiner Verschwendung und Gefräßigkeit. Der Junge ist schlecht in Mathematik, aber er hilft einer armen Familie heimlich. Um die kranke Mutter seines Freunds zu retten, gibt er ihr sein Essen und sein Taschengeld. Seine Schwester Friederike verbirgt ihn in einer Stube. Am Höhepunkt der Krise Leopolds kommt der Vater zurück. Dann folgt die Lösungsszene. Die beiden Geschwister der armen Familie besuchen das Haus und danken Leopold. Der Vater ist stolz auf seinen Sohn. Der Zweck der Reise war eigentlich, einen neuen Rektor zu finden. Der Magister stellt sich als Bösewicht heraus und muss bald das Haus verlassen.

---

[11] Weiße: „Die kleine Aehrenleserinn", Vierter Auftritt. In: *Der Kinderfreund*. Achter Theil. Leipzig: bey Siegfried Lebrecht Crusius 1777, S. 147.

[12] Ebd., Achter Auftritt, S. 194.

Es geht hier um die Wohltat von Kindern, den armen Leuten zu helfen. Der Vater lässt die Mutter der armen Geschwister von seinem Hausarzt untersuchen.

> **Worthmann.** So geht! – Gott segne euch! (…) – Friedrickchen, laß dir der Frau Tricks ein Fläschen Ungarischen Wein geben, damit es ihr die Kinder mitbringen, und laß unsern Arzt bitten, daß er die arme Familie besucht.[13]

Hier wird deutlich, dass die Armen in der Gesellschaft nicht isoliert werden, sondern die Reichen ihnen eine helfende bzw. rettende Hand bieten. In Weißes Kinderwelt lässt sich der Einfluss des Pädagogen Johann Bernhard Basedow erkennen.

4. DAS BILD VON ARMUT UND TUGEND IN WEISSES LUSTSPIELEN UND FABELN

Weißes Problembewusstsein in Bezug auf Armut und Reichtum lässt sich auf sein frühes Schauspiel „Armuth und Tugend" (1772), seine Fabel „Der zufriedene Bauer" und „Der Geizhals und der Affe" zurückführen. Walter Hinck spricht von dem „für Wohltätigkeitszwecke geschriebenen Einakter ‚Armuth und Tugend, ein kleines Schauspiel … zum Besten der Armen'".[14] Ein treuer, geschickter Goldschmied führt ein glückliches, aber ärmliches Leben mit vier Kindern. Ein reicher junger Mann mit Lasterhaftigkeit macht seiner Tochter einen Heiratsantrag und lässt vom Goldschmied einen Hochzeitsring anfertigen. Der junge Mann quält diese Familie, da die Tochter eine solche Heirat ablehnt. Es geht hier um Reichtum und Lasterhaftigkeit beim Bewerber und Armut und Tugend in der Familie des Goldschmieds.

Die Figurenkonstellation in dieser Komödie ist einfach schematisiert: Kanther, der Goldschmied; Frau Kanther, Mutter; Karl, der älteste Sohn, 19 Jahre alt; Julie, die 17-jährige Tochter; Fritze, ein kleiner Junge; ein Knabe in der Wiege. Der Vater wurde von seinem Freund betrogen. Es gibt seit 24 Stunden nichts mehr zu essen. Während der Abwesenheit des Hausherrn besucht von Warner das arme Haus, hält die Armen zum besten und rächt sich an der Familie für die kalte Antwort der Tochter. Der älteste Sohn bittet in der Innenstadt um Brot. Da legt der Vater von Warner viel Brot in den Korb. In der letzten Szene besucht er das Haus und entdeckt, dass sein Sohn beim Gold-

[13] Weiße: „Die Schlittenfarth" II. Aufzug, 11. Auftritt, In: *Der Kinderfreund.* Zehnter Theil, 1778, S. 166–167.

[14] Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart: Metzler 1965, S. 441.

schmied großen Lärm macht. Der alte Warner bittet um Entschuldigung. Schon in diesem einfachen Einakter stellte Weiße Tugend in der Armut deutlich dar, damit er die einfachen Leute unterhalten und zugleich rühren konnte. Die Tugend bei den Armen und das Laster bei den Reichen ergeben einen sehr klaren Kontrast. In diesem Stück werden einerseits die satirischen Seiten betont, aber andererseits folgen darauf rührende Reden.

In Weißes Fabel „Der Geizhals und der Affe" macht er einen Scherz über Reichtum und Egoismus. Der Geizhals spart Geld im Schrank, aber in der Wohnung hat er einen Affen. In seiner Abwesenheit ist dem Affen langweilig, er öffnet den Schrank und wirft Geldscheine weit aus dem Fenster raus. Die Menschen auf der Straße sammeln die Scheine wie verrückt. Die Szene vor dem Fenster macht den Affen lustig. Für den Affen hat das Geld keine Bedeutung. In Weißes Stück wird Geld auf diese Weise am Schluss verteilt.

5. FAZIT: PHILANTHROPIE IN WEISSES KINDERWELT

In Weißes Kinderspielen sind, wie wir gesehen haben, die Spielorte meistens in den Adelshäusern, auf Landgütern oder in reichen Bürgerhäusern. Dorthin kommen auch die Kinder der niederen Sozialschichten zu Besuch. Reiche und arme Kinder verbringen einige Zeit zusammen. Zander weist auch darauf hin, dass Weiße schon zu Beginn der Handlung die Tricks vor dem Publikum zeigte.[15] Walter Pape ist der Meinung, dass die meisten von seinen Kinderspielen einaktige moralische Charakterdramen sind und die Tendenz der rührenden Familienstücke zeigen.[16]

Die Handlung entwickelt sich oft während der Abwesenheit von Vater oder Mutter. Als die Kinder in der Konfliktszene in eine Krise geraten, kommt der Vater zurück und rettet die Kinder. Die schwachen Seiten oder die Verleumdung der Kinder werden im Spiegel der Musterkinder vom Vater getadelt und verbessert. Geld ist nicht nur für die Reichen, sondern wird auch den armen Kindern und Eltern gespendet. Geld wird für die Armen, also zur Wohltätigkeit gebraucht. Geld wird für die Gemeinschaft gebraucht, damit alle Kinder leben, lernen und spielen können. In Weißes-Kinderschauspielen sind idealisierte „Utopien für Kinder und auch für Eltern" dargestellt.

[15] Zander, Claus-Guenter: a. a. O., S. 40.
[16] Pape, Walter: *Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie*. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1981, S. 220.

Konvergenz mit anschliessender Divergenz oder das gescheiterte „Wir“

zum Verhältnis von Martin Walser und Arno Schmidt in den fünfziger Jahren

Timm Menke (Portland State University)

These 1: Martin Walser ist bis zum Eintritt von Alfred Andersch im Jahr 1955 der wichtigste Förderer und Verehrer Arno Schmidts beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart

Bereits als Student wurde der 22-jährige Martin Walser 1949 zunächst freier und bald darauf fest angestellter Mitarbeiter des Süddeutschen Rundfunks (SDR) und setzte sich in dieser Funktion nachhaltig und engagiert für das literarische Werk von Arno Schmidt ein.

Walser ist einer der frühesten und vehementesten Verehrer von Schmidts Prosa; sein Interesse gilt der Literatur und der neuen Sprachästhetik bei Schmidt. Jahrzehnte später erinnert er sich an die frühe Zeit. So antwortet er 1997 in einem Interview auf die Frage, ob er nach dem Krieg zeitgenössische Autoren beachtet habe: „Eigentlich las ich nur Arno Schmidt. Mit der anderen Nachkriegsliteratur, die jedes Adjektiv verachtete, konnte ich wenig anfangen.“[1] Und in einem Anfang 2008 geführten Gespräch über seinen Roman „Ehen in Philippsburg“ von 1957geht er auf die Figur des Klaff im Roman ein und räumt freimütig ein, er habe bei ihr an Arno Schmidt gedacht.[2]

1992 gesteht Walser, Schmidt sei für ihn die erste Lektüre eines zeitgenössischen Autors gewesen, seit er sich ab 1946 intensiv mit Kafka beschäftigt habe. Walsers Verehrung für Schmidts Texte und seine Verdienste um Schmidt gehen aus dem Briefwechsel der beiden Autoren unmissverständlich hervor. Beson-

---

[1] Eine längere Fassung des Aufsatzes erschien 2013 im Bargfelder Boten unter dem Titel: „Arno Schmidt / Martin Walser: eine intrikate Beziehung“. BB, Lfg. 372–374/Dezember 2013. S. 22–35. Stephan Sattler: Kämpferischer Ich-Erzähler. Martin Walser wird 70. [Interview.] In: Focus, 17. März 1997. Zitiert nach dem Wiederabdruck unter dem Titel: Ich will mich schreibend wehren. Ein Gespräch mit Stephan Sattler. In: Rainer Weiss (Hg.): Ich habe ein Wunschpotential. Gespräche mit Martin Walser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 79–84, hier S. 80.

[2] Florian Illies: Der vergessene große Roman. In: Die Zeit, 13. April 2008.

ders in den Jahren 1952 bis 1954 ist Walser die treibende Kraft in Sachen Schmidt beim SDR. Die wohl pointierteste Bemerkung Walsers über seine Schmidt-Begeisterung findet sich im Interview mit Lersch und Viehoff. Dort gesteht er, er habe Schmidt „eine ganze Statthalterei hier errichtet für ihn“[3], mit anderen Worten: er habe praktisch das literarische Werk Schmidts in Stuttgart vertreten und dessen Stellung (auch finanziell) zu sichern versucht. Wie umfassend Walsers Bemühungen um Arno Schmidt beim SDR sind, belegen die Chronologie der Sendungen sowie auch andere Förderungsmaßnahmen. Der SDR strahlt im Laufe der Jahre ca. zehn Sendungen von und über Arno Schmidt aus, Funkessays über Größen der Literatur und Interviews/Lesungen, die entweder von Walser veranstaltet werden oder an denen er beteiligt ist.

Für Anderschs Reihe „radio-essay“, die ein Jahr später beginnt, führt Walser, obwohl schon dabei, sich zugunsten einer Existenz als freier Schriftsteller den Verpflichtungen beim Funk zu entziehen, auf Wunsch von Andersch bei mehreren Schmidt-Sendungen Regie. „Nichts ist mir zu klein …“; „Klopstock oder verkenne Dich selbst“; „Die Schreckensmänner. Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag“ und bei „Dya Na Sore blondeste der Bestien“.

Walsers Einsatz für Schmidt schließt außerdem die Vermittlung von Bekanntschaften mit Personen ein, die ihm beruflich weiterhelfen könnten, wie zum Beispiel mit dem Philosophen Max Bense, der ihn mit der Ulmer Hochschule für Gestaltung in Verbindung setzt, wo Schmidt ein Lehrangebot erhält und es zu der legendären Begegnung mit Max Bill kommt.

THESE 2: DIE BEZIEHUNG ZU ARNO SCHMIDT BEGINNT UND ENDET FÜR MARTIN WALSER MIT ENTTÄUSCHUNGEN

Ende März 1952 lädt der 25-jährige Walser den 13 Jahre älteren Schmidt nach Stuttgart zu einer von Walser organisierten Hörspielautorentagung ein. Walser möchte Schmidt unbedingt dabei haben und versucht, ihm die Teilnahme schmackhaft zu machen: „Sie sollen aber nach Stuttgart kommen. Es muß etwas gefunden werden, das Sie hierherlockt. […] Die Spesen! Das wäre etwas./ Max Bense? Auch eine Lockung“.[4]

[3] Lersch/Viehoff, Rundfunk, Politik, Literatur (siehe Anm. 4), S. 233.

[4] Arno Schmidt, Briefwechsel mit Kollegen, S. 216 (Brief 209 v. 26.3.52). – Die Hörspieltagung am 16. und 17. April 1952 wird zu einem Erfolg, weil selbst Gottfried Benn anreist und die Förderung der jungen Autoren durch den Funk lobt (vgl. die Anmerkung zu Walsers Brief ebd., S. 217). Auch: Edgar Lersch / Reinhold Viehoff: Rundfunk, Politik, Literatur. Martin Walsers frühe Erfahrungen beim Süddeutschen Rundfunk zwischen 1949 und 1957. In: Jörg Huckelnbroich / Reinhold Viehoff (Hg): Schriftsteller und Rundfunk. Konstanz: UVK 2002. S. 213–257.

Schmidt antwortet, er komme gern, Walser ist begeistert und organisiert Termine.

Doch trotz dessen Zusage soll Walser Schmidt nicht zu Gesicht bekommen. Stattdessen erhält er zu Tagungsbeginn eine Postkarte von Schmidt, der mitteilt, nach seiner Ankunft in Stuttgart habe ihn die Nachricht erreicht, seine Frau habe kurzfristig ins Krankenhaus eingeliefert werden müssen, drum sei er direkt wieder nach Hause gefahren.[5] Was Walser damals nicht weiß und wohl auch bis zur Publikation ihres Briefwechsels nicht bekannt wird, ist die Tatsache, dass Schmidt die Krankheit seiner Frau lediglich vorgeschützt hat: In Wahrheit sitzt die nichtsahnende Alice Schmidt kerngesund zu Hause in Kastel. Sie berichtet in ihrem Tagebuch, Schmidt sei noch am Abend seiner Ankunft in Stuttgart schnurstracks wieder abgefahren, weil er die Unterbringungsmodalitäten in dem vom SDR reservierten Hotel unerträglich gefunden habe: Den Raum mit drei anderen Teilnehmern zu teilen ist seine Sache nicht. So endet Walsers erster Versuch, das in seinen Augen einzige große literarische Talent der Gegenwart zu einer Mitarbeit zu bewegen, mit einer Notlüge Schmidts.

Walser bemüht sich weiter um Schmidt. Am 24. Juni 1952 kündigt er ihm die schon erwähnte Sendung in der Reihe „Das literarische Portrait“ an, ausgestrahlt am 27. August 1952 unter dem Titel „Arno Schmidt – ein Schriftstellerportrait“, später gedruckt als „Arno Schmidt's Sprache“.[6]

Fortan entwickelt sich über anderthalb Jahre hinweg ein reges, respekt- und vertrauensvolles Verhältnis zwischen den beiden, das erst zu einer ernsthaften Verstimmung führt, als Walser am 23. November 1953 Schmidts „Berechnungen“ zu kritisieren wagt.[7] Ihre Meinungsverschiedenheiten führen zum vorübergehenden Abbruch der Korrespondenz und zum weitgehenden Ausklingen der beruflichen Verbindung. Im Januar 1956 muss Walser eine zweite herbe Enttäuschung erleben und einen harten Schlag einstecken, der schließlich zu seiner völligen Entfremdung von Schmidt führt. Im Oktober 1955 schickt er – sicherlich nicht ohne Stolz – Schmidt ein Exemplar seines ersten Buches „Ein Flugzeug über dem Haus“ samt Widmung an Schmidt. Der freilich reagiert mit einer – wenn auch diplomatisch formulierten – scharfen Kritik des Werks. Alice Schmidts Tagebuch: „P: (Arno: auch das noch!) Buch von Walser bei Suhrkamp erschienen: […] Arno liest dann drin und sagt: ‚ach mein Gott, das ist nichts als 2. Aufguß von Kafka und Kusenberg zusammengenommen‘. Schon anlässlich einer früheren, 1955 erschienenen Erzählung Walsers hatte Alice Schmidt notiert: „A sagt: ganz wie Kafka, gar nichts

[5] Vgl. ebd., S. 219 (Brief 213 v. 15.4.52).
[6] Vgl. ebd., S. 221 f. (Brief 215 v. 24.6.52 samt Anmerkungen).
[7] Vgl. ebd., S. 252–254 (Brief 238 v. 23.11.53).

eigenes. Aufguß Kafka!“[8] Schmidts Tenor ist eindeutig. Er zählt in nummerierten Absätzen oberlehrerhaft auf, was im Buch weniger gelungen sei: „Sie werden im Leben & Schreiben vor allem 2 große Gefahren haben“, davon die erste: „Verlust der äußeren Realität.“ Walser sei gefährdet von literarisch gefährlichsten „Transformationsgleichungen“, von „Entwicklungsautismus“.

Zwei Tage später kommt ein halb-ironisches Antwortschreiben des eingeschüchterten Walser, der letzte (veröffentlichte) Brief der Korrespondenz: „ich danke Ihnen für Ihren Brief, in dem Sie sich die Mühe machten, meine Anfängereien mit segensreichen Formulierungen zu bedenken.“ Ihm „Angst zu machen“ sei nicht schwer. Er sei Schmidt viel schuldig, würde gern diese Schuld „in erträglicher Prosa abtragen, aber…“[9] So endet der Briefwechsel. Schmidts ‚Vernichtung‘ seines Erstlings dürfte Walser tief getroffen haben, schließlich weiß man um Walsers Schutzlosigkeit angesichts von Kritik an seinen Büchern.

Walser, der es wohl nicht ertragen kann, dass sein von ihm gefördertes literarisches Idol seinen schriftstellerischen Erstling für zweifelhaft erklärt, bendet an diesem Punkt endgültig sein Engagement für Schmidt. Es nimmt nicht Wunder, dass Walser sich nach vielen Jahren, 1992, eher negativ und spöttisch über Schmidt äußert. So lange scheint es gedauert zu haben, bis der jahrelange Versuch, die Erniedrigung zu verdrängen, zerplatzt und die Wunde zur Sprache kommen kann. Auch Schmidts oft zitierter Brief an Andersch, in dem er Walsers mangelndes literarisches Talent beklagt, muss in diesem Kontext gesehen werden. Schmidt schreibt, Walser sei nicht zum Dichter bestimmt: „Gott hat ihn für Kritik und Literaturgeschichte prädestiniert. Weniger für eigene Produktion. – Aber sagen Sie ihm das ja nicht!“.[10]

THESE 3: DIE BEZIEHUNG SCHMIDT/WALSER TRÄGT BIS 1955 ZÜGE EINER MEISTER-JÜNGER-KONSTELLATION

Zwischen diesen beiden Enttäuschungen für Walser findet in den Jahren von 1952 bis 1954 eine positive, fruchtbare Zusammenarbeit statt, angetrieben von Walser als Motor und basierend auf gegenseitiger Sympathie. Der 2007 publizierte Briefwechsel gibt darüber Aufschluss und veranschaulicht insbesondere das zugrundeliegende Meister-Jünger-Verhältnis.

[8] Alice Schmidt: Tagebuch aus dem Jahr 1955. Hg. von Susanne Fischer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 294 und 68.

[9] Ebd., S. 265 (Brief 246 v. 3.1.55).

[10] Arno Schmidt: Der Briefwechsel mit Alfred Andersch. Mit einigen Briefen von und an Gisela Andersch, Hans Magnus Enzensberger, Helmut Heißenbüttel und Alice Schmidt. Hg. von Bernd Rauschenbach. BA Briefe I. Zürich: Haffmans 1985, S. 89 (Brief 93 v. 16.2.56).

Eine zweite Einladung Walsers, den SDR zu besuchen, wird von Schmidt angenommen, der sich von der Reise neben dem Honorar für Lesungen und Interviews auch neue Publikationsmöglichkeiten erhofft. Am 18. und 19. August 1952 sind die Schmidts in Stuttgart; schon zuvor liest Schmidt Walsers Manuskript „Arno Schmidt's Sprache", freut sich, endlich jemanden gefunden zu haben, der Verständnis für sein Schaffen aufbringt, und bedankt sich herzlich für das kluge Manuskript: „Sie sind der Erste (Einzige), der überhaupt erkannt und durch Beispiele bewiesen hat, was und wieviel ich vermag! Eine Quelle in der Wüste!"[11]

Im Rahmen der Reise nach Stuttgart verbringen Arno und Alice Schmidt den Abend des 18. August 1952 im Hause Walser, dessen Rundfunkkollege Adler samt Ehefrau ebenfalls anwesend ist. Als Walser es bei dieser Gelegenheit wagt, einige Stellen aus Schmidts Büchern kritisch zu diskutieren, reagiert Schmidt empfindlich; in Walsers Exemplar von „Brand's Haide" schreibt er als Widmung den Satz: „Das sind die rechten Mohren, die sich über die schwarzen Flecken in der Sonne freuen". Walser trifft die schroffe Reaktion des von ihm verehrten Schmidt auf seine kritischen Nachfragen so hart, dass er die Widmung noch 40 Jahre später nahezu wortwörtlich aus dem Gedächtnis zitieren kann.[12] Am nächsten Tag lernt Schmidt im Funkhaus Alfred Andersch kennen. Schmidt bedankt sich bei Walser mit einem seltenen Buchgeschenk, einer Ausgabe von Fouqués „Undine", die er im Krieg in Norwegen bei sich getragen habe.[13] Walser selbst wendet sich am 16. Dezember 1952 mit einer Selbstbezichtigung und Abbitte an Schmidt. Er habe beim abendlichen Besuch zu schnell ein Urteil über dessen Prosa ausgesprochen und habe nun in „wuchernder Erinnerung den Katzenjammer"; er sei Gefahr gelaufen, „Ihnen die Temperatur zu versauen, die Sphäre zu stören, die Sie sich um der Hervorbringung willen geschaffen hatten." Walser: „Ich bemühe mich sehr, Sie in Großer Entfernung zu sehen."[14] Hier hört man jenen Sprachduktus, den Walser selbst später als den „Verehrungston des Jüngers"[15] bezeichnen wird. Schmidt springt auf diesen Ton an und gibt im Antwortbrief vom 27. Dezember 1952 noch einmal seiner Freude Ausdruck, in Walser seinen einzigen un-

[11] Arno Schmidt, Briefwechsel mit Kollegen, S. 225 (Brief 220 v. 10.8.52).

[12] Vgl. Martin Walsers präzise Erinnerungen an die Widmung bei Lersch/Viehoff, Rundfunk, Politik, Literatur (siehe Anm. 4), S. 235 mit dem Kommentar: „Also, da war es dann Schluß. Er hat ja immer, immer wieder das Gleiche geschrieben, und dann habe ich es halt nicht mehr gelesen." Walser setzt also rückblickend schon zu diesem Zeitpunkt (1952) das Ende seiner Geduld mit Schmidt an; es dürfte sich um eine Fehlerinnerung handeln. – Vgl. außerdem: Jörg Magenau: Martin Walser. Eine Biographie. Reinbek: Rowohlt 2005, S. 84 f.

[13] Arno Schmidt, Briefwechsel mit Kollegen, S. 226/228 (Brief Nr. 222 v. 29.8.52 und Anmerkung dazu).

[14] Ebd., S. 229 (Brief 223 v. 16.12.52).

[15] Lersch/Viehoff, Rundfunk, Politik, Literatur (siehe Anm. 4), S. 235.

eingeschränkt verständigen Leser gefunden zu haben: „Noch immer sind Sie der Einzige, der völlig klar und bewußt von meinen sprachlichen, formalen, metaphorischen Bemühungen weiß: einmal habe ich solch einen klaren Widerhall gefunden, und mehr bedarfs nicht! –.“

Hartnäckig wirbt Schmidt um einen Besuch des Jüngeren: „Bitte, kommen Sie recht bald!“; „Kommen Sie doch recht bald!“; „kommen Sie, und lesen Sie s selbst!) / Viele Grüße (wirklich: viele!)“. Und im Postskript zum vierten Mal: „oh, kommen Sie nur recht bald!“. Dieser für Schmidt erstaunlich emotionale, geradezu überschwänglich-bittende Ton überrascht angesichts seiner sonstigen Reserviertheit und Zurückhaltung. Walser kann bei Erhalt des Briefs nicht wissen, dass Alice Schmidt in ihrem Tagebuch neben dem Buchstaben „A“ (für Arno) das Symbol eines Glases notiert, im internen Gebrauch das Kürzel für Alkoholgenuss. Mit anderen Worten: Schmidt verfasst diesen Werbebrief an Walser unter Alkoholeinfluss, und vielleicht öffnet er sich deshalb emotional mehr als gewollt. Der aber bleibt nun eher kühl und professionell, teilt Sendetermine mit und seinen Wunsch, „Faun“ und „Umsiedler“ beim SDR zu besprechen.[16]

Eines wird deutlich: Schmidt nimmt Walser als Leser sehr ernst und will ihn nicht verlieren; am 18. Mai 1953 schickt er ihm die „Umsiedler“ mit dem Widmungsgedicht „Der Wolken Irregang!“ und entschuldigt sich für den „Denkzettel“ (seine kränkende Widmung in Walsers Exemplar von „Brand's Haide“): Im nächsten Brief äußert Walser sich begeistert über die „Umsiedler“ und bedauert, für seine Rezension keine verständnisvollere Hörerschaft zu haben, die die Besprechung würdigen könnte: „Wie soll man 100 000 Farbenblinden klarmachen, was Farbe ist?!“[17] Daraufhin erhält er ein schönes, ernsthaftes Kompliment von Schmidt: „aber wenn wir unter uns sind, wollen wir nicht bescheiden tun: wenn ich nicht wüßte, daß Sie der Mann sind, um solche Sachen wie die ‚Umsiedler‘ zu würdigen: weshalb stünde dann wohl Ihr Name davor?! […] Sie haben bei mir ein so großes Kapital erworben, daß schon viel dazu gehören müßte, wenn wir uns arg mißverstehen sollten.“ Trifft Schmidt hier womöglich schon Anstalten, sein Gesamtwerk zu sichern, das dann von seinem ‚besten Leser‘ besorgt werden könnte, oder flirtet er nur? Im nächsten Brief dankt Schmidt sehr herzlich für Walsers Besprechung der „Umsiedler“ und freut sich, wie wohltuend es sei, wenigstens einen zu haben, der etwas vom „Spitzen= und Holzschuhtanz der Worte versteht!“ Schmidt kündigt eine neue Arbeit an, die „Seelandschaft“, von der er Walser sogleich einen Durchschlag anbietet, und erwähnt en passant einen kleinen theoretischen

[16] Vgl. ebd., S. 234 (Brief 226 v. 10.3.53).
[17] Ebd., S. 239 (Brief 230 v. 13.7.53).

Anhang: „mal Einiges Fundamentale über die Neue Prosa“.[18] Aus diesem Vorhaben wird die Urfassung der „Berechnungen“, ein Text, der schließlich zur Verstimmung zwischen den beiden führen und den Anfang des Endes ihrer Korrespondenz einleiten wird.

Schmidt schickt Walser die noch unveröffentlichte „Seelandschaft mit Pocahontas“ und seine „Berechnungen“. In einem ausführlichen Antwortbrief wagt Walser es, wohl durch Schmidts persönlichen, freundlichen Ton in den vorhergehenden Briefen ermutigt, eigene Ansichten zu den „Berechnungen“ zu äußern. Schmidts Reaktion nach Eingang des Briefes hat seine Frau im Tagebuch festgehalten: „A ruft aus: er [Walser] hat nichts verstanden […]. Eine Enttäuschung!“[19] In seinem Brief kritisiert Walser die „Berechnungen“ Schmidts poetologisch; er ist nicht einverstanden mit Aspekten des Modells der „Fotoalbenform“ und meldet Zweifel an den Überlegungen Schmidts zur Einheit von Zeit und Ort an. Schmidt ist sauer: Die Enttäuschung, dass sein ‚bester und einziger‘ Leser nichts verstanden habe, lässt ihn einen aggressiven Antwortbrief aufsetzen. Er beharrt in seiner bissigen Replik vom 27. November 1953 drauf, Walser habe schlicht Unrecht, wenn er zwischen seinen bisherigen Büchern und den „Fotoalben“ keinen Unterschied mache: „ist ganz falsch […] Sehen Sie nicht ein? […] Nun, Sie habens nicht gesehen; also schon zuviel davon“. Und Walser habe ein wesentlich „naiveres“ Verhältnis zur Formfrage – das sei immer mehr oder weniger eine Sache der Gnade.[20] Jedenfalls tritt Walser nun seinen Rückzug aus der Beziehung an. Es herrscht acht Monate Funkstille. Dann ist Walsers Ton kühl, geschäftsmäßig. „Fast glaubte ich, daß meine Einwände gegen Ihre Berechnungen einen unübersteigbaren Eisernen Vorhang verschuldet hätten.“[21]

Walser nächster und vorletzter Brief, wiederum erst nach weiteren sieben Monaten, zeugt von einem gestärkten Selbstvertrauen des Jüngeren, der sich Schmidt nun trotz des Altersunterschieds von 13 Jahren intellektuell gewach-

---

[18] Ebd., S. 244–246 (Brief 233 v. 28.8.53).

[19] Arno Schmidt: Briefwechsel mit Kollegen, S. 255 (Anmerkung zu Brief 238 v. 23.11.53).

[20] Ebd., S. 257 (Brief 240 v. 27.11.53). – Immerhin: da er sich von Walser und Bense nicht verstanden findet, schreibt Schmidt den Text um, der dann als „Berechnungen I“ erscheint. Jan Philipp Reemtsma berichtet, Schmidt habe ihm erzählt, dies sei einer der seltenen Fälle gewesen, in denen ein Autor in seinen eigenen Text „Wasser gekippt“ habe (vgl. ebd., S. 255, Anmerkungen zu Brief 238 v. 23.11.53). Josef Huerkamp nimmt eher Partei für Walser: Schmidt sei mit Walsers poetologischer Nachhilfe nicht einverstanden gewesen, obwohl sie für sein Werk hilfreich hätte sein können. Vgl. Josef Huerkamp: Der Landschafter auf der Höhe. Arno Schmidt in Kastel 1951–1955. Dresden: Neisse 2008, S. 68.
Im Interview mit Lersch und Viehoff im Jahr 1992 nennt Walser die ‚Urberechnungen‘ wegwerfend eine „Aristoteles-Parodie. Das war Poetik von Aristoteles, aber in einer populären Art, das war parodiert.“ (Lersch/Viehoff, Rundfunk, Politik, Literatur (siehe Anm. 4), S. 234 f.).

[21] Arno Schmidt, Briefwechsel mit Kollegen (siehe Anm. 4), S. 260 (Brief 242 v. 13.7.54).

sen sieht und nicht länger willens ist, die untergeordnete Position in der Beziehung einzunehmen. Er kommentiert – ein wenig süffisant – die nun in „Texte und Zeichen“ zusammen mit „Seelandschaft mit Pocahontas“ erschienenen „Berechnungen I“, „Die ‚Berechnungen‘ sind – entschuldigen Sie – wohltuend verändert. Die Paragraphen wirken nicht mehr so sehr als Setzungen eines spekulativ entwerfenden Geistes; sie sind – so scheint es mir – jetzt abgeleitet vom menschlichen Vermögen.“ Mehr noch, sie leiteten ihre Inhalte von „anthropologisch fundierten Verhaltensweisen“ her „und nicht von polemischen Setzungen.“[22] Diesen belehrenden, professoralen Ton wird Schmidt nicht erwartet haben, denn dies ist die Sprache eines Emanzipationsvorgangs; Schmidt scheint das zu frappieren.

Neun Monate später erhält Schmidt von Walser dessen erstes Buch „Ein Flugzeug über dem Haus“. Er liest es, wohl noch mit Walsers Kritik an seinen „Berechnungen“ im Hinterkopf. In seiner verspäteten Reaktion vom am 1. Januar 1956 lässt er Walser – wenn auch verklausuliert – spüren, dass er ihn für ein zweitklassiges Talent hält. Walsers Abschiedsbrief folgt zwei Tage später.

THESE 4: ANFANG 1956 ERFOLGT EIN FAST VÖLLIGER ABBRUCH DER BEZIEHUNGEN ZWISCHEN SCHMIDT UND WALSER; BEIDE IGNORIEREN FORTAN DIE ARBEITEN DES JEWEILS ANDEREN

Walser wird dann endgültig freier Schriftsteller, führt in dieser Phase aber noch Regie bei einigen Funkessays von Schmidt. Und so leben die beiden im westdeutschen Literaturbetrieb nebeneinander her und nehmen kaum Notiz von den Büchern des jeweils anderen, bis zum Tode Schmidts im Juni 1979. Walser meint noch 1992 wegwerfend, nach der Entzweiung habe ihn das Werk Schmidts nicht mehr interessiert: „Er hat ja immer, immer wieder das Gleiche geschrieben, und dann habe ich es halt nicht mehr gelesen.“[23] Der Vorwurf, Schmidt habe nicht an neuen Formen und Inhalten gearbeitet, lässt sich sicher so nicht aufrechterhalten, ist aber ein Indiz dafür, wie sehr Walser Schmidts negative Reaktion auf seinen Erstling gekränkt haben muss.

Arno Schmidt nimmt „Ehen in Philippsburg“ (1957) noch zur Kenntnis, schätzt den Roman allerdings nicht; er findet den ebenfalls 1957 erschienenen Roman „Sansibar oder der letzte Grund“ von Andersch besser.[24] Dieses Urteil mag man heute anzweifeln; es könnte freilich auf Ressentiments Schmidts ge-

[22] Ebd., S. 262 (Brief 244 v. 27.2.55).
[23] Lersch/Viehoff, Rundfunk, Politik, Literatur (siehe Anm. 4), S. 235.
[24] Vgl. Arno Schmidt: Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels. Mit einigen Briefen von und an Elfriede Bokelmann, Erika Michels und Alice Schmidt. Hg. von Bernd Rauschenbach. BA Briefe II. Zürich: Haffmans 1987, S. 73 f. (Brief 76 v. 28.1.58).

genüber Walser als auf seiner zu dieser Zeit guten Zusammenarbeit mit Andersch beruhen. Und dennoch – trotz der Entfremdung, trotz des poetischen Streits – existieren Gemeinsamkeiten beider Autoren, nicht zuletzt ihre Verletzlichkeit gegenüber negativen Urteilen über ihre Werke. Beiden – dem introvertierten und menschenscheuen Schmidt und dem kommunikationsfreudigen und sanguinischen Alemannen Walser – ist ein hoher Grad von Sensibilität zu eigen. Diese ungeachtet ihrer unterschiedlichen Temperamente vergleichbaren Empfindlichkeiten mögen sie zusammengeführt und dann auch wieder von einander entfremdet haben. Walser spürt Schmidts dünne Haut im Laufe ihrer Beziehung zweimal: am 18. August 1952 beim Versuch, in Schmidts Gegenwart über dessen Bücher zu diskutieren, und später bei Schmidts Reaktion auf Walsers Einwände gegen die erste Fassung der „Berechnungen". Schmidts polemische Analyse seines ersten Buches „Ein Flugzeug über dem Haus" dürfte Walser verdrängt haben.

Im Werk Schmidts sind keine Spuren einer Walser-Figur nachgewiesen. Anders sieht es bei Walser aus. Wie gesagt, in seinem ersten Roman „Ehen in Philippsburg" (1957) führt er die Gestalt des Schriftstellers Bertold Klaff ein, der als Mieter im gleichen Haus wie der Protagonist Hans Beumann wohnt, und zwar im Dachgeschoss. Klaff ist ein rigoroser, kompromissloser Intellektueller, der sich (im Unterschied zum sozialen Aufsteiger Beumann) nicht von der heuchlerischen restaurativen Gesellschaft der Nachkriegszeit manipulieren und seine Prinzipien kompromittieren lässt, sondern der trotzig seinen eigenen, wenn auch erfolglosen Weg geht. Viele Jahre später (1996) gibt Walser zu, Schmidt als Vorbild für diese Figur gewählt zu haben: „Der Klaff, […], das ist der Strikte. Damals war das Arno Schmidt für mich, Klaff".[25] Im Interview mit Florian Illies geht Walser 2008 noch genauer darauf ein. Als das Gespräch auf die Figur des skurrilen Schriftstellers Klaff kommt, lächelt Walser plötzlich und sagt: „Das ist Arno Schmidt". Im Roman versucht Beumann, Klaff Arbeit beim Rundfunk zu verschaffen, ebenso wie es auch Walser in der Realität für den unorthoxen, aber genialen Schmidt getan hat. Walser erinnert sich in diesem Zusammenhang: „Ich habe Arno Schmidt unendlich bewundert für seine Fähigkeit, Nein zu sagen".[26]

Im Roman „Muttersohn", in einer Welt, die bevölkert ist mit Gottsuchenden und Mystikern, in einem Buch, das variationsreich alle möglichen Formen von Religion und Religiosität ausbreitet, sei es in der Psychiatrie oder der Kunst, in Architektur, Philosophie, Musik oder Literatur, lernt Fini, einen

[25] Interviewäußerung von Martin Walser in: Silvio Vietta (Hg.): Ehrenpromotion Martin Walser. Reden · Schreiben · Vertonen. Hildesheim: Olms 1996, S. 58 f., zitiert nach: Schmidt, Briefwechsel mit Kollegen (siehe Anm. 4), S. 265 (Anm. zu Brief 246 v. 3.1.55).

[26] Illies, Der vergessene große Roman (siehe Anm. 2).

Mann kennen, der dann zu ihr zieht und den sie später heiratet.[27] Dieser Hugo Schwillk verehrt das Werk Arno Schmidts als Evangelium und Schmidt selbst als einen Heiligen. Ja, er nimmt sogar den Namen Schmidts an, was einer religiösen Konversion gleichkommt, und verbietet seiner Frau, diesen Namen auszusprechen. Der Name wird zum Tabu, zum Totem. Diese bitterböse Satire einer irrationalen, zur Religiosität ausartenden Schmidt-Rezeption sollte im Zusammenhang mit dem Erlösungsbestreben der Hauptfiguren des Romans gesehen werden. Arno Schmidts Texte als Kunstreligion: Arbeitet Walser hier ironisch eine langwährende Verdrängung auf?

Und es bleibt das ironische Fazit, dass die Liebe zur poetischen Sprache und ihrer Theorie, der Poetik, Arno Schmidt und Martin Walser zusammengeführt hat und eine fruchtbare Gemeinschaft zwischen beiden hätte stiften sollen – dass aber genau an dieser Poetik ihre Beziehung am Ende gescheitert ist.

[27] Vgl. Martin Walser: Muttersohn. Roman. Reinbek: Rowohlt 2011.

Die zwei chinesischen Bücher zur deutschen Literaturgeschichte in den 1920er Jahren

Weihua Du
(Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou)

1. Einleitung

Die Verbreitung der deutschen Literatur in China geht auf das Lehren der deutschen Sprache in China zurück. Während des Lernens der deutschen Sprache lernten die chinesischen Schüler auch die deutschen Literatur kennen.

Das Lehren der deutschen Sprache in China hat seinen Ursprung in den 1840er Jahren, als die Basler Mission und die Berliner Mission im Südkanton einige Grundschulen gründeten, wo Deutsch zum ersten Mal in China gelehrt wurde. 1861 wurde die staatliche Tongwenguan-Spezialschule in Beijing gegründet, die 1871 Deutsch als eine Disziplin einführte.

Nachdem Kiaochou zum deutschen Prachtgebiet wurde, gab es viele deutsche Schulen und sogar eine deutsch-chinesische Spezialhochschule von 1909 bis 1914. In Shanghai wurde 1907 eine deutsche Medizinschule gegründet, die später zusammen mit der deutschen technischen Schule die Tongji-Universität bildete. Vor 1914 gab es drei deutsche Schulen und elf deutsch-chinesische Schulen.

Auch einige chinesische Militärschulen boten deutsche Kurse, wie die Militärschulen in Tianjin, Nanjing. Vor 1914 gab es noch einige chinesische Hochschulen, die Deutsch als Fremdsprache lehrten.

In den Vorschriften von 1912/13 sollte Englisch als Hauptfremdsprache bei den Vorbereitungsschulen für die Universität gelernt werden, während *Deutsch als obligatorische Fremdsprache* für die Studienfächer Elektrotechnik, angewandte Chemie, Waffenfabrikationslehre, Bergbau, Hüttenkunde, Medizin, Pharmazie, Landwirtschaft und Forstwirtschaft zu lernen sei. So gewann Deutsch in einigen Fächern eine besondere Stellung, obwohl das Lernen der englischen Sprache tendenziell stärker ausgeprägt war.

In der *Vorschrift für Fremdsprachenschulen* von 1912 wurden fünf Fremdsprachen als Fachrichtung definiert, jeweils Englisch, Französisch, Deutsch, Russisch, Japanisch. Deutsch gewann in der *Vorschrift für Medizinische Schu-*

len 1912 die Stellung der einzigen Fremdsprache in Medizin. Nach der *Satzung für die Medizinische Schule in Beijing* sollten die Studenten jeweils 8 bis 10, dann 6 bis 4, dann 4 und noch einmal 4 Stunden jede Woche in vier Jahren Deutsch lernen. Deutsch war auch wichtig für die Fachrichtung Forstwirtschaft[1].

In der *Vorschrift für Universitäten* 1913 wurde Deutsche Literatur als eine Studienrichtung eingeführt und zwar unter dem Fachbereich Literatur (Wenxue Men). Sie hatte die gleiche Stellung wie die anderen sechs ausländischen Literaturen: Sanskrit, Englisch, Französisch, Russisch und Italienisch. Die Lehrinhalte sind in allgemeine Kurse und deutsche Kursen zu verteilen. In den allgemeinen Kursen gibt es einen Kurs namens Geschichte der europäischen Literatur der Neuzeit, welche die deutsche Literatur beinhaltet. Hier gibt es nur drei Kurse für Deutsch, einer heißt gerade *Geschichte der deutschen Literatur*[2]. Diese beiden Kurse sollten dazu führen, dass immer mehr Studenten Bücher über deutsche Literaturgeschichte brauchten. Obwohl es damals noch kein Studienfach Deutsch oder Deutsche Literatur in irgendeiner chinesischen Universität gab, stellte diese Vorschrift 1913 doch eine Rahmenbedingung für die Institutionalisierung des Fachs dar.

Der neue Impuls kam von der Peking University: 1917 wurde Cai Yuanpei, ein ehemaliger Absolvent der Universität Leipzig, der neue Präsident. Er reformierte die Uni und errichtete 1918 die erste Deutsch-Abteilung (Dewen Men) in China. Die Organisation der Deutsch-Abteilung ahmt die deutsche Fakultät nach. Der ausgewählte Dekan war Gu Mengyu, ein Absolvent der Universität Berlin. 1919 schrieben sich die ersten Germanistik-Studenten in die Deutsch-Abteilung ein[3]. Von 1920 bis 1924 lehrte der deutsche Germanist Waldemar Oehlke (1879–1949), er hatte großen Einfluss auf das Lehren der deutschen Sprache und die chinesische Rezeption der deutschsprachigen Literatur. Von 1924 bis 1937 lehrte der deutsche Sinologe Vinzenz Hundhausen (1878–1955) mehr als zehn Jahre lang an der Peking Universität und leisteten einen großen Beitrag zum Kulturaustausch zwischen China und Deutschland.

---

[1] Du Weihua, Die Universität Berlin als Modell und seine Einflüsse in China von 1902 bis 1952. Frankfurt: PL Academic Research 2012.

[2] Pan Maoyuan / Liu Haifeng (Hg.), Zhongguo jindai jiaoyushi ziliao huibian, gaodeng jiaoyu [Die Quellen für Bildungsgeschichte im neuzeitlichen China. Hochschulbildung]. Shanghai 1993, S. 117.

[3] Ye Jun, The Foundaing of The Department of German Literature of Peking University and Its Social Background, in: Journal Of Educational Studies, 2006(05), S. 90–96.

2. ZWEI BÜCHER ÜBER DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE

Nach der Neuen Kulturbewegung 1919 gab es in China viele Verlage. Sie veröffentlichten Lehrwerke und Bücher, verbreiteten die neuen Wissenschaften aus dem Westen. Im Jahre 1922/23 schrieb YU Xiangsen drei chinesische Texte für die chinesische Fachzeitschrift XUE YI (Wissen und Wissenschaft). Er stellte die deutsche Literaturgeschichte im Text *Eine Kleine Geschichte der deutschen Literatur* vor, z. B. über Romantik, Realismus, was eine kurze Beschreibung der deutschen Literaturgeschichte darstellte[4].

Aber das erste richtige Buch über deutsche Literaturgeschichte ist das Buch *Deguo wenxueshi dagang (Ein Grundriss zur Literaturgeschichte in Deutschland)* von ZHANG Chuanpu (später ZHANG Weilian)[5]. 1926 wurde es von der Chung Hwa Book Company (Zhonghua Shuju) veröffentlicht. Zhang Chuanpu gehörte zu den ersten Germanistik-Studenten an der Peking Universität.

1927 veröffentlichte the Peishin Book Company Shanghai (Beixin Shuju) ein Buch über deutsche Literatur: *Deguo wenxue gailun (ein Überblick über Literatur in Deutschland)*. Der Verfasser war Liu Dajie, er studierte damals an der japanischen Waseda Universität[6].

Diese zwei Bücher haben jeweils ein Musterbuch. Zhang Weilian studierte Germanistik bei Waldemar Oehlke, und das Lehrwerk des Unterrichts war gerade das von Oehlke selber verfasste Buch: *Geschichte der deutschen Literatur* (1919)[7]. Liu Dajie verfasste seine Bücher nicht mit deutschen Materialien, sondern mit japanischen.

2.1 Ein deutsches Vorbild

Das Buch *Ein Grundriss zur deutschen Literaturgeschichte* erschien 1926 zum ersten Mal, 1928 zum zweiten Mal, 1934 zum dritten Mal. Dies zeigt, dieses Buch war bei den Lesern beliebt.

Dieses Buch ist mit traditionellen chinesischen Zeichen gedruckt und ist von oben nach unten zu lesen. In der Einleitung ist zu lesen, dass der Verfasser schon im Jahre 1923 anfing, das Buch zu verfassen, damals war er gerade ein junger Absolvent von der Peking Universität, und zwar aus der Gruppe der ersten Germanistik-Studenten. Obwohl er im Kurs von Oehlke und Prof.

[4] Yu Xiangsen, Eine Kleine Geschichte der deutschen Literatur, in: Xue Yi, 1922, 4(4), S. 27–47.

[5] Zhang Weilian, Deguo wenxueshi dagang [Ein Grundriss zur deutschen Literaturgeschichte], Shanghai 1926.

[6] Liu Dajie, Deguo wenxue gailun [Ein Überblick über deutsche Literatur], Shanghai 1927.

[7] Waldemar Oehlke, Geschichte der deutschen Literatur. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1919.

YANG Bingchen viel über deutsche Literatur gelernt hatte, war er noch nicht in der Lage, selbstständig ein Buch über deutsche Literaturgeschichte zu verfassen.

Das Buch ist in fünf Kapitel gegliedert und hat insgesamt 28 Artikel. Im ersten Kapitel *Mittelalter* wurde die Entwicklung der deutschen Sprache, die Entwicklung der deutschen Literatur vom 8. bis zum 16. Jahrhundert dargestellt.

Im zweiten Kapitel geht es um die *Neuere Zeit*. Im ersten Teil des dritten Kapitels wurden viele Dichter in Bern, Halle, Leipzig dargestellt. Dann im zweiten Teil kamen die Klassik, Sturm und Drang. Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Goethe und Schiller wurden als Vertreter der Klassik bezeichnet.

Das vierte Kapitel handelt von der Romantik. Das fünfte Kapitel stellte die Entwicklung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts vor und beinhaltete Alten Realismus, Neue Klassik, Naturalismus, Symbolismus, Neuen Realismus, Expressionismus.

Das ganze Buch hat mehr als 50 000 chinesische Zeichen, insgesamt 133 Seiten. Unter allen Epochen und Strömungen listete der Verfasser wichtige Personen auf, dann eine kurze Vorstellung dazu. Ein Beispiel unter dem Begriff Expressionismus:

> Hengli Man-en (Heinrich Mann, 1871-) schrieb *Pinmin* (Die Armen, 1917), *Xiashu* (Der Untertan, 1918) und andere Romane, (alle Romane) kritisieren das Bürgertum, und betrachten es als Verursacher der Nachteile in der Welt[8].

Das Buch gibt 21 Abbildungen von wichtigen Dichtern und Autoren, fast alle Personennamen, Büchernamen sind zweisprachig. Zu den wichtigen Dichtern lieferte der Verfasser auch mehr Zeilen, z. B. er stellte Goethe mit 9 Seiten vor, wie ein eigenes wissenschaftliches Paper.

Der Autor des Buches Zhang Weilian (1902–2004) lernte von 1814 bis 1918 Deutsch an der Tongji Medizinischen Schule, studiert von 1918 bis 1923 an der Peking Universität Germanistik. Er studierte viele literarische Texte und wurde von Oehlke stark beeinflusst. Später übersetzte er viele deutsche Gedichte, Erzählungen und Romane ins Chinesische, ab 1947 arbeitete er an der Central University (Nanjing Universität)[9].

---

[8] Zhang Weilian, Deguo wenxueshi dagang, Shanghai 1926, S. 131.

[9] Yu Yifang, Das erste Buch in China über deutsche Literaturgeschichte, in: Deutschland Studien, 1997 (01), S. 54–57.

2.2 Japanisches Vorbild: *Ein Überblick über Literatur in Deutschland*

Liu Dajie (1904–1977) wurde in Hu-nan geboren, studierte von 1922 bis 1926 an der Wuchang Pädagogische Hochschule in der Provinz Hubei chinesische Literatur. Dort kannte er den berühmten Schriftsteller Yu Dafu (1896–1945) kennen, unter Yus Einfluss studierte er von 1927 bis 1930 an der japanischen Waseda University Literatur. Später war er Professor für chinesische Literatur an verschiedenen chinesischen Hochschulen.

Liu Dajie verfasste Ende 1927 in Japan auf Chinesisch das Buch *Deguo wenxue gailun* (*Ein Überblick über die Literatur in Deutschland*), als er noch ein junger Student im ersten Studienjahr war. Schätzungsweise wurde er von dem japanischen Germanisten Kosuzu Toraji stark beeinflusst. Er nahm vermutlich viele Materialien aus den japanischen Forschungen. Dieses Buch wurde im Juni 1928 von Beixin Verlag veröffentlicht, dann erschien es 1934 unter dem Namen *Deguo Wenxue dagang* (*Ein Grundriss zur Literatur in Deutschland*). Das Buch 1928 wurde von oben nach unten, von rechts nach links gedruckt, nämlich nach der traditionellen chinesischen Druckweise.

In der Einleitung schrieb der Autor: „Dieses Buch ist kein Buch über deutsche Literaturgeschichte", aber in der Tat hatte der Autor ein Buch über deutsche Literaturgeschichte geschrieben. Am Inhaltsverzeichnis ist das festzustellen, nur der Schwerpunkt ist Literaturgeschichte der Neueren Zeit.

Das Buch hat neun Kapitel: Überblick über die deutsche Literatur der alten Zeit (1. Kapitel), drei Vertreter der Klassik (2. K.), Leben und Werke von Goethe (3. K.), Tragödie, der Schriftsteller Schiller (4. K.), Romantik (5. K.), Realismus und Hebbel (6. K.), Hauptmann und Sudermann (7. K.), Neue Romantik und Neue Klassik (8. K.), Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg (9. K.).

Die Analyse im Buch hat eine Leitlinie, und zwar die Erforschung der Beziehung zwischen Deutscher Literatur und dem deutschen Nationalcharakter. Im ersten Kapitel schrieb der Autor: „Literatur ist nicht nur abhängig von der Persönlichkeit der Dichter und vom Zeitgeist, sondern hat auch einen Grund in dem Nationalcharakter… Der erste Charakter der deutschen Völker ist die absolute Innerlichkeit, sie mögen die Oberflächlichkeit nicht und halten das Wesentliche fest… Der Nationalcharakter der deutschen Völker hat noch eine andere Eigenschaft: die geordete Organisation… Die dritte Eigenschaft ist die Liebe zur Freiheit"[10].

Noch eine Eigenschaft wurde der deutschen Literatur bescheinigt: „Die literarischen Werke von Goethe, Schiller und Peter Hebel, die Musik von Bach, Beethoven, die Gemälde von Dürer, all dies hat sein eigenes (ästhetisches) Ziel … in den deutschen literarischen Texten und Kunstwerken zählen die Stücke

[10] Liu Dajie, Deguo wenxue gailun, Shanghai 1927, S. 41–44.

in Oper und Theater zu den besten… und in der deutschen Literaturgeschichte gibt es viele Dichter, welche die Freiheit loben, das ist kein Zufall"[11].

Das Buch betont die Beziehung zwischen Literatur und Nationalcharakter, dies liegt an der geschichtlichen Entwicklung der chinesischen Geschichte und Geistesgeschichte. Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts war China eine halb-koloniale Gesellschaft, China wurde mehrmals von anderen Mächten besiegt, so wollten die Intellektuellen den Hintergrund finden. Manche meinten, das lag an dem rückständigen System, da brauchte China eine Revolution; manche glaubten, der chinesische Nationalcharakter sei veraltet, da war der Charakter der chinesischen Völker neu zu bilden[12]. Der Autor lobte den Nationalcharakter der deutschen Völker, um zu zeigen: Das sind die besseren Eigenschaften für ein Volk. Literatur wurde nicht nur im ästhetischen Sinne, sondern auch im politischen Sinne verstanden, nämlich, Literatur hatte die Funktion, das chinesische Volk zu erwecken, die chinesische Gesellschaft zu reformieren.

3. FAZIT

Die Verbreitung der deutschen Literatur in China wird von der Verbreitung der deutschen Sprache begleitet. Beim Lehren gab es viele literarische Texte als Hilfsmittel zum Erlernen der Sprache und Grammatik. Es gab vor 1949 auch einige deutsch-chinesische Zeitschriften in China, darin wurden deutsche Literatur vorgestellt.

Nach der Gründung der ersten Germanistik-Abteilung 1917/18 in Beijing hatte die Erforschung der deutschen Literaturgeschichte eine solide Basis. Die Lehrer und Lerner der deutschen Sprache waren die Pioniere der Verbreitung. Sie haben große Leistungen erzielt. *Ein Grundriss zur Literaturgeschichte in Deutschland* (1926) von Zhang Weilian ist ein gutes Zeugnis dafür. Dieser Verbreitungsweg ist ein direkter Weg, vom Deutschen direkt ins Chinesische.

Ein anderer Weg ist die Verbreitung über Japanisch. Anfang des 20. Jahrhunderts bildeten die Forschungen und Übersetzungen zu den Wissenschaften in Japan einen wichtigen Teil der modernen Wissenschaften in China. Das gilt auch für die Germanistik und die deutsche Literaturgeschichte. *Ein Überblick über die Literatur in Deutschland* (1928) von Herrn Liu Dajie ahmte die ja-

[11] Liu Dajie, Deguo wenxue gailun, Shanghai 1927, S. 44.

[12] Yu Yifang, Die chinesischen Erforschungen zu der Beziehung zwischen der deutschen Literatur und dem deutschen Nationalcharakter vor 1949, in: Deutschland Studien, 2000 (02), S. 43–48.

panische Forschung nach, bot mehr Informationen über deutsche Literaturgeschichte an.

Die zwei Bücher waren in China epochal. Das Buch von Zhang Weilian bot eine deutliche Linie zur deutschen Literaturgeschichte. Fast alle wichtigen Autoren und Dichter sind im Buch zu finden. Das Buch von Liu Dajie stellte mehr die Literatur der Neueren Zeit vor, so war es viel dicker (397 Seiten). Diese zwei Bücher förderten die Bildung der Germanisten in China in den 1920er Jahren.

Wer spricht?

Text- und Aufführungsanalyse von Jelineks „Die Schutzbefohlenen“

Shiori Kitaoka (University of Tokyo)

Einführung

Die Flüchtlingskrise hat die deutschsprachige Theaterszene stark beeinflusst. Zuerst haben die Theater Flüchtlinge direkt unterstützt. Um den Flüchtlingen zu helfen, und um gegen die Intervention des Rechtsextremismus zu protestieren, hat die Theaterszene sich vereinigt und sich in der Flüchtlingskrise positioniert.[1]

In der Folgezeit wird das „Flüchtlingstheater“[2] jetzt nicht nur in der freien Szene, sondern auch in den etablierten öffentlichen Theatern aufgeführt. Diese befassen sich traditionell eher weniger mit einem solchen „politischen Thema“, besonders mit dem „Ausländer-Problem“[3]. Interessanterweise wird in Deutschland die Rolle der Flüchtlinge jetzt von Profi-Schauspielern und Laiendarstellern gespielt.

In diesem Beitrag wird das Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek betrachtet. Es wurde in einem staatlichen Theater, dem Thalia Theater Hamburg, produziert (Regie: Nicolas Stemann, Uraufführung in Hamburg: am 12. September 2014). Die Inszenierung gab den Anlass nicht nur für ein großes Engagement der deutschen Theaterwelt, sondern auch für den Auftritt von Laiendarstellern in den öffentlichen Theatern.

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit folgenden zwei Fragen. Die erste: Wie wird Jelineks Text inszeniert und was für eine Bedeutung hat die Inszenierung? Die zweite: Was für eine Bedeutung hat der Auftritt der Flüchtlinge in dieser Inszenierung?

---

[1] Vgl. 北岡志織「スペクタクルとしての難民演劇：現代ドイツ・ハンブルク公共劇場による難民問題関与に関する一考察」難民研究フォーラム 『難民研究ジャーナル』第 9 号 2020 年 114–127 ページ (Shiori Kitaoka: *Flüchtlingstheater als Spektakel*. Eine Betrachtung zum Engagement des öffentlichen Theaters in Hamburg. In: *Refugee Studies Journal*, Bd. 9, 2019, S. 102–115).

[2] Ich verwende den Begriff „Flüchtlingstheater“ im Sinne von „Theater zum Flüchtlingsthema“.

[3] Vgl. Ulich Khuon: *Theater als Forum der letzten Fragen*. In: *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft.* Hrsg. v. Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Wolfram Weiße, Dorothea Grießbach. Münster 2010, S. 17.

1.

> Schau gnädig herab auf unseren Zug […]
> Drum welch Land wohl, liebreicher denn dies, / Könnten betreten wir
>
> Aischylos: *Die Schutzflehenden*[4] (*Hyketides*)

> Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon doch welches Land wohl, liebreicher als dieses, und ein solches kennen wir nicht, welches Land können betreten wir? Keins.
>
> Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*[5]

Jelinek hat „Die Schutzbefohlenen" als Parodie auf einen griechischen Mythos „Die Schutzflehenden" (Hiketides) von Aischylos umgeschrieben. In *Die Schutzflehenden* von Aischylos fliehen die fünfzig Töchter des Danaos, die die Heirat mit ihren Vettern ablehnen, aus Ägypten in die griechisches Polis Argos und bitten um Aufnahme. Der König von Argos kann sich nicht für die Aufnahme entscheiden wegen des Kriegsrisikos zwischen Argos und Ägypten. Aber am Ende wird die Aufnahme der Töchter durch eine Diskussion zwischen Bürgern beschlossen. Das war eine Entscheidung, die den Respekt für die Menschenwürde und das Gewohnheitsrecht zu berücksichtigen hatte.

Zu den Merkmalen von Jelineks Text gehört, dass es keine Handlung, keine klar konturierten Figuren und auch keinen konkreten Ort und keine datierbare Zeit gibt. Im Text von Jelinek, die *Die Schutzflehenden* von Aischylos als Vorlage wählt, gibt es keine Dialoge. Stattdessen wird der ganze Text aus Monologen der Wir-Sprecher, für die der alte griechische Chor Modell steht, konstruiert. Jelineks Text hat keine Absätze und ihr Dramentext ist aus Blöcken von langen Monologen konstruiert.

> Aus unseren anspruchslosen Augen werden wir sanftmütig schauen und um eine Decke und etwas zu essen bitten, sehen Sie, werden Sie Stellvertreter von Stellvertretern, die aber auch alle nicht hier stehen, […]. Heute wollen Sie Decken, Wasser und Essen, was werden Sie morgen verlangen? Unsere Frauen, Unsere Kinder, unsere Berufe, unsere Häuser, unsere Wohnungen? Was werden Sie morgen verlangen, Sie vielleicht noch nichts oder nicht viel, aber morgen wird es viel sein, das wissen wir schon, deswegen sind wir ja die Stellvertreter von Stellvertretern von Stellvertretern, die wissen es alle […].[6]

---

[4] https://www.projekt-gutenberg.org/aischylo/schutzfl/titlepage.html (letzter Aufruf, 28.2.2020).
[5] Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*. In: Dies.: *Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres*. Reinbek bei Hamburg 2018, S. 9.
[6] Jelinek, a. a. O. S. 16–17.

Hier wechseln die Sprecher des „Wir“ zwischen der Rolle von Flüchtlingen und Anderen. In diesem Stück wird die Stimme als Chor montiert, in Kombination mit der Stimme der Gegner der Flüchtlinge, also der „normalen“ EU-Bürger.

In diesen Diskurs fließen auch andere dokumentarische Stoffe wie ein Bericht der Ereignisse um die Flüchtlinge ein, die um ein Aufenthaltsrecht in Wien ersuchen. Das Wort „Stellvertreter von Stellvertretern“ wird wiederholt in Jelineks Stück als Leitmotiv. Das Konzept zeigt, dass die Bitte von Flüchtlingen an die Götter vergeblich ist. Gott ist in der Gegenwart schon verteilt auf verschiedene Rollen. Es gibt einen politischen Gott, einen religiösen Gott und einen ökonomischen Gott. Der zuständige Gott ist nicht mehr erreichbar wegen der modernen Ordnung, in der es nur noch „Stellvertreter von Stellvertretern“ gibt.[7]

Hier wird die gegenwärtige widersprüchliche politische Situation in der EU im Kontrast zur griechischen Zeit dargestellt, als es die Menschenwürde ethisch zu respektieren galt. Hier werden den Flüchtlingen, die normalerweise als „Objekt“ einseitig dargestellt werden und von denen erzählt wird, eine „Wir- und Ich-Stimme“ gegeben. Jelinek hat ihre Stimme, die Stimme von Gegnern und normalen Bürgern und die der Machthaber nebeneinander auf die gleiche Ebene gestellt.

Aber zugleich hat Jelinek diesen polyphonen Text durch eine Intervention der Autorinstanz (Ich) unterbrochen.[8]

> […] kann ich jetzt nicht nachschlagen, hab keine Zeit, muß ich ja schreiben.[9]

Damit versucht Jelinek, die Rezipienten bemerken zu lassen, dass die Autorin hier die Rolle des „Stellvertreters“ von Flüchtlingen, Gegnern, normalen Bürgern und von Machthabern spielt. Auf diese Weise wird für die Rezipienten Distanz gegenüber der „Klageschrift“ hergestellt. Sie werden gezwungen, selbst aktiv darüber nachzudenken, was eigentlich wahr ist.

---

[7] 北岡志織「演劇で難民を代理する――イェリエネク Die Schutzbefohlenen のテクスト・上演比較による一考察」阪神ドイツ文学会『ドイツ文学論攷』第 60 号 2018 年 25–44 ページ (Shiori Kitaoka: *Die Stellvertretung von Flüchtlingen im Theater. Text- und Aufführungsanalyse von Jelineks Die Schutzbefohlenen*. In: *Doitsubungaku-Ronko. Forschungsberichte zur Germanistik*, Bd. 60, 2018, S. 25–46).

[8] Artur Pełka: *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakel. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*, Bielefeld 2016, S. 153.

[9] Jelinek, a. a. O. S. 76.

2.

In der Inszenierung des Thalia-Theaters wird Jelineks Text nicht direkt wiedergegeben. Stattdessen werden die „Wir"-Sprecher visualisiert. Hier werden zwei Ebenen kombiniert. Erstens das „Schauspiel" von Profi-Schauspielern und zweitens „die Erzählung" von Laiendarstellern. Aber dieses „Schauspiel" von Profi-Schauspielern selbst ist auch etwas anderes als das Illusionstheater. Das „Schauspiel" in dieser Inszenierung zeigt oft die Zusammenhänge mit „der Realität" und damit verfremdet es sich selber. Zum Beispiel nennen „Schauspieler" auf der Bühne sich selbst „Schauspieler des Thalia-Theaters". Damit bekommen die Ereignisse auf der Bühne eine lokale Bedeutung und zugleich werden die Zusammenhänge mit dem Raum betont, in dem dieses Theater aufgeführt wird. „Der Raum" ist ein Theater, das im Zentrum einer Großstadt liegt, das über 1000 Sitzplätze verfügt, dessen Schauspieler professionell ausgebildet werden müssen und dessen Zuschauer keine gemeinsame Fluchterfahrung wie die Darsteller auf der Bühne haben, und die eine auf Deutsch gespielte Theateraufführung gut verstehen können. Bei dieser metatheatralischen Inszenierung geht es nicht nur um Flüchtlingsprobleme, sondern auch um das Theater. Benbenek und Schäfer sind der Auffassung, dass es bei der Inszenierung um „Selbstreflexion" geht.[10] Dann stellt sich die Frage, wie die „Selbstreflexion" repräsentiert wird.

Auf der einen Seite lesen und spielen Schauspieler des Thalia-Theaters Jelineks Text mit einer „Wir"-Stimme und sie versuchen, „ein authentisches Flüchtlingstrauerspiel" zu produzieren mit der Verwendung von den ikonischen Flüchtlingsbildern und der traditionellen europäischen Darstellungsweise, zum Beispiel „Blackfacing", „Kopftuch", und „arabische Musik".

Drei „weiße" Schauspieler finden einen Afrikaner auf der Straße und laden ihn ins Ensemble ein, weil sie finden, dass sein Aussehen perfekt für die Flüchtlingsrolle ist. Sie versuchen diesen Afrikaner (obwohl er in Deutschland geboren ist und perfekt Deutsch spricht, und er als Profischauspieler in Deutschland arbeitet) als Mittel für ein authentisches Trauerspiel einzusetzen. Dieser nicht-weiße Schauspieler stellt sich selbst mit seinem eigenen Namen vor, und hier wird gezeigt, dass es zwischen den Profischauspielern eine sichtbare Hierarchie wegen der Hautfarbe gibt. Dieser nicht-weiße Schauspieler muss die Rolle des aggressiven Afrikaners absichtlich mit afrikanischem Akzent spielen, um eine Erwartung der weißen Schauspieler zu erfüllen.

---

[10] Ewelina Benbenek, Martin Jörg Schäfer: *Das Spiel mit den Grenzen, Flucht und die Hamburger Theaterszene zwischen 2013 und 2016.* In: *Flucht und Szene, Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden.* Hrsg. v. Bettine Menke und Juliane Vogel. Berlin 2018, S. 348–374.

Auf der anderen Seite erzählen tatsächlich geflüchtete Menschen ihre eigene Geschichte ohne jegliche Form der Theatralität. Sie erzählen von der schlechten Situation in ihrer Heimat, ihrer Flucht nach Europa und den Schwierigkeiten, mit denen sie im Leben in Deutschland konfrontiert sind. Die „Erzählung von Laiendarstellern" wird als eine Methode des dokumentarischen Theaters seit den 90er Jahren in der freien Szene oft verwendet. Die Laiendarsteller sind meistens Leute, die eine spezifische Erfahrung oder einen speziellen Hintergrund haben. Sie werden manchmal „Experten des Alltags" genannt und sie stehen auf der Bühne als sie selbst. Diese „Experten des Alltags" sind die Leute, die normalerweise nicht auf der Bühne der großen Theaterhäuser stehen können. Sie sind zum Beispiel Arbeitslose, Behinderte, eine sexuelle Minderheit und Ausländer.

Folgt man Myriam Dreysse, dann ist Theater, das auf der Erzählung von „Experten des Alltags" basiert, ganz anders als bisheriges Theater inklusive des migrantisches Theaters, weil Theater mit „Experten des Alltags" Menschen auftreten lässt, die keine andere Rolle verkörpern, sondern sich selbst.[11] Die Zuschauer können auch ganz anders sein. Zuschauer von migrantischem Theater haben normalerweise einen gemeinsamen Hintergrund mit den Darstellern, und meistens wird das Theater in ihrer Muttersprache aufgeführt. In Kontrast dazu erreicht das Theater mit der „Erzählung von Experten des Alltags" in der freien Szene verschiedene Zuschauerschichten.

Dreysse erklärt, dass es bei Theater mit „Expert des Alltags" zwar auch Regisseure, die eine Inszenierung kontrollieren können, gibt. Dann gibt sie aber zu bedenken, dass, im Vergleich zu den Schauspielern der öffentlichen Theater, die Laiendarsteller als „Experten des Alltags" Eigenverantwortung sowohl für die Entscheidungen über das Sprechen als auch des mimischen Handelns übernehmen. „Die Erzählung von Laiendarstellern", diese Theatermethode wird auch in der Theaterpädagogik verwendet, besonders zum Zweck der Integration von Kindern mit Migrationshintergrund. Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass „Die Erzählung von den Laiendarstellern" nicht nur die Existenz „der Fremde" auf der Bühne sichtbar machen kann, sondern auch über etwas Neues in der Realität, die die Zuschauer nicht kennen, informieren kann. Voraussetzung ist, dass die Darsteller auf der Bühne für sich selbst stehen.

Es sieht so aus, dass alle Personen auf der Bühne sich selbst vertreten in Stemanns Inszenierung. Aber hier gibt es große hierarchische Unterschiede zwischen den muttersprachlichen Profi-Schauspielern und den Flüchtlingen

[11] Miriam Dreysse: *Was tue ich hier eigentlich?* In: *Schauspielen heute: Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten.* Hrsg. v. Jens Roselt und Christel Weiler. Berlin 2011, S. 125–136.

auf der Bühne. Die Profi-Schauspieler können alle Rollen spielen. Sie verwenden Jelineks Text und verschiedene Kostüme und Darstellungsmethoden. Sie können Flüchtlinge, zugleich Gegner von Flüchtlingen und Machthaber sein.

Die Inszenierungstechnik erzwingt auch einen Wechsel in der Rolle derjenigen, zu denen die Schauspieler sprechen. Wenn die Schauspieler als die Flüchtlinge sprechen, müssen die Zuschauer die Rolle der Machthaber und der normalen EU-Bürger übernehmen, die die Flüchtlinge um Hilfe bitten. Wenn sie als Gegner der Flüchtlinge sprechen, können dann die Zuschauer die Rolle der Flüchtlinge übernehmen? Nein, sie sprechen bestimmt zu den tatsächlichen Flüchtlingen, die als Laiendarsteller in dieser Inszenierung erscheinen. Im Kontrast dazu stehen die Flüchtlinge immer als die Flüchtlinge auf der Bühne. Sie haben die Gelegenheit, hier ihre eigenen Namen vorzustellen und die eigene Geschichte zu erzählen. Hier werden „das Schauspiel" von Profi-Schauspielern und die Erzählung von den Flüchtlingen gegenübergestellt, und die Flüchtlinge erregen Mitleid bei den Zuschauern.

Stemann hat in seiner Inszenierung das Konzept des „Stellvertreters" nicht benutzt, sondern er hat in der theatralischen Konstruktion dieses Leitmotiv dargestellt. Die Flüchtlinge sind auch Stellvertreter von anderen unsichtbaren zahllosen Flüchtlingen. Stemann hat die Frage gestellt, ob die Stellvertretbarkeit der Anderen mit einer traditionellen Darstellungsweise möglich ist oder nicht. Die Zuschauer nehmen hier auch als Stellvertreter von Machthabern oder normalen EU-Bürgern an dieser Inszenierung teil. Die Betonung der Zusammenhänge mit der Realität zerstört „die Wand". In diesem Sinne wird diese Inszenierung nicht nur auf der Bühne aufgeführt, sondern im ganzen Raum, inklusive des Zuschauerraums.

Die drei weißen Schauspieler nennen sich selbst, aber sie sind eigentlich „die Stellvertreter" des Thalia Theaters und zugleich „die Stellvertreter" der Autorität der deutschen traditionellen Theaterszene, die lange „die Fremde" ohne Selbstreflexion repräsentiert hat. Wenn die drei weißen Männer als „Schauspieler" sprechen, sind die Zuschauer die Stellvertreter der Zuschauer, die Theater mit widersprüchlichen Repräsentationen „der Fremde" genossen haben. Die „Mitschuld" an der Ausbeutung der Künstler und der Rezipienten wird hier entlarvt.

Stemanns Inszenierung wurde als eine der besten zehn Inszenierungen der Theatersaison 2014 bis 2015 ausgewählt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Nach diesem Erfolg haben verschiedene Theater angefangen, „die Erzählung von Flüchtlingen" in ihrer Inszenierung aufzunehmen, um das Mitleid der Zuschauer zu erregen. Aber funktioniert „die Erzählung der Laiendarsteller" dieser Stemann-Inszenierung auch so in entsprechenden Aufführungen in den freien Szenen?

Nach der Erzählung müssen die Flüchtlinge Kapuzenpullover tragen, die als Almosen gegeben werden und ganz anders als die hübschen Kostüme von Schauspielern sind, und sie machen den Reißverschluss zu, so dass ihre Gesichter nicht mehr erkennbar sind. Dann werden die unterschiedlichen Individuen zu einer gesichtslosen Masse, einer Gruppe von Flüchtlingen. Auf der Bühne nehmen die Flüchtlinge die niedrigste Stellung in einer doppelten Hierarchie ein.

„Die Erzählung von Laienschauspielern" verfremdet die „Künstlichkeit" des Schauspiels hier. Aber sie können ihren Auftritt nicht mit dem „Schauspiel" von Profi-Schauspielern vermischen. Er bleibt begrenzt, denn die Laiendarsteller werden in theatralischer Weise von einem Zaun auf der Bühne begrenzt. Dann wird im „Schauspiel" ein Theaterzaun aufgezogen. Profi-Schauspieler können immer die Erzählung von den Laien-Schauspielern kommentieren und damit in ihre „Erzählung" intervenieren, aber die Laienschauspieler können nicht an „dem Schauspiel" teilnehmen. In dieser Inszenierung ist die Erzählung von Laiendarstellern gegenüber dem „Schauspiel" von Profi- Schauspielern benachteiligt.

Am Ende dieser Aufführung sagen die Profischauspieler als „Stellvertreter" des Thalia Theaters.

„Wir können nicht euch helfen, aber wir müssen doch euch spielen!"

Der Auftritt der Laien-Darsteller mit Flüchtlingshintergrund in dieser Inszenierung bedeutet nicht, dass ein öffentliches Theater endlich die Vielfältigkeit akzeptiert hat. Die Laienschauspieler werden per Audition „ausgewählt". „Die Erzählung von Flüchtlingen" wird als ein dokumentarischer Stoff aus „der Realität" mit anderen dokumentarischen Stoffen zusammen montiert und in das „Schauspiel" von Profi-Schauspielern eingeschoben. Sie sind jetzt sichtbar auf der Bühne, aber sie stehen nicht für sich selbst, sondern für das Theater und seine Zuschauer. Am Anfang sieht es so aus, dass „die Erzählung der Flüchtlinge" ihre Individualität zeigt. Aber danach werden die Individuen in der theatralischen Spielweise versteckt. Was die Zuschauer hier sehen können, ist ein Prozess, in dem elende Flüchtlingsbilder, die der Erwartungshaltung von Zuschauern entsprechen, auf der Bühne produziert werden.

Sich dem ‚Wir' verweigern, um gemeinsam zu überleben

Lebensphilosophische Reaktionen auf den NATO-Doppelbeschluss in Texten Konstantin Weckers aus den achtziger Jahren

Hans Giessen (Universität Helsinki)

Einleitung

Konstantin Wecker kann auf eine fast 50-jährige Karriere als Liedermacher in Deutschland zurückblicken. Seine erste Langspielplatte erschien 1972 („Die sadopoetischen Gesänge des Konstantin Amadeus Wecker"). Diese erste Veröffentlichung war noch nicht erfolgreich, aber spätestens seit den späten siebziger Jahren hatte sich Wecker als einer der bekanntesten deutschsprachigen Liedermacher etabliert.

Für ‚Liedermacher' spielt der Text eine besondere Rolle. Der Begriff korreliert weitgehend mit dem angloamerikanischen ‚singer-songwriter'; auch dort ist eine gewisse Ernsthaftigkeit bezüglich der sprachlich-inhaltlichen Ausarbeitung der Songtexte im Begriff angelegt. Die ‚handwerkliche' Komponente des Begriffs Liedermacher geht auf Bertolt Brecht zurück, der sich selbst als ‚Stückeschreiber' bezeichnet hat. Richard Rundell spricht (1986) explizit von einer „workaday quality", die dem Ausdruck innewohne und die mithin einen „social criticism" nahezu zwangsläufig impliziere. Der Hinweis auf Brecht ist im Übrigen nicht nur der Genrezuschreibung und ihrer Etymologie und Historie des Begriffs Liedermacher geschuldet. Im Falle Weckers kann man auch eine inhaltliche Nähe feststellen, die dazu geführt hat, dass er sogar ein Album produzierte, in dem er Brecht-Texte vertont hat (Wecker 1998).

Der gesellschaftskritische Ansatz hat mithin bereits von Anfang an die Texte Konstantin Weckers geprägt. Dies passte in die Zeit: Die siebziger und achtziger Jahre waren in Westdeutschland von der Friedensbewegung geprägt, die sich aus dem linksalternativen Milieu der Post-68-Bewegung entwickelt hat und tendenziell gar zum Mainstream wurde. Im Gegensatz zu anderen Post-68ern definierte Wecker seinen Pazifismus aber nicht theoretisch, sondern bezeichnete ihn als Folge seines eher intuitiven Menschen-

und Weltbilds (vgl. Wecker 2007: 27). Es gibt bei Wecker deshalb keinen Bruch zwischen politischen Liedern, Liebesliedern und philosophischen Songs.

Dieser Gegensatz zu anderen deutschsprachigen Liedermachern der siebziger Jahre, die mit ihren Songs Arbeiter im Sinn einer tendenziell marxistisch geprägten Aufklärungstheorie erreichen wollten (z. B. Ton Steine Scherben, Floh de Cologne, Franz-Josef Degenhardt, Hannes Wader und andere), steigerte aber in den achtziger Jahren seine Popularität, nachdem einerseits deutlich wurde, dass die ideologische Engführung in ein gewisses Sektierertum mündete, andererseits die empfundenen Bedrohungen durch die Nato-Nachrüstung und die Atomwirtschaft zu einem Wiedererstarken der Lebensphilosophie (Kluge 1983; zum Begriff: Baumgartner 2003) führte.

Damit steht Wecker den amerikanischen ‚singer-songwriter' zunächst näher als den anderen in der gleichen Zeit aktiven deutschsprachigen ‚Liedermachern'. Im Kontext der Friedensbewegung kam es deshalb auch bald zu einer übernationalen Kooperation, „Friedenskonzerte[n] mit Gianna Nannini und Harry Belafonte, Maria Faranturi und Mikis Theodorakis" (Wecker 2007: 101), sowie, als Höhepunkt, die Zusammenarbeit mit Joan Baez, der früheren Lebensgefährtin Bob Dylans, sowie mit Mercedes Sosa aus Argentinien, einer der bekanntesten Vertreterinnen der ebenfalls ähnlich zu bewertenden *Nueva Canciòn*. Diese Zusammenarbeit gipfelte in Konzerten und einer Fernsehdokumentation mit dem Titel „Three Voices, Three Worlds, One Vision" (Baez/Wecker/Sosa 1988).

Konstantin Wecker ist noch immer als politischer ‚singer-songwriter' aktiv und hat sich beispielsweise in jüngerer Zeit für die Aufnahme von Flüchtlingen positioniert (siehe seinen Internetauftritt www.wecker.de). Noch immer ist auch die beschriebene Kombination charakteristisch für die Inhalte seiner Texte: Es gibt einen auffälligen Anteil politischer Lieder, die begründet werden mittels Songs, die lebensphilosophische Tendenzen erläutern. Die Wechselwirkung und gegenseitige Begründung dieser Kombination als Grundlage seines Menschenbilds und seiner Songs werden im folgenden Beitrag erläutert. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Liedern, die Wecker zu Beginn seiner Karriere geschrieben hat.

LEBENSPHILOSOPHIE ALS GRUNDLAGE FÜR POLITIK UND GESELLSCHAFTSKRITIK

Konstantin Wecker selbst benennt als den Beginn seiner Karriere die „Zeit meiner größten Erfolge seit 1978, als die Schallplatte ‚Genug ist nicht genug' herauskam" (Wecker 2007: 101–102). Bereits der Titel (Wecker 1978) entspricht

sehr klar und direkt einer lebensphilosophischen Einstellung (Baumgartner 2003). Er verweigert sich einer rationalen, verstandesbestimmten Reduktion auf ‚Vernünftiges':

„Genug ist nicht genug
ich laß mich nicht belügen.
Schon Schweigen ist Betrug,
genug kann nie genügen."

Das Lied bringt eine Lebenskonzeption zum Ausdruck, die in anderen Songs präzisiert und erklärt wird. Zunächst wird deutlich, dass die Betonung des Lustprinzips und die Ablehnung ‚vernünftiger' Diskurse aus Weckers Sicht nicht ‚unpolitisch' ist, obwohl Politik gemeinhin als das Streben nach vernünftigen Ausgleichsprozessen gilt, um das gesellschaftliche Miteinander zu regeln. Aus Weckers Sicht führt die Dominanz der Vernunft aber offenbar zu einer Verengung, die ein intensives Leben erschwert oder gar unmöglich macht – und, gemäß einer ‚Dialektik der Aufklärung' (vergleiche Horkheimer/Adorno 1947), selbst zum Problem wird. Wecker untersucht diese Dialektik aber, wie angedeutet, nicht theoretisch, sondern postuliert einen Gegenentwurf. Der Titel eines auf der Langspielplatte des Jahres 1981 veröffentlichten Liedes hat den Charakter eines Pamphlets beziehungsweise gar Manifests; er lautet „Schafft Huren, Diebe, Ketzer her".

„Schafft Huren, Diebe, Ketzer her
und macht das Land chaotisch,
dann wird es wieder menschlicher
und nicht mehr so despotisch."

‚Chaos' ist hier offenbar ein positiver, mit ‚Menschlichkeit' verbundener Begriff, garantiert durch ‚Huren, Diebe, Ketzer' – selbst Diebe, die sich auf Kosten anderer bereichern, und das Chaos, das sie verursachen, sind Konstantin Wecker demnach lieber als die bestehende, ‚Huren, Diebe, Ketzer' bekämpfende Ordnung, die, wie aus dem Kontext angenommen werden muss, deshalb unmenschlich und ‚despotisch' ist, weil sie alles aus ihrem Ordnungsrahmen Fallende bekämpft.

In anderen Songs begründet Wecker seine Position genauer mit dem Bild eines allmächtigen, unmoralischen Systems, in dem das Prinzip der ‚Ordnung' zum Selbstzweck degeneriert sei. ‚Ordnung' ist nun in der Tat ein Begriff, der dem lebensphilosophischen Konzept durchaus entgegensteht. Der Titel von Weckers Song ist allerdings doppeldeutig; er lautet: „Es ist schon in Ordnung" (erschienen auf der bereits genannten Platte „Genug ist nicht genug" im Jahr 1978):

„Ob das der Lehrer ist,
oder der Meister,
irgendwann treten sie dich,
denn sie sind immer feister.
Ob das die Eltern sind
und ihr Ordnung muß sein –
du möchtest wachsen,
doch sie kriegen dich klein.
Dann träumst du von Wiesen
und von Dingen die weich sind,
währenddessen erzählen sie dir,
daß die Menschen nicht gleich sind,
und daß das wichtig ist,
daß man pariert:
denn da ist immer wer,
der bestimmt und regiert.

Dann möchtest du rennen,
dann möchtest du schrein,
hast unbändige Lust,
einmal böse zu sein.
Da muß doch was faul sein,
das kann doch nicht stimmen,
die wollen dich einfach
auf Untertan trimmen.
Die reden von Liebe –
was damit wohl gemeint ist?
Du schaust dein Gesicht an,
das meistens verweint ist.
Dann dauerts nicht lange,
dann ist es passiert:
Es ist schon in Ordnung,
daß jemand regiert."

Das Ende des Textes schildert einen Prozess, der im Bewusstsein der von Konstantin Wecker beschriebenen poetischen Person abläuft und der dazu führt, das als feindlich, bedrohlich und zerstörerisch erlebte gesellschaftliche und politische System zu akzeptieren. Was dabei das System tatsächlich ist, kann offenbar nur in Form einer Umkreisung dargelegt werden: „Ob das der Lehrer ist, oder der Meister, […] [o]b das die Eltern sind" – alle, die die Grundsätze akzeptieren, dass ‚Ordnung sein muß', „daß es wichtig ist, daß man pariert", dass jemand „bestimmt und regiert" und deshalb andere –

auch und gerade das Du – ‚auf Untertan getrimmt' werden; zum Teil mit Brutalität und Härte, denn es heißt, „irgendwann treten sie dich, denn sie sind immer feister". Das System definiert sich primär durch Strukturen von Machtausübung. Der Song nimmt damit inhaltlich Elemente von Pink Floyds „The Wall" (1979) vorweg und zeigt, wie sehr politische Konzepte zeitgeistabhängig sind.

Konstantin Wecker kreist das System weiter ein, indem ihm Reaktionen des Du als Spiegel gegenübergestellt werden. Das poetische Du ist ein Untertan, der unter der Absicht des aus Staats- und Gesellschaftsstrukturen bestehenden Systems, seine Persönlichkeit zu brechen, leidet. Die Eigenschaften dieser Persönlichkeit beschreibt Konstantin Wecker teilweise detailliert, immer aber in Bezug auf das System und auf Machtstrukturen.

Seine Träume beziehen sich auf Bereiche außerhalb der Macht, so auf ‚Wiesen', also auf ästhetische und natürliche, vom Menschen und seinen gesellschaftlichen Strukturen weitgehend unberührte Freiräume. Auch die ‚Dinge die weich sind' erklären sich negativ durch den Machtbegriff, denn Macht verlangt ja offensichtlich Härte und Unsensibilität. Dem stellt Wecker positiv assoziierte Eigenschaften gegenüber: die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit, Sensibilität, ‚Liebe' – ‚Ordnung' ist nicht sinnstiftend und steht den tatsächlichen Werten entgegen.

Im Text von „Hexeneinmaleins" behauptet Wecker ein weiteres Mal die (hier nicht gesellschaftliche, sondern ausschließlich staatliche) Unterdrückung in der Gegenwart:

„[…]
Heute haßt man modern,
die Angst ist die Flamme unserer Zeit,
und die wird fleißig geschürt.
Sie verbrennen dich mit ihren Zungen und ihrer Ignoranz;
dicke freundliche Herren
bitten per Television zur Jagd.
Tausende,
zum Feindbild verdammt,
halten sich fürs Exil bereit:
Die Schlupfwinkel werden knapp Freunde,

Höchste Zeit,
aufzustehn!"

Die Schlussaussage ist doppeldeutig. „Höchste Zeit, aufzustehn" – das kann heißen: es ist bald zu spät, um noch einen ‚Schlupfwinkel' zu erreichen; die sind jetzt schon ‚knapp', und vielleicht wird die ‚moderne' Unterdrückung

(bald) noch intensiver. Die Schlussaussage kann aber auch bedeuten, dass Widerstand notwendig ist; weil die ‚Schlupfwinkel' ‚knapp' werden und die Unterdrückung zunimmt, ist es nun „höchste Zeit, aufzustehn".

In jedem Fall handelt es sich um eine Aufforderung, die sich aus der als weiter wachsend empfundenen Unterdrückung erklärt. Bemerkenswert ist, dass Belege für die Unterdrückung und ihr (angeblich steigendes) Maß konkret kaum erfolgen – im Gegensatz zu den sehr plastischen Beispielen aus der Geschichte, dort von Giordano Bruno („als sie Giordano Bruno verbrannten […]", so beginnt der Song) bis zu „sechs Millionen Juden" („[…] zum Aderlass geprügelt für die Reinheit des Blutes"). Damit wird eine Universalität von Macht und Unterdrückung ausgedrückt. „Die Angst ist die Flamme unserer Zeit" ist die Wiederaufnahme der Hexenmetapher, das Bild der ‚Jagd per Television' eine Anspielung auf die bekannte und populäre ZDF-Sendereihe auf „Aktenzeichen XY – ungelöst", vielleicht auch eine (nicht ganz korrekte) Anspielung auf George Orwells damals vieldiskutierten Roman „Nineteen Eighty Four" (1949). Die ‚Freundlichkeit' und Gemütlichkeit, die als Assoziationen den ‚Herren' zugeordnet werden müssen, erweisen sich im Kontext ihrer menschenjagenden Tätigkeit als besonders gefährlich, da sie eine eindeutige Benennung zu verhindern scheinen. Die ‚Dicke' zeigt auch, dass es den ‚Herren' wohl ökonomisch gutgeht, dass sie also von ihrer Macht in vielerlei Hinsicht persönlich profitieren – im Gegensatz zu den in Angst lebenden Unterdrückten; die ‚Freundlichkeit' ist deshalb besonders verlogen und perfide. Die ‚Dicke' assoziiert zudem, dass die ‚Herren' nicht selbst körperlich anstrengende Arbeit verrichten und Fahndungen und ‚Jagden' abhalten, sondern die Aufgabe (an wen?) delegieren. Das ‚Fernsehen' ist in diesem Zusammenhang ein arbeitserleichterndes Instrument, das gleichzeitig, dank seiner Verbreitung, große Effektivität verspricht. So entsteht der Eindruck eines einerseits äußerst wirksamen, andererseits kaum fassbaren Unterdrückungssystems, das bis in die Gegenwart wirkt:

„Immer noch werden Hexen verbrannt
auf den Scheiten der Ideologien.
Irgendwer ist immer der Böse im Land
und dann kann man als Guter
und die Augen voll Sand
in die heiligen Kriege ziehn!"

‚Ideologien' sind dabei sicherlich nicht im politikwissenschaftlichen Sinn zu verstehen; zweifellos gehören für Konstantin Wecker auch Prinzipien wie eben ‚Ordnung' dazu.

Obwohl die Unterdrückung tödlich sein kann, scheint Anpassung keine Alternative für Konstantin Wecker zu sein. Heißt es hier: „Höchste Zeit, auf-

zusteh'n", schreibt Wecker wenige Jahre später einen Song mit dem Titel „Sage nein!" (1993).

Nicht immer benötigt Wecker die Abgrenzung; sie macht immerhin seine Gründe deutlich. In der Regel wird die Lebensphilosophie aber positiv dargestellt. Ein Song auf der Langspielplatte von 1978 feiert deshalb auch ganz simpel und konkret „[e]ine ganze Menge Leben" – erneut ein deutliches Aufgreifen der lebensphilosophischen Konzeption bereits im Titel.

Damit schließt sich der Kreis. „An Genuß bekommt man nämlich nie zuviel" entspricht dem Motto „Genug ist nicht genug". Das irrationale, vielleicht unvernünftige, in jedem Fall intensive Leben ist der Gegenpol zur ‚Ordnung' und zum politischen System, das selbst als irrational und bedrohlich erlebt und abgelehnt wird.

DISKUSSION

Es ist deutlich, dass Konstantin Wecker mit einem gewissen „Pathos der autonomen Deutung des sich selbst genügenden schöpferischen Lebens aus ihm selbst und die radikale Abkehr sowohl von jedweder positivistischen Welterklärung als auch von aller als rationalistisch deklarierten Vernunft- und Verstandesmetaphysik" (Baumgartner 2003) zum Ausdruck bringt, seine Weltsicht also sehr eindeutig lebensphilosophisch ist. Die Lebensphilosophie weist dabei eine deutliche Nähe zu und Beeinflussung durch den antiken Kynismus (Brenham/Goulet-Cazé 2000; Döring 2006), die Schule der Stoa (Brennan 2005) oder die Philosophie Epikurs (Jones 1989) auf. Ähnlich wie dort, leitet auch Wecker eine intensive Lebens- und Liebesbejahung aus der krisenhaften Gegenwartssituation ab, gleichzeitig aber auch eine durchaus irrationale, sehr energische Kritik des Staates und des Prinzips der ‚Ordnung'. Gerade die Lebensbejahung und Theoriekritik (bis -feindlichkeit) haben offenbar zum Erfolg Weckers seit den siebziger Jahren beigetragen. Damals herrschte zumindest in Westdeutschland eine Weltsicht, die die (offenbar auf wissenschaftlichen Erkenntnissen wie auf spezifischen staatspolitischen Konzeptionen beruhende) Nachrüstung, aber auch die Atomwirtschaft als Bedrohung des Lebens betrachtete (Giessen 1992). Rationalität war in dieser Sicht nicht Teil der Lösung des Problems, sondern eine Ursache. In diesem Kontext trat Konstantin Wecker als Liedermacher auf, der einen intensiven lebensphilosophischen Gegenentwurf vertrat.

REFERENZEN

Baez, Joan; Wecker, Konstantin; Sosa, Mercedes (1988), *Three Voices, Three Worlds, One Vision*. Online: https://www.youtube.com/watch?v=7yq6Sj7OsAc

Baumgartner, Hans (2003), „Lebensphilosophie". In: Rehfus, Wulff D. (2003), *Handwörterbuch Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 90–96

Branham, Robert Bracht; Goulet-Cazé, Marie-Odile (2000), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy.* Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press

Brennan, Tad (2005), *The Stoic Life.* Oxford: Oxford University Press

Degenhardt, Franz Josef (1965), *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*. Berlin: Polydor

Döring, Klaus (2006), *Die Kyniker.* Bamberg: Buchner

Floh de Cologne (1970), *Fließbandbabys Beat-Show.* Berlin: Ohr/Metronome

Giessen, Hans W. (1992), *Zeitgeist populär. Seine Darstellung in deutschsprachigen postmodernen Songtexten (bis 1989)*. St. Ingbert: Röhrig

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1947), *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido

Jones, Howard (1989), *The Epicurean Tradition*, New York: Routledge

Kluge, Thomas (1983), „Noch ein Untergang des Abendlandes? Leben und Tod – die unbewusste Renaissance der Lebensphilosophie in der Ökologiebewegung". In: *Politische Vierteljahresschrift*, Jahrgang 24, Heft 4, 1983, 428–445.

Orwell, George (1949), *Nineteen Eighty Four*. London: Secker & Warburg

Rundell, Richard J. (1986), „*West Germany's* Liedermacher*: Pop Music and Social Criticism*". In: *European Studies Journal.* Vol. 3, 1986, 35–53.

Pink Floyd (1979), *The Wall*. London: Harvest

Ton Steine Scherben (1970), *Macht kaputt was euch kaputt macht*. Berlin: David Volksmund Produktion

Wader, Hannes (1975), *Volkssänger*. Berlin: Mercury

Wecker, Konstantin (1973), *Die sadopoetischen Gesänge des Konstantin Amadeus Wecker*. München: Ariola

Wecker, Konstantin (1976), *Weckerleuchten*. München: Ariola

Wecker, Konstantin (1978), *Genug ist nicht genug*. München: Ariola

Wecker, Konstantin (1981), *Liebesflug*. München: Ariola

Wecker, Konstantin (1993), *Uferlos*. München: Ariola

Wecker, Konstantin (1998), *Brecht*. München: Ariola

Wecker, Konstantin (2007), *Die Kunst des Scheiterns*. München: Piper

Internet: www.wecker.de

Sektion 4

Nach dem Nationalen oder Jenseits des Nationalen — Divergenz und Konvergenz in der modernen Literatur

Identitätskrise als Wunde

Jenny Erpenbecks moderne Nachkriegskurzgeschichte *Sibirien*

Dirk Baldes (Chiang Mai University)

Die Themen ‚Kindheit', ‚Erinnerung' und ‚Wahrheit' sind prägend für die frühen Texte von Jenny Erpenbeck. Mit ihnen geht es zugleich um Menschen, die auf der Suche nach ihrer familiären Identität sind oder in diese Suche hineingestoßen werden. Schon ihr Debütroman *Geschichte vom alten Kind* (1999) handelt von einer Frau Anfang 30, die ihre Identität und ihr Alter bewusst verschleiern kann und sich in die Rolle einer Vierzehnjährigen flüchtet. In ihrem zweiten Roman *Wörterbuch* (2005) wird das Mädchen, von dem die Geschichte handelt, erst als Erwachsene erfahren, dass ihre Kindheit in der Machtzentrale eines totalitären Regimes ein einziger Betrug war und Begriffe wie ‚Geburtstag', ‚Eltern', ‚Liebe' oder ‚Wahrheit' vor diesem Hintergrund neu definiert werden müssen. In beiden Texten ist das Problem der Identitätssuche im Kontext eines generationenumspannenden familiären Beziehungsgeflechts eine Suche nach Wahrheit und zugleich Ausgangspunkt der Handlung.

Konzentriert und als Kurzgeschichte stark verdichtet wird das Thema der kindlichen Identitätssuche auch zum bestimmenden Thema in *Sibirien*, jenem Text, mit dem Erpenbeck 2001 den Preis der Jury beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb gewann und der Autorin in der Nachfolge der *Geschichte vom alten Kind* und im Kontext des von Volker Hage ausgerufenen „Fräuleinwunders"[1] der 90er Jahre zum literarischen Durchbruch verhalf. Die kurze Familiengeschichte, in der Enkel-, Eltern- und Großeltern-Generation miteinander verwoben und eine familiäre Identität konstruiert werden, projiziert die Umstände der Rückkehr einer jungen Mutter aus dreijähriger Gefangenschaft in einem sibirischen Gulag nach Ende des Zweiten Weltkrieges in die Erzählgegenwart der 90er Jahre hinein: Zur Durchsicht der mütterlichen Nachlassdokumente sitzen Sohn und Enkelkind der Frau – es bleibt unklar, ob es sich um einen Enkel oder um eine Enkelin handelt – beisammen, wobei die Geschichte aus der Erinnerung des Sohnes, also aus der Perspektive eines Fünf- oder Sechsjährigen entfaltet wird. Vermittler der Geschichte ist jedoch das auf-

[1] Volker Hage: Ganz schön abgedreht. In: Der SPIEGEL 1999, H. 12, S. 244–246, hier: S. 245.

grund seiner eloquenten Darstellungsweise wohl bereits erwachsene Enkelkind der Protagonistin, das der Subjektivität des Vaters eine distanzierte Neutralität entgegensetzt. Erstaunlich ist jedoch, dass die Geschichte um die Rückkehr der Großmutter bisher ein Geheimnis zu sein schien und dem Enkelkind offenbar unbekannt ist. Nur dieser Umstand, der Ausdruck eines generationenübergreifenden Kommunikationsdefizits ist, erklärt die späte Beredsamkeit und Detailtreue des Vaters erst während der gemeinsamen Durchsicht des Nachlasses.

Die Geschichte steht thematisch im Kontext der Nachkriegsliteratur: Die Problematik der Heimkehrer, die psychischen Konstitutionen der Betroffenen, die oft damit einhergehenden innerfamiliären Kommunikationsdefizite und Konflikte sowie eine den materiellen und psychischen Zerstörungen angepasste Sprachverwendung[2] sind nicht nur Gegenstand der Literatur unmittelbar nach 1945, sondern auch Gegenstand dieses Textes. Hinzu kommt auch eine formale Anpassung, da *Sibirien* gattungskonform zur traditionellen (Nachkriegs-)Kurzgeschichte konzipiert ist. Als ein „Stück herausgerissenes Leben"[3] beginnt sie medias in res, verallgemeinert durch die Namenlosigkeit der Charaktere und weitgehend blass skizzierten Figuren das scheinbar individuelle Schicksal als Schicksal einer ganzen Generation und konzentriert die Handlung auf das mehrfach wiederholte, prägende Erlebnis der mütterlichen Heimkehr. Lediglich der im Vergleich zu allen anderen (konjunktivischen) Abschnitten realisierte indikativische Schlussabschnitt, der die Geschichte überhaupt erst in die Gegenwart transportiert, unterscheidet durch die Technik einer doppelten Übermittlung und einer darin angelegten narrativen Distanzierung diese Nachkriegsgeschichte von anderen. Die Art und Weise der erzähltechnischen Vermittlung dieser kriegsbedingten Traumata macht sie zugleich sehr modern: die Rückprojektion sorgt nicht nur für eine zeitliche Distanz zum Geschehen, sondern auch für eine narrative Neutralisierung der väterlichen, sehr subjektiven Erinnerung und somit für eine als „Fairness"[4] gegenüber den Figuren empfundene Darstellung. Aus den Rekursen auf die traditionelle Nachkriegsliteratur von Autoren wie Heinrich Böll oder Wolfgang Borchert einerseits und der modernen Vermittlungstechnik andererseits entwickelt sich eine Perspektive, die somit wichtige Aspekte der Nachkriegs-

[2] Erinnert sei an dieser Stelle beispielhaft an Borcherts *Küchenuhr* oder an Günter Eichs *Inventur*, in denen die Rückkehr zu einer elementaren Sprache und damit ein gewisses Schweigen – nicht zuletzt im Zusammenhang mit einer neuauflebenden Sprachkritik als Ausdruck des Widerstands gegen die ideologisierte Sprachverwendung des NS-Regimes – geradezu programmatisch für einen Großteil der Literatur nach 1945 wurde.

[3] Schnurre, Wolfdietrich: Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte. In: Deutsche Rundschau 87 (1961), H. 1, S. 61–66, hier S. 61.

[4] [Urteilsbegründung zum Preis der Jury.]

literatur vergegenwärtigt und damit auch einem jüngeren Lesepublikum wieder interessant macht.

Die Sprachgewalt des Textes entfaltet sich aber nicht ausschließlich mit Hilfe dieser distanzierten Vermittlungsstrategie des Enkelkindes. Es fallen zudem für die Kurzgeschichte der Nachkriegszeit typische sprachliche Besonderheiten auf: so etwa die zahlreichen Wiederholungen ganzer Ereignisse – die imposante Rückkehr der Mutter und der Rauswurf der Geliebten werden gleich an fünf Stellen im Text mit ähnlichen, zum Teil identischen Worten beschrieben – oder auch die Vielzahl rhetorischer Wiederholungsfiguren.[5] Die Kurzgeschichte erscheint somit in einer sehr einfachen, „unaufgeregten", „lapidaren Sprache"[6], die gerade durch den aufdringlichen Wiederholungsstil und Formulierungen wie „sie haben gegessen, es war ja Mittag"[7] oder „Es war nicht das Bein, sagt mein Vater […] Nein, das Bein war es nicht, sagt mein Vater"[8], stark an Borcherts Erzählprosa erinnert und hier wie dort Ausdruck eines Traumas ist und einer Reduktion des Sprachmaterials auf das Elementare Rechnung trägt.

Nicht zufällig ist die Perspektive, aus der erzählt wird, die einer erinnerten Kindheit, die als Stück der Familiengeschichte nun an die Enkelgeneration weitergegeben wird. ‚Generationenübergreifende Vermittlung', ‚Erinnerung' und ‚Kindheit' wären somit wichtige Paradigmen, unter denen sich Erpenbecks Text lesen ließe: „Was mich beschäftigt, ist, daß man Kindern irgendwann die Welt erklären muß. Irgendwann kommt der Moment, da erfahren Kinder, die noch nichts Schlimmes erlebt haben, alles über Konzentrationslager, Folter und Krieg und vielleicht […] auch etwas über Schuld und Verstrickung ihrer Eltern."[9] Die Kindheit ist für Erpenbeck auch ein prägendes Moment der eigenen Identität: „Die Kindheit ist einmalig. Man kann sich keine andere kaufen. Das Kind in meinem neuen Buch verliert seine echten Eltern und damit Heimat und Identität. Nachträglich kann man das nicht ersetzen."[10] Letztlich geht es also um vergleichbare identifikatorische Intentionen wie in den Vaterbüchern der siebziger und achtziger Jahre[11], mit dem Unterschied, dass sich durch die neu hinzugekommene Enkelgeneration zugleich

[5] Wortdopplungen treten im Umfeld eines Satzes oder zweier aufeinanderfolgender Sätze als Anaphora, Epiphora oder Epanalepsen sehr häufig auf, so etwa die Wiederholung der Wörter „Treppe", „Geländer", „Stimme", „kein Wort" (94).

[6] [Urteilsbegründung zum Preis der Jury.]

[7] Erpenbeck: Sibirien, S. 93.

[8] Ebd., S. 101f.

[9] Jan Brandt: [Interview mit Jenny Erpenbeck].

[10] Ebd. Mit dem „neuen Buch" ist *Wörterbuch* gemeint, das 2005 im Eichborn Verlag erschienen ist.

[11] Etwa Paul Kerstens *Der alltägliche Tod meines Vaters* (1978), Christoph Meckels *Suchbild über meinen Vater* (1980), Peter Härtlings *Nachgetragene Liebe* (1980) oder Ludwig Harigs *Ordnung ist das ganze Leben* (1986).

die Art und Weise der Vermittlung verändert hat. Erzählte die von Krieg und Nachkrieg direkt betroffene Autorengeneration ebenso unvermittelt wie authentisch von ihren eigenen Erlebnissen und denen ihrer Zeitgenossen, so waren die Autoren der Vaterbücher an der Schuldfrage ihrer Väter und deren Aufarbeitung interessiert. War diese Beschäftigung mit Krieg und Nachkrieg im Spiegel der Vaterfigur ein „Rekonstruktionsversuch der in der eigenen Kindheit erfahrenen Beschädigungen“[12], so vermittelt *Sibirien* nun die Kriegs- und Nachkriegserlebnisse hingegen über die Elterngeneration hinweg an eine Enkelgeneration, deren zeitlicher und emotionaler Abstand zu Krieg und Nachkrieg die familiäre Erinnerung und damit einen Teil der historischen Identität zu verwischen oder gar auszulöschen droht. Die Rolle des Enkelkindes als distanzierter Erzähler ist also insofern von besonderer Bedeutung, als es selbst Adressat der väterlichen Erinnerungen ist und damit Gelegenheit erhält, seine eigene Identität im Kontext der bislang unbekannten Familiengeschichte zu verifizieren. Allerdings bleibt die stark emotionale Sicht des Vaters auf das für die Identitätsbestimmung so wichtige Verhältnis zwischen Großmutter und Großvater die einzige Informationsquelle. Erst der letzte Satz, der die Furcht des Vaters vor den Briefen der Geliebten seines Vaters offenbart, öffnet die Geschichte in mehrfacher Hinsicht und trägt sie weit über den Schluss hinaus: Würden sie die Briefe lesen oder vernichten? Welche Konsequenzen ergäben sich daraus für die (historische) Identität von Sohn und Enkelkind? Vordergründig bleibt unklar, weshalb diese Furcht berechtigt sein könnte, da ja auch der Inhalt der Briefe unbekannt ist. Einen bedrohlichen Charakter erhalten sie jedoch durch die Annahme des Sohnes, dass sie der eigentliche Grund für den Tod des Vaters[13] seien und deshalb, weil die verloren geglaubte, väterliche Stimme zur Heimkehr der Mutter eine Revision seines positiven Mutterbildes bewirken und damit die Fragilität der eigenen Identität offenbaren könnte.

Mit dieser Furcht, die in der Heimkehr der Mutter ihren Anfang nimmt und bis in die Erzählgegenwart hineinreicht, rekurriert der Text als Erinnerungsgeschichte zugleich auf Heinrich Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* und seine These, dass man die Erinnerung an den Krieg und seine Folgen zur Bewältigung der traumatischen Erlebnisse wachhalten müsse. Es sei jedermanns „Aufgabe, daran zu erinnern, daß der Mensch nicht nur existiert, um verwaltet zu werden – und daß die Zerstörungen in unserer Welt nicht nur äußerer Art sind und nicht so geringfügiger Natur, daß man sich anmaßen kann, sie in wenigen Jahren zu heilen.“[14] Der Krieg nämlich würde „niemals

[12] Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, S. 617.
[13] Vgl. Erpenbeck: Sibirien, S. 101f.
[14] Heinrich Böll: Bekenntnis zur Trümmerliteratur, S. 35.

zu Ende sein […], solange noch irgendwo eine Wunde blutete, die er geschlagen hat"[15]. Bölls These von der ‚Wunde Krieg', die sich noch in seinem Spätwerk wiederfinden lässt, findet in Erpenbecks Kurzgeschichte vordergründig zunächst durch die Thematisierung der Heimkehrerproblematik erneute Aufnahme. Böll spricht von einer „Generation, der [die zeitgenössischen Autoren] angehörten und die sich zu einem großen Teil in einer merk- und denkwürdigen Situation befand: sie kehrte heim."[16] Gemeint ist die Heimkehr aus Krieg und Gefangenschaft, die Heimkehr der Soldaten zurück ins Leben, in ihre Heimat, zurück zu ihren Familien. Texte wie *Die Botschaft* von Heinrich Böll oder *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert machen nicht nur die körperlichen Wunden des Krieges sichtbar, sondern vor allem die seelischen, indem sie zeigen, dass die Charaktere durch die leidvollen Erfahrungen ausnahmslos einer Traumatisierung unterworfen sind und zu Opfern des Krieges werden. Böll und Borchert enthüllen durch die scheinbare Untreue der zurückgebliebenen und in Ungewissheit wartenden Ehefrau ein Dilemma, in dem die Opfer letztlich keinen anderen Ausweg sehen, als selbst zu Tätern zu werden.[17]

In *Sibirien* wird das Thema variiert: Kein Soldat kehrt zurück zu seiner Frau, sondern eine Frau zu ihrem Mann, die die Gefangenschaft in einem sibirischen Gulag überlebt hat und nun in ihrer Familie den Platz einnehmen möchte, den sie vor ihrer Verschleppung innehatte. Analog zur *Botschaft* oder zu Borcherts Drama ist ihr Platz jedoch von einer anderen Frau an der Seite ihres Mannes besetzt. Anders als in der traditionellen, resignativ bestimmten Heimkehrerliteratur, stellt Erpenbeck hier demonstrativ einen Charakter entgegen, der sich von Krieg und Gefangenschaft um eine bessere Zukunft betrogen fühlt, diesen Umstand nicht akzeptieren will und die Vorkriegsverhältnisse mit aller Gewalt wiederherstellen möchte. Der brutale, redundant beschriebene Rauswurf der Geliebten ihres Mannes sowie die Inanspruchnahme ihrer Rolle als fürsorgliche Mutter und Hausfrau sind Ausdruck ihres Bemühens um Reintegration in die familiäre Gemeinschaft und Ordnung. Sie ignoriert jedoch den Umstand, dass eben diese Ordnung durch die Kriegsereignisse massiv gestört wurde und die Vorkriegszustände nicht mehr existieren. Da sie folglich weder die Liebe ihres Mannes zurückerobern noch in eine halbwegs geordnete Familiensituation zurückfinden kann, muss sie trotz ihres Durchsetzungsvermögens ebenso scheitern wie andere (literarische) Heim-

[15] Ders.: Die Botschaft, S. 67.
[16] Ders.: Bekenntnis zur Trümmerliteratur, S. 31.
[17] Ist es in Bölls Kurzgeschichte *Die Botschaft* die beschämte Witwe, die schon vor der Nachricht vom Tod ihres Mannes einen neuen Lebenspartner hat, so zeigt sich Beckmann in *Draußen vor der Tür* betroffen davon, selbst den Platz eines vermissten Soldaten einzunehmen und dessen Mantel zu tragen.

kehrer. Ihr Scheitern muss folglich als Fortschreibung von Bölls These von der Wunde Krieg verstanden werden, denn sowohl die bemerkenswerte Passivität des Mannes als auch die massiven Kommunikationsdefizite, die zwischen ihm und seiner Frau entstehen, sind bezeichnend für die veränderte Situation und die Aussichtslosigkeit eines Neustarts.

Auffällig in der Erinnerung des Sohnes ist das ambivalente Elternbild, das die Mutter verklärt und dem Schicksal des Vaters nur wenig Interesse schenkt. Gerade aber in der Figur des Vaters scheint ein Schlüssel zum Verständnis des Textes zu liegen. Einerseits bringt der Sohn die Fragilität des Vaters mit dessen Kriegserlebnissen in Verbindung – „Wie der Vater vor dem Krieg gewesen sei, daran habe er keine Erinnerung. Er wolle ihm nicht unrecht tun, aber nach dem Krieg jedenfalls sei sein Vater nur noch müde gewesen, und nichts mehr sonst“[18], – andererseits aber wird das väterliche Schweigen nicht ergründet, sondern selbst als Ursache der familiären Zerrüttung gesehen: Es sei eine

> Verschwendung gewesen […], daß seine Mutter zu diesem Mann zurückkam – aus Sibirien – zu diesem Mann. Alles, was ihm an seiner Mutter so gefiel, sei vom Vater geschluckt worden, der ganze Vater sei ihm vorgekommen wie ein einziges, tiefes, schweigsames Loch, eine Müllgrube. Das habe ihn, den Sohn, damals wütend gemacht: zu sehen, wie dieser Mann alles, was seine Frau ihm schenkte, durch sein Schweigen in Müll verwandelte.[19]

Und im Gegensatz zur Großmutter, die „mit einem ungeheuren Willen zum Leben aus ihrer Gefangenschaft zurückgekommen“ sei, habe der Großvater „dem Leben nichts mehr abgewinnen können. Nachdem sein Bein weg und er vom Krieg beurlaubt war, habe er ohnedies nur noch wenig gesprochen, nach der Rückkehr seiner Frau aber sei er praktisch verstummt.“[20] Das Verstummen des Großvaters innerhalb der Familie einerseits und die heimlichen Briefe an seine Geliebte andererseits, belasten das Verhältnis zwischen ihm und seinem Sohn bis in die Gegenwart, da der Sohn wohl ahnt, dass die unausgesprochenen Worte des Vaters ein Geheimnis bergen. Der Traum, in dem sein Vater vergeblich versucht, ihm auf offenem Gewässer etwas mitzuteilen, muss so verstanden werden.

> Er […] habe jedoch nichts hören können, weil ein starker Wind dem Vater alle Worte vom Mund riß und über das Wasser hinweg in alle Himmelsrichtungen spuckte. Er habe gesehen, wie die Worte des Vaters durch

[18] Erpenbeck: Sibirien, S. 102.
[19] Ebd., S. 101.
[20] Ebd., S. 100. Der Titel *Sibirien* ist insofern nicht nur mit der Rückkehr der Mutter aus einem russischen Arbeitslager zu erklären, sondern beschreibt zugleich metaphorisch das ‚frostige‘ Verhältnis zwischen Großvater und Großmutter.

> fremde Fenster hinein- und zu fremden Türen hinausfuhren, Staub über Straßen jagten und Bäume bis aufs Gerippe entblößten, wie sie geatmet wurden und blähten, sich auf den Zungen des Wassers ausruhten und wieder davonflogen, eine Fahrt ohne Ende.[21]

Die Furcht des Vaters, unter all den Dokumenten die Antwortbriefe der Geliebten zu finden, erklärt sich aus der gestörten Kommunikation zwischen Vater und Sohn und folglich daraus, dass dem Sohn durch das Ausblenden jeglicher väterlicher Anteilnahme die Möglichkeit zur eigenen Identitätsbildung während seiner Kindheit verweigert wurde. Die Briefe könnten Auskunft geben über noch unentdeckte Geheimnisse der Familie oder gar eine Relativierung seiner Erinnerung bewirken und damit die aus der Vergangenheit hergeleitete und stark von einem überaus positiven Mutterbild abhängige Identität des Sohnes beeinflussen.

Diese Furcht ist es somit, die die Bilder, die der Vater von seinen Eltern hat, letztlich vage und brüchig erscheinen lassen: auf der einen Seite der emotionslose, wenig kommunikative und in seiner Konzeption wenig profilierte Vater, auf der anderen Seite die stilisierte, geradezu ins Pathos verklärte Mutter. Erst die kluge, konsequent in indirekter Rede gehaltene, konjunktivische Vermittlung des Enkelkindes schafft die notwendige narrative Distanz und schenkt den Figuren aufgrund ihrer Wertfreiheit gleichermaßen Achtung. Erzähltechnisch ist deshalb von einer „doppelte[n]“[22] oder „zweifache[n] Brechung“[23] die Rede gewesen, von einer Verklammerung dreier Generationen[24], die der Erzählung eine „hohe Intensität“[25] verleihe. Die neutrale Perspektive des Enkelkindes[26] wirkt gleichsam als Korrektiv der väterlichen Subjektivität und hinterlässt Zweifel an der Richtigkeit der Erinnerung und damit Zweifel am negativen Vater- wie am positiven Mutterbild. Letztlich scheitern beide am Krieg: Die Vergangenheit ist nicht reversibel, so sehr die Großmutter sich auch danach sehnt. Weder sie noch ihr Mann sind in der Lage, die Erlebnisse während Krieg und Gefangenschaft vergessen zu machen. Selbst der Sohn kann die Wunden nicht schließen; auch er leidet – der Alptraum von seinem Vater verfolgt ihn bis in die Erzählgegenwart hinein – nach wie vor unter den kindlichen Traumata. Erst im Gespräch mit seinem eigenen Kind scheint sich das familiäre Kommunikationsproblem zu lösen und durch die distanzierte Ver-

[21] Ebd., S. 98.
[22] Lutz Hoyer: Das eine Fleisch einfach durch das andere ersetzen.
[23] Jörg Petrasch: Abstand zum Leben, S. 27.
[24] Vgl. Lutz Hoyer: Das eine Fleisch einfach durch das andere ersetzen.
[25] Ebd.
[26] Durch die distanzierende indirekte Rede zeigt sich diese Neutralität zumeist in eigenwilligen Schachtelsatz-Konstruktionen wie diesem: „[…] sie aber habe überlebt, seien die Worte seiner Mutter gewesen, sagt mein Vater.“ (92)

mittlung die notwendige Objektivität einzustellen. Das Auffinden der Briefe wäre für den Vater zwar mit Angst verbunden, zugleich aber auch eine Chance, der Wahrheit und damit seiner eigenen Identität auf den Grund zu gehen.

Sibirien erweist sich als moderne Adaption der Nachkriegskurzgeschichte, weil sie die kriegsbedingten Traumata mit einem Erzählbogen über drei Generationen hinweg in die Erzählgegenwart der Jahrtausendwende hineinprojiziert. Das traditionelle Thema der Kriegsheimkehrer und die damit verbundenen Identitätsprobleme werden vor dem Hintergrund von Heinrich Bölls These von der ‚Wunde Krieg' vor allem durch eine sprachlich distanzierte Vermittlung in Erinnerung gerufen, die die subjektiv erfahrenen und ebenso subjektiv erinnerten Kindheitserlebnisse in neutrale Objektivität transferiert. Diese Objektivität ist notwendige Voraussetzung für eine Neubewertung der eigenen Familiengeschichte und einer auf Wahrheit gegründeten Identität.

LITERATURVERZEICHNIS

Böll, Heinrich: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: Heinrich Böll. Essayistische Schriften und Reden I. 1952–1963. Hrsg. von Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1979, S. 31–35.

Böll, Heinrich: Die Botschaft. In: Heinrich Böll: Erzählungen. Hrsg. von Viktor Böll und Karl Heiner Busse. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 64–68.

Brandt, Jan: [Interview mit Jenny Erpenbeck, 2005]. In: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/autorin-jenny-erpenbeck-in-der-verjuengungsmaschine-a-345055.html. (17.06.2014)

Erpenbeck, Jenny: Sibirien. In: Tand. Berlin: Eichborn 2001, S. 91–105.

Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Wilfried Barner. 2. erw. Aufl. München 2006.

Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der SPIEGEL 1999, H. 12, S. 244–246.

Hoyer, Lutz: Das eine Fleisch einfach durch das andere ersetzen. Die Autorin Jenny Erpenbeck und ihre Entdeckungen unter der Haut, in Sibirien. In: Dresdner Neueste Nachrichten, 21.09.2001.

Petrasch, Jörg: Abstand zum Leben. Eine förmliche Distanz zeichnet sie aus, ob im Gespräch oder in ihren Erzählungen: Ein Porträt der Schriftstellerin Jenny Erpenbeck. In: die tageszeitung, 25.10.2001, S. 27.

[Urteilsbegründung zum Preis der Jury.] In: 25. Tage der deutschsprachigen Literatur.
http://bachmannpreis.orf.at/bp_2001/aktuelles/tag_4_erpenbeck.htm (30.06.14)

Kokospalmen in der Werkstättenlandschaft: Ernst Jüngers Reisetagebücher

Thorsten Carstensen
(Indiana University-Purdue University, Indianapolis)

Während seines Aufenthalts im Nordwesten Liberias Ende November 1976 protokolliert Ernst Jünger[1] ein Erlebnis, das ihm geradezu Einblick in eine frühere Epoche der Menschheitsgeschichte zu gewähren scheint. In seinem Reisetagebuch berichtet der Autor über einen Nachmittag am Strand von Cape Mount, wo er, im Anschluss an sein übliches Bad im Meer, Zeuge einer Szene gemeinschaftlichen Tätigseins wird, deren Einfachheit ihn an eine „Steinzeitritzung" (SW 5, 283) erinnert. Drei einheimische Männer haben offenbar vor der Küste geangelt, am Strand ziehen sie nun den Fischen die Haut ab, wobei ihnen drei Kinder zur Hand gehen. Jünger nimmt den Vorgang zum Anlass, um gegen die zunehmende ‚Verwestlichung' Afrikas zu polemisieren, wobei seine Verklärung des einfachen Lebens mit einer Sehnsucht nach Urbildern versetzt ist:

> Warum erfreute, beruhigte, befriedigte der Vorgang mich? Es war etwas Heiteres und Unbesorgtes an ihm, die einfache, ungebrochene Lebenskraft. So war es hier seit unvordenklichen Zeiten, und so könnte es immer sein. Das Bild war vollkommen – was sollte daran „unterentwickelt" sein? Der Europäer richtet hier nicht mehr aus als stückweis die Wiederholung des Sündenfalls. Er dehnt die Naturzerstörung, die ihm im Eigenen geglückt ist, auf den Planeten aus. (SW 5, 284)

Der liberischen Reiseaufzeichnung liegt ein Wahrnehmungs- und Deutungsverfahren zugrunde, wie es charakteristisch ist für jene Tagebücher, die Ernst Jünger nach dem Zweiten Weltkrieg führt und publiziert: In einer Mischung

[1] Jüngers Schriften werden durchgängig nach der im Klett-Cotta Verlag erschienenen Ausgabe zitiert: Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, Bde. 1–22, Stuttgart 1978–2003. (Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle SW + Bandangabe.)

aus distanzierter Zeitdiagnose,[2] Trauer und Arbeit am Mythos bewahrt der Diarist die im Kollektiv arbeitenden Fischer als erlösendes Gegenbild zur nicht näher definierten, jedoch eindeutig als europäisch markierten „Naturzerstörung". Hier zeigt sich, dass Jüngers Werk zum einen durchaus Anteil hat an einem konservativen zivilisationskritischen Diskurs,[3] der auch ökologisches Gedankengut – etwa das Plädoyer für einen schonenden Umgang mit den knapper werdenden Ressourcen – integriert.[4] Zum anderen verknüpft Jünger den Anblick industrialisierter, von Kettenhotels und Schnellstraßen beherrschter Landschaften immer wieder auch mit metahistorischen Überlegungen, die in die Konstruktion mythisierender Alternativgeschichten „des Menschen an sich" (SW 2, 94) und seiner existentiellen Bräuche und Traditionen münden. Demnach pflegen die liberischen Fischer nach wie vor jenes unverstellte Verhältnis zu den elementaren Naturkräften, das der Westen in Folge einer auf die Spitze getriebenen kulturellen Verfeinerung allenfalls sentimentalisch nachstellen kann – einer Verfeinerung, gegen die Jünger bereits im Kontext des Ersten Weltkriegs in seiner Schrift *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) polemisiert hatte. Der Krieg, so hieß es dort, werfe den Menschen, der im „Schoße versponnener Kultur" lebe, auf eine grundsätzliche, konkrete Ebene zurück. Befreit von den zivilisatorischen Fesseln und erlöst von dem Irrglauben, „die Welträtsel gelöst" zu haben, zeige sich dann auch der Mensch der Moderne wieder „nackt und roh wie die Menschen des Waldes und der Steppe" (SW 7, 12).

REISEN DURCH DEN ZIVILISATIONSDSCHUNGEL

Aus einer dezidiert globalen Perspektive halten Ernst Jüngers Reisejournale die prekären Folgen technischen Fortschritts für Orte, Landschaften und Menschen fest. Unter dem Eindruck regelmäßiger, meist mehrwöchiger Reisen, die ihn in den 1950er Jahren zunächst ans europäische Mittelmeer, später aber auch nach Afrika und Asien führen,[5] denkt Jünger Ideen weiter, die er schon in seiner frühen Essayistik entwickelt hatte, insbesondere in der technokra-

[2] Vgl. Heiko Christians, „‚In der Verzifferung sind die Amerikaner von jeher unsere Schrittmacher.' Zur rhetorischen Struktur der Kulturkritik Ernst Jüngers", in: Matthias Schöning / Ingo Stöckmann (Hg.), *Ernst Jünger und die Bundesrepublik. Ästhetik – Politik – Zeitgeschichte*, Berlin/Boston 2012, S. 253–268.

[3] Martin Greiffenhagen, *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, München 1971.

[4] Vgl. Helmuth Kiesel, *Ernst Jünger. Die Biographie*, München 2009, S. 614, der mit Blick auf die Reisetagebücher in Jünger „ein[en] Vorläufer der ökologischen Bewegung" erkennt, der auf die Gefahren einer verfehlten Modernisierung hinweist.

[5] Vgl. den Überblick von Thomas Pekar, „Reisen", in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 344–347.

tisch-totalitären Schrift *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932). Dieser Text geht davon aus, dass das bürgerliche Individuum im Zuge des Ersten Weltkriegs von dem neuen „Typus des Arbeiters" abgelöst worden ist, dessen „Gestalt" Jünger „sichtbar zu machen" (SW 8, 13) verspricht.

Der „höchste Anspruch" des Arbeiters besteht laut Jünger darin, sich als „Träger eines neuen Staates" (SW 8, 31) zu positionieren. Als Gegenentwurf zu einer aus den Fugen geratenen Welt widmet sich der Arbeiter deshalb „der Stählung der Waffen und Herzen" (SW 8, 311), um jenseits alter Begriffe und Normen seine „planetarische Herrschaft" (SW 8, 310) vorzubereiten. Dabei kommt es zur Verschmelzung nationalistischer und sozialistischer Ideologie, um die aus dem „Verfall der liberalen Ordnungen" (SW 8, 295) resultierenden Herausforderungen der Moderne – Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot und das Versagen von Wirtschaft und Industrie (SW 8, 295f.) – bewältigen zu können. Den Fluchtpunkt dieser Fantasie bildet der „Eintritt in den imperialen Raum" (SW 8, 310), der gar als Möglichkeit des Friedens imaginiert wird, denn der Krieg erscheint in diesem Endstadium als „Zwang zu einer unerwünschten Abgabe von geformter Energie" (SW 8, 309). Gleichzeitig geht die Herrschaft des Arbeiters Jünger zufolge einher mit einer Nivellierung der „Mannigfaltigkeit der historischen Räume" (SW 8, 317) und einer weitgreifenden „Ordnung der Landschaftsgestaltung" (SW 8, 300).

Diese Umorganisation der Welt zur gigantischen „Werkstättenlandschaft" – ein Vorgang, dem sich auf lange Sicht keine Region entziehen kann und der Aspekte der spätkapitalistischen Globalisierung antizipiert – dokumentieren auch die nach 1945 entstandenen Reisetagebücher. Jene „Vorstellung einer Beschleunigung aller Lebensverhältnisse",[6] die Jünger im *Arbeiter* proklamiert hatte, bestätigt sich hier beim Blick auf die Dimensionen weltweiter Verflechtungen in Kommunikation, Verkehr, Transportwesen und Tourismus. Unaufhaltsam scheint sich die Universalsprache der Technik auszubreiten; dem reisenden Subjekt, das unverhohlen aus einer Position der Überlegenheit wahrnimmt, zeigt sie sich auf Sardinien ebenso wie in Japan oder im Nahen Osten. Das Resultat dieses Prozesses ist nach Jünger ein massiver Verlust an „Substanz", der sich in einer Nivellierung kultureller Unterschiede und sozialer Hierarchien äußert. In den Reisejournalen thematisiert Jünger diese Verlusterfahrung im Rahmen semiotischer Deutungen, die das Fremde in eine bestehende Weltanschauung integrieren und dabei zu einer „Remythisierung des Säkularen"[7] neigen.

[6] Peter Uwe Hohendahl, *Erfundene Welten. Relektüren zu Form und Zeitstruktur in Ernst Jüngers erzählender Prosa*, München 2013, S. 12.
[7] Ebd., S. 132.

Das im Journal ausgiebig beschriebene Vergnügen an Formen und Farben ist als Reaktion auf die Furcht vor einer unabwendbar erscheinenden, durch menschliches Fehlverhalten provozierten Umweltkatastrophe zu verstehen. „[S]chön sind die Kokospalmen im prasselnden Regen, während der Wind ihre Kronen schwenkt" (SW 5, 116) – ans Kitschige grenzende Beobachtungen wie diese aus dem Jahr 1973, notiert in Sri Lanka, entfalten ihre programmatische Kraft erst durch die Verweise auf die Macht der Technik, die das Zauberhafte der Natur unweigerlich eindämmt. Für Ernst Jünger, den leidenschaftlichen Käfersammler, steht die Zukunft des Planeten nicht etwa auf dem Spiel, weil sich die Natur nicht bändigen ließe; betrauert wird vielmehr die allgemeine Tendenz des Menschen, die Natur zu verdrängen und zu verbauen. Hatte Jünger in *Der Arbeiter* einen neuen Menschentypus für das Zeitalter der technischen Modernisierung entworfen, dessen „geheimste[r] Sinn" auf eine „besondere Dimension der Totalität" (SW 8, 303) ausgerichtet sei, verbindet sich seine Flucht vor den Zumutungen der Werkstättenlandschaft nun mit dem Bedürfnis, lokale Eigenheiten zu dechiffrieren, bevor sie im Sog der Globalisierung an Substanz verlieren. Indem Jünger auf seinen Reisen die durch Industrie, Verkehr und Bauwesen hervorgerufenen Einschnitte in die Städte und Landschaften unterschiedlichster Erdteile registriert, schreibt er nicht nur einen modernekritischen Diskurs fort, den Hermann Broch Ende der 1940er Jahre in seinem Aufsatz über „Hofmannsthal und seine Zeit" auf einen präzisen Dreisatz gebracht hatte: „Maschinendschungel, Betondschungel, Zivilisationsdschungel".[8] Jünger nimmt außerdem eine markante Neujustierung des eigenen gedanklichen Überbaus vor: Bestand die Lehre des *Arbeiters* noch darin, den Prozess allgemeiner Beschleunigung immer weiter steigern zu müssen, wird die Literatur nun zum Medium, das Bilder einer anderen möglichen Welt festhalten soll.

HEIMWEH NACH DER GESCHICHTE: HISTORISCHE UND BIOGRAPHISCHE KONTINUITÄTEN

Das Werk des Weltkriegssoldaten Ernst Jünger ist nach 1945 zunehmend von der „Grundtatsache" geprägt, dass „Geschichte nicht mehr existiert", wie es in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1968 heißt. Dieser Austritt aus der Geschichte, so Jüngers Argumentation, bewirke eine neue Sehnsucht nach historischen Kategorien:

[8] Hermann Broch, „Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie", in: ders., *Dichten und Erkennen. Essays. Band 1*, Zürich 1955, S. 43–181, hier S. 164.

> Wir sind aus dem Rahmen der Geschichte entlassen und anderen Formen und Rechten als den historisch gewachsenen unterstellt. Die Formen bestehen, aber noch nicht das Reglement. Die historische Form wie „der Krieg" oder „der Friede" wird zur klassischen Reminiszenz. Damit verbindet sich ein neues Heimweh nach der Geschichte, eine Trauer gleich der des Achilles an der Leiche des Patroklus. (SW 4, 464f.)

Im Falle Jüngers äußert sich dieses Heimweh in einer sich über Jahrzehnte erstreckenden Reiselust, die ihn verlässlich zu Ausgrabungsstätten, antiken Tempeln, mittelalterlichen Kathedralen und archäologischen Museen führt. Den Gestus naiver Modernekritik suchen seine Reiseberichte dabei zu vermeiden: Vielmehr, so Jan Robert Weber, inszenieren sie Wahrnehmungen als „durchdringenden, mythisierenden Blick des denkenden Geschichtsphilosophen".[9] Im Sinne Nietzsches begreift sich Jünger als ein Prophet des Augenblicks, dessen Erkenntnisinteresse nicht auf geschichtliche Entwicklungen zielt, sondern vielmehr auf das sich Wiederholende, auf grundlegende Muster. Seit der ersten Kriegserfahrung, fasst Friedrich Gaede zusammen, „geht es Jünger darum, die Unmittelbarkeit der Empirie zu transzendieren und das Prinzipielle im vielfältig Gegebenen zu erkennen."[10] Im Rahmen seines sogenannten „stereoskopischen" Wahrnehmungsprogramms,[11] welches das Wesen hinter den Erscheinungen offenbaren soll, gelingt es dem Autoren-Ich der Tagebücher, Disparates in ein verlässliches Ordnungssystem einzufügen und Naturbilder mit mythisierender Technikkritik zu überblenden. Helmut Lethen hat Jüngers obsessive Bedeutungskonstruktion auf den Punkt gebracht: „Hat er sich einmal auf den stereoskopischen Blick eingelassen, wird jede Trivialität mit Urbildern verbunden."[12]

Für Jüngers Reflexionen über Architektur bedeutet dies, dass er Bauwerke bewusst aus ihrem jeweiligen historischen Zusammenhang löst. In seinen Aufzeichnungen über die „subtile Jagd" nach Käfern in den Pyrenäen im Frühjahr 1967 stellt er fest, dass der politische oder religiöse Kontext eines al-

---

[9] Jan Robert Weber, „Ernst Jüngers Reisejournal *Am Sarazenenturm*: Sardinien als Entschleunigungsinsel", in: Natalia Żarska / Gerald Diesener / Wojciech Kunicki (Hg.), *Ernst Jünger – eine Bilanz*, Leipzig 2010, S. 252–270, hier S. 264.

[10] Friedrich Gaede, „Technische oder monadische Welt? Zur Grundlage von Ernst Jüngers Begriff und Kritik der Technik", in: Friedrich Strack (Hg.), *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter*, Würzburg 2000, S. 43–55, hier S. 46.

[11] Zur stereoskopischen Wahrnehmung vgl. Harro Segeberg, „Prosa der Apokalypse im Medienzeitalter", in: Hans-Harald Müller / ders. (Hg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München 1995, S. 97–124.

[12] Helmut Lethen, „Jüngers Desaster im Kaukasus", in: Tobias Wimbauer (Hg.), *Anarch im Widerspruch. Neue Beiträge zu Werk und Leben der Gebrüder Jünger*, Schnellroda 2004, S. 117–169, hier S. 135.

ten Forts oder einer alten Kirche heutzutage meist vergessen sei. Als Beispiel nennt er die kolonialen Bauten in Angola: Diese verweisen für ihn nicht etwa auf die dortige Politik der holländischen und portugiesischen Besatzungsmächte; sie sind „vielmehr ein Hinweis auf das Geheimnis überhaupt" (SW 10, 301). Weil der Zugang zu einem historischen Verständnis – also der Schlüssel, „um dieses oder jenes Tor zu öffnen" (ebd.) – nicht mehr gegeben ist, muss etwas Größeres bemüht werden:

> In den sternförmigen Schanzen und Wällen ist etwas Dichteres zurückgeblieben: versteinerte und abstrahierte Macht, Fußstapfen eines unsichtbaren Wesens, das durch die Zeit schreitet. Ähnlich ist es mit den Sakralbauten. Es schwindet die Erinnerung an die Form, in der verehrt wurde, und an den Inhalt auch. (Ebd.)

In dem Essay *Rund um den Sinai* (1975) werden am Beispiel Ägyptens geschichtsphilosophische Überlegungen weitergedacht, die Jünger bereits in *An der Zeitmauer* (1959) entfaltet hatte.[13] Hier gilt das Interesse nun den Wendemarken und Übergängen, etwa der Frage, wie Geschichte und Vorgeschichte voneinander abzugrenzen sind. Geprägt ist der Text von einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber den Bemühungen der Archäologie und Philologie, zu gesicherten historischen Kenntnissen zu gelangen:

> Die Zeugnisse, die bleiben: die Knochen, die Scherben, die Trümmer von Tempeln und Palästen, geben nicht mehr als Hinweise. Sie gleichen Aufnahmen, die im Gewimmel des Marktes gemacht wurden. Von seiner Fülle blieb nur ein Moment. Doch selbst wenn die Ausschnitte ohne Lücke wären, etwa als Schädelreihe, als Schichten von Knossos oder Troja, so könnten wir sie nur zu einem starren Mosaik vereinen, und wie zahllos auch die Momente wären – sie könnten doch nur zu einem künstlichen Leben bewegt werden. Wir durchwühlen die Schluchten nach den Knochen der Saurier, die Gräber nach den Mumien der Könige, wir entziffern die ältesten Schriften, doch sie verraten uns nicht das Geheimnis der Zeit. Das Wissen bleibt Stückwerk, Rinde, Anatomie. Die Urne birgt Asche; der Wein der Amphore ist verraucht. Das wird uns deutlich gerade in Augenblicken, in denen wir die Verwandtschaft ahnen, die sich hinter den Wandlungen verbirgt. Der Schmerz ist jedem vertraut, der sich auf das Wagnis der Geschichte eingelassen hat. (SW 12, 475)

[13] Zu diesem Essay und Jüngers Auffassung vom alten Ägypten vgl. Sylvia Peuckert, „Ernst Jünger – Spuren einer Ägyptenreise", in: Natalia Żarska / Gerald Diesener / Wojciech Kunicki (Hg.), *Ernst Jünger – eine Bilanz*, Leipzig 2010, S. 280–295, hier S. 289ff.

Nach Jünger muss die Geschichtswissenschaft in das „‚vor den Pyramiden'" (SW 12, 491) liegende, von „Vorstufen" (ebd.) späterer Stile gekennzeichnete Zeitalter zurückgehen und sich „der Verzweigung entlegener Zeiten und Völkerschaften" (SW 12, 489) widmen, wie dies im 19. Jahrhundert etwa Alexander von Humboldt und Johann Jakob Bachofen taten – zwei Autoren, mit deren Werken Jünger bestens vertraut war. So heißt es auch in den römischen Aufzeichnungen im Mai 1968: „Wer an die Substanz [der Geschichte] gehen will, darf den Mythos nicht ausschließen. Vico und Bachofen bleiben aktuell." (SW 4, 464)

Sowohl in den Reiseberichten als auch in den metahistorischen Essays stehen die mythisierenden Überlegungen, die „das Leben in seiner zeitlosen Bedeutung" (SW 2, 94) einfangen wollen, in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zu einem Textverfahren, das der fortlaufenden (Re-)Konstruktion der eigenen Biographie dient. Immer wieder wird der Eintritt in die Geschichte versucht, indem Bauwerke und Landschaften zu künstlerischen Darstellungen und der eigenen Biographie ins Verhältnis gesetzt werden. Beispielhaft geschieht dies in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1966. Beim Besuch des Lissaboner Castelo São Jorge bleibt Jüngers Blick über die historischen Bauwerke der Stadt an den alten Batterien hängen, auf deren Geschützrohren die Kinder Pferdchen spielen – eine Szene, die ihn „an ein Bild der Belagerung von Magdeburg [erinnert], auf dem ich als Kind diese Feuertöpfe zum ersten Mal gesehen hatte" (SW 4, 292).

Besonders anschaulich wird dieses auf biographische Kontinuität ausgerichtete Verfahren auch in den entomologischen Texten. Obgleich Jüngers Pyrenäen-Bericht nur wenige Tage der „subtilen Jagd" schildert, entwirft er unter der Hand ein Netz von lebensgeschichtlichen Verweisen. Durch eine Reihe „narrativer Verkettungen"[14] werden die Käferfunde auf frühere Jagden bezogen. So erinnert der Cylindronotus lanipes an ein Exemplar dieser Art, das Jünger „am ersten Morgen" (SW 10, 288) nach dem Umzug nach Überlingen an der Hausmauer entdeckt hatte: „Sie war mir damals neu, wie manche andere des Südwestens, in dem ich mich einrichtete." (SW 10, 288) Der Käfer wird zum symbolischen Träger der biographischen Zäsur und verweist mit erstaunlicher Offenherzigkeit auf die Selbststilisierung des Autors, der sich in der Bundesrepublik bewusst in die Peripherie zurückzieht.

[14] Benjamin Bühler, „Subtile Jagden", in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 232–235.

MYTHISIERENDE TOPOGRAPHIE DES EINFACHEN LEBENS: AUF SARDINIEN

In Jüngers Reisetagebüchern der 1950er und 1960er Jahre scheint immer wieder die Hoffnung auf, dass es doch noch Räume geben könnte, die sich der Funktionalisierung entziehen. Ein solcher Raum, in dem das globale Arbeiter-Prinzip verhältnismäßig langsam an Einfluss gewinnt, ist die Mittelmeerinsel Sardinien, auf der sich Jünger zwischen 1954 und 1963 insgesamt neun Mal einquartiert. Hier inszeniert Jünger den Austritt aus politischen Zeitläuften, die nur noch den Gesetzen der instrumentellen Vernunft, der berechnenden Abstraktion gehorchen.[15] Zuspitzend ließe sich sagen: Als Reisender, der mit den Einheimischen auf Fischfang geht, antwortet der ehemalige Frontsoldat auf die allseits spürbare Beschleunigung des modernen Alltags, indem er sich einer „stoische[n] Lebenskunst der Langsamkeit"[16] hingibt.

Das Prinzip der Entmythisierung, so heißt es im Tagebuch, ziele darauf, den Menschen und sein Verhalten der Maschinenwelt anzupassen (SW 4, 219). Als Jünger 1954 erstmals nach Sardinien reist, konstatiert er erleichtert: Die Bewohner der Insel sind „unversehrt", da sie mit den Bedingungen der Werkstättenlandschaft bislang kaum in Berührung gekommen sind. Sie leben in einer Agrargemeinschaft, die noch nicht den Zurichtungen der modernen Welt unterworfen ist; Kühlschränke gibt es nur in Ausnahmefällen, so dass der Fisch in der Regel fangfrisch verzehrt werden muss, was ein jedes Mal Anlass gibt zu einem bukolisch anmutenden Fest. Schwund und Wurzellosigkeit haben hier noch nichts bewirken können. Vormodern ist der Alltag der Menschen auf Sardinien laut Jünger auch hinsichtlich des Staatswesens. Demnach befindet sich die Vereinnahmung des Individuums durch den Staat nämlich noch in einem frühen Stadium, was Jünger unter anderem daran festmacht, dass der Handel noch nicht durch das „feste Geschäft" ersetzt wurde. Wenn der Text mit feiner Ironie vermerkt, dass sich der Handel „nicht nach Geld- und Tarifordnungen" richte, so wird damit ein Gegenmodell zum alles kontrollierenden Staat aufgerufen, wie Jünger ihn einige Jahre zuvor in dem Essay *Der Waldgang* (1951) skizziert hatte. Dem Einzelnen biete das sardische Beharren auf dem Prinzip des Güteraustauschs den Vorteil, dass er sich „in seinem konkreten Bedürfnis nie gänzlich den Abstraktionen und Fiktionen des Staates unterwirft" (SW 6, 221) und sich damit jene Unabhängigkeit bewahrt, die bei Jünger immer auch Ausweis von Charakterstärke ist. So zeigt sich der Nonkonformismus des Waldgängers, der, so Jüngers Essay, „ein ursprüngli-

[15] Vgl. Rolf Günter Renner, *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg 1988, S. 284.

[16] Jan Robert Weber, *Ästhetik der Entschleunigung. Ernst Jüngers Reisetagebücher (1934–1960)*, Berlin 2011, S. 369.

ches Verhältnis zur Freiheit“ (SW 7, 306) besitzt, fest im Alltag der sardischen Bevölkerung verankert.

Ist Sardinien also für Jünger in sozioökonomischer Hinsicht ein Ort der Anarchie, so imaginiert er die Insel zugleich als ultimative Kulturlandschaft, deren Fruchtbarkeit sich in den Texten in wahren Beschreibungsorgien niederschlägt. Die Berghänge im Süden der Insel gleichen nämlich einem „große[n], frischgrüne[n] Mandelgarten“ (SW 6, 238), dessen Wirkung sich auf dreierlei Weise entfaltet: Erstens bringt er dem Grundherrn „die beste Rente“, zweitens kommen seine Erträge den Menschen außerhalb Italiens zugute, und drittens beschert er dem erlebenden Reise-Ich einen Moment äußerster Heiterkeit: „Auf diesen Hängen reifen für alle Kuchen- und Marzipanbäcker Europas die süßen und bitteren Früchte heran. Man fühlt, wie die Haine die stille Nachmittagssonne kosten, spürt ihr Behagen mit.“ (SW 6, 239)

Jüngers sardische Hirtendichtung ist der offenkundige Versuch, der Werkstättenlandschaft der Moderne eine mythisierende Topographie des einfachen Lebens entgegenzusetzen. Ähnlich wie in den Novellen der Romantik dienen die antikisierenden Feste dabei als Verweis auf eine heitere, archaische Heimat. Mithin gerät das gemeinschaftliche Verspeisen eines am Spieß gegrillten Lammes zum „uralten Göttermahle, mit dem keine Kochkunst der Neueren wetteifern kann“ (SW 6, 264). Szenen wie diese wertet Jünger als Belege dafür, dass den Menschen auf Sardinien noch jene „magische Sicherheit“ zu eigen ist, die er im Aufsatz *An der Zeitmauer* als Kennzeichen des Goldenen Zeitalters ausmacht. Dort heißt es:

> Es lebt noch etwas Ungebrochenes im Menschen, ein unmittelbarer Erdglanz, der später sich im Unsterblichen sublimiert. Diese Einheit mit der Schöpfung konnte danach nur örtlich und zeitlich, als Erinnerung, wieder erreicht werden: auf dem Sinai, bei Propheten, im Allerheiligsten, in außergewöhnlichen physischen und geistigen Zuständen. (SW 8, 494)

Was der moderne Mensch lediglich nachahmen kann, ist dem Bewohner des Goldenen Zeitalters angeboren, lebt er doch in einer „Einheit mit der Schöpfung“. Nicht selten bemüht Jünger in diesem Zusammenhang auch das Klischee der lebensfrohen Armut. So heißt es über die Fischer auf der Insel Serpentara, dass ihr Leben „noch viel Gemeinsames oder, wie man es heute nennt, Kollektives“ (SW 6, 375) habe. Als „frühe Gemeinschaft“ zehrten diese Fischer noch „vom Reichtum der Welt“, wohingegen in der Moderne „die Notdurft“ geteilt und verwaltet werden müsse: „Man kann in beiden Fällen als Armer leben, und doch ist der Unterschied groß. Wenn man genug zu essen hat und Zeit und Freiheit wie diese Fischer, ist auch das Glück nicht fern.“ (Ebd.)

MEHR LICHT: DIE VERWÜSTUNG DES PARADIESES

Dem Prinzip des Arbeiters können sich jedoch auch Inseln wie Sardinien nicht dauerhaft verschließen. Ernüchtert stellt Jünger fest, dass archaisch lebende Menschen offenbar besonders leicht zu verführen sind; dem zivilisatorischen Prozess sind sie, so die Argumentation, geradezu schutzlos ausgeliefert. Dem Prinzip der Funktionalisierung wird vor allem der Tourismus zunehmend unterworfen. Entsprechend baue man, so Jünger in *Serpentara* (1957), die bislang familiär geführten Herbergen nach und nach zu „komfortablen Erholungsstätte[n]" um: „Das Gastzimmer, in dem wir so oft behaglich bei Kerzenlicht geschmaust, gezecht und geplaudert hatten, wurde nun von Neonröhren erhellt." (SW 6, 366) Jüngers Bedürfnis nach Bildern, die ihn „nicht nur […] aus der Gegenwart, sondern auch aus der Zeit an sich"[17] katapultieren, wird immer öfter enttäuscht, denn „das Aufprallen des Zeitstils und seiner Mittel" (SW 6, 365) hat unverkennbare Spuren hinterlassen:

> Jäh überschneiden sich Jahrtausende. Wenn wir nach Sonnenuntergang eines der grauen, unscheinbaren Eidechsennester durchstreifen, in denen noch die Hitze brütet, so würden wir kaum erstaunt sein, römischen Legionären zu begegnen, die zum Weine gehen. Das würde zu den Frauen passen, die mit der Amphore auf dem Kopf vom Brunnen kommen, oder zum Hirten, der noch spät die Herde zur Hürde treibt. Statt dessen sehen wir in einer Mauernische ein rotes Licht aufglühen, das keinen Heiligen beleuchtet, sondern zwei Damenbeine aus glasartigem Kunststoff, über die hauchzarte Strümpfe gezogen sind. (Ebd.)

Das mit neumodischen Strümpfen überzogene Damenbein kontrastiert bei Jünger mit dem Transport des Wasserkrugs auf dem Kopf – einer Technik, die den sardischen Frauen „etwas Freies und Majestätisches" (SW 6, 305) verleihe. Angesichts der Zunahme an Wasserhähnen wird der Reisende allerdings immer seltener auf diese „ruhigen, schönen Bilder" als „Wegzehrung" (ebd.) zurückgreifen können. Was für die einheimische Bevölkerung eine Erleichterung sein mag, deutet Jünger, der sein Bilderreservoir auffüllen will, als untrügliches Zeichen für die unaufhaltsam voranschreitende Entzauberung der Welt.

Schon in *Atlantische Fahrt* (1947) hatte Jünger beklagt, dass die Brasilianer dem „Arsenal der Ausbeutung" – „zivilisatorischen Anlagen" wie Wolkenkratzern, Geschäftshäusern, Schiffs- und Flughäfen – größere Bedeutung beimessen würden als der reichen Kultur ihres Landes (SW 6, 130). Variiert wird diese Kritik in dem kurzen Text „Herbst auf Sardinien" (1965), der schildert, wie die Insel in nur einer Dekade die „Weltsprache" der Technik erlernt habe:

[17] Weber, „Ernst Jüngers Reisejournal *Am Sarazenenturm*", S. 267.

> Eins der wiederkehrenden Bilder ist das des verlorenen Paradieses: wir finden die heimische Stätte verwüstet, den Garten zerstört. Hier hat ein reicher Mann das Strandstück ummauert, an dem wir gebadet haben; an einem anderen unserer Lieblingsplätze steht jetzt ein Luxushotel. Um es mit Wasser und Strom zu versorgen, hat man das Flüßchen gestaut, dessen Bett nun vertrocknet ist. Damit fehlen Weide und Tränke für die Herden; die Hirten, an deren Feuer wir saßen, sind unten Kellner und Fahrer geworden oder gehen in die Fremde als Arbeiter. Obwohl viel weniger heiter, scheinen sie sich doch wohler zu fühlen, denn sie teilen nicht unser Heimweh nach den Zeiten, in denen das elektrische Licht fehlte. (SW 19, 460)

Aus der Perspektive des deutschen Reisenden ist der Schwund mancherorts so weit vorangeschritten, dass nur noch Resignation bleibt: „Wie es Zauberländer auf unserer Erde gibt, so lernen wir andere kennen, in denen die Entzauberung, ohne nur einen Rest von Wunderbarem zu hinterlassen, gelungen ist.“ (SW 2, 418) Entzaubert sind die Städte zum einen durch Straßennetze und Autoverkehr (SW 5, 20). Allein auf Rhodos bemerkt der Reisende erleichtert, dass sich der Macht des Arbeiters tatsächlich Grenzen setzen lassen: „Die engen Gassen sind für die Wagen gesperrt. Das Auto ruiniert schon seiner Tendenz nach die alten Städte; das kinetische Prinzip kollidiert mit dem statischen.“ (SW 6, 426f.) Als Signatur der ungesunden Modernisierung erscheint Jünger in afrikanischen Städten vor allem die unstrukturierte Bautätigkeit, die eine immer markantere Zersiedelung zur Folge hat. Aber auch fehlendes Geschichtsbewusstsein kennzeichnet die globale Architektur, wie Jünger selbst auf Sardinien feststellen muss. Während die alten Burgen und Festungen „friedlich“ die Landschaft strukturieren und „von ihrer Zeit erlöst“ sind, bringt der „Werkstättenstil“ der Gegenwart Bauten hervor, die lediglich korrodieren werden. Die moderne Tendenz zum Provisorischen gibt sich in den neuen Wolkenkratzern zu erkennen:

> In der Werkstättenlandschaft wird weniger Form als Funktion beabsichtigt. Nicht der Glanz der „Ewigkeit schon hier“, sondern die Arbeit selbst präsentiert sich in ihrer imponierenden, ja Furcht einflößenden Macht. Wie alle statischen Größen wird auch das Bauwerk durch ein dynamisches Provisorium ersetzt. Die Lebensdauer eines Wolkenkratzers wird auf fünfzig Jahre taxiert. Vermutlich werfen auch große Zerstörungen schon ihren Schatten voraus. (SW 4, 278)

Während Jünger sich als letzter Individualist im Zeitalter des Pauschalurlaubs gibt, der freilich auf Klimaanlagen und anderen Komfort nicht verzichten möchte, wiederholt er, etwa angesichts des rasanten technologischen und so-

zialen Wandels in Asien, seine im *Arbeiter* entfaltete Vision der Welt als einem „Trümmerhaufen von Anlagen" (SW 8, 228). Im Juli 1965 stellt er in Manila fest, dass sich die „Verwüstung der Welt" selbst in deren „fernsten Winkel[n]" (SW 4, 98) offenbare. So sorge der Einfluss westlicher Einheitsstile „auch in den Tropen" dafür, dass die Städte ihren individuellen Charakter einbüßten: „Sie gleichen sich an in der Kleidung und der Zirkulation ihrer Bewohner, den Fronten der Hochhäuser und vor allem im endlos fließenden Band der Verkehrsmittel." (SW 4, 89)

Trotz manch werkgeschichtlicher Kontinuität zeigt sich in den späten Reisetagebüchern exemplarisch jene Modifizierung der eigenen Standpunkte, die Jüngers Schreiben seit Mitte der 1960er Jahre prägt. Thomas Assheuer hat diese Entwicklung zusammengefasst: „Der ‚organische' Funktionalismus der technischen Weltordnung, den Jünger im *Arbeiter* mit kalter Emphase zugleich hellsichtig diagnostiziert wie auch affirmativ in Szene gesetzt hatte, ist nicht mehr das großartige Jenseits der dekadenten Moderne, sondern ihr zweites Gesicht […]."[18] Hatte Jünger im *Arbeiter* die Substitution der Zeichen der geistigen Welt durch „technische Symbole" gefeiert, wächst seit den Jahren des Zweiten Weltkriegs seine Sorge angesichts einer zunehmend globalisierten, durch die Universalsprache der Technik – den Werkstättenstil – entstellten Welt. Überall, so heißt es bereits in den *Kaukasischen Aufzeichnungen* von der Kriegsfront, ergreife die „eisige Titanenmacht" (SW 2, 436) von den Städten und ihren Bewohnern Besitz und unterwerfe sie dem Prinzip des Funktionalismus, welches die „Adnoten zum ‚Arbeiter'" (1983) auf den Nenner der „Quantifizierbarkeit" (SW 8, 329) bringen werden. Jünger stellt diesen Prozess als schicksalhaft dar, mehr noch: In ihm zeigt sich jener spekulative planetarische Standpunkt, vom dem aus der Autor seine erdgeschichtlichen Überlegungen anstellt.[19] Demnach muss sich der moderne Mensch, im Zeitalter des Titanismus, in einem „elementaren und außergeschichtlichen Konflikt" bewähren. Der apodiktische Gestus des 1980 verfassten Nachtrags zu seiner 16 Jahre zuvor unternommenen Reise nach Xylókastron unterstreicht die globale Bedeutung dieser Bewährungsprobe: „Wir sehen die Götter weithin, ja planetarisch, auf dem Rückzug und titanische Mächte vordringen. Es schwinden die alten Werte und Ordnungen." (SW 6, 440)

---

[18] Thomas Assheuer, „Paläontologie der Gegenwart. Ernst Jüngers Tagebücher *Siebzig verweht* (1980/1981/1993)", in: Hans-Harald Müller / Harro Segeberg (Hg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München 1995, S. 269–281, hier S. 271.

[19] Vgl. hierzu Thomas Pekar, „Vom nationalen zum planetarischen Denken. Brüche, Wandlungen und Kontinuitäten bei Ernst Jünger", in: Matthias Schöning / Ingo Stöckmann (Hg.), *Ernst Jünger und die Bundesrepublik. Ästhetik – Politik – Zeitgeschichte*, Berlin/Boston 2012, S. 185–204.

LETZTE SEINSBERÜHRUNGEN

Bei aller Desillusionierung angesichts des dominanten Werkstättenstils verzeichnet auch das Spätwerk Ernst Jüngers immer noch Wahrnehmungen von Gegenräumen der Moderne. Zum Erweckungserlebnis wird insbesondere der nur eintägige Aufenthalt auf Ceylon, dem heutigen Sri Lanka, im Jahr 1965.[20] Auf der Insel im Indischen Ozean gelingt dem Reise-Ich jener Eintritt in die „zeitlosen Gärten" (SW 7, 373), den *Der Waldgang* (1951) als „echte Seinsberührung" (SW 7, 372) annonciert hatte. Das Reisejournal stilisiert Ceylon zum Inbegriff eines ‚orientalischen' Zeichen- und Kulturraums, der dem Westen in vielerlei Hinsicht überlegen ist.[21]

Zwar finden sich auf Ceylon bereits die Merkmale jener fortschreitenden Modernisierung, der auch die Städte des Ostens zum Opfer fallen. So sei das starke, durch den Fortschritt in Medizin, Pharmazeutik und Tropenhygiene herbeigeführte Bevölkerungswachstum „besonders anschaulich" (SW 4, 181). Doch wenngleich in der Hauptstadt Colombo die expandierenden Kräfte des Arbeiters ihr zersetzendes Werk schon begonnen haben, scheinen sich weite Teile der Insel der allgemeinen Beschleunigung und dem damit verbundenen Schwund zu widersetzen: Hier darf Asien noch so sein, wie es der europäische Besucher, der sich „im kolonialen Diskurs"[22] bewegt, aus der Lektüre von Romanen und Reiseberichten zu kennen glaubt. Losgelöst aus ihrem sozioökonomischen Umfeld erscheinen die Menschen auf Ceylon als Träger einer tieferen Bedeutung. Wie die sardischen Hirten sind sie Vertreter einer Welt mythischen Alters. Sie sind „[ä]lter als unsere Geschichte selbst in ihren Anfängen", wobei ein Zusatz – „und werden es bald nicht mehr sein" (SW 4, 200) – auf den verlorenen Posten dieser Menschen im Prozess der Modernisierung[23] verweist: „Wir sehen Gruppen und Kostüme, als ob ein schon gefallener Vorhang sich noch einmal öffnete." (SW 4, 200) Damit offenbart sich das eigentliche Ziel von Jüngers Reisen ins exotische „Morgenland" (SW 4, 192): Sie sind Pilgerfahrten zu den Bildern einer bereits verloren geglaubten Welt.

[20] Vgl. ausführlicher Thorsten Carstensen, „Kulturlandschaft im Dschungel: Ernst Jünger auf Ceylon", in: Michaela Holdenried / Alexander Honold / Stefan Hermes (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, Berlin 2017, S. 453–470.

[21] Vgl. Pekar, *Ernst Jünger und der Orient. Mythos – Lektüre – Reise*, Würzburg 1999, S. 214–220.

[22] Pekar, „Reisen", S. 346.

[23] Vgl. Jan Robert Weber, „Reisetagebücher", in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 159–164, hier S. 161.

Die konstruktive und destruktive Wirkung des Löwenzahns in Alfred Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ und Wolfgang Borcherts „Die Hundeblume“

Chieh Chien (National Taiwan University, Taipei)

1. Einleitung

Bevor auf einen Vergleich zwischen den beiden zu untersuchenden Werken eingegangen wird, sollte zuerst erklärt werden, dass die Butterblume bei Döblin (1878–1957) und die Hundeblume bei Borchert (1921–1947) mit dem Löwenzahn identisch sind.

Der Gewöhnliche Löwenzahn (Taraxacum officinale) vertritt im weiten Sinne die Gattung der Löwenzahngewächse (Taraxacum). Generell tendiert man dazu, diese zur Familie der Korbblütler (Asteraceae) gehörenden bzw. mit ihr eng verwandten Wiesenpflanzen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, und nennt sie einfach Löwenzahn.[1] Deshalb sind sie leicht zu verwechseln. Im Deutschen verfügt der Löwenzahn über zahlreiche Bezeichnungen.[2] Er heißt im Volksmund z. B. auch „Butterblume“ oder „Hundeblume“. Zu beachten sei aber, dass die Bezeichnung „Butterblume“ auf verschiedene Wiesenpflanzen hinweisen kann. Sie bezieht sich primär auf den Scharfen Hahnenfuß (Ranunculus acris), die Sumpfdotterblume (Caltha palustris L.)[3] oder den Löwenzahn. Im Kontrast zu dem Scharfen Hahnenfuß und der Sumpfdotterblume sowie anderen Wiesenblumen ist jedoch ein dem Löwenzahn eigenes Merkmal unverkennbar: „Sowohl die Stängel als auch die Leitgefäße der Blätter enthalten den charakteristischen Milchsaft. Generell gilt, dass die Menge des Milchsafts mit dem Alter der Pflanze zunimmt. Der Milchsaft schützt die Pflanze durch die

---

[1] Vgl. dazu *Das Kräuterbuch* unter der Webadresse [https://www.heilkraeuterbuch.de/loewenzahn/]. Siehe auch Pschyrembel 409.

[2] Siehe dazu z. B. unter [https://www.henriettes-herb.com/eclectic/madaus/taraxacum.html]. Siehe auch Blaschek 637.

[3] Der Scharfe Hahnenfuß und die Sumpfdotterblume gehören beide zur Familie Hahnenfußgewächse (Ranunculaceae). Siehe Zimmermann, Matthias. *Natur-Lexikon*, unter folgenden Webadressen: [http://www.natur-lexikon.com/Texte/MZ/003/00277-Scharfer-Hahnenfuss/MZ00277-Scharfer-Hahnenfuss.html] und [http://www.natur-lexikon.com/Texte/MZ/002/00175-Sumpfdotterblume/MZ00175-Sumpfdotterblume.html].

enthaltenden Bitterstoffe vor Wildfraß und schützt gleichzeitig vor Infektionen."[4] Den „weisslichen Milchsaft" des Löwenzahns hebt auch Matthias Zimmermann in seinem Natur-Lexikon hervor.[5]

Eben dieser Milchsaft ist in Döblins „Die Ermordung einer Butterblume" (1910)[6] bezeichnend. In einer Szene beschreibt der Erzähler namentlich, wie eine Butterblume von dem Protagonisten namens Michael Fischer schlagartig enthauptet wird. Darauf folgt ein unerwarteter Fortgang: „Und von oben, aus dem Körperstumpf, tropfte es, quoll aus dem Halse weißes Blut, nach in das Loch, erst wenig, wie einem Gelähmten, dem der Speichel aus dem Mundwinkel läuft, dann in dickem Strom, rann schleimig, mit gelbem Schaum auf Herrn Michael zu, der vergeblich zu entfliehen suchte […]." (Döblin 23)[7] Diese weiße klebrige Flüssigkeit, die metaphorisch als „weißes Blut" bezeichnet wird, soll hier der entscheidende Punkt sein, warum die Untersuchung Döblins Butterblume mit dem Löwenzahn gleichsetzt.

Konträr zur „Butterblume" versteht man unter der volkstümlichen Benennung „Hundeblume" meistens den Löwenzahn. Auch in der Erzählung „Die Hundeblume" (1946) stimmen die Bezeichnungen „Hundeblume" und „Löwenzahn" miteinander überein. Als der Ich-Erzähler sich dem „gelbe[n] Etwas" nähert, wird er sogleich gewahr: „Es war ein Löwenzahn – eine kleine gelbe Hundeblume." (Borchert 32, 33)

Nach der Feststellung, dass Döblins Butterblume und Borcherts Hundeblume nichts als Löwenzähne sein können, kommt die Untersuchung nun zum Thema. Im Folgenden richtet sich das Augenmerk der Untersuchung darauf, wie man die in beiden Werken konvergent durch den Löwenzahn verkörperten Konflikte und die dem Löwenzahn zugeschriebenen, mal heilenden mal zerstörenden Wirkungen abwägt. Obwohl der Löwenzahn enorme phytotherapeutische Kräfte in sich hat, ist weder bei Döblin noch bei Borchert davon die Rede. Bei ihnen handelt es sich eher um die psychischen Wirkungen des Löwenzahns. Er dient schlechterdings als ein äußerer Faktor, der abrupt einen Schmetterlingseffekt auslöst.

---

[4] *Das Online-Kräuterbuch* unter der Webadresse [https://www.kraeuter-buch.de/kraeuter/Loewenzahn.html].

[5] Zimmermann, Matthias. *Natur-Lexikon*, unter [http://www.natur-lexikon.com/Texte/MZ/001/00010/MZ00010.html]. Siehe auch Blaschek 637: „Die Pflanze führt in allen Teilen einen weißen Milchsaft."

[6] Die Novelle „Die Ermordung einer Butterblume" erschien zuerst im September 1910 in der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*. (Döblin 485) Mitte November 1912 (nach dem Druckvermerk im Jahr 1913) wurde sie mit anderen Erzählungen zusammen in Buchform publiziert. (Schoeller 108; Prangel 25 & 28; Links 17)

[7] Anderenorts wird noch beschrieben: „Der Rumpf ragt starr in die Luft, weißes Blut sickert aus dem Hals. […] Es gerinnt oben ganz dick und klebrig, so daß die Ameisen hängen bleiben." (Döblin 24)

2. DIE PSYCHISCHEN WIRKUNGEN DES LÖWENZAHNS IN „DIE ERMORDUNG EINER BUTTERBLUME“ UND „DIE HUNDEBLUME“

Bei Döblin erkennt der Protagonist Butterblumen, also Löwenzähne, ausschließlich als Unkraut an, das ihn stört und anwidert. Seine Abneigung gegen das weiße Blut, das in seiner Einbildung massenhaft aus der von ihm geköpften Butterblume zu ihm fließen soll, hat weniger damit zu tun, dass der Milchsaft des Löwenzahns nach der Pflanzenkunde tatsächlich „Kontaktdermatitiden“ (Blaschek 639) verursachen kann. Alles an dem Unkraut hasst er. Seiner Ansicht nach seien Butterblumen als Unkraut just dazu da, um vernichtet zu werden. Bewusst vergleicht er dieses Unkraut mit seinen Lehrlingen, also einer niedrigeren Klasse. An einer Stelle merkt der Erzähler nachdrücklich an, dass die Art und Weise, wie der Protagonist die Blumen zerschmettert, generell auf seine Lehrlinge angewandt wird. (Döblin 23) Beider bedient er sich als Zielscheibe seiner Wutausbrüche und seines Größenwahns.

Zudem wird die entzweigeschlagene Butterblume zum Katalysator seiner negativen Affekte gebrandmarkt, indem er sie für seine Gefühlsausbrüche und Gemütswallungen verantwortlich macht. Dass er mit seinen negativen Affekten nicht umgehen kann und sie egozentrisch auf die Blume projiziert, nimmt er kaum wahr. Die zweite Butterblume, also jene im goldenen Porzellantopf gezüchtete, dient hauptsächlich zum Büßen und zur Kompensation seiner Mordtat. Er bedarf ihrer nämlich, um seine negativen Gemütsregungen anzugleichen und stattdessen schimärisch positive heraufzubeschwören. Wie die erste Butterblume ist sie nur Mittel zum Zweck. Die Gründe, warum er immerfort zwischen Angst- und Schuldgefühlen, Wutanfällen und Mordlust schwankt, unterschiebt er ihnen auch.

Hingegen gilt die Hundeblume bei Borchert als das Gegenteil vom Unkraut. Sie vermag ihn nicht nur von seinen negativen Gefühlen zu erlösen. Wut, Hass, Angst und andere damit in Zusammenhang stehende negative Gefühle werden allein durch ihre Erscheinung schon angeglichen, oder sie verschwinden ihretwegen von alleine. In dieser Hinsicht wird an einer Stelle erzählt: „Er war so gelöst und glücklich, daß er alles abtat und abstreifte, was ihn belastete: die Gefangenschaft, das Alleinsein, den Hunger nach Liebe, die Hilflosigkeit seiner zweiundzwanzig Jahre, die Gegenwart und die Zukunft, die Welt und das Christentum – ja, auch das!“ (Borchert 39) Bei ihm ist die psychoaktive Wirkung des Löwenzahns ohne Einnahme von irgendwelchen damit hergestellten Produkten zu entdecken. Allein ein Blick auf diese Blume genügt.

Hinzu kommt, dass er an der Hundeblume nur positive Effekte wahrnimmt. Aus ihrer Präsenz schöpft er vollends Kraft und Mut. „Eine Zärtlichkeit, eine Anlehnung und Wärme ohnegleichen erfüllt ihn zu der Blume und

füllt ihn ganz aus." (Borchert 38) In einen Traum versunken widmet er sich ihr voll und ganz. Eine Art Opfermut manifestiert sich.

Alle diese durch die Hundeblume hervorgezauberten Wirkungen kommen de facto mittels psychischer Projektion zustande. Für den Häftling ist sie nichts als ein Objekt seines Projektionsprozesses und ein sogenannter Gefühlskatalysator. Bereits vor ihrem Auftauchen trachtet er nach etwas „Lebendigem", etwas „Buntem", ja nach Liebe überhaupt. Jede Möglichkeit zur Rettung aus der Not soll ihm willkommen sein. An der Blume glaubt er zu finden, was er sucht. Wie ein Ertrinkender den Grashalm ergreift, ist er auf die Blume fixiert.

Klein und unauffällig mögen Löwenzähne sein. Je nach dem, wie man sie wahrnimmt, wirken sie sich aus. In beiden Werken scheint diese winzige, anscheinend unbedeutende Pflanzenart völlig gegensätzliche und unwahrscheinliche Wirkungen zu aktivieren. Aber nur beide Protagonisten zeigen sich dafür empfänglich, denn von ihnen gehen die Wirkungen der Blumen aus.

Die Wirkungen erscheinen nicht nur fortdauernd, sondern sind auch von ausschlaggebender Bedeutung. Dies erinnert sehr an den Schmetterlingseffekt der Chaostheorie von dem Meteorologen Edward Lorenz.[8] Der Begriff „Schmetterlingseffekt" wird heutzutage generell als „eine originelle Metapher" gebraucht[9] und besagt einfach: „Kleine Veränderungen können Großes bewirken".[10] Dementsprechend lässt sich zusammenfassen: In beiden Werken entsteht durch das im Allgemeinen gesehen belanglose Auftauchen der Löwenzähne aber eine Abweichung vom Kurs, die sich dann in eine entscheidende Wende umwandelt.

3. DER LÖWENZAHN ALS VERKÖRPERUNG DER FRAU

Bei Döblin und Borchert werden die Löwenzähne mit Frauen gleichgesetzt. Als Ersatz für die Rolle der Frau sollen sie den Protagonisten zur Verfügung stehen, insofern verkörpern sie Frauen und deren weibliche Eigenschaften. Genau gesagt werden die Löwenzähne mit weiblichen Images, Merkmalen und Werten attribuiert. Demgemäß vermögen sie anscheinend männliche Bedürfnisse zu erregen und kommen so immerfort zum Tragen.

---

[8] Die Chaostheorie lässt sich so vereinfachen: „Flattert ein Schmetterling in Brasilien, beeinflusst er dadurch die Atmosphäre und kann damit zu einem Wirbelsturm in Texas beitragen: Dieses Phänomen ist als Schmetterlingseffekt bekannt." Siehe Lorenz, Edward. Als der Schmetterlingseffekt ein Chaos anrichtete, unter [https://www.br.de/themen/wissen/edward-lorenz-meteorologe-schmetterlingseffekt-chaostheorie-100.html]. Vgl. auch „Schmetterlingseffekt", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.02.2010, Nr. 34/Seite N2.

[9] „Schmetterlingseffekt", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.02.2010, Nr. 34/Seite N2.

[10] Lorenz, Edward. Als der Schmetterlingseffekt ein Chaos anrichtete. Siehe Anm. 8. Vgl. das Lexikon der Psychologie *spektrum.de* unter [https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/schmetterlingseffekt/13584].

In der Döblin'schen Novelle sind die Butterblumen und ihresgleichen weit verbreitet. Die zerschmetterte und die ausgegrabene sind nur irgendwelche von ihnen. Um die Vordere zu ärgern und um sie eifersüchtig zu machen, sucht der Protagonist für sie „eine junge Nebenbuhlerin", nämlich die Letztere, so malt er es sich aus.[11] Demgegenüber stellt sich die Hundeblume in der Erzählung Borcherts ohnegleichen dar. Sie ist ein Segen in der Öde sozusagen. Der Protagonist befürchtet nur, dass andere Gefangene ihrer gewahr werden und sie ihm entreißen würden.[12] Ein Kampf um die vermeintliche Frau sollte auf keinen Fall zustande kommen.

In den Augen des Protagonisten Borcherts ähnelt die Hundeblume geradezu „eine[r] Miniaturgeisha", die er gern als „Geliebte" bei sich hätte. (Borchert 32, 34) Er behauptet, dass er ohne sie nicht mehr leben könne. (Borchert 33) Das Image der Geisha wird einfach auf die Blume fixiert, als wäre sie ein Kunstwerk zum Anschauen und zum Amüsement, wovon er gerne Besitz ergreifen möchte. Stimuliert durch die Blume, melden sich sogleich seine Bedürfnisse nach der Frau. Auch wenn ihr die Rolle als Objekt seiner Begierde zuerkannt wird, sieht er in ihr zugleich die Inkarnation des Göttlichen.

Im Gegensatz dazu schreibt der phantasierende Blumenmörder Döblins seinem Opfer eine weibliche Identität zu. Er erlegt ihm sogar die Rolle als seine Gattin auf. (Vgl. Döblin 29–31) Seines Erachtens soll die Butterblume nicht nur in seinem Besitz sein, sondern ihm auch immer zu Diensten stehen. In diesem Sinne deliriert er: „Die Blume gehörte zu ihm, zum Komfort seines Lebens." (Döblin 30)[13] Mit anderen Worten erhebt er Anspruch darauf, dass sie seine Bedürfnisse befriedigen sollte.

Um die Blume trauert er als ihr Hinterbliebener. Die von ihm dargebrachte Opfergabe und das für sie zurückgelegte Geld sind als materieller Schadenersatz gedacht. Die Art und Weise, wie er die Butterblume behandelt, spiegelt zumal die traditionelle Mann-Frau-Beziehung in patriarchalischen Gesellschaften wider. Im Patriarchat erachtet man die Frau eher für materialistisch orientiert und finanziell abhängig, was sich heutzutage ohnehin als fragwürdig erweist. Selbstgerecht stellt der Protagonist sich vor, er könnte der Butterblume mittels materieller Entschädigung für seine Mordtat einen Ausgleich geben.

---

[11] Beide könnten Schwestern sein oder besser sollten sie Mutter und Tochter spielen. Die zweite Beziehung gefällt ihm besser. So wird die Vordere in seiner Vorstellung die Schwiegermutter. (Döblin 31)

[12] An einer Stelle drückt sich seine Sorge so aus: „[…] niemand hatte an meiner Entdeckung teilgenommen. Die kleine Hundeblume war noch ganz mein Eigentum." (Borchert 33)

[13] Im Hinblick auf das Frauenbild des Protagonisten hört sich die Bezeichnung „Butterblume" zart und milde an. Die Bezeichnung „Hundeblume" würde hier seine misogyne Haltung noch stärker wirken lassen.

Resümierend lässt sich Folgendes unterstreichen. Wie Blaubart seine Frauen ermordet, destruiert der Döblin'sche Protagonist die Butterblumen. (Weinbacher 235f.) Seine Mordlust[14] richtet sich zwar an die Blumen, gilt in seiner Einbildung aber auch der Frau. Der Borchert'sche Protagonist hingegen erfreut sich sehr an seiner Leben spendenden Blume. Trotzdem wird sie hauptsächlich nur zu diesem Zweck instrumentalisiert. Das rabiate Fortziehen der Blumen gemahnt geradezu an „Frauenraub". In beiden Werken erweisen sie sich als Varianten von verachteten Frauen, welche schuldlos dem männlichen Trieb und Zwang zum Opfer fallen. Beide halten die Blumen für ihr Eigentum. (Borchert 33; Döblin 30) Darauf stellen sie männliche Ansprüche. Beide Protagonisten verspüren angesichts der Blumen völlig gegensätzliche Kräfte, die eben mit ihrem Frauenbild korrespondieren. Beide gehen von der männlichen Perspektive und ihren eigenen Bedürfnissen aus. Egozentrisch stempeln sie die Blumen einfach zum Objekt der Begierde ab, können deshalb nicht nachvollziehen, woher die an ihnen empfundenen Kräfte bzw. Wirkungen realiter stammen. Durch das Auftreten der Blumen kommen zum einen die Bedürfnisse und Wünsche beider Protagonisten, zum anderen ihre Mängel und Schwächen an die Oberfläche.

4. DIE NATURERFAHRUNG[15] IN BEIDEN WERKEN

Sowohl bei Döblin als auch bei Borchert fungiert der Löwenzahn als eine Stilfigur der Synekdoche und steht für die Natur. Diese äußerst fortpflanzungsfähige, weit verbreitete Pflanzenart wird zwar für allgemein üblich gehalten, aber gerade ihre Fruchtbarkeit erweckt leicht in Menschen latente Spannung. Da sie in sich mysteriöse Kräfte birgt, die mit der Mutter-Natur verbunden sind, wirkt sie symbolträchtig. Folglich geht es hier um ein humanökologisches und psychologisches Problem. Die Haltung und das Verhalten beider Protagonisten angesichts dieser Pflanze signalisieren zugleich ihre problematische Umgangsform mit der Natur.

Obwohl der Protagonist bei Döblin in Butterblumen nur ein winziges Hemmnis für sein rationales Denken und Handeln sieht, wird er bei der Begegnung mit ihr einer aus der Natur stammenden Drohung und Zerstörungskraft gewahr. Bevor er von seiner Angst überwältigt wird, setzt er seinen Ab-

[14] Vom „Lustmord" oder „Sexualmord" (Weinbacher 236f.) soll hier keine Rede sein. Eher geht es um die Mordlust des Protagonisten, denn er phantasiert sich als Blumenmörder. Sein Delikt und seine Beziehungen zu den Butterblumen sind reine Phantasie.

[15] Die Naturerfahrung lässt sich nach Eisenhardt „als Prozess (kognitiv und affektiv) der Auseinandersetzung des Menschen mit seiner natürlichen Umwelt" verstehen. (Eisenhardt 220)

wehrmechanismus in Gang und wird jähzornig und gewalttätig. Auch wenn er durchs Zählen sich unter Kontrolle zu bringen versucht, versagt sein rationales Bewusstsein hin und wieder. Es kann hier um eine Art „Störung der Aufmerksamkeit“ gehen, wie Martin Schneider pointiert. (Schneider 172) Aber im Wesentlichen widersteht er sowohl der Natur selbst als auch der Natur in ihm.

Wie viele andere Menschen bedarf der Protagonist Döblins einer „Auffrischung der psychophysischen Kräfte“ (Eisenhardt 221) in der Natur. Zur inneren Ausgleichung und körperlichen Entspannung sollen seine Spaziergänge in und durch die Natur verhelfen. Dass die Natur zur Entspannung, Stresslinderung und Verbesserung der Gesundheit beitragen kann, ist wissenschaftlich zu bestätigen. (Eisenhardt 219–221) Aber im Gegensatz zu dem Resultat der „Untersuchungen über Vandalismus“, die dafür plädieren, „dass Natur dieses Verhalten reduziert“ (Eisenhardt 221), bricht bei ihm Zerstörungswut aus. Nach jenem abrupten Blumenmord bemüht er sich scheinbar, sich mit der Butterblume bzw. der Natur zu versöhnen. Aber der Schein trügt. Dass er sich zum Schluss größenwahnsinnig wieder in den Wald begibt (Döblin 32), kündet erneut sein Vorhaben an, die Natur herauszufordern.

Im Kontrast dazu verspürt der Protagonist bei Borchert an der Hundeblume eine Art konstruktive Lebenskraft aus der Natur. Vor allem im panoptischen Gefängnis wirkt diese Naturkraft Heil spendend. Wenn man bedenkt, dass der Löwenzahn im Christentum die Sonne versinnbildlicht, wird verständlich, warum der Protagonist diese Blume für seine Erlöserin aus der Not erachtet. Überdies erinnert ihn die aus der Ferne hergekommene Hundeblume an Freiheit, die ihm ausbleibt. Dass sie durch Zufall im Gefängnishof landet und hier Wurzeln schlägt, kennzeichnet ohne Weiteres ihre Schmiegsamkeit sowie Wandlungsfähigkeit, die er auch nicht hat. In dem Moment, wo er entgegen der Ordnung des Gefängnisses die Hundeblume pflückt und heimlich in die Einzelzelle einschleust, steht bei ihm die Natur über jeglichen Normen des bestehenden Systems.

Mittels der Hundeblume träumt er davon, in die Mutter-Natur zurückzukommen. Die Blume an seiner Nase haltend lässt er sich von ihr in die weite Welt, in die himmlische Natur führen. Glücklich wird er überrascht: „Aber du riechst ja nach Erde. Nach Sonne, Meer und Honig, liebes Lebendiges“. (Borchert 38) In Gedanken verwandelt er sich in einen Eingeborenen eines Naturvolkes, sieht fast ein Paradies vor Augen, wovon er sehr angetan ist.[16] Als er

[16] Diese Szene beschreibt der Erzähler wie folgt: „Er war ein brauner Balinese, ein „Wilder“ eines „wilden“ Volkes, der das Meer und den Blitz und den Baum fürchtete und anbetete. Der Kokosnuß, Kabeljau und Kolibri verehrte, bestaunte, fraß und nicht begriff. So befreit war er, und nie war er so bereit zum Guten gewesen, als er der Blume zuflüsterte… werden wie du…“ (Borchert 39)

sich innerlich in dieser Mutter-Natur befindet, wird er eins mit der Mutter-Erde; „er fühlte im Schlaf, wie sie Erde auf ihn häuften, dunkle, gute Erde, und wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie – und wie aus ihm Blumen brachen: Anemonen, Akelei und Löwenzahn – winzige, unscheinbare Sonnen." (Borchert 39) Im Traum wird er unter die Erde gebracht und sein Körper ernährt Blumen, die aus ihm herauswachsen. Selbstlose Liebe erfüllt ihn. Nur wenn er Erde wird, kann er sich den Blumen am besten widmen. Von der Hundeblume inspiriert kehrt er symbolisch voll und ganz in den Schoß der Natur zurück.

An dieser Stelle lässt sich folgendes Resümee ziehen: Bei dem Protagonisten Döblins wird die „verdrängte Angst vor der Natur" (Seel; Sichler 21) problematisiert. Sie wird laut, während er angesichts des Löwenzahngewächses die Kontrolle verliert. (Vgl. Seel; Sichler 21) Solange seine Selbstbeherrschung gegenüber dem Projektionsobjekt schwankt, ändert sich auch seine Kontrolle über die Angst vor der Natur. Einerseits nähert er sich der Natur unwillkürlich, andererseits verpönt er sie. Butterblumen sind bei ihm reine, aus der Natur stammende „Anreize für Verhalten, besonders für ‚nichtverbales' Verhalten" (Eisenhardt 238). Konträr dazu findet sich bei dem Protagonisten Borcherts eine durch die Hundeblume entfachte Schwärmerei für „romantische[] Verklärung der Natur" (Seel; Sichler 21). Infolge der Inbesitznahme der Blume wird bei ihm die „Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit der Natur" (Seel; Sichler 21) konkret. Vielmehr sucht er Zuflucht in der Natur.

5. FAZIT

Sowohl „Die Ermordung einer Butterblume" als auch „Die Hundeblume" deuten darauf hin, dass auch winzige, unbedeutende Dinge wie Löwenzähne enorm kräftiges Potenzial implizieren. Wie es scheint, vermögen sie die Menschen zu stimulieren. In der Tat sind die Menschen selbst Ursachen und Auslöser der Geschehnisse. Nur aus der Perspektive der Menschen gesehen wohnen psychische Wirkungen den Löwenzähnen inne. Sie wirken sich vielleicht verheerend oder kreativ aus. Aber sie spiegeln hauptsächlich die Probleme der Menschen, ihre Mängel und ihre Unzulänglichkeit wider. Auf den ersten Blick erwecken die Blümchen vielleicht den Eindruck, die Auswirkungen seien belanglos. Im Großen und Ganzen können sie auch von herausragender Bedeutung sein, wie die Werke von Döblin und Borchert bestätigen.

In beiden Werken stellen die männlichen Protagonisten Weichen. Mit den Löwenzähnen spielen sie darauf an, dass das andere Geschlecht wie eine Blume als stummes Objekt fungieren sollte, das nur für sie zugänglich ist. Bei Borchert erkennt der Protagonist an der Hundeblume seine Mankos und In-

suffizienz. Er ist gewillt, sich mit der Blume bzw. der Natur zu identifizieren. Indem er die symbolträchtige Hundeblume anerkennt, weiß er die Natur in ihm zu würdigen. Hingegen stellt sich der Protagonist bei Döblin als nicht fähig heraus, dem Reich der Natur gerecht zu werden. Um ihr zu widerstehen, wendet er die Strategie von Zuckerbrot und Peitsche an. Auch wenn er sich zum Schluss als Sieger darstellt, kündigt sich bereits ein Circulus vitiosus an. Während er sich selbst nicht als Naturwesen empfindet, kommt die Natur in ihm nicht zur Ruhe.

6. LITERATURVERZEICHNIS

Althen, Christina. „Der Blick in die Literatur spart manches Röntgenbild" – Doktor Alfred Döblin. In: Salfellner, Harald (Hrsg.). *Mit Feder und Skalpell – Grenzgänger zwischen Medizin und Literatur*. EU: Vitalis, 2014, S. 311–333.

Blaschek, Wolfgang: *Wichtl – Teedrogen und Phytopharmaka – Ein Handbuch für die Praxis*. 6. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 2016.

Borchert, Wolfgang. Die Hundeblume. In: Ders. *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 1980, S. 25–39.

Burgess, Gordon. *Wolfgang Borchert: Ich glaube an mein Glück – Eine Biographie*. Berlin: Aufbau, 2007.

Conradi, Jörg. *Psychoaktive Pflanzen – Die besten Heilpflanzen für neue Kraft bei körperlicher und geistiger Erschöpfung, Stress und mangelnder Lebensfreude*. München: Ludwig, 2000.

Döblin, Alfred. Die Ermordung einer Butterblume. In: Ders. *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1977, S. 22–32 & 485 (bibliographische Hinweise).

Eisenhardt, Thilo. *Mensch und Umwelt – Die Wirkungen der Umwelt auf den Menschen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

Kraft, Karin; Stange, Rainer (Hrsg.). *Lehrbuch Naturheilverfahren*. Stuttgart: Hippokrates, 2010.

Links, Roland. *Alfred Döblin*. München: Beck, 1981.

Prangel, Matthias. *Alfred Döblin*. 2., neubearbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler, 1987.

Pschyrembel Naturheilkunde und alternative Heilverfahren. 4., vollständig überarbeitete Auflage. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2014.

Rätsch, Christian. *Enzyklopädie der psychoaktiven Pflanzen – Botanik, Ethnopharmakologie und Anwendung*. 8. Auflage. Aarau/Schweiz: AT Verlag, 2007.

Sander, Gabriele. *Alfred Döblin*. Stuttgart: Reclam, 2001.

Schneider, Walter. Das Ereignis der Aufmerksamkeit. Alfred Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“. In: ZfdPh-Sonderheft 18.10.2016, S. 167–187.

Schoeller, Wilfried F. *Alfred Döblin – Eine Biographie*. München: Carl Hanser, 2011.

Seel, Hans-Jürgen; Sichler, Ralph; Fischerlehner, Brigitte (Hrsg.). *Mensch – Natur: Zur Psychologie einer problematischen Beziehung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1993.

Weinbacher, Hannah Kristina. *Sexualmedizinisches im Werk des Arztes und Schriftstellers Alfred Döblin (1878–1957)*. München 2011. [Diss.]

Appraisal-Theorie als Kontrollmittel der Übersetzungsqualität des physischen Frauenbildes

Eine Fallstudie vom Indonesischen Roman *Lelaki Harimau* von Eka Kurniawan übersetzt ins Deutsche

Cicu Finalia
(Padjadjaran Universität, Bandung)

Abstract

Diese Studie befasst sich mit der Frage, inwiefern die *Appraisal*-Theorie – und somit auch die Anwendung der *Appraisal*-Theorie zur Bewertung der Übersetzungsqualität des physischen Frauenbildes im indonesischen Roman *Lelaki Harimau* von Eka Kurniawan ins Deutsche beitragen kann. Mithilfe der *Appraisal*-Theorie von Martin & Rose (2007) werden Elemente des körperlichen/äußerlichen Bildes in der Form sprachlicher Ausdrücke in Bezug auf das Frauenbild im Roman in einer Domain zusammengefasst, um das physische Frauenbild darzustellen. Die Verwendung der Theorie zur Bewertung der Übersetzungsqualität von Nababan, Nuraeni & Sumardiono (2012) kann die Übersetzungsqualität des physischen Frauenbildes prüfen. Aus den Ergebnissen der anfänglichen und früheren Diskussion wurde festgestellt, dass die deutsche Übersetzung vom physischen Frauenbild im Roman *Lelaki Harimau* einen Durchschnittswert in der Skala von 2,74 für die Präzision hat.

▶ Schlüsselwörter: *Appraisal*-Theorie, Übersetzungsqualität, physisches Frauenbild

Hintergrund und Themendarstellung

Bei dem *Appraisal* geht es um die Bewertung, die Art der Attitudes, die in einem Text behandelt werden, die Stärke der Gefühle und die Werte der Dinge.

Martin & Rose (2007: 26) stellen die drei Arten von Attitudes vor, beginnend mit *Affect* (Gefühle der Menschen), dann *Judgement* (Charakter der Menschen) und schließlich *Appreciation* (Wert der Dinge). Sie betrachten die Art und Weise, wie Attitudes verstärkt und abgesichert werden können, indem sie Force (Ressourcen zur Einstellung der Volume nach oben oder nach unten) und Focus (Ressourcen zur Herstellung von etwas, das von Natur aus nicht-graduierbar oder graduierbar ist) entwickeln, als ergänzende Dimensionen

des Graduierungssystems. Martin & Rose untersuchen dann, wie Zitat und Bericht, Modalität und Konzession ein Engagement-System bilden, mit dem eine Reihe von Stimmen in einen Text eingebracht werden können.

Attitude hat mit der Bewertung von Dingen, dem Charakter der Menschen und ihren Gefühlen zu tun. Solche Bewertungen können mehr oder weniger intensiv sein, d. h. sie können mehr oder weniger verstärkt werden.

Als alle Formen des mentalen, spirituellen und täglichen Verhaltens von Frauen zeigt das Frauenbild „Gesichter" und Eigenschaften von Frauen (Sofia & Sugihastuti, 2003). Auch Moi (1999) fügt hinzu, dass Frauen aufgrund ihrer Exposition gegenüber Frauen, Femininität und Feminismus anhand ihrer biologischen Kategorien und soziokulturellen Kategorien dargestellt werden können.

Martin & Rose (2007) stellen fest, dass das Bild der Menschen sehr evaluativ ist und intensive Gefühle und starke Reaktionen auf Menschen und Dinge beschreibt. Dieses Thema ist besonders interessant, weil im Roman *Lelaki Harimau* der Autor seine Attitudes zu den physischen Eigenschaften der weiblichen Figuren (Dinge), ihrem Charakter (Menschen) und den Emotionen der Beteiligten (Gefühle) besonders vorurteilbehaftet darstellt. Als nächstes will ich behandeln, wie das Frauenbild bewertet werden kann.

Um das Frauenbild in diesem Roman zu bewerten, wird die Bewertung in drei grundlegende Arten unterteilt, je nachdem, was bewertet wird: (i) den Wert der Dinge, (ii) den Charakter der Menschen oder (iii) das Gefühl der Menschen.

Am Beispiel konzentriere ich mich auf den Wert des physischen Frauenbildes im indonesischen Roman *Lelaki Harimau* und seiner Übersetzung ins Deutsche. Das heißt, in dieser Studie berücksichtige ich die Attitudes: *Appreciation* und *Graduation*.

Wie ich oben schon erwähnte, ist *Appreciation* eine der Arten von Attitudes, die man sich als Institutionalisierung des Gefühls im Kontext von Propositionen vorstellen kann (Normen darüber, wie Dinge bewertet werden). Sie hat eine positive und negative Dimension, die positiven und negativen Bewertungen von Dingen entspricht.

Graduation beschäftigt sich mit der Verstärkung der Attitude. Sie verfügt über zwei Arten von Ressourcen für die Verstärkung: Force ist für das Einstellen der Volume nach oben oder unten; Focus beinhaltet das Schärfen oder Erweichen von Kategorien von Menschen und Dingen.

In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass die Forschungsfrage lautet: Inwiefern trägt die *Appraisal*-Theorie (*Attitude* und *Graduation*) zur Bewertung der Übersetzungsqualität des physischen Frauenbildes im indonesischen Roman *Lelaki Harimau* ins Deutsche bei?

FORSCHUNGSGEGENSTAND

Die *Appraisal*-Theorie wird von einer großen Zahl von Wissenschaftlern auf verschiedene Diskurse angewandt, so z. B. in der täglichen Konversation, in der Literatur, im Sprachunterricht und in der akademischen Diskussion. Chen (2012) spürt die Subjektivität des Übersetzers in der populärwissenschaftlichen Übersetzung auf und legt nahe, dass die Subjektivität des Übersetzers in Verschiebungen der bewertenden Ausdrücke zwischen Ausgangs- und Zieltext zu finden ist, die er als bewertende Verschiebungen bezeichnet. Die Bewertungstheorie kann auch bei der Beurteilung der Übersetzungsqualität und bei der Bestimmung der Art und Weise angewendet werden, in der Textsprecher das Muster verwenden, um die Zwecke des Textes zu realisieren, um den Effekt nach Erreichen dieser Zwecke zu antizipieren und zu kontrollieren (Thahara & Firdaus, 2014; Irlinda, Santosa & Kristina, 2016). Mit Hilfe des Beurteilungssystems und der Ressourcen können die Einstellung des Verfassers und das in den Texten enthaltene Bedeutungspotenzial untersucht werden (Du, 2016). In der Forschung von Alsina, Espunya & Wirf Naro (2017) wird die dialogische Dimension diskutiert. Sie konzentrierten sich auf die Ressourcen des Engagements, auf die Art und Weise, wie Redner/Schreiber ihr Engagement für die Wahrheit einer Aussage und ihre Bereitschaft, den Verhandlungsraum für andere Stimmen zu öffnen, zum Ausdruck bringen. Eine weitere Anwendung der Bewertungstheorie in der Übersetzungsforschung wurde von Qian (2017) durchgeführt. Er untersucht „untreue“ Übersetzungen insbesondere im Hinblick auf die sprachlichen Ausdrücke und vergleicht englische Übersetzungen mit den Ausgangstexten gemäß der *Appraisal*-Theorie. Li & Jiang (2017) wiederum machten eine kontrastive Analyse von chinesischen und englischen Vorwörtern akademischer Monographien von einem Beurteilungsubsystem abhängig, indem sie die Haltung mit Hilfe einer Analysesoftware namens SPSS 22.0 daraufhin untersuchten, wie die Haltung verstanden wird und welche Ressourcen sie hat. Dann wurde die Untersuchung der Verteilung der Bewertungsressourcen bei der Übersetzung literarischer Werke durchgeführt, wobei man sich auf den Vergleich mehrerer übersetzter Gedichte konzentrierte, um ihre Ähnlichkeit und ihren Unterschied zu ermitteln (Dong & Lin, 2018).

In Verbindung mit verschiedenen übersetzungswissenschaftlichen Untersuchungen, die die erwähnte Bewertungstheorie verwenden, zeigt sich, dass die Bewertungstheorie auch auf die Darstellung von Figuren in literarischen Werken, wie z. B. ihr physisches Bild, anwendbar ist.

FORSCHUNGSMETHODEN

Methodisch benutze ich die qualitative Inhaltsanalyse (Spradley, 1980) für diese Forschung. Diese Analyse konzentriert sich darauf, wie kulturelle, soziale und individuelle Werte den Text beeinflussen.

Um den genaueren Prozess weiter zu beschreiben, wird diese inhaltsanalytische Methode durch vier weitere methodische Zugänge ergänzt, nämlich „Domänenanalyse, taxonomische Analyse, Komponentenanalyse und Kulturthemen". Die Domänenanalyse wird verwendet, um zu unterscheiden, welche Fakten mit *Appraising*-Items als Daten aufgenommen werden und welche Fakten keine Daten sind. Die taxonomische Analyse wird verwendet, um Daten zu organisieren, indem Daten auf dem physischen Frauenbild und seiner Übersetzung klassifiziert werden. Die Komponentenanalyse wird verwendet, um Daten basierend auf Domänen, Attitude (*Appreciation* und *Graduation*) und Bewertung der Übersetzungsqualität für die Präzision zu organisieren und zu verknüpfen. Die Analyse von kulturellen Themen interpretiert die Beziehungsmuster zwischen diesen Kategorien im Rahmen der Situation und des kulturellen Kontextes, die den Schwerpunkt der Forschung umfassen.

Ergänzend zur *Appraisal*-Theorie von Martin & Rose (2007) stütze ich mich auf die Theorie über Parameter für die Bewertung der Übersetzungsqualität von Nababan, Nuraeni & Sumardiono (2012). Die Tabelle 1 zeigt die Bewertungskriterien für die Präzision der Übersetzung.

Tabelle 1: Bewertungskriterien für die Präzision der Übersetzung nach Nababan, Nuraeni & Sumardiono (2012)

Übersetzungskategorie	**Qualitative Faktoren**	**Punkte**
präzise	Bedeutungen von Worten und technischen Begriffen im (Ausgangstext) AT werden in den (Zieltext) ZT präzise übertragen oder es gibt keine Bedeutungsverschiebung.	3
weniger präzise	Die meisten Bedeutungen von Worten und technischen Begriffen im AT werden in den ZT schon präzise übertragen oder es gibt eine leichte Bedeutungsverschiebung.	2
unpräzise	Bedeutungen von Worten und technischen Begriffen im AT werden in den ZT nicht präzise übertragen oder gelöscht.	1

FORSCHUNGSERGEBNISSE

Für diese Forschung habe ich sechs weibliche Figuren im indonesischen Roman *Lelaki Harimau* und in seiner deutschen Übersetzung untersucht. Der Original-Roman wird mit AT (Ausgangstext) und die deutsche Übersetzung mit ZT (Zieltext) bezeichnet. Die Figuren im AT und im ZT wurden nach ihren physischen Eigenschaften detailliert analysiert. Die physischen Eigenschaften sind Körperteile, Darstellung des Äußeren und Körperbau, die als physische Elemente des Frauenbildes genannt werden.

Die Körperteile, die Darstellung des Äußeren und der Körperbau in den beiden Texten werden nach ihrem *Appraising-Item* und ihrem *Appraised-Item* mithilfe der *Attitudes* (*Appreciation*) und *Graduation* (Graduierungssystem) analysiert. Die Übersetzung dieser physischen Elemente des Frauenbildes werden mithilfe der Bewertungskriterien für die Präzision der Übersetzung bewertet.

Tabelle 2: *Appraised-Item* der physischen Eigenschaften der weiblichen Figuren im Roman *Lelaki Harimau* und seiner deutschen Übersetzung

	Ausgangstext		**Zieltext**	
Elemente der physischen Eigenschaften	***Appraised Item***	**Zahl der Daten**	***Appraised Item***	**Zahl der Daten**
Körperteile	Dada (Brust)	16	Brust	15
	Rambut (Haar)	4	Haar	4
	Hidung (Nase)	3	Nase	3
	Kulit (Haut)	3	Haut	3
	Pipi (Wangen)	3	Wangen	3
	Bulu Mata (Wimpern)	2	Wimpern	2
	Mata (Augen)	2	Augen	1
	Betis (Waden)	1	Waden	1
	Bibir (Lippen)	1	Lippen	1
	Kaki (Beine)	1	Beine	1
	Paha (Schenkel)	1	Schenkel	1
	Pinggul (Hüfte)	1	Hüfte	1
	Rahang (Kiefer)	1	Wangenknochen	1
	gesamte Zahl	39	gesamte Zahl	37
Darstellung des Äußeren	Penampilan (Aussehen)	7	Aussehen	6
	Roman (Gesichtsausdruck)	3	Gesichtsausdruck	2
	Dandanan (Auftritt)	1	Auftritt	1
	Wajah (Gesicht)	1	Gesicht	1
	gesamte Zahl	12	gesamte Zahl	10
Körperbau	Perawakan (Gestalt)	2	Gestalt	2
	gesamte Zahl	2	gesamte Zahl	2

Interessant ist es, in der Tabelle 2 zu sehen, dass Körperteile als ein Element von dem physischen Frauenbild im AT von Brust, Haar, Nase, Haut, Wangen, Wimpern, Augen, Waden, Lippen, Beine, Schenkel, Hüfte und Kiefer gebildet werden. In der deutschen Übersetzung taucht anstatt von Kiefer jedoch Wangenknochen als ein Element des physischen Frauenbildes auf. Bezüglich der Anzahl der Daten im ZT von Brust, Augen, Aussehen und Gesichtsausdruck werden diese weniger. Das bedeutet, dass einige *Appraised-Items* im ZT entweder anders übersetzt oder gelöscht wurden.

Mithilfe der *Appraisal*-Theorie können die Körperteile, die Darstellung des Äußeren und der Körperbau, die das physische Frauenbild im Roman und in seiner Übersetzung bilden, zeigen, wie das Bild durch die Figuren dargestellt wird.

Appraisal als System der interpersonalen Bedeutung wird für die Verhandlung der Beziehungen zwischen dem Autor und den Lesern verwendet, indem den Lesern gesagt wird, wie der Autor über die physischen Eigenschaften der weiblichen Figuren in seinem Roman denkt (kurz gesagt, was seine *Attitude* ist).

Das bedeutet, dass in diesem Roman und in seiner Übersetzung die mit dem Frauenbild verbundenen physischen Eigenschaften positiv oder negativ bewertet werden können. Diese Art von positivem oder negativem Element, genannt Polarität, ist ein wichtiges Merkmal der Attitude. Der Wert dieser physischen Eigenschaften kann auch verstärkt werden, um zu zeigen, wie stark das Gefühl des Autors über die dargestellten physischen Eigenschaften ist. Ich erläutere diesen Punkt mit Beispielen.

Beispiel (1)

AT: …, *suatu penegas bahwa* ***wajah yang bulat telur ini, yang tetap bercahaya di dalam gelap***, …

ZT: …, dass damit doch klar gesagt war, dass **ihr ovales Gesicht**, das **selbst in der Dunkelheit noch leuchtete**, …

Die Beschreibung des Autors über das Aussehen von einer weiblichen Figur (ihr Gesicht) im AT, wie das Beispiel (1) zeigt, schätzt die Qualität ihres Aussehens. Der Autor schätzt das Ding positiv und hat ein starkes Gefühl dafür, dass er den Wert mit Hilfe von der Metapher *tetap bercahaya di dalam gelap* (gleichzeitig ist der Ausdruck des *Appraising-Items*) verstärkt. Der Ausdruck *tetap bercahaya di dalam gelap* wurde im ZT wörtlich übersetzt, hat aber die gleiche Bedeutung wie im AT: *selbst in der Dunkelheit noch leuchtete*. Das bedeutet, dass das *Appraising-Item* in den beiden Texten als positive *Reaction* (Qualität) bewertet wird und durch die Metapher Hochskalierung (*upscaling*) erfährt.

Beispiel (2)
AT: *Pada umur enam belas tahun,* ***ia*** *sudah* ***terlalu montok*** *sebagai anak sekolah, …*
ZT: Mit sechzehn Jahren war **ihre Weiblichkeit** für eine Schülerin **zu sehr entwickelt**, …

Im Beispiel (2) wird das *Appraising-Item* im AT in Form Lexik ausgedrückt: *terlalu montok*. Der Autor schätzt den Körperbau einer weiblichen Figur negativ und nutzt die Wahl der Ressource der Verstärkung zur Hochskalierung mit dem *Intensifier*: *terlalu*. Der Ausdruck *terlalu montok* wird in den ZT als *zu sehr entwickelt* übersetzt. Kontextabhängig ist dieser Ausdruck gleichbedeutend mit dem Ausdruck im AT.

Beispiel (3)
AT: *…, dan ia tak lagi membiarkan* ***dadanya*** *yang* ***mulai sedikit monyong*** *dibiarkan terbuka …*
ZT: …, und sie ließ **ihre Brust**, die **sich zu wölben begann**, nicht mehr unbedeckt …

Im Beispiel (3) wird die Brust einer weiblichen Figur im AT in Form einer Metapher ausgedrückt: *mulai sedikit monyong*, welche als *Reaction* bewertet wird, die die emotionale Wirkung zeigt, die es auf den Leser hat (Qualität: Hat es mir gefallen?). Sie hat auch eine positive Dimension. Der Intensifier *sedikit* erhöht die *Force* der *Attitude*, aber in geringer Weise. Im ZT hingegen wird es in Lexika ausgedrückt: *sich zu wölben begann*. Die Übersetzerin hat das Wort *sedikit* weggelassen, das als *Intensifier* dient. Hier wird die Brust auch als positive *Reaction*: Qualität mit *Attitudinal*-Lexik als die Ressource des *Force* bewertet, die aber die *Attitude* aufwertet: Niedrige Hochskalierung ist zu höherer Hochskalierung geworden.

Beispiel (4)
AT: Delapan tahun hidup di sana cukup untuk membikin Nuraeni merosot memudarkan semua **pesona cantiknya**, meski **garis-garis itu masih tersisa di wajah dan tubuhnya**.
ZT: Acht Jahre hatten genügt, um Nuraeni zu verbrauchen, ihre bezaubernde Schönheit bis auf wenige Spuren verblassen zu lassen.

Im Beispiel (4) wird das *Appraising-Item* im AT so ausgedrückt: *garis-garis itu masih tersisa di wajah dan tubuhnya*. Der Autor schätzt das Aussehen einer weiblichen Figur positiv und hat ein starkes Gefühl dafür, dass er den Wert in Form dieser Metapher zu Hochskalierung verstärkt. Im ZT wird dieses *Appraising-Item* gelöscht, damit der Text nicht mehr als *Appraisal* dient.

Zusammengefasst wird die *Appreciation* von dem physischen Frauenbild, die in den angegebenen Beispielen folgendermaßen untersucht: Beispiel (1): im AT hat das Bild eine positive *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und Hochskalierung durch Metapher; im ZT hat es auch eine positive *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und Hochskalierung durch Metapher; Beispiel (2): im

AT hat das Bild eine negative *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und Hochskalierung durch *Intensifier*; im ZT hat es auch eine negative *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und Hochskalierung (*upscaling*) durch *Intensifier*; Beispiel (3): im AT hat das Bild eine positive *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und eine niedrige Hochskalierung (*low-upscaling*) durch *Intensifier*; im ZT hat es eine positive *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und Hochskalierung durch *Attitudinal*-Lexik; Beispiel (4): im AT hat das Bild eine positive *Reaction* mit Qualität als Teilgruppe und Hochskalierung durch Metapher; im AT gibt es kein *Appraising-Item*.

Bisher habe ich die Bewertung des physischen Frauebildes erläutert – jetzt kommen wir zu der Frage: Wie bewerten wir die Übersetzungsqualität dieses Frauenbildes? Die Tabelle 1 zeigt die Bewertungskriterien für die Präzision der Übersetzung nach Nababan, Nuraeni und Sumardiono (2012). Mithilfe dieser Bewertungskriterien werden die Übersetzung der physischen Eigenschaften bewertet.

Im Prinzip ist eine Übersetzung präzise (3 Punkte), wenn der Wert von der *Appreciation* und der Graduierungsskala im ZT gleichwertig wie im AT ist. Eine Übersetzung ist weniger präzise (2), wenn der Wert von der *Appreciation* und der Graduierungsskala im ZT eine leichte Bedeutungsverschiebung hat. Und eine Übersetzung ist unpräzise (1 Punkt), wenn der Wert von der *Appreciation* und der Graduierungsskala im ZT anders als im AT ist oder gelöscht wird.

Die Tabelle 3 zeigt den Mittelwert der Übersetzungsqualität von dem physischen Frauenbild.

Tabelle 3: Mittelwert der Übersetzungsqualität von dem physischen Frauenbild

Elemente des physischen Bildes	**Qualität der Übersetzung**	**Zahl der Daten**	**Mittelwert**
Körperteile	a. präzise b. weniger präzise c. unpräzise	32 3 4	2,72
Darstellung des Äußeren	a. präzise b. weniger präzise c. unpräzise	9 0 3	2,5
Körperbau	a. präzise b. weniger präzise c. unpräzise	2 0 0	3
Mittelwert von den gesamten Elementen des physischen Frauenbildes			2,74

Die Übersetzung des physischen Bildes hat einen Durchschnittswert von 2,74 für den Grad der Präzision. Von 53 Daten des physischen Bildes wurden 43 Daten für präzise erklärt, waren drei Daten weniger präzise und sieben Daten unpräzise.

FAZIT

Zum Schluss möchte ich das Wichtigste zusammenfassen: Erstens, es gibt drei Elemente der physischen Eigenschaften im Zusammenhang mit dem Frauenbild in dem Roman *Lelaki Harimau* und seiner Übersetzung ins Deutsche, nämlich Körperteile, Darstellung des Äußeren und Körperbau. Diese Elemente des physischen Frauenbildes werden mit einer Art der Attitude, nämlich *Appreciation* mit ihrer *Subtyp-Reaction* bewertet, die die Qualität jedes dargestellten Elements des physischen Frauenbildes zeigt. Das physische Frauenbild in den beiden Texten (AT und ZT) wird eher positiv als negativ und eher hochskaliert bewertet. Zweitens, mithilfe der *Appraisal*-Theorie und der Bewertungskriterien für die Präzision der Übersetzung kann die Übersetzungsqualität von dem physischen Frauenbild bewertet und dessen Mittelwert der Übersetzungsqualität ist 2,74. Das bedeutet, das physische Frauenbild im Roman *Lelaki Harimau* wird ins Deutsche schon präzise übersetzt, es kommt aber eine leichte Bedeutungsverschiebung vor.

LITERATURVERZEICHNIS

Alsina, V., Espunya, A., & Wirf Naro, M. (2017). *An Appraisal Theory Approach to Point of View in Mansfield Park and its Translation*. International Journal Linguistics & Literature, Bd. 1, S. 1–28.

Chen, Y. (2012). *The Translation's Subjectivity in Popular Science Translation: A Study from the Perspective of Evaluation Shift*. CETRA. Tokyo: Tokyo Institut of Japan, S. 1–20.

Dong, T., & Lin, X. (2018). *Attitude in Appraisal Theory: A Comparative Analysis of English Versions of Changgan Xing*. International Journal of Comparative Literature & Translation Studies, Bd. 1, S. 42–49.

Du, H. (2016). *Research on College Foreign Language Teaching From The Perspective of Appraisal Theory.* Heilong-jiang Researches on Higher Education, Bd. 3, S. 171–173.

Irlinda, A. H., Santosa, R., & Kristina, D. (2016). *Analisis Terjemahan Ekspresi Solidaritas dan Keberpihakan dalam Teks Konferensi Pers dan Siaran Media tentang Eksekusi Narapidana (Pendekatan Teori Appraisal)*. Prasasti: Journal of Linguistics, Bd. 2, S. 187–209.

Li, C., & Jiang, G. (2017). *A Comparative Study of Forewords between Chinese and English Academic Monographs from The Perspective of Attitude System in Appraisal Theory.* Foreign Language Education, Bd. 5, S. 43–48.

Martin, J. R., & Rose, D. (2007). *Working with Discourse. Meaning Beyond the Clause* (2. Auflage). London, New York: Continuum.

Moi, T. (1999). *What is a Woman? And Other Essays*. New York: Oxford University Press Inc.

Nababan, M., Nuraeni, A., & Sumardiono. (2012). Pengembangan Model Penilaian Kualitas Terjemahan. *Kajian Linguisti dan Sastra, 24*(1), S. 39–57.

Qian, H. (2017). *Investigating „Unfaithful" Translations via the Appraisal Theory: A Case Study of Public Notices*. AWEJ for Translation & Literary Studies, Bd. 1, S. 187–200.

Sofia, A., & Sugihastuti. (2003). *Feminisme dan Sastra.* Jakarta: Katarsis.

Spradley, P. J. (1980). *Participant Observation*. Florida: Holt, Rinehart and Winston.

Thahara, Y., & Firdaus, A. (2014). *Menilai Kualitas Terjemahan melalui Teori Appraisal: Studi Kasus Subtitle X-Men Origins Wolverine*. The First International Translation and Interpretation Symposium Jakarta: Universitas Indonesia, S. 324–329.

Konvergenz und Divergenz im literarischen Übersetzen

Anmerkungen zu Jacques Derridas Frage nach der relevanten Übersetzung

Christine Ivanovic (Universität Wien)

Walter Benjamin identifiziert in der Bezugnahme der Übersetzung auf das Original eine Möglichkeit, die beiden Texten gleichermaßen zugrunde liegende Intention auf die reine Sprache zu erkennen. Original und Übersetzung konvergieren in dieser Intention, während sie in ihrer jeweiligen Sprachform (ihrer „Art des Meinens") divergieren.[1] Die Übersetzung wird damit zum Medium einer Erkenntnis, die das Original allein nicht ermöglichen würde. Es ist gerade das sensible Verhältnis von Divergenz und Konvergenz, das ein Durchscheinen erlaubt, einen Blick auf die reine Sprache.

Auch andere Übersetzer berufen sich auf das im Übersetzen wahrnehmbare Spannungsverhältnis von Konvergenz und gleichzeitiger Divergenz der Sprachformen als eine Form der Erkenntnisgewinnung. So reflektiert Jacques Derrida Konvergenz und Divergenz im literarischen Übersetzen am Beispiel der von ihm vorgeschlagenen Übersetzung eines einzigen Satzes, oder besser gesagt eines einzigen Wortes, die er im Rahmen seines 1997 in Arles in Südfrankreich gehaltenen Vortrags „Qu'est-ce qu'une traduction relevante?" zur Diskussion stellt.[2] Dieses Beispiel ist deshalb so bemerkenswert, weil der von Derrida übersetzte Satz als *pars pro toto* steht für den gesamten Text, der ansonsten unübersetzt bleibt, nämlich Shakespeare's genau 400 Jahre vorher verfasstes Stück *The Merchant of Venice*. Der Satz – oder das Wort – steht als *pars pro toto* aber auch für Derrida's Argument, was denn eine relevante Übersetzung sei: indem es das, wovon es spricht, zugleich auch ist; indem er, Derrida, das, wovon er spricht – „Qu'est-ce qu'une traduction relevante?" – zugleich berührt, vorführt und in Frage stellt.

---

[1] Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers." In: ders. *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1. Frankfurt/Main 1972, S. 9–21.

[2] Jacques Derrida: „Qu'est-ce qu'une traduction ‚relevante'?" In: *Quinzièmes Assises de la Traduction Littèraire*, Arles 1999, S. 21–48. Wieder in: *Cahiers de l'Herne*. Paris: Éditions de l'Herne, 2004, S. 561–576.

Derrida spitzt seine mitunter provokanten Ausführungen zum Übersetzen auf eine einzige Wendung aus Shakespeare's *The Merchant of Venice* zu, um die Frage nach der „relevanten" Übersetzung zu stellen, wie der Titel seines Vortrags formuliert. Unter vielfachen rhetorischen Verbeugungen, die sich auf seine Zuhörerschaft beziehen, nämlich die „Nationalversammlung" der französischen Übersetzer, greift Derrida ein Übersetzungsproblem heraus, das buchstäblich ins Fleisch schneidet: ins Fleisch des Menschen auf der Ebene des bei Shakespeare auf die Bühne gebrachten Konflikts, der in einem Rechtsstreit endet; ins Fleisch aber auch der französischen Sprache und ihres nationalen Stolzes.

Mit der Frage, die seinen Vortrag überschreibt, spricht Derrida eine besonders wichtige – und in der Übersetzungstheorie verblüffend selten pointierte Frage an: Was eigentlich ist eine „relevante" Übersetzung? Gleich wie im Englischen versteht man im Deutschen das Wort „relevant" im Sinne von *maßgeblich*, *wichtig*, *zutreffend.* Dementsprechend kann man „relevant" in einem englischen Text durchaus mit „relevant" ins Deutsche übersetzen – und umgekehrt. Tatsächlich handelt es sich um einen bis ins Mittelalter zurückgehenden Rechtsbegriff, der auf dem Partizip Präsens des lateinischen „relevare" – in die Höhe heben (vgl. auch *Relief*) zurückgeht. Als „relevant" – wörtlich „sich hebend" – beschrieb man ursprünglich die Waagschale der *Iustitia* als Allegorie des Gesetzes. Im Mittellateinischen gelten als „relevantes articuli" die berechtigten, beweiskräftigen Argumente im Rechtsstreit. In diesem Sinne wurde „relevant" im frühen 16. Jahrhundert im schottischen Recht eingebürgert und fand von hier aus Eingang auch in die deutsche Sprachpraxis, wo „relevant" seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum (bildungssprachlichen) Modewort geworden ist.[3] Derrida, der aus dem Deutschen übersetzte und der Vorlesungen und Seminare auf Englisch hielt, schneidet mit diesem Begriff ins Fleisch der französischen Sprache, weil „relevant" trotz großer Nähe des Französischen zum Lateinischen hier nicht in eben jenem im Englischen und (davon beeinflusst) im Deutschen nahezu ident nachweisbaren Sinne gebräuchlich ist. Was bedeutet es also, wenn Derridas Festvortrag vor dem französischen Übersetzerverband in Arles 1997 auf Französisch die im Französischen inkorrekt formulierte Frage stellt: „Qu'est-ce qu'une traduction *relevante*?"

Wie bekannt ist die Frage des Übersetzens eines der zentralen Themen in der Philosophie Jacques Derridas. Ihr hat Derrida mehrere Schriften gewidmet, am prominentesten von ihnen ist seine Auseinandersetzung mit Benja-

[3] Günther Drosdowski (Herausgeber): *Duden, Das Herkunftswörterbuch.* Etymologie der deutschen Sprache. In: *Der Duden in zwölf Bänden.* 2. Auflage. Band 7, Dudenverlag, Mannheim/Wien/Zürich 1989, S. 585.

mins Übersetzer-Essay in *Des Tours de Babel* (1985) neben u. a. *Otobiographies* (1984) und *Ulysse gramophone* (1987). Derrida ist also auch als Theoretiker des Übersetzens weithin bekannt, als er zum Festvortrag nach Arles eingeladen wird. Erstaunlicherweise ist dieser Beitrag von Derrida zur Theorie des Übersetzens international weit weniger zur Kenntnis genommen worden als andere einschlägige Texte von ihm. Lawrence Venuti, der führende Übersetzungstheoretiker in den USA, hat den Vortrag 2001 ins Englische übersetzt.[4] Bisher liegt er noch nicht in einer vollständigen Übersetzung ins Deutsche vor. Auszüge aus der von Esther von der Osten seit einigen Jahren vorbereiteten deutschen Übersetzung erscheinen erstmals 2019 in dem von Leon Gabriel und Nikolaus Müller-Schöll herausgegebenen Sammelband: *Das Denken der Bühne: Szenen zwischen Theater und Philosophie*.[5]

Derrida beginnt und endet seinen Vortrag mit einer (übertriebenen, kaum nicht-ironisch aufzufassenden) Danksagung an sein geduldiges und kompetentes Publikum, bei dem er als Redner zu Gast geladen ist – es handelt sich mehrheitlich um professionelle Literaturübersetzer. Zunächst thematisiert er das Problem des Übersetzens als Frage der Ökonomie, ein zentraler Gedankengang, auf den ich hier leider nicht weiter eingehen kann. Er ist jedoch wesentlich mit der Substanz jenes Textes verknüpft, den er beispielhaft diskutiert, Shakespeare's *The Merchant of Venice*. Zur Erinnerung: In seinem genau 400 Jahre vor Derridas Vortrag entstandenen Stück verknüpft Shakespeare zwei traditionsreiche, seit langem in Europa weit verbreitete Erzählmotive: die Geschichte um einen nicht- einlösbaren Schuldschein, und die Geschichte der Brautwerbung durch Kästchenwahl. Höhepunkt des Stückes ist der Gnaden-Monolog der Portia in der ersten Szene des vierten Akts; ihr galt die Brautwerbung per Kästchenwahl, und sie sucht nun als männlicher Advokat verkleidet den jüdischen Kaufmann Shylock zum Rechtsverzicht zu bewegen.

Portia argumentiert mit dem Wert der Gnade als höchster Tugend der Mächtigen. Shylock soll darauf verzichten, sein vertragsgemäßes Recht auf ein Pfund Fleisch aus dem Leib seines Schuldners Antonio geltend zu machen. Sollte er sich jedoch weigern, „Gnade vor Recht" ergehen zu lassen, so droht sie ihm als Advokat mit einem anderen, nun gegen ihn gerichteten Rechtsverfahren (was dann auch durchgespielt wird). In mehrfacher Hinsicht steht also der ökonomische Tausch von Geld oder Leben auf dem Spiel, wobei die Spiel-

[4] Jacques Derrida and Lawrence Venuti: „What Is a „Relevant" Translation?" *Critical Inquiry* 27, no. 2 (Winter, 2001): 174–200; wieder in *Signature Derrida*, ed. F. Meltzer, J. Williams, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 350–379.

[5] Jacques Derrida: „Was ist eine „relevante" Übersetzung? (Auszug)." Aus dem Französischen von Esther von der Osten. In: Leon Gabriel, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 33–55.

regeln dieser Tauschvereinbarung zum Sprachspiel werden und eine raffinierte Rechtsauslegung dazu führt, dass die Venetianer Shylock schließlich seines gesamten Vermögens enteignen und ihn zur Konversion zum Christentum zwingen können.

Derridas im Übersetzer-Vortrag thematisiertes und zugleich dramatisch inszeniertes Übersetzen fokussiert auf ein einziges, auf das eine, entscheidende Wort in diesem Monolog der Portia, das für ihn zum Schlüssel für das ganze Stück wird.

> But mercy is above this sceptered sway.
> It is enthronèd in the hearts of kings;
> It is an attribute to God Himself;
> And earthly power doth then show likest God's
> **When mercy seasons justice.** […][6]

> Doch Gnad' ist über diese Szeptermacht,
> Sie thronet in dem Herzen der Monarchen,
> Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
> Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
> **Wenn Gnade bei dem Recht steht;** […][7]

Die wörtliche Übersetzung des zuletzt zitierten Verses ins Deutsche wäre: „Wenn Gnade das Recht schmackhaft macht" oder „würzt". In der Weise einer maximalen Über-besetzung schlägt Derrida dafür folgende Übersetzung ins Französische vor:

> „Quand le pardon **relève** la justice (ou le droit)" (373)
> [Wenn das Verzeihen **hebt** die Gerechtigkeit (oder das Recht)][8]

Tatsächlich ist eines der französischen Äquivalente, die das Wörterbuch für *to season* (*würzen*) anbietet, *relever* im Sinne von *würzen*, d. i. *den Geschmack heben*. In der klassischen französischen Übersetzung des Textes wählte Victor Hugo *tempère* (mäßigen, mildern) als Übersetzung für „seasons";[9] diese Variante erinnert an den Titel von Bachs „wohltemperiertem Klavier". Derridas Wortwahl hingegen ist alles andere als gemäßigt. Ich komme gleich darauf zurück.

---

[6] William Shakespeare: *The Merchant of Venice* IV. 1, v. 199–203; https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-merchant-of-venice/

[7] *Shakespeare's dramatische Werke.* Bd. 4: *Der Kaufmann von Venedig.* Übersetzt von August Wilhelm Schlegel Berlin: Johann Friedrich Unger 1799.

[8] Im Deutschen wäre eine Übersetzung denkbar, die Derridas Version integrierte: „Wenn Gnade den Geschmack der Gerechtigkeit hebt" oder „Wenn Gnade dem Recht die Würze verleiht".

[9] Vgl. „celui qui tempère la justice par la clémence." *Le Marchand de Venise*. Traduction par François-Victor Hugo. *Œuvres complètes de Shakespeare*. Pagnerre 1872, S. 254.

Zuvor nur einige wenige Bemerkungen zu den weiteren Übersetzungsentscheidungen. Das engl. „mercy" ist nicht zu verwechseln mit dem franz. „merci"; eher steht es in einer etymologischen Nähe zu *mercenary* – *geldgierig*, *gewinnsüchtig*, oder *Söldner*, und geht zurück auf das lateinische *mercenarius* bzw. *merces* – der Lohn, die Bezahlung. Seine wörtliche Bedeutung ist im Deutschen *Gnade*. In und mit diesem Wortlaut verliert es allerdings den grundlegenden ökonomischen Bezug, der für Shakespeare von zentraler Bedeutung ist. Hingegen läßt sich das Wort „Gnade" zurückverfolgen ins Mhd. „g(e)nāde ‚das Sichniederlassen, um auszuruhen, ruhige Lage, Glück(seligkeit)'". Derridas wörtliche Übersetzung von *mercy* mit *le pardon* hingegen (aus dem Verb pardonner) hat sowohl altfranz. wie mittelengl. Wurzeln; beide gehen auf das Vulgärlateinische *per-donare* zurück, in dem man eine Lehnübersetzung für das Altfränkische **firgeban* aus *fir-* + *geban* erkennt, das auch im Althochdt. *fargeban* und dem Altengl. *forgiefan* (s. to forgive) wiederkehrt.[10] Dessen ursprüngliche Bedeutung, so nimmt man an, war aber nicht *vergeben* im Sinne von *verzeihen*, sondern im Sinne von *vollständig aufgeben* – kapitulieren, also eben jene Lage, in der sich Shylock am Ende des Stückes befindet.

Derrida übersetzt also nicht allein „seasons" mit der gewagt erscheinenden, im Vortrag aber ausführlich begründeten Variante *relève.* In seiner neuen Wörtlichkeit platziert er das zentrale Wort zwischen zwei Konzepte, die nun – bezieht man das Konvergieren und Divergieren der Bedeutungen in den beiden Sprachen Englisch und Französisch mit ein – einander weit mehr als Gegensätze gegenüberstehen, als dies bei Shakespeare der Fall gewesen zu sein scheint: „When mercy seasons justice." – „Quand le pardon *relève* la justice (ou le droit)". Die deutsche Wendung „Wenn Gnade vor Recht ergeht" ist hier noch radikaler: hier wird gefordert, dass Gnade das Recht *aufhebt*. Die angemahnte *Mäßigung* (das Wohltemperierte) wird in Derridas Formulierung zur *Annullierung*, von der schnellen Abfolge verschiedener „si"-Phoneme (mercy, seasons, justice), die sich im Ausgangstext zur Mitte hin steigern (-cy/sea-), danach aber rückwärts laufen (-tice), erscheint bei Derrida nur noch der Begriff „justice" wie eine zischende Schlange. Er wird gedoppelt durch das nachfolgende weiche „(ou le droit)". Damit werden hier Gesetz und Recht in Frage gestellt. Was hat diese Praxis des Übersetzens mit der Rechtspraxis, die das Stück vorführt, zu tun?

In seinem Vortrag fokussiert Derrida vor allem auf drei für dieses Stück zentrale Konzepte: *merci/mercy* (Dank/Vergebung/Gnade) – *hôte/guest* bzw. *host* (Gastgeber/Gast) – und schließlich *relève/relevant*. *Relevante* ist ein Wort, das es in diesem Sinn und in dieser Form, in dem/der Derrida es gebraucht, im Französischen nicht gibt (also in den zwei Größen, die bei der Überset-

[10] https://de.wiktionary.org/wiki/Pardon

zungsdebatte eine wichtige Rolle spielen). Wie für Derrida typisch bezieht er sich in seinem Vortrag unaufhörlich explizit auf die konkrete Situation, in der er seine Rede entfaltet (vor der Zuhörerschaft der Vereinigung literarischer Übersetzer in Frankreich). Andererseits referiert er ebenso unablässig (jedoch eher stillschweigend) auf früher oder im selben Zeitraum von ihm bearbeitete Themen wie Vergebung, Gastfreundschaft, die Einsprachigkeit des Anderen, sowie schließlich seine eigene Übersetzungsarbeit. Auch hier ist der performative Gestus, in dem dies geschieht, von Bedeutung. Derrida erinnert einerseits an eine eigene frühere Übersetzung (die er zwar anführt, deren Titel er hier aber nicht nennt, und aus der er lediglich ein einzelnes Wort herausnimmt), andererseits führt er in actu eine Übersetzung – oder ein Übersetzen – vor, nämlich die akut zugespitzte Übersetzung eines einzigen entscheidenden Wortes. Diese Übersetzung stellt sich als das Zentrum seines Vortrags heraus (sie wird vorausgreifend bereits im Epigraph des gedruckten Vortragstexts wie in seiner Überschrift angekündigt). Ich erwähne dies deshalb, weil sich Übersetzung in diesem Text Derridas auf besondere Weise nicht durch ihre Nachträglichkeit definiert, sondern als vorausgreifender Entwurf konstituiert: als Erinnerung *und* als akute Setzung zugleich, in der ihre Intentionalität sozusagen eingeholt werden muß. Wichtig ist für die Argumentation Derridas, dass die zwei von ihm angeführten Übersetzungsbeispiele, so weit sie auch auseinander liegen, in demselben Begriff *relève* konvergieren – es sind Paradigmen *relevanten* Übersetzens, das der Vortrag in seinem Titel befragt: „une traduction ‚relevante'".

Das erste Übersetzungsbeispiel, das Derrida als Erinnerung aufruft, aber im Impliziten belässt (d. h. er nennt sie nicht beim Namen), betrifft seine eigene erste Buchpublikation. Dabei handelt es sich um die Übersetzung des kurzen Textes „Zum Ursprung der Geometrie" von Edmund Husserl aus dessen Nachlass, d. h. aus dem Umkreis der sogenannten *Krisis*-Schrift; dieser Nachlass wurde erstmals 1939 in einer Gedenkschrift für Husserl ein Jahr nach dessen Tod von Eugen Fink herausgegeben. Derridas Übersetzung des knapp 30 Seiten umfassenden Textes von Husserl erschien 1961 mit einer 150 Seiten umfassenden Einleitung Derridas. Seit 2001 ist diese auch in deutscher Übersetzung als Buch des Autors Derrida erhältlich unter dem Titel „Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie", mit der Originalschrift Husserls im Anhang.[11] Im Rahmen dieser Übersetzung hatte Derrida zu Beginn der sechziger Jahre den Hegelianischen Terminus „Aufhebung" mit *re-*

[11] *Jacques Derrida:* Introduction (et traduction) à *L'origine de la géométrie de Edmund Husserl. Paris: Presses universitaires de France 1962; Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie.* Ein Kommentar zur Beilage III der ‚Krisis' (Übergänge). Übers. Rüdiger Hentschel, Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag 1987.

lève wiedergegeben. Relève geht wie erwähnt zurück auf das Verbum *relever* – hochheben, aufrichten, manchmal auch in der Verbindung *wieder* aufrichten. Diese Übersetzungsentscheidung ist allerdings keine ursprüngliche Setzung von Derrida, sondern eine Variante, die auch von anderen Übersetzern gebraucht wurde, wenn man nicht wie meist üblich den Hegelianischen Terminus „Aufhebung" als deutsches Fremdwort ins Französische einbringen wollte. Derrida scheint in der Entscheidung für *relève* Jacques Lacan zu folgen, der bereits vor ihm Aufhebung mal mit *sublimation* und mal mit *relève* übersetzt. Erst nach Derrida (2005) hat der französische Philosoph François Fédier die Unübersetzbarkeit des Hegelschen Terminus in einem eigenen Beitrag thematisiert und hier *relève* als eine der legitimen Varianten diskutiert.[12]

Von dieser in die Geschichte der Philosophie und in die Geschichte seiner eigenen Biographie, seines Studiums deutschsprachiger philosophischer Texte und deren Übersetzung zurückweisenden Reminiszenz gelangt Derrida schließlich zum Titel seines aktuellen Vortrags, der nun *das Wesentliche* einer Übersetzung beschreiben will: eine Übersetzung soll ja unzweifelhaft „relevant" sein – hier nun in jenem auf das Englische zurückgehenden Verständnis des Begriffs von „maßgeblich", „wichtig". In seinem Vortrag schlägt Derrida also einen Begriff als essentiell für die Qualifizierung einer Übersetzung vor, den es in der Idiomatik der Sprache, die er spricht, nicht gibt. Er tut aber noch mehr: er generiert – erinnernd – eine Übersetzung, die das, was sie bezeichnet, auch analytisch erfaßt genau in dem Zwischenraum zwischen *Konvergenz* (der Sprachen) und *Divergenz* (der Art des Meinens). Dieser Zwischenraum ist von dem Rechtsraum, den die sprachliche Setzung in Shakespeare's Stück zum entscheidenden macht, nicht zu trennen: Derridas Übersetzung überbietet, über-be-setzt das, was in *The Merchant of Venice* zum Skandalon wird durch die Verschiebung der Übersetzung in den – dem französischen Sprachgebrauch fremden, aber doch auch vertrauten Begriff *relève*. Es tut damit nichts weniger als die Aufhebung des Rechts, die Portia in ihrem Monolog nahelegt, Aufhebung nun aber durchaus im Hegel'schen Sinne. *Dieses* Verständnis der Aufhebung des Rechts wird von Derrida in der Wahl seiner Übersetzung offen gelegt, als Schnitt ins Fleisch der französischen Sprache.

Derrida erkennt an dem exzeptionellen Beispiel aus Shakespeares *The Merchant of Venice* eine Urszene des Übersetzens, die über einen Bedeutungstransfer von einer Sprache in die andere weit hinausreicht. In seinem Vortrag fasst er Shakespeare's Stück als Musterbeispiel translationaler Literatur in einem historisch kritischen Moment auf: „Everything in the play", so Derrida, „can be re-translated into the code of translation and as a problem of transla-

[12] François Fédier: „ L'intraduisible ", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 130, N°4, 2005.

tion […] As if the subject of this play were, in short, the task of the translator, his impossible task, his duty, his debt, as inflexible as it is unpayable".[13] In Bezug auf den von ihm fokussierten Passus im Monolog der Portia argumentiert er dann noch fokussierter: „mercy resembles a divine power at the moment when it elevates, preserves, and negates [relève] justice (that is, the law), what counts is the resemblance, the analogy, the figuration, the maximal analogy, a sort of human translation of divinity […] mercy is the genesis of the divine, of the holy or the sacred, but also the site of pure translation.[14]

Diese Argumentation erlaubt es Derrida, die in Shakespeare's Stück eminente Frage des Umgangs mit dem Begehren des Anderen (resp. das Begehren von Gerechtigkeit) mit der Frage nach der Übersetzung so zu verbinden, dass die am Ende zugunsten des Prinzips „Gnade vor Recht" erzwungene *conversion* Shylock's als Moment des Übersetzens sichtbar wird: „the relation of the letter to the spirit, of the body of literalness to the ideal interiority of sense is", so Derrida, „also the site of the passage of translation, of this conversion that is called translation."[15] Leider kann ich Derrida's aufregende Einschätzung des Übersetzens als *conversion* – hier auch zu verstehen als Einschreibung des Gegensinns – in ihrer ganzen Konsequenz in Bezug auf die Argumentation des Stückes von Shakespeare hier ebenso wenig weiter verfolgen, wie seine daraus abgeleiteten kritischen Thesen zu einem eminent europäischen Modell des Streits um das Übersetzen, das im Kern auf stereotype Zuschreibungen an jüdisches vs. christliches Sprach- und Schriftverständnis verweist. Derrida's Lesart des *Merchant of Venice* ist von diesen Vorausetzungen ebensowenig zu trennen wie von seinem Fokus auf ein einziges Wort, das er zum Schlüsselwort des mimetischen Begehrens der Übersetzung macht, indem er es als *relevant* im Sinne der (Hegelschen) Aufhebung – relève – versteht. Dieses Wort ist zuletzt als Grenzgänger zwischen den Sprachen von seinem historischen Erbe ebensowenig abzulösen wie von der Intention, die Derrida ihm zuzuschreiben sucht. Die Entscheidung für „relève" als Übersetzung für „seasons" erlaubt ihm, so Derrida, „to retain, joining them in a single word, the double motif of the elevation and replacement that preserves what it denies or destroys, preserves what it causes to disappear."[16]

Konvergenz und Divergenz im literarischen Übersetzen werden anhand des diskutierten Beispiels von Derrida sichtbar nicht allein als ein Transfer von einem Zeichensystem in ein anderes, sondern als eine reflektierte – und hoch-

[13] „What Is a ‚Relevant' Translation?", *Signature Derrida* (Anm. 3), S. 360 [da die deutsche Übersetzung nur Auszüge enthält, zitiere ich im folgenden immer die englische Übersetzung].
[14] Ebd., S. 376.
[15] Ebd., S. 361.
[16] Ebd., S. 375.

gradig *affektbesetzte* – Form imitierenden Wiederholens, das Erinnern und das Durcharbeiten von Erfahrungen der Gewalt in sich einschließt. Es artikuliert sich als Über-setzung, Überlagerung, Überschreibung des Anderen durch das Eigene und kann dadurch jenen Status des supplement, des pharmakon, oder der Prothese erhalten, den Derrida an verschiedenen Stellen seines Werks elaboriert hat. Der Akt einer solchen ‚Über-besetzung', wie ihn Derrida selbst in der Übersetzung „relève" vorgeführt und im Konzept der „traduction ‚relevante'" theoretisch reflektiert hat, führt letztlich zu einer Aufhebung des Anderen im Eigenen, umfasst diesen aber sowohl in seinem performativen Vollzug (als Übersetzung von dessen Begehren) wie als eine Form des Gedächtnisses und der Überlieferung.

Weltliteratur und Weltpoesie um und nach 1800

Arne Klawitter (Waseda-Universität, Tokyo)

Noch immer hält sich unter Germanisten hartnäckig der Glaube, dass Goethe 1827 den Begriff ‚Weltliteratur' geprägt habe. Richtig ist zwar, dass durch den Weimarer Dichterfürsten dieser gerade für uns heute ebenso wichtige wie umstrittene Terminus Eingang in die literaturwissenschaftliche Debatte fand, doch war es nicht Goethe, wie Sigmund von Lempicki bereits 1920 in seiner *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* nachweisen konnte,[1] sondern der Göttinger Historiker August Ludwig Schlözer, der diesen Begriff zum ersten Mal verwendete, und zwar in seiner *Isländischen Litteratur und Geschichte* von 1773, wo es an entsprechender Stelle heißt:

> Es gibt eine eigene Isländische Litteratur aus dem Mittelalter [insbesondere die *Edda*; A. K.] die für die gesammte Weltlitteratur ebenso wichtig und großentheils außer dem Norden noch ebenso unbekannt, als die Angelsächsische, Irrländische, Rußische, Byzantische, Hebräische, Arabische, und Sinesische, aus eben diesen düstern Zeiten, ist.[2]

Als Universalhistoriker verstand Schlözer Weltliteratur ganz im enzyklopädischen Sinne. Er richtete seine Aufmerksamkeit auf die Randgebiete Europas, die er nicht vernachlässigt, sondern als eigenständig und gleichermaßen bedeutungsvoll erachtet wissen wollte. Parallel zum Begriff ‚Weltliteratur' kursierte um 1800 – was von der Forschung ganz vergessen worden ist – noch ein anderer, ebenso denkwürdiger Terminus, der sich in einer Buchbesprechung in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* aus dem Jahre 1804 nachweisen lässt, in der ein anonymer Rezensent Deutschland als einen der „Mittelpunckte der Universalliteratur" apostrophiert, da man sich hier „für die Literatur aller Länder fast mit gleichem Eifer interessir[e]".[3]

---

[1] Sigmund von Lempicki: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1920, S. 418.

[2] August Ludwig Schlözer: Isländische Litteratur und Geschichte. Erster Teil, Göttingen 1773, S. 2.

[3] Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 270, Halle/Leipzig, 19. September 1804, S. 601.

Ein Beispiel für dieses allgemeine Interesse für die Literatur aus aller Welt ist die zwischen 1803 und 1805 erschienene Zeitschrift *Polychorda*, die, wie es in ihrer Ankündigung hieß, „metrische Übersetzungen alter und neuer Poesie des Auslandes" zu veröffentlichen beabsichtige. Wie der Herausgeber Theodor Heinrich August Bode (1778–1804) erklärt, sei „gerade jetzt, wo für die Poesie des Vaterlandes eine neue glänzende Epoche sich an[kündige]", der beste Zeitpunkt, „um eine auserlesene Reihe von Blüthen fremder Himmelsstriche, die uns nur zu lange schon unbekannt oder ungeschätzt geblieben waren, einheimisch zu machen, und damit dem Wunsche aller Freunde der Kunst zu begegnen."[4]

In der Vorrede des ersten Heftes wird dann konkretisiert, dass der Blick „vorzüglich auf diejenigen Dichtungen des Auslands gerichtet" sei, „die der Nachbildung in unsrer Sprache noch entgegengesehen haben", wobei das „Hauptaugenmerk auf die romantischen Gattungen" gelegt wurde.[5] Mitarbeiter waren u. a. Friedrich Majer, der Teile aus der *Edda* übersetzte, Leo von Seckendorf mit Übersetzungen aus dem Altenglischen und Ludwig Hain, der nach Bodes frühen Tod im Oktober 1804 die Zeitschrift noch kurze Zeit fortsetzte. Neben dem *Rasenden Roland* des Ariost und Dantes *Göttlicher Komödie* werden den Lesern u. a. Camõens *Lusiaden* und die Sonette von Shakespeare vorgestellt. Schon im ersten Heft (1803) kommen ins Deutsche übertragene Dichtungen aus dem Persischen hinzu.[6] Dabei sollte auch nicht übersehen werden, dass Schlegels Idee einer alle Gattungen umfassenden „progressiven Universalpoesie" gleichfalls die Dichtungen aller Zeiten und Sprachen einbezieht, von Homer bis Goethe, von Indien bis zum Norden Islands, denn es geht ja in der Nachfolge der Philosophie Kants um die Möglichkeitsbedingungen von Poesie überhaupt.

Doch bleiben wir bei dem Begriff ‚Weltliteratur'. Nach Schlözer war es dann Christoph Martin Wieland, der, wie Hans-Joachim Weitz dokumentierte, diesen Begriff zwischen 1790 und seinem Todesjahr 1813 verwendet hat, jedoch nicht in einer seiner gedruckten Schriften, sondern annotiert in einem Handexemplar seiner Übersetzung der Briefe des Horaz, in dem er in einer Passage über den ästhetischen Geschmack der Römer und die altrömische „Urbanität" die beiden Begriffe „Gelehrsamkeit" und „Politesse" gestrichen und (vermutlich mit Blick auf eine Neuausgabe) darüber das Wort „Weltliteratur" gesetzt hat. Urbanität, so Wieland, sei zu definieren als eine „Tinktur"

[4] „Ankündigung eines neuen Journals Polychorda, eine Zeitschrift, herausgegeben von August Bode", in: Litterarische Notizen als Beilage zum Apollon. Eine Zeitschrift, 1. Bd., Penig 1803, S. 149–150.

[5] Polychorda. Eine Zeitschrift, 1. Heft, Penig 1803, S. III f.

[6] „Aus dem Arabischen. Gedichte aus der Hamasa", in: Polychorda. Eine Zeitschrift, 7. Heft (Penig 1805), S. 628–630.

von „Weltkenntnis und Weltliteratur", die man sich wie ein erlernbares Wissen aneignen könne.[7]

Wieland verbindet den Begriff ‚Weltliteratur' mit einer ‚kultivierten Geselligkeit' und leitet ihn vom Englischen ‚worldly' ab. Sein Gelehrsamkeitsideal orientiert sich an einem urbanen Menschen, der mit der Ferne und dem Fremden genauso vertraut ist wie mit dem Eigenen und der es versteht, sein Weltwissen in eine geistreiche Konversation gekonnt einzubringen.[8] In diesem Sinne erläutert Manfred Koch Wielands Verständnis von Weltliteratur mit folgenden Worten:

> Wieland verwendet den Begriff noch im alten Sinn von „Literatur haben" (im weitesten Sinn: Wissen von Geschriebenem haben) und kann ihn, bezogen auf die Antike, deshalb anstelle von „Gelehrsamkeit" einsetzen. Die alten Schriftsteller *hatten* also praktische Weltkenntnis und durch umfangreiches Schriftstudium erworbene „Weltliteratur".[9]

Doch lässt sich der scheinbar so prägnante Begriff der ‚Weltliteratur' zugegebenermaßen ganz unterschiedlich verstehen: zum einen als Literatur *über* die Welt, wie sie in den Reiseberichten und Beschreibungen ferner Länder zum Ausdruck kommt, die ihrerseits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts u. a. in Staatsromane wie Hallers *Usong* (1771) und in Wielands *Goldenen Spiegel* (1772) einflossen, in dem der junge Prinz Tifan „in der Gesellschaft des getreuen Dschengis zwey Jahre lang einen großen Theil von Asien"[10] durchwandert, um Kultur und Sitten anderer Völker kennen zu lernen.

Zum anderen bedeutet Weltliteratur aber auch Literatur *von der Welt* bzw. *aus aller Welt*, was in den Gedanken einer Bibliothek der Weltliteratur einmündet, wie er sich im *Weltliteratur-Katalog* (1898) Eduard Grisebachs manifestiert, dem es gelang – wie es in einer zeitgenössischen Besprechung heißt – „in vorbildlicher Form das Wesentliche der Weltliteratur zusammenzustellen".[11] Zu differenzieren wäre hierbei allerdings, ob unter Weltliteratur allgemein die

---

[7] Hans-Joachim Weitz: „Weltliteratur zuerst bei Wieland", in: Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 22/1 (1987), S. 206–208.

[8] Vgl. dazu Comte Maximilian Joseph Lamberg: Le Memorial d'un Mondain, Au Cape Corse 1774 (Nachdruck: London 1776), dt. Tagebuch eines Weltmanns, übers. von Heinrich Leopold Wagner, 2 Teile, Frankfurt 1775.

[9] Manfred Koch: Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff „Weltliteratur", Tübingen 2002, S. 44, Anm. 6.

[10] Christoph Martin Wieland: Der Goldne Spiegel, oder Die Könige von Scheschian, eine wahre Geschichte. Aus dem Scheschianischen übersetzt. 4 Theile, Leipzig 1772, hier: 3. Theil, S. 191. Vgl. Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, Berlin/New York 2009, Band 10.1, S. 232.

[11] Martin Breslauer: Eduard Grisebach als Sammler. In: Die Bibliothek des Dichters Eduard Grisebach wie sie verzeichnet steht im „Katalog eines deutschen Bibliophilen" und im „Weltliteratur-Katalog" […], Berlin 1930, S. [I].

Gesamtheit der Literaturen aller Völker verstanden wird oder die Zusammenstellung der herausragenden Werke der verschiedenen Nationalliteraturen.

Schließlich kann ‚Weltliteratur' aber genauso gut eine Literatur *für die Welt* meinen, was wohl Goethe im Auge gehabt zu haben schien, als er 1827 Eckermann gegenüber äußerte:

> Ich sehe immer mehr […], daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt. […] Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.[12]

Mit den ökonomischen, sozialen und politischen Umwälzungen – der Ausweitung des internationalen Handelsverkehrs, der voranschreitenden Technisierung und Industrialisierung, der Französischen Revolution und den anschließenden Napoleonischen Kriegen, die Entwicklungen eingeleitet hatten, die weder aufzuhalten noch rückgängig zu machen waren, – hatte sich auch der Literaturbetrieb grundlegend verändert, und dieser Situation suchte Goethe mit einem neuen Literaturkonzept zu begegnen. Sein Ziel dabei war einerseits, das Humanitätsideal der Aufklärung gewissermaßen in die neue Zeit hinüberzuretten, und andererseits, seine eigene Stellung im modernen Literaturbetrieb zu behaupten:

> Ueberall hört und liest man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechts, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. Wie es auch im Ganzen hiermit beschaffen seyn mag, […] will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sey, es bilde sich eine allgemeine *Weltliteratur*, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist.[13]

Weltliteratur bezieht sich für Goethe auf das allgemein Menschliche, und zwar als ein wechselseitiger Austausch im Sinne einer Befruchtung des Mannigfaltigen. Die Menschen in China, erklärt er nach der Lektüre eines chinesi-

[12] Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Christoph Michel. Frankfurt a. M. 1999 (= FA II, 12), S. 224f. Das Gespräch ist auf den 31. Januar 1827 datiert.

[13] Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 1. Abt., Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824–1832. Über Kunst und Altertum V-VI. Hg. von Anne Bohnenkamp (= FA I, 22), Frankfurt a. M. 1999, S. 356.

schen Sittenromans im gerade zitierten Gespräch mit Eckermann, „denken, handeln und empfinden fast eben so wie wir und man fühlt sich sehr bald als ihres Gleichen nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht. Es ist bei ihnen alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung und hat dadurch viele Ähnlichkeit mit meinem ‚Hermann und Dorothea', sowie mit den englischen Romanen des Richardson."[14]

In einem Brief an Carlyle vom 20. Juli 1827 bringt er diesen Gedanken dann noch einmal deutlich zum Ausdruck:

> Offenbar ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemein Menschliche gerichtet. […] Was nun in den Dichtungen aller Nationen hierauf hindeutet und hinwirkt, dieß ist es was die übrigen sich anzueignen haben. Die Besonderheiten einer jeden muß man kennen lernen, um sie ihr zu lassen, um gerade dadurch mit ihr zu verkehren; denn die Eigenschaften einer Nation sind wie ihre Sprache und ihre Münzsorten, sie erleichtern den Verkehr, ja sie machen ihn erst vollkommen möglich.[15]

Wie den Worten dieses Briefes zu entnehmen ist, besteht für Goethe ein Zusammenhang zwischen Weltliteratur und Welthandel, wobei die Eigenheiten einer Kultur ganz so, wie ihre Sprachen und Münzsorten zu verstehen seien, die erst einen Verkehr kultureller Werte ermöglichten.[16] Manfred Koch zufolge impliziert Goethes ökonomische Metaphorik eine Absage an die Idee einer „deutschen Sendung", wie sie beispielsweise von dem Frühromantiker Friedrich Schlegel vertreten wurde.[17]

Vor Goethe hatte bereits Gottlieb Schlegel in den von ihm herausgegebenen *Vermischte*[n] *Aufsätze*[n] *und Urtheile*[n] *über gelehrte Werke* eine solche Parallele zwischen Literatur und Ökonomie gezogen: „Der Tausch der Rede ist dem Handel gleich, welcher den Sprachgewinn erweitert. Indem der Eine von dem Andern neue Abwechselungen und Modulationen der Stimme höret; so bereichert er dadurch seinen Sprachschatz und fällt oft auf neuere Arten sich auszudrücken."[18]

---

[14] FA II, 12, S. 223.

[15] Johann Wolfgang Goethe: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausgabe], Weimar 1887–1919 (= WA IV, 42), S. 268f.

[16] Siehe dazu Hans-Joachim Schrimpf: Goethes Begriff der Weltliteratur, Stuttgart 1968, insbes. S. 45–47. Weitere Textstellen, in denen vom Handels- und Geldverkehr die Rede ist, sind FA I, 22, S. 866 und 957.

[17] Vgl. Koch, Weimaraner Weltbewohner (Anm. 9), S. 239.

[18] Vermischte Aufsätze und Urtheile über gelehrte Werke, ans Licht gestellet von unterschiedenen Verfassern in und um Liefland, 1. Bd., 2. Stück, Riga 1776, S. 10. Zu den Mitarbeitern zählte neben dem Herausgeber Gottlieb Schlegel (1739–1810) auch August Wilhelm Hupel (1737–1819), Historiker und Theologe in Oberpahlen (Estland).

Der Gedanke war also keineswegs neu, als Goethe ihn aufgriff, um ihn auf das Fortschreiten einer Weltliteratur anzuwenden. „Zu einer solchen Vermittlung und wechselseitigen Anerkennung", heißt es in einem Text über Carlyle, „tragen die Deutschen seit langer Zeit schon bey", und weiter:

> Wer die deutsche Sprache versteht und studirt, befindet sich auf dem Markte wo alle Nationen ihre Waaren anbieten, er spielt den Dolmetscher, indem er sich selbst bereichert. Und so ist jeder Uebersetzer anzusehen, dass er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handelns bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn was man von der Unzulänglichkeit des Uebersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr.[19]

Goethe hat den Gedanken vom internationalen Verkehr in den darauffolgenden Jahren noch weiter ausgebaut und spricht 1830 vom „freyen geistigen Handelsverkehr":

> Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämmtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr geworden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freyen geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden.[20]

Die ‚Weltliteratur' konstituiert ein neues Kommunikationssystem, das sich parallel zu den ökonomischen, sozialen und politischen Entwicklungen Anfang des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte: das System eines neuen Literaturbetriebs, in dem es sowohl um geistigen Austausch als auch um Literatur als Ware geht. „Weltliteratur", so fasst Manfred Koch Goethes Gedankengang zusammen, „ist […] ein Geschäft und ein Verständigungsprozeß, ein durch Märkte und kulturelle Machtzentren determiniertes systemisches Geschehen auf der einen Seite, ein von Friedenssehnsüchten der Individuen und Völker getragenes Einigungsbemühen auf der anderen Seite."[21]

Goethe hat bekanntlich keine Theorie der Weltliteratur entworfen und bewusst auf eine systematische Darstellung seiner Überlegungen zu diesem

[19] FA I, 22, S. 434.
[20] FA I, 22, S. 870.
[21] Koch, Weimaraner Weltbewohner (Anm. 9), S. 2.

Thema verzichtet. Doch fand der Begriff ‚Weltliteratur', ganz gleich, ob er von Goethe als Vision oder Prognose gemeint war, schnell eine weite Verbreitung. So konstatierte z. B. der Jenaer Professor Oskar Ludwig Bernhard Wolff im Jahre 1832, dass in der jetzigen Zeit, wo sich eine Weltliteratur zu gestalten beginne, der Dichter aufhöre, „Eigenthum nur seines Volkes zu seyn", um „das Eigenthum der ganzen cultivierten Menschheit" zu werden.[22]

Ein Jahr später findet man den Begriff, umgewandelt in ‚Weltpoesie', dann auch bei Friedrich Rückert in seiner Nachdichtung des chinesischen *Buchs der Lieder* (*Shijing*). Im „Vorspiel" der Gedichtsammlung, das den Titel „Die Geister der Lieder" trägt, richtet er sich direkt an die Leser mit den programmatischen Worten:

Daß ihr erkennt: Weltpoesie
Allein ist Weltversöhnung.[23]

Rückert spricht hier ausdrücklich von ‚Weltpoesie' und nicht etwa von ‚Weltliteratur' wie Goethe. Bemerkenswert ist dabei, dass beide durch die Lektüre chinesischer Literatur dazu angeregt wurden, sich über Weltliteratur bzw. Weltpoesie zu äußern: Goethe durch den aus der frühen Qing-Zeit (Mitte des 17. Jahrhunderts) stammenden Sittenroman *Yu jiao li*, den er in einer französischen Übersetzung las,[24] und Rückert durch die lateinische Prosavorlage des chinesischen *Buchs der Lieder* (*Shijing*), die der Jesuit Lacharme bereits 1733 angefertigt hatte, aber, weil man sie irrtümlich für ein astronomisches Werk hielt, fast hundert Jahre in der Pariser Sternwarte lagerte, bevor sie 1830 veröffentlicht und von Rückert ins Deutsche übertragen wurde.

Für Rückert bedeutet die Idee einer ‚Weltliteratur' in erster Linie Aneignung der Dichtungen anderer Völker. Der Geist der Poesie ist für ihn weder durch nationale Grenzen festgelegt, noch ist er kulturgebundenen Bildungsidealen verpflichtet. Während Wieland den Begriff ‚Weltliteratur' im Kontext urbaner Gelehrsamkeit verstanden hatte[25] und Goethe ihn im Bereich von geistigem Handelsverkehr ansiedelte, um seine Funktion im Prozess der Verständigung aller Völker untereinander hervorzuheben, klingt in Rückerts Vorstellung einer Weltpoesie die utopische Idee einer alle Grenzen überschreitenden Weltversöhnung an. Doch während Rückert den Begriff ‚Weltpoesie' dem

[22] Oskar Ludwig Bernhard Wolff: Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit, dargestellt nach ihren bedeutendsten Erscheinungen, Leipzig 1832, S. 599–600.

[23] Schi-King. Chinesisches Liederbuch, gesammelt von Confucius, dem Deutschen angeeignet von Friedrich Rückert. Altona 1833, S. 6.

[24] Lu-kiao-li, ou, Les deux cousines. Roman chinois, trad. [Jean Pierre] Abel-Rémusat, Paris 1826. Die erste datierte chinesische Ausgabe stammt aus dem Jahr 1658. Eine deutschsprachige Neuübersetzung wurde von Anna von Rottauscher unter dem Titel *Rotjade und Blütentraum. Ein chinesischer Liebesroman* (Wien 1941) veröffentlicht.

[25] Koch, Weimaraner Weltbewohner (Anm. 9), S. 44.

der ‚Weltliteratur' vorzieht, finden sich bei Goethe beide Termini, allerdings nicht in der gleichen Bedeutung. Fritz Strich hat den Unterschied zwischen beiden folgendermaßen zu verdeutlichen gesucht:

> Weltliteratur ist die zwischen den Nationen vermittelnde, sie miteinander bekanntmachende Literatur, der geistige Raum, in dem sich die Völker begegnen und ihre geistigen Güter zum Austausch bringen. Weltpoesie ist die allgemein menschliche, allen Völkern und Zeiten von der Natur verliehene Gabe der Dichtung, die sich ganz unabhängig von Stand und Bildung überall hervortun kann und daher besonders klar in dem, was man Volksdichtung nennt, zur Erscheinung kommt.[26]

Goethes Auffassung von ‚Weltpoesie' als einer „Welt- und Völkergabe"[27] ist, wie man aus *Dichtung und Wahrheit* weiß, stark von Herder beeinflusst, der in der Volksdichtung die reinste Ausdrucksform der Poesie sah. Für Goethes Überlegungen spielten zudem die slawischen Völker eine ganz besondere Rolle, denn bei der Lektüre ihrer Volksdichtung scheint ihm zum ersten Mal der Gedanke von der Existenz einer Weltpoesie gekommen zu sein.[28]

Anders als Goethe aber denkt Rückert beide Begriffe zusammen. Mit seinen Nachdichtungen konzipiert er die Weltliteratur als eine vermittelnde, ja versöhnende Weltpoesie. Für ihn bezeichnet dieser Begriff den weltoffenen Resonanzraum des Poetischen schlechthin: „Die Poesie ist überall nur zufällig durch Sprache, Charaktere, Situationen u. dgl. national; an sich aber ist sie rein menschlich".[29] Dieser Gedanke wird auch von Rückerts Zeitgenossen Johannes Scherr geteilt, der 1848 in seinem zweibändigen *Bildersaal der Weltliteratur* ein „‚Weltkonzert' der Poesie" anstimmte, „in dessen Universalsymphonie die dichterischen Stimmen- und Instrumentalklänge der verschiedenen Zeiten und Völker dereinst zusammenfließen könnten und sollten".[30] Scherrs umfangreicher Sammlung von Dichtungen ganz verschiedener Völker sind als Motto die letzten Verse aus dem *Schi-King*-Vorspiel vorangestellt, und sie beginnt mit Auszügen aus Rückerts *Schi-King*-Übersetzung: eine poetische Reise um die Welt, die am entferntesten Ort beginnt und endet, gleichsam beim ‚fernen Nächsten'.

---

26 Fritz Strich: Goethe und die Weltliteratur, 2. verb. u. erg. Aufl. Bern 1957, S. 351 (1. Aufl. 1946).

27 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (Teil II, 10. Buch), WA, I, 27, S. 313.

28 Das dokumentiert die erste Verwendung des Begriffs bei Goethe in dem 1826 verfassten Aufsatz „Serbische Gedichte". Vgl. dazu Talvj [d. i. Therese Albertine Louise von Jacob, verh. Robinson]: Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet. 2 Bde., Halle 1825–26, sowie Strich, Goethe und die Weltliteratur (Anm. 26), S. 353.

29 Allgemeine Literatur-Zeitung 32 (1835), 3. Band, Nr. 157 (September 1835), Sp. 34.

30 Zit. n. der Neuauflage: Johannes Scherr: Bildersaal der Weltliteratur. 1. Bd., Stuttgart 1869, S. 5.

Mit den Stereotypen spielen

Die deutsch-türkischen Komiker *Kaya Yanar* und *Serdar Somuncu*

Kurina Kurita (Keio Universität, Tokyo)

1. Deutsch-türkische Comedy in Deutschland

Was ist ‚deutsch'? Und was ist ‚nicht-deutsch'? Diese Fragen werden oft in den Texten von Autoren mit Migrationshintergrund in der deutschen Gegenwartsliteratur gestellt. Zur Zeit wohnen in Deutschland zahlreiche Menschen, die ihre Wurzeln im Ausland haben: laut Bundeszentrale für politische Bildung soll ein Viertel der Bevölkerung einen Migrationshintergrund haben.[1] Etwa seit den 1970er Jahren gibt es in Deutschland Publikationen und Bühnenprogramme von KünstlerInnen mit einem Migrationshintergrund. Das erste deutsch-türkische Kabarettprogramm gab es Mitte der 80er Jahre. Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca, beide aus der ersten Generation der Migranten, nannten sich *Knobi-Bonbon* und führten ab 1986 das Programm *Vorsicht frisch integriert* auf. *Knobi-Bonbon* war erfolgreich, die Tickets wurden oft ausverkauft. Aber zugleich war ihr Radius auf Migrations- und Integrationsvereine beschränkt. Obwohl sie in den 90er Jahren in mehreren Veranstaltungen von Kultur- und Integrationsvereinen eingeladen wurden, war es unklar, „ob sie als Künstler oder als Anschauungsobjekte geglückter Integration wahrgenommen und anerkannt wurden".[2]

Nach *Knobi-Bonbon* kamen deutsch-türkische Künstlerinnen/Künstler nicht so häufig auf die Bühne. Laut Helga Kotthoff war bis Ende der 90er sowohl die ernsthafte, als auch die komische Thematisierung des „Einwanderungslandes" Deutschland marginal[3]: Jill Twark behauptet, dass die deutsche Gesellschaft mit der Ost-West-Geschichte und der NS-Vergangenheit kon-

[1] Bevölkerung mit Migrationshintergrund I. Bundeszentrale für politische Bildung. https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61646/migrationshintergrund-i (05.05.2020)

[2] Boran, Erol M.: Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts. Ohio State University 2004, https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1095620178&disposition (05.05.2020)

[3] Kotthoff, Helga: Komik (in) der Migrationsgesellschaft. München 2013, S. 22.

frontiert war.[4] Erst danach wurden Themen wie die humoristischen Produkte von Menschen mit Migrationshintergrund beachtet.

Seit 2000 sind mehrere Komikerinnen/Komiker und Kabarettistinnen/Kabarettisten mit Migrationshintergrund tätig: Django Asül, Murat Topal, Bülent Ceylan, Serdar Somuncu, Kerim Pamuk, Kaya Yana u. a. Die Pointen ihrer Shows basieren auf ihrem Alltag und benutzen dabei oft Stereotypen der Migranten oder Deutschen. In den Shows wird oft gelacht: aber wie Helmut Bachmaier unterscheidet, hat das Lachen zwei Bedeutungen: das „Lachen als Grenzüberschreitung (Transgression)" und „Aus- oder Verlachen als Grenzfixierung (Limitation)".[5] Das Lachen kann einerseits die Ungleichheit oder diskriminierende Denkweise kritisch beurteilen, aber andererseits kann das Lachen als Verlachen oder Auslachen dienen. Es ist also wichtig, genau zu betrachten, von wem, wie und wofür die Komik gemacht wird und welche Stereotypen dabei benutzt werden. Besonders wichtig, sind Kaya Yanar, der als erster Komiker mit Migrationshintergrund sein eigenes Fernsehprogramm *Was guckst du?!* moderierte, und Serdar Somuncu, der als ‚Hassprediger' aggressive Programme machte. Die beiden ‚spielen' mit Stereotypen, aber Art, Weise und Ziel sind verschieden. Somit möchte ich durch den Vergleich zwischen den beiden Künstlern analysieren, wie und wofür sie mit Stereotypen spielen.

2. KAYA YANAR – „ALLE LACHEN MIT KAYA"

Kaya Yanar, geboren 1973 in Frankfurt von türkischen Eltern, ist einer der berühmtesten Komiker in Deutschland. Nach seinem Abitur ging er an die Uni, die er nicht abschloss, und startete seine Karriere als Komiker. Von 2001 bis 2005 lief in SAT1 die Sendung *Was guckst du?!* und wurde berühmt. Er tritt in mehreren Rollen auf, z. B. als Türke, Italiener, Grieche, Russe oder Inder. Er springt von einem Charakter in den anderen und ahmt die äußere Erscheinung, Akzente, Gestik und Mimik nach, um sie zu übertreiben. Er wurde mit dieser Serie für den deutschen Comedypreis mehrmals nominiert und erhielt 2014 den Comedypreis als *Bester Komiker.* Seit 2018 ist er mit seiner Show *Ausrasten für Anfänger* auf Tour in ganz Europa. Kaya ist sozusagen der Pionier der deutsch-türkischen Komödie.

[4] Vgl. Twark, Jill: Recent Trends in Post-Unification German Humor. In: Jill Twark (ed.): Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film and Other Media. Newcastle 2011, S. 7.

[5] Bachmaier, Helmut: Warum lachen die Menschen? Über Komik und Humor. In: ders. (Hrsg.): Lachen macht stark. Humorstrategien. Göttingen 2007, S. 9–23.

Es wird in einem Sketch, in dem ein Pole zu einem kleinen Polizeirevier kommt, das Stereotyp ‚der Pole klaut' ausdrücklich vorgestellt.[6] Hier spielt Kaya den stereotypischen Polen. Dem Polen wird ein Auto geklaut und er kommt zur Polizei. Doch sagt ihm der Polizist, dass der bei seinen Verwandten nachgefragt habe, und der Pole empört sich. Der Pole geht wütend aus der Polizeiwache. Am Ende merkt der Polizist, dass nicht nur sein Kugelschreiber, sondern auch die Schreibmaschine und der Anzug des Kollegen gestohlen wurde. Diese Skizze stellt zuerst das Stereotyp gegen Polen (‚der Pole klaut') dar. Doch, nachdem der Polizist sich entschuldigt und der Pole wütend weggeht, kommt die Pointe der Geschichte: dass nicht nur der Kugelschreiber, sondern auch die Schreibmaschine und der Anzug geklaut wird, ist eine übertriebene Darstellung. Durch diese Übertriebenheit wird das Stereotyp gegen Polen in Frage gestellt. Wie Theresa Specht erwähnt, kann man sagen, dass hier nicht über die polnische Figur gelacht wird, sondern über die groteske Darstellung sowie über die Stereotype selbst.[7] Im expliziten Inszenierungscharakter wird die Distanz zwischen Schauspieler und Figur erhalten und dadurch wird „der Blick auf die Machart der Figur gelenkt".[8] Dadurch wird das Stereotyp „so deutlich als Stereotyp gerahmt, dass eine Meta-Ebene entsteht. Man lacht nicht über den Italiener, sondern über die Witzfigur des Italieners, Deutschen usw".[9] Es werden keine Gegenbilder zu gängigen Stereotypen entworfen, sondern diese Stereotype werden explizit gemacht und durch die komische Verfremdung und Übertreibung verlacht und verunsichert.[10] Aber gleichzeitig werden die Stereotypen verfestigt, indem sie genannt und damit stets ins Gedächtnis gerufen werden.

Kotthoff sieht in Kayas Komik die Kritik am stereotypischen Denken.[11] Specht behält sich die Kritik am Denken der Stereotypen vor, aber sie erkennt die Möglichkeit der Anerkennung, die man durch das Lachen über Stereotypen erlangt, an. Durch das Lachen von Kaya wird eine Basis für Diskurs vorbereitet. Doch, ob man wirklich durch Kayas 2–3 Minuten-Komik sein stereotypisches Denken überwinden kann, bleibt uns eine offene Frage.

---

6 Vgl. Yanar, Kaya: Was guckst du?! Best of Staffel 1–4. WVG Medien 2004 [DVD].

7 Vgl. Specht, Theresa: Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg 2011, S. 119.

8 Kotthoff, Helga: Overdoing Culture. Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar. In: Hönning, Karl H. u. Reuter, Julia (Hrsg.): Doing Culture: neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld 2004, S. 194.

9 Ebd.

10 Vgl. Specht, S. 121.

11 Vgl. Kotthoff 2013, S. 21

3. SERDAR SOMUNCU

Serdar Somuncu ist auch ein türkisch-deutscher Kabarettist (wobei er sich selbst weder Komiker noch Kabarettist nennt), häufiger auf der Bühne als im Fernsehen auftauchend. Er wurde 1968 in Istanbul geboren und kam nach Deutschland, als er zwei Jahre alt war. Er studierte Musik und Theater, und nebenbei begann er seine Karriere auf der Bühne. Er wurde durch eine bestimmte Performance berühmt: er las ab 1996 *Mein Kampf* dem deutschen Publikum vor und wurde bundesweit bekannt. Bis 2001 trat er mehr als 1400 mal mit einer kugelsicheren Weste auf die Bühne, wegen Lebensbedrohung. Seine Tour hielt er durch Deutschland, Österreich, Dänemark, Holland, Lichtenstein und die Tschechische Republik. 2017 war er auch Kanzlerkandidat der Partei die PARTEI. Somuncu ist der Erste mit Migrationshintergrund, der mit dem Hitler-Text sein Programm machte. Er versucht in seinem Auftritt „alle Beteiligten zu verarschen", und nicht nur die Deutschen sondern auch die Gruppen mit Migrationshintergrund werden kritisiert. Doch warum liest er gerade Hitlers *Mein Kampf* vor? Was ist sein Ziel? Eine Antwort darauf ist sein kritisches Verhalten zur Nutzung des Stereotypen.

> Künstler der folgenden Generation wie Django Asül, Bülent Ceylan oder Kaya Yanar erweiterten zwar zunehmend ihren sprachlichen Wirkungsbereich und gingen damit offensiver um – Kaya Yanar schaffte es sogar, als erster Türke in die Domäne der deutschen Preisverleihungsmaschinerie einzudringen –, aber die Anerkennung, die er erhielt, war trügerisch, denn sie galt nicht seiner Kunst, sondern dem Erfolg seiner Arbeit, gemessen an seiner Herkunft.[12]

Mithin versucht Somuncu sich durch die Vorlesung von *Mein Kampf* mit der deutschen Gesellschaft auseinanderzusetzen. Er kommentiert in seiner Show die Absicht der Vorlesung:

> Zur Toleranz gehört eben nicht nur, dass man bedingungslos hinnimmt, was der andere will, sondern auch, dass man fundiert und sachlich dagegen argumentieren kann, wenn man es selbst nicht will. Ich wünsche mir von den Deutschen manchmal etwas mehr Mut zur Intoleranz und mehr Willen zur Aufklärung von Wissenslücken.[13]

Er nannte den Stil seiner Vorführung „Aggrocomedy", wobei er mit aggressiver und vulgärer Rhetorik sowohl ethnische als auch sexuelle Minderheiten

[12] Somuncu, Serdar: Der Antitürke. Hamburg 2009, S. 40.
[13] Somuncu, Serdar: Der Adolf in mir. Die Karriere einer Verbotenen Idee. Random House Audio 2016. [CD]

kritisiert. Somuncu nennt sich selbst „Hassprediger“ und beschimpft betrügenden Journalismus, zu extensive Konsumgesellschaft, deutsch-türkische politische Fehler und den sich verbreitenden Rechtsradikalismus. Sein Ziel ist, durch seine Beschimpfung dem Publikum kritisches Denken, die kritische Denkweise anzubieten. Auf der Bühne erschafft er auch die Momente, wo das Publikum lacht. Er benutzt an mehreren Stellen wirksame stereotypische ethnische Akzente, Mimik und Gestik, und damit lädt er das Publikum zum Lachen ein. Durch diese ernsthaften/bitteren und belustigenden Momente lässt er spüren, dass er kritisches Denken vom Publikum erwartet.

4. KAYA YANAR UND SERDAR SOMUNCU – WIE MAN MIT DEN STEREOTYPEN SPIELT

Wie oben erwähnt, hat das Lachen über Stereotype zwei Möglichkeiten. Durch das Lachen werden Stereotype entweder bestätigt oder verunsichert. Kaya Yanar versucht durch verschiedene Darstellungen der ethnischen Stereotypen das Publikum zum Lachen zu bringen. Und in manchen Skizzen versucht er, Stereotype zu verunsichern. Şinasi Dikmen schätzt die Leistung Kayas folgendermaßen ein:

> Alle diese Komiker-Kollegen [Kaya Yanar usw. KK] spielen eine große Rolle bei der Integration von Minderheiten hier. Durch sie wird die Mehrheit positiv beeinflusst, die dann zum Beispiel Türken besser annehmen kann [.][14]

Doch wie erwähnt, befindet er sich stets in der Gefahr der Stabilisierung der Stereotypen. Tatsächlich gibt es in Kayas Komik mehrere Skizzen, die einfach mit ethnischen Stereotypen Lachen zu erzeugen versucht. „Ohne Zweifel spielt er sehr, sehr gut, aber politisch-inhaltlich bringt das nichts!“[15]

Hingegen ist Serdar Somuncu skeptisch und vorsichtig bei der Benutzung von Stereotypen. Laut Kotthoff berichtet Somuncu in der WAZ, am 29. Mai 2012, er sei sich der Gefahr bewusst, dass die Komik der Migranten diese als subaltern ausweisen könnte und Comedy generell mehr zur Bestätigung der Verhältnisse beiträgt als zu deren Kritik und Herausforderung.[16] Um dieses Risiko zu vermeiden, versucht er durch Vorlesung von *Mein Kampf* oder seine Aggrocomedy das Publikum zu provozieren. Kurzum, Somuncu benutzt in seiner Performance Stereotype nicht direkt, sondern durch seine groteske und

[14] Kotthoff 2013, S. 52.
[15] Ebd.
[16] Vgl. ebd., S. 99.

aggressive Vorstellung kritisiert er die stereotypische Denkweise. Übrigens wird Somuncu nicht von allen begrüßt. Dass er keine Ausnahme für Menschen mit Migrationshintergrund macht, ruft eine interessante Reaktion hervor: Manchmal gibt es einen Moment, wo es dem Publikum schwer fällt zu lachen. Das Publikum versucht es, kann aber nicht oder zögert. In diesem Moment wird versucht, die verinnerlichten Vorurteile und Stereotype zu dekonstruieren. Durch das Lachen wird das Publikum auf die eigenen Vorurteile aufmerksam.

Goethes Abwendung von der Nation *Des Epimenides Erwachen*

Zu Goethes 270. Geburtstag am 28. August 2019

Michael Mandelartz (Meiji Universität, Tokio)

Goethe notierte zwar zu seinem 70. Geburtstag vor genau 200 Jahren, dass er den Feiern „[d]urch eine wunderliche Grille eigensinniger Verlegenheit […] jederzeit auszuweichen" gesucht habe; dennoch möchte ich den heutigen Vortrag mit einem Geburtstagsgruß beginnen, zumal ihn schon damals wider Erwarten „aus der Ferne noch gar mannigfaltiges Gute"[1] überraschte. – Damit zum Thema.

Goethes Festspiel *Des Epimenides Erwachen* (1815) wurde im Anschluss an die Deutungen des 19. Jahrhunderts ganz überwiegend als Dokument einer politischen Wende Goethes vom Gegner zum Befürworter der Befreiungskriege gelesen. Erst 1999 zeichnete sich mit einem Aufsatz von Klaus F. Gille[2] eine Wende ab, die ich im Folgenden vertiefen möchte. Zunächst skizziere ich die Entstehung des Stücks und Goethes Motivation (1), entwickle dann Goethes politische Position, die wesentlich von Friedrich Buchholz geprägt wurde (2), und liefere schließlich eine politische Interpretation (3).

1 Zu Entstehung und Motivation des *Epimenides*

Nachdem Napoleon 1812 den Krieg gegen Russland begonnen hatte, schloss Preußen im Februar 1813 ein Bündnis mit Russland, und bald darauf begannen die Befreiungskriege. Ein Jahr später zogen Preußen und Russen als Sieger in Paris ein. Als Goethe Mitte Mai 1814 von Iffland eine Anfrage für ein

[1] Johann Wolfgang Goethe: Tag- und Jahreshefte. In: ders.: Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe). Hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985–2013, Bd. 17, S. 302. Nach dieser Ausgabe werden der *Epimenides* und Dokumente zur Entstehungsgeschichte (Bd. 6) fortlaufend mit Vers- bzw. Seitenangabe zitiert. Andere Zitate daraus erfolgen mit dem Kürzel *FA* sowie Band- und Seitenangabe.

[2] Klaus F. Gille: *Des Epimenides Erwachen*. Goethe und die deutsche Nationalbewegung. In: Brüche. Auf-Brüche – Um-Brüche – Aus-Brüche in Ost und West. Nation – Kultur – Geschlechterverhältnisse. Ergebnisse eines Symposiums. Hrsg. v. Hannelore Scholz. Berlin: Trafo 1999, S. 51–61.

Festspiel zur Siegesfeier erhielt, bekam er ein Problem und eine Chance. Iffland erwartete nämlich eine propagandistische Überhöhung des Sieges (vgl. S. 1295), Goethe aber hatte sich öffentlich als Anhänger Napoleons bekannt und noch 1812 ein Huldigungsgedicht auf die französische Kaiserin verfasst. Um den Erwartungen zu genügen, hätte er langjährige Überzeugungen umwerfen müssen, was seiner Maxime der Kontinuität der Lebensführung widersprach.[3] Andererseits konnte er mit dem Festspiel die neue Lage öffentlich anerkennen. Den Widerspruch, in den er sich dadurch verwickelte, löste er auf, indem er mit Binnen- und Rahmenhandlung die symbolische Darstellung der Ereignisse von ihrer Bewertung trennte.

2 GOETHES POLITISCHE POSITION: FRIEDRICH BUCHHOLZ

Zur Klärung von Goethes anti-nationaler, pro-napoleonischer Position trug der Berliner Publizist Friedrich Buchholz mit dem Buch *Rom und London* von 1807 wesentlich bei.[4] Er hatte, so Goethe, „eine sehr glückliche und heitere Manier, die Weltgeschichte zu reassumiren, und besonders im gegenwärtigen Augenblicke […], wo man weite Aussichten suchen muß, da uns die heitern versagt sind."[5] Buchholz betreibt historisch-politisch, was Goethe literarisch mit dem *West-östlichen Divan* beginnt: eine Ausweitung der Perspektive über die Grenzen der deutschsprachigen, ja der europäischen Welt hinaus.

Der Titel *Rom und London* verweist auf zwei Arten der *Universalmonarchie*, die *theokratische* der Päpste und die *merkantilische* Englands. Die Theokratie über die europäische Welt des Mittelalters endete im 16. Jahrhundert mit den „Freiheitskriege[n]"[6] Frankreichs und der Reformation. An ihre Stelle trat nach dem Westfälischen Frieden die merkantilische Universalmonarchie Englands. Die *Bill of Rights* (1689) hatte die englischen Könige derart geschwächt, dass sie sich nur vermittels eines „Anleihe-System[s]" retten konnten: Sie tilgten ihre Schulden nicht mehr, sondern ersetzten sie durch neue Staatsanleihen, die mit der steigenden Produktivkraft Englands im Kolonialhandel abge-

[3] Vgl. dazu Vf.: *Weltliteratur* und *Weltübersicht* oder: Die Einheit der Lebensführung und die Einheit des Ichs. Goethe 1813/1827. Vortrag, 9. Asiatische Germanistentagung, Seoul, 25. August 2016. Eine überarbeitete Fassung erscheint demnächst.

[4] Vgl. Gustav Seibt: Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung. München: Beck 2008, S. 77–79.

[5] Goethe an Cotta, 1. Nov. 1807. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau 1887–1919 (Weimarer Ausgabe), Abtlg. IV, Bd. 19, S. 446.

[6] Friedrich Buchholz: Rom und London oder über die Beschaffenheit der nächsten Universal-Monarchie. Tübingen: Cotta 1807, S. 68 u. ö.

sichert wurden.[7] Englands Kolonialkriege wurden notwendig, um den ständig drohenden Zusammenbruch abzuwehren. Die veraltete, an Grundherrschaft orientierte Politik der kontinentaleuropäischen Mächte erlaubte es England, sich im Schatten der europäischen Kriege die ozeanische Herrschaft zu sichern und seine Schulden aus den Kolonien zu decken. Die ständig wachsende Nationalschuld verwandelte England in „ein reißendes Thier“,[8] Frankreich konnte dagegen seine Schulden nicht mehr bedienen, weil seine Kolonien mit jedem Krieg schwanden. England war demnach die eigentliche Ursache der französischen Finanzkrise, der Französischen Revolution und der Revolutionskriege. Noch 2015 wird Buchholzens These zur Entstehung des expansiven Kapitalismus aus der Nationalschuld von Joseph Vogl mit den Worten bestätigt, dass sie „von der überraschenden Beobachtung begleitet war, dass Staaten gerade auf der Basis ihres Ruins zu florieren vermögen.“[9]

Die Niederlage Preußens im Jahre 1806 war nach Buchholz Ergebnis einer verfehlten anti-napoleonischen Politik. Preußen hätte sich mit Napoleon gegen England verbünden müssen, um dessen Seemacht zu brechen. Er schlägt nun eine Wirtschaftsblockade vor,[10] die im November 1806 mit der Kontinentalsperre tatsächlich in Kraft trat.[11] In der Überzeugung, dass Napoleon oder einer seiner Nachfolger sich durchsetzen werde, endet *Rom und London* mit der Idee einer neuen „Universalmonarchie […], welche die Staaten eines Welttheils so umfaßt, daß jeder in seiner Individualität fortdauern kann“.[12]

Das Buch kam Goethes Denken entgegen. Der weltpolitische Ansatz entsprach seiner Ablehnung eines verengt nationalen Denkens und der Suche nach weiteren Perspektiven; die Darstellung der englischen Schuldenpolitik seiner Ablehnung jeder Finanzpolitik ohne reales Fundament; der Widerstand gegen ein Bündnis Preußens mit dem „barbarische[n]“[13] Russland Goethes Befürchtung, die rückständige Kultur Russlands werde die entwickeltere Westeuropas zurückwerfen. Und schließlich entsprach Buchholzens Entwurf einer Universalmonarchie, die die Individualität der Nationen respektiert, Goethes Anerkennung kultureller Vielfalt und eröffnete ihm ‚heitere Aussichten‘ auf die Zukunft.

---

7 Vgl. Iwan-Michelangelo d’Aprile: Die Erfindung der Zeitgeschichte. Geschichtsschreibung und Journalismus zwischen Aufklärung und Vormärz. Berlin: Akademie-Verlag 2013, S. 162.

8 Buchholz: Rom und London (wie Anm. 6), S. 353.

9 Joseph Vogl: Der Souveränitätseffekt. Zürich: Diaphanes 2015, S. 119.

10 Vgl. Buchholz: Rom und London (wie Anm. 6), S. 365.

11 Vgl. etwa Günter Müchler: Napoleon. Revolutionär auf dem Kaiserthron. Darmstadt: wbg Theiss 2019, S. 300–303.

12 Buchholz: Rom und London (wie Anm. 6), S. 381.

13 Buchholz: Rom und London (wie Anm. 6), S. 167.

3 DES EPIMENIDES ERWACHEN

Oben wurde gesagt, dass Goethe den Widerspruch zwischen der Anerkennung der politischen Lage und seinen politischen Überzeugungen nur auflösen konnte, indem er die beiden Seiten auf verschiedenen Ebenen behandelte. Die symbolische Darstellung der Ereignisse vor und während der Befreiungskriege verlegte er in eine Binnenhandlung, die von der Rahmenhandlung aus distanziert betrachtet und bewertet wird. In der Tat wird die Binnenhandlung *dreifach* distanziert,[14] und zwar *erstens* durch zwei dem Festspiel vorangestellte Stanzen, in denen Goethe das Huldigungsgedicht an die Gattin Napoleons dialektisch aufhebt. Dort hatte er die Verbindung zwischen Napoleon und Marie-Louise von Österreich als Vorausdeutung auf den Frieden in einem „neuen Reich" (FA 2, S. 440, V. 17) unter Napoleon gepriesen. In den einleitenden Stanzen bestreitet Goethe nun die Möglichkeit von Friedenspolitik überhaupt, denn: „Indem er siegt, lehrt er die andern streiten / […] So wachsen Kraft und List nach allen Seiten". Das Schicksal kann nicht gelenkt werden, sondern die Kraft des Mächtigen wendet sich gegen ihn selbst. Seine Aufgabe übernimmt daher der Dichter. Er „entbinde[t]" (FA 6, S. 733, V. 3–9) das Schicksal in Interaktion mit dem Publikum, so dass im gemeinsamen Handeln ein neuer Gemeinschaftssinn erzeugt wird. Damit kehrt Goethe zu dem Theaterkonzept zurück, das er auf der Reise in Italien entwickelt hatte. Das Theater sei gemacht, „dem Volk mit sich selbst zu imponieren" und es „über sich selbst erstaunen" (FA 15/1, S. 44) zu machen. Als bloßer Katalysator zwingt es dem Publikum nichts auf, sondern macht es mit seiner *eigenen*, auch politischen Kraft bekannt.

Zweitens wird die Binnenhandlung zu Beginn des Festspiels von der Muse distanziert. Indem sie den Blick „nach oben" (V. 23) zu den Sternen lenkt, wird die Last von „Glück und Unglück" (V. 25) verringert, die das Individuum nun nicht mehr auf sich selbst bezieht, sondern auf ihr Verhältnis zum Ganzen des Kosmos. Das Schöne bewirkt, dass sich der Zuschauer die „wildesten Gestalten", die in der Binnenhandlung „zerstörend walten" (V. 47f.), mit Freiheit aneignen kann statt ihrer Gewalt zu verfallen. Damit wird der „Haß" (V. 34) entfernt und „Eintracht" für „alle Welt" (38) möglich.

Drittens wird Distanz zur Binnenhandlung auch von Epimenides geschaffen, den die Muse als ihren Stellvertreter einführt. Epimenides war ein legendärer griechischer Weiser aus Kreta, der in seiner Jugend in eine Höhle geriet und siebenundfünfzig Jahre lang schlief. Während dieser Zeit erhielt er von den Göttern die Gabe der Weissagung. Im Eingangsmonolog erweist sich Epimenides tatsächlich als Weiser, der die Einheit des Kosmos durchschaut. In der gegliederten Einheit der Architektur ebenso wie bei einem „edle[n] Volk /

[14] So zumindest in der Fassung der Werkausgabe von 1816, die hier zugrunde liegt.

Mit seinem Herrscher“ sieht er das Verschiedene „im Einklang sich / Zusammenwirkend fügen“ (V. 59–61), und von dort wendet sich der Blick wieder „den Sternen zu“ (V. 65). Der Kosmos erschließt sich als Einheit widerstrebender Kräfte. Diese Einheit findet sich weniger *in* als *hinter* den verwirrenden Phänomenen der Wirklichkeit. Während die Leidenschaft der Jugend die Phänomene verwirrt, sieht der Weise durch sie *hindurch* die wirkenden Kräfte, aus denen sich die Ordnung immer wieder herstellt.

Der Sinn des Festspiels liegt nun darin, dass Epimenides die in der Binnenhandlung symbolisch dargestellten Ereignisse der Napoleonischen Zeit auf die wirkenden Kräfte hin durchschaut und dem Publikum „erklärt“ (V. 46), das so eine neue Politik entwickeln könnte. Man wird also streng zwischen der Binnenhandlung, in der die Leidenschaften die Verhältnisse verwirren, und der Deutung des Epimenides zu unterscheiden haben. – Vor Beginn der Binnenhandlung wird Epimenides von zwei Genien zu einem erneuten Schlaf eingeladen. Etwa zwei Drittel der Handlung spielen sich vor dem Zuschauer ab, während der Protagonist in einer prächtigen Bettstatt eingeschlossen liegt.

Zu Beginn der Binnenhandlung treten ein Heereszug und der Dämon des Krieges auf. Der Kriegsdämon ist sich im *Epimenides* wie Napoleon im Huldigungsgedicht „Des Höchsten […] bewußt“ (V. 140), der Einheit des zu schaffenden neuen Reiches. In einfachen, zielgerichteten Handlungen ruft er der „Erde / […] ein neues Werde“ (V. 157f.) zu. Als erste Kriegshandlung wird die Kontinentalsperre ausgerufen (V. 173–175).

Nun treten die Dämonen der List auf, die seine einfachen Handlungen verwirren. Um ihm die Macht aus den Händen zu winden, wird die im Tempel repräsentierte Ordnung der Kultur zum Einsturz gebracht (vgl. V. 305–316). Man wird bei den Dämonen der List an Politiker wie den Freiherrn vom Stein, an Militärs wie Gneisenau und Literaten wie Kleist denken, die den zögernden König in den nationalen Befreiungskampf zwingen wollten. Die innere Opposition zerstört die vom souveränen König zusammengehaltene Ordnung und durchkreuzt indirekt auch die Politik des Kriegsdämons, dessen auf das „Höchste[]“ (V. 140) gerichtete Politik nun scheitert. An seine Stelle tritt der Dämon der Unterdrückung. Bezieht man beide auf Napoleon, so wäre sein Wandel vom Einiger Europas zum Unterdrücker auf die innere Opposition in Preußen zurückzuführen.[15]

[15] Aus der Beschränkung der königlichen Macht durch die innere Opposition folgen der gesellschaftliche Zerfall und ein Machtvakuum, das der Despot füllt. Goethe folgt damit wiederum Buchholz, der den Despotismus am Beispiel Frankreichs ebenso begründet. Im 17. Jahrhundert habe Richelieu, wie seine Nachfolger bis zur Französischen Revolution, als Despot erscheinen müssen, weil das Feudalwesen und die Geistlichkeit veraltete Rechte immer wieder gegen den König geltend machten und dadurch seine Souveränität beschränkten. Vgl. Friedrich Buchholz: Über den Unterschied des Despotismus und der Souveränität. In: Geschichte und Politik (1804), H. 1, S. 265–286, hier S. 266f.

Um jede Erinnerung an eine bessere Vergangenheit auszulöschen, lässt der Unterdrücker den zerstörten Tempel „Mit Moos und Wildnis“ (V. 369) überwachsen. Übrig bleiben „Wüsteneien“ (V. 342), die bloß seinem Genuss dienen: „Nun aber sollen schöne Frauen / Mit Taubenblick mir in die Augen schauen“ (V. 386f.). Die Liebe und der Glaube, die daraufhin auftreten, sind sonst bei Goethe gerichtete Kräfte,[16] denen aber hier die Gegenstände abhandengekommen sind: Die Liebe schweift ziellos umher (V. 396f.) und weiß nicht, was sie sucht, der Glaube findet keinen Gott mehr (V. 444). Der Dämon der Unterdrückung kann beide leicht versklaven. Es bleibt die Hoffnung, deren Charakter sich auch in einer verwüsteten Welt gleich bleibt, da sie ihre Gegenstände in der Einbildungskraft selbst erzeugt. Sie umgibt den Dämon der Unterdrückung mit einem Schreckbild des aufständischen Volkes, dem er unterliegt.

Zu Beginn des zweiten Aufzuges befreit die Hoffnung ihre Schwestern. Ein Bund der Tugend[17] hat inzwischen die Zerstörungsarbeit der Dämonen der List unterirdisch fortgesetzt, so dass der Boden, auf dem der Dämon der Unterdrückung sein Reich gegründet hat, „gleich zusammen stürzen“ (V. 638) wird. Zudem wälzt sich von Osten her ein „Schnee- und Eisball“ (V. 641) in Richtung Süden und Westen; auch „Vom Ozean, vom Belt her“ (V. 646) kommt Rettung. So vereinigen sich innere Kräfte (Tugendbund), die russische Armee („Schnee- und Eisball“) und Englands erstarkter Handel (Ozean), um die schon verwüstete Welt noch einmal zu zerstören. So wird der Dämon der Unterdrückung, „dem Abgrund kühn entstiegen, […] / Zum Abgrund […] doch zurück[müssen]“, und zwar mit „alle[n], die noch an ihm hangen“ (V. 656–662). Eine verwüstete Welt soll zur Bühne der Freiheit werden.

Als Epimenides erwacht, sieht er diese Voraussagen eintreffen. An der Spitze eines Heeres erscheint der Jugendfürst, dessen Heer „in ungeheuren Massen“ die Tyrannei vertreibt und gemeinsam mit den zurückgebliebenen Landbewohnern den zerstörten Tempel wieder aufrichtet. Man glaubt, den alten Staat wie den Tempel wieder-errichten zu können. Eine restaurative Ordnung ist jedoch das genaue Gegenteil der auf Tradition aufbauenden, „für Jahrhunderte“ (V. 62) in die Zukunft weisende Ordnung, die Epimenides im Eingangsmonolog aufgerufen hatte. Denn die neue Ordnung beruht nicht mehr auf der Einheit gegenstrebiger Kräfte, sondern auf der Einheit von „ungeheuren Massen“ (V. 815), die sich aus der „Triumphes-Wonne“ (V. 897) über die ‚Feinde‘ bilden.

---

[16] Vgl. Goethe-Wörterbuch. Hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften u. a. Stuttgart: Kohlhammer 1978ff., Art. *Liebe*, Bd. 5, Sp. 1182 sowie Art. *Glaube*, Bd. 4, Sp. 257.

[17] Gemeint ist natürlich der historische Tugendbund. Vgl. dazu Müchler: Napoleon (wie Anm. 11), S. 342.

Epimenides macht die Sieger nun, wie die Muse angekündigt hatte, auf die Fehlkonstruktion des neuen Staates aufmerksam, indem er die Einigkeit als vierte Tugend einführt (V. 908). Sie fordert zwar „gesamte“, d. h. ‚gesammelte‘ „Kraft“ (V. 912), die aber mit „Nachgiebigkeit“ (V. 915) ausgeübt werden soll; widerstrebende Kräfte sollen also in das Staatswesen integriert werden. Denn die innere Homogenität, die sich durch den Ausschluss von ‚Feinden‘ herstellt, bedeutet keineswegs dauerhafte Einigkeit. Im Gegenteil: Widerstrebende Kräfte wird es immer geben, aber ein auf Homogenität gegründetes Staatswesen wird verlernt haben, sie in eine Ordnung gegenstrebiger Kräfte zu integrieren.

Der Jugendfürst und der Schlusschor des Volkes verschließen sich allerdings diesem Rat. Die Krone wird „neugeschmückt […] mit Feindes-Beute“; das Glück der Gegenwart beruht auf „eigne[m] Gewinst“ (V. 918–924), und die Größe der Deutschen sehen sie „in der Taten Recht“ (V. 960) gegründet. An die Stelle des mannigfaltigen, von den Göttern getragenen Kosmos tritt die Fiktion eines auf eigene Kraft, auf das Subjekt gegründeten Kosmos. Epimenides ist mit dem Projekt der Einheit widerstrebender Kräfte gescheitert und wendet sich von der neuen Nation ab: „Nun aber soll mein Blick entbrennen, / In fremde Zeiten auszuschaun.“ (V. 949f.)

4 SCHLUSS

Als Goethe einsieht, dass er gegen die nationalen Vorstellungen der Romantik nicht durchdringt, stellt er den *Epimenides* als dramatisches Bild hin, das dem Publikum erstens zeigt, was die Deutschen sind: ein Volk, das sich auf Feindschaft gründet, auf Mechanismen des Ausschließens statt des Einschließens, und dessen Einheit in der Zukunft immer bedroht sein wird; zweitens, was sie hätten sein können: ein Volk, das in der Politik und Kultur Europas eine zentrale Rolle als Vermittler spielt; und drittens, dass er selbst sich vom politischen Handeln zurückziehen und sein Ziel, ein kraftvolles, einheitliches Handeln aus der Vielfalt der Kräfte zu begründen, stattdessen indirekt verfolgen wird: mit der Einbeziehung „fremde[r] Zeiten“, der Weltliteratur also, in sein eigenes Werk. So stellt er die kulturellen Grundlagen bereit, auf denen in Zukunft ein Staatswesen in seinem Sinne errichtet werden könnte. Dass dies bis heute, über die Restauration unter Metternich, den nationalen Überschwang der Bismarckzeit, den Nationalsozialismus und eine neue nationalistische Rechte in der Gegenwart, nicht gelungen ist, wird man Goethe nicht anlasten können. Die Literatur immerhin hat die von Goethe gelegte Basis kultureller Verständigung weitertradiert. Goethes *West-östlicher Divan* ist, wie

Heinrich Detering im heutigen Geburtstagsartikel der *Süddeutschen Zeitung* schreibt, „die große Relaisstation zwischen aufgeklärter Neugier und einer bis weit in die Moderne reichenden Kette von Dichtungen, die im Gespräch mit islamischen Welten entstehen […].“[18]

[18] Heinrich Detering: Orient und Okzident. Zweihundert Jahre *West-östlicher Divan*: „Nord und West und Süd zersplittern, Throne bersten, Reiche zittern“ – Warum der Islam zur deutschen Literatur gehört. In: Süddeutsche Zeitung, 28. August 2019, Feuilleton S. 12.

Das dritte Reich im physiognomischen Weltbild bei Rudolf Kassner

Yasumasa Oguro (Universität Kyushu, Fukuoka)

1. Neo-Joachimismus

Es ist allgemein bekannt, dass der in München erstarkende Nationalsozialismus die Idee des dritten Reiches zur Propaganda für seine „Neue Ordnung" übernahm. Aber schon vorher spielte diese Idee eine große Rolle in der sich mehr und mehr artikulierenden sogenannten konservativen Revolution der Weimarer Republik. Ihr Haupttheoretiker Moeller van den Bruck hatte 1923 sein letztes Werk veröffentlicht, dessen Titel *Das dritte Reich* dem Nationalsozialismus als propagandistisches Schlagwort diente. Der heikle Kampfbegriff entstammt der dialektisch-trinitarischen Denkfigur von Joachim von Fiore, einem süditalienischen Abt des späten zwölften Jahrhunderts. Nach dessen Bibelexegese zerfällt der irdische Zeitablauf in drei Weltzeitalter, *status* genannt, von denen das des Vaters in der alten, das des Sohnes in der neuen und das des Heiligen Geistes in der kommenden Zeit der Liebe und Freiheit liegt. Die Einflüsse Joachim von Fiores apokalyptischer Denkfigur sind somit nicht nur bei den Heilslehren zu erkennen, sondern finden sich ebenso in dialektisch-trinitarischen Denkansätzen der Geschichtsphilosophie und Kulturentwürfen der Moderne, nämlich im Neo-Joachimismus, aber natürlich in unterschiedlichen Ausprägungen: So finden sie sich beispielsweise wieder bei Gotthold Ephraim Lessing[1], Henrik Ibsen, Dmitri Mereschkowski[2], Wassily Kandinsky[3], Oswald Spengler[4], Thomas

[1] Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Arni Schilson und Axel Schmitt. Frankfurt a. M. 2001, Bd. 10, S. 97 u. 877 f.

[2] Yasumasa Oguro: Das dritte Reich um den Ersten Weltkrieg herum in Japan und Deutschland – Henrik Ibsen, Dmitri Mereschkowski und Thomas Mann –. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Band 15/Heft 2. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo 2017, S. 103–121.

[3] Yasumasa Oguro: Neo-Joachismus auf der „geistigen Insel" in München. Kandinsky, Mereschkowski und Thomas Mann. In: Publikationen der internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG). Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Hrsg. von Franciszek Grucza. Bd. 14. Frankfurt a. M. 2012, S. 451–457.

[4] Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Erster Band. Gestalt und Wirklichkeit. München 1927, S. 461. Die erste Ausgabe dieses Buches ist im Jahre 1917 erschienen.

Mann[5], Ernst Bloch[6] und vielen anderen mehr.[7] Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der bislang sehr wenig beachteten Reichsidee vor der NS-Zeit auseinander, vor allem mit dem dritten Reich im physiognomischen Weltbild bei Rudolf Kassner.[8]

2. RUDOLF KASSNER

Rudolf Kassner, 1873 in Mähren geboren und 1959 in der Schweiz verstorben, war ein Kulturphilosoph, der langjährige Freundschaften mit Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke pflegte und seine eigene, universelle Physiognomik entwickelte.[9] Er übersetzte Werke von Plato, Aristoteles, Gide, Gogol, Tolstoi, Dostojewski und Puschkin ins Deutsche. Dieser vielfältige Übersetzer war „ein leidenschaftlicher Reisender"[10], obwohl eine Kinderläh-

[5] Yasumasa Oguro: Der Zauberberg und Doktor Faustus als apokalyptische Zwillinge. Thomas Manns Kampf um ein drittes Reich. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Band 15/Heft 1. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München 2016, S. 78–96.

[6] Haruyo Yoshida: Apokalypse, Utopie, Erbschaft Ernst Blochs Diskurse über das „(Dritte) Reich". In: Neue Beiträge zur Germanistik. Band 15/Heft 2. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo 2017, S. 82–102.

[7] Die Idee des dritten Reiches verbreitete sich auch in Japan schon vor dem Ersten Weltkrieg, wobei Kazan Kayahara (1870–1952) eine große Rolle spielte. Der Kritiker war nicht nur einer der Wegbereiter der Demokratie, sondern auch Mitbegründer der Redaktionsgemeinschaft, die die Zeitschrift *Das dritte Reich* vom Oktober 1913 bis zum Dezember 1915 veröffentlichte. Er verstand unter dem ersten Reich den Feudalismus vor der Meiji-Restauration von 1868, unter dem zweiten die Meiji-Oligarchie und unter dem dritten die Demokratie der konstitutionellen Monarchie. Im Sinne der parlamentarischen Monarchie vertrat er in der Zeitschrift den „Kleinjapanismus", der im Gegensatz zum „Großjapanismus" die koloniale Expansion Japans ablehnte. In dieser Zeitschrift standen die Begriffe Demokratie und drittes Reich einander nicht wie Feinde gegenüber. Diese japanischen Strömungen um den Ersten Weltkrieg herum hatten wegen der Rezeption von Ibsen sowie Mereschkowski in Thomas Mann einen bedeutenden Berührungspunkt. Vgl. Yasumasa Oguro: Das dritte Reich um den Ersten Weltkrieg herum in Japan und Deutschland – Henrik Ibsen, Dmitri Mereschkowski und Thomas Mann.

[8] Die bisherige Forschung beleuchtet nur wenige Aspekte seines Diskurses über die trinitarische Denkfigur. Die einzige Ausnahme ist B. Subramanian, der den Einfluss in seinem Aufsatz über Kassners physiognomische Geschichtsphilosophie auf Joachim von Fiore bezieht, aber Kassners Diskurs über das dritte Reich nicht berücksichtigt. Vgl. Balasundaram Subramanian: Die Umkehr als der Maßbegriff. Kassners Entwürfe zu einer physiognomischen Geschichtsphilosophie. In: Gerhard Neumann, Ulrich Ott (Hrsg.): Rudolf Kassner: Physiognomik als Wissensform. Freiburg im Breisgau 1999, S. 195–212.

[9] Der moderne Mystiker und Physiognomiker fand seine spirituellen Gründer in Blaise Pascal, Laurence Sterne und Sören Kierkegaard, stand unter dem Einfluss indischer Denktraditionen, Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons. Ihn verband auch mit Eduard von Keyserling, Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck, André Gide, Paul Valéry u. a. Freundschaft und Korrespondenz.

[10] Vgl. Hugo von Hofmannsthals Brief an Oscar Bie (1904). In: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch. Hrsg. von A. Cl. Kensik und D. Bodmer. Winterhur 1953, S. 18.

mung eine lebenslange Gehbehinderung zur Folge hatte. Der Physiognomiker gehörte zu Lebzeiten zu den größten Erneuerern[11], doch in den letzten Jahrzehnten wurde er von der Forschung nur als Randerscheinung behandelt oder sogar weitestgehend ausgeblendet[12]. Was hat zu diesem Sachverhalt beigetragen? Die Schwierigkeit im Verständnis seiner Werke oder eigensinnige Bemerkungen wie die Aussage: der Physiognomiker werde „sich in eine Robbe verwandeln müssen" (4–55)?[13] Hofmannsthal beschreibt 1929 die schwerverständliche Neuheit der Werke Kassners:

> Arbeiten dieser Art sind durch die Dichtigkeit des geistigen Gewebes von einem schnellen Verhältnis ausgeschlossen; eine spätere wenngleich nicht ferne Zeit wird mit Staunen feststellen, daß von unserer nach neuen Inhalten und neuen Formen so begierigen Zeit, so neue Inhalte in so neuen Formen unbeachtet bleiben konnten.[14]

Kassner war ein erster Vermittler Kierkegaards und Gides in Deutschland[15], erkannte früher, ja sogar am frühesten einen neuen Dilettantismus in Deutschland[16] und startete einen „essai" als Versuch, ein neues künstlerisches Prinzip zu etablieren. Die erneuerte Gattung des Essays wird in Georg Lukács' erstem Buch *Die Seele und die Formen* (1911) beleuchtet. Der Essay wird als Gattung zwischen Kunst und Philosophie behandelt und die unsagbare Form als „methodisch unmethodisch" verfahrender Essay bestimmt. Auch von Theodor Adorno wird dies in seinem Buch *Der Essay als Form* von 1958 zusammengefasst. Beide Philosophen sehen den Ursprung der erneuerten Gattung in Georg Simmel und Rudolf Kassner.

Letzterer besteht in seinem späten Hauptwerk *Das neunzehnte Jahrhundert* von 1947 darauf, „daß kein Mensch […] einen so langen Weg zu sich selbst hat

---

[11] Er wurde 1953 mit dem Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur und 1955 mit Schiller-Gedächtnispreis ausgezeichnet. Hofmannsthal stellte schon 1904 fest, dass Rudolf Kassner „die Möglichkeit des bedeutendsten litterary man, des bedeutendsten Kulturschriftsteller, ist, den wir in Deutschland je hatten." Hofmannsthals Brief an Oscar Bie, ebda.

[12] Die Ausnahme ist die obengenannte, von Gerhard Neumann und Ulrich Ott herausgegebene Aufsatzsammlung von 1999.

[13] Rudolf Kassner: Sämtliche Werke. Im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft herausgegeben von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1969 ff. Band- und Seitenzahl stehen am Ende des Zitats.

[14] Hugo von Hofmannsthal: Rudolf Kassner 1929. In: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch. S. 21.

[15] Vgl. Gerhard Neumann: Vorwort. In: Gerhard Neumann, a. a. O., S. 176.

[16] Vgl. Rainer Maria Rilke an Fürstin Marie von Thurn und Taxis am 2. Juny 1911. In: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch. S. 7; Yasumasa Oguro: Der vereinsamte Dilettantismus bei Paul Bourget, Thomas Mann und Rudolf Kassner. In: Kyushu Doitsu Bungaku. Forschungsberichte zur Germanistik in Kyushu. Band 26. Hrsg. vom Verein für Germanistik-Kyushu. Fukuoka/Japan 2012, S. 1–26.

wie der deutsche." (8–16) Er nennt das neunzehnte Jahrhundert „das deutsche",

> auch das, in welchem Humanität und Nationalismus allmählich auseinanderzutreten beginnen ein Prozeß, der sich im 20. Jahrhundert mit dessen Infamien fortsetzen, wenn nicht gar vollenden wird. (8–22)[17]

„Der Riß und der längste Weg zu sich selber" finden seiner Meinung nach ihren passenden Ausdruck in der Idee des Reiches. (8–16)

3. DAS DRITTE REICH

Rudolf Kassners physiognomische Studien werden in *Melancholia* von 1908 angelegt und in *Zahl und Gesicht* von 1919 erstmals ausgeführt und ausgearbeitet. Allgemeinverständlicher und für ein breiteres Lesepublikum angelegt formuliert er in *Die Grundlagen der Physiognomik* von 1922 und *Die Verwandlung* von 1925 sein Konzept konkreter aus. In seinem Hauptwerk *Das neunzehnte Jahrhundert* von 1947 kulminieren seine Ausführungen und Gedanken schließlich. Diese Werke sind weder dem wissenschaftlichen Positivismus zuzuordnen, noch zielen sie auf eine systematische Philosophie ab, sondern sind eher essayistischer Natur. Auffällig ist darunter die Abhandlung *Die Grundlagen der Physiognomik* von 1922, die aus einem am 21. Januar 1921 in München gehalten Vortrag entstanden ist, weil dort im nicht-teleologischen Denken ein teleologisches Wort wirksam ist. Kassner nutzt sogar eine theologisch-teleologisch anmutende Terminologie, wenn er von dem Reich des Menschen oder der „Brücke von diesem Reiche des rhythmischen Tieres in das dritte Reich, in das des Engels" spricht.

> Das Reich des Menschen ist nicht das der Symmetrie oder das des Rhythmus, sondern das des Maßes. Es ist noch nicht das dritte Reich, als welches unseren Sinnen nicht zugänglich ist; das Reich des Menschen ist wie ein Anlauf dazu, wie eine Stauung davor, wie eine Stockung vor etwas Neuem, Anderem, oft Geahntem, nie Gewußtem. Darum bedeutet der Mensch sich selber immer nur auf dem Umweg des Anderen. (4–71)

Aus diesem Kontext heraus besteht „das Reich des Menschen" nicht aus einem reinen Raum der Symmetrie oder einer reinen Zeit des Rhythmus, sondern aus der Raumzeit, die unseren Sinnen zugänglich ist; daher ist es das

[17] Kassner setzt sich schon in der Essaysammlung *Motive* von 1906 mit Kierkegaard, Rodin, Robert Browning und Elisabeth Barrett, Emerson, Baudelaire und Hebbel als Typen des neunzehnten Jahrhunderts auseinander.

Reich des Maßes. Kassner zufolge können sich Menschen, vor allem moderne Menschen, nur über ihr Gegenüber erfahren, so dass sie sich niemals mit sich selbst vereinen und daher nicht „das dritte Reich" erreichen können.

Kassner interessiert sich lebenslang sehr für die Legende von Empedokles' Tod im Vulkan Ätna; der Grieche habe sich „in die ewige Glut" (1–351) gestürzt, um „die starre, gegebene Welt des Kosmos" aufzureißen (4–55), er sei „die Brücke, die aus dem Reiche der Identität in das der Individualität, der Freiheit führt" (4–61). Für die Individualitätswelt steht die „Maske", die aus der Divergenz von Innen und Außen entsteht, und für die Identitätswelt das „Gesicht", das in der Vereinigung von Innen und Außen besteht. Als moderner Physiognomiker bestreitet er die traditionelle statische Physiognomik wie die Lavaters, die an einer anaphorischen Eins-zu-eins-Beziehung festhält, und besteht auf einer neuen dynamischen Physiognomik. Wobei es ihm um die Einbildungskraft geht, die uns durch Dinge verwandelt und durch Intuition unser Innen und Außen zusammenbringt. Mit diesem Begriff setzte er sich in den *Grundlagen der Physiognomik* auseinander.

> Wenn es dem Menschen gelänge, diese Einbildungskraft in der Welt der Dinge einzubilden, dann wäre die Dichtung Physiognomik und die Physiognomik Dichtung, dann wäre das Wort Fleisch und das Fleisch Wort geworden und der Mensch aus dem Reiche des Maßes in das Reich des Seins gedrungen, in das Reich der Identität. In seltenen, wenigen Werken ist es zuweilen reifsten, reinsten Geistern (oft um den Preis des Wahnsinns) gelungen, also durch das Maß oder die Sprache durchzustoßen ins Sein oder, wenn Sie es so wollen, die Zwischenwand einzuschlagen. (4–72)

Kassner steht unter dem Einfluss der alten Mystik, in der das Verb „einbilden" in der Bedeutung von „in die Seele hineinbilden" oder „die Seele in Gott hineinbilden" verwandt wurde[18], und sieht die Einbildungskraft als All-Einheit an, uns die Einheit von Subjekt und Objekt zu bringen. Für die Einigung steht das „Gesicht" nicht nur als Antlitz des Objekts, sondern auch im Sinn der Fähigkeit zum Sehen des Subjekts und im Sinn der Vision des Subjekts. Kassners Physiognomik[19] handelt „von Sein und Gestalt, vom Rhythmus, von Ineinander der Wesen, von der All-Einheit" (4–54).

---

[18] Vgl. Hermann Paul: Deutsches Wörterbuch. 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von Helmut Henne und Georg Objartel unter Mitarbeit von Heidrun Kämper-Jensen. Tübingen 1992, S. 202.

[19] Kassner hält die alte Physiognomik, aufgrund des „Parallelismus zwischen Geist und Körper" (4–22) die Gesichtskomponenten nur statisch zu sehen, für „konstruktiv" und die neue, das Ineinander von Innen und Außen auf Gesichtszügen zu sehen, für „differentiell" (4–37). „Konstruktiv" hat heutzutage eine positive Bedeutung, bei Kassner ist das aber nicht der Fall.

Aus der Perspektive von Kassners Geschichtsauffassung verharrte die Menschheit früher in der Identitätswelt, aber im Laufe der Zeit entfernte sie sich von der glücklichen Identitätswelt und lebt jetzt in der Individualitätswelt, so dass sie nicht mehr die Welt des wahren ‚Gesichts', sondern nur die der ‚Maske' kennt. Aber sie muss nun die „vor etwas Neuem, Anderem, oft Geahntem" stehende „Zwischenwand" einschlagen, um „aus dem Reiche des Maßes in das Reich des Seins" zu dringen, eben weil „der Mensch sich selber immer nur auf dem Umweg des Anderen" versteht. Es handelt sich somit bei der Umkehr in das Reich der Identität um einen Versuch, das dritte Reich zu erreichen.

Die Abhandlung *Die Grundlagen der Physiognomik* ist aus einem Münchener Vortrag von 1921 entstanden. Er wurde somit vor dem Erscheinen von Moeller van den Brucks Hauptwerk *Das dritte Reich* von 1923 gehalten, und erst danach ist der problematische Kampfbegriff in Deutschland populär geworden. Kassner erwähnt in seiner Abhandlung von 1922 allerdings mit keinem Wort, wie er auf die trinitarische Denkfigur kam. Auf die Quelle deutet er erst in einem Aufsatz *Die drei Reiche* hin, der im Sommer 1928 konzipiert und in das 1930 erschienene Buch *Das physiognomische Weltbild* aufgenommen wurde.[20] Es geht um die folgenden Sätze:

> In der Vorrede zu „Kaiser und Galiläer" redet Ibsen vom „dritten Reich", vom Reich des Geistes, das auf die beiden Reiche des Vaters und des Sohnes folgen und diese ablösen soll. […] In jenem Reich des Geistes, das uns vom Dichter [Ibsen, Y. O.] gleichsam vorangezeigt wird, dürfen wir kaum etwas anderes erblicken als das Resultat Hegelscher Geschichtsdeutung, als in welcher uns nur eine Abart des Chiliasmus, ein solcher der Idee, ja des Unendlichen versteckt erscheint. Gegen diesen Chiliasmus kehrt sich das physiognomische Weltbild, wenn wir so sagen dürfen, grundsätzlich, denn Physiognomik ist, wie wir schon oft zu erklären Gelegenheit hatten, keine Heilslehre im Sinne der Chiliasten. (4–393)

Dort verwendet er nun aber Ibsens Konzeption des „Dritten Reichs" und diese auch in einem negativen Sinn[21], obwohl er noch in den *Grundlagen der Physio-*

[20] Der Aufsatz wurde inzwischen unter Vermittlung von Carl Jacob Burckhardt im Aprilheft 1929 der *Neuen Schweizer Rundschau* veröffentlicht.

[21] „Aus Heidentum und Christentum zu gleichen Teilen" bestehend, nennt Kassner schon in seinem Frühwerk *Die Moral der Musik* (1905) Ibsens Konzeption: „welche Summe!" (1–618) Der norwegische Dramatiker hat 1873 das zehnaktige Doppeldrama *Kaiser und Galiläer* vollendet, das im Römischen Reich während des 4. Jahrhunderts spielt und von Julian Apostata handelt. Das Theaterstück, das von Ibsen als sein Hauptwerk angesehen wurde, ist ein religionsphilosophisches Lesedrama, in dem der Neuplatoniker Maximus von Ephesos dem Kaiser den Begriff „das dritte Reich" im Sinne der Synthese von Heidentum und Christentum nahebringt. Die Verwendung des Begriffs in Deutschland geht auf die 1888 erschienene Übersetzung zurück.

gnomik sie als Kern seiner Physiognomie angesehen hatte. Kassners physiognomische Geschichtsdeutung ist weder eschatologisch noch teleologisch. Der trinitarischen Denkfigur zufolge kann es ein viertes Reich nicht geben, weil das dritte Reich sowohl bei Joachim von Fiore als auch bei Ibsen das letzte ist. In dieser Hinsicht unterscheidet sich auch die physiognomische Geschichtsauffassung von der hegelschen Dialektik. Wenn man nur von den *Grundlagen der Physiognomik* spricht, ist das erste Reich das des Gesichts oder Seins, basierend auf der vormodernen All-Einheit, und das zweite Reich das der Maske oder des Maßes, das während des modernen „Risses" entstanden ist, das dritte Reich ist dann das der Identität, das nach einem langen „Umweg" zurückkommt.

Nach 1938 erhielt Kassner von den Nationalsozialisten Publikationsverbot. Infolgedessen hat er sich aus dem öffentlichen Diskurs über das dritte Reich zurückgezogen. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich nicht nur von Thomas Mann, der 1932 in der *Rede vor Arbeitern in Wien* gegen den Missbrauch durch die Nationalsozialisten „das vollendete ‚dritte Reich', […] die Einheit nämlich von Leiblichkeit und Geistigkeit, des Natürlichen und des Menschlichen" verteidigt[22], sondern auch von Ernst Bloch, der noch 1935 versuchte, den ursprünglichen Sinn vom dritten Reich, obwohl von den Nationalsozialisten verwendet, in die marxistische Revolution mit einzubringen. Kassner äußerte sich jedoch nach 1947 noch einmal privat zu dem Thema und bezeichnete die Einbildungskraft „als das Dritte, als das Herz eben des Spiegels, der Spiegelung von Vater und Sohn".[23] Danach ist die Einbildungskraft nichts anderes als das dritte Reich. Kassner erwähnt die neo-joachimistische Idee nach den, wie er sie bezeichnet, „Infamien" des 20. Jahrhunderts nicht mehr weiter. Sein wichtiges theoretisches Konzept aber ist dennoch tief in ihr verwurzelt.

---

[22] Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M. 1990. Band XI, S. 897. Einen Monat, nachdem die Nationalsozialisten bei den Parlamentswahlen im September 1930 von 12 auf 107 Sitze angewachsen waren, warnte Thomas Mann vor dem „Veitstanz des Fanatismus" in seinem Vortrag „Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft" (Mann, a. a. O., S. 882) und erklärte: „Politik wird zum Massenopiat des Dritten Reiches oder einer proletarischen Eschatologie, und die Vernunft verhüllt ihr Antlitz" (Mann, a. a. O., S. 880). Und auch noch 1942 sah er in Hans Castorp eine dialektische Existenz der religiösen Humanität: „Der Held jenes Zeitromans war nur scheinbar der freundliche junge Mann, Hans Castorp, auf dessen verschmitzte Unschuld die ganze Dialektik von Leben und Tod, Gesundheit und Krankheit, Freiheit und Frömmigkeit pädagogisch hereinbricht: in Wirklichkeit war es der homo dei, der Mensch selbst mit seiner religiösen Frage nach sich selbst, nach seinem Woher und Wohin, seinem Wesen und Ziel, nach seiner Stellung im All, dem Geheimnis seiner Existenz, der ewigen Rätsel-Aufgabe der Humanität." (Mann, a. a. O., S. 657 f.)

[23] A. Cl. Kensik: Narziss. Im Gespräch mit Rudolf Kassner. Sierre, 1947–1958. Zürich 1985, S. 22.

Der neo-joachimistische Diskurs changiert zwischen Oppositionen wie dem Alten und Neuen, dem Rück- und Fortschritt, dem Konservatismus und der Revolution. Um zum Schluss noch einmal aus den *Grundlagen der Physiognomik* zu zitieren:

> Er [der Physiognomiker, Y. O.] wird sich in das Innere der Robbe hineinversetzen und sich in eine Robbe verwandeln müssen. Darum wird er sie nicht sezieren, ebensowenig [sic] wie er sich selbst den Bauch aufschneiden wird. Aus Idee, aus dem tiefsten Gefühl für das Ganze, das ihn beherrscht. So wird er leben, um zu sehen. Gleichwie Empedokles sich in den Krater, in das Aufgerissene des Berges wirft, um zu sehen. (4–55)

Kassner zeigte in seinen letzten Jahren unter dem Einfluss von Eugen Herrigels Buch *Zen in der Kunst des Bogenschießens* von 1948 großes Interesse am japanischen Kyudo/Bogenschießen beziehungsweise seiner Idee, sich selbst zu treffen, indem man einen Pfeil loslässt. Im Allgemeinen zielt der Do oder Weg in Japan darauf ab, Subjekt und Objekt zu vereinen, egal ob es sich um Judo, Aikido oder Kyudo handelt. Sich selbst zu schlagen ist für Kassner im Grunde dasselbe wie sich in einen Seehund zu verwandeln oder sich in den Krater eines Vulkans zu werfen. Ist es nicht ein interessanter Zufall, dass der leidenschaftliche Reisende geistig nach Japan wandert?

Das dritte Reich in drei Ländern

Futaba Ono (University of Tsukuba)

Die Idee des dritten Reiches wird heutzutage in ihrer verhängnisvollen Realisierungsform durch die Nationalsozialisten verstanden. Es wurden daraus jedoch auch andere Vorgänge abgeleitet. In *Kaiser und Galiläer* (1873) von Henrik Ibsen stellt sie die Synthese zwischen Fleisch und Geist dar, und der japanische Germanist Yasumasa Oguro stellte fest, dass dieses Konzept in Japan und in Deutschland in einem demokratiefördernden Kontext rezipiert wurde.[1] Auch in China gab es eine vergleichbare Entwicklung, und ich möchte die Rolle, die diese Idee zur Zeit der verspäteten Modernisierung dieser drei Länder spielte, aufarbeiten. Das Idealbild des dritten Reichs wurde nach den jeweiligen Intentionen auf ganz verschiedene Weise konzipiert. In meinem Vortrag geht es um die Frage, in welchen Kontexten „das Dritte" im Sinne von Alternativen seine Faszination gewann.

1. Vorgeschichte

Die Idee des dritten Reichs ist auf den italienischen Abt Joachim von Fiore im 12. Jahrhundert zurückzuführen, aber heute möchte ich mich auf ihre Weiterentwicklung in Deutschland, Japan und China in den 1910ern bis in die 20er Jahre konzentrieren. Begonnen hat diese Entwicklung mit der Rezeption literarischer Werke wie Ibsens *Kaiser und Galiläer* oder Dmitri Mereschkowskis *Julian Apostata* (1896), die sich mit dem Thema des dritten Reichs befassten.

Sowohl Ibsen als auch Mereschkowski idealisierten die Synthese zwischen Geist und Fleisch als „drittes Reich". Jener wird als christlich und dieses als heidnisch verstanden. Als diese synthetische Vorstellung in Deutschland, und anschließend in den ostasiatischen Kulturräumen rezipiert wurde, wurde sie jedoch jeweils in ganz unterschiedlichen Kontexten interpretiert.

[1] Vgl. Yasumasa Oguro: Daiichijisekaitaisen-ki-no-nihon-to-doitsu-niokeru-daisan-no-kuni—Ibsen, Mereschkowski, Thomas Mann [Das dritte Reich um den Ersten Weltkrieg herum in Japan und Deutschland. Henrik Ibsen, Dmitri Mereschkowski und Thomas Mann]. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Bd. 15, Heft 2. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo (Ikubundo) 2017, S. 103–121.

2. DEUTSCHLAND

Thomas Mann war einer derjenigen, die damals in Deutschland den Das-dritte-Reich-Gedanken Ibsens und Mereschkowskis aufnahmen und literarisch und politisch aufarbeiteten. In *Russische Anthologie* (1921) zog er die literarische Kritik Mereschkowskis in Betracht, und setzte sein Wort, die Kritik sei Anfang der Religion, zu Ibsens „das dritte Reich" in Beziehung. Die Synthese des dritten Reichs sei:

> die von Aufklärung und Glauben, von Freiheit und Gebundenheit, von Geist und Fleisch, „Gott" und „Welt". Es ist, künstlerisch ausgedrückt, die von Sinnlichkeit und Kritizismus, politisch ausgedrückt, die von Konservatismus und Revolution. Denn Konservatismus braucht nur Geist zu haben, um revolutionärer zu sein als irgendwelche positivistisch-liberalistische Aufklärung.[2]

Am Anfang der 1920er Jahren galt Thomas Mann als ein konservativer Dichter. Im Gedanken des dritten Reiches zeigte er sich sympathisierend mit der sogenannten „konservativen Revolution". Thomas Mann stellte anschließend den Kampf um das „Dritte Reich" als den Kampf um „das neue Menschentum und die neue Religion, um die Verleiblichung des Geistes und die Vergeistigung des Fleisches" dar.[3]

Im Laufe der 1910er und frühen 1920er Jahre änderte Mann seine Meinung und postulierte, dass dieser Kampf nicht im Sinne der konservativen Revolution, sondern im Namen der deutschen Republik durchgeführt werden sollte. Aus Zeitgründen kann ich nicht darauf eingehen, wie er zu dieser politischen „Wandlung" gekommen ist. Aufgrund seiner Äußerungen lässt dies sich so interpretieren, dass es sich bei ihm nicht um eine komplette Gesinnungsänderung, sondern um eine Umorientierung seiner Haltung handelt. Er blieb weiterhin bei der Idee des dritten Reichs, schrieb ihr aber nun eine demokratische Bedeutung zu.

Im Vortrag *Von Deutscher Republik* (1922) wurde „das Dritte" mit dem „Element der Humanität" gleichgesetzt.[4] Dabei spielt das Konzept „einer deutschen Mitte", die eine politische Alternative zwischen rechts und links darstellt, und die Deutschland annehmen solle, eine große Rolle.[5] Diese stehe „zwischen Romantizismus und Aufklärung, zwischen Mystik und Ratio".[6]

---

[2] Thomas Mann: Russische Anthologie. Frankfurt a. M. (FISCHER E-Books) 2009, S. 341.
[3] Ibid.
[4] Thomas Mann: Von deutscher Republik. In: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1984, S. 137.
[5] Ibid.
[6] Ibid.

Als Vernunftrepublikaner plädierte Thomas Mann für einen Mittelweg zwischen dem Nationalen und dem Internationalen, zwischen der in der Romantik symbolisierten deutschen Kultur und der Zivilisation der Entente. Damit setzte er „das Dritte Reich der religiösen Humanität" deutlich mit der Weimarer Republik in Verbindung.[7]

Viele Forscher sehen eine Parallelität zwischen *Von Deutscher Republik* und dem Roman *Der Zauberberg* (1945), vor allem in Sinne des nach der Synthese strebenden Humanismus. Der Protagonist Hans Castorp erreicht im Schnee-Kapitel die Einsicht, dass der Mensch der „Herr der Gegensätze" und deshalb „vornehmer als sie" sei.[8] Sebastian Hansen drückt Manns Bekenntnis zur Republik als „Zustimmung zur Welt" aus, und schreibt:

> Durch sie mochte „ein drittes Element", die Humanität, herbeigeführt werden, das sich ihm in einem republikanischen Deutschland zeigte, in dem der Mensch zum Herrn der Gegensätze wurde und die Liebe und die Güte die Extreme bändigen und vertreiben sollte.[9]

Somit kann man feststellen, dass in den 1920er Schriften Thomas Manns die Idee des dritten Reichs immer stärker demokratisch orientiert wurde.

3. JAPAN

Es ist allbekannt, dass Japan während seiner Modernisierung viel von Deutschland lernte. Die Idee des dritten Reichs hinterlässt auch eine Spur: Ein Beispiel dafür stellt die Zeitschrift *Shirakaba* (im Deutschen bedeutet der Titel „Birke") dar.

Die literarische Zeitschrift wurde von April 1910 bis 1923 in Tokyo herausgegeben und war das Organ einer gleichnamigen Künstler- und Schriftstellergruppe, die Shirakaba-ha heißt. Die Literatur von Shirakaba-ha ist durch den Einfluss des Neuidealismus gekennzeichnet. Die Mitglieder interessierten sich auch sehr für Gemälde aus Europa und stellten verschiedene Maler in ihrer Zeitschrift vor. Was ich hier erwähnen möchte, ist, dass in der Shirakaba ein deutscher neuidealistischer Maler, Ludwig von Hofmann, mit dem Idealbild des dritten Reichs in Beziehung gesetzt wurde. Damals lasen Japaner immer mehr Werke von Ibsen, darunter auch *Kaiser und Galiläer*, und die darin

[7] Ibid., S. 153.
[8] Thomas Mann: Der Zauberberg. In: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1981, S. 694.
[9] Sebastian Hansen: Betrachtungen eines Politischen. Thomas Mann und die deutsche Politik 1914–1933. Düsseldorf (Wellem) 2013, S. 103.

stehende Idee des dritten Reichs zog das Interesse mancher Intellektuellen auf sich. Die August-Ausgabe der Shirakaba-Zeitschrift aus dem Jahre 1911 hatte das Sonderthema „Ludwig von Hofmann". Einer der darin veröffentlichten Artikel ist von Magane Kobayashi und heißt *Das dritte Reich – Zur Feier von Ludwig von Hofmanns 50. Geburtstag*. Der Verfasser sah in den Werken von Hofmanns das Ideal des dritten Reichs. Darin schreibt Kobayashi: „Ludwig von Hofmann ist der Begründer des dritten Reichs. Sein drittes Reich ist die Welt der Schönheit, ein Land der Liebe",[10] sowie „wir müssen ein drittes Reich errichten".[11] Kobayashi verstand das dritte Reich als einen Zustand des „Werdens", und als eine kommende, bessere Zukunft.[12] Man kann vermuten, dass das hier gemeinte dritte Reich von Ibsen inspiriert wurde.[13] Es ist aber in eine andere Bedeutung verschoben und klingt weniger dialektisch als bei Ibsen und Thomas Mann. Er stellt allerdings eine Hoffnung auf Zukunft dar, in der die Menschen harmonischer als in der Vergangenheit oder Gegenwart miteinander leben könnten.

4. CHINA

Um die Jahrhundertwende waren viele Chinesen in Japan, um die Kenntnisse aus Europa durch Japan, das etwas früher mit der Modernisierung begann, schneller und effizienter zu lernen. Der chinesische Übersetzer und Schriftsteller Zuoren Zhou studierte von 1906 bis 1911 in Tokyo. Er abonnierte die Zeitschrift Shirakaba und freundete sich mit dem für den Kreis repräsentativen Schriftsteller Saneastu Mushanokoji an.

Mushanokoji war ein Idealist und errichtete in Kyushu eine Künstler-Gemeinschaft mit anderen Shirakaba-Mitgliedern, die Atarashiki-Mura, d. h. ein neues Dorf, hieß, wo der Individualismus und der Kooperationsgeist miteinander vereinbar sein sollten. Zhou besuchte diese Gemeinschaft im Juli 1919 und wurde von dem friedlichen Dorfleben tief beeindruckt. Er sprach in seinem Essay *Verschiedene Eindrücke bei meinem Japan-Besuch* (1919) von seiner

[10] Magane Kobayashi: Daisan-oukoku – Ludwig von Hofmann-no-50nen-wo-shukusuru-ni-atarite [Das dritte Reich – Zur Feier von Ludwig von Hofmanns 50. Geburtstag], In: Shirakaba [Birke]. Bd. 2, Heft 8. Tokyo (Shirakaba) 1911, S. 148.

[11] Ibid., S. 146.

[12] Ibid., S. 141.

[13] Yuko Nomura: Zasshi *Shirakaba*-no-doitsukindaibijutsu-juyou-to-sono-shuen. Klinger, Hofmann, Vogeler-wo-meguru-gensetsu [Die Rezeption der modernen deutschen Kunst in der Zeitschrift *Shirakaba* und ihr Ende – Der Diskurs über Klinger, Hofmann und Vogeler], In: Kyushu-doitsubungaku [Forschungsberichte zur Germanistik in Kyushu]. Bd. 31. Fukuoka (Germanistisches Seminar der Literarischen Fakultät der Universität Kyushu) 2017, S. 20.

Hoffnung, dass Japan „einen dritten Lehrer“ findet.[14] Japan nahm vor der Meiji-Restauration immer wieder Gedankengut aus China auf, das stark vom Konfuzianismus gekennzeichnet war. Nach der Restauration spielte deutsches Gedankengut, das sehr imperialistisch geprägt war, eine zunehmend große Rolle. Zhou war aber der Meinung, Japan brauche einen neuen Lehrer, der weder konventionell noch militaristisch orientiert sei.[15] Er schrieb, er wolle glauben, dass die jüngere Generation in Japan – damit meinte er vor allem die Shirakaba-Mitglieder – einen friedlicheren Weg gehen könnten. Ganz am Ende träumte er: „Der dritte Lehrer kann die Menschheit zur Errichtung „des dritten Landes (di-san-guotu)“ bringen – eines irdischen Paradieses – zur Verwirklichung des menschlichen Lebens“.[16]

Man kann feststellen, dass Zuoren Zhou mit den Shirakaba-Künstlern ein neuidealistisches Bild gemein war. Aber woher kommt die Idee „des dritten Landes“ eigentlich? Es ist anzunehmen, dass er den Artikel über das dritte Reich von Magane Kobayashi in der Shirakaba-Zeitschrift gelesen hat. Zhou interpretiert das dritte Reich aber im Hinblick auf die konkrete internationale Konstellation, während das bei Kobayashi ganz abstrakt wirkte.

Was ist mit dem dritten Land bei Zhou gemeint? Um auf diese Frage einzugehen, möchte ich auf einen Hinweis in einer seiner anderen Schriften aufmerksam machen. Das Ideal „der Verwirklichung des menschlichen Lebens“ kommt auch am Ende seines berühmten Essays *Die menschliche Literatur* (1918) vor. Es geht hier um die literarische Reformation im damaligen China, und der Verfasser plädiert für eine modernisierte, für den normalen Bürger verständliche Literatur. Er verstand unter der Menschlichkeit die Anstrengung, die Dichotomie zwischen Körper und Seele zu überwinden.[17] Diese Vorstellung erinnert uns an Ibsens drittes Reich. Es scheint aber, dass Zhou nicht durch Ibsen, sondern den englischen mystischen Poeten im 18. Jahrhundert, William Blake, auf diese Idee gekommen ist. In seinem Essay zitiert er das Gedicht *Die Hochzeit von Himmel und Hölle* von Blake, in dem von der Untrennbarkeit zwischen Leib (Body) und Seele (Soul) die Rede ist.[18] Die bisherige Forschung stellte allerdings bereits fest, dass bei Blakes Rezeption durch Zhou die Shirakaba-Zeitschrift ebenfalls eine Rolle spielte. Er las einen Artikel vom japanischen Philosophen Soetsu Yanagi über Blake, der in der Shirakaba-Zeitschrift

[14] Zuoren Zhou: You-riben-zagan [Verschiedene Eindrücke bei meinem Japan-Besuch], In: Yutan Lin / Zuoren Zhou: Shenghuo-de-Yishu. Yishu-yu-shenghuo [Kunst des Lebens. Kunst und Leben]. Shanghai (Shanghai-shudian) 1990, S. 485.

[15] Ibid.

[16] Ibid., S. 486.

[17] Zuoren Zhou: Ren-de-wenxue [Menschliche Literatur], In: Yutan Lin / Zuoren Zhou: Shenghuo-de-Yishu. Yishu-yu-shenghuo [Kunst des Lebens. Kunst und Leben]. Shanghai (Shanghai-shudian) 1990, S. 16.

[18] Ibid.

im April 1914 erschien. Da Zhou Zuoren auch als Übersetzer aus dem Englischen ins Chinesische tätig war, und es anzunehmen ist, dass er Zugriff auf die englischsprachige Forschung zu Blake hatte, kann man nicht sagen, dass all seine Erwähnungen über Blake auf den Einfluss von Shirakaba zurückzuführen wären.[19] Man kann aber die Hypothese aufstellen, dass die Shirakaba-Schriften oder der Shirakaba-Neuidealismus bei Zhou Zuoren eine Schnittstelle zwischen der Idee des dritten Landes und der der Synthese zwischen Körper und Seele darstellen.

5. FAZIT

Das Dritte wurde in den jeweiligen Kontexten zwar in ganz verschiedenen Bildern gedacht, aber es mangelte nie am Streben nach der Synthese zwischen den Gegensätzen. Bei Thomas Mann ist dies der Gegensatz zwischen dem Nationalen und Internationalen, und bei Zuoren Zhou der zwischen dem Ostasiatischen und dem Westlichen. Bei den Shirakaba-Künstlern war auch weder Zufriedenheit mit der materialistischen Gegenwart noch der Rückzug in die Vergangenheit, sondern eine bessere Zukunft erwünscht. Es handelt sich um eine Alternative, die das bereits Bestehende negiert, etwas noch nicht Realisiertes anstrebt, und somit eine ideelle Faszination gewinnt. Diese Entwicklung ist auf die relativ betrachtet spät begonnene Modernisierung zurückzuführen, bei der man durch die Distanzierung von den herkömmlichen Werten seine eigene Position einzunehmen versucht. In diesem Sinne weist die Verschiedenheit der Vorstellungen des dritten Reichs nicht nur auf den Unterschied zwischen drei Ländern hin, sondern auch auf eine vergleichbare Motivation, in der immer moderner werdenden Welt eine Identität zu finden.

[19] Anwei Liu: Shusakujin-den [Biographie von Zuoren Zhou]. Kyoto (Minerva-shobo) 2011, S. 136.

Christian Krachts Roman *Imperium* als antinationalistische historiographische Metafiktion

Hye Yang Shin (SookmyungWomen's University, Seoul)

I. Die Debatte um *Imperium*

Es ist wohl bekannt, dass Christian Krachts Roman *Imperium* gleich nach seinem Erscheinen im Februar 2012 heftige Diskussionen unter Kritikern, Autoren und Journalisten auslöste. Georg Diez, der mit seiner Rezension vom 13. Februar im *Spiegel* den Disput entzündet hatte, kritisierte, dass Kracht mit *Imperium* „eine Stellvertreter- und Aussteiger-Saga über Hitler, den ‚Romantiker und Vegetarier', geschrieben [hat]".[1] Ihm zufolge sei Kracht „der Türsteher der rechten Gedanken" und sein neuer Roman *Imperium* sei von einer rassistischen Weltsicht durchdrungen.[2] Darauf folgte die verteidigende Erklärung des Verlags Kiepenheuer & Witsch, und andere Pro- und Kontra-Meinungen über den Roman wurden geäußert. Erhard Schütz unterstützte den Autor, indem er in seiner Rezension vom 15. Februar im *Freitag* den Roman als ‚Kunst und kein Nazikram' anerkannte.[3] Auf Grund der Erzählweise verglich er *Imperium* mit dem *Zauberberg* von Thomas Mann und wies intertextuelle Bezüge auf Werke von Franz Kafka und Hermann Hesse nach und fand überdies heraus, dass die Romanfiguren Slütter, Pandora, Apirana und November dem Comic *Das Geheimnis des Kapitän Stien* von Frank Le Gall entstammen. Kracht gebe seinem Roman, der souverän Zeiten und Orte wechselt und ein historisch weites, differenziertes Panorama entwirft, einen anderen Horizont. Langsam nahmen die positiven Meinungen Überhand. Noch im selben Jahr erhielt Kracht zwei Literaturpreise, den Großen Literaturpreis von Stadt und Kanton Bern und den Wilhelm-Raabe-Literaturpreis. Damit wurde Krachts Ruhm als Autor verteidigt. Was ist aber der Grund für solch eine harte Kritik an dem Roman wie die von Diez? Hierfür wären die historischen Bezüge des Romans heranzuziehen.

---

[1] Georg Diez: Die Methode Kracht, in: Der Spiegel, 13.2.2012.
[2] Ebd.
[3] Vgl. Erhard Schütz: Kunst, kein Nazikram, in: Der Freitag, 15.2.2012.

II. HISTORISCHE BEZÜGE UND KRACHTS ERZÄHLWEISE

Imperium handelt von der deutschen Kolonialzeit in der Südsee vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Das Deutsche Kaiserreich hatte seine Kolonien in Afrika und in der Südsee und nannte diese zum Zweck des deutschen Handelsschutzes „Schutzgebiete". Von 1884 an erweiterte Deutschland seine Schutzgebiete, bis es 1914 nach England, Frankreich und Russland von der Fläche her die größten Kolonien besaß und diese der Einwohnerzahl nach den fünften Rang nach den Niederlanden einnahmen.[4] Nach dem Ersten Weltkrieg verlor Deutschland seine Kolonien. Der Roman *Imperium* spielt auf dem Bismarck-Archipel und den umliegenden Gegenden von Deutsch-Neuguinea. Die Hauptfigur August Engelhardt war eine historische Person. Engelhardt wurde 1875 in Nürnberg geboren. Er interessierte sich für die Lebensreformbewegung und trat in den Jungborn-Bund ein. Als gegen diese naturverbundene Organisation im Prinzip wegen ihres Vegetarianismus und Nudismus eine gesetzliche Sühnemaßnahme getroffen wurde und einer der Gründer, Adolf Just, ins Gefängnis kam, fuhr Engelhardt weit weg von Europa nach Neuguinea und versuchte dort auf der kleinen Insel Kabakon einen „Sonnenorden" zu gründen und seinen Kokovorismus zu verwirklichen. Sonne und Kokosnüsse nahmen in seiner Weltanschauung eine zentrale Rolle ein. Die Sonne sei die Quelle aller Lebewesen. Die Kokosnuss, die unter den Pflanzen der Sonne am höchsten entgegen wachsen könne, biete das perfekte Lebensmittel für Menschen. Wenn man daher andauernd Kokosnüsse esse, würde man wie Gott unsterblich. Der Lebenslauf und bekannte Episoden aus Engelhardts Leben werden in Krachts Roman aufgenommen. Heinrich Auekens und Max Lützow, die Engelhardt folgend nach Kabakon kamen, der Gouverneur der Kolonie Hahl und die Unternehmerin Emma Forsayth-Coe waren ebenso reale Personen aus der deutschen Kolonialzeit. Die realistische Wiedergabe der kolonialen Gesellschaft konnte daher das Missverständnis herbeiführen, dass Kracht ohne kritische Distanz zur imperialistischen Kolonialzeit ein totalitäres Reich idealisieren wolle. Solchen Eindruck bewirkt auch seine Erzählweise zum Teil. Kracht erzählt aus der auktorialen Erzählperspektive, die in der gegenwärtigen Reiseliteratur eigentlich selten vorkommt. Die Reiseromane, die seit den 1970er Jahren Reiseerlebnisse in der dritten Welt behandeln, nehmen meistens eine postkoloniale Perspektive ein. Anders als in den allwissend erzählten Kolonialromanen beschränken sich postkoloniale Schreiber nur auf ihren Erfahrungshorizont und schließen Irrtümer nicht aus, wenn sie über das Wahre berichten. Aber Krachts Erzählhaltung ist eher realistischer Art und erinnert an den Stil in der deutschen Reichs-

[4] Vgl. Horst Gründer: Geschichte der deutschen Kolonien, Paderborn 2012, S. 195.

zeit im 19. Jahrhundert. Diez‘ Verdacht gegen Krachts Weltsicht wäre auf diese stilistische Ähnlichkeit zurückzuführen. Andererseits hat die Würdigung und Weiterführung der realistischen Erzähltradition dem Autor den Wilhelm Raabe-Literaturpreis eingebracht. Die Jurybegründung lautet:

> „Imperium“ kommt heiter parlierend daher, im Ton des späten, leicht überdrehten realistischen Stils des späten 19. Jahrhunderts, das bekanntlich auch die Ära Wilhelm Raabes war. Der Roman gehört zu jenen leichten schönen Dingen, die bekanntlich so schwer zu machen sind. Solche Kunst der heiter-hintergründigen Art weiß auch schwere Geschichtsbrocken zu kommunizieren, wie die indirekte Parallelführung des manischen Fruchtverehrers Engelhardt mit dem bellenden Vegetarier Hitler; das machtgestützte imperiale Wüten des 2. Kaiserreichs; die Steigerung der Marotte zur Selbstvernichtung, den Umschlag des Vegetarismus in Kannibalismus, der guten Absichten also in menschliche Grausamkeit. Auf dieser Grenze zwischen Komik und Schrecken balanciert der Roman mit großer Sicherheit und bildet so einen bedeutenden Knoten im Gewebe der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.[5]

Auch auf der Sprachebene des Romans spiegelt sich die Kaiserzeit wider. Am Anfang des ersten Teils tritt „ein malayischer Boy“[6] auf. „Boy“ war in der Kolonialzeit eine Bezeichnung für afrikanische oder schwarze Mitarbeiter, unabhängig von ihrem Alter. Dieser Ausdruck besagt, dass den herrschenden Weißen die Rolle des Vaters und den beherrschten Schwarzen die Rolle des unreifen Kindes zugeschrieben wurde. „Barbusig[e] dunkelbraun[e] Negermädchen“ (S. 13), der samoanische Mischling Frau Forsayth als „Halbblut“ (S. 57), „primitiv“ (S. 188) empfundene Tolaimusik, die diffamierende Bezeichnung für den homosexuellen Aueckens als „Sodomit“ (S. 131), diese Ausdrücke sind Zeichen der kolonialistischen faschistischen Weltsicht.[7]

Man darf hier aber die Figurenrede nicht mit den Überzeugungen des Autors verwechseln. Man muss in der Erzählung die Stimmen richtig zuordnen. Wer die rassistische und kolonialistische Sprache verwendet, ist nicht der Autor, sondern der Erzähler. Zur historiographischen Literarisierung der Kolonialzeit wählt Kracht eine Erzählweise und eine Sprache, die sich der damals

[5] Hubert Winkels (Hrsg.): Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin 2015, S. 147f.

[6] Christian Kracht: *Imperium*. Frankfurt am Main 2015, S. 11. Nachweise im Folgenden mit Seitenzahl direkt im Fließtext.

[7] Vgl. Robin Hauenstein: „Ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei“ – Mit Deutschland in der Südsee: Christian Krachts metahistoriographischer Abenteuerroman *Imperium*, in: Germanica 55 (2014), S. 29–45, hier S. 33.

herrschenden Ideologie anpasst. Dies gilt auch für die antisemitische Redeweise von Aueckens oder anderen Figuren. Dabei kommt es bei Kracht darauf an, die kolonialistischen sowie antisemitischen Diskurse ironisch zu kritisieren. Mit dem historischen Stoff will er eine gegen die Auswüchse des deutschen Nationalismus gerichtete historiographische Metafiktion gestalten, so meine These.

III. MERKMALE DER HISTORIOGRAPHISCHEN METAFIKTION IM ROMAN

Die moderne Historiographie hat sich seit dem 17. Jahrhundert entwickelt. Parallel dazu entstand der historische Roman. Während die Historiographie einen immer stärkeren Absolutheitsanspruch stellte, wurde dem historischen Roman „seitens der HistorikerInnen auch kein Wahrheitsanspruch zugeschrieben".[8]

> Das, was der Literatur zu schildern möglich war, verblieb für die Diskussion der Zeit im Bereich des Möglichen und Wahrscheinlichen, nicht aber des Wirklichen, welches die Historiographie spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts für sich allein beanspruchte, indem sie Fakt mit Wahrheit gleichsetzte und die Übereinstimmung der textuellen historischen Realität mit ihrer Referenz, der extratextuellen Realität, für unzweifelhaft hielt.[9]

Der historische Roman unterscheidet sich wesentlich von der Historiographie, d. h. Geschichtsschreibung, indem er mit dem historischen Stoff in einer anderen Weise umgeht und ihn darstellt. Er zielt nicht auf die wahre Wiedergabe einer Geschichte, sondern auf die Gestaltung einer möglichen, wahrscheinlichen Geschichte ab. In dieser Fiktionalität besteht sein Gattungscharakter. So sehr sich die Geschichte im *Imperium* an die Realität annähert, ist sie an sich keine Historiographie. Nach Hauenstein handelt es sich bei *Imperium* um die „fiktionale Metabiographie"[10] August Engelhardts.

Der Roman besteht aus drei Teilen. Kapitel 1 bis 6 gehören zum ersten Teil, Kapitel 7 bis 9 zum zweiten und Kapitel 10 bis 15 zum dritten. Im Kapitel 1 deutet der Erzähler an, dass seine Erzählung eine Parallelgeschichte zu Hitler sei.

> So wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies verhinderter

[8] Robin Hauenstein: Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Würzburg 2014, S. 27.
[9] Ebd.
[10] Robin Hauenstein: „Ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei", S. 31.

> Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, in nuce auch kohärent. Nur ist letzterer im Augenblick noch ein pickliger, verschrobener Bub, der sich zahllose väterliche Watschen einfängt. Aber wartet nur: er wächst, er wächst. (S. 18f.)

Der Roman kündigt somit schon am Anfang an, dass er anhand der Geschichte von Engelhardt die deutsche imperiale Kolonialzeit bis hin zu Hitlerzeit nachvollziehen will. Mit der figurativen Gestaltung der deutschen historischen Vorgänge werden die Widersprüche zwischen der kolonialistischen Ideologie und der Wirklichkeit entlarvt, und Antisemitismus und politischer Wahn werden ironisch parodiert. Wie die großen Ideologien scheitert auch Engelhardts utopischer Plan eines Sonnenordens und gerät dieser immer mehr in einen Wahn. Der Vegetarier Engelhardt verwandelt sich in einen Kannibalen und frisst seine Daumen. Dies ist bloß eine fiktive Variation. Der reale Engelhardt starb 1919 auf Kabakon. Im Epilog des Romans überlebt aber die Romanfigur Engelhardt die beiden Weltkriege und wird kurz nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges von amerikanischen Marineeinheiten auf den Salomoneninseln entdeckt. Ein „in einer Erdhöhle lebende[r], uralte[r] weiße[r] Mann, dem beide Daumen fehlen“ (S. 242) wird so mit der modernen Zivilisation konfrontiert. Er wird von den amerikanischen Soldaten gepflegt. „Man schenkt ihm eine Armbanduhr; schlägt ihm aufmunternd auf den Rücken; dies ist nun das Imperium.“ (S. 243) Der Vegetarier isst jetzt Würstchen und trinkt Cola. Seine Geschichte wird aufgrund von einem Interview mit ihm verfilmt. So endet der Roman mit der ersten Szene des Films, die sich mit dem Romananfang deckt:

> Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein dunkelhäutiger Statist (der im Film nicht wieder auftaucht) schreitet sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (S. 245)

Der ernsthafte Idealist hat sein Bekenntnis zum Kokovorismus selber gebrochen und wurde zum Kannibalen und Antisemiten (vgl. S. 225). Seine Lebensgeschichte, die einen interessanten Stoff für eine Verfilmung bietet, wird am Ende in Kinos in modernen amerikanischen Städten wie „Cincinnati, Los Angeles, Chicago, Miami, San Francisco, Boston“ (S. 244f.) als Kulturware verbraucht. Kein Imperium ist ewig. Die Episode von Heinrich Aueckens in Kapitel 7 weicht auch von der realen Person ab. Aueckens stammte aus Helgo-

land. Als Vegetarier war er von Engelhardts Naturphilosophie tief beeindruckt und trat in seinen Sonnenorden ein. Er starb aber nach sechs Wochen auf Kabakon. Die Todesursache war unbekannt. Im Roman wird er als Antisemit und Homosexueller dargestellt. Er begehrt sowohl Engelhardt als auch dessen Gehilfen, den kleinen Jungen Makeli und vergewaltigt Makeli in einem Palmenhain auf Kabakon. Danach wird er am Tatort von jemandem getötet aufgefunden:

> Ob Engelhardt dem Antisemiten selbst eine Kokosnuß auf den Kopf schlug oder ob Aueckens, im selben Palmenhain wandelnd, in dem er den jungen Makeli geschändet, zufällig von einer herabfallenden Frucht erschlagen wurde oder ob die Hand des Eingeborenenjungen aus Notwehr einen Stein erhoben hat, verschwindet im Nebel der erzählenden Unsicherheit. (S. 129f.)

Aueckens' Episode ist ein weiterer Beweis dafür, dass Kracht nicht die Absicht hat, auf Basis der historischen Tatsachen die Geschichte wiederzugeben. Die lässt er ohne weiteres „im Nebel der erzählenden Unsicherheit" versinken und befreit sich bei weitem von diesem Anspruch.

Neben den verschiedenen Beispielen für Krachts eigenmächtige Bearbeitung des historischen Stoffes im Roman stellt dessen Metanarrativität ein weiteres Merkmal der Metafiktion dar. Mitten in die realistischen Beschreibungen werden an manchen Stellen Fragen eingeschoben oder persönliche Bemerkungen des Erzählers geäußert. Dadurch wird der erzählerische Strom unterbrochen und der Leser wird davon abgehalten, sich der Illusion hinzugeben, er sei bei den historischen Ereignissen unmittelbar dabei. Ein Beispiel hierfür findet man im zweiten Kapitel:

> Govindarajan wies mit einem Stock (hatte er vorhin schon einen dabeigehabt?) Richtung Tempel, und nun schickten sie sich an, die zum Tabernakel hinaufführenden Stufen zu besteigen. (S. 43)

Die in einer Klammer stehende Frage lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers von der Geschichte hin zum Erzähler. Es ist überhaupt nicht wichtig, herauszufinden, ob Govindarajan vorhin einen Stock dabeigehabt hat oder nicht. Diese Frage weist den Leser vielmehr darauf hin, dass hier eine Geschichte erzählt wird. Es wird zugleich auch auf die erzählerische Unsicherheit hingewiesen. Zusammen mit reichlich verwendeter Ironie und Pastiche, Kameratechnik, Einschiebung von philosophischen oder religiösen Diskursen und Intertextualität ist die Mehrperspektivität der Erzählung als Merkmal der Metafiktion zu erwähnen. Der Erzähler des Romans, dessen Sprache sich hauptsächlich an die Kolonialzeit und das Dritte Reich anzupassen scheint, vertritt aber nicht alleine den Kolonialismus oder Rechtsradikalismus. Im Kapitel 14

berichtet er über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die nachfolgende Kriegssituation. Dabei äußert er seinen Standpunkt gegen das Dritte Reich und die Auslöschung der Juden durch die Nazis:

> [E]s wäre wohl gar nicht dazu gekommen, daß nur wenige Jahrzehnte später meine Großeltern auf der Hamburger Moorweide schnellen Schrittes weitergehen, so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder am Dammtorbahnhof in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch. (S. 234)

Im Konjunktiv II nimmt der Erzähler einen Zeitpunkt aus der Zukunft vorweg, in dem seine Großeltern die Deportation der verhafteten Menschen gen Osten in die Vernichtungslager beobachten. Sein Beklagen der Opfer des Holocausts ist spürbar. Im vierten Kapitel, wo Engelhardt die Feldherrnhalle in München besucht, erfolgt eine Vorausdeutung auf die Hitlerzeit:

> Die Feldherrnhalle, jene florentinische Parodie dort drüben, kaum eines Blickes gewürdigt, steht mahnend, ja beinahe lauernd im spektralen Münchner Sommerlicht. Nur ein paar kurze Jährchen noch, dann wird endlich auch ihre Zeit gekommen sein, eine tragende Rolle im großen Finsternistheater zu spielen. Mit dem indischen Sonnenkreuze eindrücklich beflaggt, wird alsdann ein kleiner Vegetarier, eine absurde schwarze Zahnbürste unter der Nase, die drei, vier Stufen zur Bühne … ach, warten wir doch einfach ab, bis sie in äolischem Moll düster anhebt, die Todessymphonie der Deutschen. (S. 79)

Der Erzähler kündigt sehr anschaulich, mit dem genauen historischen Hintergrund, Hitlers Erscheinen bald an. Die Tragödie, die durch Hitler und den Nationalsozialismus verursacht wurde, erscheint dem Leser als Anbruch der Finsternis. Der Erzähler selbst weist auf die mehrdeutige, multiperspektivische Narrativität hin:

> So sah die Besitznahme der Insel Kabakon durch unseren Freund ganz unterschiedlich aus, je nachdem von welcher Warte aus man das Szenario betrachtete und wer man tatsächlich war. Diese Splitterung der Realität in verschiedene Teile war indes eines der Hauptmerkmale jener Zeit, in der Engelhardts Geschichte spielt. Die Moderne war nämlich angebrochen, die Dichter schrieben plötzlich atomisierte Zeilen. (S. 66)

So gesehen ist *Imperium* sowohl auf der Ebene des ideellen Inhalts, als auch der Narrativität eine postmoderne historiographische Metafiktion.

IV. UNTERGANG DES IMPERIUMS

Als Engelhardt im dritten Kapitel des Romans „einen entscheidenden Schritt nach vorne auf den Strand" auf Kabakon tat, war es „in Wirklichkeit […] ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei" (S. 67). Der ironische Ausdruck, „die exquisiteste Barbarei" deutet schon auf das Scheitern seines zukünftigen Imperiums hin. Der Fortschritt wird paradoxerweise zu einer Regression. Solch ein Paradox wäre von niemandem erwünscht, ist aber in der Geschichte oder im Alltag erfahrbar. Engelhardts Sonnenorden auf Kabakon geht unter, so wie der deutsche Imperialismus mit seiner Expansionsideologie. Die meisten Romanfiguren erleben auch ein unglückliches, trauriges, oder unbefriedigendes Schicksal am Ende, welchen Traum sie auch immer verfolgt haben. In diesem Sinne ist *Imperium* eine Verfallsgeschichte. Von diesem letzten Standpunkt aus reflektiert Kracht die Geschichte eines Individuums oder eines Staats als Rückschritt. Engelhardt, der deutsche Antisemiten verachtet hat, wird selber zum Antisemiten und sogar zum Kannibalen. Er rechtfertigt diese Umkehrung folgendermaßen:

> […] nicht die Kokosnuß sei die eigentliche Nahrung des Menschen, sondern der Mensch selbst sei es. Der ursprüngliche Mensch des Goldenen Zeitalters ernährte sich von anderen Menschen, ergo der gottgleich Werdende, der nach Elysion Zurückkehrende von sich selbst […]. (S. 221)

Es ist eine Regression von der Zivilisation in die Barbarei. Um so grausamer ist der Verfall. Es lässt sich nicht eindeutig zuordnen, worauf sich das titelgebende Imperium in Krachts Roman bezieht. Es kann die Koloniegründung des wilhelminischen Kaiserreiches, das von Engelhardt ersehnte Paradies mit Kokosnüssen, Hitlers Drittes Reich mit all seinen Grausamkeiten oder die auf der Basis des Kapitalismus gründende zivilisierte moderne Welt, zu der Engelhardt am Ende des Romans gelangt, meinen. Der Roman will aber veranschaulichen, dass keines davon perfekt ist oder ewig bleibt. Dies wird auch Engelhardt klar. Er gesteht seinem verhinderten Mörder Slütter, dass sein Mysterium niemals Kabakon gewesen, sondern der bis ins Unendliche sich ausdehnende, revolvierende Teppich seiner Traumwelt sei (vgl. S. 224). Man könnte seinen Traum bis ins Unendliche entfalten, der Traum könnte aber nie in perfekte Erfüllung gehen. Diese nihilistische Erkenntnis ist im *Imperium* zu sehen. Die Erkenntnis, dass das Leben auf keinen Fall eine Vollendung erreichen kann, ist mit der Todeserkenntnis eng verbunden. Slütter, der im Auftrag von Gouverneur Hahl Engelhardt ermorden sollte, aber auf den Mord verzichtet, vertritt die Weltsicht, dass der Mensch ein wertloses, unbedeutendes Wesen im Universum sei:

> [E]r versteht, warum er als einzelner zwar ein Teil von allem, aber in der Gesamtheit nichtiger ist als ein kleines Stückchen Koralle, das über Jahrmillionen, an der äußersten Peripherie der Weltenwahrnehmung zu ephemerem Sand zerrieben wird. (S. 200f.)

Deswegen meint er, dass man bis zum Tod das immerwährende Präsens erdulden muss. Dieses Präsens „fließt unkontrollierbar wie ein Gas in sämtliche Richtungen des Daseins“ (S. 203). In dieser Stellung zu Leben und Tod kommt Krachts eigene Weltanschauung zum Ausdruck. Nach dem Debütroman *Faserland* (1995) ist dieser Nihilismus in fast allen seinen Werken zu finden, und seine Figuren gehen zu Grunde wie Engelhardt in *Imperium*. Im unbegreiflichen und unkontrollierbaren Präsens gerät man in den Verfall. Der Tod rettet ihn auch nicht. So erzählt Kracht mit seinen fein ironischen, aber manchmal verblüffenden Darstellungsmitteln vom unvermeidlichen Untergang der Welt. Auch wenn sein Nihilismus, seine Vision auf den Weltuntergang moralische Unannehmlichkeiten verursachen könnten, hat es mit der kolonialistischen oder rechtsradikalen Weltsicht nichts zu tun. Sein *Imperium* ist genug Beweis dafür. Krachts Gedanken haben eher Gemeinsamkeiten mit der postmodernen Weltinterpretation, die in allen Bereichen des Lebens von den Rissen in der Welt zeugt und deshalb Grenzüberschreitungen bewilligt.

Kilimanjaro mit dem Schweizer Kreuz

Afrika und die Schweiz in Christian Krachts Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*

Azusa Takata (Rikkyo Universität, Tokyo)

1. Einleitung

Seit seinem Debüt mit dem Roman *Faserland* im Jahr 1995 veröffentlichte Christian Kracht bisher fünf Romane, ein Drehbuch für den Film *Finsterworld* sowie einige Reiseessays über Nepal, Ostasien und Europa. Seine Romane befassen sich nicht nur mit dem deutschsprachigen Raum, sondern auch mit verschiedenen Ländern wie Tibet, China, Afrika, Papua-Neuginea und Japan. Kracht, der als Weltreisender außerhalb des deutschsprachigen und europäischen Raums lebt, inszeniert sich dabei als ein kosmopolitischer Autor, der sich über zeitliche und räumliche Grenzen hinwegsetzt. Seine schweizerische Herkunft ist dagegen weniger bekannt. Kracht gibt sich in Interviews oder Gesprächen oft als Schweizer aus, und die Schweiz spielt auch in seinen Texten eine wichtige Rolle. So wird die Schweiz schon in *Faserland* im Schlusskapitel dargestellt, in dem der Protagonist sich in der Schweiz endlich wohl fühlt und die Stadt Zürich als Endpunkt seiner Reise sieht. Protagonist in Krachts neuestem Roman *Die Toten* ist der Schweizer Filmregisseur Emil Nägeli, der nach Japan reist. Er stellt dort eine Figur dar, welche angesichts des aufkommenden Weltkrieges die westliche und östliche Welt vermittelt. Außerdem sagte Kracht in einem Interview zu seinem zweiten Roman *1979* folgendes: „Nein, als Schweizer ist es mir verboten, für ein fremdes Land zu kämpfen“[1]. Die Schweiz spielt in Krachts Texten hauptsächlich eine positive Rolle: als Refugium bzw. Zufluchtsort aus dem Exil oder als auf ewig neutraler Staat.

In seinem dritten Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, der die Schweiz direkt thematisiert, zeichnet Kracht jedoch ein anderes Bild dieses Landes. Hier wird die Schweiz als Schauplatz eines hundertjährigen Krieges und als großer kommunistischer Staat beschrieben, und die Geschichte wird vom Protagonisten aus der Sicht des Schweizer Militärs erzählt.

[1] Christian Kracht: „Ich möchte ein Bilderverbot haben“. Christian Kracht über die Askesen des Islam, die Tränen von Goldie Hawn und seinen neuen Roman *1979*, der morgen erscheint. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 30.9.2001, Nr. 39, S. 27.

Dieser dystopische Roman ist eine Art Science-Fiction-Roman mit kontrafaktischen Elementen, der sogenannte „Alternative History“ aufzeigt. Der Roman, der durch rätselhafte Fiktion charakterisiert ist, wird oft als schwierigstes Werk von Kracht angesehen. Dieser Beitrag hat das Ziel, die Bedeutung dieses historischen Romans zu ergründen.

2. *ICH WERDE HIER SEIN IM SONNENSCHEIN UND IM SCHATTEN* ALS ALTERNATIVE WELTGESCHICHTE

Der Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* gilt als Alternative Weltgeschichte, die von einer fiktionalen Schweiz als großem kommunistischen Staat handelt. Dieses fiktionale Szenario ergibt sich daraus, dass die historische Figur Vladimir Lenin, die in der Schweiz Exil suchte, in Zürich blieb und die Schweiz dadurch den kommunistischen Umsturz erlebte. Die SSR (Schweizersowjet Republik) trat daraufhin in einen hundertjährigen Krieg gegen die englischen und deutschen Faschisten ein. Dies ist die Situation, die dem Roman zugrunde liegt. Wie er auf die Idee kam, dass Lenin in der Schweiz blieb, lässt sich anhand eines Gesprächs von Kracht mit dem Gegenwartsautor Joachim Bessing erschließen. Sieben Jahren vor der Veröffentlichung des Romans sprachen beide Autoren unter dem Titel „Die Schweiz“ über die zunehmenden Einwandererzahlen in der Schweiz. Es kam zum folgenden Dialog:

> KRACHT: […] Es gibt viele Menschen, die sich als Schweizer ausgeben, ohne es auch zu sein.
> BESSING: Ist die Schweiz denn überhaupt dieser große Identitätsspender oder nicht eher ein potenter Verwischer?
> KRACHT: Nun gut, es gibt ja viele Menschen, die im vergangenen Jahrhundert ihre eigene Historie aufgegeben und sie durch eine Schweizer Historie ersetzt haben. In dem Sinne sollte man schon vom Verwischer sprechen.
> BESSING: Hesse!
> KRACHT: Lenin, Einstein, Balthus, Kandinsky, John Le Carre.[2]

Diese historischen Fakten inspirierten Kracht wohl zu dem Roman, und er entwickelte eine alternative Weltgeschichte, ausgehend von der Frage: Wie wäre die Welt, wenn Lenin in der Schweiz geblieben wäre?

[2] Die Schweiz: ein Gespräch mit Joachim Bessing. In: Christian Kracht. New Wave. Ein Kompendium 1999–2006. Mit einem Vorwort von Volker Weidermann. Köln (Kiepenheuer&Witsch) 2006, S. 165–180, hier S. 172.

Der Roman beschreibt eine dystopische Welt, in der ein hundertjähriger Weltkrieg herrscht. Neu-Bern sei schon seit acht Jahren von Deutschland besetzt. Die SSR hat ihre nördliche Grenze in Karlsruhe; östlich davon liegt die koreanische Front in Neu-Minsk. Der Protagonist bekommt als Parteikommissär in Bern von einem Telegrafenbeamten die geheime Mission, den polnischen Juden Brazhinsky zu verhaften. Er fährt die Aare aufwärts und tritt schließlich in der untertunnelten Alpenfestung im Schweizer Reduit mit Brazhinsky zusammen. Diese vom Autor imaginär erschaffene Nation SSR ist zwar eine Fiktion, aber die Fiktionalität beruht auch auf Krachts idealisiertem Bild der Schweiz, als „eine gerechte Welt, frei von Rassenhass und Ausbeutung".[3] Dem Protagonisten zufolge benötige die SSR das überholte und bourgeoise Konzept einer Hauptstadt nicht mehr. Im Gegensatz zu den faschistischen und antisemitischen Deutschen und Engländern werde die SSR mit Hindustan, Korea und dem Grossaustralischen Reich Frieden schließen. Über diese Menschlichkeit der SSR erzählt der Protagonist:

> Revanchist. Antisemit. Warum mussten nur manche Menschen in diesem Land so einen Hass fühlen? Er [der Telegrafenbeamte] wäre bei den Deutschen besser aufgehoben, im Norden. Oder bei den Engländern. Vielleicht sollte man ihn austauschen, vielleicht sogar verzeigen. Nein, das wäre der falsche Weg. Die Partei durfte nicht zu einem Moloch werden. Die Stärke der SSR war ihre Menschlichkeit. (IW, S. 20)

Im Gegensatz zu dieser idealisierten Darstellung der Schweiz weist die SSR auch Bezüge zum realen und aktuellen Zustand der Schweiz auf. So bezeichnen Deutsche die Schweizer als „Untermensch[en]" und „Berganalphabeten" (IW, S. 23f.), und es wird erklärt, dass Deutsche „eine hohe Buch- und Schreibkultur" hätten, während in der SSR in den Generationen des Krieges die Schrift durch das gesprochene Wort zur Wissensübertragung ersetzt worden sei. Eine Analogie zur aktuellen Schweiz lässt sich auch in der folgenden Stelle erkennen, in der die hohe Technik und die Zivilisation der Schweiz aufgezeigt werden.

> Hier in dieser zerstörten Ödnis werden wir die Theatergebäude errichten, hier den Sowjetrat, hier die Fabriken, hier die Staatsbank. Berühmte Architekten werden sie bauen, nicht wahr? Ja, modern wird alles sein, aus Glas und Eisen, modern und vor allem mit menschlichen Zügen und Proportionen. […] Dann die pneumatischen Tunnelbahnen, gigantische, unterirdische, sich in der von knisternder Elektrizität erhellten Dunkelheit kreu-

[3] Christian Kracht: Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Ein Roman. Köln (Kiepenheuer&Witsch) 2008, S. 61. Von hier ab wird das Kürzel IW im Text verwendet, um Belegstellen für Zitate zu kennzeichnen.

> zende Netze. Von Basel bis Mailand in nur sieben Stunden. Und dann, später: Raketen. Rotbemalte Raketen. Mit dem weissen Kreuz darauf. (IW, S. 26f.)

Die hier erwähnten pneumatischen Tunnelbahnen sind eine Anspielung auf den Gotthard-Basistunnel, der 2016 fertiggestellt wurde. Diesen erwähnte Kracht selbst bereits im Gespräch mit Joachim Bessing im Jahr 2001.

> KRACHT: […] Eine pneumatisch betriebene Schnellbahn, die unterirdisch Passagiere in sechs Minuten von Zürich nach Genf befördert, soll ja ebenfalls 2010 fertiggestellt sein. Was aber ist dann der Kern der Schweiz, der ausgehöhlt wird? Das Beständige?[4]

Die hier gestellte Frage, nämlich „Was ist der Kern der Schweiz? Und was ist das Beständige?", wird im Roman mit dem Reduit, der Alpenfestung, beantwortet. Das Reduit, in dem der Protagonist Brazhinsky schließlich begegnet, wird im Roman wie folgt erklärt: „Hier in dieser unscheinbaren Schlucht begann also das Reduit, das Jahrhundertwerk der Schweizer – Kern, Nährboden und Ausdruck unserer Existenz." (IW, S. 98) Diese emphatische Formulierung ist mit dem historischen Hintergrund zu assoziieren, dass die Schweizer Armee während des Zweiten Weltkrieges das Reduit, die Alpenfestung, baute, um die Schweiz gegen den Nationalsozialismus zu verteidigen. Dieses Reduit als Symbol der Schweizer Autonomie wird im Roman im folgenden Dialog zwischen dem Protagonisten und Brazhinsky aufgegriffen.

> *Ich*: „Was ist das Reduit?"
>
> *Brazhinsky*: „Der Kern, verstehen Sie? Eine autonome Schweiz. Wir führen hier oben keinen Krieg mehr nach außen, wir verteidigen die Bergfestung, gewiss, aber wir expandieren nur noch im Berg." (IW, 109f.)

Dabei ist charakterisierend, dass der Protagonist dort eine Reliefarbeit an der Wand sieht, die die Geschichte der Schweiz thematisiert.

> Ich sah an der Wand sich entlangziehende Reliefarbeiten, welche im Stil des sozialistischen Realismus die Geschichte der Schweiz erzählten, von den Anfängen der Kriege gegen die Habsburger und Burgunder, vom Bauernaufstand auf der mythischen Rütliwiese – gut zu erkennen war der alte, von der SSR übernommene Schweizergruss, der hochgestreckte Arm, die erhobenen zwei Finger und der Daumen, und der heilige Eid, sich fortan im Kirege zu bewähren –, […] (IW, S. 101)

[4] Die Schweiz: ein Gespräch mit Joachim Bessing. (wie Anm. 2), S. 166.

Die Schweizer Nationalgeschichte wird hier wieder aufgerufen, aber interessanterweise erinnert diese Reliefarbeit den Protagonisten an die afrikanischen Schraffierungen, die er in seiner Jugendzeit in einer Grotte gesehen hatte.

3. AFRIKA IN *ICH WERDE HIER SEIN IM SONNENSCHEIN UND IM SCHATTEN*

Der Roman wird wie Krachts frühere Romane wie z. B. *Faserland* und *1979* von einem anonymen Ich-Erzähler erzählt, aber hier nicht von einem deutschen, sondern von einem afrikanischen Protagonisten, der als Angehöriger des Nyanja-Volks im südafrikanischen Nyasaland geboren wurde. Im Roman wird geschildert, dass er an die Schweizer Militärakademie in Afrika geschickt wurde, wo die Schweizer Ausbilder ihn die Schweizer Mundart lehrten, ihm Disziplin beibrachten und neuen Glauben schenkten. Dieses Verhältnis ist zwar kolonialistisch geprägt, aber seine Erinnerung an die Schweiz, vor allem an die Schweizer Militärakademie, wird im Roman stets positiv dargestellt:

> Wir achteten die Schweizer Ausbilder; sie waren korrekt und auf ihre Art zuverlässig, […]. Am meisten beeindruckte mich die Bescheidenheit der Schweizer, dieses Störrische, verzagt Unbewegliche ihres Wesens. Sie waren niemals rechthaberisch oder grausam, aber sie schienen exakt zu wissen, was sie wollten. Sie schienen mir unbestechlich, gradlinig und fair, und mein grösster Wunsch war es, genauso zu werden wie sie. (IW. S. 56f.)

Die Menschlichkeit der Schweizer Militärakademie, die auf keinen Fall den Rassismus erlaubt, wird folgendermassen dargestellt: „Wir sollten Schweizer Offizier werden, ungeachtet unserer Hautfarbe oder unserer Herkunft." (IW, S. 59) Auffällig ist, dass die Herkunft des Protagonisten erst im 4. Kapitel geklärt wird. Der Leser wird dadurch auf seine eigenen unbewussten rassistischen Vorurteile aufmerksam gemacht. Kracht provoziert durch diese Erzählweise das Vorurteil des Lesers, denn ein Großteil der Leser dürfte selbstverständlich davon ausgegangen sein, dass es sich bei dem Protagonisten um einen weißen Mann handelt. Der nächste Dialog ist ein Beispiel für Krachts Problematisierung von rassistischen Vorurteilen:

> „Aber wir müssen uns erst noch daran gewöhnen, dass Menschen wie Sie [der Protagonist] auch Anweisungen geben." Sie [Favre] sah aus dem Fenster. Ich schwieg; ich wusste, was jetzt kam. „Afrika", sagte sie. „Der erste Kontinent. Unser Abenteuer, das Hinterland. Wärme. Gras. Sonne. Die Kinder spielen dort barfuss, oder? Ich war noch nie da. Die Schweiz, sie verdankt Afrika viel." (IW, S. 35)

Matthias Lorenz zeigt auf, dass dieser Roman ein postkoloniales Rewriting der europäischen Kolonialliteratur probiert.[5] Dabei verweist er auf Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1902), der 1979 unter der Regie von Francis Ford Coppola mit dem Titel „Apocalypse Now" verfilmt wurde. Das rassistische und koloniale Verhältnis zwischen Afrika und Europa ist in Krachts Roman genau umgekehrt: der Protagonist Marlow als weißer Einwanderer in einer afrikanischen Kolonie wird hier durch den aus Afrika stammenden Protagonisten ersetzt, der die geheime Mission bekommt, einen polnischen Juden zu verhaften.

Ein postkolonialer Versuch besteht auch darin, dass hier Europa als dunkler Kontinent beschrieben wird. Während die Zivilisation den europäischen Kontinent zerstört und in eine dystopische Ödnis verwandelt hat, konnte sich Afrika seine Ursprünglichkeit bewahren. Der Roman kontrastiert die hoch zivilisierte dystopische Welt in Europa mit der nostalgischen Naturwelt in Afrika. Die im Roman wiederholt auftauchenden Worte „Berge und Wolken" bzw. „Berge und Vögel" beziehen sich auf die Erinnerung des Protagonisten an die afrikanische Natur. Während er sich stets an „Hitze und Schatten" (IW, S. 54) und „Staub, Berge und Vögel" (Ebd.) in Afrika erinnert, dient der kalte Schnee als Symbol für die Schweiz.[6] Das manifestiert sich besonders in einer Szene, in der er im Zuge einer militärischen Manöverübung den Kilimanjaro besteigt, um „nicht nur die Wetterverhältnisse in der Schweiz [zu] simulieren, sondern auch die Metaphysik unseres neuen Vaterlandes näher[zu]bringen." (IW, S. 61). Schnee und Berge werden im Roman häufig als Sinnbild für die Schweiz verwendet:

> Als wir an der Westflanke des Kilimanjaros standen, gewahrten wir vor uns, zum Greifen nahe, zum ersten Mal in unserem Leben, wie sich das organische und unendlich ephemere Etwas anfühlte, das die Schweizer Schnee nannten. In Nyasaland gab es kein Wort dafür, da es nicht existierte. Wir griffen danach, wir leckten es ab, wir assen es. Wir traten mit den Stiefeln hinein und sahen unsere Spuren, […] Wir waren Schweizer. Vögel kreischten im Nebel unter uns, wir waren wie sie. (IW, S. 65f.)

Wie der Filmregisseur Arnold Fanck, der oft Bergfilme drehte, beschäftigt sich auch Kracht in seinen Texten oft mit Bergen. So steigt der Protagonist in Krachts Roman *1979* auf den Berg Kailash im Himalaja-Gebirge, wobei der Berg als „das Zentrum des Universums"[7] die westliche und östliche Welt ver-

[5] Matthias N. Lorenz: Christian Kracht liest Heart of Darkness. Zur Funktion einer intertextuellen Bezugnahme. In: Christian Kracht revisited, Irritation und Rezeption. Hrsg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker. Berlin (Frank&Timme) S. 421–453, hier S. 430.

[6] „Die Vorstellung jener schneebedeckten und ausgehöhlten schweizer Riesenberge zog mich auf eine fast dämonische Weise an" (IW, S. 61).

[7] Christian Kracht: 1979. Ein Roman. Köln (Kiepenheuer&Witsch) 2001, S. 114.

bindet. In *Die Toten* wird der Berg Fuji als „still bebender, summender Gottberg“[8] beschrieben, und in seinem nepalesischen Reisebericht *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* zeigt Kracht sein Interesse für den Himalaja als „Die Bühne der Götter. Ein Zauber.“[9] Der Berg gilt Kracht einerseits als Topos, der ihn an seine Schweizer Heimat erinnert, und andererseits als fremder und heiliger Ort in vielen Religionen, besonders außerhalb des Okzidents. In *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* erscheint der Kilimanjaro als ein Ort, der das Zusammentreffen zweier gegensätzlicher Welten, nämlich Afrika und der Schweiz, symbolisiert. Diese metaphysische Verbindung wird in der folgenden Stelle als Urbild der Nostalgie des Protagonisten sinnbildlich dargestellt.

> Seine Spitze war mit einer weissen, zuckrigen Haube überzogen, die an der Westflanke im Schein der untergehenden Sonne orange- und rosafarben leuchtete. […] Wir hoben die Blicke empor, immer aufwärts. Oben, auf gleicher Höhe mit einer einzigen lieblichen, kleinen Wolke, umkreisten zwei mit dem Schweizer Kreuz bemalte Wasserstoff-Luftschiffe langsam und lautlos den Berg, eine Herde Zebras galoppierte durch die staubige Dämmerung, es war ein unvergesslicher, unvergleichlicher Anblick. (IW, S. 62f.)

4. AFRIKA IN KRACHTS TEXTEN

Das Schlusskapitel beschreibt als Epilog dieser Geschichte das Ende der europäischen Welt. Die aus Europa importierte Zivilisation, die in Afrika einst als Segen wahrgenommen wurde, ist nun völlig zerstört. Die Administrationsgebäude sind leer, und Baupläne für weitere Militärakademien und neue Krankenhäuser liegen auf dem Boden. Ein welschschweizer Architekt kommt in den leeren Zentren Ostafrikas an, und er erhängt sich an einer Straßenlaterne. Dieses verzweifelte Ende bildet einen klaren Kontrast zum hoffnungsvollen Ausblick der SSR, der im ersten Kapitel vorgestellt wird. Der Roman zeigt am Ende eine menschenleere Welt, die durch die menschliche Zivilisation herbeigeführt wurde. Dieses Bild lässt sich als ironische Auslegung eines Satzes verstehen, den Kracht dem Roman voranstellt. Als Paratext des Romans zitiert Kracht einen englischen Satz aus David Herbert Lawrences Erzählung *Women in Love*: „Don’t you find it a beautiful clean thought, a world empty of people, just uninterrupted grass, and a hare sitting up?“. Dieser Satz beschreibt eine

[8] Christian Kracht: Die Toten. Ein Roman. Köln (Kiepenheuer&Witsch) 2016, S. 147.
[9] Christian Kracht und Eckhard Nickel: Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal. München/Berlin (PIPER) 2009, S. 118.

menschenleere Naturwelt, die Krachts Beschreibung Afrikas am Ende des Romans ähnelt. Dieselbe Idee lässt sich auch in einem anderen Text Krachts beobachten, und zwar in der letzten Szene seines Drehbuchs für den Film *Finsterworld*, in der die Protagonistin, die deutsche Filmregisseurin, in Afrika ankommt und sagt: „Wäre es nicht viel besser, wenn es gar keine Menschen mehr auf der Welt geben würde?".[10] Afrika ist in Krachts Texten als Ort, der sich „als erster Kontinent" im Gegensatz zur zivilisierten Welt eine nostalgische Naturwelt erhalten hat. Im Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* bildet der Berg Kilimanjaro für den Protagonisten ein nostalgisches Urbild für die Schweiz und Afrika.

[10] Frauke Finsterwalder und Christian Kracht: Finsterworld. Mit Essays von Dominik Graf, Michaela Krützen und Oliver Jahraus. Frankfurt am Main (Fischer) 2013, S. 142.

Über die inhaltlichen Charakteristika der Bücher im Frontbuchhandel

Kenichi Takeoka (Kagoshima Universität)

1. Einleitung

Während des Zweiten Weltkriegs gab es unter den Frontsoldaten eine große Nachfrage nach Lektüre. Um dieses Bedürfnis zu stillen, wurden eine Menge Bücher zum Teil durch Spenden, zum Teil durch Vertrieb an Frontsoldaten geliefert. An dem letzteren, also an dem Vertrieb nahmen hauptsächlich die Zentrale der Frontbuchhandlungen, die Wehrmacht, das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und mehr als 70 Privatverlage teil. Dabei wurden insgesamt ca. 75 Millionen Bücher verkauft. Diese Tätigkeit wird im Allgemeinen als „Frontbuchhandel" bezeichnet.

Nun wurde in Bezug auf den Frontbuchhandel bisher auf das Folgende hingewiesen: unter den Frontsoldaten war besonders die Unterhaltungsliteratur beliebt, und man versuchte, diesen Wünschen der Soldaten möglichst nachzukommen.[1] So umfasste die Unterhaltungsliteratur den größten Teil der im Frontbuchhandel gelieferten Bücher, und in diesem Sinne war die Literaturpolitik der Nazis spätestens 1942 fehlgeschlagen.[2]

Aber wenn man die Titel der im Frontbuchhandel gelieferten Bücher genau betrachtet, müsste man diese Ansicht etwas relativieren. Nach der vorbereitenden Untersuchung des Verfassers in Bezug auf die Feld- und Feldpostausgaben wurden also auch klassische und nationalsozialistische Literatur ebensoviel wie Unterhaltungsliteratur geliefert.[3] In diesem Auf-

---

Diese Forschung wird durch die japanische Gesellschaft für die Förderung der Wissenschaft (Wissenschaftliche Recherche (C): Projekt Nummer: 17K02621) finanziell unterstützt.

[1] Vgl. Edelgard Bühler / Hans-Eugen Bühler: *Der Frontbuchhandel 1939–1945: Organisationen, Kompetenzen, Verlage, Bücher: eine Dokumentation*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 2002, S. 5; Jan-Peter Barbian: *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der „Gleichschaltung" bis zum Ruin*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010, S. 366.

[2] Vgl. Christian Adam: *Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*. Berlin: Galiani 2010, S. 318.

[3] Vgl. Kenichi Takeoka: *Über das Leseverhalten der deutschen Soldaten während des Zweiten Weltkriegs. Eine Betrachtung über die Beziehung zwischen der Literaturpolitik der Nazis und der Unterhaltungsliteratur*. In: *Kyushu Doitsu Bungaku*. Nr. 33, 2019, S. 59–78.

satz wird dieses Ergebnis in Bezug auf den ganzen Frontbuchhandel noch genau bestätigt, und dadurch wird die Beziehung zwischen dem Frontbuchhandel und der Literaturpolitik des Nazis aufgrund der neuen Daten nochmals überdacht.

Nun werden die Veröffentlichungen im Frontbuchhandel in drei Kategorien klassifiziert. Das heißt die Veröffentlichungen der privaten Verlage, die der Zentrale der Frontbuchhandlungen und die der Wehrmacht. In der Liste 1[4] werden die Namen der Serien, deren Titel man ungefähr erfassen kann, genannt. Die Veröffentlichungen der hier genannten Serien schaffen nun die Grundlage der Analyse der inhaltlichen Charakteristika. Aber es ist unmöglich, hier alle Titel ausführlich zu zeigen, weil die Liste sehr umfangreich ist. Deshalb werden die Betrachtungen jetzt auf die Autoren und Werke, die besonders wichtig sind, begrenzt. Wenn man aber kurz die numerischen Daten betrachtet, beträgt die Zahl der erfassten Veröffentlichungen insgesamt 1047. In Bezug auf 917 darunter kann man ihre Autoren ermitteln. Die Zahl der ermittelten Autoren ist 531.[5]

Liste 1 Die Veröffentlichungen im Frontbuchhandel

I. Feld- und Feldpostausgaben von privaten Verlagen
1. Rütten & Loening, Potsdam ① Trösteinsamkeit ② Aus dem ewigen Schatz deutscher Lyrik ③ Feldpostausgaben
2. C. Bertelsmann, Gütersloh ① Die Feldausgaben ② Die Feldposthefte ③ Die Kleine Feldpost-Reihe
3. Der Insel-Verlag, Leipzig ① Feldpostausgaben der Insel-Bücherei
4. Karl Robert Langewiesche, Düsseldorf ① Feldpostausgaben von Langewiesche
5. Philipp Reclam jun., Leipzig ① Reclams Universal-Bibliothek ② ›Reclams Reihenbändchen‹
6. Velhagen & Klasing, Bielefeld ① ›Feldpost-Lesebogen‹ ② Feldpostausgaben

[4] Vgl. Edelgard Bühler / Hans-Eugen Bühler: a. a. O., S. 101–231; Saul Friedländer / Norbert Frei / Turtz Bendtorff / Reinhard Wittmann: *Bertelsmann im Dritten Reich*. München: C. Bertelsmann Verlag 2002, S. 416.

[5] Zu den ausführlichen Daten aller erfassten Veröffentlichungen vgl. Kenichi Takeoka: *Die Liste der Veröffentlichungen des Frontbuchhandels — Klassifikation, Autor, Titel, Erscheinungsjahr und Auflage*. In: *Verba*. Nr. 43, 2020, S. 67–108. Die folgenden Listen 2, 3, 4 sind aufgrund dieser Daten angelegt.

7. Das Bibliographische Institut, Leipzig ① Feldpostausgaben ② ›Meyers Bild-Bändchen‹
8. Gauverlag Bayrische Ostmark, Bayreuth ① ›Bayreuther Feldpostausgaben‹ ② ›Kleine Glockenbücherei‹
9. Der Zentralverlag der NSDAP Franz Eher Nachf., München und Berlin ① ›Soldaten – Kameraden‹ ② ›Völkischer Beobachter-Feldpost‹
II. Die Veröffentlichungen der Zentrale der Frontbuchhandlungen
10. Die Zentrale der Frontbuchhandlungen als verlagsähnliches Gebilde ① Verlag der ZdF in Brüssel ② Verlag der ZdF in Paris ③ Verlag der ZdF in Prag ④ Ausgaben des Wehrmachtsbefehlshabers Norwegen, Reichskommissar für die besetzten norwegischen Gebiete
III. Die Veröffentlichungen der Wehrmacht
11. Ausgaben des OKW ① Die ›Tornisterschriften des OKW‹ ② Die Soldatenbücherei des OKW ③ Lazarettausgabe
12. Ausgaben der Luftwaffe und der Marine ① Ausgaben der Luftwaffe ② Ausgaben der ›Novelle‹ ③ Ausgaben des Luftwaffenführungsstabes ④ Ausgaben der Wehrbetreuung der Luftwaffe ⑤ Ausgaben für die Marine
13. Ausgaben von Divisionen ① Ausgaben von Divisionen und Heeresteilen ② Die Ostland-Kompanie-Bücherei ③ Die ›Grauen Hefte der Armee Busch‹ ④ ›Die kleine W. I. -Reihe‹ ⑤ Einheit FP-Nr. 57000, Offizier für Nationalsozialistische Führung ⑥ Die ›Bücher des Frontarbeiters‹ ⑦ ›Dr. Goebbels-Spende für die Wehrmacht‹ ⑧ Sonderausgaben für die Waffen-SS und die Polizei bei Bertelsmann, Gütersloh ⑨ Sonderausgaben für die Waffen-SS und die Polizei bei Eugen Diederichs, Jena ⑩ Feldpostbücherei des Reichsstudentenführers Dr. Scheel ⑪ Feldpostschriften ›Kunst im Kriege‹
14. Bücher einzelner Truppenteile in den besetzten Gebieten jenseits der Feldpostreihen ① Finnland ② Norwegen ③ Frankreich ④ Belgien ⑤ Niederlande ⑥ Ostfront

2. DIE POPULÄREN AUTOREN UND GATTUNGEN IM FRONTBUCHHANDEL

Die erfassten Titel umfassen zwar nicht die gesamten Veröffentlichungen im Frontbuchhandel. Aber in Bezug auf die Feldpostausgaben werden ca. 70 Prozent der gesamten Auflagen gedeckt. Auch in Bezug auf die Veröffentlichungen der Zentrale der Frontbuchhandlungen und der Wehrmacht ist nach der Meinung des Verfassers der größte Teil der gesamten Titel erfasst. So scheinen die erfassten Titel als Ganzes genug für das Aufzeigen größerer Tendenzen.

Liste 2 Die Häufigkeit der Aufnahme der Autoren in die Serien des Frontbuchhandels

Häufigkeit	Zahl der Autoren	Anteil (%)
24	1	2
18	1	
15	1	
12	1	
9	2	
8	2	
7	2	
6	10	2
5	11	2
4	16	3
3	37	7
2	82	15
1	364	69
Summe	531	100

Unter dieser Voraussetzung wird in der Liste 2 die Häufigkeit der Aufnahme der Autoren in die Serien des Frontbuchhandels aufgelistet. Daraus kann man eine Polarisierung erkennen. Unter insgesamt 531 Autoren werden einerseits 364, also 69 Prozent, nur einmal aufgenommen. Andererseits gehören zu den über 4 Mal aufgenommenen Autoren nur 47, also nur 9 Prozent. Das bedeutet, dass in die Serien des Frontbuchhandels bestimmte Autoren wiederholt aufgenommen wurden. So werden in der Liste 3 die über 4 Mal aufgenommenen Autoren aufgelistet. Diese Autoren werden grob in zwei Kategorien eingeteilt. Die eine Kategorie bilden die klassischen Autoren, die schon lange Zeit vor der Nazi-Zeit populär waren, also Theodor Storm, Gottfried Keller, Wilhelm Busch, Heinrich von Kleist, Joseph von Eichendorff, Theodor Fontane, Adalbert Stifter, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Conrad Ferdinand Meyer, Friedrich Gerstäcker, Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Hauff, Eduard Mörike, Wilhelm Raabe, Gottfried August Bürger, Johann Peter Hebel, Wilhelm Heinrich Riehl, Clemens von Brentano, Louise von François, Jeremias Gotthelf, Melchior Meyr und Heinrich Zschokke. Charakteristischerweise sind die Autoren von der Romantik bis zum poetischen Realismus in der Mehrheit. Vor allem ragen die Häufigkeiten von Storm und Keller hervor. Das zeigt, dass es im Leseverhalten der Soldaten nicht nur eine unterhaltende, sondern auch eine reflektive Tendenz gab. Die andere Kategorie bilden die nationalsozialistischen Autoren, also Hans Grimm, Rudolf Georg Binding, Hans Friedrich Blunck, Friedrich Joachim Klähn, Will Vesper, Paul Coelestin Ettighoffer, Hermann Gerstner, Wilhelm Schäfer, Gustav Schröer, Emil Strauß, Tüdel Weller, Otto Brües, Heinrich Luhmann, Fritz Müller-Partenkirchen, Eckart von Naso, Otto Paust, Josef Friedrich Perkonig und Karl Schworm. Unter diesen Autoren hat vielleicht nur Müller-Partenkirchen eine heitere Tendenz.

Liste 3 Autoren mit einer Häufigkeit von über 4 Mal

24	Storm, Theodor
18	Keller, Gottfried
15	Busch, Wilhelm
12	Kleist, Heinrich von
9	Eichendorff, Joseph von; Grimm, Hans
8	Fontane, Theodor; Stifter, Adalbert
7	Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus; Meyer, Conrad Ferdinand
6	Binding, Rudolf Georg; Blunck, Hans Friedrich; Ernst, Paul; Gerstäcker, Friedrich; Goethe, Johann Wolfgang von; Hauff, Wilhelm; Klähn, Friedrich Joachim; Mörike, Eduard; Raabe, Wilhelm; Vesper, Will
5	Bürger, Gottfried August; Ettighoffer, Paul Coelestin; Gerstner, Hermann; Hebel, Johann Peter; Luserke, Martin; Riehl, Wilhelm Heinrich; Schäfer, Wilhelm; Schröer, Gustav; Strauß, Emil; Weinberger, Andreas; Weller, Tüdel
4	Brehm, Bruno; Brentano, Clemens von; Brües, Otto; Busse, Hermann Eris; Czibulka, Alfons von; François, Louise von; Gotthelf, Jeremias; Luhmann, Heinrich; Meyr, Melchior; Müller-Partenkirchen, Fritz; Naso, Eckart von; Paust, Otto; Perkonig, Josef Friedrich; Roth, Eugen; Schworm, Karl; Zschokke, Heinrich

Die gesamten Auflagen der erfassten Titel sind nun 39.696.600. Das umfasst leider nur 53 Prozent der gesamten Auflagen der Veröffentlichungen des Frontbuchhandels. Aber aus zwei Gründen wäre es möglich, damit größere Tendenzen zu erfassen. Einerseits sind ca. 60 Prozent der gesamten Auflage der Feldpostausgaben, die manchmal besonders hohe Auflagen haben, erfasst. Andererseits üben die Auflagen der Titel der Zentrale der Frontbuchhandlungen und der Wehrmacht wenig Einfluss auf die Rangordnung der Spitzenstellung aus, weil sie alle relativ niedrige Auflagen haben. Unter dieser Prämisse sind in der Liste 4 die Autoren mit über 300.000 Auflagen aufgelistet. Diese Autoren werden wiederum grob in zwei Kategorien eingeteilt, also die klassische und die nationalsozialistische. Zur ersteren gehören Storm, Keller, Busch, Goethe und Fritz Reuter. Zur letzteren gehören neben Klähn, Ettighoffer, Paust, Gerstner, Grimm, Weller, Schröer, Vesper, Brües, Schworm, Müller-Partenkirchen auch Florian Seidl, Hans Zöberlein, Georg von der Vring, Hannes Kremer, Walter Best, Heinz Steguweit und Erhard Wittek. Unter dem Gesichtspunkt der Auflagen scheinen so die nationalsozialistischen Autoren die Oberhand zu gewinnnen. Aber um so merkwürdiger ist es, dass die Auflagen von Theodor Storm höher als die aller nationalsozialistischen Autoren sind. Man könnte Storm für den populärsten Autor im Frontbuchhandel halten.

Liste 4 Autoren mit über 300.000 Auflagen

Über 1.000.000	Banzhaf, Johannes; Storm, Theodor
Über 900.000	Klähn, Friedrich Joachim; Ettighoffer, Paul Coelestin
Über 800.000	Paust, Otto
Über 700.000	Keller, Gottfried; Gerstner, Hermann; Grimm, Hans
Über 600.000	Weller, Tüdel; Schröer, Gustav
Über 500.000	Luserke, Martin; Busch, Wilhelm; Seidl, Florian; Weinberger, Andreas; Zöberlein, Hans
Über 400.000	Vring, Georg von der; Kremer, Hannes; Vesper, Will; Best, Walter; Brües, Otto
Über 300.000	Winnig, August; Schworm, Karl; Steguweit, Heinz; Bannert, Willy Hans; Goethe, Johann Wolfgang von; Reuter, Fritz; Müller-Partenkirchen, Fritz; Wittek, Erhard

So könnte man aufgrund der Betrachtung der Häufigkeit und der Auflagen sagen, dass die hauptsächlichen Gattungen im Frontbuchhandel die klassische Literatur und die nationalsozialistische Literatur sind. Aber hier gibt es noch etwas zu beachten. Johannes Banzhaf, der drei Anthologien von humoristischen Werken herausgab, erreichte auch hohe Auflagen. Also gerät der Humor nie ins Hintertreffen. In diesem Punkt ist zu erwähnen, dass es noch andere Werke gibt, die auch hohe Auflagen erreichten. Das sind vier Bände der „Völkischer Beobachter-Feldpost", die von dem Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. herausgegeben wurden. Sie sind Sammlungen von humoristischen Erlebnisberichten der Frontsoldaten. Wie in der Liste 5[6] aufgelistet wird, betragen ihre Auflagen insgesamt 7.000.000. So besetzen die Summe der Auflagen von Banzhaf und der „Völkischer Beobachter-Feldpost", also mit 8.495.000 schon 21 Prozent der gesamten Auflagen des Frontbuchhandels. Man könnte also behaupten, dass die humoristische Literatur auch eine wichtige Gattung im Frontbuchhandel ist.

Liste 5 Titel und Auflagen der „Völkischer Beobachter-Feldpost"

Darüber lache ich noch heute. Soldaten erzählen heitere Erlebnisse	2.600.000
Soldaten-Alltag	2.200.000
Im Angriff und im Biwak	1.200.000
Darüber lacht der Soldat	1.000.000
Summe	7.000.000

[6] Vgl. Edelgard Bühler / Hans-Eugen Bühler: a. a. O., S. 183.

3. DIE WICHTIGKEIT DER NACHSCHLAGEWERKE

So betrachtet wäre es angemessen festzustellen, dass die Veröffentlichungen des Frontbuchhandels hauptsächlich aus der klassischen, nationalsozialistischen und humoristischen Literatur bestehen. Dieses Ergebnis stimmt mit dem Ergebnis, das der Verfasser schon durch die Betrachtung der Feld- und Feldpostausgaben bekam, überein. Dies folgt einerseits der Ansicht der bisherigen Forschung darin nach, dass die Wichtigkeit der humoristischen Literatur im Frontbuchhandel bestätigt wird. Aber andererseits bringt das insofern neue Kenntnisse mit sich, dass die Wichtigkeit der klassischen und der nationalsozialistischen Literatur bestätigt wird. Im Frontbuchhandel wurden auch die gehobenen, reflektiven Werke und die weltanschaulichen Werke nie gering geschätzt. Dazu muss man noch eine andere Gattung berücksichtigen. Das ist das Nachschlagewerk, das für die militärischen Tätigkeiten und das Leben des Soldaten in den Besatzungszonen nützlich war, also Sprachführer und Reiseführer.

Zum Ersteren gehören vor allem die „*Bilderduden für Soldaten*", die einen Teil der Reihe der „Tornisterschrift des Oberkommandos der Wehrmacht" bilden. Sie haben zumindest 6 Titel, die insgesamt 12 Sprachen wie Englisch, Französisch, Russisch usw. decken. Ein Beispiel dafür ist der „*Bilderduden für Soldaten, deutsch–norwegisch–finnisch*". Dieses Buch ist ein kleines und dünnes Heft. Auf dem zweifarbigen Umschlag steht ein Bild eines Tornisters. Oben steht auch geschrieben, dass der Gebrauch dieses Buches „nur innerhalb der Wehrmacht"[7] bestimmt ist. Nach der Einleitung soll dieses Heft „den deutschen Soldaten die Verständigung mit den Bewohnern der Länder, in die sie der Befehl des Führers ruft, erleichtern."[8] Zum Inhalt gehören Bilderseiten, Redewendungen und Wörterlisten.

Zum letzteren gehören die Führer über Geographie, Geschichte und Kultur der Besatzungszonen. Sie umfassen mindestens 40 Titel und decken den Polarkreis, Finnland, Nowegen, Frankreich, Belgien, die Niederlande, Russland, die Ukraine usw. ab. Ein Beispiel dafür ist der „*Führer durch Nordfrankreich. Flandern und Artois*". Dieses Buch ist eine Hardcover-Ausgabe, die vom Verlag der Zentrale der Frontbuchhandlungen in Brüssel herausgegeben wurde und fast die Größe eines Taschenbuchs hat. Es hat nicht nur ein farbiges Titelbild, sondern auch viele einfarbige Fotos und Karten. Nach dem Vorwort des Herausgebers ist Nordfrankreich für den Deutschen nicht nur eines der „interessantesten und wichtigsten Gebieten des westlichen Eruropa", sondern auch ein „heiliger Boden", sowohl weil dort während des Ersten Weltkriegs

[7] Das Oberkommando der Wehrmacht Abt. Inland (Hrsg.): *Bilderduden für Soldaten, deutsch-norwegisch-finnisch*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1941, Umschlag.

[8] Ebenda, S. 1.

„viel deutsches Blut vergossen wurde“, und weil dort „1940 die großen Entscheidungen fielen, die eine schnelle und siegreiche Beendigung des Westfeldzuges ermöglichten.“[9] So sind die Ziele dieses Buches, „den deutschen Soldaten, die der Krieg hierher trägt, einen Führer durch dieses Land und seine deutschen Gedenkstätten an die Hand zu geben, ihnen einen Überblick über seine eigenartige, schwer überschaubare Struktur und seine Bedeutung zu vermitteln und ihnen ein Erinnerungsbuch für die Zeit nach dem Kriege zu schaffen“[10]. So gehört z. B. eine ausführliche Information über die Friedhöfe der deutschen Toten während des Ersten Weltkriegs zum Inhalt.

Auf diese Weise bildet auch das Nachschlagewerk einen wichtigen Bestandteil im Frontbuchhandel.

4. SCHLUSSBEMERKUNG

So betrachtet könnte man in Bezug auf die inhaltlichen Charakteristika der Bücher im Frontbuchhandel auf Folgendes hinweisen. Erstens bestehen die Veröffentlichungen im Frontbuchhandel aus der unterhaltenden, klassischen, nationalsozialistischen Literatur und dem Nachschlagewerk. Dieses Ergebnis ist sehr interessant, wenn man darauf Rücksicht nimmt, dass bisher die Ansicht herrschend war, dass sie ausschließlich aus der unterhaltenden Literatur bestand. Zweitens wird klar, dass die nationalsozialistische Literaturpolitik nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs scheiterte. Aber als Erklärung dafür ist die Existenz der unterhaltenden Literatur ungenügend. Dabei müsste man auch die Existenz der klassischen Literatur und der Nachschlagewerke in Betracht ziehen. Auch haben die beiden eigentlich keine Beziehung zur nationalsozialistischen Weltanschauung. Weiters müsste man berücksichtigen, dass die unterhaltende Literatur mit den höchsten Auflagen von dem Zentralverlag der NSDAP Franz Eher Nachf. herausgegeben wurden. Das widerspricht klar der ursprünglichen nationalsozialistischen Literaturpolitik.

Diese Ergebnisse müssen zur Zeit zwar eine Annahme bleiben, weil die Erfassung der Veröffentlichungen im Frontbuchhandel noch nicht vollkommen ist. Aber im Vergleich mit der bisherigen Forschung enthalten sie zweifellos neue interessante Kenntnisse. So wäre es notwendig und aufschlussreich, in Zukunft anhand dieser Ergebnisse das Leseverhalten der Soldaten, die sich darauf beziehende Literaturpolitik der Nazis und die Rolle, die das unterhaltende Schrifttum dabei spielte, noch ausführlich zu untersuchen.

---

[9] Karl Jacobs (Hrsg.): *Führer durch Nordfrankreich. Flandern und Artois*. Brüssel: Verlag der Zentrale der Frontbuchhandlungen 1943, S. 3 (Vorwort).

[10] Ebenda.

Wörtliches Schreiben oder wörtliches Lesen?

Wörtlichkeit in Yoko Tawadas Essay zu Paul Celan

Chisa Tanimoto (Keio University, Tokyo)

Einleitung

Yoko Tawadas Literatur bezieht sich kontinuierlich auf das Übersetzen: Sie schreibt viele Texte in zwei Sprachen — Deutsch und Japanisch — und übersetzt und rückübersetzt diese.[1] Am markantesten kommt Tawadas systematischer Bezug auf das Übersetzen in ihrem Schreibmotto „Übersetzung ohne Original"[2] zum Ausdruck.[3] Das Schreiben an sich ist nämlich für sie bereits eine Art Übersetzung. Dabei liegt Tawadas Besonderheit – so meine These – vor allem in ihrem eigentümlichen Begriff der Wörtlichkeit. Im vorliegenden Beitrag gilt es, ausgehend von Tawadas Essay *Das Tor des Übersetzers – Celan liest Japanisch*[4] zu skizzieren, was Wörtlichkeit bei Tawada bedeutet.

In der Forschungsliteratur ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass in diesem Frühwerk Tawadas Grundidee zum literarischen Schaffen steckt.[5] Nicht ausreichend geklärt ist aber Tawadas Sinnverschiebung des

---

[1] Hier sind einige Beispiele zu nennen: *Opium für Ovid* (2000), *Das nackte Auge* (2004) und *Schwager in Bordeaux* (2008) wurden nach der Veröffentlichung von Tawada selbst ins Japanische übersetzt. *Etüden im Schnee* (2014) ist die Übersetzung ihrer eigenen Arbeit.

[2] „Übersetzung ohne Original" als Schreibmotto wurde ursprünglich auf Japanisch in einem Vortrag verwendet. Vgl. Yoko Tawada: gengo no hazama. In: waseda bungaku (1999), 3, S. 66–74, hier S. 74. Der entsprechende Ausdruck auf Deutsch ist in der zweiten Tübinger Poetik-Vorlesung zu finden. Vgl. Yoko Tawada: Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen. Tübingen (Konkursbuchverlag) 1998, S. 25–40, hier S. 36.

[3] Miho Matsunaga hat zu allererst das Augenmerk auf den Ausdruck „Übersetzung ohne Original" gerichtet. Vgl. Miho Matsunaga: tawada yōko no bungaku ni okeru shinkasuru honyaku. In: wasedadaigaku bungakukenkyūka kiyō (2002), S. 77–89.

[4] Yoko Tawada: Talisman. 8. Aufl. Tübingen (Konkursbuchverlag) 2015, S. 125–138.

[5] Hier werden repräsentative Studien über dieses Thema angeführt. Vgl. Hiltrud Arens: Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache. Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: Yoko Tawada. Voices from Everywhere. Hrsg. von Doug Slaymaker. Lanham (Lexington Books) 2007, S. 59–75; Christine Ivanovic: Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Hrsg. von Christine Ivanovic. Tübingen (Stauffenburg) 2010, S. 171–206; Hansjörg Bay: Lücken der Übersetzbarkeit. Yoko Tawada. In: Les intraduisibles. langues, littératures, médias, cultures = Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen. Hrsg. von Jörg Dünne. Paris (Archives contemporaines) 2013, S. 117–131.

Wörtlichkeits-Begriffs, der Walter Benjamins Übersetzungstheorie entlehnt ist. Im vorliegenden Beitrag wird daher versucht, Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Wörtlichkeits-Begriffs von Benjamin und Tawada herauszuarbeiten, um die Eigentümlichkeit von Tawadas Wörtlichkeits-Begriff hervorzuheben. Am Ende des Aufsatzes werden aus dem Roman *Send-bo-o-te* (2018) konkrete Beispiele der Wörtlichkeit in der literarischen Praxis Tawadas aufgezeigt.

1. WÖRTLICHKEIT BEI WALTER BENJAMIN

„Wörtlichkeit“[6] verwandte Benjamin im berühmten Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* mit seiner eigenen Bedeutung. In der gängigen Vorstellung wird die wörtliche Übersetzung als eine der bipolaren, d. h. der treuen oder der freien Übersetzungsmethode angesehen, und zwar als Gegenbegriff zur freien Übersetzung.[7] So ist die wörtliche Übersetzung Synonym zur treuen, das heißt, inhaltlich und formal am ausgangssprachlichen Text orientierten Übersetzung.[8] Benjamin leugnet jedoch, dass die Übersetzung überhaupt darauf abzielt, den Sinn des Ausgangstextes in der Zielsprache wiederzugeben.[9] Bei ihm geht es um keine treue Sinnwiedergabe der Übertragung, sondern ausschließlich um die Wahrheit bzw. Reinheit der Sprache, die ein Übersetzer durch eine nicht semantisch, sondern syntaktisch treue Übertragung des Textes intendieren soll. Die wörtliche Übersetzung bedeutet also für Benjamin die Treue in der Wiedergabe der Syntax, nicht des Sinnes. Nimmt doch, wie Alfred Hirsch erläutert, „[d]ie Herauslösung des Wortes aus seinem ausgangssprachlichen Kontext […] ihm jenen Sinn, der den ‚Ausdruck‘ und die Gesten der Sprache beherrscht.“[10] Der Ausdruck und die Geste der Sprache – oder

[6] Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991, Bd. 4/1, S. 9–21, hier S. 18.

[7] Friedrich Schleiermacher versuchte, das gängige Diktum von Treue und Freiheit beim Übersetzen zu präzisieren. Demnach ziele die treue Übersetzung darauf ab, „den Schriftsteller möglichst in Ruhe“ zu lassen und „den Leser ihm entgegen[zubewegen].“ Friedrich Schleiermacher: Methoden des Übersetzens. In: Das Problem des Übersetzens. Hrsg. von Hans Joachim Störig. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1973, S. 38–70, hier S. 47; Vgl. dazu Radegundis Stolze: Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 7. Aufl. Tübingen (Narr Francke Attempto) 2018, S. 26ff.

[8] Vgl. dazu Gisela Thome: Die wörtliche Übersetzung (Französisch-Deutsch). In: Übersetzungswissenschaft. Hrsg. von Wolfram Wilss. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1981, S. 302–322, hier S. 302.

[9] Vgl. dazu Alfred Hirsch: „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Burkhardt Lindner, Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart (J. B. Metzler) 2011, S. 609–625, besonders S. 615ff.

[10] Ebd., S. 615.

wie Benjamin sagt: „die Art des Meinens“[11] eines Wortes – kann also einzig durch die wörtliche Übersetzung vom „Gemeinte[n]“[12] des Wortes abgetrennt werden. Aus den dadurch ergänzenden Arten des Meinens der vielen Sprachen werde „die wahre Sprache“[13] angekündigt. Darauf weist auch Bettine Menke hin: „Die Übersetzung wäre ein Eintrag: eine Eintragung der übersetzten fremden Sprache in die übersetzende Sprache, bei dem diese, sog. „eigene“ nicht die selbstgewisse und identische bleibt, sondern, wie Benjamin Pannwitz zitiert, sich „durch die fremde Sprache gewaltig bewegen […] lassen“ müsse“[14]. Die Wörtlichkeit bei Benjamin ist also die Eintragung der Art des Meinens der Ausgangssprache, die die Zielsprache „gewaltig“[15] bewegen und damit die reine Sprache durchscheinen lässt. Das sei nach ihm die Prämisse der Übersetzung, die sich auf die Ankündigung der „wahren Sprache“ richtet.

2. WÖRTLICHKEIT BEI YOKO TAWADA

2.1. Tawadas Essay über Paul Celan

Tawadas 1994 zuerst auf Japanisch erschienener Essay *Das Tor des Übersetzers – Celan liest Japanisch* ist ein poetologischer Text, der von Paul Celans Gedichtsammlung *Von Schwelle zu Schwelle* handelt. In diesem Text beschäftigt sich Tawada mit der japanischen Übersetzung von Celans Gedichten: Sie fragt sich, worin die Anziehungskraft des japanischen Übersetzungstexts[16] liegt. Celans Gedichte faszinieren Tawada schon in der japanischen Übersetzung. Tawadas Ansicht, man könne Celans Gedichte ohne Original genießen, widerspricht den verbreiteten Vorstellungen, dass man mit der Übersetzung nicht vermöge, die wahre Qualität des Originals zu erkennen, oder, dass gute Gedichte überhaupt unübersetzbar seien.[17] Was in diesem

[11] Benjamin: a. a. O., S. 14.
[12] Ebd.
[13] Ebd., S. 21.
[14] Bettine Menke: „Wie man in den Wald hineinruft …“ Die Echos des Übersetzens. In: Übersetzen. Walter Benjamin. Hrsg. von C. Hart-Nibbrig. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2001, S. 367–393, hier S. 378.
[15] Rudolf Pannwitz: Die Krisis der europaeischen Kultur. Nürnberg (H. Carl) 1917, S. 242.
[16] Celans Gedichte wurden von mehreren Übersetzern ins Japanische übertragen. Hier verweist Tawada auf die Übersetzung von Iiyoshi Mitsuo. Paul Celan: shikii kara shikii e. Übers. von Mitsuo Iiyoshi. Tokyo (shichōsha) 1990.
[17] Z. B. schreibt Wilhelm von Humboldt in Bezug auf *Agamemnon*, dass ein solches Werk „seiner eigenthümlichen Natur nach“ unübersetzbar sei, weil das Denken eines Menschen von seiner Sprache abhänge. Vgl. Wilhelm von Humboldt: Einleitung zu „Agamemnon“. In: Das Problem des Übersetzens. Hrsg. von Hans Joachim Störig. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1973, S. 71–96; Vgl. hierzu Stolze: a. a. O., S. 25f.

Essay versucht wird, ist eine Widerlegung dieser Vorstellungen. Tawadas Essay ist dabei durch die Art und Weise gekennzeichnet, wie die Autorin Celans übersetzte Gedichte liest – und sie nimmt das Ergebnis ihrer Lektüre als Beleg für die Anziehungskraft der Gedichte. Sie nimmt nämlich einzelne Kanji-Zeichen aus den Versen heraus und nimmt sie durch eine analytische Unterteilung eines Kanjis in die Radikalen ikonografisch wahr. Dadurch entdeckt sie die Übereinstimmung der Gestalt des Kanjis mit der Aussage des Gedichts. Das Kanji „聞 [hören]“ wird beispielsweise in „門 [Tor]“ und „耳 [Ohr]“ unterteilt, was für Tawada die Assoziation erweckt, dass man mit dem großen Ohr an der Schwelle steht. Die Assoziation der Hörenden an der Schwelle korrespondiert nach Tawada mit der Aussage des Gedichts *Sieben Rosen später* von Celan, das dem Hören eine entscheidende Rolle zuschreibt.

2.2. Wörtlichkeit des Gedichteten

In der Forschungsliteratur ist oft auf diese bemerkenswerte Lesart aufmerksam gemacht worden.[18] So hat z. B. Hansjörg Bay in seinem Aufsatz ihre piktographische Lesart mit ihrem Interesse am Buchstaben „O“ verknüpft, der häufig in Tawadas Texten vorkommt.[19] Was jedoch die Eigentümlichkeit von Tawadas poetologischem Essay hervorhebt, ist ihre folgende Behauptung: Der Dichter muss den Blick der Übersetzung, der aus der Zukunft auf den Originaltext geworfen wird, gespürt haben.“[20] Denn Tawadas Lektüre scheint auf den ersten Blick Benjamins Übersetzungstheorie zu folgen, doch sie distanziert sich de facto von seinen Gedanken. Tawada setzt fort: „Die faszinierende Übersetzbarkeit der Gedichte Celans kann u. a. an ihrer Wörtlichkeit liegen.“[21] Celans Gedichte seien Tawada zufolge dadurch entstanden, dass sie aus ihrer zukünftigen japanischen Übersetzung Wort für Wort übertragen würden. Tawada hält also Celans Schreibprozess für eine wörtliche Übersetzung, d. h. eine treue Übersetzung aus dem Japanischen ins Deutsche. Es liegt nahe, Tawadas Lektüre zu kritisieren und behaupten, sie sei akademisch gar nicht akzeptabel.[22] Wenn wir sie jedoch vorerst ernst nehmen, dann fällt es auf, dass Tawada die Wörtlichkeit als eine Eigenschaft ansieht, die Celans Gedichten innewohnt. Tawadas Wörtlichkeits-Begriff distanziert sich von dem Benjamins, obwohl Tawada sich auf seine Überlegung beruft. Während es bei

[18] Siehe Anm. 5. In der dort angeführten Studien ist dann diese Lesart auf die Lektüre von Tawadas Texten angewandt.
[19] Vgl. Bay: a. a. O., besonders S. 124ff.
[20] Ebd., S. 130.
[21] Tawada: Talisman, S. 134f.
[22] Ivanovic führt einige Beispiele solcher Kritik aus. Vgl. Ivanovic: a. a. O., S. 175.

Benjamin um die Wörtlichkeit der Übersetzung und die des Übersetzten geht,[23] geht es bei Tawada um die Wörtlichkeit der Dichtung und die des Gedichteten.

Ihre Distanzierung von Benjamin hängt wohl mit ihrem Schreibmotto eng zusammen. Tawada formuliert etwa in einem Vortrag: „Wenn ich schreibe, ist das immer eine Übersetzung im weiteren Sinne."[24] Wie bereits am Anfang des vorliegenden Beitrags beschrieben wurde, bezeichnet sie schon früh ihr Schreiben als „Übersetzung ohne Original". Das gilt aber nicht nur für ihre Arbeit, sondern auch für die anderen Schriftsteller. In der Tübinger Poetik-Vorlesung aus dem Jahr 1998 weist Tawada beispielsweise darauf hin, dass Heinrich von Kleists Texte wie „eine Übersetzung aus einer Geheimsprache"[25] wirken, obwohl sie keine Übersetzung darstellen. Tawada vergleicht dabei Kleists Sprache mit der Matrjoschka-Struktur[26] und richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Geste der Sprache, ohne den Inhalt des Textes zu privilegieren. Tawada schreibt in demselben Text:

> Für mich besteht der Reiz einer Übersetzung darin, daß sie den Leser die Existenz einer ganz anderen Sprache spüren läßt. Die Sprache der Übersetzung tastet die Oberfläche des Textes vorsichtig ab, ohne sich von seinem Kern abhängig zu machen.[27]

Die Formulierung, die Sprache der Übersetzung taste die Oberfläche des Textes ab, erinnert an „die Art des Meinens", die nach Benjamin einzig durch die Übersetzung vom Sinn abgetrennt und damit in die Zielsprache eingetragen werde. Aus dem Zitat ist zu ersehen, dass es auch für Tawada auf die an der Sprachgeste orientierte Übersetzung ankommt. Die Sprache, die die Existenz einer ganz anderen Sprache ahnen lässt, ist sowohl für Tawada als auch für Benjamin das Merkmal des guten Übersetzungstexts. Doch gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen ihnen: „Die Sprache der Übersetzung" gilt bei Tawada auch für die Dichtung bzw. das Gedichtete.

---

[23] Vgl. hierzu Irving Wohlfarth: Das Medium der Übersetzung. In: Übersetzen. Walter Benjamin. Hrsg. von C. Hart-Nibbrig. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2001, S. 80–130, hier S. 118.

[24] Tawada: gengo no hazama, S. 74. (Übersetzung aus dem Japanischen, Verf.)

[25] Tawada: Verwandlungen, S. 36.

[26] Vgl. ebd.

[27] Ebd., S. 35.

3. WÖRTLICHES SCHREIBEN ODER WÖRTLICHES LESEN? – WÖRTLICHKEIT DER DICHTUNG

Wenn wir nun auf Tawadas Celan-Essay zurückkommen, zeigt sich dort auch eine Zuneigung zur bestimmten „Oberfläche". Tawada formuliert:

> Ich fing an, Celans Gedichte wie Tore zu betrachten und nicht wie Häuser, in denen die Bedeutung wie ein Besitz aufbewahrt wird. […] Ein Wort zu schreiben bedeutet, ein Tor zu öffnen. Die Lektüre der Schriftzeichen ist die der Wörter, und nicht die der Sätze oder des Klangs.[28]

Tawada betrachtet „Tore", d. h. eine formale Oberfläche oder eine Gestalt eines Wortes als wesentliche Eigenschaft der Gedichte Celans. Mit anderen Worten: Celans Gedichte lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf ihre kleinen Einheiten. Diesbezüglich weist Georg Witte darauf hin, dass die Wahrnehmung des Lesers, wenn er den Text nicht reibungslos lesen kann, auf seine kleinen Elemente, einzelnen Worte, fokussiert.[29] So lässt sich formulieren: Wörtlichkeit im Sinne Tawadas liegt darin, die Gedichte Celans *Wort für Wort* zu lesen.

Wie kann ein Text entstehen, wenn die Aufmerksamkeit des Lesers auf seine kleinen Einheiten gelenkt wird? Wenn Tawada auf Deutsch schreibt, bleibt ihre ungewöhnliche bzw. *exotische* Schreibweise, die sich auf ihre Eigenschaft als Nicht-Muttersprachlerin zurückführen lässt, erhalten. Ihre deutschen Texte lesen sich daher nicht reibungslos. Damit lassen sie die Existenz einer anderen Sprache spüren. Tawada vergleicht das Schreiben auf Deutsch mit der Arbeit, Steine zu stapeln.[30] Auf Japanisch hingegen kann sie viel fließender schreiben. Ohne bewusste Strategien könnte sie daher ihrem Schreibmotto nicht treu bleiben. Tawadas Schreibmotto scheint daher unterschiedliche Bedeutungen zu haben, je nachdem, ob ihre Schreibsprache Deutsch oder Japanisch ist.

Zum Schluss möchte ich zwei Beispiele für die Wörtlichkeit im Sinne Tawadas aus dem Roman *Send-bo-o-te* (2018) anführen. Es geht um einen auf Japanisch geschriebenen Roman, der von einem fiktionalen Japan nach der Fukushima-Katastrophe handelt. Weil Japan hierin alle Verbindungen zur Au-

[28] Tawada: Talisman, S. 134f.

[29] Witte, der über den innigen Zusammenhang zwischen Lesen und Sehen in der Lyrik diskutiert, erläutert: Die elementare Einheit des Lesens, das einzelne Wort, wird normalerweise in ein größeres Ganzes des Satzes integriert. „Wenn aber diese Absorption des einzelnen Worts im Syntagma nicht selbstverständlich und reibungslos funktioniert, dann lesen wir und sehen wir zugleich, dann springen wir in unserer kognitiven Leistung der rezeptiven Textsynthese immer wieder zurück auf die Wahrnehmung der ‚Elemente' dieses Texts." Vgl. Georg Witte: Das „Zusammen-Begreifen" des Blicks. In: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität. Hrsg. von Sybille Krämer. Berlin (De Gruyter) 2012, S. 265–285, hier S. 270f.

[30] Vgl. Matsunaga: a. a. O., S. 78.

ßenwelt gekappt hat, darf man dort keine Fremdwörter mehr verwenden. Im Roman geht es um ein Sprachspiel der Wörter, denen in diesem Kontext neue Bedeutungen zukommen. Die neue Gebrauchsweise der Wörter ist allerdings fiktional und gilt ausschließlich innerhalb des Textes. Die Wörtlichkeit Tawadas setzt sich nun im Erfindungsprozess der neuen Gebrauchsweise eines Wortes in Gang:

> Früher haben die Leute dieses nutzlose Herumrennen „Jogging" genannt, aber gleichzeitig mit dem Verschwinden der Fremdwörter hat man irgendwann angefangen, von *kakeochi* zu reden, von „Durchbrennen" oder „Ausreißen", und zwar zu zweit. Es begann damit, dass man scherzhaft sagte „Wenn man miteinander durchbrennt, fällt der Blutdruck!" – Das Wort ist dann in Mode gekommen und hat sich eingebürgert. Mumeys Generation hat schon längst vergessen, dass zwischen jenem *Durchbrennen* und Liebe irgendein Zusammenhang bestehen könnte. (Hervorhebung vom Übersetzer)[31]

Das Wort „Jogging" ist im Japanischen eine Entlehnung aus dem Englischen. In der Romanwelt, in der Fremdwörter verboten sind, muss daher anstelle von Jogging „kakeochi" gesagt werden. Das Wort „kakeochi" besteht aus der Kombination der Wörter, die das Rennen und das Fallen bedeuten. Hier werden die so kombinierten Wörter absichtlich getrennt verstanden, um ihre ursprünglichen Bedeutungen hervorzuheben. Dadurch entsteht ihre neue Semantik. Mit anderen Worten: Die „wörtliche Übersetzung" erfolgt in *einer* Sprache, indem die Autorin selbst die kleinen Einheiten des Wortes beobachtet/sieht und sie im Text wiedergibt. So enthüllt sie einen völlig neuen Aspekt des Wortes. Dies veranlasst wiederum den Leser, vertraute Wörter Wort für Wort neu wahrzunehmen. Außerdem ist an der angeführten Stelle ein ironischer Ton abzulesen. Es liegt vielleicht daran, dass das Wort „kakeochi" heute im Alltag nicht mehr verwendet wird. Dass man Joggen als „nutzlose" Tätigkeit mit einem unerwarteten, vielleicht auch obsoleten Wort bezeichnet, schafft die Distanz für die Reflexion. Eine detaillierte Beobachtung eines Wortes führt zu einer kritischen Betrachtung der mit dem Wort gemeinten Erscheinung an sich. Eine ähnliche Strategie ist auch an der folgenden Stelle beobachtbar:

> As *physical* sounded too much like *phthisical*, a word associated with asthma, tuberculosis, and death, the phrase *physical examination* had fallen out of use, with many doctors preferring to call it the *monthly look-over*.[32]

[31] Yoko Tawada: Send-bo-o-te. Tübingen (Konkursbuchverlag) 2018, S. 8.

[32] Der Roman ist nur auf Japanisch geschrieben. Ich zitiere hier die englische Übersetzung, weil sie verständlicher wiedergibt als die deutsche, was ich als Beispiel für Wörtlichkeit nenne. Yoko Tawada: The Emissary. Übers. von Margaret Mitsutani. New York (New Directions) 2018, S. 19.

Ähnliche Wortklänge, „physical“ und „phthisical“, haben völlig unterschiedlichen Bedeutungen. Solche unerwartete Ähnlichkeit zwischen Wörtern lässt uns einen weiteren Aspekt wahrnehmen: Mit dem „Gesundheitscheck (physical examination)“ prüft man tatsächlich, wie nahe man dem Tod ist. Dieser Roman thematisiert Dystopie nach der Fukushima-Katastrophe, die auf den Sprachgebrauch einen großen Einfluss ausübt.

4. FAZIT

Zwei Beispiele aus dem Roman *Send-bo-o-te* zeigen deutlich, dass Tawadas wörtliches Schreiben wörtliches Lesen voraussetzt. Wie im Celan-Essay wird hier auch versucht, Wörter in Teile zu teilen, um einzelne Wortelemente beobachtbar zu machen. Somit bewegen Tawadas Texte den Leser dazu, seinen Blick auf ihre kleinen Einheiten zu richten: Es ist, als müsste er zwischen Lesen und Sehen oszillieren. Für Tawada ist von besonderer Wichtigkeit, dadurch die Bedeutungsmöglichkeiten eines Wortes zu erweitern. Zu diesem Zweck beschreibt sie, was sie in einem Wort betrachtet, ohne an seiner gängigen Semantik festzuhalten. In Tawadas Wörtlichkeit geht es um das das wörtliche Lesen voraussetzende Schreiben.

Hokkaido alias „Ainu-mosir“ oder die Erde der Menschen

Zwei literarische Beispiele der alternativen Kulturbegegnung zwischen Europa und Ostasien

Tomoki Tsuji (Meiji Universität, Tokyo)

1. Einleitung

Lange war Hokkaido als Experimentierfeld anderen japanischen Regionen untergeordnet, wie dies sein alter Werbespruch explizit formulierte; „Tamesareru Daichi“ besagt die Erde, die (stets) auf die Probe gestellt wird. Dieser anachronistische Slogan wurde bis 2016 auch offiziell benutzt, dann durch „Sono saki no michi he, Hokkaido“ (auf Englisch „Hokkaido, Expanding Horizons“[1]) ersetzt, der wiederum eine expansionistische Konnotation beinhaltet. Aber eigentlich hieß die Insel, auf der die AGT 2019 stattfand, in der Sprache ihrer Ureinwohner ganz anders: Ainu-mosir, die (stille) Erde der Menschen. Das Wort Ainu bezeichnet nämlich nicht nur eine Volksgruppe. Außerdem gilt diese Erde nach der Weltanschauung der Ainu nicht als etwas, was jemandem gehört. Wie die Geschichte der Insel in den letzten Jahrhunderten jedoch zeigt, wurde der Großteil dieser „Erde“ von den Japanern, den „sisamutar“, in Besitz genommen, um dort etwas Neues zu erproben.

Für das Schicksal der Ainu war das Jahr 1869 eines der entscheidenden Momente: in diesem Jahr benannten die Japaner nämlich die bisher „Ezochi“ (Land der Barbaren) genannte Insel in Hokkaido um und errichteten in Sapporo das sogenannte „Kaitakushi“ (Amt für Kolonisation). Das war einerseits der Ausgangspunkt zur Entwicklung der dortigen Landwirtschaft, Molkerei, Fischerei, Tierzucht usw. Andererseits war es auch der Beginn der Unterwerfung und der Zwangsassimilation der Ainu durch Japaner. Das 1899 in Kraft getretene, erst 1997 abgeschaffte „Gesetz für den Schutz der Eingeborenen in Hokkaido“ symbolisierte die patriarchalische Herrschaft über die Ainu: sie seien zu zivilisieren, durch den Verzicht auf Jagd und andere Gewohnheiten,

[1] http://www.pref.hokkaido.lg.jp/ss/tkk/index.htm (Stand 10.02.2020). Der englische Werbespruch ist nicht ganz identisch mit dem Japanischen. Wird dieser versuchsweise wörtlich auf Deutsch übersetzt, heißt er etwa wie folgt: „Auf zu dem Weg dort vorne, Hokkaido“.

aber auch ihre Sprache[2]. Ihre Kultur wurde als etwas „Rückständiges“ angesehen und in diesem Kontext zum wissenschaftlichen Gegenstand gemacht. Erst in letzter Zeit begann man zu kritisieren, dass Europäer, aber auch Japaner, sterbliche Überreste der Ainu zwecks medizinischer oder anthropologischer Forschungen raubten und in die Laboratorien lieferten.[3] Bisher wurde nur ein kleiner Teil davon den Ainu zurückgegeben.

Opfer der angeblichen „Modernisierung“ Hokkaidos waren jedoch nicht nur die Ainu. Problematisiert werden müssen z. B. die sklavenhaften Arbeitsbedingungen der verurteilten oder verschuldeten Japaner in der Meiji-Zeit, aber auch der chinesischen und koreanischen Zwangsarbeiter beim Eisenbahn-, Tunnel- oder Bergbau während des Zweiten Weltkriegs.[4] Unter Miteinbeziehung dieser Perspektiven wird das Themenfeld „Hokkaido aus postkolonialer Sicht“ nicht nur auf die Beziehungen zwischen Japanern und Ainu beschränkt, sondern es geht auch um die interkulturellen Begegnungen der europäischen und ostasiatischen Völker: Welche alternativen Herangehensweisen an andere Kulturen sind in der postkolonialen Zeit zu konzipieren? Von dieser Fragestellung ausgehend sollen im Folgenden zwei literarische Beispiele gezeigt werden, in denen die Kulturbegegnungen eher friedlich, vorurteilslos und sich gegenseitig respektierend verlaufen sind. Die Rede ist von Adolf Muschgs *Löwenstern*[5] und Natsuki Ikezawas *Shizuka na Daichi* (Die stille Erde)[6].

2. DIE FREUNDSCHAFT ZWISCHEN TAKADA YA KAHEI UND PYOTR IVANOVICH RIKORD BEI MUSCHGS *LÖWENSTERN*

Löwenstern ist der Name eines Romans des zeitgenössischen Schweizer Schriftstellers Adolf Muschg (geb. 1934), aber auch der einer historischen Per-

[2] Ainuisch ist jetzt laut UNESCO eine der „ernsthaft gefährdeten“ Sprachen. (UNESCO Interactive Atlas of the World's Languages in Danger, http://www.unesco.org/languages-atlas/, Stand 10.02.2020)

[3] Der bisher früheste bekannte Grabraub geschah schon 1865 durch drei englische Konsulatsangehörige. 植木哲也 (Ueki, Tetsuya):『学問の暴力』(*Gakumon no Bōryoku*: Die Gewalt der Wissenschaften), Yokohama: Shunpū-sha, 2017, S. 6–27. Auch Georg Schlesinger, Mitglied der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, raubte 1879 die sterblichen Überreste von Ainu aus und lieferte sie nach Berlin. 松島泰勝 (Matsushima, Yasukatsu)・木村朗 (Kimura, Akira) (Hrsg.): 『大学による盗骨』(*Daigaku ni yoru Tōkotsu*: Knochendiebstahl durch Universitäten), Osaka: Kōbunsha, 2019, S. 137–152.

[4] Siehe z. B.: 小池喜孝 (Koike, Kikou): 『鎖塚』(*Kusari-zuka*: Gedenkgräber für die gefesselt gestorbenen Zwangsarbeiter), Tokyo: Iwanami-Shoten, 2015.

[5] Muschg, Adolf, *Löwenstern*, München: dtv, 2016. (Originalausgabe 2012 von C. H. Beck). [アドルフ・ムシュク (野口薫[Noguchi Kaoru]訳):『レーヴェンシュテルン』(*Löwenstern*), Tokyo: Shōraisha, 2015]

[6] 池澤夏樹 (Ikezawa, Natsuki): 『静かな大地』(*Shizuka na Daichi*: Die stille Erde), Tokyo: Asahi-Shinbun-Publishing, 2007.

son, nämlich Hermann Ludwig von Löwenstern (1777–1836). Der im heutigen Estland geborene Sohn eines Landadeligen deutscher Abstammung ging in den russischen Militärdienst. Von 1803 bis 1806 machte er als vierter Offizier der russischen Expedition eine Weltumsegelung. Auf der *Nadeschda*, geführt von Kapitän Adam Johann von Krusenstern (1770–1846), segelte er nach Dänemark, England, Teneriffa, Brasilien, Nukahiwa auf den Marquesas-Inseln, Kamtschatka, Japan, China, St. Helena und Schottland. Danach musste er in Archangelsk am Weißen Meer arbeiten, wurde dann 1811 an das klimatisch mildere Schwarze Meer versetzt, wo seine Gesundheit wegen der hohen Feuchtigkeit Schaden nahm. 1815 quittierte er seinen Dienst und verbrachte sein restliches Leben im heutigen Estland.

Muschgs Roman *Löwenstern* basiert hauptsächlich auf der oben geschilderten Biographie von Löwensterns, aber bei Muschg ist seine Figur fiktiv konstruiert: er ist sogar als ein Psychopath dargestellt, der nach seiner Weltumsegelung aus irgendwelchen Gründen, vermutlich wegen Geisteskrankheit, in dem „Gryllenburg" genannten Irrenhaus inhaftiert wurde, und dort bei einer erfundenen Figur namens Nadja/Nadeschda den weiteren Verlauf der Verhandlungen mit Japan erfuhr. Von Löwensterns wirkliche Eindrücke über Japan, die wir seinem Tagebuch[7] entnehmen können, treten bei Muschg nicht in den Vordergrund, abgesehen von der negativen Einstellung gegenüber dem stellvertretenden Gesandten Nikolai Petrowitsch Resanow (1764–1807).[8] Ein Grund dafür ist, dass die Resanow-Mission, die im Nachhinein ein wichtiger Teil der Kru-

[7] Moessner, Victoria Joan (hrsg.): *Eine Kommentierte Transkription der Tagebücher von Hermann Ludwig von Löwenstern 1777–1836: Band. 2, 1803–1806: Die Erste Russische Weltumsegelung, Teil 1* (Studies in German Language and Literature), Lewiston (NY): The Edwin Mellen Press, 2005.

[8] In Muschgs *Löwenstern* ist der Japanbesuch der *Nadeschda* als vorherbestimmt beschrieben, und darauf freut sich der Protagonist (Muschg: a. a. O., S. 87, 90, 91 oder 102). Neuen Erkenntnissen zufolge wurde Krusenstern jedoch zum Zeitpunkt des Abschiffens der *Nadeschda* nicht angewiesen, Japan anzulaufen, denn Kaiser Alexander I. ernannte Resanow im Nachhinein zum Gesandten und befahl ihm die Handelsverhandlung mit Japan. Dies verursachte einen heftigen Konflikt zwischen Resanow und Krusenstern, wobei von Löwenstern, laut seinen Tagebüchern, auf der Seite des letzteren gestanden zu haben scheint („Resanoff beträgt sich Kindisch [sic]." [Moessner: op. cit., p. 307] oder „Wahre Kindereyen treibt der Resanoff, als wolle er die Japaneser Necken [sic]." [Ibid., p. 318]. Seine kritischen Töne über Resanow werden auch auf Muschgs Roman übertragen. Neue Forschungen beweisen jedoch, dass das heutige, überwiegend negative Bild Resanows von Krusenstern und anderen einseitig konstruiert wurde, wobei sie ihre eigenen Untaten verschwiegen. Nicht zu übersehen sind die positiven Seiten Resanows: er ging mit den Beamten von Nagasaki freundlich um, versuchte Japanisch zu schreiben und zu sprechen. Außerdem bemühte er sich, nach der Rückkehr die damals in Kamtschatka drohende Hungersnot zu bekämpfen und den Einwohnern Lebensmittel zu verschaffen. Daraus wäre zu schließen, dass der Autor Muschg diese Perspektive übersah und an die Beschreibungen Krusensterns anlehnend Resanow zu kritisch schilderte. 中村喜和 (Nakamura, Yoshikazu): 『ロシアの風』 (*Roshia no kaze:* Der Wind aus Russland), Tokyo: Fūkōsha, 2001, S. 2–9.

senstern-Weltumsegelung wurde und gegen die Übergabe der vier japanischen Schiffbrüchigen Handelsbeziehungen mit Japan anzuknüpfen versuchte, komplett misslungen ist: Trotz der sechsmonatigen Verhandlungen in Nagasaki[9] (1804–1805) durfte die Gesandtschaft nicht an Land gehen und musste Japan erfolgslos verlassen. Dieser Vorgang wird im Roman allenfalls in den Erinnerungsszenen von Löwensterns dargestellt. Stattdessen wird bei Muschg sein Nacherleben der darauf folgenden Kurilen-Expedition der Flotte *Diana* 1811 geschildert, an der er selbst nicht teilnehmen konnte und die gerade deshalb bei ihm idealisiert wurde. Anhand der Erzählungen von Nadja nachvollziehen die Hauptfigur des Romans sowie wir Leser, welche Ereignisse bei dieser späteren Expedition eingetreten waren.

> Ich [i. e. Löwenstern: Tsuji] soll Golownins Reise mitmachen, nachträglich, doch nachhaltig. […] Von Nadja lassen sich Dinge erfahren, die er nicht zu wissen bekam. Ich komme zu spät, diesen Nachteil soll ich als Vorsprung nützen; dafür gibt es Feder, Tinte und Papier. Ich soll Golownins Reise nachstellen und mich dabei neu zusammensetzen, gleichsam hinter meinem Rücken.[10]

Während der Expedition *Dianas* wurden der Kapitän Leutnant Wassili Michailowitsch Golownin (1776–1831) und vier aus seinem Gefolge im Juni 1811 von japanischen Beamten auf der Insel Kunaschir verhaftet und nach Matsumae an der südlichen Spitze Hokkaidos gebracht. Der Grund dafür war, dass Resanow nach seiner gescheiterten Mission in Japan zwei seiner Untergebenen befohlen hatte, japanische Stützpunkte in Sachalin und den Kurilen anzugreifen, wogegen das Shogunat wiederum anwies, die Besatzung der russischen Schiffe festzunehmen und ggf. zu töten. Die Festnahme Golownins war das Ergebnis dieser eskalierten Kompromisslosigkeit.

Golownins über 2 Jahre dauernde Gefangenschaft wurde aber im Mai 1813 durch diplomatische Verhandlungen, vor allem im Gegenzug für die Freilassung des japanischen Kaufmanns Takada ya Kahei (1769–1827), beendet. Wegen Golownins Festnahme war Kahei aus Rache im August 1810 in Kunaschir gekidnappt und nach Petropawlowsk-Kamtschatski entführt worden. Was für diese friedliche Lösung der gegenseitigen Geiselnahmen eine entscheidende Rolle spielte, war in erster Linie das Vertrauensverhältnis zwischen Kahei und dem Vize-Kapitän der *Diana*, Pyotr Ivanovich Rikord (1776–1855). In den folgenden Zitaten ist zu erkennen, dass das Verhältnis der beiden Figuren in Muschgs Roman quasi zur Freundschaft erhoben wird.

---

[9] Seit 1637 gewährte das Tokugawa-Shogunat nur den Niederlanden den Handel, und zwar auf der künstlich errichteten Insel Dejima unter begrenzten Bedingungen.

[10] Muschg: a. a. O., S. 153.

> *Takada ya Kahei*, sagte Nadeschda, war der Chef eines großen Fischereiunternehmens, und als ihn Rikord nach Petropawlowsk entführte, betrachtete er sich als Geschäftsführer Japans. Und Rikord war so klug, ihn nicht als Geisel zu behandeln. Auf der Überfahrt teilte er die Kapitänskabine mit ihm. Miteinander reden konnten sie nicht, sie verständigten sich durch Gesten und Taten. Als Kahei die Hängematte verschmähte, verzichtete auch Rikord und legte sich auf den Fußboden, der Große neben den Kleinen. Aber der Kleine war der bessere Seemann, das wies er, als ein Sturm aufkam. Ohne ihn wäre die *Diana* nicht nach Kamtschatka gekommen.[11]

> Ich [i. e. Löwenstern: Tsuji] erfuhr, daß Takada ya Kahei aus Awaji stammte, der Insel des Puppenspiels, ein Kind einfacher Fischer. Er zeigte sich tüchtig, betrieb den Fachhandel bald in so großem Stil, wie die Gesetze des Landes erlaubten, und erschloß die nördlichen Inseln. Er handelte mit Ainus und Kurilen, ohne sie über den Tisch zu ziehen […] Er war der wahre Gründer Hakodates, des größten Hafens der Nordinsel […], als Kaufmann rangierte er noch unter den Bauern und mußte sich durch persönliche Kultur schadlos halten. Aber er blieb der Fischersohn und schickte keine Flotte aus, ohne selbst Hand anzulegen.[12]

Indem Rikord und Kahei sich gegenseitig respektierten, die Sitten, die Sprache oder die Denkweisen des anderen zu verstehen versuchten, gelang es ihnen, die kulturelle Fremdheit zu überwinden, was möglicherweise auch von Löwenstern in Japan hätte erfahren können. Seine gescheiterte Berührung mit Japan wird deshalb bei Muschg, so meine Interpretation, durch die imaginäre Überlappung mit dem Erlebnis Rikords ersetzt. Durch Nadjas Erzählungen wird im Roman ermöglicht, von Löwenstern und uns Lesern so die ideale Form der gegenseitigen Verständigung vor Augen zu führen.

3. DAS IDEALE ZUSAMMENLEBEN MIT DEN AINU BEI IKEZAWAS *SHIZUKA NA DAICHI*

Als nächstes soll anhand eines japanischen Romans die oben erörterte Thematik vertiefet werden. Der von Natsuki Ikezawa (geb. 1945) 2003 veröffentlichte Roman *Shizuka na Daichi* fokussiert die Anfangsphase der Erschließung Hokkaidos in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wie der Autor im Schlusswort bekannte, sind die Figuren im Werk zwar erfunden, es gibt jedoch prototypische Personen: seinen Großvater und den Bruder seiner Mutter. Die durch

[11] Ibid., S. 221, kursiv im Original.
[12] Ibid., S. 222f.

den politischen Machtwechsel 1868 in Not geratene Ritterfamilie Munakata von der Insel Awaji zog nach Hidaka an der südwestlichen Küste Hokkaidos um, um dort eine neue Lebensgrundlage zu errichten. Dank der kindlichen Unbefangenheit konnten die beiden Söhne Munakatas, Saburo und Shiro, sich mit den Ainu-Nachbarn anfreunden und von ihnen lebenswichtige Kenntnisse erwerben. Anders als die Erwachsenen, die Ainu als minderwertige Fremde betrachteten, spürten sie, dass ihr Leben ohne Kooperation mit ihnen nicht realisierbar war. Sie befreundeten sich mit dem Ainu-Jungen Osiankur, der ihnen das Wissen der Ainu beibrachte: wie man Lachs oder Forellen fängt, welche Kräuter in welcher Jahreszeit zu pflücken sind. Im zweiten Kapitel des Romans erzählt der ins Greisenalter gekommene Shiro seiner Tochter Yura die schönen Erinnerungen seines ersten Sommers in Hidaka.

> Das war wirklich ein guter Sommer, nur mit guten Sachen. Es gab keine Schule. So einen Sommer hatten wir sonst nie. Wir spielten zwar auch am Fluss, aber es war die Sprache, die das beste Spielzeug in jenem Sommer war, sagte mein Vater. Osiankur und wir brachten uns gegenseitig Wörter bei. Schöpft Saburo mit den Händen Flusswasser und sagt „Mizu“, macht Osiankur dasselbe und sagt „Wakka“. Trinkt Saburo das Wasser und sagt „nomu“, macht es der andere nach und sagt „ku“.[13]

Shiros Bruder Saburo ging dann zur landwirtschaftlichen Schule in Sapporo, wo er die Methoden des Kartoffel- und Maisanbaus oder des Pferdezüchtens lernte, die er nach der Rückkehr in Hidaka praktizieren sollte. Bei den aus Europa und Amerika berufenen Lehrern lernte er auch Ansichten über die Menschenrechte kennen, was ihn von der gleichberechtigten Behandlung der Ainu überzeugte. Nach der Schule pachtete Saburo vom „Amt für Kolonisation“ ein großes Grundstück in Hidaka, auf dem er eine Viehfarm errichtete. Es gelang ihm, dort eine intensivierte Landwirtschaft zu entwickeln und arbeitstüchtige Pferde zu züchten, die damals von der Armee stark nachgefragt wurden. Wichtig dabei war sein Prinzip, in seinem Betrieb Ainu einzustellen. Den Grund dafür erklärt er wie folgt:

> Ich begann die Viehfarm nicht aus Mitleid mit Ainu. […] Seit meiner Kindheit bin ich vernunftorientiert. […] Und nach meiner Vernunft sollten Ainu mehr Achtung genießen. Man darf sie weder als barbarisch verachten, noch als unfähig meiden. Denn das ist erstens eine falsche Beurteilung und zweitens als Mensch schändlich vor Gott.[14]

[13] Ikezawa: a. a. O., S. 93. Alle Zitate aus dem *Shizuka na Daichi* sind vom Vortragenden übersetzt.
[14] Ibid., S. 582.

Warum konnte Saburo so offen und vorurteilslos mit den Ainu umgehen? Außer seiner Vertrautheit mit der Ainu-Kultur seit der Kindheit liegt es auch daran, dass die Familie Munakata und andere Siedler de facto im Stich gelassen wurden: das Versprechen ihres Lehnsfürsten, er selbst würde später nach Hidaka siedeln, wurde schlichtweg gebrochen. Auch ihr ritterlicher Stolz darauf, zum Sturz der Tokugawa-Regierung beigetragen zu haben, ist hier völlig nutzlos. All diese Hintergründe prägten seinen eigenartigen Charakter und ließen ihn einen selbstständigen und unternehmenslustigen Pionier werden, was aus dem folgenden Gespräch zwischen Shiro und Osiankur zu erfahren ist:

> Ich kann es nicht richtig begreifen, sagte Osiankur. – Was begreifst du nicht? – Warum er [i. e. Saburo: Tsuji] mit den Ainu das Land zu erschließen begann. – Sonst hatte er niemanden, der mit ihm die Mühe teilt. Als er dich als Kind kennenlernte, war das schon so gut wie bestimmt.[15]

Saburo heiratete eine Frau namens Ekalian alias Yukino, die eigentlich von japanischer Abstammung war, jedoch kulturell ainuisch erzogen wurde, weil ihre Mutter sie an eine Ainu-Familie weggab. Der Autor Ikezawa versäumt es dabei nicht, die Hochzeit Saburos und Ekalians auf zweierlei Art und Weise halten zu lassen: eine japanische und eine ainuische. Ihre Heirat ist deshalb als Verkörperung der friedlichen Symbiose von Ainu und Japanern zu betrachten.

Ikezawa erlaubt uns aber nicht, solche idealen Verhältnisse fortwährend zu entwickeln. Was im Werk später geschah, war das Gegenteil. Seine wohlwollende Haltung gegenüber Ainu veranlasste andere Japaner dazu, ihn zu beneiden und zu verleumden. Dass er den Vorschlag der Kapitalbeteiligung eines großen, mit der Regierung eng verbundenen Konzerns in Tokio ablehnte, führte dazu, dass sein Pferdehandel gänzlich zum Erliegen kam. Dann widerfuhr ihm eine Reihe von Unglücken: jemand legte einen Brand in seinem Pferdestall, wobei einer seiner vertrauten Ainu, Sitona, ums Leben kam. Das ersehnte Kind von Saburo wurde tot geboren, was auch das Leben seiner Frau Ekalian kostete. Diese hoffnungslose Lage trieb ihn in den Selbstmord. Die Betriebsleitung wurde einem Japaner namens Sasamura übergeben, der aber auf die Mitarbeit der Ainu weniger Wert legte. Die Konflikte mit neu eingestellten Japanern nahmen zu, die selbst der Bruder Shiro nicht mehr schlichten konnte. Die Ainu verließen einer nach dem anderen die Farm, und indem Herr Sasamura das Grundstück verkaufte, ging die Viehfarm Saburos „ci kor toy“ (unser Feld) komplett zugrunde.

[15] Ibid., S. 385.

Diese tragische Handlung scheint uns das harte Schicksal der Ainu zu zeigen, wie im Roman so auch in der wahren Geschichte. Aber die Tochter von Shiro, Yura, die sich für das Leben ihres Onkels Saburo interessierte, sammelte Zeugen, Briefe und Dokumente über ihn und schrieb seine Biographie. Dadurch versuchte sie, anstelle des Volkes der schriftlosen Sprache die Geschichte der Ainu aus ihrer Sicht zu beschreiben und sich dagegen zu wehren, dass Saburos Verdienst in Vergessenheit gerät.

4. SCHLUSSBEMERKUNG

Zum Schluss soll auf die Aktualität der beiden Romane aufmerksam gemacht werden. Heutzutage werden die diplomatischen Beziehungen Japans mit fast allen Nachbarländern immer angespannter. Mit Russland wird über die Gebietshoheit der Kurilen-Inseln gestritten, ohne dabei die Interessen der Ainu zu berücksichtigen. Im Mai 2019 stellte sogar ein japanischer Abgeordneter die provozierende Frage, ob die umstrittenen Inseln nicht durch einen Krieg zu erwerben seien[16]. Um einem solchen Unsinn zu widerstehen, bietet das von Muschg geschilderte gegenseitige Vertrauen von Takada ya Kahei und Rikord einen Schlüssel zur Lösung der verwickelten Beziehungen an.

Was die Situation der Ainu angeht, wurde im April 2019 im Parlament das sognannte „Neue Ainu-Gesetz“ beschlossen.[17] Damit erkannte die Regierung zum ersten Mal an, dass sie Ureinwohner Hokkaidos sind. Zudem wird voraussichtlich im April 2020 in Shiraoi, einem der Zentren ainuischer Kultur, das staatliche Ainu-Museum „Upopoy“ eröffnet.[18] Japan ist gerade im Begriff, sich an neue Formen des Zusammenlebens mit anderen Völkern im In- und Ausland heranzutasten. Der Umgang Saburos mit den Ainu könnte als musterhaftes Vorläufermodell dienen. Sein Traum ist im Roman zwar gescheitert, kann uns jedoch eine mögliche Gesellschaftsform in der Zukunft zeigen.

[16] Als der japanische Abgeordnete des Unterhauses, Hodaka Maruyama, an einem Austauschprogramm mit Russland teilnahm und die Insel Kunaschir besuchte, fragte er am Abend des 11. Mai 2019 stark betrunken die ehemaligen japanischen Bewohner dieser Insel, ob sie dafür oder dagegen seien, die Insel durch Krieg zu erwerben. Dabei äußerte er auch seine Meinung, dass ohne Krieg das Problem nicht mehr zu lösen sei. Später entschuldigte er sich dafür, verweigerte jedoch seinen Rücktritt (https://www.jiji.com/jc/d4?p=gaf928-jpp 029523448&d=d4_int, Stand 14.02.2020). Bekanntlich verbietet der Artikel 9 der Japanischen Verfassung jegliche Art von Kriegsführung.

[17] Offiziell heißt es „Gesetz zur Förderung der Maßnahmen für die Realisierung einer das Selbstwertgefühl der Ainu achtenden Gesellschaft“.

[18] Näheres über das geplante Museum: siehe https://ainu-upopoy.jp/en/(Stand 10.02.2020).

„MITTEN IM JAPONISIERENDEN WANDBEHANG“

ZUM JAPANBILD IN MARION POSCHMANNS LYRIKBAND „GELIEHENE LANDSCHAFTEN“

Hiroshi YAMAMOTO (Waseda-Universität, Tokyo)

1

Mitte der 1960er Jahre hat die deutsche Gegenwartsliteratur Japan eine Reihe ästhetisch bemerkenswerter Werke gewidmet. Adolf Muschg zeigte in seinem Debütroman *Im Sommer des Hasen* (1965) durch den Einsatz einer modernistischen multiplen Erzählperspektive ein facettenreiches Porträt des fernöstlichen Insellandes, um sich sowohl von den bloßen Reiseeindrücken als auch von exotischen Klischees zu befreien, wie sie etwa in *Madame Butterfly* dargestellt wurden.[1] Es ist aber vor allem Günter Eich, der im Gedicht *Ryoanji* (1966) den Steingarten zum poetologischen Modell für seine spätere Nonsens-Dichtung macht, nicht zuletzt, um mit der Tradition der europäischen Dichtung zu brechen.[2] 50 Jahre danach ist Japan immer noch in der glücklichen Situation, dass sein literarisches Bild in der deutschen Literatur durch Arbeiten großer Schriftsteller wie Peter Handke und Josef Winkler geprägt wird.

Dabei gilt für die Belesenheit der Gegenwartsautoren immer in etwa das, was Thomas Bernhard einmal über die deutschen Museumsbesucher gesagt hat: „Die Deutschen schauen im Kunsthistorischen Museum die ganze Zeit in den Katalog, während sie durch die Säle gehen, und kaum auf die an den Wänden hängenden Originale“.[3] Denn allem Anschein nach

---

[1] Vgl. Eberhard Scheiffele: „Das Verhältnis zu Japan“, in: M. Dierks (Hg.): Adolf Muschg. Frankfurt a. M. 1989, S. 82–115; Wolfgang Düsing: *Japanbilder im Werk von Adolf Muschg: Im Sommer der Hasen – Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat*, in: K. A. Sprengard, K. Ono und Y. Ariizumi (Hg.): *Deutschland und Japan im 20. Jahrhundert. Wechselbeziehungen zweier Kulturnationen*, Wiesbaden 2002, S. 127–134.

[2] Vgl. Hiroaki Sekiguchi: *Wege zum Steingarten. Japan-Rezeption in der Lyrik von Paul Celan und Günter Eich*, in: M. Kubaczek / M. Tsuchiya (Hg.): *„Bevorzugt beobachtet“. Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München 2005, S. 93–109; Hiroshi Yamamoto: *Myko-logisches Transformationsprinzip. Zu Günter Eichs Hörspiel „Man bittet zu läuten“ und zu den „Maulwürfen“*, in: ders. / Ch. Ivanovic (Hg.): *Übersetzung – Transformation. Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen*. Würzburg 2010. S. 188–203.

[3] Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt a. M. 1988, S. 49 f.

kommen die lerneifrigen deutschsprachigen Autoren nicht umhin, vor der Anreise entweder Tanizaki Jun'ichirōs *Lob des Schattens* (1933) oder Matsuo Bashōs *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (1702) durchzublättern. In seinem *Versuch über den Stillen Ort* erinnert Handke z. B. an die Stelle, wo Tanizaki die japanischen Tempelaborte als viel geeigneter für die Kontemplation gepriesen hat als die Teehäuser.[4] Wenn Durs Grünbein seinem Reisebericht in der Haiku-Form den Titel *Lob des Taifuns* (2008) gibt, so überschneidet er die beiden japanischen Pflichtlektüren deutscher Gelehrsamkeit.[5]

Auch die neueren Veröffentlichungen verfahren nicht anders. Als wollte er eigens demonstrieren, sich an die Vorschriften für das Genre zu halten, hat der Romancier Christian Kracht als Epigraph seinem Japan-Roman *Die Toten* (2016) ein Tanizaki-Zitat vorangestellt.[6] Der gescheiterte Ehemann, der in Marion Poschmanns Roman *Die Kieferninseln* (2017) auf den Spuren Bashōs in Begleitung von dessen Reisetagebuch unterwegs ist, bezeichnet Tanizakis Plädoyer für die schattenreiche Kultur Japans beinahe aus einem feministischen Standpunkt als „rückwärtsgewandt, chauvinistisch und nationalbewusst“.[7] Allerdings geben sie beide als weitere Referenz den selben Holzschnitt-Künstler an, und zwar keinen Ukiyoe-Klassiker wie Hokusai und Hiroshige, die im Japonismus der Jahrhundertwende eine große Rolle gespielt hatten, sondern deren unscheinbaren Epigonen im 20. Jahrhundert, Kawase Hasui. Dieser gehörte zur marktorientierten Shin-Hanga-Bewegung der Zwischenkriegszeit, die zwar anfangs durch von der westlichen Malerei inspirierte Techniken wie realistische Pinselführung, Schattierung und Wechselspiel zwischen Licht und Dunkel eine künstlerische Innovation in die konventionelle Farbholzschnittkunst brachte, um letztlich aber doch bloß Exportartikel herzustellen.[8] Wenn Tanizaki inmitten der unaufhaltsamen Zivilisierung eine traditionelle japanische Ästhetik propagierte, die es nicht mehr als solche geben konnte, so produzierte Hasui zahlreiche moderate Hybride, die den exotistischen Geschmack der europäischen und amerikanischen Kunstinteressierten ansprachen und die sich gerade durch das Fehlen der europäischen Zentralperspektive ausgezeichnet hatten.

---

[4] Vgl. Peter Handke: *Versuch über den Stillen Ort*. Frankfurt a. M. 2012, S. 64.

[5] Durs Grünbein: *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus*. Frankfurt a. M./Leipzig 2008.

[6] Christian Kracht: *Die Toten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016. Vgl. dazu Azusa Takata: *„Lob des Schattens“. Christian Krachts „japanische“ Ästhetik in „Die Toten“*, in: Neue Beiträge zur Germanistik 17/1 (2018), S. 139–154.

[7] Marion Poschmann: *Die Kieferninseln*. Frankfurt a. M. 2017, S. 150 f.

[8] K. H. Brown: *A place for poetry: Shin-hanga landscape in modern Japan*, in: *Visions of Japan. Kawase Hasui's Masterpieces*. Leiden/Boston 2008, S. 9.

Wenn eine Holzschnittgrafik, in der Hasui 1926 das beliebte Brücken-Motiv in Hiroshiges Landschaftsbildern zeitgemäß modifizierte, auf dem Buchumschlag des Romans *Die Toten* zur Anwendung kommt, so dient sie gerade dazu, die Absicht des Autors zu illustrieren. Es liegt ihm gar nicht daran, das Japan der verhängnisvollen 1930er Jahren in der Manier eines authentischen historischen Romans wiederzugeben, er versucht viel mehr, spielerisch eine Bricolage zur Schau zu stellen, die fast ausschließlich aus medial, vor allem in den Filmen reproduzierten exotischen Gemeinplätzen zusammengestellt ist. Der Vorrang einer medialen Vermitteltheit vor Realität ist auch bei Poschmanns Gedichtband *Geliehene Landschaften* (2016) dominant. Vor Ort in Matsushima war es ihrem lyrischen Ich plötzlich, als stände es „mitten im japonisierenden Wandbehang, der in den 70er Jahren das Wohnzimmer deiner Großtante schmückte".[9] Es geht um einen „schwarzblaue[n] Holzschnitt von Kawase Hasui", wohl einen, der 1933 mit dem Titel „Matsushima Futagoshima (d. h. Zwillingsinseln)" veröffentlicht wurde. Ferner wählt Poschmann für ihren Buchumschlag Roy Lichtensteins hybrides Werk *Landschaft mit Philosoph* aus, das auf das alt-chinesische Landschaftsbild Pop-Art-Techniken angewandt hat.

Im Zentrum meines Beitrages soll dieser Lyrikband stehen. Die Autorin, die seit ihrem Debüt 2002 in der Lyrik so gut wie im Roman zu Hause ist, hat auch ihren Aufenthalt in Japan 2014 fast zugleich in der lyrischen, essayistischen und erzählerischen Form verarbeitet. Während der Roman auf der Shortlist für den Deutschen Buchpreis sowie für den britischen Booker-Preis für internationale Literatur platziert wurde, bleibt der Lyrik- und der Essayband *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* (2016) in dessen Schatten verborgen. Sie sind aber für die interkulturelle Problematik von größerer Bedeutung, denn sie beschäftigen sich noch konzentrierter mit der Frage „inwiefern das Verhältnis Mensch – Natur in der asiatischen Gartenkunst in Parkanlagen und Landschaftsgärten Wiederklang findet".[10] Ihre Gedichte machen die gärtnerische Technik „geliehener Landschaft" in Ostasien, die darin besteht, „Banales abzuschirmen, Unerwünschtes jenseits der eigenen Mauern zu verdecken, Berückendes, etwa die umliegenden Berge oder Pagoden, in das eigene Projekt einzubetten" (119), zum eigenen literarischen Stilprinzip.

[9] Marion Poschmann: *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*. Berlin 2016, S. 73. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe mit Seitenangabe im Fließtext.

[10] https://www.goethe.de/ins/jp/ja/sta/kyo/res/sti/s14/mpo.html. Letzter Zugriff: 13.1.2020.

2

Die 1969 geborene Dichterin gilt als eine Nachfolgerin der Naturlyrik, die „mit naturwissenschaftlicher Nüchternheit und gleichzeitig evokativer Kraft“ das traditionsreiche Genre „auf neue Fundamente“ stellt.[11] Im Band *Geliehene Landschaften*, der wegen der ästhetischen Durchkomposition und der teilweise humorvollen „Poetisierung des scheinbar Profanen“[12] von der Kritik größtenteils gut aufgenommen wurde, erweitert sie ihren Horizont und führt uns in neun Zyklen à neun Gedichten eine „interkontinentale Reise durch Paradiesgärten“[13] vor Augen. Behandelte Orte sind Kaliningrad, Helsinki, Berlin, New York, Kyoto, Matsushima und Shanghai. Nicht nur interkulturelle, sondern auch epochale Differenzen kommen zum Vorschein, da in Königsberg die Aufklärungs- und Nachkriegszeit sowie in New York die Vorkriegszeit ebenso fokussiert wird wie die Gegenwart. Darüber hinaus prüft die Autorin die Begriffe „Garten“ und „Landschaft“ in ihrer ganzen Tragweite, so dass neben dem wörtlichen Garten wie dem finnischen Sibelius-Park und dem chinesischen Literatengarten Räume wie Vergnügungspark, Kindergarten und *scenic spots* auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, es ginge um herkömmliche Landschaftsgedichte, die sich deskriptiv mit einem bestimmten Ort beschäftigen. Es liegt Poschmann vielmehr daran, die Genrekonventionen zu durchbrechen, z. B., wenn eine Überschrift den Inhalt des Gedichts illustriert. Wenn in den Conny-Island-Gedichten einzelne Spielattraktionen als Titel angegeben sind, so nehmen die Gedichte darauf kaum Bezug. Auch in den Kyoto-Gedichten finden entgegen den Lesererwartungen weder Tempel noch Gärten Erwähnung. Obwohl alle Titel wie „Schutzhelm“ und „Ersatzbatterien“ wohl einem Emergency Management Plan entnommen sind, ist von Katastrophen mit keinem einzigen Wort die Rede.

Im ersten Zyklus *Bernsteinpark Kaliningrad* präsentiert die Dichterin die ostpreußische Stadt mit dem Doppelnamen Königsberg/Kaliningrad als einen Garten. Die Doppel- und Vielgesichtigkeit eines Raums, die schon in dieser Exposition vorkommt, durchzieht als Grundkonstellation den ganzen Band. Zunächst kommt sie in der Form philosophischer Kontroversen zum Aus-

[11] Bernd Leukert: *Wunderbarer Eigensinn. Gespräch mit Michael Braun*, in: Faust vom 13.3.2018. https://faustkultur.de/3452–0-Gespraech-mit-Michael-Braun.html. Letzter Zugriff: 13.1.2020.

[12] Anneke Lubkowitz: *Die unendliche Differenz der Dinge*. Fixpoetry vom 12.03.2016. https://www.fixpoetry.com/feuilleton/notizen/2016–03–12/die-unendliche-differenz-der-dinge. Letzter Zugriff: 13.1.2020.

[13] Michael Braun: *Heimweh nach Eden*, Neue Zürcher Zeitung vom 15.3.2016. https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/marion-poschmanns-gedichtbuch-geliehene-landschaften-heimweh-nach-eden-ld.7594. Letzter Zugriff: 13.1.2020.

druck. Kant, der „Logos creator“ (9), meint, die Welt in ein „gewürfeltes“ Raster einzuordnen und sich von einer „geschützten Ecke“ (83) heraus über die Landschaft eine Übersicht zu verschaffen. Wenn alle Pflanzen aber in seinem „Sprachpanorama“ zu toten „Betonblumen“ erstarren, so lässt sein Widersacher Johann Georg Hamann mit einer magischen Sprache in dieser industriellen Öde „Gras emporschießen“ und versucht gar „Asphaltwege [zu] winden“ und „die Brücke zu Schleifen [zu] binden“ (10).

Die Autorin, die offenbar Sympathien für Hamann hegt, wendet übrigens im fünften Zyklus *Kyoto: Regional Evacuation Site* diese gegensätzliche Konstellation selbstreferenziell auf den eigenen Akt des Schreibens an, der sich durch ein Hin- und Herschweben zwischen einer normativen „Schönschrift“ und einem kindischen „Gekritzel“ auszeichnet. Im Gedicht „Trinkwasservorrat“ werden dem letzten die subversiven Kräfte zugeschrieben, die Ordnung zu stören. „Die unerfüllbaren Wünsche aus Kinderzeiten“ können sich zwar gar nicht artikulieren, sondern nur „unter den Steinen“ wie Erdbeben und Insekten „krabbeln“. Durch Ritzen und Kritzeln erwecken sie jedoch für alles Aufmerksamkeit, was durch das grobe Raster der Erkenntnis, aber auch aus dem kollektiven Gedächtnis gefallen, von der fortschreitenden Geschichte völlig übergangen, entweder „[i]m trockenen Flußbett“ oder „[a]m Straßenrand“ in unscheinbaren Gestalten zurückgeblieben ist. Falls sich jedoch Staub, Asche und alles ansammelt, was ohne festgehalten zu werden gleiten und schweben kann, dann können sie den linear fortschreitenden Gang der Geschichte dämmen und eine Zentralperspektive außer Geltung bringen, die dem Beobachter einen ‚subjektiven Mittelpunkt‘ zur Verfügung stellt.

> Die unerfüllbaren Wünsche aus Kinderzeiten krabbeln wie immer unter den Steinen. Im trockenen Flußbett treiben die unbunten Fotos von früher, auf denen man Algen sah, Haar oder Algen, jedenfalls gleitet etwas wie Seetang an deiner Hand entlang, ewig. Am Straßenrand steht eine Badewanne, die sich über Jahre mit Staub anfüllt. Ascheflocken sammeln sich an, leichte Schwebestoffe, kleine Partikel, die anderntags unter den Schuhen klebten, die sonst gerne breitgetretene Zeit ist hier zu Haufen geschoben und wächst sich aus. Staubflusen türmen sich, laufen über. Die Landschaft bleibt ungesehen, versteckt sich an feuchten Stellen. Du verlierst leicht die Übersicht. Du verlierst. (57)

Auf den ersten Zyklus *Bernsteinpark* zurückkommend, überkreuzt die Dichterin die Kritik an Rationalität und Fortschrittsdenken im 18. Jahrhundert mit den politischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Stalin, eine Inkarnation der instrumentellen Vernunft, hat im Namen des Fortschritts „die Träume“ realisiert, um die Altstadt Königsbergs, ein faschistisches Erbe, großflächig abzuräumen und zu einem „Freilichtmuseum zu machen“ (55). Das letzte Gedicht

mit dem sprechenden Titel, „Schierklar“, macht jedoch deutlich, dass die stalinistische rationale Stadtplanung, Berge abzutragen und Wälder zu zerstören, keine Versprechungen für eine rosarote Zukunft einlösten, sondern nur die „Leere“ oder höchstens „die schöne Öde“ hervorbringen konnte: „In Eden fällt Schnee“ (17).

Wenn man den Begriff, den Bachtin für die Analyse der zeitlich-räumlichen Struktur im Roman geprägt hat, auf die Lyrik anwenden kann, so ist der „Bernsteinpark“ als literarischer Chronotopos zu verstehen, in dem sich verschiedene Zeit- und Bedeutungsebenen überlagern und wie fossiles Baumharz Insekten und Pflanzenreste aus der fernen Vergangenheit enthält. Selbst das lyrische Ich kann bei Poschmann nicht wie der Beobachter Kants außerhalb bleiben, sondern es ist schon wie ein Insekt in den „von Harz umschlossene[n] Park“ eingeschlossen und muss als „Inklusen“ (13) die „Sepialuft“ einatmen. Es wird sogar so häufig „geplatzt“ und „gestreut“, dass es „keine einheitliche Perspektive mehr behauptet“.[14] Nun wird „die Deutungshoheit des Ichs“ nicht etwa verstärkt, sondern „in bewegte, fluide, nicht festzulegende Gesichtspunkte [versprengt]“.[15] Indem die Gedichte ferner zahlreiche Zitatfetzen nicht nur aus der Weltliteratur (Gellerts Roman „Tanzbär“ (13)), sondern auch Warenmarken aus der Konsumwelt („Teddybär“ (13)) in sich einbinden, ist die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen dem Erhabenen und dem Kitsch nicht mehr aufrechtzuerhalten.

3

In diesem Punkt bildet der Eröffnungszyklus keinen Sonderfall. Das zeigt die Tatsache, dass sich überall im Buch Requisiten ausmachen lassen, die sich mehr oder weniger auf Phänomene wie Sedimentation, Konzentration, Verdichtung und Verdoppelung beziehen, wie Spiegel, „Brenngläser“, „übermalte Glasscheiben“ (34), „sich überlagernde Wellen“ (39) und „Waldkonzentrat“ (108). Die porösen Taihu-Steine, die sich im chinesischen Garten befinden, „falten sich abends wieder zusammen, verdichten//das Tageslicht zu den schwarzen Löchern der/Einbildungskraft“, bis sie „sich in Licht auflöste“ (88). Wenn das lyrische Ich beim Anblick des Fuji „seine Vorderseite“ und „seine Rückseite“ „zur gleichen Zeit“ (109) sieht, dann trägt der Berg auf dem Kopf je nach der Perspektive „Schnee oder/Kirschblüten“ oder „ein[en] Zuckerhut“, der „schon halb geschmolzen“ ist. Der haltlose Entgrenzungsprozess gipfelt in einem Bild, in dem

[14] Marion Poschmann: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 193.
[15] Ebd.

der Fuji mit dem Frauendarsteller im Kabuki-Theater fast verschmilzt, um selber „hellwach" gleichzeitig „Halbschlaf und Tiefschlaf" zu spielen (109).

Der lyrische Chronotopos, der die Simultaneität heterogener Zeit- und Raumelemente in Szene setzt, findet nicht nur in Lichtensteins Pop-Art auf dem Umschlag, sondern schon im Buchtitel seinen Ausdruck. Die gärtnerische Idee einer „geliehene(n) Landschaft" ist zwar dem antiken China entsprungen, fand aber in Japan eine besonders raffinierte Verarbeitung wie etwa als Syuku-kei (kondensierte Landschaften) und „Karesansui", die „auf kleinstem Raum die ganze Weite und Kraft der Natur evozieren" (119). Allerdings korrigiert werden muss, so der Dekonstruktivist Karatani Kojin, die verbreitete essentialistische Auffassung, dass die japanischen Gärten, die in der Form „geliehener Landschaften" direkt die Natur in sich aufnehmen, im scharfen Gegensatz zu den naturbeherrschenden europäischen stehen, denn jene sind, so naturnahe sie auch aussehen mögen, auch nichts als kulturelle Artefakte, die in Japan erst im 16. Jahrhundert erfunden wurden. Alles, was sie ausmacht, weicht insofern von dem in Ostasien üblichen Naturverständnis ab, als die Natur ohne Ehrfrucht herbeigerufen und für eigene Zwecke benutzt wird. Karatani sieht allerdings in der Idee „geliehener Landschaft" vielmehr eine auch politisch subversive Bedeutung, indem er die normale Vorstellung vom mimetischen Verhältnis zwischen Natur und Kunst auf den Kopf stellt. Trotz der irreführenden Bezeichnung „geliehene Landschaft" stellt der Garten gar keine Kopie der äußeren Natur dar. Vielmehr konnte man erst mit Hilfe dieser Erfindung in der undifferenzierbaren Einheit der Natur eine Landschaft entdecken. In diesem historischen Moment gelang es dem aufkeimenden Bürgertum Japans, zugleich ein Refugium und einen unmittelbaren Zugang zur „Unendlichkeit" zu finden, was zu dessen Befreiung von der feudalen Macht und zum Erlangen der Autonomie hätte führen sollen. Das emanzipatorische Moment der Gartenanlage ist aber bald völlig entschärft worden, bis nur der fragwürdige Mythos von naturliebenden und friedlichen Japanern übrigblieb, den der Nationalstaat in der Moderne propagierte. Dann diente der Garten nur noch dazu, die normative und autorisierte Art und Weise zu verbreiten, wie man die Landschaft sehen soll. Auf diese Weise brachte er das Subjekt letztlich unter Kontrolle.[16]

So gesehen ist die Gartenanlage als ein Dispositiv zu begreifen, wie es von Michel Foucault im Ansatz als „Konzept gesellschaftlicher Selbstbeschreibung"[17] angelegt und von Agamben dann ausführlicher als „eine entschieden

[16] Vgl. Kōjin Karatani: *Überlegungen über die geliehenen Landschaften* [Japanisch], in: Hihyōkūkan II/7. 1998, S. 35–46

[17] Ute Frietsch: Dispositiv, in: dies. / J. Rogge (Hg.): *Praxeologische Begriffe. Ein Handwörterbuch der Historischen Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2012, S. 123.

heterogene Gesamtheit“ bezeichnet wurde, „die potentiell alles Erdenkliche, sei es sprachlich oder nichtsprachlich, einschließt“.[18] Unter Dispositiv sei hier „alles“ zu verstehen, „was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern“.[19]

Wenn Poschmann mit der Idee „geliehener Landschaften“ die interkulturelle Hybridität in der Malerei und das eigene lyrische Chronotopos eng verbindet, dann ist sie sich ebenso wie Karatani dessen bewusst, dass die Wirklichkeit erst durch verschiedene Dispositive erkennbar wird. Wenn sich eine neue Seh- und Schreibweise entwickelt, die über die bloße Mimesis hinausgeht, so entsteht eine Möglichkeit, sich der gesellschaftlichen Kontrolle zu entziehen. Andererseits lässt Poschmann nie die ständige Gefahr außer Acht, dass das befreiende Moment, eine neue Sichtweise zu etablieren, nur ganz kurzfristig dauern kann, wie die Beispiele der Kunstdrucke Hasuis oder der japanischen Gärten gezeigt haben. Daher setzt Poschmann alles auf die erstaunliche Leistung der Sprache: „Sie etabliert eine Eindeutigkeit und verwischt sie wieder“.[20]

Was sie im Essay zu den Seelandbildern des deutschen Impressionisten Lovis Corinth hervorhebt, gilt genauso für ihr eigenes Schreiben: Gerade im Moment, „wo eine begriffliche Unterscheidung ansetzen sollte“, vertauscht sein „Farbwust“ oben und unten, mischt die Dinge ineinander, mischt auch den Betrachter mit hinein“. So gelingt es Corinth, „mehrere verrinnende Momente zugleich in ein Bild zu pressen, den linearen Zeitverlauf wie ein Akkordeon zusammenzudrücken, die Zeit in Falten zu legen“.[21] Zwar mag der Gedichtband *Geliehene Landschaften* mit 9 mal 9 Gedichten den Eindruck einer mathematisch kalkulierten Ordnung erwecken, jedoch wird diese sofort unterlaufen durch die rahmensprengenden Querverbindungen, durch die Zitierkunst aus allen Bereichen, nicht zuletzt durch das Verschwinden des beobachtenden und schaffenden Subjekts im Bild, damit sich die aufklärerischen und kritischen Momente, wie der Untertitel Lehrgedichte und Elegie zeigt, mit den romantischen und melancholischen immer wieder überschneiden.

[18] Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich/Berlin 2008, S. 9.
[19] Ebd., S. 26.
[20] Marion Poschmann: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht.* (wie Anm. 14), S. 129.
[21] Ebd., S. 42.

„Wo sind eure Lieder, eure alten Lieder?“

Das Neue Lied in der postnationalen Konstellation der 1960er-Jahre

Christian von Zimmermann (Universität Bern)

Die Sektion vier der Asiatischen Germanist(inn)entagung 2019 stand unter dem leitenden Thema „Nach dem Nationalen – jenseits des Nationalen“ und rekurrierte damit auf einen modisch gewordenen Begriff des Postnationalismus. Im Konzept des deutschen Philosophen Jürgen Habermas (*1929) bezeichnet Postnationalismus in den 1990er-Jahren eine Krise der Nationalstaaten.[1] Habermas erhoffte sich postnationale Antworten auf einen Prozess der Globalisierung, der zur Auflösung der Grenzen zwischen nationalen Politiken, Wirtschaftsentwicklungen und Gesellschaften geführt hatte. Während der Begriff der ‚Nation‘ im europäischen 19. Jahrhundert seine Leistungsfähigkeit als soziales Integrationskonzept gezeigt habe,[2] breche der Globalisierungsprozess die Nation im Sinn der Konstruktion einer durch Raum, Mythos, Geschichte und Rasse essentiell bestimmten Herkunftsgemeinschaft auf. Gesellschaften, welche immer stärker durch Migration geprägt seien, müssten an die Stelle eines Herkunftsnationalismus neue soziale Integrationsmodelle „gegenseitiger Anerkennung“[3] setzen. Habermas entwirft für die demokratischen Systeme das Modell eines Verfassungspatriotismus.[4] Der Begriff Verfassungspatriotismus erinnert an ein Idealbild der Schweizer Willensnation, wie es sich im 19. Jahrhundert angesichts der kulturellen Vielfalt der Schweizer Kantone als Einheitskonzept entwickelt hatte. Insofern greift auch dieser Begriff auf das Repertoire der Identitätskonstruktionen des 19. Jahrhunderts zurück.

Als kulturwissenschaftlichen und historischen Leitbegriff hat in jüngerer Zeit der Historiker Jörn Rüsen in einem Bloggbeitrag der *Public History Weekly* (2016) den ‚Postnationalismus‘ – wie andere Postismen auch – einer Kritik unterworfen.[5] Der inflationäre Gebrauch der Postismen verweise, so Rüsen, auf

---

[1] Jürgen Habermas, Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie. In: Ders., Die postnationale Konstellation. Politische Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp 2095), S. 91–169.

[2] Ebd., S. 110.

[3] Ebd., S. 113.

[4] Ebd., S. 114.

[5] Jörn Rüsen: Post-ismus. Die Geisteswissenschaften, ver-rückt durch ihre Trends. In: *Public History Weekly* 4 (2016) 27, DOI: dx.doi.org/10.1515/phw-2016–6895.

ein Defizit, welches er auf die Formel bringt: „Die Zukunft ist leer, sie ist lediglich ein Überbleibsel der Vergangenheit.“ In den Postismen erweise sich das Ungenügen der Gegenwartsanalysen, die keine eigene Begrifflichkeit und keine eigene Analyse für die Zukunftsperspektive der Gegenwart aufweisen. Postnationalismus erweist sich in diesem Zusammenhang als Übergangsform, als Phase einer Neuorientierung sowohl in den institutionellen Rahmen wie in der Identitätsbestimmung der Individuen. Er ist die Frage „wie weiter?“ und nicht schon die Antwort.

Nicht erst Habermas hat das Ende des Nationalstaates thematisiert. Vielmehr sind um 1960 unter anderen Karl Jaspers (1883–1969)[6] und Hannah Arendt (1906–1975)[7] mit Thesen von der „Lebensunfähigkeit“ (Arendt) des Nationalstaates in der Gegenwart aufgetreten. Hannah Arendt betont in einem Vortrag die Pervertierung der Idee des Nationalstaates in der jüngeren Geschichte:[8]

> „Das Volk hat […] seine im voll entwickelten Nationalstaat vollzogene politische Emanzipation, seine Zulassung in den öffentlichen Raum, in dem jeder Bürger das Recht haben soll, gesehen und gehört zu werden, zumeist für erheblich weniger wichtig erachtet, als dass ihm durch seine eigene ihm zugehörende Regierung das nationale Zusammenleben auf dem ererbten, historisch gewachsenen Gebiet garantiert werde.“

Die Geschichte der Nation zeige, „dass das in der Nation geeinte Volk in vielen Ländern bereit scheint, sich nahezu jede Zwangsherrschaft gefallen zu lassen, solange seine nationalen Belange gewahrt bleiben“.[9] Der Nationalstaat hat sich in dieser Sicht überlebt, da er weder seine ursprüngliche Funktion zur Durchsetzung und Wahrung der Demokratie wahrnehmen noch auf die „Verkehrs- und Bevölkerungsbedingungen“ der Gegenwart eine Antwort geben könne.[10] Postnationalismus ist in diesem Sinn bereits ein Signum der 1960er-Jahre. Jaspers und Arendt haben beide auch vor der politischen Kraft einer Illusion des Nationalen – vor dem „Wahn seiner noch fortbestehenden Realität“ (Jaspers) – gewarnt, die sich in katastrophaler Weise Bahn brechen könne.

Diese postnationale Debatte stellte sich gerade auch in den einst national vereinnahmten Bereichen der Kultur. Waren Sprache und Kultur geradezu die

---

[6] Karl Jaspers, Ende des deutschen Nationalstaats. In: Ders., Freiheit und Wiedervereinigung. Über Aufgaben deutscher Politik. München: Piper 1960, S. 53–55.

[7] Hannah Arendt, Nationalstaat und Demokratie (1963). In: HannahArendt.net. Zeitschrift für politisches Denken 2 (2006), *http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/94/154*. – Erstveröffentlichung des Vortragsmanuskripts, das Hannah Arendt für eine am 11. Juli 1963 produzierte Diskussionssendung im Radioprogramm des WDR nutzte.

[8] Ebd.

[9] Ebd.

[10] Ebd.

Essenz der Konzeption einer Kulturnation gewesen, so stellten sich nach deren Zusammenbruch umso deutlicher die Fragen nach dem Verhältnis von Literatur und Politik, nach literarischen Traditionen jenseits des Nationalen und generell nach der Rolle der Kultur in den gesellschaftlichen Gegenwartsanalysen und Zukunftsentwicklungen. In der älteren Generation hielt dabei mancher an Hoffnungen auf ein geeintes Deutschland fest und vertrat politisch auch weiterhin die Idee eines deutschen Volkes. Die fehlende Aussicht auf eine politische Umsetzbarkeit dieser Hoffnungen und die vor allem um 1960 einsetzende kritische Auseinandersetzung mit den damit verbundenen Traditionslinien schufen einen offenen Raum für neue Konzepte. Hier haben die Debatten in der Gruppe 47 und ihrem publizistischen Vorläuferorgan *Der Ruf*[11] ihren Ort, die Diskussionen um die Entwicklung eines neuen deutschsprachigen Liedes und einer neuen Form der Subkultur, wie sie von den Waldecker Festivals *Chanson – Folklore – International* 1964–1969[12] ihren Ausgang nahmen und in der Studierendenbewegung der 68er kulminierten, und auch die Suchbewegungen für eine andere Positionierung des Theaters bei den Internationalen Studententheaterwochen, die von 1949 bis 1968 in Erlangen durchgeführt wurden und nicht zuletzt zum Motor für die Rezeption internationaler Theaterentwicklungen wurden.[13]

Mein Interesse gilt den Waldecker Festivals, die als die ersten Open Air Festivals in Deutschland gelten. Sie wurden Anfang der 60er-Jahre aus dem Bedürfnis heraus entwickelt, die Krise der nationalistisch vereinnahmten Kultur nicht einfach durch Kommerzialisierung des Kulturbetriebes zu ersetzen. Vielmehr suchte man nach einem neuen Anschluss an Traditionen im Sinn einer zeitgemässen Gegenkultur zum kommerziellen Betrieb. Die Burg Waldeck war hierzu besonders geeignet, da sie als ein Verbindungsglied zwischen den Jugendkulturen der Weimarer Republik und der Bundesrepublik dienen

[11] Vgl. Alexander Gallus, „Der Ruf" – Stimme für ein neues Deutschland. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (2007), Nr. 25, S. 32–38.

[12] Die Festivals sind dokumentiert in: Die Burg Waldeck Festivals 1964–1969. Chansons – Folklore – International. Hg. von Michael Kleff. 10 CDs mit Begleitband. Bremen: Bear Family Record ^{3}2008. – Vgl. ferner: Holger Böning, Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR. Bremen: edition lumière 2004 (Presse und Geschichte. Neue Beiträge 12); Detlef Siegfried, Chanson Folklore International. Die Festivals auf der Burg Waldeck 1964 bis 1969. In: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Hg. von Claudia Selheim u. Barbara Stambolis. Nürnberg: Verlag des Deutschen Nationalmuseums 2013, S. 183–189.

[13] Vgl. Udo Eidinger, Zweiundzwanzig wilde Jahre des (nicht) Erwachsenwerdens. Studententheater in Erlangen von der Nachkriegszeit bis 1968. In: 300 Jahre Theater Erlangen. Vom hochfürstlichen Opern- und Komödienhaus zum Stadttheater der Zukunft. Hg. von Karoline Felsmann u. Susanne Ziegler. Berlin: Theater der Zeit 2019, S. 56–61; Dorothea Kraus, Theater-Proteste. Zur Politisierung von Strasse und Bühne in den 1960er Jahren. Frankfurt/M. u. New York: Campus 2007.

konnte. Die Burg mit ihrem Vorgelände war bereits in den frühen Jahren der Jugendbünde um 1910 ein bündischer Treffpunkt gewesen und wurde nach 1950 allmählich als solcher wiederbelebt. Die bündische Jugend, einst vor dem Ersten Weltkrieg mit deutlich antizivilisatorischem Impuls und gegen einen phrasenhaften liberalen Nationalismus gegründet, hatte sich im Lauf der Weimarer Republik immer soldatischer organisiert und war so in doppelter Weise anfällig für die völkischen Ideologeme. Einige Gruppierungen waren in den NS-Jugendorganisationen aufgegangen,[14] andere Gruppen wurden verboten, und wenige wirkten insgeheim weiter. Manche Bündische gruppierten sich im Widerstand etwa der *Deutschen Jungfront*, erlebten auch politische Verfolgung oder gingen ins Exil.

Als sich in den 50er-Jahren die Bünde neu formierten, gab es zwar eindeutig reaktionäre Gruppierungen, die von ehemaligen Angehörigen der Hitlerjugend oder völkischer Bünde der Weimarer Zeit gegründet wurden und sich etwa im völkisch und revanchistisch argumentierenden *Kameradschaftsring Nationaler Jugendverbände* zusammenfanden,[15] aber auch liberaler ausgerichtete Verbände, welche die problematische Geschichte der Bünde teils zu verdrängen strebten, teils aber auch reflektierten und nach unbeschädigten Traditionslinien suchten.

Ein Repräsentant des freidenkenden Teils dieser Neubündischen war der 1933 geborene Peter Rohland. Schon 1951 kam er mit anderen Mitgliedern der Schwäbischen Jungenschaft auf die Burg Waldeck, wo zunehmend die Überwindung der Jungenschaftsideale der Vorkriegszeit stattfand.[16] Rohland stammte aus einem musikalischen Elternhaus und brach sein Jurastudium in Berlin ab, um Musikwissenschaft zu studieren. In bündischer Jugend hatte er Gitarre spielen gelernt, und er fiel offenbar schon früh mit einer tragenden Singstimme auf, die auch Einzelliedvorträge erlaubte. Peter Rohland wurde rasch zur Leitfigur einer Bewegung in der bündischen Jugend, welche unbeschädigte Liedtraditionen sammelte, sich (wieder) international öffnete und sich zunehmend ein selbst gedichtetes Liedrepertoire aufbaute. Rohland selbst sammelte griechische, besonders aber jiddische Lieder neben Liedern von Schiffern und Fuhrleuten, Landstreichern und Vaganten. Anfang der 60er-Jahre, noch vor den Waldeck-Festivals trat Rohland in Konzerten auf – teils gemeinsam mit internationalen Folkkünstlern. Am Ende seines kurzen Lebens – Rohland starb überraschend im Jahr 1966

[14] Vergleiche: Christian Niemeyer, Die dunklen Seiten der Jugendbewegung. Vom Wandervogel zur Hitlerjugend. Tübingen: Francke 2013.

[15] Jesko Wrede, … nicht bloß harmlose Pfadfinder: Völkische Jugendbünde. In: Bundeszentrale für politische Bildung bpb.de vom 7.7.2016 (https://bit.ly/31HfcX9; besucht am 17.08.2019).

[16] Vgl.: Hotte Schneider, Die Waldeck. Lieder – Fahrten – Abenteuer. Potsdam: vbb 2005.

– entdeckte er die Demokratenlieder der 1848er als fortzuführende Liedtradition neu und begründete damit ein Revival der nun von diversen Liedermachern und Liedergruppen gesungenen Lieder, die – wie das bekannte Vormärzlied von Freiligrath *Trotz alledem* –[17] teils auch für Gegenwartsbelange fortgedichtet wurden. Der Rückgriff auf die „Lieder deutscher Demokraten"[18] ist im Kontext einer postnationalen Debatte besonders relevant, da hier explizit der Anschluss an jene emanzipatorischen Ideen gesucht wird, deren mindestens partielle Verwirklichung im Nationalstaat durchgesetzt wurde. Nach dem in den 60er-Jahren weithin diskutierten Scheitern des Nationalstaates wird der Rückgriff auf die ursprünglichen Freiheitsideale vollzogen. Die parallele Entdeckung der jiddischen Liedtradition[19] schliesst dabei bewusst an Traditionen an, die im Kontext kulturnationaler Ideen Aussenseiter geblieben waren oder negiert, unterdrückt oder verfolgt wurden. Dem Nationalchauvinismus und Rassismus der Elterngeneration setzte Rohland so eine Besinnung auf unterschiedliche besonders auch jiddische Traditionen und auf liberale Werte entgegen. Dabei blieb er nicht bei der Adaption der Lieder stehen, wie sein Auftritt mit jiddischen Liedern im Jüdischen Gemeindehaus, Fasanenstrasse, in Berlin 1963 zeigt, und er plädierte für eine Neubestimmung des Begriffes Volkslied, welche die Überwindung der kulturnationalen Paradigmen einlösen soll:[20]

> „Ich glaube, es ist an der Zeit, den Nebel auseinanderzublasen, mit dem die Romantiker und die völkischen Ideologen unsere Volkslieder umgeben haben. […] Wir müssen diesen Begriff endlich berichtigen. Deutsche Volkslieder haben weder mit ‚Volksseele' noch mit ‚ewigen Werten' etwas zu tun. Es sind einfach Lieder, die den ganzen Aspekt menschlichen Lebens umfassen, von der äußersten Sentimentalität bis zur harten oder derben Darstellung."

Rohland hatte sich schon zuvor sowohl vom gemeinschaftsbildenden Wander- und Marschlied der Bünde als auch vom kommerziellen Konsumschlager distanziert, und er propagierte stattdessen das Einzellied, welches der Sänger am Lagerfeuer vorträgt. Das Ideal dieses Einzelliedes war für ihn die Tradition

[17] Das Lied, das Freiligrath nach einer Vorlage von Robert Burns dichtete, ist in zahlreichen Aufnahmen von Peter Rohland, Hannes Wader, Wolf Biermann u. a. bekannt; dabei werden auch neue Strophen (etwa bei Hannes Wader) hinzugefügt.

[18] Peter Rohland, Lieder deutscher Demokraten. Vinyl, LP. Hamburg: Teldec 1967 (Edition Peter Rohland 1).

[19] Peter Rohland: Der Rebbe Zingt. Jiddische Volkslieder Und Chansons. Vinyl, EP. Hamburg-Eidelstedt: Thorofon 1963 (Thorofon Nr. 12); ders., Lieder Der Ostjuden I. Hamburg: Teldec 1968 (Edition Peter Rohland 3).; ders., In Concert. Lieder Der Ostjuden II. Hamburg: Teldec 1970 (Edition Peter Rohland 4).

[20] Peter Rohland im Gespräch mit Bernhard E. Wette, in: Song 1 (1966), S. 36.

des französischen Chansons[21] – auch als Brücke zur deutschsprachigen Chansonkunst der Weimarer Republik. Im Kontext der Festivals wurde das Neue Lied schliesslich zum Ausgangspunkt offener Diskussionen und sollte insofern ein Instrument der Meinungsbildung sein und nicht länger der Inszenierung uniformer Identität gelten.

Peter Rohland war wegen seiner Kontakte in die Musikszene und seiner Bekanntheit eine der zentralen Gestalten bei der Begründung der auch medial erfolgreichen Waldeck-Festivals, die als eine Art Bauhaus des Liedes mit Workshops, internationalen Gästen und neuen Lieddichtern Wege zu einem neuen deutschsprachigen Lied weisen sollten. Zu den frühen Stars der Festivals gehörte der Jurist Franz Josef Degenhardt (1931–2011),[22] der ebenfalls aus bündischen Kontexten stammte und seine frühen Lieder zwischen bündischer Tradition und französischem Chanson einrichtete. Degenhardt brachte die Suche nach verschütteten Traditionen und neuen Ausdrucksformen, der sich die Festivals von Burg Waldeck verpflichtet hatten, in einem kleinen Lied prägnant zum Ausdruck, das 1968 auf der Schallplatte „Wenn der Senator erzählt“ zu hören war und wohl schon vorher auf der Burg Waldeck vorgetragen worden war.[23]

Die erste Strophe zeigt die Herausforderung, eine eigene Liedtradition aufzubauen, die der als politisch passiv empfundenen und allein auf Konsum ausgerichteten Gegenwartsgesellschaft ein substantielleres Lied entgegensetzen sollte. Dabei klingt auch der Blick auf andere Sprachkulturen an, in denen sich wie besonders in der amerikanischen Gewerkschafts- und Folkbewegung politische Sehnsüchte und alternative Gesellschaftskonzepte im traditionellen Liedgut artikulieren konnten.

„Wo sind eure Lieder,
eure alten Lieder?
fragen die aus anderen Ländern,
wenn man um Kamine sitzt,
mattgetanzt und leergesprochen
und das high-life Spiel ausschwitzt.“

---

21 Peter Rohland, Vertäut am Abendstern. Peter Rohland singt Chansons zur Nacht. EP, Vinyl. Thorofon 1962. – In einem Booklet zur EP forderte er dazu auf, ein eigenständiges Chanson in deutscher Sprache zu schaffen,

22 Vgl. u. a.: Reinold Ophüls-Kashima, Der Liedermacher Franz-Josef Degenhardt und dessen Lieder als Spiegel des Zeitgeists und gesellschaftlicher Entwicklungen in Deutschland. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder (Sophia Universität) 25 (2008), S. 47–83.

23 „Die alten Lieder“. In: Franz Josef Degenhardt, Wenn der Senator erzählt. Hamburg: Polydor 1968, B3.

Die erste Strophe wirft die zentrale Frage auf und betont in der Wiederholung die alte Liedtradition, nach der nur noch die Fremden, nicht aber die Muttersprachler(innen) fragen. Man mag in der Strophe noch Anklänge an die bündischen Gedankenwelt sehen, wenn hier die Liedtradition einer auf Konsum orientierten Highlife oder Jetset-Gesellschaft entgegengestellt wird, in welcher Tanzvergnügen – wie sie breite Teile der kommerzialisierten Jugendkultur bestimmten – und inhaltlose Konversation den Ton angeben. Entgegen der Aufbruchsstimmung der traditionellen bündischen Lieder fehlt freilich ein Fluchtort, um dieser Gegenwartsgesellschaft andere Akzente entgegenzusetzen:

„Ja, wo sind die Lieder,
unsre alten Lieder?
Nicht für'n Heller oder Batzen
mag Feinsliebchen barfuss ziehn,
und kein schriller Schrei nach Norden
will aus meiner Kehle fliehn.

Tot sind unsre Lieder,
unsre alten Lieder.
Lehrer haben sie zerbissen,
Kurzbehoste sie verklampft,
braune Horden totgeschrien,
Stiefel in den Dreck gestampft."

Degenhardts Lied verweist auf die Problematik der durch den Lauf der Geschichte fragwürdig gewordenen Lieder, die in der Hitlerjugend oder in der Wehrmacht gesungen wurden – und teils auch in der 1955 offiziell eingeführten Bundeswehr weiterhin zum soldatischen Liedgut zählten.

Jürgen Reulecke hat die konkreten Liedbezüge, welche diese Verse von Degenhardt bieten, herausgearbeitet:[24]

„‚Ein Heller und ein Batzen' war ein Jungmännertrinklied, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst in den studentischen Burschenschaften, dann auch in vielen Jugendgruppen gesungen wurde. Das Liebeslied vom ‚Feinsliebchen', um 1815 entstanden, wurde 1908 von Hans Breuer (1883–1918) in sein seither in vielen Auflagen nachgedrucktes Wandervogelliederbuch „Der Zupfgeigenhansl" aufgenommen. Und die Zeile vom ‚schrillen Schrei nach Norden' ist der dritten Strophe des Liedtextes ‚Wildgänse rauschen durch die Nacht" von Walter Flex (1887–1917) aus dessen

[24] Jürgen Reulecke, „Tot sind unsre Lieder". In: Aufbruch der Jugend (wie Anm. 12), S. 172f., hier S. 173.

> 1916 herausgekommenen Bestseller „Der Wanderer zwischen beiden Welten‘ entnommen, vertont von dem aus dem Wandervogel stammenden Liedermacher Robert Götz (1892–1978). Diese drei Lieder – drei Traditionsstränge also − waren in der allgemeinen Liedkultur bis in die frühen 1960er Jahre hinein für viele Angehörige mehrerer Jugendgenerationen prägend, gemeinschaftsstiftend und emotionalisierend gewesen. Seit Ende der 1960er Jahre jedoch […] leben sie zwar noch im Erinnerungsbestand der heutigen Senioren weiter, sind aber ansonsten vergessen oder haben, wie das bei dem Flex-Lied von den Wildgänsen in der jüngeren Vergangenheit mehrfach der Fall war, scharfe Kontroversen über dessen Sinn und Inhalt ausgelöst.“

Insbesondere das Lied „Wildgänse rauschen durch die Nacht“ hat eine fragwürdige Geschichte als Soldatenlied. Walter Flex (1897–1917) hat dieses Lied im Zusammenhang mit seiner symbolischen Überhöhung des Freundes und Wandervogels Ernst Wurche geschrieben, der als Weltkriegssoldat 1915 gefallen war. Das Lied wurde auch von der Hitlerjugend gesungen, und es existiert eine Aufnahme als Wehrmachtslied. Bis in die 1970er-Jahre war es Teil des Liedgutes von Studentenverbindungen, der Bundeswehr, und findet sich auch unter den zu Schlagern uminterpretierten Wanderliedern von Heino (Heinz Georg Kramm, *1938). Degenhardt wendet sich somit auch gegen einen Teil der Vergangenheit der eigenen bündischen Sozialisation und deren Tradierung nach 1945.

Mit vielen seiner frühen Lieder profitierte Degenhardt freilich auch vom neuromantischen Sound der bündischen Lieder,[25] aber er machte seine Anleihen auch bei Moritaten[26] und vor allem beim französischen Chanson.[27] Die Pervertierung der meisten nationalen Traditionen und die Warnung vor einem weiterhin bestehenden oder neu aufkeimenden Nationalchauvinismus bilden einen Ausgangspunkt seines Liedwerkes,[28] welches sich bis in die spä-

[25] Sein frühes Lied „Drei Kugeln“ (1963) fand selbst wieder Eingang in Liederbücher von Jugendbünden und Pfadfinder.

[26] Insbesondere in frühen Liedern schloss Degenhardt explizit an die Tradition der Moritat und des Bänkellieds an. Seine eigenen Lieder nannte er ‚Bänkel Songs‘: Franz-Josef Degenhardt, Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht. Baenkel-Songs 63. LP, Vinyl. Köln: Polydor 1963 (Vom Cabaret zum Kabarett); ders., Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. LP, Vinyl. Köln: Polydor 1965 (Kabarett).

[27] Später hat Degenhardt das Vorbild von Georges Brassens explizit herausgestellt, zu dessen Tod er das Lied „Au père éternell“ (1982) schrieb. 1986 publizierte Degenhardt zudem eine Platte mit nachgedichteten Brassens-Chansons: Franz-Josef Degenhardt, Junge Paare auf den Bänken. Franz-Josef Degenhardt singt Georges Brassens. LP, Vinyl. Hamburg: Polydor 1986.

[28] Schon vor den späteren Politsongs findet sich mit der Ballade vom Schäfer August („Wölfe mitten im Mai“, 1965) eine deutliche Warnung angesichts der Gründung der NPD in Westdeutschland.

ten Produktionen zwischen einem sozialistisch motivierten Internationalismus und kritischen Heimatliedern einpendelte.[29]

Ebenso wie Degenhardt suchten auch die beiden jüngeren Liedermacher Reinhard Mey (*1942) und Hannes Wader (*1942), die ebenfalls bei den Waldeck-Festivals reüssierten, nach Möglichkeiten zur Adaption der Lieder und Vortragstechnik des französischen Chansonniers Georges Brassens (1921–1981). Reinhard Mey begann sogar seine Karriere zweisprachig und war zunächst unter dem Namen Frederik Mey auch als Chansonnier französischer Sprache erfolgreich. Später finden sich etwa in seinen Berlinliedern wehmütige, eine problematische Geschichte erinnernde kritische Heimatbezüge (etwa in den Liedern „Berlin tut weh", 1986, und „Mein Berlin", 1990).

Hannes Wader, der ebenfalls vom französischen Chanson beeinflusst war, wurde nicht zuletzt durch seine Interpretation von Partisanen-, Arbeiter-[30] und Demokratenliedern[31] bekannt. Mit niederdeutschen Liedern übernahm auch er Heimatbezüge in sein Liedrepertoire.[32]

Die Suche nach einer anderen Liedtradition bestand bei den Festivals (1) in der Reintegration solcher Liedbestände, die der spezifisch deutsche rassistische Nationalismus ausgegrenzt hatte, wie besonders der jiddschen Tradition, (2) in der Neuentdeckung der Demokratenlieder, bei denen insbesondere der emanzipatorische Zug betont wurde (nicht aber der nationale), (3) in der grenzüberschreitenden Wahrnehmung von Folktraditionen, die besonders aus dem anglophonen Sprachraum, aus Skandinavien und Israel importiert wurden, (4) in der Orientierung an aktuellen Tendenzen des französischen Chansons, und (5) in einem besonderen Interesse an den Liedern des amerikanischen Civil Rights Movement und der Protestlieder aus Lateinamerika. In den weiteren Werkentwicklungen der Liedermacher finden sich daneben Rückgriffe auf verschüttete Volksliedtraditionen, regional gebundene und auch dialektal geprägtes Liedgut und in der weiteren Entwicklung neue Heimattöne, welche Heimat als gelebten, aber immer auch brüchigen Identitätsbezug erkennbar werden lassen, der weder den kritischen Blick auf die Gegenwart noch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ausklammert.

In einer Mischung aus Konzerten, Workshops und Diskussionsgruppen wurde bei den Festivals über die Möglichkeit deutscher Chansons und politischer Lieder debattiert, über die Politisierung und ggf. sozialistische Ausrichtung der Festivals. Als Gegenbewegung zum deutschsprachigen Schlager ent-

[29] Interessant sind in diesem Zusammenhang etwa die Alben „Aus dem Tiefland" (CD. Polydor 1994) oder „Dämmerung" (CD. Koch Music 2006) mit deutlichen Rückwendungen auch zu bündischen Jugenderlebnissen.

[30] Hannes Wader singt Arbeiterlieder. LP, Vinyl. O.O: Philips 1977.

[31] Hannes Wader, Volkssänger. LP, Vinyl. O.O: Philips 1975.

[32] Hannes Wader, Plattdeutsche Lieder. LP, Vinyl. O.O: Philips 1974.

wickelte sich aus diesem Kontext aber auch eine über mehrere Jahrzehnte anhaltende Liedermacher(innen)szene in Westdeutschland, deren kulturelle Integrationskraft gerade auch etwa für die Antiatomkraftbewegung der 1970er-Jahre von nicht zu unterschätzender Bedeutung war. Aus der Antiatomkraftbewegung erhält auch ein neuer Heimatdiskurs neue Impulse.[33]

Gerade in der Suche nach dem Neuen Lied, in der muttersprachlichen Orientierung (vielfach verbunden mit einer Neubesinnung auf Dialekte), in den vielen Liedern, welche unmittelbare Lebenswelt und heimatliche Räume besingen, zeigt sich der Versuch, den Leerraum von Identitätsbezügen zu füllen, den der pervertierte Nationalstaat in den Augen vieler gelassen hatte. Die postnationale Konstellation bedeutet freilich auch, dass sich die Antworten vervielfältigen. Sowohl in den Formen – vom bündischen Lied bis zum Politsong, vom französisch inspirierten Chanson bis zum Kabarett, vom Ostermarschlied bis zur Politperformance – als auch in den Antworten, die von sozialistischen Hoffnungen bis zur Integration in das Modell des Verfassungspatriotismus reichen, ist die Bewegung des Neuen Liedes der 60er- und 70er-Jahre stets eher eine Frage als eine Antwort geblieben. Als Ausdruck der Suche nach Positionen, nach einer adäquaten Haltung zu Gegenwart, Geschichte und Heimat übernahm das neue Lied eine generationell identitätsstiftende Funktion.

Zugleich freilich war die Liedermacherszene Teil jener kulturellen Bewegung in Westdeutschland, die sich den immer wieder aufkeimenden nationalchauvinistischen Tendenzen entgegenstellte und damit dem „Wahn [der] noch fortbestehenden Realität des Nationalstaats“, ohne freilich Bedürfnisse nach heimatlicher Identitätsstiftung zu negieren. Wie man in diesem Zusammenhang die Teilung Deutschlands verarbeitete und sie zum Thema machte, bedürfte einer vertieften Studie. Am Beginn des Festivals stand die Überwindung der Grenze im europäischen Massstab im Vordergrund und nicht zuletzt die kulturelle Öffnung für alle europäischen Kulturen in West und Ost.

[33] Dies zeigt sich nicht zuletzt in der drei Länder übergreifenden Zusammenarbeit der Liedermacher Walter Moßmann (1941–2015), Ernst Born (*1949) und anderer im badisch-elsässisch-schweizerischen Dreyeckland. Vgl. etwa: Dreyeckland – Neue Lieder Und Gedichte aus Kaiseraugst, Wyhl, Fessenheim. Doppel-LP, Vinyl. München: Trikont 1977.

Sektion 5

Mischen oder Nischen bilden — Aspekte der modernen Medienkultur

Kluges Benjamin

Verweise auf Walter Benjamin in Alexander Kluges Erzählungen und TV-Magazinen

Andreas Becker (Keio-Universität, Tokyo)

Walter Benjamin als Protagonist und Thema in Kluges Erzählungen

Ein für Alexander Kluge stilbildender Autor ist Walter Benjamin. Sowohl zu dessen ‚Zitieren ohne Anführungszeichen'[1], d. h. zu seinem Montageverfahren, seinen medientheoretischen Prämissen, der Geschichtsphilosophie wie auch der Passagenarbeit ließen sich leicht Bezüge herstellen.[2] Ich möchte aber konkreter danach fragen, wo Kluge sich vor allem in seinem erzählerischen Werk direkt auf die historische Person Walter Benjamins bezieht. In welchen Kontext setzt er Benjamin und welchen literarischen Stil benutzt er? Wie erzählt Kluge einen theoretischen Ahnen? Wo verlaufen die Grenzen zwischen Fiktion und Bericht? Abschließend möchte ich Kluges Interviewmagazine, in denen er seine Diskutanten zu Benjamin befragt, mit in meine Überlegungen einbeziehen.

Kluge hat Benjamin in folgenden Geschichten zu einem seiner Protagonisten gemacht bzw. sich, dessen Namen nennend, mit seinen Thesen auseinandergesetzt:

Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts[3]
Walter Benjamins Lieblingsfilm[4]
Walter Benjamin in Moskau[5]
Wahrsagekraft aus dem Vergnügungspark[6]

---

[1] So heißt es: „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen. [N 1,10]" Walter Benjamin (1983): *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 572.

[2] Siehe hierzu Andreas Becker (2004): *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld: transcript, S. 227f.; Kai Lars Fischer (2013): *Geschichtsmontagen. Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeptionen und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge*, Hildesheim: Olms.

[3] Alexander Kluge (2003): *Die Lücke, die der Teufel läßt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 199–200.

[4] Ebd., S. 492–493.

[5] Ebd., S. 641–642.

[6] Ebd., S. 692–693.

Gußeiserne Balkons als Saturnring oder Saturnring aus Gußeisen[7]
Walter Benjamin kommt bis Halberstadt[8]
Eine Beobachtung von Walter Benjamin[9]
W. Benjamin, die Sterne und die Revolution[10]
Die schöne Krähe[11]

Es ist klar, dass Kluge mit dieser ästhetischen Operation Fiktion und Realität ineinander windet, sich also jener Fake-Strategien bedient,[12] die sein ganzes Werk durchziehen und die die Realität nicht als ein abgeschlossenes Gebilde anerkennen, sondern diese aufrauen. Sprache *erzeugt* also in dieser Hinsicht Realität und berichtet nicht nur von dieser – und Kluge thematisiert (und ironisiert) genau diesen Prozess. Schon in seinem Text *Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft* von 1975 heißt es:

> Es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen. Sie hat eine Papiertiger-Natur. Den Einzelnen trifft sie real, als Schicksal. Aber sie ist kein Schicksal, sondern gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen, die eigentlich die ganze Zeit über etwas anderes wollten und wollen. Insofern ist sie in mehrfacher Hinsicht gleichzeitig wirklich und unwirklich. Wirklich und unwirklich in jeder ihrer einzelnen Seiten: kollektive Wünsche der Menschen, Arbeitskraft, Produktionsverhältnisse, Hexenverfolgung, Geschichte der Kriege, Lebensläufe der Einzelnen. Jeder dieser Ausschnitte für sich und alle zusammen haben antagonistische Eigenschaft: sie sind eine reißerische Erfindung und sie treffen wirklich.[13]

Wie wenig Kluge an einer sachlichen Argumentation liegt, wird an dem protokollartigen Stil deutlich, der mehr die subjektiven Assoziationen wiedergibt und es dem Leser dann überlässt, weiter zu denken. Seine Diktion ist die der *Zeit der 1970er Jahre.* Mao Zedongs Schriften waren damals in der europäi-

[7] Ebd., S. 890–891.
[8] Alexander Kluge (2006): *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 571–574.
[9] Alexander Kluge (2007): *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 143–145.
[10] Alexander Kluge (2012): *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe*, Berlin: Suhrkamp, S. 326–331.
[11] Alexander Kluge (2016): „Die schöne Krähe", in: Valentin Mertes; Christian Schulte, Stefanie Schmitt und Winfried Siebers (Hg.): *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 149–150.
[12] Siehe hierzu seine Bände *Facts & Fakes* Fernsehnachschriften, die im Verlag *Vorwerk 8* erschienen sind: Alexander Kluge (2000): *Facts & Fakes. Verbrechen*, Berlin: Vorwerk 8; ders.: *Facts & Fakes. Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*, Berlin: Vorwerk 8; ders. (2002): *Facts & Fakes. Der Eiffelturm, King Kong und die weiße Frau*, Berlin: Vorwerk 8.
[13] Alexander Kluge (1975): „Die schärfste Ideologie: daß sich die Realität auf ihren realistischen Charakter beruft", in: ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 215–222, zit. S. 215.

schen Linken sehr populär, weshalb Kluge den Begriff „Papiertiger" von ihm übernimmt, ein Kuriosum. Dennoch, Kluges Verfahren ist höchst vielschichtig, weshalb ich es zunächst an einer Erzählung kurz darlegen möchte.

KLUGES GESCHICHTE „WALTER BENJAMIN KOMMT BIS HALBERSTADT". DIE ERZÄHLUNG ALS KUNDE

Es ist die Geschichte *Walter Benjamin kommt bis Halberstadt* aus *Tür an Tür mit einem anderen Leben*.[14] Kluge ist bekanntlich in Halberstadt geboren. Einige seiner Geschichten und Filme handeln von dieser Stadt und seinem Elternhaus, so schon sein erster Langfilm *Abschied von Gestern* (1966), aber auch einige der frühen Interview-Filme wie auch die vorangestellten Erzählungen.[15] Sein Vater Ernst war Arzt und Opernkenner, so dass Kluge von Kindheit auf schon mit der Gattung vertraut ist.

Die Geschichte handelt von Benjamin, der 1932 wegen eines Zugdefekts in Halberstadt strandet, um schließlich im Stadttheater Giacomo Puccinis *Madame Butterfly* zu sehen. Kluge spinnt darin die Fiktion, was geschehen und gesprochen worden wäre, wenn sein Vater an jenem Abend Benjamin getroffen hätte.[16] Dazu setzt Kluge die Opernhandlung als eine Art Hintergrundrelief ein, was der Geschichte eine Komplexität verleiht, denn auch sie handelt von der Begegnung zweier Menschen aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Kluge kalibriert an diesem Mikroereignis die Geschichte neu und erprobt den historischen Konjunktiv: „Walter Benjamin war nach der Vorstellung durch den Bühneneingang zu den Garderoben der Künstler vorgedrungen, hatte den Regisseur aufgestöbert. Sie besuchten dasselbe Lokal am Martiniplan, in dem meine Eltern in ihrer Runde saßen, da nur wenige Lokale in der Stadt nach Ende einer Oper noch geöffnet hatten."[17]

In der erzählerischen Fiktion spielt die zeitliche Distanz, auch die Faktizität, gerade *keine* Rolle. Kluge bewegt sich, über Benjamin schreibend, dabei vollends in einem Programm, das Benjamin unter anderem in seinem Aufsatz *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* entwirft. Dort heißt es:

> Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre. Mit anderen Worten: beinah nichts mehr, was geschieht,

[14] Kluge: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, a. a. O., S. 571–574.
[15] Ebd., S. 559–570.
[16] Ebd., S. 573.
[17] Ebd., S. 572.

> kommt der Erzählung, beinah alles der Information zugute. Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten.[18]

Kluge also schlägt sich auf die Seite Lesskows (und Johann Peter Hebels *Kalendergeschichten*) und der Kunde, erzählt also *merkwürdige* Geschichten, erklärt nichts, sondern spekuliert, setzt Gerüchte über Tote in die Welt, entwirft Vermutungen, lässt den Leser ahnen, was passiert sein *könnte*. So lässt sich von außen nicht beurteilen, ob die ganze Konstellation als solche bereits eine Eulenspiegelei darstellt und frei erfunden ist (im Allgemeinen sollte man aber bei Kluge immer davon ausgehen, dass der historische Kern sehr gründlich recherchiert wurde und nicht *gelogen*, sondern höchstens *geflunkert* wird, wir dem Erzähler Kluge also durchaus vertrauen können). Der Geschichte ist ein Schwarzweißfoto vorangestellt, beschriftet mit „Halberstadt"[19], nach dem ersten Absatz folgt ein weiteres, kleiner gesetztes Foto, das offenbar biographische Bezüge hat und nach Art eines Fotoalbums betitelt ist mit: „Blumen im Wintergarten aus Anlaß der Geburt eines Sonntagsjungen"[20]. Bilder, Informationen, verifizierbare Urteile und Aussagen also, werden in Kluges Genremix zwischen Anekdote, Bericht, Erzählung und Notiz manchmal bewusst unscharf gesetzt. Diese Fährten desavouieren nicht den Autor Kluge, sondern den Status des Informationellen, der durch die Zeitung und die Medien erzeugt wurde und dessen scheinbare Objektivität nur eine Inszenierung ist. Sie werten die dem Anschein nach familiengeschichtlich überlieferte Kunde Kluges auf und erzeugen ein Gespür für die Erzählbarkeit von Wahrheit.

Es ist eine Hommage Kluges auf Benjamin, die diesen aber vom akademischen Podest herunterholt und wie in einem historischen Schnappschuss ungelenk und unsouverän zeigt, und den Alltag als eine Verkettung von beinah zufälligen Ereignissen, deren Sinn sich nur spekulativ und mit tagträumerischer Phantasie im Abstand von Jahrzehnten erschließt.

BENJAMINS FRAUEN UND KLUGES GESCHICHTE „DIE SCHÖNE KRÄHE"

Eine weitere Geschichte ist in eben jenem probabilistischen Stil gehalten. Sie trägt den Titel *Die schöne Krähe* und handelt von einer „der Frauen, zu denen sich Walter Benjamin hingezogen fühlte, und mit der er eine unbestimmte,

[18] Walter Benjamin (1996): „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", in: ders.: *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*, Michael Opitz (Hg.): Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 264, Abschnitt VI.

[19] Kluge: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, a. a. O., S. 570.

[20] Ebd., S. 571.

wechselvolle, aber stets erfüllte Liebschaft über fast ein Jahrzehnt unterhielt, wir wollen das eine ‚Beziehung' nennen, hatte eine straffe Gestalt. Leinen stand ihr gut. Ein festes Gesäß. Scharfe, kluge Augen. Ein Jungengesicht auf einem Mädchenkörper."[21]

Kluge nennt keinen Namen. Und wir wissen nicht, aus welcher Perspektive diese begutachtende Schilderung erfolgt. Auch die neuen Biographien Benjamins von Lorenz Jäger[22] und von Michael Jennings und Howard Eiland[23] geben wenig Auskunft dazu. Dokumentiert ist Benjamins Dreiecksbeziehung zu Asja Lacis mit dem Regisseur Bernhard Reich.[24] Benjamin lernte Lacis auf Capri kennen. Er schreibt, sie sei eine „bolschwestische Lettin aus Riga, die am Theater spielt und Regie führt, eine Christin"[25]. In der *Einbahnstraße* heißt es unter dem Titel *Waffen und Munition* über eine „Freundin" aus Riga, „sie habe die Lunte ihres Blicks an" ihn „gelegt – ich hätte wie ein Munitionslager auffliegen müssen"[26]. In Benjamins ausführlichem Moskauer Tagebuch lesen wir dann über ein Gespräch mit Lacis: „Merkwürdigerweise verstand ich diese ganz einfache Geschichte […] erst jetzt. Es geht mir so öfter: ich höre kaum, was sie sagt, weil ich so intensiv auf sie sehe."[27] Benjamin besucht sie in Moskau. Lacis ist im Sanatorium, besucht Reich und Benjamin immer nur kurz, er ist nur wenig mit ihr allein:

> Ich schrieb am Tagebuch und glaubte nicht mehr, daß Asja noch kommen würde. Da klopfte sie. Als sie hereinkam, wollte ich sie küssen. Wie meist, mißlang es. Ich holte die Karte an Bloch hervor, die ich begonnen hatte und gab sie ihr, um heranzuschreiben. Neuer vergeblicher Versuch ihr einen Kuß zu geben. Ich las, was sie geschrieben hatte. Auf ihre Frage, sagte ich ihr: ‚Besser, als wie Du an mich schreibst.' Und für diese ‚Unverschämtheit' küßte sie mich doch, umarmte mich sogar dabei.[28]

Es wird in diesem Zitat deutlich, wie Benjamin die Liebe romantisiert und wie wenig Benjamin versteht, dass sich in Revolutionszeiten auch die Liebe politi-

---

21 Kluge (2016): *Die schöne Krähe*, a. a. O., S. 149.

22 Lorenz Jäger (2017): *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*, Berlin: Rowohlt, e-Book-Ausg.

23 Howard Eiland; Michael W. Jennings (2014): *Walter Benjamin. A Critical Life*, Harvard: Harvard University Press, Kindle-Version.

24 Jäger: *Walter Benjamin*, a. a. O., S. 172.

25 Ebd., S. 157. Dort zit. aus: Walter Benjamin (1996): *Gesammelte Briefe*, Bd. II, Theodor W. Adorno Archiv (Christoph Gödde u. Henri Lonitz) (Hg.): Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 466.

26 Walter Benjamin (1991): „Einbahnstraße", in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 81–148, zit. S. 110.

27 Walter Benjamin (2016): *Moskauer Tagebuch*, Karl-Maria Guth (Hg.): Berlin: Contumax, S. 14, Eintragung vom 14. Dezember 1926. Zur ausführlichen Diskussion der obigen Zitate wie auch zur historischen Kontextualisierung siehe Jäger: Walter Benjamin, a. a. O., S. 172f.

28 Ebd., S. 19, Eintragung vom 16. Dezember 1926.

siert.[29] Lacis war eine selbstbewusste Frau, aber wir kennen ihre Perspektive nicht, denn ihre Autobiographie ist nicht in das Deutsche übersetzt.[30] Kluges Geschichte ist von Unschärfen durchzogen, die zurückgenommene und problematisierte Ahnungen bilden. So wird kaum mehr fassbar, was Kluge hier eigentlich erzählt. Klar ist, dass die Person in Kluges Geschichte „eine etwas schrille, hohe Stimmführung" hat,

> wenn sie sich erregte. In Erregung verfiel sie fast überall und immer. Die Kehllaute störten die Anwesenden. Walter Benjamin hätte sich gern vor Dritten mit dieser Attraktion gezeigt, für die Stimme schämte er sich. Gretel [wohl Gretel Adorno, Anm. Andreas Becker], die Erfahrene, von der ich die Geschichte habe, riet ihm davon ab, das Beutemädchen in die Gesellschaft einzuführen. Er könne ja heimlich und privat mit ihr tun, was er wolle. Gretel war nicht ganz unparteiisch, teilte Benjamin nicht gern mit einer anderen.[31]

Ganz folgerichtig endet die Geschichte mit der Beschreibung einer Fata Morgana.

Erzählt wird also nicht eine Begebenheit, sondern ein *fiktiver* Umgang Benjamins damit und wiederum eine herausgestellte *Problematisierung* seitens Kluges. Es ist dies ein Versuch, *zugleich* ein Gerücht zu streuen und der Person Benjamins gerecht zu werden. Die wertenden Färbungen der Erzählperspektive, die die Frau und ihre Eigenart wie ein Objekt beschreiben, bleiben ohne Urheber. Es sind Aussagen aus einem erzählerischen Nirgendwo. Es ist dies ein literarisches Verfahren, das erzählt und sich und seine Folgen gleichzeitig problematisiert. Hier ist ein Autor, der von der Ich-Perspektive in die Auktoriale springt und kurz später zum personalen Erzähler wird. So wird ein Mosaik von Erzählperspektiven entworfen, um Geschichte zu *kalibrieren* – aber mit Hilfe der *Fiktion*. Welche Vorbilder hatte Kluge im Sinn? Zu nennen wären etwa noch die Bildhauerin Jula Cohn[32], die Malerin Anna Maria Blaupot ten Cate[33] oder (was sehr wahrscheinlich ist) eine weitere, den Biographen unbekannte (!) Frau. Und auch steht dem Erzähler die Möglichkeit offen, Figuren zu erfinden und in die Historie hineinzufabulieren. Auch dies wäre möglich.

---

[29] Siehe hierzu etwa Wilhelm Reichs Ausführungen: Wilhelm Reich (1936): *Die Sexualität im Kulturkampf. Zur sozialistischen Umstrukturierung des Menschen*, Kopenhagen: Sexpol-Verlag, S. 137f.

[30] Allgemein zu Lacis siehe: Beata Paškevica (2006): *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, Essen: Klartext Verlag, S. 163–237.

[31] Kluge: *Die schöne Krähe*, a. a. O., S. 149.

[32] Siehe hierzu Eiland; Jennings: *Walter Benjamin*, a. a. O., S. 78f., S. 142f. sowie Jäger: *Walter Benjamin*, a. a. O., S. 113f. Zu Hélène Léger siehe Jäger: *Walter Benjamin*, a. a. O., S. 323f.

[33] Jäger: *Walter Benjamin*, a. a. O., S. 114, S. 269f.

SPUREN VON BENJAMINS *PASSAGENARBEIT* IN KLUGES ARBEITEN

Die anderen Geschichten, auf die ich aus Platzgründen hier nicht eingehe, könnten auch aus Benjamins *Passagenarbeit* stammen, so sehr ähnelt Kluges Verfahren dem Benjamins. Zu nennen sind hier etwa die Erzählungen *W. Benjamin, die Sterne und die Revolution*[34] und *Gußeiserne Balkons als Saturnring oder Saturnring aus Gußeisen*[35]. Es sind dies höchst elaborierte Versuche, eine Mimikry auf Benjamin zu betreiben. So offen die Geschichten auf den ersten Blick wirken mögen, zeugen sie nicht nur von einer genauesten Kenntnis der Schriften Benjamins, sondern auch von Benjamins Umfeld, so dass Kluge wiederum in die Literatur (und in die Zeitgeschichte) Fragmente hinein fabuliert. Dabei handelt es sich nicht um große Ereignisse oder große Thesen, sondern um biographische Randnotizen. *Eine Beobachtung von Walter Benjamin*[36] springt gar in die Meta-Perspektive der Forschung und beschreibt, wie Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* interpretiert wird. Man könnte dies als eine Art intellektueller *Empathie* verstehen.

DIE FIKTIONALISIERUNG VON ZEITGENOSSINNEN UND ZEITGENOSSEN BEI KLUGE

Nun hat Kluges dieses Verfahren der Fiktionalisierung nicht nur auf Benjamin angewandt, sondern auch auf Martin Heidegger[37], Theodor W. Adorno[38], Johann Wolfgang von Goethe[39], den früheren amerikanischen Verteidigungsminister Donald Rumsfeld[40], Jean-Luc Godard[41], Heiner Müller[42], den früheren Gouverneur (‚Bürgermeister') der Präfektur Tokyo Shintarō Ishihara[43] und zahlreiche andere historische Personen und Zeitgenossen wie auch teilweise

[34] Kluge: *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe*, a. a. O., S. 326–331.
[35] Kluge: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, a. a. O., S. 890–891.
[36] Kluge: *Geschichten vom Kino*, a. a. O., S. 143–145.
[37] Alexander Kluge (2000): „Heidegger auf der Krim", in: ders.: *Chronik der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 413–507.
[38] Alexander Kluge (2003): „Adornos Geliebte", in: ders.: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 30–31.
[39] Alexander Kluge (2012): „Goethes Kunstgriffe", in: ders.: *Das fünfte Buch*, Berlin: Suhrkamp, S. 132.
[40] Alexander Kluge (2003): „Wenn es hart auf hart kommt, braucht Politik das Unmögliche", in: ders.: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, S. 613–627, inbes. S. 615–616.
[41] Alexander Kluge (2003): „Godards Fragment", in: ders.: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, S. 210–212.
[42] Alexander Kluge (2000): „Heiner Müller und ‚Die Gestalt des Arbeiters'", in: ders.: *Chronik der* Gefühle, Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 56–57; Kluge: „Zwischenmusik für große Maschinen", in: ebd., S. 73–76;
[43] Kluge (2012): „Ein Bürgermeister von Tokyo", in: ders.: *Das fünfte Buch*, a. a. O., S. 57.

noch lebende Politikerinnen und Politiker. Es ist also kein Sonderfall, sondern eine Signatur von Kluges Alterswerk, eine erarbeitete Freiheit, die Kluge sehr geschickt und weise einzusetzen weiß.[44]

Seine Interviews mit Miriam Hansen, Michael Jennings, Burkhardt Lindner und Dirk Baecker über Benjamin bereiten dann einen gemeinsamen Denkraum vor und dienen zur Inspiration wiederum für Geschichten. So erfährt Kluge im Gespräch mit Hansen, dass Benjamins Lieblingsfilm Pál Fejös *Lonesome* (1928) ist und schreibt darüber eine Geschichte.[45]

In einem Gespräch mit Burkhardt Lindner über Benjamins *Passagenarbeit* ist das Verfahren Kluges, Benjamins – und auch das Lindners – folgendermaßen beschrieben:

> Lindner: Es gibt zum Beispiel einen Eintrag, den zitiere ich gern. Da steht nur, diesmal sogar ohne Quelle: „Lyon ist für seinen dichten Nebel bekannt.". So – was ist das? Wofür braucht er den dicken Nebel von Lyon für das Paris-Buch? [lacht] Aber irgendwas ist da dran. Wir können es nicht von vorneherein herausfinden, aber wir spüren: Da ist was.
> Kluge: Ja, der Archäologe hat ja auch nicht eine Theorie, sondern er *findet*.
> Lindner: Genau, aber er muss eine Intuition haben, Gespür braucht er.[46]

Benjamins – und Kluges – Verfahren bestehe, wie es weiter heißt, nicht aus einer *Ideologiekritik*, sondern beide setzen den Machtverhältnissen der Imagination *Phantasmagorien* entgegen bzw. beschreiben die Welt als eine, die aus Phantasmagorien gewoben sei.[47] Historische Phantasmagorien, Séancen, bei denen die Geschichte nicht der Gegenstand, sondern das *Medium* ist und die Erzählung zur Stimme der Toten wird, deren Geschichte sie murmelt.

---

[44] Und die er sich bereits 1964 mit Büchern wie *Schlachtbeschreibung* erarbeitet hat, in: Kluge: *Chronik der Gefühle*, a. a. O., Bd. I, S. 509–791. Siehe dazu auch Andreas Becker (2016): „Die wahren Einwohner der menschlichen Lebensläufe. Über Alexander Kluges Nautik der Geschichte der Gefühle", in: *Formenwelt des Dialogs. Alexander Kluge Jahrbuch*, 3/2016, Christian Schulte (Hg.), a. a. O., S. 101–117.

[45] Alexander Kluge; Miriam Hansen (2012): „Achterbahnfahrt ins Glück. Über Walter Benjamins Lieblingsfilm", in: *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, in: Christian Schulte (Hg.), Berlin: Vorwerk 8, S. 130–136; Kluge (2003): „Kinder des Lebens", in: *Die Lücke, die der Teufel lässt*, a. a. O., S. 492–493.

[46] Burkhardt Lindner; Alexander Kluge (2016): „Inventar eines Jahrhunderts. Über Walter Benjamin und die Passagenarbeit. Burkhardt Lindner im Gespräch mit Alexander Kluge", in: Burkhardt Lindner: *Studien zu Benjamin*, Jessica Nitsche; Nadine Werner (Hg.): Berlin: Kadmos, S. 490–506, zit. S. 492.

[47] Ebd., S. 494f.

Imitation – Kommunikation – Autofiktion

Zur Problematik des Erzählens im Internetzeitalter am Beispiel von Clemens J. Setz' Schreibexperiment *BOT*[1]

Asako Fukuoka (Tokyo Metropolitan University)

Einleitung

Die Narratologie stellt einen integralen Bestandteil der heutigen Literaturwissenschaft dar und wird hinsichtlich veränderter Problemstellungen im digitalen Zeitalter auf eine neue Grundlage gestellt. Die weltweite Vernetzung durch das Internet spielt dabei eine große Rolle. Im vorliegenden Aufsatz beschäftige ich mich am Beispiel von Clemens J. Setz' Schreibexperiment *BOT – Gespräch ohne Autor* mit der Frage, welche Formen und Methoden des Erzählens im digitalen Zeitalter in der Gegenwartsliteratur thematisiert und hinterfragt werden.

Einen wichtigen Bereich der aktuellen narratologischen Diskussion stellt die sogenannte „Autofiktion" dar. Gemeint ist damit ein Konzept, das erstmals vom französischen Autor Serge Doubrovsky verwendet und seither von verschiedensten TheoretikerInnen diskutiert und weiterentwickelt wurde.[2] Die grundlegende Problematik ist der Umgang mit zwei widersprüchlichen Aspekten, nämlich mit der Faktizität und der Fiktionalität des autobiografischen Schreibens, das zuvor als eine faktische, authentische Kategorie betrachtet wurde. Martina Wagner-Egelhaaf zufolge werden unter dem Begriff „Autofiktion" „ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände' zwischen ‚Fiktion' und ‚Autobiographie' verstanden"[3]. Texte, die früher unhinterfragt als „Autobiographie" bezeichnet wurden, können nun nicht mehr gelesen werden, ohne deren fiktionalen sowie konstruktiven Aspekt zu berücksichtigen.

Die wissenschaftliche Diskussion um das Konzept der Autofiktion wird intensiv geführt, während immer mehr literarische Werke eine dezidiert

[1] Diese Arbeit wurde von JSPS KAKENHI JP18K00453 ermöglicht.

[2] Martina Wagner-Egelhaaf: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?", in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.) (2013): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 7–21, hier S. 9.

[3] Ebd.

„autofiktionale“ Konzeption aufweisen. Auch der österreichische Autor Clemens J. Setz gehört zu den AutorInnen, die den Trend der Autofiktion mitgestalten. In manchen seiner Texte kommen Figuren vor, die mit dem Autor den Namen sowie charakteristische Eigenschaften teilen und somit die Leser zur autofiktionalen Lektüre (ver)führen.

In seinem 2018 erschienenen Werk *BOT – Gespräch ohne Autor* wird ein ‚Bot‘, ein automatisches Antwortsystem, imitiert und als Erzählmethode strategisch angewandt. Das System des Bots ist bereits in die Kommunikation der sozialen Netzwerke – besonders von Twitter – eingedrungen. Indem ich dieses Verfahren, das auch die Frage der Autofiktion neu thematisiert, analysiere, lege ich Problematiken des Erzählens dar, mit denen sich die zeitgenössische Literatur im Zeitalter des Internets konfrontiert sieht. Dabei ist meine zentrale These, dass ein ambivalentes Moment der Autorschaft, durch die das Werk charakterisiert wird, eben für die Autorschaft des Internet-Zeitalters paradigmatisch ist.

AUTOFIKTIONALE ASPEKTE DES WERKS: GESTALTUNG VON „GESPRÄCH OHNE AUTOR“

Das Werk besteht aus einem „VORWORT“[4], einem fünftägigen „Gespräch“ zwischen dem Autor Setz und der Lektorin Angelika Klammer und „ANMERKUNGEN“. Die Lektorin wollte mit Setz „eine Art Gesprächsband machen“[5]. Dieses „Gespräch“ findet nicht in einer konventionellen Form, also nicht von Angesicht zu Angesicht, statt. Setz stellt fest, dass „mit meinen transkribierten Antworten wenig anzufangen war“ (S. 9). Folglich kommen Setz und Klammer auf die Idee, dass sie sich „anstatt meine mündlichen Aussagen mühsam zusammenzuklauben und aufzubereiten, aus meinen Journalen bedienen könnten“ (S. 10).

Diese Journale sind „in einer elendslangen Worddatei gesammelt“ (S. 10) und die Interviewerin „stellte […] ihre vorbereiteten Fragen und suchte in der Datei nach Antworten“ (S. 10), wobei keine „menschliche Finderintelligenz“ (S. 10) beteiligt sei, sondern „die Treffer“ würden „durch eine simple Volltextsuche bestimmter zentraler Wörter innerhalb der formulierten Frage oder auch sinnverwandter Begriffe erzielt“ (S. 10), wodurch eine gewisse Automatisierung des Antwortens betrieben wird. Auf diese Weise entsteht, wie im Titel beschrieben, das Gespräch „ohne Autor“ oder das Gespräch über einen „Bot“.

[4] Hervorhebungen durch Großbuchstaben wie im Originaltext.

[5] Clemens J. Setz (2018): *BOT. Gespräch ohne Autor*, Berlin: Suhrkamp, S. 9. Im Weiteren wird bei Zitaten aus diesem Werk nur die Seitenzahl in Klammern angegeben.

DIE AMBIVALENZ DER „POSTUMEN“ AUTORSCHAFT

Die Formulierung „Gespräch ohne Autor“ ist doppelbödig und deutet die oben genannte Gesprächssituation an. Im „VORWORT“ wird die physische Abwesenheit des Autors jedoch anders erörtert. Es beginnt mit einer Vorstellung des „Turing-Tests“, der vom englischen Mathematiker und Erfinder des modernen Computers Alan Turing konzipiert wurde. Dieser Test beruht ursprünglich auf der Fragestellung, ob Maschinen denken können („Can machines think?“[6]). Im VORWORT wird der Turing-Test folgendermaßen erklärt: „eine Testsituation, mit der man künstliche Intelligenz messen kann: Der Interviewer kommuniziert schriftlich mit einer Quelle, die entweder ein Computer oder ein anderer Mensch ist.“ (S. 7) Der oder die InterviewerIn muss raten, ob diese Quelle ein Computer oder ein Mensch ist.

Anschließend daran folgt eine Reihe von Episoden aus dem Bereich der Science-Fiction, etwa jene mit dem Roboter „Phil“, der dem amerikanischen Autor Philip K. Dick postum nachgebaut wurde, und sich quasi als dessen Replikant mit Leuten unterhalten hat. Oder die Theorie des amerikanischen Physikers und Informatikers Douglas Hofstadter, wonach „das Gehirn eines verstorbenen Menschen sozusagen als Programm in den Gehirnen derer, die ihn zu Lebzeiten gut kannten, abgespielt werden“ (S. 9) könne. Die Episoden, die im VORWORT vorgestellt werden, handeln von Programmen oder Datenbanken, die verstorbene Menschen ersetzen sollen.

Die Idee der Interviewform, in der die Lektorin mit einer Word-Datei ein „Gespräch“ durchführt, sei auch hiervon inspiriert. Das VORWORT wird mit dem folgenden Absatz beschlossen:

> Bekanntlich ist es […] eine […] Eitelkeit, seine Notizbücher und Journale schon zu Lebzeiten zu publizieren. Glücklicherweise schwebte uns aber gerade kein solches Buch vor, sondern ein, in gewissem Sinne, **postumes**. Der Autor selbst fehlt und wird durch sein Werk ersetzt. Durch eine Art Clemens-Setz-Bot, bestehend aus den kombinierbaren Journaleinträgen, in deren rudimentärer K.-I.-Maschine er vielleicht **noch** irgendwo eingenistet **lebt**. (S. 10f., Hervorhebungen von A. F.)

Worauf das Adjektiv „postum“ verweist, ist nichts anderes als der „Tod des Autors“, was natürlich auf Roland Barthes’ Autorkonzeption abzielt.[7] Setz

[6] Alan M. Turing (1950): „Computing Machinery and Intelligence“, in: *Mind* (49), S. 433–460, hier S. 433.

[7] Roland Barthes (2000): „Der Tod des Autors“, in: Fotis Jannidis; Gerhard Lauer; Matias Martinez; Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.

legt hierbei das Gewicht nicht auf den „Tod des Autors“ an sich, sondern auf dessen postume *Re*-Konstruktion anhand elektronischer Dateien. Anders gesagt wird der Autor durch seine Hinterlassenschaft immer wieder *re*-präsentiert, wodurch ihm eine ständige Präsenz zukommt. Anders als bei Roland Barthes geht es bei Setz weder um eine Überwindung des Autorkonzepts noch um einen klaren Instanzenwechsel hin zum Leser.[8] Die Autorschaft, durch die das Werk charakterisiert wird, gestaltet sich also ambivalent. Dies findet auch Resonanz im autofiktionalen Schwebezustand zwischen Faktizität und Fiktionalität.

DAS KONZEPT DER IMITATION

Den im Text anzutreffenden Formaten wie Interview und Journal ist der oben genannte autofiktionale Schwebezustand grundsätzlich inhärent, weshalb sie auch Urs Meyer „zwischen autobiografischem und fiktivem Schreiben“[9] verortet. Aber der Text geht noch einen Schritt weiter, indem spielerisch darauf hingewiesen wird, dass er als eine ‚Imitation‘ zu verstehen sei.

Kommen wir nun wieder auf den Mathematiker Alan Turing zurück. Er hatte den oben genannten Turing-Test eigentlich nach dem Partyspiel „Imitation Game“ benannt,[10] dessen Pointe darin liegt, dass der/die Antwortende den/die Andere/n nachahmen soll, um Verwirrung zu stiften.

Die Bezeichnung „Imitation Game“ wird bei Setz nicht ausdrücklich erwähnt. Aber dass mit der Vorstellung des Turing-Tests das Vorwort und damit das gesamte Werk eingeleitet wird, ist doch ein recht eindeutiger Verweis auf die Gesamtanlage des Textes. Das „VORWORT“ rahmt hier als Paratext das ganze Werk mit dem Konzept der Imitation ein, ja man könnte dieses Vorwort selbst auch als die Imitation eines Paratextes ansehen.

DIE „VERMEINTLICHE AUTHENTIZITÄT“ DES JOURNALS

In Setz’ Text kann man verschiedene Imitationen erkennen, eine erste bezieht sich auf die Inszenierung von Authentizität.

---

8 „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“ Ebd., S. 193.

9 Urs Meyer (2019): „Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft“, in: Lucas Marco Gisi; Urs Meyer; Reto Sorg (Hg.) (2019): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, München: Fink, S. 9–15, hier S. 9.

10 Turing: „Computing Machinery and Intelligence“, a. a. O., S. 433.

Wagner-Egelhaaf sieht in der Gattung des Tagebuchs eine „vermeintliche Authentizität“[11] gegeben. Auch in Setz' tagebuchartigen Journaleinträgen, die aus „Gelernte[m] und Beobachtete[m], Fundstücke[n] und rants, Reiseaufzeichnungen und Nachrufe[n] auf Tiere“ (S. 10) bestehen und jeweils von einem Datum begleitet werden, kann man mehrmals die Inszenierung von Authentizität erkennen, was am folgenden Beispiel ersichtlich wird:

> **In *Indigo* treten Sie als Clemens Setz auf, in *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* als Hase. Wie ist das Leben als literarische Figur?**[12]
> Höchst beunruhigendes Gespräch mit einer Frau, die ihre Tochter als Indigokind bezeichnet und mir erklärt, es sei mit ihr „wie in deinem Roman“. Zuerst denke ich, dass sie damit das bekannte esoterische Konzept der Indigokinder meint, aber dann frage ich nach (auf typisch eitle Autorenart neugierig, ob sie den Roman gelesen hat oder nicht), wie sie das meine, „wie in meinem Roman“. […] Und nun habe sie erfahren, dass es in Graz – so ein Zufall – jemanden gebe, der ein Buch über diese Art von Kindern geschrieben habe […]. (April 2014) (S. 42ff.)

Indigo ist der Titel eines Romans von Setz, in dem es um das esoterische, in den 1990er Jahren pseudowissenschaftlich diskutierte Konzept der „Indigokinder“ geht. Ein für den Autor höchst irritierendes Treffen mit einer Frau, der die Indigo-Thematik zwar bekannt ist, die jedoch Setz' Roman nicht als fiktional zu identifizieren im Stande zu sein scheint, versteht sich auch als ein einmaliges Ereignis, das nicht jedem, sondern nur dem Autor des entsprechenden Romans passieren kann. Auf diese Weise gewinnen die Einträge eine gewisse Authentizität sowie Glaubwürdigkeit.

DIE IMITATION DER KOMMUNIKATION

Die inszenierte Authentizität kann jedoch nicht beim Wort genommen werden, zuerst wegen des autofiktionalen Aspekts der Formate wie Interview und Tagebuch, aber auch durch den Einrahmungseffekt der beiden Paratexte: Das VORWORT führt andeutend das Konzept der Imitation ein und der Untertitel „Gespräch ohne Autor“ erweckt rhetorisch sein Gegenteil, nämlich die Präsenz des Autors, indem seine Abwesenheit spielerisch betont wird.

Doch setzt, wie oben erwähnt, diese „Imitation“ nicht irgendeine ihr vorausgehende Echtheit voraus, sondern es wird erst durch die konzipierte Imi-

[11] Martina Wagner-Egelhaaf (1991): „‚Anders ich' oder: Vom Leben im Text. Robert Musils Tagebuch-Heft 33“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (65), S. 152–173, hier S. 153.

[12] Hervorhebungen wie im Original.

tation gefragt, ob etwas als echt, original und primär zu verstehen sowie vorzustellen war. Also wird auch der Autor Setz in seinem „postumen" Projekt nicht einfach wiedergegeben wie eine Kopie, sondern erst durch verschiedene Imitationen ein – scheinbares – Original entworfen.

Diesen Aspekt zeige ich am Beispiel des Gesprächsablaufs auf:

> **Gibt es viel Nutzloses in Ihrem Tagebuch?**
> Im Hörbuch von *Tonio Kröger*, gelesen von Thomas Mann selbst, ist an einer Stelle im Hintergrund deutlich das Bellen eines Hundes zu hören. Der Königspudel! (7.1.2016)
>
> **Wenn man sich für Thomas Mann interessiert, ist das vielleicht nicht uninteressant.**
> Heuballen, die jeden August auf den Sommerfeldern ausgeworfenen Knopfbatterien der Duracellhasen. (August 2016)
>
> **Wir sind schon wieder bei Tieren gelandet. Da tut sich kein anderer Raum auf?**
> Ein Leintuch wird über die Katze gebreitet – wie dünn dann ihr Schweif wird unter dem Tuch, ein komischer frecher Rattenschwanz. (September 2016) (S. 30f.)

Wie bereits gesehen, ist der Interviewteil so konzipiert, dass jede Antwort ursprünglich in einem ganz anderen Kontext, nämlich im Journal des Autors, stand. Daher wird die semantische, kontextuelle Verbindung zwischen jeder Frage und Antwort zwangsläufig vage gestaltet, und auch zwischen jedem Austausch gibt es kaum eine sichtbare, sich logisch entwickelnde Verbindung.

Dieses Austauschen erzeugt durch die auf diese Weise entstehenden Dissonanzen zuerst einen humoristischen Effekt. Aber stärker fokussiert wird die Frage, wie dann eine „echte" Kommunikation vorzustellen sei. Die Kommunikation mit dem „Clemens-Setz-Bot" ist hier semantisch gekippt, behält jedoch eine bestimmte Gesprächsform bei. Der Austausch in der Form des „Imitation Game" führt zwangsläufig zur Frage, wie man sich überhaupt eine „normale" Kommunikation vorstellt und inwieweit sich diese von der Kommunikation mit einem Bot unterscheidet.

ZITATVERFAHREN ALS IMITATION

Des Weiteren bestehen die Journaleinträge, die im Interview als Antwort fungieren, aus zahlreichen Zitaten aus den Werken von Clemens Setz bzw. auch von verschiedenen anderen AutorInnen und KünstlerInnen. In den ANMERKUNGEN, die das Werk beschließen, ist die Quelle jedes Zitates angegeben.

Im Sinne von Roland Barthes verursacht die Intertextualität den „Tod des Autors“[13], denn durch sie wird das Verständnis vom Autor als der einzigen Quelle des literarischen Werks erschüttert. Bei Setz kann man hingegen einen anderen Aspekt des Zitatverfahrens erkennen, nämlich das Zitat als Imitation. Die ANMERKUNGEN sind einerseits einfach als Informationen zu betrachten, aber als Paratext weisen sie ausdrücklich darauf hin, dass der Text eine gewisse „Sekundarität“ beinhaltet. Nun wird die Autorschaft Setz' paradoxerweise wiederum erst durch diese „Sekundarität“ konstituiert.

Jedoch geht es nicht um eine Hierarchie zwischen dem Primären und dem Sekundären, sondern um einen Mischungszustand der beiden. Manche Zitate sind mit einem Anführungszeichen gekennzeichnet, insofern sind das „Original“ und Setz' Text zumindest optisch unterscheidbar. Andere Texte werden hingegen manchmal nur assoziativ wiedergegeben. In solchen Fällen ist es kaum möglich, Original und Zitat zu trennen, wodurch ein weiterer Schwebezustand entsteht.

SCHLUSS

Der „Tod des Autors“ wird bei Setz als die Autorschaft dargestellt, die eine „Echtheit“ nicht ontologisch voraussetzt, sondern die erst durch die Methode der Imitation rekonstruiert wird. Dies entspricht der Konstitution der Autorschaft im Internet: Bei vielen Einträgen ist es nicht möglich, *den* Autor oder *die* Autorin als Quelle zu identifizieren, wodurch die Grenze zwischen dem Original und dem Zitat immer unbestimmbarer wird. Internet-Memes sind ein geradezu paradigmatisches Phänomen des Internet-Zeitalters, das an dieser Stelle zu erwähnen wäre: Bei diesen verliert der Autor seine eigene Gestalt, nur die Autorschaft als Konzept bleibt durch dessen „Replikanten“ aufrecht. Im „postumen“ Projekt mittels „Clemens-Setz-Bot“ wird die Präsenz des Autors trotz seiner physischen Abwesenheit immer wieder deutlich, indem er durch seinen Text ersetzt und repräsentiert wird. Diese Art der sozusagen ‚gespenstischen' Autorschaft zeigt die – klassische – Frage der Autorschaft unter den Bedingungen des digitalen Zeitalters aktualisierend auf.

[13] Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“ Barthes: „Der Tod des Autors“, a. a. O., S. 190.

Medienkreuzungen und die Entdeckung eines unversöhnlichen Selbstbildnisses: Marcel Beyers Zyklus *Don Cosmic*

Shizue Hayashi (Hosei-Universität, Tokyo)

In diesem Beitrag geht es um die Dichtung von Marcel Beyer (*1965), vor allem um seine Auseinandersetzung mit den populären und popkulturellen Medien bzw. mit einem literarischen Nebenprodukt der deutschen Kolonialpolitik. Meine Frage ist, wie idealisierte Figuren der populären Kultur bzw. Pop-Ikonen als Macht der Repräsentation funktionieren bzw. wie die Annäherung an die Populärkultur- und Gegenkultur-Ikonen einen Widerspruch zur normativen Kultur darstellt. Hierzu untersuche ich seinen Gedichtzyklus *Don Cosmic*, der in seinem jüngsten Gedichtband *Graphit* (2014) enthalten ist.

Beyer weist auf der letzten Seite vor dem Inhaltsverzeichnis dieses Gedichtbandes darauf hin, dass die Entstehung des Zyklus zum einem auf den Briefwechsel zwischen dem Dichter Gottfried Benn (1886–1956) und Friedrich Wilhelm Oelze (1891–1978), dem Bremer Großkaufmann und Benns wichtigstem Briefpartner, zurückzuführen ist.[1] Ferner assoziiert Beyers Gedicht unterschiedliche Motive der Plantagenwirtschaft. Andererseits wird im Titel von *Don Cosmic* ein Musikstück von Don Drummond (1932–1969) zitiert, der als einer der Begründer des in den 1950er Jahren auf Jamaika entstandenen Musikgenres Ska bekannt ist. Mein Beitrag dient zum einem der Erörterung, wie sich dieser Zyklus, der aus sieben Teilen besteht, als ein poetologisch-kulturgeschichtlicher Dialog interpretieren lässt. Auf der anderen Seite thematisiert der Aufsatz, wie Beyer, der ein anerkannter deutschsprachiger Gegenwartsautor ist, eine umstrittene Figur der deutschen Lyrik, d. h. den Außenseiter der „inneren Emigration" Gottfried Benn, reflektiert.

Meines Erachtens ist es relativ bekannt, dass sich Beyer immer wieder mit der modernen deutschen Geschichte, vor allem mit der Zeit des Nationalsozialismus, auseinandergesetzt hat. Hier möchte ich jedoch zugleich darauf aufmerksam machen, dass Beyer oft innerhalb seiner Dichtung die literarisch-klassische Moderne mit der Massen- bzw. der Popkultur des 20. Jahrhunderts zu verknüpfen versucht. In seinem zweiten Gedichtband *Walkmännin* (1990) zeigt sich seine Vorliebe für Hip-Hop sowie Rap-Musik. Daneben habe Beyer

[1] Marcel Beyer (2014): *Graphit*, Berlin: Suhrkamp. Im Anhang (nicht paginiert).

von 1992 bis 1998 journalistisch-literarische Beiträge in der Berliner Musik- und Popkulturzeitschrift *Spex* veröffentlicht. In seiner frühen Karriere sei er als außerordentlicher Musikconnaisseur in Erscheinung getreten.[2] Ferner sind in Beyers letztem Gedichtband *Graphit* verschiedene Elemente aus der U. S.-amerikanischen Popkultur zu finden wie etwa Anspielungen auf den Song „California Girls" von den Beach Boys, auf Western- und Cowboy-Filme oder überhaupt auf Vorstellungen der Beat-Generation. Darüber hinaus verkettet Beyer in einem Gedichtband Pop-Ikonen mit historischen Ereignissen, die mit großen Namen der modernen deutschen Literatur verbunden sind, wie Georg Trakl (1887–1914), Robert Musil (1880–1942), Gottfried Benn oder Thomas Kling (1957–2006), mit dem Beyer in freundschaftlicher Beziehung stand. Der vierte Abschnitt des Gedichtbandes, in den der Zyklus *Don Cosmic* aufgenommen ist, beginnt mit dem Gedicht *Wespe, komm*, das sich als Widmung für bzw. Würdigung von Thomas Kling interpretieren ließe.[3] Diesem Gedicht folgt ferner der siebenteilige Zyklus *Sanskrit*, der eigentlich anlässlich der Vorbereitung des Musiktheater-Librettos *Karl May, Raum der Wahrheit* (2014), komponiert von Manos Tsangaris (*1956), geschrieben worden sei. Das Gedicht *Sanskrit* bzw. dieses Libretto beschreibe den äußerst produktiven Romanautor Karl May (1842–1912) als Hauptfigur, bei dem sich Lob und Tadel die Waage gehalten habe.[4]

1. ZU DEN WELTEN DES TASTGEFÜHLS UND DES AKUSTISCHEN

Der Zyklus *Don Cosmic* ruft unterschiedliche regionale Motive auf, wie z. B. die Plantagenwirtschaft und die in diesem Zusammenhang betriebenen Geschäfte wie Rumherstellung.

---

[2] Vgl. Nachi Ishibashi (2016): „Marcel Beyer" [Kurze Vorstellung des Dichters], in: Yūji Nawata (Hg.): *Marcel Beyer Graphit, Eine Auswahl der Gedichte aus Marcel Beyer: Graphit*, Berlin: Suhrkamp 2014 Begleitheft für die Lyriklesung am Goethe-Institut Tokyo, 11.03.2016, S. 1.

[3] Vgl. Tobias Lehmkuhl (2014): „Wespe, stachel mich an! Marcel Beyers Gedichtband „Graphit" ist auch eine Verbeugung vor Thomas Kling", in: *Die Zeit*, Nr. 49/2014, 27.11.2014. https://www.zeit.de/2014/49/marcel-beyer-graphit, abger. am 24.05.2020. Vgl. Yūji Nawata: *„Wespe, komm"* [Deutsche Zusammenfassungen der Interpretation], in: ders. (Hg.) (2019): *Maruseru Baiā shishū „Kokuen". Bassuiyaku to kaishaku, JSPS Kakenhi JP25370372 Seikahoukokusho* [Übersetzungen und Interpretationen zu Gedichten aus Marcel Beyers ‚Graphit'. Bericht einer Forschungsunterstützung des JSPS (JP25370372)], S. 132–133.

[4] Vgl. Beyer (2014): *Graphit*, a. a. O., im Anhang (nicht paginiert). Vgl. Teiko Nakamaru (2019): „Jikū wo koeru Kāru Mai: Shi ‚Sansukuritto' Kaidai" [Karl May als Zeitüberschreitender. Eine Erörterung des Gedichtes *Sanskrit*], in: Nawata (Hg.): *Maruseru Baiā shishū „Kokuen"*, a. a. O., S. 58–62. Vgl. Teiko Nakamaru: „Sanskrit" [Deutsche Zusammenfassungen der Interpretation], in: Nawata (Hg.): *Maruseru Baiā shishū „Kokuen"*, a. a. O., S. 126–135, zit. S. 133.

Beyers erster Zyklus lautet so:

I

Kingston, Jamaica. Was kannst du
erkennen: hier kam deine Mutter
zur Welt, hier brachte dein Ahn das

Familiengeschäft, den Bremer
Rumimport, in Gang. Davon lebst
du. Vom Urwald, von der Masse aus

Saft. Alle Höllenyards, alle
Plantagen werden für dich bestellt.
Zucker. Im Hintergrund Musik,

der Pianist bleibt auf den schwarzen
Tasten, Dinah, ein Dauerton
fast, scharlach und violett, und Glut.[5]

Wenn wir mit dem Vorwissen den Zyklus lesen, dass sich seine Entstehung dem Briefwechsel zwischen Benn und Oelze verdankt, erinnern uns diese vierzeiligen Strophen mit der häufig verwendeten Interpunktion an Benns Dichtung. Es scheint so, als ob das lyrische Ich hier aus der Perspektive Benns sprechen würde.

Zwischen Benn und Oelze gab es einen intensiven Briefwechsel, der durch einen Brief des Goethe-Kenners Oelze an Benn über dessen Essay *Goethe und die Naturwissenschaften* von 1932 ausgelöst wurde.[6] Die Brieffreundschaft hielt bis zu Benns Tod im Jahre 1956 an. Hans Dieter Schäfer schreibt dazu: „Sein [= Oelzes] Großvater F. A. Ebbeke hatte 1865 in Kingston (Jamaica) [sic], wo Oelzes Mutter geboren wurde, Zuckerrohrpflanzungen erworben, um […] in Bremen ein Handelshaus für Rumimporte zu gründen […]. Der Vater, der durch Heirat in das Unternehmen gekommen war, nahm die britische Lebensart zum Vorbild […] und ließ den Sohn einen Teil seines Jurastudiums in London absolvieren. Nach der Promotion im Frühjahr 1920 war Oelze […] Teilhaber der Firma Menke & Co Bremen/Hamburg geworden, die Kolonialerzeugnisse […] importierte […].“[7] Daraus ergibt sich, dass mit dem „du“ (Z. 1

[5] Beyer: *Graphit*, a. a. O., S. 138.

[6] Vgl. Friedrich Wilhelm Oelze (1977) [1965]: „Erinnerung an Gottfried Benn“, in: Harald Steinhagen; Jürgen Schröder (Hg.) (1977): *Gottfried Benn. Briefe*, Bd. 1, Briefe an F. W. Oelze 1932–1945, 2. Aufl., Vorwort von F. W. Oelze, Wiesbaden und München: Limes Verlag, S. 7.

[7] Hans Dieter Schäfer (2001): *Herr Oelze aus Bremen. Gottfried Benn und Friedrich Wilhelm Oelze*, Göttingen: Wallstein, S. 8–9.

u. a.) Oelze gemeint ist. Die Zeilen des Enjambements zwischen der ersten und der zweiten Strophe „das//Familiengeschäft“ (Z. 3–4) assoziiert das Handelshaus bzw. Oelzes Tätigkeit.

Im zweiten Zyklus wird die briefliche Schilderung von Oelze über Jamaika weiter ausgeführt:

II

Ein Flüstern, ein Rauschen und
ein Kriechen aus dem Dunkel, Hunderte
Negermädchen summen dieses

eine Lied, du hörst es überall
in Seitenstraßen, hinter den
Schuppen und in Pflanzungen: Dinah,

sonst nichts. WAS BIST DU? Knastgesang,
ein Abgrund, Vibration der Insel?
Die Mittagsfrau? […].[8]

Schäfer weist weiter darauf hin, dass Benn im Februar 1939 trotz des bevorstehenden Kriegsausbruchs zwei Briefe von Oelze aus Jamaika erhalten habe. Diese Briefe, die sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befinden und aus denen Schäfer zitiert, lassen vermuten, dass der zweite Zyklus Beyers hauptsächlich aus Zitaten und Fragmenten aus dem zweiten Brief von Oelze an Benn besteht. Im Brief, den Oelze am 14. Februar von Jamaika an Benn nach Berlin verfasste, beschreibt er einerseits die dortige tropische Natur. Schäfer charakterisiert Oelzes Brief so: „‚Bougainvillen mit Riesenblüten, scharlach, violett und terrakott, […] und über allem […] durch keine Wolke gemilderte blaue Glut‘“[9]. Auf der anderen Seite beschreibt der Brief, den Oelze am 21. Februar 1939 von Jamaika an Benn nach Berlin schickte, auch die „Nachtseite der Tropen“[10]. Nach dem Zitat von Schäfer verfasst Oelze auch wie folgt; „er [= Oelze] schrieb von ‚grossen Baumcikaden, die einen Dauerton von unerträglicher Höhe und Vibration erzeugen‘, von ‚pfeifenden Fröschen‘ in der ‚ganzen Schreckenssymphonie des Flüsterns, des Rauschens und Kriechens aus dem Dunkel‘ und daß ‚hunderte Negermädchen […] in Seitenstrassen und Schuppen, in Bananenplantagen, an den Wänden ihrer Hütten‘ auf Kunden warteten.“[11]

[8] Beyer: *Graphit*, a. a. O., S. 139.
[9] Brief von Oelze an Benn vom 14.02.1939, zit. nach Schäfer: *Herr Oelze aus Bremen*, a. a. O., S. 9 (dort Verweis auf DLA, 14.02.1939).
[10] Schäfer: *Herr Oelze aus Bremen*, a. a. O., S. 9.
[11] Brief von Oelze an Benn vom 21.02.1939, zit. nach Schäfer: *Herr Oelze aus Bremen*, a. a. O., S. 9 (dort mit Verweis auf DLA, 21.02.1939).

An diesen Zitaten ist einerseits ablesbar, dass diese Briefe Beyer zweifellos zur Konzeption seines lyrischen Textes inspiriert haben. In der vierten Strophe des ersten Zyklus bzw. im ganzen zweiten Zyklus kann man Zitate aus diesen zwei Briefen erkennen. Es ist deutlich zu sehen, dass Beyer Oelzes sinnliche, vor allem akustische Wahrnehmungen, wie er sie in seinen Briefen geschildert hat, verarbeitet und diese mit populären Musikmotiven der 1920er Jahre, wie z. B. „Dinah" (Z. 11/Z. 18 u. a.), verbindet. Dieser Name, der im gesamten Zyklus häufig erscheint, verweist auf eine amerikanische, zum Standard gewordene Jazznummer aus dem Jahr 1925, die aus einer Musicalrevue im New Yorker „Plantation Club" stammt. Das Lied *Dinah* in der Interpretation der afroamerikanischen Jazzsängerin bzw. Vaudeville-Künstlerin Ethel Waters (1896–1977) und der für das Lied bzw. die Revue provisorisch zusammengestellten Band „New Plantation" (Ethel Waters and The New Plantation) brachte der Sängerin beim weißen amerikanischen Publikum großen Erfolg. Ethel Waters wird heutzutage als eine Sängerin bezeichnet, die sich durch ihr Talent dem Rassismus der 1920er- und 30er-Jahre in den U.S.A. widersetzte. Im Zyklus nimmt Beyer das Motiv der Musicalfigur *Dinah* bzw. Ethel Waters als einer Pionierin afroamerikanischer Musikerinnen auf.[12] Wenn Oelze den Zikadengesang oder das Quaken der Frösche mit musikalischen Begriffen als „einen Dauerton von unerträglicher Höhe und Vibration" darstellt und jamaikanische alltägliche Nachtszenen mitteilt, dann erzeugt Beyer daraus dichterische Figuren wie „Dinah" (Z. 18), „[d]ie Mittagfrau" (Z. 21) oder die Stimmen der „summen[enden] Negermädchen" (Z. 13 u. 15), die von Oelze als angesprochenem „du" vielleicht als jene „Nachtseite" (Schäfer) „hinter den / Schuppen und in Pflanzungen" (Z. 17–18) wie die Zikaden oder die Frösche nur kollektiv und d. h. als Masse wahrgenommen worden sind. „Die Mittagsfrau" ist ein weiblicher Naturgeist, der in Osteuropa bzw. auch in Nordwestdeutschland bekannt ist und an heißen Tagen während der Ernte um die Mittagszeit erscheint, indessen er den Verstand der Menschen verwirrt.[13] Indem zwei weibliche Außenseiterfiguren nebeneinander gestellt werden, wird mit dem Begriff „die Mittagfrau" auf den Standpunkt des Norddeutschen Oelze verwiesen.

Jetzt möchte ich auf die erste Hälfte des dritten Zyklus eingehen:

---

[12] Vgl. „Dinah" auf der Seite „Jazzstandards.com", http://www.jazzstandards.com/compositions-1/dinah.htm, abger. am 25.08.2019.

[13] Vgl. Norbert Reiter (1973): „Mythologie der alten Slaven", in: Hans W. Haussig; Egidius Schmalzriedt (Hg.): *Wörterbuch der Mythologie*, Bd. 2, Götter und Mythen im alten Europa, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 187. Vgl. *Meyers großes Universallexikon in 15 Bänden*, Bd. 9. M-Nd (1983), mit Sonderbeiträgen von Max Imdahl und Paul Lüth, Mannheim; Wien; Zürich: Meyers Lexikonverlag, S. 26.

III.

Die dir zugewinkte Stille
von hinterm Schritt einer Schwarzen? – Wohl
kaum. Gebt Rillen, Höllenyards, gebt

uns den Groove, laßt endlich die ganze
Geschichte kippen, alles ins
Zwischenreich, alles in Moll. […][14]

Hier ergibt sich allmählich, dass das Gedicht eigentlich eine Gegenüberstellung der westlichen bzw. europäischen Moderne und der nicht-westlichen Welt zu thematisieren scheint. Im Gedicht wird die geschichtliche Situation Jamaikas als nicht-westliche und nicht-moderne Welt, d. h. als Welt des Hör- und Tastgefühls vorgestellt. Damit können wir in die zweite Hälfte des ersten Zyklus zurückgehen: „[…] Im Hintergrund Musik, / der Pianist bleibt auf den schwarzen / Tasten, Dinah, ein Dauerton / fast […]" (Z. 9–12). Der Klang des Klaviers, der sich im „Hintergrund" findet, verkörpert im Kontext der europäischen Moderne nur eine Kunst ohne Reflexion bzw. eine leichte Vergnügung, die nicht respektvoll anzuerkennen ist. Die Musik, die hier auf „Dinah" bezogen wird, wird nicht als eine Melodie, sondern als „[e]in Dauerton" beschrieben und ausschließlich „[i]m Hintergrund" wahrgenommen. Mit Wörtern wie „schwarzen / Tasten" sowie „ein Dauerton" wird in der Strophe das Tastgefühl hervorgehoben, in der Weise, dass man die Tasten des Klaviers unaufhörlich anschlägt. Außerdem wird klar, dass ein Begriff wie „Groove" (Z. 28) einen klaren Kontrast zwischen der nicht-westlichen Welt Jamaikas und der westlichen Moderne anzeigt. Das Wort „Groove" assoziiert vor allem das Körperliche und die Tanzmusik als Schlager. Indem der Begriff „Groove" im Zyklus mit der Figur „Dinah" verknüpft wird, bereitet der Begriff zugleich auch die Aussage des vierten Zyklus vor, in dem das Musikgenre Ska im Vergleich zum Jazz in den USA bzw. in Europa vorgestellt wird. Im Zyklus wird „Dinah" sowie „eine[] Schwarze[]" (Z. 26) aufgerufen, die mit ihren eigenen Rhythmen eine neue Wende hervorbringen soll: „[G]ebt / uns den Groove, laßt endlich die ganze / Geschichte kippen" (Z. 27–29).[15]

Der dritte Zyklus beschreibt jamaikanische Straßenszenen in gewisser Weise als faszinierend, was dem entspricht, dass Benn anfängt, aufgrund des Briefwechsels Oelzes Geschmack und Lebensstil zu bewundern. Zugleich soll uns die

[14] Beyer: *Graphit*, a. a. O., S. 140.

[15] Man könnte hier an Diskussionen über Ästhetik seit der frühen Moderne bzw. der Aufklärung denken; vgl. z. B. Immanuel Kants Erörterungen in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) im zweiten Buch „Analytik des Erhabenen", v. a. vom Absatz 40 („Vom Geschmacke als einer Art von sensus communis)" bis zum Absatz 46 („Schöne Kunst ist Kunst des Genies").

Zeile „gebt / uns den Groove“ daran erinnern, dass der Begriff „Groove“ eine typische Vorstellung über Jamaika bzw. die afroamerikanische Welt wiedergibt: die Vorstellung, die von dem Westen, von der verfeinerten Moderne gegeben wird und mit der der Gegenstand als das heterogene Fremde betrachtet wird.

2. JENSEITS VOM SINN UND GEIST

Der vierte Zyklus beschreibt überhaupt die Figur Don Drummond, der auch als Don Cosmic benannt wird.[16] Neben dem Titel des Zyklus *Don Cosmic* spielen Begriffe wie „Confucius“ (Z. 54), „Black Sunday“ (Z. 55) und „Eastern Standard Time“ (Z. 55) auf Musikstücke Don Drummonds an.[17] Dabei könnte man die Wendung „in Moll“ (Z. 30) im vorigen dritten Zyklus mit Don Drummond bzw. seinem Stück *Confucius* in Verbindung setzen: Sein instrumentales Musikstück mit Moll-Akkord wird damals in den USA bzw. in Europa als „Far East Sound“ bezeichnet.[18] Außerdem erzählt der vierte Zyklus ein bestimmtes Ereignis: Don Drummond tötete am 1. Januar 1965 seine Geliebte, die Rumba-Tänzerin Anita „Marguerita“ Mahfood. Daraufhin wurde er per Gerichtsbeschluss in die dem Gefängnis angegliederte Bellevue-Anstalt, nämlich in eine „geschlossene Abteilung“ (Z. 47–48), eingewiesen. Am 6. Mai 1969 starb Don Drummond vermutlich durch Selbstmord. Der Tod dieses charismatischen Ska-Begründers führte zur vorübergehenden Trennung der Band The Skatalites im August 1965 und möglicherweise auch zum Ende der glorreichen Ska-Phase in Jamaika.[19]

Dabei ist es auch nicht zu übersehen, dass man Ska im Allgemeinen im Vergleich zum Reggae für traditioneller und heimischer zu halten pflegt. Indem der Ska die Ära der Unabhängigkeitsbewegung Jamaikas um 1960 begleitet, wird dessen allgemeine Vorstellung als Musik des Authentischen bzw. des Widerstands leicht mit dem „Schicksal“ von Don Drummond in Verbindung gesetzt: Charakteristische Merkmale von The Skatalites lassen sich auch mit der Rastafari-Bewegung verbinden.[20] Die im vierten Zyklus ausgesprochene Aussage, die typisch für Don Drummond ist, erinnert uns an eine Art der Imagepflege, die ausschließlich scheinbar authentische Elemente als Wur-

[16] Vgl. Beyer: *Graphit*, a. a. O., S. 141.

[17] *Confucius* wurde zuerst als Solo von Don Drummond im Jahr 1964, *Black Sunday* von The Skatalites im gleichen Jahr sowie *Eastern Standard Time* von ihnen 1969 aufgenommen.

[18] Vgl. Heather Augustyn (2013): *Don Drummond. The Genius and Tragedy of the World's Greatest Trombonist,* Jefferson, NC: McFarland, S. 125.

[19] Vgl. Klive Walker (2005): *Dubwise. Reasoning from the Reggae Underground*, Toronto: Insomniac Press, S. 131–137.

[20] Ebd., S. 126.

zeln dieser Musik gelten lassen will, obwohl sie letztendlich und tatsächlich bunt gemischt ist.

Weiterhin möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Oelze ein hervorragender Musikkenner war und dass Benn auch von Oelze stark beeinflusst wurde. Außerdem ist zu vermuten, dass Benns Musik- und Massenkultur-Geschmack eng mit seinem gestörten Selbstbewusstsein als Deutscher verbunden war. Schäfer weist darauf hin, dass Benn im Mai 1937 seinem Briefpartner Oelze gesteht: „Dies [= deutsche] Volk ist zweitklassig. […] Wo es ungemischt ist, ist es schlimmer als russisch […]. Ein Schlagerlied aus einem amerikanischen Revuefilm sagt mir mehr, erregt mich mehr als die tiefen Gedanken der Geschichte u. der deutschen Zeit".[21] Man könnte diese Briefstelle vielleicht als Anzeichen einer beginnenden und gewissermaßen an ihn heranschleichenden Identitätskrise des „deutschen" Dichters Benn verstehen. Im März 1938 wurde Benn aus der Reichsschrifttumskammer der NSDAP ausgeschlossen, was mit dem Schreib- und Veröffentlichungsverbot verbunden war.[22] Darüber hinaus ist es problematisch genug, dass Benn dieses Wort „ungemischt" in Hinsicht auf „das deutsche Volk" als einen auf Rasse und Nation bezogenen Begriff benutzt. Wichtig erscheint hier auch, dass Benn den Begriff im Zusammenhang mit der Lebensart Oelzes auffasst: Oelze dürfe auch im Dritten Reich ins Ausland, ja sogar in die Karibik reisen.[23] Man könnte das so verstehen: Diese hybride Kultur „sagt" Benn „mehr", weil er das Wort „ungemischt" gebraucht, um sich selbst von anderen „deutschen" Dichtern und Bürgern zu unterscheiden und diese anderen von oben herab ansehen zu können. Aus dem Briefwechsel zwischen Benn und Oelze ergibt sich, dass Benn vornehmlich aus der Perspektive Oelzes die nicht-westliche, „gemischte" Welt erfährt.

Indem der Zyklus *Don Cosmic* Benns Art der Idealisierung des Gemischten andeutet, lässt sich zeigen, dass die westliche Moderne den Spalt zwischen der Moderne und der Nicht-Moderne durchaus mit Worten artikulieren kann. Klive Walker weist darauf hin, dass Don Drummond nicht nur Star-Musiker, sondern auch der erste nationale Held Jamaikas und ein Working-Class-Hero gewesen sei.[24] Diese Art der Darstellung des Ska bzw. diese Art der Identifikation mit einer Figur scheint aber auch zu den Appropriationsbestrebungen der westlichen Popkultur in den 1960er Jahren zu gehören.

---

[21] Aus dem Brief von Benn an Oelze vom 30.05.1937, in: Steinhagen; Schröder (Hg.): *Gottfried Benn. Briefe*, Bd. 1, Briefe an F. W. Oelze 1932–1945, a. a. O., S. 171. Vgl. Schäfer: *Herr Oelze aus Bremen*, a. a. O., S. 8.

[22] Vgl. Walter Lennig (1962): *Gottfried Benn. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 15. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 125. Vgl. Friedrich Wilhelm Wodtke: *Gottfried Benn*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, S. 74.

[23] Vgl. Schäfer: *Herr Oelze aus Bremen*, a. a. O., S. 9.

[24] Vgl. Walker: *Dubwise. Reasoning from the Reggae underground*, a. a. O., S. 126.

3. FAZIT

Zum Schluss möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Beyer nicht nur hinsichtlich seiner literarischen Themen, sondern auch hinsichtlich seiner dichterischen Ästhetik viel aus der Popkultur sowie aus den Subkulturszenen des 20. und 21. Jahrhunderts aufnimmt. Das in diesem Zyklus häufig genutzte Enjambement stammt nicht komplett aus der Tradition der westlichen modernen Lyrik, sondern, und darauf wies Stefan Keppler-Tasaki hin, assoziiere vielmehr auch den Cut-Up, das Dubbing (die Synchronisation) und den Remix beim Hip-Hop oder der Elektrotanzmusik wie House oder Techno; das entspreche der Zerlegung, Überschreibung und Neuanordnung von Texten im ästhetischen Verfahren Beyers.[25]

Durch die Auseinandersetzung mit Benn reflektiert Beyer im Zyklus immer wieder darauf, dass der Ska dem jamaikanischen Volk seine Situation bewusst gemacht hat: „Out of many, one people" – Einheit, die aus der Vielfalt entsteht – ist bekanntlich das Motto Jamaikas. Ferner könnte uns der Zyklus daran erinnern, dass das Selbstporträt Jamaikas von der Popmusik seit den 1960er Jahren entscheidend stark geprägt worden ist. Der Ska als Popmusik scheint zwar einerseits in der Reihe des Nationalmottos „Einheit in der Vielheit" zu stehen, doch andererseits könnte er auch als Instanz innerhalb einer Selbstreflexion funktionieren: Eine kollektive Vorstellung wie „gemischt" könnte erst nach einem bestimmten Format wie einem National- bzw. Antiheld aus Jamaika wie „Don Cosmic" sowie einer Natur- und Alltagsszenerie unter der Plantagenwirtschaft aufgenommen werden. Mit der Erinnerung an Benn und Oelze hält uns dieser Zyklus Beyers ferner entgegen, dass jede Art der Vorstellung über das Fremde bzw. über von außen gegebene Selbstbildnisse wie „gemischt" oder „Musik des Widerstands" nur schwebend existieren und niemals eine klare Kontur gewinnen können.

[25] Vgl. Stefan Keppler-Tasaki (Übertragung von Seiko Tasaki) (2019): „Bungaku wo shitatenaosu: Kariforunia to Doresuden no aidade – Maruseru Baiā no ‚Kariforunia Gārus'" [„Literarische Änderungsschneiderei – zwischen California und Dresden. Marcel Beyers ‚California Girls'"], in: Nawata (Hg.): *Maruseru Baiā shishū „Kokuen"*, a. a. O., S. 68–75. Vgl. Stefan Keppler-Tasaki: *„California Girls (S. 136f.)* [Deutsche Zusammenfassungen der Interpretation]", in: Nawata (Hg.): *Maruseru Baiā shishū „Kokuen"*, a. a. O., S. 133–134.

„Es giebt für mich 2erlei Schauen“

Divergenz und Pluralität des Sehens in Hofmannsthals *Die Briefe des Zurückgekehrten*

Nachi Ishibashi (Universität Tokyo)

Der konvergierende Bildbegriff in der Forschung vs. die Divergenz der Bilder in Hofmannsthals Text

Bilder bestehen aus den im Gehirn vorgestellten endogenen Bildern und den durch die Augen gesehenen exogenen Bildern. Andererseits trägt der Begriff ‚Bild‘ ein stark konvergentes Wesen, weil er Vorstellungen aller Art beinhaltet, wie zum Beispiel optische Wahrnehmungen wie Spiegelbilder oder bloße Landschaften, künstliche Darstellungen wie Gemälde oder Fotografien, Einbildungen von Szenen aus literarischen Stoffen sowie Erinnerungen und Träume. Bei diesem Schweben zwischen Unterscheidung und Übereinstimmung kommt es in literaturwissenschaftlichen Analysen darauf an, wie der Autor Bilder versteht. In der Hofmannsthal-Forschung wurde in den letzten zwanzig Jahren die konvergierende Seite des Bildbegriffs fokussiert.[1] Dabei war von der komplementären und gegenseitigen Medienwirkung zwischen Bildern und Sprache die Rede, aber jener Unterscheidung wurde kaum Aufmerksamkeit gewidmet.[2]

Anhand der Begegnung des erzählenden Ichs mit den Bildern Vincent van Goghs in Hugo von Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten* (1907/1908) wird in einigen Forschungsbeiträgen eine Vereinigung der inneren und äußeren Sinnenwelt des Zurückgekehrten thematisiert. Man hat interpretiert, dass die Begegnung mit den Bildern van Goghs eine die Grenze zwischen dem Ich und den äußeren Dingen überschreitende, die Schranke zwischen der subjektiven inneren Sinnenwelt und der objektiven äußeren Welt verschmelzende Schwellenerfahrung sei. Jedoch wird dabei unter-

[1] Vgl. z. B. Ursula Renner (2000): *„Die Zauberschrift der Bilder“. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg im Breisgau: Rombach; Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hg.) (2005): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg: Königshausen & Neumann; Sabine Schneider (2006): *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen: Niemeyer.

[2] Vgl. Helmut Pfotenhauer; Wolfgang Riedel; Sabine Schneider: *Poetik der Evidenz*, a a. O., S. VIII.

schiedlich ausgelegt, was dieses Innere und Äußere bedeute. Ursula Renner interpretiert die van Gogh-Szene neben den anderen Stoffen Hofmannsthals als „Synthese von innerem und äußerem Erleben“[3]. Hier sind das Innere und das Äußere von Nietzsches Kulturkritik seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* konnotiert, in der die Zerfahrenheit der Persönlichkeit der modernen Deutschen – zum Beispiel die Abweichung von Geist und Leben oder der Widerspruch von Form und Inhalt – kritisiert wird. Demgegenüber stellt Sabine Schneider fest, dass das Seherlebnis mit den Bildern van Goghs eine die Körpergrenze auflösende Qualität hat, indem sie anhand der Briefe van Goghs die Farben als das Medium betrachtet, in dem die Grenze zwischen Objekt und Bewusstsein des Subjekts verschmilzt.[4] Diese Meinungen haben recht, jedoch gerät der divergierende Charakter des Textes, um den es in meiner Abhandlung geht, mit der sich an der Grenzüberschreitung orientierenden Ansicht in den Hintergrund. Ich möchte nicht jene Fazits bestreiten, sondern von einem anderen Blickpunkt auf eine divergierende Seite der Bilder in Hofmannsthals Text hinweisen.

Jenen Diskussionen, in denen es um die konvergierende Qualität der Bilder geht, liegt die Voraussetzung zugrunde, dass die Begegnung mit den Bildern van Goghs als ein einziger Scheitelpunkt der gesamten Erlebnisbeschreibung der Briefe zu betrachten ist: Die Seherlebnisse in den ersten drei Briefen und die weiteren im fünften Brief beschriebenen Seherfahrungen seien Vorbereitungen, Ergänzungen oder Fortsetzungen des van Gogh-Erlebnisses. Jedoch schilderte Hofmannsthal in allen fünf Briefen zahlreiche und dazu unterschiedlichste Seherlebnisse, denen variierende Sehmodi entsprechen. Sogar in den Notizen zu den Briefen treten wiederholt Wendungen auf, die der Annahme einer hierarchischen Ordnung der Seherlebnisse widersprechen, daher die Formulierung vom „2erlei Schauen“.

Indem ich nicht nur der Begegnung mit den Bildern van Goghs, sondern auch den anderen Seherlebnissen des Zurückgekehrten meine Aufmerksamkeit zuwende, möchte ich eine Divergenz des Sehens in den Briefen nachweisen. Aus Platzgründen konzentriere ich mich auf den Vergleich der van Gogh-Bilder-Szene im vierten Brief mit der Zollbarkassen-Szene im fünften Brief. Bemerkenswerterweise werden die beiden Szenen in einer

[3] Ursula Renner (1991): „Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst“, in: dies.; G. Bärbel Schmid (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 285–305, hier S. 305.

[4] Vgl. Sabine Schneider (2005): „‚Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig‘. Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal“, in: Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 77–102.

Notiz von Hofmannsthal als „2erlei Schauen“ angesprochen und stehen auch in dem veröffentlichten Text in einem deutlichen Kontrast zueinander. Damit soll gezeigt werden, dass in der Begegnung mit den Bildern van Goghs nicht die einzige Methode für das „Erlebnis des Sehens“ gezeigt wird, sondern es in diesen Briefen um eine Pluralität des Sehens geht. Was ich hier stark betonen möchte, ist, dass Hofmannsthal sich des Unterschiedes zwischen den endogenen Gehirnbildern und den exogenen optischen Bildern deutlich bewusst ist und mit diesem Unterschied verschiedene Seherlebnisse zu beschreiben versucht.

Verknüpfung von exogenen und endogenen Bildern: die Turmzimmerszene

Bevor ich auf den Kontrast zwischen der van Gogh- und der Zollbarkassen-Szene eingehe, setze ich mich mit der Turmzimmerszene im dritten Brief auseinander. Die Hauptfigur, der Zurückgekehrte, ist ein Geschäftsmann, der für 18 Jahre in Übersee gelebt hat. Obwohl er sich in seinen Tagen im Ausland immer wieder an die Heimat erinnert hatte, gerät er nach seiner Heimkehr in eine geistige Krise, da er mit dem gegenwärtigen Deutschland nicht zurechtkommen kann. Die Turmzimmerszene findet sich im dritten Brief, wenn er die Herkunft seines Malheurs zu ermitteln versucht.

Die Erinnerung im Turmzimmer betrachtet der Zurückgekehrte als die elementare Erfahrung, die zum Anfang seiner „Bildung“ gehört. Bevor er diese Szene beschreibt, zählt er seine alten trümmerhaften Erinnerungen in seiner Schulzeit auf. Auch in der Turmzimmerszene spielen seine geographischen Grundkenntnisse die Schlüsselrolle. Der Zurückgekehrte bewertet diese Erinnerungen aus seiner elementaren Bildungszeit als prägend für seine Person: „Bildung, im europäischen, im heutigen Sinn habe ich nicht – aber dennoch gerade in diesen Dingen, da stellt sich mir aus dem wenigen was ich je gelernt habe, was mir da und dort hängen geblieben ist, im Innern immer etwas auf, um was ich nicht herum kann.“[5] Demgegenüber beschreibt er gegen Ende des fünften Briefs seinen Zustand als Zwischensein, das „mitten zwischen dem dumpfen, rohen Menschen […] und dem mit gebildeter Seele“[6] ist. Das heißt, dass er zwar einmal ein gebildeter Mensch war, der die europäische Bildung richtig erworben hat, aber diese Bildung durch sein langes Um-

[5] Hugo von Hofmannsthal (1991): „Die Briefe des Zurückgekehrten“, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe,* Bd. XXXI, Ellen Ritter (Hg.), Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 151–174, die Notizen auf der S. 426–446, S. 161f.

[6] Ebd., S. 173.

herreisen veraltet und halb verlorengegangen ist. Daraus kann man schlussfolgern, dass das alte Seherlebnis im Turmzimmer seinen grundlegenden Sehmodus ausmacht, der eine andere Qualität hat, als die von seinem erneuten Sehen in den vierten und fünften Briefen.

Im Turmzimmer lernt das Kind zum ersten Mal die äußere visuelle Welt als „Deutschland" kennen. In diesem elementaren Seherlebnis stellt sein Vater ihm die Bilder Albrecht Dürers vor, damit er am Beispiel der repräsentativen Kupferstiche ein Gefühl für Nationalität ausbilden kann:

> „Das ist das alte Deutschland", sagte mein Vater und das Wort klang mir fast schauerlich, und ich mußte an einen alten Menschen denken, wie solche in den Bildern waren, und um zu zeigen, daß ich Geographie gelernt hatte und die Welt begriff, fragte ich: „Gibt es auch ein Buch, wo man das alte Österreich drin sehen kann?" Da sagte mein Vater: „Dies hier unten ist wohl Österreich" (die Bibliothek war im Thurmzimmer, und drunten lag das Dorf und die Hügel und da und dort die kleinen Wäldchen […]), „und wir sind Österreicher, aber wir sind auch Deutsche, und da das Land immer zu den Menschen gehört, die darauf wohnen, so ist hier auch Deutschland." Das machte eine Art von Verbindung zwischen den Bildern in der Mappe und dem leuchtenden Land […].[7]

Die Aussage des Vaters „Das ist das alte Deutschland" ist für den Zurückgekehrten „schauerlich", weil die Menschen in Dürers Bildern für das kleine Kind im Gegensatz zu den wirklichen natürlichen Menschen „unwirklich, überwirklich"[8] aussehen: Darum musste er erschrocken „an einen alten Menschen denken, wie solche in den Bildern waren". Dann spricht er seinen Vater an, „um zu zeigen", dass er „Geographie gelernt hatte und die Welt begriff". Demgegenüber antwortet der Vater, dass die Landschaft aus dem Fenster Österreich und zugleich Deutschland sei. Meine Interpretation richtet die Aufmerksamkeit nicht auf diesen Nationalisierungsprozess, sondern auf das Verfahren mit der Urerfahrung der Assoziierung, die erste Verbindung von optischen Bildern mit den anderen Bildern. Weil die Bilder Dürers innerhalb des Turmzimmers platziert sind, stehen sie für die endogenen Bilder. Direkt nach dieser Szene redet der Zurückgekehrte darüber, wie nicht nur die Erinnerung der Bilder aus Dürers Kunstblättern, sondern auch seine persönlichen Gedächtnisbilder in seiner Kindheit seine optische Wirklichkeit überlagert haben.

[7] Ebd., S. 162f.
[8] Ebd., S. 162.

> Mit bewußten Gedanken dachte ich freilich nicht an die alten Figuren, wenn ich mit den Knechten Heu machen ging oder mit den Dorfbuben fischen und krebsen […] aber unbewußt bevölkerte ich doch mit den Schattengeberden dieser überwirklichen Ahnen die einsamen Stellen im Walde […] und die immer dämmernden Ecken in den großen Stuben der großen Bauernhöfe, wo die Urgroßmutter oder ein gelähmter Alter saßen, oder noch zu sitzen schienen, wenn wir sie auch im vergangenen Herbst begraben hatten […].[9]

Das Erlebnis im Turmzimmer etablierte seine Fähigkeit zu assoziieren und zu erinnern. Dieser Sehmodus der Verknüpfung und Überlagerung der Bilder tritt immer wieder in den ersten dritten Briefen auf, wenn die exotischen Figuren in Übersee, zum Beispiel Eingeborene oder wilde Tiere, ihn tief berühren und zugleich an Deutschland erinnern lassen.

DIVERGENZ DER BILDER: DIE VAN GOGH-BILDER-SZENE UND DIE ZOLLBARKASSEN-SZENE

Über das van Gogh-Erlebnis schreibt Hofmannsthal in einer Notiz: „Da waren Bilder. Es giebt für mich 2erlei Schauen. Darüber kann ich weiter keine Auskünfte geben. Das andere Schauen: zB. die Zollbarcasse“.[10] Das bedeutet, dass die kontrastiven Szenen in den letzten beiden Briefen von Hofmannsthal als Sehen mit zwei Modi absichtlich konzipiert worden sind.

	die van Gogh-Bilder-Szene[11]	**die Zollbarkassen-Szene**[12]
Wo?	„[I]n einem Haus […] ohne Schaufenster“.	Im Hafen, an einem „grauen Sturm- und Regentage“.
die Farben	helle und grelle Farben wie Blau, Grün, Gelb	„mißfärbig[e]“ Farben wie Grau, Braun, Schwarz
Beschreibungen des Schlundes und Abgrundes	Van Gogh hat „mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckt“.	„[D]ieser Abgrund, der sich auftat und wieder schloß“.
das Gefühl des Zurückgekehrten	„Mir war zumut wie einem, der nach ungemessenem Taumel festen Boden unter den Füßen fühlt“.	Gefühl, dass der Abgrund unter seinen Füßen die ganze Welt und sein ganzes Leben enthält.

9 Ebd., S. 163.
10 Ebd., S. 439.
11 Ebd., S. 168ff.
12 Ebd., S. 173f.

Wie diese Tabelle demonstriert, liegt zwischen den beiden Szenen ein deutlicher Kontrast in jeder Hinsicht vor: beim Ort, den Farben, den Beschreibungen des Schlundes oder Abgrundes und auch bei den Gefühlen des Zurückgekehrten. Vor allem ist der Farbenkontrast unübersehbar, weil er den Kontrast zwischen den endogenen und exogenen Bildern darstellt.

In der Turmzimmerszene haben die optischen wirklichen Bilder, die draußen liegende Landschaft, helle Farben und Klarheit. Jedes Objekt auf „dem leuchtenden Land" setzt sich deutlich voneinander ab: „drunten lag das Dorf und die Hügel und da und dort die kleinen Wäldchen, […] und zwischen den Hügeln der gewundene Fluß und die weiße Straße und in der Ferne die blauen Weinberge"[13]. Dagegen wird dem Innern des Zimmers keine Detaillierung gegeben und die Bilder Dürers werden als die „schwarzen Zauberblätter"[14] erwähnt. Hier zeichnet sich die kontrastierende Qualität der endogenen und exogenen Bilder ab, indem Hofmannsthal diese mit klarer Objektivität und hellen Farben beschreibt und jene hingegen verdunkelt. Dieser Kontrast stimmt mit dem der obigen Tabelle überein. Das heißt, die im Turmzimmer konvergierten endogenen und exogenen Bilder divergieren in der van Gogh-Bilder- und der Zollbarkassen-Szene.

In dem Seherlebnis mit den Bildern van Goghs sieht der Zurückgekehrte einzelne Objekte in den Bildern deutlich. Auch haben sie helle Farben wie „ein unglaubliches, stärkstes Blau, […] ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange"[15]. Dieser Sehmodus der Klarheit und Helligkeit und jenes Sehen der Landschaft aus dem Fenster des Turmzimmers überschneiden sich.

> [E]twas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz andres wie die Bilder in den Galerien. […] dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte – das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor![16]

Die Schreibweise, in der die einzelnen Objekte wie „Baum und Strauch und Acker und Abhang" aufgezählt werden, zeigt den klaren Sehmodus des Zu-

[13] Ebd., S. 162.
[14] Ebd.
[15] Ebd., S. 169.
[16] Ebd.

rückgekehrten und stimmt in diesem Aspekt mit jener Beschreibung der Landschaft aus dem Turmzimmer überein. Jedoch geht hier die optische Wahrnehmung mit keiner Vorstellung der Gehirnbilder einher: er verliert sein Gefühl an die Bilder, und sie ermöglichen ihm weder Assoziierung noch Erinnerung. Trotzdem gibt es zwischen den van Gogh-Bildern und seinen persönlichen Erlebnissen in Übersee eine Gemeinsamkeit, denn auch die Bilder van Goghs zeigen primitive Gegenstände wie „Bauernwagen mit magern Pferden“[17] oder „ein Paar Bauern um einen Tisch, Kartoffeln essend“[18] und bekunden die Ganzheit des Lebens, genauso wie die in den drei ersten Briefen angesprochenen exotischen Figuren. Also wäre es folgerichtig, wenn er mit den van Gogh-Bildern an seine Erlebnisse in Übersee erinnert hätte. Jedoch lassen ihm die Bilder hier keine Erinnerung zu, obwohl er „hinter dem Gemalten“ „das unbeschreiblich Schicksalhafte“, „etwas völlig Persönliches“[19] ahnt. Demnach gilt dieses van Gogh-Erlebnis als ein erneutes Sehen des Zurückgekehrten, in dem er die Bilder van Goghs nur passiv aufnehmen kann.

Gegenüber der mit hellen Farben und Klarheit beschriebenen van Gogh-Bilder-Szene treten in der Zollbarkassen-Szene dunkle Farben wie „ein Grau“, „ein fahles Braun“ oder „eine Finsternis“[20] auf. Auch die Konturenlosigkeit in dieser Szene ist kontrastiv gegen die Klarheit jener Szene.

> Und warum erhielt die Farbe der aufschäumenden Wellen, dieser Abgrund, der sich auftat und wieder schloß, warum schien das, was herankam, in schwerem Regen, von Gischt umsprüht, warum schien dies kleine mißfarbige Schiff, die Zollbarkasse war es, die sich auf uns zu arbeitete, dies Schiff und die Höhle aus Wasser, die wandelnde Welle, die sich mit ihm herwälzte, warum schien mir (schien! schien! ich wußte doch, daß es so war!) die Farbe dieser Dinge nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben zu enthalten?[21]

Hier werden „die Höhle aus Wasser“, die „aufschäumenden Wellen“ oder „ein Schaum“[22] erwähnt. Selbst ist die Zollbarkasse ein „kleine[s] mißfarbige[s] Schiff“ und hat keinen farbigen Kontrast gegenüber dem dunklen Meer. Obwohl diese Ansicht ohne klare Linien mit jener dunklen Beschreibung des Turmzimmers nur teilweise übereinstimmt, weil jene Kupferstichbilder mit scharfen Linien „wie aus Holz geschnitzt“[23] gezeichnet sind, ist

[17] Ebd.
[18] Ebd.
[19] Ebd.
[20] Ebd., S. 173.
[21] Ebd.
[22] Ebd.
[23] Ebd., S. 162.

nicht zu übersehen, dass der Zurückgekehrte in dieser Zollbarkassen-Szene ein Gefühl seiner innerlichen Kraft hegt und dieses Gefühl mit Worten „alles war in mir“[24] formuliert: Während die Bilder van Goghs „die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte“ und „das Innerste Leben der Gegenstände“[25], also nur das Leben des fremden Daseins zeigt, gibt das Seherlebnis der Zollbarkasse dem Zurückgekehrten ein Gefühl, dass die Farben des dunklen Meeres sein „ganzes Leben“ enthalten. Das heißt, die Bilder in dieser Szene des dunklen Meers versinnbildlichen nichts als schier endogene Bilder.

Zum Schluss möchte ich betonen, dass die van Gogh-Bilder- und die Zollbarkassen-Szene trotz aller oben beschriebenen Gegensätze eine Gemeinsamkeit, ein Motiv der ‚Verdoppelung‘[26] haben. Hier können wir uns damit nicht näher auseinandersetzen, jedoch ist nicht zu übersehen, dass die beiden Erlebnisse diese divergierende Qualität haben. Diese unvollendeten und doch faszinierenden Briefe zeigen uns vielfältige Facetten, welche die fundamentale Potenz, die den Bildern inhärent ist, aufblühen lassen.

[24] Ebd., S. 173.
[25] Ebd., S. 169.
[26] Vgl. ebd., S. 170: „ich […] war wie doppelt“; S. 174: „dies Doppelte“.

„Komik und Galgenhumor“ in Tschernobyl. Über Alexander Kluges *Die Wächter des Sarkophags*

Kentaro Kawashima (Keio-Universität, Tokyo)

1.

Was gibt es denn da zu lachen? Es geht doch in Alexander Kluges *Die Wächter des Sarkophags* um den Super-GAU im ukrainischen Kernkraftwerk Tschernobyl! Wie der Nebentitel *10 Jahre Tschernobyl* signalisiert, stellt das 1996 erschienene Buch den Versuch dar, ein Jahrzehnt nach der Atomkatastrophe vom 26. April 1986 eine Rückschau darauf zu halten: Rekonstruiert wird das Ereignis mit einer für Kluge charakteristischen Montage von Zeugenaussagen, Geschichten, Anekdoten, Fotos und statistischen Tabellen. So wird hier der historisch größte der Atomunfälle, die in Europa geschehen sind, multimedial, d. h. in Schrift, Bild und Zahl wiedergegeben. Selbstverständlich ist der Atomunfall an sich gar nicht zum Lachen. Was Kluges Tschernobyl-Buch kennzeichnet, ist dennoch, so meine These, das Komische.[1] Im vorliegenden Beitrag geht es um diese Diskrepanz von komischer Darstellung und dargestelltem Super-GAU, um die Spannung von Darstellungsweise und dargestelltem Ereignis, die Kluges Auseinandersetzung mit Tschernobyl durchzieht.

Die Beschäftigung mit diesem Thema scheint vor allem für die japanische Germanistik unvermeidlich zu sein, weil Kluge 2011 angesichts der Atomkatastrophe in Fukushima das Hörspiel *Die Pranke der Natur (und wir Menschen). Das Erdbeben in Japan, das die Welt bewegte, und das Zeichen von Tschernobyl* produzierte.[2] Unverkennbar ist dabei, dass auch Kluges Fukushima-Hörspiel,

[1] In der Forschungsliteratur beschäftigt sich vor allem Rainer Stollmann intensiv mit Kluges Komik. Vgl. Rainer Stollmann (2002): „Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur“, in: Christian Schulte; Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 233–259; ders. (2010): *Alexander Kluge zur Einführung*, 2. ergänzte Auflage, Hamburg: Junius, S. 19–22, 37f. Vgl. auch Markus Joch (2019): „‚Hijō na sakka‘? – Harubāshutatto kūshū to Arekusandā Kurūge no sokubutsuteki katari“ [„Ein herzloser Schriftsteller“? Der Luftangriff auf Halberstadt und Alexander Kluges sachliches Erzählen], übers. von Yoshiko Hayami, in: *Deutschstudien*, Nr. 53, S. 69–79.

[2] Das Hörspiel wurde im BR2 am 26. November 2011 urgesendet. Die meisten der Geschichten, aus denen es besteht, wurden dann aufgenommen in Alexander Kluge (2012): *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*, Berlin: Suhrkamp. Zum Fukushima-Hörspiel

dem zweifelsohne seine Arbeit an Tschernobyl zugrunde liegt, von der Komik geprägt ist, die der vorliegende Beitrag verhandelt. In diesem Sinne lässt sich die hier gestellte Frage nach der Komik in Kluges Tschernobyl-Buch als Vorbereitung auf eine kommende Auseinandersetzung mit seinem Fukushima-Hörspiel begreifen.

2.

Ein großer Teil des Buchs *Die Wächter des Sarkophags* besteht aus Zeugenaussagen von der Havarie des Atomkraftwerks in Tschernobyl, die ursprünglich für die Kulturmagazine der von Kluge gegründeten Fernsehfirma DCTP gesammelt wurden. Das Buch basiert, so heißt es ausdrücklich in der Einleitung, auf „Interviews" für seine TV-Programme:

> In der vorliegenden Dokumentation sind Interviews zusammengefaßt, die mit Menschen geführt wurden, die direkt mit Tschernobyl zu tun hatten, die also *unmittelbare* Erfahrung wiedergeben. Die Interviews stammen aus den Sendungen der DCTP *10 vor 11*, *News & Stories* oder *Primetime/Spätausgabe*. In einigen Fällen ist der Zusammenhang, von dem gesprochen wird, nur durch Bilder deutlich zu machen.[3]

Unmissverständlich formuliert Kluge, dass es hier um eine „Dokumentation" geht, um eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der „*unmittelbare*[*n*] Erfahrung", wenn auch in diesem Buch eine für Kluge charakteristische Vermischung von Gefundenem und Erfundenem nicht fehlen mag.[4] Kluges medienkritische Sicht auf die offizielle Fernsehkultur, deren feudalistische Struktur „mehr mit Barock und Versailles als mit Öffentlichkeit und Demokratie zu tun hat",[5] veranlasste ihn, auf das Nichtfernsehhafte zu setzen: Ihm ging es darum, „unmittelbare Erfahrung festzuhalten gegenüber der nur mittelbaren, die uns die Medien geben" (15). So wurde als Augenzeugin etwa Oxana Pen-

vgl. Peter Risthaus (2018): „Gegenwartsangriff. Alexander Kluges Frühwarnsystem zwischen Wind und Welle", in: Stefan Geyer; Johannes F. Lehmann (Hg.): *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Hannover: Wehrhahn, S. 349–363.

[3] Alexander Kluge (1996): *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*, Hamburg: Rotbuch, S. 16. Hervorhebung von Kluge. Im Folgenden wird dieses Buch mit der Seitenangabe in Klammern im Fließtext zitiert.

[4] Zum Beispiel tritt in diesem Buch neben real existierenden Wissenschaftlern auch ein fiktiver wie etwa „der Katastrophenforscher Witzlaff" (116) auf, der „schon seit den 80er Jahren zu Kluges (erfundenem) Expertenarsenal" gehört. Vgl. Risthaus: *Gegenwartsangriff*, a. a. O., S. 359. Auch im Fukushima-Hörspiel ist die Geschichte „Witzlaffs Katastrophentheorie" enthalten.

[5] Vgl. hierzu Stollmann: *Grotesker Realismus*, a. a. O., S. 241.

tak interviewt, eine junge Ingenieurin, die sich in der Nacht der Explosion in Tschernobyl aufhielt. Sie sprach von ihrer Wahrnehmung des Knalls der Explosion, von ihrem allmählichen Verständnis der Extremsituation, in der sie sich mit ihrer Familie befand, und von ihrer Flucht aus Tschernobyl. Interviewt wurde auch der Journalist Igor Kostin, einer der wenigen, die am 26. April 1986, also schon am Tag des Reaktorunfalls, den Explosionsort fotografierten. Viele Fotos von ihm sind als Bilddokumente in *Die Wächter des Sarkophags* einmontiert. Enthalten ist darin ferner ein Gespräch mit Swetlana Alexijewitsch, Schriftstellerin und Journalistin, der 2015 der Nobelpreis verliehen wurde. Im Gespräch mit Kluge sprach sie von ihrer Arbeit an Tschernobyl, namentlich an der sogenannten „Zone“ (131), den abgesperrten, verseuchten Gebieten um Tschernobyl, in denen nun jedoch Flüchtlinge aus den Bürgerkriegen der Länder der ehemaligen Sowjetunion siedeln. Außerdem treten im Buch noch mehrere Wissenschaftler und Experten auf, die von ihrer Arbeit in Tschernobyl nach dem Super-GAU berichten.

Was diese Zeugen als ihre „*unmittelbare*[*n*] Erfahrungen“ mitteilen, sind Beobachtungen der Katastrophe, die Kluge nun seinerseits als Sammler authentischer Erfahrungen beobachtet. Deutlich ist dabei, dass er die Unmittelbarkeit der Erfahrung, an der er festhält, nicht unbedingt mit ihrer Wahrheit gleichsetzt. Ihm entgeht nicht, dass auch in den „*unmittelbare*[*n*] Erfahrungen“ Illusionen enthalten sind. Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist der Bericht Igor Kostins, der fürs Fotografieren in der ersten Stunde der Katastrophe sein Leben riskiert hat: Er gibt sich der Illusion hin, er sei „nicht verstrahlt“.[6] Als Beobachter zweiter Ordnung macht Kluge erkennbar, dass „*unmittelbare* Erfahrungen“ mit der gefährlichen Einbildung koexistieren, gegen die Strahlung immun zu sein.[7] Ähnlich verhält es sich auch bei Oxana Pentak, wenn Kluge bezüglich ihrer Zeugenaussage vom „zähen Überleben der Illusion“ spricht, „daß menschliche Kräfte mit einem solchen Ereignis umgehen können“ (16). Die Illusionen, deren Zähigkeit bzw. deren „Eigensinn“[8] Kluge mehr als einmal als „Antirealismus des Gefühls“[9] bezeichnet, machen auch

[6] Henning Burk (2007): „Die Wächter des Sarkophags. Interview mit Alexander Kluge“, in: *Maske und Kothurn*, H. 1, S. 55–68, hier S. 56.

[7] Ebd., S. 57.

[8] Zu diesem Begriff vgl. Jürgen Fohrmann (2017): „Arbeit an Deutschland. Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*. Einführung“, in: ders. (Hg.): *Chronik/Gefühle. Sieben Beiträge zu Alexander Kluge. Mit drei Geschichten von Alexander Kluge und einer Antwort von Wilhelm Voßkamp*, Bielefeld: Aisthesis, S. 9–29, hier insbesondere S. 14–20.

[9] Zu diesem Begriff vgl. Stollmann: *Alexander Kluge zur Einführung*, a. a. O., S. 29–42. Vgl. auch „Antirealismus des Gefühls, eine Geschichte mit Joseph Beuys“ in der vierten (26. Juni 2012) der Frankfurter Poetikvorlesungen Kluges. In: Alexander Kluge (2013): *Theorie der Erzählung. Frankfurter Poetikvorlesungen*, (2 DVDs und Booklet), Berlin: Suhrkamp. DVD 2, (54.43)

eine Dimension der Realität aus. Insofern müssen auch sie im dokumentarischen Tschernobyl-Buch registriert werden. So ist dieses Buch, wie auch andere Werke Kluges, nicht nur multimedial, sondern auch multiperspektivisch und ironisch, bestehend aus der Beobachtung der Beobachtungen.

3.

Was Kluges Arbeit an der Atomkatastrophe von Tschernobyl kennzeichnet, ist das Komische. Als Paradebeispiel hierfür lässt sich seine insistente Thematisierung des sogenannten „Elefantenfuß[es]" (12) anführen. Dabei geht es um hochradioaktiven Kernbrennstoff, der nach der Explosion in geschmolzenem Zustand aus dem Reaktor entwichen, mit anderer Materie gemischt, in den Keller des Gebäudes gelangt ist, wo er endlich erstarrte. Diese im Kellerraum fest gewordene Masse, die man wegen ihrer Form den „Elefantenfuß" nannte, illustriert Kluge anhand mehrerer Fotos und Kommentare dazu. Die folgende Passage gibt wieder, wie die Wissenschaftler damit umgingen:

> Nachdem der *Elefantenfuß* visuell erforscht und beschrieben ist, braucht man eine Probe dieser Materie, um ihr weiteres Verhalten vorhersagen zu können. […] Wie kann man Brocken der Materie gewinnen, die als Block im *Elefantenfuß* enthalten ist? Man tut das mit einem Kalaschnikow-Zielfernrohrgewehr, das man vom KGB entleiht. Lustvoll schießen die Experten auf die strahlende Materie, strafen sie und gewinnen so winzige Splitter, die mit Uhu-Klebstoff, der an der besagten Eisenstange befestigt wird, wie mit einer Insektenzunge in den etwas geschützteren Vorraum gezogen werden. Von dort werden sie mit dem Flugzeug nach Moskau in die Labors gebracht. Es ist Komik und Galgenhumor in der Szene, obwohl sie keineswegs lustig ist und jeder der Beteiligten weiß, daß er sein Leben riskiert. (Hervorhebung von Kluge, 13)

Überaus bemerkenswert ist die Formulierung von „Komik und Galgenhumor", weil sie einen Grundzug des gesamten Tschernobyl-Buchs treffend auszudrücken scheint: Die Blickrichtung auf „Komik und Galgenhumor" in der Atomkatastrophe ist für den Autor von *Die Wächter des Sarkophags* bezeichnend. Im zitierten Passus liegt zunächst das Komische im widersprüchlichen Bild der fast kindisch anmutenden Experten, die trotz der höchsten Gespanntheit der Situation ihre Lust darin finden, auf den Elefantenfuß zu schießen und ihn zu bestrafen. Gleichzeitig wird dabei die Hilflosigkeit der Menschen sinnfällig, die nur über zusammengetragene, amateurhafte Waffen verfügen. Sie müssen mit improvisiertem Instrumentarium gegen die riesenhafte unkontrollierbare Gewalt der Atomkraft kämpfen, die der Elefantenfuß verkör-

pert. Diese krasse Diskrepanz zwischen menschlicher Ohnmacht und gigantischer „Pranke der Natur“ liegt der komischen Wirkung zugrunde.

Ähnlich verhält es sich auch mit der wiederholten Thematisierung des „Mini-Roboter[s]“ (101f.), der für die Erforschung des unzugänglichen Elefantenfußes eingesetzt wurde. Es geht um einen „Raupenpanzer“, der aus einem Spielzeuggeschäft in Moskau herbeigeschafft wurde. Darauf wurde eine Amateurvideokamera befestigt. Der so improvisierte „Mini-Roboter“ wurde ferngesteuert, um den Elefantenfuß beobachten zu können: „Wie Kinder sitzen die Akademiemitglieder und Ingenieure im Vorraum des Kellers, in dem die Radioaktivität tobt, lassen den Raupenpanzer vor- und rückwärts fahren und „sehen“ so zum ersten Mal Ereignissen zu, die für Laborversuche zu gefährlich wären.“ (12) Natürlich scherzt in dieser Situation niemand. Alle operieren ganz im Ernst, wissend, dass es um Leben und Tod geht. Eben deshalb wirkt aber die verzweifelte Lage komisch, in der sich die Experten befinden, haben sie doch nur solch ein lächerliches Spielzeug als Gegenmittel gegen den Super-GAU zur Verfügung. „Komik und Galgenhumor“ zeigen sich hier im krassen Kontrast zwischen der Dringlichkeit des Notfalldienstes und der Nichtigkeit der verfügbaren Mittel.

Außerdem treten in *Die Wächter des Sarkophags* die denkbar paradoxalen Figuren der „Bio-Roboter“ (46) auf: „Weil die maschinellen Roboter bei der Räumung des Reaktors versagten, wurden Soldaten des Generals Tarakanow als sogenannte ‚Bio-Roboter‘ eingesetzt.“ (ebd.) Bezug genommen wird hier auf die Aussage Igor Kostins, der seine eigenen Tschernobyl-Fotos wie folgt kommentiert: „Aber hier meine Lieblingsfotos, die ich Ihnen jetzt zeige. Das sind Menschenroboter, die haben direkt auf dem Dach des dritten Blocks gearbeitet. Die haben praktisch mit Händen die kontaminierten Stoffe und die Kernstäbe einfach abgerückt. Ich habe extra so belichten lassen, damit man sieht, wie stark die Radioaktivität war.“ (50) Weil das Foto, um das es hier geht, auch im Buch abgebildet ist (47), kann der Leser selbst in Augenschein nehmen, wovon Kostin spricht. Je authentischer seine Aussage aufgrund eines fotografischen Dokuments wirkt, desto grausamer ist der Tschernobyl-Jargon „Menschenroboter“ (51), der ein ausgesprochenes Oxymoron darstellt. Kostin setzt fort:

> Als man die Liquidation des GAU beendet hatte, hat man diese Menschen aus Witz „Robot Peter“ und „Robot Wassilij“ genannt, diese Leute, die dort auf dem Dach gearbeitet haben, denn auf dem Dach haben ursprünglich zwei richtige, technisch gemachte Roboter gearbeitet, ein deutscher und ein japanischer Roboter. Aber die haben nicht funktioniert. Durch die starke Einstrahlung der Radioaktivität und dadurch, daß diese Dinger kontaminiert waren, haben sie aufgehört zu arbeiten. (51)

Wovon Kostin hier spricht, ist nichts anderes als die verkehrte Welt, in der statt der Menschenmaschinen Maschinenmenschen arbeiten. Dass diese auf den Kopf gestellte Welt, ohne eine satirische Fantasie zu bleiben, real existiert, darin liegen „Komik und Galgenhumor" in Tschernobyl. Bezüglich der Komik der „Bio-Roboter" liegt es nahe, an die klassische Theorie des Lachens von Henri Bergson anzuschließen. In seinem 1900 erschienenen Buch *Das Lachen* sah der Vertreter der sogenannten Lebensphilosophie das Komische in der Mechanisierung und Automatisierung des Lebendigen: *„Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert."*[10] Die „Menschenroboter" in Tschernobyl sind insofern mechanisiert, als sie angesichts des katastrophalen Atomunfalls keine Autonomie zur freiwilligen Bestimmung ihrer eigenen Handlung mehr hatten. Relevant ist jedoch, dass die Komik des mechanisierten Körpers in Tschernobyl gleichzeitig einen „Galgenhumor" darstellt: Die Menschen mussten als Roboter funktionieren und anstelle der Roboter arbeiten, und zwar unter den denkbar härtesten Umständen, bei denen sogar die eingesetzten Roboter wegen der „starken Einstrahlung der Radioaktivität" versagten.

4.

Swetlana Alexijewitsch veröffentlichte 1997, ein Jahr nach dem Erscheinen von *Die Wächter des Sarkophags*, ihr dokumentarisches Buch *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*, das, wie Kluges Tschernobyl-Buch, hauptsächlich aus Zeugenaussagen besteht. Bei Alexijewitsch spielt aber die Komik gar keine Rolle. Eine Lektüre ihres Buchs würde ein ganz anderes Gefühl als das Komische erwecken. Es beginnt mit einer Klage der jungen Frau eines Feuerwehrmanns, der am Tag der Reaktorexplosion im Einsatz war: Er starb an radioaktiven Strahlen, denen er sich dabei aussetzte. Am Ende des Buchs befindet sich wieder eine Klage der Frau eines Liquidators, der aus demselben Grund ums Leben kam. Gerahmt von Zeugenaussagen zweier Witwen, die beim Unfall des Kernkraftwerks ihren Ehemann verloren haben, ist das *Tschernobyl*-Buch der Nobelpreisträgerin voll von Stimmen der Opfer der Atomkatastrophe, in die sich der Leser unweigerlich einfühlt. Offensichtlich ist, dass das bekannteste Buch über Tschernobyl eine ganz andere Emotion erweckt als Kluges *Wächter des Sarkophags*: das Mitleid.

[10] Henri Bergson (2011): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übers. von Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg: Felix Meiner, S. 29f. Hervorhebung von Bergson.

Die Dominanz von „Komik und Galgenhumor" in der Literatur über Katastrophen fällt aber gleichfalls auf, wenn man historisch darüber reflektiert. Es lässt sich in diesem Kontext etwa an Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili* als klassische Erzählung über Katastrophen in der deutschen Literatur denken. Diese Erzählung steht Werner Hamacher zufolge im engen strukturellen Zusammenhang mit Immanuel Kants Analyse des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft*.[11] Demnach wird das Gefühl des Erhabenen von der Größe der Natur erweckt, die sich etwa im Gewitter, im Sturm oder eben im Erdbeben offenbart. Eine derartige „Unermeßlichkeit der Natur"[12] lässt sich zwar durch keine sinnliche Darstellung angemessen erfassen. Das Versagen der Darstellung veranlasst aber die Einbildungskraft dazu, in uns „eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit"[13] zu finden. Erhaben fühlt man sich also, wenn das Versagen sinnlicher Anschauung durch die sittliche *Idee* der „Menschlichkeit in unserer Person"[14] kompensiert wird. Dieser Dialektik des Dynamisch-Erhabenen korrespondiert Hamacher zufolge Kleists Erzählung vom *Erdbeben in Chili*, die konstruiert ist durch antithetische Bewegungen von Fall und Erhebung, Aufrichtung und Sturz, Unglück und Glück, Lust und Unlust etc. Weil diese unablässige Peripetie, wie Hamacher ausführt, Kleists Darstellung des *Erdbebens in Chili* selbst erschüttert, verwandelt sich die Erzählung selbst in „das Beben der Darstellung"[15]. Im genauen Gegensatz zur Katastrophe als dem Komischen bei Kluge geht es bei Kleist um die Undarstellbarkeit des Erhabenen.

Jean Paul, Kants jüngerer Zeitgenosse, schreibt in seiner *Vorschule der Ästhetik*: „Kurz der Erbfeind des *Erhabenen* ist das Lächerliche".[16] Das Lächerliche bzw. das Komische und das Erhabene gegenüberstellend, definiert er das Komische als „unendliche Ungereimtheit"[17]. Ein Irrtum an sich ist, so Jean Paul, nicht komisch. Er wird zum einen erst dann komisch, wenn er in Handlung umgesetzt wird. Zum anderen muss es beim Komisch-Wirken eines Irrtums auch ein Subjekt geben, das ihn als Widerspruch betrachtet, weil „das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekt wohnt, sondern im Subjekte."[18] Als „unendliche Ungereimtheit" entsteht das Komische aus der Spannung

[11] Werner Hamacher (1998): „Das Beben der Darstellung. Kleists *Erdbeben in Chili*", in: ders.: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 235–279, hier S. 255.
[12] Immanuel Kant (1974): *Kritik der Urteilskraft*, Wilhelm Weischedel (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 185.
[13] Ebd., S. 186.
[14] Ebd., S. 186.
[15] Hamacher: *Das Beben der Darstellung*, a. a. O., S. 260.
[16] Jean Paul (1975): „Vorschule der Ästhetik", in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, Norbert Miller (Hg.), mit Nachworten von Walter Höllerer, München/Wien: Hanser, Bd. 9, S. 105.
[17] Ebd., S. 110.
[18] Ebd., S. 110.

zwischen einem in Handlung umgesetzten Irrtum und einem ihn beobachtenden Subjekt.

Diese Theorie des Komischen lässt sich auf die Deutung von *Die Wächter des Sarkophags* anwenden. Wenn Kluge in seinem Tschernobyl-Buch „Komik und Galgenhumor" hervorhebt, dann gilt es für ihn, die Atomkatastrophe von 1986 als die „unendliche Ungereimtheit" darzustellen, die sich zwischen dem begangenen Irrtum des Atomunfalls und dem darauf nachträglich blickenden Subjekt ereignet, das „wir selbst" (22) sind: „Elefantenfuß", „Mini-Roboter" und „Bio-Roboter", die Motive, auf die Kluge mehrmals zurückkommt, stellen sich nun als musterhafte Beispiele für die „unendliche Ungereimtheit" heraus, die Kluge durch die Medienmischung von Text und Fotografie lesbar und sichtbar macht. Bedeutsam ist dabei, dass es eines zeitlichen und räumlichen Abstandes zu Tschernobyl bedurfte, um die Atomkatastrophe als „unendliche Ungereimtheit" empfinden zu können. Das Buch erschien zehn Jahre nach dem Super-GAU in Tschernobyl. Außerdem sind „wir selbst", d. h. Autor und Leser von *Die Wächter des Sarkophags*, selbst keine unmittelbar betroffenen Personen, sind wir doch weder Ukrainer noch Weißrussen. Erst diese zeitliche und räumliche „Distanz"[19] zu Tschernobyl ist aber eine Voraussetzung dafür, die historisch größte Atomkatastrophe in Europa als „unendliche Ungereimtheit" ansehen zu können. In der sozialen Wirklichkeit führte sie aber weniger zur Empfindung der „unendliche[n] Ungereimtheit" als vielmehr zur Vergesslichkeit und Gleichgültigkeit gegenüber dem Atomunfall. In *Die Wächter des Sarkophags* wird explizit darauf hingewiesen, dass „das Interesse der Öffentlichkeit mit den Schüben neuer Aktualität immer weiter nachließ" (17). Kluge behauptet sogar: „Der öffentliche Schrecken, den das Zeichen Tschernobyl kurze Zeit verbreitete, hat zu keinem wesentlichen Lernprozeß geführt." (19) Seinem Buch liegt jedoch die Einsicht zugrunde, dass die Atomkatastrophe keine uns fremde Sache ist. Als zivilisatorisches Problem geht sie uns alle auf der Erde an: „Die Wächter des Sarkophags sind" (22), so Kluges zentrale These, weder wissenschaftliche Experten noch die Zuständigen der Administration, die sowieso mit ihrer Aufgabe überfordert sind, sondern es sind „wir selbst" (ebd.). Durch seine Hervorhebung der „unendliche[n] Ungereimtheit" in Tschernobyl, die komisch und galgenhumoristisch wirkt, erinnert Kluge die illusionsbehaftete, aus der Atomkatastrophe nichts lernende Zivilisation daran, nur „wir selbst" seien die „Wächter des Sarkophags".

[19] Zur Distanz als Stichwort, unter dem sowohl W. G. Sebald als auch Hans Magnus Enzensberger Kluges dokumentarische Grundhaltung verstanden, vgl. Joch: *„Ein herzloser Schriftsteller?"*, a. a. O., S. 69f.

Die Nische als Ort der Genremischung

Dominik Grafs Arbeit für die TV-Serie *Der Fahnder* (1983–1993)

Felix Lenz (Otto-Friedrich-Universität Bamberg)

Dominik Graf, *Der Fahnder* und der Polizeifilm

Dominik Graf ist einer der einflussreichsten deutschen TV-Regisseure der Gegenwart. Mit der Mini-Serie *Im Angesicht des Verbrechens* (D 2010)[1] erregte er bei der Berlinale Aufsehen, zudem hat er herausragende Kinofilme vorgelegt; zuletzt das Schiller-Bio-Pic *Die geliebten Schwestern* (D 2014). 1952 geboren, gehört er zur Generation *nach* dem Autorenfilm, der mit Fassbinder, Herzog, Wenders, Schlöndorff und Kluge verbunden wird. Festival-Retrospektiven in Rotterdam (2013), Basel (2014) und Edinburgh (2014) haben Graf international geehrt. Doch sein Ethos gründet darin, in Nischen zu produzieren, um unterm Radar kommerzieller und hochkultureller Normen Freiheiten zu gewinnen.[2] Die Programmatik der Nische zeigt sich im Frühwerk anhand der ARD-Vorabend-TV-Serie *Der Fahnder*. Zwischen 1983 und 1993 spielt Klaus Wennemann, einer der Darsteller aus Wolfgang Petersens Welterfolg *Das Boot* (D 1981), in 93 Folgen à 50 Minuten die Titelfigur. Mit 13 Folgen ist Graf einer der prägendsten Regisseure. Die Serie zeigt das Panorama der Verbrechen der Großstadt und stellt Dilemmata der Polizeiarbeit ins Zentrum.[3] Schauplatz ist die nicht existente Stadt G., gedreht wurde in München. Graf selbst streicht den Nischencharakter der Serie heraus:

---

[1] Ein Buch über diese Serie führt in Grafs Filmpoetik ein. Dominik Graf (2010): *Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, Johannes F. Sievert (Hg.), Berlin: Alexander.

[2] Vgl. Olaf Möller; Christoph Huber (2013): „Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten. Ein Gespräch mit Dominik Graf", in: Christoph Huber; Olaf Möller: *Dominik Graf*, Wien: Synema, S. 93–134, hier: S. 112f.

[3] Zu *Der Fahnder* vgl. Felix Lenz (2015): „Dominik Grafs Ursprung als Zielpunkt. Die *Fahnder*-Krimis als Skizzen späterer Werke", in: Jörn Glasenapp (Hg.): *Dominik Graf*, München: etk, S. 5–21; Michaela Krützen (2012): „*Der Fahnder*, 2011 gesehen", in: Chris Wahl; Marco Abel; Jesko Jockenhövel; Michael Wedel (Hg.): *Im Angesicht des Fernsehens*, München: etk, S. 143–155.

> Die Ränder des Mainstreams sind die kreativsten Plätze der Filmgeschichte. […] *Der Fahnder* war […] der Hinterhof der großen Bavaria-Produktionen der 80er.[4]
>
> Ein Traum vom unbekannten deutschen Film. Wir träumten das deutsche Kino anders, […] wir träumten es im Fernsehen. […] Es ist das B-Kino, das Genrekino. […] Eine […] Art von Filmen, die zwar keine Preise für Deutschland […] gewinnen […], die aber […] die richtigen Filme gewesen wären, um […] Vertrauen beim deutschen Publikum zu erwerben.[5]

Für Graf ist *Der Fahnder* Schauplatz eines anderen deutschen Kinos, die Option eines vitalen Erzählkinos, die sich nur partiell realisieren ließ. Die Serie erscheint als Ort eines gebrochenen Versprechens, aber als Nische, in der sich die Utopie im Verborgenen verwirklicht hat. In Grafs Trauer erhält *Der Fahnder* den nostalgischen Charakter eines verlorenen Paradieses.[6] Zugleich geht es Graf inhaltlich um die Möglichkeiten des Polizeifilms, Kritik an der Gegenwart zu üben und zugleich die Vitalität seiner Milieus zu entfalten:

> Im Polizeifilm fließen die Elemente Politthriller, soziologisches Statement, Actionfilm, Existentialismus, Anthropologie, Kritik am eigenen Ermittlungsapparat, Kritik an der Hierarchie der Staatsbürokratien und vor allem die Melancholie, die Liebessehnsucht des Einzelnen in ein […] einzigartiges Amalgam ineinander.[7]

GENREGESCHICHTLICHER VORRAUM DER 1970ER, DEUTSCHES TV DER 1980ER-JAHRE

Der Polizeifilm gewann international in den 1970er-Jahren an Bedeutung. Die 1968er und die mit lokalem oder internationalem Terrorismus verbundenen Krisen hatten den Blick auf den Staat gelenkt und eine Polarität zwischen Kritik und Law-and-Order-Mentalität geschaffen. Im Nixon-Amerika reicht die Spannweite von Don Siegels mythischem Rechtsabweichler *Dirty Harry* (USA 1971), der sein Recht nach eigenem Ermessen durchsetzt, bis zu Sidney Lumets *Serpico* (USA 1973), einem Film nach einer realen Geschichte über einen Polizisten, der sich der Korruption verweigert, auf

[4] Dominik Graf (11.5.2005): „Wo die Straßen keine Namen haben. *Der Fahnder* kehrt noch einmal zurück – Nachruf auf einen Traum vom anderen deutschen Kino", in: *Süddeutsche Zeitung*, S. 17.
[5] Ebd.
[6] Dominik Graf (22.7.2004): „Das Lied der Straße. Denn sie wissen, wie alles zusammenhängt … Eine Ermittlung im Genre des Polizeifilms", in: *Süddeutsche Zeitung*, S. 12.
[7] Ebd.

Vorschriften beharrt und zugleich Teil der staatskritischen Hippiebewegung ist. Dazwischen liegen die Politthriller von Alan J. Pakula,[8] etwa *All the President's Men* (USA 1976).

Deutschland ist in diesem Kontext eine späte Nation. Seit 1970 gibt es zwar den TATORT. Doch Verbrechen erscheinen hier zumeist als melodramatische Einzelfälle. *Der Fahnder* zeigt dagegen den Polizeialltag als Dauerkampf gegen die Welt des Verbrechens. Da solche Fahndungsabteilungen in Deutschland so nicht bestehen, stützt sich der Versuchsaufbau der Serie auf den französischen Kinofilm *Der Chef* (F 1972). Im letzten Werk von Jean-Pierre Melville durchstreift Alain Delon im Zivilwagen mit Telefon die Pariser Nacht und kümmert sich um akute Krisen. Kommissar Faber als dauermobiler Fahnder ist hierin präfiguriert. Solche internationalen Einflüsse greift die ARD erst Anfang der 1980er Jahre auf, zunächst in den TATORTEN mit Schimanski (Götz George). Noch deutlicher wird diese Tendenz 1984. Denn in diesem Jahr geht das Privatfernsehen in Deutschland auf Sendung. Dieser Konkurrenz möchte die ARD ein attraktives Vorabendprogramm entgegensetzen und sich so ihren Teil am Werbemarkt sichern. Hierbei geht es darum, die geburtenstarken Jahrgänge für sich zu gewinnen und diesen einen Kompass in einer kapitalistischen, durch Konkurrenzdruck zynischen Welt anzubieten. *Der Fahnder* gehört zu dieser Strategie und wird ab 1983 mit Geldern der WWF, der ARD-Tochterfirma Westdeutsches Werbefernsehen, von der Bavaria in München produziert. Im Nachgang der langen 1970er Jahre wurde ein Ermittler etabliert, der wie Delon in *Der Chef* mit delinquenten Milieus auf Tuchfühlung ist, der Anteil an der Virilität eines Dirty Harry hat, dessen gegenkulturelles Ethos sich jedoch auch an Serpico orientiert. Kommissar Faber, der Fahnder, hat als Polizist den Slogan der Außerparlamentarischen Opposition vom *Marsch durch die Institutionen* verwirklicht. Bei diesem Konzept geht es weniger um eine Karriere, sondern darum, sich auf die Mitarbeit in vorhandenen staatlichen Institutionen einzulassen. Entsprechend trotzt auch Faber im Polizeialltag sperrigen Widerständen.

Parallel zum zunehmenden Einfluss des internationalen Polizeifilms, der Etablierung des Privatfernsehens und der damit gegebenen neuen Herausforderung für die öffentlich-rechtlichen Sender finden die Absolventen der Filmhochschulen Anfang der 1980er Jahre gegen mächtige Vorgänger wie Herzog, Wenders oder Fassbinder kaum Möglichkeiten, für das Kino zu arbeiten.[9] Einer ganzen Generation droht eine künstlerische Randexistenz auf der Straße. Hier rettet der bisher größte Umbruch der deutschen TV-

[8] Vgl. zu diesem Einfluss Möller; Huber: *Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten*, a. a. O., S. 109.

[9] Vgl. ebd., S. 98–99, S. 108.

Geschichte, die Zulassung des Privatfernsehens. ARD und ZDF brauchen für ihre Vorabendserien dringend junge Regisseure und Schauspieler. Diese mediengeschichtliche Konstellation führt Programmziele und ästhetische Ansprüche zusammen. In *Der Fahnder* entsteht so eine hochklassige B-Picture-Kultur.[10]

DER FAHNDER (1983–1993) ALS MULTIGENERISCHER ERZÄHLRAUM

Für persönliche Autorenobsessionen bietet die Serie wenig Raum, dafür gibt sie die Möglichkeit, eine vielseitige moderne Urbanität mit ihren Rechts- und Unrechtsräumen in enormer generischer Vielfalt zu untersuchen. Die häufigsten Sub-Genres der Serie sind hierbei:

Coming-of-Age – zumeist ist hier ein fesches Mädchen mit einem aus Größenstreben zur Delinquenz neigenden Mann zusammen. Die Frage besteht darin, ob er seinem verbrecherischen Vorbild oder Fabers Bemühungen folgen wird.

Gangsterfilm – im Zentrum stehen Auseinandersetzungen zwischen Milieukräften sowie Emanzipationsbestrebungen aus dem Milieu heraus, die Faber beobachtet, zu verstehen sucht und erfolgreich oder tragisch moderiert.

Polizeidramen – Korruption, Misstrauen im Polizei-Apparat oder die Beziehung eines Kollegen zu einer *femme fatale* entwickeln sich zu riskanten Dramen mit Fallhöhe.

Zeugen-Thriller – Im letzten Akt eines Milieudramas muss eine Kronzeugenfigur gewonnen, zum Sprechen gebracht oder am Leben erhalten werden.

Liebesdramen – hier geht es um gewaltförmige Beziehungen, die bei Frauen Rache- oder Emanzipationsbestrebungen motivieren. Hinzukommen Lagen, in denen Faber mit seiner Neigung zu in den Fall verstrickten Frauen umgehen muss.

NACHTWACHE (1993) – DIE MULTIGENERISCHE QUINTESSENZ DER SERIE

Die von Günter Schütter geschriebene Graf-Folge *Nachtwache* (1993) ist methodisch ideal dafür geeignet, um die generische Vielfalt der Serie, ihre Innovationskraft und ihre Bedeutung für Grafs Werk aufzuzeigen, denn *Nachtwache*

[10] Vgl. Lenz: *Dominik Grafs Ursprung als Zielpunkt*, a. a. O., S. 5f.

verfugt alle skizzierten Genreschichten simultan.[11] Zunächst handelt es sich um den spannendsten Zeugenthriller der Serie. Reno Deleb (Maja Maranow) soll als Kronzeugin am nächsten Morgen bei einem Drogenprozess aussagen. Um sie vor Mordanschlägen durch die Haupttäter zu schützen, wurde sie in einem Hochhaus versteckt. Hier betreut Faber sie. Als komplexeste aller Femme-Fatale-Gestalten der Serie schwankt Reno hier nicht nur zwischen Milieuabhängigkeiten und ihren Emanzipationswünschen, sondern auch zwischen Versuchen, Faber zu manipulieren, und ihrer Neigung, ihm zu vertrauen. Hierdurch handelt es sich einerseits um eine Verschränkung von Verhör- und Femme-Fatale-Drama, andererseits erzählt *Nachtwache* von der Nacht einer Initiation in ein neues Leben. Renos Coming-of-Age verwandelt den Zeugen-Thriller insofern in eine Mentoren-Krimi-Konstellation. Denn im Endeffekt hilft Faber ihr dabei, ihr Vorleben hinter sich zu lassen. Als Kronzeugin steht Reno auf der Schwelle zwischen den Fesseln des Milieus und ihren Reifewünschen. So wird bei diesem Gangster-Emanzipationsdrama die Initiationsschwelle des Charakters mit spannenden polizeilichen Herausforderungen kombiniert.

Denn all das ist in ein polizeiinternes Drama eingelassen: Faber soll Reno nicht nur beschützen, sondern herausfinden, welchen Polizei-Kollegen er über sie als korrupt entlarven kann. Faber und seine treuen Kollegen fingieren hierzu rund ums Hochhaus eine mörderische Drohkulisse, die Genremuster des Horror- und Katastrophenfilms aufruft. Diese wirkungsästhetischen Genres erweisen sich hierbei als Teile des Verhördramas. Denn sie fungieren als Bad-Cop-Drucklage, während Faber als Good-Cop Renos Vertrauen gewinnt. Aus diesem Vertrauen resultiert ein finaler Genre-Twist: Fabers *Last-Minute-Rescue* von Reno rekurriert auf den italienischen *Giallo*. Dieses Genre verbindet Kriminalgeschichten mit der Darstellung von Gewalt gegen Frauen, die sich gegen gefährliche Aggressionen behaupten müssen. Demgemäß versucht ein weiterer korrupter Kollege Fabers, Reno zu erwürgen. Doch Faber kann sie davor bewahren.

Dieser tödlichen Körperlichkeit entgegen erzählt *Nachtwache* zugleich eine unmögliche Liebe.[12] Denn die Begegnung zwischen der vom Milieu berührten Reno und dem von Polizeizielen geleiteten Faber bringt Neigung und Realität, Gesetz und Gefühl in Konflikt. Doch das hiermit verbundene Opfer ermöglicht Reno am Ende ein neues Leben mit offener Zukunft.

---

[11] Für Graf hat Marco Abel in einem vergleichbaren Zusammenhang den Begriff Genre-Recycling geprägt. Vgl. Marco Abel (2012): „Sehnsucht nach dem Genre. *Die Sieger* von Dominik Graf“, in: Chris Wahl; Marco Abel; Jesko Jockenhövel; Michael Wedel (Hg.): *Im Angesicht des Fernsehens*, a. a. O., S. 78–104.

[12] Christoph Huber (2013): „Ein anderes Deutschland ist möglich. Das Werk von Dominik Graf. Eine Reise“, in: Christoph Huber; Olaf Möller: *Dominik Graf*, a. a. O., S. 7–92, hier: S. 38.

Nachtwache versammelt durch diese narrative Architektur alle wesentlichen Potentiale der Serie. Die Folge gewinnt hieraus eine eigensinnige Ästhetik, die heterogene Genrekräfte zum Porträt einer ambivalenten Zeugin fügt. Denn in der Summe aus Zeugenthriller, Gangsterfilm, Femme-Fatale-Drama und einem durch Katastrophen-, Horror- und Slasher-Momente zugespitzten Verhör erzählt *Nachtwache* einen Entwicklungsroman, in dem die Zeugin alle weiblichen Rollen, die ihr zu Gebote stehen, neu durchlebt und darin ihre Wiedergeburt erfährt.

GENREVIELFALT IN BILD UND SCHAUSPIEL

Die skizzierte Genrearchitektur wird durch einen raffinierten Aufbau der Bilder vertieft. Die Gravitation der Folge bildet Renos Initiation in ein neues Leben. Das hypermoderne Hochhaus als ein Versteck, das ihre Verstrickung ins internationale Großverbrechen und in die staatliche Macht sinnfällig macht, fungiert zugleich als Initiationshütte. Klassischerweise stirbt in ihr ein altes Leben, damit ein neues beginnen kann.[13] Demgemäß ist die erste Szene des Films als Beerdigung gestaltet. Der graue Sarg verschiebt das graue Hochhaus in die Horizontale und macht beides zu Spiegelbildern. Reno ist bereits im Hochhaus in einem Sarg versteckt. Diesem herausgestellten Initiationstod steht ihre Auferstehung am Ende gegenüber.

Die Initiation ist stets mit einer Doppelbewegung verbunden. Einerseits regrediert die Figur zur Kindheit, anderseits erhebt sie sich neu. Beides prägt Renos erstes Erscheinen: Eifrig wie ein Kind macht sie sich Notizen. Kindheitsfotos bringen ihre unschuldige Basis, aktuelle Selfies den Abstand hierzu ins Spiel. Von Bild zu Bild wendet sich Reno wie in einem Wachstumsprozess mehr nach oben. Diese aufwärtsstrebenden Gesten gegenüber Kommissar Faber führen schließlich räumlich zu einer Szene auf dem weitläufigen Dach. Hiermit ist eine Entfesselung aus der Sargesenge, eine Auferstehung auf Probe, verbunden. Wird Reno als raffinierte Milieufrau eingeführt, verwandelt sie ihr natürlich beschwingter Tanz im weißen Kleid[14] auf dem Dach gleichsam wieder in eine unschuldige Braut. Tanzt sie mit ihrer unsichtbaren Zukunft, verheiratet sie sich mit ihrem neuen Leben? Faber nimmt komplementär eine bewundernde Vaterrolle ein.

---

[13] Arnold van Gennep (2005) [1909]: *Übergangsriten*, Frankfurt am Main: Campus, S. 84f., S. 93.

[14] Vgl. Olaf Möller (2013): „Filmografie“, in: Christoph Huber; Olaf Möller: *Dominik Graf*, a. a. O., S. 135–206, hier: S. 163.

Abb. 1: Der Schauplatz, ein beklemmendes Hochhaus

Abb. 2: Der Sarg in Korrespondenz zum Hochhaus

Abb. 3: Reno Deleb (Maja Maranow) tanzt auf dem Hochhausdach

Doch Renos Verwandlung verläuft nicht glatt. Ein zweiter Tanz im Apartment verwandelt sie in eine rebellische Tochter, die den Widerstreit zwischen Escort-Girl-Identität und Kindheit austanzt. Hier prallen Renos gegensätzliche Rollen besonders schroff aufeinander, doch darin gewinnt sie das Gesamtgewicht ihrer Identität zurück. Dieser Fülle stehen Renos ‚Ermordung' und ‚Beerdigung' gegenüber. Doch der Sarg erweist sich nur als ihr Transportmittel zur Gerichtsverhandlung. Nun gewinnt Reno ihre Selbstbestimmung zurück. Durch die Würgeszene hat sie aktuell zwar ihre Stimme verloren, aber diese Wunde beglaubigt vor allem die Unumkehrbarkeit ihres Initiationsschritts.[15]

Alle Genremomente von *Nachtwache* haben eine Funktion für Renos Initiation. Das Genrepanorama ist simultan ein Arsenal der Attraktion, eine Entfaltung der Initiationsarbeit und der verschiedenen Seiten Renos. Demgemäß hat Faber eine Doppelrolle, einerseits verfolgt seine Ermittlung polizeiliche Ziele, andererseits befreit sein Druck Reno, die in ihrem verglasten Schlafzim-

[15] Graf und sein Autor Schütter markieren die Selbstwerdung einer Frau auch in *Die Sieger* (D 1994) mit einer körperlichen Wunde. Vgl. Lenz: *Dominik Grafs Ursprung als Zielpunkt*, S. 17.

mer wie ein vergiftetes Schneewittchen wirkt, zu neuer Unschuld. Krimi und Coming-of-Age kommen kraftvoll überein.

Die Ikonografie der internen Polizeiaffäre, die die Handlung in Gang bringt, fußt durchweg auf akustischen Geräten. Zu diesem bisweilen phallisch wirkenden Politthriller-Inventar gehören Telefonhörer, Funkgeräte, Wanzen, ein Tonbandgerät, aber auch Monitore. Durch den akustischen Charakter dieser Elemente wird Bildzeit für Reno und Faber frei, die Genreverfugung wird insofern als Ton-Bild-Spannung gestaltet. Folgerichtig löst Reno diese Form männlicher Manipulation durch Zusammenführen von Ton und Bild auf, indem sie die von Fabers Wanze bewirkten Bildstörungen auf dem TV aufdeckt. Ausgerechnet hierbei kommen sich Reno und Faber körperlich besonders nah. Misstrauen und Eros fallen hier in eins.

Keine Kontrolle hat Reno über die inneren Bilder, die durch das von der Polizei gestiftete Phantasma, ein allmächtiger Killer sei auf dem Weg zum Hochhaus, entstehen. Der Genrerahmen ihres *Stream-of-Consciousness* ist der Horrorfilm. Schemata der verfolgten Frau, drohender Vergewaltigung, der Schrecken unterirdischer Urbanität, ein umnebeltes Taxi und eine mit ihrem Kopf wackelnde Bäckerpuppe[16] gewinnen hierdurch zugleich intimen Porträtcharakter. Die verbal beschworene Todesangst wird dabei im Bild auf erotische Ängste verschoben, darin variiert und gesteigert. Entsprechend schlägt der Film, sobald aus inneren Ängsten eine reale Bedrohungslage im Hochhaus wird, in ein anderes Genre um: den Katastrophenfilm. Hierbei profitiert er enorm von der Zuschauerkenntnis zum Hochhaushorror. Denn das Umfallen und Wackeln einiger Gegenstände reicht aus, um dem akustischen Chaos aus einem Durcheinander von Funksprüchen und Störgeräuschen sowie einem von der Kamera suggerierten Feuerschein auf Renos Gesicht Glaubwürdigkeit zu verleihen. Diese Suggestionstechnik erlaubt es dem Vorabendfilm, den Zuschauer zu täuschen und sich das teuerste aller Genres, den Katastrophenfilm, einzuverleiben; dies verfängt auch bei Reno, die den polizeilich organisierten Budenzauber glaubt und endlich den Namen des korrupten Polizisten preisgibt, mit dem sie zusammengearbeitet hat. Horror- und Katastrophengenre erscheinen so im Verbund mit verhörstrategischen Druckmitteln. Hierdurch werden diese Genreformationen im Verhörfilmbereich von *Nachtwache* in der gleichen Weise wie ein Bad-Cop wirksam. Genau dies erlaubt Faber in der Good-Cop-Rolle erst den Gewinn von Renos Vertrauen. Bei ihrem Geständnis kommen sich Faber und Reno zusätzlich näher. Wenn Faber ihre verkrampften Hände löst, erscheint die verängstige Reno noch stärker als bedürftiges Kind und gewinnt darin ihre Unschuld zurück.

[16] Vgl. Huber: *Ein anderes Deutschland ist möglich*, a. a. O., S. 37.

Nach diesem Schlusspunkt des Verhörfilms wird *Nachtwache* vollends zum Thriller. In den erzählerischen Vordergrund treten nun Renos Antagonisten in Polizei und Milieu, die ihren Tod nach ihrem Verrat erst recht betreiben. Was auf der Ebene der äußeren Geschichte der Gegenschlag ist, bedeutet für das Innere der Figur einen *Backlash*, der Reno ein letztes Mal mit der tödlichen Lebenswelt konfrontiert, die sie gerade verlassen hat. Die Mordanschläge auf Reno mit Gewehren passen hierbei zunächst in den internationalen Actionfilm und rufen Assoziationen aus *Die Hard* (USA 1989) auf. Der Versuch eines Polizeikollegen, Reno zu erwürgen, entstammt indes Bodygenres wie dem Giallo oder dem Slasherfilm.[17] Hier wird die Todesangst gesteigert, indem sich das Bildgeschehen einer Vergewaltigung nähert. Doch anders als im Horrorfilm-Muster des *Final Girls*, das das Monster mit einer atypischen Waffe erledigt, besorgt Faber hier polizeifilmtypisch die *Last-Minute-Rescue*. In klassischer Thriller-Suspense wird hierbei per Videomonitor der labyrinthische Schrecken des Hochhauses ausgenutzt, der den Weg zur Rettung alptraumartig verlängert.

Erst nach bestandener Todesgefahr ist Reno reif dafür, den Sarg zu verlassen und zu einer persönlichen Auferstehung zu finden. Der äußere Preis hierfür besteht in einer Halsverletzung, die Reno die Stimme verschlägt. Der innere Preis erscheint dagegen in der Unmöglichkeit der aufkeimenden Liebe Renos zu Faber, die sich in Korrespondenzen von Gesten und Kostüm zeigt.

An die Stelle erotischer Erfüllung tritt das Teilen eines Kindheitsgeheimnisses, aus dem die Zuschauer ausgeschlossen werden. Faber und Reno werden hingegen im gemeinsamen Geheimnis miteinander vereint.

DIE PRODUKTION IN DER NISCHE UND IHRE NACHWIRKUNG

Nachtwache bietet die Quintessenz der ästhetischen Alchemie der Serie *Der Fahnder*. Aus der Nische des Vorabends wird hier ästhetisches Gold. Graf findet ein filmkulturelles Labor, in dem Mainstream- und Arthouse-Strategien verschmelzen. Hierin wird *Nachtwache* zum wohl wichtigsten Knotenpunkt in seiner Werkentwicklung:

> Der Film – *Nachtwache* [Ausstrahlung 1993] – war meine persönliche *Fahnder*-Apotheose. […] Wir hatten damals […] irgendwie alle das Gefühl, besser geht's erstmal nicht. Ich hab übrigens dieses Gefühl heute

[17] Vgl. Peter Scheinpflug (2014): *Genre-Theorie. Eine Einführung*, Berlin: LIT, S. 89f.

Abb. 4: Ein Paar? Faber (Klaus Wennemann) und Reno (Maja Maranow)

> noch. Seither kämpfe ich eigentlich immer darum, weiter solche Filme im Fernsehen hinzukriegen, wie es die besten dieser *Fahnder* damals sein durften.[18]

In *Der scharlachrote Engel*, einem Meisterwerk von 2004, greifen Dominik Graf und sein Autor Günter Schütter hierfür manifest auf *Nachtwache* zurück. Die Produktivität der Filmarbeit Grafs in der Nische reicht so bis in unsere Tage.

[18] Graf: *Wo die Straßen keine Namen haben. Der Fahnder kehrt noch einmal zurück*, a. a. O., S. 17. Vgl. Möller; Huber: *Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten*, a. a. O., S. 112.

Epochales Denken – epochales Handeln

Die Werbung und die neuen Weltbilder

Detelina Metz (DAA Stuttgart)
Plamen Tsvetkov (St.-Kliment-Ochridski-Universität Sofia)

„Es wird, wenn überhaupt gesprochen wird,
nur in Texten gesprochen"[1]

Auf den Text kommt es an!

Die Textlinguistik beschäftigt sich einerseits mit der Abgrenzung und Klassifizierung von Texten. Andererseits untersucht sie, wie die einzelnen Textelemente systematisch zusammenhängen und wie sie zu Texten verbunden werden.[2] Laut Michael Becker-Mrotzek[3] sind Texte Sprechhandlungen, die aus ihrer primären Situation herausgelöst und für eine zweite Sprechhandlung gespeichert werden. Ein wichtiger Aspekt schriftlicher Texte ist die Zerdehnung der Sprechsituation.[4] Schriftliche Texte sind in der Lage, die Kommunikation zwischen nicht gleichzeitig Anwesenden zu ermöglichen, Wissen zu speichern, Denkprozesse und Erkenntnisse zu entfalten. Kurz: Texte stellen kommunikative Handlungen dar.[5] Sie sind unsere Verständigungsmittel.

Grundlage vieler Diskussionen über den Textbegriff sind die sieben Textualitätskriterien[6] (Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Infor-

---

[1] Peter Hartmann (1968): „Zum Begriff des sprachlichen Zeichens", in: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* (21), S. 212.

[2] Vgl. Angelika Linke; Markus Nussbaumer; Paul R. Portmann (2004): *Studienbuch Linguistik*. Ergänzt um ein Kapitel „Phonetik/Phonologie" von Urs Willi. 5., revidierte Aufl., Tübingen: Niemeyer, S. 242.

[3] Michael Becker-Mrotzek (2007): „Aufsatz- und Schreibdidaktik", in: Karlfried Knapp; Gerd Antos; Michael Becker-Mrotzek; Arnulf Deppermann; Susanne Göpferich; Joachim Grabowski; Michael Klemm; Claudia Villiger (Hrsg.): *Angewandte Linguistik*. Ein Lehrbuch, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S. 45.

[4] Vgl. hierzu auch Barbara Sandig (2006): *Textstilistik des Deutschen*. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Berlin/New York: de Gruyter, S. 427f.

[5] Vgl. Robert-Alain de Beaugrande; Wolfgang Dressler (1981): *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen: Niemeyer. Siehe auch Michael Hoey (2001): *Textual Interaction. An Introduction to Written Discourse Analysis*, London: Routledge.

[6] Auf die detaillierte Beschreibung der Textualitätskriterien wird hier aus Platzgründen verzichtet.

mativität, Situationalität, Intertextulität), die Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Dressler Anfang der 1980er Jahre formulieren. Wird eins dieser Kriterien nicht erfüllt, so wird der Text als Nicht-Text behandelt.[7] Heinz Vater stellt zurecht die Frage, ob alle von Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Dressler postulierten Kriterien (s. o.) erfüllt sein müssen, um einen Text zu konstituieren und ob bei einem nicht-kommunikativen Text von einem Nicht-Text gesprochen werden kann.[8] Für ihn stellt die Kohärenz das dominierende und zugleich hinreichende Textualitätskriterium dar.[9] Eine Reduzierung der Textualitätskriterien auf null wird von Konrad Ehlich vorgeschlagen. Dies gilt vor allem für ephemere Texte, „die lediglich der diachronen Überbrückung von Sprechhandlungssituationen dienen."[10]

DER ERWEITERTE TEXTBEGRIFF

Die Diskussion um die Erweiterung des Textbegriffs in der Textlinguistik hat ihren Anfang, nachdem die strenge Dichotomie zwischen sprachlichem und bildlichem Anzeigenteil in multimedialen Texten aufgehoben wurde. Klaus Brinker hat den Terminus „Text" auf den verbalen Text eingegrenzt: „Der Terminus ‚Text' bezeichnet eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert."[11] In seinen Überlegungen erkennt er aber nicht, dass die durch den Text vermittelten Inhalte nicht nur rein verbal, sondern aus dem Zusammenspiel der verbalen und visuellen Elemente konstituiert werden. Ein erweiterter Textbegriff soll also über die Betrachtung rein verbaler Informationen hinausgehen. „In der erweiterten Bedeutung meint Text dann nicht nur das Aneinanderreihen von geschriebenen und gedruckten Zeilen, sondern auch das Zusammenfügen von in Bild und Ton kodierten Informationssträngen. Wir haben es dann mit visuellen Texten (Stehbild, Bewegtbild, Schrifttext), auditiven Texten (Sprechtext, Musik, Geräusch) und audiovisuellen Texten (aus Bild-, Wort- und Tonsträngen) zu tun".[12] Die Bezeichnung „visueller Text" erscheint unseres Erachtens zunächst problematisch, da sowohl

[7] De Beaugrande; Dressler: *Einführung in die Textlinguistik*, a. a. O., S. 3.
[8] Heinz Vater (2001): *Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten.* 3., überarbeitete Aufl., München: Wilhelm Fink Verlag, S. 52ff.
[9] Vgl. dazu auch Maria Averintseva-Klisch (2018): *Textkohärenz*. 2., aktualisierte Aufl., Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 4f.
[10] Konrad Ehlich (2005): „Sind Bilder Texte?", in: *Der Deutschunterricht* (4), S. 55.
[11] Klaus Brinker (2010): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 7., durchgesehene Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 17.
[12] Christian Doelker (1997): *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*, Stuttgart: Klett Cotta Verlag, S. 61.

der verbale durch Schriftzeichen übermittelte Text als auch der traditionell als „Bild" bezeichnete Textteil gleichermaßen visuell rezipiert werden. Um jedoch die Abkehr von der klassischen binären Klassifizierung in „Bild" und „Text" auch terminologisch deutlich zu machen, soll hier von der eindeutigeren Bezeichnung „bildlicher Code" bzw. „bildliches Zeichensystem" oder „bildlicher Text" abgesehen werden und stattdessen vom verbalen (durch Schriftzeichen vermittelten) und visuellen („Bild") Teiltext gesprochen werden. Ein weiteres Kriterium kann der Abgrenzung von verbalem und visuellem Teiltext dienlich sein. Verbale Kommunikation wird durch sprachliche Einheiten gewährleistet, die sowohl gelesen, d. h. „visuell" (im Falle von Schriftzeichen), als auch gehört (im Falle gesprochener Sprache) rezipiert werden können. Visuelle Zeichen können hingegen ausschließlich über Sichtfelder („visuell" im klassischen Sinne) wahrgenommen, jedoch niemals akustisch empfangen werden wie die mündliche Manifestation verbaler Kommunikation.[13]

Für eine Erweiterung des Textbegriffs plädiert auch Bernd Spillner, wenn er aufzeigt, dass „[…] die gesamte Werbeanzeige als ein Text aufgefasst wird, an dessen Konstitution sowohl bildliche als auch verbale Textelemente beteiligt sein können und in der Regel auch beteiligt sind."[14] Daraus ergibt sich, dass sich der Textbegriff in audiovisuellen Medien durch eine gesteigerte mediale Komplexität auszeichnet. Wenn wir den TV-Werbespot anvisieren, erscheint diese Behauptung zunächst irritierend, weil der Spot von seinem Inhalt her leicht verständlich ist. Gleichwohl ist seine Textstruktur hochkomplex, und nur die Gewohnheit des häufigen Fernsehgebrauchs führt zu dem scheinbar problemlosen Verständnis.

WERBESPRACHE – SCHWERE SPRACHE?

In sprachlich-formaler Hinsicht erweist sich die Werbesprache als besonders interessant, denn einerseits muss sie sich an den sprachlichen Tendenzen ihrer Zeit orientieren, weil sie akzeptiert werden will. Andererseits muss sie sich aber auch abheben, weil sie auffallen[15] und den Konsum fördern will. Dafür gibt es ein paar typische Tricks in der Werbesprache: Reime (*Einmal hin, alles drin*. – REWE), Wortspiele (*Das nenne ich Big Bissness*. – Ritter Sport), Phraseo-

[13] Vgl. Dieter Urban (1980): *Text im Kommunikationsdesign*, München: Bruckmann, S. 10.

[14] Bernd Spillner (1982): „Stilanalyse semiotisch komplexer Texte. Zum Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Information in Werbeanzeigen", in: *Kodikas/Code. Ars Semiotica* (4/5), S. 92.

[15] Vgl. Jörg Meier; Georg Schuppener (2018): *Werbesprache in der Mitte Europas. Nationale Elemente in der Produktwerbung im Vergleich*, Wien: Praesens Verlag, S. 17.

logismen (*Weniger ist MEHR.* – Ostfriesland), Personifizierungen (*Die Kraft der Gelassenheit.* – GL-Klasse Mercedes), Übertreibungen (*Das einzig Wahre – Warsteiner.* – die gleichnamige Biersorte), Vergleiche (*Nichts bewegt sich wie ein Citroën* – die gleichnamige Automarke) oder auch neue Wörter (*unkaputtbar* – PET-Mehrwegflasche von Coca-Cola), und natürlich „arbeitet" Werbung mit Bildern. Für Jörg Meier und Georg Schuppener ist in inhaltlicher Hinsicht die Werbesprache „besonders im Hinblick auf ihre zeitspezifischen Konnotationen interessant, weil sie in enger Verbindung und Abhängigkeit zu den wichtigsten medialen, kulturellen und politischen Rahmenbedingungen steht:

- Zeitgeist: Werbung muss den inhaltlichen Geschmack der Bevölkerung treffen.
- […]
- Politik: Sie kann nur das realisieren, was erlaubt ist.
- Medien: Sie ist in Form und Inhalt von medialen Entwicklungen abhängig.
- Kunst: Werbung verwendet künstlerische Mittel und entwickelt eine eigene (Waren-)Ästhetik."[16]

Demzufolge kann die Werbung als ein Schnittpunkt von Sprachen und Kulturen angesehen werden. Die Werbung stellt ihre Künste zu Diensten der Gesellschaft und versteht sich als Kunst, hat aber die künstlerische Freiheit nicht. Die Kunst darf alles, die Werbung – nicht. Der Wandelbarkeit der Werbung sind keine Grenzen gesetzt, sie überschreitet Grenzen und schaut in die Zukunft. Eng mit der Gegenwart verbunden spiegelt sie die gesellschaftlichen Verhältnisse wider.

KOMMUNIKATION = MANIPULATION = WERBUNG?

Die Unternehmungskommunikation hat sich in den letzten Jahrzehnten deutlich verändert. Nach Innara Gusejnova „ist die Ursache dafür darin zu sehen, dass die Unternehmen auf Grund der gesteigerten Konkurrenz, die im Zuge der Globalisierung entstanden ist, mehr Rücksicht auf die Bedürfnisse der Verbraucher nehmen müssen und die Kunden dementsprechend als Partner betrachten, deren Verhalten ihren Geschäftserfolg maßgeblich beeinflussen kann. Ein wichtiges Element in dieser ‚Partner'-Kommunikation sind die Werbetexte. Ihnen kommt […] große Bedeutung zu: Gute Texte sind rar, da die Anforderungen an sie groß sind. Gute Texte haben verkäuferisches Talent. Sie folgen einer Strategie, haben Struktur und Stil. Werbetexte können in verschiedenen Medien publiziert werden und ihre Form hängt entscheidend davon

[16] Ebd., S. 17.

ab, welches Medium gewählt wird. Während die Werbung im Radio und Fernsehen nur kurze, einfach strukturierte Texte zulässt, bieten gedruckte Anzeigen Platz für umfangreichere und differenzierte Werbebotschaften."[17] Man fragt sich, ob bestimmte Regeln für gute Werbetexte gefasst werden können. Führen diese Regeln und Prinzipien für die Gestaltung effektiver Werbung nicht zu austauschbarer, langweiliger Werbung? Gemäß dem Motto: „In order to break the rules, you have to know the rules", wird im Folgenden davon ausgegangen, dass auch die kreativste Werbung bestimmte Grundregeln beachten muss, um zu wirken. Entweder weil sie diese Regeln bewusst bricht oder weil sie die kreative Idee so umsetzt, dass diese Regeln optimal beachtet werden.

Ob Werbung Wissenschaft oder Kunst ist, wollen wir hier nicht weiter vertiefen. Die folgenden Prinzipien und Erkenntnisse können unabhängig von der Antwort auf diese Frage genutzt werden, um eine Kreation einem basalen „reality check" zu unterziehen. Ferner ist festzuhalten: Über alle Studien hinweg hat sich das sog. MAYA-Prinzip (Most-Advanced-Yet-Acceptable-Prinzip) als besonders effektiv erwiesen. Der Konsument folgt zwei gegenläufigen Prinzipien:

1. Er wird durch Neues angezogen.
2. Er hat Widerstände gegen das Ungewohnte, Unbekannte.

Die Konsumenten sind für alles Neue offen, solange es ähnlich aussieht wie das Alte. Gute Werbung muss also so neuartig wie möglich gestaltet sein, aber nicht über die MAYA-Schwelle hinausgehen. Diese Schwelle kann man nur erkennen, wenn man die Gewohnheiten und Erwartungen der Zielgruppe kennt. Zwischen Werbebotschaft und Zielgruppe besteht eine einseitige mediale Verbindung. In der von Information überfluteten Welt kämpft die Werbung täglich um die Aufmerksamkeit der Verbraucher. Der Anteil nicht beachteter Information liegt heute bei weit über 95 % – Tendenz steigend.[18]

- Der moderne Konsument ist täglich über 3000 Werbebotschaften ausgesetzt – über TV, Print, Plakate, Radio usw.[19]
- In Deutschland werden ca. 64 000 Marken von rund 29 000 werbetreibenden Unternehmen beworben.[20]

[17] Innara Gusejnova (2000/2001): „Über einige Besonderheiten der modernen Werbetexte", in: *Germanistisches Jahrbuch der GUS „Das Wort"*, S. 86.
[18] Diese Angaben wurden 2009 im FOCUS-Medialexikon veröffentlicht.
[19] Christian Scheier; Dirk Held (2012): *Wie Werbung wirkt: Erkenntnisse des Neuromarketing*. 2. Aufl., Freiburg: Haufe, S. 22.
[20] Ingomar Kloss (2012): *Werbung. Handbuch für Studium und Praxis*, 5., vollständig überarbeitete Aufl., München: Franz Vahlen Verlag, S. 1.

In gesättigten Märkten mit zunehmend austauschbaren Produkten finden sich immer weniger involvierte Konsumenten mit zunehmender Informationsüberlastung. Werbung muss sich dieser Realität einer „Ökonomie der Aufmerksamkeit" stellen. In dem Kampf um die Aufmerksamkeit der Konsumenten spielt der Werbetext eine entscheidende Rolle, und aus diesem Grund werden folgende Regeln für seine Gestaltung formuliert:

Der Werbetext
- hat eine bestimmte Textlänge, gleichzeitig soll er aber eine Fülle von Informationen unterbringen;
- muss prägnant und verständlich sein, weil er häufig überflogen wird. Ein einfacher Text wird schnell verstanden, auch bei geringer Konzentration;
- muss transparent sein – jedes Wort hat einen Sinn, der Text ist übersichtlich, die Argumente kommen folgerichtig, der Aufbau ist logisch, klar und zielgerichtet;
- muss aktiv geschrieben werden. Das bedeutet, anstatt des Passivs wird das Aktiv benutzt (*Spart Treibstoff. Schont die Umwelt.* – Castrol, *100 % natürlich. Schont die Umwelt und Gesundheit.* – Bio-AntiBact, *Wir leben Lebensmittel.* – EDEKA, *Idee fördert Ideen.* – Idee Kaffee);
- „erlaubt" Wiederholungen, sie sind sogar erwünscht, z. B. die Werbung von Volkswagen für seinen Käfer: *„Er läuft und läuft und läuft und läuft…";*
- braucht Bilder – Bilder erzeugen Gefühle, Gefühle regen zum Kauf an. Farbe erregt in der Regel mehr Aufmerksamkeit. Allerdings hängt die Wirkung der Farben von anderen Faktoren ab. Der Text muss auch selbst Bilder im Kopf der Verbraucher erzeugen;
- „think global" – der Werbetext „spricht" Fremdsprachen: *Find new roads.* – Chevrolet, *Look inside.* – Intel, *Dream big.* – California);
- muss den Konsumenten gefallen oder zumindest auffallen – Werbetexte erlauben sich mehr Freiheit, weil manchmal kurze, abgehackte Sätze einen dynamischen Stil schaffen. In dem berühmten 11880-Spruch *„Da werden Sie geholfen"* von Verona Pooth verzichtet man auf richtiges Deutsch, aber der Erfolg „heiligt" die Mittel.

Die formulierten Regeln über Werbetexte ‚erstellen' eher den Rahmen, die Norm. Die bewusste Abweichung von der Norm wird aber oft als modern, aufregend und deshalb positiv bewertet. Das Wichtigste für den Werbetext ist die kreative Idee, die als ‚Dach' über jeder Werbekampagne steht.

„Rhapsodisches“ Verfahren in der „Masse von Fragmenten“ bei Friedrich Schlegel

Zur Theorie und Praxis der Schreibtechnik um 1800

Takuto Nito (Seinan Gakuin Universität, Fukuoka)

Einleitung

Der vorliegende Beitrag soll eine veranschaulichende Analyse einer Praxis des literarischen Schreibens in den Notizheften Friedrich Schlegels (1772–1829) bieten und versuchen, seine ‚fragmentarischen‘ Aufzeichnungen unter dem Sektionsthema der modernen Medienkultur, zumal als eine dem Buchmedium sowie der Schreib- und Lesekompetenz geschuldete Kulturtechnik um 1800, zu rekonstruieren. Das Interesse dieser Arbeit gilt dabei der Problematik des Fragments im Sinne eines Mediums, welches die Schreib- und Denkweise Schlegels bedingen soll und somit ermöglicht, aphoristische Assoziationen des Denkens ohne Endpunkt zur Sprache zu bringen. Im Folgenden wird besondere Aufmerksamkeit auf die Rekonstruktion konkreter Schreibszenen[1] bei Schlegel gerichtet, die bisher aus Mangel an geeigneter Quellenbasis kaum fokussiert und umfassend durchgeführt werden konnte. Die hier vorgenommene Untersuchung stützt sich daher nicht nur auf die gängige Kritische Ausgabe, sondern vielmehr auf Faksimiles von Schlegels Heften der handschriftlichen Fragmente in der jüngst publizierten Aus-

[1] Den Begriff „Schreibszene“ prägte Rüdiger Campe 1991 unter dem Einfluss des französischen Konzepts der *écriture* bei Roland Barthes. Die seit 2004 erscheinende Forschungsreihe *Zur Genealogie des Schreibens* setzt sich bis heute mit diesem Konzept intensiv auseinander. Vgl. Rüdiger Campe (2012) [1991]: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*, Berlin: Suhrkamp, S. 269–282. Martin Stingelin (2004): „‚Schreiben‘ Einleitung“, in: ders. (Hg.): *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Wilhelm Fink (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 1), S. 7–21. In dieser Schreib- bzw. Schreibprozessforschung wird unter „Schreibszene“ die literatur- und medientechnisch als auch kulturhistorisch veränderliche Konstellation des Schreibens verstanden, die sich „innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens“ abspielt. Ebd., S. 15.

gabe[2] bzw. in den Staatsbibliotheken Deutschlands.[3] Auf die metaphorische Dimension des frühromantischen Fragments im Kontext der ästhetischen Schönheitsidee soll nur am Rande eingegangen werden.[4]

Das Hauptaugenmerk meines Forschungsprojekts liegt auf den materiellen und technischen Bedingungen, die einen großen Einfluss auf die Abfassung von handschriftlichen Fragmenten bei Schlegel ausüben. Dies schlägt sich in drei Besonderheiten der Darstellungsformen innerhalb seiner Notizhefte nieder:

1) Marginalspalten zugunsten der Kommentare bzw. Randnotizen, die fast ebenso viel Platz wie der Haupttext beanspruchen und in denen ein eigentümliches Spannungsfeld erscheint, weshalb das schreibende Subjekt und dessen Geschriebenes differenziert werden müssen;[5]
2) Unterstreichung zahlreicher Begriffe, die dem schreibenden Subjekt bei der anschließenden Lektüre ins Auge springt und an der sich sein assoziativer Denkvorgang orientiert;
3) Verwendung eigenartiger Bezeichnungen für Abkürzungen von häufig gebrauchten Termini, wie es bspw. bei der Aufzeichnung „επ = χεμ. λυρ = μεχ[,] Δρ = οργ“ (KA 18, 230, Nr. 439)[6] der Fall ist.

Angesichts des Generalthemas „Einheit in der Vielfalt“ gehe ich hier der zweiten Besonderheit genauer nach. Dabei handelt es sich nämlich um die Funktion der Unterstreichung, durch die, entgegen den diffusen und divergenten Denkassoziationen zwischen Schlegels fragmentarischen Aufzeichnungen, die Bildung einer konvergenten Einheit zustande kommt. Dazu ist es auch aufschlussreich, die von Schlegel entworfenen Begriffspaare „Fragment“ und

[2] Der komplexe Zustand der Aufzeichnungen Schlegels wurde bislang von keiner kritischen Ausgabe so adäquat erfasst wie von folgender Edition: Samuel Müller (Hg.) (2015): *Schlegeliana. Friedrich Schlegel – Hefte Zur Philologie*, Bd. 1, Paderborn: Ferdinand Schöningh. Benne stützt sich auch auf diese aktuelle Ausgabe. Vgl. Christian Benne (2015): *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin: Suhrkamp, S. 465.

[3] Danken möchte ich der Staatsbibliothek zu Berlin für die Erlaubnis, etwa 7 Seiten aus Schlegels Heft *Fragmente zur Litteratur und Poesie* fotografieren und zitieren zu dürfen, das sich in ihrem Besitz befindet.

[4] Vgl. etwa: Lucien Dällenbach; Christian L. Nibbrig (Hg.) (1984): *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; Eberhard Ostermann (1991): *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München: Wilhelm Fink.

[5] Dazu s. Takuto Nito (2019): „Zäsur im Schreiben. Zur Materialität des handschriftlichen Fragments bei Friedrich Schlegel“, in: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Zäsuren – Welt/Literatur*, München: iudicium, S. 90–108, bes. S. 105f.

[6] „Epos = chemisch. Lyrik = mechanisch[,] Drama = organisch.“ Ernst Behler u. a. (Hg.) (1958ff.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 35 Bde. in 4. Abt., Paderborn; München; Wien: Ferdinand Schöningh. Hinfort zitiert als KA; z. B. KA 18, 124, Nr. 15 = Band 18, Seite 124, Fragment Nummer 15.

„Rhapsodie“ bzw. „unterstreichen“ und „unterbrechen“ zu berücksichtigen, deren Bedeutungsinhalt auf das Verfahren innerhalb der Geschichtserzählung epischer Gesänge hinweist. Einige der darauf bezogenen Notizen Schlegels, die durchaus schwer zu deuten sind, seien hier vorausgeschickt (von hier ab wird bei Zitaten die Unterstreichung in der Handschrift *kursiv* wiedergegeben):

> Auch die Masse von Fr[agmenten] muß im Ganzen periodisch sein, einen bestimmten Rhythmus und eine bestimmte Beleuchtung haben. […] Fr[agment] ist *Gesetz*[,] ϱαψ [Rhapsodie] *Gespräch*, Masse ist *Werk*. (KA 18, 261f., Nr. 808, Nr. 817)
> In einer Masse muß alles unterstrich[en] sein, wie im Fr[agment], nicht so im ϱαψ [Rhapsodischen]. – *Verse* unterbrech[en] in der ϱαψ [Rhapsodie] die Continuität, in der Masse die Gleichartigkeit. (KA 16, 167, Nr. 988)

Versteht man unter der hier skizzierten „Masse von Fragmenten“ nicht die Metaphorik bei Schlegel, sondern die konkrete Schreibszene, nämlich das Verhältnis seiner Aufzeichnungen, so ist vorstellbar, dass durch „einen bestimmten Rhythmus und bestimmte Beleuchtung“ irgendeine Betonung stattfinden sollte. Im Anschluss an das zweite Zitat kann man diese rhythmische Hervorhebung ferner auf die Unterstreichung in der „Masse“ zum einen und auf die Unterbrechung bei der „Rhapsodie“ zum anderen beziehen. Feststellen können wir hier vorläufig, dass die asemantische graphische Geste eines Schreibenden, der eine „Masse von Fragmenten“ visuell darstellt, analog mit der akustischen Unterbrechung eines Rhapsoden im Zusammenhang steht – eine weitere Auslegung wird im Schlussteil vorgestellt. Daraus leitet sich meine Hauptthese ab, die der folgenden Untersuchung konkreter Beispiele vorangestellt werden soll: Die mündliche Tätigkeit eines vortragenden Rhapsoden, deren Tradition in der Antike bzw. im Mittelalter nahezu verloren gegangen ist, kann vermittelt durch die Technik des fragmentarischen Schreibens noch im schriftmedienzentrierten Zeitalter um 1800 repräsentiert werden.

ALLGEMEINE ANMERKUNG ZUR UNTERSTREICHUNG IN SCHLEGELS HANDSCHRIFTEN

Die durch Unterstreichung betonten Stellen in den handschriftlichen Fragmenten Schlegels sollen mindestens unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten untersucht und differenziert werden, die als der ‚Editionsprozess‘ zur Publikation und als der bloße ‚Denkprozesses‘ im Schreiben zu kennzeichnen sind.

Es liegt auf der Hand, dass die erstere Vorgehensweise dem allgemeinen Arbeitsverfahren eines Editors folgt. Bei Schlegel geht diese Gewohnheit auf

die (alt-)philologische Praxis zurück, mit der kanonische Quellentexte exzerpiert, kommentiert, miteinander verglichen und kritisiert werden. So werden in seinen Notizheften *Zur Philologie* (1796) zahlreiche Referenzmaterialien und deren Autoren durch Unterstreichung markiert. Zum Zweck einer geplanten Abhandlung schreibt er darüber hinaus viele Titelvorschläge und Arbeitstitel nieder, die alle ausnahmslos unterstrichen werden: *Philosophie der Philologie*, *Principia Philologiae*, *Idee einer Philosophie der Philologie*, *Codex der Philologie*, *Grundlage der Philologie* usw.[7] Eine solche handschriftliche Markierung findet wohl hauptsächlich im Hinblick auf die kommende Phase der Drucklegung statt, wobei die unterstrichenen Stellen für Autornamen, Buch- oder Untertitel sowie Überschriften durch entsprechende Bezeichnungen – Sperrsatz, Anführungszeichen, kursiv – ersetzt werden sollen.

Nach meiner Ansicht entwickelt Schlegel vom gewöhnlichen Editionsverfahren ausgehend noch eine weitere Schreibtechnik als zweite Vorgehensweise, die sich in seiner Schreibszene häufig bemerken lässt und wenig mit der kommenden Druckphase zu tun hat. Am häufigsten unterstrichen werden zahlreiche sich wiederholende Begriffe oder dazugehörige Adjektive, die für Überlegungen zur frühromantischen Literaturtheorie nicht zuletzt eine relevante Rolle spielen. Um nur wenige Beispiele zu nennen: [Begriffe] *Historie*, *Wissenschaft*, *Kunst*, *Natur*, *Philosophie*, *Roman*, *Kritik*, *Grammatik*, *Witz*, *Totalität*, *Moderne*, *Antike*, *Magie*; [Gattungsbezeichnungen] *Epos*, *Lyrik*, *Drama*, *Tragödie*, *Komödie*, *Satire*; [Adjektive] *neu*, *alt*, *frei*, *zugleich*, *gegeben*, *willkürlich*, *endlich* usw. Außer diesen typischen Beispielen kann man noch folgende Begriffe nennen: *Materialien*, *Bedingung*, *Epoche*, *Polyhistor*, *Landschaft*, *Konstruktion*, *Ton*, *Annährung*, *Verwechselung*, *Genauigkeit* und dergleichen mehr.[8]

Ausgehend vom hier Geschilderten lässt sich einerseits argumentieren: Die Technik der Unterstreichung gehört vor allem zur damaligen Lese- und Schreibgewohnheit der philologischen Arbeitspraxis, die auch von Schlegel übernommen wurde. Erst vor dem kulturtechnischen Hintergrund kann man das fragmentarische Schreiben bei Schlegel genauer beschreiben und die Frage stellen, ob und inwiefern sein Denken als eigentümlich anzusehen ist. Anderseits ist auch festzustellen, dass die Regelmäßigkeit der Auswahl von unterstrichenen Begriffen im Denkprozess Schlegels äußerst schwer zu bestimmen ist. Unterstrichen wird vielmehr eine spontan und willkürlich gewählte Topik. Diese Unterstreichungen sind zwar noch eher provisorisch als definitiv, aber sie ermöglichen dennoch, in Reihen von divergenten Aphoris-

[7] KA 16, 40, Nr. 70; ebd. 43, Nr. 99; ebd. 46, Nr. 133; ebd. 59, Nr. 1.

[8] Da es in den Notizen Schlegels zahlreiche unterstrichene Stellen gibt, beschränkt sich die oben genannte Liste auf Beispiele aus den zwei Heften *Zur Philologie I/II*. Vgl. Müller (Hg.): *Schlegeliana*, a. a. O.

men gleichsam Orientierungspunkte festzuhalten und somit den assoziativen Gedankengang zu später kommenden Verhältnisbestimmungen weiterzuverfolgen. Im Folgenden wird eine Analyse dieses ‚topischen' Verfahrens vorgenommen.[9]

UNTERSUCHUNG ZUM VON DER UNTERSTREICHUNG BEDINGTEN DENKPROZESS BEI SCHLEGEL

Um die oben erwähnte Schreibtechnik genauer nachzuvollziehen, sei eine Gruppe von Aufzeichnungen aufgegriffen, die auf einem Blatt in Schlegels Notizheft mit dem Titel *Fragmente zur Litteratur und Poesie* (1797) steht. Darin sehe ich ein konkretes Beispiel der Schreibpraxis, das sich auf die von Schlegel thematisierte „Masse von Fragmenten" beziehen lässt. In dieser Szene betont der Schreibende einige Begriffe, insbesondere „Studium/Studien" oder „Studie" durch Unterstreichungen:

> Romant[ische] *Studien* sind nothwendig zur Vermischung der R[omantischen] π [poetischen] κ [Kritik] und der R[omantischen] π [Poesie]. Die *Novelle* eine R[omantische] *Tendenz, Fragment, Studie, Skizze* in Prosa; – eins, oder alles zusammen. […] (KA 16, 165f., Nr. 960)

Zunächst führt der Schreibende das Thema der „Studien" als Topik ein und schließt dann an den entworfenen Gedanken der „Romantik" an.[10] Mit Rücksicht auf die allgemeine Begriffsbildung Schlegels wird dem Terminus „Studium" – im Gegensatz zum klassischen Begriff „Nachahmung" (Mimesis) – eine relevante Rolle für die Überwindung der Antike und eine neue Lektüre der modernen Literatur zuerkannt. Das Studium in diesem Sinne stellt Schlegel zufolge eine sich stets wiederholende „zyklische" Lektüre dar, sodass man eine reflektierte Position des Denkens, die Kritik, erlangen kann.[11] Dementsprechend sollen auch laut des obigen Zitats durch die „Studien" das Element

[9] Limpinsel betont auch, dass in der bisherigen Schlegel-Forschung eine eingehende Analyse von Schlegels ‚topischem' Verfahren fehlt. Mirco Limpinsel (2013): „Diaskeuasen des Geistes. Perspektiven auf den philologischen Gegenstand bei Friedrich Schlegel, Wolf, Ast und Boeckh", in: Ulrich Breuer; Remigius Bunia; Armin Erlinghagen (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Philologie*, Paderborn: Ferdinand Schöningh (Schlegel-Studien, Bd. 7), S. 145–164, hier. S. 151 (s. auch Anm. 21).

[10] Laut der Randbemerkung ist mit „Romant[ischen] Studien" konkreter die „Bearbeit[un]g von Volksmährch[en] pp" genannt (KA 16, 165, Nr. 960).

[11] Vgl. KA 16, 67, Nr. 73. Dazu s. Nikolaus Wegmann (1994): „Was heißt einen ‚klassischen' Text lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung", in: Jürgen Fohrmann; Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler, S. 334–450, hier S. 392.

der Kritik („κ“) und das der romantischen Poesie („Rπ“) miteinander vermischt werden, wobei man sich wohl an das bekannte Konzept über die „progressive Universalpoesie“ im 116. *Athenäums-Fragment* erinnert fühlen kann. Im nächsten Aphorismus zur Gattungspoetik der „Novelle“ wird dann die „Studie“ mit anderen Bezeichnungen unterstrichen und zu den modernen prosaischen Formen gezählt. Die „Studie“, die auch mit dem Begriff „Studium“ verbunden ist, bildet möglicherweise den Akt einer literarischen Hervorbringung, die ausschließlich aus der „zyklischen“ Lektüre folgt.

Für den Denkprozess in Fragmenten ist es charakteristisch, dass der Schreibende weitere Überlegungen zu seinem Gegenstand (hier zum Begriff „Studium“) nicht auf einmal hintereinander in einer Reihe abhandelt, sondern erst einige Fragmente später (sogar manchmal viele Blätter später) wieder aufgreift.[12] Das belegt die folgende Reihe von Fragmenten, die in kurzem Abstand auf die oben zitierte Stelle folgt:

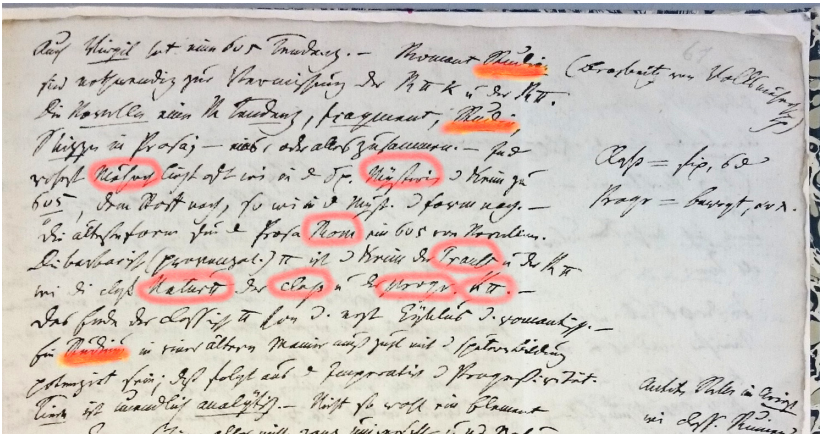
> […] Die älteste Form für d[en] Prosa Rom[an] [ist] ein συστ [System] von Novellen. […] Das Ende der classisch[en] π [Poesie] schon d.[er] erste Cyklus d.[er] romantisch[en]. – Ein *Studium* in einer ältern Manier muß zugl [= zugleich] mit d[er] spätern Bildung potenzirt sein; dieß folgt aus d[em] Imperativ d[er] Progressivität. (KA 16, 166, Nr. 963, Nr. 966)

Hier geht es um die Frage, in welchem Bezug die „classische Poesie“ zur romantischen steht. Kurz danach (mit einem Gedankenstrich) wird dann auf ein „Studium“, also den ‚Topos‘ dieser Szene zurückgegriffen, um es diesmal aus einer anderen Perspektive zu thematisieren. Der Begriff „Studium“ wird hierbei durch eine Unterstreichung hervorgehoben. In dieser neuen Kohärenz hat allerdings das Studium mit der modernen „Romantik“ nicht viel zu tun, es wird vielmehr hinsichtlich der „ältern Manier“ behandelt.

Aus dem oben analysierten Denkvorgang wird zunächst klar, dass das fragmentarische Schreiben bei Schlegel vermittelt durch die Wiederholung von Begriffen mit visueller Markierung vonstatten geht. Nach meiner Ansicht sollte man dabei auch auf eine andere relevante Terminologie aufmerksam machen. Die wird zwar in dieser Schreibszene *nicht* unterstrichen, muss aber im Gesamtzusammenhang der Theoriebildung bei Schlegel als beliebte Topik betont werden. Während der Begriff „Studium“ als Topik eingeführt, unterstrichen und wiederholt thematisiert wird, taucht zugleich die folgende Terminologie *ohne* Unterstreichung auf, wie die Abbildung

[12] Diese Vorgehensweise beim Erstellen des Manuskripts ist für Schlegel besonders bemerkenswert. Dazu s. Nito: *Zäsur im Schreiben*, a. a. O.; auch: Christian Benne; Ulrich Breuer (Hg.) (2011): *Antike-Philologie-Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*, Paderborn: Ferdinand Schöningh (Schlegel-Studien, Bd. 2), S. 7–14.

zeigt: „Märchen“, „Mysterien“, „Rom[an]“, „Transc[endentale]“ Poesie oder Begriffspaare wie „Naturπ[poesie]“ und „K[unst]π[poesie]“ oder „class[isch]“ und „progr[essiv]“ (KA 16, 166, Nr. 961, 964). Aus dieser Tatsache lässt sich ableiten, dass der obige Schreibgang mit einem ausgewählten Terminus nur eine der möglichen Begriffskonstellationen veranschaulicht und einer potenziell endlosen Variabilität im Gedankennetz von Fragmenten unterworfen ist.



Friedrich Schlegels *Fragmente zur Litteratur und Poesie* (1797), 63. Blatt.[13]
Unterstreichung für „Studium/Studien“ und Kreiszeichen für andere nicht unterstrichene Begriffe von T. N.

SCHLUSS: ραψ IM SCHREIBEN

Ich komme auf das Verhältnis zwischen „Fragment“ und „Rhapsodie“ zurück und versuche, die daraus abzuleitende Theorie Schlegels auf die Verfahrensweise in der Schreibszene anzuwenden. Bei Schlegel hängen die beiden Begriffe allen voran mit dem Epos eng zusammen. So erwähnt er das Konzept der „eigentlich[en] Fragmente“ (KA 24, 98)[14] und führt sie im Unterschied zu den „lyrisch[en] Fragmenten“ (ebd.) auf den Ursprung der altgriechischen Dichtkunst, das Epos, zurück. Dabei soll jedes Fragment als in sich geschlossenes Kernstück für die Ganzheit der langen epischen Gesänge verwendet, wiederholt und somit mündlich überliefert werden. Die Rhapsodie im Sinne

[13] Aus der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. Zum wissenschaftlichen Zweck war die fotografische Aufnahme gestattet.
[14] Brief an August Wilhelm Schlegel, März 1798.

Schlegels folgt der antiken und wörtlichen Bedeutung des *rhapsodos* (ῥαψῳδός).[15] Im Anschluss an die vorher zitierte Aussage Schlegels „Fr[agment] ist *Gesetz*[,] ῥαψ [Rhapsodie] *Gespräch*“ (KA 18, 262, Nr. 817) ist das rhapsodische „Gespräch“ des Sängers, z. B. die emotionelle Improvisierung, nur dann möglich, wenn man an den Fragmenten festhält, welche während des Vortrags unveränderlich wie „Gesetze“ funktionieren sollen. Ansonsten würde die epische Erzählung von der Hauptsache abweichen und ins zügellose Gerede abgleiten.

Das Ergebnis der obigen Untersuchung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Unterstreichung im Schreibprozess von fragmentarischen Aufzeichnungen zeigt eine Geste des Schreibenden, die Schlegel zufolge „einen bestimmten Rhythmus“ in „Massen von Fr[agmenten]“ (ebd., 261, Nr. 808), z. B. die Wiederholung einer bestimmten Terminologie, sichtbar macht. Dadurch werden die ausgewählten Fragmente im Unterschied zu den anderen visuell hervorgehoben, damit der assoziative Gedankengang nach diesen bestimmten Topoi orientiert und weiter rekonstruiert werden kann. Es ist dabei wohl Folgendes festzuhalten: Die Funktion dieser von der Unterstreichung visualisierten Betonung auf der Ebene der Schriftlichkeit ist mit der der mündlichen Akzentuierung im Verfahren eines Rhapsoden vergleichbar. Die visuelle bzw. akustische Hervorhebung ist immer der Willkür des Schreibenden bzw. Redenden ausgeliefert, erlaubt dem Subjekt also jeweils eine „rhapsodische“ Veränderung zur weiteren Hinzufügung.

Beim Aufschreiben macht Schlegel genau einen Unterschied, der für den medialen Kontext entscheidend ist. Er schreibt nämlich das gekürzte Zeichen „ῥαψ“ unter zwei verschiedenen Aspekten nieder: „In einer Masse muß alles unterstrich[en] sein, wie im Fr[agment], nicht so *im* ῥαψ [Rhapsodischen]. – Verse unterbrech[en] *in der* ῥαψ [Rhapsodie] die Continuität, in der Masse die Gleichartigkeit.“ (KA 16, 167, Nr. 988; hier *kursiv* von T. N.) Hier steht das Zeichen ῥαψ einerseits für ein substantiviertes Adjektiv, d. i. das Rhapsodische („im ῥαψ“), andererseits für das normale Substantiv Rhapsodie („in der ῥαψ“). Unterschieden wird damit die visuelle Unterstreichung von der akustischen Unterbrechung durch „Verse“, und daraus kann man ableiten, dass es sich beim ersten Aphorismus um das Fortbestehen des „Rhapsodischen“ in der modernen Schrift- und Buchkultur handelt, während der nächste Satz konkret auf die Tradition des mündlichen Verfahrens „in der Rhapsodie“ zurückgeht. Wohlgemerkt: Die hier skizzierte „Masse“, in der alles unterstrichen sein soll, damit eine „Gleichartigkeit“ aller betonten Stelle vorliegt, bezieht

[15] Vgl. Christian Benne (2013): „Kunst der Organisation. Zur Philologie der ‚Masse‘ in Friedrich Schlegels *Über Goethes Meister*“, in: *Friedrich Schlegel und die Philologie*, a. a. O., S. 99–126, hier S. 116f.

sich m. E. nur auf die Ebene der Publikation wie bei den bekannten *Athenäums-Fragmenten* (1798). Dort werden – um der typographischen Editionsmaßnahme Schlegels willen – gar keine besonderen Operationen wie das Sperren eines zu betonenden Wortes vorgenommen. Im Zentrum des Interesses standen hier jedoch nicht die nach der Erarbeitung gedruckten, sondern die handschriftlichen Fragmente, in denen durchaus nicht alles, sondern nur einige Begriffe unterstrichen sind, die somit – wie „im ϱαψ" Verfahren – frei akzentuiert werden.

‚Beobachtende Teilnahme'

Zu Hans Magnus Enzensbergers Medienkritik und -theorie

Xiaocui Qiu (Universität Stuttgart)

Mit seinem 2016 veröffentlichten Beitrag „Elektronik als Massenbetrug"[1] rückt Hans Magnus Enzensberger als Medienkritiker und -theoretiker wieder in den Fokus der gesellschaftlichen Debatte. Unter der Bezeichnung „Wutausbruch" geht Enzensberger auf verschiedene Aspekte elektronischer Geräte ein, von immer kürzerer Lebensdauer und häufigeren Software-Updates, über die rätselhaften Fachausdrücke bis hin zum Spiel zwischen künstlicher Intelligenz und Menschenverstand. Geboren im Jahr 1929, begleitet Enzensberger nicht nur die Medienentwicklung in der Bundesrepublik, sondern setzt sich auch stets kritisch mit diesem Prozess auseinander.

In seinem Debüt *verteidigung der wölfe* schreibt Enzensberger 1957 Gedichten Eigenschaften von Massenmedien wie „Inschriften, Plakate, Flugblätter" zu, die „vor den Augen vieler, und gerade Ungeduldigen, […] stehen und leben [sollen]"[2] und sie bewegen. Der vorliegende Beitrag gibt einerseits einen chronologischen Überblick über Enzensbergers Medientheorie und -kritik, die vor dem Hintergrund der mediengeschichtlichen Entwicklung Deutschlands präsent sind, und stellt auf der anderen Seite Beispiele aus seinem lyrischen Werk vor, die seine mediale Beobachtungen stets veranschaulichen und reflektieren.

1.

Als Enzensberger nach der Promotion in die Redaktion „Radio-Essay" bei Alfred Andersch (SDR, heute SWR) eintritt, wählt er 1957 gleich die ‚mächtige'

[1] Hans Magnus Enzensberger (2016): „Elektronik als Massenbetrug. Ein Wutausbruch", in: *Der Spiegel*, 16/2016, S. 114. Der Titel ist laut Wolfgang Gründinger eine Anspielung auf das Kapitel „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug" von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, vgl. Wolfgang Gründinger, „Schluss mit der anti-digitalen Ignoranz!", in: *Vorwärts*, 17.08.2016. https://www.vorwaerts.de/blog/schluss-anti-digitalen-ignoranz, abger. am 26.02.2020.

[2] Hans Magnus Enzensberger (1957): *verteidigung der wölfe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Klappentext.

deutsche Wochenzeitung *Der Spiegel* zum Gegenstand seiner Kritik. Die Sprache des Hamburger Nachrichtenmagazins sei voll von „allgegenwärtige[m] Jargon" und sei „das Produkt eines Kollektivs".[3] Vom Leser werde durch die für ihn ‚übersetzte' Sprache – ohne Vorkenntnisse vorauszusetzen – nicht gefordert, seinen Horizont zu erweitern. Und „[i]n der Tat ist *Der Spiegel* keineswegs ein Nachrichtenblatt. Der redaktionelle Inhalt besteht vielmehr aus einer Sammlung von ‚Stories', von Anekdoten, Briefen, Vermutungen, Interviews, Spekulationen, Klatschgeschichten und Bildern."[4] Und die Storys mit den Helden als „reines Konsumgut"[5] bieten dem Leser keine Orientierung, sondern hinterlassen nur Emotionen. Neben *dem Spiegel* geht Enzensberger auch anderen Printmedien wie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* 1962 und der *BILD-Zeitung* 1983 kritisch nach.

Die Konsequenzen des Medienkonsums problematisiert Enzensberger 1962 unter dem Begriff „Bewusstseins-Industrie"[6] in der Tradition der Kritischen Theorie.[7] Während Theodor W. Adorno und Max Horkheimer die Problematik benennen, dass die Verbreitung massenmedialer Inhalte zur politischen Manipulation bzw. zur Normalisierung der Unterdrückung beitrage, geht Enzensberger einen Schritt weiter und vertritt die These, dass das „Bewusstsein" – angelehnt an Karl Marx – ein „gesellschaftliches Produkt" sei und durch industrielle und mediale Mittel bzw. Vermittlungen manipuliert werde, wodurch die Machtverhältnisse weiter befestigt würden.

2.

„Also was die siebziger Jahre betrifft, / kann ich mich kurz fassen. / Die Auskunft war immer besetzt. / Die wunderbare Brotvermehrung / beschränkt sich auf Düsseldorf und Umgebung. / Die furchtbare Nachricht lief über den Ticker, / wurde zur Kenntnis genommen und archiviert."[8] So die erste Strophe von Enzensbergers Gedicht „Andenken". Wenn der Dichter in den sechziger Jahren das Nachkriegsdeutschland und die Generation als „un-

[3] Hans Magnus Enzensberger (1997) [1957]: „Die Sprache des Spiegel", in: Peter Glotz (Hg.): *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Hans Magnus Enzensberger*, München: Reinhard Fischer, S. 14–43, hier S. 20.

[4] Ebd., S. 24.

[5] Ebd., S. 32.

[6] Vgl. Hans Magnus Enzensberger (2006) [1962]: „Bewusstseins-Industrie", in: ders.: *Einzelheiten I & II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8–18.

[7] Vgl. Christian Schicha (2003): „Kritische Medientheorie", in: Stefan Weber (Hg.): *Theorien der Medien*, Konstanz: UTB, S. 104–123.

[8] Hans Magnus Enzensberger (1980): „Andenken", in: *Die Furie des Verschwindens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9.

wissend"[9] bezeichnet, nehmen sie als die Zuschauer ein Jahrzehnt später Information aus dem Fernsehen wahr, die zeitlich begrenzt aufbewahrt ist.

Die Phänomene des Konsums von elektronischen Medien nimmt Enzensberger theoretisch unter die Lupe. 1970 überträgt er Bertolt Brechts Radiotheorie in seinem Essay *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In elektronischen Medien wie Radio und Fernsehen sieht Enzensberger das Potenzial, die Konsumenten aufzuklären und zu mobilisieren. Die Entwicklung der elektronischen Medien sei „Schrittmacher der sozio-ökonomischen Entwicklung spätindustrieller Gesellschaften".[10] Der Beitrag erscheint zuerst in der Zeitschrift *Kursbuch*, die 1965 von Enzensberger gegründet wird und zu den wichtigsten Organen der Neuen Linken zählt. Dieses 20. Heft *Über ästhetische Fragen* enthält nicht nur Enzensbergers Beitrag über die Vision einer sozialistischen Strategie, sondern auch Eckhard Siepmanns Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Elektronik und Klassenkampf. Die beiden bringen den Begriff Ästhetik – so das Thema des Hefts – auf den aktuellen Stand und führen ihn auf seinen Ursprung Wahrnehmung zurück.[11]

Die Differenzierung von Sender und Empfänger spiegelt die Arbeitsteilung zwischen Produzenten und Konsumenten wider. Die Manipulation sei nach Enzensberger bereits durch technisches Eingreifen möglich. Die elektronischen Medien sollen zur Aufklärung beitragen, indem Empfänger wie auch Sender selbstständige Inhalte und Programme anbieten könnten. Enzensberger stellt dem repressiven Mediengebrauch einen emanzipatorischen mit entsprechenden Chancen und Risiken gegenüber.[12]

Während der repressive Mediengebrauch durch die Zentralisierung der Medienproduktion gekennzeichnet ist und der Zuhörer bzw. Zuschauer sich an der Unterhaltung orientiert, charakterisiert der emanzipatorische Mediengebrauch elektronischer Medien sich durch das Potenzial, dass jeder Empfänger ein Sender werden kann. Die Individuen werden nach dem passiven Medienkonsum isoliert und immobil, so dass sie entpolitisiert und dabei durch Eigentümer oder Bürokraten kontrolliert werden. Im Vergleich dazu bedeutet der emanzipatorische Mediengebrauch für Enzensberger durch die aktive Teilnahme eine kollektive Produktion und einen politischen Lernprozess, um eine Interaktion der Teilnehmer zu ermöglichen. Durch die Umwandlung

[9] Hans Magnus Enzensberger (1964): „erinnerung an die sechziger jahre", in: *blindenschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 65.

[10] Hans Magnus Enzensberger (1997) [1970]: „Baukasten zu einer Theorie der Medien", in: Peter Glotz (Hg.): *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Hans Magnus Enzensberger*, München: Reinhard Fischer, S. 97–132, hier S. 97.

[11] Vgl. Reinhard Baumgart (1970): „Die schmutzigen Medien", in: *Der Spiegel*, 27.04.1970. https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45439835.html, abger. am 12.05.2020.

[12] Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, a. a. O., S. 116.

vom Distributions- zum Kommunikationsapparat wirken sich die mobilisierenden und politisierenden Kräfte der elektronischen Medien aus.

1978 erscheint Enzensbergers Versepos *Der Untergang der Titanic.* Bei der Entstehung des Textes in den Jahren von 1969 bis 1977 unterliegt Enzensberger einem politischen Positionswechsel. Während die erste Fassung auf dem Postweg aus Kuba verschwindet und mit ihr seine utopische Euphorie, bringt er die neue Version in Berlin zu Ende, „wo Europa am dunkelsten ist".[13] Das Buch stellt nicht nur die weltbekannte Titanic-Schiffskatastrophe im Jahre 1912 und die dadurch symbolisierte Desillusion des Fortschrittsglaubens dar, sondern greift auch auf autobiographische Erlebnisse zurück.

Die Legenden um den Untergang der Titanic zählen zu den überdauerndsten Medienphänomenen, die Enzensberger mit einem kritischen und ironischen Blick darstellt. Das Gedicht *Drahtnachrichten vom 15. April 1912* z. B. setzt sich mit dem Wahrheitsgehalt von Meldungen auseinander. Die Informationen aus aller Welt an diesem Tag, an dem die Katastrophe stattfindet, werden zusammengestellt: Börsenkurse, internationale Streitigkeiten, Dampfermeldung, Theaterprogramme, Wetterberichte und auch Werbung wie „Welche strebsame Person will sich ohne Kapital selbstständig machen und schnell vorwärts kommen? Kenntnisse nicht erforderlich."[14] Außerdem wird ein literarischer Textausschnitt über den Aprilfrost in die Nachrichten eingeschoben: „Wir im warmen Bett bleiben unberührt, während draußen die erdgewurzelte Kreatur erbebt, wenn heimtückisch der nächtliche Aprilfrost mit seinen scharfen Mordwaffen die zarten Gewebe zu früh erblühter Knospen tötet. Von Robert Schwerdtfeger (München)".[15] Die Sachtexte und literarischen Texte ohne Kommentar und Kontext in den Berichten zu vermischen, wird an dieser Stelle wiedergegeben und stark parodiert.[16]

Wenn dieser Ausschnitt wegen seines literarischen Sprachstils merkwürdig wirkt, bleibt die Schlussnachricht über die Titanic auf den ersten Blick tadellos: „New York. Heute morgen wird durch eine Reuter-Meldung bestätigt, daß alle Passagiere der Titanic bei ruhiger See die Rettungsboote aufgesucht haben."[17] Die Meldung über die Rettung aller Passagiere wird in einem unauffälligen Stil verfasst, wodurch die Authentizität der Nachrichten der Informationsinstitutionen in Frage gestellt wird, so hat Manon Delisle argumen-

[13] Hans Magnus Enzensberger (1978): *Untergang der Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 26.
[14] Ebd., S. 63
[15] Ebd., S. 63.
[16] Vgl. Manon Delisle (2001): „4.2. Medialisierung der Katastrophe", in: dies.: *Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 182–190.
[17] Enzensberger: *Untergang der Titanic. Eine Komödie*, a. a. O., S. 63.

tiert. Die inszenierte Berichterstattung und die Happyend-Darstellung erinnern an Enzensbergers Beobachtung und Kritik in *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, und zwar an „die Durchlässigkeit der Medien für utopische Stories".[18]

Wenn Enzensberger 1970 noch auf das Potenzial elektronischer Medien hofft, nimmt er 1988 in dem Text *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*[19] eine deutlich kritischere Position gegenüber visuellen Medien ein: Fernsehen verblödet. Die Zuschauer sind bloß von den medialen Stimulationen abhängig. Das Fernsehen ist nicht mehr als Kommunikationsmittel anwendbar, dient sondern als Verweigerung der Kommunikation.

Das passive Fernsehverhalten reflektiert Enzensberger in seinem Gedicht *Restlicht* 1991: „Und wenn ich mich langweilen will, / ist das Fernsehen da, der farbige Wattebausch / auf den Augen, während draußen / die kindlichen Selbstmörder auf ihren Hondas / um den nassen Platz heulen. […]"[20] Während der Sprecher in das unterhaltsame Programm des Fernsehens versinkt, übersieht er die brutale Realität draußen vorm Fenster. Und dass man erst aus Langeweile den Fernseher einschaltet, ist eine These Enzensbergers[21], nämlich, dass es sich bei dem Nullmedium Fernsehen „um reinen Konsum des Mediums an sich und nicht dessen Inhalte"[22] handele. Der Zuschauer ist durch die Ablenkung nicht mehr in der Lage, die Wirklichkeit wahrzunehmen. Oft dient das Fernsehen nur zur Zerstreuung und zur „Gehirnwäsche"; es sei etwa besser als die alternative Flucht in den Drogenkonsum oder Selbstmord zu begehen, wie Enzensberger in seiner Polemik gegen das Fernsehen abschließend konstatiert.

---

18 Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, a. a. O., S. 115.

19 Hans Magnus Enzensberger (1997) [1988]: „Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind", in: Peter Glotz (Hg.): *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Hans Magnus Enzensberger*, München: Reinhard Fischer, S. 145–157.

20 Hans Magnus Enzensberger (1991): *Zukunftsmusik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 51.

21 Parallel zu Enzensbergers Medientheorie erscheint die theoretische Entwicklung im angloamerikanischen Raum für mögliche Bezugnahmen interessant, wie z. B. die des amerikanischen Medienwissenschaftlers Neil Postman (1931–2003) und sein Buch *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* aus dem Jahr 1985, in dem Postman argumentiert, dass der Medienkonsum zu stark auf Unterhaltung ausgerichtet ist.

22 Enzensberger: *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, a. a. O., S. 155.

3.

Im Jahr 2000 lenkt Enzensberger mit dem Essay *Das digitale Evangelium*[23] im *Spiegel* seine Aufmerksamkeit auf das neue boomende Medium. Er thematisiert die Entwicklung der digitalen Medien und setzt sich mit deren gesellschaftlichen Folgen auseinander. Das Internet wird zunächst vom amerikanischen Militär zum schnellen Übermitteln von geheimen Informationen genutzt, bevor es zum zivilen Gebrauch freigegeben wird und letztlich den Markt für Konsumgüter und Dienstleistungen vergrößert. Der Nutzen des Internets sei jedoch bis heute ebenso wenig vollständig erkannt wie seine Nachteile. Vermutlich hat Enzensberger aus seinem später nicht bestätigten früheren Optimismus bezüglich des Fernsehens gelernt und ist deswegen vorsichtiger.

Neben den zwei Typen von Medienpropheten, Evangelisten mit voller Zuversicht bezüglich der digitalen Zukunft und verzweifelten Apokalyptikern, positioniert Enzensberger sich zwischen den beiden Extremen und betrachtet das Medium als Instrument an sich. Die politische und ökonomische Auswirkung der digitalen Medien führt zu einer neuen sozialen Struktur.

Hinsichtlich der rasanten Entwicklung des Internets unterstreicht Enzensberger 14 Jahre später das Problem der Datensicherheit. Sein Zeitungsbeitrag *Wehrt Euch! Regeln für die digitale Welt*[24] in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* entlarvt bezüglich der Digitalisierung die Gefahr für die Demokratie, indem z. B. die Überwachung jeder Transaktion per Online-Banking bzw. bargeldlose Zahlung ermöglicht werde. Die zehn radikalen und überspitzten Regeln, die im Grunde den kompletten Verzicht auf das digitale Medium suggerieren, seien Einladung an die Politiker und laut Dirk von Gehlen ein ironisches Spiel Enzensbergers.[25] Die Aufmerksamkeit solle darauf gelenkt werden, dass sich hinter dem Überwachungsproblem vor allem ein politisches Interesse versteckt. „Der Schlaf der Vernunft wird bis zu dem Tag anhalten, an dem eine Mehrheit der Einwohner unseres Landes am eigenen Leib erfährt, was ihnen widerfahren ist. Vielleicht werden sie sich dann die Augen reiben und fragen, warum sie die Zeit, zu der Gegen-

[23] Hans Magnus Enzensberger (2000): „Das digitale Evangelium", in: *Der Spiegel*, 2/2000, S. 92–101.

[24] Hans Magnus Enzensberger (2014): „Enzensbergers Regeln für die digitale Welt. Wehrt Euch!", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 28.02.2014., https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/enzensbergers-regeln-fuer-die-digitale-welt-wehrt-euch-12826195.html, abger. am 26.02.2020.

[25] Vgl. Dirk von Gehlen (2014): „Zwischen Ironie und reaktionärem Ratschlag", in: *Süddeutsche Zeitung*, 04.03.2014, https://www.sueddeutsche.de/digital/aussenminister-steinmeier-und-enzensberger-zwischen-ironie-und-reaktionaerem-ratschlag-1.1902761–0#seite-2, abger. am 26.02.2020.

wehr noch möglich gewesen wäre, verschlafen haben"[26], so warnt Enzensberger im Anschluss seiner zehn Maßregeln.

Die ironische Tonlage ist noch offensichtlicher in dem Interview *Facebook is Propaganda* zwischen Enzensberger und Marc-Christoph Wagner anlässlich des *Louisiana Literature Festivals* im Louisiana Museum of Modern Art im Jahre 2015.[27] Die Frage der digitalen Überwachung verärgert Enzensberger. Seiner Meinung nach ist die Digitalisierung auch zu einer Ideologie geworden, und „all dieser Facebook-Unfug" ist nur eine weitere Möglichkeit, Geld zu verdienen: „Ich bin gerne analog. Ich esse analog. Ich schlafe analog. Ich liebe analog."[28] Die eigene kritische Haltung kommentiert Enzensberger mit „old hat" ironisch. Als eine analoge Person „im gewissen Alter" bleibe er gegenüber den digitalen Trends distanziert.

4.

Enzensbergers Beschäftigung mit den Medien beschränkt sich nicht lediglich auf die Essayistik und Lyrik. Bereits seit den 90er Jahren ist er am größten Computermuseum der Welt, dem *Heinz Nixdorf Museumsforum Paderborn*, beteiligt. Für das Museum schreibt Enzensberger ein Gedicht über den Mathematiker und Computerpionier John von Neumann. Moderner Technik offenstehend besaß und verwendete Enzensberger als erster Schriftsteller in Deutschland eine IBM-Kugelkopf-Schreibmaschine, die er dem Museum zur Verfügung stellt.[29] Der von Enzensberger verfasste Begrüßungstext im Foyer des Museums thematisiert einerseits die Bedeutsamkeit der Medien für die menschliche Kommunikationsgeschichte. Andererseits erkennt der Verfasser die neueste Entwicklung der Mediengeschichte: „Der bisher letzte Schritt der Mediengeschichte ist die Entwicklung des Computers, des Chips, seiner vielfältigen Anwendungen. Unser Zugriff auf Netz, Speicher und Rechenkapazität ist nahezu unbegrenzt. Was wir damit anfangen werden, steht in den Sternen."[30] Enzensbergers kritische

---

[26] Hans Magnus Enzensberger: „Enzensbergers Regeln für die digitale Welt. Wehrt Euch!", a. a. O.

[27] Hans Magnus Enzensberger Interview (2015): *Facebook is Propaganda*, https://channel.louisiana.dk/video/hans-magnus-enzensberger-facebook-propaganda, abger. am 26.02.2020.

[28] Enzensberger: *Facebook is Propaganda*, a. a. O.

[29] Infoseite des Museums, „Schreibmaschine von Enzensberger im Heinz Nixdorf Museum", 26.04.2017, https://www.hnf.de/das-hnf/presse/pressemitteilungen/ansicht/artikel/schreibmaschine-von-enzensberger-im-heinz-nixdorf-museumsforum.html, abger. am 26.02.2020.

[30] Beitrag im HNF-Blog, „Herzlichen Glückwunsch, Herr Enzensberger!", 11.11.2019, https://blog.hnf.de/herzlichen-glueckwunsch-herr-enzensberger, abger. am 15.02.2020

Distanzierung zu den Medien basiert auf seiner intensiven Auseinandersetzung mit diesen.

Als der Südwestrundfunk die Kritik am *Spiegel* im Februar 1957 sendet, ist der Autor Enzensberger namenlos und hat noch kein Buch veröffentlicht. Die von allen befürchtete ‚Rache' des *Spiegel* stellte sich als eine Bitte an Enzensberger um die Abdruckgenehmigung des Manuskripts in seinem Nachrichtmagazin heraus.[31] Darauf folgt eine enge regelmäßige Zusammenarbeit zwischen dem *Spiegel* und dessen „schärfsten, klügsten, jüngsten und vielleicht gefährlichsten Kritiker"[32] Enzensberger, was als ein Beispiel für die Wechselbeziehungen zwischen dem Kritiker und den Gegenständen der Kritik genannt werden kann. Der Dichter Peter Rühmkorf kommentiert, Enzensberger „hatte einen so unverschämt guten Nerv für den Kairos, für den einmaligen, unversäumlich günstigen Moment, daß die Medien, die er angriff, gleichzeitig zu seinem eigenen Übertragungsapparat wurden."[33] Seit Jahrzehnten hinterfragt Enzensberger, der „Experte für menschliche Verständigungsverhältnisse"[34], die Medien und ihre Einflüsse auf die Kommunikation und die Gesellschaft. Er wählt sorgfältig die medialen Kanäle und seine Medienauftritte aus, was weiterhin zu seiner Autorschaft und seiner Autorinszenierung[35] beiträgt. „In der historischen Rückschau wird [der] kühle Blick jedoch zu einer Haltung verklärt, die auf den ersten Blick defizitär, in Wahrheit aber überlegen scheint."[36] Als „teilnehmende[r] Beobachter"[37] der Revolte 1968 steht Enzensberger der Mediengeschichte der Bundesrepublik als ‚beobachtender Teilnehmer' beiseite.

---

31 Hans Magnus Enzensberger: „Die Sprache des Spiegel", in: *Der Spiegel*, 06.03.1957, S. 48–51.

32 Volker Weidermann: „Enzensberger", in: *Der Spiegel*, 7.1.2017, S. 48, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-148899525.html, abger. am 26.02.2020.

33 Peter Rühmkorf (1972): *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen,* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 139.

34 Peter Scholz (1997): „Der Experte für menschliche Verständigungsverhältnisse. Hans Magnus Enzensberger – Person und Werk", in: *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Hans Magnus Enzensberger*, München: Reinhard Fischer, S. 7–12, hier S. 7.

35 Vgl. Ludwig Fischer (2007): „Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen", in: Christine Künzel; Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 145–175.

36 Michael Angele (2014): „Misstraue dir selbst", in: *der Freitag*, 44/2014, https://www.freitag.de/autoren/michael-angele/misstraue-dir-selbst, abger. am 13.05.2020.

37 Ebd.

Biologistische Fehlschlüsse in Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe*

Christopher Schelletter (Keio-Universität, Tokyo)

Sicherlich sind die Beschreibung des Schulalltags und die ideologische Position der Lehrerin Lohmark in Judith Schalanskys Roman *Der Hals der Giraffe* so überzogen dargestellt, dass sie lächerlich und somit realitätsentrückt wirken. Gerade die Protagonistin Lohmark ist eine Witzfigur. Aber je mehr man sich eingestehen muss, dass diese Lächerlichkeit doch auf einem validen Realitätsbezug beruht, desto deutlicher wird der gesellschaftskritische Charakter des Romans und der klägliche reale Kontext zu dieser ansonsten komischen Erzählung.[1] Inge Lohmark ist als inkompetente Lehrerin konzipiert, die nicht nur als Pädagogin, sondern auch als Biologin versagt. Kein Wunder also, dass sie längst überholte biologistische Positionen vertritt. Ironischerweise ist die Lehrerin Lohmark als Vertreterin ihrer fatalen biologistischen Philosophie selbst das größte Opfer ihrer eigenen Denkweise. Wendet man ihre Philosophie auf ihre eigene Situation an, steht sie unfraglich als Verliererin da. Daher ihre Verbitterung, die sich in Form von Verachtung gegenüber ihren Mitmenschen nach außen kehrt. Und so lächerlich und abstoßend man sie auch empfinden mag, fühlt man doch ein gewisses Mitleid mit dieser gescheiterten Existenz.

In *Der Hals der Giraffe* (2011) finden sich „größtenteils aus Biologiebüchern des 19. und 20. Jahrhunderts entnommene Illustrationen",[2] die eine ästhetische Wirkung entfalten und gleichzeitig den Text strukturieren. Sie verweisen darüber hinaus auch auf außertextliche Referenten und stellen den Roman in einen historischen Sinnzusammenhang. Als „*Gegenposition* zu den herrschenden wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen der

[1] Wenn im Folgenden im Denken der Protagonistin Fehlschlüsse festgestellt werden, heißt dies nicht, dass die Autorin diese begangen hat. Selbstredend darf die Figurenrede nicht mit den Ansichten der Autorin gleichgesetzt werden. Was die Erzählsituation betrifft, liegt eine divergierende Erzählsituation zwischen größtenteils erlebter Rede und innerem Monolog vor. Im Fall von *Der Hals der Giraffe* kann die Figurenrede mit der Erzählerstimme gleichgesetzt werden.

[2] Elisabeth Heyne (2014): „‚Nichts ging über die Radialsymmetrie'. Zu einer bioästhetischen Poetik der Symmetrie zwischen Text und Bild in Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe*", in: *Textpraxis*, 9, http://www.uni-muenster.de/textpraxis/elisabeth-heyne-radialsymmetrie (Abruf 29.09.2019), S. 4. Elisabeth Heynes Aufsatz geht genau auf die (intratextuelle) Funktion und ästhetische Wirkung der Abbildungen im Roman ein.

Moderne"[3] werden über die Darstellung der Lehrerin in *Der Hals der Giraffe* die Folgen ihrer fatalen Ideologie exemplifiziert, und durch die intermediale Verwendung der Abbildungen, etwa denen der Quallen aus Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur*, wird auf jene Diskurse verwiesen. Denn im Sozialdarwinismus oder bei der u. a. von Ernst Haeckel initiierten Rassenlehre, waren die von der Lehrerin Lohmark vertretenen Ansichten gang und gäbe. Von der heutigen Biophilosophie hingegen werden ihre Ansichten nicht mehr vertreten. Vor dem Hintergrund einer humanen und aufgeklärten gegenwärtigen Biophilosophie ließe sich folglich die Aktualität der Erzählung in Frage stellen, wenn biologistische Positionen nicht tatsächlich überdauern würden. Die Ansichten der Lehrerin Lohmark erscheinen zunächst stark überzogen, aber in abgeschwächter Form begegnen uns ähnliche Argumente wie die ihrigen auch im Alltagsdiskurs in unterschiedlichen Ausprägungen.[4] Im Folgenden soll daher versucht werden, der dem Roman *Der Hals der Giraffe* zugrundeliegenden Ethik auf die Spur zu kommen, indem das Werk in den Diskurs um das Verhältnis von Biologie und Ethik eingeordnet wird. Dabei möchte ich besonders auf die für diese Thematik zuständige Biophilosophie zurückgreifen und die Positionen dieser mit denen der Biologielehrerin vergleichen. Ziel ist eine metaethische Bewertung von Lohmarks biologistischer Moral beziehungsweise eine Ideologiekritik, die sich der „Korrektur bestimmter Vorurteile widme[t], die nach dem heutigen Stande der Erkenntnis kritischen Einwänden nicht standhalten können, besonders solcher Vorurteile, die sozial und politisch sehr wirksam sind."[5] Dies soll geschehen, indem kritische Einwände u. a. über den Verweis auf den gegenwärtigen Forschungsstand formuliert werden und auf logische Widersprüche im Denken Lohmarks verwiesen wird.

Im Untertitel trägt *Der Hals der Giraffe* das Prädikat „Bildungsroman". Dies mag zunächst erstaunen, da die üblichen Merkmale für diese Gattung in Schalanskys Roman nicht vorhanden sind. Hier gibt es keinen Jüngling und seinen idealistischen Bildungsgang. Ganz im Gegenteil handelt es sich um eine ältere, verbitterte Frau und ihren Prozess des Abstiegs und der Rückbildung. Es handelt sich um eine Gattungszuweisung der Autorin selbst, die ihre Erzählung durch den Zusatz „Bildungsroman" in einen Traditionszusam-

[3] Clemens Kammler (2005): „Historische Diskursanalyse (Michel Foucault)", in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, 3. Auflage, Erstauflage 1990, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 40.

[4] Gerade mit dem Aufkommen des Rechtspopulismus im 21. Jahrhundert trifft man solche Positionen durchaus öfter wieder an.

[5] Hans Albert (1991): *Traktat über kritische Vernunft*. 5., verbesserte und erweiterte Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck, S. 106. Albert nennt explizit die Lehre Darwins als „in hohem Maße sozial wirksam geworden", ebd., S. 107.

menhang stellt und uns bereits einen Deutungsrahmen zur Verfügung stellt. „Die Prämisse des Bildungsromans“, schreibt Gerhart Mayer in seiner Monographie zum deutschen Bildungsroman, „ist die Idee der Bildsamkeit des Individuums: dessen Fähigkeit, sich während der Jugendzeit und Adoleszenz in Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Umwelt zur personalen Identität, zum Bewußtsein der Konsistenz und Kontinuität des Ichs zu entwickeln.“[6] „Bildsamkeit“ ist ein zentraler Begriff in der Pädagogik Friedrich Herbarts und ähnelt Rousseaus Vorstellung einer *perfectibilité*, durch die sich der Mensch vom Tier abgrenzt und durch welche dieser, Rousseau zufolge, dem Tiere überlegen ist. Dieser Gedanke wird jedoch in Schalanskys Werk ad absurdum geführt, wenn dem Erzähler zufolge „Entwicklung nichts als ein Ausdruck von Unvollkommenheit [war].“[7] Die „Bildsamkeit“ des Menschen ist so gesehen kein Vorzug unserer Gattung, sondern ein Manko:

> Allein, dass der Mensch zur Schule gehen musste, sprach für die Unzulänglichkeit seiner Konstruktion. Fast alle anderen Tiere waren mit der Geburt fertig. Fertig fürs Leben. Ihm gewachsen. Nach ein paar Stunden standen sie schon auf eigenen Beinen. Menschen hingegen blieben ihr Leben lang unfertig. Mängelwesen. Kümmerlinge. Physiologische Frühgeburten, die zur Geschlechtsreife gelangten. Von Natur aus unvorbereitet. (HdG 184)

Tatsächlich hatte schon Kant auf diesen Sachverhalt verwiesen, jedoch auf die negative Wertung verzichtet. Dieser schrieb, dass

> [d]er Mensch das einzige Geschöpf [ist], das erzogen werden muss. […] Ein Thier ist schon alles durch seinen Instinct; eine fremde Vernunft hat bereits Alles für das dasselbe besorgt. Der Mensch aber braucht eigene Vernunft. Er hat keinen Instinct und muß sich selbst den Plan seines Verhaltens machen. Weil er aber nicht sogleich im Stande ist, dieses zu thun, sondern roh auf die Welt kommt: so müssen es Andere für ihn thun.[8]

Bei all dem Bildungsoptimismus, der in der Zeit nach Kant folgen sollte, zeigen die beiden obigen Zitate, dass die Notwendigkeit der Bildung nur Imperfektion bedeuten könnte. Zudem entwickelt sich nicht nur das Individuum, sondern der Mensch als Gattung sich nicht zwangsweise zum Höheren. Für

[6] Gerhart Mayer (1992): *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler, S. 19.

[7] Judith Schalansky (2013): *Der Hals der Giraffe*, 3. Auflage, Berlin: Suhrkamp, S. 184. Im Folgenden Sigle HdG.

[8] Immanuel Kant (1923): „Pädagogik“, in: *Kant's gesammelte Schriften*, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 9: *Logik, Physische Geographie, Pädagogik*, Berlin; Leipzig: de Gruyter, S. 441.

den Bildungsbegriff ist die Dichotomie „zwischen der ‚Anbildung' äußerer Einflüsse und der ‚Ausbildung' innerer Anlagen"[9] zentral. Umformuliert in die biologische Fachsprache findet sie sich auch in *Der Hals der Giraffe* wieder: „Es gibt Erbanlagen und Umwelteinflüsse. Der Genotyp ist unveränderbar, aber der Phänotyp kann je nach Lebensbedingung ganz unterschiedlich ausfallen. Wie ein Organismus aussieht, das bestimmt nicht das Erbgut allein. Die DNA liefert nur die Voraussetzungen." (HdG 134)

Der Bildungsroman ermöglicht, wie auch der Erziehungsroman, dass die Autoren bestimmte Bildungs- bzw. Erziehungskonzepte an ihren Protagonisten exemplifizieren. In die jeweilige Bildungsvorstellung sind dabei allerlei Konzepte sowohl aus der Naturwissenschaft als auch aus der Philosophie eingegangen. Es wäre nun möglich, sich voll und ganz auf eine Seite des Spektrums zu fokussieren, d. h. die andere Seite vollkommen zu ignorieren. Schalansky zeigt durch ihren Roman auf, wie es aussehen würde, wenn ein Individuum sein Verhalten, oder genauer seine Ethik, allein nach naturwissenschaftlichen Ergebnissen ausrichtet. Es handelt sich hier um eine naturalistische Ethik, wie sie von dem englischen Philosophen G. E. Moore zurückgewiesen wurde. Naturalismus ist für Moore „a particular method of approaching Ethics",[10] nämlich „This method consists in substituting for ‚good' some one property of a natural object or of a collection of natural objects; and in thus replacing Ethics by some one of the natural sciences."[11] Im Fall von *Der Hals der Giraffe* ist diese Naturwissenschaft die Biologie, so dass das Weltbild der Protagonistin als biologistisch bezeichnet werden kann. Im Folgenden soll anhand einiger ausgewählter Textteile dieser Fehlschluss aufgezeigt werden. Die Besonderheit der naturalistischen Ethik ist, dass sie behauptet, es gebe alleine *eine* Antwort auf die Frage „Was ist in sich gut"?[12] Die Ethik der Lehrerin ist eine naturalistische Ethik par excellence; naturalistisch hier in dem Sinn von naturwissenschaftlich-biologistisch: Gut ist, was natürlich ist. In diesem Punkt findet sich wohl der größte Unterschied zwischen den Positionen Lohmarks und denen der gegenwärtigen Biophilosophie. Gerhard Vollmer etwa schreibt: „Das *Natürliche* ist nicht automatisch auch schon das *Richtige*."[13]

---

[9] Rolf Selbmann (1994): *Der deutsche Bildungsroman*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar: Metzler (= Sammlung Metzler Bd. 214), S. 2.

[10] George Edward Moore (1903): *Principia Ethica.* Cambridge: Cambridge University Press, S. 40.

[11] Ebd., S. 40.

[12] Vgl. ebd., S. 37.

[13] Gerhard Vollmer (2010): *Biophilosophie. Mit einem Geleitwort von Ernst Mayr*, Stuttgart: Reclam, S. 56.

„NATURALISTIC FALLACY“

In Bezug auf die naturwissenschaftliche Methode stimmen Lohmark und Vollmer zunächst mit dem Postulat der Wertfreiheit überein. „Moral hatte in der Biologie genauso wenig zu suchen wie Politik“ (HdG 161) ist eine zentrale Aussage von *Der Hals der Giraffe*. Vollmer hingegen schreibt: „Als Erfahrungswissenschaft ist die Biologie für die Untersuchung oder gar Gewinnung von Normen nicht zuständig; diese liegen nicht in ihrem Aufgabenbereich und nicht in ihrer Kompetenz.“[14] Daraus folgt: „Biologen können die Arbeit des Philosophen, insbesondere die Arbeit des Moralphilosophen nicht übernehmen.“[15] Vollmer weiß von den Grenzen der empirischen Naturwissenschaft und greift aus diesem Grund auf die Philosophie zurück. Lohmarks Monismus hingegen lässt diesen Schritt nicht zu, sie lehnt jeglichen geisteswissenschaftlichen Input pauschal ab. Dennoch versucht sie, Normen aus der Biologie abzuleiten, denn auch wenn Lohmark über ihr biologistisches Weltbild die Moral negiert, muss sie zwangsweise ihr Handeln nach bestimmten Maximen ausrichten. Während in der heutigen Wissenschaft in Bezug auf Entscheidungen zur Anwendung von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen die Einführung nicht-epistemischer Werte nicht umgangen werden kann und sogar erwünscht ist, überspringt Lohmark diesen Schritt, indem sie unmittelbar von naturwissenschaftlichen Fakten auf eine ethische Maxime schließt. In der Frage nach dem Umfang der Anwendbarkeit der Evolutionstheorie zeigt sich die größte Differenz zwischen den biologistischen Ansichten Lohmarks und der Evolutionären Ethik. Gerhard Vollmer schreibt: „Aufgabe einer Evolutionären Ethik […] ist nicht, Normen allein unter Rückgriff auf die Fakten der Evolution zu begründen.“[16]

Idealistische Positionen schließt Lohmarks biologischer Monismus aus. „Man musste die Welt nehmen, wie sie war. Nicht wie man sie sich wünschte“ (HdG 51), heißt es in *Der Hals der Giraffe*. David Humes Sein-Sollen-Dichotomie[17] hat sie bereits akzeptiert. Für Inge Lohmark gibt es nur das Sein, und das ist weder gut noch schlecht. Als Beispiel kann der Sein-Zustand der Erderwärmung genannt werden, von der Lohmark nicht auf einen Sollen-Zustand schließt. Da der Mensch für sie lediglich ein Säugetier unter anderen ist, ist der durch ihn hervorgebrachte Wandel somit natürlich und nicht künstlich. Gar

[14] Ebd.

[15] Gerhard Vollmer (2017): *Im Lichte der Evolution – Darwin in Wissenschaft und Philosophie*, Stuttgart: Hirzel, S. 378.

[16] Ebd., S. 165. Zu den Möglichkeiten, aber auch den Grenzen einer Evolutionären Ethik vgl. ebd., S. 166–167.

[17] Nach *Hume's law* kann man nicht von einem Sein-Zustand auf einen Sollen-Zustand schließen. Normative Aussagen lassen sich somit nicht begründen.

einem derartigen ‚natürlichen' Wandel noch eine moralische Komponente wie Schuld anzudichten, passt nicht in ihr Weltbild. Denn was ‚natürlich' ist, muss von einem biologischen Standpunkt aus auch gut sein. Doch an dieser Stelle begeht sie die *naturalistic fallacy*, wenn sie die Natur als „gerecht" bezeichnet; denn sie führt auf diese Weise das „Sollen" erneut ein. „Nichts und niemand war gerecht", meint sie. „Eine Gesellschaft schon gar nicht. Nur die Natur vielleicht." (HdG 12) Das „Vielleicht" wird dann aber schon wenige Seiten später wieder revidiert; die Natur sei nun vollends „gerecht" (HdG 17). Gerechtigkeit ist selbstverständlich eine ethische Kategorie, „gerecht" ein wertendes Urteil; Lohmark widerspricht sich in ihrer eigenen Logik; sie begeht einen Fehlschluss.[18]

Wie Goethe verwendet auch Lohmark den Begriff der „Metamorphose" (HdG 15), doch sie ist weniger optimistisch: „Allerdings wurde nur in seltenen Fällen ein Schmetterling draus." (HdG 15) Tatsächlich bringt das Leben auch Verfallserscheinungen mit sich. „Degeneration war auch eine Anpassungsstrategie" (HdG 213), meint sie und spricht die Steller'sche Seekuh mit ihren verkümmerten Gliedmaßen an, die im *survival of the fittest* unweigerlich aussterben musste.[19] Ein „Opfer auf Lebenszeit" (HdG 20) ist wie die Steller'sche Seekuh auch die Schülerin Ellen. Sie wird von ihren Klassenkameraden „seit Wochen, vielleicht Monaten systematisch schikaniert, ja sogar misshandelt." (HdG 206) Doch dass das Opfertier drangsaliert wird, ist Lohmarks Ethik zufolge nur natürlich. Zu Romanschluss stellt sich heraus, dass Ellen nicht die erste Schülerin ist, die in Inge Lohmarks Unterricht Mobbing-Opfer gewesen ist. Vorher war es ihre eigene Tochter Claudia gewesen, die im Unterricht zusammengebrochen ist, die aber von der Lehrerin Lohmark nicht unterstützt wurde.

Auf Goethes Metamorphose-Begriff wird in *Der Hals der Giraffe* implizit (gefolgt von einem direkten Goethe-Zitat) an späterer Stelle ein zweites Mal verwiesen: Jetzt geht es nämlich um „Die zweite Verwandlung des Körpers": „Der schleichende Rückbau. Verkümmerung des Gebärtraktes. Einstellung der Periode. Trockene Scheide. Welkes Fleisch. Immer ging es nur ums Blühen. Herbst. Meine Güte. Ja, es war Herbst. Blätterrauschen. Wo sollte jetzt

[18] Die *naturalistic fallacy* begeht Lohmark auch, wenn sie behauptet: „Die wichtigste Aufgabe aller Organismen ist nun einmal, eine möglichst große Anzahl überlebender Nachkommen zu zeugen. Es geht immer nur darum, Erbanlagen weiterzugeben." (HdG 128) Lohmark befindet sich hier in einer kognitiven Dissonanz, denn einerseits meint sie, dass Moral und Biologie nichts miteinander zu tun haben (s. o.), aber dennoch leitet sie ein Sollen aus der Biologie ab. „Sie hatte Claudia geboren und gefüttert. Ihre Pflicht erfüllt." (HdG 165) Auch „Pflicht" ist eine ethische Kategorie.

[19] „Die Seekuh war ein stilles Tier. Sie gab nie einen Laut von sich. Nur wenn sie verwundet wurde, seufzte sie kurz auf. Sie war von Natur aus zahm und kam immer gern ans Ufer, so dass man sie leicht streicheln konnte. Aber eben auch töten." (HdG 25)

noch ein zweiter Frühling herkommen? Es war lachhaft. Die Ernte einfahren. Netze einholen. Dankfeststimmung. Rentenvorfreude. Lebensabend. Über allen Gipfeln war Ruh.“ (HdG 54)[20] Inge Lohmark meint, „in der Natur hatte alles seinen Platz“ (HdG 8), doch welchen Platz hat eine Frau im postmenstrualen Alter, wenn der einzige Zweck des Menschen der Fortbestand der Art ist? Von einem darwinistischen Standpunkt aus kann die Sinnfrage für eine 55-jährige postmenstruale Frau, die wegen der schließenden Schule nicht einmal mehr als Erzieherin fungieren kann, nicht positiv beantwortet werden. Die Umsetzung von Lohmarks Ethik zeigt schwerwiegende Folgen. Tatsächlich ist es auch in diesem Fall die Lehrerin selbst, die diesen Umstand sprichwörtlich am eigenen Leib erfährt.

BILDUNG UND DARWINISMUS

Im Gegensatz zu anderen schulkritischen Romanen wird in *Der Hals der Giraffe* weniger auf die inhärenten Widersprüche zwischen Erziehung und idealistischer Bildung hingewiesen, das heißt, auf die Schule als normative Disziplinierungsanstalt wider die freie Ausbildung inhärenter Anlagen. In *Der Hals der Giraffe* ist die Schule Vorstufe der Leistungsgesellschaft, eine Art Arena zur Aussonderung der Spreu vom Weizen, kurzum: die Schule als Bühne des sozialdarwinistischen „*survival of the fittest*“. Der Name der Schule „Charles-Darwin-Gymnasium“ (HdG 14) verweist so schon auf ihr ideologisches Programm. Wettbewerb wird von Lohmark durchaus begrüßt: „Der Leistungswille lag nun mal in der Natur des Menschen. Und den Naturgesetzen war nicht zu entkommen. Nur der Wettbewerb hielt uns am Leben.“ (HdG 105) Indem diese Ansichten von der unsympathischen Lehrerin Lohmark vertreten werden, wird implizit Kritik an der Institution Schule geübt, falls diese nicht im neuhumanistisch-idealistischen Sinne eine ‚Bildungs'-Anstalt ist, sondern die Funktion einer meritokratischen Eliteauslese ausfüllt. In *Der Hals der Giraffe* ist die Schule weiterhin eine Institution von „fressen und gefressen werden“ (HdG 8). Dass einige Lehrer das „*survival of the fittest*“ durch „[e]ine Inflation guter Noten“ (HdG 9) außer Kraft setzen, regt Inge Lohmark auf, weil so pseudo-darwinistische Auslesemechanismen wegfallen. Lohmark klagt, „dass jedes halbwegs alphabetisierte Kind in den Gymnasiastenstand erhoben wurde.“ (HdG 14) Für Lohmark müssen sich die Starken durchsetzen und mit der Möglichkeit zur Fortpflanzung belohnt werden. Hier gilt nur ein

[20] Diese Art der Degeneration geschieht analog auch mit der Schule, die wegen fehlender Schüler schließen muss, und auch mit der Stadt beziehungsweise der Region Vorpommern, aus der die Menschen wegziehen.

Gesetz: „Es gab die Zuchtwahl und sonst nichts." (HdG 10) Problematisch ist dabei nur, dass die Zuchtwahl nicht mit dem Bildungssystem vereinbar ist: „Wer Abitur hat, wird frigide" (HdG 45), sagt der Schuldirektor des Darwin-Gymnasiums Kattner zynisch und spricht das demografisch-ökonomische Paradoxon an. Wer sich in der Schule im *survival of the fittest* durchgesetzt hat, pflanzt sich eben *nicht* fort. Das ist negativer Darwinismus.

Eine Voraussetzung für den Bildungsroman ist, wie gesagt, die Bildungsfähigkeit des Protagonisten. Das heißt im Umkehrschluss aber auch, dass es Menschen geben muss, die unfähig für diesen Prozess sind. Menschen also, die dem Erzähler zufolge „die Voraussetzungen dafür, ein vollwertiges, also nützliches Mitglied der Gesellschaft zu werden, einfach nicht mitbrachten." (HdG 11) Was soll mit diesen Menschen passieren? Wie kann die Gesellschaft von ihnen befreit werden? Auch hier vertritt Lohmark einen radikalen Standpunkt: „Es lohnte einfach nicht, die Schwachen mitzuschleifen. Sie waren nur Ballast, der das Fortkommen der anderen behinderte. Geborene Wiederholungstäter. Parasiten am gesunden Klassenkörper." (HdG 11) Schlechte Schüler müssen eine Klasse wiederholen oder von der Schule abgehen, aber was soll mit den ‚Parasiten' an der Gesellschaft geschehen? Die Erwähnung eines „gesunden Klassenkörpers" legt die Lösung der Nazis nahe,[21] den sogenannten „gesunden Volkskörper" etwa durch Euthanasie oder andere Formen des Genozids zu „bereinigen".[22] Durch diese Wendungen wird sie mit einem Nazi-Jargon ausgestattet. Die Rassentheorie wird in *Der Hals der Giraffe* zwar niemals explizit genannt, aber neben den impliziten Anspielungen wie der obigen wird durch die intermediale Verwendung der Bilder Ernst Haeckels doch auf sie angespielt, denn „insbesondere Darwinismus in der vergröberten Form, die ihm Ernst Haeckel gegeben hatte", war nach Karl Popper Teil der „Formel des faschistischen Gebräus".[23] Es ist opportun, die in diesem Zusammenhang von Popper genannte Schrift Wilhelm Schallmayers *Vererbung und Auslese im Lebenslauf der Völker. Eine staatswissenschaftliche Studie auf Grund der neueren Biologie* (1903) zu nennen. Dieser forderte im Rahmen seiner Bevölke-

[21] Als Teil der nationalsozialistischen Rassenhygiene hatte man nicht nur Zwangssterilisationen und andere Verbrechen an der Menschheit begangen, sondern man hatte auch versucht, als „lebensunwertes Leben" bezeichnete Existenzen durch Mord zu beenden. Zu den Opfern zählten u. a. psychisch Erkrankte und behinderte Menschen.

[22] Zur „biologischen Bereinigung des Volkskörpers" durch die Nazis vgl. etwa Ulrich Herbert (1998): „Von der Gegnerbekämpfung zur ‚rassischen Generalprävention'", in: Christoph Dieckmann; Ulrich Herbert; Karin Orth (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager.* „Entwicklung und Struktur", Band I, Göttingen: Wallstein, S. 77.

[23] Karl R. Popper (2003): „Die offene Gesellschaft und ihre Feinde: Band II – Falsche Propheten: Hegel, Marx und die Folgen", in: ders.: *Gesammelte Werke in deutscher Sprache. Band 6: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde: Band II – Falsche Propheten: Hegel, Marx und die Folgen*, hg. v. Hubert Kiesewetter, Tübingen: Mohr Siebeck, 8. Auflage, S. 73.

rungspolitik eine „Rücksichtnahme auf die Qualität des Nachwuchses, d. h. mit möglichst geringer Vermehrung der geistig und körperlich Schwächlichen.“[24] Eine Idee, die auch von Lohmark unterstützt wird, die die Fähigen fördern und die Schwachen aus der Schule auszuschließen sucht. Konkret schlägt Schallmayer als Gegenmaßnahme vor: „Diese bewußte oder künstliche Auslese hätte sich beim Menschen selbstverständlich nicht der Vernichtung von Individuen zu bedienen, welche den für die Auslese jeweilig maßgebenden Anforderungen nicht genügen, sondern würde in ihrer bloßen Fernhaltung von der Fortpflanzung zu bestehen haben, d. h. in der Versagung der Ehe durch Sitte oder Gesetz.“[25] Auch dies sind moralische Normen, die ohne eine ethische Beurteilung unmittelbar aus biologischen Fakten gewonnen wurden. So oder so: Wäre der Darwinismus auf den Menschen anwendbar, müssten sich nach dem Gesetz der natürlichen Auslese ohnehin ohne weiteres Hinzutun die Stärkeren durchsetzen. Aber beim Menschen ist, wie der Schulleiter Kattner korrekt erkannt hat, genau das Gegenteil zutreffend. Dies war auch schon Wilhelm Schallmayer bewusst: „Leider sind bei uns die, welche mit ihren sozialen Leistungen den größten Erfolg haben, nicht dieselben, welche die meisten Nachkommen aufziehen.“[26]

Schallmayer erhielt wegen seiner Monographie den Preis der von Ernst Haeckel herausgegebenen und von Krupp initiierten Ausschreibung unter dem Titel: „Was lernen wir aus den Prinzipien der Deszendenztheorie in bezug auf die innerpolitische Entwicklung und Gesetzgebung der Staaten?“ Wie es diese Preisausschreibung fordert, versucht auch Lohmark eine Regierungsform über den Bezug zum Darwinismus als ‚natürlich‘ zu legitimieren. Sie beobachtet, dass bei den Lebewesen „[d]ie wichtigsten Formen des Zusammenlebens Konkurrenz und Räuber-Beute-Beziehung [sind].“ (HdG 7) Kommunismus und Liberalismus lehnt sie ab, stattdessen legitimiert sie über diese Analogie zum Tierreich entweder den Kapitalismus als Wirtschaftssystem oder den Anarchismus[27] beziehungsweise den Anarcho-Kapitalismus als Herrschaftsform, die sich bald in eine Oligarchie oder Despotie mit der Maxime „Might is right“ entwickeln müsse. Ihre Devise ist: „Die Sieger waren doch die Fähigsten. Wer siegte, hatte zu Recht gesiegt. In der Natur gab es kein Unrecht. Keine Unfairness. Alles war Natur. In der Natur der Sache. Wer über-

[24] Wilhelm Schallmayer (1903): „Vererbung und Auslese im Lebenslauf der Völker. Eine staatswissenschaftliche Studie auf Grund der neueren Biologie“, Jena: Gustav Fischer Verlag (= Natur und Staat, Beiträge zur naturwissenschaftlichen Gesellschaftslehre Bd. 3), S. 332.

[25] Ebd., S. 337.

[26] Ebd., S. 336. In *Der Hals der Giraffe* wird über die Familie Martens auf diesen Umstand verwiesen.

[27] „Gar keine Staatsform wäre das Allerbeste. Es würde sich alles schon von alleine organisieren.“ (HdG 157)

lebt, hat gesiegt. Nein, eben nicht. Wer überlebt, überlebt.“ (HdG 216–217) Ex negativo heißt das: Wer sich im „Daseinskampf“ nicht behaupten kann, stirbt aus. Erneut ist es die Lehrerin selbst, die die Folgen ihrer eigenen fatalen Philosophie am stärksten zu spüren bekommt, da sie auch ohne ihr Versagen als Pädagogin ihre Stelle als Gymnasiallehrerin wegen fehlender Schüler verloren hätte.

Esoterisch, heroisch oder pathologisch?

Die Konnotationsvielfalt der Dodekaphonie in der Filmmusik der 1930er bis 1950er Jahre

Fumito Shirai (Nagoya University of Foreign Studies)

Einleitung

Die schönbergsche ‚Dodekaphonie', die kompositorische Methode mit den aufeinander bezogenen zwölf Tönen, entstand in den 1920er Jahren und versuchte, eine Art latenter Einheit und Struktur innerhalb der vielfältigen Dissonanzbildung einzuführen. Losgelöst von der praktischen Verwendung wurde die Dodekaphonie in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) und später in Wolfgang Koeppens *Tod in Rom* (1954) als ein Symbol der esoterischen zeitgenössischen Kunst aufgefasst. Dabei ist jedoch seit ihrer Entstehung umstritten, mit welchen Kennzeichen die Dodekaphonie verbunden werden kann: mit einheitlichen oder chaotischen, rationalen oder irrationalen?

Anhand der dodekaphonischen Filmmusik der Generationen nach Schönberg behandle ich die Frage, wie sich die sozialen und kulturellen Konnotationen der Dodekaphonie in ihrem Rezeptionsprozess wandelten. Abhängig von den sozialen, historischen und ästhetischen Bedingungen variierten die Funktionen der Technik zwischen antifaschistischem Symbol und Allusion an die Geisteskrankheit.

Zwölftontechnik in der Literatur

Kurz zusammengefasst ist Dodekaphonie eine kompositorische Methode, ein Stück auf der Basis einer einzigen Tonreihe oder verschiedener Tonreihen mit allen 12 Tonstufen zu komponieren. Arnold Schönberg (1874–1951) betrachtete die Methode nicht als Traditionsbruch innerhalb der europäischen, deutschen Kunstmusik, sondern als deren entwickelte Erscheinungsform. Neben Schülern der unmittelbaren Nachwuchsgeneration wie Alban Berg (1885–1935) und Anton Webern (1883–1945) wurde die Methode in der Nachkriegszeit von vielen jüngeren Komponisten in Europa und in den USA verwendet. Wenn man die Verbreitung der Dodekaphonie im Bereich der Kunstmusik be-

rücksichtigt, zeigt sich, dass diese als ein Symbol des zeitgenössischen musikalischen Modernismus im Bereich der Literatur wiederholt behandelt worden ist.[1]

Das bekannteste Beispiel ist der biographische Roman *Doktor Faustus* von Thomas Mann, in dem das Leben eines fiktiven Komponisten, Adrian Leverkühn, dargestellt wird. Der Unterschied zwischen Schönbergs Verständnis der Methode und den literarischen Beschreibungen, die zum großen Teil mithilfe der fachlichen Beratung Adornos verfasst wurden, führte zu einer Kontroverse zwischen Schönberg und dem Autor. Der öffentliche Streit fängt mit Schönbergs Brief an die *Saturday Review of Literature* im Jahre 1948 an, wobei er sein Recht am geistigen Eigentum an der Technik behauptete. Mann hat daraufhin in einer Nachbemerkung den Komponisten namentlich erwähnt. Er habe „das geistige Eigentum" von Schönberg „in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit" übertragen.[2] Schönbergs Vorwurf richtete sich aber nicht nur auf den rechtlichen Punkt, sondern bezog sich auf den ästhetischen Inhalt der Darstellung der Dodekaphonie. In seiner Kritik schrieb Schönberg, dass „Leverkühn vom wahren Wesen der Komposition mit zwölf Tönen die amateurische Vorstellung hat, dass es genüge, jedes Mal die zwölf Töne oder ihre Umkehrungen abzuspielen und dass das dann Komponieren gewesen ist."[3]

Schönbergs Verärgerung ist verständlich, wenn man die Beschreibung in seinem eigenen Aufsatz *Komposition mit 12 Tönen* mit der Darstellung in *Doktor Faustus* vergleicht. In einer Diskussion zwischen Leverkühn und dem Er-

[1] In diesem Aufsatz gehe ich nicht auf die detaillierten musikhistorischen Auseinandersetzungen über die Entwicklung, vertieften Anwendungen, Missverständnisse und Transformationen der Technik ein. Vielmehr fokussiere ich mich zunächst auf die literarischen Erscheinungen der Methode als „Mythos" der modernen Musik. Vgl. Doris Lanz (2009): „Dodekaphonie als ‚Mythos': Zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts", in: Laurenz Lütteken (Hg.): *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008*, Kassel: Bärenreiter, S. 205–219.

[2] Thomas Mann schreibt in *Doktor Faustus*: „Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu verständigen, daß die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schönbergs, ist und von mir in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Helden meines Romans, übertragen wurde. Überhaupt sind die musikhistorischen Teile des Buches in manchen Einzelheiten der Schönberg'schen Harmonielehre verpflichtet", Thomas Mann (1990) [1947]: „Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde", in*: Thomas Mann, Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden*, Bd. VI, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 677.

[3] Arnold Schönberg (2008) [1948]: „Schönberg in der *Music Survey* im Herbst 1949", in: E. Randol Schoenberg (Hg.): *Apropos Doktor Faustus: Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann 1930–1951*, Wien: Czernin, S. 182.

zähler des Romans ließ Mann seinen Helden behaupten, dass „Vernunft und Magie“ in der Dodekaphonie wie in der Astrologie und der Mathematik zusammenwirken.[4] Dagegen ist aus Schönbergs Einlassung herauszulesen, dass er derartige Interpretationen vermeiden will, die mit der Dodekaphonie eine esoterische Semantik verbinden.

Für die Musikgeschichtsschreibung ist es von Interesse, wie Schönbergs Methode gesellschaftlich aufgenommen und verstanden wurde. Neben dem *Doktor Faustus* analysiert Doris Lanz den Nachkriegsroman *Der Tod in Rom* von Wolfgang Koeppen. Der Roman beschreibt die Geschichte verschiedener Menschen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Rom zusammentreffen. Ein Komponist, Siegfried Pfaffrath, ist eine der vielen Figuren im Roman, die zu einer Familie mit NS-Vergangenheit gehören. Zu Beginn des Romans wird eine Konzertszene seiner Zwölfton-Sinfonie „Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders“ beschrieben, die er unter dem Einfluss von Schönbergs und Weberns Zwölftontechnik geschrieben habe. Für diesen fiktiven Komponisten sei Dodekaphonie während der NS-Regierung eine „in Siegfrieds Jugendreich unerwünschte Kompositionsweise, die ihn allein schon deshalb anzog, weil sie von den Machthabern verfemt war“.[5]

Hier zeigt Lanz eine „anti-faschistische Konnotation“ der Dodekaphonie auf.[6] In ihrem Aufsatz führt Lanz aus, wie die Dodekaphonie mit einer bestimmten Konnotation in der Literatur dargestellt worden ist. Weiter fragt sie nach „distinkten Denkfiguren und Konnotationen, die der Zwölftontechnik zumal im Zuge ihrer Rezeptionsgeschichte ab 1933 bis hin in die frühe Nachkriegszeit […] zugewachsen waren, und sodann nach deren Bedeutung als Triebfedern der historiografischen Laufbahn der Dodekaphonie“.[7] Den Rezeptionsprozess der Dodekaphonie bezeichnet Lanz als eine Art „Mythenbildung“.

Was bewirkt der Zuwachs an Bedeutungsschichten in den konkreten Kompositionen der nachfolgenden Komponisten? Wie spiegeln sich die sozialen und kulturellen Elemente im Rezeptionsprozess der Dodekaphonie wider?

[4] Mann: *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 262.
[5] Wolfgang Koeppen (1975) [1954]: *Der Tod in Rom*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9.
[6] Lanz: *Dodekaphonie als „Mythos“*, a. a. O., S. 210.
[7] Ebd., S. 207.

DODEKAPHONIE IN FILMMUSIK – HANNS EISLERS *THE 400 MILLION*

Schon zu Schönbergs Lebzeiten wurde dodekaphonische Musik von anderen Komponisten in zeitgenössischen Opern angewandt. Schönberg selbst hat 1930 im Bereich der Filmmusik ein imaginäres Begleitstück für Stummfilme *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene op. 34* (1929/30) komponiert, obwohl das Stück nicht für eine praktische Verwendung vorgesehen war.

Hanns Eisler (1898–1962) war einer der ersten Komponisten, die Zwölftontechnik im Bereich der Filmmusik anwandten. Als kommunistischer Komponist wurde er bekannt für seine Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht (1898–1956) bei seinem Theaterwerk *Die Mutter* und dem Film *Kuhle Wampe, oder wem gehört die Welt* (1932, Slatan Dudow). 1938 hat er in seiner Exilzeit am Kulturfilm *The 400 Million*, einer Art von Gegen-Propagandafilm, mitgewirkt, der die Aktivitäten des chinesischen Widerstands im Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg mit Begleitung der Dodekaphonie zeigt.

Hervorstechend wirkt die dodekaphone Musik, die den Marsch der chinesischen Soldaten gegen die japanischen Truppen begleitet. Erzähltechnisch betrachtet gibt es eine signifikante Szene, in der das marschartige Zwölftonthema mit Variationen erklingt. Das auf der Trompete gespielte Thema taucht zum ersten Mal in der Szene eines Soldaten auf (Abb. 1).

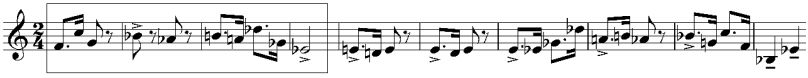


Abb. 1 Hanns Eisler, Trompeten-Thema in *The 400 Million*[8]

Zunächst kann man das Thema als eine diegetische Musik betrachten, die innerhalb des dokumentarischen Raums gespielt wird. Danach taucht das Thema in der Begleitmusik mit sinfonischen Variationen auf. Soweit das Orchester nicht auf dem Bildschirm zu sehen ist, wirkt die Begleitmusik nicht-diegetisch. Aber eine nähere Betrachtung zeigt, dass Eisler und der Regisseur Joris Ivens (1898–1989) die Szene strikt synchron abgemischt haben, damit der Zuschauer die Musik als pseudo-dokumentarisch wahrnehmen kann. Mithilfe dieser Behandlung schwankt die dodekaphonische Musik zwischen dokumentarischem Raum und fiktivem Erzählungsraum. Die Verwendung der Zwölftontechnik ermöglicht Eisler und Ivens, geographisch stereotypische Schilderungen zu vermeiden und über die nationalen Grenzen hinweg beim Zuschauer ein Mitgefühl zur antifaschistischen Bewegung zu erregen.

[8] Hanns Eisler (2016): „Thema mit Variationen ‚Der lange Marsch'", in: *Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IV, Instrumentalmusik*, Bd. 1, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 105–106.

DODEKAPHONIE IN DDR- UND BRD-FILMEN

In der Nachkriegszeit wurde die Zwölftonmusik sowohl im zeitgenössischen Komponieren in der DDR als auch in der BRD verwendet. In diesem Aufsatz kann ich auf einzelne Beispiele nicht genauer eingehen, aber im Gegensatz zum Beispiel von Eisler in *The 400 Million* ändert sich das heroische, avantgardistische Bild der Dodekaphonie hin zur Darstellung kalter Bürokratie. Die Semantik der Zwölftönigkeit in der Filmmusik ist somit nicht eindeutig.

1949 ist Eisler nach Deutschland, nun in die DDR, zurückgekehrt. Dort hat er einige Filmmusiken für DEFA-Filme komponiert, wobei er in einigen von ihnen die Dodekaphonie verwendet hat. Über Eislers Kompositionen der Nachkriegszeit urteilt Wolfgang Thiel, dass seine Filmmusik, vor allem in *Der Rat der Götter* (1950, Kurt Maetzig) und *Die Hexen von Salem* (1957, Raymond Rouleau) „personalstilistisch sowie durch dramaturgische Ökonomie und Wirksamkeit frische Akzente“ setzt.[9]

Dazu wurde die Dodekaphonie in den 1970er Jahren in Westdeutschland von den Regisseuren des „New German Cinema“ verwendet. Neben der bekannten Verfilmung von Schönbergs Oper *Moses und Aron* (1974/75) von Jean-Marie Straub (1933-) und Danièle Huillet (1936–2006) wurde in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975, Volker Schlöndorff) vom Komponisten des Films, Hans Werner Henze (1926–2012), zwölftönige Musik eingesetzt. Bemerkenswert ist eine Interpretation der Musikwissenschaftlerin Annette Davison, dass der „komplexe“ und „fremde“ Charakter der Dodekaphonie die „kalten“ Elemente des Films betont habe.[10] Abhängig von den historischen und dramaturgischen Kontexten kann die Methode verschiedene semantische Konnotationen haben.

DODEKAPHONIE IN DER FILMMUSIK AUSSERHALB DEUTSCHLANDS

In der Nachkriegszeit verbreitet sich die Dodekaphonie nicht nur in den europäischen Ländern, sondern auch in den USA und Asien. Wie wurde die Methode im Bereich der Filmmusik verwendet? Insbesondere fokussiere ich mich hier auf die Beispiele, in denen die Technik mit dem Topos der „Geisteskrankheit“ verbunden war.

---

[9] Wolfgang Thiel (1981), *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Henschelverlag, S. 222.

[10] Anette Davison (2016): „Hans Werner Henze and *The Lost Honour of Katharina Blum*“, in: Mervyn Cooke; Fiona Ford (Hg.): *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge: Cambridge UP, S. 322.

USA – VON ROSENMAN ZU GOLDSMITH

Das erste Beispiel ist die Musik für den Film *The Cobweb* (1955, Vincent Minnelli) von Leonard Rosenman (1924–2008). Der Komponist hatte bereits in der Musik zu *East of Eden* (1954) und *Rebel Without a Cause* (1955) häufig eine atonale, „progressive" Musiksprache verwendet. Im Film wird die Geschichte einer Psychiatrie mit einem fanatischen Chef, Dr. Steward, erzählt. Zum Film hat Rosenman, der in Schönbergs Exilzeit an seinem Unterricht teilgenommen hatte, zwölftönige sinfonische Musik geschrieben.[11]

Erwähnenswert ist, dass die Dodekaphonie mit pathologischen Kennzeichen in Verbindung gebracht wird, während die politischen Elemente in den bisherigen Beispielen dominant waren. Viel symbolhafter ist das nächste Beispiel, in dem dodekaphonische Musik als Begleitung für ein Biopic über Sigmund Freud, *Freud* (1962, John Huston), zum Einsatz kommt. Für den biographischen Film, in dem Freuds Leben bis zur Etablierung seiner Theorie vom sogenannten Ödipus-Komplex dargestellt wird, hat Jerry Goldsmith (1929–2004) dodekaphone Musik geschrieben. Im Vergleich zu der teilweise polyphonen Musik für *The Cobweb* klingt die Musik eher linear und durchsichtig. Insbesondere ist auffallend, dass in diesem Film die Zwölftontechnik mit elektronischen Klängen zusammengesetzt wird. Unter dem dramaturgischen Gesichtspunkt fällt die Klangfarbe der elektronischen Musik am eindrucksvollsten auf. Sie erscheint in der Szene, in der Freud in seinem eigenen Traum den unbewussten Trieb ahnt. Im Gegensatz dazu werden die zwölftönigen Themen meist fragmentiert und in den dramaturgischen Verlauf der Geschichte eingewebt.

Hinter dieser Bedeutungsverschiebung der Dodekaphonie von der politischen Ebene zur psychologischen ist die Verbreitung und Popularisierung der Psychoanalyse in den USA nicht zu übersehen. Ogura zeigt in ihrem Aufsatz, dass die Verbreitung des Namens ‚Sigmund Freud' und des Konzepts der Psychoanalyse schon in den 1920er bis 1930er Jahren im Feld der populären Literatur begann.[12] Die ambivalente Eigenschaft der Dodekaphonie an der Grenze zwischen Rationalität und Irrationalität spielt eine entscheidende Rolle in der praktischen Verwendung im Bereich der Filmmusik.

---

[11] Julia Heimerdinger (2007): *Neue Musik im Spielfilm*, Saarbrücken: PFAU, S. 16.

[12] Megumi Ogura (2011): „*Kagaku gensetsuteki aikon toshite no Furoito, shinrigaku, oyobi seishinbunseki – ryōtaisenkanki Amerika no taischūmuke zasshi bungaku ni okeru Froito oyobi shinrigaku no imēji no juyō ni tsuite* [Freud, Psychologie und Psychoanalyse als Ikonen des wissenschaftlichen Diskurses – Zur Rezeption von Freud und der Psychologie in Zeitschriften und Belletristik zwischen den Weltkriegen in den USA]", in: *Kyōto sangyō daigaku ronshū* 43, S. 123–153.

JAPAN – TOSHIRO MAYUZUMI

Über die nationale Grenze hinweg verbreitete sich die psychologische Konnotation der Dodekaphonie. Die Musik für den Film *Akasen Chitai* (1956, Kenji Mizoguchi) von Toshiro Mayuzumi (1929–1997) ist die erste dodekaphone Filmmusik in der japanischen Filmgeschichte.

Der Film thematisiert das Problem der Legalität der Prostitution in der liberalen sozialen Stimmung der Nachkriegszeit. Mizoguchi, der weltweit bekannte Regisseur von Filmen wie *Ugetsu Monogatari* (1953) und *Chikamatsu Monogatari* (1954), stellt Frauen dar, die aus jeweils unterschiedlichen persönlichen und sozialen Gründen in einem Bordell arbeiten mussten.

Der Komponist Mayuzumi hat Anfang der 1950er Jahre eine Studienreise nach Europa gemacht und die zeitgenössische Musiksprache erlernt. Nach seiner Rückkehr begann er eine Karriere als Komponist experimenteller Musik. Weil die avantgardistische Tonsprache Eigenschaften jenseits der damaligen Konventionen der japanischen Filmindustrie enthielt, verursachte die Musik eine große Kontroverse unter den Kritikern. In der bisherigen Forschung hat Nagato aufgezeigt, dass nicht „Dodekaphonie", sondern eher die gleichzeitig verwendete Klangfarbe der „musical saw" (Instrumental-Säge) und des elektronischen Klaviers das zeitgenössische Publikum in Verwirrung brachte. Nagato fügt ferner hinzu, dass die Dodekaphonie mit ihrem „objektiven" Charakter eine Art der „Verfremdung" der Protagonistinnen bewirkt habe.[13]

Wenn man aber den stufenhaften Prozess des „Eintritts" der Zwölftonreihe im Film beobachtet, lässt sich verstehen, wie Mayuzumi hier die Dodekaphonie mit dem dramaturgischen Verlauf des Films zu verknüpfen versuchte. Darüber hinaus ist es im Kontext dieses Aufsatzes bedeutsam, dass das zwölftönige Thema außer der Ouvertüre ausschließlich in Verbindung mit einer Protagonistin, Yumeko, einer mittellosen Mutter, zum Einsatz kommt. Während sie, sich aufopfernd, in einem Bordell arbeitet, um sich um ihren einzigen Sohn kümmern zu können, schämt sich der Sohn für die Arbeit seiner Mutter und will sich von ihr trennen. Aus Verzweiflung beginnt Yumeko ernsthaft zu erkranken. Erst in der Szene, in der Yumeko völlig geisteskrank wird, taucht die vollständige Reihe der zwölftönigen Melodie auf. Obwohl das vorherige Beispiel aus den USA, *The Cobweb,* damals nicht nach Japan importiert und daher nicht gezeigt wurde, gibt es erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen den zeitgenössischen Beispielen über nationale Grenzen hinweg.

[13] Yōhei Nagato (2014): *Eiga onkyō ron, Mizoguchi Kenji eiga wo kiku* [Zum Ton im Film, anhand von Mizoguchi Kenjis Filmen], Tokyo: Misuzu Shobō, S. 225.

FAZIT UND AUSBLICK

In diesem Aufsatz habe ich einen historischen Überblick über die Verwendung der Dodekaphonie im Bereich der Literatur und der Filmmusik gegeben. Bisher gezeigte Beispiele bezeugen, dass sich die zwölftönige Methode in verschiedenen Medien und Kontexten mit mannigfaltigen Konnotationen verbunden hat. Der Grund liegt teilweise darin, dass diese Methode ambivalente Eigenschaften besitzt, d. h. einerseits strikt rational, aber andererseits fremd und sogar irrational klingen kann. Die Dodekaphonie, die eine kompositorische Methode war, Einheit in die Vielfalt eines dissonant atonalen Verlaufs zu bringen, wächst in ihrer komplexen Rezeptionsgeschichte eine Fülle von Konnotationen zu.

Medialisierte Kommunikation von Gefühlen

Sprache und Bild im Musikvideo

Dessislava Stoeva-Holm (Universität Uppsala)

Noch im Jahre 2016 betont Christine Domke, dass Medialität „kein selbstverständliches Thema in der sprachwissenschaftlichen Forschung" ist und „in ihrer grundsätzlichen Berücksichtigung in sprachwissenschaftlichen Arbeiten noch der weiteren Etablierung"[1] bedarf. Ludwig Jäger sieht als Ursache für die Ausblendung der konkreten Gestalt der Sprachtexte und somit für die „Medialitätsvergessenheit der Sprachtheorie"[2] die dominierende Stellung der kognitivistischen Linguistik, wo Stephan Habscheid zufolge „elementare mentale Strukturen und Mechanismen des Menschen von Interaktion, Kommunikation und Kultur abgekoppelt"[3] wurden. Deshalb widmet sich auch dieser Beitrag den medial-materiellen Erscheinungsformen von Kommunikation in der Gestalt von Sprache und Bild unter der Prämisse, dass das wechselseitige Bezugnehmen beider Zeichensysteme Bedeutung schafft, da das eine System zur „Kommentierung, Erläuterung, Explikation und Übersetzung eines ersten Systems"[4] dient. Mit Jäger könnte dieses intermediale Verfahren der Bedeutungsherstellung als Verfahren der „Transkriptivität"[5] verstanden werden. Es sorgt dafür, dass das jeweils gewählte Zeichensystem die

---

[1] Christine Domke (2016): „Medialität, Intermedialität, Transkriptivität", in: Ludwig Jäger; Werner Holly; Peter Krapp; Samuel Weber; Simone Heekeren (Hg.): *Sprache – Kultur – Kommunikation/Language – Culture – Communication. Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft/An International Handbook of Linguistics as a Cultural Discipline.* Berlin/New York: de Gruyter, S. 376 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science (HSK) 43).

[2] Ludwig Jäger (2000): „Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache", in: Werner Kallmeyer (Hg.): *Sprache und neue Medien*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 26–28.

[3] Stephan Habscheid (2011): „Das halbe Leben. Ordnungsprinzipien einer Linguistik der Kommunikation – Zur Einleitung in den Band", in: Stephan Habscheid (Hg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin/New-York: de Gruyter, S. 20.

[4] Ludwig Jäger (2002): „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik", in: Ludwig Jäger; Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren: Medien/Lektüre*. München: Fink, S. 29.

[5] Vgl. ebd., S. 8.

Gedanken in die beabsichtigte Richtung leitet, und es schafft (in der Terminologie Jägers) Lesbarkeit[6], indem durch Transkriptionen Texte entstehen, die wiederum Ausgangspunkt für weitere Prozesse der Bedeutungszuschreibung werden können. Im Kontext der Bedeutungszuschreibung soll deshalb die Frage nach dem Zusammenwirken zweier Zeichensysteme – dem Text und dem Bild – für die Kommunikation von Gefühlen im Musikvideo gestellt werden. Insbesondere soll hier das unterschiedliche Potential der Zeichensysteme im Hinblick auf Emotionalisierungstechniken gesichtet werden.

Indem die spezifischen Leistungen der beiden Zeichensysteme Sprache und Bild und somit vielgestaltige semiotische Texte in den Fokus gerückt werden,[7] kann verdeutlicht werden, wie in dem relevanten Sprache-Bild-Bezug mit Worten etwas thematisiert, erklärt oder fokussiert wird, was bildlich wahrnehmbar ist, und wie bildlich authentifiziert oder veranschaulicht wird, worauf sprachlich referiert wird. Jedoch sind die Verfahren wechselseitiger Transkription komplex. Wie das intermediale Transkribieren erfolgt, soll anhand eines auf YouTube geschalteten Musikvideos erörtert werden: zuerst der Text und danach die Bewegtbilder. Als *exemplum* soll das Musikvideo *80 Millionen* (https://www.youtube.com/watch?v=uC08L4xxjNM), vorgetragen vom Interpreten und Songwriter Max Giesinger, dienen.[8] Das Lied ist die erste Singleauskopplung aus Max Giesingers Studioalbum *Der Junge, der rennt* aus dem Jahr 2016 und hat eine Länge von 3:35 Minuten. Das Musikvideo dazu wurde im selben Jahr auf *YouTube* geschaltet und hat eine Länge von 4:17 Minuten.

ENTERTAINMENT UND EMOTIONEN IM ONLINE-MUSIKVIDEO

Die Etablierung des Internets und der Einzug neuer Medien führten dazu, dass die Musikindustrie begann, die Vorstellungen, was das Musikvideo eigentlich ist und welchem Zweck es dient, zu ändern. Angedacht in erster Linie für das Marketing, entwickelte sich das Musik-Video, wie Anthony Bruno betont, zu „a revenue stream, not just a promotional vehicle“[9]. Auf *YouTube* z. B. macht musikvideobezogenes Material eine der größten Kategorien von Online-Videos aus. Die Verschiebung der Musikvideos von Fernsehkanälen wie

[6] Vgl. ebd., S. 8.

[7] Vgl. auch Hartmut Stöckl (Hg.) (2010): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*. Heidelberg: Winter; Stefan Meier (2014): *Visuelle Stile. Zur Sozialsemiotik visueller Medienkultur und konvergenter Design-Praxis*, Bielefeld: transcript (= Wissenschaft und Kunst, 17).

[8] Max Giesinger (2016): *80 Millionen* (https://www.youtube.com/watch?v=uC08L4xxjNM) abger. am 28.02.2000.

[9] Anthony Bruno (2007): „Indecent Exposure: NGTV.com's ‚Dirty Music Video' Channel“, in: *Billboard*, 24. November 2007, S. 33.

MTV auf Online-Video-Plattformen wie *Digster Pop* und *Vevo* veränderte auch die Formen der Rezeption einhergehend mit der Möglichkeit, Musikvideos repetitiv, on demand abzurufen. Die Charts von Webseiten weisen darauf hin, dass Musikvideos zu den meistgesehenen, beliebtesten und am meisten diskutierten Videos aufgestiegen sind.[10] In der Musikforschung ist in diesem Zusammenhang von „spreadability" des Online-Musikvideos die Rede.[11] Die Ursache dafür liegt laut musikwissenschaftlicher Forschung in der Verbindung von Musikrezeption und Affektregulation. Darüber lassen einzelne Liedgattungen und deren situationsorientierter Einsatz keinen Zweifel aufkommen: Schlaf- und Wiegenlieder dienen zur Beruhigung, Spiellieder zur Aktivierung usw.

Vor diesem Hintergrund sind Musikvideos, die auf Onlineplattformen geschaltet und unzählige Male abrufbar sind, nicht nur künstlerisch-ästhetische Produkte, die der Unterhaltung verpflichtet sind, sondern sie gestalten sich zu Vermittlern von Gefühlen im Kontext von Zeitgeschehen und Zeitgeist – dies auch im Hinblick auf die öffentliche Darbietung von äußerst privaten Gefühlen wie Liebe und Zuneigung. Obwohl die öffentliche Darbietung privater Gefühle in der Musik in früheren Zeiten keineswegs unüblich war, vollzieht sich mit dem Einzug neuer Medien eine andere Form von Adressierung. Während in der vormodernen Gesellschaft die Adressierung scharf limitiert und durch schichtenspezifische Grenzen vordefiniert war, ist dies in der modernen Gesellschaft nicht länger der Fall. Hier lockert sich der Zusammenhang von Adressierung und Schichtenzugehörigkeit. Wenn somit davon auszugehen ist, dass sich seit dem 18. Jahrhundert in der Gesellschaft massenmediale Kommunikationsformen durchsetzen, hat dies zwei Folgen: Einerseits die prinzipielle Zunahme der Erreichbarkeit unterschiedlicher Adressaten und andererseits die Herausbildung von Strategien zum Gelingen von Verständigung und Kommunikation. Obwohl es sich bei den dargebotenen Emotionen in Musikvideos vordergründig um medial inszenierte Gefühle handelt, bietet das Musikvideo Vorlagen dafür, wie und was in bestimmten Situationen gefühlt werden kann, welche Settings und Schauplätze mit welchen Gefühlen verbunden werden können und nicht zuletzt, wie diese Emotionen und Stim-

[10] Vgl. Anthony Bruno (2009): „Fully Loaded Clip: Major Labels Exert Greater Control over Monetizing Music Videos", in: *Billboard*, 24. November 2009, S. 7; Jean Burgess; Joshua Green (2009): *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, S. 43f.

[11] Vgl. Jean Burgess (2008): „‚All Your Chocolate Rain Are Belong to Us': Viral Video, YouTube and the Dynamics of Participatory Culture", in: Geert Lovink; Sabine Niederer (Hg.): *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 101–119; Jean Burgess; Joshua Green (2009): *YouTube: Online Video and Participatory Cultur*e, a. a. O.; Henry Jenkins (2009): „What happened before YouTube?", in: Burgess; Green: *YouTube*, a. a. O., S. 109–125.

mungen sprachlich etikettiert und somit wie über Gefühlszustände in Bild und Sprache berichtet werden kann. Sprachliche Fertigteile wie Metaphern, Idiome, Kollokationen eignen sich besonders gut dafür, sowie bildgestaltende und -definierende Elemente wie Motivwahl, Belichtung, Kameraführung als auch musikalische Strukturelemente wie Tonart, Takt, Harmonien. Die musikalische Gestaltung setzt hierbei wichtige Akzente und stimuliert Offenheit und Bereitwilligkeit zur Rezeption und dem Erleben bzw. dem Verstehen von Gefühlen.

VERBALE UND VISUELLE NARRATION ALS GEFÜHLSINSZENIERUNGSSTRATEGIEN

Verbal wird im Liedtext *80 Millionen* ein kurzes Handlungsgeschehen skizziert. Als Gedankenfragment und als rhetorische Frage wird dem Hörer die Lebenslage des Ich-Erzählers präsentiert. Dabei wird deutlich, dass es sich um einen Umzug handelt: aus der Klein- in die Großstadt, verbunden mit einem unfreiwilligen Single-Dasein. Gleichzeitig ist der Ich-Erzähler erstaunt, unter diesen Umständen die geliebte Frau getroffen zu haben. In dem kurzen Text wird die Problematik des Alleinseins und der Zweisamkeit, der Sehnsucht nach Liebe und dem Glück angesprochen.

Es fällt auf, dass Gefühlswörter wie *Liebe, Glück, Leidenschaft, Angst, Kummer* aber auch *Sehnsucht* und *Hoffnung* fehlen. Stattdessen wird eine Situation geschildert, die als besonders charakteristisch für ein bestimmtes Gefühl angesehen werden kann, was wohl auf ein Motiv zurückzuführen ist, das wiederzugebende Gefühl anhand eines Beispiels möglichst treffend zu illustrieren. Im konkreten Beispiel wird ein abgeschlossener Vorgang und eine erreichte Lösung präsentiert – in der populären Musik ein häufig anzutreffendes Verfahren.[12]

Die Gefühle kommen in den Phrasen wie *ich war allein* und *So viel passiert, dass wir nicht verstehen* zum Vorschein und steuern die Gedanken in eine bestimmte Richtung. Der Schlüssel zur Geschichte wird in der Aussage *Wenn wir uns begegnen, dann leuchten wir wie Kometen* gegeben, und ohne dass Liebe, Freude und Glück genannt werden, wachsen somit diese Gefühle durch die beschreibenden Passagen heran. In der rhetorischen Frage *Wie hast du mich gefunden* wird das Unfassbare dieser glücklichen Situation gebündelt.

Außer der Beschreibung dieses emotiven Szenariums kommen in dem Text andere sprachliche Mittel vor, welche die Gefühlswörter größtenteils als überflüssig erscheinen lassen. Es handelt sich dabei um Reaktionsschilderun-

[12] Vgl. Dessislava Stoeva-Holm (2005): *Zeit für Gefühle. Eine linguistische Analyse zur Emotionsthematisierung in deutschen Schlagern*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

gen hauptsächlich nicht-verbaler Art sowohl in Form von Phraseologismen wie *nach dem Sechser im Lotto suchen* als auch unerwarteten Wortkombinationen wie: *Hier war das Ufer unserer Begegnung*. Hauptsächlich werden physiologische Symptome wie *Wie auf der Achterbahn im Dauerflug* (Intensität des Gefühls), tonische Symptome, die die An- oder Entspannung des Körpers in seiner Gesamtheit angeben *Mir fehlten die Worte* (Aufruhr), motorische Reaktionen *Du warst schon draußen und kamst nochmal zurück* (Anziehung) geschildert. Verbal werden im Text somit die mehr oder weniger schwer zu erklärenden Symptome und Reaktionen, die beim Verliebtsein aufkommen, thematisiert oder es wird auf diese referiert. Mit Hilfe von Metaphern und Phrasemen und somit mit sprachlichen Fertigteilen, die durch ihre explikative oder verstärkende Funktion emotive Kondensationspunkte im Geschehen bilden, wird die Aufmerksamkeit der Rezipienten gesteuert.

Auch einige Strukturbildungen tragen zur Emotionalität des Textes und der Intensivierung des Gefühls bei. In dieser Hinsicht fällt die Benutzung einer Zahl in jeder Zeile der ersten Strophe auf, was dazu führt, dass nicht nur originelle Effekte erreicht werden, sondern auch eine Steigerung der emotionalen Aufladung erreicht wird und zwar gleich zu Beginn des Liedes, noch vor dem Refrain. Diese Zahlen sind in jeder Zeile kontinuierlich aufsteigend: *ein[tausend Menschen], zwei[mal so viel], 3[00 Tausend], vier [Millionen], fünf [Jahre], Sechs[er im Lotto], Sieben [Nächte], Acht[erbahn im Dauerflug]*. In der letzten Zeile des Refrains erscheint diese der Steigerung dienende Zahlenreihe dann verdichtet, indem Ableitungen der Zahlen eins (in *Einer*) und acht (in *80 Millionen*), d. h. die Rahmenzahlen der Strophe, nun direkt verbunden sind.

Des Weiteren erscheinen für den Refrain gewisse sprachliche Unschärfen bzw. Regelverstöße charakteristisch; das gilt sowohl für die zweite Zeile: *so viel passiert*, ***dass***…. [Hervorhebung D. S.-H.] als auch für die Schlusszeile: ***Einer*** *von 80 Millionen* … [Hervorhebung D. S.-H.]. Der formale grammatikalische Verstoß gegen das korrekte *Einen von 80 Millionen* unterstreicht durch die Besetzung mit einer Subjektform die Betonung des Auserwähltseins. Solche Abweichungen erzeugen eine gewisse strukturelle Raffinesse und verstärken zugleich das Ausdrucksmoment.

Visuell beginnt das Video mit einer Bildsequenz von einem Treppenhaus und einer Frau, die ihre Wohnung verlässt. Kurz darauf geht auch ein Mann (der Interpret Max Giesinger selbst) aus seiner Wohnung, die sich im selben Gebäude befindet. Es folgen Bildsequenzen, wo beide – jeder für sich – durch Berlin gehen. Sie begegnen sich in einem Café, jedoch ist sie durch ihr Handy abgelenkt und beachtet ihn nicht. Beim Verlassen des Cafés bemerkt sie ein Tourplakat von ihm und fotografiert es. Am Abend ist sie alleine und macht sich auf dem Weg ins Konzert. Dort tanzt sie vor der Bühne und sucht Augen-

kontakt mit ihm. Kurz darauf geht Giesinger von der Bühne, um direkt vor ihr das Lied zu Ende zu singen.

Diese Bildsequenzen lehnen sich deutlich an den Musiktext an, reichern diesen jedoch mit ihrer Symbolhaftigkeit in der Ikonographik weiter an. Während der Musiktext aufgrund seines formalen Aufbaus kaum eine Entfaltung einer fortschreitenden Handlung aufzeigen kann und nicht über die Beschreibung einer stark stimmungsgefärbten Situation hinauskommt, gilt diese formale Besonderheit nicht für das visuell Rezipierbare. Trotz der Kürze kann sich hier fragmentarisch eine visuelle Narration entfalten. Mit Hilfe zweier Charaktere wird die Suche nach Zweisamkeit und dem Gefühl der Liebe geschildert. Visuell werden sowohl Gegenstände oder Situationskonstellationen, die für das Aufkommen bestimmter Emotionen als richtungsweisend anzusehen sind, aufgegriffen (wie Regen, Kerzenlicht, Mistelzweig, Lichterspiel), als auch körperliche emotionsspezifische Ausdrücke (wie das Blickverhalten, das Lächeln, das motorische Verhalten mit einem eilenden Schritt) dargeboten. Die Bildsequenzen bilden hierbei eine wichtige Darstellungsmöglichkeit, um Symptome für Gefühle und die Ursachen für deren Aufkommen in Handlungsvorgängen und -abfolgen zu visualisieren. Mit der Abfolge der Bildsequenzen, die sich u. a. durch Parameter wie filmische Einstellungsgrößen, Kamerabewegung auszeichnen und die Ästhetik der Kameraarbeit (*mise en scéne*) spiegeln, werden

- Vorbedingungen, Kausalitäten und Zusammenhänge für das Aufkommen und Entfalten des Gefühls gezeichnet,
- Plätze der Aushandlung und des Auslebens der Gefühle aufgezeigt,
- Modalitäten für die Intensität des Erlebens visualisiert.

Para- und nonverbale Mittel wie Mimik, Körperhaltung, Blickverhalten, die als effizient für die Kommunikation von Emotionen benutzt werden, weil sie als unmittelbare Anzeichen für emotionale Zustände gedeutet werden, sind im Fokus der Bildsequenzen. Ein bestimmtes Gefühl wird mit einem bestimmten non-verbalen Verhalten in Beziehung gesetzt, und diese Konfiguration entspricht im Wesentlichen den intuitiven Kenntnissen der Rezipienten. Dass über diesen Zwischenschritt – also über die stereotype Vorstellung des Zusammenhangs von Mimik und Emotionen – diese Muster auch Eingang ins Video und zwar über Nahaufnahmen von Gesichtsausdrücken finden, ist nachvollziehbar, denn mit diesen Bildsequenzen gehen Begründung und Legitimierung der Gefühle einher. Die Glaubwürdigkeit des besungenen und gesungenen Gefühls wird durch das Bild verstärkt.

ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Obwohl im Lichte des *pictorial turns* und somit im Zeitalter einer zunehmend umfangreichen und vielfältigen visuellen Kultur zu erwarten wäre, dass verstärkt auch Bewegtbilder wie Musikvideos und somit der Bezug Sprache-Bild ins Zentrum geisteswissenschaftlicher Forschung gerückt werden, lässt sich aus linguistischer Perspektive festhalten, dass sowohl das Bild als auch die Sprache oft als isolierte Erscheinungen betrachtet werden. Die Transkription der beiden Zeichensysteme Text und Bild, die sich strukturell, semantisch und pragmatisch unterscheiden, macht jedoch deutlich, dass sich die Zeichensysteme in ihrer Darstellungs- und Ausdruckskraft im Musikvideo *80 Millionen* ergänzen, wobei jedes Zeichensystem verschiedene Aspekte der Kommunikation von Gefühlen übernimmt. Während im Text Gefühle von kodifizierten und formelhaften sprachlichen Einheiten getragen werden und sich kaum eine zusammenhängende Narration entwickeln kann, ermöglicht das (Bewegt-)Bild eine visuelle Narration. Die visuelle Narration konkretisiert und macht glaubhaft, dass es einen Kontext und eine Vorgeschichte für das Aufkommen des Gefühls von Liebe, Freude und Glück gibt. Der Text allein kann diese Aufgabe nicht bewältigen; er kommt über Andeutungen nicht hinaus. Durch die Transkriptivität entsteht somit ein komplexes Kulturprodukt, das auf Kausalitäten für das Aufkommen von Gefühlen hinweist und auf Settings und Schauplätze, und zwar nicht nur wo und wie bestimmte Gefühle gelebt werden, sondern auch gelebt werden könnten. Sprache und Bild spiegeln somit nicht nur Wirklichkeiten und Umstände, sondern auch Möglichkeiten. Dabei wird deutlich, dass es sich bei den textuellen und bildlichen Ausdrucksmitteln größtenteils um eine Auswahl von kodifizierten und konventionalisierten Einheiten handelt, die in ihrem Zusammenwirken einander komplettieren und verstärken. Trotz sprachlich und ästhetisch interessanter Effekte in der verbalen und bildlichen Narration ist dieses Musikvideo in seiner Gesamtheit jedoch auch ein Kulturprodukt mit größtenteils vorgeprägtem und zu erwartendem Ausdruck und Inhalt. Dies seinerseits begünstigt eine schnelle und effiziente Orientierung der Rezipienten und trägt gleichzeitig dazu bei, althergebrachte Bedeutungszuschreibungen zu festigen.

FREMDERFAHRUNG IM ‚POSTMIGRANTISCHEN THEATER'

ZU NURAN DAVID CALIS' INSZENIERUNG VON *ANGST ESSEN SEELE AUF*

Ehito TERAO (Keio-Universität, Tokyo)

WAS IST ‚POSTMIGRANTISCHES THEATER'?

Seit Ende des vergangenen Jahrhunderts wird die Integration der Menschen mit Migrationshintergrund im politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich in Deutschland ein immer wichtigeres Thema. In dieser Arbeit möchte ich in Anlehnung an die Regisseurin und Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters Berlin Shermin Langhoff das Wort „postmigrantisch" zugrunde legen, um vor allem die gesellschaftliche Situation der MigrantInnen der zweiten und dritten Generation darzustellen. Der Begriff ermöglicht einen Wechsel des historischen und zeitgenössischen Blickwinkels. Die Menschen, die als „postmigrantisch" bezeichnet werden, sind in die deutsche bzw. deutschsprachige Gesellschaft integriert, obwohl sie einen Migrationshintergrund haben. Sie leben in einer hybriden Struktur des sozialen, deutschen Kulturraumes und des familiären, ‚ausländischen' Kulturraumes. „Post" verweist darum nicht nur auf Zeitlichkeit, sondern auch auf Begrifflichkeit. Hier wird der Begriff „Migration" an sich in Frage gestellt.[1]

Ein solches ‚postmigrantisches Theater', das seit ein paar Jahren in den deutschsprachigen Ländern eine zunehmende Bedeutung bekommt, lässt sich provisorisch als Theater definieren, das von in deutschsprachigen Ländern ausgebildeten TheaterkünstlerInnen produziert wird und das das ‚Postmigrantischsein' in der deutschen Gesellschaft thematisiert. Da die postmigrantischen TheaterpraktikerInnen in der zweiten bzw. dritten Generation professionelle Kulturschaffende sind, stellen sie gerade deshalb die

[1] Vgl. Naika Foroutan, Coşkun Canan, Benjamin Schwarze, Steffen Beigang, Sina Arnold und Dorina Kalkum (2014): *Hamburg postmigrantisch. Einstellungen der Hamburger Bevölkerung zu Musliminnen und Muslimen in Deutschland*, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, S. 11.

Begriffe „Deutschland" und „deutsches Theater" provokativ in Frage.[2] Das richtet natürlich auch an ‚einfache Deutsche' eine schwierige Frage nach ihrer Identität.

Charakteristisch für die meisten bisherigen Aufführungen ‚postmigrantischen Theaters' ist der Aspekt des dokumentarischen Theaters.[3] Demnach geht es in den Aufführungen darum, das Leben ‚postmigrantischer' Menschen zu recherchieren und sie auf der Bühne im künstlerischen Rahmen ihre eigenen Erfahrungen bzw. Gedanken erzählen zu lassen. Da spielt die Authentizität des realen Lebens eine wichtige Rolle, um ihrem Erzählen Überzeugungskraft und einen provokativen Gestus zu verleihen. In diesem Sinne sind die Aufführungen eng verbunden mit dem so genannten „Expertentheater"[4], in dem keine professionellen Schauspieler fiktive Rollen spielen, sondern nicht speziell für die Bühne ausgebildete Menschen als „Experten des Alltags" erscheinen und ihre eigenen Geschichten erzählen, was in den 2000er Jahren hauptsächlich von der Performancegruppe Rimini Protokoll entwickelt wurde.[5]

Wie Veronika Darian erläutert, entgehen ‚postmigrantische' DarstellerInnen, genauso wie „Experten des Alltags", dem „normalen" Schauspielerbild und erscheinen in der Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.[6] Sie werden einerseits als nicht der Norm gehorchende Fremde bzw. höchstens als Gäste oder Besucher geduldet und gemeinhin von der öffentlichen Theaterinstitution ausgeschlossen und unsichtbar gemacht, obwohl sie wie Deutsche ohne Migrationshintergrund ausgebildet sind. Aber andererseits machen sie die Normalität der Darstellung sichtbar, die üblicherweise für selbstverständlich gehalten wird und gerade deshalb nicht erkannt wird. Das erschüttert zugleich auch die Übereinstimmung von Signifikant und Signifikat im Theater

[2] Daher ist ‚postmigrantisches Theater' von ‚migrantischem Theater', das seit den 1960er Jahren als Amateurtheater von den MigrantInnen der ersten Generation bekannt ist, klar zu unterscheiden. Während dieses auf Kulturaustausch, soziale Anerkennung und Unterstützung für MigrantInnen abzielt, ist ‚postmigrantisches Theater' Reflexion über Identität bzw. Identitätslosigkeit der postmigrantischen Generation, die im Alltagsleben sowohl sozial als auch kulturell nur schwer als „deutsch" auszumachen ist. Vgl. Azadeh Sharifi (2011): „Postmigrantisches Theater: Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen", in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater und Migration*, Bielefeld: transcript, S. 43.

[3] Einige Beispiele sind: *Schwarze Jungfrauen* (Regie: Jakub Gawlik, UA: 2006), *Familiengeschichten* (Regie: Nurkan Erpulat, UA: 2009), *Istanbul* (Regie: Nuran David Calis, UA: 2017).

[4] Vgl. Miriam Dreysse (2012): *Rimini Protokoll Experten des Alltags*, Berlin: Alexander.

[5] Allerdings unterscheidet ‚postmigrantisches Theater' sich im Prinzip von dem Fall, dass ‚deutsche' RegisseurInnen Menschen mit Migrationshintergrund vorspielen lassen.

[6] Vgl. Veronika Darian (2017): „PhänoGenoMene. Ausschluss und Einstand postmigrantischer Körper", in: Friedemann Kreuder; Ellen Koban; Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 75–88.

als „symbolischem Raum“, in dem alle Phänomene symbolisch ablesbar sein können. In diesem Sinne kann die Provokation ‚postmigrantischen Theaters‘ eher in einem traditionellen dramatischen Theater funktionieren, wo professionelle Schauspieler ein bestehendes Stück repräsentieren, als in einem dokumentarischen Theater. Wenn z. B. ein Schauspieler, der akzentfrei Deutsch spricht, aber ausdrücklich einen Migrationshintergrund hat, ohne inszenatorische Anmerkungen Karl von Moor spielen würde, könnten die meisten Zuschauer sich fragen: wieso spielt ein „Ausländer“ Karl von Moor? Was kann das bedeuten? Es geht hier selbstverständlich nicht darum, dass ein „Ausländer“ Karl von Moor spielt, sondern um die unbewusste Mentalität der Zuschauer, die aufgrund des Aussehens ‚Deutsche‘ von ‚Ausländern‘ abgrenzen und darin eine Bedeutung ablesen wollen. Das ist nicht nur SchauspielerInnen gegenüber so, auch RegisseurInnen und DramatikerInnen erfahren Ausgrenzung und Unterdrückung. Wie Nurkan Erpulat anmerkt, werden die meisten RegisseurInnen in der postmigrantischen Generation immer noch als Fremde behandelt, und es wird ihnen nicht erlaubt, klassische Stücke wie z. B. solche von Schiller oder Shakespeare zu inszenieren.[7]

In Bezug darauf ist die Inszenierung von *Angst essen Seele auf* von Nuran David Calis am Schauspiel Leipzig ein interessanter Versuch. Calis, dessen Eltern aus Armenien und der Türkei kommen, hat schon mit postmigrantischen Jugendlichen sowie Erwachsenen mehrere dokumentarische Stücke im Theater in Essen, Bochum und Köln inszeniert und ist hoch geschätzt worden. *Angst essen Seele auf* ist eine Theateradaption des gleichnamigen Films von Rainer Werner Fassbinder.

ANGST ESSEN SEELE AUF VON RAINER WERNER FASSBINDER

Der Film von Fassbinder *Angst essen Seele auf*, der im Jahre 1974 erschienen ist, stellt das Verhältnis zwischen der älteren deutschen Frau Emmi und dem jüngeren Gastarbeiter aus Marokko Ali dar. Sie stoßen nach ihrer Hochzeit auf Fremdenfeindlichkeit in der deutschen Gesellschaft. Sie entfernen sich allmählich voneinander, und Ali geht eine Beziehung mit einer Migrantin ein. Obwohl sie sich schlussendlich wieder miteinander vertragen, wird Ali plötzlich krank. Im Krankenhaus wird erklärt, dass er, wie viele Gastarbeiter, unter einem Magengeschwür leide, das auch nach der Operation immer wieder auftreten könne.

[7] Nurkan Erpulat (2010): „Menschen zu besseren Menschen machen. Der Autor und Regisseur Nurkan Erpulat im Gespräch mit Patrick Wildermann“, in: *Theater der Zeit*, Heft 11/2010, Berlin: Theater der Zeit, S. 48.

Der Film thematisiert, so möchte ich sagen, die Schwierigkeit der Interkulturalität. Im Film wird dargestellt, dass die zwei unterschiedlichen Kultur- und Sprachräume, also der deutsche und der arabische, sich nicht akzeptieren. In einem arabischen Lokal, das im Stück den fremden Kulturraum repräsentiert, ist Emmi eine Fremde und wird schlecht behandelt. Demgegenüber muss auch Ali, um in die deutsche Gesellschaft integriert zu werden, Deutsch sprechen, sich geduldig sowie heiter verhalten und sein Lieblingsessen aufgeben:

> Ali: „Du nicht macht Couscous?"
>
> Emmi: „Ich kann kein Couscous machen, das weißt du doch ganz genau. Langsam solltest du dich auch an die Verhältnisse in Deutschland gewöhnen. Und in Deutschland isst man nun mal kein Couscous."[8]

Es ist nicht wesentlich, ob man ihr Verhältnis Liebe nennt oder Berechnung und Kompromiss. Zu berücksichtigen ist, dass sie sich dazu entscheiden, die Grenze zwischen den zwei Kulturräumen zu überschreiten, oder es zumindest versuchen. In der Dramaturgie des Films geht es um die Identitätskrise und den Konflikt infolge der Grenzüberschreitung. Christian Braad Thomsen zitiert die folgende Aussage von Fassbinder:

> Früher hätte ich die Geschichte sicher so erzählt, wie sie eigentlich ist, nämlich, dass die alte Frau stirbt, weil die Gesellschaft nicht zulässt, dass eine alte Frau und ein junger Gastarbeiter zusammenleben. Aber jetzt geht's mir darum, zu zeigen, wie man sich wehren kann und es trotzdem irgendwie schafft. Heute glaube ich eher, dass man, wenn man diese deprimierenden Verhältnisse nur reproduziert, sie damit verstärkt. Deshalb sollte man eher die herrschenden Verhältnisse so durchschaubar darstellen, dass sie bewusst werden, und zeigen, dass sie überwunden werden können.[9]

Vom Zitat lässt sich der doppelseitige Charakter von Fassbinders Konzept erkennen: „Hollywood und Brecht"[10]. Seine künstlerische Methode ist also nicht, die Realität in ihrer Komplexität repräsentativ darzustellen, sondern die Verhältnisse der Menschen, Dinge und Situationen zu pointieren und von den Zuschauern zu verlangen, „dass jeder Zuschauer sie [die Verhältnisse] selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen"[11] soll.

---

[8] Rainer Werner Fassbinder (2017) [1974]: *Angst essen Seele auf*, DVD-Ed.

[9] Christian Braad Thomsen (1993): *Rainer Werner Fassbinder – Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, S. 185.

[10] Vgl. Thomas E. Erffmeyer (1983): „I Only Want You to Love Me. Fassbinder, Melodrama, and Brechtian Form", in: *Journal of the University Film and Video Association*, 35, 1, S. 37–43.

[11] Rainer Werner Fassbinder Foundation: „Rainer Werner Fassbinder über seinen Film ANGST ESSEN SEELE AUF". http://ww2.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=23&textid=116 (letzter Zugriff: 01. Mai 2020.)

Sein Verhalten den Zuschauern gegenüber, „die Leute müssen ihre eigenen Veränderungsmöglichkeiten finden“[12], ist dem aufklärerischen Prinzip der Kunstwerke treu und sogar optimistisch in der Möglichkeit, dass seine Kunstwerke die Gesellschaft verändern können. Jedoch hat die Situation des Paares zum Schluss des Films nicht nur den Zuschauern gegenüber eine reflektierende Wirkung, sondern zeigt auch auf, dass nichts zwischen den zwei Kulturräumen entschieden werden kann: Das Paar verfängt sich ständig im Weder-Noch. Für sie wird weder ein tragischer Schluss noch ein Happy-End gewählt. Sie müssen in der Wiederholung von kleinen, aber unangenehmen Schwierigkeiten leben. Niemand weiß, ob die Schwierigkeiten eines Tages überwunden werden oder ob jeder in seinen Kulturraum zurückkehrt. Die Situation der Unentscheidbarkeit – wahrscheinlich auch über die Erwartungen von Fassbinder selbst hinaus – sieht transkulturelle Fremderfahrung in der ‚postmigrantischen‘ Zeit vorher.

Ali ist Gastarbeiter. Das heißt, er hat seine Heimat in einem anderen Land. Aber in der ‚postmigrantischen‘ Zeit können die Schwierigkeiten, die Emmi und Ali erfahren, eine neue Realität anschaulich machen, dass die ‚PostmigrantInnen‘ zur deutschen Gesellschaft gehören und trotzdem für fremd gehalten werden.

MASKIERUNG DER FREMDEN

Sehr bemerkenswert ist an der Theateradaption von Nuran David Calis, dass, abgesehen von den zwei Protagonisten, alle Figuren durch übertriebene Schminke und Kostüme und mechanische Gesten formalisiert sind und mehrere Rollen mit jeweils unterschiedlichem Aussehen darstellen. Deshalb sind für das Publikum die SchauspielerInnen schwer voneinander zu unterscheiden. Demgegenüber erscheinen die zwei die Protagonisten spielenden SchauspielerInnen (Bettina Schmidt und Roman Kanonik) ziemlich ‚realistisch‘, so dass der Unterschied zwischen diesen zwei Personen und den anderen Figuren sehr ausdrücklich ist.

Das inszenatorische Konzept ist hinsichtlich der folgenden drei Punkte wichtig: Zum einen ist unübersehbar, dass derjenige, der zu einem Kultur- und Sprachraum, egal ob zum deutschen oder arabischen, gehört, fremd und unmenschlich gestaltet wird. Wegen ihrer ‚realistischen‘ Darstellungsweise kann das Publikum sich einfacher in die zwei Protagonisten als in die anderen einfühlen und ihre Perspektive teilen. Deshalb lässt sich die groteske Gestaltung der anderen Figuren zunächst als die Perspektive von Emmi und Ali auf

[12] Ebd.

sie interpretieren. Aber sie repräsentiert zugleich auch die Ansicht der Umwelt den zwei Protagonisten gegenüber, denn auch diese beiden, die die Grenze des eigenen Kultur- und Sprachraums überschritten haben, müssen für die Leute, die in ihrem eigenen bleiben, genau so grotesk und monströs aussehen. Die grotesken Figuren machen also anschaulich, wie die Menschen die Fremden jenseits der Grenze für grotesk und unmenschlich ansehen können.

Der zweite Punkt bezieht sich auf die Medialität des Theaters. Während der Film im Prinzip eine visuelle und akustische Erscheinung ist, setzt das Theater als Aufführungskunst „die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern"[13] voraus. Die unmenschlichen, maschinenhaften Figuren heben – anders als beim Film – sowohl die Präsenz der SchauspielerInnen als auch deren Abwesenheit hervor. Da ihre aufgenommenen Stimmen oft aus dem Lautsprecher zu hören sind, kann man sich nicht leicht entscheiden, ob sie jetzt sprechen oder ob es sich nur um Tonaufnahmen handelt. In einigen Szenen nehmen die SchauspielerInnen jede Pose auf dem Laufband an, das von rechts nach links läuft, als ob die Schaufensterpuppen nacheinander transportiert würden. So ein Verhältnis zwischen Menschen und Technologie funktioniert einerseits als künstlerischer Rahmen für das Stück, aber betont andererseits die Performativität des Theaters: die Verflechtung von Präsenz und Abwesenheit.

Zum Dritten möchte ich die Funktion der extremen Maskierung bzw. Deformation nennen, die dazu dient, das Kollektiv der SchauspielerInnen zu homogenisieren und die äußeren Unterschiede aufzuheben. Zu Beginn der Aufführung werden die extrem geschminkten Gesichter der SchauspielerInnen projiziert. Jedes Gesicht ändert sich aber allmählich, so dass es sich irgendwann in ein anderes Gesicht verwandelt. So lässt sich die Absicht der Inszenierung leicht erkennen, durch die Maskierung die Identitäten zu anonymisieren und ihre Instabilität sichtbar zu machen. Infolge der extremen Maskierung lassen sich die drei Schauspieler mit Migrationshintergrund (Denis Petković, Timo Fakhravar und Ismail Deniz) von den anderen SchauspielerInnen — zumindest äußerlich — nicht unterscheiden. Das ist ein Widerstand gegen die Etikettierung ‚(post-)migrantisch' für die SchauspielerInnen. Die absolute Grenze wird in der Inszenierung nicht zwischen ‚Deutschen' und ‚Anderen' gezogen, sondern zwischen denjenigen, die in einem Kulturraum bleiben, und denjenigen, die die Grenze überschreiten wollen. Darum wird das Verhältnis zwischen Emmi und Ali, die die Grenze überschreiten wollen, leidenschaftlich und lebendig dargestellt.

[13] Vgl. Erika Fischer-Lichte (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 58–126.

Zusammenfassend meine ich, dass die groteske, exzessive Maskierung einen doppelten Sinn hat: Sie repräsentiert einerseits innerhalb der symbolischen Ordnung des Theaters die fremde Kollektivität. Auf der anderen Seite funktioniert sie aber außerhalb der Ordnung, also in der metatheatralen Ebene, als Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.

Allerdings lässt sich in Bezug auf den dritten Punkt fragen, ob die Homogenisierung der Kollektivität auch die Problematik des ‚(Post-)Migrantischsein' in ihrer Bedeutung schwächen könnte. Zwar hat die übertriebene Maskierung und Deformation die Etikettierung der Fremdheit in der Theaterinstitution überschritten. Aber das könnte ironischerweise auch bedeuten, dass ‚(post-)migrantische' SchauspielerInnen in die Theaterinstitution integriert werden könnten, indem sie sich der fremden, grotesken Kollektivität unterstellen. In diesem Sinne wäre die Technik der Maskierung nicht nur Widerstand, sondern auch Kompromiss des Regisseurs.

REKONSTRUKTION ALS MELODRAMA

Vergleicht man das Verhältnis der zwei Protagonisten in der Inszenierung mit dem im Film, so ist auffällig, dass ihre Gefühle heftiger und klarer als im Film ausgedrückt werden. Infolgedessen kann das Publikum leicht vermuten, dass zwischen ihnen Liebe entsteht. Das liegt nicht nur daran, dass die Schauspielerin Bettina Schmidt, die in der Inszenierung von Calis Emmi spielt, eine jüngere Frau als die im Film ist, sondern auch an der Darstellungsweise. In der Szene, in der Emmi zu Ali sagt, sie wolle ihn heiraten, zeigt Ali im Film (gespielt von El Hedi ben Salem) sehr kurz und leicht seine Zustimmung. Demgegenüber verhält sich Ali im Theater, nach einem Augenblick des Schweigens, äußerst leidenschaftlich und gefühlsbetont. Solch ein emotionales Verhalten erscheint auch im Hinblick auf die negativen Gefühle. Als Ali Emmi fragt, ob sie Couscous machen kann, ärgert sich Emmi im Theater heftig und schreit, während im Film der Dialog nur schlicht und einfach ist. Darüber hinaus lächelt Ali im Theater in der Szene, als Emmi ihn darum bittet, einer Nachbarin beim Tragen der Möbel zu helfen. Nachdem er nach Hause zurückgekehrt ist, lächelt er noch einmal. Sein Lächeln macht einen kalten Eindruck, als ob er gezwungen würde, immer guter Laune zu sein.

Um den (melo-)dramatischen Aspekt der Inszenierung zu erläutern, ist die letzte Szene genau zu betrachten. Nachdem der Arzt die Szene verlassen hat, bleiben auf der Bühne nur Emmi und Ali zurück. Emmi versucht, ihn zu wecken, aber Ali bleibt liegen. Emmi weint und ruft immer wieder seinen Namen. Hier wird die Hochzeitsszene wiederholt: In der Hochzeitsszene tanzen sie improvisierend zur Musik. Auch in der letzten Szene läuft dieselbe Musik

und Emmi versucht, wieder mit Ali zu tanzen. Aber es ist unmöglich. Während Emmi immer weiter nach Ali ruft, versinkt die Bühne in Dunkelheit. Bei der Tragik ihres Verhaltens bekomme ich den Eindruck, dass Ali, obwohl der Arzt etwas anderes behauptet hat, bereits tot ist.

In einer Kritik heißt es: „In ihrem Wunsch, wieder Teil der Gemeinschaft zu sein, macht Emmi ihren Ali selbst zum Anderen, zum Fremden, und so entfremden auch sie sich."[14] Die Ambivalenz bzw. „tragische Ironie", dass der Versuch, die Tragik zu vermeiden, eine andere verursachen kann, ist charakteristisch für die Tragödie: Liebe, gute Absichten und Bemühungen können ein tragisches Ende hervorrufen.[15] Das emotionale Verhalten von Emmi und Ali trägt dazu bei, den Aspekt der Tragödie in der Inszenierung anschaulich zu machen. Auch wenn ihre Emotionen von Liebe und guten Absichten kommen, können sie zum Zwang werden, wie etwa in der Couscous-Szene. Infolgedessen macht die letzte Szene, wenn wir annehmen, dass Ali schon tot ist, einen traurigen Eindruck. Während Fassbinder weder ein tragisches Ende noch ein Happy-End wählte und den Schluss offen ließ, inszeniert Calis ausdrücklich die letzte Szene tragisch und melodramatisch.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Calis den offenen Schluss von Fassbinder als tragisches Ende inszeniert und dadurch das ganze Stück als Melodrama rekonstruiert hat. In dieser Rekonstruktion wird die Abgrenzung zwischen ‚Deutschen' und ‚PostmigrantInnen' nur im Augenblick überwunden, so dass das ‚(Post-)Migrantischsein' nichts mehr als ein Element des dramatischen Theaters ist. Wie oben erwähnt, ist das eine der radikalsten Möglichkeiten ‚postmigrantischen Theaters' und möglicherweise ein zukünftiges Bild des ‚deutschen' Theaters.

Allerdings macht diese Strategie des Melodramas zusammen mit der Strategie der Maskierung als Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die doppelte Erfahrung von Einfühlung und Verfremdung, Präsenz und Abwesenheit sowie Konstruktion und Dekonstruktion, kurzum: die ästhetische Erfahrung des Theaters möglich. Hinsichtlich der Dramaturgie konstruiert Calis zwar ein tragisches Ende. Aber seine theatralische Darstellungsweise macht den offenen Schluss von Fassbinder sinnlich erfahrbar. In seiner Theateradaption wird das Publikum in die verdoppelte Lage von Einfühlung und Verfremdung gebracht, die nichts anders als das Dilemma ist, das ‚postmigrantische' TheaterpraktikerInnen ständig erfahren.

---

[14] Miriam Heinbuch: „*Angst essen Seele auf* im Schauspiel Leipzig. Zwei gegen alle". https://www.urbanite.net/de/leipzig/artikel/angst-essen-seele-auf-im-schauspiel-leipzig (letzter Zugriff: 04. Mai 2020.)

[15] Vgl. Christoph Menke (2005): *Die Gegenwart der Tragödie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Heutzutage ist die Situation der MigrantInnen in der deutschen Gesellschaft wohl viel komplizierter und vielfältiger als zur Zeit Fassbinders. Die Theateradaption von Calis macht trotzdem anschaulich, dass der originale Film die hybride bzw. ambivalente Situation hinsichtlich des ‚Postmigrantischseins' prophetisch darstellte. Die künstlerischen Strategien der Maskierung und des Melodramas sind nicht das Mittel, um das Original zu repräsentieren, sondern die Thematik radikal zu aktualisieren und theatralisch zu präsentieren. Das ist der mutige Versuch, die Etikettierung ‚postmigrantisches Theater' aufzulösen und es dadurch zu praktizieren.

Teil 2
Sprachwissenschaft und Deutsch als Fremdsprache

Plenarvorträge

Kaskaden – eine fundamentale Struktur kognitiver Repräsentationen[1]

Sebastian Löbner (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Abstract

Das Phänomen der systematischen Mehrfachkategorisierung von Handlungen in „Kaskaden" hat als Erster der Philosoph Alvin Goldman in seiner „Theory of Human Action" (1970) beschrieben und theoretisch modelliert. Goldmans Einsicht in die Mehrschichtigkeit menschlichen Handels ist von sehr allgemeiner grundlegender Bedeutung: Wenn Handlungen mehrschichtig sind, dann kategorisiert sie unser Kopf auch immer gleichzeitig auf mehreren Ebenen. Der Beitrag führt zunächst intuitiv in das Phänomen des Denkens in Kaskaden ein und macht plausibel, dass es allgegenwärtig ist. Beispiele aus Semantik und Grammatik von Handlungsverben zeigen, dass sich das Kaskadendenken massiv in der Sprache manifestiert. Die sprachlichen Daten in diesem Artikel stammen aus dem Deutschen, Japanischen, Koreanischen und Mandarin. Aus den Überlegungen ergibt sich, dass der Kaskadenansatz fruchtbar in Semantik und Grammatik, im Sprachvergleich, in der Fremdsprachenvermittlung und der Literaturanalyse eingesetzt werden kann.

▶ Schlüsselwörter: Kaskaden, Handlungsverben, Sprechakte, Dekomposition, Kaskadierung, Sprachvergleich

1. Goldmans „level-generation" und Kaskaden

Die Thematik, die ich hier behandeln möchte, ist so grundlegend und in so mannigfacher Weise relevant, dass sie ein wahres Fass ohne Boden ist. Ich möchte mich daher darauf beschränken, eine, wie ich hoffe, voraussetzungsarme allgemeinverständliche Beschreibung des Phänomens zu geben und Sie dafür zu sensibilisieren. Ich gehe dabei hauptsächlich auf mein eigentliches Fachgebiet der Semantik ein, am Rande auch auf Fremdsprachenvermittlung und Literatur. Wegen des begrenzten Raumes werde ich eine eher essayistische Darstellung geben. Eine theoretisch anspruchsvollere und wesentlich umfangreichere Behandlung wurde an anderer Stelle vorgelegt (Löbner 2021).

[1] Die Forschung zu diesem Artikel wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft in dem Sonderforschungsbereich 991 „Die Struktur von Repräsentationen in Sprache, Kognition und Wissenschaft" gefördert. Ich danke meiner Frau Ruth Löbner für hilfreiche lektorierende Kommentare.

1.1 Erste Beispiele

seine Nachtruhe ruinieren			
↥			
das Baby wecken	Max zum Lächeln bringen		
↥	↥		
Licht machen	Max einen Gefallen tun	das Eis erwerben	Ben enttäuschen
↥	↥	↥	↥
die Lampe anmachen	Max durchgehen lassen	für das Eis bezahlen	Bens Bitte ablehnen
↥	↥	↥	↥
den Schalter drücken	die Tür aufhalten	dem Kassierer Geld geben	zu Ben Nein sagen
(a)	(b)	(c)	(d)

Abbildung 1: Vier Kaskaden

Die Theorie der Kaskaden geht auf den Philosophen Alvin Goldman zurück. In Goldman (1970) führt er in seiner Theory of Human Action den Begriff der Ebenenerzeugung („level-generation“) ein: Handlungen „erzeugen“ durch ihre Ausführung weitere Handlungen auf einer höheren Ebene. „[T]he idea of level-generation, I think, is an intuitive […] idea, implicit in our commonsense framework. […] That it is an intuitive notion is reflected in the fact that once a few examples of it are given, any ordinary speaker can readily identify numerous other cases that fall under the same concept.“ (Goldman 1970: 38). Ich gebe Ihnen einige Beispiele für level-generation in Abbildung 1, und Sie werden diese Erfahrung selbst machen. Die Beispiele sind von unten nach oben zu lesen. Die unteren Handlungen erzeugen die darüber. Die Erzeugungsschritte sind durch den Aufwärtspfeil ↥ symbolisiert. Um einen griffigen Terminus zur Verfügung zu haben, der auch auf andere Dinge als Handlungen übertragen werden könnte, nenne ich die erzeugten Strukturen Kaskaden und rede von dem Prozess der Ebenenerzeugung auch als „Kaskadierung“; Goldman bezeichnet Kaskaden als „act trees“. Kaskaden können sich auch verzweigen: Eine Handlung kann verschiedenartige andere Handlungen nebeneinander generieren. Es können auch mehrere gleichzeitige Handlungen derselben Person gemeinsam zu einer dritten kaskadieren (vgl. zu beidem Goldman 1970: S. 32–35). Die Beispiele, die ich hier behandeln werde, enthalten keine Verzweigungen.

Allen Beispielkaskaden setzen sich aus Handlungen zusammen, die von ein und demselben Akteur ausgeführt werden, dem „Agens“ (um den in der Semantik gebräuchlichen Terminus zu benutzen). Sie geschehen strikt zu derselben Zeit, weil sie *in einem* vollzogen werden. Goldman betont, dass die Handlungen einer Kaskade nicht in dem Sinne *gleichzeitig* geschehen, dass die Akteurin das eine tut, *während* sie das andere tut. Sie tut vielmehr das eine, *indem* sie das andere tut.

Dementsprechend lässt sich die Beziehung zwischen den Stufen in einer Kaskade, von unten nach oben verstanden, immer mit *indem* ausdrücken: *Indem* sie zu Ben „Nein“ sagt, lehnt sie Bens Bitte ab, und, *indem* sie das tut,

enttäuscht sie Ben; analog für die anderen Fälle. Diese *indem*-Beziehung besteht nur in eine Richtung: Man könnte nicht sagen, dass sie zu Ben „Nein" sagt, indem sie Bens Bitte ablehnt, oder die Bitte ablehnt, indem sie Ben enttäuscht. Mehrere Schritte lassen sich zusammenfassen: Indem der Vater den Schalter drückt, ruiniert er seine Nachtruhe. Indem der Kunde dem Kassierer Geld gibt, erwirbt er die Ware, usw.

Alle Kaskadierungen kommen nur *unter geeigneten Umständen* zustande. Der Schalter und das Licht müssen funktionieren. Das Baby muss in dem Raum gewesen sein, geschlafen haben und für längere Zeit nicht mehr in den Schlaf finden. Max muss gerade auf die Tür zugehen, die ihm aufgehalten wird, und er muss so freundlich sein, zum Dank zu lächeln. Für das Bezahlen an der Kasse müssen etliche soziale Institutionen gegeben sein (u. a. Geldwirtschaft und Selbstbedienungsläden). Das Eis muss zu Verkaufen gewesen sein und der Geldbetrag ausreichend. Für die Ablehnung einer Bitte durch Neinsagen bedarf es komplexer Bedingungen, die Austin (1962) in seiner Theorie der Sprechakte als „Gelingensbedingungen" beschreibt, und B muss sich die Erfüllung der Bitte gewünscht oder sie erwartet haben, um durch eine Ablehnung enttäuscht werden zu können.

Für den speziellen Fall der Sprechhandlungen nimmt die Sprechakttheorie von Austin Goldman's Theorie vorweg (Goldman 1970: S. 8). Nach Austin bilden Sprechakte eine Kaskade aus zunächst drei Ebenen. Wenn jemand etwas *sagt*, vollzieht er einen „lokutionären" Akt. Unter geeigneten Bedingungen generiert der lokutionäre Akt aufgrund von sprachlichen und pragmatischen Konventionen einen bestimmten Typ von *Sprechakt*, den „illokutionären" Akt, zum Beispiel eine Frage, Bitte, Zusage, Ablehnung usw. Je nach der Lage der Dinge, nicht per Konvention, kann der illokutionäre Akt zu einem „perlokutionären" Akt kaskadieren; der besteht darin, dass mit dem illokutionären Akt etwas absichtlich oder unabsichtlich *bewirkt* wird, zum Beispiel dass die Sprecherin den Adressaten verwirrt. Die drei Ebenen in Kaskade (d) entsprechen von unten nach oben Lokution, Illokution und Perlokution.

Die Umstände, die eine Kaskadierung ermöglichen, können drei Quellen haben: Kausalzusammenhänge, Konventionen oder nicht weiter generalisierbare spezielle Bedingungen.[2] Konventionen ermöglichen den Erwerb einer Ware durch Bezahlung und die Bezahlung durch die Übereignung von Geld; sie ermöglichen es, eine Bitte abzulehnen, indem man „Nein" sagt. Dagegen beruhen die anderen Kaskadierungsschritte in den vier Beispielen nicht auf Konventionen, sondern auf Kausalzusammenhängen. Generell liegt kausale

[2] Goldman (1970: S. 22–30) spricht von ‚causal', ‚conventional' und ‚simple' level-generation. Ein vierter Typ bei Goldman, die ‚augmentation generation', ist von etwas anderer Art; ich habe sie daher von level-generation i. e. S. unterschieden (Löbner 2020, § 2.5).

Kaskadierung vor, wenn zwischen den beiden Handlungsebenen folgender Zusammenhang besteht: Indem jemand A tut, verursacht er ein Ereignis E.

(1) Beziehung bei kausaler Kaskadierung:
Agens tut A ↥ Agens verursacht E

Die Kaskadenbeziehung besteht dann zwischen ‚A tun' und ‚E verursachen', nicht – das ist wichtig – zwischen der Handlung A und dem Ereignis E. In Beispiel (a) kaskadiert das Drücken des Lichtschalters zum *Aufwecken* des Babys – nicht zum *Aufwachen* des Babys. Das Baby mag einen Moment brauchen, bis es aufwacht, aber sein Aufwachen ist schon in dem Moment verursacht, in dem der Schalter gedrückt wird, ebenso das Ruinieren der Nachtruhe, auch wenn es sich erst im Laufe der Nacht herausstellt. Mit dem Drücken des Lichtschalters nehmen die Dinge unaufhaltsam ihren Lauf. Ein Beispiel für einen Kaskadenschritt, der hauptsächlich auf den besonderen Umständen beruht, wäre Folgendes:

(2) x lief die 100 m in 10,0 Sekunden ↥ x brach den Weltrekord über 100 m

Abgesehen davon, dass für einen offiziellen Weltrekord bestimmte Wettkampfbedingungen eingehalten werden müssen, dass also auch eine konventionelle Komponente im Spiel ist, erfordert die Kaskadierung vor allem den besonderen Umstand, dass der Weltrekord zuvor über 10,0 Sekunden lag.

Die Kaskadenbeziehung A ↥ B kann auf verschiedene Weisen beschrieben werden:

(3) Unter den gegebenen Umständen …
a. … ist A eine *Methode* (ein *Mittel*) um B zu tun
b. … *konstituiert* A B (Löbner 2020)
c. … *zählt* A *als* B (Searle 1996 zu konventioneller Kaskadierung)
d. … *bedeutet* A zu tun, B zu tun.

Man überzeugt sich leicht davon, dass sich alle Kaskadenschritte in den Beispielen mit diesen Formulierungen paraphrasieren lassen.

Ganz grob kann man feststellen, dass die unteren Kaskadenebenen konkreter, die höheren abstrakter sind.

Die „gegebenen Umstände" sind ein sehr wichtiger Faktor, denn sie bilden den Kontext, in dem sich die Bedeutung einer Handlung auf den höheren Ebenen überhaupt erst ergibt. „[A]n act devoid of context […] is an act devoid of meaning", bemerken die Sozialpsychologen Vallacher & Wegner (1985 [2014]: S. 43) in Bezug auf Goldmans Modell. Der Kontext ist in Goldmans Theorie wohlweislich nicht modelliert. Dafür wäre er viel zu komplex und situationsabhängig. Er besteht in dem jeweils relevanten Ausschnitt der gegebenen bzw. angenommenen Bedingungen, die für die Einordnung einer Handlung auf einer der Kaskadenebenen ausschlaggebend sind.

1.2 Elementare und nicht-elementare Handlungen

Kaskaden sind hierarchische Strukturen. Es ist wahrscheinlich schon jetzt intuitiv klar, dass es nicht so etwas wie eine höchste Ebene gibt. Es scheint, man kann immer noch weiter kaskadieren. Es lassen sich allerdings bestimmte allgemeine höhere Ebenen verzeichnen, wie wir an den Beispielen in Abschnitt 3 sehen werden: Ebenen der Wirkung, der sozialen Interaktion und des bewerteten Handelns.

Es stellt sich aber natürlich auch die Frage, ob es eine unterste Ebene gibt, und die gibt es tatsächlich. Handlungen auf höheren Ebenen werden vollzogen, *indem* man die unteren ausführt. Im Umkehrschluss wären Handlungen auf der untersten, der „elementaren", Ebene solche, die man nicht tut, indem man etwas anderes tut, sondern „einfach tut". Das sind elementare körperliche Handlungen, wie zum Beispiel einen Finger zu bewegen oder etwas mit der Fingerspitze zu berühren. Elementare Handlungen können auch in einem Schritt, einem Kopfnicken, Zwinkern, Achselzucken, Naserümpfen, Räuspern und dergleichen bestehen. Goldman definiert sie als Handlungen, die man, wenn man es will, unmittelbar ausführt, ohne von einer Kaskadierung Gebrauch zu machen. Elementare Handlungen sind willkürlich, im Gegensatz zu körperlichen nicht willentlichen Geschehnissen wie Niesen oder Zuckungen. Das bedeutet, dass Kaskaden in ihren ersten Stufen immer intendierte Handlungen sind. Das gilt aber nicht notwendig für alle höheren Kaskadenebenen. Eine Handlung kann zu etwas kaskadieren, was man nicht tun wollte, was man nicht vorhergesehen hat oder was einem einfach passiert. Der Mensch, der das Baby weckt, wird nicht intendiert haben, seine Nachtruhe zu ruinieren; er hat es aber getan.

sagen geben kommen machen gehen nehmen stellen bringen sprechen zeigen suchen fahren führen fragen bitten setzen erreichen tragen nennen spielen schreiben versuchen erklären gewinnen ziehen treten fordern treffen legen schaffen arbeiten schlagen handeln laufen schließen steigen helfen bestimmen berichten bieten erhöhen folgen verkaufen rechnen verlangen warten entscheiden lesen rufen bekennen reden werfen verlassen erzählen feststellen aufnehmen bauen wählen annehmen vertreten behaupten verbinden bestätigen melden kaufen betrachten erzielen lernen beteiligen holen beschließen beschäftigen einsetzen teilen heben äußern zwingen ändern fassen übernehmen lachen besuchen fliegen kämpfen begrüßen greifen öffnen eröffnen mitteilen überzeugen teilnehmen erheben wenden stoßen liefern veröffentlichen verhindern behandeln zahlen antworten

Abbildung 2: Die 100 häufigsten deutschen Handlungsverben[3]:
elementar (0), Sprechakte (19), sozial (26),
andere höhere Typen (55)

[3] Nach dem CELEX-Korpus (Baayen et al. 1995). *Antworten*, das letzte Verb in dieser Liste, ist auf Rang 188 aller deutschen Verben überhaupt. Mehr als die Hälfte der 200 häufigsten deutschen Verben sind Handlungsverben.

In den vier Beispielen sind die Handlungen auf der untersten Stufe alle nicht elementar. Das kann man sich leicht daran klarmachen, dass man all dies mit verschiedenen Methoden ausführen kann: Man muss den Schalter nicht mit dem Finger drücken; die Tür kann man auf verschiedene Weisen aufhalten, das Geld auf verschiedene Weise und in verschiedener Form übergeben. Die verbale Produktion eines „Nein." ist selbst eine komplexe Kaskade.[4]

Elementare Handlungen sind deswegen für sich genommen ohne Bedeutung, weil man mit ihnen, und auch noch mit etwas höheren Ebenen, oft sehr verschiedene Dinge tun kann. Man halte sich nur vor Augen, was man alles mit einem Mausklick bewerkstelligen kann, oder indem man „Ja." sagt. Umgekehrt spielt es für die Bedeutung von dem, was man tut, meistens keine Rolle, wie man es auf der elementaren Ebene implementiert.

An diesem Punkt ist ein erster Blick auf die Sprache aufschlussreich. In Abbildung 2 sind die 100 häufigsten deutschen Handlungsverben nach abnehmender Häufigkeit zusammengestellt. Ich habe sie daraufhin untersucht, welche davon zumindest Kandidaten für die Bezeichnung von elementaren Handlungen sind. Das Kriterium ist einfach: Kann man das, was das Verb ausdrückt, auf verschiedene Weisen tun, bis „hinab" zu verschiedenen elementaren Handlungen? Wenn ja, ist das Verb nicht elementar. Das Ergebnis ist verblüffend: Nicht eines der 100 häufigsten Handlungsverben ist elementar.[5] Es ist eben *nicht* so, dass wir Handlungen auf dieser Ebene verbalisieren, denn was wirklich zählt und zu kommunizieren ist, sind höhere Ebenen. In der Zusammenstellung sind alle Verben für soziale Handlungen grün und für Sprechhandlungen blau hervorgehoben. Verben beider Gruppen sind immer von höherer Ebene, da sie auf konventioneller Kaskadierung beruhen.[6] Diese kleine Stichprobe ist im Übrigen Evidenz für die Richtigkeit der Kaskadentheorie, denn genau das würde sie vorhersagen: Für effiziente Kommunikation gebrauchen wir Begriffe der höheren Ebenen; Verben der elementaren Ebene sind dafür unbrauchbar.

Austins Ansatz zur Analyse von Sprechakten erlaubt es, auf den drei genannten Ebenen Klassen von höheren Verben zu bestimmen. Für die Ebene der lokutionären Akte gibt es nur verhältnismäßig wenige Verben – es ist nicht die Ebene, wegen der sprachliche Äußerungen gemacht werden. Außer *sagen*

[4] Selbst Austins unterste Ebene innerhalb des lokutionären Akts ist nicht elementar, sondern wird durch koordinierte elementare Akte der Artikulationsorgane generiert.

[5] Für das Englische ergibt sich bis auf einen fraglichen Kandidaten (*stay*) dasselbe Bild (Löbner 2020, § 3.2).

[6] Nach Searle (1996: S. 27–29) fußen alle *social facts* auf einer Ebene der *brute facts*. Handlungen auf der Ebene des sozialen Handelns werden durch solche auf der Ebene der brute facts generiert: sie *zählen* konventionell als soziale Handlungen, zum Beispiel ein Nicken als Zustimmung.

und *schreiben* (was wir dazuzählen wollen), sind es Verben, die Sagen und Schreiben näher charakterisieren: *flüstern*, *murmeln*, *raunen*, *rufen*, *brüllen*, *schreien* bzw. *kritzeln*, *krakeln* oder *tippen*. Die Ebene der Illokution ist wesentlich ergiebiger. Austin hat Hunderte solcher „performativen" Verben gesammelt und systematisch geordnet (ebd., Lecture XII). Auf der Ebene der Perlokution finden sich u. a. die zahlreichen Verben, die das Bewirken eines psychischen Zustands ausdrücken: *schockieren*, *erfreuen*, *überraschen*, *entzücken*, *empören*, *enttäuschen*, *frustrieren*, *verwirren* und sehr viele andere mehr. Sie gehören zu der in der Semantik wohlbekannten Gruppe der „Psych-Verben".

2. DIE KOGNITIVE EBENE

Goldman hat seine philosophische Theorie der Ebenenerzeugung als ontologische Überlegungen zu Handlungen formuliert. Er leitet seine Betrachtungen mit der Frage ein, ob jemand, der eine Kaskade realisiert, eine oder mehrere Handlungen begeht. Wir wollen uns auf den Standpunkt stellen, dass er etwas tut, was sich systematisch auf verschiedene im Prinzip voneinander unabhängige Weisen kategorisieren lässt, „im Prinzip voneinander unabhängig" deswegen, weil Kaskadierungen nie logisch zwingend, sondern nur besonderen Umständen verdankt sind.

Erst in der Auseinandersetzung mit Kritiken an seiner Theorie hat Goldman klargestellt, dass es sich bei der Ebenenerzeugung um ein psychologisches, heute würden wir sagen „kognitives", Phänomen handelt: „Our conceptual scheme is a psychological structure, or a manifestation of a psychological structure, […]" (Goldman 1979: S. 269).

Auch hier habe ich Kaskaden zunächst auf der ontologischen Ebene eingeführt, aber primär sind sie ein kognitives Phänomen: Es ist unser Kopf, der Kaskaden aufbaut, und die Welt so erfasst, dass Handlungen darin Kaskaden formen (und zwar je nach Betrachter eventuell andere). Die Erfassung der Welt in Kaskaden ist ein grundlegender Zug unseres kognitiven Umgangs mit der Umgebung – und auch mit uns selbst, weil davon auch die eigenen Handlungen betroffen sind. Eine Kaskade bildet verschiedene Möglichkeiten ab, dasselbe Tun zu kategorisieren. Und da das, was jemand tut, das *ist*[7], als was man es kategorisiert, begeht der Handelnde *in einem* all die verschiedenen Kategorien von Handlungen, aus denen die Kaskade besteht: Er drückt auf den Schalter *und* macht das Licht an *und* weckt das

[7] Um diese Perspektive – was es *ist*, was jemand tut – geht es bei der Theorie der „act identification" bei den Sozialpsychologen Vallacher & Wegner (1985 [2014]), die Goldmans Handlungstheorie aufgegriffen und psychologisch untersucht haben.

Baby *und* ruiniert seine Nachtruhe. Wir können anscheinend nicht anders, als Handlungen in Kaskaden zu kategorisieren. Selbst wenn wir an elementare motorische Übungen denken, zum Beispiel Kniebeugen, stellen wir uns vor, dass sie zu einem bestimmten *Zweck* unternommen werden – und schon kaskadieren wir auf die Ebene, auf der ein Zweck verfolgt wird, *indem* man tut, was man tut.

Unter dieser Perspektive sind die Formulierungen der Kaskadierung in (3) sehr aufschlussreich: Wenn jemand anderes etwas tut, vor allem in Interaktion mit uns selbst, dann versucht die „sense-making machine", die unser Kopf ist, die Frage zu beantworten, was das *bedeutet*. Wenn wir umgekehrt selbst etwas tun und erreichen wollen, gehen wir von einer höheren Kaskadenebene aus und fragen uns, welches konkrete Verhalten zu unserer angezielten Handlung kaskadieren könnte, also welche *Methode* wir wählen. Die Kaskadierungen geschehen in aller Regel sehr schnell, unbewusst und automatisch. Viele Methoden haben wir von Kindesbeinen an einfach erlernt und damit Kaskaden erworben, auf die wir bei der Planung und Ausführung von Handlungen ohne Überlegung zurückgreifen können.

Da es sich also im Kern um ein kognitives Phänomen handelt, liegt es auf der Hand, sich der Semantik von Handlungsverben zuzuwenden. Denn die Analyse von versprachlichten Konzepten, d. h. der Bedeutungsebene unserer Sprache, gewährt Einblicke in unsere Denkstrukturen.

3. KASKADEN IN DER SEMANTIK VON HANDLUNGSVERBEN

Wir haben in Abschnitt 1.2 erste Blicke auf die Semantik von Handlungsverben geworfen und festgestellt, dass anscheinend fast alle Handlungsverben höhere Handlungen bezeichnen. In Zusammenhang mit Austins Sprechakttheorie konnten wir auch schon semantische Unterklassen von höheren Verben identifizieren. Jetzt befassen wir uns näher mit einem instruktiven Beispiel, dem lokutionären Verb *schreiben*. Es wird zeigen, dass die Kaskadenstruktur der Verbbedeutung semantische Realität ist.

3.1 Die ‚Schreib'-Kaskade

Dass Handlungsverben in der Regel Aktionen auf einer höheren Ebene bezeichnen, heißt, dass ihre Bedeutungen Kaskadenformat haben. Die erzeugenden unteren Ebenen sind meist nicht festgelegt, aber dennoch *vorhanden*, weil sie begrifflich notwendig sind: Eine Handlung auf höherer Ebene kann es nur geben, wenn eine geeignete Handlung auf niedrigerer Ebene sie erzeugt. Die Kaskadenstruktur von Handlungskonzepten hat tief-

greifende Konsequenzen für eine Theorie der semantischen Komposition, die zum Beispiel klären muss, wie sich die Bedeutung des Verbs mit der Bedeutung des Subjekts und des Objekts verknüpft oder mit der Bedeutung von Adverbien und ähnlichen Modifikatoren. Für jede solche Verknüpfung stellt sich die Frage, welche Kaskadenebene sie betrifft. Ich möchte das Problem anhand des Verbs *schreiben* veranschaulichen, in diesem Fall in der Variante ‚schreiben mit der Hand'. Es lassen sich mindestens vier Ebenen unterscheiden. In Abbildung 3 sind sie jeweils durch einen sehr einfachen Frame dargestellt, der die Handlung auf dieser Ebene, das Agens und das Produkt erfasst.[8]

Auf der untersten hier abgebildeten Ebene produziert eine Stiftbewegerin sichtbare Linien, Striche, Kringel, Punkte usw. auf einem Untergrund. Das ist keine elementare Handlung, denn das tut die Betreffende, indem sie etwa (i) einen Stift mit der Hand hält, (ii) seine Spitze auf den Untergrund drückt und (iii) die Spitze in Kontakt mit dem Untergrund bewegt, sodass eine sichtbare Spur entsteht. Das *kann* nun die Erzeugung von Schriftzeichen bedeuten; dann ist die Stiftbewegerin eine Schreiberin. Befolgt sie die Konventionen eines Schriftsystems und die Orthographie (zumindest in etwa), dann erzeugt sie auf der dritten Ebene einen Text und ist in der Rolle einer Texterin. Dabei bleibt es in der Regel nicht: Texte werden geschrieben, um damit einen Inhalt auszudrücken. Auch das geschieht mit dem Schreiben von Text natürlich nicht automatisch, sondern nur unter bestimmten, sehr komplexen Bedingun-

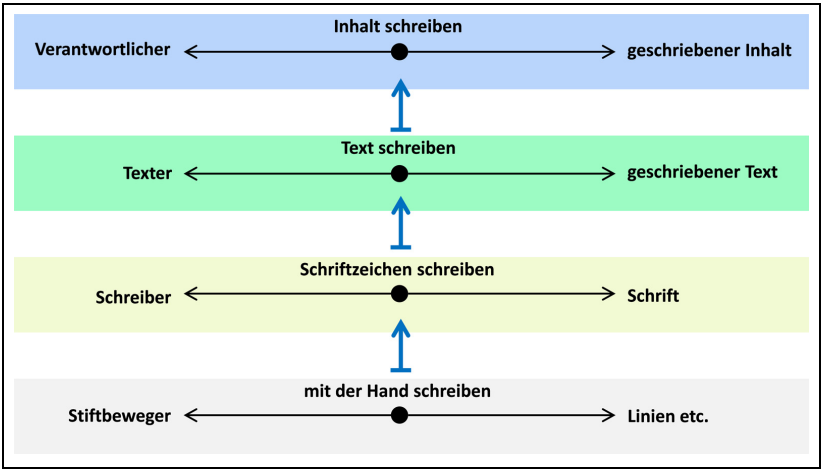


Abbildung 3: Die Schreib-Kaskade

[8] Eine kurze Einführung in Frames finden Sie in Löbner (2021).

gen. Auf dieser vierten Ebene agiert die Schreiberin als Verantwortliche des Inhalts.[9]

Zu jeder der vier Ebenen lässt sich durch die Wahl des Verbobjekts oder bestimmter Modifikatoren gezielt Bezug herstellen. Dabei hat der Bezug auf eine höhere Ebene immer auch Implikationen für die Ebenen darunter: Sie müssen geeignet sein, die höheren Ebenen zu generieren.

(4)	**Ebene**	**Objekt** bzw. **Modifikation**
	Linien etc.	*Kringel/Striche/Pünktchen* schreiben *langsam/flüssig/zittrig/rot/mit links* schreiben
	Schrift	*Buchstaben/Zahlen/Kanji/‚Mama'* schreiben *unleserlich/groß/klein/kursiv/fett/schön* schreiben
	Text	*einen Satz/einen Absatz/eine Fußnote* schreiben *ungrammatisch/fehlerfrei/italienisch* schreiben
	Inhalt	*einen Brief/eine Antwort/einen Einkaufszettel* schreiben *verständlich/unklar/unverschämt* schreiben

Die zu beobachtende Vielschichtigkeit ist kein Fall von Polysemie, also des Nebeneinanders von verschiedenen lexikalisierten Bedeutungen.

Jemand könnte zum Beispiel „mit Links in zittriger Schrift einen unverschämten Einkaufszettel auf Italienisch schreiben". In einer solchen Formulierung kann aus grammatischen Gründen das Objekt nur einmal angegeben werden, aber mehrfache Modifikationen sind möglich und können sich wie hier auf verschiedene Ebenen beziehen. Für das Verb *schreiben* muss dabei nicht jedes Mal eine andere Bedeutung angenommen werden, weil sich all diese Aspekte auf die Ebenen *einer* Kaskade und damit auf *eine* Verbbedeutung beziehen.

Die oberste Ebene in Abbildung 3 entspricht Austins Lokution. Sie kann ohne weiteres zu der Ebene der Illokution kaskadieren, etwa in *eine Bestellung/Bewerbung/Antwort/Beschwerde/Drohung/einen Antrag schreiben*. Die Ebene der Perlokution scheint dagegen nicht erreichbar zu sein. Man kann zwar jemandem „einen Drohbrief schreiben" und ihn damit beunruhigen, aber man kann keine „Beunruhigung schreiben".

Kaskaden in der Verbsemantik sind mit einem Eisberg vergleichbar. Die meisten Kaskadierungen liegen unter der sprachlichen Oberfläche, aber eine Spitze des Eisbergs ragt heraus: sprachliche Erscheinungen, in denen Kaskadierung explizit sichtbar wird. Diese Fälle lassen auch auf die Natur von im-

[9] Ich unterscheide die Rollen des Agens nach Goffmans Theorie des „Footing" (1979), worunter er die Rolle eines Produzenten oder Rezipienten in einem Kommunikationsgeschehen versteht. Ein Produzent kann der „animator" sein, der das Signal produziert (hier der Stiftbeweger), der „author" (hier „Texter"), der die Ausdrucksweise wählt, und der „principal", der die Äußerung verantwortet. Die Rollen können alle bei einer Person liegen oder auf verschiedene Personen verteilt sein.

pliziten Kaskadierungen in lexikalischen Bedeutungen schließen. Wir betrachten jetzt vier semantische Typen von Kaskadierungen und ziehen dazu Beispiele auch aus dem Japanischen, Koreanischen und Mandarin heran. Wir werden sehen, dass Kaskadenkonzepte für Handlungen ein sprachübergreifendes Phänomen sind und dass im Sprachvergleich sogar dieselben Kaskadierungen zu verzeichnen sind.

3.2 Kaskadierung zu einer Ebene des Bewirkens

In der formalen Verbsemantik ist eine bestimmte semantische Analyse von Verben des Bewirkens („kausative" Verben) fast allgemein anerkannt. Sie geht auf Dowty (1979) zurück, der etwa das Verb *kill* sinngemäß als ‚x tut etwas, womit x verursacht, dass y tot wird' analysiert. Allgemeiner ließe sich das für kausative Verben so formulieren: ‚x tut etwas, womit x bewirkt, dass eine Veränderung stattfindet'. Diese Analyse beschreibt genau eine kausale Kaskadierung nach dem Muster in (1).

Tötungsverben sind ein illustratives Beispiel. Im Deutschen gibt es zwei Muster, bei denen die Kaskadierung morphologisch sichtbar wird. Dem ersten folgen Verben mit dem Präfix *er-*, zum Beispiel *erschlagen*, *erschießen*, *erstechen*, *erdrücken*, *erwürgen* und viele andere. Sie machen die Methode explizit. Dass sie zu einer Tötung kaskadieren, ist eine von mehreren Bedeutungen dieses Präfixes (Stiebels 1996: S. 234f). Ein zweites Muster erzeugt Verben mit dem Präfix *tot-*: *totschlagen*, *totschießen*, *totdrücken* oder *tottrampeln*. Diese Form ist expliziter, weil sie zusätzlich zu der Methode auch das Ergebnis am Opfer der Handlung benennt. Die Kaskadierung ist für beide Gruppen dieselbe:

(5) Kaskadierung: töten
erschlagen, *totschlagen*

Das allgemeinere Muster, das *totschlagen* zugrunde liegt, ist sprachübergreifend anscheinend sehr häufig: Benannt wird (i) eine Handlung und (ii) ihr Resultat in einer Zweikomponentenkonstruktion. Hier drei Beispiele aus dem Koreanischen und dem Mandarin; die Übersetzungen sind ihrerseits wiederum Beispiele aus dem Deutschen:[10]

[10] Für die grammatische Glossierung habe ich mich nach den Leipzig Glossing Rules gerichtet. 1, 2, 3 ist 1., 2., 3. Person; ACC Akkusativ, CLF Klassifikator, DAT Dativ, DECL Deklarativ, GERUND Gerundium, INF infinit, NOM Nominativ, PL Plural, PRF Perfekt, PST Präteritum, SG Singular. https://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php.
Bei den Beispielen sind die Originalschreibungen und teilweise die Tonzeichen ergänzt worden; die englischen Übersetzungen habe ich durch deutsche ersetzt. Für das Koreanische war mir Wilhelm Geuder (Düsseldorf) behilflich, für das Mandarin Prof. Jin Zhao, Shanghai, Tongji University, und Liu Fan, Anhui Normal University.

(6) Kaskadierung: jemanden/etwas [Adj] machen

a. Koreanisch (nach Lee 1992: S. 105).

철수-가	말-을	타	피곤-하-게하	였-다
Chelswu-ka	mal-ul	tha.[a]	phikonha-keyha	yess-ta
Chelswu-NOM	Pferd-ACC	reit.INF	(er-)müd-CAUS	PST-DECL

‚Chelswu ritt das Pferd müde'

b. Koreanisch (ebd.).

철수-가	접시-를	던지-어	깨뜨리-었-다
Chelswu-ka	cepsi-lul	tenci-e	kkaytturi-ess-ta
Chelswu-NOM	Teller-ACC	schmeiß-INF	break- PST-DECL

‚Chelswu hat den Teller kaputtgeschmissen'

c. Mandarin (Chang 2007: S. 241)

她	唱	哑-了	嗓子
tā	chàng	yǎ-le	sǎngzi
3SG	sing	heiser-PRF	Kehle

‚sie/er hat sich heiser gesungen'

Im Deutschen gibt es eine ziemlich große Anzahl von deadjektivischen Verben, die eine Veränderung in der Dimension ausdrücken, die das Adjektiv angibt: *vergrößern*, *verbessern*, *verdünnen*, *verteuern*, *erweitern*, *trocknen*, *klären*, *töten* und viele andere. Die Ableitungen sind morphologisch uneinheitlich, mit *er-*, *ver-* oder ohne Präfix; manchmal wird das Verb vom Positiv des Adjektivs abgeleitet, manchmal vom Komparativ. Die Bedeutung ist fast immer komparativisch: ‚ADJ-*er* machen/werden'. Generell ist bei diesem Verbtyp die Methode nicht festgelegt; die höchste Kaskadenstufe ist ‚x macht y ADJ-*er*'.

Explizite Resultatskaskadierung tritt sprachlich in verschiedenen sehr allgemein einsetzbaren Resultativkonstruktionen auf, z. B. mit einem Adjektiv, das den resultierenden Zustand des Objekts bezeichnet: *das Glas leertrinken*, *das Handtuch trockenbügeln*, *das Messer scharfschleifen*, *sich kaputt*/*totlachen* (figurativ), *den Draht krummbiegen* usw.

3.3 Kaskadierung zu einer sozialen Ebene

Auf eine höhere Ebene führen Kaskadierungen, die Handlungen auf eine soziale Ebene anheben. Das Verbpräfix *zu-* oder *an-* drückt häufig aus, dass die Handlung an jemanden gerichtet wird und damit zur sozialen Interaktion wird:

(7) Kaskadierung: sich an jemanden/zu jemandem wenden
Mein Lieber, wenn du nicht verheiratet wärst, dann könnte ich dir jetzt zuzwinkern. (DWDS Korpus)

Ebenso verhalten sich *zuwinken*, *zunicken*, *zuflüstern*, *sich zuwenden* sowie *anlächeln*, *ansprechen*, *anschreiben* oder *anschreien*.

Eine Gruppe für sich sind soziale Kaskadierungen, die ausdrücken, dass die Handlung einen Gefallen bedeutet. Die drei Beispiele aus dem Koreanischen, Japanischen und Mandarin zeigen ein einheitliches Muster: Das Verb für die eigentliche Handlung wird in einer Zweiverbkonstruktion mit einem Verb des Gebens kombiniert. Das Deutsche hat keine solche *geben*-Konstruktion, sondern benutzt für diesen Zweck den unscheinbaren dativus commodi.

(8) Kaskadierung: jemandem einen Gefallen tun

a. Koreanisch (nach Lee 1992: S. 149).

그-는	나-에게	비밀-을	말하-여	주-었-다
ku-nun	na-eykey	pimil-ul	malha-ye	cwu-ess-ta
3SG-TOP	1SG-DAT	Geheimnis-ACC	sag-INF	geb-PST-DECL

‚sie/er hat mir ein Geheimnis erzählt'

b. Japanisch (eigenes Beispiel).

電気	を	点け-て	あげ-る
denki	o	tsuke-te	age-ru
Licht	ACC	anmach-GERUND	geb-PRS

‚[ich] mache dir/Ihnen das Licht an'

c. Mandarin (nach Tsai 2012: S. 7)

他	给	我-们	烤-了	一-块	蛋糕
tā	gěi	wǒ-men	kǎo-le	yī-kuài	dàngāo
3SG	geb	1-PL	back-PRF	ein-CLF	Kuchen

‚sie/er hat für uns einen Kuchen gebacken'

(9) Kaskadierung: jemandem etwas zumuten

Mandarin (nach Tsai 2012: S. 4).

他	居然	给	我	哭-了
tā	jùrán	gěi	wǒ	kū-le
3SG	unerwartet	geb	1SG	cry-PRF

‚unerwartet fing sie/er mir zu weinen an'

Ich möchte an dieser Stelle einige Verben erwähnen, die zunächst elementare Handlungen bezeichnen, aber auch eine Lesart als soziale Handlung besitzen: *nicken*, *die Stirn runzeln*, *die Nase rümpfen*, *mit der Achsel zucken*, *sich räuspern*, *lächeln* und so weiter. Sie besitzen diese Bedeutungen auf einer höheren Kaskadenebene, weil die entsprechenden Handlungen konventionell auf diese Ebene kaskadieren: Das Wort *nicken* kann ‚zustimmen' bedeuten, weil die *Handlung* des Nickens Zustimmung bedeuten kann.

3.4 Kaskadierung zu einer Ebene des bewerteten Handelns

Wenn man etwas für sich selbst tut, ist das keine soziale Kaskadierung, sondern ein bewertender Zusatz (auch wenn man im Deutschen in beiden Fällen den dativus commodi benutzt). Handlungen unter einer bestimmten Bewertung bilden eine wichtige Kaskadenebene. Zunächst zwei Beispiele für Kaskadierungen in dem Sinne, etwas für sich selbst zu tun:

(10) Kaskadierung: sich etwas Gutes tun

a. Deutsch (eigenes Beispiel)
ich trink mir ein Käffchen

b. Mandarin (BCC, recherchiert von Liu Fan)

我	出去	和	朋友	逛街	玩	呢
wǒ	chūqù	hé	péngyou	guàngjiē	wán	ne
1SG	ausgeh	mit	Freund(in)	shopp	spiel	PARTICLE

‚ich geh schön mit (m)einer Freundin shoppen.‘

Da in unseren Gesellschaften viele Verhaltensweisen sanktioniert sind, gibt es entsprechende Verben, die implizit die Kaskadierung tragen, etwas Verbotenes zu tun, zum Beispiel *lügen*, *verleumden*, *stehlen*, *betrügen*, *ermorden*.

Für die explizite(re) Kaskadierung zu einer Bewertung als Misserfolg gibt es im Deutschen ein recht produktives Muster: die Präfigierung eines Handlungsverbs mit *ver-*. Stiebels (1996: S. 143–151) unterscheidet zwei Fälle: intransitives Verb mit *ver-* und Reflexivpronomen (*sich versprechen/verschlucken/verwählen/verlaufen/verspielen/verrechnen*) oder transitives Verb mit *ver-* (*das Klavier verstimmen/die Hecke verschneiden*, Beispiele von Stiebels a. a. O.):

(11) Kaskadierung: es falsch machen
Deutsch (eigenes Beispiel)
ich habe mich verspielt

Auf andere Weise negativ behaftet sind japanische Verbkonstruktionen mit dem Zweitverb *shimau* (hier in etwa ‚Mist machen‘). In der einschlägigen Lesart drückt die Konstruktion *V-te shimau* aus, dass man V lieber nicht getan hätte:

(12) Kaskadierung: Mist machen
Japanisch (eigenes Beispiel)

鍵	を	忘れ-て	しまった
kagi	o	wasure-te	shimatta
Schlüssel	ACC	vergess-GERUND	Mist mach.PST

‚Mist! Ich habe den Schlüssel vergessen‘

Eine andere Zweiverbkonstruktion, mit *ok-u* ‚stellen, legen‘, kann bedeuten, dass etwas vorsorglich, vorausschauend getan wird.

(13) Kaskadierung: vorsorgen
Japanisch (eigenes Beispiel)

ビール	を	持って 来-て	おいた
bīru	o	motte ki-te	oita
Bier	ACC	bring-GERUND	leg.PST

‚[ich] habe für Bier gesorgt‘

Das nächste Beispiel illustriert, wie man im Japanischen die bewertende Kaskadierung ‚etwas zu viel tun/überziehen‘ ausdrücken kann:

(14) Kaskadierung: zu viel/überziehen
Japanisch (eigenes Beispiel)
飲み-すぎ-た
nomi-sugi-ta
trink-überzieh-PST
‚[ich] habe zu viel getrunken'

Sehr weitreichend sind die Ausdrucksmöglichkeiten im Deutschen mit Adverbien auf *-erweise* wie *dummerweise*, *lustigerweise*, *merkwürdigerweise*, *komischerweise*, *verblüffenderweise*, *schockierenderweise*. Diese Adverbien sind erstens sehr zahlreich und produktiv ableitbar (zum Beispiel aus Partizipien von Psych-Verben) und können zweitens mit fast beliebigen Handlungsverben kombiniert werden. Ein Beispiel:

(15) Kaskadierung: etwas Unerwartetes tun
Deutsch (eigenes Beispiel)
sie hat unerwarteterweise sofort geantwortet

3.5 Fazit zu den sprachübergreifenden Beobachtungen

Unsere Beispiele lassen sprachübergreifend dieselben höheren Ebenen der Kaskadierung erkennen. Für diese Ebenen stehen nicht nur Verben mit impliziter Kaskadierung zur Verfügung, sondern vor allem sehr allgemeine Mittel aus Wortbildung und Grammatik. Dass gerade das sprachliche Instrumentarium für die Ebenen der Wirkung, des Sozialen und der Bewertung so reichhaltig ist, muss damit zusammenhängen, dass es diese Ebenen sind, die allgemein das Handeln leiten und ihm Bedeutung verleihen. Sie ausdrücken zu können versetzt uns in die Lage, auf den Ebenen von allgemeiner Relevanz zu kommunizieren.

Sprachökonomische Überlegungen erklären zwei grundlegende Befunde. Zum einen gibt es eine Arbeitsteilung zwischen dem Verblexikon und den expliziten höheren Kaskadierungen. Es wäre unökonomisch, das Lexikon durch lauter Verben mit impliziter Kaskadierung zu belasten. Das würde den Verbwortschatz über die Maßen vervielfachen; wir bräuchten zum Beispiel zu jedem Handlungsverb ein zusätzliches, das dasselbe ausdrückt, aber als Gefallen oder Zumutung für jemanden.

Zum andern stellen wir fest, dass sich die vorhandenen Lexikalisierungen fast durchweg auf eine mittlere Ebene beziehen und die unteren, konkreten Ebenen nicht festlegen. Die im Lexikon vorhandenen Handlungskonzepte sind dadurch einerseits schon so abstrakt, dass sie den allgemeinen Relevanzebenen näher sind. Andererseits sind sie auf den konkreten Ebenen so wenig festgelegt, dass sie in Bezug auf mögliche Verwendungskontexte sehr flexibel sind. Das trägt zu der semantischen Stabilität unserer Sprachen in einer sich

ständig verändernden Umwelt bei. Um nur ein Beispiel aufzugreifen: Für das Verb *schreiben*, so wie es seit langem verwendet wird, ist in der Bedeutung nicht festgeschrieben, wie und womit und worauf Schrift erzeugt wird. Deswegen hat die Erfindung von Schreibmaschinen nicht dazu geführt, dass ein neues Verb gefunden werden musste (auch wenn mit *tippen* eines erfunden wurde, das genau das Schreiben mit der Schreibmaschine und später mit Tastaturen bezeichnet, sozusagen eine Abwärtskaskadierung). Wir können sogar sagen, dass jemand „schreibt", wenn er den Text einem Dritten diktiert, oder ihn in ein Gerät spricht, das Sprache erkennt und in geschriebenen Text umwandelt.

3.6 Anwendung in der Fremdsprachenvermittlung

Eine seit langem bekannte und praktizierte Anwendung der Kaskadentheorie in der Fremdsprachendidaktik beruht auf Austins Sprechaktkaskade. Auf ihrem Hintergrund lassen sich Fragen behandeln wie: Mit welchen konventionellen sprachlichen Mitteln realisiert man bestimmte Typen von Sprechakten? Unter welchen Umständen sind bestimmte Sprechakttypen Konvention? Zum Beispiel besteht die konventionelle Anerkennung eines Gefallens in westlichen Kulturen darin, sich zu bedanken, während man sich in Japan entschuldigt.

Die Beobachtungen zu den expliziten Kaskadierungen auf Ebenen der Wirkung, der sozialen Interaktion und des bewerteten Handelns lassen sich unmittelbar als Gegenstand des DaF-Unterrichts aufgreifen: Wie drücke ich aus, dass ich etwas *als Gefallen für jemanden* tue oder, um *mir etwas Gutes zu tun*? Wie drücke ich aus, dass ich eine Handlung an jemanden richte? Was gibt es für Konstruktionen, um die Beschreibung einer Handlung um eine Resultatsangabe zu erweitern? Mit welchen Mitteln lassen sich die vielfältigen Bewertungen einer Handlung oder eines Geschehens ausdrücken? Dafür könnten gezielt bestimmte, oft unscheinbare, Konstruktionen behandelt und ihr Effekt erklärt werden.

4. KASKADEN IN KOMMUNIKATION UND NARRATION

4.1 Kaskaden in der Kommunikation

Ich habe bis zu diesem Punkt die *sprachlichen* Mittel betrachtet, mit denen wir Kaskadierungen ausdrücken können. Dabei blieb außer Betracht, dass Kaskadierung vor allem auf der Ebene der Bewertung oft auch mit paraverbalen Mitteln kommuniziert wird. Mit Stimmgebung, Sprechtempo, Akzentuierungen und Lautstärke, mit Mimik, Gestik und Körperhaltung kommentieren wir

auf der Bewertungsebene die Handlungen, von denen wir reden. Wir sagen vielleicht: „Karl-Heinz hat sein Auto vor unserer Einfahrt geparkt." und drücken dabei unser Missfallen aus, indem wir einen Mundwinkel einziehen. Wir hören jemandem zu, der uns etwas erzählt, was er getan hat, und ziehen die Brauen hoch als Zeichen, dass er uns damit verwundert. So können wir kommunizieren, wie wir die Handlungen des Gegenübers kaskadieren. Vieles von dem liegt in unserer sozialen Verhaltenskompetenz, wäre aber unter Umständen schwierig zu verbalisieren.

4.2 Kaskaden und narrative Literatur

Die Psychologen Vallacher und Wegner haben eingehend untersucht, auf welchen Kaskadenebenen Menschen ihr Tun kategorisieren (Vallacher & Wegner 1984 [2014], 2011). Handeln und dessen Erfolg wird dadurch beeinflusst, welche Ebene der Akteur fokussiert, zum Beispiel die konkreten Ebenen der praktischen Durchführung oder die abstraktere Ebene, gut abzuschneiden oder Erfolg zu haben. In ihrer ‚Theory of Act Identification' wird deutlich, dass Kaskadendenken unser gesamtes Handeln und soziales Verständnis durchdringt und leitet.

Damit wird selbstverständlich auch in der narrativen Literatur gearbeitet. Anders als im Film können in geschriebener Literatur bestimmte Kaskadierungsnuancen nicht oder nur andeutungsweise dargestellt werden. Ein Autor kann bei einem Dialog durch die Wahl des Sprechverbs und durch Adverbien wie *leise*, *zögerlich*, *hastig*, *stockend* die Art zu sprechen deutlicher machen, aber die Nuancen der Stimmgebung, der Dynamik und Akzentuierung des Redens entziehen sich der schriftlichen Darstellung. Dasselbe, vielleicht in noch höherem Maße, gilt für die erwähnten paraverbalen Ebenen der Mimik, Gestik und Körperhaltung.

Alle Handlungen, ob verbal oder nicht, werden im Sinne der Kaskadentheorie von Autorin und Leser mit vielschichtiger Bedeutung ausgestattet. Dabei unterscheiden sich Schreibstile schon darin, auf welchen der elementareren Ebenen körperliche Handlungen beschrieben werden. Noch mehr unterscheiden sie sich darin, in welchem Maße sie im Konkreteren verbleiben oder auch die höheren Kaskadenebenen ausgestalten. Eine voll ausbuchstabierte Kaskadierung der emotionalen und bewertenden Ebene und aller Ebenen der Konsequenzen, die das Handeln der Protagonisten generiert, dürfte unmöglich sein. Und selbst wenn es möglich wäre, könnte der Leser die Lektüre wahrscheinlich nicht ertragen, weil sie ihm keinerlei Interpretationsspielraum mehr lassen würde.

Die Handlung (sic!) eines narrativen Textes wird also immer Deutungslücken lassen, die Leserinnen und Leser durch eigene Kaskadierungen der

Handlungen der Protagonisten füllen. Um die erzählten Handlungen sinnvoll und im Zusammenhang bedeutsam und nachvollziehbar zu machen, werden die Lesenden die Beschreibung des Geschehens mit einem *Kaskadenüberbau* ausstatten.

5. EINHEIT IN DER VIELFALT

Das Denken in Kaskaden macht offensichtlich einen grundlegenden allgemeinen Zug der menschlichen Kognition aus, der uns alle über Sprachen und Kulturen hinweg eint. Kaskaden erfassen, wie wir Handlungen verstehen und wie sie für uns Bedeutungen tragen. Diese Bedeutungen liegen auf den zentralen Ebenen des Bewirkens, des sozialen Handelns, der Bewertung durch andere und des Wertes für uns selbst. Eine Kaskadierung kann zum Beispiel darin bestehen, mit seiner Handlung eine beabsichtigte oder unbeabsichtigte Wirkung zu erzielen, Anerkennung oder Missbilligung zu ernten, oder sich selbst Freude oder Frust zu bereiten. Die sozialen Bewertungen des eigenen Verhaltens sind Sache der Kultur, in der man lebt. Kulturelle Vielfalt beginnt aber nicht erst auf der Ebene der Bewertung, sondern tritt auch in den unterschiedlichen Methoden zutage, wie bestimmte Alltagshandlungen bewerkstelligt werden. Sachverhalte wie ‚ich koche Reis' oder ‚ich setze mich zu Tisch' können je nach Kultur in sehr verschiedenen elementaren Handlungen bestehen. Umgekehrt können konkrete Handlungen unterschiedlich kaskadieren: Vor der Coronakrise wurden in westlichen Kulturen Mund-Nasen-Masken ausschließlich zum Selbstschutz getragen, in Japan dienten sie schon immer dazu zu verhindern, andere zu infizieren.

Wie unsere Beispiele gezeigt haben, manifestiert sich das Kaskadendenken in unserem sprachlichen Instrumentarium. In Anbetracht dessen, dass sich verbale Kommunikation zu einem sehr großen Teil um Handlungen dreht, war das kaum anders zu erwarten. Wir haben gesehen, dass sich der Kaskadenansatz als einender Hintergrund für die semantische Analyse von Verben und Verbkonstruktionen eignet. In jeder der vier Sprachen haben wir lexikalische und grammatische Mittel für spezifische Kaskadierungen vorgefunden. Für die zentralen höheren Ebenen des Bewirkens, des sozialen und des bewerteten Handelns stehen allgemeine Mittel zur Verfügung, die für sehr viele Verben angewandt werden können. Wir finden ähnliche Strategien in den drei betrachteten ostasiatischen Sprachen: Sie verwenden häufig Zweiverbkonstruktionen, bei denen das erste Verb die Ausgangsebene bezeichnet und das zweite eine Kaskadenstufe hinzufügt. Für alle drei Sprachen gibt es sogar semantisch fast gleiche Konstruktionen, um mit einem Zweitverb des Gebens einen Gefallen auszudrücken.

Unabhängig davon, ob eine bestimmte Kaskadierung wie ‚jemandem einen Gefallen tun' mit ähnlichen oder verschiedenen Mitteln ausgedrückt wird, eignet sich der jeweilige Inhalt einer Kaskadierung als tertium comparationis für einen systematischen Vergleich. Dies gilt nicht nur für die Ebene der Sprache, denn Kaskadierung ist kein semantisches Konzept, sondern ein psychologisch-kognitives. Es ermöglicht deshalb auch, neben anderen Anwendungen, kulturelle Vergleiche zum Beispiel im sozialen und politischen Leben oder in der Alltagskultur.

LITERATUR

Austin, John L. (1962): *How to do things with words.* Cambridge, MA (Harvard University Press).

Baayen, R. Harald, Richard Piepenbrock & L. Gulikers (1995): CELEX2 LDC96L14. Web Download. Philadelphia PA (Linguistic Data Consortium).

Chang, Jung-Hsing (2007): Linking semantics and syntax in Mandarin serial verbs: A Role and Reference Grammar account. In: *Language and Linguistics* 8: 235–266.

Dowty, David R. (1979): *Word meaning and Montague Grammar.* Dordrecht (Reidel).

Goffman, Erving (1979): *Footing*. In: *Semiotica* 25: 1–29.

Goldman, Alvin I. (1970): *Theory of human action*. Princeton, NJ (Princeton University Press).

Goldman, Alvin I. (1979): Action, causation, and unity. *Noûs* 13: 261–270.

Lee, Sook-Hee (1992): *The syntax and semantics of serial verb constructions*. Seattle, WA (University of Washington PhD dissertation).

Levin, Beth (1993): *English verb classes and alternations*. Chicago, IL (The University of Chicago Press).

Löbner, Sebastian (2020): Cascades. Goldman's level-generation, multilevel categorization of action, and multilevel verb semantics. In: Sebastian Löbner, Thomas Gamerschlag, Tobias Kalenscher, Markus Schrenk & Henk Zeevat (ed.): *Concepts, Frames and Cascades in Semantics, Cognition and Ontology.* Heidelberg, New York NY (Springer). In Druck.

Löbner, Sebastian (2021): Barsalou-Frames in Wort- und Satzsemantik. In: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Linguisten-Seminar Forum japanisch-germanistische Sprachforschung* 3.

Searle, John R. (1995): *The construction of social reality.* New York, NY (The Free Press).

Stiebels, Barbara (1996): *Lexikalische Argumente und Adjunkte.* Berlin (Akademie Verlag).

Tsai, Wei-Tien Dylan (2012). *High applicatives are not high enough: a cartographic solution.* Paper presented in the 14th China International Conference on Contemporary Linguistics, Xi'an Foreign Language University, Xi'an, May 2012. https://link.springer.com/article/10.1186/s40655-018-0034-y.

Vallacher, Robin S. & Daniel M. Wegner (1985 [2014]): *A theory of act identification*. Hillsdale NJ (Erlbaum). Zitiert nach der Ausgabe 2014: New York, NY (Psychology Press).

Vallacher, Robin R. & Daniel M. Wegner (2011): Action identification theory. In Paul A. M. Van Lange, Arie W. Kruglanski & E. Tory Higgins (ed.): *Handbook of Theories of Social Psychology.* Thousand Oaks, CA (Sage), pp. 327–348.

Korpora

BCC Beijing Language and Culture University Chinese Corpus.

DWDS Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache.

Social video-Austausch über extensiven DaF-Leseunterricht

Vielfalt und Gemeinsamkeiten von Lehrpersonen im internationalen LEELU-Projekt[1]

Karen Schramm (Universität Wien)

1. Problemaufriss

Nicht selten sind DaF-Lehrpersonen weitgehend auf sich allein gestellt, wenn es um die Reflexion ihrer Unterrichtserfahrungen und die damit einhergehende Weiterentwicklung ihrer Lehrkompetenzen im Schulalltag geht. Eine in der Lehrer*innenbildung aktuell intensiv diskutierte Möglichkeit, diese weit verbreitete Einzelkämpferposition von Lehrpersonen zu überwinden und die theoretische Reflexion von Praxiserfahrungen gewinnbringend in sozialer Interaktion zu gestalten, stellen professionelle Lerngemeinschaften dar, in denen Lehrpersonen videographierte Ausschnitte eigenen Unterrichts präsentieren und im Kolleg*innenkreis zur Diskussion stellen. Diese im englischsprachigen Diskurs auch als Videoclubs bezeichneten Aus- und Fortbildungsformate zeichnen sich durch ihre große Praxisnähe und die eigeninitiative Problemfokussierung seitens der Lehrpersonen aus. Sie zielen auf die kollaborative Entwicklung der professionellen Unterrichtswahrnehmung, welche als wichtiger Einflussfaktor auf das tatsächliche Handeln im Klassenzimmer modelliert wird (s. einführend Weger 2019).

Vor diesem Hintergrund wurde im internationalen Projekt *Lehrkompetenzentwicklung für extensiven Leseunterricht* (LEELU, 2016–2019, https://www.leelu.eu/) ein Austausch von europäischen DaF-Lehrpersonen in drei verschiedenen Ländern im Blended-Learning-Format initiiert, bei dem sie kurze Ausschnitte aus eigenen Unterrichtsaufnahmen zur problemfokussierten Annotation und Diskussion seitens der Kolleg*innen bereitstellten. Dieser Beitrag geht der Frage nach, wie die Vielfalt und die Gemeinsamkeiten der lehrpersonenseitigen Perspektiven auf den jeweiligen DaF-Unterricht bei einem

[1] Dieses Projekt wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung trägt allein die Verfasserin; die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.

solchen Austausch per *social video* zur Lehrkompetenzentwicklung der Beteiligten beitragen. Der zweite Abschnitt führt dazu kurz grundlegend in den Forschungsstand zum Videoeinsatz in der Lehrer*innenbildung ein, und Abschnitt 3 stellt die Gesamtkonzeption des LEELU-Projekts und die dabei generierte, für diesen Beitrag relevante Datenbasis vor. Abschnitt 4 beleuchtet dann auf der Grundlage dieser triangulierten Daten das Potenzial von *social-video*-Austausch für die Aus- und Fortbildung von DaF-Lehrpersonen.

2. FORSCHUNGSSTAND ZUM VIDEOEINSATZ IN DER LEHRER*INNENBILDUNG

Inspiriert durch eine lebhafte Diskussion in der Lehrer*innenbildung und verschiedenen Fachdidaktiken (s. einführend den aktuellen Überblick von Hamel/Viau-Guay 2019) hat auch in der Fremdsprachendidaktik eine entsprechende Auseinandersetzung mit den Chancen und Grenzen des Einsatzes von Videos in der Aus- und Fortbildung von Lehrkräften eingesetzt. Schramm/Bechtel (2019) unterscheiden diesbezüglich (1) den Einsatz von Videos als Referenzobjekte zur Illustration theoretischer Konzepte am konkreten Unterrichtsbeispiel, (2) den Einsatz von Videos als Grundlage der professionellen Reflexion des Lehrer*innenhandelns bzw. als Fälle und (3) den Einsatz von Videos als Evaluationsgrundlage. Im Zentrum dieses Beitrags steht die zweite Funktion, bei der in der reflexiven Auseinandersetzung mit einem videographierten Unterrichtsausschnitt praktisches Handlungswissen und theoretische Konzepte miteinander verknüpft und zu Professionswissen zusammengeführt werden sollen. Massler et al. (2009: 165f.) führen folgende drei Formate an, in der diese Auseinandersetzung stattfinden kann (vgl. ähnlich auch Janík/Minaříková/Najvar 2013):

- *Video-Clubs*, auch *video study groups* oder *lesson study groups* genannt, bieten Lehrenden die Möglichkeit, gemeinsam Videomitschnitte eigenen oder fremden Unterrichts anzusehen. Die Gruppe wird dabei als reflexive Gemeinschaft verstanden. […]
- *Video-Analyse-Werkzeuge* sind Hypermedia-Programme, die es dem Benutzer erlauben, Videomaterial, vorzugsweise sein eigenes, mit Texten (z. B. Transkripten), Bildern oder Kommentaren zu versehen. Ziel ist es, Lehrenden zu einer eigenständigen Analyse des Unterrichts zu verhelfen. […]
- *Video-Netzwerke/Videobasierte Lernplattformen* binden Software zur Analyse von Unterrichtsvideos in virtuelle Plattformen ein. Dadurch stehen den Benutzern über Netzwerke und das Internet große Mengen an Videos zur gemeinsamen Sichtung, Kommentierung und Bearbeitung zur Verfügung. […]

Im Konzept des Video-Clubs, das für das für LEELU-Projekt wegweisend war, spielen die Elemente der Erfahrungsbasiertheit und der Ko-Konstruktion neuen Wissens in kollegialer Kooperation eine zentrale Rolle. Erfahrungsbasiertheit von Lehrer*innenbildungsangeboten bedeutet, dass Unterrichtserfahrungen und praktisches Handlungswissen der beteiligten Lehrpersonen den Ausgangspunkt der gemeinsamen Aus- und Fortbildungsarbeit bilden; dies soll den Transfer der diskutierten methodischen Vorgehensweisen in praktisches Unterrichtshandeln ermöglichen.[2] Der ko-konstruktive Charakter des Videoclubs besteht darin, dass die Reflexion und die Restrukturierung des Wissens im gemeinsamen Gespräch erfolgen. Hamel/Viau-Guays (2019: 10) Literaturüberblick zufolge ist dies ein Vorgehen, das die beteiligten Lehrpersonen gegenüber der individuellen Auseinandersetzung mit den Videoausschnitten in schriftlicher Form bevorzugen. Ziel hierbei ist es, die verschiedenen Wissensbestände und Perspektiven der beteiligten Lehrer*innen zusammenzuführen und dabei für die Lehrpersonen einen kollegialen Rahmen zu schaffen, in dem sie ihr individuelles professionelles Handlungswissen verbalisieren, hinterfragen und weiterentwickeln können.

Die Befunde bisheriger empirischer Studien deuten auf Lerneffekte bei videobasierter Reflexion in Bezug auf professionelle Unterrichtswahrnehmung und Reflexionstiefe sowie auch auf Veränderungen der Lehrkonzeption und des tatsächlichen Unterrichtshandeln hin (s. Hamel/Viau-Guay 2019: 7f.). Als Beispiel für eine empirische Studie zum Einsatz von Videoclubs in der Fremdsprachenforschung sei die Pionierarbeit von Wipperfürth (2016) angeführt, die den kritischen Austausch von Englischlehrpersonen auf der Grundlage von Transkripten eigenen videographierten Unterrichts begleitete und dieser Kooperationsform nach ihrer umfassenden Untersuchung großes Potenzial für eine phasenübergreifende Lehrer*innenbildung beimisst. Für die praktische Gestaltung solcher Videoclubs ist die Frage nach der Moderation der Gespräche und der Interaktion der Teilnehmenden bei der Ko-Konstruktion zentral; inzwischen liegen aus anderen Fachdidaktiken auch schon erste pragmalinguistische Untersuchungen zu der Frage vor, wie die Ko-Konstruktion von Wissen in Gesprächen über videographierten Unterricht verläuft (s. Arya/Christ/Chiu 2014 und Dobie/Anderson 2015).

[2] Birnbaum/Kupke/Schramm (2016) zeichnen die entsprechende Diskussion zur Erfahrungsbasiertheit in der fremdsprachendidaktischen Lehrer*innenbildung nach und verbinden sie im PES/VRIAS-Sequenzmodell mit dem Einsatz von Videoausschnitten (SV = Simulation/Video), dem Phasen der Problemorientierung (P) und des Austauschs über diesbezügliche Erfahrungen (E) vorausgehen sollten und dem anschließend Phasen der Reflexion (R), des theoretischen Inputs (I), der praktischen Anwendung (A) und der Sicherung (S) folgen.

3. ÜBERBLICK ÜBER DAS LEELU-PROJEKT UND DATENGRUNDLAGE

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsstands war das LEELU-Projekt darauf ausgerichtet, das Potenzial von Kooperation – wie von Legutke/Schart (2016: 28) vorgeschlagen – dazu zu nutzen, „ein Gegenmodell [zu] schaffen zur Lehrperson als Einzelkämpfer und zur Tendenz der Privatisierung von Klassenräumen" und „für Novizen de[n] Lehrberuf als eine professionelle Gemeinschaft […] erfahrbar [zu machen], in die sie bereits während der Ausbildung durch aktive Teilnahme hineinwachsen". Die im LEELU-Projekt angebotenen Austauschformate und Videoclubs wurden nach einer gemeinsamen einwöchigen Präsenzphase über einen Zeitraum von sieben Monaten für neun Zweierteams von angehenden und erfahrenen Lehrpersonen gestaltet, die in neun verschiedenen Schulen in Budapest (Ungarn), Palermo (Italien) und Utrecht (Niederlande) im DaF-Unterricht der zehnten Jahrgangsstufe tätig waren und dort jeweils zu zweit unterrichteten. Diese Paare wählten videographisch dokumentierte Ausschnitte aus ihrem Unterricht für die Reflexion im Kolleg*innenkreis aus. Das LEELU-Konzept sah zwei einstündige Besprechungen der videographierten Unterrichtsaufnahmen pro Monat in der Partnerkonstellation vor. Bei diesen Gesprächen zu zweit wählten die Lehrpersonen Unterrichtssequenzen aus, die sie mittels einer digitalen Plattform zur Annotation seitens der Kolleg*innen und zur problemorientierten Diskussion in Kleingruppen bereitstellten. So nahm jede Lehrperson auch an drei Videokonferenzen in einer Sechser-Gruppe im nationalen Team und drei Videokonferenzen ebenfalls in Sechser-Gruppen in internationaler Zusammensetzung teil. Die nationalen und internationalen Videokonferenzen fanden monatlich abwechselnd statt.[3] Inhaltlich stand dabei der Versuch im Mittelpunkt der Gespräche, in den neun LEELU-Klassen ein extensives Leseprogramm im Umfang von mindestens zweimal 20–30 Minuten Lesezeit pro Woche einzuführen.[4]

Auf der Grundlage der protokollierten Zweier-Gespräche (9 Paare à 14 einstündige Sitzungen) und des regelmäßigen *social video*-Austauschs der Lehrpersonen (18 einstündige Videokonferenzen) war es möglich, die emi-

[3] Eine genauere Darstellung des Projekts und der Kommunikationsabläufe findet sich in Schramm/Dawidowicz/Hofmann (2019) sowie in Dawidowicz et al. (2019).

[4] Obwohl das extensive Lesen ein empirisch fundiertes Vorgehen zur Förderung der fremdsprachlichen Lesekompetenz ist (Jeon/Day 2016), wird es jedoch bisher im DaF-Unterricht vergleichsweise selten eingesetzt. Im LEELU-Projekt erprobte das Team deshalb dieses Konzept in einem Umfang von zwei Stunden wöchentlich über einen Zeitraum von sieben Monaten (s. zur diesbezüglichen LEELU-Konzeption Abitzsch et al. 2019). Im Rahmen eines Quasi-Experiments wurden die Variablen Sprachstand, Lesemotivation und wahrgenommene Lesestrategien in den neun LEELU-Experimentalklassen im Vergleich zu neun Kontrollgruppen untersucht.

sche Perspektive der beteiligten Lehrpersonen auf das an den Schulen neu eingeführte extensive Leseprogramm nachzuvollziehen. Im Zentrum der Auswertung für diesen Beitrag standen Grobtranskripte der neun internationalen Videokonferenzen; flankierend wurden Daten von longitudinalen Online-Befragungen der 18 Lehrpersonen zu drei Zeitpunkten im Projektverlauf (Dawidowicz et al. 2019) und retrospektive Interviews mit drei Lehrpersonen (Hofmann in Vorb.) herangezogen.

4. *SOCIAL-VIDEO*-AUSTAUSCH DER LEHRPERSONEN

In diesem Abschnitt sollen die Befunde zur Forschungsfrage nach der Perspektivenvielfalt im *Social-Video*-Austausch präsentiert werden. Zunächst werden dazu zwei exemplarische Transkriptausschnitte vorgestellt, die einen konkreten Eindruck von der Interaktion der Lehrpersonen vermitteln (s. Abschnitt 4.1). Anschließend werden die übergreifenden Analyseergebnisse dargelegt (s. Abschnitt 4.2).

4.1 Transkriptbeispiele für Handlungsinitiativen der LEELU-Teammitglieder

Der erste Transkriptausschnitt „Duplikate" zeigt, wie eine Lehrerin mit dem Pseudonym U1 die Initiative ergreift, um den Kolleg*innen von einer interessanten Einsicht zu berichten. Sie bezieht sich dabei auf „zwei Bücher, die auch doppelt im Angebot stehen" (Turn 1), was ein zufälliger Ausnahmefall war, da ansonsten jeweils nur ein Exemplar der LEELU-Bücher[5] pro Klassenzimmer zur Verfügung stand. Sie berichtet, dass diese „Duplikate" von zwei Schülerinnen „parallel" gelesen wurden (Turn 1). Gemeinsam mit ihrer Praktikantin konnte sie beobachten, dass dieses parallele Lesen für die „schwächer[e]" Schülerin (Turn 3) „eine wirklich unglaublich große Unterstützung und Hilfe war" (Turn 1). Sie erläutert, dass die Schülerinnen sich in den Pausen über die Bücher „austauschen" (Turn 3) konnten, und nutzt dazu eine wörtliche Wiedergabe ihrer gegenseitigen Fragen: „Wo bist du jetzt? Wo stehst du jetzt? Was ist jetzt passiert?" (Turn 3). Diesen Austausch betrachtet sie als „praktische Unterstützung" und an späterer Stelle evaluiert sie ihn erneut als „eine wirklich unglaublich große Unterstützung und Hilfe" (Turn 3). Aufgrund dieser Beobachtung spricht sie für zukünftige extensive Leseprogramme die folgende Empfehlung aus: „Also, das würde ich schon für die Zukunft empfehlen. Dass vielleicht noch mehr Duplikate erscheinen im Angebot […]." Kurz

[5] Der Bücherkatalog kann auf der LEELU-Webseite eingesehen werden: https://www.leelu.eu/buecherkatalog/.

klingt dabei der Konflikt an, dass das Lesen von Duplikaten die eigene Bücherwahl einschränkt, doch bei „denjenigen, die sowieso nur so frei ein Buch auswählen/nach einem Buch greifen, also nicht so richtig bewusst" (Turn 3), erscheint ihr dieser Aspekt der Unterstützung in der sozialen Interaktion nachgeordnet.

Transkriptausschnitt 1 „Duplikate"

(01) U1: Ja, da möchte ich noch ganz kurz ein Thema ansprechen, nämlich diese Duplikate. Es gibt ja zwei Bücher, die auch doppelt im Angebot stehen. Und bei einem/bei zwei Mädchen konnten wir ja feststellen, dass es eine wirklich unglaublich große Unterstützung und Hilfe war, dass sie ja parallel dasselbe Buch gelesen haben.

(02) M: Wie interessant.

(03) U1: Und es kam dann auch vor der Stunde/nach der Stunde dazu, dass sie festgestellt haben: „Wo bist du jetzt? Wo stehst du jetzt? Was ist jetzt passiert?" Und das eine Mädchen ist ja etwas schwächer als das andere. So kam dann auch diese praktische Unterstützung, weil sie ja so ähnlich in dem gleichen Tempo gelesen haben und dann doch vieles miteinander dann doch austauschen konnten. Also, das würde ich schon für die Zukunft empfehlen. Dass vielleicht noch mehr Duplikate erscheinen im Angebot, weil das ja wirklich, bei denjenigen, die sowieso nur so frei ein Buch auswählen / nach einem Buch greifen, also nicht so richtig bewusst, bei denen kann das wirklich eine ganz große Hilfe sein, dass auch die Freundin, der Freund, je nachdem, dasselbe Buch liest.

Legende
U1: Lehrperson aus Ungarn
M: Moderatorin

Das zweite Beispiel „Platz" zeigt den Fall, dass eine Lehrerin (N1) den Bericht einer anderen Kollegin (U1) für sich gewinnbringend auswertet und zu diesem Zweck auch gezielt Nachfragen stellt. Die Lehrperson U1 berichtet von einer Beratungserfahrung in Form eines „ganz kurze[n] und leise[n] Gesprächs" (Turn 1), die sich auf die Buchauswahl einer Schülerin mitten in der Lesephase bezieht. Beratungsgespräche fanden in der Regel vorzugsweise zu Beginn und am Ende der Lesephase statt[6], doch an dieser Stelle wird bei der Beratung während der Lesephase der Konflikt von U1 zwischen der Rolle als „Lehrerin", die als Ansprechpartnerin für Beratung auch in der Lesephase zur Verfügung steht, und als „Mitlesende", die als Vorbild selbst in die Lektüre vertieft ist, angesprochen (Turn 1). Die Lehrerin N1 ergreift nach diesem Bericht die Initiative und vergewissert sich, dass U1 „also nicht gelesen" hat

[6] Eine empirische Analyse von Beratungssequenzen im LEELU-Projekt findet sich in Hoffmann (2019).

(Turn 2). Die Lehrperson U2, die Praktikantin bei U1 ist, erläutert daraufhin in Turn 3 und 5, dass U1 durchaus gelesen habe und „nur der Platz […] anders [war]". N1 sagt daraufhin: „Okay, ja, genau, das habe ich gedacht, ja." (Turn 6). Diese Aussage muss auf den Sitzplatz von U1 bei den Büchern statt im Kreis der lesenden Schüler*innen bezogen sein, da N1 ja ihre Vermutung ausgedrückt hatte, dass U1 *nicht* gelesen habe. Hier wird deutlich, dass die Lehrerinnen gemeinsam Wissen über den Einfluss ihrer Sitzplatzwahl auf die Interaktion mit den Schüler*innen konstruieren und dass N1 diese kausalen Beziehungen während des Berichts von U1 mitdenkt und durch ihre Nachfragen an die Oberfläche des Gesprächs holt. U1 präzisiert daraufhin in Turn 7 bezüglich ihres nonverbalen Verhaltens: „Da habe ich auch gelesen, aber dann nicht mehr so vertieft. Also, ich blickte auf." An dieser Stelle sieht N1 ihre kausale Interpretation bestätigt, wie an Turn 8 („Ja, genau.") deutlich wird.

Transkriptausschnitt 2 „Platz"

(01) U1: Ich saß bei den Büchern und eine Schülerin hat das Lesen beendet und sie kam gleich zu mir. Und, ja, ganz ohne Laute, also nonverbal hat sie mir gezeigt, dass sie sich etwas Neues wählen möchte. Und da habe ich ganz leise sie beraten. „Soll ich dir helfen, um einen neuen Titel auszusuchen?" „Ja, bitte, ja, ja." „Dieses oder andere, was gefällt dir?" „Nein, ich nehme dieses." Da kam ein ganz kurzes und leises Gespräch. Aber da war ich als Lehrerin da und nicht als Mitlesende.
(02) N1: Ja, okay, ja. Okay, also, aber als Lehrperson hast du also nicht gelesen?
(03) U2: Doch, sie hat gelesen, nur der Platz war anders.
(04) N1: Entschuldigung?
(05) U2: Also U1 hat gelesen, aber sie hatte an einem anderen Platz gesessen.
(06) N1: Okay, ja, genau, das habe ich gedacht, ja.
(07) U1: Da habe ich auch gelesen, aber dann nicht mehr so vertieft. Also, ich blickte auf.
(08) N1: Ja, genau.

Legende
U1, U2: Lehrpersonen aus Ungarn
N1: Lehrperson aus den Niederlanden
M: Moderatorin

4.2.1 Befunde zur videobasierten Interaktion in der professionellen Gemeinschaft

Die beiden Transkriptbeispiele verdeutlichen die Handlungsinitiative der Lehrpersonen bei dem Versuch, ihre Unterrichtserfahrungen in der kollegialen Kooperation auszuwerten. Diese Handlungsinitiative wird auch an vielen weiteren Belegstellen deutlich. Es handelt sich dabei erstens um Gesprächszüge, die als aktives Zuhören charakterisiert werden können: Die Lehrpersonen zeigen Widersprüche auf und verdeutlichen damit ihr Mitdenken; sie lo-

ben Ideen und Praktiken anderer (insb. jüngerer Teammitglieder); sie erkennen Phänomene, die ihnen aus dem eigenen Unterricht bekannt sind, in Ausschnitten fremden Unterrichts wieder; sie vergleichen das Geschehen aus fremden Unterrichtsausschnitten mit ihrem eigenem Unterricht; sie nehmen Bezug auf die vor der Konferenz angefertigten Videoannotationen, und sie unterbreiten den Kolleg*innen direkte Vorschläge für Handlungsalternativen.

Über dieses aktive Zuhören hinaus wird in den Transkripten aber auch ihre eigene Handlungsorientierung deutlich. Sie formulieren Probleme und stellen den Kolleg*innen dazu Fragen; insbesondere interessiert sie, ob Probleme, die sie selbst erlebt haben, an anderen Standorten ebenfalls aufgetreten sind. Sie äußern ihren Kolleg*innen gegenüber konkrete Gesprächswünsche und fragen nach der persönlichen Zufriedenheit mit den angebotenen Lösungsvorschlägen. Nach Berichten, die ihnen interessant erscheinen, haken sie mit Blick auf eigene Handlungsoptionen genauer nach; auch klären sie gezielt, ob bestimmte Vorgehensweisen an einem anderen Standort schon ausprobiert wurden. Sie benennen explizit Anregungen, die sie aus fremdem Unterricht in das eigene Handeln übernehmen wollen, sowie auch generell Veränderungspläne, über die sie für ihr eigenes Klassenzimmer nachdenken. Schließlich nehmen sie auch Evaluationen der von den Kolleg*innen vorgestellten Handlungsalternativen für den eigenen Kontext vor und fordern die Besprechung von Themen, die sie interessieren, eigeninitiativ ein.

Angesichts dieses engagierten Gesprächsverhaltens erbrachte die kollegiale Kooperation im LEELU-Projekt zahlreiche Einsichten dahingehend, wie die praktische Umsetzung des extensiven Leseprogramms (besser) gelingen kann. Tabelle 1 listet eine Auswahl dieser lehrpersonenseitig generierten Vorschläge auf, die in Abitzsch et al. (2019: 25ff.) umfassender dargestellt sind. Sie veranschaulicht, dass das LEELU-Team sich zu in der Praxis erlebten Herausforderungen und möglichen oder bereits erprobten Lösungen gewinnbringend austauschte. Auf diese Weise unterstützte sich das Team gegenseitig bei dem innovativen Versuch, das extensive Leseprogramm durchzuführen, mit dem an den Schulen bis dahin noch keine Erfahrungen vorlagen.

Problem	**Lösungsvorschläge des LEELU-Teams**
fehlende Möglichkeiten zur Unterbringung der Bücher	Bücherschrank im Klassenzimmer, Rollkoffer, Schulbibliothek
zeitaufwändige Entnahme und Rückgabe der Bücher	Auslage auf gut zugänglichen Tischen, personalisierte Lesezeichen/Klebezettel
eingeschränkter Zugang zu Büchern und Beratung	Einrichten von Durchgangslücken in der Sitzordnung, Freiheiten bei der Platzwahl, Experimentieren mit Kreis- und Tischinselformen

Problem	Lösungsvorschläge des LEELU-Teams
individuell unpassende Buchauswahl	Buchpräsentationen, einsehbare Bewertungen anderer Schüler*innen (Dokumente, Clouds und Poster), Beratungs- und Reflexionsgespräche, Hinweise auf Filterfunktionen im Bücherkatalog, Vorauswahl durch Lehrperson
sprachliche Herausforderungen bei der Lektüre (insb. Wortschatz)	direkte Hilfe (z. B. Übersetzung), Verweis auf Lesestrategien und entsprechende Poster, Verweis auf „passendere" Bücher mit geringeren lexikalischen Anforderungen
Rollenkonflikte der Lehrperson (Aufsicht vs. Leser*in vs. Berater*in)	Standortwechsel, Identifizieren geeigneter Beratungsmomente, Einzelberatung auf der Grundlage von Bücherdokumentation, Beratungsgespräche im Klassenverband
Schwierigkeiten beim Übergang in die Lesephase bzw. beim Herstellen einer konzentrierten Leseatmosphäre	Rituale und Signale (z. B. Triangel, Musik, Raumwechsel), Wegpacken des Handys und anderer konzentrationsbeeinträchtigender Gegenstände

Tab. 1: Einsichten des LEELU-Teams zur Gestaltung des extensiven Leseprogramms (Auswahl aus Abitzsch et al. 2019)

Bei der Analyse der Videokonferenztranskripte zeigten sich auch Hinweise auf Problembereiche, von denen die folgenden zwei am deutlichsten waren:

(1) In Bezug auf die Medienkompetenzen kommen die Lehrpersonen immer wieder an ihre Grenzen, was sich bei den Videokonferenzen an zahlreichen technischen Pannen und Problemen zeigt, die aber wiederum auch gegenseitige Tipps initiieren und damit Lernchancen generieren. Dieser Befund wurde auch durch die online-Befragungen untermauert, bei denen deutlich wurde, dass die erfahrenen Lehrpersonen das Schneiden und Hochladen der Videos in vielen Fällen an die angehenden Lehrpersonen, die in der Regel höhere Medienkompetenzen aufwiesen, delegierten, obwohl dies im LEELU-Konzept nicht vorgesehen war.

(2) Der Zeitrahmen von 20 Minuten für die Diskussion eines Videoausschnitts bzw. eines damit fokussierten Problems erweist sich als zu knapp bemessen. In den Transkripten finden sich zahlreiche Gesprächsbeiträge, die den Zeitdruck thematisieren oder deutlich werden lassen. Auch in den Interviews (Hofmann in Vorb.) sprechen die Lehrpersonen ihre Wahrnehmung an, dass mehr Zeit für die Diskussion hilfreich gewesen wäre.

Darüber hinaus zeigte sich bei der Bewertung der verschiedenen Gesprächskonstellationen durch die LEELU-Lehrpersonen, dass die unmittelbar nach dem Unterricht erfolgten Gesprächen in Zweierkonstellationen die größte Bedeutung für die eigene Entwicklung beigemessen wird (s. Abb. 1).

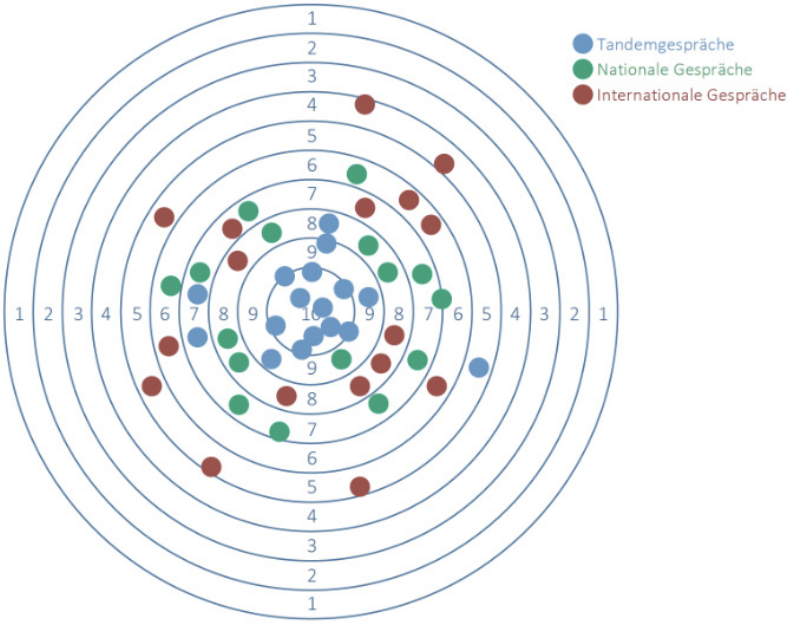


Abb. 1: Bewertung der Gesprächskonstellationen durch die LEELU-Lehrpersonen (10=höchstbedeutsam, 1=wenig bedeutsam für die persönliche Entwicklung) (aus: Dawidowicz et al. 2019: 40)

In einer retrospektiven Befragung von drei LEELU-Teammitgliedern drei Monate nach Abschluss der Intervention erhielt Hofmann (in Vorb.) zusätzlich u. a. Hinweise darauf,

- dass die Annotationen von den Lehrpersonen als nicht so nützlich und motivierend wie die Diskussionen erlebt wurden,
- sich die Lehrpersonen für die eigene Weiterentwicklung mehr kritische Kommentare der Kolleg*innen gewünscht hätten und dass die Lehrpersonen insbesondere in den internationalen Videokonferenzen zurückhaltend mit ihrer Kritik waren,
- dass die angehenden Lehrpersonen aufgrund hierarchischer Aspekte zurückhaltend mit eigenen Beiträgen waren, und dies insbesondere bei den internationalen Videokonferenzen.

5. FAZIT

Unter den aktuell diskutierten videobasierten Vorgehensweisen in der Lehrer*innenbildung zeichnet sich die Diskussion eigener Unterrichtsaufnahmen im Kolleg*innenkreis durch ihre Erfahrungsbasiertheit und die interaktive Ko-Konstruktion von Professionswissen aus. Im LEELU-Projekt wurde dieses auch als Videoclub bezeichnete Verfahren in verschiedenen Gesprächskonstellationen – teils zu zweit in Präsenztreffen und teils in durch Annotationen vorbereiteten Videokonferenzen von je sechs Personen – dazu genutzt, die Einführung eines extensiven Leseprogramms an neun verschiedenen Schulen zu unterstützen. Die im LEELU-Projekt generierten und triangulativ ausgewerteten Daten deuten darauf hin, dass die beteiligten Lehrpersonen bei diesem Vorgehen einen hohen Grad an Handlungsinitiative entwickelten und die Kommunikationsangebote zu gewinnbringender Reflexion nutzten.

Für die zukünftige Gestaltung ähnlicher Angebote lassen sich zur Weiterentwicklung der LEELU-Konzeption auf dieser Datengrundlage folgende Empfehlungen aussprechen:

- Die videobasierten Präsenzgespräche in der Zweierkonstellation zwischen Praktikantin und erfahrener Lehrperson direkt nach dem Unterricht sind zentral; sie wurden von den beteiligten Lehrpersonen als am gewinnbringendsten bewertet.
- Die Videobearbeitung (d. h. Schnitt und Hochladen auf die *social-video*-Plattform) sollte den Lehrpersonen nach Möglichkeit vom Projektteam abgenommen werden; die Lehrpersonen evaluieren sie als zu arbeitsaufwändig.
- Die Videokonferenzgespräche sind gegenüber den Annotationen stärker zu gewichten; die Lehrpersonen erleben die Gespräche als zielführender als die schriftlichen Videoannotationen. Dabei erweist sich für die Diskussion der 3–5minütigen Ausschnitte ein Zeitrahmen von je 20 Minuten als zu knapp bemessen.
- Bei Videokonferenzgesprächen zwischen Kolleg*innen aus einer Stadt bzw. einem gemeinsamen Bildungssystem fällt es den Lehrpersonen tendenziell leichter, Kritik zu äußern und hierarchiefrei zwischen angehenden und erfahrenen Lehrpersonen zu kommunizieren, als dies bei internationalen Gruppenzusammensetzungen der Fall ist.

LITERATUR

Abitzsch, Doris / van der Knaap, Ewout / Abbate, Roberta / Dawidowicz, Marta / Feld-Knapp, Ilona / Hoffmann, Sabine / Perge, Gabriela / Schramm, Karen (2019): Freies Lesen im LEELU-LehrerInnenbildungsprojekt. Vom Forschungsstand zu einer Handreichung für den Unterricht. Online: https://leelu.eu/wp-content/uploads/sites/164/2019/08/Konzeptpapier-zum-Freien-Lesen-im-LEELU-Projekt-Endfassung-2019.pdf

Arya, Poonam / Christ, Tanya / Chiu, Ming Ming (2014): Facilitation and teacher behaviors. An analysis of literacy teachers' video-case discussions. In: *Journal of Teacher Education*, 65.2, 111–127. https://doi.org/10.1177/0022487113511644.

Birnbaum, Theresa / Kupke, Juana / Schramm, Karen (2016): Das SERA/ESRA-LehrerInnenbildungsmodell revisited: Konzeption und Evaluation einer Weiterbildungsreihe zur Sprachsensibilisierung von Lehrpersonen in der beruflichen Qualifizierung. In: Klippel, Friederike (Hrsg.), *Teaching languages – Sprachen lehren*. Münster: Waxmann, 145–161.

Dawidowicz, Marta / Schramm, Karen / Abitzsch, Doris / Feld-Knapp, Ilona / Hoffmann, Sabine / Perge, Gabriella / van der Knaap, Ewout (2019): Erfahrungsbasiertheit, kollegiale Kooperation und videobasierte Reflexion als Prinzipien des LEELU-LehrerInnenbildungsprojekts. Online: https://leelu.eu/wp-content/uploads/sites/164/2019/08/Konzeptpapier-zur-Lehrerbildungsma%C3%9Fnahme-im-LEELU-Projekt-Endfassung-2019.pdf.

Dobie, Tracy / Anderson, Eleanor (2015): Interaction in teacher communities: Three forms teachers use to express contrasting ideas in video clubs. In: *Teaching and Teacher Education*, 47, 230–240. https://doi.org/10.1016/j.tate.2015.01.003.

Hamel, Christine / Viau-Guay, Anabelle (2019): Using video to support teachers' reflective practice: A literature review. In: *Cogent Education*, 6.1, 1673689. Online: https://doi.org/10.1080/2331186X.2019.1673689.

Hofmann, Katrin (in Vorb.): Videogestützte Lehrpersonengespräche über DaF-Unterricht. Eine Interviewstudie zu Paar- und Gruppeninteraktionen.

Hoffmann, Sabine (2019): Beratung beim Extensiven Lesen im DaF-Unterricht. In: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, 2/2019, 427–457. Online: https://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif/article/download/983/981.

Janík, Tomáš / Minaříková, Eva / Najvar, Petr (2013): Der Einsatz von Videotechnik in der Lehrerbildung. Eine Übersicht leitender Ansätze. In:

Riegel, Ulrich / Macha, Klaas (Hrsg.), *Videobasierte Kompetenzforschung in den Fachdidaktiken.* Münster: Waxmann, 63–78.

Jeon, Eun-Young / Day, Richard (2016): The effectiveness of ER on reading proficiency. A meta-analysis. In: *Reading in a Foreign Language,* 28.2, 246–265. Online: http://www.nflrc.hawaii.edu/rfl/October2016/articles/jeon.pdf.

Legutke, Michael / Schart, Michael (2016): Fremdsprachliche Lehrerbildungsforschung: Bilanz und Perspektiven. In: Legutke, Michael / Schart, Michael (Hrsg.), *Fremdsprachendidaktische Professionsforschung: Brennpunkt Lehrerbildung.* Tübingen: Narr Francke Attempto, 9–46.

Massler, Ute / Henning, Jan / Plötzner, Rolf / Huppertz, Peter (2009): Video-Werkzeuge für die kooperative Reflexion von Lehrkompetenzen. In: Hietzge, Maud / Neuber, Nils (Hrsg.), *Schulinterne Evaluation. Impulse zur Selbstvergewisserung aus sportpädagogischer Perspektive.* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 161–173.

Schramm, Karen / Bechtel, Mark (2019): Zur Einführung in den Themenschwerpunkt Videobasierte Lehre in der Fremdsprachendidaktik. In: *Fremdsprachen Lehren und Lernen*, 49.1, 3–13. Online: https://doi.org/10.2357/FLuL-2019–0001.

Schramm, Karen / Dawidowicz, Marta / Hofmann, Katrin (2019): Erfahrungsbasiertheit, kollegiale Kooperation und videobasierte Reflexion als Prinzipien des LEELU-LehrerInnenbildungsprojekts. In: Raitaniemi, Mia / Acke, Hanna / Helin, Irmeli / Schlabach, Joachim / Schmidt, Christopher M. / Wagner, Doris / Zichel-Wessalowski, Jana (Hrsg.), *Tagungsband der finnischen Germanistik in Turku 2017: Finnische Beiträge zur Germanistik.* Frankfurt/M.: Peter Lang, 51–66.

Weger, Denis (2019): Professional Vision – State of the art zum Konstrukt der professionellen LehrerInnenbildung. In: *Fremdsprachen Lehren und Lernen*, 48.1, 14–31. Online: https://doi.org/10.2357/FLuL-2019–0001.

Wipperfürth, Manuela (2016): *Professional vision in Lehrernetzwerken. Berufssprache als ein Weg und ein Ziel von Lehrerprofessionalisierung.* Münster: Waxmann.

Von der Philosophie im DaF-Unterricht zur Philosophie des DaF-Unterrichts[1]

Holger Steidele (Tamkang University, New Taipei City)

0. Einleitung

Bei dem vorliegenden Thema geht es um die Frage, ob der Sprachunterricht Deutsch an Universitäten des zielsprachenfernen Auslands mehr sein kann als bloße Sprachvermittlung oder bloße Vermittlung von Sachwissen. Die Antwort, die hier gegeben wird, lautet: Ja, der Fremdsprachenunterricht Deutsch kann mehr sein. Der Text ist in zwei Teile gegliedert: in einen allgemeinen ersten Teil und einen speziellen zweiten Teil. Ich beginne im allgemeinen Teil mit ein paar Anmerkungen über unsere Zeit, gehe dann auf das Lernen von Fremdsprachen ein und komme schließlich im zweiten Teil auf die Philosophie im DaF-Unterricht an zielsprachenfernen Universitäten ostasiatischer Demokratien zu sprechen, in denen die Philosophie, so hier das Plädoyer, nicht nur als bloßer Gegenstand des Unterrichts betrachtet werden kann, sondern als inhärenter Teil des Fremdsprachenunterrichts selbst, der seinerseits als ein philosophischer Prozess verstanden werden kann, der einen Beitrag zu leisten vermag, Lernende und Lehrende gleichermaßen mit sich selbst zu konfrontieren und ein philosophisches Miteinander zu konstituieren – ganz parallel zum Aufbau sprachlichen Wissens. Ein kurzes Fazit in 3. schließt meine Überlegungen ab.

1. Allgemeiner Teil: Die sich verändernde Welt und der Mensch als solcher

1.1. Werfen wir einen Blick auf die Welt als solche, können wir mit Arthur Schopenhauer, dem Stammvater des Irrationalismus, konstatieren: „der Wechsel allein ist das Beständige“[2]. Diesen an und für sich harmlosen Satz aus

[1] Der am 27. August 2019 gehaltene Plenarvortrag wurde leicht überarbeitet; der Vortragsstil wurde beibehalten.

[2] Lütkehaus, L. (Hrsg.) (1991c): *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer. Erster Band.* Zürich. S. 460. (= HaffmansTaschenBuch 124: Arthur Schopenhauers Werke, Bd. IV)

der Mitte des 19. Jahrhunderts wird kaum jemand anstößig finden, ist doch in jeder Generation aufs Neue ein Wandel der Welt, zumal mit zunehmendem Alter eines Individuums, deutlich spürbar; und auch in unserer Gegenwart scheint dem Wandel besondere Aufmerksamkeit geschenkt zu werden, man denke an Innovationen im technischen Bereich, an politische und ökonomische Veränderungen, an veränderte kommunikative Umgangsformen, an den Klimawandel. Ohne Zweifel ist auch unsere Zeit eine Zeit der Veränderung. Veränderungen des täglichen Lebens unserer Tage sind oft beschrieben worden, hier sei beispielsweise auf den deutschen Soziologen Hartmut Rosa verwiesen, der sich in zahlreichen Publikationen Themen wie der Beschleunigung von Lebens- und Arbeitsprozessen und damit einhergehenden Problemen gesellschaftlicher und individueller Art widmet.[3] Auch im Bildungsbereich, um den es uns hier geht, haben in den letzten Jahrzehnten Prozesse stattgefunden, die einen Wandel deutlich machen, der natürlich nicht allein den Deutschunterricht betrifft, sondern ganz allgemein die Lehrumstände zumindest in westlich geprägten Ländern. Ich möchte auf folgende Aspekte verweisen, ohne sie im vorliegenden Rahmen näher begründen zu können: (i) Wir leben in einer Zeit der dominanten Visualität; (ii) Texte müssen, jenseits der angesprochenen visuellen Ergänzungen, kurz sein, um überhaupt gelesen zu werden; (iii) es gibt keinen verbindlichen Kanon an Wissen und Literatur; (iv) es herrscht eine zunehmende Pluralität an Weltanschauungen und eine zunehmende Individualisierung in der Gesellschaft, die man negativ als Beliebigkeit ansehen kann; (v) Wissen muss nützlich und verwertbar sein, die berufliche oder materielle Verwertbarkeit steht im Vordergrund in allen Bildungsbereichen; (vi) technische Innovationen führen zu einer ständigen Erreichbarkeit und Verfügbarkeit des Individuums, das ständige Ablenkung und Zerstreuung erfährt; (vii) Englisch als Fremdsprache gewinnt immer weiter an Bedeutung.

1.2. Alle diese Aspekte sind Teil des Zeitgeistes, und unsere aktuelle Studentengeneration wächst mit den jetzigen Gegebenheiten auf, in einer Welt zunehmender technischer Abhängigkeiten, der Zerstreuung, der v. a. visuellen narzisstischen Selbstvermarktung und Selbstdarstellung, der Fokussierung auf Nützlichkeit, ohne dass Alternativen denkbar zu sein scheinen – im Gegensatz zur älteren Generation. Der Wandel der äußeren Gegebenheiten ist also für die heute Lehrenden sichtbarer als für die heute Lernenden. Alle genannten Aspekte in 1.1. erweisen sich als ungünstig für das Erlernen einer weiteren Fremdsprache nach oder neben Englisch. Mangelnde Lektüre, Englisch als *lingua franca*, fehlendes Wissen, ein ausgeprägtes Nützlichkeitsden-

[3] Vgl. z. B. Rosa, H. (2013): *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit.* Aus dem Englischen von R. Celikates. Berlin.

ken sowie permanente Zerstreuungsmöglichkeiten mit hohem Suchtfaktor sind klarerweise hinderlich für Fremdsprachenstudiengänge jenseits des Englischen, zumal in Gesellschaften, in denen die Studierenden oftmals rein zufällig in einen Studiengang hineingeraten, ohne dass dieser in späteren Lebensstadien in irgendeiner Weise von Bedeutung wäre.

1.3. Das Äußere ist nun freilich nur die eine Seite des Daseins; die andere Seite ist der Mensch an sich, der zufällig in eine Zeit hineingeboren wird und mit dem Vorgefundenen zurechtkommen muss. Dieser Seite widmet sich die Philosophie. Der Mensch als solcher scheint nun zwar den äußeren Bedingungen der Zeit unterworfen zu sein, er ist aber von seinen Grundbedürfnissen und hinsichtlich seiner Grundkonstitution doch immer noch so, wie er immer gewesen ist. Werfen wir erneut einen Blick auf Schopenhauer, der vor ca. zweihundert Jahren über den Menschen folgendes schreibt: „Es ist wirklich unglaublich, wie nichtssagend und bedeutungsleer, von außen gesehen, und wie dumpf und besinnungslos, von innen empfunden, das Leben der allermeisten Menschen dahinfließt. Es ist ein mattes Sehnen und Quälen, ein träumerisches Taumeln durch die vier Lebensalter hindurch zum Tode, unter Begleitung einer Reihe trivialer Gedanken."[4] Der Mensch könne „seine Aufmerksamkeit auf die Dinge nur insofern richten, als sie irgend eine, wenn auch nur sehr mittelbare Beziehung auf seinen Willen haben"[5]. Er sei nicht fähig zu weilen und wie der Geniale danach zu streben, die Idee jedes Dinges zu erfassen, sondern suche nur seinen Weg im Leben, „allenfalls auch Alles, was irgend einmal sein Weg werden könnte, also topographische Notizen im weitesten Sinn: mit der Betrachtung des Lebens selbst als solchen verliert er keine Zeit"[6]. Und: Alle Bemühungen von außen können dem Menschen nicht dazu verhelfen, „über das Maß des gewöhnlichen, halb tierischen Menschenglücks und Behagens hinauszuführen: auf Sinnengenuß, trauliches und heiteres Familienleben, niedrige Geselligkeit und vulgären Zeitvertreib bleibt er angewiesen: sogar die Bildung vermag im ganzen, zur Erweiterung jenes Kreises, nicht gar viel, wenngleich etwas"[7]. Der Mensch als durch die Welt irrendes Wesen, ohne Muße, stets getrieben, zur Kontemplation unfähig, gefangen im Alltags-Klein-Klein – was für ein armseliges Bild des Menschen, das uns Schopenhauer vermittelt. Und das doch gar nicht so falsch zu sein scheint,

[4] Lütkehaus, L. (Hrsg.) (1991a): *Die Welt als Wille und Vorstellung. Von Arthur Schopenhauer. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhange, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält.* Zürich. S. 418–419. (= HaffmansTaschenBuch 121: Arthur Schopenhauers Werke, Bd. I)

[5] Ebd. S. 255.

[6] Ebd. S. 255.

[7] Marx, R. (Hrsg.) (1974): *Arthur Schopenhauer. Aphorismen zur Lebensweisheit.* Stuttgart. S. 7.

wenn man Bücher wie beispielsweise von dem erwähnten Hartmut Rosa liest, der von täglichen „To-do-Listen“[8] spricht, an denen wir uns im Alltag abzuarbeiten haben, ebenfalls getrieben von äußeren und inneren Ansprüchen. Nur nebenbei sei bemerkt, dass die gesamte philosophische Literatur durchzogen ist mit ebendieser Beobachtung; wir lesen das schon ähnlich bei Seneca und bei Augustinus, um nur zwei große Namen zu nennen. Nur die Zeitumstände scheinen sich geändert zu haben, nicht der Mensch.

1.4. Wenn es um Bildung geht, dann sollte vor allem der Mensch im Vordergrund stehen, nicht der Zeitgeist, nicht die zufälligen Zeitumstände. Auch wenn Schopenhauer der Bildung lediglich zwar „nicht gar viel, wenngleich etwas“ an Einfluss zutraut, so scheint es doch so zu sein, dass Bildung an sich, nicht „Bildung zu irgendeinem Zwecke“[9] – hier folge ich Hermann Hesse –, einen Wert darstellt, der Ziel und Zweck in sich schließt, also nicht direkt materiell nützlich ist, was oft kritisiert wird. Das ist bereits in Schopenhauers Zeit so, denn dieser schreibt in einem seiner Vorworte zum Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*: „[w]er eine Sache, die nicht zu materiellem Nutzen führt, ernsthaft nimmt und betreibt, darf auf die Theilnahme der Zeitgenossen nicht rechnen“[10]. Wie wahr dies geblieben ist! Was ist nun das Ziel der zeitgeistunabhängigen und scheinbar nutzlosen Bildung, die uns die Philosophie anbieten kann? Schopenhauer geht auch direkt auf Fremdsprachen ein und sagt, dass das Erlernen einer fremden Sprache zu einer Erweiterung unseres Erkenntnisvermögens beitrage.[11] Es geht also um: Erkenntnisse. Und zwar um solche, die den Menschen an sich betreffen, jenseits zeitverhafteter Erscheinungen. Erkenntnisse sind allein mit dem Erlernen von Wörtern einer fremden Sprache nicht zu gewinnen. Denn Wörter bilden die Welt nicht einfach ab. Vielmehr ist von einer Interdependenz von Sprachkompetenz und Sachkompetenz auszugehen, aber nicht von einer Identität. Der große Tübinger Romanist Eugenio Coseriu drückt das so aus: „Ein einzelsprachliches Weltbild ist Erfassung und Gestaltung, nicht aber Deutung der Welt“[12]. Die Einzelsprachen vertreten die Welt, sagen aber nicht wirklich etwas über die Welt aus. Sachbezogenes, reflexives Denken setze zwar stets bei der Sprache an, es bleibe aber nicht bei der Sprache stehen, sondern gehe hinaus zu den Sachen

[8] A. a. O. S. 110. (Vgl. FN 3.)

[9] Hesse, H. (2016): *„Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne.“ Lebensstufen.* 21.A. Frankfurt a. M. S. 79.

[10] A. a. O. S. 14. (Vgl. FN 4.)

[11] Vgl. Lütkehaus, L. (Hrsg.) (1991d): *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften, von Arthur Schopenhauer. Zweiter Band.* Zürich. S. 487–491. (= HaffmansTaschenBuch 125: Arthur Schopenhauers Werke, Bd. V)

[12] Coseriu, E. (1988): Naturbild und Sprache. In: Albrecht, J. (Hrsg.) (1988): *Energeia und Ergon. Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie.* Bd. I: Schriften von Eugenio Coseriu (1965–1987). Tübingen. S. 287.

selbst. Somit ist in der Sprache ein Zugang zu den Sachen zu sehen, keineswegs aber ein Hemmnis für das Denken selbst. Daher ist es im Fremdsprachenunterricht unbedingt nötig, zum Denken, zu den jeweiligen Denkstrukturen vorzustoßen und nicht bei der Sprache stehenzubleiben – ich gebe dafür in 2.3. ein Beispiel. Denken, um Erkenntnisse zu gewinnen mit Hilfe einer fremden Sprache? Ist es das, was unsere Studierenden erwarten, wenn sie ein Germanistikstudium aufnehmen? Die Antwort ist klarerweise nein. Denn neben den ungünstigen Zeitfaktoren, die ich eingangs angesprochen habe, gibt es weitere ungünstige Einflussfaktoren auf den Sprachunterricht, der die Einstellungen der Studierenden betrifft, wenn sie an die Universität kommen. Zu diesen Faktoren rechne ich unter anderem: (i) die Erwartungshaltung, dass es beim Fremdsprachenunterricht primär oder ausschließlich um (Alltags-)Kommunikation gehe, (ii) die Vorstellung einer scharfen Trennung zwischen der Universitätszeit und dem eigentlichen Leben ‚danach', (iii) Stereotype in Bezug auf Ausgangs- und Zielkultur. Dass Sprache vor allem und primär kommunikativen Zwecken dienen soll, ist eine weit verbreitete Annahme; ob dies ihr ursprünglicher und wichtigster Zweck gewesen ist, ist sehr zweifelhaft.[13] Ohne Zweifel können wir aber mit Sprache kommunizieren. Aber mehr: Sprache ermöglicht einen Zugang zu den Sachen, wie bereits gesagt, eine Strukturierung der Welt in Form von Begriffen. Wie dies geschieht, ist Klärungsaufgabe auch des Fremdsprachenunterrichts. Der zweite Punkt ist die Trennung zwischen Unterricht und Leben. Auch diese Annahme ist weit verbreitet, auch viele Erwachsene sprechen von Beruf und Leben, so als ob die Arbeit kein Leben wäre. Auch dieser Annahme ist im Unterricht entgegenzuwirken, das Leben ist immer jetzt und hier, und natürlich ist der Unterricht nicht ein Davor für ein Danach, das es vielleicht niemals geben wird. Der dritte Punkt sind die Voreinstellungen der Studierenden. Ich gebe nur ein Beispiel: ‚Kultur'. Die allermeisten Studierenden verbinden mit diesem Begriff etwas sehr Positives, insbesondere in Zusammenhang mit der Ausgangskultur, oft aber auch in Bezug auf die Zielkultur. Ein Fremdsprachenunterricht sollte diese Sicht nicht teilen, denn sie ist einseitig und falsch. Im Gegensatz zu den beiden anderen Punkten ist es allerdings sehr einfach möglich, das blumige Bild mit Hilfe von kulturkritischen Texten zu korrigieren.[14] Übrig bleiben also die Probleme Denken mit Sprache und das Leben im Hier und Jetzt, also im Unterricht. Damit sind wir an den wichtigen Punkt gekommen, der uns im Folgenden beschäftigen wird: Wie kann das Denken im und über den Deutschunterricht

[13] Vgl. Wunderlich, D. (2015): *Sprachen der Welt. Warum sie so verschieden sind und sich doch alle gleichen.* Darmstadt. S. 145. – Sprache sei das Produkt von Koevolution von Denken, Gehirn, Artikulation, Wahrnehmung und sozialer Organisation.

[14] Vgl. z. B. Bayer, L. und K. Krone-Bayer (Hrsg.) (2015): *Freud, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur.* Stuttgart.

gefördert werden mit Hilfe philosophischer Überlegungen, die den Menschen als solchen betreffen, ihn bilden, sich selbst entwickeln helfen, in einem Unterricht, der als Leben verstanden wird, nicht als Vorbereitung auf eine vage Zukunft, aber durchaus auch nützlich für das weitere Leben? Um ein Missverständnis gleich auszuschließen: Es geht mir nicht darum, die Studierenden mit sinnlosem Ballast vollzustopfen, ganz im Gegenteil: Wissen ist nötig, Wissen ist die Grundlage für eine tiefere Beschäftigung mit gehaltvollen Fragen – aber Wissen ist kein Selbstzweck und darf mit ‚Bildung' als Prozess der Persönlichkeitsentwicklung keinesfalls gleichgesetzt werden. Bücher sind also nur ein Hilfsmittel – Schopenhauer formuliert das mit seinem Leiterbild, das später von Wittgenstein im *Tractatus* wieder aufgenommen wird: „Dem aber, der studirt, um EINSICHT zu erlangen, sind die Bücher und Studien bloß Sprossen der Leiter, auf der er zum Gipfel der Erkenntniß steigt: sobald eine Sprosse ihn um einen Schritt gehoben hat, läßt er sie liegen. Die Vielen hingegen, welche studiren, um ihr Gedächtniß zu füllen, benutzen nicht die Sprossen der Leiter zum Steigen, sondern nehmen sie ab und laden sie sich auf, um sie mitzunehmen, sich freuend an der zunehmenden Schwere der Last. Sie bleiben ewig unten, da sie Das tragen, was sie hätte tragen sollen."[15] Um ein derartiges Sich-selbst-Beschweren kann es uns freilich nicht gehen. Es geht darum, eine Sprache zu lernen und zu lehren, uns mit Hilfe von Büchern und Texten zu bilden, uns gemäß unseren Anlagen weiterzuentwickeln, geistig zu wachsen, Erkenntnisse zu gewinnen, und dabei stets die Bücher, das Gelesene, das Gehörte, das eigene Denken und Tun zu hinterfragen.

2. SPEZIELLER TEIL: PHILOSOPHIE IM UNTERRICHT

2.1. Wenn wir uns jetzt im zweiten Teil meiner Betrachtungen der Philosophie im DaF-Unterricht im Rahmen germanistischer Studiengänge im Ausland zuwenden, dann sei zuerst gesagt, dass die Behandlung philosophischer Themen als Inhalt selbst keine neue Idee darstellt. Die Forderung, philosophische Inhalte zu behandeln, wird immer wieder von denen vorgetragen, die den Einsatz klassischer geisteswissenschaftlicher Inhalte im Sprachunterricht befürworten und den Sprachunterricht als „Vorhof der Wissenschaft"[16] begrei-

[15] Lütkehaus, L. (Hrsg.) (1991b): *Die Welt als Wille und Vorstellung. Von Arthur Schopenhauer. Zweiter Band. Welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält.* Zürich. S. 95. (= HaffmansTaschenBuch 122: Arthur Schopenhauers Werke, Bd. II)

[16] Mandelartz, M. (2003): Philosophie statt Alltag, Kunst statt Video. Vorschlag zur Wiedereinführung der Kulturwissenschaften in den Deutschunterricht. In: Duppel-Takayama, M. / A. Gellert, S. Hug, T. Weber (Hrsg.): *Deutschunterricht an japanischen Universitäten. Eine Standortbestimmung*. München. S. 109.

fen. Neu ist jetzt hier in unserem Rahmen, den Unterricht selbst zu einem philosophischen Unterfangen zu machen, mit der Folge, dass der Fremdsprachenunterricht praktische und angewandte Philosophie ist, ohne deswegen nicht auch zugleich Sprachunterricht zu sein. Das Vehikel dafür ist die fremde Sprache, die deshalb so geeignet für eine Philosophie des Unterrichts ist, weil sie eine Verfremdung darstellt, die eine neue Perspektive auf die Welt natürlicherweise erzwingt. Wenn darüber hinaus nicht nur die Lernerseite Betrachtung finden würde, sondern auch die Lehrerseite als der andere Teil der Lerngemeinschaft, mit einer Funktion, die sich nicht im Wissenstransfer erschöpft, dann hätten wir eine Unterrichtssituation, die meinem Ideal schon recht nahe kommt; ich verweise diesbezüglich auf mein Buch *Sinnvoll(es) Deutsch lernen und lehren*[17]. Ich möchte im Folgenden vier Beispiele geben, wie Philosophie im Deutschunterricht eingesetzt und als praktisches Tun im Unterricht umgesetzt werden kann. Die einzelnen Themen eignen sich in verschiedenen Kurstypen und Kursformaten und sind anpassbar an unterschiedliche Niveaus. Alle Themen betreffen das Grundsätzliche, das Allgemeine, das Problematische unserer Welt, und sie betreffen den Menschen als Wesen. Ich greife dabei auf vier Seiten des menschlichen Wesens zurück, die man folgendermaßen fassen kann: Der Mensch als aufklärungsfähiges und aufklärungsbedürftiges Wesen am Beispiel von Kant (vgl. 2.2.), der Mensch als defizitäres Wesen mit einer imperfektiblen Sprachkompetenz am Beispiel von Wittgenstein (vgl. 2.3.), der Mensch als nach Erkenntnis strebendes Wesen am Beispiel von Leibniz (vgl. 2.4.), und der Mensch als *animal metaphysicum*, also als metaphysisches Wesen, als ein Wesen, das ein metaphysisches Bedürfnis hat, am Beispiel von Schopenhauer (vgl. 2.5.).

2.2. Beginnen wir mit Immanuel Kant. Kants kurzer Text *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*[18] (1784) ist nach Richard David Precht als „einer der am meisten zitierten Texte der Philosophie überhaupt“[19] nicht umsonst ein Text, der in deutschen Schulen bis heute gelesen wird. Die ersten Sätze dieser Abhandlung kennen sehr viele: „*Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen*.“[20] Für meine taiwanesischen Studierenden im vierten Jahrgang ist dieser Text durchaus verständlich

[17] Vgl. Steidele, H. (2016): *Sinnvoll(es) Deutsch lernen und lehren. Ein kritischer Beitrag zum universitären Deutschunterricht im zielsprachenfernen Ausland unter besonderer Berücksichtigung der Lehr- und Lernsituation Koreas und Taiwans*. München.

[18] Vgl. Stollberg-Rilinger, B. (Hrsg.) (2010): *Was ist Aufklärung? Thesen, Definitionen, Dokumente.* Stuttgart. S. 9–18.

[19] Precht, R. D. (2017): *Erkenne dich selbst. Eine Geschichte der Philosophie.* Band 2: *Renaissance bis Deutscher Idealismus*. München. S. 486.

[20] A. a. O. S. 9. (Vgl. FN 18.)

und nicht zu schwierig. Es wird recht klar erkannt, dass der Mensch ein aufklärungsbedürftiges und zugleich aufklärungsfähiges Wesen ist, und dass Aufklärung keinen abgeschlossenen Prozess darstellt, sondern einen, bei dem der Einzelne sich über sich selbst aufzuklären vermag. Wer seine wahre Vernunftnatur entdeckt und zugleich gegen die öffentliche Gängelung arbeitet, dem kann es gelingen, die gesellschaftlich gesetzten Grenzen zugunsten der eigenen Freiheit zu verschieben. Für Precht verhält es sich so: „Das alte Konzept der antiken Stoiker – die permanente Mühe, sich zu vervollkommnen – erhält bei Kant eine neue zeitgemäße Politur: Denken macht frei! Es erlöst von religiöser Bevormundung. Und freie Menschen schaffen eine stabile und gerechte gesellschaftliche Ordnung auf der Basis der Vernunft."[21] Die Bedeutung von Vernunft und Verstand wird unmittelbar einsichtig, und damit verbunden ist ein Fortschrittsglaube, dem immer wieder auch in unseren Tagen das Wort geredet wird. Welche Bedeutung dem Verstand und der Vernunft nicht nur semantisch und begrifflich, sondern vor allem inhaltlich in einer Gesellschaft im Rahmen einer fortlaufenden Aufklärung in einer modernen und freiheitlichen Welt zukommt, das ist eine mögliche Diskussion, die beide Seiten in einer Lerngemeinschaft in einem gesellschaftlichen Umfeld, das abweichende Meinungen zulässt, befruchten kann. Ich schließe hier ganz bewusst den Lehrenden mit ein, denn Kants Imperativ „Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!"[22] ist keineswegs auf die Lernenden zu beschränken, sondern umfasst selbstverständlich alle gleichermaßen. Über die eigentliche Textarbeit hinaus kommt es mir vor allem darauf an, dass Kants Text Ausgangspunkt eigenen Tuns sein kann, wenn man es zulässt. Denn natürlich ist der Kampf gegen angemaßte Vormünder auch heutzutage ein Thema. Nun liegt in einer Lerngemeinschaft an einer Universität nichts näher als die den Lernenden und Lehrenden gemeinsame Institution ‚Universität' samt ihren Autoritäten selbst zum Gegenstand der Aufklärung zu machen. Der Fremdsprachenunterricht selbst wird damit zu einem Aufklärungsprozess ganz eigener Art; nicht als Übung für später, wenn auch für später nützlich, sondern als Leben im Unterricht. Worum könnte es gehen? Es könnte um all das gehen, was undurchsichtig und dunkel an der Institution ‚Universität' ist: um Transparenz zum Beispiel in Bezug auf die Notengebung, in Bezug auf Unterrichtsziele und -inhalte, in Bezug auf Stellenbesetzungen, in Bezug auf Curricula, Lehrbücher, Unterrichtsformen und vieles mehr. Wer könnte hier behaupten, dass es sich nicht lohnen würde, Licht ins Dunkel hineinzubringen? Ungereimtheiten gehören genauso thematisiert wie Verbesserungsvorschläge. Lernende und Lehrende sind hier gleichermaßen betroffen, und ein rationales

[21] A. a. O. S. 487. (Vgl. FN 19.)
[22] A. a. O. S. 9. (Vgl. FN 18.)

Miteinanderdenken kann allen Seiten nur förderlich sein. Dabei geht es nicht um bloße subjektive Meinungen oder Gefühle. Es geht um rationale und begründete Argumente am Gegenstand. Klar ist, dass die Sprache selbst eine bedeutsame Rolle spielt in dem gegenseitigen Aufklärungsprozess, und dass Begründungen und Begründungsstrukturen eine Rolle spielen. Beiden Aspekten gehen wir im Folgenden nach.

2.3. Den nächsten Themenkomplex habe ich folgendermaßen überschrieben: Der Mensch als defizitäres Wesen mit seiner imperfektiblen Sprache. Es geht dabei um den Fremdsprachenunterricht als Erkenntnisprozess der eigenen und naturgemäß notwendig vorhandenen Defizite hinsichtlich des eigenen Wissens und hinsichtlich der eigenen Sprachkompetenz. In Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*, die erst posthum veröffentlicht worden sind, lesen wir unter der Nummer 123: „Ein philosophisches Problem hat die Form: ‚Ich kenne mich nicht aus.'"[23] Unser Gegenstand hier ist die Sprache, und wer wollte bestreiten, dass wir uns – sowohl als Lerner wie auch als Lehrer – in ihr nicht wirklich auskennen. Der Grund dafür ist recht einfach, und auch für die Studierenden der Germanistik recht einfach zu verstehen: Wittgenstein sagt: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache."[24] Und wenn dies so ist, dann haben wir ein Problem, das der Sprachphilosoph folgendermaßen ausdrückt: „Es ist eine Hauptquelle unseres Unverständnisses, daß wir den Gebrauch unserer Wörter nicht *übersehen*."[25] Grund für dieses Unvermögen, den Gebrauch der Wörter zu übersehen, ist nun zum einen die sprachliche Varianz in der Tiefe (man denke an historische Veränderungen) und zum anderen sprachliche Varianz in der Breite (worunter man z. B. dialektale Varianten fassen kann). Wittgenstein veranschaulicht dies an einem Bild: „Unsere Sprache kann man ansehen als eine Stadt: Ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern."[26] Die Aufgabe des Sprachphilosophen und in unserem Zusammenhang auch die Aufgabe der Lerngemeinschaft besteht darin, Licht ins sprachliche und mentale Dickicht zu bringen, uns sozusagen aufzuklären. Arbeit an Philosophie ist nach Wittgenstein „Arbeit an Einem selbst"[27], und die Sprache ist das Problem. Das Bild von der Sprache als Stadt ist ein erster Ansatzpunkt. Man könnte zunächst an die sprachliche Oberfläche denken, z. B. an ältere starke Verben im Vergleich zu den neueren schwachen

[23] Wittgenstein, L. (1999): *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen.* 12.A. Frankfurt/M. S. 302.
[24] Ebd. S. 262.
[25] Ebd. S. 302.
[26] Ebd. S. 245.
[27] Majetschak, S. (2019): *Wittgenstein und die Folgen*. Berlin. S. 9.

Verben und ihrer Flexion, aber man kann auch an Denkstrukturen denken, die sich zu verschiedenen Zeiten in der Sprache niederschlagen. Ich möchte hier nur ein Beispiel geben, das sehr klar aufzeigt, woran ich denke: Man vergegenwärtige sich das deutsche Wort *anderthalb*. Es stellt ein Synonym zu *eineinhalb* dar, und die Deutschlerner lernen das auch so, vielleicht noch mit dem Hinweis, dass beide Ausdrücke regional unterschiedlich häufig anzutreffen sein mögen. Sie könnten aber noch mehr lernen, wenn sie einen Blick in die deutsche Sprachgeschichte werfen würden und feststellen, dass es sich beim ersten Bestandteil dieses Wortes, also *ander(t)*, eigentlich um eine Ordinalzahl handelt mit der Bedeutung ‚zweite'. Im Mittelhochdeutschen hat man also gezählt: *erste – ander – dritte* – … Wenn man das weiß, ist die Bildung *anderthalb* durchaus überraschend zu nennen, denn wir haben hier eine andere ‚Zählogik' vorliegen als im Falle von *eineinhalb*. Im Gegensatz zu *eineinhalb* muss *anderthalb* so gedeutet werden, dass wir vom ‚Zweiten bereits die Hälfte' fokussieren, und nicht einfach eine Addition vornehmen, also 1 + einhalb in *eineinhalb*. Diese opake Struktur ist uns heute fremd geworden. Sie bleibt aber auch in anderen Ausdrücken bis heute bewahrt, zumindest regional, man denke an das süddeutsche *Viertel fünf* ‚Viertel nach vier'. Für die Studierenden in meinen Klassen ist das Bekanntwerden mit unterschiedlichen Arten der Zählogik zweifellos eine Erkenntnis. Sie macht bewusst, dass man eine Sache unterschiedlich konzeptualisieren kann, dass man unterschiedliche Vorstellungen von einer Sache haben kann, dass man diese Vorstellungen unterschiedlich in Begriffe fassen kann. Und damit sind wir ganz bei Wittgenstein, der in den *Philosophischen Untersuchungen* immer wieder die Vorstellung bzw. das Denken von der Sprache und dem Meinen in einer speziellen Äußerungssituation unterscheidet. Das ist ein zweiter Ansatzpunkt, den Wittgenstein ermöglicht, und der im Unterricht thematisiert werden kann und ein gemeinsames Miteinanderdenken erlaubt. Die Studierenden haben in aller Regel eine sehr vage Vorstellung über die Bedeutung von Wörtern, und sie präferieren eine 1:1-Anbindung, gerade was Übersetzungen betrifft. Eine solche 1:1-Identität zweier Ausdrücke aus verschiedenen Sprachen ist nun ausgesprochen naiv, sie funktioniert noch nicht einmal zwischen zwei unterschiedlichen Sprachstadien ein und derselben Sprache. Wittgensteins kurze Textabschnitte in den *Philosophischen Untersuchungen* eignen sich nun hervorragend dafür, die Sachen, das Denken, die Begriffe und Vorstellungen und sprachliche Einheiten voneinander zu unterscheiden, zu problematisieren – und zu verbalisieren, also zu formulieren. Wittgenstein gibt viele Beispiele, von den Farbwörtern über einzelne Wortfelder bis hin zu Unbeschreiblichem (Beispiel: „Beschreib das Aroma des Kaffees!"[28]). Es bietet sich bei einer weiteren Beschäftigung mit Wittgenstein an, linguistische Konzepte zur Bedeutungsbe-

[28] A. a. O. S. 464. (Vgl. FN 23.)

schreibung miteinzubeziehen, z. B. die Zwei-Ebenen-Semantik von Manfred Bierwisch[29]. Wichtig ist mir aber unabhängig von einer weiteren linguistischen Vertiefung, dass die Studierenden ein Analyseinstrumentarium an die Hand bekommen, welches ihnen erlaubt, differenziert über Sprache zu sprechen, das eigene sprachliche Tun zu reflektieren und zu formulieren, und fehlendes Wissen über Zusammenhänge dabei auch zu problematisieren. Wie weit man dabei im Unterricht geht, wird stark vom jeweiligen inhaltlichen Unterrichtsgegenstand abhängen. Nur so viel sei zu meinem Fachkurs Linguistik gesagt: die formale Semantik kommt bei meinen Studierenden stets besonders gut an; ein Befund, der zunächst irritieren könnte. Ich sehe in der Begeisterung für formale Darstellungen den Wunsch der Studierenden nach Eindeutigkeit und Präzision, nach sicherem, faktischem Wissen. Und dabei dürften die Studierenden gar nicht mal so falsch liegen – denn auch in der Philosophie wird gemeinhin vor allem der Mathematik eine Sonderrolle zugewiesen, für Leibniz beispielsweise sind nur die Zahlen eo ipso vollständig intelligibel, also aus sich selbst heraus durch den Intellekt erkennbar. Damit sind wir bei Leibniz angekommen, der ebenso wie Wittgenstein über Erkenntnismöglichkeiten reflektiert, zum Teil sogar über die gleichen Phänomene (z. B. die Farben).

2.4. Gottfried Wilhelm Leibniz mag veraltet sein, was seine Gottesbeweise betrifft, oder sehr speziell sein, was z. B. seine Monadentheorie anbelangt, aber was er in seiner Schrift *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*[30] ‚Betrachtungen über Erkenntnis, Wahrheit und Ideen' (1684), genau hundert Jahre vor Kants Aufklärungsschrift, ausführt, ist nach wie vor anschlussfähig an die Gegenwart. Der bereits im ersten Teil (vgl. 1.4.) erwähnte Romanist Eugenio Coseriu hat seinen Tübinger Studierenden stets ganz ernsthaft empfohlen, diese kleine Schrift von Leibniz auswendig zu lernen. Das Original ist, wie bereits der Titel nahelegt, in lateinischer Sprache verfasst, so dass man im Unterricht entweder auf eine deutsche Übersetzung zurückgreifen wird oder auf eine Zusammenfassung des Lehrenden; das wäre kein Schaden, denn auch das Zuhören komplexerer Gedanken sollte geübt werden. Es sollte dabei deutlich werden, dass der Mensch als ein nach Erkenntnis strebendes Wesen angesehen werden kann. Welche Erkenntnisstufen möglich sind, verdeutlicht Leibniz in dem besagten Aufsatz. Leibniz vertritt keinen naiven Optimismus;

[29] Vgl. Bierwisch, M. (1979): Wörtliche Bedeutung – eine pragmatische Gretchenfrage. In: Grewendorf, G. (Hrsg.): *Sprechakttheorie und Semantik.* Frankfurt. S. 119–148; Bierwisch, M. (1983): Semantische und konzeptuelle Repräsentation lexikalischer Einheiten. In: Růžička, R. / Motsch, W. (Hrsg.): *Untersuchungen zur Semantik.* Berlin. S. 61–99. (= Studia grammatica XXII)

[30] Vgl. Leibniz, G. W. (1684): *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*. https://la.wikisource.org/w/index.php?title=Meditationes_de_cognitione,_veritate_et_ideis&oldid=82209 (letzter Abruf: 11.11.2020)

letzte Erkenntnisse außerhalb des Bereichs der Zahlen hält Leibniz nicht für möglich. Es bestehen aber Unterschiede zwischen verschiedenen Erkenntnisarten, nämlich solchen, die man nicht begründen kann, und solchen, die man begründen kann. Zu den nicht begründbaren Erkenntnissen zählt Leibniz die dunkle Erkenntnis, bei der eine Vorstellung nicht ausreicht, eine vorgestellte Sache zu identifizieren, und darüber hinaus eine sinnliche oder ästhetische Erkenntnis, die z. B. Geschmack, Geruch oder Farben betrifft. Die begründbaren Erkenntnisse gliedert Leibniz folgendermaßen: Die erste Art der begründbaren Erkenntnis nennt er *cognitio clara inadaequata*; diese entspricht beispielsweise der Erkenntnis der Fachleute in ihrem Bereich und erweist sich als praktisch nützlich, man denke an den Gärtner, der in der Lage ist, eine Begründung dafür anzugeben, warum man Pflanzen auf eine bestimmte Art wann und wie schneiden oder düngen muss. Der Gärtner braucht aber nicht in der Lage zu sein, eine Begründung der Begründung angeben zu können, also beispielsweise zu wissen, welche chemischen Prozesse in den einzelnen Pflanzen ablaufen. Die zweite Art der begründbaren Erkenntnisse, die *cognitio clara adaequata*, ist hingegen eine Erkenntnisart, bei der die Begründungen selbst wieder begründet werden können. Tendenziell geht diese Erkenntnisart bis hin zur allerletzten Begründung. Darüber hinaus beschreibt Leibniz eine symbolische Erkenntnis als Abkürzung von Denkoperationen (Beispiel: formale Semantik) und eine perfekte Erkenntnis, ein vollkommenes Wissen, wenn Vollständigkeit der Begriffsinhalte mit der Unmittelbarkeit des intuitiven Erfassens zusammenfällt. In unserem Kontext ist vor allem die begründbare klare adäquate Erkenntnis wichtig. Den Studierenden kann sehr einfach über sprachliche und außersprachliche Beispiele veranschaulicht werden, worum es Leibniz geht. Wer beispielsweise das bereits erwähnte Wort *anderthalb* richtig versteht und anwenden kann, der verfügt im Leibnizschen Sinn über eine sichere, inadäquate Erkenntnis. Wer darüber hinaus die Bildung des Wortes richtig angeben kann und verstanden hat, dass *ander* eine Ordinalzahl ist und *anderthalb* als ‚vom Zweiten bereits die Hälfte' gedeutet werden muss, der verfügt darüber hinaus über eine sichere und adäquate Erkenntnis. Wer das Leibnizsche System verstanden hat, kann nun zur Tat schreiten, und darauf kommt es uns an: auf das praktische Tun im Unterricht auf der Basis skizzierter Problemfelder. So wie uns Kants Text als Input dienen kann, uns selbst und gemeinsam aufzuklären, so wie uns Wittgenstein als Input dienen kann, die Grenzen unserer Vorstellungen, unseres Wissens und vor allem unseres Wissens um sprachliche Zusammenhänge aufzuzeigen und zur möglichst präzisen Formulierung dieser Defizite animieren kann, so kann Leibniz' kleiner Text uns dazu animieren, genauer zu begründen, nach Begründungsmöglichkeiten und Erkenntnismöglichkeiten zu forschen. Man kann dies sehr leicht umsetzen, zum Beispiel in einem Unterricht, bei dem es um Literatur geht.

Man denke beispielsweise an Kleists Erzählung *Das Bettelweib von Locarno*, einen kurzen und sprachlich nicht schwer verständlichen Text, den ich oft in Kursen meines vierten Jahrgangs einsetze. In diesem Text erscheinen sehr viele Unstimmigkeiten, Inkonsequenzen und Leerstellen, die vom Leser oder Hörer ergänzt werden müssen. Nichts liegt näher, als hier bestimmte Hypothesen zu bilden, Erkenntnisse zu gewinnen, Begründungen und Begründungen der Begründungen einzustudieren. Denn der Text, so unstimmig wie er ist, fordert geradezu dazu auf, das, was wir in Kleists Text automatisch erschließen, in bewusstes Erschließen zu überführen. Das ist ganz im Sinne Wittgensteins, aber es ist auch ganz im Sinne von Leibniz, der in seinem Text ein schönes Bild präsentiert: „rerum vero actu a nobis non cogitatarum ideae sunt in mente nostra, ut figura Herculis in rudi marmore“[31] (‚Die Ideen der von uns im Moment nicht gedachten Dinge sind in unserem Geist so, wie die Figur des Herkules im rohen Marmor.‘). Menschen verfügen über die Kompetenz, Widersprüche im Denken wegzuschlagen und die zugrunde liegende (‚vollkommene‘) Idee herauszuarbeiten. Derartige Textarbeit kann freilich nur ein erster Schritt sein. Der zweite Schritt setzt das fort, was bereits in Zusammenhang mit Kant und Wittgenstein gesagt wurde: Es geht bei der mündlichen Kommunikation ebenso wie beim schriftlichen Abfassen von Texten stets darum, rational zu argumentieren, durchdacht zu begründen, Unstimmiges zu benennen. Wer in der Lage ist, auf ein analytisches Instrumentarium zurückzugreifen, kann stets prüfen, um welche Erkenntnisse es geht, und an welcher Stelle eine rationale Begründung überhaupt möglich ist.

2.5. Auch Arthur Schopenhauer setzt sich mit Begründungsarten (und Leibniz) auseinander, diese sind das Thema seiner Dissertation *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (1813). Wer also möchte, kann Schopenhauer an Leibniz thematisch anbinden. Ich möchte hier einen anderen Weg gehen und Schopenhauer aus anderen Gründen für eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Menschen im universitären DaF-Unterricht vorschlagen. Schopenhauer ist der deutsche Philosoph, der am besten geeignet ist für eine Behandlung im universitären Germanistikstudium in Ostasien. Der Grund dafür ist einfach: es gibt einen Asienbezug in seinem philosophischen System, hier seien die Upanischaden genannt und der Buddhismus. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf mein neues Buch über Schopenhauer.[32] Dies ist ein Zusammenhang, der thematisiert werden kann. Darüber hinaus kann Schopenhauer als Vorbild für die Studierenden dienen, was

[31] Ebd.

[32] Vgl. Steidele, H. (2020): *Tat twam asi – Das bist du! Eine akademisch-gesellschaftskritische Annäherung an Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ aus Anlass des 200. Jahrestags der Erstveröffentlichung*. München.

die Überarbeitung von Texten betrifft. Ich ziehe den Philosophen daher immer in meinem Aufsatzkurs im vierten Jahrgang heran, in dem es um das Verfertigen schriftlicher Texte geht. Die Textaufgaben bestehen darin, einmal produzierte Texte über einen spezifischen Inhalt immer weiter, nämlich ein ganzes Semester lang, zu überarbeiten, was den Studierenden anfangs relativ schwerfällt. Schopenhauer kann hierbei Vorbild sein, denn er überarbeitet und ergänzt sein Hauptwerk ein Leben lang. In der dritten Auflage des Hauptwerks liegen somit Paralleltexte zu den gleichen Inhalten der ersten Auflage vor, und die Entwicklung Schopenhauers kann sehr einfach nachvollzogen werden: sein Bemühen um weitere Begründungen, seine Versuche, die Theorie mit Hilfe anderer Denkrichtungen und mit Hilfe der Naturwissenschaften zu stützen. Abgesehen davon, dass er die ganze Welt in ein System bringt, was manchen heute als antiquiert erscheinen mag, ist er bis heute hochaktuell: als Vorläufer einer evolutionären Entwicklung der Tiere und des Menschen (vor Darwin), als Verfechter einer umfassenden Tierethik, als Kritiker materialistischen Denkens, als der erste, der das Irrationale (nämlich den Willen) zum Primären erklärt und den Verstand zum bloßen Werkzeug des Willens. Psychologische Fragen wie solche nach der Freiheit des menschlichen Willens, nach der Veränderbarkeit des Charakters, nach gesellschaftlichen Entwicklungen etc. werden heute intensiv diskutiert. Darüber hinaus hatte und hat Schopenhauer eine breite Wirkung auf Künstler und Literaten, die eine Anbindung an Schopenhauer zwingend erfordern. Mir kommt es in unserem Zusammenhang aber vor allem auf folgendes an: Schopenhauer bezeichnet den Menschen als *animal metaphysicum*, als metaphysisches Wesen, als ein Wesen mit einem metaphysischen Bedürfnis. In unserer technikaffinen und naturwissenschaftlich ausgerichteten Welt ist dies vielleicht nicht jedermann unmittelbar einsichtig – und spätere Philosophen wie z. B. Wittgenstein rennen ein Leben lang gegen „metaphysikaffine Menschen“[33] und ihr Denken an. Schopenhauers Perspektive aber, sein Streben nach Wahrheit und nach Erkenntnissen, kann uns dabei helfen, wie Wittgenstein nach dem zu fragen, was unter der Oberfläche ist, was sich hinter dem scheinbar Faktischen verbirgt. Viele Phänomene, wie beispielsweise die Frage nach dem ‚Bewusstsein‘, lassen sich bis heute nicht naturwissenschaftlich fassen, und ob sie überhaupt naturwissenschaftlich fassbar sind, ist höchst fraglich. Es geht also darum, eine andere Denkperspektive einzunehmen, eine andere Möglichkeit zu durchdenken. Immer, wenn man eine adäquate Erkenntnis habe (also eine begründbare Erkenntnis), habe man zugleich auch a priori eine Erkenntnis der Möglichkeit,[34] heißt es bei Leibniz. Schopenhauers Angebot, im Gegensatz zu

[33] A. a. O. S. 57. (Vgl. FN 27.)
[34] Vgl. a. a. O. (FN 30.)

Leibniz die Welt als im Kern irrational aufzufassen, ist sehr rational und wohlbegründet. Wer könnte in unserer Welt, die von offensichtlich irrational denkenden Menschen zum großen Teil bestimmt wird, behaupten, dass es sich nicht lohnen würde, in einem ernsthaften Unterrichtsgespräch auch der irrationalen Seite des Menschen, der Welt, nachzugehen, Argumente zu prüfen, Begründungen zu hinterfragen, gemeinsam nach der Wahrheit zu streben? Ich meine, wir sollten auch in einer Lerngemeinschaft, die auf Deutsch die Welt begreifen möchte, den Versuch unternehmen, vernünftig und rational auch dem Unvernünftigen und Irrationalen des Menschen, der Welt, auf die Spur zu kommen.

3. FAZIT

Es geht bei dem hier vorgeschlagenen Unterrichtskonzept darum, einen philosophischen Text oder Textausschnitt als Input für das eigene Denken und Sprachhandeln zu nehmen, um den Sprachunterricht Deutsch zu einem philosophischen Unterfangen zu machen. Dies erscheint vor allem deshalb sinnvoll, weil es nach den in 1. genannten ungünstigen Lehrumständen der Gegenwart und den Erwartungen der Studierenden ratsam erscheint, den Unterricht einer weiteren Sprache nach Englisch so auszurichten, dass er Denken und praktisches Sprachhandeln auf eine Weise verbindet, die zu einer Horizonterweiterung führt und der Persönlichkeitsentwicklung förderlich ist. Voraussetzung dafür ist eine Beschäftigung mit Inhalten, die nicht zeitverhaftet sind, sowie mit authentischen Texten. Insofern plädiere ich dafür, in Kursen mit fortgeschrittenen Studierenden von einer Behandlung des banalen Alltags abzusehen und neben landeskundlichen und fachlichen germanistischen Inhalten philosophische Texte zu behandeln, die ein Wissen bereitstellen, auf dessen Grundlage der Unterricht selbst zum praktischen philosophischen Leben wird. Eine wichtige Rolle spielt dabei, dass die Studierenden jenseits ihrer eigenen Alltagserfahrungen eine „Konfrontation mit dem Unverlangten“[35] erfahren, wie es Jan Roß mit Bezug auf die literarische Bildung nennt, und dass sich bei dieser Konfrontation Bildungsrelevanz nicht allein auf das Interessante und Wichtige bezieht, sondern darauf, „was uns infrage stellt“[36]; Beispiele dafür sind die in 2. genannten Wissens- und Erkenntnisdefizite des Menschen im Allgemeinen. Durch eine Thematisierung dessen, was

[35] Roß, J. (2020): Macht mich Bildung zum besseren Menschen? In: *Zeit online* 15.01.2020. Editiert am 21.01.2020. https://www.zeit.de/2020/04/bildung-einfuehlungsvermoegen-empathie-gesellschaft/komplettansicht (Letzter Abruf: 27.01.2020)

[36] Ebd.

diesbezüglich in der Philosophie bereits herausgearbeitet wurde, erscheint es mir möglich, die Vermittlung der Fremdsprache Deutsch in einer Lerngemeinschaft so zu gestalten, dass zugleich die Erkenntnis aller Teilnehmer wächst, mit der neuen Sprache im Hier und Jetzt des Unterrichts selbst unverlangte (aber historisch bewährte) Perspektiven und Konzepte durchdenken, verbalisieren und problematisieren zu können und damit etwas Sinnvolles im und für das Leben im Hier und Jetzt zu tun.

Sektion 6

Universalien und Spezifitäten. Typologische, kontrastive und sprachspezifische Ansätze zur Sprache

Dependenzkontraste Türkisch-Deutsch

Manfred Kienpointner (Universität Innsbruck)

In einer kontrastiven Grammatik Türkisch-Deutsch stehen auch Differenzen in der Abhängigkeitsstruktur der beiden Sprachen im Mittelpunkt einer dependenzgrammatischen Beschreibung. Die dabei beobachtbaren Kontraste wurden von Tesnière (1966: 283ff.) „Metataxe" genannt (vgl. Koch 2003; sprachspezifisch vgl. fürs Lateinische und Deutsche Kienpointner 2010: 209ff.; fürs Deutsche, Japanische und Türkische Ogawa et al. 2014.). Diese Kontraste umfassen unter anderem:

1. quantitative Unterschiede in der Valenz des Prädikats (u. a. das (Nicht-) Vorliegen obligatorischer vs. fakultativer Ergänzungen/Aktanten/Argumente);
2. qualitative Unterschiede in der Valenz des Prädikats (das Auftreten unterschiedlicher Ergänzungstypen; das Auftreten unterschiedlicher morphosyntaktischer Realisierungen von Ergänzungen);
3. qualitative Unterschiede bei der Dependenzrichtung (regierendes Element A plus regiertem Element B einer Sprache entspricht regierendes Element B plus regiertem Element A einer anderen Sprache);
4. quantitative Unterschiede bei der „Tiefe" der jeweiligen dependentiellen Einbettung regierter Konstituenten (d. h. z. B. dass ein regiertes Element A im Türkischen in der Dependenzhierarchie tiefer steht als das entsprechende regierte Element A im Deutschen).
5. das Auftreten von Dependenzrelationen in der einen, und von Koordinationsrelationen in der anderen Sprache (also z. B. Subordination im Türkischen, Koordination im Deutschen).

Diese Dependenzkontraste werden größtenteils mit authentischen Beispielen aus einem Korpus türkischer Sätze und deren deutschen Übersetzungen (Quellen: ÇTÖ 1993, *Turkish National Corpus*, Internetbelege) illustriert.

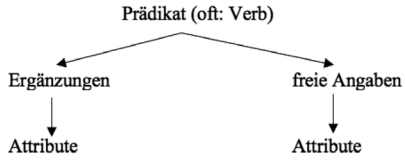
0. Einleitung

In diesem Vortrag soll ein einigermaßen repräsentativer, wenn auch nicht vollständiger Überblick über Kontraste in den Dependenzstrukturen türkischer und deutscher Sätze geboten werden. Den theoretischen Hintergrund für die-

sen kontrastiven Überblick bildet die moderne Dependenzgrammatik. Als Terminus für solche dependentiellen Strukturunterschiede soll der Ausdruck „Metataxe“ gewählt werden, den Tesnière (1966: 283) als Sammelbegriff für alle Phänomene gewählt hat, die bei der Übersetzung von Sätzen mit bestimmten syntaktischen Dependenzstrukturen einer Sprache A in Sätze einer Sprache B mit kontrastierenden syntaktischen Dependenzstrukturen auftreten (vgl. Koch 2003, Schubert 2003). Dependenz wird hier wie in Kienpointner (2010: 194) wie folgt verstanden (vgl. ähnlich Lehmann 1985a: 77f.; Mel'čuk 1988: 112; Ágel 2000: 73, van Langendonck 2003: 173f.; Schubert 2003: 642; Ágel/Fischer 2010: 277ff.): „Eine syntaktische Kategorie B ist von einer syntaktischen Kategorie A abhängig, wenn A die externen syntaktischen Relationen der Phrase festlegt, zu der A und B gehören“.

Ein wichtiger Spezialfall von Dependenz ist die Valenz. Darunter kann man mit Ágel „die Gesamtheit der formalen und funktionalen Rektionen von Lexemen wie Verben, Adjektiven und Substantiven“ verstehen, somit „die Fähigkeit von Vertretern dieser Wortarten, eine oder mehrere Leerstellen zu eröffnen, die von den jeweiligen regierten Elementen besetzt werden“ (vgl. Ágel 2000: 57; Kienpointner 2010: 201). Die valenzgeforderten regierten Elemente können als „Ergänzungen“ (bei Tesnière (1966: 105f.): „actants“, d. h. Aktanten; auch: Argumente), die nichtvalenzgeforderten vom Prädikat regierten Elemente als „freie Angaben“ (bei Tesnière (1966: 125ff.): „circonstants“, d. h. Zirkumstanten; auch: Satelliten) und die von Ergänzungen und freien Angaben abhängigen Konstituenten als „Attribute“ bezeichnet werden.

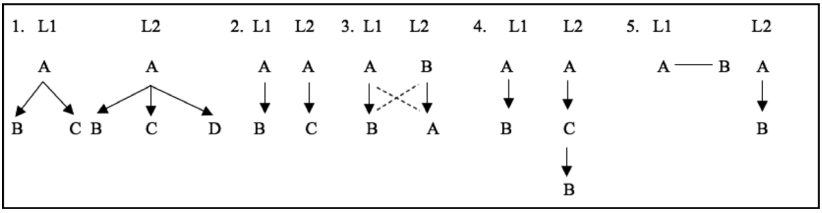
Abhängigkeitshierarchien lassen sich visuell darstellen. Dazu werden Dependenzgraphen (Dependenzbäume) eingesetzt, die von Tesnière (1966: 14f.) als Stemmas bezeichnet worden sind. Stemmas sind seither vielfach in der Dependenzgrammatik verwendet worden (vgl. z. B. Heringer 1996: 38ff.; Kienpointner 2010: 203). Das folgende sehr allgemeine Stemma fasst die wichtigsten Abhängigkeitsbeziehungen im Satz zusammen:



Stemma 1

Auf der Grundlage dieser allgemeinen Definition lassen sich Dependenzkontraste 1. quantitativ als Unterschiede in der Zahl der explizit vorkommenden, abhängigen Konstituenten festmachen, 2. qualitativ als Unterschiede in der Ka-

tegorie der abhängigen Elemente bestimmen, 3. qualitativ als Unterschiede in der Dependenzrichtung oder 4. quantitativ als Unterschiede in der Dependenztiefe darstellen, und schließlich 5. qualitativ als Vorliegen einer Dependenzrelation vs. Vorliegen einer Koordinationsrelation repräsentieren. Schematisch lassen sich diese fünf Möglichkeiten von Dependenzkontrasten wie folgt darstellen (A, B, C, D = beliebige Konstituenten; Linien mit Pfeilen: geben die Abhängigkeitsrichtung an; strichlierte Linie = Darstellung der Dependenzumkehrung; horizontale Linie = Koordinationsrelation; L1, L2 = kontrastiv verglichene Sprachen):



Schema 1

Im Folgenden sollen nun die Dependenzkontraste Türkisch-Deutsch gemäß dieser Klassifizierung im Überblick dargestellt werden. Für Auskünfte zum Türkischen bedanke ich mich bei Dr. Yüksel Güzel.

1. QUANTITATIVE DEPENDENZKONTRASTE: FAKULTATIVE SUBJEKTE IM TÜRKISCHEN

Der auffälligste quantitative Kontrast hinsichtlich der Abhängigkeitsstrukturen im Türkischen und Deutschen beruht auf der Tatsache, dass Türkisch anders als Deutsch eine Pro-Drop-Sprache ist, d. h. dass die Subjektspronomina der ersten und zweiten Person (*ben*, *sen*) nicht wie im Deutschen grundsätzlich genannt werden müssen. Explizit stehen die Subjektspronomina vielmehr nur in bestimmten Fällen, z. B. bei Einführung eines neuen Topik, sowie in verschiedenen Fokuskonstruktionen, die Emphase oder semantische Kontraste bei Subjektswechsel involvieren (vgl. Ersen-Rasch 2004: 67ff.; Göksel/Kerslake 2005: 274ff.; Großschreibung steht für Emphaseakzent):

(1) *Bu sabah çocukları BEN giydirdim. – Heute früh habe ICH die Kinder angezogen.*
(2) *BEN çıkıyorum. SIZ kalıyor musunuz? – ICH gehe. Bleiben SIE? Bleibt IHR?*

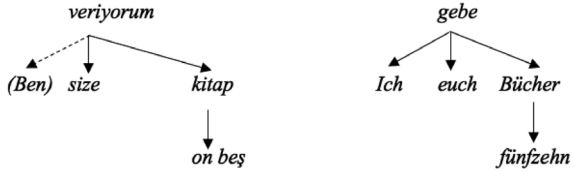
Auch können vorerwähnte Subjekte in der dritten Person anders als im Deutschen grundsätzlich implizit bleiben:

(3) *Ahmet Bey, banka memuru. O, küçük bir memur / Küçük bir memur. – Ahmet Bey ist Bankangestellter. Er ist ein kleiner Angestellter. / *Ist ein kleiner Angestellter.*

Dieser Dependenzkontrast besteht also darin, dass Subjekte im Türkischen fakultative, d. h. weglassbare, wenn auch valenzgeforderte Ergänzungen darstellen, im Deutschen dagegen in aller Regel (vgl. aber Ausnahmefälle wie *Mich friert / Mich ekelt vor X / Mir graut vor X* oder s. u. zu Subjekten koordinierter Verben) obligatorische Ergänzungen sind. In einem Stemma kann anhand der dreiwertigen Verben *vermek/geben* dieser Kontrast dadurch veranschaulicht werden, dass obligatorische abhängige Konstituenten mit einer durchgezogenen Linie, fakultative abhängige Konstituenten durch eine strichlierte Linie mit dem regierenden Element verbunden werden. Im Folgenden wird zuerst ein authentischer Beispielsatz mit *vermek* („geben") aus dem *Turkish National Corpus* gegeben, aus dem dann der einfache Satz *Size kitap veriyorum* mit implizitem Subjekt herausgelöst und im Stemma dargestellt wird:

(4) *Tamam size on beş kitap veriyorum, dedi.* (TNC, W-TI19E1A-4012–1) – *Gut, ich gebe euch fünfzehn Bücher, sagte er/sie.*

(5) *(Ben) size on beş kitap veriyorum.* – *Ich gebe euch fünfzehn Bücher.* / **Gebe euch fünfzehn Bücher.*



Stemma 2

Vgl. auch das folgende Beispiel mit einwertigem *ürpermek/schaudern* (im Sinne von „frösteln"). Im Türkischen kann auch das Prädikat allein einen vollständigen Satz bilden, bei dem das Subjekt implizit bleibt. Dies zum Unterschied vom Deutschen, wo nullwertige Verben praktisch inexistent sind:

(6) *Ürperdi.* – […] *sie* […] *schauderte.* (ÇTÖ 1993: 16f.)

2. QUALITATIVE DEPENDENZKONTRASTE: REALISIERUNG VON ERGÄNZUNGEN UND FREIEN ANGABEN

Die von der Valenz des Prädikats geforderten Ergänzungen und die freien Angaben können sich auch qualitativ unterscheiden, z. B. dadurch, dass Nominalphrasen als Realisierung solcher Ergänzungen oder freier Angaben in den verglichenen Sprachen in einem jeweils unterschiedlichen Kasus stehen (vgl. Tesnière 1966: 286ff. zur „interversion des actants et des circonstants"; Koch 2003: 149f.).

Ein besonders deutliches Beispiel für einen solchen Dependenzkontrast stellt die Konstruktion von *birine bir şey sormak* (wörtlich: „jemandem etwas fragen") mit dem Dativ der Person und Akkusativ der Sache im Türkischen und von *fragen* mit doppeltem Akkusativ im Deutschen (*jemanden etwas fragen*) dar (Man beachte den stark patriarchalen Tenor dieses Textes):

(7) *Küçük bir erkek çocuk annesine sordu: „Niçin ağlıyorsun?" Annesi, „Çünkü ben kadınım" diye cevapladı. –*
Ein kleiner Bub fragte seine Mutter: „Warum weinst du?" Die Mutter antwortete, „Weil ich eine Frau bin."
(https://www.sabah.com.tr/yazarlar/ilicak/2012/05/13/anneler-ve-cocuklar; zuletzt eingesehen 3.7.2019)

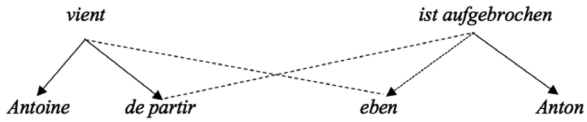
Weitere Beispiele für kontrastierende Realisierungen von Ergänzungen im Türkischen und Deutschen ergeben sich aus der empirischen Tatsache, dass im Türkischen der Dativ auch als Richtungskasus (mit der semantischen Rolle „Direktiv" = DIR) verwendet werden kann und anders als im Deutschen ein Ablativ existiert, der unter anderem die semantische Rolle „Ablativ" (= ABL) im engeren Sinn, d. h. räumliche Herkunft repräsentieren kann (vgl. Kienpointner/Weinberger 2019).

(8) *Hemen kalktı kapıya*$_{\text{DIR}}$ *yürüdü. – Er stand auf und ging zur Tür*$_{\text{DIR}}$. (ÇTÖ 1993: 76f.)
(9) *Temel Reis, camdan*$_{\text{ABL}}$ *başını çevirdi,* […]. *– Käpten Temel wandte sich vom Fenster*$_{\text{ABL}}$ *ab.* (ÇTÖ 1993: 70f.)

Metataxe zeigt sich auch bei den freien Angaben sehr oft, da das Türkische anders als das Deutsche zahlreiche infinite Konstruktionen (mit Konverben (Verbaladverbien), Partizipien, Infinitiven, Verbalnomina; vgl. Göksel/Kerslake 2005: 90), aber kaum finite Nebensätze aufweist. Dadurch werden viele freie Angaben, z. B. temporale Angaben, durch infinite Konstruktionen realisiert, die man im Deutschen typischerweise mit finiten Temporalsätzen wiedergibt.

3. QUALITATIVE KONTRASTE: UNTERSCHIEDE IN DER DEPENDENZRICHTUNG

Als ein eindrucksvolles Beispiel für die Umkehrung der Dependenzrichtung (vgl. Tesnière 1966: 300ff.) können bestimmte Konstruktionen im Lateinischen, Französischen und Deutschen herangezogen werden. So entspricht z. B. französischem *Antoine vient de partir* im Deutschen eine Konstruktion mit vom Verb abhängigen Adverb (*eben*): *Antonius ist eben aufgebrochen*. Die kontrastierende Dependenzrichtung wird am Beispiel des Französischen und Deutschen im Stemma durch sich überkreuzende strichlierte Linien dargestellt (vgl. Tesnière 1966: 304; Koch 2003: 148):

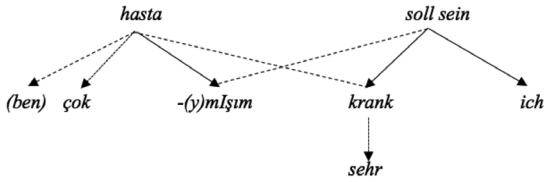


Stemma 3

Wenn man aufs Türkische und Deutsche blickt, scheinen keine klaren Beispiele für eine solche Dependenzumkehr zu existieren, es sei denn, man analysiert Wörter, die aus zwei oder mehr Morphemen bestehen, intern dependentiell. Eine solche Analyse könnte bei Kopulasätzen eingesetzt werden, bei denen im Türkischen anders als im Deutschen durch das Morphem *-(y)mIş* in Kopulafunktion die Indirektheit der Information über einen Zustand betont wird. Im Deutschen kann dies durch das Auxiliarverb *sollen* oder Adverbien wie *wohl* übersetzt werden:

(10) *Çok hastayım, demedi. Doktorun terimini kullandı: „Çok hastaymışım", dedi. – Er sagte auch nicht: „Ich bin sehr krank", sondern gab die Meinung seines Arztes wieder: „Ich soll sehr krank sein".* (ÇTÖ 1993, 64f.)

Wenn man *-(y)mIşIm* als abhängig von *hasta* auffasst, könnte man hier eine umgekehrte Dependenzrichtung vermuten, d. h. Abhängigkeit der evidentiellen Form *-(y)mIşIm* vom prädikativen Adjektiv *hasta* im Türkischen, im Deutschen Abhängigkeit des prädikativen Adjektivs *krank* vom Auxiliarverb *sollen* plus Kopula *sein* (vgl. Çöltekin 2015: 43f. für eine solche Analyse):



Stemma 4

Diese Art von „intern-morphologischer Dependenzanalyse" würde aber zu großen theoretischen Problemen, insbesondere Konsistenzproblemen (Wortbestandteile sind keine Satzglieder), der problematischen Annahme von Null-Elementen als Satzgliedern (vgl. Çöltekin 2015: 44f.) sowie zu Abgrenzungsproblemen zwischen Morphologie und Syntax führen. Klassische Dependenzgrammatiken definieren wohl deshalb Abhängigkeiten zwischen lexikalischen Kategorien (Wörtern) wortextern, und nicht wortintern zwischen lexikalischen Morphemen und grammatikalischen Morphemen (vgl. Tesnière 1966: 34; Engel 1988: 21ff.; Helbig/Buscha 1991: 537ff.; Heringer 1996: 29; Schu-

bert 2003: 655). Trotz der genannten Probleme vertritt Çöltekin (2015: 38) eine Position, bei der Dependenzrelationen zwischen Wortbestandteilen angenommen werden, die als *inflectional groups* bezeichnet werden.

Im theoretischen Mainstream der modernen Dependenzgrammatik ist aber wohl zu Recht betont worden, dass Abhängigkeitsrelationen zwischen Wörtern bestehen (vgl. besonders dezidiert Hudsons (2010: 150) *Word Grammar*). Damit entfallen größere Einheiten (die Phrasen der Phrasenstrukturgrammatik; für Ausnahmen vgl. Mel'čuk 1988: 32; Schubert 2003: 657) und kleinere Einheiten (Wortbestandteile wie lexikalische und grammatikalische Morpheme) als mögliche zentrale Knoten einer Dependenzstruktur.

4. QUANTITATIVE KONTRASTE: TIEFE DER DEPENDENTIELLEN EINBETTUNG

Beispiele für unterschiedliche Dependenztiefe von regierten Elementen im Türkischen und Deutschen lassen sich zum Unterschied von der Umkehrung der Dependenzrichtung zahlreich finden, z. B. beim Ausdruck der possessiven Relation im Türkischen und Deutschen. Hier wird im Türkischen eine existenzielle Konstruktion verwendet (vgl. (*Onların*) *parası var*/(*Babamın*) *parası var*, d. h. wörtlich „Von ihnen Geld-ihr ist vorhanden" / „Vater-meines Geld-sein ist vorhanden", mit der Besitzerin/dem Besitzer (*Onların*/*Babamın*) als Attribut im Genitiv zu *para* („Geld"); vgl. Ersen/Rasch 2004: 134f.; Göksel/Kerslake 2005: 123f.).

Dagegen liegt im Deutschen zweiwertiges *haben* vor (*Sie haben*/*Mein Vater hat Geld*), mit *Sie*/*Mein Vater* als Subjekt und *Geld* als Akkusativobjekt. Dies zeigt, dass im Deutschen eine „personenprominentere" Ausdrucksweise als im Türkischen vorliegt, die Personen höher in der syntaktischen Dependenzhierarchie platziert (vgl. Lehmann et al. 2000; Koch 2003: 154).

Außerdem sind die Attribute *Onların*/*Babamın* anders als die deutschen Subjekte *Sie*/*mein Vater* weglassbar, vgl. *Parası var* vs. **Haben Geld*/**Hat Geld*. Somit steht die besitzende Person im Türkischen tiefer in der Dependenzhierarchie als im Deutschen (vgl. aber die alternative Ausdrucksweise *Bende para var*, wörtl. „Bei mir ist Geld vorhanden" = „Ich habe Geld", mit gleicher Dependenztiefe der besitzenden Person; zu solchen oft alternativ bestehenden parallelen Ausdrucksweisen vgl. in Bezug auf Metataxe Koch 2003: 149):

(11) *Onların parası var, neden bizimle savaşsın?* (TNC; W-OE37C2A-1410–48) – *Sie haben Geld, warum sollen sie mit uns Krieg führen?*

(12) *Babamın ne kadar parası var bilmiyorum.* (*Hürriyet*, 9.8.2018; http://www.hurriyet.com.tr/galeri-babamin-parasini-boyle-harciyorum-40675905; zuletzt eingeseh. 10.7.2019) – *Wieviel Geld mein Vater hat, weiß ich nicht.*

5. QUALITATIVE KONTRASTE: DEPENDENZ IM TÜRKISCHEN, KOORDINATION IM DEUTSCHEN:

Hier geht es wieder um qualitative Kontraste hinsichtlich der Dependenzstruktur. Ein Beispiel soll dies illustrieren: Eine subordinative Konstruktion wie infinites Konverb auf *–(y)Ip* im Türkischen, dagegen Koordination im Deutschen.

Die Koordination kann als „eine Kombination (mit oder ohne Konnektor) aus zwei oder mehreren syntaktisch gleichrangigen Konstituenten" definiert werden, „die als eine komplexe Konstituente dieselbe syntaktische Funktion wie die jeweils koordinierten einzelnen Konstituenten aufweisen" (Kienpointner 2010: 339). Im Stemma (vgl. Abbildung 1, 5.) wird Koordination als Relation der Gleichrangigkeit (vgl. Lehmann 1985: 83; Hudson 2010: 176) wie schon bei Tesnière (1966: 327) durch horizontale Linien symbolisiert.

Mit dem Konverb *–(y)IP* werden zwei Ereignisse, die je nach Kontext gleichzeitig oder nacheinander stattfinden, miteinander verknüpft, wobei beim finiten Verb und beim Konverb auf *–(y)IP* meist dasselbe Subjekt vorliegt. Im Folgenden werden entsprechend Konstruktionen mit Verb auf *–(y)Ip* als dependente adverbielle freie Angaben verstanden. Im Deutschen und Englischen werden Konverben auf *–(y)IP* mit *und/and* wiedergegeben, woraus der hier behandelte Dependenzkontrast Subordination vs. Koordination resultiert.

Hier ist ein Beispiel für diesen Dependenzkontrast aus der zweisprachigen Ausgabe von ÇTÖ (1993).

Im Türkischen ist *gidip hastaneye* als adverbielle freie Angabe vom Infinitiv des Hauptverbs (*uzanmak* „sich ausstrecken") abhängig, im Deutschen sich *begeben* und *ausstrecken* gleichrangige koordinierte Satzglieder.

(13) *Erken yatmak, bir an önce hastaneye gidip, yerine uzanmak istiyordu. – Er wollte früh schlafen gehen, sich am nächsten Morgen gleich ins Krankenhaus begeben und dort auf seinem Bett ausstrecken.* (ÇTÖ 1993, 58f.)

6. KONKLUSION

In diesem Beitrag habe ich versucht zu zeigen, dass der Begriff „Metataxe" wie andere von Lucien Tesnière in die moderne Linguistik eingeführten Konzepte (z. B. Dependenz, Valenz) theoretisch und empirisch-analytisch sehr fruchtbar ist, aber auch für verschiedene Gebiete der angewandten Linguistik (neben der kontrastiven Grammatik auch Sprachdidaktik, Übersetzungspraxis, vergleichende Stilistik, kontrastive Lexikographie etc.) interessante Problemzugänge eröffnet. Dabei gilt wohl auch heute noch, dass das Metataxe-

Konzept zu den „leider viel zu wenig beachteten“ (Koch 2003: 156) Begriffen gehört, die wir Tesnière verdanken (vgl. aber immerhin z. B. Pietri 1995; Koch 2000; Schubert 2003). Im Einzelnen habe ich versucht, fünf Typen von Metataxe als qualitative oder quantitative Dependenzkontraste zu unterscheiden. Detailliertere Untersuchungen könnten hier noch weitere Typen zu Tage fördern.

LITERATUR

1. Quellentexte/Korpustexte

ÇTÖ 1993 = *Çağdaş Türk Öyküleri* (1993). *Zeitgenössische Türkische Erzählungen*. Auswahl und Übersetzung von Wolfgang Riemann. München: dtv.

Türkçe Ulusal Derlemi. [*Turkish National Corpus = TNC*]. https://v3.tnc.org.tr/.

2. Wissenschaftliche Literatur

Ágel, Vilmos (2000): *Valenztheorie*. Tübingen: Narr.

Ágel, Vilmos / Fischer, Klaus (2010): 50 Jahre Valenztheorie und Dependenzgrammatik. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 80. 249–290.

Ágel, Vilmos et al. (Hg.) (2003): *Dependenz und Valenz / Dependency and Valency,* Berlin: de Gruyter.

Çöltekin, Çağrı (2015): A Grammar Book Treebank of Turkish. In: Markus Dickinson et al. (eds.): *Proceedings of the 14th workshop on Treebanks and Linguistic Theories* (TLT 14). Warszawa: Inst. of Computer Science/Polish Academy of Sciences. 35–49.

Engel, Ulrich (1988): *Deutsche Grammatik.* Heidelberg: Groos.

Helbig, Gerhard / Buscha, Joachim (1991): *Deutsche Grammatik*. Berlin: Langenscheidt.

Heringer, Hansjürgen (1996): Deutsche Syntax dependentiell. Tübingen: Stauffenburg.

Hudson, Richard A. (2010): *An Introduction to Word Grammar*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Irschara, Karoline / Huber, Barbara / Ilić, Suzana / Prossliner, Linda / Kienpointner, Manfred (2015): Dependenzanalyse interlingual – Zur Beschreibung der Struktur von komplexen Sätzen mithilfe der Dependenzgrammatik. In: *Wiener Linguistische Gazette* 79. 1–36.

Kienpointner, Manfred (2010): *Latein-Deutsch kontrastiv.* Tübingen: Julius Groos.

Kienpointner, Manfred / Weinberger, Helmut (2019): Kasus kontrastiv: Türkisch-Deutsch. In: Calderón, Marietta / Konzett-Firth, Carmen (Hg.) (2019): *Dynamische Approximationen. Festschriftliches pünktlichst zu Eva Lavric 62,5. Geburtstag*. Berlin: Lang.

Koch, Ildiko (2000): *Die Metataxe im deutsch-italienischen Sprachvergleich*. Frankfurt/M.: Lang.

Koch, Peter (2003): Metataxe bei Lucien Tesnière. In: Ágel, Vilmos et al. (Hg.): *Dependenz und Valenz.* Bd 1. Berlin: De Gruyter. 144–159.

Langendonck, Willy van (2003): The Dependency Concept and its Foundations. In: Ágel, Vilmos et al. (Hg.): *Dependenz und Valenz.* Bd 1. Berlin: De Gruyter. 170–187.

Lehmann, Christian (1985): On Grammatical Relationality. In: *Folia Linguistica* 19.1–2. 67–109.

Lehmann, Christina / Shin, Yong-Min / Verhoeven, Elisabeth (2000): *Person Prominence and Relation Prominence*. München: Lincom.

Mel'čuk, Igor (1988): *Dependency Syntax*. New York: SUNY Press.

Ogawa, Akio / Weinberger, Helmut / Kienpointner, Manfred (2014): Witterungsverben im Deutschen, Türkischen und Japanischen. In: *Moderne Sprachen* 58. 111–146.

Pietri, Etienne (1995): La métataxe et l'analyse des succès. In: Madray-Lesigne, Françoise / Richard-Zappella, Jeannine (ed.): *Lucien Tesnière aujourd'hui.* Louvain: Peeters. 399–402.

Rehbein, Ines (2010): Der Einfluss der Dependenzgrammatik auf die Computerlinguistik. In *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 38.2.224–248.

Schubert, Klaus (2003): Metataxe: ein Dependenzmodell für die computerlinguistische Praxis. In: Ágel, Vilmos et al. (Hg.): *Dependenz und Valenz.* Bd 1. Berlin: De Gruyter. 636–660.

Tesnière, Lucien (1966): *Syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.

Entwicklung der lokalen Präposition *vor* zur kausalen Präposition

Mit einem Vergleich zu ihrer koreanischen Entsprechung *apey*

Myung-Chul Koo (Seoul National University)

1. Einleitung

Die deutsche Präposition *vor* gehört bekanntlich zu den lokalen Präpositionen. *Vor* benennt aber im Zusammenhang mit Emotionen, Gefühlszuständen, Empfindungen u. a. deren Ursache. Die Präposition *vor* hat in der Tat verschiedene Verwendungen, wie die Beispielsätze in B1 zeigen:

B1 a. Das Kind steht vor Tigern.
b. Das Kind hat Angst vor Tigern.
c. Das Kind zittert vor Kälte.

In B1a hat *vor* eine lokale Bedeutung. Der Satz B1b, in dem es sich um die Ursache eines Gefühlszustandes handelt, besteht aus zwei Propositionen (*„Das Kind hat Angst."* und *„Das Kind befindet sich vor Tigern."*). In B1c bezeichnet *vor* einfach einen Grund. Der Satz drückt also eine kausale Situation aus. Es kann deshalb angenommen werden, dass kausale Situationen prototypisch mit räumlichen Relationen zu tun haben. Hier lassen sich nun ein paar Fragen stellen: „Warum wird zum Ausdruck einer solchen kausalen Situation gerade die Präposition *vor* gebraucht?", „Wie ist das Verhältnis ihrer Entsprechung in anderen Sprachen?" usw. In Bezug auf diese Fragen ist das Verhältnis von *vor* vergleichbar mit der koreanischen Entsprechung *apey,* die jedoch keine kausale Verwendung hat. *Apey* bezeichnet nämlich nur räumliche Relationen, wie die Beispielsätze B2 zeigen:

B2	a.	ai-ka	horangi	ap-ey	seiss-ta.
		Kind-Nom	Tiger	Vorderseite-Lok	steh(Präs)-Dekl
		„Das Kind steht vor Tigern."			
	b.	*ai-ka	horangi	ap-ey	mwuseweha-n-ta.
		Kind-Nom	Tiger	Vorderseite-Lok	Angst.hab-Präs-Dekl
		„Das Kind hat Angst vor Tigern."			
	c.	*ai-ka	chwuwi	ap-ey	tte-n-ta.
		Kind-Nom	Kälte	Vorderseite-Lok	zitter-Präs-Dekl
		„Das Kind zittert vor Kälte."			

In diesem Beitrag möchte ich deshalb aufzeigen, wie die räumliche Präposition *vor* anders als ihre koreanische Entsprechung *apey* bei emotionalen Zuständen, Empfindungen u. a. eine kausale Bedeutung erwerben kann. Und es wird auch diskutiert, wie sich *vor* als kausale Präposition weiter entwickelt hat, wie in den Fällen, in denen sie keine räumlichen Relationen impliziert (*Angst vor der Sitzung haben*; *vor Kälte zittern, vor Neugier platzen* u. a.).

2. *VOR* UND *APEY* ALS LOKALE ADPOSITION

Vor bezeichnet laut Dudenredaktion (2000) eine Position auf der Vorderseite, auf der dem Betrachter oder dem Bezugspunkt zugewandten Seite einer Person bzw. Sache. Diese räumliche Relation scheint nach Koo (2012) die prototypische Bedeutung von *vor* zu sein. Eine ‚Bewegung', die die Präposition *vor* bei der Akkusativ-Rektion bezeichnet, könnte auch ein Kandidat für die prototypische Bedeutung von *vor* sein. „Eine Bewegung setzt aber zwei Positionen der betroffenen Entität voraus. Das bedeutet, dass die ‚Bewegung' einer Entität semantisch komplexer als ihre ‚Position(en)' ist." (Koo 2012, 7). Es wird also angenommen werden, dass *vor* prototypisch keine Bewegung, sondern eine Position der betroffenen Entität bezeichnet.

Jetzt gehen wir ein bisschen näher auf die lokale Bedeutung von *vor* ein, indem wir ein paar Beispiele betrachten. Auf der unten gezeigten Abbildung 1 steht *Gisela* für den Betrachter, nämlich *Klaus*, *„vor dem Zaun"*, weil sie sich auf der ihm zugewandten Seite des Zauns befindet.

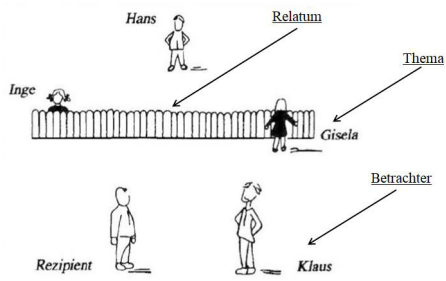


Abbildung 1:
Lokale Bedeutung von *vor*[1]

Wenn wir jetzt eine Situation wie in Abbildung 2 betrachten, ist die Stelle *„vor dem Haus"* je nach dem Standpunkt des Betrachters anders.

[1] Das Originalbild stammt aus Sichelschmidt (1989: 341).

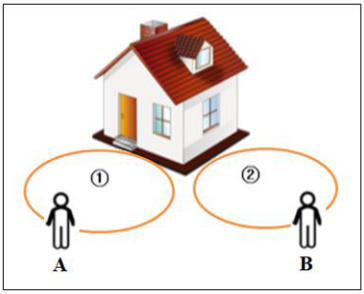


Abbildung 2: *vor dem Haus*

Abbildung 3: *cip apey* „vor dem Haus"

Für A ist der Bereich ① „*vor dem Haus*", während für B der Bereich ② auch „*vor dem Haus*" ist. Im Koreanischen wird aber in einer Situation wie in Abbildung 3 nur der Bereich ① durch *cip apey*, also „vor dem Haus", bezeichnet, egal wo sich der Betrachter befindet.

Worin liegt dann der Unterschied zwischen dem Deutschen und dem Koreanischen, um die Vorderseite zu bezeichnen? Das Deutsche und das Koreanische verwenden zur Bezeichnung der räumlichen Relation andere Strategien: jeweils die deiktische und intrinsische Strategie.[2] Bei deiktischer Strategie beschreibt der Sprecher eine räumliche Relation aus der Sicht des Betrachters. Bei intrinsischer Strategie beschreibt aber der Sprecher eine räumliche Relation dadurch, dass er die Ausrichtung einer Sache als Orientierungsbasis nimmt (Koo 2006, 62f.). Im obigen Beispiel beschreibt der deutsche Sprecher abhängig vom Standpunkt des Betrachters die Vorderseite. Die Stelle „*vor dem Haus*" verschiebt sich deshalb je nach der Position des Betrachters. Im Gegensatz dazu entscheidet sich der koreanische Sprecher für die Seite als die Vorderseite des Hauses, wo sich die Haustür befindet.

3. *VOR* UND *APEY* ALS KAUSALE ADPOSITION?

Vor als kausale Präposition bezeichnet laut Dudenredaktion (2000) einen Grund bzw. eine Ursache von etwas und lässt sich in Beispielen wie *vor Kälte zittern, vor Neugier platzen, vor Schmerz schreien* beobachten. Wie hat sich dann *vor* zur kausalen Präposition entwickelt? Betrachen wir dafür ein Beispiel wie *Angst vor Tigern haben.* Wir haben Angst, egal wohin sich der Tiger richtet. Auch in jedem Fall – egal wohin sich der Tiger richtet – steht man „*vor einem*

[2] Über deiktische und intrinsische Strategie o. Ä. vgl. Hill (1982), Klein (1990, 2001), Grabowski & Weiß (1996), Heine (1997), Koo (2006), Jessen & Blomberg & Roche (2018).

Tiger", wenn man es auf Deutsch sagt.[3] Die Position „*vor dem Tiger*", nämlich die Anwesenheit des Tigers, ist also der Grund dafür, dass man Angst hat. Die lokale Bedeutung von *vor* und ihre kausale Bedeutung treffen sich also in allen Situationen.

Anders als im Deutschen wird die koreanische Entsprechung *apey* nur für die Fälle, in denen sich der Tiger auf die Person ausrichtet, verwendet. Sprecher des Koreanischen haben jedoch auch in der Konstellation Angst, in der der Tiger nicht der Person zugewandt ist. Die koreanische lokale Postposition *apey* deckt also nicht alle Situationen ab, in denen man Angst haben kann. Aus diesem Grund kann sich die koreanische Entsprechung von *vor*, nämlich *apey,* nicht zur kausalen Präposition entwickeln, wie wir schon im Beispiel B2b, c gesehen haben.

Im Koreanischen gibt es allerdings einen Ausdruck wie B6a:

B6 a. ai-ka sensayngnim ap-i-la mwuseweha-n-ta .
Kind-NOM Leher Vorderseite-KOP-ADVL Angst.hab-PRÄS-DEKL
„Das Kind hat Angst vor dem Lehrer."

b. achim-i-la kongki-ka coh-ta.
Morgen-KOP-ADVL Luft-NOM gut.sei-DEKL
„Weil es frühmorgens ist, ist die Luft gut."

Die kausale Bedeutung kommt aber in diesem Fall nicht von *ap* (Vorderseite), sondern *-i-la* (KOP-ADVL). Das lässt sich in einem Beispiel wie B6b feststellen. B6b hat eine kausale Bedeutung, obwohl *ap* nicht vorkommt. Das heißt also, *ap,* eventuell auch *apey,* hat mit der kausalen Bedeutung nicht zu tun.

Meiner Meinung nach gibt es noch einen Grund, warum sich die koreanische Adposition *apey* nicht zur kausalen Adposition entwickeln kann. *Apey* setzt sich zusammen aus einem Nomen *ap,* das die Vorderseite bezeichnet, und dem Lokativ-Suffix *-ey.* Die morphologische Konstruktion von *apey* ist also transparent. Grammatikalisierung findet nach Lehmann (1995) statt, wenn ein Element seine semantischen Komponenten verliert, wie bei *anstatt,* das aus der Kombination der Präposition *an* mit dem Nomen *Statt* entstanden ist. *Anstatt* ist aber im heutigen Deutsch sowohl strukturell als auch semantisch nicht transparent. *Apey* hat anders als *anstatt* immer noch seine lokale Bedeutung und kann sich deshalb nicht weiter zur kausalen Adposition entwickeln. Die weitere Grammatikalisierung von *apey* ist also ausgeschlossen.

Die deutsche Präposition *vor* kann hingegen auch zur Bezeichnung der Ursache verwendet werden. Sogar in den Fällen wie bei *vor Kälte zittern, vor*

[3] Natürlich sind hier auch „*neben dem Tiger*" bzw. „*hinter dem Tiger*" nicht ausgeschlossen. In solchen Fällen wird eine intrinsische Strategie gewählt. Nach Jessen & Blomberg & Roche (2018: 240) ist bei Entitäten, die „eine ausgezeichnete Vorder- und Rückseite" haben, die „intrinsische Perspektive" möglich.

Neugier platzen, vor Schmerz schreien, in denen es keinen konkreten Gegenstand gibt, der etwas bewirkt. Hierbei scheint Analogie, die als ein Mittel zur Grammatikalisierung angesehen wird, eine Rolle zu spielen. Analogie ist beispielsweise bei der Grammatikalisierung von *anstatt*, die wir oben kurz betrachtet haben, zu sehen (vgl. Lehmann 1995, Hopper & Traugott 2003). *Anstatt* setzt sich ursprünglich zusammen aus einer Präposition *an* und dem relationalen Nomen *Statt* mit seinem Genitivattribut. Durch Reanalyse und Univerbierung wurden die Präposition *an* und das relationale Nomen *Statt* zusammen ein Wort, nämlich die Präposition *anstatt.* Das Komplement von *anstatt,* das ursprünglich das Genitivattribut von *Statt* war, hat keine semantische Restriktion [+Person] mehr. Dadurch kann ein abstraktes Nomen wie *Pause* als Komplement von *anstatt* auftreten. Dies ist also ein Fall von Analogie. Wie bei *anstatt* können auch bei *vor* abstrakte Nomen wie *Kälte, Neugier, Schmerz* u. a. anstelle einer konkreten Entität stehen.[4] Die lokale Präposition *vor* bekam durch diesen Vorgang eine kausale Verwendung und hat sich weiter zur kausalen Präposition entwickelt.[5] Der Grammatikalisierungsprozess von lokaler zu kausaler Präposition lässt sich also folgendermaßen zusammenfassen:[6]

- *Vor* wird prototypisch als lokale Präposition gebraucht: *vor dem Haus, vor einem Tiger stehen.*
- *Vor* bekam bei einem gegebenen konkreten Gegenstand zusätzlich eine kausale Bedeutung, nämlich die Ursache eines bestimmten Gefühls o. Ä.: *Angst [Furcht] vor Tigern/Hunden.*

---

[4] Laptieva (2017) unterscheidet zwei Bedeutungsvarianten von kausal interpretierter *vor*-Phrasen: eine kausal-lokale Lesart wie bei *rot vor Blut* und eine rein kausale Lesart wie bei *rot vor Wut*. Im letzteren Fall handelt es sich auch um Analogie.

[5] Auch die Präposition *aus* kann einen Grund bzw. eine Ursache bezeichnen (*Das Kind schlägt aus Wut mit der Faust auf den Tisch; Das Kind schließt sich aus Angst vor der Strafe der Mutter in seinem Zimmer ein.*). Die Bedingung für die kausale Verwendung von *aus* ist nach Koo (2012) anders als die Bedingungen von *vor:* Es handelt sich nämlich bei *aus* um eine Situation, bei der eine Person aus eigener Intention etwas tut bzw. handelt, während es sich bei *vor* als kausale Präposition um eine Situation ohne Intention handelt (darüber vgl. auch Rosenfeld 1983). Bei unterschiedlichen kausalen Verwendungen von *vor* und *aus* scheint meines Erachtens ihre ursprüngliche lokale Bedeutung eine wichtige Rolle zu spielen: Bei *aus* geht es um eine Bewegung von innen nach draußen, also eine Bewegung mit Intention, während sich bei *vor* eine Entität auf einer Stelle befindet und dabei keine Intention hat (Über die Unkontrollierbarkeit der von *vor* eingeführten Ursache vgl. auch Laptieva (2017)). Bei den unterschiedlichen bleibt also die Bedeutungskomponente bezüglich der Intention der Entität bestehen.

[6] Ich gehe in diesem Beitrag auf die temporale Bedeutung von *vor* und ihr Verhältnis zur kausalen Verwendung etwa wie in „*Hans hat Angst vor der Prüfung*" nicht ein. Bei ihrer Entwicklung zur kausalen Präposition scheint mir die lokale Bedeutung von *vor* eine entscheidende Rolle zu spielen. Über die Entwicklung von lokaler zur temporalen Präposition diskutiert Haspelmath (1997) ausführlich.

- Durch Analogie können Abstrakta wie *Kälte, Neugier* usw. mit *vor* kombiniert werden: *vor Kälte zittern, vor Neugier platzen, vor Schmerz schreien.*
- Schließlich erwirbt *vor* eine kausale Bedeutung.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Zuerst habe ich die deutsche kausale Präposition *vor* und ihre koreanische Entsprechung *apey* verglichen. Eine Person hat Angst, egal wohin die Angstauslösende Entität ausgerichtet ist. *Vor* als lokale Präposition betrifft alle Fälle, in denen der Betrachter sich einer Entität zuwendet, unabhängig davon, wohin sich diese Entität richtet. Die lokale Verwendung und Emotions-auslösende Verwendung von *vor* haben also gleiche situative Bedingungen. Die kausale Verwendung, die anfangs nur bei emotionalen Situationen zustande gekommen ist, ist auch bei Abstrakta wie *Kälte, Neugier, Schmerz* u. a. möglich geworden.

Die koreanische Entsprechung von *vor*, nämlich *apey*, kann aber nur für die Fälle, in denen eine Entität dem Betrachter zugewandt ist, verwendet werden. Die lokale Postposition *apey* deckt deshalb nicht alle Situationen ab, in denen man Angst haben kann. Aus diesem Grund kann sich *apey* nicht zur kausalen Postposition entwickeln.

ABKÜRZUNGEN

- ADVL = Adverbial
- DEKL = Deklarativ
- KOP = Kopula
- LOK = Lokativ
- NOM = Nominativ
- PRÄS = Präsens

LITERATUR

Dudenredaktion (Hrsg.) (2000), *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim & Wien & Zürich: Dudenverlag.

Grabowski, J. & Weiß, P. (1996), Das Präpositioneninventar als Determinante des Verstehens von Raumpräpositionen: *vor* und *hinter* in fünf Sprachen. In: Lang, E. & Zifonun, G. (Hrsg.), *Deutsch – typologisch*. Berlin & New York: de Gruyter; 289–311.

Haspelmath, M. (1997), *From Space to Time*. München & Newcastle: Lincom Europa.

Heine, B. (1997), *Cognitive Foundations of Grammar*. Oxford: Oxford University Press.

Hill, C. (1982), Up/down, front/back, left/right. A contrastive study of Hausa and English. In: Wissenborn, J & Klein, W. (Hrsg.), *Here and there. Cross-linguistic studies in deixis and demonstration*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins; 13–42.

Hopper, P. J. & Traugott, E. C. (2003), *Grammaticalization.* Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Jessen, M. & Blomberg, J. & Roche, J. (Hrsg.) (2018), *Kognitive Linguistik*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Klein, W. (Hrsg.) (1990), *Sprache und Raum (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 78)*. Göttingen.

Klein, W. (2001), Deiktische Orientierung. In: Haspelmath, M. & König, E. & Oesterreicher, W. & Raible, W. (Hrsg.), *Sprachtypologie und sprachliche Universalien*. *Ein internationales Handbuch*. Volume 1/1. Halbband. Berlin: de Gruyter; 575–590.

Koo, M.-C. (2006), Eine kontrastive Untersuchung zur Ausdrucksweise des dreidimensionalen Raums im Deutschen und Koreanischen. In: *Dogilmunhak (Koreanische Zeitschrift für Germanistik)* 98: 59–80.

Koo, M.-C. (2012), Distributions- bzw. Gebrauchsunterschied zwischen den kausalen Präpositionen *aus* und *vor.* In: *Dokohak (Zeitschrift der Koreanischen Gesellschaft für Deutsche Sprachwissenschaft)* 25: 1–27.

Laptieva, E. (2017), ‚rot vor Wut' vs. ‚rot vor Blut': eine korpusbasierte Untersuchung kausaler *vor*-Phrasen in Kopulasätzen. In: *Deutsche Sprache* 45.4: 335–361.

Lehmann, C. (1995), *Thoughts on grammaticalization*. Unterschleissheim: Lincom Europa (Lincom Studies in Theoretical Linguistics 1).

Rosenfeld, H. (1983), *Erklärungen und Begründungen. Sätze mit kausalen* aus *und* vor. Frankfurt am Main & Bern: Peter Lang.

Sichelschmidt, L. (1989), Wo *hier dort* ist – primär- und sekundärdeiktische Raumreferenz. In: Habel, C., Herweg, M. & Rehkämper, K. (Hrsg.), *Raumkonzepte in Verstehensprozessen*. Tübingen: Niemeyer; 339–359.

Zur semantischen Überlappung von „Kausierung“ und „Involviertheit“: ein deutsch-japanischer Vergleich

Miho Takahashi (Tohoku Universität, Sendai)

1. Einleitung

In diesem Beitrag werden spezifische Konstruktionen im Deutschen und Japanischen verglichen, nämlich Konstruktionen mit freiem Dativ (fortan: Dativkonstruktionen) sowie kausative Konstruktionen mit *sase* (fortan: *sase*-Konstruktionen). Dativkonstruktionen im Deutschen und *sase*-Konstruktionen im Japanischen haben gemeinsam, dass sie unter bestimmten Bedingungen zwei unterschiedliche Lesarten erlauben. Die eine Lesart ist die, dass eine Person an einem Ereignis als handelndes Agens beteiligt oder zumindest für das Geschehen verantwortlich ist. Die andere Lesart ist die, dass eine Person von einem Ereignis betroffen ist und dadurch negativ oder positiv beeinflusst wird. Die erste Lesart nenne ich im Folgenden „Kausierung“ und die letztere „Involviertheit“. Hierfür sollen die Beispiele (1) und (2) angeführt werden:

[Dativkonstruktion im Deutschen]

(1) Ihm zerbrach die Vase.
„Die Vase zerbrach und er wurde davon beeinflusst.“ [Involviertheit]
„Die Vase zerbrach und er verursachte das versehentlich.“ [Kausierung]

[*sase*-Konstruktion im Japanischen]

(2) Kare-wa kodomo-o sin-ase-ta
er.TOP Kind.AKK sterben.KS.PF
„Das Kind starb und er ist verantwortlich dafür.“ [Kausierung]
„Das Kind starb und er leidet darunter.“ [Involviertheit]

Bei der Interpretation der Dativkonstruktionen im Deutschen, wie in Beispiel (1), liegt die Lesart der „Involviertheit“ zugrunde. Hingegen haben japanische *sase*-Konstruktionen, wie in Beispiel (2), per se eine kausative Bedeutung. Die Deutung einer „Involviertheit“ ist dabei nur in begrenzten Fällen möglich und somit lässt sie sich eher als peripher ansehen. An dieser Stelle lässt sich fragen: Welche semantischen Faktoren sind für die hinzukommende Lesart, d. h. für die (unabsichtliche) „Kausierung“ bei Dativkonstruktionen im Deutschen und für die „Involviertheit“ bei *sase*-Konstruktionen im Japanischen relevant? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden.

2. DATIVKONSTRUKTIONEN IM DEUTSCHEN

2.1 Mögliche und unmögliche Fälle der „Kausierung“-Lesart

Wie in der Literatur diskutiert, lassen Dativkonstruktionen je nach Basisprädikat unterschiedliche Lesarten zu; dazu vergleiche man vor allem Schäfer (2008). Demnach können Dativkonstruktionen aus intransitiven inchoativen Verben wie *zerbrechen* nicht nur die Lesart der „Involviertheit“, d. h. die Lesart des Dativs commodi/incommodi[1], sondern auch die Lesart der „Kausierung“ erfahren, wie in Beispiel (3) zu sehen ist:[2]

(3) Die Vase zerbrach dem Hans.[3] (Schäfer 2008: 42)
„Die Vase zerbrach und Hans wurde davon beeinflusst.“ [Involviertheit]
„Die Vase zerbrach und Hans verursachte das versehentlich.“ [Kausierung]

Während die Dativperson in der ersten Lesart („Involviertheit“) als indirekt Betroffener des dargestellten Ereignisses verstanden wird, lässt sich dieselbe in der zweiten Lesart („Kausierung“) eher als potenzielles, handelndes Agens ansehen. Die zweite Lesart, die „Kausierung“, deutet außerdem darauf hin, dass es keine Absicht der Dativperson war, das entsprechende Geschehen zu initiieren. Das wird anhand des Beispielpaares in (4) deutlich vorgeführt:

(4) a. Dem Hans zerbrach versehentlich die Vase. (Schäfer 2008: 44)
b. *Dem Hans zerbrach absichtlich die Vase. (Schäfer 2008: 44)

Hingegen können Dativkonstruktionen bei reflexiven inchoativen Verben wie s*ich öffnen* nur die Lesart der „Involviertheit“ erfahren, wie in Beispiel (5) dargestellt ist. Bei reflexiven Inchoativa wird die Lesart der „Kausierung“ ausgeschlossen, obwohl diese Verben eine Zustandsveränderung eines Objektes bezeichnen, ebenso wie bei intransitiven Inchoativa, z. B. *zerbrechen*:

(5) Der Maria öffnete sich die Tür.[4] (Schäfer 2008: 45)
„Die Tür öffnete sich und Maria wurde davon beeinflusst.“ [nur Involviertheit]

---

[1] Nach Ogawa (2003: 218) lassen sich Dativkonstruktionen aus intransitiven Verben, wie der Beispielsatz (3) mit dem intransitiv-inchoativen Verb *zerbrechen*, meist in der adversativen Bedeutung verstehen (vgl. auch Wegener 1985: 200). Im Gegensatz dazu ist bei Dativkonstruktionen aus transitiven Verben häufig offen, ob es um die benefaktive (commodi) oder die adversative (incommodi) Bedeutung geht (Ogawa 2003: 218f.).

[2] Nach der Terminologie von Schäfer (2008) wird die erste Lesart als „affectedness“ bezeichnet und letztere als „unintentional causer“.

[3] Die „Kausierung“-Lesart ist auch bei Verben wie *zerreiß*en, *zerplatzen* u. a. möglich, welche das Inchoativ mit einem Intransitiv bilden. Dazu vgl. auch Beispiele in Schäfer (2008: 42f.).

[4] Genauso wie bei *sich öffnen* erlauben die anderen reflexiven Inchoativa wie *sich abkühlen*, *sich verstellen* u. a. bei Dativkonstruktionen ausschließlich die „Involviertheit“-Lesart (vgl. dazu Beispiele in Schäfer (2008: 45)).

An dieser Stelle ist anzunehmen, dass die Lesart-Möglichkeiten der Dativkonstruktionen bei den zwei Arten der inchoativen Verben lexikalisch semantisch motiviert sind. Diesbezüglich soll die Annahme von Aoki (2010) angeführt werden. Nach Aoki (2010) unterscheiden sich die intransitiven und die reflexiven Inchoativa danach, ob sie eine „wesentliche" Zustandsveränderung des Objektes bezeichnen oder nicht. Demnach wird das Objekt bei intransitiven Inchoativa – z. B. bei *zerbrechen* – durch die beschriebene Zustandsveränderung wesentlich verändert. Bei reflexiven Inchoativa – z. B. bei *sich öffnen* – ändert sich dagegen das Objekt im Wesentlichen nicht. Mit anderen Worten: Bei Inchoativa wie *zerbrechen* ist das Objekt derart betroffen, dass es sich schließlich nicht mehr als dasselbe erkennen lässt. Die Existenz des Objektes geht also durch die Zustandsveränderung verloren. Dagegen bleibt bei Inchoativa wie *sich öffnen* das Objekt nach der Veränderung immer noch erhalten. Die hier erläuterten lexikalischen Unterschiede zwischen den Inchoativa führen im Fall des freien Dativs demgemäß zu den unterschiedlichen Implikationen in Bezug auf eine bestehende, possessive Relation zwischen der Dativperson und dem Objekt, wie gleich im Folgenden erörtert wird.

Ereignisstrukturell gesehen, geht es bei den zwei Arten Inchoativa um ein und denselben Ereignistyp, d. h. um einen telischen Zustandswechsel.[5] Die Dativperson in Beispiel (3) und (5), hier wiederholt als (6) und (7), lässt sich in erster Linie als „Experiencer" auffassen, in dem Sinne, dass sie vom beschriebenen Ereignis betroffen ist und dadurch beeinflusst wird (vgl. dazu Fujinawa/Imaizumi 2010). Aufgrund dieser Involviertheit der Dativperson in das Geschehen kann man zudem eine possessive Relation unterstellen; die Dativperson hat vor und/oder nach dem Zustandswechsel das Objekt bei sich, das wie folgt anzugeben ist:

(6) Die Vase zerbrach dem Hans. (= (3)) („Involviertheit" oder „Kausierung")
  a. Vorzustand: Der „Hans" hat die „Vase" bei sich.
  b. Nachzustand: Der „Hans" hat die „Vase" nicht bei sich, weil die „Vase" nicht mehr erhalten ist.

(7) Der Maria öffnete sich die Tür. (= (5)) (nur „Involviertheit")
  a. Vorzustand: Die „Maria" hat die „Tür" bei sich.
  b. Nachzustand: Die „Maria" hat die „Tür" bei sich, weil die „Tür" immer noch erhalten bleibt.

Wie oben erläutert, kann das Objekt bei intransitiven Inchoativa wie *zerbrechen* nach der vollzogenen Zustandsveränderung nicht mehr als dasselbe anerkannt werden; es geht durch den Zustandswechsel verloren. Angesichts die-

[5] Hierfür soll auf die ausführliche Analyse in Takahashi (2017) verwiesen werden; in Takahashi (2017) versuchte ich, die Lesarten-Erschließung der Dativkonstruktionen in einem ereignisstrukturbasierten Ansatz (v. a. im Sinne von Pustejovsky 1991) zu klären.

ser lexikalischen Verbbedeutung lässt sich unterstellen, dass die Dativperson („Hans“) das Objekt (die „Vase“) ausschließlich im Vorzustand bei sich hat (vgl. (6)). Der Dativperson wird demzufolge die Verantwortung des Geschehens zugeschrieben, zumal diese als Possessor des Objektes im Vorzustand die ganze Entwicklung hätte verhindern können. Daraus erfolgt schließlich, dass die Dativperson das gemeinte Geschehen wohl versehentlich verursacht hat. Auf diese Art und Weise kann bei Dativkonstruktionen aus Inchoativa wie *zerbrechen* die Lesart der (unabsichtlichen) „Kausierung“ erworben werden.

Dieselbe Erschließung wie oben in Beispiel (6) kann bei Dativkonstruktionen aus reflexiven Inchoativa wie *sich öffnen* in Beispiel (7) nicht erfolgen. Denn die genannten Verben schließen angesichts ihrer lexikalischen Semantik eine nur im Vorzustand geltende possessive Relation zwischen der Dativperson und dem Objekt aus. In diesem Fall ist der Dativperson die Rolle eines potenziellen, handelnden Agens nicht zuzuschreiben; ihr kommt eher ausschließlich die Rolle eines Experiencers zu, die den ganzen Ablauf des Geschehens – in (7) das Öffnen der „Tür“ – miterlebt. Folglich lässt sich die gesamte Satzkonstruktion nur in der „Involviertheit“-Lesart verstehen.

2.2 Bedingungen für eine mögliche „Kausierung“

Basierend auf den bisherigen Überlegungen, lassen sich die folgenden Bedingungen für eine mögliche „Kausierung“-Lesart bei Dativkonstruktionen aufstellen: (i) Es handelt sich um einen telischen Zustandswechsel. (ii) Es liegt eine durch den Zustandswechsel verloren gehende possessive Relation zwischen der Dativperson und dem Objekt vor (z. B. bei *zerbrechen*).

Dazu ist noch anzumerken, dass die hier genannten Bedingungen keine hinreichenden, sondern lediglich notwendige Bedingungen sind. Denn es lässt sich erst angesichts des jeweiligen Kontextes verstehen, ob einer Dativkonstruktion die Lesart der „Kausierung“ tatsächlich zukommt oder nicht.

3. *SASE*-KONSTRUKTIONEN IM JAPANISCHEN

3.1 *sase* als kausative Konstruktion

Japanische *sase*-Konstruktionen haben im Grunde eine kausative Bedeutung. Diese Konstruktionen weisen lediglich auf ihre eigentliche Lesart („Kausierung“) hin, wenn es sich beim Basisprädikat um Tätigkeiten handelt, wie in Beispiel (8) und in Beispiel (9) dargelegt wird:

(8)	Sensei-wa	seito-ni	hon-o	yom-ase-ta. (nur „Kausierung“)
	Lehrer.TOP	Schüler.DAT	Buch.AKK	lesen.KS.PF
(9)	Kooti-wa	sensyu-tati-o	hasir-ase-ta. (nur „Kausierung“)	
	Trainer.TOP	Spieler.PL.AKK	rennen.KS.PF.	

3.2 Fälle für eine mögliche „Involviertheit“-Lesart

Die japanischen *sase*-Konstruktionen können neben der kausativen Lesart auch eine andere Lesart, d. h. die Lesart der „Involviertheit“, besitzen, vor allem dann, wenn die Subjektperson für den Zustandswechsel des Objektes (Menschen, Gegenstände) verantwortlich ist. Die *sase*-Konstruktionen solcher Fälle werden manchmal in der Literatur „Adversativ-Kausativ“ genannt (vgl. Oehrle/Nishio 1981). Dafür wird Beispiel (10) angeführt:

(10)	Titioya-wa	kodomo-o	sin-ase-ta.	(Oehrle/Nishio 1981: 166)
	Vater.TOP	Kind.AKK	sterben.KS.PF	

„Das Kind starb und der Vater ist verantwortlich dafür.“ [Kausierung]
„Das Kind starb und der Vater leidet darunter.“ [Involviertheit]

Die *sase*-Konstruktion in (10) hat nicht nur die kausative Lesart, sondern auch die adversative Lesart in dem Sinne, dass der „Vater“ durch das Sterben des „Kindes“ betroffen ist und darunter leidet. Dieses Geschehen in der adversativen „Involviertheit“-Lesart ist zwar in gewissem Maße der Subjektperson zuzuschreiben; z. B. sollte sich in (10) eigentlich der „Vater“ um sein „Kind“ kümmern, um die Situation zu vermeiden. Jedoch kann es auch sein, dass die genannte Person, hier der „Vater“, in keinem Zusammenhang damit steht, was z. B. bei dem „Kind“ passiert ist. Das wird durch das Beispiel (11) mit dem hinzugefügten Element – *ziko-de* „durch Zufall“ – deutlich gemacht. Das Gleiche gilt für die Beispiele (12) und (13):

(11)	Titioya-wa	(ziko-de)	kodomo-o	sin-ase-ta.	(Oehrle/Nishio 1981: 167)
	Vater.TOP	durch Zufall	Kind.AKK	sterben.KS.PF	
(12)	Hyakushyoo-wa	(naga-ame-de)	yasai-o	kusar-ase-ta.	(ebd.: 167)
	Bauer.TOP	durch Dauerregen	Gemüse.AKK	verfaulen.KS.PF	
(13)	Taroo-wa	(hukeiki-de)	kaisya-o	toosan s-ase-ta.	(ebd.: 167)
	Taro.TOP	durch Rezession	Firma.AKK	Bankrott.gehen KS.PF	

Die Basisverben in (11) bis (13), nämlich *sinu* „sterben“, *kusaru* „verfaulen“ und *toosansuru* „Bankrott gehen“, stellen einen Zustandswechsel dar, durch den das Wesen des betreffenden Menschen oder Gegenstandes verloren geht. Hier kann man zudem eine possessive Relation zwischen der Subjektperson und dem Objekt unterstellen. In (11) ist das „Kind“ der Subjektperson, dem „Vater“, zugehörig, und zwar in dem Sinne, dass das „Kind“ mehr oder weniger unter dem Schutz seines „Vaters“ steht. Bei (12) lässt sich annehmen, dass das hier gemeinte „Gemüse“ zu dem „Bauern“ gehört und dass das

„Gemüse“ von dem „Bauern“ gepflegt worden war, bis es durch Dauerregen schließlich verfaulte. Beispiel (13) versteht man normalerweise so, dass die Subjektperson („Taroo“) selbst die „Firma“ eigentlich zur Verfügung hat – z. B. als deren Eigentümer, Präsident oder Geschäftsführer. Die hier gemeinte possessive Relation zwischen der Subjektperson und dem Objekt kann nur im Vorzustand des Geschehens anerkannt werden, denn das Wesen des Objektes bleibt nach dem beschriebenen Zustandswechsel nicht mehr erhalten. Das ist anhand des Beispiels (10), hier wiederholt als (14), darzustellen:

(14) Titioya-wa kodomo-o sin-ase-ta. („Kausierung“ oder „Involviertheit“)
Vater.TOP Kind.AKK sterben.KS.PF

a. Vorzustand: Der „Vater“ hat das „Kind“ bei sich.

b. Nachzustand: Der „Vater“ hat das „Kind“ nicht bei sich, weil das „Kind“ nicht mehr lebt.

Wie in (14) vorgestellt, lässt sich bei *sase*-Konstruktionen aus den Zustandswechselverben, wie *sinu* „sterben“, eine im Vorzustand vorhandene, aber durch den Zustandswechsel verloren gehende possessive Relation unterstellen. Angesichts dieses meist als irreversibel geltenden Besitzwechsels lässt sich die Lesart einer „Involviertheit“, nämlich die adversative Lesart, erschließen. Denn man kann annehmen, dass durch solch einen irreversiblen Besitzwechsel die verantwortliche, zuständige Person, in (14) der „Vater“, geschädigt wird. Auch bei (12) und (13) oben liegt – genauso wie bei (14) – eine nur im Vorzustand bestehende, aber verloren gehende possessive Relation zwischen der Subjektperson und dem Objekt vor, weil das Wesen bzw. die Existenz des Objekts durch den Zustandswechsel nicht mehr beibehalten ist. Daraus ergibt sich, dass die Subjektperson durch das Geschehen – in (12) das Verfaulen des „Gemüses“ und in (13) das Bankrott-Gehen der „Firma“ – negativ beeinflusst wird.

3.3 Bedingungen für eine „Involviertheit“ bei *sase*-Konstruktionen

Die vorliegenden Überlegungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: (i) Bei japanischen *sase*-Konstruktionen kann neben ihrer eigentlichen Lesart, d. h. der „Kausierung“, auch die Lesart der „Involviertheit“ zustande kommen, wenn es sich bei Basisverben um einen meist irreversiblen Zustandswechsel handelt. (ii) Für die Lesart der „Involviertheit“ ist eine im Vorzustand vorhandene und durch den Zustandswechsel verloren gehende possessive Relation zwischen der Subjektperson und dem Objekt (Menschen, Gegenstände) entscheidend.

Wie im vorigen Abschnitt erörtert: Ob es bei diesen Konstruktionen um einen Zustandswechsel geht oder nicht, kommt es auf die lexikalische Seman-

tik der Basisverben an. Außerdem ist noch zu bemerken, dass man die hier gemeinte possessive Relation zwischen der Subjektperson und dem bestehenden Objekt meistens ausschließlich dem Kontext verdankt (vgl. dazu v. a. (12), (13) oben).

4. FAZIT

In dem vorliegenden Beitrag wurden die zwei ambigen Konstruktionen, Dativkonstruktionen im Deutschen und *sase*-Konstruktionen im Japanischen, untersucht. Die Dativkonstruktionen lassen sich in erster Linie in der „Involviertheit"-Lesart verstehen. Bei diesen Konstruktionen wird angesichts der lexikalischen Verbsemantik und des jeweiligen Kontextes die Lesart der „Kausierung" ermöglicht. Auf der anderen Seite kommt bei *sase*-Konstruktionen, die eine Verursachungsrelation per se beschreiben, unter bestimmten Bedingungen die Lesart der „Involviertheit" zustande. Die Überlegungen in diesem Beitrag haben nämlich gezeigt, dass für die „periphere" Lesart in den beiden Sprachen eine besondere possessive Relation ausschlaggebend ist; sowohl für die „Kausierung" bei den deutschen Dativkonstruktionen als auch für die „Involviertheit" bei den japanischen *sase*-Konstruktionen spielt eine nur im Vorzustand bestehende, aber durch den Zustandswechsel verloren gehende Possession die entscheidende Rolle.

ABKÜRZUNGEN

AKK = Akkusativ, DAT = Dativ, KS = Kausativ, PF = Perfekt, PL = Plural, TOP = Topik

LITERATUR

Aoki, Yoko (2010): Reflexive Inchoativa im Deutschen und *ar*-Inchoativa im Japanischen: Das Antikausativ in lexikalisch-semantischer Hinsicht. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 9 (1), S. 57–72.

Fujinawa, Yashihiro / Imaizumi, Shinako (2010): Zwischen Possession und Involviertheit: Zur semantischen Basis der Valenzerweiterung im deutsch-japanischen Kontrast. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 9 (1), S. 73–90.

Oehrle, Richard T. / Nishio, Hiroko (1981): Adversity. In: Farmer, Ann K. / Kitagawa, Chisato (Hg.) *Coyote Papers. Proceedings of the Arizona Conference on Japanese Linguistics. The Formal Grammar Sessions*: University of Arizona Linguistics Circle, S. 163–187.

Ogawa, Akio (2003): *Dativ und Valenzerweiterung: Syntax, Semantik und Typologie.* Tübingen: Stauffenburg.

Pustejovsky, James (1991): The syntax of event structure. In: *Cognition* 41, S. 47–81.

Schäfer, Florian (2008): *The Syntax of (Anti-)Causatives: External Arguments in Change-of-State Contexts*. Amsterdam: Benjamins.

Takahashi, Miho (2017): „Affiziertheit“ und „unabsichtliche Kausierung“: Lesarten der Dativkonstruktionen bei Bewegungs- und Zustandsveränderungsverben. In: *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation* 45 (4), S. 362–377.

Wegener, Heide (1985): *Der Dativ im heutigen Deutsch*. Tübingen: Gunter Narr.

Der Gebrauch der Artikelwörter im Deutschen und Indonesischen

Pratomo Widodo (Yogyakarta State University)

Einleitung

Ein Satz ist eine sprachliche Einheit, die mindestens aus einem Subjekt und einem Prädikat besteht. Das Vorkommen anderer Satzelemente, wie Objekte oder Adverbialbestimmungen, hängt vom Verb (Prädikat) ab. In einem Satz bestimmt das Verb die Leerstellen, d. h. die Zahl und die Art der notwendigen Verbargumente, die meistens in Form einer Substantivgruppe oder Präpositionalgruppe vorkommen. Daher ist das Substantiv, neben dem Verb, die wichtigste Wortart zur Bildung eines Satzes. Substantive erfüllen die syntaktische Funktion des Subjekts und Objekts, sowohl des direkten als auch indirekten. Von Präpositionen eingeleitete Substantivgruppen können auch die Funktion der Objekte und Adverbialbestimmungen erfüllen. Aus diesen Beschreibungen ist bereits zu erkennen, wie groß die Leistung der Substantive bei der Bildung von Sätzen sind.

Substantive kommen meisten in Form einer Wortgruppe (Substantivgruppe) vor. Eine Substantivgruppe besteht aus einem Substantiv (als Kern) und anderen Elementen (als Attributen). Eines der wichtigsten Attribute ist das Artikelwort. Die Artikelwörter des Deutschen sind sehr zahlreich und vielfältig. Sie dienen u. a. zur Kennzeichnung der grammatischen Merkmale, wie Genus, Numerus und Kasus. Sie üben aber auch die Funktion der Verweise zur Verknüpfung der Satzelemente und Textabschnitte aus. In semantischer Hinsicht dienen die Artikelwörter zur Bezeichnung der Größe der Substantive.

Nach der Klassifizierung der Wortarten zählt man die deutschen Artikelwörter als eine eigene Wortart. Die Artikelwörter sind Begleitelemente der Substantive, sie stehen vor dem Substantiv und dienen zum Ausdruck der grammatischen Merkmale der Substantive. Das Vorhandensein von Artikeln ist aber von Sprache zu Sprache unterschiedlich (Glück, 1993). Im Indonesischen gibt es zwar auch Artikelwörter, ihr Gebrauch ist aber nicht so produktiv wie im Deutschen, und viele Elemente, die im Deutschen durch den Artikel repräsentiert werden, werden im Indonesischen oft durch andere Sprachmittel realisiert. Die folgenden Beispiele zeigen den unterschiedlichen Gebrauch von Artikeln im Deutschen und Indonesischen.

(1) *Der Junge* schaut sie mit seinen großen Augen forschend an.
(1.a) *Anak itu* memandang curiga dengan matanya yang besar.

Beispiel (1) zeigt den Gebrauch des bestimmten Artikels *der* für das Nomen *Junge*. Der Artikel drückt die grammatischen Merkmale des Nomens *Junge* aus und verweist zugleich auf den schon bekannten (vorher erwähnten) Gegenstand im Text. Ohne den Artikel ist es schwierig, die genaue Bedeutung des Satzes zu erschließen, weil nicht klar zu erkennen ist, ob nun das Satzglied *Junge* oder *sie* als Subjekt des Satzes fungiert. Im Beispiel (1.a) das Wort *itu,* die indonesische Entsprechung des deutschen Artikels *der,* in der Substantivgruppe *anak itu*, hat keine ähnliche Funktion wie der deutschen Artikel, denn *itu* trägt keine grammatischen Merkmale, sondern hat eher die Funktion des Demonstrativums des vorangehenden Substantivs. Im Indonesischen haben die Substantive keine (morphologischen) Markierungen, die Genus, Numerus und Kasus zeigen; die Artikelwörter tragen also keine grammatischen Merkmale des Bezugswortes. Wegen der geringeren grammatischen Leistung ist der Gebrauch von Artikelwörtern im Indonesischen nicht so produktiv wie im Deutschen. Die Artikelwörter im Indonesischen üben oft eher andere Funktionen aus.

Basierend auf diesen Kurzbeschreibungen über den Artikelgebrauch im Deutschen und Indonesischen stellt sich die Frage, wie die Artikelwörter in deutschen Sätzen genutzt und wie sie in indonesischen Sätzen realisiert werden. Wegen der Vielfalt und des großen Umfangs der deutschen Artikelwörter werden die Art und die Zahl der Artikelwörter in dieser Untersuchung eingegrenzt, sie wird sich vor allem mit dem Gebrauch der definiten und indefiniten Artikel sowie des Nullartikels beschäftigen.

Als Daten der Untersuchung gelten die sprachlichen Einheiten, die Artikelwörter enthalten. Der Roman *Träume wohnen überall* und seine indonesische Übersetzung *Mimpi Selalu Indah* dienen als Gegenstand der Untersuchung. Die Daten werden mit der Translationsmethode analysiert (Sudaryanto, 2015). Durch diesen Ansatz wird der Gebrauch der Artikel im Deutschen mit deren Entsprechungen im Indonesischen verglichen. Der Vergleich bezieht sich auf die sprachlichen Formen der Artikel beider Sprachen und ihre grammatischen und semantischen Aspekte. Um die Funktion der Artikelwörter beider Sprachen zu prüfen, wird in dieser Untersuchung auch die Distributionsanalyse genutzt. Vom Distributionsanalyseverfahren wird dabei vor allem die Weglassprobe verwendet. Wenn sich die Bedeutung des Satzes durch das Weglassen des Artikels ändert oder der Sinn des Satzes unklar würde, so hat der Artikel eine wichtige Funktion im Satz. Wenn im Gegenteil das Nomen trotz des Weglassens des Artikels immer noch grammatisch eindeutig und verständlich ist, dann spielt der Artikel in der Nominalgruppe bzw. im Satz keine entscheidende Rolle.

In der deutschen Sprache haben Artikelwörter eine besondere Funktion, sowohl in grammatischer als auch in semantischer Hinsicht. Unter dem grammatischen Aspekt betrachtet, gehören die Artikelwörter zu den flektierenden Wortarten und dienen somit der grammatischen Markierung der Nominalphrasen zur Kennzeichnung ihrer grammatischen Merkmale, wie Genus, Numerus und Kasus. Die grammatischen Merkmale der Nominalphrase, die überwiegend vom Artikel repräsentiert werden, zeigen die syntaktischen Funktionen der jeweiligen Nominalphrase im Satz. Dank der grammatischen Leistung der Artikelwörter haben die Nomina bzw. Nominalphrasen, die als Satzglieder funktionieren, relativ freie Stellungen im Satz.

Aus der semantischen Perspektive haben die Artikelwörter eine verweisende, zeigende, fragende oder quantifizierende Funktion (DUDEN, 2005: 258). Die definiten Artikel *der/die/das* dienen zur eindeutigen Identifizierung eines singulären Objekts, die mit einer Einzigkeitspräsupposition verbunden wird. Die Einzigkeit kann sowohl durch die absoluten, als auch die bedingten Unikate ausgedrückt werden. Die indefiniten Artikel *ein/eine/ein* signalisieren entweder Spezifität, bei der der Sprecher weiß, dass es sich um einen bestimmten Gegenstand handelt, der raum-zeitlich fixiert ist, oder Nicht-Spezifität, wenn der Gegenstand weder als raum-zeitlich fixiert noch als kommunikativ bestimmt für Sprecher und Hörer gilt (Filar, 2014).

GEBRAUCH DER DEUTSCHEN ARTIKELWÖRTER UND IHRE ENTSPRECHUNGEN IM INDONESISCHEN

Aufgrund der Datenanalyse ergab sich eine Beschreibung des Gebrauchs der Artikel in der deutschen Sprache, vor allem der definiten und indefiniten Artikel sowie des Nullartikels, und deren Entsprechungen in der indonesischen Sprache. Im Folgenden werden diese drei Arten des Artikels exemplarisch erörtert und ihr Gebrauch in beiden Sprachen verglichen.

A. Die definiten Artikel

Der Gebrauch der definiten Artikel im Deutschen und ihrer Entsprechungen im Indonesischen lässt sich wie folgt beschreiben. Erster Punkt ist der Gebrauch der definiten Artikel bei den Unikaten, wie er im Beispiel (2) zu sehen ist.

(2) *Die Welt* hier unten besteht aus ….

(2a)	*Dunia*	di bawah sini	terdiri	atas ……
	Welt	hier unten	besteht	aus……

Die indonesische Entsprechung des Beispiels (2) ist der Satz (2a). Das Substantiv *Dunia* „Welt" hat keinen Artikel, weil es bereits selbstverständlich ist, dass es nur diese eine Welt gibt. Für Gegenstände, die einzig sind, ist der Gebrauch der definiten Artikel im Indonesischen fast nicht zu finden.

Im Deutschen treten die definiten Artikel auch im Plural auf, sie dienen zur Markierung der Definiertheit, wenn die genannten Substantive kontextgebunden sind. Das folgende Beispiel zeigt den Gebrauch der definiten Artikel beim pluralen Substantiv.

(3) *Die Autos* rasen so schnell.

(3a) *Mobil-mobil* dikemudikan begitu cepat.

Im Beispiel (3a) ist zu sehen, dass *mobil-mobil* die Entsprechung des deutschen Wortes *die Autos* ist. In diesem Beispiel hat das Wort keinen Artikel. Bei Substantiven im Numerus Plural nutzt das Indonesische keinen Artikel und drückt die Definiertheit implizit aus. Die Bildung des Plurals indonesischer Substantive ist durch die Reduplikation des Wortes, z. B. *buku* „Buch" und *buku-buku* „Bücher". Wenn es aber eine genaue Anzahl des Nomens gibt, beispielsweise *fünf Bücher*, so wird die Zahl vor das Nomen gestellt, das Nomen dann aber nicht redupliziert, also *lima buku*, wobei *lima* „fünf" bedeutet und *buku* „Buch". Mit der Reduplikation des Substantivs wird ausgedrückt, dass dieses in erster Linie plural ist, ohne dass aber die genaue Anzahl bekannt ist. Aus dieser Tatsache lässt sich ableiten, dass die Zahl vor dem Substantiv auch als „eine Art des Artikels" gesehen werden kann, der hier dem Ausdruck des Numerus dient.

Im Deutschen wird der definite Artikel auch gebraucht, um ein Substantiv mit klaren kontext-situationellen Gegebenheiten zu benennen. Als Beispiel wird angenommen, dass man vorhat, irgendwohin zu fahren, und zwar mit öffentlichen Verkehrsmitteln. Man kann sagen: *Ich warte auf den Bus. Der Bus* ist vom kontext-situationellen Aspekt ganz klar und das Wort *den Bus* bezieht sich auf eine konkrete Referenz. Im Indonesischen ist die Situation aber anders. In der oben beschriebenen Situation ist es bereits selbstverständlich, dass man erst auf den Bus warten muss, wenn man damit fahren will. Aus diesem Grund wird hier kein Artikel gebraucht. Außerdem gibt es im Indonesischen keinen definiten Artikel, der dem deutschen Definitartikel entspricht.

Dem Indonesischen stehen aber verschiedene Sprachmittel zum Ausdruck des definiten Artikels zur Verfügung. Das Wort *itu* (der/dieser) gilt davon aber als die meistgebrauchte Form. In einer Substantivgruppe steht *itu* hinter dem Substantiv und hat vorwiegend die Funktion des Demonstrativums, wie im folgenden Satz:

(4) Saya kenal *orang* *itu*.
ich kenne Mann den (diesen)
(4a) Ich kenne *den Mann*.
(4b) *Den Mann* kenne ich.

Im Satz (4) ist das Wort *itu* ein Demonstrativartikel, weil sich *orang* „Mann" in diesem Satz auf eine bestimmte Person bezieht. Mit einer besonderen Satzmelodie (und Intonation) kann man auch die Wortgruppe *orang itu* an erste Position stellen, gefolgt vom Verb *kenal* und dann dem Personalpronomen *saya* „ich". Wenn die Abfolge der Satzglieder zur Topikalisierung des Akkusativobjekts *orang itu* „den Mann" so umgestellt wird, würde dies dem deutschen Satz (4b) entsprechen. Wegen des Fehlens einer (morphologischen) Kasusmarkierung sollte man den indonesischen Satz mit einer besonderen Satzmelodie aussprechen, um so diese Topikalisierungsnuance zu gewinnen.

Der Gebrauch eines definiten Artikels ist im Deutschen auch in Nominalgruppen mit Superlativ-Adjektivattribut zu finden, wie im Beispiel (5).

(5) *Der letzte Zug* fährt um 22:00 Uhr ab.
(5a) *Kereta terakhir* berangkat pukul 22:00.

Die indonesische Entsprechung des Satzes (5) ist der Satz (5a). Auch hier steht kein Artikel, weil der Satz kontextuell bereits eindeutig ist. Der Superlativ signalisiert schon den im Gespräch gedachten Gegenstand (in diesem Fall *Zug*).

Aufgrund der obigen Ausführungen kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass es im Prinzip im Indonesischen keinen definiten Artikel im Sinne des Deutschen gibt. Es gibt im Indonesischen zwar „ähnliche Definitartikel", im Vergleich zum deutschen Definitartikel verfügt der indonesische Definitartikel aber nur über viel begrenztere Funktionen. Der Definitartikel im Indonesischen *itu* „der/dieser" übt hauptsächlich die Funktion eines Demonstrativums aus. Die andere Möglichkeit eines Gebrauch des Artikels *itu* ist der Ausdruck der Wiederaufnahme eines einmal eingeführten Textelements (einer Substantivgruppe) im nachfolgenden Satz auf Basis der anaphorischen Verweisprinzipien.

B. Die indefiniten Artikel

Die indefiniten Artikel im Deutschen haben verschiedene Funktionen, sie tragen die grammatischen und verknüpfenden Funktionen. In grammatischer Hinsicht zeigen die indefiniten Artikel die grammatischen Merkmale des Bezugswortes (Substantiv), deshalb müssen sie mit den begleiteten Substantiven darin kongruierend sein, also im Genus, Kasus und Numerus. Beim Artikelgebrauch sowohl definiter als auch indefiniter Artikel soll auch die Informationsstruktur innerhalb des Absatzes oder des Textes berücksichtigt werden.

Die Satzglieder mit unbekannten Nomina, d. h. Satzglieder mit den niedrigeren Informationen, werden mit indefinitem Artikel geäußert. Solche Satzglieder sind den Hörern unbekannt und gelten deshalb als neue Informationen, weil sie meist zum ersten Male erwähnt werden. Nachdem ein Substantiv erstmals erwähnt wurde, wird es dann im nachfolgenden Satz mit einem definiten Artikel genannt. Das folgende Beispiel verdeutlicht den Gebrauch von indefinitem und definitem Artikel.

(6) Mit *einer BahnCard* kannst du einen günstigeren Fahrpreis kriegen. *Die BahnCard* ist im DB Reise Zentrum zu bekommen.
(6a) Dengan *BahnCard* kamu bisa memperoleh tarif yang lebih murah. *BahnCard* tersedia di *DB Reise Zentrum*.

Im Beispiel (6) ist zu erkennen, wie der indefinite und definite Artikel gebraucht werden, um die beiden Sätze zu verknüpfen. Im ersten Satz wird das Substantiv *BahnCard* zum ersten Mal erwähnt, es hat also einen höheren Mitteilungswert, deshalb wird es von einem indefiniten Artikel begleitet. Im zweiten Satz ist das Substantiv *BahnCard* bereits bekannt, deshalb wird hier der definite Artikel als Begleitelement des Substantivs genutzt. Durch den Gebrauch des indefiniten und definiten Artikels für das gleiche Substantiv *BahnCard* im ersten und zweiten Satz werden die beiden Sätze verknüpft.

Die Sätze im Beispiel (6a) sind die indonesische Entsprechung der deutschen Sätze in (6). In den beiden indonesischen Sätzen hat das Substantiv *BahnCard* jeweils keinen Artikel. Im Indonesischen ist der Gebrauch des Artikels nicht so produktiv, die Artikel haben hier andere Funktionen. In den Sätzen im Beispiel (6a) hat das Substantiv *BahnCard* keine spezifischen Informationen, die vom Artikel getragen werden können. Aus diesem Grund hat das Substantiv *BahnCard* in beiden Sätzen keinen Artikel. Der indefinite Artikel wird im Indonesischen erst gebraucht, wenn zum Substantiv auch Informationen über den Numerus ausgedrückt werden sollen. Die folgenden Beispiele dienen dem Vergleich des Gebrauchs des indefiniten Artikels bei Substantiven, der Informationen über den Numerus enthält oder nicht.

(7) Vor dem Essraum steht *ein* kleines Mädchen.
(7a) Di depan ruang makan terlihat *seorang* anak wanita kecil.

Der indefinite Artikel *ein* steht im Beispiel (7) als Begleitelement der Substantivgruppe. Die indonesische Version des Satzes (7) ist der Satz (7a). In diesem Satz wird der unbestimmte Artikel *seorang* beigestellt, um die Information über den Numerus des Substantivs zum Ausdruck zu bringen. Das Wort *seorang* ist eigentlich eine Kurzform von zwei Wörtern, nämlich *satu* „eins“ und *orang* „Mensch“. Mit diesem Wort (Artikel) *seorang* wird darüber informiert, dass „vor dem Essraum (nur) ***ein*** Mädchen steht“. Im Indonesischen drücken die indefiniten Artikel vor allem den Numerus aus, außerdem dienen sie auch

der Mitteilung über die Klassifikation der Substantive. Im Satz (7) geht es um ein Mädchen, dieses gehört zur Klassifikation *orang* „Mensch", daher wird der indefinite Artikel *seorang* „ein (Mensch)" für das Substantiv *anak wanita kecil* „Mädchen" gebraucht. Ein weiteres Beispiel ist wie folgendes.

(8) ……*ein* berühmter Fußballspieler zu werden
(8a) ……menjadi *seorang* pemain sepakbola yang terkenal

Das Substantiv Fußballspieler gehört ebenfalls zur Klassifikation „Mensch", daher wird für das Wort *pemain sepak bola* „Fußballspieler" auch der indefinite Artikel *seorang* „ein" gebraucht. Der indefinite Artikel *seorang* drückt hauptsächlich den Numerus und die Klassifikation des Substantivs aus. Wenn das Substantiv nicht genau klassifiziert werden kann, hat es keinen indefiniten Artikel, wie im folgenden Beispiel:

(9) Ich habe *einen Vorschlag*.
(9a) Saya punya *usul*.

Das Wort *usul* „Vorschlag" gehört zu den Sachen und kann nicht so einfach wie *Mädchen* oder *Fußballer* klassifiziert werden. Bei solchen Nomina erfolgt der Gebrauch im indefiniten Kontext meistens ohne Artikel. Der Gebrauch eines indefiniten Artikels erfolgt im Indonesischen lediglich aufgrund des (markierten) Numerus und/oder der Klassifizierung, sonst ist der Gebrauch des indefiniten Artikels nicht vorhanden. Wenn das Nomen Mehrzahl ist, wird davor auch die Anzahl genannt. Ein weiterer Grund, warum der Gebrauch der (indefiniten) Artikel hier nicht so produktiv ist, kann auch in der Typologie der indonesischen Sprache liegen. Indonesisch gehört sprachtypologisch zu den SVO-Sprachen. Die Nullmarkierung geht tendenziell mit Sprachen der Wörterreihenfolge SVO einher (e. g. Lehmann 1978; Mallinson & Blake 1981; Jackendoff 1999).

Die Sprachen dieses Typs nutzen eine feste Wortstellung im Satz, durch die die Bedeutung des Satzes vermittelt wird. Im Gegensatz hierzu gehört die deutsche Sprache typologisch zu den SOV-Sprachen. Bei diesen Sprachen ist die Wortstellung relativ frei, weshalb sie (morphologische) Mittel zur Markierung der einzelnen Wörter oder Wortgruppen brauchen, um deren funktionelle Relation innerhalb des Satzes zu vermitteln.

C. Nullartikel

Neben dem definiten und indefiniten Artikel ist auch der Gebrauch des Nullartikels sehr produktiv. Wie die anderen Artikel drückt auch der Nullartikel die grammatischen Merkmale des Bezugswortes aus. Er wird in vielfältiger Weise genutzt, unter anderem:

1. im Plural, wenn der Singular mit indefinitem Artikel genutzt würde, z. B. *Ich sehe Hunde.*
2. als Vertreter einer Klasse im Plural: *Informatiker finden sofort Arbeit.*
3. vor Stoff- oder Sammelbezeichnungen im Singular: *Die Kette ist aus Gold.*
4. bei Abstrakta, wenn sie allgemein einen Zustand, Vorgang oder eine Eigenschaft ausdrücken: *Man braucht dazu Geduld.*
5. bei Zeitangaben ohne Präposition mit adjektivischem Attribut: *Letztes Jahr hat er geheiratet.*
6. bei Mengenangaben: *zwei Liter Milch*
7. bei Eigennamen: *Asien*

Beim Gebrauch des Nullartikels verhält sich die indonesische Sprache in der gleichen Weise wie die deutsche. Wie bereits erwähnt, liegt die Hauptleistung des Artikelgebrauchs im Deutschen vor allem in der grammatischen Funktion. Diese grammatische Funktion wird hier zwar vom Artikel ausgeübt, aber eben in der Form des Nullartikels. So ist es logisch, dass die Entsprechung des Nullartikels im Indonesischen ebenfalls ohne Artikel realisiert wird.

AUSBLICK

Aus den obigen Beschreibungen des Gebrauchs der Artikel können folgende Schlüsse gezogen werden:

1. Der indonesische Definitartikel (meist *itu* oder *ini*) kommt in einer Substantivgruppe erst vor, wenn ein anaphorisches Verweismittel erforderlich ist. Sonst ist er nicht vorhanden.
2. Der Gebrauch eines indefiniten Artikels erfolgt im Indonesischen lediglich aufgrund des (markierten) Numerus und/oder zur Klassifizierung, sonst ist der indefinite Artikel nicht vorhanden. Wenn das Nomen Mehrzahl ist, wird vor dem Nomen auch die Zahl genannt.
3. Der Gebrauch des Nullartikels erfolgt in beiden Sprachen in gleicher Weise. Die Entsprechung des deutschen Nullartikels ist im Indonesischen identisch.

LITERATURVERZEICHNIS

DUDEN. 2005. *Die Grammatik*. Mannheim: DUDEN Verlag.

Filar, Magdalena. 2014. Über die perspektivierende Funktion der Artikelwörter im Deutschen – eine kognitive Studie. In Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten. 3 (2014), 2: 117–130. www.ejournals.eu/ZVPG

Glück, H. (Ed.). 1993. *Metzler-Lexikon Sprache*. Stuttgart: JB Metzler.

Jackendoff, R. 1999. Possible stages in the evolution of the language capacity. *Trends in Cognitive Sciences* 3: 272–9.

Lehmann, W. 1978. English: A characteristic SVO language. *Syntactic typology: Studies in the phenomenology of language*, W. Lehmann (ed.), 169–222. Austin: University of Texas Press.

Mallinson, G. & B. Blake. 1981. *Language typology: Cross-linguistic studies in syntax*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.

Sudaryanto. 2015. *Metode dan Aneka Teknik Analisis Bahasa.* Yogyakarta: Sanata Dharma University Press.

URL

https://www.deutschplus.net/pages/Gebrauch_Nullartikel

THETIK: WIE SIE ZU EINER EXKLAMATION FÜHRT

Yasuhiro FUJINAWA (Tokyo University of Foreign Studies)

1. EINLEITUNG

Sog. „Exklamativsätze" können im Deutschen in allen Satztypen — d. h. in der Verbzweitstellung mit oder ohne *w*-Element, in der Verberststellung mit oder ohne Negation oder in der Verbletztstellung mit *dass* oder *w*-Element — zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Rosengren 1992; Zifonun u. a. 1997: 671ff.; Fujinawa 2011). Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen nicht-*w*-markierte Verbzweit-Exklamativa des Typs (1a) (fortan: V2-Exklamativa). Es werden jedoch, soweit nötig, auch ihre Verberst-Pendents (1b) (fortan: V1-Exklamativa) mit berücksichtigt:

(1) a. Der hat gelacht! [V2-Exklamativ]
b. Hat die lange Haare! [V1-Exklamativ]

V2-Exklamativa zeichnen sich durch einige Merkmale und Besonderheiten aus: Erstens kommen sie in der V2-Stellung ohne jegliches *w*-Element vor. Zweitens steht ein Demonstrativpronomen (2a) statt eines Personalpronomens (2b) im Subjekt:

(2) a. Der hat vielleicht einen Bart! [Exklamation]
b. Er hat vielleicht einen Bart. [Assertion]

Als Folge davon fällt drittens die Hauptbetonung bevorzugt auf das Subjekt im Vorfeld. Viertens, schließlich, beziehen sich V2-Exklamativa — anders als V1-Exklamativa — nicht nur auf den extremen Grad der im Prädikat genannten Eigenschaft (Grad-Exklamation), sondern auch auf den vom ganzen Satz dargestellten Sachverhalt (Fakt-Exklamation). Das zeigt sich an der unterschiedlich akzeptablen/inakzeptablen Modalpartikel *ja* in (3a–b):

(3) a. Der hat (aber/vielleicht/ja) gelacht!
b. Hat der (aber/vielleicht/*ja) gelacht!

Nun wird das Subjekt im Vorfeld auch bei nicht-exklamativen, sog. „thetischen" Aussagen wie in (4b) prosodisch betont (vgl. Sasse 1987: 529; 2006: 264):

(4) a. Mein Auto ist KAPUTT. [kategorisch]
b. Mein AUTO ist kaputt. [thetisch]

Dabei geht der Terminus „thetisch“ mit seinem Gegenstück „kategorisch“ zwar ursprünglich auf den Sprachphilosophen des 19. Jahrhunderts Anton Marty (1847–1914) und seinen Lehrer Franz Brentano (1818–1917) zurück. In der Linguistik hat sich die Terminologie aber, wie gleich gezeigt wird, in einem etwas anderen Sinn verbreitet. Hier stellt sich eine Frage: Können V2-Exklamativa überhaupt mit der Thetik in Zusammenhang gebracht werden? Wenn ja, in welchem Sinn und auf welche Weise?

2. THETIK, WIE SIE IN DER LINGUISTIK BISHER VERSTANDEN WORDEN IST

In der Linguistik hat der Japaner Kuroda (1972) als Erster auf mögliche sprachliche Reflexe der „kategorisch/thetisch“-Unterscheidung im Sinne von Marty (1918) hingewiesen:

(5)	a.	Inu	wa	neko	o	oikakete	iru.	[kategorisch]
		Hund	*wa*	Katze	AKK	folgen	PROGRESSIV	
		„Der Hund jagt der Katze nach.“						
	b.	Inu	ga	neko	o	oikakete	iru.	[thetisch]
		Hund	*ga*	Katze	AKK	folgen	PROGRESSIV	
		„Ein Hund jagt der Katze nach.“						(Kuroda 1972: 165)

Laut Kuroda (1972) führen Sätze mit *wa*-markiertem Subjekt im Japanischen wie (5a) eine ganz normale Prädikation aus. Dabei handelt es sich um kategorische Aussagen. Anders verhält es sich bei Sätzen mit *ga*-markiertem Subjekt wie (5b). Primär wird hier nicht das Subjekt, sondern das ganze Ereignis des Nachjagens anerkannt. Daran schließt sich das Subjekt *Hund* lediglich als Bezeichnung eines bezüglichen Partizipanten an.

In Bezug auf andere Sprachen ist die Ansicht von Kuroda (1972) am systematischsten von Sasse (1987, 2006) übernommen worden. Er stellt fest, dass „thetische“ Aussagen in europäischen Sprachen durch diverse Mittel zum Ausdruck gebracht werden, von denen im Deutschen die Subjektbetonung wie in (4b) das repräsentativste darstellt. In der Lingustik versteht man unter „thetisch“ heute das Verhältnis, in dem eine Aussage informationsstrukturell ungegliedert, d. h. vollrhematisch vorkommt.

3. UNTERSCHIEDE ZWISCHEN „THETISCHEN“ AUSSAGEN UND V2-EXKLAMATIVA

Nun wollen wir uns klarmachen, wie sich unsere V2-Exklamativa von dem gerade eingeführten Ausdruck von thetischen Aussagen unterscheiden.

Der größte Unterschied liegt in ihrer prosodischen Struktur. Zum einen geht der thetische Effekt von Aussagesätzen verloren, sobald ein Prädikatteil

betont wird (4a). Bei V2-Exklamativa dagegen ist eine Betonung im Prädikat zwar markiert, aber durchaus möglich:

(6) DIE hat gelacht! / Die hat GELACHT! (Rosengren 1992: 273)

Zum anderen behält das Subjekt von thetischen Aussagen auch bei der Inversion den Hauptton bei (7b). Im Gegensatz dazu wird die Betonung bei V2-Exklamativa nicht auf das invertierte Subjekt nachverschoben, sondern sie bleibt vorne (8b):

(7) a. Meine SCHWESTER kam zur Welt.
b. Es kam meine SCHWESTER zur Welt.
(8) a. Der LEO säuft!
b. SÄUFT der Leo! (Rosengren 1992: 273)
c. #Es SÄUFT der Leo.

Schließlich verhalten sich die beiden Aussagetypen auch strukturell anders. In thetischen Aussagen erscheint das Expletivum *es* im Vorfeld, wenn kein Satzglied vorgerückt wird (7b). Bei V2-Exklamativa sorgt ein invertiertes Subjekt aber für V1-Exklamativa (8b), und zwar nur in der Lesart der Grad-Exklamation. *Es* im Vorfeld wie in (8c) blockiert eben die erwünschte exklamative Lesart — sowohl in der Grad- als auch in der Fakt-Lesart.

Eine Zwischenbilanz lässt sich folgendermaßen ziehen: Beim Ausdruck „thetischer" Aussagen geht es um die Möglichkeit, dass prosodisch flexible, d. h. sowohl initial- als auch finalbetonbare, und somit frei thema-rhemazugliedernde V2-Sätze doch auch informationsstrukturell einfachere, vollrhematische Äußerungen realisieren, indem das sonst eher nicht betontes Subjekt betont wird. Bei Exklamativa dagegen, bei denen schon vorfeldlose V1-Sätze wie (8b) eine informationsstrukturell komplexe Grad-Exklamation (d. h. Leos Saufen als präsupponierten Sachverhalt und die extreme Menge oder Art und Weise seines Saufens als Mittelpunkt der Äußerung) auszudrücken vermögen, gilt das Vorfeld trotz seiner Nicht-*w*-Markierung als markierte Position, weil erst diese es ermöglicht, eine Exklamation des anderen Typs, d. h. eine informationsstrukturell einfachere, nur auf den präsupponierten Sachverhalt bezogene Fakt-Exklamation, zum Ausdruck zu bringen. Wegen des so markierten Vorfelds wird in V2-Exklamativa also selbst einem vorgestellten Subjekt gewöhnlich eine sonst ungewöhnliche Betonung wie in (8a) aufgezwungen.

4. KATEGORISCH, THETISCH UND PSEUDOKATEGORISCH NACH MARTY (1918)

Solange wir unter „thetisch" das verstehen, was in der Linguistik bisher verstanden worden ist, lassen sich V2-Exklamativa mit betontem Subjekt nur schwer mit „thetischen" Aussagen auf einen gemeinsamen Nenner bringen.

Vor diesem Hintergrund ist es erwünscht, Marty (1918), den Urheber der Termini „kategorisch/thetisch", zu konsultieren und sich mit einer weiteren Begrifflichkeit vertraut zu machen: „pseudokategorisch".

Nach Marty (1918) besteht „kategorisches Urteil" in der „einseitigen Abtrennbarkeit" des Subjekts vom Prädikat:

(9) a. Diese Blume ist blau. (Marty 1918: 227)
b. Diese Blume ist nicht blau.

In (9a) z. B., einem nach Marty (1918) typischen Ausdruck kategorischen Urteils, stellt schon das Subjekt, *diese Blume*, seine eigene Feststellung auf: „Es gibt eine Blume, die mit *diese* identifiziert wird." Diese Feststellung lässt sich nicht bestreiten, selbst wenn mit (9b) das Gegenteil von (9a) ausgesagt wird. Die Proposition, die hier dem Subjekt zugrunde liegt und nicht nur aus (9a), sondern auch aus dessen Negation (9b) folgt, ist „existenziell präsupponiert" (vgl. Strawson 1950).

Für „thetisches Urteil" gilt diese „einseitige Abtrennbarkeit" gerade nicht. Das betrifft nicht nur Impersonalia wie (10c–d), wo es ohnehin kein referenzielles Subjekt gibt, sondern auch Existenzialsätze mit einem inhaltsbeladenen Subjekt im Vorfeld wie (10a–b):

(10) a. Gott ist.
b. Ein Markt findet statt.
c. Es gibt gelbe/keine schwarzen Blumen.
d. Es regnet/donnert. (Marty 1918: 272, 280)

Die Subjektausdrücke in (10a–b) garantieren den Bezug auf „Gott" und „einen Markt" nur bei der Affirmation. Sobald die Sätze verneint werden, kann nicht mehr auf die Existenz „Gottes" oder „eines Marktes" geschlossen werden. In diesem Sinne gelten Existenzialsätze wie (10a–c) — ob personal oder impersonal konstruiert — als „die allgemeinste thetische Aussageformel" (Marty 1918: 283).

„Thetisches Urteil" liegt nach Marty (1918) ferner auch bei (11) vor, obwohl (11) aus einem nicht-funktionalen, inhaltsbeladenen Subjekt und einem ebensolchen Prädikat besteht:

(11) Alle Dreiecke haben zur Winkelsumme zwei Rechte. (Marty 1918: 260)

Als mathematischer Satz bezieht sich (11) keineswegs auf existierende Dreiecke. Gemeint ist mit (11) keine Prädikation der Art (9), sondern eine doppelt negative Existenzialaussage: „Es gibt *nicht* ein Dreieck, welches *nicht* zwei Rechte zur Winkelsumme hätte." Sätze wie (11), die so aussehen wie normal prädizierende, die inhaltlich doch kein kategorisches, sondern thetisches Urteil kundgeben, nennt Marty (1918) „pseudokategorisch" im engeren Sinn.

Als „pseudokategorisch“ im weiteren Sinn gelten im Übrigen nicht nur Sätze wie (11) für doppelt negative Existenzialaussagen, sondern auch einfach positive Existenzial- und impersonale Aussagen wie in (10), weil auch diese — so Marty (1918: 272) — aus einem (möglicher- oder notwendigerweise pronominalen und somit potenziell referenzfähigen) Subjekt- und einem Prädikatausdurck bestehen. Insofern kommen also alle thetischen Aussagen schließlich „pseudokategorisch“ zum Ausdruck (vgl. ferner Fujinawa 2020a: 178ff.; 2020b: 286ff.).

5. PERIPHERE SATZMODI UND PSEUDOKATEGORIK

Der zuletzt genannte Punkt zur Pseudokategorik ist allerdings nur mit Vorsicht zu akzeptieren, denn als Logiker hat sich Marty (1918) nur für Deklarativsätze interessiert und periphere Satzmodi — darunter fallen unsere Exklamativa neben Imperativ- und Optativsätzen — praktisch nicht berücksichtigt.

In der Tat weichen Optativsätze wie in (12) als Beispiele für einen solchen peripheren Satzmodus in einigen entscheidenden Punkten stark von Deklarativsätzen ab (vgl. Fujinawa 2017: 26ff.):

(12) a. Man nehme ein Pfund Mehl.
b. Vor Plagiaten sei ausdrücklich gewarnt.
c. Lang lebe München. / #Lang lebe ich. / ??/# Lang lebest du. / #Lang lebe er.
d. #Es regne.
e. A sei eine beliebige Menge. / Glücklich sei der Mensch, der …
f. #Hier sei nur ein Beispiel. / # Gottes Segen sei auf deinen Handlungen.
g. Hier stehe nur ein Beispiel. / Gottes Segen liege auf deinen Handlungen.

In Optativsätzen ist das Subjekt grundsätzlich indefinit (12a) oder bleibt sogar ungenannt (12b). Auch wenn manchmal ein definites Subjekt vorkommen mag, auf seinen Referenten kann nie pronominal Bezug genommen werden (12c). Als Folge bleiben ausgerechnet Impersonalia wie *regnen* in (12d), die das Expletivum *es* als Subjektpronomen erfordern, völlig aus. Merkwürdig an Optativsätzen ist schließlich die Tatsache, dass sie das Verb *sein* zwar als Kopula zulassen (12e), aber kaum als Existenzverb (12f), obwohl sich das Gemeinte semantisch durchaus wohlgeformt mit Positionsverben wie *stehen* und *liegen* zum Ausdruck bringen ließe (12g). Diese Merkwürdigkeit trifft gar nicht auf Deklarativsätze zu — auch nicht auf Fälle, in denen mit einem betonten Subjekt eine thetische Aussage gemeint ist:

(13) Das/Ein BUCH ist auf dem Tisch.

Die Besonderheiten von Optativsätzen erklären sich, wenn man davon ausgeht, dass es sich dabei nicht um pseudokategorische Ausdrücke im enge-

ren oder weiteren Sinn von Marty (1918) handelt, sondern um rein thetische (vgl. Fujinawa 2020b: 302ff.). Rein thetisch sind Optativsätze zum einen deshalb, weil ihr propositionaler Gehalt allgemein auf eine einfach positive Existenzialformel zurückzuführen ist. So lautet (12b) beispielsweise: „Es möge eine ausdrückliche Warnung vor Plagiaten geben." Auch bei definitem Subjekt wie in (12c) ist eine solche, nicht kategorisch prädizierende Paraphrase in existenzialer Form plausibel: „Es möge das lang lebende München existieren", statt: „München möge lange leben." Zum anderen begründet sich der Ausschluss von *sein* als Existenzverb wie in (12f) im Unterschied zu (12g) dadurch, dass Ortsergänzungen wie *hier,* die schon etwas Existentes implizieren, ohne die Information zur Art und Weise, wie sie durch Vollverben wie *stehen* und *liegen* noch hinzukommen würde, nur auf eine pragmatisch sinnlose Tautologie hinauslaufen: „Es möge ein Beispiel, das hier existent ist, existieren."

Im Gegensatz dazu dienen Imperativsätze wie (14) grundsätzlich zum Ausdruck kategorischer Aussagen (vgl. Fujinawa 2017: 24ff.), obwohl sie sich nach Zifonun u. a. (1997: 652ff.) durch ihren Wissensstatus (Erfüllungswissen statt repräsentativen Wissens) definitiv von Deklarativsätzen unterscheiden und somit mehr Gemeinsamkeiten mit Optativsätzen haben:

(14) a. Hilf mir doch ein bisschen!
b. DU geh / Geh DU morgen hin! (Rosengren 1993: 4)
c. EINER wirf mal / Wirf mal EINER den Ball rüber!
d. *Es sing (du) mal ein Lied! (Rosengren 1993: 8)
e. Sei doch öfter mal zu Hause!

Imperativsätze stellen einen Bezug zum Hörerkreis her, dem eine Handlung auferlegt wird. Dieser feste Bezug des Imperativs erspart in der Regel ein sonst unentbehrliches Personalpronomen im Subjekt, was eine V1-Stellung zur Folge hat (14a). Allerdings ist die handelnde Person nicht immer vorbestimmt (14b), manchmal bleibt sie sogar unbestimmt (14c). Bei diesen Imperativsätzen, in denen ein zusätzliches, betontes Pronomen erfordert wird, handelt es sich inhaltlich um thetische Aussagen: „Es soll dich geben, der du morgen hingehst." Dabei rückt das Subjekt nicht wie in Deklarativsätzen quasi automatisch ins Vorfeld, sondern bleibt sehr wohl im Mittelfeld zurück. Das macht das Vorfeld von Imperativsätzen gerade markiert. Dorthin gehört — abgesehen vom Subjekt mit Betonung wie in (14b–c) — fast kein Satzglied, v. a. *es* als Vorfeld-Expletivum schon gar nicht (14d). Schließlich ist das Verb *sein* in Imperativsätzen — anders als in Optativ- und ähnlich wie in Deklarativsätzen — in der Lage, als Existenzverb zu fungieren (14e).

6. V2-EXKLAMATIVA ALS PSEUDOKATEGORISCHE SÄTZE IM ENGEREN SINN

Basierend auf der Idee von Marty (1918) können wir V2-Exklamativa nun für pseudokategorische Sätze im engeren Sinn halten, denen semantisch eine doppelt negative Existenzialaussage zugrunde liegt.

Eine Exklamation beruft sich auf eine thetische Aussage im Sinne von Marty (1918), solange es darum geht, ob und welcher Gegenstand die im Prädikat genannte Eigenschaft verkörpert. Das trifft gerade auf unsere V2-Exklamativa wie (1a) zu: *Der hat gelacht!* Hier besteht eine Ambivalenz zwischen Wirklichkeit und Erwartung. In Wirklichkeit gilt: „Es hat einen Lachenden gegeben, der mit *der* identifiziert wird", obwohl es nach der Erwartung eigentlich nicht so sein dürfte. Beim Exklamativsatz (1a) wird jene Wirklichkeit also nicht unmittelbar, sondern erst mittelbar durch Verneinung dieser Erwartung bestätigt. Anders formuliert: Trotz seines affirmativen Anscheins ist (1a) semantisch doch doppelt negativ strukturiert: „Es ist nicht so: es hätte keinen Lachenden gegeben, der mit *der* identifiziert würde."

In der eben genannten doppelt negativen Basispolarität, „es ist nicht so", unterscheiden sich V2-Exklamativa einerseits von „thetischen" Aussagen wie (4b) *mein AUTO ist kaputt*, und andererseits auch von Optativsätzen: Beide Satzarten sind mit positivem Wissensstatus, „es ist so" bzw. „so sei es", charakterisiert. Von Optativsätzen unterscheiden sich V2-Exklamativa ferner dadurch, dass sie *sein* ohne Weiteres als Existenzverb fungieren lassen:

(15) a. Du bist ja zu Hause! (Griesbach 1996: 257)
b. Ständig tauchen die unqualifizierten Polemiken von diesem Herrn Polenz in meiner Timeline auf. Der ist ja in der CDU! (URL: https://twitter.com/polenz_r/status/1145682197023731712; letzter Zugriff am 22.8.2019)

Bei V2-Exklamativa handelt es sich somit tatsächlich nicht um rein thetische, sondern um pseudokategorische Sätze.

Schließlich teilen V2-Exklamativa mit Imperativsätzen zwar fast nichts Inhaltliches, dafür aber einige syntaktische Besonderheiten. Erstens: Sowohl eine V1- als auch eine V2-Stellung sind möglich, wobei erst die V2-Stellung eine markierte Lesart (d. h. eine thetische Lesart bei Imperativsätzen und Fakt-Exklamation bei Exklamativsätzen) ermöglicht. Zweitens: Auf normale, phorische Personalpronomina wird verzichtet. Erlaubt sind nur deiktisch-emphatische. Drittens, schließlich, gilt das Vorfeld als markierte Position, weshalb das Vorfeld-Expletivum *es* völlig ausgeschlossen bleibt. Auf dieser mit grundsätzlich kategorischen Imperativsätzen gemeinsamen syntaktischen Basis rechnen V2-Exklamativa also zu den pseudokategorischen Sätzen im engeren Sinn.

LITERATURVERZEICHNIS

Fujinawa, Yasuhiro (2011): Wo sich Synchronie und Diachronie überschneiden: Eine (Rand-) Bemerkung zur Verbstellung im Gegenwartsdeutsch, in: Kotin, M. L., und E. G. Kotorova (Hgg.), *Geschichte und Typologie der Sprachsysteme*, Heidelberg: Winter, 129–138.

— (2017): Licht und Schatten der kategorischen/thetischen Aussage, *Linguistische Berichte* Sonderheft 24: 15–40.

— (2020a): Kategorik und Thetik als Basis für Sprachvergleiche – dargestellt am Beispiel einer kontrastiven Linguistik des Deutschen und Japanischen, in: Abraham, W., E. Leiss und S. Tanaka (Hgg.), *Zur Architektur von Thetik und Kategorik. Deutsch, Japanisch, Chinesisch und Norwegisch*, Tübingen: Stauffenburg, 169–242.

— (2020b): Pseudocategorical or purely thetic? A contrastive case study of how thetic statements are expressed in Japanese, English, and German, in: Abraham, W., E. Leiss und Y. Fujinawa (Hgg.), *Thetics and Categoricals*, Amsterdam und Philadelphia: Benjamins, 283–309.

Griesbach, Heinz (1996): *Sprachlehre Deutsch als Fremdsprache. Grundstufe*. Ismaning: Hueber.

Kuroda, S[ige]. Y[uki]. (1972): The categorical and the thetic judgment: Evidence from Japanese syntax, *Foundations of Language* 9: 153–85.

Marty, Anton (1918): *Gesammelte Schriften, II. Bd., 1. Abt.* Halle a. S.: Niemeyer.

Rosengren, Inger (1992): Zur Grammatik und Pragmatik der Exklamation, in: Rosengren, I. (Hg.), *Satz und Illokution, Bd. 1*, Tübingen: Niemeyer, 264–306.

— (1993): Imperativsatz und „Wunschsatz“, in: Rosengren, I. (Hg.), *Satz und Illokution, Bd. 2*, Tübingen: Niemeyer, 1–47.

Sasse, Hans-Jürgen (1987): The thetic/categorical distinction revisited, *Linguistics* 25, 511–580.

— (2006): Theticity, in: Bernini, G., und M. L. Schwartz (Hgg.), *Pragmatic Organization of Discourse in the Languages of Europe*, Berlin und New York: Mouton de Gruyter, 255–308.

Strawson, P[eter]. F[rederic]. (1950): On Referring, *Mind* 59, 320–344.

Zifonun, Gisela, Ludgar Hoffmann, Bruno Strecker u. a. (1997): *Grammatik der deutschen Sprache, Bd. 1*. Berlin und New York: de Gruyter.

Das Genus Verbi und die (Nicht-)Objektivierung der zu versprachlichenden Szene

Tomomi Shirai (The University of Tokyo)

1. Einleitung

Im Zentrum dieses Beitrags steht eine Diskussion über die sprachphilosophische Axiomatik, die den Sprachtheorien zu Grunde liegt. Eine Sprachtheorie wird auf Basis einer bestimmten Grundannahme über die Funktion der Sprache entwickelt. Diese Grundannahme der Sprachtheorien hat Leiss (2009)[1] hinsichtlich der Modellierung des Verhältnisses von Sprache, Denken und Wirklichkeit aufgezeigt. Der Kern dieser Modellierung lässt sich mit der Frage fassen: „[W]as repräsentiert Sprache" (Leiss 2009: 3)[2]? Diese führt uns zu der Überlegung, was die Funktion der Sprache ist. Diese sprachphilosophische, epistemologische Fragestellung erweckt in uns zugleich auch einen Verdacht bezüglich der vorausgesetzten Parametersetzung in der Sprachanalyse: ob dieselbe für die Sprachuntersuchung allgemein *a priori* zu gelten hat, auch wenn Sprachforscher epistemologisch von etwas anderem überzeugt sind? Diese Überlegung bildet den Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags, der ein Teil meines unabgeschlossenen Projekts darstellt. Das Ziel besteht darin, konkrete Konsequenzen der voneinander abweichenden epistemologischen Grundannahme bei der Analyse sprachlicher Phänomena – im vorliegenden Beitrag insbesondere des uns wohl bekannten Passivs, wie des im Deutschen – zu demonstrieren. Behauptet wird im vorliegenden Beitrag Folgendes: bei der heute weit verbreiteten Analyse des Passivs wird die Sprache mit Wittgensteins Terminologie[3] als *Zeichen* angesehen, obwohl sie meines Erachtens angemessener als *Symbol* zu betrachten ist. Zweck dieses gesamten Projekts stellt eine Stellungnahme bezüglich der Verhältnisse von Sprache, Denken und Wirklichkeit dar, auf der eine Sprachtheorie adäquat aufgebaut werden

[1] Leiss, Elisabeth (2009): *Sprachphilosophie*. Berlin/New York. Walter de Gruyter.
[2] Ebd. S. 3.
[3] Wittgenstein, Ludwig (1921/2001): *Logisch-Philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition*: Hrsg. von Brian McGuinness und Joachim Schulte. 2. Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

kann. Um das Ziel zu erreichen, wird in einem ersten Schritt (1) Folgendes festgestellt: (a) das Passiv wird gewöhnlich durch die syntaktische Konstruktion bestimmt. (b) Diese syntaktische Definition des Passivs setzt die Annahme der Entsprechung zwischen Aktiv- und Passivkonstruktion voraus. Anschließend (2) wird die theoretische Ansicht in Bezug auf das Verhältnis von Sprache, Denken und Wirklichkeit, welche die Annahme der Entsprechung zwischen Aktiv- und Passivkonstruktion ermöglicht, herausgestellt: Menschen verfügen über einen angeborenen Apparat wie Vernunft und können mithilfe dieses – ohne Sprache – von Geburt an denken. Sprache werde nicht benötigt, um Gedanken zu verfertigen, sondern um sie auszudrücken. Somit stelle Sprache ein Instrument zum Ausdruck von unserem Denken über die Wirklichkeit dar. (3) Der vorliegende Beitrag wird dann mit einer Bemerkung über ein alternatives Modell des *symbolisch* gesteuerten Referenzprozesses beendet. Das Modell ist mit dem Konzept der *Semiose* von Charles Sanders Peirce (1935)[4] vergleichbar, wobei die Fähigkeit, Sätze zu bilden, als die Voraussetzung dafür, Gedanken zu bilden, betrachtet wird, und somit Sprache Denken über die Wirklichkeit erst möglich macht. Der für die Überlegung des vorliegenden Beitrags entscheidende Unterschied zwischen beiden Modellierungen ist diese Mittelbarkeit der Sprache zwischen Gedanken und Wirklichkeit, die der letzteren Auffassung des Referenzprozesses als symbolisches Prozess zugrunde liegt und der anderen nicht.

2. DIE SYNTAKTISCHE DEFINITION DES PASSIVS

Bevor wir in die Diskussion über die Axiomatik in den Sprachtheorien einsteigen, machen wir uns zuerst den Forschungsgegenstand des vorliegenden Beitrags klar. Dass bis heute noch kein Konsens über die Definition des Passivs besteht, ist immer wieder zu vernehmen. (vgl. Eroms 1974)[5] Man findet jedoch in der einschlägigen Literatur zahlreiche Bestimmungsversuche des Passivs. *Das Passiv* ist nach gängiger Definition der Name, der einer bestimmten syntaktischen Konstruktion gegeben wurde. Diese Konstruktion weist folgende Eigenschaften auf:

[4] Peirce, Charles Sanders (1931–1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931 I-II, 1933 III, IV, 1934 V) Hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Cambridge. Harvard University Press.

[5] Eroms, Hans-Werner (1974: 164): Beobachtungen zur textuellen Funktion des Passivs. In: *Kritische Bewahrung: Beiträge zur deutschen Philologie: Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag.* Hrsg. von Ernst-Joachim Schmidt. Berlin. E. Schmidt.

(a) Transitive Verben, die ein Akkusativ-Objekt verlangen, bieten die Möglichkeit, ein Passiv zu bilden.
(b) Die Verben verfügen über eine bestimmte Form.
(c) Agensreduktion
(d) Objektvorstufung

Bei den Merkmalen (c) und (d) handelt es sich um ein und denselben Prozess. In diesem Prozess geht es um die Beobachtung, dass bei Passivsätzen häufig die Agensangabe fehlt bzw. markiert angegeben, und als der Folgeprozess dieser Agensreduktion das Objekt vorgestuft und in den Nominativ gesetzt wird.

(1) Hans schlägt mich.
(2) Ich werde (von Hans) geschlagen.

Bei der Passivkonstruktion (2) wird der zu versprachlichende Sachverhalt im Gegensatz zu der *entsprechenden* Aktivkonstruktion (1) auf das Akkusativ-Objekt fokussierend, das die semantische Rolle *Patiens* aufweist, sprachlich zusammengefasst. Die sprachlichen Konstruktionen in verschiedenen Sprachen, die diese oben genannten formalen Merkmale aufweisen, fallen übereinzelsprachlich unter die Kategorie *Passiv*. Dies stellt eine formale Bestimmung des Passivs dar. Diese formale Bestimmung des Passivs basiert auf der Annahme einer Entsprechung von Aktivsatz und Passivsatz. Um einen Vergleich bzw. eine Entsprechung zweier Sachverhalte zu ermöglichen, wird das sogenanntes Dritte des Vergleiches benötigt. Beide Konstruktionen, die in derartigen Entsprechungsverhältnissen stehen, müssen gemeinsam ein Dritte des Vergleiches aufweisen. Dieses sollte die Wirklichkeit bzw. die außersprachliche Situation, auf die sie sich beziehen, sein. Wenn das der Fall ist, sollten die beiden Konstruktionen dieselbe Bedeutung aufweisen. Was aber ist überhaupt die Bedeutung eines sprachlichen Ausdruckes, die in diesem theoretischen Rahmen angenommen worden ist?

3. FUNKTION DER SPRACHE

3.1 Bedeutung

Wir gehen davon aus, dass die Ausdrücke der menschlichen Natursprachen *Bedeutung* aufweisen. Dem gesunden Menschenverstand zufolge erfolgt der Prozess des Bedeutens folgendermaßen: Wenn ich das Wort „Katze“ verstehe, kann ich mithilfe dieses ausgedrückten Wortes „Katze“ mit einer *Katze*[6] in der

[6] Hier und im Folgenden wird die Bedeutung eines Ausdrucks kursiv angegeben.

Wirklichkeit verbinden. Auf einer Seite des Zeichens ist die Formseite „Katze" und auf der anderen Seite als Bedeutung *die Katze* an sich. Der Prozess des Bedeutens wird aber komplizierter zu begreifen, je nachdem worauf sich der Ausdruck bezieht. Was ist die Bedeutung des Ausdrucks, wenn er nicht auf einen konkreten Gegenstand in der Wirklichkeit wie bei dem Beispiel mit der Katze, sondern auf einen Sachverhalt verweist? In der Tat scheint im Rahmen der Entsprechungstheorie der Aktiv- und der Passivkonstruktion kein Bedeutungsunterschied zwischen dem Aktiv- und dem Passiv*satz* möglich. Die Annahme einer Entsprechung von Aktiv- und Passivsatz sowie der Identität der durch den aktivistischen bzw. passivischen Ausdruck bezogenen Wirklichkeit bzw. außersprachlichen Situation führt uns dazu, das Passiv als synonym zum Aktiv zu betrachten und das Passiv womöglich als stilistisches Mittel zu qualifizieren. (vgl. Von der Gabelentz 1891)[7] Die Annahme der Entsprechung beider Konstruktionen hindert uns letztendlich praktisch daran, die Wirklichkeit bzw. die außersprachliche Situation von der Bedeutung eines Ausdrucks auseinanderzuhalten. Die Wirklichkeit bzw. die außersprachliche Situation an sich, auf die der sprachliche Ausdruck referiert, stellt somit in dieser Denkrichtung theoretisch die Bedeutung der beiden Konstruktionen dar.

[1] Wirklichkeit bzw. die außersprachliche Situation = [Bedeutung/syntaktische Konstruktion]

Diese Feststellung der Annahme, die hinter der Entsprechungstheorie der Aktiv- und Passivkonstruktion steckt, bildet den Ausgangspunkt der Diskussion im vorliegenden Beitrag.

3.2 Bedeutung und *truth condition*

Syntaktische Konstruktionen werden im Rahmen der Semantik von der sogenannten *formal semantics* untersucht. Die moderne formale Semantik, deren Ursprung in Arbeiten des amerikanischen Linguisten Richard Montague u. a. liegt, lässt sich auch *truth-conditional semantics* nennen. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie mithilfe der Logik *truth-conditional* Semantik betreibt. Ihr zufolge kennt jemand die Bedeutung eines Satzes, wenn er die *truth-condition* des Satzes kennt. Das heißt: Sollte ein Deklarativsatz und eine Situation gegeben werden und jemand den *truth-value* – ob der Satz *true* oder *false* ist – beurteilen können, kennt derjenige die Bedeutung dieses Satzes. Die Methodik der formalen Semantik, die Bedeutung des Satzes zu erforschen, lässt sich im Spruch

[7] Von der Gabelentz, Georg (1891): *Die Sprachwissenschaft: ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*. Leipzig. Weigel.

von Alfred Tarski (1935)[8] *„snow is white" is true if and only if snow is white* gut fassen. Die Bedeutung eines Satzes wird in diesem theoretischen Rahmen mithilfe einer Metasprache wie in dem obigen Zitat durch eine Tautologie erfasst. Um dass wir anhand des Satzes „das ist eine Katze" zum Sachverhalt in der Wirklichkeit *das ist eine Katze* gelangen können, oder anders formuliert, um den Sachverhalt, der durch den Satz „das ist eine Katze" ausgedrückt wurde, für *true* halten zu können, müssen wir aber logischerweise den Sachverhalt, auf den sich die Metasprache [das ist eine Katze] bezieht, im Voraus kennen. Ohne diese Voraussetzung des Vorhandenseins des Wissens über den Sachverhalt funktioniert diese Art metasprachliche Definition als Definition eines Satzes nicht. Diese Voraussetzung, dass wir im Voraus den Sachverhalt wüssten (= den *truth-value* wüssten), auf den sich die definierende Metasprache bezieht, ist der Ausweg aus diesem Zirkelschluss, den die formale Semantik nimmt. Die Wahrheit ist schon in unserem Kopf vorhanden und sie stimmt dank dieser Voraussetzung in diesem theoretischen Rahmen praktisch mit der Bedeutung eines Satzes überein.

3.2.1 Problematisierung

Wir haben uns bis hierher anhand der verbreiteten Definition des Passivs mit dem Begriff der *Bedeutung* eines sprachlichen Ausdrucks auseinandergesetzt. Diese Auseinandersetzung dreht sich um die Frage: Was repräsentiert Sprache? (vgl. Leiss 2009)[9] Die Absicht der Frage ist, klarzustellen, wie sich die Wirklichkeit sowie die Bedeutung im sprachlichen Referenzprozess verstehen lassen. Die Entscheidung, ob wir bei der Sprachuntersuchung die Ansicht der formalen Semantik vertreten wollen oder nicht, steht uns jedoch offen. Abgesehen von dem Fall, dass man sein philosophisches Interesse am Verständnis der Funktion der Sprache befriedigen möchte, könnte jede Sprachtheorie auf Grund ihrer Epistemologie ein anderes Ziel anstreben. Es gibt jedoch angemessene und nicht angemessene Fragen, um etwas zu wissen. „Einer Frage entspricht immer eine Methode des Findens.", so Wittgenstein (1953/1981: 77).[10] Man bedenke einen Fall einer Kontrastivierung von japanischem und deutschem Passiv. Die bei der deskriptiven Untersuchung angemessenen Fragen müssen nicht unbedingt auch bei diesem Zweck der Kontrastivierung angemessen sein. (vgl. Haspelmath 2010)[11] Das japanische Passiv wird üblicherweise dadurch gekennzeich-

[8] Tarski, Alfred (1935): The Concept of Truth in Formalized Languages. In: *Logic, Semantics, Metamathematics: papers from 1923 to 1938.* Hrsg. von John Corcoran (1983). Übersetzt von J. H. Woodger. Indianapolis. Hackett. 2. Aufl. 152–278.

[9] Leiss, Elisabeth (2009): *Sprachphilosophie*. Berlin/New York. Walter de Gruyter.

[10] Wittgenstein, Ludwig (1953/1981): *Philosophische Untersuchungen*. Neuauflage. Suhrkamp.

[11] Haspelmath, Martin (2010): Comparative concepts and descriptive categories in crosslinguistic studies. In: *Language 86 (3).* 663–687.

net, dass der zu versprachlichende Sachverhalt dabei, im Gegensatz zum Deutschen, nicht als ein perfektivischer Sachverhalt, bei dem ein *Agens* und ein *Patiens* mitspielen, aufgefasst wird. (vgl. Onoe 2003)[12] Das *Patiens* im entsprechenden Aktivsatz wird bei japanischem Passivsatz als die semantische Rolle *Thema* angegeben. Die Annahme der Entsprechung des Aktivs und des Passivs führt auch zur Annahme der Entsprechung des Passivs in verschiedenen Sprachen. Denn die Passivkonstruktionen in verschiedenen Sprachen beziehen auf dieselbe Wirklichkeit bzw. dieselbe außersprachliche Szene, und sie lassen sich somit in derselben Sprechsituation gleichermaßen für *richtig* halten. Die Annahme dieser Entsprechungstheorie sowie der dahintersteckenden epistemologischen Axiomatik lassen uns konsequenterweise nicht die Erforschung des Mechanismus im Rahmen der Semantik betreiben, wie jede Sprache die zu versprechende Szene auffasst und sprachlich kodiert. Wenn man diese Mechanismen der sprachlichen Kodierung im Rahmen der Semantik untersuchen möchte, muss man eine andere Epistemologie vertreten und einen anderen Referenzprozess annehmen, in dem theoretisch die Wirklichkeit mit der Bedeutung eines Satzes nicht übereinstimmt.

3.3 Alternativvorschlag: symbolisch gesteuerter Referenzprozess

Wir finden in der sprachphilosophischen Geschichte Einwände gegen die Erkenntnistheorie, Sprache sei ein Ausdrucksmittel. „Vernunft sei Sprache" ist beispielsweise ein Spruch von Johann Georg Hamann. Wir erhalten auch bei Charles Sanders Peirce (1935)[13] eine konkretere Vorstellung darüber, wie die Sprache bezüglich des Erkennens den angeborenen Apparat wie etwa Vernunft oder Logik usw. ersetzt, und wie man mithilfe der Sprache die Annahme der in unserem Kopf vorhandenen Wirklichkeit in der Semantik überwindet. So einen Referenzprozess stellt beispielsweise ein solcher dar, der die funktionale Differenzierung von Bedeutung und Bezeichnung des sprachlichen Zeichens verlangt. Diese Differenzierung ging Leiss (2009)[14] zufolge zwischen dem 13. und 20. Jahrhundert verloren und wurde durch Peirce und Gottlob Frege u. a. reaktiviert. Der Mechanismus eines solchen Referenzprozesses, den Peirce (1931)[15] als *Semiose* dargestellt, soll zugunsten des vor-

[12] Onoe, Keisuke (2003: 36): Rareru bun no tagisei to shugo. (Mehrdeutigkeit und Subjekt von -rareru-Sätzen) In: *Gengo (Sprache) 32 (4).* 34–41. Tokyo. Taishukan Shoten.

[13] Peirce, Charles Sanders (1931–1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931 I-II, 1933 III, IV, 1934 V) Hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Cambridge. Harvard University Press.

[14] Leiss, Elisabeth (2009): *Sprachphilosophie*. Berlin/New York. Walter de Gruyter.

[15] Peirce, Charles Sanders (1931–1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931 I-II, 1933 III, IV, 1934 V) Hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Cambridge. Harvard University Press.

liegenden Beitrags vereinfacht in zwei Punkte zusammengefasst werden: Ein referenzfähiges sprachliches Zeichen besteht aus (I) dem kategorisierenden Klassenbegriff, der die feste Verbindung der Inhaltsseite und der Ausdrucksseite beinhaltet und allein nicht imstande ist, auf die Wirklichkeit zu verweisen, und (II) der Perspektive des sprechenden Subjekts auf die Wirklichkeit, die durch grammatische Mittel zu dieser festen Verbindung (I) hinzugefügt wird. (Leiss 2011: 153)[16] Grammatische Mittel kommen erst im Satz vor. Somit gelten nur Sätzen, in denen die finiten Elemente zum ersten Mal vorkommen, als ein vollständiges sprachliches Zeichen, das sich in diesem theoretischen Rahmen auch *Bezeichnung* nennen lässt. Dieser Referenzprozess verläuft symbolisch in dem Sinne, dass ein sprachlicher Ausdruck durch diesen Referenzprozess etwas Außersprachliches vertritt. Kontrovers ist, wofür sprachliche Zeichen stehen. Die in der modernen Sprachwissenschaft verbreitetste Antwort auf die Frage lautet: Sprache stehe für unsere Gedanken über die Wirklichkeit (= Sprache sei Ausdrucksinstrument). Im Konzept des Peirce'schen Referenzprozesses hingegen liegt die Mittelbarkeit der Sprache zwischen Gedanken und Wirklichkeit. Die Funktion der Sprache wird somit nicht auf das Ausdrücken reduziert, sondern die Sprache wird als Erkenntnismittel angesehen. Sie ersetzt theoretisch bezüglich des Erkennens den angeborenen Apparat wie etwa Vernunft oder Logik. Auf diese Art und Weise wird die Annahme in der Semantik überwunden, wir wüssten den *truth-value* eines grammatischen Deklarativsatzes. Die Wirklichkeit und die Bedeutung eines Satzes werden somit in dieser Denkrichtung auseinandergehalten.

4. FAZIT

Wir haben den Beitrag mit dem Ziel begonnen, über Konsequenzen der voneinander abweichenden epistemologischen Grundannahmen bei der Analyse des Passivs zu diskutieren. Obwohl wir nicht näher darauf eingehen können, möchte ich das vorläufige Ergebnis aus einer vorherigen Diskussion, die ich an anderer Stelle geführt habe, anführen: Die Konzipierungen der zu versprachlichenden Szene im japanischen und deutschen Passivsatz, wobei jeweils das Thema und das Patiens die entscheidende Rolle spielen, unterscheiden sich in der kognitiven Strategie, wie das sprechende Subjekt die Szene perspektiviert. Dieser Unterschied lässt sich mit der Objektivierung und der

[16] Leiss, Elisabeth (2011): Lexikalische versus grammatische Epistemizität und Evidentialität: Plädoyer für eine klare Trennung von Lexikon und Grammatik. In: Diewald, Gabriele/ Elena Smirnova (Hrsg.) *Modalität und Evidentialität. Modality and evidentiality.* Wissenschaftlicher Verlag. Fokus; 37. 149–169.

Nicht-Objektivierung der zu versprachlichenden Szene in Verbindung bringen. Die Objektivierung und Nicht-Objektivierung der Szene lässt sich wiederum darauf zurückführen, ob die Szene vom sprechenden Subjekt strategisch entweder mit oder ohne „Subjectification" (Langacker: 1990)[17] aufgefasst wird. Bei dem Begriff der Subjectification geht es um die Objektivierung und Nicht-Objektivierung des Sprechers *von sich selbst* bei der Versprachlichung der betroffenen Szene. Wir kommen somit zur anfangs angeführten These des Beitrags: Es besteht die Möglichkeit, eine kontrastive Untersuchung des deutschen und japanischen Passivs unter Berücksichtigung dieses symbolisch gesteuerten Referenzprozesses versuchsweise durchzuführen. Das Konzept dieses Referenzprozesses bietet uns die Möglichkeit, dieselbe Wirklichkeit unterschiedlich zu perspektivieren und zu kodieren. Ein solcher Referenzprozess erfolgt dank der funktionalen Differenzierung eines sprachlichen Zeichens in Bedeutung und Bezeichnung, die ihrerseits auf der Basis einer bestimmten epistemischen Auffassung hinsichtlich der Funktion der Sprache ermöglicht wird.

[17] Langacker, Ronald Wayne (1990): Subjectification. In: *Cognitive Linguistics I.* 5–38.

Wandelpfade als interkulturelles Phänomen

Ist der Bedeutungswandel sprachübergreifend?

Gaioz Tsutsunashvili (Wuhan Universität)

Es vergeht kein Tag, ohne dass unsere Sprache sich ändert. Diese Tatsache ist den Sprachwissenschaftlern nicht unbemerkt geblieben. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass seit geraumer Zeit eine Fülle an linguistischen Aufsätzen publiziert wird, die sich eben mit dem Phänomen des Sprachwandels befassen. Eine Frage hat dabei aber schon immer eine besondere Aufmerksamkeit verdient, nämlich die Frage nach der Systematizität des Bedeutungswandels, denn seit den Anfängen der modernen Sprachwissenschaft wird kontrovers darüber diskutiert, ob der Bedeutungswandel einen willkürlichen oder systematischen Charakter hat. Im vorliegenden Aufsatz wird auf diese Frage eingegangen, denn man kann mithilfe der neuen technischen Instrumente in Form von digitalen Datenbanken nicht nur theoretische Annahmen liefern, sondern diese Annahmen mit verifizierbaren Befunden untermauern.

Im nächsten Schritt wird geklärt, ob der Bedeutungswandel einen sprachübergreifenden Charakter hat oder anders gesagt, ich möchte die Frage beantworten, ob es parallel verlaufende Bedeutungsentwicklungen in unterschiedlichen Sprachen gibt. Diese Frage ist neu in der historischen Semantik, insbesondere wenn man bedenkt, dass die hier vorgestellten Beispiele den Sprachen entstammen, die miteinander kaum oder gar nicht verwandt sind und in keinem nennenswerten kulturellen Austausch zueinander stehen.

Einleitend sollte man noch ein paar Worte über die methodische Vorgehensweise sagen: Ich bin der Auffassung, dass durch eine Verbindung handlungsorientierter Theorien mit sinnvollen strukturalistischen Ansätzen der systematische Charakter des Bedeutungswandels besser beschrieben werden kann. Diese Vorgehensweise stellt einerseits die Sprachbenutzer und ihre kommunikativen Absichten in den Vordergrund. Die Verbindung mit strukturalistischen Ansätzen unterstreicht andererseits, dass die Sprachbenutzer bei der Realisierung ihrer kommunikativen Absichten auf die sprachinternen Strukturen und auf bestimmte Wissenskonzepte angewiesen sind. Auf diese Weise kann man die teilweise bis heute geltende Annahme widerlegen, dass der Bedeutungswandel sehr unsystematisch und chaotisch sei.

Lassen Sie uns zuerst die einzelsprachlichen Wandelerscheinungen im Deutschen anhand des Adjektivs *erbärmlich* analysieren. Dieses Adjektiv bedeutete ursprünglich ausschließlich ‚bemitleidenswert'. In der gegenwärtigen Bedeutung wird es aber überwiegend im Sinne von ‚miserabel' verwendet. Die Tatsache allein, dass dieses Eigenschaftswort seine Bedeutung so stark geändert hat, ist eigentlich nichts Außergewöhnliches, denn es ist das normalste auf der Welt, dass die Wörter im Laufe der Zeit ihre Bedeutungen ändern. Was den Bedeutungswandel von *erbärmlich* so interessant macht, ist die Tatsache, dass dieses Adjektiv nicht zu übersehende Ähnlichkeiten in seiner Bedeutungsentwicklung mit weiteren Adjektiven wie *jämmerlich, jammervoll* und *kläglich* aufweist, denn alle diese Adjektive haben den semantischen Wandel auf ähnliche Weise vollzogen. Mit ihnen konnte man ursprünglich Mitleid bekunden. Heute kann man aber *jämmerlich* und *kläglich* zusätzlich als negativwertende Adjektive gebrauchen.

Bei der Bedeutungsentwicklung von *erbärmlich* fällt noch eine weitere Besonderheit auf. Dieses Adjektiv bedeutete bis zum 19. Jhd. *bemitleidenswert*, wurde aber in der ersten Hälfte des 19. Jhd. polysem verwendet und kam sehr häufig in der Kollokation mit *Wicht* vor. Ich habe beim DeReKo in einem Textkorpus mindestens 9 Kollokationen *erbärmlicher Wicht* vor. Ich habe beim DeReKo in einem Textkorpus mindestens 9 Kollokationen erbärmlicher Wicht gefunden.[1] Anscheinend konnten die Hörer anhand der negativ wertenden Bedeutung des Substantivs *Wicht* leichter darauf schließen, dass das Adjektiv *erbärmlich* ebenfalls pejorativ und nicht mehr wertneutral gebraucht wurde. An dieser Stelle sehen wir, dass „… eine Kolloka tion zum Auslöser für Bedeutungswandel we rden kann."[2]

Solche parallel verlaufenden Bedeutungsentwicklungen sind häufig durch den so genannten Bleaching-Effekt zu erklären. Wird demnach ein Adjektiv sehr häufig expressiv verwendet, so verliert es mit der Zeit an Expressivität. Die Sprachbenutzer nehmen in diesem Fall ein weiteres Adjektiv mit einer ähnlichen deskriptiven Bedeutung, um den gleichen expressiven Effekt zu erzielen. Rückblickend betrachtet lässt sich dann feststellen, dass die dem Wandelpfad zugehörigen Adjektive sowohl in der Ausgangs- als auch in der Endbedeutung gleiche Bedeutungsrelationen aufweisen. Neben den Adjektiven *erbärmlich, jämmerlich, jammervoll* haben auch *kläglich, elendig* eine ähnliche semantische Entwicklung. Sie alle weisen sowohl auf der deskriptiven Ausgangsbedeutung ‚bemitleidenswert' als auch auf der expressiv-evaluativen Endbedeutung ‚miserabel' semantische Ähnlichkeitsrelationen auf.

[1] Vgl. Tsutsunashvili 2015: S. 174
[2] Blank: 1997: S. 217

Der Bleaching-Effekt spielte auch beim Bedeutungswandel vom Adjektiv *bekloppt* eine wichtige Rolle. Es wird zwar gegenwärtig abwertend im Sinne von ‚mental beschränkt, nicht ganz bei Verstand' verwendet, in seiner Ausgangsbedeutung meinte es aber etwas ganz anderes. Das Adjektiv *bekloppt* ist aus dem niederdeutschen Verb *kloppen* bzw. dem hochdeutschen Verb *klopfen* abzuleiten. Darauf wird auch im DUDEN hingewiesen: „[Aus] dem Niederdeutschen; eigentlich = beklopft, d. h. von einem Schlag auf den Kopf getroffen."[3] Ähnlich wie *bekloppt* werden auch die Adjektive *behämmert*, *bescheuert* und *beknackt* gegenwärtig negativ-wertend verwendet. Sie wurden aber ursprünglich von wertneutralen Verben mit der Bedeutung *schlagen* abgeleitet.

Aber was passiert dann, wenn man alle sinnesverwandten Adjektive auf der deskriptiven Ebene aufgebraucht hat? In solchen Fällen kreieren die Sprachbenutzer Neologismen in Form von Komposita, die einen ähnlichen expressiven Effekt haben. Das sehen wir sehr gut an den Beispielen wie *hirnverbrannt*, *hirnrissig* oder *hirnamputiert*. Sie alle werden expressiv-evaluativ in Sinne von *verrückt* verwendet. Manchmal nutzen die Sprecher aber auch die satzähnlichen Konstruktionen, um den gleichen Äußerungssinn zu erzeugen. Die Ausdrücke wie *jemand hat einen Dachschaden* oder *Riss in der Birne* sowie *jemand hat Sprung in der Schüssel* bzw. *Tasse* sind klare Beweise dafür.

Parallele semantische Entwicklungen können dabei nicht nur auf einer Bedeutungsähnlichkeit, sondern auch auf der Gegensatzrelation basieren. So einen Fall haben wir bei den Adjektiven *rechts* und *links* sowie *krumm* und *gerade*. Auf der deskriptiven Ausgangsbedeutung denotieren sie wertneutrale Gegensatzrelation. Diese Adjektive werden aber heute polysem verwendet. Diese Gegensatzrelation wurde auch auf die evaluative Ebene übertragen. Nachdem zum Adjektiv *recht* die zweite wertende Bedeutung ‚richtig' hinzukam, hat man auch das Adjektiv *link* polysem verwendet. Die Hörer konnten die zweite negativ-wertende Bedeutung von *link* besser verstehen, weil sie wussten, dass *recht* eine zweite positiv-wertende Bedeutung hatte und dass diese zwei Adjektive auf der deskriptiven Ebene in einer Gegensatzrelation zueinander standen.

Man kann noch viele weitere Wandelpfade im Deutschen finden. Alle diese Beispiele lassen aber den Schluss zu, dass Sprachbenutzer häufig deskriptive Adjektive nutzen, um expressiv zu sprechen oder Wertungen vorzunehmen. Sie gebrauchen also die Adjektive in einer nicht usuellen Bedeutung. Semantische Relationen helfen den Rezipienten dabei, den von der lexikalischen Bedeutung abweichenden metaphorischen, metonymischen, ironischen oder sonstigen Sinn der Äußerung richtig zu verstehen. Dies kann dann zum systematischen Bedeutungswandel von semantisch verwandten Adjektiven führen. Rückwir-

[3] DUDEN, das große Wörterbuch der deutschen Sprache 1999: Band 2: S. 517

kend betrachtet kann man dann sagen, dass der Bedeutungswandel eines Ausdrucks Auswirkungen auf die Bedeutungsentwicklung anderer Ausdrücke hat, welche zueinander in einer paradigmatischen Bedeutungsrelation stehen.

SPRACHÜBERGREIFENDE WANDELPFADE

Es ist interessant, dass solche Wandelpfade nicht nur einzelsprachlich einen systematischen Charakter haben, sondern sie weisen auch verblüffende sprachübergreifende Ähnlichkeiten auf. Dies kann man u. a. am Beispiel der Adjektive *scharf* und *stumpf* feststellen. Diese Adjektive sind unter Anderem im Georgischen, Russischen und Englischen polysem. Sie denotieren einerseits rein deskriptive Schneideeigenschaften, können andererseits aber auch als evaluative Adjektive im Sinne von ‚schlau oder dumm' eingesetzt werden. *Dull woman* ist negativ wertend und beschriebt eine dumme Frau, *dull sword* ist hingegen wertneutral.

Fritz hat die sprachübergreifenden Parallelen im semantischen Wandel ebenfalls erkannt. In Bezug auf europäische Sprachen haben diese Parallelen laut Fritz ihren Ursprung in metaphorischen Mustern von „christlich-antiken Traditionen".[4] Ich teile aber diese Auffassung nicht ganz. Denn bei Fritz' Annahme handelt es sich um eine rein terminologische Verschiebung. Für Fritz sind metaphorische Muster zwar ursächlich für sprachübergreifende Regularitäten des Bedeutungswandels, er erklärt aber nicht, welche Faktoren zur Bildung von solchen Mustern oder Stereotypen führen können.

Meiner Auffassung nach basieren solche sprachübergreifenden Wandelpfade nicht auf metaphorischen Mustern, sondern auf ganz trivialen menschlichen Erfahrungen. In unserem Beispiel ist der Bedeutungswandel dadurch motiviert, dass stumpfe Gegenstände wie Messer, Scheren oder Schwerter als negativ empfunden werden. Man schneidet mit ihnen deutlich langwieriger und sie erfüllen somit ihren Zweck nicht. Wenn sie aber scharf sind, dann kann man mit ihnen schneller und besser schneiden. Scharfe Schneideinstrumente erfüllen also ihren Zweck besser.

Der Bedeutungswandel von Adjektiven *bekloppt*, *bescheuert*, *beknackt* und *behämmert* basieren ebenfalls auf ganz trivialen menschlichen Erfahrungen. Ihnen liegt der metonymische Schluss zugrunde, dass durch einen Schlag hinzugefügte Kopfverletzungen zur Verblödung führen können.

Es ist interessant, dass diese Schlussfolgerung ihren Niederschlag auch im Chinesischen gefunden hat. Dies sehen wir sehr gut am Beispiel von folgenden zwei Sätzen: (脑袋) 被驴踢了 (Nǎodai) bèi lǘ tīle Der Kopf wurde

[4] Vgl. Fritz 2005: S. 92

vom Esel getreten. (脑袋) 被门挤了 (Nǎodai) bèi mén jǐle Der Kopf wurde in der Tür eingeklemmt. Mit diesen Redensarten bringt man auch eine negativwertende Einstellung zum Ausdruck. Dies tut man, indem man rein deskriptive Ausdrücke für Kopfverletzungen zuerst in einer metonymischen Ursache-Wirkung Relation auf geistige Defizite anwendet.

Neben dem Chinesischen finden wir diesen Wandelpfad auch im Russischen. Die Beispiele долбануты (dalbanuty) чокнутый (tschoknuty) und стукнутый (stuknuty) sind klare Indizien dafür. Ähnlich wie im Deutschen waren sie ursprünglich rein deskriptive Verben mit der Bedeutung *schlagen*. Gegenwärtig werden sie aber als partizipiale Adjektive expressiv verwendet, um jemanden als dumm zu bezeichnen.

Neben den erwähnten Adjektiven findet man noch zahlreiche weitere sprachübergreifende Wandelpfade. So sind sie in manchen Fällen z. B. durch die Tatsache motiviert, dass bei den meisten Menschen die rechte Hand stärker ist als die linke, oder dass die geschmackliche Schärfe zu einer schmerzhaften Wahrnehmung im Mundbereich führen kann. Den letzten Wandelpfad habe ich mindestens in sechs Sprachen nachgewiesen. *Scharfes Essen*, *beißender* oder *stechender* Geruch sind die deutschen Entsprechungen vom englischen *pungent smell/odour* oder *hot sauce.*

Abschließend lässt sich die Frage nach der Systematizität des Bedeutungswandels eindeutig mit ja beantworten. Er weist unverkennbare Parallelen auf und dies sehr häufig über die Sprachgrenzen hinweg. Zu einzelsprachlicher Systematizität tragen die Bedeutungsrelationen bei. Die sprachübergreifenden semantischen Parallelitäten werden hingegen durch triviale menschliche Alltagserfahrungen motiviert.

LITERATURVERZEICHNIS

Blank, Andreas (1997): Prinzipien des lexikalischen Bedeutungswandels am Beispiel der romanischen Sprachen. Tübingen: M. Niemeyer Verlag.

Duden (1999): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim: Dudenverlag.

Fritz, Gerd (2005): Einführung in die historische Semantik. Tübingen: M. Niemeyer.

Tsutsunashvili, Gaios (2015): Adjektivischer Bedeutungswandel kontrastiv: Deutsch – Georgisch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag

Orthographische Einflüsse der Konsonantenhäufungen in Sprachvarianten auf die Perzeption von japanischen Deutschlernenden[1]

Mayako Niikura (Kokugakuin Universität, Tokyo)

1. Einleitung

In der Aussprache des Alltagsdeutschen wird nicht immer eine regelbasierte Zuordnung zu Orthographie und Phonologie eingehalten. In zwanglosen Alltagsgesprächen finden z. B. stimmlose Plosive in Konsonantenhäufungen und am Wortende wie [t] oder [p] in „En*t*schuldigung" und „Her*bst*" keine hörbare Verschlusslösung. Auch die Laute der Flexionsendung <-en> werden reduziert, assimiliert oder elidiert, so dass mehrere Varianten existieren, die von den Schriftformen abweichen[2]:

En*t*schuldigung [ɛnt̚ʃ̍ʊldɪgʊŋ] Her*bst* [hɛʁp̚st̚]
Ha*ben* [hˈa:bən]/[hˈa:bn̩]/[hˈa:bn]/[hˈa:bm]/[ha:m] Sie's?

Die Realisierung der Varianten wie [hˈa:bən], [hˈa:bn̩], [hˈa:bn], [hˈa:bm] oder [ha:m] sind phonostilistisch geprägt und die Varianten sind je nach Sprechstil, Sprechsituation, Artikulationspräzision variabel[3]. Den japanischen DaF-Lernenden bereitet es Schwierigkeiten, Wörter mit stark variierten Formen der Suffix-Endung /ən/ bei spontanen Gesprächen zu perzipieren. Vor allem Anfänger*innen haben noch keine Verbindung zwischen der Schriftform und den Varianten. Sie sind mit der Schriftform <-en> vertraut und ergänzen den Schwa-Laut, da die orthographische Information stark von der visuellen Worterkennung bei gesprochenen Wörtern beeinflusst wird.

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Perzeption der Suffix-Endung <-en> bei japanischen Mittelstufler*innen. Die Versuchspersonen sind auf Mittelstufler*innen (Niveau B1) begrenzt, da sie nach bisherigen Untersuchungen[4]

[1] Die Arbeit wird vom japanischen Ministerium für Erziehung, Kultur, Sport, Wissenschaft und Technologie unterstützt (Nr. 16K02933).
[2] Besonders Elidierung und Assimilation der Schwa-Laute sind in vielen Sprachen aus bisherigen Untersuchungen bekannt (Ernestus 2011 u. a.).
[3] Kohler & Rodgers 2001, Niikura 2017.
[4] Niikura 2017, 2018.

mehr Varianten wahrnehmen können als Anfänger*innen. Es wird untersucht, ob die Orthographie in Suffix-Endungen die Perzeption der dadurch entstandenen Konsonantenhäufungen beeinflussen kann, die aufgrund der orthographisch-phonologischen Asymmetrie und der phonotaktischen Merkmale der Muttersprache entstanden sind[5]. Es wird außerdem untersucht, ob die Perzeption mit/ohne Orthographie durch einen sublexikalischen Vorgang wie Suffix-Endungen (/ən/,/n/,/m/…) und/oder einen lexikalischen Vorgang wie „Nachbarschaftsdichte" beeinflusst werden kann.

2. UNTERSUCHUNGSPROZESSE

Versuchspersonen: Versuchspersonen sind zwölf Studierende aus Tokyo, die Deutsch als zweite Fremdsprache auf dem Niveau B1 lernen.

Material und Vorgang: 55 zweisilbige Verben aus der A2-Wortliste des Goethe-Instituts[6] wurden ausgesucht. Die Struktur der Verben ist zweisilbig mit „Konsonant+Vokal+Konsonant+en". Alle Verben bestehen aus einfachen Vokalen (nicht aus Diphthongen) und einfachen Konsonanten (nicht aus Konsonantensequenzen) wie „leben" [ˈleːbən], „raten" [ˈʁaːtən] u. a. Die Untersuchungsstimuli bestehen aus zwei inhaltlich gleichen Verb-Test-Sätzen, einem Verb-Test-Satz mit 55 Schwa-Lauten in der Endung [ən] und einem Verb-Test-Satz mit 55 Varianten ohne Schwa-Laut in assimilierten [n, m, ŋ], die sich nur in der Aussprache unterscheiden. An der Stelle des zweiten Konsonanten im Testwort kamen 19 Plosive, 17 Frikative, 6 Nasale, 9 Laterale und 4 Vokale vor. Die Stimuli betrugen insgesamt 110 (2 x 55) Wörter, einschließlich mit und ohne Schwa-Laut. Mit der Bedeutung der Verben sind die Versuchspersonen durch den Unterricht vertraut.

Die Stimuli wurden einmal mit Schrift, einmal ohne Schrift vorgelegt. Das bedeutet, dass es zwei modale Untersuchungen gab, einmal „inter-modal" (nur perzeptiv) und einmal „cross-modal" (orthographisch und perzeptiv). Die Stimuli wurden von einer fachlich hochkarätigen Phonetikerin vorgelesen und die Testpersonen entschieden sich, ob das Gehörte mit oder ohne Schwa-Laut ausgesprochen wird, in dem sie in der Liste entweder „en" oder „n" ankreuzten (s. Appendix 1).

[5] Unterschiede der Phoneme ([ʁ], [l], [χ]) in den beiden Sprachen ergaben in dieser Untersuchung keine Ergebnisse. Deshalb wurde der negative Transfer im segmentalen Bereich ausgeschaltet.

[6] https://www.goethe.de/pro/relaunch/prf/de/Goethe-Zertifikat_A2_Wortliste.pdf

3. INTER-MODALE/CROSS-MODALE UND SUBLEXIKALISCHE/LEXIKALISCHE UNTERSUCHUNGEN

Die „inter-modalen"/„cross-modalen" Settings untersuchen den Einfluss der Orthographie. Die Settings werden weiterhin jeweils „sublexikalisch" und „lexikalisch" analysiert. Mit der sublexikalischen Analyse wurden die Suffix-Endungen <-n/-en> getestet. Die lexikalische Analyse bezieht sich auf die Perzeption der „Nachbarschaftsdichte", wobei Wortbedeutung und Wortumfang mitgeprüft werden. Mit den beiden Untersuchungen wird gezeigt, dass die Orthographie der Suffix-Endungen auf die Perzeption der Lernenden nur geringen Einfluss hat, aber die Orthographie eines ganzen Wortes durch „Nachbarschaftsdichte" besser wahrgenommen wird.

3.1 Sublexikalische Analyse

3.1.1 Ergebnisse der japanischen Versuchspersonen

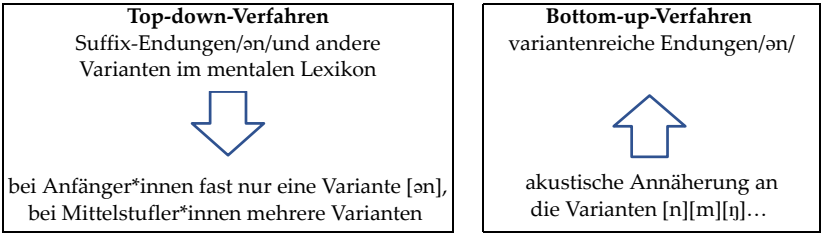
Der Richtigkeitsquotient beträgt bei der cross-modalen Untersuchung, d. h. mit orthographischer Vorlage für die Versuchspersonen, für [-en]-Varianten 83 % (SD[7] 1,89) und für [-n]-Varianten 52 % (SD 2,91). Bei der intermodalen Untersuchung, d. h. ohne Vorlage der Schrift, lag der Richtigkeitsquotient für [-en]-Varianten bei 86 % (SD 6,92) und für [-n]-Varianten bei 54 % (SD 1,58). Die Probanden für [-en] haben in beiden Fällen mit über 80 % recht gut abgeschnitten. Sie haben erhöhte Aufmerksamkeit auf die orthographische /ən/-Form. Bei Varianten mit [-n] lag der Richtigkeitsquotient nur knapp über der Hälfte. Die [-n]-Variantenwerte sind dennoch über den Ergebnissen der bisherigen Untersuchung (Niikura 2017: 37 %) und reflektieren den Aneignungsgrad der Mittelstufler*innen.

Da die Richtigkeitsquotienten der beiden Untersuchungen (cross-modal und inter-modal) etwa zum gleichen Ergebnis geführt haben, ist anzunehmen, dass sie mit/ohne Orthographie fast die gleiche aber feste Variante im mentalen Lexikon haben. Dennoch sind die inter-modalen Ergebnisse etwas besser als die cross-modalen. Das ist der Beweis dafür, dass die Perzeption einen knappen Vorrang gegenüber der Orthographie hat und die Perzeptionsfähigkeiten geringfügig besser sind.

Die cross-modale Untersuchung ist die Ermittlung von /en/ und /n/, also ein Top-down-Verfahren, das kognitive Einflüsse zur Wahrnehmung einbezieht und somit einen lexikalischen Zugang ermöglicht, während die intermodale Untersuchung ein Bottom-up-Verfahren ist. Mit dem Bottom-up-Ver-

[7] SD=Standardabweichung

fahren wird die Information verarbeitet, um zur Wahrnehmung zu gelangen. Wenn bei Top-down-Verfahren die Versuchspersonen Varianten im mentalen Lexikon besitzen, können sie das Gehörte als Varianten wahrnehmen. Beim Bottom-up-Verfahren haben sie nicht unbedingt die Variantenformen im mentalen Lexikon, aber bei näherer akustischer Wahrnehmung können sie die Unterschiede heraushören. Aus Ergebnissen der jetzigen Untersuchung ist anzunehmen, dass sich die B1-Versuchspersonen zwar viele Varianten angeeignet haben, aber die, die nicht genügend waren, können sie aus dem Bottom-up-Verfahren heraushören.



3.2 Lexikalische Analyse

3.2.1 Nachbarschaftstheorie

Bei der Wortwahrnehmung wird das mentale Lexikon durch lexikalische Nachbarkonstituenten aktiviert (Frauenfelder et al. 1993 u. a.). Wörter, die sich durch Substitution, Einlegung oder Elidierung einer Konstituente zu anderen Wörtern unterscheiden, nennt man „Nachbarschaftswörter“. Die Größe der „Nachbarschaftswörter“ ist von der Zahl der zu unterscheidenden Konstituenten abhängig und wird „Nachbarschaftsdichte“ genannt. Je mehr „Nachbarschaftswörter“, desto höher die „Nachbarschaftsdichte“. Sie wird in eine orthografische und eine phonologische „Nachbarschaftsdichte“ unterteilt.

Phonologische Nachbarschaft unterscheidet sich mit den Phonemzahlen zum Zielwort hin (Grainger, et al. 2005 u. a.). So hat „Bad [ba:t]“ insgesamt 36 phonologische Nachbarschaftswörter u. a. „Boot [bo:t]“, „Rat [ʁa:t]“, „Bahn [ba:n]“. Die Zahl der orthographischen Nachbarschaften ist definiert als die Zahl der Wörter, die außer einem Zeichen identisch sind. So hat „Bad“ insgesamt elf orthographische Nachbarschaftswörter, u. a. „Bar“, „Bau“, „Band“ und „bald“.

Mit wenigen phonologischen Nachbarschaftswörtern wurde schneller und genauer erkannt als mit mehreren Nachbarschaften. Im Kontrast zum phonologischen Nachbarschaftsprinzip bringt eine orthographische Nachbarschaft erleichternde Effekte. Eine höhere orthographische Nachbarschaftsdichte vereinfacht die Antwort bei der bilingualen Produktion (Ziegler et al.

(2003) u. a.) und hat gezeigt, dass eine größere orthographische Zahl den auditorischen Wahrnehmungsverlauf erleichtert. Im Zusammenhang mit der auditiven Worterkennung wurde von vielen Autoren und Autorinnen vom Nachbarschaftsdichteneffekt berichtet (Goldinger et al. 1989 u. a.). In der aktuellen Untersuchung wird für die Analyse der „Nachbarschaftsdichte" CLEARPOND[8] zugrunde gelegt.

3.2.2 Ergebnisse der Analyse

Die cross-modalen Ergebnisse korrelieren sowohl orthographisch als auch phonologisch mit der Nachbarschaftsdichte, wobei die orthographische Dichte den Vorrang hat (s. Abbildung 1). Die orthographische Dichte hat eine mittlere Korrelation, bei der phonologischen Dichte liegt eine schwache Korrelation vor. Bei der phonologischen Dichte gibt es ein ähnliches Ergebnis wie bei bisherigen Untersuchungen: Mit höheren Zahlen ist die Tendenz zur Worterkennung geringer.

Bei inter-modalen Nachbarschaften wurde keine Korrelation gefunden. Man kann annehmen, dass die orthographische Nachbarschaftsdichte bei auditorischen Wortwahrnehmungen einen erleichternden Effekt hat. Mit Schrift können die Versuchspersonen Wörter als Ganzes besser perzipieren. Vor allem die Varianten zeigen einen orthographischen Einfluss, der durch Nachbarschaftsdichte aktiviert wird.

		cross-modal	**inter-modal**
Orthographische Dichte	[ən]	|r|=.37	|r|=.01
	[n]-Varianten	|r|=.41	|r|=.18
Phonologische Dichte	[ən]	|r|=.-24	|r|=.05
	[n]-Varianten	|r|=.-21	|r|=.16

Abbildung 1: Korrelation der Nachbarschaftstheorie zu den beiden Modalen

4. DISKUSSION

Die Ergebnisse der sublexikalischen und der lexikalischen Untersuchungen zeigten eine Diskrepanz. Bei sublexikalischen Untersuchungen waren die Ergebnisse der inter-modalen (=Bottom-up-)Verfahren etwa gleich, aber etwas besser als beim cross-modalen (=Top-down-)Verfahren, während bei den lexikalischen Untersuchungen die Ergebnisse beim cross-modalen Verfahren bes-

[8] CLEARPOND wurde von der „Northwestern University Bilingualism and Psycholinguistics Research Group" (V. Marian, J. Bartolotti, S. Chabal und A. Shook) entwickelt: clearpond.northwestern.edu/germanpond.html

ser abgeschnitten haben. Mit der sublexikalischen Untersuchung wurde gezeigt, dass die Versuchspersonen mehrere Varianten heraushören können, und dass sie potenziell mehrere Varianten im mentalen Lexikon besitzen. Aus den Ergebnissen des lexikalischen Verfahrens wurde verdeutlicht, dass die Lerner eher cross-modale Verfahren nutzen, um die Varianten zu perzipieren als die sublexikalischen [ən]/[n]-Varianten. Da das lexikalische Verfahren mit Worterkennung verbunden ist, bei der die Test-Wörter mit Nachbarschaftswörtern konkurrieren, reflektieren sie den Umfang der Varianten als ein ganzes Wort im mentalen Lexikon, das sie sich angeeignet haben. Die tatsächlich angeeigneten Wörter sind auch aus den sublexikalischen Ergebnissen herauszunehmen.

Top-down-Verfahren	**Bottom-up-Verfahren**
⇩	⇧
bessere Ergebnisse bei lexikalischer/ cross-modaler Untersuchung →tatsächliche Aneignung der Varianten	etwas bessere Ergebnisse bei sub-lexikalischer/ inter-modaler Untersuchung →mehrere Varianten herausgehört

Beim lexikalischen cross-modalen Verfahren waren sie eher mit der orthographischen als mit der phonologischen Nachbarschaftsdichte verbunden, und die orthographische Nachbarschaft hat einen höheren Korrelationskoeffizienten gezeigt. Das ist ein Zeichen dafür, dass die japanischen Versuchspersonen ein ganzes Wort eher mit Orthographie als mit Phonologie perzipieren. Wie in den bisherigen Untersuchungen hat auch in den jetzigen auditorisch-lexikalischen Untersuchungen die phonologische Nachbarschaft eher einen Hemmungseffekt gezeigt. Wörter mit hoher phonologischer Nachbarschaftsdichte hörten die Probanden mit mehr Fehlern, dagegen hatten Wörter mit orthographischer Nachbarschaft für sie einen Vereinfachungseffekt. Damit wurde auch gezeigt, dass die Größe der Nachbarschaft die linguistischen Prozesse beeinflussen kann und einen Zugang zur lexikalischen Aktivierung hat.

Resultierend wird zusammengefasst, dass japanische Lernende die Orthographie vom ganzen Wort als eine Einheit nutzen. Sie nehmen auch die Varianten mit Orthographie unterschiedlicher Nachbarschaftsdichte wahr und verarbeiten sie vorrangig als ein ganzes Wort, mit der Einschränkung, dass sie nur die angeeigneten Varianten aus den sublexikalischen Ergebnissen entnehmen können. Mit der Orthographie wird das Wort mit/ohne Schwa als ein ganzes Wort wahrgenommen.

5. FAZIT

Mit der Arbeit wurde gezeigt, dass die B1-Lernenden Varianten heraushören können, jedoch sind sie noch nicht fest im mentalen Lexikon verbunden und mit der Orthographie <-en> vertraut. Sie können wegen des reichen Wortschatzes Varianten heraushören und mit der Nachbarschaftsdichte konkurrieren, wobei die Orthographie einen Einfluss auf die Sortierung der Wörter hatte. Da die B1-Lernenden noch in der Sprachentwicklung sind, wurde beraten, sich mehr Varianten im mentalen Lexikon in festen Verbindungen anzueignen. Daraus folgt, dass die Beziehung zwischen Schriftformen und Lauten von Anfang an erklärt und vermittelt werden muss. Da es nur eine begrenzte Anzahl von Varianten der häufig gebrauchten Wörter gibt, ermöglicht dies, mit Hören verbunden zu lernen.

LITERATUR

Ernestus, M. (2011): An introduction to reduced pronunciation variants. *Journal of Phonetics* 39, 253–260.

Frauenfelder et al. (1993): Neighborhood density and frequency across languages and modalities. *Journal of Memory & Language* 32, 781–804.

Goldinger, S. D., Luce, P. A., & Pisoni, D. B. (1989): Priming lexical neighbors of spoken words: Effects of competition and inhibition. *Journal of Memory & Language* 28, 501–518.

Grainger, Muneaux, Farioli & Ziegler (2005): Effects of phonological and orthographic neighborhood density interact in visual word recognition. *Quarterly Journal of Experimental Psychology: Human Experimental Psychology, 58 A*, (6), 981–998.

Kohler, J. K. & Rodgers, J. (2001): Schwa Deletion in German Read and Spontaneous Speech. *Arbeitsberichte des Instituts für Phonetik und digitale Sprachverarbeitung der Universität Kiel* (*AIPUK*) 35, 97–123.

Niikura, M. (2017): Die Perzeption der Variationen /ən/ und /t/ in der Alltagssprache von japanischen DaF-Lernenden. *Bulletin of the Faculty of Foreign Languages, Sophia University* Nr. 1, 77–94.

Niikura, M. (2018): The Production of the Variants of German Suffix <-en> by Japanese Learners. *The Proceeding of Asia-Pacific Conference on Education, Social Studies 2018*, Psychology, 94.

Ziegler, J. C., Muneaux, M. Grainger, J. (2003): Neighborhood effects in auditory word recognition: Phonological competition and orthographic facilitation. *Journal of Memory and Language* 48, 789–793.

Goethe-Zertifikat A2 Deutschprüfung für Jugendliche und Erwachsene: Wortliste https://www.goethe.de/pro/relaunch/prf/de/Goethe-Zertifikat_A2_Wortliste.pdf (20.8.2017).

CLEARPOND Northwestern University Bilingualism and Psycholinguistics Research Group, entwickelt von V. Marian, J. Bartolotti, S. Chabal und A. Shook. clearpond.northwestern.edu/germanpond.html (10.12.2018).

Appendix 1

1．次の動詞の語尾は、-en と -n のどちらで発音されていますか？○をつけましょう。

1	kommen	-en	-n	2	leben	-en	-n
3	hoffen	-en	-n	4	lügen	-en	-n
5	fallen	-en	-n	6	füllen	-en	-n
7	sehen	-en	-n	8	lassen	-en	-n
9	raten	-en	-n	10	fahren	-en	-n
11	waschen	-en	-n	12	sollen	-en	-n
13	lachen	-en	-n	14	bauen	-en	-n
15	suchen	-en	-n	16	rufen	-en	-n
17	haben	-en	-n	18	baden	-en	-n
19	passen	-en	-n	20	mögen	-en	-n
21	liegen	-en	-n	22	wissen	-en	-n
23	wollen	-en	-n	24	passen	-en	-n
25	fallen	-en	-n	26	waschen	-en	-n
27	sehen	-en	-n	28	zahlen	-en	-n
29	lügen	-en	-n	30	wissen	-en	-n
31	rufen	-en	-n	32	gehen	-en	-n
33	backen	-en	-n	34	lachen	-en	-n
35	bauen	-en	-n	36	mögen	-en	-n
37	mieten	-en	-n	38	lieben	-en	-n
39	hoffen	-en	-n	40	wohnen	-en	-n
41	reden	-en	-n	42	sollen	-en	-n
43	mieten	-en	-n	44	nehmen	-en	-n
45	lesen	-en	-n	46	können	-en	-n
47	ziehen	-en	-n	48	lieben	-en	-n
49	buchen	-en	-n	50	reisen	-en	-n
51	baden	-en	-n	52	packen	-en	-n
53	haben	-en	-n	54	fehlen	-en	-n
55	kommen	-en	-n	56	leben	-en	-n
57	nennen	-en	-n	58	kennen	-en	-n
59	riechen	-en	-n	60	schicken	-en	-n
61	fühlen	-en	-n	62	legen	-en	-n
63	sagen	-en	-n	64	holen	-en	-n
65	geben	-en	-n	66	buchen	-en	-n
67	legen	-en	-n	68	fahren	-en	-n

Phonetische Merkmale und deren paralinguistische Informationen im Deutschen und im Japanischen[1]

Miki Ikoma (Waseda-Universität, Tokyo)

1. Einleitung und Fragestellung

Die gesprochene Sprache übermittelt nicht nur linguistische Informationen, sondern auch „paralinguistische Informationen" (Mori et al. 2014). Zu den paralinguistischen Informationen gehören Sprechereinstellungen und „absichtlich produzierte Emotionen" (ebd.: 15f.). In dieser Studie werden prosodische bzw. phonetische Aspekte der verschiedenen Sprechereinstellungen im Deutschen und im Japanischen untersucht.

Als ein wichtiges Ausdrucksmittel der paralinguistischen Informationen werden im deutschen Alltagsgespräch die Modalpartikeln (MPn) verwendet (Weydt 1969, Ikoma 2007, 2017, 2018). Kawamori (1994) weist darauf hin, dass MPn eine ähnliche Funktion tragen wie japanische Satzschlusspartikeln (SPn) wie *-yo* und *-ne*. Sowohl mit der Modalpartikel (MP) *schon* als auch mit der Satzschlusspartikel (SP) *-yo*, die in dieser Studie behandelt werden sollen, können folgende drei Sprechereinstellungen ausgedrückt werden (Ikoma 2007): 1) Zuversicht, 2) Einschränkung und 3) Widerspruch. Das folgende Beispiel stellt die drei Sprechereinstellungen mit dem Satz „Peter kommt schon" im Deutschen und „Peter wa kuru -yo" im Japanischen dar.

(1) a. Peter kommt schon. (Peter kommt sicher.) [Zuversicht]
Peter wa kuru -yo ペーターは（きっと）来るよ。
b. Peter kommt schon. (Peter kommt schon. Aber …) [Einschränkung]
Peter wa kuru -yo ペーターは来るよ。（けど、・・・）
c. Peter kommt schon. (Peter kommt nicht. => Peter kommt schon.) [Widerspruch]
Peter wa kuru -yo ペーターは来るよ！（ペーターは来ないよ＝＞ペーターは来るよ）

In Bezug auf paralinguistische Informationen wird in der bisherigen Forschung (Scherer 2000, Mori et al. 2014) argumentiert, dass es in der Wahrneh-

[1] Diese Studie wird unterstützt von: JSPS KAKENHI Grant Number JP19K00893, iLaSS (Waseda Univ. Institute of Language and Speech Science), Waseda University Grants for Special Research Projects („Tokutei Kadai") 2019C-005 und Waseda Institute of Political Economy (WINPEC) Special Research Project.

mung der paralinguistischen Informationen eine gewisse Sprachabhängigkeit gibt, während die Wahrnehmung der Emotionen universal vorkommt. Da die paralinguistischen Informationen in der bisherigen Forschung ausschließlich aus dem Gesichtspunkt der Wahrnehmung untersucht wurden, ergibt sich hier eine weitere Frage: Gibt es eine Sprachabhängigkeit oder eine Universalität in der Produktion der paralinguistischen Informationen? Davon ausgehend soll in dieser Studie geklärt werden, ob es universale oder sprachabhängige, d. h. sprachspezifische prosodische bzw. phonetische Merkmale in den paralinguistischen Äußerungen im Deutschen und im Japanischen gibt.

Ikoma (2017) untersuchte Äußerungen mit SP *-yo* im Vergleich mit Äußerungen mit MP *schon*. Dabei wurde festgehalten, dass bei der Sprechereinstellung „Widerspruch" sowohl im Deutschen als auch im Japanischen eine längere Satzdauer zu beobachten ist als bei „Einschränkung" und „Zuversicht". In den japanischen Äußerungen mit „Widerspruch" wurden zudem eine höhere Grundfrequenz (F0) und eine höhere F0-Bandbreite im ganzen Satz festgestellt, während im Deutschen ein niedrigeres F0-Maximum beobachtet wurde. Allerdings wurden in Ikoma (2017) weder Intensität noch segmentale Aspekte im Deutschen und im Japanischen analysiert bzw. verglichen.

In Mori et al. (2014) wurden prosodische und segmentale Aspekte in japanischen Äußerungen mit verschiedenen Sprechereinstellungen akustisch untersucht. Dabei wurde neben den prosodischen Aspekten die Vokalqualität, d. h. die ersten und zweiten Vokalformanten (F1 und F2), analysiert. In der Äußerung mit der Sprechereinstellung „Zweifel" wurden höhere F1 und F2 beobachtet als in der Äußerung mit „Neutral". In dieser Studie möchte ich nach Mori et al. (2014) auch die Vokalqualität berücksichtigen.

2. AKUSTISCHE ANALYSE DER ÄUSSERUNGEN MIT DER MP *SCHON* UND DER SP *-YO*

Zur Feststellung der prosodischen und phonetischen Merkmale zu den oben dargestellten drei Sprechereinstellungen in den Äußerungen mit MP *schon* und SP *-yo* wird in dieser Studie eine akustische Analyse durchgeführt.

2.1 Experimente im Deutschen und im Japanischen

Die Produktionsexperimente wurden anhand der zwei kurzen Sätze „Peter kommt *schon*" im Deutschen und „Peter wa kuru *-yo*" im Japanischen durchgeführt. Zu diesen zwei Sätzen wurden nach Ikoma (2017) jeweils drei Kontexte entworfen, die den oben dargestellten drei Sprechereinstellungen entsprechen. Als ein Beispiel führe ich den Kontext „Widerspruch" im Deutschen an.

Sie und Ihr Freund haben sich mit Peter verabredet und warten lange auf ihn. Ihr Freund glaubt, dass Peter heute nicht kommt. Sie kennen Peter besser als Ihr Freund.

Ihr Freund: Peter ist unzuverlässig. Er kommt heute nicht.

Sie: **Peter kommt schon**. Ich kenne ihn viel besser!

Abb. 1: Beispiel des Kontexts zu „Widerspruch" im Deutschen

Als Versuchspersonen im Deutschen nahmen zehn Studierende bzw. wissenschaftliche Mitarbeiter (Fünf weibliche und fünf männliche im Alter von 20 bis 40) der Abteilung Sprechwissenschaft und Phonetik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg am Experiment in Halle an der Saale teil.[2] Am Experiment im Japanischen nahmen zehn Studierende der Waseda-Universität Tokyo (Sieben weibliche und drei männliche im Alter von 18 bis 22) teil. Die Aufnahmen im Deutschen und im Japanischen wurden nach der in Ikoma (2018: 58)[3] beschriebenen Methode jeweils zu zweit in Form von Rollenspiel-Dialogen durchgeführt. Die aufgenommenen Daten wurden anhand der annotierten Texte durch Praat (Boersma und Weenink 2018) akustisch analysiert.

Tabelle 1 stellt die Variablen dar, die in der akustischen Analyse der Äußerungen mit MP *schon* im Deutschen und SP *-yo* im Japanischen zu messen waren.

	MP *schon* im Deutschen	SP *–yo* im Japanischen
Dauer	Satzdauer, Dauer der Silben	
Grundfrequenz (F0)	F0 im Satz, F0 der betonten Silbe *kommt* oder *schon*	F0 im Satz F0 der Akzentphrase (AP) AP1: *peetaawa* AP2: *kuruyo*
Intensität	Intensität im Satz Intensität der Silben	
Qualität der Vokale	F1 und F2 der vier Vokale [eː][ɐː][ɔ][oː]	F1 und F2 der vier Vokale [eː][aː][ɯ][ɤ]

Tabelle 1: Messungsvariablen in der akustischen Analyse

In Hinsicht auf die F0 wurde in den deutschen Äußerungen mit MP *schon* die F0 im Satz sowie die F0 der betonten Silben *kommt* und *schon* gemessen, wäh-

[2] Hiermit möchte ich mich herzlich bei Frau Prof. Dr. phil. habil. Dr. h. c. Ursula Hirschfeld bedanken, die für mich die zehn Versuchspersonen organisierte und die Nutzung des Tonaufnahmestudios ermöglichte.

[3] In Ikoma (2018) wurde das Produktionsexperiment ebenfalls anhand eines kurzen Satzes mit MP *schon* mit 10 Versuchspersonen durchgeführt. Dabei nahmen allerdings acht Frauen und zwei Männer als Versuchspersonen teil. In der vorliegenden Studie wurde das Experiment mit MP *schon* im Deutschen daher erneut durchgeführt, damit ein Einfluss durch das Geschlecht möglichst vermieden werden kann.

rend im Japanischen mit SP -*yo* die F0 der zwei Akzentphrasen AP1 und AP2 gemessen wurde. Wie oben erwähnt, wurden in der Analyse außer der prosodischen Variablen auch die ersten und zweiten Vokalformanten zu jeweils unterschiedlichen Vokalen[4] in den Äußerungen im Deutschen und im Japanischen in Betracht gezogen.

2.2 Ergebnisse der akustischen Analyse

Aus der akustischen Analyse ergibt sich, dass in den deutschen Äußerungen mit der MP *schon* mehr als 80 Prozent der Äußerungen mit dem Kontext „Widerspruch" (83%) und „Zuversicht" (97%) einen Akzent auf der Silbe *kommt* tragen, während bei „Einschränkung" 47 Prozent einen Akzent auf *kommt* und 53 Prozent einen Akzent auf *schon* aufweisen. Auf Grund dieses Ergebnisses sollen in der weiteren statistischen Analyse ausschließlich die Äußerungen mit dem Akzent auf dem Verb *kommt* bei „Zuversicht" und „Widerspruch" in Betracht gezogen werden.

Tabelle 2 stellt die Zusammenfassung der Ergebnisse aus der statistischen Analyse[5] der gemessenen Variablen dar. Zu den rot gekennzeichneten Varia-

	Deutsch MP *schon*	**Japanisch SP -*yo***
Dauer	Widerspruch > Zuversicht (p<.001)	Widerspruch > Zuversicht
Grundfrequenz (F0)	Satz F0-Maximum: Zuversicht > Widerspruch (p<.001) F0-Bandbreite der betonten Silbe: Widerspruch > Zuversicht (p<.001)	Satz F0-Maximum: Widerspruch > Zuversicht (p<.001) F0-Bandbreite der AP: Widerspruch > Zuversicht (p<.001)
Intensität	Intensität der betonten Silbe *kommt* Widerspruch > Zuversicht (p<.01)	Intensität der Silben *pe*, *ku*, *ru* und *yo* Widerspruch > Zuversicht (p<.001)
Qualität der Vokale	F1 [ɔ] (p<.001) Widerspruch > Zuversicht F2 (n.s.)	F1 [e:] (p<.01) Widerspruch > Zuversicht F2 [ɯ] (p<.01) Widerspruch > Zuversicht

Tabelle 2: Zusammenfassung der Ergebnisse

[4] Die zwei Vokale in der japanischen Äußerung, [a] in der Silbe *wa* und [ɯ] in der Silbe *ru*, wurden allerdings in der Analyse nicht berücksichtigt, weil diese zwei Vokale in den meisten Fällen zu Schwa-Laut tendierten.

[5] Zum Vergleich der gemessenen Werte bei den drei Sprechereinstellungen wurde eine Varianzanalyse anhand des Analyseprogramms R durchgeführt.

blen ergaben sich zwischen der Äußerung mit MP *schon* im Deutschen und der SP *-yo* im Japanischen unterschiedliche Ergebnisse. Bezüglich der anderen Variablen gab es keine Unterschiede zwischen den beiden Sprachen, d. h., bei diesen prosodischen bzw. phonetischen Aspekten wurden Gemeinsamkeiten beobachtet.

In Bezug auf die Länge der Äußerungen konnte festgehalten werden, dass „Widerspruch" sowohl im Deutschen als auch im Japanischen eine signifikant längere Dauer aufweist als „Zuversicht". Darüber hinaus wurde in der Analyse festgestellt, dass die Länge der Silbe *schon* in der Äußerung mit dem Hauptakzent auf *kommt* bei „Widerspruch" signifikant länger war als bei „Zuversicht" ($p<.05$), aber bei den anderen Silben keine Unterschiede in der Dauer zu beobachten waren. In der japanischen Äußerung war bei „Widerspruch" die Dauer von *pe* ($p<.001$), *ku* ($p<.05$), *-yo* ($p<.001$) signifikant länger als bei „Zuversicht".

In Bezug auf die F0[6] war das Satz-F0-Maximum, d. h. der höchste F0-Wert in der Äußerung, bei „Widerspruch" im Deutschen signifikant niedriger als bei „Zuversicht". Im Gegenteil wurde im Japanischen ein höheres F0-Maximum bei „Widerspruch" festgestellt als bei „Zuversicht".

Wie oben erwähnt (s. Tabelle 1) wurden in der Analyse die ersten und zweiten Vokalformanten (F1 und F2) der vier Vokale jeweils im Deutschen und im Japanischen berücksichtigt. Daraus ergibt sich, dass bei „Widerspruch" sowohl im Deutschen als auch im Japanischen F1 signifikant höher war als bei „Zuversicht": F1 bei Vokal [ɔ] von der betonten Silbe *kommt* bei „Widerspruch" im Deutschen war signifikant höher als bei „Zuversicht", und bei „Widerspruch" im Japanischen war F1 bei Vokal [eː] von der ersten Silbe *pe* in der ersten Akzentphrase signifikant höher als bei „Zuversicht" (Abb. 2). In Bezug auf F2 des Vokals [ɔ] von der betonten Silbe *kommt* im Deutschen gab es keinen signifikanten Unterschied zwischen „Widerspruch" und „Zuversicht". Im Japanischen war F2 des ersten Vokals [ɯ] von *kuru*, d. h. des ersten Vokals von der zweiten Akzentphrase (AP2), signifikant höher bei „Widerspruch" als bei „Zuversicht". Bei den anderen Vokalen im Deutschen und im Japanischen, die in der Analyse berücksichtigt wurden, gab es keine signifikanten Unterschiede zwischen „Widerspruch" und „Zuversicht".

[6] Da es hinsichtlich der Grundfrequenz individuelle Unterschiede gibt, vor allem Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Stimmen, wurden die Differenzwerte in Semitonen im Vergleich zu den Durchschnittswerten der Äußerungen bei den einzelnen Versuchspersonen mitgerechnet, damit individuelle F0-Unterschiede möglichst ausgeglichen werden können.

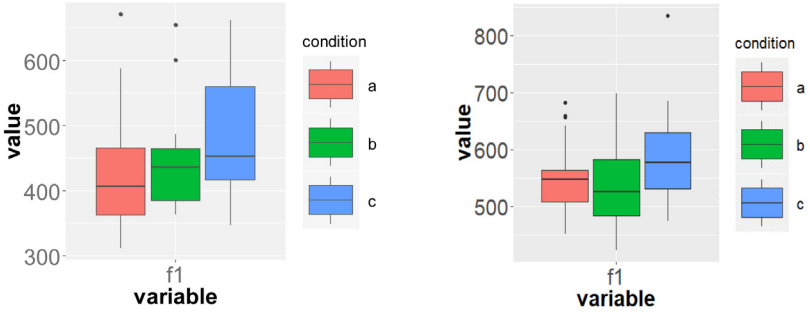


Abb. 2: F1 des Vokals [ɔ] beim betonten Verb *kommt* im Deutschen (links) und F1 des Vokals [eː] bei der ersten Silbe *pe* der ersten Akzentphrase im Japanischen (rechts) (in Hz). a= Zuversicht, b=Einschränkung, c=Widerspruch

3. FAZIT UND AUSBLICK

Diese Studie geht von der Forschungsfrage aus, ob es in Bezug auf die Äußerungen mit paralinguistischen Informationen im Deutschen und im Japanischen gemeinsame, d. h. universale prosodische und phonetische Aspekte gibt. Die Ergebnisse der diesmaligen akustischen Analyse anhand der Äußerungen mit MP *schon* und SP *-yo* geben einen Hinweis darauf, dass es teilweise sprachabhängige und teilweise universale Aspekte gibt: In den Sprechereinstellungen „Zuversicht“ und „Widerspruch“ im Deutschen und im Japanischen wurden ähnliche Tendenzen zur Äußerungsdauer und zur F0-Bandbreite beobachtet. Außerdem wurde sowohl im Deutschen als auch im Japanischen ein höherer F1 bei „Widerspruch“ festgestellt als bei „Zuversicht“. Im Allgemeinen ist bekannt, dass F1 sich auf den Öffnungsgrad des Mundes und F2 auf die Artikulationsstelle und Lippenrundung beziehen. Die Ergebnisse zeigen daher, dass die Vokale bei „Widerspruch“ in beiden Sprachen offener artikuliert sind. Außerdem ist aus der Studie ableitbar, dass der Vokal [ɯ] im Japanischen bei „Widerspruch“ an der vorderen Artikulationsstelle ausgesprochen wird. Dieses Ergebnis entspricht dem oben erwähnten von Mori et al. (2014) festgehaltenen Ergebnis bei der Sprechereinstellung „Zweifel“. Allerdings ist eine weitere Analyse anhand der verschiedenen betonten Vokale notwendig, um phonetische Merkmale bezüglich der verschiedenen Sprechereinstellungen zu klären. In dieser Studie wurde ausschließlich die Produktion der paralinguistischen Informationen untersucht. Des Weiteren ergibt sich die Frage, wie die paralinguistischen Informationen anhand der Äußerung mit MPn im Deutschen und SPn im Japanischen wahrgenommen werden können. Auf diese Frage soll in meinen zukünftigen Studien eingegangen werden.

LITERATUR

Boersma, Paul & Weenink, David (2018): Praat: doing phonetics by computer [Computer program]. Version 6.0.43, retrieved 13 September 2018 from http://www.praat.org/.

Ikoma, Miki (2007): Prosodische Eigenschaften der deutschen Modalpartikeln. Hamburg (Kovač) (Schriftenreihe PHONOLOGIA, Band 103).

Ikoma, Miki (2017): Shinteki taido o shimesu doitsugo shintaishi to nihongo shujoshi no hatsuwa ni okeru inritsuteki tokucho ni tsuite. (Prosodie der deutschen Modalpartikeln und der japanischen Satzschlusspartikeln). In: Proceedings of the 31st General Meeting of Phonetic Society of Japan (PSJ), S. 216–221.

Ikoma, Miki (2018): Prosodie und Bedeutung der unbetonten und betonten Modalpartikel *schon*. Akten des 44. Linguisten-Seminars, Tokyo 2016. München (Iudicium), S. 53–68.

Kawamori, Masahito (1997): Epistemic Functions of Japanese Sentence Final Particles. In: Kajita, Masaru et al. (Hgg.): Studies in English Linguistics: A Festschrift for Akira Ota. Tokyo (Taishukan), S. 1002–1015.

Mori, Hiroki, Maekawa, Kikuo & Kasuya, Hideki (2014): What does speech convey? – Speech Science of Emotion, Paralinguistic Information, and Speaker Individuality. (Hg. The Acoustical Society of Japan) Tokyo (Corona).

Scherer, Klaus R. (2000): Cross-cultural investigation of emotion inferences from voice and speech: Implications for speech technology. In: Proceedings of the 6th International Conference on Spoken Language Processing ICSLP2000, Beijing, China, S. 379–382.

Weydt, Harald (1969): Abtönungspartikel. Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen. Bad Homburg (Gehlen).

Interaktive Funktionen von „Invariant Tags“ bei der Informationsergänzung

Eriko Kimura (Kyoto University)

1. Ziel

Die Wörter und Phrasen erfüllen in der Interaktion verschiedene Funktionen, und zwar nicht nur semantisch, d. h. referenziell, sondern auch pragmatisch, d. h. handlungsbezogen. Im vorliegenden Beitrag werden die interaktiven Funktionen von Invariant Tags[1] näher betrachtet, beispielsweise Wörter, wie *oder* und *ne* am Satzende. Ein Invariant Tag, eine unflektierbare Partikel am Ende des Satzes, deren Funktion bisher in der Forschung als Partikel in der Gesprächsgliederung definiert und verortet wird (cf. Henne 1978; Kehrin/Rabanus 2001; Duden 2001; Schwitalla 2002; Stein 2013), erwartet typischerweise eine Reaktion vom Hörer. Doch angesichts des Vorkommens von Invariant Tags ohne Reaktionserwartung dürfte es noch mehr leisten als eine reine Reaktionsforderung, wobei die weiteren zu ermittelnden Funktionen ebenfalls innerhalb der Interaktion zu suchen sind.

Von verschiedenen Situationen, in denen Invariant Tags zum Einsatz kommen, befasst sich dieser Aufsatz mit ihren interaktiven Funktionen für die Informationsergänzung bezüglich der vorangehenden Aussage.

2. Invariant Tags

Erst seit kurzem finden ihre Funktionen im Zuge der Interaktion Aufmerksamkeit. So klassifiziert Hagemann (2009) Invariant Tags[2] nach Positionen im Gesprächsschritt („turn“), um seine Funktionen in der Interaktion zu bestimmen. Hagemann (2009: 162) zufolge wird „[m]it der Verwendung einer redezuginternen tag als Evidenzmarker“ angezeigt, „dass er die Anerkennung des Wahrheitsanspruchs durch seinen Gesprächspartner nicht nur erwartet, sondern bereits unterstellt, indem er Einverständnis oder Zustimmung für die

[1] Wegen der Ähnlichkeit mit den englischen „Invariant Tags“ (*right?*, *huh?* usw.) werden *ne*, *oder*, usw. als „Invariant Tags“ nach Holmes (1982) definiert.

[2] Hagemann (2009) definiert *oder*, *ne* usw., „Invariant Tags“ in diesem Aufsatz, als „tag questions“ oder „tags.“

Bezugsäußerung nur andeutungsweise erfragt". Redezugfinale tags fordern verbale Anschlusshandlungen oder Hörer-Feedback (Hagemann 2009). Harren (2001), Drake (2016) und König (2017) gehen ebenfalls auf Funktionen von „Invariant Tags" in der Interaktion ein. Trotz der Tatsache, dass in Gesprächssituationen, in denen Invariant Tags durchaus zu erwarten sind, andere Ausdrücke Einsatz finden, bleiben deren Vergleiche mit Invariant Tags in den bisherigen Forschungen noch aus.

Die folgende Analyse von Äußerungen mit Invariant Tags erfolgt aufgrund der Konversationsanalyse (Jefferson 2004), deren Ziel in der Analyse von menschlichen Interaktionen liegt, wobei herangezogene Audio- und Videodaten bei der Transkription eine besondere Markierung erhalten. Für die Belege werden folgende Transkriptionszeichen benutzt (cf. Jefferson 2004):

Grafik 1: Transkriptionszeichen

[ ]	Anfang und Ende der Überlappung	=	Schneller Anschluss einer neuen Äußerung	.	fallend
(0.4)	Pause von 0.4 Sekunde Dauer	<>	langsam sprechen	,	gleichbleibend
(.)	Mikropause	° °	leise Stimme	?	hoch steigend
:	Dehnung	¥	lachend sprechen	¿	mittel steigend
→	Untersuchungsgegenstand				

3. ANALYSE

Die vorlegende Analyse will charakteristische Merkmale der Gesprächsstruktur herausarbeiten, in der Invariant Tags zur „Informationsergänzung" dienen, wobei andere sprachliche Mittel in dieser Funktion auch in Betracht gezogen werden. Eine „ergänzende Funktion" von Invariant Tags kommt zur Geltung, wenn der Sprecher eine Information oder eine Erklärung statt einer erwarteten Äußerung ergänzt.

3.1 Besonderheiten der Struktur und des Gesprächskontextes

Informationsergänzungen mit Invariant Tags lassen sich je nach Handlungen, die statt der Äußerung mit Invariant Tags gezeigt werden sollten, zwei Arten der Sprachhandlung unterscheiden: (i) Reaktion des Sprechers auf die Äußerung des Gesprächspartners und (ii) Reaktion des Gesprächspartners auf die Äußerung des Sprechers.

Invariant Tag wird geäußert, ohne dass der Sprecher die Äußerung des Gesprächspartners erwidert ((i)). So spricht der Sprecher in Zeile 07 in Beleg

(1) von der „Stadt A“[3], seinem Wohnort, diese liege ganz weit weg, wenn er mit seinem Gesprächspartner ans Meer fahren will. Obwohl sein Gesprächspartner in Zeile 06 weiterspricht, bleibt es unerwidert und äußert die neue Information über die Stadt A. In den Belegen (1)–(5) ist „S“ der Sprecher, der Invariant Tags äußert, und „G“ ist S’ Gesprächspartner.

(1) [ans Meer]
01 S: [hahaha.]
02 G: [fährt man] halt so
03 (0.4) ((G: neigt den Kopf))
04 G: sieben, acht stunden, bis zum nächsten [meer.]
05 S: [ja.]
06 G: wahrscheinlich, aber=
07→S: =in beide richtungen, ↑ode::r?
08 (0.5) ((G: sieht in den Himmel))
09 G: ° ich denke, in beide richtungen wahrscheinlich. °

Das Charakteristische an der „Informationsergänzung“ mit Invariant Tag ist zweierlei: zum einen unterbricht der Sprecher zwar die Äußerung des Gesprächspartners wie in Beleg (1) in Zeile 07, indem er mit dieser Äußerung den letzteren unterbricht, obwohl dieser in Zeile 06 noch weiter spricht, zum anderen aber äußert er sich seinem Gegenüber zustimmend. Hier stimmen beide in ihrer negativen Beurteilung der Stadt A überein, wovon Gs kritische Feststellung von einer 7- bis 8-stündigen Fahrt bis zum nächsten Meer sowie S’ Zustimmung dazu mit der zusätzlichen Ergänzung „in beide Richtungen“ bezeugen.

In Beleg (2) spricht der Sprecher auch ohne seine Erwiderung auf die Äußerung des Gesprächspartners weiter. In einem Monat beginnt Gs Austauschstudium an der Universität A, die aus religiösen Gründen sehr strikte Regeln hat.

(2) [größte Uni]
01 S: *wieviele unis sind (Religion A) in (0.2) [(Land B)].
*G: schüttelt den Kopf und schaut danach zu S
02 G: [das ist] die einzige
03 (0.2)
04 S: okay
05 (1.0) ((G: runzelt das Gesicht))
06 G: [(gib)]
07 S: [huhu] *genau dann, hh **oh kommst du aber,
*S: schlägt einmal den Tisch **S: setzt ihre Hand vor die Brust
08 G: aber die haben halt den *besten sprachkurs, deswegen
*S: sieht G ernst
09 (.)
10 G: [(ich wollte ja eigentlich auch)]

[3] Die Namen (Ortsnamen, Namen der Läden, Religionsnamen, usw.) werden nur abgekürzt oder durch ein Pseudonym dargestellt.

11→ S: [und *das ist] doch eigentlich auch die größte uni o↑der?
*S: schlägt auf den Tisch
*G: rührt den Tisch
12 wenn das direkt, in der hauptstadt ist?
13 oder ist [einfach eine der großen?]
14 G: [es gibt fünf große]

Hier in Zeile 11 verändert sich S' Haltung ganz plötzlich. Trotz der entgegengesetzten Haltung zu G (in Zeile 07) verteidigt S durch den ausschlaggebenden Grund (in Zeile 11: „das ist doch eigentlich auch die größte uni") die Wahl von G. Da zeigt er also Informationen vom zustimmenden Standpunkt aus, wie bei Beleg (1). Daraus kann noch ein charakteristisches Merkmal erklärt werden: Invariant tags werden bei der Veränderung von der Haltung des Sprechers ergänzt.

Invariant Tag wird ohne Reaktion des Gesprächspartners ((ii)) geäußert. So in Beleg (3) hat G Schwierigkeiten beim Einpacken von vielen Sachen für ein einjähriges Austauschstudium. Trotz des Befehls von S in Zeile 07 („erzähl ruhig weiter") spricht er sofort weiter („du darfst aber …"), ohne dass G darauf etwas erwidert und S dabei das Invariant tag *oder* benutzt. Mit ihm ergänzt S in der Zeile 08 die Information, dass G mit der extra Bezahlung ein bisschen Übergewicht haben darf.

(3) [extra Koffer]
01 G: für meinen *(0.5) flug (0.6) guck ich mal was ich so einpacke,
*G: schlägt zweimal auf den Tisch
02 (0.7) ((G: geht sich mit der Hand durch die Haare))
03 G: ähm (0.9) irgendwie is das merkwürdig [huhuhuhu]
04 S: [hahahahahahahaha]
05 (0.7) ((S: lässt ihre Hand vor dem Mund))
06 G: ä[ähm]
07 S: [erzähl] ruhig weiter hhh=
08→ =du darfst aber *auch ein bisschen übergewicht haben, oder¿ =
*S: zieht den Rand des Tisches mit dem rechten Zeigefinger von Links nach Rechts
09 =wenn du einfach extra bezahlst?

S verneint den Gesprächskontext von G auf der einen Seite, aber gleichzeitig macht S mit seiner Äußerung (in Zeilen 08–09) einen Vorschlag, der Gs Stress beim Packen verringern kann, d. h. als Kontext ist das nicht negativ gegen den Gesprächsteilnehmer zu betrachten.

Aufgrund von den Äußerungen mit Invariant Tags werden zwei charakteristische Merkmale geklärt: Das erste Merkmal ist, dass Invariant tags benutzt werden, wenn die Gesprächsteilnehmer gemeinsam ein Gespräch entwickeln, wie z. B. zustimmende Informationen des Sprechers an seinen Gesprächspartner im Beleg (1) und (2) und eine positive Haltung des Sprechers im Beleg (3).

Das zweite Merkmal ist, dass Invariant tags benutzt werden, wenn das Gespräch sich wendet, wie z. B. eine plötzliche Wendung zur positiven Bewertung zum Gesprächspartner im Beleg (2) und eine Unterbrechung von der Äußerung vom Gesprächspartner im Beleg (3).

3.2 Vergleich mit anderen Ausdrücken

Die Informationsergänzung mit Hilfe von Invariant tags wird mit der auch ohne Invariant tags verglichen.

Informationsergänzungen ohne Invariant tags haben das folgende charakteristische Merkmal: Der Sprecher behauptet den Gesprächskontext sehr stark und die Konfrontation hält an, wie bei Beleg (4). Hier unterhalten die Gesprächsteilnehmer sich darüber, in welchem Restaurant sie nach der Aufnahme des Gesprächs zum Essen gehen wollen. Der Gesprächspartner schlägt das japanische Restaurant „Toktok“ vor, in dem sie nach der Aufnahme des Gesprächs zum Essen gehen können, aber der Sprecher will nicht im Toktok essen und behauptet, dass es kein japanisches Restaurant sei.

```
(4)  [TokTok]
     01   S:   *das is überhaupt nich. das, aber,
                *S: schüttelt den Kopf
     02   S:   [ja.]
     03   G:   [pse]udo-fastfood-japanisch.
     04   G:   [(…)]
     05   S:   [*das is überhaupt] GA:R nich japanisch,
                 *S: schüttelt den Kopf
     06   S:   das [is]
     07   G:        [*DO]:**:ch! tokto::k,                    ***DO::ch!
                     *G: neigt den Oberkörper nach vorne
                          **S: schüttelt den Kopf          ***S: schüttelt den Kopf
     08        (0.4)
     09   G:   ich sag, das is ja[panisch.]
     10→S:                       [<japani]sche küche benutzt keine kokosmilch.>
     11        (.)
     12   G:   a:ch, das sagst du.
```

Auf die Negation vom Sprecher (Zeile 05) erwidert der Gesprächspartner in Zeile 07 mit starker Betonung, lauter Stimme und lang gedehntem Ton, dass man im Toktok richtige japanische Speisen essen kann. Auf diese starke Negation vom Gesprächspartner ergänzt der Sprecher die Information über Toktok (Zeile 10), um die Meinung des Gesprächspartners zu entkräften; dadurch wird eine klare Konfrontation gezeigt. Im Gegensatz zum Beleg (2) hält diese Konfrontation hier noch an. Bei diesem Wider-

spruch braucht man starke Behauptungen, um dem Gesprächspartner zu widersprechen.

Wenn der Sprecher sich mit dem Gesprächspartner identifiziert, werden Invariant tags nicht genutzt. Hier erzählt der Gesprächspartner von einem Feuer in dem Haus seiner Großmutter.

(5) [Plan B]

01	G:	¥aber es is so richtig explodiert dass ein loch im boden do war.¥
02		hahahha uhum. hhhh ist das oh ok und jz geh ma
03		[aber ganz schnell. hahaha]
04→	S:	[hahahahah PLA-] PLAN B,
05	G:	plan b
06	S:	unauffällig versch[win]den
07	G:	[jaa]

Der Gesprächspartner erklärt die Situation lachend und in einer lustigen Art und Weise. Während des Feuers versuchte der Gesprächspartner Sachen aus dem Haus herauszutragen, aber aufgrund einer Explosion musste er eilig fliehen: wie anhand von Zeilen 01–03 zu sehen. Danach ergänzt der Sprecher als „Plan B," „unauffällig [zu] verschwinden." mit einer übertriebenen Geste und lauter Stimme. Er immitiert dabei sein Verhalten, wie bei einem echten Brand.

Aus dem Vergleich mit anderen Ausdrücken werden die Informationsergänzungen mit den Invariant tags wie folgt charakterisiert: Invariant tags werden bei der Informationsergänzung benutzt, (i) wenn der Sprecher keine starke Behauptung vertritt, (ii) wenn die Konfrontation nicht fortgesetzt wird oder (iii) wenn der Sprecher sich mit dem Gesprächspartner nicht identifiziert. Diese Merkmale (i) und (iii) werden auch als charakteristische von Invariant tags in der Erwiderung analysiert (Kimura 2019).

4. INTERAKTIVE FUNKTIONEN

Die Sprecher von Invariant tags sprechen zusammen mit den Gesprächspartnern über den Gesprächskontext, wobei der Sprecher eine zustimmende Haltung zum Gesprächspartner zeigt. Außerdem benutzt der Sprecher Invariant tags bei der Wendung des Gesprächs, bei der der Sprecher plötzlich eine positive Bewertung dem Gesprächspartner gegenüber äußert. Der Sprecher behauptet mit der Zustimmung und der positiven Bewertung, dass zwischen dem Sprecher und dem Gesprächspartner keine Konfrontation vorliegt. Das ist ein Grund, weshalb Invariant tags bei der Informationsergänzung nicht benutzt werden, wenn eine Konfrontation fortgesetzt wird und der Sprecher eine starke Behauptung vertritt. Invariant tags haben also folgende interaktive Funktionen: Gemeinsamkeit zu zeigen und Konfrontation zu umgehen.

LITERATUR

Drake, Veronika (2016): German questions and turn-final *oder*. Gesprächsforschung, 17, 168–195.

Duden (2001): Die Grammatik: Unentbehrlich für richtiges Deutsch. 8. überarbeitete Auflage. Mannheim: Dudenverlag.

Hagemann, Jörg (2009): Tag Questions als Evidenzmarker. Formulierungsdynamik, sequentielle Struktur und Funktionen redezuginterner tags. Gesprächsforschung, 10, 145–176.

Harren, Inga (2001): „ne?“ in Alltagsgesprächen – Interaktive Funktionen und Positionierungen in Turn und Sequenz. (M. A. Thesis), University of Oldenburg.

Henne, Helmut (1978): Gesprächswörter. Helmut Henne / Wolfgang Mentrup / Dieter Möhn (Hg.) Interdisziplinäres deutsches Wörterbuch in der Diskussion. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 42–47.

Holmes, Janet (1982): The functions of tag questions. *English Language Research Journal*, 3, 40–65.

Jefferson, Gail (2004): Glossary of Transcript Symbols with an Introduction. Gene H. Lerner (Hg.) Conversation analysis: Studies from the first generation. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 13–31.

Kehrin, Roland / Rabanus, Christian (2001): Ein Modell zur funktionalen Beschreibung von Diskurspartikeln. Jürgen Erich Schmidt (Hg.) Neue Wege der Intonationsforschung. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 33–49.

Kimura, Eriko (2019): Interaktive Funktionen von „Invariant Tags“ – „Invariant Tags“ in der Erwiderung-. Energeia, 44, 15–32.

König, Katharina (2017): Question tags als Diskursmarker? – Ansätze zu einer systematischen Beschreibung von *ne* im gesprochenen Deutsch. Hardarik Blühdorn / Arnulf Deppermann / Henrike Helmer / Thomas Spranz-Fogasy (Hg.) Diskursmarker im Deutschen. Reflexionen und Analysen. Göttingen: Verlag für Gesprächsforschung, 233–258.

Schwitalla, Johannes (2002): Kleine Wörter. Partikeln im Gespräch. Jürgen Dittmann / Claudia Schmidt (Hg.) Über Wörter. Grundkurs Linguistik. Freibung: Rombach, 259–280.

Stein, Stefan (2013): Gesprochene Sprache aus lexikalischer Sicht: Interaktionssignale. Sandro M. Moraldo / Federica Missaglia (Hg.) Gesprochene Sprache im DaF-Unterricht. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 171–200.

Zifonun, Gisela / Hoffmann, Ludger / Strecker, Bruno / Ballweg, Joachim / Braße, Ursula / Breindl, Eva (1997): Grammatik der deutschen Sprache. Berlin/New York: de Gruyter.

Sektion 7

Konvergenz und Divergenz: Sprache in der Geschichte und in der Gesellschaft

Der adverbiale Gebrauch der Kasus in Bezug auf temporale Ausdrücke im Altenglischen

Shimon Nakanishi (Universität Kyoto)

1. In der vorliegenden Arbeit wird der adverbiale Gebrauch der Kasus in Bezug auf die Zeitbestimmung im Altenglischen (ae.) behandelt. In den älteren germanischen Sprachen wurden verschiedene Kasusformen häufig adverbial verwendet (adverbiale Kasus, AK). Obwohl ihre Existenz in den Grammatikbüchern (Vgl. Campbell 1983: 276, Sievers/Brunner ^{2}1951: 274) oft erwähnt wird, ist eine Beschreibung ihrer genauen Verwendungsweise kaum zu finden. Die meisten Studien sind deskriptiv und veranschaulichen lediglich zahlreiche Beispiele der Nutzung des AK, wobei die Bedeutung der adverbialen Kasus größtenteils entweder durativ oder punktuell eingeordnet wird. Die Übersicht der Beschreibung der jeweiligen Kasus von den vorangegangenen Forschungen lässt sich wie folgt darstellen.

(1) Akkusativ (Akk.) : durativ (Vgl. Behaghel 1923: 721f, Dal/Eroms ^{4}2014: 16f, Kniezsa 1986: 428)
Dativ[1] (Dat.) : punktuell (Vgl. Kniezsa 1986: 424, Pasicki 1998: 139)
Genitiv (Gen.) : durativ (Vgl. Koike 2004: 39, Kniezsa 1986: 424), punktuell (Vgl. Koike 2004: 39), iterativ (Vgl. Kniezsa 1986: 424)

Jedoch kann man darauf hinweisen, dass die Beschreibung in den bisherigen Studien nicht ausreichend ist. Die meisten von ihnen geben die Bedeutung ohne detaillierte Prüfung der Beispiele an: sie stellen die zeitliche Angabe durch jeweilige Kasus als a priori. Die vielfältige Deskription des Gen. deutet auf den Mangel an der sorgfältigen Analyse hin.

Auch nicht klar ist der Unterschied zwischen den AK und der potenziell konkurrierenden Ausdrucksweise: präpositionalen Phrase (PP.). Die Opposition der zwei Ausdrucksweisen scheint wenig Interesse in der früheren Forschung zu finden. In der Tat legen die meisten Studien, die auch die Konkurrenz zwischen Kasus und Präpositionen behandeln, ihren Schwerpunkt auf die Sprachentwicklung, in der immer mehr analytische Ausdrucksweisen (PP) verwendet werden. Yamakawa (1980), Kniezsa (1986, 91) und Sato (2009)

[1] Im Ae. sind Dativ und Instrumental, außer in einigen Pronomen und Adjektiven, formal nicht unterscheidbar (Brinton/Bergs 2017: 22). Im Folgenden wird daher dieser Kasus einfach als Dat. erwähnt.

haben durch ihre diachronischen Studien anhand mehrerer ae. Werke bewiesen, dass die PP zunehmend auftreten. Sie haben jedoch nicht ausreichend geklärt, wie die verschiedenen temporalen Ausdrücke in einer bestimmten synchronischen Sprachstufe verwendet worden sind.

Darüber hinaus sind die Korpora, die in den oben genannten Arbeiten untersucht werden, meistens nur auf Prosa beschränkt, was zwecks der Untersuchung der AK nicht als ideal anzusehen ist. In der Studie von Sato (2009) ist anhand von sechs Prosawerken (jeweils drei Werke, die in der früheren und späteren Periode entstanden sind) festgestellt worden, dass das frühere Werk „Angelsächsische Chronik Hs. A" (ChronA.) die größte Gebrauchsanzahl der AK enthält. Jedoch sind die Ausdrücke als Zeitpunkt in den meisten Beispielen von Satos Studie, wie etwa idiomatische Phrase *þy (ilcan) geare* ‚das (selbe) Jahr',[2] zu erkennen, welche in einer Chronik verständlicherweise häufig vorkommen. Selbst in den anderen früheren Prosawerken war der AK nicht häufig. Das frühere Werk „Prosa Boethius" umfasst in der Tat weniger Beispiele der AK als das spätere Werk Wulfstans. Daraus lässt sich folgern, dass, mehr als von der Epoche des Werks, der Gebrauch der AK in der Prosa stärker von den Schreibstilen der unterschiedlichen Verfasser beeinflusst worden ist. Der Gebrauch der temporalen AK in der Prosa ist daher als stark begrenzt anzusehen. Demgegenüber war der Gebrauch der AK im Vers laut Sato (2009: 41) vielfältiger als in der Prosa. Daraus folgt, dass der Vers als besseres Untersuchungsmaterial zu betrachten ist.

Die vorliegende Arbeit untersucht daher den Bedeutungsunterschied zwischen den verschiedenen AK und der PP anhand der längsten und einer der ältesten ae. Heldenepik „Beowulf" (Beo.).[3] Da sie das größte Korpus einer synchronischen Sprachstufe eines ae. Verses repräsentiert und von keinem lateinischen Original übersetzt worden ist,[4] kann man sie für einen idealen Untersuchungsgegenstand einer synchronischen Sprachstufe halten.

2. In der vorliegenden Untersuchung werden 18 Substantive mit temporaler Bedeutung, die aus *A Thesaurus of Old English* ausgewählt und in Beo. bezeugt worden sind, analysiert. In der Tabelle ist die Anzahl der Beispiele der jeweiligen Wörter, die zur Zeitangabe dienen, dargestellt.[5]

---

[2] 58 von 66 Beispielen der Ausdrücke als Zeitpunkt in ChronA. bestehen aus diesem Ausdruck (Sato 2009: 34).

[3] Fulk et al. ([4]2008: clxiii), ibid. (clxxix).

[4] Beim Gebrauch der Kasus spielt der lateinische Einfluss oft eine Rolle. Z. B. ist die Verwendung des absoluten Dat. in den Ae. Prosawerken vom lateinischen Original stark beeinflusst (Sato 2009: 120). Daher kann man bei der Analyse von Beo., das kein Übersetzungswerk ist, den ausländischen Einfluss auf den Gebrauch der AK übergehen.

[5] In der Tabelle findet man die Anzahl der jeweiligen Beispiele, in denen die jeweiligen Wörter als Kopf dienen. Das Wort *missēre* ‚Halbjahr' steht nicht in der Tabelle, weil es immer als Attribut bei den Numeralia oder *fela* ‚viel' funktioniert.

Tabelle. Anzahl der Zeitangaben durch temporale Substantive.

	Adverbial		**Präpositional**	
	Simplex	**Komposita**	**Simplex**	**Komposita**
dæg ‚Tag'	4	1	6	9
niht ‚Nacht'	9	3	5	0
morgen ‚Morgen'	0	0	4	0
hwīl ‚Weile'	26	0	2	1
tīd ‚Zeit'	2	0	0	3
stefn ‚Mal'	2	0	0	0
stund ‚Zeitraum'	1	0	0	0
fyrst ‚Frist'	3	0	1	0
sīð ‚Mal'	9	0	1	0
dōgor ‚Tag'	7	0	0	0
mǣl ‚Mal'	4	0	1	0
sǣl ‚Jahreszeit'	0	0	1	0
fæc ‚Zeitraum'	1	0	0	0
þrāg ‚Zeitlauf'	3	0	0	0
gēar ‚Jahr'	1	0	0	0
ūhta ‚Dämmerung'	0	0	1	0
winter ‚Winter'	3	0	0	0
+ Gen	15	0	0	0

Die Anzahl der Beispiele der jeweiligen Kasus ist wie folgt: Akk. 33 Beispiele, Dat. 49 Beispiele und Gen. sieben Beispiele. Es stellt sich heraus, dass alle Beispiele des Akk. immer eine durative Bedeutung haben, während die durative Zeitangabe wiederum immer durch den Akk. ausgedrückt wird. Dabei wird die Länge der Zeitstrecke durch die Angabe des Genitivs, eines Adjektivs oder eines Zahlwortes ausgedrückt.

(2) *twelf wintra tīd* | *torn geþolode* || *wine Scyldinga*
12 winter.GEN time.ACC distress suffered lord Scyldings'
„Für zwölf Jahre der Zeit erduldete der Herr von Scylding den Kummer"
(Beo. 147)

Der Dat. wird oft sowohl im Sg. als auch im Pl. gebraucht, während der Gen. und der Akk. in den meisten Fällen nur im Sg. verwendet werden. Anders als die Beschreibungen in den vorangegangenen Forschungen haben sich die durch den Dat. ausgedrückten Bedeutungen vielfältig sein können: Im Sg. bezeichnet er einen Zeitpunkt wie im Beispiel (3) (zwei Mal), eine Wiederholung wie im Beispiel (4) (fünf Mal) und Antwort auf die Frage ‚Zum wievielten Mal?' wie im Beispiel (5) (zwölf Mal), während er im Pl. den Zeitpunkt wie im

Beispiel (6) (sechs Mal), eine Wiederholung wie im Beispiel (7) (21 Mal) und eine lokative Bedeutung (drei Mal) angibt.

(3) *ðǣr hē þȳ fyrste, | forman dōgore || wealdan mōste*
there he the.INSTR time.INSTR first.DAT day.DAT rule must.PST
„Da musste er diesmal zum ersten Mal walten“
(Beo. 2573)

(4) *þæt hē dōgora gehwām | drēam gehȳrde*
that he day.GEN.PL each.DAT delight hear.PST
„Dass er jeden Tag (Stimme der) Freude hörte“
(Beo. 88)

(5) *Frēa scēawode || fīra fyrn-geweorc | forman sīðe.*
lord looked man.GEN.PL ancient-work first.DAT time.DAT
„Der Herr sah zum ersten Mal das Werk aus den alten Zeiten“
(Beo. 2286)

(6) *swā hine fyrn-dagum || worhte wǣpna smið*
so him.ACC days of old.DAT.PL make.PST weapon.GEN.PL smith
„(Den Helm) machte der Waffenschmied in den Tagen der Vorzeit“
(Beo. 1451)

(7) *scop hwīlum sang || hādor on Heorote.*
poet while.DAT.PL sang clearly in Heorot
„Zuweilen sang der Sänger hellstimmig im Heorot“
(Beo. 496)

Die Zeitangabe durch den Gen. ist sowohl lexikalisch[6] als auch quantitativ beschränkt, und es konnte keine klare Tendenz der temporalen Bedeutung aus den sieben Beispielen festgestellt werden. Wie im Beispiel (8) kann der Gen. sowohl iterativ als auch punktuell interpretiert werden.[7]

(8) *þǣr ic fīfe geband, || ȳðde eotena cyn | ond on ȳðum slōg ||*
there I five bound destroyed giants kin and on waves stroke
niceras nihtes.
water-demons night.GEN
„Da fesselte ich die fünf (von ihnen), zerstörte die Sippe der Riesen und erschlug nachts auf dem See Wasserungeheuer“
(Beo. 422)

Daher lässt sich die semantische Opposition der drei Kasusformen wie folgt formulieren: Während der Akk. immer zur durativen Zeitangabe dient, hat der Dat. abhängig vom Kontext verschiedene Bedeutungen. Was dem Gen. angeht, konnte keine klare Tendenz mangels der Anzahl der Beispiele bestimmt werden.

[6] Im Sg. wird er nur bei den Wörtern *dæg*, *niht*, *dōgor*, im Pl. nur bei *gēar* verwendet.
[7] Anscheinend ist die aspektuelle Bedeutung des Verbs *slēan* ‚schlagen, töten‘ punktuell, aber die aspektuelle Bedeutung des Satzes hängt auch vom Numerus des Objekts ab (Boel 1987: 35).

3. Im Vergleich zum AK werden die meisten Substantive mit temporaler Bedeutung kaum in den PP gebraucht. Dabei ist bemerkenswert, dass nur zwei Wörter, *dæg* und *niht*, häufig in beiden Ausdrucksweisen vorkommen. Um einen genauen Vergleich zwischen den beiden Ausdrucksweisen zu ziehen, ist eine präzisere Untersuchung zum Gebrauch der zwei Wörter nötig. Allerdings ist kein Unterschied zwischen den beiden Ausdrucksweisen im Beo. festzustellen. Beim Vergleich der Beispiele des AK und PP von *dagum* in den Beispielen (6) und (9), sieht man weder eine semantische Konkurrenz[8] noch einen metrischen Unterschied, der in einigen Fällen für die Auswahl der PP eine Rolle spielen kann.[9]

(9) *þone* *on geār-dagum* | *‚Grendel‘* *nemdon*
him.ACC on days of yore.DAT.PL Grendel name.PST
„Man nannte ihn in den Tagen der Vorzeit ‚Grendel‘“

(Beo. 1354a)

Daraus kann man schließen, dass wenigstens zwischen dem Dat. und dem Akk. ein klarer Bedeutungsunterschied besteht. Während die durative Zeitangabe immer durch den Akk. ausgedrückt wird, bezeichnet der Dat., anders als in der Beschreibung der bisherigen Studien, mehrere Bedeutungen, und die Bedeutung des Gen. ist schwer einzuschätzen.

(10) Akkusativ : durativ
Dativ : punktuell, iterativ, Antwort auf die Frage „Zum wievielten Mal?“
Genitiv : uneindeutig

Dagegen ist ein konkurrierender Charakter der AK den PP gegenüber schwer zu beobachten. An erster Stelle haben die meisten Substantive eine klare Tendenz, den adv. Gebrauch zu bevorzugen. Das heißt, bei den meisten Substantiven besteht keine Konkurrenz. Auch bei *dæg* und *niht*, welche in beiden Ausdrucksweisen häufig gebraucht werden, scheint weder ein semantischer noch ein metrischer Unterschied erkennbar zu sein.

Welche Gebrauchsunterschiede zwischen den AK und den PP bestehen und welche Zeitangabe der Genitiv hat, blieben auch nach dieser Untersuchung unklar, weshalb es weiterhin künftiger Forschung zu diesem Thema bedarf.

[8] Beide Sätze bezeichnen die Vollendung der Aktion.
[9] Beide Halbverse sind in die gleiche metrische Typologie, Typ (C2) von Sievers' Klassifikation, einzuordnen.

PRIMÄRQUELLEN

Bradley, S. A. J. (1982): Anglo-Saxon Poetry: an Anthology of Old English Poems in Prose Translation. London: Dent.

Heyne, Moritz / Schücking, Levin, Ludwig (Hrsg.) (1961a): Beowulf. Bd. 2. 17te Auflage. Paderborn: Schöningh.

Heyne, Moritz / Schücking, Levin, Ludwig (Hrsg.) (1961b): Beowulf. Bd. 3. 17te Auflage. Paderborn: Schöningh.

Heyne, Moritz / Schücking, Levin, Ludwig (Hrsg.) (1963): Beowulf. Bd. 1. 18te Auflage. Paderborn: Schöningh.

Liuzza, R. (Ed.). (2013): Beowulf. 2te Auflage. Peterborough: Broadview Press.

Wrenn, C. L (1973): Beowulf with the Finnesburg Fragment. fully revised by W. F. Bolton. London: Harrap.

Oshitari, Kinshiro (1990): Chusei Igirisu Eiyu Jojishi Beowulf. Tokyo: Iwanami Shoten.

Kuriyagawa, Fumio (1941): Beowulf hu Finnsburg no Tatakai. Tokyo: Iwanami Shoten.

A Thesaurus of Old English (1995): Roberts, Jane Annette, Christian Kay, Lynn Grundy, and King's College (University of London) Centre for Late Antique and, Medieval Studies. https://oldenglishthesaurus.arts.gla.ac.uk/ (Letzter Zugang: 7/1/2020)

LITERATURVERZEICHNIS

Behaghel, Otto (1923): Deutsche Syntax: Eine geschichtliche Darstellung: Die Wortklassen und Wortformen: A. Nomen und Pronomen. Bd. 1. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Boel, G. de. (1987): Aspekt, Aktionsart und Transitivität. In: Indogermanische Forschungen. 92, 33- 57.

Brinton, Laurel J. / Alexander Bergs. (2017): Old English. Berlin: De Gruyter Mouton.

Callaway, Morgan (1922): The Dative of Time How Long in Old English. In: Modern Language Notes 7(3), 129–41.

Campbell, Alistair (1983): Old English Grammar. Oxford: Clarendon Press.

Dal, Ingerid / Hans-Werner Eroms (2014): Kurze deutsche Syntax auf historischer Grundlage. 4te Auflage. Berlin/London: De Gruyter.

Fulk, R. D. / Robert E. Bjork / John D. Niles (2008): Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg. 4te Auflage. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto.

Kniezsa, Veronika (1987): The Progress of the Expression of Temporal Relationship from Old English to Early Middle English. In: Kastovsky, Dieter / Szwedek, Aleksander (Hrsg.): Linguistics across Historical and Geographical Boundary, Bd. 1. 423–36. Berlin: De Gruyter.

Kniezsa, Veronika (1991): Prepositional Phrases Expressing Adverbs of Time from Late Old English to Early Middle English. In: Kastovsky, Dieter (Hrsg.): Historical English Syntax, 221–31. Berlin/New York: De Gruyter.

Koike, Takeshi (2004): The Analysis of the Genitive Case in Old English within a Cognitive Grammar Framework, Based on the Data from Ælfric's *Catholic Homilies First Series*. PhD dissertation. University of Edinburgh.

Pasicki, Adam (1998): Meanings of the Dative Case in Old English. In: Belle, William van, / Willy van Langendonck (Hrsg.): The Dative: Descriptive Studies. Bd. 2: Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Sato, Kiriko (2009): The Development from Case-Forms to Prepositional Constructions in Old English Prose. Bern: Peter Lang.

Sievers, Eduard / Karl Brunner (1951): Altenglische Grammatik nach der angelsächsischen Grammatik, ed. Karl Brunner. 2te Auflage. Halle (Saale): Max Niemeyer.

Yamakawa, Kikuo (1980): The Adverbial Accusative of Duration and Its Prepositional Equivalent. Part I. Old and Middle English. In: Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences, 21(1), 1–39.

Zur Funktion des Indefinitpronomens *wiht* im Althochdeutschen und *iht* im Mittelhochdeutschen[1]

Maiko Nishiwaki (Kyoto University)

Many languages in the world have developed marked indefinite forms, often with a restricted distribution (Aloni/Port 2014: 17)

0. Vorbemerkung

Das althochdeutsche Indefinitpronomen *wiht* (‚(irgend)etwas'), das auch substantivisch ‚Wesen, Ding' bedeutet (Splett 1993: 1123, Schützeichel 2012: 389), wird öfters in den Diskussionskontexten der Grammatikalisierung von *nicht* behandelt: Als negativ-polares Element[2] kommt das Indefinitpronomen meist in negierten Sätzen vor, und es kann dabei der Negation Nachdruck verleihen. Die Verstärkung der Negation wird dadurch erzeugt, dass *nicht ein Ding* als *überhaupt nichts* impliziert wird. Die emphatische Phrase *ni io wiht*[3] wurde dann zu *niwiht* univerbiert, was für das spätere Negationswort *nicht* die formale Grundlage gebildet hat (Szczepaniak 2011: 45ff.).

Betrachtet man das ahd. Indefinitpronomen *wiht* synchron, nämlich abgesehen von diesem Grammatikalisierungskontext, fällt auf, dass es häufig als Objekt vorkommt und in vielen Fällen zusammen mit einem genitivischen Substantiv, das nicht das Genitivobjekt des Verbs ist, sondern sich adnominal auf das im Objekt stehende *wiht* bezieht. Inwiefern kann man dann dieses anscheinend überdurchschnittliche Einhergehen erklären, wenn nur angenommen wird, dass *wiht* ausschließlich als Funk-

[1] Der Beitrag ist ein Teilergebnis des durch den *Grant-in-Aid for Scientific Research (C)* von der *Japan Society for the Promotion of Science* geförderten Forschungsprojekts (Projektnummer: 19K00587).

[2] Die Wörter, die als negativ-polare Elemente bezeichnet werden, beschränken sich in ihrem Gebrauch auf die syntaktischen Umgebungen [+nicht-aff, ±negativ] (vgl. Jäger 2007: 142); sie kommen also nur in negativen Sätzen, in Fragesätzen und in verschiedenen Arten des abhängigen Satzes vor (Braune/Reiffenstein 2004: § 295, 299).

[3] Negationspartikel *ni*, Adverb *io* ‚je' und *wiht* ‚Ding'.

tionswort zur Negationsverstärkung gebraucht wird? Dieser Frage wird im vorliegenden Beitrag nachgegangen. Ziel des Beitrags ist somit, die semantische und syntaktische Funktion von *wiht* herauszuarbeiten, wobei die Distribution von *wiht*, *iowiht*[4] und *etheswaz*[5] mit berücksichtigt wird. Es wird dann die Übertragbarkeit der Ergebnisse auf das mhd. *iht*, das auf *wiht* zurückgehen kann und sich funktional ähnlich verhält (Jäger 2008: 105f., 118f.), erörtert.

1. DAS AHD. INDEFINITPRONOMEN *WIHT*

Der Gebrauch des ahd. Indefinitpronomens *wiht* ist textabhängig und anscheinend nicht dialektal bedingt; in manchen Texten in derselben Mundart kommt das Pronomen überhaupt nicht vor:

Text	Datierung der Entstehung	Dialekt	Belegzahl
MF	Ende 8. Jh.	bairisch	11
M	Ende 8. Jh.	bairisch	1
T	2. Viertel des 9. Jh.	ostfränkisch	1
O	870/871	südrheinfränkisch	148
GS	frühes 11. Jh.	alemannisch	1
N	11. Jh.	alemannisch	7

Tab. 1: Belegzahl von *wiht* in ahd. Texten (zusammengestellt von mir nach Shimbo 1990, Braune/Ebbinghaus 1994, Müller 2007, Schützeichel 2012, Bergmann 2013 und TITUS)

Tabelle 1 zeigt, dass *wiht* hauptsächlich im Otfrid gebraucht wird. So wird im Folgenden eine ausführliche Analyse von *wiht* ausschließlich im Otfrid durchgeführt.

Untersucht wurden die folgenden Merkmale: Erstens, in welcher syntaktischen Umgebung *wiht* im Otfrid vorkommt, ob nämlich das Pronomen in einem affirmativen oder nicht-affirmativen Kontext erscheint ([±nicht-aff]), und wenn der Kontext nicht-affirmativ ist, ob dann der betreffende Satz negiert wird ([+nicht-aff, ±negativ]). Zweitens, ob *wiht* mit Genitivattribut ein-

[4] *Iowiht* besteht aus *io* ‚je‘ und *wiht*; kann die Bedeutung von *wiht* hervorheben (Kelle 1881: 292).

[5] *Etheswaz* geht auf *eddes* ‚vielleicht‘ und *waz* ‚was‘ zurück (Klein et al. 2018: 427). Anders als *wiht* wird *etheswaz* in affirmativen Umgebungen verwendet; die Differenzierung wird allerdings im Frühneuhochdeutschen größtenteils aufgegeben (Fobbe 2004: 169, 194).

hergeht ([±Genitiv]). Und drittens, ob das Pronomen im Satz als verbales Argument[6] gilt:

Form		Belegzahl	[–nicht-aff]	[+nicht-aff]		+GEN	–ARG
				[–neg]	[+neg]		
nicht-flektiert	SG.N.	134	0	17	117	82	28
flektiert	SG.N.	8	0	2	6	1	0
	PL.[7]	6	4	0	2	0	0

Tab. 2: Belegzahl von *wiht* in [±nicht-aff]-Kontexten, mit/ohne Genitiv und als (Nicht-)Argument

Aus Tabelle 2 geht hervor, dass *wiht* größtenteils mit Negationswort vorkommt und mehr als die Hälfte mit Genitivattribut korreliert:

(1) a. *nist themo sér bizeinit noh léides* ***wiht*** *giméinit* (O II.12,82)
NEG-ist dem Schmerz bestimmt noch Leid-GEN **wiht** zugeteilt
‚Weder Schmerz ist dem bestimmt noch Leiden zugeteilt.'
b. *„Ih ni háben", quad siu, „in wár* ***wiht*** *gómmannes sár."* (O II.14,49)
ich NEG habe sagte sie in Wahrheit **wiht** Ehemann-GEN sogar
‚„Ich habe nicht" sagte sie, „wirklich gar einen Mann."'

Bsp. (1a) ist ein Passiv. Parallel zu *sér* lässt sich die Phrase *léides* ***wiht*** als Subjekt betrachten. Das Verb *haben* kann ein partitives Objekt verlangen, doch in (1b) handelt es sich um keine teilbare Entität, deren „Teil" nicht qualitativ gleich mit dem Ganzen ist, so sollte ***wiht*** *gómmannes* als syntaktische Einheit betrachtet werden.

Bsp. (2) ist mit (1b) zu vergleichen: Beide Sätze werden durch die unmittelbar vor dem Verb stehende Negationspartikel *ni* verneint; sie bestehen aus einem gleichen Verb und einem lexikalisch gleichen Objekt. Der Unterschied liegt darin, dass das Objekt in (2) im Akkusativ steht:

(2) *thú ni habes gómman* (O II.14,51)
du NEG hast Ehemann-AKK
‚Du hast keinen Mann.'

Auch Bsp. (3a) vs. (3b) stellen eine vergleichbare Opposition dar, wobei das semantische Objekt jedoch pronominal und somit im Kontext referentiell ist:

(3) a. *ouh* ***wiht*** *thar sínes ni fand* (O II.4,16)
auch **wiht** da seiner NEG fand
‚Er fand dort auch nichts von ihm.'
b. *ni fúntun sie nan wergin thár* (O I.22,22)
NEG fanden sie ihn irgendwo da
‚Sie fanden ihn dort nirgends.'

[6] Als Nicht-Argument kann *wiht* als Negationsverstärkung wirken, z. B.:
wiht *ni fórahtet ir iu* (O III.8,29)
wiht NEG fürchtet ihr euch
‚Fürchtet euch nicht!'

[7] *Wiht* im Plural lässt sich ausschließlich als ‚Leute, Volk' interpretieren.

Aus den Beispielen lässt sich vermuten, dass *wiht* mit einem genitivischen Substantiv (im Folgenden: *wiht*+GEN) und Akkusativobjekt miteinander alternieren können. Solche Alternierung findet man auch bei anderen Verben wie *eigan* ‚besitzen‘, *firneman* ‚vernehmen‘, *helan* ‚verhehlen‘, *tuon* ‚tun‘ usw. In affirmativen Kontexten hingegen fordern die Verben ein Akkusativobjekt, wobei die kontextuelle Referentialität keine Rolle zu spielen scheint:

Objekt	**[–nicht-aff]**	**[+nicht-aff, +neg]**	
referentiell	AKK	AKK	*wiht*+GEN
nicht-referentiell	AKK	AKK	*wiht*+GEN

Tab. 3: (Nicht)Referentialität des Objekts und sein Kasus in [±nicht-aff]-Kontexten

Aus der bisherigen Analyse ist anzunehmen, dass erstens *wiht*+GEN die Negation intensiver ausdrücken kann als der Akkusativ. Der Unterschied ist besonders in (1b) vs. (2) deutlich: Die Ausdrücke *in war* und *sar* in (1b) weisen auf eine ausgesprochene Verneinung hin. Der Grund dafür liegt vermutlich darin, dass die Fügung *wiht*+GEN Partitivität (‚etwas von X‘) bezeichnet und die Verneinung der Partitivität zur Verneinung des Ganzen führt, aber nicht vice versa (vgl. Partee 2008: 309). Dies gilt auch für das Verhältnis zwischen *wiht*+GEN und Nominativ, vgl. (1a). Der Partitivitätsausdruck hängt aus semantischer Sicht mit Indefinitheit und Nicht-Referentialität zusammen (vgl. Carlier/Verstraete 2013: 12, Luraghi/Kittilä 2014: 28, Miestamo 2014: 66). So wird zweitens angenommen, dass *wiht*+GEN als markierte Indefinitheitsform betrachtet werden kann. Im Gegensatz dazu bleibt die Indefinitheit der Referenten im Akkusativ/Nominativ unmarkiert.

2. DISTRIBUTION VON *WIHT*, *IOWIHT* UND *ETHESWAZ* IM AHD.

Die Indefinitpronomina im Ahd. zeichnen sich im Vergleich zu denen im Gegenwartsdeutschen sowohl morphologisch als auch funktional durch Vielfalt aus (vgl. Fobbe 2004: 105). So konkurriert *wiht* mit *iowiht* und *etheswaz* (vgl. Fußnoten 4 und 5). Auch die beiden werden mit einem genitivischen Substantiv attribuiert (Behaghel 1923: § 261, 285). Tabelle 4 zeigt die Belegzahl von *iowiht* und *etheswaz* in den ahd. Texten, in denen *wiht* vorkommt:

	wiht				*iowiht*[8]				*etheswaz*			
	α	β	γ	+G	α	β	γ	+G	α	β	γ	+G
MF	0	1	10	0	–				–			
M	0	0	1	0	0	0	1	0	–			
T	0	0	1	0	0	0	8	2	–			
O	[4]	19	123+[2]	83	3	7	2	4	2	1	0	2
GS	[1]	[1]	0	0	–				–			
N	2	0	3	0	13	58	10	15	39	4	3	2

Tab. 4: Belegzahl von *wiht*, *iowiht* und *etheswaz* (α = [–nicht-aff], β = [+nicht-aff, –neg], γ = [+nicht-aff, +neg], +G = mit Genitiv; in eckigen Klammern steht die Belegzahl des als Substantiv ‚Mensch, Leute' verwendeten *wiht*)

Die Texte, Monsee Fragmente und Tatian, deuten an, dass *wiht* und *iowiht* in nicht-affirmativen Umgebungen, vor allem in negativen, gleicherweise wirken können. Im Otfrid hingegen kommt *iowiht* auch in affirmativen Kontexten vor. *Etheswaz* ist vermutlich erst im Notker im System der Indefinitpronomina fest verankert (vgl. Fobbe 2004: 123); dort lässt sich ein komplementäres Verhältnis zwischen *etheswaz* in [–nicht-aff] und *iowiht* in [+nicht-aff] ablesen.

3. DAS MITTELHOCHDEUTSCHE INDEFINITPRONOMEN *IHT*

Das mhd. Indefinitpromomen *iht* geht auf das ahd. *iowiht*, aber auch auf *wiht* zurück (Grimm 1890: 47, Paul 2007: § M 58, Jäger 2008: 118). Naheliegend ist die Frage, ob seine Funktion mit der des Vorgängers vergleichbar ist. Zur Beantwortung dieser Frage wurde *iht* im Nibelungenlied analysiert:

	Belegzahl	**[–nicht-aff]**	**[+nicht-aff]**		**+GEN**	**–ARG**
			[–neg]	**[+neg]**		
nicht-flektiert	50	4	39	7	17	9
flektiert	1	0	1	0	0	0

Tab 5: Belegzahl vom mhd. *iht* (nach Reichert 2006 von mir zusammengestellt)

Die im vorliegenden Beitrag aufgestellte These, dass *wiht*+GEN und Akkusativobjekt in nicht-affirmativen Kontexten alternierend die markierte vs. unmarkierte Indefinitheit des Referenten bezeichnen kann, gilt auch für das mhd. *iht*. Ein Beispiel dafür:

[8] Im Notker wurde *iowiht* als Einzelmorphem *îeht* reanalysiert, weil *wiht* den ersten Konsonanten verloren hat, wenn das Pronomen mit dem Adverb *io* kombiniert wurde (Roehrs/Sapp 2016: 181f.).

(4) a. *habt ir* ***iht*** *guoter vriunde* (NL 143,2)
habt ihr **iht** gut-GEN.PL Freund-GEN.PL
‚wenn Ihr gute Freunde habt‘

b. *swaz er dâ vriunde hete* (NL 1036,4)
wie sehr er da Freunde-AKK.PL hatte
‚was für Freunde er da auch hatte‘

Auffallend ist, dass *iht* sich im abhängigen Satz als Negationsträger interpretieren lässt, wobei *iht*+GEN als Objekt in (5a) oder *iht* an sich als Adverb in (5b) betrachtet wird:[9]

(5) a. *daz ir* ***iht*** *arbeite lîdet alsam ê* (NL 663,3)
dass ihr **iht** Arbeit-GEN leidet ebenso vorher
‚dass Ihr in keine Bedrängnis geratet wie vorher‘

b. *daz wir* ***iht*** *verdienen des jungen recken haz* (NL 99,2)
dass wir **iht** verdienen des jungen Recken Hass
‚dass wir uns nicht die Feindschaft des jungen Recken zuziehen‘

Zusammenfassend ist anzunehmen, dass in älteren Stufen des Deutschen eine Form zur Verfügung steht, um markierte Indefinitheit eines Referenten auszudrücken. Eine vergleichbare Form wie *wiht*+GEN und *iht*+GEN gibt es im Gegenwartsdeutschen nicht. Doch funktional kann *irgendetwas* vs. *etwas* eine weitere Opposition darstellen,[10] wobei der Referent aber nicht weiter genannt wird.

QUELLEN

GS *St. Galler (Haus-)Segen.* In: Emil Elias von Steinmeyer (Hrsg.) (1916): *Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler.* Berlin: Weidemann, 389–394.

M *Muspilli.* In: ibid, 66–81.

MF *Monsee Fragmente*. George Allison Hench (1890): *The Monsee Fragments. Newly collated text, with notes and a grammatical treatise.* Straßburg: Trübner.

N *Notker der Deutsche: Boethius, „De consolatione Philosophiæ“, Buch I/II.* Petrus W. Tax (Hrsg.) (1986). Tübingen: Niemeyer.

NL *Das Nibelungenlied.* Hermann Reichert (Hrsg.) (2005): Nach der St. Galler Handschrift. Berlin/New York: de Gruyter.

O *Otfrids Evangelienbuch.* Oskar Erdmann (Hrsg.) (1957): 3. Aufl. von Ludwig Wolff. Tübingen: Niemeyer.

[9] Auf *iht* als Negator gehe ich im vorliegenden Beitrag aus Platzgründen nicht ausführlich ein.

[10] Ein Beispiel hierfür: Dem Satz *Ich habe dir* ***etwas*** *gekauft.* kann *Rat mal was!* folgen, aber nicht *Ich habe dir* ***irgendetwas*** *gekauft*, weil der Sprecher tatsächlich nicht weiß, was dieses „irgendetwas“ ist (vgl. Aloni/Port 2014: 18).

T *Tatian: Lateinisch und altdeutsch mit ausführlichem Glossar.* Eduard Sievers (Hrsg.) (1892): 2. neubearbeitete Ausgabe. Paderborn: Schöningh.

TITUS Thesaurus Indogermanischer Text- und Sprachmaterialien. Goethe-Universität Frankfurt am Main (http://titus.uni-frankfurt.de).

LITERATUR

Aloni, Maria / Angelika Port (2014): Modal inferences in marked indefinites: The case of German *irgend*-indefinites. In: Ana Aguilar-Guevara / Bert Le Bruyn / Joost Zwarts (eds.) *Weak Referentiality.* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 17–43.

Behaghel, Otto (1923): *Deutsche Syntax: Eine geschichtliche Darstellung.* Bd. I. Heidelberg: Winter.

Bergmann, Rolf (Hrsg.) (2013): *Althochdeutsche und altsächsische Literatur.* Berlin/Boston: de Gruyter.

Braune, Wilhelm / Ernst A. Ebbinghaus (1994): *Althochdeutsches Lesebuch.* 17. Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Braune, Wilhelm / Ingo Reiffenstein (2004): *Althochdeutsche Grammatik I: Laut- und Formenlehre.* 15. Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Carlier, Anne / Jean-Christophe Verstraete (2013): Genitive case and genitive constructions: An introduction. In: Anne Carlier / Jean-Christophe Verstraete (eds.): *The Genitive.* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 1–16.

Fobbe, Eilika (2004): *Die Indefinitpronomina des Deutschen: Aspekte ihrer Verwendung und ihrer historischen Entwicklung.* Heidelberg: Winter.

Grimm, Jakob (1890): *Deutsche Grammatik.* Theil 3. Besorgt durch Gustav Roethe und Edward Schröder. Gütersloh: Bertelsmann.

Jäger, Agnes (2007): ‚No' changes: On the history of German indefinite determiners in the scope of negation. In: Elisabeth Stark / Elisabeth Leiss / Werner Abraham (eds.): *Nominal Determination: Typology, context constraints, and historical emergence.* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 141–170.

Jäger, Agnes (2008): *History of German Negation.* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

Kelle, Johann (1881): *Glossar der Sprache Otfrids.* Regensburg: Manz.

Klein, Thomas / Hans-Joachim Solms / Klaus-Peter Wegera (2018): *Substantive, Adjektive, Pronomina. Mittelhochdeutsche Grammatik. Teil II. Flexionsmorphologie.* Berlin/Boston: de Gruyter.

Luraghi, Silvia / Seppo Kittilä (2014): Typology and diachrony of partitive case markers. In: Silvia Luraghi / Tuomas Huumo (eds.): *Partitive Cases and Related Categories.* Berlin/Boston: de Gruyter, 17–62.

Miestamo, Matti (2014): Partitives and negation: A cross-linguistic survey. In: Silvia Luraghi / Tuomas Huumo (eds.): *Partitive Cases and Related Categories.* Berlin/Boston: de Gruyter, 63–86.

Müller, Stephan (Hrsg.) (2007): *Althochdeutsche Literatur: Eine kommentierte Anthologie.* Stuttgart: Reclam.

Partee, Barbara H. (2008): Negation, intensionality, and aspect: Interaction with NP semantics. In: Susan D. Rothstein (ed.): *Theoretical and Crosslinguistic Approaches to the Semantics of Aspect.* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 291–317.

Paul, Hermann (2007): *Mittelhochdeutsche Grammatik.* 25. Aufl. Neu bearbeitet von Thomas Klein, Hans-Joachim Solms und Klaus-Peter Wegera. Mit einer Syntax von Ingeborg Schöbler, neubearbeitet und erweitert von Heinz-Peter Prell. Tübingen: Niemeyer.

Reichert, Hermann (2006): *Konkordanz zum Nibelungenlied nach der St. Galler Handschrift.* 2 Bde. Wien: Fassbaender.

Roehrs, Dorian / Christopher Sapp (2016): *Quantifying Expressions in the History of German: Syntactic reanalysis and morphological change.* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

Schützeichel, Rudolf (2012): *Althochdeutsches Wörterbuch.* 7., durchgesehene und verbesserte Auflage. Berlin/Boston: de Gruyter.

Shimbo, Masahiro (1990): *Wortindex zu Otfrids Evangelienbuch: Mit alphabetischem und rückläufigem Wortregister.* Tübingen: Niemeyer.

Splett, Jochen (1993): *Althochdeutsches Wörterbuch: Analyse der Wortfamilienstrukturen des Althochdeutschen, zugleich Grundlegung einer zukünftigen Strukturgeschichte des deutschen Wortschatzes.* Band I,2. Berlin: de Gruyter.

Szczepaniak, Renata (2011): *Grammatikalisierung im Deutschen: Eine Einführung.* 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr.

Historischer Wandel der Wortstellung in deutschen Spaltsätzen

ein Wendepunkt im Frühneuhochdeutschen[1]

Yuto Yamazaki (Universität Tokio)

1. Einleitung

Bei den deutschen Spaltsätzen finden sich drei verschiedene Wortstellungen. Die erste ist ein kanonischer Spaltsatz. Die zweite Wortstellung ist ein invertierter Spaltsatz. Die dritte Konstruktion ist ein Spaltsatz mit Adverb im Vorfeld, wie in (1–3) dargestellt[2]:

Der kanonische Spaltsatz

(1) [Es] [ist] [Hans]F, [der kommt].
Cleft Pronomen – Kopula – Cleft-Konstituente – Komma – Nebensatz

Der invertierte Spaltsatz

(2) [Hans]F [ist] [es], [der kommt].
Cleft-Konstituente – Kopula – Cleft Pronomen – Komma – Nebensatz

Der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz

(3) a. [Heute] [ist] [es] [Hans]F [,] [der kommt].
b.Adverb – Kopula – Cleft-Pronomen – Cleft-Konstituente – Komma – Nebensatz

Im gegenwärtigen Deutsch werden die Spaltsätze nach der folgenden Reihe verwendet: Der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz (3), der kanonische Spaltsatz (1) und der invertierte Spaltsatz (2) (vgl. Engebretsen 2016). Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, anhand der Korpusuntersuchung statistisch den historischen Wandel der Wortstellung der Spaltsätze zu erklären.

---

[1] Ich danke anonymen Gutachtern, die die ursprüngliche Version aufmerksam gelesen und kritische Hinweise sowie hilfreiche Kommentare gegeben haben. Verbleibende Fehler jeder Art sind meine eigenen.

[2] Außer Betracht bleiben in dieser Arbeit Spaltsätze, die Personalpronomina im Vorfeld enthalten.

2. KORPUSUNTERSUCHUNG UND STATISTISCHE ANALYSE MIT R

Diesmal habe ich das Referenzkorpus Mittelhochdeutsch sowie das Bonner Frühneuhochdeutsch-Korpus aus den annotierten Korpora ANNIS und Deutsches Textarchiv verwendet. Dem System von ANNIS gemäß habe ich den Zeitraum im Mhd. und Fnhd. in sechs Abschnitte (Mhd.: 1050–1100, 1101–1150, 1151–1200, 1201–1250, 1251–1300, 1301–1350, Fnhd.: 1351–1400, 1401–1450, 1451–1500, 1501–1550, 1551–1600, 1601–1650) unterteilt. Mein Korpus besteht aus insgesamt ungefähr 900000 Tokens (Mhd.: 881874, Fnhd.: 879841). Die statistische Analyse mit Hilfe von R liefert uns ein Boxplot in Bezug auf die Häufigkeit der Spaltsätze im Mhd. und im Fnhd. In Fig. 1. benutze ich der Übersichtlichkeit halber Abkürzungen. Die Abkürzung „Adverb“ bedeutet „der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz“, „Kanonisch“ meint „der kanonische Spaltsatz“, „Invertiert“ heißt „der invertierte Spaltsatz“:

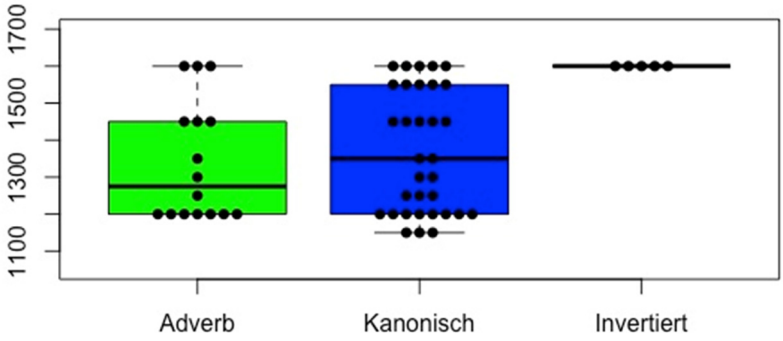


Fig. 1. Die Häufigkeit der Spaltsätze im Mhd. und im Fnhd.

Als Ergebnis der diesmaligen Korpusuntersuchung lässt sich herausstellen, dass der kanonische Spaltsatz ab 1150 bestätigt wird und sich in allen Zeiträumen verbreitet. Auffallend ist, dass der invertierte Spaltsatz erst im letzten Zeitraum (von 1600 bis 1650) festzustellen ist. Der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz kommt häufig in der Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur vor. Dieser Typ ist vermutlich von einem längeren Text abhängig. Basierend auf meinem Korpus wird der historische Wandel der Wortstellung von Spaltsätzen im Folgenden veranschaulicht. In Fig. 2. benutze ich der Übersichtlichkeit halber Abkürzungen wie in Fig. 1.:

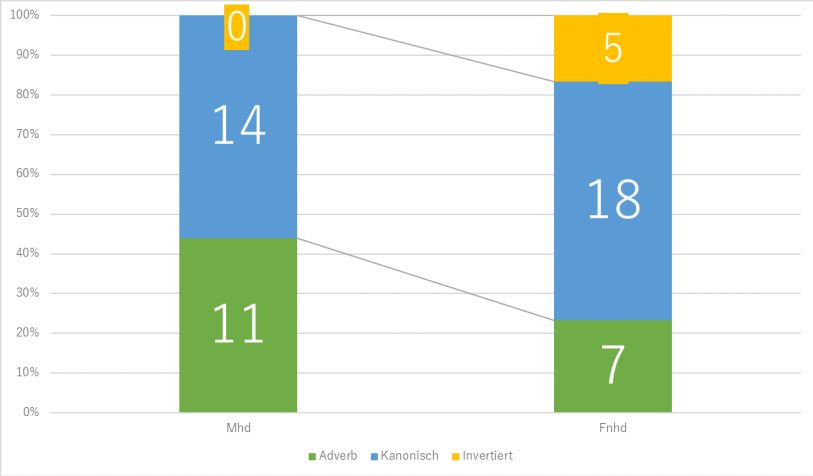


Fig. 2. Historischer Wandel der Wortstellung von Spaltsätzen

Das Resultat belegt, dass der kanonische Spaltsatz zahlenmäßig überlegen ist. Im Gegensatz dazu wird der invertierte Spaltsatz selten beobachtet. Obwohl ich außer mit ANNIS eine qualitative Korpusuntersuchung mittels MHDBDB (Die mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank) vorgenommen habe, wird jedoch kein invertierter Spaltsatz im Mhd. gefunden. Figur 2 lässt sich auch entnehmen, dass sich der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz im Fnhd. verringert hat. Dass diese Abnahme nicht so deutlich ist, wird durch den exakten Fisher-Test bei der Unabhängigkeit zwischen zwei Zeiträumen statistisch bestätigt, weil die Nullhypothese nicht abgelehnt werden kann (p-value = 0,3772 > 0,05).

Betrachten wir die Wortstellungsvariationen der Spaltsätze in allen Zeiträumen etwas näher. In den Beispielen (4–8) ist die Cleft-Konstituente fett gedruckt:

(4) Der kanonische Spaltsatz im Mhd.
ich han ysoten vunden
vnde iedoch niht die blunden,
div mir so sanfte vnsanfte tovt.
ez ist **ysot** div mir den movt
in dise gedanche hat braht,
von der min herze als ist verdaht:
(Tristan (f1/f + m), 19029–19035)

(5) Der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz im Mhd.
Des antwurte Volkêr: „niemen in iu gît.
nemt in in dem hûse dâ der degen lît
mit starken verchwunden gevallen in daz bluot,
so ist ez **ein voller dienest**, den ir Rüedegêren tuot.“
(Nibelungenlied, (B/C), 22661–22664)

(6) Der kanonische Spaltsatz im Fnhd.
es sey **ein einiger vnd ewiger Gott**
von dem alle dinge erschaffen worden vnd erhalten werden
(Opitz, Martin: S. 16)

(7) Der invertierte Spaltsatz im Fnhd.
Drey Dinge sind es nur / die ohne Wandel stehen:
Dein Haß / der Liebsten Zorn / und diese meine Pein.
(Fleming, Paul: S. 621)

(8) Der durch Adverbien vorfeldbesetzte Spaltsatz im Fnhd.
Dar vmb ist es **min rat**, das du bruchest.
(Hieronymus Brunschwig: S. 1497)

3. HISTORISCHER WANDEL DER WORTSTELLUNG DER SPALTSÄTZE

In diesem Abschnitt soll das Interesse zunächst auf der historischen Entwicklung der Verbzweitstellung liegen. Die Verbzweitstellung dominiert schon im Althochdeutschen (vgl. Ebert 1986). Allerdings tritt das finite Verb wegen der Informationsstruktur vor allem bei der sogenannten Präsentativkonstruktion an erster Stelle auf, weil sich das Artikelsystem noch nicht vollständig entwickelt hat (vgl. Axel 2007, Szczepaniak 2013).

(9) uuas thar ouh sum uuitua / In thero burgi (T 201, 2–3)
war da auch eine gewisse Witwe in dieser Stadt
„Es war dort auch eine Witwe in dieser Stadt."
(Szsczepaniak 2013: 744)

Im Mhd. wird das Vorfeld der verschiedenen Konstruktionen durch das expletive *es* besetzt, sodass die Verbzweitstellung allmählich zunimmt (vgl. Lenerz 1985, Ebert 1986, Axel 2007).

(10) Iz kumet noch thiu stunde (Rolandslied 1464)
„es kommt noch die Stunde"
(Fleischer/Schallert 2011: 220)

Beispiel (11) zeigt die Verbzweitstellung im Fnhd. Sie nimmt aber noch nicht einen festen Platz in dem Sinne ein, dass die mehrfache Vorfeldbesetzung in (12) als Abweichung davon erzeugt wird (vgl. Demske 2018).

(11) Es war aber eine Widwe in der selbigen Stad (Luther, Biblia 1545, 290v [LK18,3])
(Fleischer/Schallert 2011: 220)

(12) Ich mage auch helffen yederman, in welchen weg er sein leben will vertreiben.
[Darumb] [so] bin ich pfleger hie aller der welt gemein. (1481: Wilhelm von Österreich 227)
„Ich kann jedermann helfen, wie auch immer er sein Leben führen will.
Deshalb bin ich der Hüter der ganzen Welt."

Was die Spaltsätze angeht, ist das Fnhd. als Wendepunkt des historischen Wandels der Wortstellung von Spaltsätzen zu bezeichnen, weil alle Wortstellungsvariationen der Spaltsätze erst im Fnhd. vorkommen. Aus der diesmaligen Korpusuntersuchung lässt sich schließen, dass das Vorkommen der invertierten Spaltsätze im Fnhd. im Zusammenhang mit der Herstellung der Verbzweitstellung im Deutschen steht.

Im Zusammenhang mit dem Wandel der Wortstellung von Spaltsätzen ist auch erwähnenswert, dass die metrische Konstruktion im Mhd. eine große Rolle spielt. Unter diesem Gesichtspunkt werfen Belege der Korpusuntersuchung die Frage auf, warum das Metrum im Mhd. die invertierten Spaltsätze nicht zulässt. Man könnte annehmen, dass der Wandel der Wortstellungsvariationen von Spaltsätzen einen allmählichen Übergang von der gesprochenen Sprache zur Schriftsprache widerspiegelt. Es gibt aber den Einwand, dass alle Spaltsätze im Deutschen nur schriftlich sind. Vielleicht könnte der Wandel der Wortstellung von Spaltsätzen auf das Metrum zurückgeführt werden. Aus Sicht der historischen Syntax kommt vielmehr der Relation zwischen der Entwicklung des Vorfelds und den invertierten Spaltsätzen große Bedeutung zu. Nach der einschlägigen Literatur bezüglich der syntaktischen Analyse der linken Peripherie (vgl. Rizzi 1997, Frey 2006, Trotzke 2017) besetzt das kontrastiv fokussierte Element die höhere Position in der C-Domäne. Wenn sich die C-Domäne stufenweise diachronisch verfeinert hat, ist es sinnvoll anzunehmen, dass der diachronisch spätere Auftritt der invertierten Spaltsätze die höhere Position in der C-Domäne widerspiegelt.

4. SCHLUSS

In dieser Arbeit wurde die Wortstellung der Spaltsätze aus diachronischer Sicht statistisch analysiert. Aus diachronischer Sicht wird erst im Fnhd. die letzte Wortstellungsvariation, d. h. der invertierte Spaltsatz, festgestellt. Die zunehmende Häufigkeit der invertierten Spaltsätze im Fnhd. korrespondiert mit der Herstellung der Verbzweitstellung im Deutschen.

QUELLEN

T Die lateinisch-althochdeutsche Tatianbilingue Stiftsbibliothek St. Gallen Cod. 56. Unter Mitarbeit von Elisabeth De Felip-Jaud hg. von Achim Masser. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1994.

F Fleming, Paul: Teütsche Poemata. Lübeck, 1642.

O Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. Breslau. 1624.

W Wilhelm von Österreich. Druck Augsburg 1481. Hg. von F. Podleiszek, in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Volks- und Schwankbücher Bd. 2. Darmstadt: 1964, 191–284.

J Jubilaeum Typographorum Lipsiensium Oder Zweyhundert Jähriges Buchdrucker JubelFest. [Leipzig], 1640.

B Becke, Berthold von der: Soldaten Spiegel. Frankfurt (Main), 1605.

LITERATUR

Axel, Katrin (2007): *Studies on Old High German Syntax. Left Sentence Periphery, Verb Placement and Verb Second*. Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins).

Baayen, Rolf Harald (2008): *Analyzing linguistic data: A practical introduction to statistics using R*. Cambridge (Cambridge University Press).

Demske, Ulrike (2018): *Wortstellung im Frühneuhochdeutschen: grammatische und pragmatische Aspekte*. Plenary presented at Das 46. Linguisten-Seminar. Tokyo.

Ebert, Robert Peter (1986): *Historische Syntax des Deutschen II: 1300–1750*. Frankfurt am Main (Lang).

Engebretsen, Steinar (2016): Deutsche Cleft-Sätze – wie vielseitig sind sie eigentlich? Eine internetbasierte Bestandsaufnahme. In: *Deutsche Sprache 44*, Heft 1, S. 43–76.

Fleischer, Jürg / Oliver Schallert (2011): *Historische Syntax des Deutschen: Eine Einführung*. Tübingen (Narr).

Frey, Werner (2006): Contrast and movement to the German prefield. In: Valéria Molnár & Susanne Winkler (Hg.): *The architecture of focus*. Berlin (Mouton de Gruyter), S. 235–264.

Härd, John Evert (2003): Hauptaspekte der syntaktischen Entwicklung in der Geschichte des Deutschen. In: Werner Besch, Anne Betten, Oscar Reichmann & Stefan Sonderegger (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. 2. Aufl. 3. Teilband. Berlin (de Gruyter), S. 2569–2582.

Klein, Thomas / Klaus-Peter Wegera / Stefanie Dipper / Claudia Wich-Reif (2016): Referenzkorpus Mittelhochdeutsch (1050–1350), Version 1.0, https://www.linguistics.ruhr-uni-bochum.de/rem/. ISLRN 332–536–136–099–5.

Krause, Thomas / Amir Zeldes (2016): ANNIS3: A new architecture for generic corpus query and visualization. In: Digital Scholarship in the Humanities 2016 (31). http://dsh.oxfordjournals.org/content/31/1/118

Lenerz, Jürgen (1985): Zur Theorie des syntaktischen Wandels. Das expletive *es* in der Geschichte des Deutschen. In: Werner Abraham (Hg.): *Erklärende Syntax des Deutschen*. Tübingen (Narr), S. 99–136.

Rizzi, Luigi (1997): Fine Structure of the Left Periphery. In: Liliane Haegeman (Hg.): *Elements of Grammar*. Dordrecht (Kluwer), S. 281–337.

Szczepaniak, Renata (2013): Satztyp und Sprachwandel. In: Jörg Meibauer, Markus Steinbach & Hans Altmann (Hg.): *Satztypen des Deutschen*. Berlin (de Gruyter), S. 738–763.

Trotzke, Andreas (2017): *The Grammar of Emphasis. From Information Structure to the Expressive Dimension*. Berlin (Mouton de Gruyter).

Bemühungen um eine einheitliche Aussprache des Deutschen im 18. Jahrhundert

Die orthoepischen Regeln von J. F. Heynatz

Ayami Morimura (Osaka City University)

0. Normierungsprozess der deutschen Sprache

Seit dem 17. Jahrhundert wuchs in Deutschland erstmals das Bewusstsein für eine einheitliche deutsche Sprache, und die damaligen Grammatiker bemühten sich um die Erforschung der deutschen Grammatik, darunter etwa C. Gueinz (1592–1650). Im 18. Jahrhundert trug J. C. Adelung (1732–1806) durch die Herausgabe des ersten deutschen Wörterbuchs, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (1774 und später), zur Normierung der Schriftsprache bei, während die Normierung der Aussprache letztlich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durch W. Viëtor (1850–1918) bzw. T. Siebs (1862–1941) begann. Obwohl auf dem wissenschaftlichen Niveau die Ausspracheforschung seit Viëtor umfangreich anerkannt wird, beschleunigt sich der Normierungsprozess der Aussprache erst nach dem 20. Jahrhundert durch die Entwicklung phonetischer Geräte. Aus diesem Normierungsprozess der deutschen Sprache heraus wird die Frage gestellt, ob die Normierung der Aussprache im 18. Jahrhundert nicht thematisiert wurde. In der Normdiskussion der deutschen Sprache im 18. Jahrhundert beobachtet Ernst (2012: 174): *Schriftlichkeit versus Mündlichkeit: Die Grammatiker trennen noch nicht zwischen dem schriftlichen und mündlichen Gebrauch von Sprache. Wenn vor der „vorbildhaften Sprache der Gebildeten" die Rede ist, weiß man oft nicht, ob damit die Sprechweise im Alltag oder die Sprache in Schriftwerken gemeint ist.* Folglich konzentrierten sich viele damalige Gelehrte auf die Vereinheitlichung der Schriftsprache.

Allerdings versuchte ein norddeutscher Pädagoge und Linguist im 18. Jahrhundert, Johann Friedrich Heynatz (1744–1809), orthoepische Regeln zu erstellen; dennoch ist sein Name in der bisherigen Sprachgeschichte wenig bekannt. In meinem Vortrag wird ein Teil seiner orthoepischen Regeln neben seinem Lebenslauf untersucht, um sich mit seiner Leistung in der Sprachnormdiskussion im 18. Jahrhundert auseinanderzusetzen.

1. DAS LEBEN VON HEYNATZ

Über Heynatz' Leben ist wenig bekannt. Nach seinem Studium an den Universitäten zu Halle und Frankfurt/Oder war er ab 1769 Lehrer am Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin. Von 1775 bis zu seinem Tod war er Rektor des städtischen Lyceums in Frankfurt/Oder und bekleidete seit 1791 gleichzeitig das Amt des außerordentlichen Professors der Beredtsamkeit und der schönen Wissenschaften an der dortigen Universität. Als Schulmann führte er in philanthropischer Ansicht seine Pädagogik. Während seines Berufslebens als Pädagoge widmete er sich der Erforschung der deutschen Sprache. Als seine Hauptwerke sind *Deutsche Sprachlehre zum Gebrauch der Schulen* (= *Sprachlehre*, bis 5. Aufl., 1770–1803) und *Briefe[n], die Deutsche Sprache betreffend* (= *Briefe*, 6 Bde., 1771–1776) bekannt. Seine Sprachforschung wird in seiner *Sprachlehre* zusammengefasst. Er unterteilte zuerst seine Grammatik in fünf Kategorien: *Rechtsprechung/Orthoepie, Rechtschreibung/Orthographie, Etymologie, Syntax* und *Prosodie*. Das bemerkenswerte an der Rechtsprechung, die aus 85 Regeln besteht, ist, dass diese Regeln fast ausschließlich von seinen „Sprachbeobachtungen" abgeleitet wurden. Heynatz konzentrierte sich sozusagen auf die alltägliche Aussprache und versuchte, allgemeine Aussprachregeln zu verfassen.

2. HEYNATZ' DEFINITION DER ORTHOEPIE

Heynatz definiert Orthoepie in seiner *Sprachlehre* wie folgt:

> *Die Orthoepie wird von den meisten Sprachlehrern mit Unrecht entweder ganz ausgelassen, oder auch in der Orthographie hin und wieder mit eingeschaltet. Von einigen wird sie die Pronunciation, von andern die Orthophonie, genannt.* (Heynatz 1770: 2)

> *Man muß einen Unterschied machen zwischen der Aussprache im Singen, bei Haltung öffentlicher Reden, beim Vorlesen, bei Aufführung der Schauspiele usw. und der Aussprache im gemeinen Leben. Die letzte ist in keiner Gegend von Deutschland völlig richtig.* (Heynatz 1777: 2)

Wie in dem letzten Kapitel erwähnt, weist Heynatz hier deutlich auf, dass die orthoepischen Regeln von vielen damaligen Gelehrten nicht korrekt verstanden wurden. Außerdem erfasst er die verschiedenen Varianten der Aussprache, in dem er sich offenbar bewusst ist, dass die Alltagsaussprache in jeder Region besonders unterschiedlich ist. An seiner *Sprachelehre* und seinem Sprachbegriff schätzt Jellinek (1913: 235) mehr als hundert Jahre nach deren Herausgabe hoch, dass *das Verdienst seiner Grammatik, der besten norddeutschen*

des ganzen Zeitraums zwischen Gottsched und Adelung, nicht in der grammatischen Theorie, sondern in der Observation liegt. […] Er ist, wenn man dem heutigen Sprachgefühl trauen darf, in der Erfassung des Sprachgebrauchs sogar Adelung überlegen, da er von analogistischen Velleitäten eben ganz frei ist. Wenn man fernerhin sein Konzept der orthoepischen Regeln mit der heutigen Aussprachenorm wie im DUDEN vergleicht, zeigen seine Gedanken eine gewisse Modernität, während Gottsched oder Adelung sich auf der Erstellung der idealen Schriftsprache konzentrierten.

3. INTERESSANTE AUSSPRACHEANALYSE DER *E*-LAUTE VON HEYNATZ

Im Vortrag wird ein Teil seiner orthoepischen Regeln vorgestellt, die besonders sein Spezialgebiet zeigt: *e*-Laute. Sie werden von der ersten Auflage seiner *Sprachlehre* an unverändert in folgende fünf Klassen aufgeteilt: *(1) lang/scharf (geschlossen), (2) lang/offen, (3) lang/sehr offen, (4) kurz/offen (hell) sowie (5) kurz/scharf (dunkel).* In der unten genannten Abb. 1 werden die Erklärungen und Beispielwörter in jeder Kategorie aus seiner *Sprachlehre* (1803) zusammengefasst.

(Abb. 1)

langes e	(1) scharf oder geschlossen : Es behält seinen natürlichen reinen Laut; z. B. Base, Liebe
	(2) offen : Es nähert sich dem a etwas, und klingt wie ä; z. B. lebt
	(3) sehr offen : welches nur vor dem r statt findet; z. B. scheren, Schwerdt, Erdwurm
kurzes e	(4) offen : vor dem r offen; z. B. sterbt, lernt
	(5) scharf : in allen übrigen Fällen; z. B. denn, Athem, blasen, Schrecken, Schnell, Holet, es, Feld, Knecht

Mit der heutigen phonetischen Forschung stimmt seine Verteilung der *e*-Laute nicht überein. Aber interessant ist, dass er versucht, die *e*-Laute qualitativ zu unterscheiden, während damalige zeitgenössische Sprachforscher dies fast nie thematisierten. Zudem erklärt er offenbar einen Grund für diese Einteilung:

> *Die Franzosen nennen das e, welches wie ai lautet, e • ouvert, das andre hingegen e • fermé, welches im Pepliers, als der unstreitig bekanntesten Grammaire, als das geschlossene oder scharfe übersetzt wird. Andere Sprachlehrer z. B. Restaut setzen noch das e • três-ouvert hinzu. Hier finden sie den Grund meiner Benennungen. Das, was mir eigen ist, besteht darinn, daß ich das kurze und lange sowohl offene als scharfe e gehörig unterscheide. Wer in sehr, schnell,*

> *flehn, Meer, Werk ein fünffaches e ausspricht, wird sich auch meine fünffache Eintheilung leicht gefallen lassen, und mir vielleicht danken, daß ich ihm keine neue Benennungen – ich setze voraus, daß er Französisch gelernt hat – aufdringe.* (Heynatz 1771: 122)

Bei dieser Einteilung bezieht sich der Autor auf französische *e*-Laute: *ouvert*/*fermé*/*três-ouvert* von Des Pepliers (1689 und später) und Restaut (1730 und später). Da Französisch als bekannt vorausgesetzt werden konnte, versuchte Heynatz, seinen Schülern die Aussprache des Deutschen anhand von Begriffen aus der französischen Grammatik verständlich zu machen. Darüber hinaus diente die vom französischen Königshof bzw. der Académie française seit dem 17. Jahrhundert betriebene Vereinheitlichung und Normierung der französischen Sprache dem Autor als Vorbild bei seiner Bemühung um die Regelung deutscher Sprachphänomene.

In Zusammenhang mit diesem französischen Einfluss in seinen Ausspracheregeln sollte man den historischen Hintergrund in Preußen berücksichtigen. In Preußen entwickelte sich die deutsche Aufklärung, gleichzeitig wurde das Unterrichten auf Deutsch in Schulen mehr und mehr eingeführt. Doch im damaligen Preußen, besonders in Berlin, wanderten viele Franzosen wegen der Hugenottenverfolgung ein und ließen sich dort nieder. Darum verbreitete sich die französische Sprache umfangreich in Preußen. Zudem prägte sich die französische Kultur wegen Königen wie Friedrich dem Großen in Preußen stärker als in anderen Gegenden Deutschlands ein, wodurch viele Schulen in Preußen neben der Entwicklung des Muttersprachunterrichts auch Französischunterricht einführten. Tatsächlich wurde in der Schule in Frankfurt/Oder, wo Heynatz als Rektor arbeitete, das Buch von Des Pepliers im Französischunterricht benutzt. Vor diesem Hintergrund könnte es sein, dass Heynatz aus der Perspektive der Unterrichtseffizienz die Regel der *e*-Laute mit der französischen Ausspracheregel aus praktischen Gründen verband.

4. FAZIT

Heynatz' Leistung liegt darin, dass er versucht, aus bestehenden Sprachphänomenen die Gebrauchsaussprache zu beobachten und deren Regeln zu beschreiben. Während es heute leicht ist, anhand phonetischer Geräte einzelne Ausspracheelemente zu analysieren, um damit akustische Wellen zu beobachten, mutet Heynatz' Aussprachebeobachtung im Vergleich dazu wie eine primitive phonetische Forschung an. Außerdem ist seine Tätigkeit als Sprachlehrer direkt mit seiner Forschung verbunden, was ihm ermöglicht, solcherlei Ausspracheregeln wie die der *e*-Laute zu ergründen.

Im Kontext der damaligen Zeit, in der die meisten Gelehrten auf der Suche nach der idealen deutschen Sprachnorm waren, zeigt seine Sprachlehre, dass er eine besondere Position in der damaligen Sprachgeschichte einnimmt. Deshalb sollte seine Arbeit weiterhin erforscht werden, um seine Leistung angemessen zu würdigen.

LITERATUR

Des Pepliers (1765): *Nouvelle et parfaite grammaire royale françoise et allemande*. Berlin

DUDEN (2015) *Das Aussprachewörterbuch.* 7. Aufl.

Ernst, Peter (2012): *Deutsche Sprachgeschichte: Eine Einführung in die diachrone Sprachwissenschaft des Deutschen.* 2. Aufl. UTB. Stuttgart

Heynatz, Johann Friedrich (1771–76): *Briefe, die deutsche Sprache betreffend.* 6 Bd., Berlin

Heynatz, Johann Friedrich: *Deutsche Sprachlehre zum Gebrauch der Schulen.* (1. Aufl./1770, 3. Aufl./1777), Berlin

Heynatz, Johann Friedrich (1803): *Deutsche Sprachlehre zum Gebrauch der Schulen*, f*ünfte vermehrte und verbesserte Auflage*. Beigebunden ist: *Die Lehre von der Interpunktion*. [In: *Documenta Orthographica* (2006) Hrg. v. Petra Ewald. Georg Olms. Hildesheim]

Jellinek, Max Hermann (1913/14): *Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik von den Anfängen bis auf Adelung*. Erster Halbband, Carl Winters Universitätsbuchhandlung Heidelberg

Restaut, Pierre (1749): *Nouvelle et parfaite grammaire françoise*. Mainz und Frankfurt am Main.

Schwarze, Rudolf (1873): *Geschichte des ehemaligen städtischen Lyceums zu Frankfurt a. O. von 1329 bis 1813* [In: Mittheilungen des Historisch Statistischen Vereins zu Frankfurt a. O. (1873), 9–12 Heft, Frankfurt/Oder, S. 65–131]

Sprachmischung als Strategie der Grenzüberwindung: Beispiele aus der deutsch-polnischen Grenzregion

Goro Christoph Kimura (Sophia-Universität, Tokyo)

1. Einleitung

Wenn Personen mit unterschiedlichen Sprachen in Kontakt treten, kann es zur Sprachmischung kommen. Sprachmischung wurde besonders in der Neuzeit niedrig eingeschätzt. In den letzten Jahren wird jedoch für eine Aufwertung dieser interlingualen Strategie plädiert (Backus et al. 2011: 19). Um einen Einblick zu erlangen, inwiefern die Sprachmischung tatsächlich zur interlingualen Kommunikation beitragen kann, werden in diesem Beitrag Beispiele aus der deutsch-polnischen Grenzregion untersucht. In den vergangenen Jahren hat dort die Grenzöffnung zu einem rasanten Zuwachs von grenzüberschreitenden Kontakten geführt, wofür verschiedene Strategien eingesetzt werden (Kimura 2019). Wie weit und in welchen Bereichen funktioniert Sprachmischung als interlinguale Strategie? Der Beitrag beruht auf der Feldforschung in der Doppelstadt an der Grenze „Frankfurt (Oder)/Słubice“, wo der Autor 2012–2014 Untersuchungen durchführte. Nach einer kurzen Darstellung der Forschungslage werden Beispiele aus verschiedenen Bereichen vorgestellt. Diese Untersuchung versteht sich als Beitrag zur vergleichenden Interlinguistik, die die verschiedenen Möglichkeiten der interlingualen Kommunikation vergleicht (Kimura 2019).

2. Bisherige Forschung

2.1 Form und Funktion von Sprachmischungen

Bei der Verbindung von verschiedensprachlichen Elementen kann von einem Kontinuum von „code-switching“ (Kodewechsel) über „code-mixing“ (Kodemischung) bis hin zu „fused lects“ (Mischsprachen) gesprochen werden (Auer 1999). Diese Phänomene können von einer formalen und einer funktionalen Seite betrachtet werden. Aus formaler Sicht unterscheidet Muysken (2007) in

diesem Kontinuum 13 Typen von „mixed codes“, die er in asymmetrische und symmetrische einteilt (Tabelle 1, nach Muysken 2007: 334, table 6).

Asymmetrical patterns
Heavy borrowing
Slang and jargon-type relexicalization
insertional code-mixing
Media Lengua-type relexification
Mbugu-type paralexification
Restructuring and relexification
Michif-type NP/VP splits
Australian mixed codes
Copper Island Aleut-type NP/VP-splits
Symmetrical patterns
Alternational code-mixing
Discourse marker switching
Congruent lexicalization
Mixed pidgins, trade jargons, and creoles

Zur Funktion von Sprachwechsel und -mischung als interlinguale Strategie in einer Grenzregion ist das Beispiel von „Portuñol“, einer Mischung aus Portugiesisch und Spanisch, aufschlussreich. Wie Eggert (2018: 23) berichtet, werden in den Grenzregionen (z. B. Brasilien-Uruguay) „meist beide Sprachen bis zu einem gewissen Grad gesprochen und auch ohne klare Sprachzuordnung vermischt“. So erfüllt „Portuñol“ eindeutig eine praktische Funktion. Darüber hinaus wird „für diejenigen, die sich beiden Sprachräumen und Sprachgemeinschaften verbunden fühlen, (…) die Vermischung von Elementen beider Sprachen in ihren Äußerungen zu einem bewussten Ausdruck ihrer hybriden Identität.“ (Eggert 2018: 24) So kann auch von einer symbolischen Funktion gesprochen werden. Im Folgenden werden die hier genannten formalen und funktionalen Aspekte zur Orientierung der Analyse dienen.

2.2 Deutsch-polnische Grenzregion

Zur Sprachmischung in der deutsch-polnischen Grenzregion als interlinguale Strategie hat Jańczak einige Untersuchungen durchgeführt. So kann man spontanen Kodewechsel bzw. Sprachmischungen bei Einwohnern polnischer Grenzorte beobachten, wenn sie in Kontakt mit Deutschen treten, z. B. auf Deutsch nach dem Weg gefragt werden. Im folgenden Beispiel (aus Jańczak 2018a: 210–211) kommen im deutschen Satz wiederholt polnische Wörter vor. Das Wort „Restauration“ ist ein Übersetzungsversuch vom polnischen „restauracja“ (Restaurant).

> Beispiel 1 (Transkription vereinfacht; Deutsch ist kursiv, Polnisch ist unterstrichen; in [ ] deutsche Übersetzung bzw. Erläuterung)
> *Bitte fahren Sie* <u>na</u> [nach] *links* <u>i</u> [und] *gradeaus. Gradeaus* <u>i na</u> [und nach] *links* Restauration *schreiben (…)* <u>To jest</u> [Das ist] *drei, vierzig eh vier eh vier hunde vierhunde Meta (…)*

Im Gegensatz zu solchen spontanen Sprachmischungen auf der Straße kann man bei den im Handels- und Dienstleistungssektor arbeitenden Personen auf polnischer Seite eine gewisse Routinisierung der Sprachmischung beobachten, wie z. B. auf den Grenzmärkten. Jańczak (2018b: 95) schreibt: „To adapt to

the (predicted) language of the buyers most vendors try to speak German. However, the lack of knowledge of the language results in a frequent code-change on the intra-sentential and intra-lexical level." Hier einige Beispiele auf der Satz- und Wortebene (aus Jańczak 2018b: 95–98):

> Beispiel 2 (Transkription leicht geändert)
> Chcesz [Möchtest du] *auch probieren Schinken?* Nie [Nein], *ja?* No [Na] *bitte!*
> A [Und] *Junge!* Bo dla [Weil für] *Mädchen* to są jeszcze takie *Pupy* [das sind noch solche Puppen] *(…) Das ist* takie [so] *gut, gucken!*
> *Frau*eczka [Diminutiv]; *Käseschin*eczken; *Zigaret*ki [Diminutiv]; Krop*chen* [kropki = Tupfen]

Trotz der fortgeschrittenen Routinisierung in der Marktsprache schätzt Jańczak, dass man nicht von einer Mischsprache (*fused lect*) sprechen kann, da noch keine festen grammatischen Regelmäßigkeiten ersichtlich sind (Jańczak 2018b: 100). In den von Jańczak untersuchten Situationen kann man davon ausgehen, dass es sich im Prinzip um einfügende Kodemischung (*insertional code-mixing*) handelt, bei der „separate constituents from language B are inserted into a frame constituted by the rules of language A" (Muysken 2007: 320). Deren Funktion ist eher praktisch, um sprachliche Lücken zu füllen. Die eigenartige Sprechweise mag jedoch auch symbolische Wirkung für die Deutschen haben, indem signalisiert wird, dass man sich auf polnischer Seite befindet.

3. BEISPIELE AUS DER DEUTSCH-POLNISCHEN ZUSAMMENARBEIT

Nun stellt sich die Frage, ob Sprachmischungen auch bei höherem Sprachniveau und von deutscher Seite her vorkommen. Um diese Frage zu beantworten, möchte ich im Folgenden aus der Feldforschung Beispiele aus Organisationen und Projekten auf deutscher Seite vorstellen.

3.1 Jugendorchester

Als erstes betrachten wir ein Beispiel aus der grenzüberschreitenden Zusammenarbeit, das deutsch-polnische Jugendorchester, in dem deutsche und polnische junge Musiker gemeinsam spielen. Die Dirigenten kommen auch aus Deutschland und Polen. Bei den Proben war die Grundstruktur des Sprachgebrauchs beim deutschen und polnischen Dirigenten im Prinzip ähnlich: größtenteils wird Deutsch verwendet, mit polnischen und englischen Elementen. Dies entspricht den sprachlichen Voraussetzungen der Mitglieder. Laut Aussage eines Mitglieds sehen die sprachlichen Voraussetzungen so aus: „Die Polen können alle etwas Deutsch. Die Deutschen fast nichts [d. h. fast kein Pol-

nisch]." (Interview, 14.4.2013) Hier betrachten wir Beispiele des deutschen Dirigenten, der immer wieder polnische Wörter (meist Zahlen) und Phrasen (Wendungen) in seine Anweisungen einbrachte. Nach eigenen Angaben verfügt der Dirigent über elementare Polnischkenntnisse.

Beispiel 3 Anweisungen des Dirigenten bei einer Probe (13.4.2013)

- *Bratsche* **always forte**. **Piano** *existiert nicht*. … **I am sorry**. Przepraszam [Entschuldigung].
- *Das muss* **fortissimo**, *das ganze Orchester*, **as much as you can**. Jeszcze raz [Noch mal].
- *Vier Takte und dann kein Auftakt*, **no** przedtakt [Auftakt], *sondern* **directly** dwa pięć sieść [zwei fünf sechs].

Nach Muyskens Kategorisierung kann diese Art von Sprachmischung als einfügende Kodemischung betrachtet werden, die auf inter-sententieller und inter-lexikaler Ebene stattfindet. Auffallend ist, dass Polnisch oft am Ende einer Aussage kommt, die Einfügung also eher eigenständig ist als ins Deutsche eingebettet. Durch eine solche geschickte Mischung mit einfachen Wörtern kann funktional eine gewisse kommunikative Effizienz erreicht werden, das Wichtigste allen verständlich zu machen, ohne alles wiederholen zu müssen. Auf symbolischer Seite wird dabei auch die Wertschätzung beider Sprachgruppen und das Gemeinschaftsgefühl gefördert, da sich deutsche und polnische Mitglieder direkt angesprochen fühlen, mit dem neutralen Englisch und Musikitalienisch als Verbindung (im Beispiel oben fett gedruckt).

3.2 Kooperationszentrum

Das nächste Beispiel kommt von einer grenzüberschreitenden Organisation. Es handelt sich um das Kooperationszentrum der Doppelstadt. Hier verfügen alle Mitarbeitenden über hohe Sprachkenntnisse in beiden Sprachen. Der Leiter erklärte die Situation so: „Wir sprechen alle Deutsch und Polnisch (…) jeder weiß, es ist völlig egal in welcher Sprache ich spreche." (Interview, 2.4.2013)

Hier soll das Beispiel einer Arbeitssitzung vorgestellt werden (14.5.2013). An dieser Sitzung nahmen zwei Deutsche und vier Polen teil. Eine Deutsche und zwei Polen äußerten sich vorwiegend in der jeweiligen Muttersprache. Ein anderer Deutscher und zwei Polen wechselten dagegen häufig zwischen den beiden Sprachen. Die Kommunikation verlief teilweise als rezeptive Zweisprachigkeit (Kimura 2018). Keine Person drückte sich jedoch nur in der Muttersprache aus. Dem Teilnehmeranteil entsprechend dominierte in der Sitzung Polnisch, es gab jedoch auch Sequenzen, in denen längere Zeit auch von polnischen Teilnehmenden Deutsch gesprochen wurde.

Die Analyse der Stellen, bei denen es zum Sprachwechsel kam, ergab drei Sorten von Anlässen zum Sprachwechsel. (1) Beim Themenwechsel. Die Signalisierung des Themenwechels ist eine bekannte Funktion des Kodewechsels. (2) Bei Wortmeldung derjenigen Deutschen oder Polen, die eher die eigene Sprache benutzen. Danach wurde dieselbe Sprache auch durch andere beibehalten. (3) Wenn ein Thema genauer erläutert werden sollte, wurde in die Muttersprache des Sprechenden gewechselt. Das zeigt, dass auch bei hohem Sprachniveau die Muttersprache, oder vielleicht besser die Sprache, in der man sozialisiert wurde, einen Vorrang beim nuancierten Ausdruck hat. Folgender Ausschnitt aus dem Anfang der Sitzung enthält alle drei Anlässe, die jeweils mit der entsprechenden Nummer markiert sind. Mehrere Anlässe können auch zusammenwirken.

Beispiel 4 (D: Deutscher, P: Pole)

D: *[Zuerst wurde der Gast, d. h. der Autor dieses Beitrags, auf Deutsch vorgestellt.]*

(1) Ok, zaczynamy od dnia Europy. Proponuję tak, żebyśmy zbierali wszystkie plusy i minusy [Ok, wir beginnen mit dem Europatag. Ich schlag vor, dass wir alle Plus und Minus sammeln.] (…) (1)(3) *Ich denke, das ganze Szenario (…) [erläutert die eigene Meinung]*

P: (2) [Kommentare dazu auf Polnisch.]

D: Czyli, to wszystko („,) znacznie na plus. [Also, das ist alles (…) erheblich zum Plus.] (…)

(1) *Wie die ganzen Veranstaltungen dann gelaufen sind (…) Was nicht gut funktioniert hat, ist (…)*

P: (2) Na początku. [Am Anfang]

D: Na samym początku. (…) Ja uważam, że tutaj, w tej sytuacji, mieliśmy bardzo dużo szczęścia, że nie doszło do większych, [Ganz am Anfang. Ich meine, dass hier, in dieser Situation, hatten wir sehr großes Glück, dass es nicht kam zu größeren] (3) no *Protesten, Irritationen, aus dem Grunde, (…)*

Hierbei handelt es sich eindeutig um abwechselnde Sprachmischung (*alternational code-mixing*, „Chunk of A and B in alternation“ (Muysken 2007: 332)) auf grundsätzlich intersententioneller Ebene. Als praktische Funktion kann die Markierung des Themenwechsels und die kommunikative Bequemlichkeit, nämlich das Antworten in derselben Sprache oder Gebrauch der Muttersprache, genannt werden. Auf symbolischer Seite wird die Gleichberechtigung beider Sprachgruppen erreicht, da keine Sprache als Grundsprache dominiert.

3.3 Nowa Amerika

Abschließend betrachten wir ein spezielles grenzüberschreitendens Projekt. So wie das Projekt im Ganzen, so ist auch dessen sprachlicher Aspekt eher eine künstl(er)i(s)che Erfindung des Initiators. Die hier genannte Mischspra-

che kann also eher als Sprachprojekt denn als tatsächliche Sprache bezeichnet werden. Aus Sicht der Sprachmischung verdient dieses Projekt jedoch besondere Beachtung, da hier aus deutscher Initiative aufgrund einer hohen Sprachkompetenz Sprachmischung vorgeführt wird. Es handelt sich um das soziale Kunstprojekt „Nowa Amerika", das sich zum Ziel gesetzt hat, das in zwei Staaten geteilte Gebiet östlich und westlich der Oder und Neiße durch ein Netzwerk der grenzübergreifenden Zusammenarbeit als gemeinsame Region aufzufassen und dadurch eine neue Identität zu schaffen. Es ist die Erweiterung der „Słubfurt"-Initiative, die versucht, die beiden Grenzstädte näher zu bringen. Der Name des Projekts soll daher kommen, dass Friedrich der Zweite von Preußen einst in dieser Gegend die Sumpf- und Moorlandschaft trockenlegen ließ, um neues Land zu gewinnen. Statt nach Amerika auszuwandern, sollte man sich lieber hier niederlassen. Der Initiator, der Künstler Michael Kurzwelly, schreibt (Kurzwelly 2014: 5):

> „Hier die Deutschen, dort die Polen, das gibt es nicht mehr bei uns. Wir sind Nowo-Amerikanerinnen und Nowo-Amerikaner mit post-polnischem, post-deutschen und vielen weiteren Migrationshintergründen. Wir haben einen neuen Raum im Zwischenraum gegründet, der die Dialektik zwischen zwei nationalstaatlichen Gesellschaften aufhebt."

Als eines der wesentlichen Elemente, die die beiden Seiten der Grenzregion trennt, aber auch verbinden kann, spielt die Sprache eine nicht zu übersehende Rolle in der Konzeption dieses Projektes. Bei der Vorstellung des Projekts wird nach der Einführung sogleich die Sprache erwähnt:

> „Nowa Amerika ist ein Raum zum Denken, Träumen und zum Entdecken. Deswegen bildet sich eine neue Sprache heraus – Słubfurtisch/Nowoamerikanisch – eine Synthese der deutschen und der polnischen Sprache, und manchmal auch anderen Sprachen." (Kurzwelly 2012: 16)

Hier ein Beispielsatz (http://www.nowa-amerika.eu/informacjonen/nowa-amerika/):

> „NOWA AMERIKA *wurde auf einem* zakonspirowanym [geheimen] *Treffen* założona w dniu [gegründet am Tag] 20. *März* 2010. *(…)* Zapraszamy do [Ich lade ein zur] *Entdeckungsreise* po naszej [durch unser] *‚Land'."*

Während hier interlexikal gemischt wird, findet man bei „Nowoamerikanisch" auch intralexikalische Mischungen (kombinierte Wortschöpfungen). Im Ereigniskalender von Nowa Amerika 2013 befindet sich ein „Vorstęp" [Vorwort + wstęp] in drei Sprachen: Nowoamerikanisch, Deutsch und Polnisch (Kurzwelly 2013: 3). Folgender Satz ist eine Kostprobe vom nowoameri-

kanischen Text (in Klammern sind die originalen Wörter auf Deutsch und Polnisch hinzugefügt):

> *Der Kalenderz* [Kalender + kalendarz] 2013 ma [soll] *Ihnen* pomóc przy [helfen beim] *find*owaniu [Finden + znajdowaniu] *einen interess*ując*en* [interessanten + interesujący] szlak [Weg] *durch Zeit und* przestrzeń [Raum] *von* Nowa Amerika.

Im „Kalenderz" gibt es zu jedem Monat dreisprachige „Vokabeln und Redewendungen". Bei „*Ja*czeń" [Januar + styczeń] findet man u. a. folgende Redewendungen (Kurzwelly 2013: 12):

> Szczęś*liches Neues* Rok! [Ein glückliches Neues Jahr! + Szczęśliwego Nowego Roku!]
> *Trink*niesz *ein gla*szek szamp*ekt*? [Trinkst du ein Glas Sekt? + Wypijesz kieliszek szampana?]

Hier wird absichtlich inter- und intralexikal gemischt. Bei den Ortsnamen, die auch die nationale Trennung überwinden sollen, wird ebenfalls kombiniert: Słub*furt* [Słubice + Frankfurt], *Szczettin* [Stettin + Szczecin], *Zgörzelic* [Görlitz + Zgorzelec], *Odera* [Oder + Odra], *Nyße* [Neiße + Nysa] usw.

Wie weit ist „Nowoamerikanisch" jedoch real im Gebrauch? An diesem Kunstprojekt, das sich als „Wirklichkeitskonstruktion" versteht, haben sich bisher verschiedene Kunstschaffende, Studierende und interessierte Bürger der Grenzregion beteiligt. Die Treffen sind grundsätzlich zweisprachig, meist mit Dolmetschern, zum Teil mit rezeptiver Zweisprachigkeit (Kimura 2018). Der Initiator ist fast der einzige, der längere Phrasen auf „Nowoamerikanisch" vorbringt, und das auch nicht bei der Diskussion oder Gesprächen, sondern meist eher bei Begrüßungen, Einleitungen und Danksagungen, wie: „*Sehr* szanowni [geehrte] *Damen und* panowie [Herrn]" (7.5.2013) oder „Dziekuję [Danke] *sehr, und jetzt wünsche ich uns allen* smacznego [guten Appetit]. Dziękuję [Danke] *an den* tłumacz [Dolmetscher]." (9.2.2913) Schriftlich tauchen bei Präsentationen, Tagungsunterlagen oder Dateinamen Aufschriften wie „*PROZEDURA*" [Prozedur + procedura] oder „*tages*porządek" [Tagesordnung + porządek obrad], „*organiza*cj*on*" [Organisation + organizacja], „zaprosz*ladung*" [Einladung + zaproszenie] oder „*anmeld*szenie" [Anmeldung + zgłoszenie] auf. Durch diese Zusammensetzungen kann auch Platz gespart werden. Am deutlichsten ist diese Funktion im Netzauftritt (http://www.nowa-amerika.eu/), bei dem die Überschriften auf „Nowoamerikanisch" bezeichnet sind.

Die Mischform bei Nowa Amerika stellt eine kongruente Lexikalisierung (*congruent lexicalization*, „Mostly shared structures of A and B, with fairly random lexicon from both A and B" (Muysken 2007: 332)) auf intrasententieller

und intralexikaler Ebene dar. Funktional steht die symbolische Seite, die Konstruktion einer gemeinsamen Identität, durch den schriftlichen Gebrauch auch optisch verdeutlicht, im Vordergrund. Der praktische Nutzen, die Vermeidung der Verdoppelung, darf jedoch auch nicht übersehen werden.

4. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Durch diese Untersuchung konnte gezeigt werden, dass Sprachmischung als interlinguale Strategie in elementaren bis anspruchsvollen Sprachsituationen angewandt werden kann. Durch die hohe Variierbarkeit der Form stellt Sprachmischung eine instabile, jedoch kreative interlinguale Strategie dar. Funktional kann sie einen Beitrag zur Maximierung der Kommunikationseffizienz einerseits und zur Bildung von gemeinsamen Identitäten andererseits leisten.

Bezüglich der Form zeigen die Daten der Untersuchungen von Jańczak eine asymmetrische Sprachmischung. Bei den vom Autor untersuchten Beispielen wurden dagegen Tendenzen zum symmetrischen Gebrauch beobachtet. In allen untersuchten Bereichen konnten praktische und symbolische Funktionen festgestellt werden. Deren Proportion kann jedoch als unterschiedlich eingestuft werden. Während auf dem Markt die praktische Funktion überwiegt, steht bei Nowa Amerika die symbolische Funktion im Vordergrund. Bei den Organisationen sind beide Aspekte wohl eher ausgewogen.

Für die künftige Forschung stellt sich erstens die Frage, wie die Form der Mischung mit der Funktion zusammenhängt. Die Ebene der Sprachmischung (inter- oder intra-sententionell/lexikal) sollte dabei auch beachtet werden. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob Sprachmischung auch in anderen Bereichen in der Grenzregion vorkommt. Ein Vergleich mit anderen (Grenz-)Regionen wäre auch von Interesse. Schließlich wäre zu fragen, inwieweit Sprachmischung als Ansatz der Verständigung für den Sprachunterricht relevant sein könnte. Bekanntlich herrscht im Sprachunterricht besonders stark das „sprachliche Reinheitsgebot“. In der Praxis wird Sprachmischung jedoch häufig eingesetzt. Wie kann dieser Diskrepanz begegnet werden?

BIBLIOGRAPHIE

Auer, Peter (1999): From code-switching via language mixing to fused lects: toward a dynamic typology of bilingual speech. *International Journal of Bilingualism* 3:4, 309–332.

Backus, Ad / Marácz, László / ten Thije, Jan D. (2011). A Toolkit for Multilingual Communication in Europe: Dealing with Linguistic Diversity. In: Jørgensen, J. Normann (red.): *A Toolkit for Transnational Communication in Europe*, Copenhagen: University of Copenhagen, Faculty of Humanities, 5–24.

Eggert, Elmar (2018): Verwendungsweisen und Bewertungen der „Mischsprachen" *Spanglish* und *Portuñol.* In: Burkard, Thorsten / Hundt, Markus (Hg.): *Sprachmischung – Mischsprachen. Vom Nutzen und Nachteil gegenseitiger Sprachbeeinflussung*, Berlin: Peter Lang, 15–37.

Jańczak, Barbara A. (2018a): Linguistische „Grenzschaften": Kommunikationsstrategien in der deutsch-polnischen Grenzregion am Beispiel von Bewohnern der polnischen Städte Zgorzelec und Łęknica. In: Hufeisen, Britta et al. (Hg.): *Sprachbildung und Sprachkontakt im deutsch-polnischen Kontext*. Berlin: Peter Lang, 189–217.

– (2018b): Borderlands as Spaces of Transition. The Communication of Polish Vendors in the German-Polish Border Region by the Example of Forms of Address. In Jańczak, Barbara A. (ed.): *Language Contact and Language Policies Across Borders*, Berlin: Logos, 89–103.

Kimura, Goro C. (2018): Rezeptive Zweisprachigkeit in der deutsch-polnischen Grenzregion. In: Hufeisen, Britta et al. (Hg.): *Sprachbildung und Sprachkontakt im deutsch-polnischen Kontext*. Berlin: Peter Lang, 219–240.

– (2019): Interlinguale Strategien im Vergleich: allgemeine Eigenschaften und deutsch-polnische Anwendungen. In: Brosch, Cyril R. / Fiedler, Sabine (Hg.): *Jahrbuch der Gesellschaft für Interlinguistik,* 43–57.

Kurzwelly, Michael (Koordinator) (2012): *Nowa Amerika 2013 (Kalenderz)*, Słubfurt e. V.

Kurzwelly, Michael (Red.) (2014): *Nowa Amerika. Ein Land dazwischen | Kraj pomiędzy,* Słubfurt e. V.

Muysken, Peter (2007) Mixed codes. In: Auer, Peter / Li, Wei (eds.) *Handbook of Multilingualism and Multilingual Communication*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 315–339.

Muttersprachliche Fehlerlinguistik: Was man aus Fehlern nicht alles lernen kann!

Sabine Randhage (Hokkaido University, Sapporo)

1. Kontrastive Linguistik/Fehlerlinguistik

Die Fehlerlinguistik wird gemeinhin als Unterbereich der kontrastiven Linguistik betrachtet und dem Deutschen als Fremdsprache zugeordnet, wo sie v. a. zur Fehleranalyse betrieben wird. Dabei werden zunächst zwei Sprachsysteme miteinander verglichen, um deren evtl. bestehende Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu finden, nachfolgend zu analysieren und auch zu interpretieren. Auf diese Weise sollen etwaige Probleme bzw. potenzielle Fehlerquellen der Angehörigen des einen Sprachsystems beim Erlernen eines anderen Sprachsystems bestimmt und durch geeignete sprachdidaktische Methoden minimiert oder gar eliminiert werden. Desgleichen können so die Fehler der Sprecher einer bestimmten Sprache beim Erlernen des Deutschen viel besser verstanden werden (vgl. Graefen/Liedke 2012: 44ff.).[1]

Während demnach die fremdsprachliche Fehlerlinguistik bemüht ist, Fehler in der Anwendung einer Fremdsprache auf die Differenzen zur jeweiligen Muttersprache zurückzuführen, hat sich die muttersprachliche Fehlerlinguistik bisher nur kleineren Teilbereichen wie den „Versprechern“ oder „Verlesern“ gewidmet (vgl. Wiedenmann 1992, Meringer/Mayer 1978). Dabei kann die Analyse von muttersprachlichen Fehlern und des, gegenüber diesen Fehlern, mitunter gezeigten Grades der Toleranz und Akzeptanz wesentliche Erkenntnisse bspw. zu sprachhistorischen Entwicklungen und den kognitiven Verarbeitungsprozessen der Muttersprache vermitteln.

Fehler können bekanntermaßen in den verschiedensten Bereichen von Sprache auftreten. Dabei wird im Rahmen einer klassischen Fehleranalyse im Zweit- bzw. Fremdspracherwerb zunächst der Fehler festgestellt und nach dessen möglicher Ursache geforscht. Anschließend wird der Fehler charakterisiert und evtl. korrigiert und es wird ggf. weiteren Fehlern durch sprachdidaktische Maßnahmen prophylaktisch entgegengewirkt (vgl. Kleppin 1998, Kleppin 2001: 987ff.).

[1] Zahlreiche kontrastive Analysen zwischen dem Deutschen und vielen verschiedenen Einzelsprachen lassen sich auch bei Helbig u. a. (2001a): 324ff. finden.

2. FEHLER VS. ABWEICHUNG

Aber auch in Bezug auf die eigene Muttersprache ist das Thema sprachlicher Abweichungen von fortwährender Brisanz gekennzeichnet, da Sprache als meistgewähltes Medium menschlicher Kommunikation einerseits auf allgemeingültigen und anerkannten Regeln basiert, andererseits aber auch Abweichungen von diesen Regeln toleriert. Diese Abweichungen wiederum sind nicht durchweg negativ zu betrachten, da ihnen in ganz unterschiedlichen Bereichen auch positive Funktionen innewohnen können. Sie sind somit Fehler mit Funktion. Die Forschung befasst sich jedoch vorzugsweise mit den Regeln und nicht oder nur am Rande mit den Abweichungen. Daher wurden diese bisher nicht als eigenständiger Forschungsbereich betrachtet, sondern ganz im Sinne der kontrastiven Linguistik lediglich den jeweils geltenden Regeln gegenübergestellt (vgl. Cherubim 1980: VII).

Im Zusammenhang mit den Abweichungen muss jedoch zwischen akzeptablen und inakzeptablen Abweichungen unterschieden werden, wobei im Falle inakzeptabler Abweichungen auch von Fehlern gesprochen werden sollte:

> „Als F. [Fehler, Anmerkung S. R.] werden i. d. R. Abweichungen von geltenden Normen und/oder Verstöße gegen die sprachliche Richtigkeit und Angemessenheit bezeichnet. […]“ [Kleppin 2010: 79]

Akzeptable Abweichungen finden sich z. B. bei Sprechern von Dia- oder Soziolekten bzw. sozialen Varietäten, wobei die Realisierung derartiger Abweichungen durch den Hörer zu einer augenblicklichen soziokulturell-bewertenden Einordnung des Sprechers führen kann, unabhängig davon, ob diese eigentlich zutrifft oder nicht. Doch lassen sich auch andere Rückschlüsse ziehen, z. B. auf das Alter oder den Grad der Bildung des Sprechers bzw. Schreibers sowie auf die Entstehenssituation der mündlichen oder schriftlichen Äußerung (vgl. Dittmar/Schmidt-Regener 2001: 524ff.). Daneben finden sich akzeptable Abweichungen z. B. ebenso bei intendierten Fehlern in der Werbesprache, die der Aufmerksamkeitssteigerung oder der Texteffizienz dienen.[2] Doch auch über die Werbung hinaus wohnt den eigentlich inakzeptablen Abweichungen einiges Potential inne, werden diese doch gerne einmal bemüht, um bspw. mehr oder weniger sinnvolle Reformen der Orthographie zu rechtfertigen (vgl. o. A. 2006: 2, 5).

[2] Viele dieser intendierten Abweichungen lassen sich in der Gestaltung von Werbeslogans finden. Für die west- bzw. gesamtdeutsche Werbung vgl. Janich 2005: 48ff. und 101ff., für die Werbung in der ehemaligen DDR vgl. Randhage 2013: 361ff., bes. 367ff.

Die inakzeptablen Abweichungen im muttersprachlichen Sprachgebrauch können alle Bereiche einer Sprache betreffen: v. a. die Lexik, Morphologie, Orthografie, Phonetik oder auch Stilistik. Es gibt somit keinen Bereich, der vor muttersprachlichen Fehlern sicher ist. Dabei werden Fehler im kindlichen Erst- sowie im kindlichen und erwachsenen Zweit- bzw. Fremdspracherwerb zumeist in Kompetenz- und Performanzfehler unterteilt. Kompetenzfehler (auch errors genannt) werden mit dem erst bzw. noch nicht erreichten Sprachniveau begründet, während Performanzfehler (auch mistakes genannt) der falschen Anwendung eigentlich schon bekannter Normen und Regeln zugeschrieben werden (vgl. Ramge 1980: 2, Kleppin 2001: 988f.). Für erwachsene Muttersprachler nimmt man aber oftmals nur Performanzfehler an und erklärt Kompetenzfehler als „Regelfehler(n) bei kompetenten Sprechern, die mit dem Regelsystem dialektaler, soziolektaler, situativer Sprachvariation innerhalb einer Sprache zusammenhängen…" [Ramge 1980: 2]. Dennoch scheint es nicht gerechtfertigt, allen Muttersprachlern die gleiche Stufe der Kompetenz zuzusprechen, denn auch innerhalb des Bereichs muttersprachlicher Kompetenz treten mitunter erhebliche Unterschiede zutage. Es sollte daher beachtet werden, dass auch Muttersprachler sowohl Kompetenz- als auch Performanzfehler machen können und sich die Kompetenzfehler nicht durchweg mit dem dia- oder soziolektalen Hintergrund des Muttersprachlers erklären lassen.

3. MÖGLICHE URSACHEN VON ABWEICHUNGEN BZW. FEHLERN BEI MUTTERSPRACHLERN

Der interessanteste Aspekt der Beschäftigung mit muttersprachlichen Abweichungen bzw. Fehlern ist die Forschung nach den möglichen Ursachen dieser Differenzen zum ehedem postulierten Standard.[3]

3.1 Performanzfehler

3.1.1 Fehler durch Versprechen oder Verlesen

Häufige Fehler im mündlichen Sprachgebrauch, wie sich zu versprechen oder zu verlesen, sind eindeutige Performanzfehler eines eigentlich kompetenten Muttersprachlers. Diese Kompetenz und im Zweifelsfall die Reaktion des kommunikativen Gegenübers führen zumeist umgehend zur Selbstkorrektur (vgl. Wiedenmann 1992, Meringer/Mayer 1978):

[3] Die nachfolgend aufgeführten Fehlerkategorien und die darin benannten Beispiele erheben keinesfalls den Anspruch einer vollständigen Auflistung, sondern sind vielmehr als erster Einblick in das Themengebiet zu verstehen.

„Dann bedarf es nur noch eines kleinen Sprühens sozusagen in die gludernde Lot, in die gludernde Flut … in die lodernde Flut! Wenn ich das sagen darf.“ [Zitat von Edmund Stoiber, In: o. A. 2017]

3.1.2 Flüchtigkeit

Fehler durch Flüchtigkeit resultieren oft aus der Eile und passieren zumeist immer dann, wenn die Hände langsamer schreiben als das Gehirn denkt und/oder aber das Gehirn in seinem Streben nach Perfektion den Fehler automatisch verbessert und der Fehler beim Korrekturlesen so erst gar nicht bemerkt wird: z. B. *Tapfelapfel oder *Sommerfeilchen [Sick 2010: 35, 38].

3.1.3 Fehler durch Konfusion – Rechtschreibreform

Eine weitere Fehlerquelle, die v. a. in der jüngeren Geschichte für eine Vielzahl sprachlicher Gebrechen verantwortlich zeichnet, ist die Konfusion durch zahlreiche Regeländerungen und/oder Klarheit beseitigende Doppelregelungen in der Rechtschreibung. Hier zeigt sich, dass gerade die älteren Jahrgänge, die in der Schule zunächst noch die alte Rechtschreibung gelernt haben, zunehmend verwirrt sind und mitunter zu extremen Korrekturen oder Mischschreibungen neigen: z. B. *Varietée.

3.2 Kompetenzfehler

3.2.1 Fehler durch mangelnde Regelkenntnis

Auch Muttersprachler produzieren sprachliche Abweichungen von der als Standard deklarierten Norm, wenn ihre muttersprachliche Kompetenz unzureichend entwickelt ist. Dies passiert auch, ohne dass körperliche oder geistige Beeinträchtigungen vorliegen (vgl. Ramge 1980: 1). Die Fehler beruhen auf den unterschiedlichsten Ursachen und können z. B. auf regionale Besonderheiten, eine mangelhafte Schulbildung oder aber ein mit der Zeit verändertes Kommunikationsverhalten zurückgeführt werden (I-Net, Chat, Social-Media-Plattformen…). Daneben kann ebenso ein trügerisches Sprachgefühl zu Fehlern führen. „Das gefühlte Komma“ [Sick 2004] in der Zeichensetzung ist hierfür geradezu ein Paradebeispiel.

3.2.2 Fehler durch Hyperkorrekturen

Hyperkorrekturen als Ergebnis einer Übergeneralisierung geltender Regeln können sowohl zwischen verschiedenen Soziolekten als auch zwischen Dialekt und Standardsprache (*Küste statt Kiste [Sick 2010: 73]) oder aber als Interferenzphänomen zwischen Mutter- und Fremdsprache auftreten (vgl. Ammon 2010).

3.2.3 Fremdsprachliche Einflüsse als Fehlerquelle – Interferenzen

Nah beieinander liegende Sprachgebiete und/oder eine hohe Anzahl entsprechender Fremdsprachenlerner begünstigen die Ausprägung von Interferenzen. Für das Deutsche kann in Abhängigkeit von der jeweiligen Sprechergruppe neben dem Englischen auch das Türkische, Arabische oder Italienische angeführt werden, wobei die ersten beiden oftmals mit Bezug auf die sogenannte Kanak Sprak (vgl. Zaimoğlu 2004) oder das Kiezdeutsche genannt werden. Im Resultat zeigt sich, dass vom Englischen her v. a. die Schreibung mit Leerstelle, die Wortstellung im Satz oder aber die Pluralbildung für Abweichungen verantwortlich zeichnen, während die anderen Sprachen zur Vermischung der Lexik, dem Weglassen von Artikeln oder der Entwicklung mannigfacher Pluralvarianten beitragen können. Daneben kann aber auch eine Mischung aus verschiedenen Spracheinflüssen entstehen: z. B. *Celebraichen oder Snäckeria [Sick 2010: 62, 68].[4]

3.2.4 Fehler als Resultat fehlenden Weltwissens

Unsere moderne Gesellschaft wird gern als Informationsgesellschaft bezeichnet, und die Zeit, in der wir leben, gilt gar als Informations-, Computer- oder Digitalzeitalter. Dennoch muss dies nicht unbedingt mit einem Gewinn an Wissen innerhalb der Gesellschaft einhergehen. Ganz im Gegenteil: Es wird zunehmend deutlich, dass allein der erleichterte Zugang zu vielfachen Informationen nicht automatisch in deren Abruf resultiert. Gerade die modernen Medien verwöhnen die Menschen und verleiten diese zum Lernverzicht, denn all das, was man nicht weiß, kann man ja „googeln“. Es kann durchaus problematisch werden, wenn man nicht weiß, dass man nichts weiß und sich auch nicht zum Nachfragen oder -schlagen animiert fühlt, was mitunter in recht skurrilen und v. a. semantischen Fehlern resultiert: *Schweinenacken, vom Rind mit Knochen [Sick 2010: 119]. Darüber hinaus trägt oftmals ebenso der scheinbar blinde Glaube an die WORD-Rechtschreibprüfung zu einem fehlerhaften Sprachgebrauch in schriftlichen Texten bei.

3.3 Intendierte Abweichungen

3.3.1 Grafische Gründe für Abweichungen

Abweichungen von der Norm aus grafischen Gründen finden sich hauptsächlich auf Produktverpackungen oder Plakaten. Sie betreffen zumeist recht kurze sprachliche Äußerungen in einem räumlich begrenzten Umfeld. Liegen

[4] Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine bewusste Sprachmischung zur Geschäftsnamengestaltung.

die Gründe für die Abweichung auf der Hand, fällt es hier schwer, von einem Fehler zu sprechen. Häufig ist aber auch beim besten Willen kein rationaler Grund erkennbar. Gerade dann ist es umso ärgerlicher, dass diese Abweichungen so oft vorkommen. Da es sich hierbei um öffentliche Texte handelt, werden sie in der Annahme vermeintlicher Korrektheit zunehmend in ihrer Fehlerhaftigkeit reproduziert und tragen so erheblich zur Verwirrung der Sprachbenutzer bei, für die nämlich oft nur sehr schwer einzusehen ist, dass öffentliche Texte gleich welcher Art fehlerhaft sein können: z. B. *Hochzeits Suppe (Knorr) oder *Frühlings Suppe (Maggi).

3.3.2 Fehler mit Funktion

Eine überaus interessante Gruppe von Abweichungen ist die der Fehler mit Funktion im mündlichen Sprachgebrauch. Diese betrifft v. a. die syntaktischen Fehler, die sich in der Hauptsatzwortstellung nach nebensatzeinleitender Konjunktion (z. B. weil) zeigen. Dass solchen v. a. im Schriftlichen als Fehler zu betrachtenden Abweichungen aber tatsächlich eine Funktion innewohnen kann, die es zunehmend erschwert, sie einfach als Fehler zu deklarieren, wird auch an der nebensatzeinleitenden Konjunktion „obwohl“ sehr deutlich. Hier führt die eigentlich falsche Wortstellung zu einer Korrektur des Satzinhalts und somit zu einer neuen Bedeutung der Aussage (vgl. Günther 2005: 50ff.), weshalb es an dieser Stelle gerechtfertigt erscheint, von der Abweichung als Mittel zur Funktionserweiterung einer bestehenden Paradigmenklasse zu sprechen.

I. Ich bestelle noch einen Kaffee, obwohl ich schon zwei getrunken habe. [Person bestellt 3 Tassen Kaffee]
II. Ich bestelle noch einen Kaffee, obwohl… ich habe schon zwei getrunken. [Person bestellt 2 Tassen Kaffee]

4. WAS MAN AUS ABWEICHUNGEN UND FEHLERN NICHT ALLES LERNEN KANN!

Abweichungen und Fehler ermöglichen allein schon durch ihr Vorhandensein einen differenzierten Blick auf die eigene Muttersprache. Der Blick wird dabei sogar geschärft, die muttersprachliche Sensibilität erhöht und die allzeit bohrende Frage nach dem „Warum“ der Abweichungen und Fehler, und damit nach deren vielfältigen Ursachen, trägt maßgeblich zu einem besseren Verständnis der eigenen Muttersprache bei. In diesem Zusammenhang ist es unabdingbar, die besagten Abweichungen und Fehler nicht nur als singuläres Phänomen an sich, sondern immer auch als Indikatoren zu verstehen, die auf ein größeres Ganzes verweisen.

Eine intensive Beschäftigung mit den Abweichungen von der Muttersprache kann so bspw. dazu beitragen, in zukünftigen Reformen die Rechtschreibung tatsächlich zu erleichtern und Konfusionen zu vermeiden, indem Fehlerquellen beseitigt und der gesellschaftliche Sprachwandel nicht nur besser verstanden, sondern evtl. auch zielsicherer vorausgesagt werden kann. Des Weiteren könnte sich der Schulunterricht auf die als besonders häufig konstatierten Fehler konzentrieren und damit effektiver werden. Desgleichen könnten Rechtschreibkorrekturprogramme für das digitale Schreiben optimiert werden.

Darüber hinaus ermöglicht die muttersprachliche Fehlerlinguistik einen dezidierten Blick auf die Sprachverarbeitung im menschlichen Gehirn. Dies kann insbesondere in Fällen von Sprachentwicklungsstörungen oder Sprachverlusterscheinungen durch körperliche Ursachen, wie bei der Aphasie nach einem Schlaganfall, dazu beitragen, durch geeignete Methoden und Therapien einen schnelleren Wiederherstellungserfolg zu erzielen. Hier ergeben sich speziell für die Zukunft große Entwicklungsperspektiven im Bereich der muttersprachlichen Fehlerlinguistik, wenn es gelingen sollte, z. B. einen Katalog sprachlicher Abweichungen und Fehler zu erstellen, der die Diagnose kognitionseinschränkender Erkrankungen, wie Alzheimer oder Demenz, erleichtert bzw. bereits in einem frühen Stadium überhaupt erst ermöglicht.

Dessen ungeachtet können Abweichungen und Fehler noch stärker als Indikatoren einer Vielzahl linguistischer und soziokultureller Phänomene und Entwicklungen innerhalb einer muttersprachlichen Gemeinschaft dienen, indem sie uns zeigen und verstehen lehren, welche Veränderungen die Sprache aufgrund welcher Umstände in der Vergangenheit durchlief, in der Gegenwart gerade durchläuft und in der Zukunft aller Wahrscheinlichkeit nach durchlaufen wird. Ein Blick auf die muttersprachlichen Abweichungen und Fehler sowie auf deren Ursachen ermöglicht es den Linguisten also, ihren Finger tatsächlich am Puls der Zeit zu haben.

LITERATURVERZEICHNIS

Ammon, Ulrich (2010): Hyperkorrektur, In: Glück, Helmut [Hrsg.] (2010): Metzler Lexikon Sprache. 4., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart. Weimar, S. 274

Barkowski, Hans / Krumm, Hans-Jürgen [Hrsg.] (2010): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen.

Cherubim, Dieter [Hrsg.] (1980): Fehlerlinguistik: Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. (Reihe Germanistische Linguistik. Band 24.)

Dittmar, Norbert / Schmitt-Regener, Irena (2001): Soziale Varianten und Normen, In: Helbig, Gerhard / Götze, Lutz / Henrici, Gert / Krumm, Hans-Jürgen [Hrsg.] (2001a): Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. 1. Halbband. Verlag Walter de Gruyter. Berlin. New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Band 19.1.), S. 520–532

Graefen, Gabriele / Liedke, Martina (2012): Germanistische Sprachwissenschaft. Deutsch als Erst-, Zweit- oder Fremdsprache. 2., überarbeitete Auflage. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen.

Günther, Susanne (2005): „Grammatikalisierungs-/Pragmatikalisierungserscheinungen im alltäglichen Sprachgebrauch. Vom Diskurs zum Standard?", In: Eichinger, Ludwig M. / Kallmeyer, Werner (Hrsg.): Standardvariation. Wie viel Variation verträgt die deutsche Standardsprache? Verlag de Gruyter. Berlin. New York. (IDS-Jahrbruch 2004), S. 41–62

Helbig, Gerhard / Götze, Lutz / Henrici, Gert / Krumm, Hans-Jürgen [Hrsg.] (2001a): Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. 1. Halbband. Verlag Walter de Gruyter. Berlin. New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Band 19.1.)

Helbig, Gerhard / Götze, Lutz / Henrici, Gert / Krumm, Hans-Jürgen [Hrsg.] (2001b): Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. 2. Halbband. Verlag Walter de Gruyter. Berlin. New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Band 19.2.)

Janich, Nina (2005): Werbesprache. Ein Arbeitsbuch. 4., unveränderte Auflage. Gunter Narr Verlag. Tübingen.

Kleppin, Karin (1998): Fehler und Fehlerkorrektur. Verlag Langenscheidt. Berlin u. a. (Fernstudieneinheit 19.)

Kleppin, Karin (2001): Formen und Funktionen von Fehleranalyse, -korrektur und -therapie, In: Helbig, Gerhard / Götze, Lutz / Henrici, Gert / Krumm, Hans-Jürgen [Hrsg.] (2001b): Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. 2. Halbband. Verlag Walter de Gruyter. Berlin. New York. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Band 19.2.), S. 986–994

Kleppin, Karin (2010): Fehler, In: Barkowski, Hans / Krumm, Hans-Jürgen [Hrsg.] (2010): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen. S. 79–80

Meringer, Rudolf / Mayer, Carl (1978): Versprechen und Verlesen: Eine psychologisch-linguistische Studie. Nachdruck der Ausgabe von 1895. Neu herausgegeben mit einer Einleitung und Bibliographie von Anne Cutler und David Fay. John Benjamins Publishing Company. Ansterdam. (Amsterdam studies in the theory and history of linguistic science. Series 2./ Classics in psycholinguistics. Series 2.)

o. A. (2006): Empfehlungen des Rats für deutsche Rechtschreibung. Teil 2: Erläuterungen und Materialien. München. Mannheim, https://www.rechtschreibrat.com/der-rat/mitteilungen/(zuletzt eingesehen am: 28.02.2020)

o. A. (2017): https://www.br.de/themen/wissen/sprechen-versprecher-freud-100.html (zuletzt eingesehen am: 28.02.2020)

Ramge, Hans (1980): Fehler und Korrektur im Spracherwerb, In: Cherubim, Dieter [Hrsg.] (1980): Fehlerlinguistik: Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. (Reihe Germanistische Linguistik. Band 24.), S. 1–22

Randhage, Sabine (2013): Werbung im Sozialismus. Eine vergleichende Analyse ostdeutscher Werbesprache. Verlag Peter Lang. Frankfurt am Main. (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte. Band 52.)

Rösler, Dietmar (1994): Deutsch als Fremdsprache. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart. Weimar. (Sammlung Metzler. Band 280.)

Sick, Bastian (2004): Das gefühlte Komma, In: https://www.spiegel.de/kultur/zwiebelfisch/zwiebelfisch-das-gefuehlte-komma-a-305063.html (zuletzt eingesehen am: 28.02.2020)

Sick, Bastian (2010): Hier ist Spaß gratiniert. Ein Bilderbuch aus dem Irrgarten der deutschen Sprache. 4. Auflage. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln.

Wiedenmann, Nora (1992): Versprecher und die Versuche zu ihrer Erklärung. Ein Literaturüberblick. Wissenschaftlicher Verlag. Trier. (Fokus. Band 9.)

Zaimoğlu, Feridun (2004): Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft. 6. Auflage. Verlag Rotbuch. Hamburg.

Leichte Sprache in Deutschland und Südkorea: Bemühungen um barrierefreie Kommunikation

Wonhyong Cho (Seoul National University)

1. Einführung

Es gibt Menschen, die ihre Muttersprache nur mit Schwierigkeiten sprechen bzw. verstehen können. Sie können selbst einfache Wörter nicht ohne weiteres lesen. Sie werden ‚Menschen mit Lernschwierigkeiten' genannt. Es ist wichtig, diesen Menschen zu helfen und ihnen das Zusammenleben zu erleichtern, denn es geht um das Menschenrecht. Jeder Mensch hat das Recht, mit anderen zu kommunizieren. Wenn jemand dieses Recht nicht genießen kann, dann sollten wir ihm helfen.

Zu diesem Ziel wurde die „Leichte Sprache" eingeführt. Bredel//Maaß (2016a) schrieben: „Leichte Sprache ist eine reduzierte Sprachvarietät, die auch Menschen mit eingeschränkter Lesefähigkeit die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben ermöglichen soll. Betroffen davon sind u. a. Personen mit geistiger Behinderung, mit Lernschwierigkeiten oder Sprachstörungen, Demenzkranke und prälingual Gehörlose."

In dieser Arbeit schlage ich vor, dass auch in Korea eine eigene Leichte Sprache erforscht und eingeführt werden sollte. Dazu berichte ich zunächst, wie Leichte Sprache in Deutschland benutzt wird, und untersuche dann, wie die Merkmale der deutschen Grammatik für Leichte Sprache auf die koreanische Sprache übertragen werden könnten.

2. LEICHTE SPRACHE IN DEUTSCHLAND

2.1. Die Regeln für Leichte Sprache

Das Netzwerk Leichte Sprache, das 2006 gegründet wurde, zeigt in seiner Homepage[1] die prinzipiellen Regeln der Leichten Sprache wie folgt:

<Zitat> **Das ist Leichte Sprache**
Leichte Sprache ist eine sehr leicht verständliche Sprache.
Man kann sie sprechen und schreiben.
Leichte Sprache ist vor allem für Menschen mit Lern-Schwierigkeiten.
Aber auch für andere Menschen.
Zum Beispiel für Menschen, die nur wenig Deutsch können.

Für Leichte Sprache gibt es feste Regeln.
Menschen mit und ohne Lern-Schwierigkeiten haben
die Regeln gemeinsam aufgeschrieben.
Jeder kann die Regeln für Leichte Sprache lesen.

Hier sind einige Regeln:
- Benutzen Sie einfache Wörter.
- Schreiben Sie keine Abkürzungen.
- Vermeiden Sie Rede-Wendungen.
- Vermeiden Sie große Zahlen.
- Schreiben Sie kurze Sätze.
- Schreiben Sie alles zusammen, was zusammengehört.
- Lassen Sie genug Abstand zwischen den Zeilen.
- Machen Sie viele Absätze und Überschriften.
- Benutzen Sie Bilder.

Und die wichtigste Regel ist:
Lassen Sie den Text immer prüfen.
Prüfer und Prüferinnen sind Menschen mit Lern-Schwierigkeiten.
Nur sie können wirklich sagen:
Diesen Text kann ich gut verstehen. <Zitat Ende>

Dieses Zitat ist selbst ein Beispiel für Leichte Sprache. Die Sätze sind kurz, und nur einfache Wörter werden benutzt. Der Bindestrich wird auch benutzt, z. B. ‚Lern-Schwierigkeiten'. So lassen sich die Wörter einfacher lesen. Die ausführlichen Regeln sind auch in dieser Homepage dargestellt, und diese Regeln werden ebenfalls in BMAS (2014) genannt: Zum Beispiel:

[1] https://www.leichte-sprache.org/das-ist-leichte-sprache/(22.08.2019)

Wörter

Benutzen Sie bekannte Wörter. Verzichten Sie auf Fach-Wörter und Fremd-Wörter.

Beispiel

Halt! **Schlecht:** Workshop

Gut: Arbeits-Gruppe

Erklären Sie schwere Wörter.
Kündigen Sie schwere Wörter an.
Sie können am Ende vom Text ein Wörter-Buch machen.

Gut: Herr Meier hatte einen schweren Unfall.
Jetzt lernt er einen anderen Beruf.
Das schwere Wort dafür ist:
berufliche Rehabilitation.

Sätze

Schreiben Sie kurze Sätze. Machen Sie in jedem Satz nur eine Aussage.

Trennen Sie lange Sätze.
Schreiben Sie viele kurze Sätze.

Beispiel

Halt! **Schlecht:** Wenn Sie mir sagen,
was Sie wünschen,
kann ich Ihnen helfen.

Gut: Ich kann Ihnen helfen.
Bitte sagen Sie mir:
Was wünschen Sie?

Texte

Sie dürfen einen Text beim Schreiben in Leichter Sprache verändern.

Inhalt und Sinn müssen aber stimmen.

Zum Beispiel:

- Sie dürfen Dinge erklären.
  Dann versteht man sie besser.
- Sie dürfen Hinweise geben.
- Sie dürfen Beispiele schreiben.
- Sie dürfen die Reihen-Folge ändern.
- Sie dürfen das Aussehen ändern.
- Sie dürfen Teile vom Text weg lassen,
  wenn diese Teile nicht wichtig sind.

Achtung: Wer darf entscheiden, was wichtig ist?
Reden Sie mit den Prüfern und Prüferinnen.

Prüfen

Lassen Sie den Text immer prüfen.

Ist der Text für Menschen mit Lern-Schwierigkeiten?
Dann lassen Sie den Text von diesen Menschen prüfen.

Menschen mit Lern-Schwierigkeiten sind Fach-Leute.
Das sind die Prüfer und Prüferinnen für Leichte Sprache.

Nur sie können Ihnen wirklich sagen:
Das kann ich gut verstehen.

Verstehen die Prüfer und Prüferinnen den Text?
Dann ist der Text gut.

Verstehen die Prüfer und Prüferinnen etwas nicht?
Dann ist der Text nicht gut.

Dann müssen Sie den Text noch mal ändern.

Bild 1: einige Regeln von Leichter Sprache, aus BMAS (2014)

2.2. Wo wird Leichte Sprache angewandt?

2.2.1. Gesetze, Politik, usw.

Leichte Sprache ist keine Kindersprache. Sie ist eigentlich für alle Menschen. Auch Erwachsene können mit leichter Sprache miteinander kommunizieren. In Deutschland wird Leichte Sprache gesetzlich unterstützt, und es gibt dementsprechend ein „Gesetz zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen". Das Bundesministerium für Arbeit und Soziales (BMAS) bietet vielfältige Bücher und andere Publikationen in Leichter Sprache an.[2]

2.2.2. Lebenshilfe

Seit 2017 publiziert Lebenshilfe Berlin das Infomagazin „Leben, wie ich will" für junge Erwachsene, die trotz Lernschwierigkeiten ihr eigenes soziales Leben führen sollen. Bild 2 zeigt einige Seiten des Magazins:

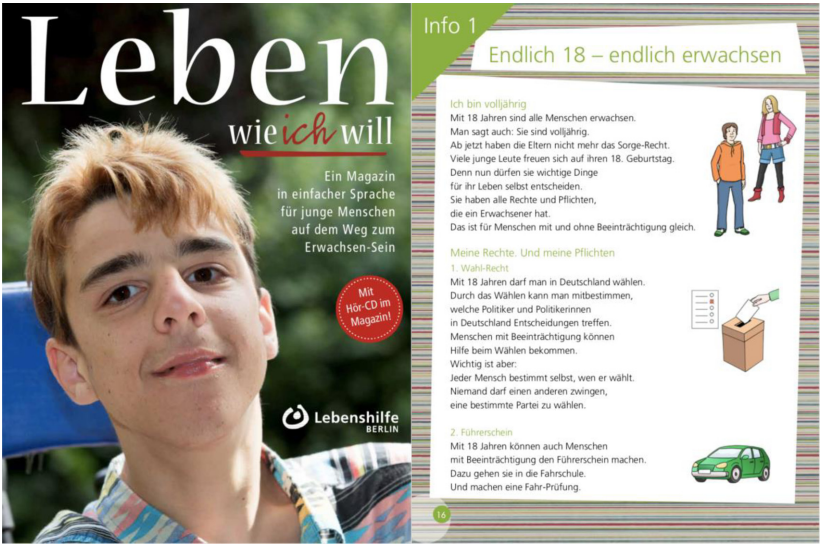


Bild 2: aus Infomagazin „Leben, wie ich will" (2017)

2.2.3. Religion, Kultur, usw.

Im religiösen Bereich wird selbstverständlich Leichte Sprache benutzt. Das Katholische Bibelwerk e. V. Stuttgart hat eine „Bibel in Leichter Sprache" publiziert. Eines der besonderen Merkmale dieser Fassung ist, dass sie negative

[2] https://www.bmas.de/DE/Leichte-Sprache/Publikationen-leichte-Sprache/publikationen-leichte-sprache.html (22.08.2019)

Wörter vermeidet, damit Menschen mit Lernschwierigkeiten keine Angst bzw. negative Empfindungen bekommen. Daher weist das Projektteam „Evangelium in Leichter Sprache“ darauf hin, dass es „Ziel der Übertragung ist, nicht durch Warnungen und Drohungen, sondern durch positive Motivation zum richtigen Handeln zu ermutigen.“[3]

Auch auf dem kulturellen Gebiet ist Leichte Sprache erforderlich. Dafür bietet z. B. die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e. V. die Webseite „Was ist kulturelle Bildung“ an[4], die in Leichter Sprache verfasst ist.

3. Leichte Sprache für Koreaner

3.1. Grammatik von Leichter Sprache

Leider ist Leichte Sprache in Korea (sowohl in Nord- wie Südkorea) bisher nicht bekannt. Deswegen will ich in dieser Arbeit die Entwicklung von ‚Leichtem Koreanisch‘ vorschlagen. Es sollen vor allem die grammatischen Probleme diskutiert werden, denn es kommt darauf an, die Grammatik von Leichtem Koreanisch zu entwerfen.

Eigentlich steht auch in Deutschland das Problem einer ‚geeigneten‘ Grammatik für Leichte Sprache zur Diskussion, weil es fraglich bleibt, ob Leichte Sprache, die bisher in Deutschland eingeführt worden, wirklich ‚leicht‘ ist. Um dieses Problem zu lösen publizierten Bredel und Maaß 2016 drei Handbücher, in denen sie eine grammatische Struktur Leichter Sprache von der Morphologie über Syntax bis zur Textstruktur vorschlagen. Es ist nicht nur ein Ratgeber der ‚echt Leichten Sprache‘ für Deutsch, sondern auch ein Wegweiser für ein neu zu entwerfendes Leichtes Koreanisch. Hier zeige ich nur einige Beispiele.

3.1.1. Deklination und Konjugation

Bredel/Maaß (2016a: 326–327) schlagen Methoden vor, die die komplizierte Deklination und Konjugation einfacher machen können, z. B. ein „reduziertes flexionsmorphologisches System“. In diesem System werden nur drei grammatische Fälle (Nominativ, Akkusativ, Dativ) und zwei Tempora (Präsens und Perfekt) benutzt, d. h. also kein Genitiv, keine weiteren Tempora und auch kein Konjunktiv.

[3] https://www.evangelium-in-leichter-sprache.de/lesejahr-c-21-sonntag-im-jahreskreis (25.08.2019)

[4] https://www.bkj.de/fileadmin/BKJ/10_Publikationen/BKJ-Publikationen/Broschueren/BKJ_Was_ist_Kulturelle_Bildung_Antworten_in_einfacher_Sprache.pdf (22.08.2019)

In der koreanischen Sprache allerdings gibt es keine Deklination, während sie aber über ein eigenes Konjugationssystem verfügt. Dennoch kann man Leichter Sprache einige Hinweise entnehmen, denn die Konjugation kann auch in Leichtem Koreanisch reduziert werden. Die koreanischen Verben verfügen über sehr komplizierte Höflichkeitswortendungen, die mit der Konjugation einhergehen. Hier ist Beispiel:

Deklarativ von *po-da*[5] „sehen" im Präsens
po-nda (sehr niedrig, formell)
po-ney (ein wenig niedrig, formell)
po-o (ein wenig höflich, formell)
po-mnida (sehr höflich, formell)
po-a (niedrig, informell)
po-a-yo (höflich, informell)

Und es gibt vier Modi, d. h. Deklarativ, Interrogativ, Imperativ, und Propositiv. Aber in den informellen Formen sind die Unterschiede der Modi reduziert, d. h. nur ‚*po-a*' (niedrig), und ‚*po-a-yo*' (höflich) werden in Deklarativ, Interrogativ, Imperativ benutzt, d. h. nur Propositiv hat eine andere Wortendung.[6]

Man kann sich vorstellen, dass es leichter wäre, nur die informelle Form zu benutzen. Aber es ist nicht passend, ein offizielles Dokument in informeller Form zu schreiben. Deswegen soll die formelle Form auch in Leichtem Koreanisch benutzt werden. Da schlage ich vor, dass die Koreaner nur die ‚sehr höfliche und formelle Form' sprechen und schreiben, wenn sie mit den Menschen mit Lernschwierigkeit kommunizieren wollen. Damit kann man die Grammatik einfacher machen.

3.1.2. Postposition (Koreanisch) und Präposition (Deutsch)

Es gibt vielfältige Postpositionen im Koreanischen, während Deutsch Präpositionen hat. Einige Postpositionen haben die gleiche Bedeutung. Zum Beispiel bedeuten die beiden *-ekey* und *-hanthey* ‚zu (jemandem)'. Dann wäre es nicht nötig, beide auch in Leichtem Koreanisch zu benutzen. Ausreichend ist in diesem Fall nur eine einzige Postposition. Auf diese Weise kann man den Wortschatz für Sprecher mit Lernschwierigkeiten reduzieren.

[5] In dieser Arbeit sind die koreanischen Wörter in ‚Yale-Romanisierung' geschrieben.
[6] Nur ‚*po-ca*' ist als niedriger und informeller Propositiv gesprochen. Es gibt keinen ‚höflichen und informellen' Propositiv in der koreanischen Grammatik. Stattdessen kann man ‚*kachi po-a-yo*' als höflicher Propositiv sprechen, aber das ist eigentlich eine Art Imperativ, dessen Bedeutung „Sehen wir zusammen" ist.

3.1.3. Pronomen

Pronomina machen den Text komplizierter. Deshalb schlage ich vor, in Leichtem Koreanisch so wenig wie möglich Pronomina zu benutzen. *Na* (ich) oder *yelepwun* (Sie/Plural) sollen auch in Leichtem Koreanisch verwendet werden, aber es wäre besser, wenn Pronomina der dritten Person kaum oder gar nicht benutzt würden. Anstelle von Pronomen kann man z. B. das gleiche Wort wiederholen. Eigentlich kommen im Koreanischen Pronomina selten vor, besonders in der Umgangssprache. Nur in komplizierten Texten werden sie häufig verwendet.

3.1.4. Wörter und andere Regeln

Selbstverständlich sollen einfache Wörter in Leichter Sprache benutzt werden. Die anderen Regeln gelten sowohl für Leichtes Koreanisch wie für Leichtes Deutsch. Die Koreaner haben sich lange Zeit um die Sprachreinigung bemüht, um ihre Landessprache zu verbessern. Sie haben deswegen ein Gespür dafür, was als gut und richtig zu gelten habe. Die besseren, ‚gereinigten' Wörter sind meistens die einfachen. Daher ist zu erwarten, dass Leichtes Koreanisch in der koreanischen Gesellschaft ohne größere Schwierigkeiten akzeptiert werden würde, wenn es einmal eingeführt wurde.

3.2. Wo wird Leichtes Koreanisch verwendet werden?

Wie in Deutschland könnte Leichtes Koreanisch in allen sozialen Bereichen angewandt werden. Besonders für Ausländer, die über geringe Kenntnisse des Koreanischen verfügen, wäre Leichtes Koreanisch einfacher zu verstehen. Zurzeit kommen viele Ausländer nach Korea, um zu arbeiten oder um zu studieren. Auch die Zahl der Heiratsmigranten nimmt zu. Neben den einheimischen Menschen mit Lernschwierigkeit würde Leichtes Koreanisch also auch für diese Gruppen hilfreich sein.

4. SCHLUSSBEMERKUNGEN

„Die Linguisten haben die Sprache nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu benutzen." Das ist eine Parodie eines berühmten Satzes von Karl Marx. Die Sprache soll benutzt werden, um das Menschenrecht zu schützen und fördern. Leichte Sprache kann ein Schlüssel für die ‚Sprache für Menschenrechte' sein, weil sie eigentlich für alle Leute, nicht nur Menschen mit Lernschwierigkeiten, sondern auch diejenigen, die sowohl Leichte Sprache wie komplizierte Sprache beherrschen, entworfen wurde. Denn die Kom-

munikation ist eine wesentliche Sache für uns alle. Menschen ohne Lernschwierigkeiten können und sollen auch Leichte Sprache lernen, sprechen, lehren. Das ist der Grund, weshalb sie auch in Korea eingeführt werden muss.

In dieser kurzen Arbeit habe ich das damit verbundene wichtige Forschungsthema leider nur kurz angesprochen. Sie soll aber zu weiteren Diskussionen und zur Vertiefung des Themas anregen.

BIBLIOGRAPHIE

Bauer, Dieter / Ettl, Claudio / Sr. M. Paulis Mels FSGM (2018), *Bibel in Leichter Sprache: Evangelien der Sonn- und Festtage im Lesejahr C*, Katholisches Bibelwerk e. V. Stuttgart/Akademie Caritas-Pirckheimer-Haus Nürnberg/ Franziskanerinnen von Thuine.

Bock, Bettina M. / Fix, Ulla / Lange, Daisy (Hg.) (2017), *„Leichte Sprache" im Spiegel theoretischer und angewandter Forschung*, Frank & Timme.

Bredel, Ursula / Maaß, Christine (2016a), *Leichte Sprache: theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*, Duden.

Bredel, Ursula / Maaß, Christine (2016b), *Leichte Sprache: die wichtigsten Regeln und Empfehlungen für die Praxis*, Duden.

Bredel, Ursula / Maaß, Christine (2016c), *Leichte Sprache: Übungen für die Praxis mit Lösungen*, Duden.

Bundesministerium für Arbeit und Soziales (BMAS) (2014), *Leichte Sprache: ein Ratgeber*, Bundesministerium für Arbeit und Soziales.

Lebenshilfe Berlin (2017), *Leben, wie ich will – neues Infomagazin in einfacher Sprache*, Lebenshilfe gGmbH.

Mälzer, Natalie (Hg.) (2016), *Barrierefreie Kommunikation – Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Frank & Timme.

Nam, Yusun (2018), „Sprachliche Eigenschaften und Anwendungsbeispiele der Leichten Sprache in Deutschland", *Zeitschrift für Deutsche Sprache und Literatur* 82, Koreanische Gesellschaft für Deutsche Sprache und Literatur, 101–114.

Sektion 8

Konzepte zur Vermittlung der deutschen Sprache: Gemeinsame Ziele und Binnendifferenzierung

DeKoJa – Lehrmaterialien zur Phonetik für den DaF-Unterricht in Korea und Japan

Ralph Degen (Keio Universität, Tokyo),
David Fujisawa (Dokkyo Universität, Soka),
Christian Horn (Hankuk University of Foreign Studies, Seoul),
Shinichi Sakamoto (Nanzan Universität, Nagoya)

1. Über das Projekt

Um eine reibungslose Kommunikation in der Fremdsprache zu gewährleisten, spielt neben Grammatik und Wortschatz die Aussprache eine wichtige Rolle. Dies wurde mittlerweile auch erkannt, sodass seit einigen Jahren phonetische Themen in Lehrwerken häufiger behandelt werden und auch Lehrbücher und Übungsbücher auf dem Markt sind, die sich ganz der Schulung der Aussprache widmen. Bei der Vermittlung und dem Üben der Aussprache sollte auf die folgenden Punkte geachtet werden, die bisher oft nicht ausreichend berücksichtigt wurden.

Die Übungen in vielen kommunikativen Lehrwerken ermöglichen zwar von Input bis Output durch eine minimale und routinehafte Aufgabengestaltung, wie Hören – Nachahmen – Aussprechen (vgl. auch die allgemeine Übungstypologie in Hirschfeld & Reinke 2018: 161ff) die Sensibilisierung, den gelegentlich implizit initiierenden Verstehensprozess und kurzfristigen Erfolg. Für das nachhaltige Erlernen und Automatisieren sollte jedoch auch gefordert und unterstützt werden, dass die Lernenden das Aussprachephänomen und dessen Regeln selbst entdecken, dass sie die Möglichkeit haben, sie alleine und miteinander zu üben und eventuell auch außerhalb des Unterrichts zu einem späteren Zeitpunkt die Materialien wiederholt zu verwenden.

Besonders die suprasegmentalen Merkmale wie Sprechmelodie und Akzent sollten mit grammatischen Strukturen und bestimmten sprachlichen Kontexten verbunden werden und die Aufgaben dementsprechend gestaltet sein. Die phonetischen Problemfelder sind je nach L1 der Lernenden unterschiedlich schwer zu bewältigen. Im Unterricht in Korea oder in Japan kann ein bestimmtes phonetisches Phänomen somit unterschiedlich relevant sein.

Das DeKoJa-Projekt wurde aus den oben genannten Gründen ins Leben gerufen. Bei der Auswahl der phonetischen Phänomene, die in den Katalog

der Übungssequenzen aufgenommen wurden, orientierten wir uns an der einschlägigen Literatur (wie u. a. Hirschfeld, Reinke & Stock 2007, Hirschfeld & Reinke 2018) und an der eigenen Lehrerfahrung. Die Materialien sind speziell für die Verwendung im Anfängerunterricht an japanischen und koreanischen Universitäten konzipiert. Da sie sehr flexibel einsetzbar sind, können sie natürlich auch in höheren Semestern oder anderen Kontexten verwendet werden. Genauere Beschreibungen der hier aufgelisteten Aussprachephänomene und die Materialien dazu finden Sie auf der Homepage des Phonetikprojekts *DeKoJa* unter https://phonetikdekoja.com/lehrmaterial/.

Segmentalia		**Suprasegmentalia**	
Vokale	**Konsonanten**		
a-Laute	p und b	Silbe	Wortakzent
e-Laute	f und w	kleine Pause im Wort	Wortgruppenakzent
i-Laute	p/b vs. f/w	*hastu*	Kontrastakzent
o-Laute	z/ts	Sprechmelodie	Satzakzent Modalverben
u-Laute	ich und ach	Sprechpause	Satzakzent Perfekt
Umlaute	sch		
e-Schwa	sch, ich und ach		
vokalisches R	konsonantisches R		

Tabelle 1: Katalog der Übungssequenzen

2. PROZESS DER MATERIALIENERSTELLUNG

2.1 Entwicklungsprozess mit Feedbackelementen

Die Erstellung von Lehrmaterialien für andere Lehrkräfte und Lernende ist eine komplexe Herausforderung: In dem damit verbundenen Prozess müssen die Vorstellungen, Wünsche, Bedürfnisse, Abneigungen, Haltungen und fachlichen Hintergründe der Beteiligten mitgedacht und abgeschätzt werden, damit die Materialien erfolgreich im Unterricht eingesetzt werden können. Um der Heterogenität an Erwartungen unserer Zielgruppe zu begegnen, bestand ein grundlegender Schritt zur Entwicklung der Materialien zunächst darin, diese Aufgabe im Rahmen eines vierköpfigen Teams[1] anzugehen, um so eine breitere Perspektive in der Diskussion zu gewinnen, wobei sich zwei Mitglie-

[1] Die Zusammenarbeit und die Durchführung der im folgenden genannten Zwischentests in Japan und in Korea wurden durch die finanzielle Förderung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) aus Mitteln des Auswärtigen Amtes (AA) ermöglicht. Wir bedanken uns herzlich für die Unterstützung.

der schwerpunktmäßig der segmentalen Ebene und die anderen beiden im Wesentlichen der suprasegmentalen Ebene widmeten. Darüber hinaus wurden im Rahmen der Materialienentwicklung drei Arten von Zwischentests vorgenommen, bei denen Rückmeldungen zu ausgewählten Materialien eingeholt wurden:

Zwischentest A: Praxiseinsatz und kollegiales Feedback innerhalb des Projektteams
Bei diesen Tests wurden Materialien, die von einem oder mehreren Mitgliedern des Projektteams entwickelt wurden, von zumindest einem anderen Mitglied des Projektteams im Unterricht getestet. Das Ziel bestand darin, durch einen Probedurchlauf jeweils Möglichkeiten zur Verbesserung der Materialien zu erkennen und umzusetzen.

Zwischentest B: Praxiseinsatz und Feedback durch andere Lehrkräfte und andere Lernende
Im Rahmen des jährlich in Japan stattfindenden, fünftägigen Intensivkurses „Interuniversitäres Juniorenseminar Deutsch als Fremdsprache“ wurden im März 2019 ausgewählte Materialien von mehreren Lehrkräften im Sprachunterricht getestet.[2] Dabei wirkten deutsche und japanische Lehrkräfte sowie ein Gast aus Korea mit, was ein breites Feedback zu den Materialien ermöglichte. Die beteiligten Lernenden waren hauptsächlich japanische Studierende sowie drei Studierende aus Korea.

Zu den Zielen unserer Untersuchung gehörte, herauszufinden, wie die Lehrkräfte mit den Materialien umgehen, wie sie sie im Unterricht einsetzen, in welchem Umfang die Materialien fachliche Hintergründe bieten müssen, welche Komponenten sich als gelungen zeigten, und welche überarbeitet werden mussten. Die Lernenden wurden nach jeder Sequenz unter anderem danach gefragt, ob die Sequenz für sie einen wahrgenommenen Nutzen hatte; außerdem wurden sie gebeten, ihre Einschätzung dazu abzugeben, für wie wichtig sie Übungen zur Aussprache generell empfinden. Die Rückmeldungen wurden jeweils anonym eingeholt, von den Studierenden über eine Webseite, von den Lehrenden über ein Formular auf einem PC. Darüber hinaus wurden die Phonetik-Sequenzen in den Kursen für die spätere Auswertung mit Diktiergeräten mitgeschnitten.

[2] Wir bedanken uns noch einmal sehr herzlich bei den mitwirkenden Kolleginnen und Kollegen sowie dem Organisator des Interuni-Seminars, Keiichi Aizawa, für die Unterstützung unseres Projekts.

Zwischentest C: Vorstellung der Materialien und Feedback durch andere Lehrkräfte
Schließlich wurden im April 2019 ausgewählte Materialien im „HUFS-Symposium zur Didaktik", das halbjährlich an der Hankuk University of Foreign Studies in Seoul, Korea, stattfindet, deutschen und koreanischen DaF-Lehrkräften präsentiert und zur Diskussion gestellt. Das Ziel bestand darin, ein breites kollegiales Feedback zur Gestaltung der Materialien einzuholen, um sie noch passgenauer für die Bedürfnisse der Lehrkräfte und der Lernenden zuzuschneiden.

2.2 Erkenntnisse für die Materialiengestaltung

Bei den verschiedenen Zwischentests konnten zahlreiche Rückmeldungen gewonnen und Beobachtungen für die Gestaltung der Lehrmaterialien für unsere Zielgruppe angestellt werden. Die wichtigsten Erkenntnisse lassen sich wie folgt zusammenfassen. Die Materialien sollten

- vom zeitlichen Umfang mit einem lehrbuchbasierten Unterricht kompatibel sein
- leicht verständlich und mit minimaler Vorbereitung einsetzbar sein
- die erforderlichen fachlichen Grundlagen leicht verständlich vermitteln, aber die Erläuterungen sollten nicht zu umfangreich, nicht zu theoretisch und nicht zu abstrakt sein
- die Ziele der einzelnen Übungen deutlich nennen
- komplett verständliche, eindeutige Arbeitsanweisungen enthalten
- Ausspracheaudios und, wo sinnvoll, auch entsprechende Videos enthalten
- einem einheitlichen didaktischen Prinzip folgen
- für den direkten Einsatz im Kurs über eine Webseite zum Download zur Verfügung stehen.

Die erfolgreiche Umsetzung dieser Punkte ist eine komplexe Herausforderung und nicht mit den oben genannten Feedbackelementen abgeschlossen. Die DeKoJa-Webseite, die die Lehrmaterialien bereitstellt und die im letzten Abschnitt vorgestellt wird, gibt den Lehrkräften daher auch die Möglichkeit, nach Einsatz der Materialien ihre Rückmeldung dazu an die Projektmitglieder zu senden.

3. AUFBAU DER ÜBUNGSSEQUENZEN UND DIDAKTISCHE ÜBERLEGUNGEN

Die einzelnen Übungen der Übungssequenzen sind grob in drei Phasen unterteilt: *Eintauchen* (rezeptiv und reflexiv), *reproduktiv* und *produktiv*, wobei die Übergänge zwischen rezeptiv, reproduktiv und produktiv eher fließend ver-

laufen. Grundsätzlich folgen die Übungssequenzen einer Progression von der Lautebene über die Wort- und Satzebene bis hin zur Text- bzw. Dialogebene. Gleichzeitig verläuft die Progression von geschlossenen Übungen, deren Inhalte zum Zweck der Entlastung weitgehend vorgegeben sind, hin zu kommunikativen Aufgaben, bei denen sich die Lernenden zusätzlich zur Aussprache stärker auf Grammatik, Vokabular und Inhalt konzentrieren müssen. Die Übungssequenzen sind so angelegt, dass sie über mehrere Unterrichtseinheiten hinweg verwendet werden können.

In der *Eintauchphase* sollen die Lernenden zunächst hören und nachsprechen, überlegen, um welches Aussprachephänomen es geht, und Muster erkennen. Wir folgen also dem induktiven Ansatz, nach dem die Lernenden selbst aktiv Regeln erkennen und formulieren sollen. Am Beispiel der Elision des Schwa-Lautes [ə] und der Assimilation des n-Lautes in der Endung des Verbs sieht dies wie folgt aus. Die Lernenden sollen zunächst erkennen, dass bei der Endung „-en" der Buchstabe „e" nicht ausgesprochen wird (Elision): [ˈɛsən] (essen) wird also zu [ˈɛsn?]. Dann sollen sie darauf achten, ob der n-Laut anders ausgesprochen wird, wenn der Schwa-Laut wegfällt, und wenn ja, in welchen Wörtern dies geschieht und wie der n-Laut dann klingt. Die Regeln, die erkannt werden sollen, sind Folgende: [n] wird zu [ŋ?], wenn [k], wie im Verb „trinken", oder [g], wie bei „sagen", am Ende des Wortstamms steht. Nach [p] (hupen), [b] (leben) und [m] (schwimmen) wird das [n] zu [m]. Bei allen anderen Konsonanten vor der en-Endung ändert sich der n-Laut nicht.

Nachdem die Lernenden verstanden haben, um welches Aussprachephänomen es geht und die Regeln formuliert wurden, soll die Aussprache durch *reproduktive*, repetitive Übungen gefestigt und automatisiert werden. Hierzu eignen sich nach unserer Erfahrung Spiele besonders gut, weshalb in den DeKoJa-Materialien immer wieder Kartenspiele wie Memory, Quartett oder Mogelspiel sowie Brettspiele und Wechselspiele[3] zum Einsatz kommen. Dadurch werden die ansonsten eher eintönigen Übungen lebendiger, interaktiver und machen mehr Spaß, wodurch sich die Lernenden aktiver ins Unterrichtsgeschehen einbringen. Außerdem lassen sich Spiele sehr flexibel der jeweiligen Unterrichtssituation anpassen. Anfangs erscheint es ein bisschen umständlich, im Unterricht die Regeln zu erklären, wofür man übrigens ruhig die L1 der Lernenden verwenden kann, aber da dieselben Spiele in den verschiedenen Übungssequenzen immer wieder zum Einsatz kommen, gewöhnen sich die Lernenden bald daran. Der sprachliche Schwierigkeitsgrad eines jeden Spiels (z. B. eines Brettspiels oder eines Kartenspiels) kann durch Änderungen

[3] Konkrete Beispiele und ausführliche Erläuterungen der Regeln finden sich auf der DeKoJa-Homepage.

der Regeln langsam gesteigert werden. Man kann z. B. mit einem Brettspiel, auf dem einzelne Wörter stehen, Sätze sagen oder kleine Dialoge machen lassen, wenn die Lernenden schon etwas weiter sind. Hierzu gibt es in den Lehrhandreichungen auch Vorschläge. In der reproduktiven Phase folgen wir grundsätzlich einer Progression von der Lautebene über Silben-, Wort-, Satzebene bis hin zu kurzen Dialogen, wobei Inhalt und grammatische Strukturen allerdings weitgehend vorgegeben sind, sodass sich die Lernenden vornehmlich auf die Aussprache konzentrieren können.

In der *produktiven* Phase werden Sätze und Fragen gebildet sowie kurze Gespräche geführt, in denen das zu übende Aussprachephänomen regelmäßig vorkommt. Dazu werden als Redeanlass entweder Spielmaterialien aus der vorangegangenen Phase oder Dialoganweisungen und Stempelrallys verwendet, bei denen die Lernenden sich gegenseitig Fragen stellen und sie beantworten. Wichtig ist, dass die Sätze nicht nur abgelesen, sondern im Dialog auch frei gebildet werden und die Lernenden aufeinander reagieren.

In Hinblick auf Grammatik und thematische Inhalte haben wir uns an den einschlägigen kommunikativen Lehrwerken für Anfänger in Japan, Korea und Deutschland orientiert (siehe Literaturliste).

Die Übungssequenzen sind zum Teil umfangreich, und es ist zeitaufwändig, sie vollständig durchzuarbeiten. Wir empfehlen, diejenigen Aktivitäten auszuwählen, die in der jeweiligen Unterrichtssituation als besonders sinnvoll erscheinen. Bei Zeitmangel kann man z. B. auf den induktiven Einstieg verzichten und einfach das zu übende phonetische Phänomen erklären. Bei stärkeren Lernenden kann man repetitive Übungen auf ein Minimum beschränken und in schwächeren Kursen auf produktive Aufgaben auf Dialogebene vorerst verzichten.

4. AUFBAU DER WEBSEITE VON DEKOJA – HTTPS://PHONETIKDEKOJA.COM

Die einheitliche Gestaltung und klare Struktur der Webseite hatte hohe Priorität. Besucher*innen der Seite sollen deren Aufbau und Nutzung ohne umfangreiche Erläuterung selbst erschließen können. Gelangt man auf die Startseite, so trifft man dort neben der Begrüßung und einer kurzen Beschreibung der Seiteninhalte auf das Menü der Seite, das auf allen Seiten identisch gehalten ist. Das Menü besteht aus *Startseite*, *Lehrmaterial*, *Über das Projekt* und *Links* und *Lehrmaterial*, das den Hauptbereich darstellt. Unter *Über das Projekt* findet man Informationen zu Entstehung, Motivation und Zielen des Projekts. Um sich über das Projekt hinaus zu informieren, kann man unter dem Reiter *Links* weiterführende Literatur und Materialien finden. Den Kern der Seite bildet jedoch der Menüpunkt *Lehrmaterial*. Das gesamte Lehrmaterial ist je nach Aus-

gangssprache (Koreanisch/Japanisch) in Übungssequenzen aufgeteilt, die auf spezifische phonetische Phänomene abzielen. Die einzelnen Übungssequenzen stehen entweder im PDF-Format mit Audiodateien bzw. Videodateien zur Verfügung, was die Benutzung im Unterricht mit Smartphones oder Tablets deutlich erleichtern soll, oder können in Form eines Komplettpakets als Zip-Datei heruntergeladen werden. Da das Zip-Paket zum Teil auch Word-Dateien enthält, bietet es die Möglichkeit, die Dateien je nach Belieben an die eigenen Bedürfnisse anzupassen.

Die tabellarische Auflistung der Übungssequenzen ist in *Segmentalia* und *Suprasegmentalia* unterteilt. Während *Segmentalia* aufgrund ihrer Thematik, ihrer inhaltlichen Schwerpunkte und ihres generellen Übungsaufbaus nur in *Name*, *Beschreibung* und *Themen* aufgeteilt sind, sind die *Suprasegmentalia* um den Punkt *grammatische Strukturen* erweitert, da diese auch fest mit phonetischen Phänomenen, wie beispielsweise *Perfekt* und *Akzent*, verbunden sind. Unter *Name* findet man das phonetische Phänomen, das mit einer entsprechenden Übungssequenz geübt werden soll. Die Bezeichnung *DeKoJa*, *DeKo* oder *DeJa*, die am Anfang der *Beschreibung* einer jeden Übungssequenzen steht, kennzeichnet, an welche Lerner*innengruppe sich eine jeweilige Übungssequenz richtet. *DeKoJa* steht dabei für Übungssequenzen, die sich sowohl an koreanische als auch japanische Deutschlerner*innen richten, *DeKo* hingegen an koreanische Deutschlerner*innen und *DeJa* lediglich an japanische Deutschlerner*innen. Dort findet sich außerdem eine knappe Erläuterung des phonetischen Problemfelds. Die Spalte, in der die *Themen* der Übungssequenz aufgelistet sind, dient einer geeigneten thematischen Eingliederung des phonetischen Phänomens in den Deutschunterricht in Bezug auf den dort behandelten Wortschatz. Mit der Kategorisierung nach *grammatischen Strukturen* wurde der gleiche Ansatz verfolgt. Wurden in einer Unterrichtseinheit zuvor die Modalverben eingeführt, bietet es sich an, dieses grammatische Phänomen im selben Schritt mit einer phonetischen Übungssequenz hierfür zu verbinden.

Hat man eine Übungssequenz ausgewählt, die sich in den Unterricht gut eingliedern lässt, klickt man auf den entsprechenden farblich hervorgehobenen Namen der Sequenz. So gelangt man auf die Seite der Übungssequenz mit der vollständigen Auflistung aller Materialien (Arbeitsblätter im PDF-Format, Audio- und Videodateien), welche direkt auf der Seite angesehen bzw. abgespielt werden können. Weiter unten auf der Seite findet man zudem den Link der kompletten Übungssequenz in Form einer Zip-Datei.

Wie die Verwendung der Internetseite von DeKoJa aussehen kann, soll abschließend anhand von zwei authentischen Szenarien aus dem Lehralltag veranschaulicht werden:

1. In einem Deutschkurs in Korea hat die Lehrkraft während des Unterrichts bemerkt, dass die Kursteilnehmer*innen Schwierigkeiten mit dem ach-Laut [x] haben. Da bei der Planung der nächsten Unterrichtseinheit noch etwa 15 Minuten zur Verfügung stehen, hat die Lehrkraft die Möglichkeit, den entsprechenden Laut im Übungssequenzkatalog der Webseite unter Segmentalia zu finden, alle verfügbaren Materialien herunterzuladen und je nach Bedarf im Unterricht einzusetzen. Da dieser Laut aufgrund seiner Phonem-Graphem-Korrespondenz ein Kontrastpaar zum ich-Laut bildet, können in der dort aufgeführten Übungssequenz beide Laute trainiert werden und die damit verbundenen Regeln induktiv erschlossen werden.
2. Nachdem in einem Deutschkurs in Japan die Lektion zum Thema „Stadt" begonnen hat, ist die Lehrkraft nun auf der Suche nach einer thematisch passenden Phonetikübung. Im Menü der Webseite unter dem Reiter *Lehrmaterial* findet die Lehrkraft eine Übersicht aller Übungssequenzen. Die Suchfunktion des Browsers (Control/Command + F) führt mit dem Stichwort „Stadt" zu einer geeigneten Übungssequenz zum sch-Laut [ʃ] mit einer entsprechenden Wegbeschreibungsübung, die sich gleichzeitig zum Einüben der neuen Lexik der Lektion eignet.

LITERATUR

DeKoJa (Phonetik Deutsch für japanische und koreanische Lernende): https://phonetikdekoja.com/

Evans, Sandra et al. (2012). *Menschen A1: Deutsch als Fremdsprache.* Hueber

Fujiwara, Mieko et al. (2019). *Start frei! 1.* Sanshūsha

Funk, Hermann et al. (2013). *studio d*. Cornelsen

Hirschfeld, Ursula; Reinke, Kerstin & Stock, Eberhard (2007). *Phonothek intensiv. Aussprachetraining*. Berlin, München: Langenscheidt

Hirschfeld, Ursula & Reinke, Kerstin (2018). *Phonetik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache.* Berlin: Erich Schmidt Verlag

Kim, Hallan et al. (2019). *Godeunghakkyo: dogil 1. Deutsch 1.* Busan gwangyeoksi gyoyukcheong [Schulbehörde der Stadt Busan].

Miyake, Kyōko et al. (2014). *Aktiv.de neu.* Sanshūsha

Niebisch, Daniela et al. (2016). *Schritte international neu 1 (A1.1).* Hueber

Niebisch, Daniela et al. (2016). *Schritte international neu 2 (A1.2).* Hueber

Niikura, Mayako et al. (2015). *Genau! Kommunikation neu.* Daisan Shobō

Satō, Shūko et al. (2017). *Szenen 1 heute aktuell.* Sanshūsha

Binnendifferenzierung durch TBLL-Unterrichtsprojekte ab A1

Beispiel Handy-Kurzvideos für ein authentisches Publikum

Martina Gunske von Kölln (Universität Fukushima)

Am Beispiel eines konkreten Unterrichtsprojekts veranschaulicht dieser Beitrag, wie bereits auf einem niedrigen Lernniveau wie A1 anspruchsvolle Inhalte thematisiert werden können. Zwei Faktoren unterstützen dieses Unternehmen maßgeblich. Zum einen erfreut sich die Handy-Benutzung in der Kombination mit dem Medium Kurzfilm bei den Studierenden großer Beliebtheit. Zum anderen werden durch die visuelle Komponente sprachliche Defizite, die ein besonderes Hindernis auf einem niedrigen Sprachniveau darstellen, kompensiert.

Ausgangslage im Unterricht

Im zweiten Lernjahr mit HörerInnen aller Fakultäten, die Deutsch als Wahlpflichtsprache lernen und nicht Germanistik studieren, ist man mit der Tatsache konfrontiert, nicht nur thematisch ein großes Spektrum abdecken zu müssen. Berufs- oder fachstudiumrelevante Inhalte können kaum Berücksichtigung finden. Des Weiteren ist die Motivationslage, Deutsch zu lernen, auch sehr unterschiedlich. Die einen lernen nur, um ihren Teilnahmeschein zu erhalten, während die anderen einen einjährigen Deutschlandaufenthalt an einer der Partneruniversitäten planen. Das macht eine Vorgehensweise wie bei Longs „Bedarfsanalyse“ (ebd. 2015, zitiert nach Schart 2019) beschrieben unmöglich.

Didaktisch-methodische Annahmen

Um zielgruppengerecht vorgehen zu können, bietet sich daher ein offenes Konzept an. Dadurch wird gewährleistet, die Lehrzielsetzungen[1] systema-

[1] Im Rahmen dieses Beitrags kann auf die Lehrzielsetzungen nicht eingegangen werden, s. Handout Folie 11, http://tiki.gunskevonkoelln.com/AGT+Sapporo+2019.

tisch verfolgen zu können und gleichzeitig den Lernenden die Möglichkeit zu geben, sich mit ihren speziellen Interessen, Bedürfnissen und eigenen Lernzielen einzubringen.

Schart (2019: 7–10) verweist auf Merkmale aufgabenorientierten Lernens, die für das vorliegende Projekt von Bedeutung sind:

- Fokus auf selbstbestimmte und kreative Anwendung der Fremdsprache
- Eigene Lernwege erschließen
- Eigenständige Erschließung und Analyse von Fremdsprache
- Kein einheitlicher Lernprozess aller Teilnehmenden
- Aufgaben sollten für Lernende interessant, herausfordernd oder motivierend sein.

Zudem weist Stickdorn (2019: 9) auf folgende Vorteile von Projektarbeit hin:

- Lernende werden aus der Passivität herausgeholt.
- Die Lernenden werden nicht nur kognitiv, sondern auch affektiv und psychomotorisch angesprochen, was zur Förderung der intrinsischen Motivation führt.

Den oftmals stark heterogenen Bedürfnissen und Interessen der einzelnen Lernenden wird durch die Auswahlmöglichkeit eines zu bearbeitenden Themas begegnet. Diese Vorgehensweise basiert darüber hinaus auf der Annahme, dass die Möglichkeit, sich ein Thema auswählen zu können, das für die eigene Person Relevanz hat, nicht nur die Motivation, sondern auch den Lernerfolg fördert.[2]

Authentizität spielt eine weitere wichtige Rolle. Handelt es sich um eine Übung, bei der lediglich sprachliche Phänomene eingeübt werden oder wird ein Produkt für authentische AdressatInnen erstellt?

In diesem Zusammenhang stellt Schart (2005: 192) fest:

> *„Zu den grundlegenden Prinzipien kommunikativer Fremdsprachendidaktik gehört die situative Einbettung des Sprachgebrauchs: Da es als eines der wichtigsten Ziele des Fremdsprachenunterrichts gilt, die Lernenden zur mündlichen und schriftlichen Kommunikation in der fremden Sprache zu befähigen, kann er sich nicht darin erschöpfen, sprachliche Versatzstücke einzuüben und ansonsten darauf zu vertrauen, dass diese sich in einer künftig eintretenden Kommunikationssituation gleichsam automatisch zu einem sinnvollen Ganzen fügen. Vielmehr müssen, so der Leitgedanke der kommunikativen Fremdsprachendidaktik, die Lernenden bereits im Klassenzimmer selbst Möglichkeiten erhalten, ihre Intentionen, Gedanken und Gefühle in bisher fremde Worte zu kleiden. Plädiert wird also für*

[2] S. auch autonome Lernansätze bspw. bei Little (1996, 2017).

ein Lernen im Hier und Jetzt: Lernende sollen einen realitätsnahen und interaktiven Gebrauch der fremden Sprache erleben und sich selbst darin erproben. Sie sollen die Fremdsprache als ein Werkzeug kennen lernen, mit dessen Hilfe sich tatsächlich Handlungsabsichten realisieren lassen."

DAS UNTERRICHTSPROJEKT

Die Universität Fukushima (im Folgenden UF genannt) pflegt akademische Austauschprogramme mit vier deutschen Universitäten und ermöglicht u. a. Studierenden ein bis zu einem Jahr andauerndes Auslandsstudium an der Partneruniversität in Deutschland. Durch dieses Austauschprogramm halten sich auch jedes Jahr viele ausländische Studierende vor Ort auf.

Diese Ausgangssituation führte vor vielen Jahren zu diesem erfolgreich durchgeführten Projekt. Die japanischen Lernenden erstellen Kurzvideos für deutsche Studierende, die an einem Auslandsstudium an der UF Interesse haben oder deren Interesse geweckt werden soll.

Im Gegenzug erstellen die Japanisch lernenden Studierenden der Partneruniversität in Deutschland Kurzvideos über ihren eigenen Studienort. Diese Videos werden nach Fertigstellung ausgetauscht und im oder außerhalb des Sprachkurses von den AdressatInnen angesehen und teilweise auch kommentiert. Ein Vorteil von zweisprachigen Informationen ist hierbei, dass beide Lerngruppen in ihrer Zielsprache arbeiten und die Informationsaufnahme somit in der Muttersprache erfolgen kann.

Die Komplexität dieses Vorhabens verdeutlichen die zahlreichen, z. T. parallel stattfindenden Arbeitsschritte, nämlich Auswahl des Themas[3] und der Präsentationsform, Durchsicht der zur Verfügung stehenden sprachlichen Strukturen, Manuskript-Erstellung, Suche der visuellen Hilfsmittel, mehrphasige Manuskriptkorrektur, Videoerstellung etc.

Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, beim Themenangebot auf Inhalte zurückzugreifen, die bereits in anderen Kontexten Bearbeitung fanden. Dabei sollten sie folgende Kriterien aufweisen:

- Das Thema und sein Wortschatz wurden in vorherigen Kursen/Unterricht bereits behandelt.
- Das Thema passt zum Vorhaben, der AdressatInnengruppe adäquate Informationen zu präsentieren.

[3] Themenbeispiele s. Handout Folien 14–16, http://tiki.gunskevonkoelln.com/AGT+Sapporo+2019.

ERSCHWERNISSE UND HERAUSFORDERUNGEN BEI DER ERFOLGREICHEN ARBEIT DER LERNENDEN

Bei der Vorbereitung, Planung und Durchführung des Projekts spielten die folgenden lerntheoretischen Fragen und ihre Implikationen eine zentrale Rolle:

1. Erreichen wir die Lernenden auf A1 mit dieser Aufgabenstellung?
2. Welche Schwierigkeiten ergeben sich möglicherweise?
3. Wie können möglicherweise Probleme beseitigt werden, die auf das niedrige Sprachniveau zurückzuführen sind?

Die Herausforderungen, die die Durchführung dieses Projekts mit sich bringt, zeigten sich in drei Bereichen:

- Organisation
- Technik
- Sprachliche und inhaltliche Bewältigung

Auf die beiden ersten Bereiche kann im Rahmen dieses Beitrags nicht eingegangen werden.[4]

Es erübrigt sich die Erwähnung, dass die sprachlichen Erschwernisse auf A1 die größte Herausforderung sowohl für Lehrende als auch Lernende darstellen.

Es gilt, die Diskrepanz zu überwinden, auf die Massler bereits 2004 hinwies, nämlich dass die Lernenden ein großes Mitteilungsbedürfnis haben, aber die sprachlichen Mittel noch sehr rudimentär sind (ebd. 2004).

Lernende greifen erfahrungsgemäß in dieser anspruchsvollen Ausgangslage zu folgenden Verfahren:

- Die häufige Arbeit mit Wörterbüchern, neuerdings auch Translator-Software
- Erstellung der Texte (Drehbücher) in der Muttersprache mit der unabwendbaren Konsequenz eines zum Scheitern verurteilten Übersetzungsversuchs in die Zielsprache

Seit Jahrzehnten belegen zahlreiche Studien die folgende Problematik.[5]

> *„Die empirische Wörterbuchbenutzungsforschung hat aber gezeigt, dass Lerner nicht in der Lage sind, die Möglichkeiten eines Wörterbuchs auszuschöpfen und*

[4] S. hierzu Gunske von Kölln (2017).
[5] S. auch Röllinghoff (1990), Gellert (2002) oder Tatsuya Ohta (in mehreren Beiträgen).

es als Hilfsmittel beim Lernen der Fremdsprache effektiv zu nutzen (Zöfgen, 1994).“ (Köster 2001: 890)

Infolgedessen nimmt die gezielte Unterstützung durch die Lehrenden die Schlüsselrolle für die erfolgreiche Erstellung eines zielsprachigen Manuskripts und die damit einhergehenden Herausforderungen ein.

„…the concept of autonomy inevitably emphasizes the individuality of the learner. At the same time, however, we have recognized that socio-cultural context plays an indispensable role in all learning… that learning is an interactive process… all learning requires stimulus and input from outside the learner… the development of autonomy in language learners is not matter of leaving them to their own devices… it requires that they are fully supported … learners must be supported in the development of conscious language learning skills. That is, they must be shown how to plan, monitor and evaluate learning activities; how to select appropriate problem-solving strategies; and so on. …the teacher's central role is to provide learners with the support, or scaffolding, that enables them to move successfully through the „zone of proximal development“, …“ (Little 1996: 27 f.)

Es ist auch aus anderen Kontexten bekannt, dass wir dazu neigen, bekannte Verfahrensweisen anzuwenden, obgleich sie nicht zwangsläufig angebracht oder erfolgversprechend sind. Deshalb ist es Aufgabe der Lehrenden, neue Herangehensweisen anzubieten und zur Diskussion zu stellen.

Beim vorliegenden Projekt sieht das konkret wie folgt aus:

Die Lernenden werden ermutigt, mit den bisher erlernten sprachlichen Strukturen auszukommen. Das zu trainieren, ist auch sehr wichtig, um Voraussetzungen für Kommunikation in realen Situationen zu schaffen.

Als hilfreich hat sich erwiesen, den in den Videos benutzten zulässigen Wortschatz auf den bisher im Unterricht bzw. mit dem Lehrbuch erlernten Wortschatz zu begrenzen. Alternative Verfahren müssen erprobt werden. Das alleinige Verbot der Wörterbuchbenutzung kann jedoch nicht ausreichen.[6]

Bewährt hat sich Folgendes:

Die bisher benutzten Deutsch-Lehrmaterialien werden von den Lernenden auf brauchbare Strukturen durchforstet. Zudem wird das „Was will ich sagen?“ dem „Was kann ich überhaupt schon auf Deutsch sagen?“ entgegengestellt.

[6] Hierbei sind individuelle Vorgehensweisen denkbar, z. B. ob der Gebrauch von unbekanntem Wortschatz aus dem Wörterbuch sanktioniert wird oder ob sich alle Beteiligten auf eine Regelfestlegung über die mögliche Wörterbuchbenutzung einigen können. In jedem Fall erscheint es notwendig, die Wörterbuchbenutzung auf ein Minimum zu reduzieren, um „unkorrigierbare Monstersätze“ zu vermeiden.

Ferner überlegen die Lernenden bspw. in Gruppen, wie man mangelnde sprachliche Strukturen durch Visualisierung im Film kompensieren kann.

Neben der Frage „Was kann ich überhaupt auf Deutsch ausdrücken?" muss eine weitere Frage thematisiert werden, nämlich die, welche Informationen von Interesse für die AdressatInnen sind. Ein reines *copy and paste* Verfahren funktioniert nicht. Z. B. haben die Lernenden im ersten Lernjahr gelernt, wie sie ihren Weg zur Uni ihrem Tischnachbarn auf Deutsch schildern können. „Ich fahre bis Kanayagawa mit dem Zug." Eine Umwandlung dieses Satzes wie „Die Studierenden der UF können mit dem Zug bis Kanayagawa fahren …" genügt nicht. Ob die gegebene Information adäquat ist, wurde nicht oder nur unzureichend geprüft, denn für viele Studierende in Deutschland ist das Wort „Kanayagawa" nichtssagend. Es gehört folglich auch zu den Aufgaben der Lehrenden, die Lernenden für die Angemessenheit der Informationen zu sensibilisieren, denn häufig sind die Lernenden mit der Frage, wie sie ihre *Message* in der Zielsprache ausdrücken können, derart beschäftigt, dass die Frage der Angemessenheit der präsentierten Information zwangsläufig in Vergessenheit gerät.

SCHLUSSBEMERKUNG

Task based language learning-Unterrichtsprojekte wie das Kurzvideo Projekt sind durchaus schon auf A1-Niveau erfolgreich durchführbar, das belegen die zahlreichen erfolgreich erstellten Kurzfilme der Lernenden.

Entscheidend bei der Durchführung eines solchen Projekts ist, neben seiner sorgfältigen Planung auch die Rolle der Lehrperson zu beleuchten. Es ist von Bedeutung, dass sie ihre Rolle als BeraterIn ernstnimmt und durch gezielte Steuerung die Lernenden auf ihrem Lernweg begleitet, indem sie zur richtigen Zeit entsprechende Impulse gibt.[7] Ebenfalls wichtige Voraussetzungen für die erfolgreiche Durchführung von inhaltsorientierten Unterrichtsprojekten sind im Folgenden zusammengefasst:

- *Transparenz der Lehrziele, damit die Lernenden in der Lage sind, sie mitzutragen und mit ihren eigenen Lernzielen in Einklang zu bringen (Warum wird etwas gemacht? Welche Idee steht dahinter?)*
- *Ermöglichung von autonomen Lernformen durch konkrete Hilfestellungen (… Selbstkorrektur, Führen eines Fehlerprotokolls zusätzlich zur Fremdkorrektur der Lehrenden; Aufstellen von Arbeitsplänen; Reflexionsphasen, Einüben von Präsentationsformen usw.)*

[7] Zur Neudefinierung der Lehrendenrolle im Rahmen autonomen Lernens sowie zur Lernberatung/-coaching s. auch u. g. Beiträge von Kleppin.

- *Gezielte metakognitive Phasen zur Thematisierung von Lernstrategien (Was mache ich, um …? Komme ich damit zurecht?)*
- *Aufzeigen von unterschiedlichen möglichen Lernwegen sowie Hilfestellungen zur Individualisierung des Lernens (Was kann ich tun, wenn …? Was hilft mir? Wie kann ich meinen Weg finden?)*
- *Stärkung der Handlungssicherheit der Lernenden (Es gibt viele Wege, etwas zu machen, aber wie kann ich selbst etwas besonders gut realisieren? Welche Vorschläge kann ich meinen Mitlernenden machen?)*
- *Stärkung der LernberaterInnenrolle von Lehrenden auch von Seiten der Lehrmaterialien.*

(Gunske von Kölln & Schart 2005: 243)

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass autonomes Lernen nicht heißen kann, die Lernenden allein zu lassen, sondern mit ihnen zusammen gangbare Wege zu erschließen, wobei den Lehrenden dabei die Aufgabe zukommt, als ExpertInnen mögliche Wege vorzustellen. Auch wenn derzeit kontroverse Meinungen in der Fachdidaktik diskutiert werden, erscheint eine leicht direktive Vorgehensweise bei Lernenden, die sich noch auf niedrigem Lernniveau und/oder unerfahren im autonomen Lernen sind, ihre Berechtigung zu haben. Ob die Lernenden schlussendlich diese Angebote annehmen, liegt in ihrer Entscheidungsgewalt als autonom lernende Personen. In jedem Fall legen die Lehrenden ihnen die Entscheidungsmacht in ihre Hände und führen sie somit an verantwortungstragendes Lernen heran.

Zukünftig erscheint infolgedessen eine weitere Diskussion über die Akzeptanz direktiven Lehrverhaltens zur Realisierung von Unterrichtsprojekten auf niedrigem Sprachniveau unabdingbar.

LITERATUR UND LINKS

Gellert, A. (2002). „Wörterbucharbeit im Unterricht“. Vortrag auf dem Didaktikseminar der JGG, Kobe.

Gunske von Kölln, M. (2017). „Aufgabenorientiertes Lernen im A1-Fremdsprachenunterricht: Die Erstellung von Videoclips für den Informationsaustausch mit der Partneruniversität“, in: 商学論集第 86 巻第 3 号 [The Shogaku Ronshu, Journal of Commerce, Economics and Economic History, 86/3] 福島大学経済学会 [Fukushima University, The Economic Society of Fukushima University], 39–53.

Gunske von Kölln, M. & Schart, M. (2005). „8. Fazit & Ausblick“, in: Neue Beiträge zur Germanistik, Lernen mit alten und neuen Medien – Zur Entwicklung regionaler Lehrmaterialien und technologiegestützter Kon-

zepte, Band 4/Heft 4, „Lernen in fiktiven und virtuellen Welten – Simulationen als Ergänzung und Alternative zu kurstragenden Lehrwerken im Grundstufenunterricht“, Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hrsg.), Iudicium Verlag, 242–243.

Kleppin, K. (2019). „Sprachlernberatung: Hype oder Notwendigkeit?“ Abgerufen 21.02.2020, von https://doi.org/10.1515/infodaf-2019–0024

Kleppin, K. & Spänkuch, E. (2014). „Fremdsprachenlerner beraten/coachen – Was hat das mit Lehren zu tun? Ein Reflexionsangebot.“, in: Fremdsprachen Lehren und Lernen (FLuL) 4, H. 1, 94–108.

Kleppin, K. (2001). „Vom Lehrer zum Lernberater: Zur Integration von Beratungselementen in den Fremdsprachenunterricht“, in: Meißner, F.-J. & Reinfried, M. (Hrsg.). Bausteine für einen neokommunikativen Französischunterricht. Tübingen: Narr, 51–60.

Köster, L. (2001). „Wortschatzvermittlung“, in: G. Helbig et al. (Hrsg.), Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. Berlin u. a.: Walter de Gruyter, 887–893.

Little, D. et al. (Hrsg.) (2017). „Language Learner Autonomy – Theory, Practice and Research“. Bristol: Multilingual Matters.

Little, D. et al. (Hrsg.) (1996). „A guide to language learning in tandem via the Internet“ [Leitfaden für das Sprachenlernen im Tandem über das Internet] (CLCS Occasional Paper No. 46). Dublin: Trinity College, Centre for Language and Communication Studies.

Massler, U. (2004). „Computergestützte Schreibprojekte im Fremdsprachenunterricht der Sekundarstufe I“. Tübingen: Narr.

Röllinghoff, A. (1990). „Klicken statt Pauken“. Fremdsprache Deutsch, 3 Wortschatzarbeit, 45–52.

Schart, M. (2019). „Impulse, Ideen, Interaktion: Zur Umsetzung inhalts- und aufgabenbasierten Unterrichts am Beispiel eines Programms für Deutschlandstudien an einer japanischen Universität.“, in: DaF-Szene Korea, Nr. 48, Freundes- u. Arbeitskreis der Lektoren-Vereinigung Korea u. Lektoren-Vereinigung Korea, 3–26.

Stickdorn, V. (2019). Workshop Samstag 2.3.2019, 7. Bremer Symposium 2019. Resümee: abgerufen 15.08.2019, von https://www.fremdsprachenzentrum-bremen.de/2096.0.html.

Von IPA bis Theaterspielen

Zur eklektischen Methodologie des Lehrwerks *Deutsche Unterhaltungen*

Gerd Jendraschek (Gyeongsang National University, Jinju)

Deutsche Unterhaltungen (*DU*) ist ein ursprünglich für koreanische Lernende an der Sangmyung-Universität (SMU) entwickeltes und seit September 2019 an der Gyeongsang-Nationaluniversität (GNU) benutztes DaF-Lehrwerk, das versucht, die erfolgreichen Elemente mehrerer Lehrmethoden zu kombinieren. Von *Routledge Colloquials* und *Teaching Proficiency through Reading and Storytelling* ist die Vermittlung sprachlicher Strukturen im Rahmen einer (fortlaufenden) Geschichte übernommen. Hierzu wurden die in Butzkamm & Caldwell (2009) vorgestellten Lernschritte weiterentwickelt. Hervorzuheben ist hier die zweisprachige Erschließung der Lektionstexte sowie die anschließende Aufführung der Modelldialoge durch die Lernenden. Letzteres ermöglicht auch eine (körperlich) aktive und unmittelbare Teilnahme, wie sie beispielsweise auch *Total Physical Response* anstrebt, was durch häufiges Umherbewegen im Seminarraum bei Übungen weiter unterstützt wird. Zur Vertiefung werden erworbene sprachliche Strukturen in funktionale Blöcke (*chunks*) zerlegt und neu zusammengesetzt, ähnlich der *Michel Thomas* Methode. Schließlich werden auch Vorgehensweisen aus der linguistischen Feldforschung integriert, wie der Fokus auf gesprochener Sprache sowie die induktive Erschließung von Grammatik.

1. Entstehungsgeschichte

Die Entwicklung von *Deutsche Unterhaltungen* ist das Resultat jahrelanger praktischer Erfahrungen mit verschiedenen Materialien und didaktischen Aktivitäten im Rahmen eines vierjährigen Germanistikstudiums für koreanische Studierende. Der Fokus meiner Veranstaltungen liegt hierbei auf dem Sprechen. Die Teilnehmerzahlen variieren meist zwischen zehn und dreißig. Die Kurse umfassen drei bis vier Wochenstunden aufgeteilt auf zwei Sitzungen. Bei den neuen Studierenden sind in der Regel keine Vorkenntnisse des Deutschen vorhanden.

In einer ersten Phase meines DaF-Unterrichts habe ich die Reihe *Schritte international* aus dem Hueber Verlag benutzt. Dabei handelte es sich je nach Kursniveau um die Bände 1 bis 5 der ursprünglichen Ausgabe, später wurden dann noch die Bände 2 und 3 der überarbeiteten Fassung *Schritte international Neu* benutzt. Zentrales Element jeder Lektion dieses Lehrwerks ist eine Foto-Hörgeschichte. Die dazugehörigen Aufnahmen sind mehrere Minuten lang, wobei die Lernenden mit Hilfe der jeweils acht Fotos den Inhalt der Geschichte erschließen und anschließend Fragen zum inhaltlichen Verständnis beantworten sollen. Im Unterricht ergaben sich dabei mehrere praktische Probleme. Zum einen war während des Vorspielens der Aufnahmen nicht erkennbar, wer überhaupt zuhört und wer die Dialoge versteht. Zum anderen war bei Missverstehen, das sich erst nachträglich bei der Beantwortung der Verständnisaufgaben manifestierte, nicht mehr festzustellen, welche Stellen Probleme bereitet haben. Darüber hinaus schienen die Aufnahmen zu lang, um bis zum letzten Foto konzentriertes Zuhören zu ermöglichen.

In einer zweiten Phase wurden daher einige Änderungen im Unterrichtsablauf vorgenommen. Zwar wurden weiterhin die Bücher von *Schritte International* eingesetzt, allerdings ging dem Hören der Fotogeschichte nun eine Übersetzungsübung voraus. Dabei wurde das neue Vokabular in Form von Sätzen vorgestellt, die teilweise der Lektion entnommen, teils von mir selbst formuliert wurden. Eine Liste mit allen Übungssätzen wurde verteilt und sollte selbständig in die L1 übersetzt werden, wobei ich bei schwierigen Passagen individuell unterstützend zur Seite stand. Die Beherrschung des Lektionsvokabulars und der dazugehörigen Sätze wurde dann noch durch Übungen im Plenum gefördert. Erst danach wurden die Aufnahmen vorgespielt, allerdings nicht mehr ohne Pause von Anfang bis Ende. Stattdessen wurden ausgewählte Sätze solange wiederholt vorgespielt, bis sie – im Heft oder an der Tafel – transkribiert werden konnten. Der Begriff ‚Transkription' bezeichnet hierbei keine bestimmte Transkriptionskonvention, sondern beschränkt sich auf die Niederschrift des Gehörten. Bei dieser Übung war im Gegensatz zum nachgelagerten Beantworten von Verständnisfragen unmittelbar und punktgenau erkennbar, welche Passagen Verständnisprobleme bereiteten. Sehr oft wurden nämlich ganze Wörter überhört, ähnliche Wörter verwechselt oder semantisch und/oder grammatisch unsinnige Sätze niedergeschrieben, die mit dem Originalsatz der Aufnahme wenig zu tun hatten. Selbst „globales Verstehen", also das Verstehen der wichtigsten inhaltlichen Begebenheiten unter Vernachlässigung der Details (vgl. Ros 2013: 28–29), war daher oft unmöglich. Da durch die Transkriptionsübungen Missverständnisse identifiziert und analysiert werden konnten, war der Lernnutzen höher als in Phase 1. Doch auch Phase 2 beseitigte nicht alle Nachteile des Lehrwerks. Die Dialoge waren nicht zum Nachspielen geeignet, sondern sollten rein passiv rezipiert

werden. Ferner illustrierten die zu übersetzenden Lernsätze nur eine mögliche Verwendung des Lektionsvokabulars und waren daher oft nicht alltagstauglich. In Phase 3 wurden dann schließlich eigene Materialien für den Konversationsunterricht entwickelt. Vorrangiges Ziel war eine aktivere Teilnahme aller Lernenden und effizientere Paar- und Gruppenarbeit.

2. VORBILDER UND INSPIRATIONSQUELLEN

Für die Konzeption des neuen Lehrwerks *DU* dienten verschiedene Reihen und Methoden als Inspirationsquellen. Das wichtigste Vorbild war hierbei die Reihe *Routledge Colloquials* (Informa UK Ltd 2020), in der die Lektionstexte in Form kurzer Dialoge eine fortlaufende Geschichte mit konstanten Protagonisten ergeben. Auch die Methode *Teaching Proficiency through Reading and Storytelling* (TPRS Books 2020) setzt auf Geschichten, wobei zunächst der Kontext erklärt wird. Anschließend wird jede Geschichte besprochen, teilweise aber auch gemeinsam verfasst, wobei zum besseren Verständnis auch Übersetzungsübungen zum Einsatz kommen. Die in Kapitel 7 von Butzkamm & Caldwell (2009) vorgestellten Schritte dienten als Grundlage der Didaktisierung von *DU*, wobei der daraus resultierende Unterrichtsplan im Rahmen der gewonnenen Praxiserfahrungen immer wieder modifiziert und weiterentwickelt wurde. Bei der Methode *Total Physical Response* (vgl. Frost 2020) werden in der Zielsprache Anweisungen gegeben, die von den Lernenden auszuführen sind. Insbesondere in der Anfangsphase kann daher der Eindruck entstehen, dass ein größerer Teil der Unterrichtszeit im Stehen verbracht wird. In *DU* werden Arbeitsanweisungen anfangs zwar in der L1 der Lernenden gegeben, doch ist auch hier das Ziel, durchgängiges Sitzen am selben Platz durch Aufstehen, Platzwechsel, Gruppenarbeit, Aufstellen in einer Reihe u. ä. aufzulockern. Didaktische Übereinstimmungen finden sich auch mit der Lehrwerkreihe *Michel Thomas*. Um das Gelernte zu vertiefen, wird es dort in Übersetzungsübungen zu immer komplexer werdenden Strukturen neu zusammengesetzt. Als Stimulus dienen durchgängig Wörter, Wortgruppen und Sätze in der L1. Schließlich gibt es auch Anleihen bei der linguistischen Feldforschung. Erstens in Form eines Schwerpunkts auf einer möglichst authentischen Umgangssprache statt einer künstlichen „DaF-Sprache", womit eine für Lernende bewusst langsam und deutlich gesprochene (oft eher: vorgelesene) Sprache gemeint ist. Charakteristisch für eine solche Diktion ist das Fehlen phonologischer Reduktionsprozesse (Elision, Klitisierung usw.), obwohl das Genre (z. B. Dialoge zu einer Fotogeschichte) hinsichtlich seines soziolinguistischen Kontextes Umgangssprache mit derartigen Phänomenen erwarten lassen würde. Um das Verständnis phonologisch reduzierter Umgangssprache zu üben,

kommt daher zweitens eine Methode der linguistischen Feldforschung zum Einsatz, nämlich die Transkription, also die Verschriftlichung mündlicher Daten, die in natürlicher Geschwindigkeit und Artikulation vorliegen. Drittens werden grammatische Phänomene oft nicht in allen Einzelheiten erklärt, sondern sollen teilweise selbständig induktiv erschlossen werden. Ein Beispiel ist die Adjektivdeklination, die nicht in Form von Paradigmen, sondern mithilfe von Mehrwortausdrücken wie *ein kleines Bier* vs. *eine schöne Stadt* vermittelt wird.

3. AUFBAU UND AKTIVITÄTEN

Ein Nachteil bei *Schritte international* war die Länge sowohl der einzelnen Lektionen als auch des sechsbändigen Lehrwerks als Ganzem. Bei *DU* werden darum die Lektionen möglichst kurz und übersichtlich gehalten. Der gesamte Lektionstext erscheint auf einer Seite, wobei es sich meist um Unterhaltungen von zwei bis drei Personen handelt, gelegentlich aber auch um Monologe oder E-Mails. Die Rahmenhandlung ist eine Reise der Protagonistin Jiwon Kim, die ihre Freundin Laura Müller in Deutschland besucht. Auf den Lektionstext folgt eine Wortliste Deutsch–Englisch, die auch Mehrwortausdrücke (*nach Hause*, *vielen Dank*, *in der Schweiz*, *gute Laune haben*) und ausgewählte Flexionsformen umfasst. Obwohl für eine koreanische Zielgruppe entwickelt, habe ich mich für eine englische Übersetzung der Wortliste entschieden, da diese nur eine Hilfestellung sein soll, ohne die eigene Analyse der Texte vollkommen zu übernehmen. Zudem entspricht das Hinzuziehen des Englischen den Erkenntnissen der Tertiärsprachendidaktik, wonach Fremdsprachen oft durch die Schablone des zuvor bereits erlernten Englischen erworben werden (siehe Rohs 2012). Die Wortliste enthält auch eine Transkription im Internationalen Phonetischen Alphabet, da bei einem rein akustischen Zugang zur Fremdsprache immer das Risiko besteht, dass unbekannte Laute den Phonemen der L1 zugeordnet werden, obwohl diese anders artikuliert werden. Zum Einüben der neuen Strukturen wird später noch ein separates Blatt mit 20–30 Übungssätzen verteilt. Das Durcharbeiten jeder Lektion folgt immer derselben Sequenz von Arbeitsschritten:

1. Die Lehrkraft erklärt kurz den situativen Kontext des Lektionstextes.
2. Die Lernenden übersetzen mit Hilfe der Wortliste und Wörterbücher oder Übersetzungsapps den Lektionstext in ihre L1. Dies dient einerseits der Verständniskontrolle, andererseits zwingt es die Lernenden, alle Einzelheiten des Textes zu analysieren.
3. Die Lehrkraft erklärt besonders relevante Punkte an der Tafel.

4. Die Übersetzung wird besprochen und bei Bedarf mit landeskundlichen Erläuterungen ergänzt.
5. Der Lektionstext wird Satz für Satz vorgesprochen, die Lernenden sprechen mehrmals nach, wobei sie zunächst mitlesen und sich bei darauffolgenden Wiederholungen den Satz merken sollen. Der Schwerpunkt dieser Übung liegt auf Besonderheiten der Aussprache.
6. Die Lernenden stellen einander auf Deutsch Fragen, die mit Informationen aus dem Lektionstext beantwortet werden können.
7. Die Lernenden stellen sich in Form einer „Radkette" auf. Dabei stehen sich zwei gleich große Gruppen gegenüber, wobei nach jeder Runde die Person am Reihenende die Gruppe wechselt und der Rest der Gruppe nachrückt; sich direkt gegenüberstehende Personen üben jeweils den Dialog ein.
8. Der Dialog wird in Paaren oder Gruppen vor der Klasse aufgeführt. Die Situation soll authentisch nachgestellt werden. Der Dialog soll also nicht nur verbal vorgetragen, sondern wie bei einem Theaterstück paralinguistisch begleitet werden. Hierzu wird mit einfachen Requisiten aus dem Seminarraum eine improvisierte Bühne aufgebaut.
9. Die Lernenden verfassen mit dem gelernten Material individuell eigene Sätze und/oder schreiben in Kleingruppen neue Dialoge.
10. Die noch nicht bekannten Übungssätze werden in authentischer Sprechgeschwindigkeit vorgelesen oder vorgespielt und individuell oder paarweise auf Minitafeln transkribiert, sodass sich die Lernenden an umgangssprachliche Aussprache in natürlicher Sprechgeschwindigkeit gewöhnen und sie in zielsprachlicher Rechtschreibung (d. h. mit allen ausgelassenen Phonemen und Endungen) wiedergeben können.
11. Beim „Spiel" stehen die Lernenden hintereinander in einer Reihe. Die Person vorne löst jeweils das vom Beamer auf die Leinwand projizierte Problem (Übersetzung, Sätze bilden, Lücken ergänzen) und stellt sich dann wieder hinten an. So können auch schwächere Lernende einmal im Mittelpunkt des Geschehens stehen und motiviert werden.
12. Bei der abschließenden Paarübung werden die Übungssätze auf einem separaten Blatt verteilt. Eine Person liest jeweils vor, die andere hört zu und spricht dann frei und ohne Hilfsmittel. In der ersten Runde wird jeweils ein deutscher Satz vorgelesen, der von der anderen Person ins Koreanische zu übersetzen ist; in der zweiten Runde wird der deutsche Satz nachgesprochen; im dritten Schritt übersetzt dann die erste Person den Satz selbst ins Koreanische, die andere Person soll ihn ins Deutsche zurückübersetzen. Der Vorteil dieser Sprechübung liegt darin, dass sie gesteuert ist und auch von weniger kommunikativen Lernenden bewältigt werden kann.

4. UMFRAGE UNTER STUDIERENDEN ZUM UNTERRICHT MIT DEM LEHRWERK

Nach rund zwei Dritteln des Semesters wird im Anfängerkurs eine anonyme Umfrage in der L1 der Lernenden durchgeführt. Die hier vorgestellte Umfrage wurde im Frühlingssemester 2019 an der Sangmyung-Universität im Kurs *Deutsche Konversation 1* mit 23 Personen durchgeführt. Ich werde die Fragen in deutscher Übersetzung einzeln präsentieren und die Ergebnisse besprechen; aus Platzgründen werden jedoch meist nur die Durchschnitts- und Medianwerte angegeben.

1. *„Wie finden Sie den Schwierigkeitsgrad/die Lerngeschwindigkeit?"*: Mögliche Antworten lagen auf einer elfstufigen Skala von „0" (sehr leicht und langsam) über „5" (angemessen) bis „10" (sehr schwierig und schnell). Der Durchschnittswert lag bei 4,83 (Median: 5), also sehr nahe bei „angemessen".
2. *„Wie finden Sie den Gebrauch des Koreanischen in diesem Kurs?"*: Es ist immer eine Gratwanderung, das effizienteste Verhältnis von L1 und L2 zu finden (vgl. Jendraschek 2015a: 249–251). Um die Erwartungen der Lernenden kennenzulernen, standen folgende Antwortmöglichkeiten zur Auswahl: 0: Die Lehrkraft sollte nur Deutsch sprechen (4 %); 1: Es sollte weniger Koreanisch verwendet werden (9 %); 2: Der jetzige Umfang der Verwendung des Koreanischen ist angemessen (87 %); 3: Es sollte mehr auf Koreanisch erklärt werden (0 %). Da der Durchschnittswert bei 1,83 (Median: 2) lag, konnte bestätigt werden, dass die L1 aus Sicht der Lernenden weder zu viel noch zu wenig benutzt wurde.
3. *„Bis zu welcher Stufe möchten Sie in der Zukunft die deutschen Konversationskurse besuchen?"*: 61 % (= Median) gaben an, bis zum höchsten Kurs dabei bleiben zu wollen.
4. *„Das internationale phonetische Alphabet (IPA) ist leicht zu lesen / kann ich gut lesen."*: Auf einer Skala von 0–10 (0: stimme überhaupt nicht zu; 10: stimme vollkommen zu) lag der Durchschnitt bei eher mittelmäßigen 5,26 (Median: 4). Daher sollten die Symbole bei Bedarf immer wieder erklärt und die entsprechenden Laute vorgesprochen und eingeübt werden.
5. *„Das internationale phonetische Alphabet (IPA) hilft beim Erlernen der deutschen Aussprache."*: Hier ergab sich (gleiche Skala 0–10) ein höherer Durchschnittswert von 7,48 (Median: 8). Die für das IPA aufgewandte Zeit ist also eine lohnende Investition.
6. *„Jetziges Englischniveau."*: Da erstens Englischkenntnisse den Erwerb des verwandten Deutschen erleichtern und zweitens Englisch die internationale Lingua Franca ist, wurde auch nach den vorhandenen Englischkenntnissen gefragt. Die Skala bestand aus folgenden Orientierungs-

punkten: 0: keine Kenntnisse (0 %); 1: geringe Kenntnisse bis maximal A1 (18 %); 2: A1 (23 %); 3: A2.1 (18 %); 4: A2.2 (18 %); 5: B1 (14 %); 6: B2.1 (9 %); 7: B2.2 (0 %); 8: C1 (0 %); 9: C2 (0 %); 10: wie L1-Niveau (0 %). Der Durchschnittswert liegt hier bei niedrigen 3,14, der Median bei 3, was ungefähr dem Niveau A2.1 entspricht. Hieraus folgt unter anderem, dass im Anfängerunterricht Englisch nicht als Arbeitssprache eingesetzt werden kann. Auch für Lehrkräfte deutscher Muttersprache sind Kenntnisse des Koreanischen somit unerlässlich (vgl. Jendraschek 2015b: 53–54).

7. *„Grund, Deutsch zu lernen."*: Die Antworten zu dieser Frage können hier mangels Relevanz und aus Platzgründen nicht besprochen werden.
8. *„Gute/effektive/hilfreiche und/oder angenehme Aspekte, Aktivitäten oder Übungen des Kurses"*: An erster Stelle wurde die Übung korrekter, authentischer und umgangssprachlicher Aussprache genannt, gefolgt von „Sätze bilden/übersetzen", „leicht verständliche Erklärungen auf Koreanisch" und „abwechslungsreicher (auch körperlich) aktiver Unterricht".
9. *„Negative/belastende/ineffektive Aspekte, Aktivitäten oder Übungen des Kurses"*: Negative Aspekte wurden kaum benannt, allerdings ist die Antwort „es ist für introvertierte Personen schwierig, hilft aber, die Deutschkenntnisse zu verbessern" interessant. Denn Fremdsprachenerwerb ist immer eine Art Rollenspiel, das von Introvertierten und Extrovertierten gleichermaßen erlernt werden kann.

Bibliographie

Wissenschaftliche Bücher und Aufsätze

Butzkamm, Wolfgang und Caldwell, John A. W. (2009). *The bilingual reform. A paradigm shift in foreign language teaching*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Jendraschek, Gerd (2015a). ‚Was der Fremdsprachenunterricht von der linguistischen Feldforschung lernen kann', *Deutsch als Fremdsprache in Korea* 37: 81–111.

Jendraschek, Gerd (2015b). ‚Koreanisch lernen', *DaF-Szene Korea* 42: 53–61.

Rohs, Kai (2012). ‚Tertiärsprachenforschung im Kontext des DaF-Unterrichts in Korea', *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17(1): 59–74.

Ros, Lourdes (2013). ‚Hören'. In: Brinitzer, Michaela und Hantschel, Hans-Jürgen, Kroemer, Sandra, Möller-Frorath, Monika, Ros, Lourdes, *DaF unterrichten. Basiswissen Didaktik Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. Stuttgart: Ernst Klett, 24–34.

Internetseiten mit weiterführenden Informationen

Frost, Richard (2020). ‚Total physical response – TPR', https://www.teaching-english.org.uk/article/total-physical-response-tpr [Zugriff am 22. Januar 2020].

Informa UK Ltd (2020). ‚Colloquials', https://routledgetextbooks.com/textbooks/colloquial/[Zugriff am 21. Januar 2020].

Thomas, Michel (2020). ‚Michel Thomas. The method that works with your brain', https://www.michelthomas.com/[Zugriff am 20. Januar 2020].

TPRS Books (2020). ‚What is TPRS? Teaching Proficiency Through Reading And Storytelling', https://www.tprsbooks.com/what-is-tprs/[Zugriff am 22. April 2020].

Lehrwerke

Bände 1–5 von *Schritte international. Deutsch als Fremdsprache/Kursbuch + Arbeitsbuch mit Audio-CD zum Arbeitsbuch und interaktiven Übungen*. Ismaning: Hueber, erschienen 2005–2007.

Bände 2 und 3 von *Schritte international Neu: Deutsch als Fremdsprache/Kursbuch+Arbeitsbuch+CD zum Arbeitsbuch*. München: Hueber, erschienen 2016–2017.

Kulturelle Elemente in „Kleineinheiten“

Rudolf Reinelt (Ehime Universität, Matsuyama)

Inhalt

1. Der optimierte Ansatz und seine Besonderheiten
2. Kleineinheiten
2.1. Die Einführung von Kulturelementen in verzahnten Kleineinheiten
2.2. Kulturelemente in ausführlichen Kleineinheiten
3. Überprüfung des Behaltens von Kulturelementen
3.1. Bewertungsausdrücke in Begrüßungen
3.2. Familienkonzepte behalten
4. Lernerfeedback
5. Hinweise zur eigenen Erstellung von Kleineinheiten mit Kulturelementen

Abstract

Dieser Artikel zeigt, wie im „optimierten Ansatz“ des Deutschlernens in „Kleineinheiten“ kulturell wichtige Elemente gelernt werden können.
Dazu werden, nach der Darstellung des benutzten „optimierten Ansatzes“, die Durchführung von zwei Kleineinheiten zur Begrüßung und zu Familienkonzepten vorgestellt und das Erlernen der enthaltenen kulturellen Elemente überprüft, Studentenfeedback erwähnt und Hinweise zur eigenen Erstellung von ähnlichen Kleineinheiten gegeben.
Alle verwendeten Abkürzungen sind generische Maskulina: L=Lehrer/Kursleiter, S=Lerner/Studenten, Si=irgendein Student.

1. Der optimierte Ansatz und seine Besonderheiten

A. Unterrichtsinhalte

Inhaltlich geht es bei dem hier im folgenden anhand einiger Besonderheiten vorgestellten optimierten Ansatz darum, in etwa so viel wie ein normales Lehrbuch zu „schaffen“. Dies ist aber nur die Oberfläche. Beim optimierten Ansatz beinhaltet dies auch oder zum ersten Mal:

– Adjacency pairs (2 oder mehr Partner), chunks (schnelle, häufig vorkommende, inhaltlich ähnliche Wortfolgen), Phrasen und Wortfelder produzieren können;

– andere kommunikationswichtige Fertigkeiten beherrschen: Schneller konversationeller Austausch, Frage-Antwort-Sequenzen und besonders deren Weiterführung bis zu ganzen Gesprächen;
– die Struktur von Gesprächen und deren Management verstehen;
– Satzstrukturen (Satzanfang, trennbare Elemente, Umfassungen);
– Verben (Flexion im Kontext, einige wichtige Formen);
– Nomen und Determination (ohne Determination > ein > der > (Überdetermination) > X der/er);
– Zahlen aussschreiben und damit Besonderheiten der Schreibung üben und diese in verschiedenen Situationen anwenden lernen.

B: Überprüfung des Erreichten

Die Sicherung des Lernerfolgs erfolgt z. B. durch Vergleiche zum Fortschritt im Englischlernen, sowie eine mündliche Prüfung, in der Lerner auf A1 spontan (SS 2 min, WS 3 min) mit anderen Zielsprachensprechern als dem Lehrer sprechen; auf etwa A2 nach etwa einem Jahr mit Muttersprachlern (anwesend oder über Skype) oder habituellen Muttersprachlern (Reinelt 2017) sprechen.

– Studenten lösen erfolgreich Aufgaben des landesweiten, fünfstufigen Deutschtests (Dokken), und zwar der der Anfangsstufe 5 (SS) bzw. der etwas schwereren Stufe 4 (WS) (ohne Hörteil) ohne Vorbereitung im Unterricht. Trotzdem bestehen diesen Teil viele S!
– Beim „Freien Schreiben“ mit den Themen *Mein Deutsch* (alles was ich weiß, SS) bzw. *Ich* (Selbstvorstellung mit meinem ganzen Deutsch, WS) schreiben die Lerner hunderte Wörter, Dialoge, Chunks usw., meistens aus einer jeweils zwischen den Unterrichtsstunden mit weiten Teilen der bis dahin behandelten Inhalte aktualisierten, regelmäßig anzusehenden Unterrichtsdatei, aber auch viele selbsterarbeitete Inhalte (Familie, Deutschlandreise, Wohnung, Dinge zu Hause, Kleidung, usw.).

2. KLEINEINHEITEN

2.1. Die Einführung von Kulturelementen in verzahnten Kleineinheiten

Beim Verfasser bestehen die 90-minütigen Unterrichtseinheiten in den deutschen Anfängerkursen aus mehreren, möglichst unterschiedlichen (Divergenz) und damit die Lerner jeweils neu motivierenden Kleineinheiten von durchschnittlich 10 Minuten (Medina 2008: 10-minute-rule). Diese werden teilweise sogar verzahnt eingeführt und nach mehreren Wiederholungen spä-

ter in Strängen zusammengeführt (Konvergenz) zu sprachlichen Handlungen und Konzepten, bei denen oft kulturelle Unterschiede erscheinen, die dann von den Lernern zuerst selbst zu erarbeiten sind. Das folgende ist ein Beispiel für den Zeitablauf (Tafel 1 links) und die verschiedenen Aktivitäten (aus Reinelt 2019/20) in Kleineinheiten (a) bis h) in Tafel 1) von jeweils 1 bis 3 min im ersten Unterricht (jeweils OHNE ANSCHRIEB zuerst der L, dann L und die S und dann die S gegenseitig).

Sprechen	Uhrzeit
a) L zu Si: Guten Tag (GT), mit mehreren Si	17:12
L: bitte alle Guten Tag (im Chor aussprechen)	17:14
b) L: Nach links, bitte (mit dem Nachb. üben)	17:16
c) (L zu Si:) Ich heiße XY	17:17
(mit d. Hand zeigen) und Sie?	17:18
Aussprache von c)	17:19
Sii: c) aussprechen	
L: Nach rechts, bitte	

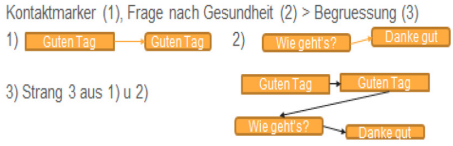
von links weiter	
d) L allein vor der Tafel, links: GT, S gegenseitig	und rechts: GT, dann
L: d) + Wie geht's	L: Danke gut!
L: Nach hinten, bitte (S üben)	
e) L in der Mitte der Klasse: Ich komme aus Hamburg, und Sie?	Si: Z (> L: aus Z, Si: aus Z); Aus Z (Z=irgendein Ort)
Aussprache von e)	
Sii: e) selbst sagen	
L: Nach vorne bitte	

von links weiter	
f) Zahlen: L schreibt die Ziffer an die Tafel, sagt die, für alle 0-4.	und lässt die Sii die aussprechen
g) L in der Mitte der Klasse: ich wohne in Honmachi, und Sie?	Si: Heiwa (> L: In Heiwa, Si: in Heiwa)
h) L steht links an der Tafel und sagt: GT	Und rechts: GT
L, dann Si:Wie geht's	L, dann Si: Danke gut!
	L Und Ihnen?
L, dann Si: Es geht.	
Aussprache von h)	
L: Nach links, bitte	usw.

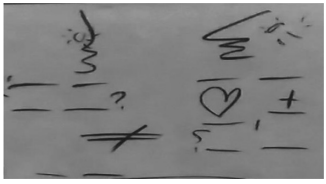
Tafel 1: Verzahnte Kleineinheiten im ersten Unterricht (GT=Guten Tag)
a, b, c, usw. = Kleineinheiten (Erklärung s. u.); (außer in der Tafel links)
von links nach rechts bzw. von oben nach unten: Wechsel innerhalb von Kleineinheiten
z. B. Äußerungsteile, Aktivitäten-, Orts- bzw. Sprecherwechsel.

Die Lerner haben angefangen, z. B. folgende Stränge schnell (s. Uhrzeit) dialogisch zu lernen: Guten Tag, Vorstellung, Zahlen, Begrüßung, … (Reinelt 2016a/b)

Dabei wurden für die Begrüßung zwei Stränge angefangen und zusammengelegt (Tafel 2) und dabei dann der Tafelanschrieb in Tafel 3 erarbeitet.

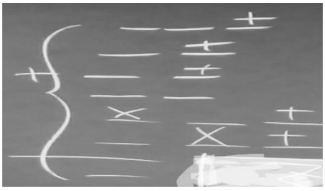


Tafel 2: Zwei Stränge zusammen



Tafel 3: Tafelanschrieb Tafel 2

Schon in diesem Beispiel lernen die Teilnehmer den Unterschied zum im Englischen ubiquitären *I'm fine*: I'm fine > *danke, gut; es geht*, usw. kennen. Das Ungleichheitszeichen im Tafelanschrieb wird erst nach der Einübung hinzugefügt.

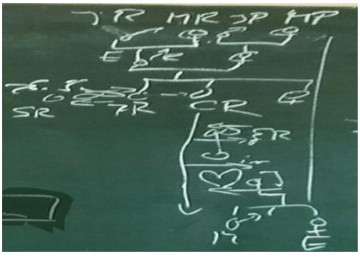


Tafel 4: Bewertungsausdrücke

In der nächsten Stunde werden, in Abwechslung mit Erweiterungen von „wie heißen Sie?“, mit dem folgenden nach und nach aufgebauten Tafelbild (Tafel 4) ohne Buchstabenanschrieb mit „es geht“ als Mitte dann auch weitere Alternativen eingeführt: *fantastisch* (nicht in der Tafel), *sehr sehr gut*, *sehr gut*, *danke gut*, *es geht*, *nicht so gut*, *gar nicht gut*, *schlecht* (für viele Studenten zum ersten Mal mit negativer Antwort(!)).

Hier erleben die Teilnehmer, dass an dieser Stelle (im Gegensatz zur leeren und deshalb wiederholbaren Floskel im Englischen) im Deutschen echte Bewertungsausdrücke verwendet werden.

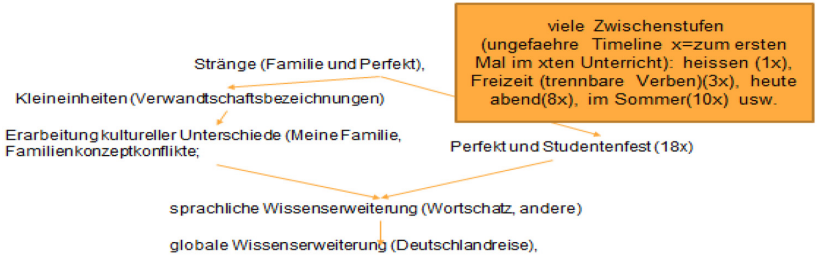
2.2. Kulturelemente in ausführlichen Kleineinheiten



Tafel 5: Bewertungsausdrücke

Das folgende Beispiel zeigt, wie verschiedene Stränge zusammengeführt werden. Dabei steht x für die Einführung des Elements im xten Unterricht seit Beginn des Kurses. In einem Strang von Kleineinheiten haben die Teilnehmer vorher gelernt: Sie > ich > (L + Si > Sii) (1x, 2x), ein anderer in der Klasse = 3. Person (4x) > als Beispiel dafür Familie (6x). Dieses Mal werden Verwandtschaftsbezeichnungen (7x) eingeführt. Dabei ist die *Einleitung in der Lernersprache* etwas länger: „In Deutschland leben, wohnen, und arbeiten usw. Leute aus verschiedenen Ländern mit verschiedenen Vorstellungen davon, *wie/was eine (Person in der) Familie sein soll*. Hier dienen die Verwandtschafts- und damit zusammenhängende Begriffe und mündlichen Kurzerklärungen jeweils nach Einübung der Aussprache dazu, einige Konzepte vorzustellen“. Natürlich gelten alle nur teilweise: *meine Frau*, ebenso: *Mein Mann* (im Alter der Studenten (17–19) noch nicht verheiratet: schon problematisch für Teile des Islam > *Honke* > Ehrenmord), *mein Bruder* (auch imaginär ok) *meine Schwester*, *verheiratet*, *geschieden*, *meine Freundin (彼女)*, *mein Freund (彼氏)*, für Jungen > Freundin, für Mädchen > Freund (im Westen (D, AmEngl., usw.) zuerst als Freiheit, später (ab 18?) als gesellschaftliche Erwartung, Eng. *my friend* vs. *a friend of mine*, z. B. Chinesen Tafel 5: Die liebe Verwandtschaft: Jahreseinkommen, *mein Sohn*, *meine Tochter*, z. B. Inder: Anzahl der Kinder, usw. und Erwähnung dieser Unterschiede als Menschenrechtsverletzung! Am Ende nach etwa 20 Minuten ergibt sich z. B. so eine Graphik wie in Tafel 5.

Diese Stränge können weitergeführt werden und am Ende zur viele Kulturelemente enthaltenden Wissenserweiterung wie in Tafel 6 führen.[1]



Tafel 6: Stränge zur Wissenserweiterung (mit Kulturelementen)

3. ÜBERPRÜFUNG DES BEHALTENS VON KULTURELEMENTEN

Wir können nun fragen: Was bleibt hängen jenseits des besseren Sprachlernens mit Kleineinheiten? Dazu wurden die beiden folgenden Vorversuche durchgeführt:

3.1. Bewertungsausdrücke in Begrüßungen

Im Versuch 1 wurden die in der 1.–3. Woche vermittelten Begrüßungen abgefragt mit der Aufgabe: Im Englischen sagt man *I'm fine (thank you)*. Was sagt man im Deutschen und warum?

– Etwa die Hälfte der Kursteilnehmer erwähnten einfach den in 2.1. vorgestellten Dialog.
– Als Gründe für den Unterschied wurden Dank, Gefühl und „den Zustand zeigen“ erwähnt.

3.2. Familienkonzepte behalten

Versuch 2 untersuchte, wie viel die Lerner vom in der 6. Woche vermittelten Inhalt im Test wiedergeben bzw. an Muttersprachler weitergeben können. Die sicherlich nicht leichte Aufgabe war: Stellen Sie zwei der Denkweisen (zur Familie) vor.

[1] Ausführungen dazu sind vom Verfasser unter rudolfreineltmy@gmail.com erhältlich (Reinelt 2016a/b, 2017/18, 2019, 2019/20 und neuere Arbeiten).

Als Ergebnis können wir festhalten:

1) Abgesehen von einer Klasse haben im Durchschnitt alle Lerner je ein (für sie) auffälliges Konzept einer Herkunftsgruppe erwähnt.
2) Die Bedingungen für die familiären Aktionen gehen manchmal durcheinander, aber die Problematik wird erwähnt.
3) Aktionen von seiten der Familie bzw. welche Aktionen sind teilweise gut dargestellt, aber Einzelheiten müssen noch nachgelesen werden.

Auch im Zeitalter des Internets können anscheinend kulturelle Unterschiede, auch wenn sie nur in Kurzeinheiten angesprochen sind, weiteres Interesse hervorrufen.

4. LERNERFEEDBACK

Schließlich bestätigen die nachfolgenden Meinungen der Lerner den Ansatz.

Ein Student schrieb: Nach Anfangsschwierigkeiten und Gewöhnung war das Gespräch über Kulturunterschiede sehr interessant und lehrreich.

Auch andere Aspekte in dem betreffenden und anderen Semestern scheinen gefallen zu haben. So finden sich z. B. auch folgende Meinungen:

– Hat überaus Spaß gemacht. War anders als Bisheriges, mit Schwerpunkt auf Sprechen. Behalten nach mehrmaligem Wiederholen. Hat viel Spaß gemacht im 2. Quartal;
– Das Gefühl, etwas gelernt zu haben;
– Reduzierte oder keine Angst in der Zielsprache zu sprechen;
– Erfolg im Vergleich zum früheren Englischlernen;
– Leute kennengelernt;
– Spaß gehabt;
– Mit/Vom Sprechen anzufangen war erfolgreich;
– Die (den Unterricht begleitende RR.) Unterrichtsdatei war erfolgreich/hilfreich.

Trotz fehlender Repräsentativität können diese Meinungen einen Eindruck vom Unterricht vermitteln.

5. HINWEISE ZUR EIGENEN ERSTELLUNG VON KLEINEINHEITEN MIT KULTURELEMENTEN

Bei der Erstellung von Kleineinheiten startet man mit der eigenen Analyse der zu vermittelnden Inhalte und deren kleiner Einteilung. Eine zu erstellende sehr kurze, präzise und insbesondere ansprechende Einleitung situiert dann

den Inhalt in der Lernwelt oder im Diskurs. Aus den Inhalten erstellt man Stränge, die man zwischendurch trennt, verbindet oder ganz zusammenführt. Die Übungen in Kleineinheiten sind schnell, kurz und abwechslungsreich und nicht zu schwer, lang oder umfangreich. Inhaltliche Zusammenhänge werden besser als Teile von (vielseitig verwendbaren) Strängen einzeln entwickelt als in langen Einheiten ermüdend präsentiert.

Bei der Kulturvermittlung geht es in gleicher Weise darum, die Unterschiede (und Gemeinsamkeiten) in kleine Einheiten aufzuspalten und im Anschluss an oder zusammen mit verschiedenen Strängen zusammenzuführen.

LITERATUR

Medina, J. (2008) „*Brain Rules: 12 Principles for Surviving and Thriving at Work, Home, and School*. Seattle: Pear Press.

Reinelt, R. (2016a/b) „(Deutsch) fremdsprachenunterricht in Strängen I/II“ 愛媛大学法文学部論集 . 人文学編 . 第 40/41 号, 2016 年 2/9 月 , p. 145–161/55–75.

Reinelt, R. (2017) „Support for a Teacher Adopting the Optimized Classroom Method“, The 6th Annual JALT OLE SIG Conference, Hiroshima International University (Hiroshima Campus), September 16.

Reinelt, R. (2017/18) „Lehrerbetreuung für optimierten Unterricht I/II“ 愛媛大学人文学会 . 人文学論叢 . 第 19/20 号, 2017/2018 年 12 月, p. 17–25/39–48.

Reinelt, R. (2019) „Theoretische Aspekte des optimierten Ansatzes für das Fremdsprachenlernen I“ 愛媛大学人文学会 . 人文学論叢 . 第 21 号 , p. 55–62.

Reinelt, R. (2019/20) „Unterricht mit dem optimierten Ansatz 1/2“ 愛媛大学法文学部論集 . 人文学編 . 第 47/48 号, p. 49–70/161–176.

Interkultureller Spracherwerb und Binnendifferenzierung

Fallbeispiel eines Kooperationsprojektes zwischen Japan und Österreich

Ikuko Shibata
(National Institute of Technology, Kisarazu College)
Johannes Maerk (Ideaz Institut
für interkulturelle und vergleichende Forschung, Wien)

Einleitung

In dieser Arbeit beziehen wir uns auf ein Kooperationsprojekt zwischen der Kosen Schule *National Institute of Technology, Kisarazu College, Japan* und dem Ideaz Institut für interkulturelle und vergleichende Forschung, Wien. Im Dezember 2018 wurde der erste, zweiwöchige Kurs durchgeführt, auf den sich die folgenden Anmerkungen beziehen. Das interkulturelle Lehrkräfteteam bestand aus einer deutschsprachigen und einer japanisch sprechenden Lehrkraft, wobei beide Muttersprachler waren.

Das projektbezogene Lernen mit einem Auslandsaufenthalt in einem deutschsprachigen Land findet im Allgemeinen in Japan schon in den ersten zwei Lernjahren statt. Da das Sprachniveau A1 oft noch nicht erreicht wurde, sind die Studierenden darauf noch nicht gut vorbereitet. In diesem Projekt wird im Gegensatz dazu darauf Wert gelegt, dass alle Studierenden unabhängig von ihrer Lerndauer mindestens A1 Niveau haben, mit Ausnahmen werden aber auch Studierende mit den Niveaustufen A2, B1 und B2 akzeptiert. Daraus ergibt sich in dieser Gruppe, auch bedingt durch die kleine Größe von 8 bis 10 Teilnehmer*innen, eine Binnendifferenzierung. Alle Teilnehmer*innen studieren im Hauptfach Ingenieurswissenschaften an der gleichen Kosen Schule.

An der Kosen Schule haben 200 Teilnehmer*innen im 3. Schuljahr 60 Übungseinheiten (UE) die Fremdsprache Deutsch als Pflichtfach; davon bestehen ca. 20–30 die Prüfung A1 am Ende des Schuljahres. Im 4. Schuljahr gibt es 40–50 Schüler*innen, die Deutsch als Fremdsprache als Wahlfach

belegen; davon bestehen ca. 10 die Prüfung A2 am Ende des Schuljahres. Am Ende des 5. Schuljahres gibt es ca. 5 Schüler*innen, die B1 erfolgreich absolvieren.

Das Spezielle an der Kosen Schule ist, dass – obwohl es sich um ein ingenieurwissenschaftliches Kolleg handelt, Deutschunterricht bis zum 7. Schuljahr angeboten wird.

Dieses Projekt diente auch dazu, die österreichische Variante der deutschen Sprache den Teilnehmer*innen der Kosen Schule näher zu bringen, da bisher nur Austauschmöglichkeiten in Deutschland angeboten wurden. Die Hälfte der Teilnehmer*innen hatte schon Erfahrung mit Kursen, Austauschprogrammen bzw. Projekten in Deutschland und daher ein besonderes Interesse, auch ein anderes deutschsprachiges Land zu besuchen. Für das Ideaz Institut eröffnet dieser Kurs eine Möglichkeit, die Forschungslinie „Interkulturelle Kompetenz" anhand des Austausches zwischen japanischen und österreichischen Wertvorstellungen und kulturellen Praktiken zu stärken. Das Memorandum of Understanding (MoU), das im März 2018 unterzeichnet wurde, bringt den Willen beider Institutionen zum Ausdruck, dieses Projekt auf eine nachhaltige Basis zu stellen. Das Programm „Ein anderes deutschsprachiges Land: Ein Projekt, um die zusammenwachsende Gesellschaft Österreichs auf Deutsch zu erfahren", wurde im Dezember 2018 von der *Student Service Organization* (JASSO) mit 80.000 Yen pro Teilnehmer*in unterstützt, sofern finanzielle Bedürftigkeit und ein guter Studienerfolg nachgewiesen wurden.

ANSÄTZE IM KONTEXT DER BINNENDIFFERENZIERUNG

Es gibt vier Ansätze, um mit der Binnendifferenzierung proaktiv umzugehen.

(1) Die Themenaufbereitung erfolgt in 4 UE vormittags; nachmittags (2 UE) machen die Teilnehmer*innen eine räumliche Erfahrung des am Vormittag behandelten Themas in der Stadt Wien.

Beispiele:

– Am Vormittag wird die Bedeutung der Sozialdemokratie für die Bewältigung der aktuellen Herausforderungen der Stadt erarbeitet (Wohnungsbau und Ausbau des öffentlichen Verkehrs bedingt durch die Bevölkerungszunahme aufgrund der Migration). Am Nachtmittag findet ein Besuch des Gemeindebaus „Karl Marx Hof" statt als Beispiel des Roten Wiens der Zwischenkriegszeit, erbaut von einem Schüler von Otto Wagner, einem der be-

deutendsten Architekten Wiens des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Mit diesem Besuch sollte auch ein anderer Aspekt des nicht-touristischen Wiens den Teilnehmer*innen vermittelt werden.
– Am Vormittag wird die Frage „Was mache ich für die Umwelt?“ diskutiert, und am Nachmittag besuchen die Schüler*innen die Müllverbrennungsanlage Spittelau, erbaut von Hundertwasser, der Künstler der sich sehr stark mit Umweltthemen auseinandergesetzt hat. Danach wurden der Hundertwassergemeindebau und das Kunsthaus des Künstlers besucht.

Die Überwindung der Binnendifferenzierung erfolgt durch das gemeinsame Erarbeiten eines für alle Teilnehmer*innen neuen Themas (mit entsprechend neuem Vokabular) für die Niveaustufen A1 bis B2.

(2) Des Weiteren erfolgt die Schreibkompetenzvermittlung, indem die tägliche Hausaufgabe daheim von den Teilnehmer*innen selbstständig erledigt und diese in der individuellen Geschwindigkeit gelöst werden. Danach überprüft die Lehrkraft die Hausaufgabe individuell und kommentiert alle Texte in der Gruppe. So können alle Teilnehmer*innen von den Fehlern und Korrekturen der Texte lernen. Dies ist vor allem möglich, weil die Gruppengröße entsprechend klein ist und alle zumindest das Sprachniveau A1 erreicht haben.

Täglich werden Hausaufgaben (ca. 30 Wörter Textumfang; Wochenende 100 Wörter Textumfang, insgesamt 10 Aufgaben in zwei Wochen) verlangt:

Beispiele:
– Fünf Sätze mit Verb plus Objekt (Akkusativ) – für Japanisch Sprechende manchmal schwierig, da der sprachliche Kontext anders ist (erste Hausaufgabe).
– Brief an den Bürgermeister bezüglich des öffentlichen Verkehrs.
– Eine Postkarte an die Eltern.
– Was ich jeden Tag für die Umwelt mache.
– Was hast du am Wochenende gemacht?
– Was ich in Wien genossen habe (letzte Hausaufgabe).

(3) Ein weiteres Element der Schreibkompetenzvermittlung erfolgte vor dem Kursbeginn, indem alle Teilnehmer*innen einen Steckbrief von sich an die deutschsprachige Lehrkraft per E-Mail schickten.

(4) Bei der Rückkehr nach Japan wurde von den Teilnehmer*innen ein kurzer Aufsatz von ca. 100 Wörtern zum Thema „Lieblingsort in Wien“ verlangt. Zu-

dem wurde ein Bericht des Aufenthaltes in Wien in der PASCH Schülerzeitung *Japan Heute*[1] veröffentlicht[2].

Der Besuch eines anderen deutschsprachigen Landes: Österreich

Im Dezember 2018 hatte unsere Kisarazu-Kosen-Schule ein Jubiläum wegen der 10-jährigen Mitgliedschaft bei PASCH. Unsere Schule hat einige Austauschprogramme mit Deutschland. Mit einer Partnerschule in Düsseldorf (Heinrich-Hertz Berufskolleg) haben wir eine besonders enge Beziehung. Wir besuchen uns gegenseitig in Deutschland und Japan. Und gerade im Dezember 2018, an unserem 10-jährigen Jubiläum mit PASCH, starteten wir ein neues Programm mit dem IDEAZ-Institut in Wien. 6 Schüler/-innen und eine Begleiterin haben 2 Wochen lang Wien besucht. Wir haben am IDEAZ-Institut Deutsch gelernt, verschiedene Weihnachtsmärkte besucht, in der Staatsoper eine Oper gesehen, die historische Sonderausstellung von Pieter Bruegel im Kunsthistorischen Museum besucht und hatten noch viele weitere Programme in Wien. Das war für uns sehr faszinierend, da wir ein anderes Land und eine andere Kultur im deutschsprachigen Raum genießen konnten.

Unsere Lieblingsorte in Wien

Kazune Iwamoto

Für mich ist im Wien das Sisi Museum sehr eindrucksvoll. Im Museum kann man über das, leider nicht immer glückliche, Leben von der Prinzessin Elisabeth, also Sisi (1837-1898), lernen. Ich denke, dass sie eine sehr großartige Frau im 18. Jahrhundert war. Sie war sehr enttäuscht vom traditionsvollen Alltagsleben im Kaiserhaus. An ihren tragischen Tod erinnert man sich noch immer. Ihr Leben erinnert mich an das Leben von Prinzessin Diana (1961-1997) in Großbritannien. Das Leben von beiden Prinzessinnen ist ein bisschen ähnlich.

Hiroyuki Dannoshita

Mein Lieblingsort in Wien ist das Schloss Schönbrunn. Ich interessiere mich für die Geschichte des Haus Habsburgs und durch den Besuch vom Schloss habe ich habe ich viel Neues gelernt.
Vor allem finde ich die Reformen von Maria Theresia (1717-1780) sehr innovativ.

「もう一つのドイツ語圏: オーストリア を知る ーウィーン研修2018」

2018年12月、木更津高専が「PASCHプログラムに参加して、10周年を迎えました。木更津高専には、PASCHプログラムでのドイツ渡航のほか、デュッセルドルフにも提携校（ハインリヒ・ヘルツ／ベルーフクコレーグ）があり、隔年ごとにドイツと日本を訪問しています。そして、まさにPASCH10周年を迎えた2018年12月、「もう一つのドイツ語圏を知る」というキャッチフレーズのもと、木更津高専ではウィーンのIDEAZ-Institutとの間で交流プログラムを立ち上げました。2週間のウィーン滞在はとても刺激的で、訪問者はドイツとは違ったオーストリアの文化を体験することができました。

ウィーンの好きな場所

岩本和音

私がウィーンで最も印象に残った場所はシシィ博物館です。そこでは「シシィ」の愛称で知られるエリザベート皇后に関する人生について学ぶことができます。シシィは、18世紀における偉大な女性の一人であると思います。彼女はハプスブルク家の人間であり、厳格なしきたりや自由のない女王人生に失望していました。また、彼女の突然の、また悲しすぎる死は今もなお語り継がれています。シシィの人生や生き方はイギリスのダイアナ妃に少しはいると私は思い、とても興味深いものでした。

綾野下宜志

私のウィーンでのお気に入りの場所はシェーンブルン宮殿です。なぜなら、私はハプスブルク家の歴史に興味があるからです。この場所の訪問を通して、私は多くの新しいことを学びました。特に、私はマリア・テレジアの行いを革新的だと思いました。

桧倉あい

ウィーンで私のお気に入りの場所はウィーン中央墓地です。なぜなら、ウィーンの歴史や文化を知ることができる素晴らしい場所だからです。ウィーン中央墓地には、たくさんの著家が多種な分野の偉人の墓、また記念碑がありました。カール・ボロメウス教会の裏には、「第三の男」のラストシーンが撮影された並木道がありました。

宮藤諭純

私がウィーンで気に入った場所は、市庁舎前のクリスマス

Ai Itakura

Mein Lieblingsort in Wien ist der Wiener Zentralfriedhof. Dort gibt es viele Gräber von prominenten Musikern und berühmten Personen in vielen verschiedenen Bereichen sowie auch Denkmäler. Dort können wir die Geschichte und Kultur von Wien kennenlernen. Hinter der Friedhofskirche zum heiligen Karl Borromäus liegt die große Straße, wo die letzte Szene des Films „Der dritte Mann" gedreht wurde.

Miyu Saito

Mein Lieblingsort in Wien ist der Weihnachtsmarkt auf dem Rathausplatz. Der Weihnachtsmarkt heißt „Wiener Weihnachtstraum auf dem Rathausplatz". Das war wunderschön und ist wirklich für mich wie ein Traum gewesen. Es gibt eine Eislaufbahn sowie Karusselle zum Genießen und viele Kinder haben dortgespielt. Am Abend gibt es eine Beleuchtung, die wunderschön ist. Meine Lieblingsbeleuchtung sind die roten Herzen mit denen die Bäume geschmückt sind. Die vielen Herzen machen mich glücklich.

Ayane Mimori

Mein Lieblingsort in Wien ist Schloss Schönbrunn. Ich finde die Verzierungen der Innenräume sehr schön. Es gibt da unglaublich viele Touristen und wir mussten sehr lange darauf warten, dass wir hineinkommen. Es gibt viele Gemälde und Porzellanvasen. Es ist wirklich ein Traum, dort zu sein.

マーケットです。そこには、スケートリンクやメリーゴーランドがあり、目が暮れるとさまざまなイルミネーションで照らし出され、その光景はとてもすてきでした。わたしはここでとても楽しむことができました。その中でも私が一番好きなイルミネーションはハートで飾られているものでした。たくさんのハートが木に連なっていてハッピーな気分になります。

三森彩音

私がウィーンで一番好きな場所はシェーンブルン宮殿です。シェーンブルン宮殿内部の細かな装飾を私はたいへん美しいと思いました。シェーンブルンはウィーンで有名な観光地なので、入場するために長い時間待たなければなりませんでしたが、その価値はありました。またここでは、ハプスブルク家の歴史を学ぶことができました。

山崎凌輔

私がウィーンで気に入った場所は、ベートーベン博物館です。そこではベートーベンの資料を見たり、聞いたりすることができます。特に三回の展示室は強く印象に残りました。その部屋では、耳が悪くなったベートーベンが、次第に音を不明瞭にしか聞こえなくなっていった様を体験することができました。私もそれを体験して、耳が聞こえなくなったベートーベンが素晴らしい曲を数多く作曲できたことを不思議に思いました。

ウィーンで新しいことが発見できましたか？何か面白いものを見つけましたか？

山崎凌輔

私たちはウィーンのオペラ座で、『ヘンゼルとグレーテル』を観賞しました。オペラでは時代的な様式で取り入れられていました。小さなタブレット端末が各席の前に設置されており、それを用いることで翻訳された歌詞を読むことが

INTERKULTURELLE ERFAHRUNG IM UNTERRICHT DURCH DARSTELLUNG DER UNTERSCHIEDE IM SPRACHGEBRAUCH

(a) Du-Sie Form/Konjunktiv im Deutschen im Vergleich mit verschiedenen sprachlichen Höflichkeitsformen im Japanischen.
Die Japanisch Sprechenden tendieren zu einer sehr formellen Ausdrucksweise in der deutschen Sprache, die irrtümlicherweise an die verschiedenen japanischen Höflichkeitsformen angelehnt sind.

(b) Die Bedeutung von Reisemitbringseln aus Sicht der Japanisch Sprechenden.
Für die Japanisch Sprechenden ist das Reisemitbringsel ein wichtiges Thema ihrer Reise, das auch in unserem Kurs von allen Teilnehmer*innen explizit erwähnt wurde. Dies würde man nicht von Deutschsprachigen mit diesem Nachdruck erwarten.

---

[1] Die PASCH Schülerzeitung *Japan Heute* veröffentlicht Artikel, die von PASCH Schule Schüler*innen dreimal im Jahr mit Unterstützung des Goethe-Instituts in Tokyo verfasst werden. Es ist eine der aktivsten PASCH Schülerzeitungen der Welt.

[2] Hiroyuki Dannoshita, Ai Itakura, Kazune Iwamoto, Ayane Mimori, Miyu Saito, Ryosuke Yamazaki, Ikuko Shibata (Hg.): Der Besuch eines anderen deutschsprachigen Landes: Österreich, PASCH Schülerzeitung *Japan Heute*, Frühjahr 2019, Seite 36–39.

(c) Unterschied zwischen österreichischem und deutschem Deutsch
Die österreichische Sprachvariante wurde mit Hilfe des Unterrichtsmaterials des Österreichischen Integrationsfonds besprochen.

LANDESKUNDLICHE THEMENFELDER

1. Persönlichkeiten (Klimt, Falco, Mozart, Maria Theresia, Sissy)
2. Geschichtliche Hintergründe (eine vergleichende Perspektive zwischen Österreich und Japan)
3. Fokus in Wien (Öffentlicher Verkehr, Kunst, Musik, Rotes Wien, katholische Religion)

Die landeskundlichen Themenfelder wurden u. a. mit Hilfe des oben erwähnten Materials des Österreichischen Integrationsfonds erarbeitet.

Beispiele:

a. Persönlichkeiten aus der Kunst wurden im Klassenzimmer besprochen, und am Nachmittag wurden die Gräber von einigen Künstler*innen am Zentralfriedhof besucht. Dort wurde auch die Straße in der Schlussszene des Filmes *Der Dritte Mann* sowie die Gräber der im Bürgerkrieg der Zwischenkriegszeit gefallenen Sozialdemokraten und Christlich-Sozialen besichtigt.
b. Des Weiteren wurden Gemälde in Museen angeschaut (bspw. Klimt im Belvedere). Interessant war insbesondere die Bruegel-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum, da dieser Maler auch in Japan sehr bekannt ist.
c. Es wurde von den Teilnehmer*innen ein Brief an den Bürgermeister zuhause in Japan bezüglich des öffentlichen Nahverkehrs verfasst (hier sollte ein Vergleich der Erfahrung mit dem öffentlichen Verkehr in Wien und zuhause in Japan angestellt werden).
d. Die Geschichte der Habsburger wurde mit Besuchen von Schönbrunn und der Hofburg vermittelt. In der Hofburg waren insbesondere die Sissy-Räume und die Silberkammer mit ihren Tafelgeräten, die aus asiatischen Gefäßformen umgewandelt wurden, von großem Interesse für die japanischen Teilnehmer*innen.
e. Zeitgeschichtlich wurde vor allem auf den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938, die Teilung der Stadt Wien (wie Berlin) nach dem Zweiten Weltkrieg in 4 Sektoren der Alliierten sowie das Konzept der Neutralität verwiesen.

ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Dieses Projekt möchte einen innovativen Beitrag zum besserem Verständnis der Vielfalt der deutschsprachigen Länder (mit Fokus auf Österreich) in Japan (und hier insbesondere an der Kosen Schule *National Institute of Technology, Kisarazu College)* leisten. Bedingt durch die kleine Gruppengröße und das aus zwei Muttersprachlern bestehende Lehrkräfteteam kann ein qualitativ hochwertiges Programm in Wien am Ideaz Institut angeboten werden. Gleichzeitig möchten beide Institutionen auch die interkulturelle Forschung zu Themen, die sowohl Japan als auch Österreich betreffen, fördern.

FINANZIERUNG DIESES PROJEKTS

2015–2017 Die Erstellung einer Zeitung: Verbesserung der Verwendung von Deutsch als Fremdsprache für Studierende der Niveaus A1 und A2 des GER. (JSPS KAKENHI Grant Number 15K12927)
2018–2020 Verbesserung der Deutschkenntnisse – Verwendung von Sprachkenntnissen zur Fortentwicklung der Schreibfähigkeit (JSPS KAKENHI Grant Number JP18K00861)

LITERATUR

Der dritte Mann Special Edition [2 DVDs] Orson Welles, Alida Valli, Paul Hörbiger, Ernst Deutsch, Trevor Howard, 1949

Österreichischer Integrationsfonds: Deutsch als Fremdsprache, https://sprachportal.integrationsfonds.at/deutsch-lernen/materialien-zum-kostenlosen-download/materialien-mit-schwerpunkt-oesterreich

Anwendungsmöglichkeiten von Postern im modernen Fremdsprachenunterricht

Luisa Zeilhofer (Universität Kyoto)

1. Problemstellung

Die Anforderungen an das menschliche Gehirn haben sich im digitalen Zeitalter stark gewandelt (Informationen filtern, Datenflut bewältigen, Vertrauenswürdiges von „Fake" unterscheiden, etc.). Dadurch ergeben sich auch veränderte Ansprüche an den modernen Fremdsprachenunterricht (FSU). Es gibt vielfältige Ansätze, bei denen sich jedoch gemeinsame Komponenten feststellen lassen: Kreativität und Selbstständigkeit. Unterschiedliche Ansätze wie das „problemorientierte Lernen" (Reusser, 2005), das „aktive Lernen" (van Hout-Wolters, 2000) und die „prozessorientierte Instruktion" (Vermunt & Verschaffel, 2000) lassen die Studenten[1] über eine bestimmte Zeitspanne relativ selbstständig an Problemstellungen und Projekten arbeiten.

Ein verbreiteter Irrtum ist allerdings, dass man die Studenten komplett allein „vor sich hinarbeiten lassen" kann. Solch puristischen Formen des selbstgesteuerten oder „entdeckenden" Lernens führen zu Überforderung und oft auch zu qualitativ unbefriedigenden Ergebnissen (Pauli, 2005). Die Herausforderungen an die Lehrkraft liegen in der Entwicklung geeigneter Problemstellungen und der Bereitstellung geeigneter Ressourcen. Außerdem müssen die selbstgesteuerten Lernaktivitäten adaptiv unterstützt und die Ergebnispräsentationen organisiert werden.

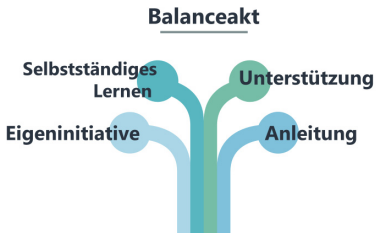


Abb. 1: Balanceakt des modernen FSU

Wie kann am Ende das Arbeitsergebnis dargeboten werden? Auf welche Art profitieren die präsentierende Gruppe und die anderen Lerngruppen am meisten? Für Präsentation und Diskussion bleibt oft nur eine Sitzung, aber

[1] Aus Platzgründen wird in diesem Artikel nur der maskuline Plural verwendet. Diese Form schließt aber selbstverständlich auch weibliche und diverse Studenten mit ein.

viele Präsentationen hintereinander sind ermüdend, und die Handouts liest häufig nur der Lehrer. Wie können also Ergebnisse vieler Gruppen in kurzer Zeit aktiv (mit möglichst allen Teilnehmern) parallel präsentiert werden? Die Antwort lautet: Posterpräsentation.

2. VORTEILE VON POSTERN

Poster stellen eine attraktive und effiziente Möglichkeit der Ergebnispräsentation beim selbstgesteuerten Lernen dar und bieten trotzdem eine Prozessunterstützung. Sie trainieren außerdem unterschiedliche Zielfertigkeiten des modernen FSU wie in Tab. 1 zusammengefasst.

Tab. 1: Unterschiedliche Zielfertigkeiten, die bei Posterprojekten trainiert werden

Globales, selektives und detailliertes Lesen	**Skizzieren Reduzieren**	**Erklären Visualisieren**
Besonderheit: Viele (unterschiedliche) und authentische Textarten werden gebraucht.	*Besonderheit*: Planung und Reduktion auf das Notwendigste sind wichtige Lernziele modernen FSUs und kognitiv komplexe Vorgänge.	Das Sprechen vor (vielen) Leuten wird geübt.

Diese Fähigkeiten sind wichtige S*oft Skills*, denn sie sind authentisch und zukunftsorientiert. Im Hinblick auf die Lernerautonomie bieten Poster ebenfalls großes Potential, da die Auswahl der Inhalte und – je nach Steuerungsgrad – sogar das Thema ganz den Lernern überlassen wird. Dies ermöglicht den Studenten, effizienter und effektiver selbstständig zu arbeiten (Najeeb, 2013).

Durch die komprimierende Natur eines Posters wird gleichzeitig ein tiefes Verständnis der Materie gefördert, da die Hauptaufgabe eines Posters darin liegt, den Inhalt prägnant, klar strukturiert, verständlich und auf den Kern reduziert zu vermitteln. Dies ist eine kognitiv komplexe Aufgabe, die ohne eine thematische Durchdringung qualitativ zufriedenstellend nicht machbar ist. Weiterhin werden auch die Visualisierung und der Umgang mit grafischen Elementen geschult. Einen besonders wichtigen Aspekt stellt die Gruppenarbeit dar, bei der das „Teamwork" geübt werden kann, also sich miteinander abzusprechen und Arbeitsaspekte aufzuteilen. Außerdem kann erprobt werden, konstruktives Feedback zu geben und auch selbst mit etwaiger Kritik umzugehen. Kritikfähigkeit wird in der Lehre zunehmend als wichtige Schlüsselkompetenz begriffen (Lerch, 2018). Projekte zu planen und mit anderen abzusprechen gehört in vielen Bereichen zu den modernen *Soft Skills*.

Im DaF-Kontext können die modernen Textsorten „Wissenschaftsposter" bzw. „Infoposter" den Lernern vertraut gemacht werden. Aus Sicht der Lernerwerbsforschung ist das Poster ein hervorragendes Beispiel für den Konst-

ruktionismus (Wolff, 2003). Es bieten sich dabei auch gute Möglichkeiten, deutsche Wissenschaftssprache bzw. Fachsprache zu vermitteln (s. Praxisbeispiel 2). Zur Landeskundevermittlung gibt es bei Postern sehr viele Möglichkeiten, die auch besonders gut an alle Leistungsniveaus (s. Praxisbeispiel 1) anpassbar sind und daher auch hervorragende Möglichkeiten für die Binnendifferenzierung bieten. Für die Lehrkraft ist daneben die Bewertung durch den direkten Vergleich einfacher als bei mündlichen Präsentationen, welche kein „permanentes Produkt" hinterlassen. Außerdem können evtl. zeitversetzt weitere Spezialisten (bei Wissenschaftspostern sehr hilfreich) noch Meinungen äußern bzw. Bewertungen abgeben.

3. POSTERARTEN

Es gibt unterschiedliche Arten von Postern: Neben traditionellen Lernpostern, in denen die Fremdsprache „als Gegenstand an sich" im Mittelpunkt steht (z. B. Grammatik oder Wortschatz), bieten Projektposter und wissenschaftliche Poster praktische Optionen, bedeutungsvolle Inhalte in der Zielsprache (als Mittlerfunktion) zu präsentieren. Wissenschaftliche Poster sind mittlerweile ein wichtiges Medium, mit dem Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler die eigene Forschung auf Konferenzen etc. komprimiert präsentieren. Projektposter sind weitaus weniger formalisiert und können alle Arten von Projekten zusammenfassen, z. B. Klassenfahrt, Recherche zu einem bestimmten Thema, Selbstvorstellung. Da sie kaum formalisiert sind, eignen sie sich für eine Vielzahl an unterschiedlichen Themen und können daher besonders kreativ gestaltet werden.

4. DURCHFÜHRUNG

Eine der wichtigsten Aufgaben der Lehrkraft bei der Vorbereitung ist die genaue Anpassung an die Studenten und ihre Bedürfnisse. Welche Posterart für die Lerngruppe gewählt wird, hängt von den Lernzielen ab. Besonderes Augenmerk ist auch auf die Hintergrunderklärungen zu richten. Um die Studenten zu „autonomen Lernern" zu machen, sollten ihnen auf der Metaebene die genauen Ziele der Aufgabe erläutert werden. Solche Erklärungen können auch die intrinsische Motivation erhöhen (Cullen & Backwell, 2018). Im Folgenden sollen zwei äußerst unterschiedliche Posterprojekte beschrieben werden. Gemeinsam ist beiden Projekten aber die Hervorhebung des visuellen Mediums „Poster" als Informationsquelle „als Ganzes". Da bei aufgabenorientiertem Unterricht die sorgfältige Planung der Aufgabenstellung eine der

wichtigsten Vorbereitungsschritte darstellt, ist die „Maßanpassung“ an die Lerner ein Muss. Die folgenden Praxisbeispiele sollen idealerweise Anregungen für eigene Posterprojekte geben.

4.1 Praxisbeispiel 1: Projektposter

Dieses Projekt wurde 2015 bis 2016 an einer Privatuniversität (Japan) mit 38 Studenten im zweiten Semester des ersten Jahres auf A1-Niveau (Studiengänge gemischt: Wirtschaft, Marketing und Tourismus, 90 Minuten pro Woche, 15 Semesterwochen) durchgeführt. Das konkrete Ziel dieses Projektes war es, die Studenten, die bisher kaum oder gar nicht mit der deutschen Alltagskultur konfrontiert waren, mit authentischem Material ein eigenes Projekt erstellen zu lassen. Dazu wurden Projektposter im Bereich Landeskunde verwendet. Es wurden Anzeigenprospekte unterschiedlicher deutscher Supermarktketten zur Verfügung gestellt. Die Aufgabenstellung lautete folgendermaßen:

> *„Stellt euch vor, ihr seid ein Team von Wirtschaftsexperten. Ihr wollt eine deutsche Supermarktkette in Japan einführen und etablieren. Seht euch die Werbebroschüren der Supermarktketten an und sucht euch eine Kette aus. Erstellt ein Poster und präsentiert es möglichen Investoren (Bank). Welche Vorzüge hat dieser Supermarkt? Warum würde er in Japan funktionieren?“*

Die Studenten arbeiteten in Gruppenarbeit (3 bis 5 Studenten). Diese war ganz in den Unterricht integriert, und es wurden jedes Mal 30 Minuten des Regulärunterrichts dafür verwendet. Als Hilfestellung wurden die Broschüren und Laptops bereitgestellt, und die Studenten bekamen Unterstützung bei den Onlinerecherchen (Internetadressen der Supermärkte etc.). Die Ergebnisse waren fast durchwegs sehr ästhetisch gestaltet mit vielen Bildern, die die Studenten ausgeschnitten (oder ausgedruckt) und aufgeklebt hatten. Auf die Frage *„Wie hat Ihnen das Projekt gefallen?“* in der Endauswertung gab es ausschließlich positive Antworten, wie folgender Ausschnitt verdeutlicht *(Übersetzungen der Autorin):*

- *„Ich mag Sprachen eigentlich nicht, aber es hat Spaß gemacht. Es war eine lustige Gruppe, und wir haben ein schönes Poster gemacht.“*
- *„Endlich einmal etwas, was man brauchen kann. Das Projekt hat mir wirklich sehr gut gefallen. Danke.“*
- *„Gruppenarbeit war gut. Ich denke, dass ich sowohl etwas über Design als auch über Deutschland gelernt habe.“*
- *„Es gibt so viele billige Produkte. Das hat mich überrascht. Ich möchte einmal nach Deutschland fahren und viele Würste probieren. Sie sehen so lecker aus.“*

4.2 Praxisbeispiel 2: Wissenschaftliches Poster

Dieses Projekt wurde im Wintersemester 2018/19 an der staatl. Universität Kyoto mit 54 Medizinstudenten im 2. Semester des ersten Jahres durchgeführt (A1-Level, 2 SWS zu je 90 Min. geteilt in „Grammatik“ und „Praktisches Deutsch“[2]). Einerseits war es das Ziel, den Studenten das für sie fachlich erforderliche Wissenschaftsposter näherzubringen. Andererseits sollten sie lernen, mit der deutschen Sprache selbstständig umzugehen. In Absprache mit den Studenten wurde das Überthema „Blut“ gewählt, zu dem sie dann in Gruppen (3 bis 5 Studenten) freie Unterthemen wählten.

Um den Einstieg zu erleichtern, hielt ich eine 30-minütige Lerneinheit zum Thema „Blut“ mit zusätzlichen japanischen und englischen Übersetzungen wichtiger Terminologien und Konzepte. Weitere Hilfestellung gab es durch die Bereitstellung von Büchern zum Design von Postern, Beispielpostern und einer Arbeitseinheit mit der Lektion 18 (Blut) aus dem Lehrwerk „Menschen im Beruf: Pflege A2“ (Hagner, 2015). Die Gruppenarbeit wurde jede Woche 15 Minuten im Unterricht betreut, wobei die Unterstützung bei Vokabular, Design, Formulierung und Recherche (PubMed, Universitätsbibliothek) im Vordergrund standen. Aber auch die Aussprache von „unaussprechlichen“ Fachwörtern wurde des Öfteren nachgefragt. Die selbstständige Weiterarbeit war obligatorisch.

5. UMFRAGEAUSZUG

Im Folgenden sollen die quantitativen und qualitativen Ergebnisse zur Umfrage des Projekts 2 (siehe 4.2) wiedergegeben werden. Die Umfrage wurde in der L1 (Japanisch) mit 54 Studenten durchgeführt, da somit detailliertere Antworten erwartet werden konnten. Bei den quantitativen Fragen wurden eine 6-Punkte-Likert-Skala verwendet, welche an das deutsche Schulnotensystem (1=sehr gut bis 6=ungenügend) angelehnt ist. Die Frage „*Denkst du, dass die Posterarbeit dir fachlich genutzt hat?*“ wurde mit 2,02 (*SD=1,22*) und die Frage „*Denkst du, dass die Posterarbeit dir beim Deutschlernen genutzt hat?*“ mit 2,19 (*SD=1,35*) bewertet. Die Studenten haben also sowohl den fachlichen als auch den sprachdidaktischen Nutzen mit „gut“ bewertet, wobei der fachliche Nutzen geringfügig besser bewertet wurde. Qualitative Antworten sind in Tabelle 2 und 3 zusammengefasst.

[2] Die Autorin unterrichtete „Praktisches Deutsch“, und somit wurde das Projekt einmal wöchentlich realisiert.

Tab. 2: Was hat dir beim Posterprojekt am besten gefallen? (Übersetzungen durch die Autorin)

Authentisch	• Ich konnte mit Deutsch „natürlich" in Berührung kommen. • Ich hatte das Gefühl, dass ich echtes Deutsch benutze.
Präsentationsübung	• Für die Zukunft ist es wichtig, vor vielen Menschen sprechen zu können. • Ich war aufgeregt, aber ich denke, dass es eine gute Übung war.
Interesse	• Das Thema hat mich sehr interessiert. • Ich will jetzt mehr über das Thema wissen.
Gruppe	• Die Gruppenarbeit hat Spaß gemacht. • Die Gruppendynamik ist sehr wichtig, finde ich. Das habe ich gelernt.
Wissenserweiterung	• Ich konnte mir neues medizinisches Wissen aneignen. • Ich kann jetzt die Bibliothek benutzen und Aufsätze recherchieren. • Die Vorträge und Poster der anderen waren sehr informativ!
Design	• Ich kann jetzt Illustrator benutzen! • Ich weiß jetzt, wie man ein wissenschaftliches Poster gestaltet. Das hilft mir bestimmt in der Zukunft.

*Tab. 3: Was hat dir nicht gefallen? (Übersetzungen durch die Autorin, außer mit * markiert)*

Deutsch	• Mein Deutsch ist noch viel zu schlecht. • Dass viele Studenten nutzten Google Übersetzer und nicht selbst übersetzen. *
Gruppe	• Nicht jeder in der Gruppe hat sich gleich viel Mühe gegeben. • Außer mir hat keiner gearbeitet.
Zeit	• Unsere Zeiteinteilung war viel zu knapp. • Wir haben die Zeit unterschätzt.

Verbesserungsmöglichkeiten finden sich bei den sprachlichen, zeitlichen und gruppendynamischen Komponenten. Der Lehrkraft war bewusst, dass das Projekt für das A1-Niveau durchaus eine Herausforderung darstellt. Es wäre sicherlich optimaler gewesen, die Gruppenarbeit mit sprachlich fortgeschritteneren Studenten ab B-Niveau durchzuführen, was aber bei den meisten Medizinstudiengängen unrealistisch ist, weshalb dies nicht umsetzbar war. Dass die Benutzung von Übersetzungshilfen von Kommilitonen als unfair betrachtet wird, ist nachvollziehbar, allerdings von der Lehrkraft schwer kontrollierbar. Hier könnte man z. B. konkret die Zuhilfenahme erlauben, die Benutzung aber mit den Studenten gemeinsam einüben und besprechen. Auf die Frage *„Wie fandest du das Posterprojekt insgesamt?"* gaben die Studenten die Gesamtnote von 1,78 (SD=0,72). Insgesamt ergibt sich eine überaus positive Aufnahme, was man auch an den Kommentaren in Tab. 2 ablesen kann. Unter anderem wurden die authentische Sprache, die Gruppenarbeit und der fachliche Bezug positiv beurteilt.

6. PRAXISTIPPS

Um Problemen möglichst vorzubeugen, sollen an dieser Stelle noch einige praktische Tipps an die Hand gegeben werden. Da die Studenten im Regelfall zum ersten Mal ein Poster erstellen, sind genaue Anweisungen für ein erfolgreiches Projekt unerlässlich. Besonderes Augenmerk sollte auf den Zeitplan gelegt werden. Ein Zeitplan kann helfen, Verzögerungen zu minimieren. Zeit für Fragen und Verzögerungen sollten ebenfalls eingeplant werden. Außerdem sollten die Angaben zu Format und Materialien (idealerweise: Beispielposter) so genau wie möglich angegeben werden.[3] Besondere Vorsicht ist bei Projekten mit wissenschaftlichen Postern gegeben, da einigen Studenten das Konzept des wissenschaftlichen Posters als Veröffentlichung noch nicht verständlich ist. Demzufolge sollte das Konzept des Wissenschaftsposters explizit vorgestellt werden, da Verwechslungsgefahr mit alltäglichen Postern besteht. Tabelle 4 zeigt, wie ein mögliches Anweisungsbeispiel aussehen könnte:

Tab. 4: Anweisungsbeispiel

1.	Wählt ein Thema, das für euch interessant ist und von dem ihr denkt, dass es auch gut zu präsentieren ist. (Ihr werdet die Experten zu diesem Thema sein und andere Studenten unterrichten.)
2.	Recherchiert euer Thema.
3.	Plant das Poster, indem ihr verschiedene Versionen skizziert und diskutiert.
4.	Seht euch die Beispielposter nochmals an.
5.	Ist euer Thema für das Publikum interessant? (Schlüpft auch in die Betrachterrolle!)
6.	Erstellt das Poster (• Verwendet Farben. • Fügt min. 3 Grafiken ein. • Vermeidet zu lange Sätze.)

Vor allem bei wissenschaftlichen Postern gibt es viele Fachwörter. In diesem Fall ist es wichtig, dass den Studenten der Inhalt auch in ihrer L1 geläufig ist, so dass sie ihn auch ihren Kommilitonen auf Nachfrage erklären können. Redemittel wie „*Das bedeutet auf Japanisch X*“ oder „*Auf Japanisch heißt das X*“ sollten von der Lehrkraft vorbereitet und von den Studenten rechtzeitig eingeübt werden. Den Studenten muss von Anfang an der Bewertungsprozess durchsichtig gemacht werden. Tabelle 5 zeigt das Bewertungsraster, welches für das Praxisbeispiel 2 („Blut“) verwendet wurde.

[3] Im Blutprojekt hatten 2 Gruppen statt einem Poster jeweils zwei Stück angefertigt. Dies wäre auf den meisten offiziellen Konferenzen nicht gestattet. Da ich dies aber nicht explizit in den Angaben erwähnt habe, wurden dafür auch keine Minuspunkte vergeben. Im nächsten Projekt werden die Vorgaben dazu entsprechend ergänzt.

Tab. 5: Bewertungsraster (Wissenschaftliches Poster), deutsche Version

	Schlecht	**Gut**	**Exzellent**
Inhalt			
Guter Titel			
Forschung klar und einfach präsentiert (logische Reihenfolge etc.)			
Alle Teile wie Thema, Problemstellung, Ergebnisse, Fazit etc. enthalten			
Gesamteindruck (Balance, Design)			
Farbgebung, einfache Lesbarkeit			
Effektiver Einsatz von Tabellen und Abbildungen			
Sprache			
Rechtschreibung, Wortschatz			
Ist das Deutsch verständlich?			
Klare „take home message"?			
GESAMT			

7. FAZIT

Posterpräsentationen können auf allen Niveaustufen gewinnbringend genutzt werden, wenn die Durchführung und Ergebnispräsentationen von der Lehrkraft gut geplant werden. Bereits auf A1-Level kann bei entsprechender Hilfestellung mit qualitativ hochwertigen Ergebnissen gerechnet werden. Insgesamt haben die zwei von mir in diesem Artikel vorgestellten Posterprojekte bei den Studenten großen Anklang gefunden. Wenn der Grat zwischen Steuerung und Eigenständigkeit bewältigt wird, bieten sich für Lehrkraft und die Studenten große Vorteile. Ich hoffe, dass dieser Artikel einige dazu ermutigt, selbst Posterprojekte durchzuführen.

8. LITERATUR

Cullen, B. & Backwell, B. (2018). Active Learning Through Poster Presentations. *PanSIG Journal 2018*, 63–69.

Hagner, V. (2015). Menschen im Beruf: Pflege A2. Hueber.

Lerch, S. (2018). Kritikfähigkeit in der Erwachsenenbildung? Eine neue Sicht auf sich und die Welt. *Weiterbildung – Zeitschrift für Grundlagen, Praxis und Trends (3).* Universität Mainz.

Najeeb, S. (2013). Learner autonomy in language learning. *Procedia-Social and Behavioral Sciences, 70*, 1238–1242.

Pauli, C. & Buff, A. (2005). Postergestaltung in der Lehre. *Beiträge zur Lehrerinnen- und Lehrerbildung 23 (3),* 371–381.

Reusser, K. (2005). Problemorientiertes Lernen – Tiefenstruktur, Gestaltungsformen, Wirkung. *Beiträge zur Lehrerbildung, 23 (2),* 159–182.

van Hout-Wolters, B., Simons, R. J. & Volet, S. (2000). Active learning: Self-directed learning and independent work. In: R. J. Simons, J. Van der Linden & T. Duffy (Eds.), *New learning*. Dordrecht: Kluwer, 21–36.

Vermunt, J. & Verschaffel, L. (2000). Process-oriented teaching. In: R. J. Simons, J. Van der Linden & T. Duffy (Eds.), *New learning*. Dordrecht: Kluwer, 209–225.

Wolff, D. (2003). Gesteuerter Fremdsprachenerwerb. In: G. Rickheit, T. Herrmann & W. Deutsch (Eds.), *Psycholinguistik. Psycholinguistics: Ein internationales Handbuch.* De Gruyter. Berlin, New York, 833–844.

Sektion 9

Empirische Zugänge zur Vielfalt und Gemeinsamkeiten in Lehr-Lern-Prozessen

Englischlernerfahrungen und Einstellungen der Studierenden zum Deutschlernen sowie deren mögliches Selbstbild als Deutschverwendende[1]

Mieko Fujiwara (Konan Universität, Kobe)

1. Einleitung

Dieser Aufsatz behandelt die Ergebnisse einer im Jahr 2018 an japanischen Universitäten durchgeführten Fragebogenuntersuchung zum Thema: Englischlernerfahrungen in der Oberschule der Studierenden, die Deutsch als zweite Fremdsprache in Klassen mit kommunikativer Ausrichtung lernen – und ihre Einstellungen zum Deutschlernen.

Bei dieser Untersuchung wurde von der Grundannahme ausgegangen, dass die Lernerfahrungen der englischen Sprache als erste Fremdsprache beim Erlernen einer weiteren Fremdsprache – in diesem Fall Deutsch – einen relevanten Einfluss auf die Einstellungen der Lernenden ausüben. Berücksichtigt man die jüngste landesweite Reform der universitären Aufnahmeprüfungen für Englisch, wird die Orientierung der japanischen Fremdsprachenpolitik an der Förderung des Sprachkönnens im Unterricht und somit an der Entwicklung der vier Fertigkeiten deutlich. Grammatik soll nicht mehr als reines Wissen vermittelt werden, sondern durch Sprachaktivitäten. Das waren wichtige Änderungen in den Lehrplänen für die Englischausbildung in der Sekundarstufe bereits im Jahr 2009 (MEXT 2009).

Vor diesem Hintergrund war es von Interesse zu untersuchen,

1. wie unsere Deutschlernenden den Englischunterricht in der Oberschule tatsächlich erfahren haben,

[1] Die ausführlichen Ergebnisse der Untersuchung in diesem Aufsatz zu den Forschungsthemen Englischlernerfahrungen, Einstellungen zum Deutschlernen sowie die Zusammenhänge zwischen ihnen (vgl. die in der Einleitung aufgeführten Fragestellungen 1 und 2) wurden bereits in meinem Aufsatz in japanischer Sprache „Doitsugo gakushusha no kotogakko ni okeru eigo gakushukeiken to doitsugo gakushukan tono kanrensei" (2019) veröffentlicht.

2. was sie im Deutschunterricht lernen wollen und ob es zwischen diesen inhaltlichen Lernwünschen und ihren Englischlernerfahrungen Zusammenhänge gibt, und
3. welche Faktoren mit dem möglichen Selbstbild als Deutschverwendende bei den studentischen Lernenden im Zusammenhang stehen.

Letztere Forschungsfrage zielt auf einen kommunikativ orientierten Unterricht ab, der die Lernenden in die Lage versetzt, die Zielsprache – auch bereits auf Anfängerniveau – verwenden zu können. Dafür sollen sich die Lernenden vorstellen können, die Zielsprache von Beginn an praktisch anzuwenden.

2. UNTERSUCHUNG

2.1 Untersuchungsmethoden: Zielgruppe, Untersuchungsinstrument sowie -durchführung

Zur Beantwortung der genannten Forschungsfragen wurden die Daten durch einen Fragebogen[2] erhoben. Die Zielgruppe waren die Studierenden, die Deutsch als zweite Fremdsprache an der Universität lernen. Zur Forschungsfrage der Englischlernerfahrungen enthält der Fragebogen zwölf Items, zu den inhaltlichen Lernwünschen für Deutsch dieselben zwölf Items wie für die Englischlernerfahrungen, und in Bezug auf das „Selbstbild als Deutschverwendende" hat er zwei Items. Im akademischen Jahr 2018 wurden die Daten zweimal erhoben, wobei es bei diesem Aufsatz um die Analyse der ersten Datenerhebung geht, die von Mai bis Juni 2018 durchgeführt wurde. Daran haben 1062 Deutschlernende von 14 Universitäten teilgenommen.

2.2 Englischlernerfahrungen: Fragebogen und Ergebnisse der Analyse

Zum Thema Englischlernerfahrungen gab es im Fragebogen zwei Fragen: Was glauben Sie, 1) *was hat man oft im Englischunterricht in der Oberschule behandelt*, und 2) *was haben Sie da gut erlernt?* Diese beiden Fragen enthielten jeweils zwölf Items, zu denen die Lernenden anhand einer fünfstelligen Likert-Skala Stellung nahmen, von 1 (ich stimme nicht zu) bis 5 (ich stimme zu). Tabelle 1 zeigt die Mittelwerte und Standardabweichungen der Variablen zu den Fragen 1) und 2).

[2] Die Items im Fragebogen können in japanischer Sprache in Fujiwara (2019: 54–56) nachgelesen werden.

Tabelle 1 Englischlernerfahrungen in den Oberschulen
Unterrichtsinhalte, 1) die im Unterricht *oft* behandelt und 2) die *gut* erlernt wurden.

Inhalte	**1) oft behandelt**		**2) gut erlernt**	
	M	***SD***	***M***	***SD***
1. Kommunikation auf Englisch	3.12	1.210	2.71	1.146
2. Alltag in englischsprachigen Ländern	2.69	1.109	2.56	1.105
3. Schreiben	4.23	.893	3.59	1.055
4. Aussprache	3.73	1.064	3.26	1.130
5. Kultur und Gesellschaft in englischspr. Ländern	2.78	1.059	2.66	1.094
6. Grammatik	4.40	.874	3.64	1.055
7. Hörverstehen	4.06	.944	3.34	1.072
8. Leseverstehen durch Übersetzen ins Japanische	4.23	.916	3.78	1.027
9. Mündliche Präsentation	2.67	1.200	2.41	1.139
10. Wortschatz und Wendungen	4.19	.900	3.59	1.043
11. Englischlernmethoden	3.34	1.111	3.13	1.119
12. Globales Leseverstehen	4.24	.899	3.72	1.032

Folgende Ergebnisse lassen sich festhalten: Die Mittelwerte der Items wie Grammatik, Leseverstehen durch Übersetzen ins Japanische, Globales Leseverstehen und Schreiben haben die höchsten Werte. Wie jedoch die Interviews mit den Studierenden vom Januar 2019 ergaben, wurde unter „Schreiben" meistens nicht das verstanden, was man im Alltag macht wie zum Beispiel E-Mails schreiben oder Notizen machen, sondern schriftliche Übungen wie Ergänzungen von Lückentexten und Umstrukturierung von Sätzen. Dagegen haben die Items wie mündliche Präsentation, Alltagsleben, Kultur und Gesellschaft in englischsprachigen Ländern sowie Kommunikation relativ niedrige Werte. Außerdem sind die Unterschiede der Werte zwischen den jeweiligen Items von „oft behandelt" und „gut erlernt" nicht gering. Die Befragten meinen zum Beispiel, dass die Grammatik im Unterricht am häufigsten behandelt wurde (4,4), aber sie denken, dass sie diese nicht besonders gut erlernt haben (3,64). Die Untersuchung stellte somit auch fest, dass der Schwerpunkt im Englischunterricht immer noch vor allem auf Grammatik und Übersetzen liegt und der Kommunikation noch keine gebührende Relevanz geschenkt wird. „Kultur und Gesellschaft" ist auch kein so relevantes Thema im Unterricht.

Die Faktorenanalyse, die die latenten Faktoren für die Lerninhalte im Englischunterricht ermittelt, ergab zwei interpretierbare Faktoren (Tabelle 2), nämlich Faktor 1, der aus Variablen u. a. wie Grammatik, Wortschatz und

Wendungen sowie Lesen durch Übersetzen besteht, d. h. Lerninhalte, die für die Aufnahmeprüfung wichtig erscheinen. Faktor 2 besteht aus den Variablen Alltagsleben, Kultur und Gesellschaft in den englischsprachigen Ländern, Kommunikation und mündliche Präsentation und bezieht sich somit auf fremdkulturelle Kommunikation. Als Kurzbezeichnungen für die zwei Faktoren könnte man daher „Lernen für die Aufnahmeprüfung" und „Lernen für die fremdkulturelle Kommunikation" wählen.

Tabelle 2 Faktorenanalyse der im Englischunterricht oft behandelten Inhalte (Promax)

	Faktoren	
	1	**2**
Grammatik	**.841**	–.133
Wortschatz und Wendungen	**.773**	–.036
Leseverstehen durch Übersetzen ins Japanische	**.751**	–.128
Globales Leseverstehen	**.743**	–.048
Schreiben	**.671**	.127
Hörverstehen	**.618**	.236
Fremdsprachenlernmethoden	**.462**	.225
Alltag in englischsprachigen Ländern	–.099	**.852**
Kultur und Gesellschaft in englischsprachigen Ländern	–.054	**.752**
Kommunikation auf Englisch	.075	**.716**
Mündliche Präsentation	.065	**.575**
Korrelation zwischen den zwei Faktoren	.279	

Tabelle 3 weist die Mittelwerte der zu den jeweiligen Faktoren gehörigen Variablen auf: Der Wert von Faktor 1 ist bei „oft behandelten Inhalten" mit 4,1 wesentlich höher als der von Faktor 2 mit 2,8, so dass man daraus schließen kann: Im Englischunterricht in der Oberschule geht es immer noch stark um das Lernen für die Aufnahmeprüfung. Für die Kommunikation mit fremdkulturellen Personen werden die Schülerinnen und Schüler noch wenig trainiert.

Tabelle 3 Englischlernerfahrungen in den Oberschulen: Mittelwerte der Faktorenvariablen

	oft behandelt		**gut erlernt**	
	M	***SD***	***M***	***SD***
Faktor 1: Lernen für die Aufnahmeprüfung	4.10	.697	3.54	.862
Faktor 2: Lernen für die fremdkulturelle Kommunikation	2.82	.913	2.59	.942

2.3 Inhaltliche Lernwünsche im Deutschunterricht und Zusammenhänge zwischen den inhaltlichen Lernwünschen und den Englischlernerfahrungen

Zum Thema „gewünschte Lerninhalte für Deutsch" lautete die Frage: *Was wollen Sie allgemein – unabhängig von diesem Unterricht – im Deutschunterricht lernen?* Die Frage enthält dieselben zwölf Items wie die für die Englischlernerfahrungen. Tabelle 4 verdeutlicht, dass die Lernenden wie bei anderen Untersuchungen (e. g. Fujiwara 2016) auch hier vor allem das lernen wollen, was sie zur interpersonalen Kommunikation befähigt, nämlich Hörverstehen, Aussprache und Kommunikation.

Tabelle 4 Gewünschte Lerninhalte für Deutsch

	M	*SD*
1. Kommunikation	3.98	1.026
2. Alltag in deutschsprachigen Ländern	3.80	1.040
3. Schreiben	3.82	1.048
4. Aussprache	4.00	.978
5. Kultur und Gesellschaft in deutschsprachigen Ländern	3.86	1.016
6. Grammatik	3.83	1.003
7. Hörverstehen	4.10	.954
8. Leseverstehen durch Übersetzen ins Japanische	3.86	1.008
9. Mündliche Präsentation	3.02	1.161
10. Wortschatz und Wendungen	3.80	.976
11. Fremdsprachenlernmethoden	3.62	1.093
12. Globales Leseverstehen	3.88	.974

Zu diesem Thema wurde auch durch die Faktorenanalyse versucht herauszufinden, welche latenten Lernwünsche für Deutsch es bei den Studierenden gibt.

Tabelle 5 Faktorenanalyse der für Deutschunterricht gewünschten Lerninhalte (Promax)

	Faktoren		
	1	**2**	**3**
Wortschatz und Wendungen	**.799**	.047	.009
Globales Leseverstehen	**.799**	.025	–.014
Grammatik	**.720**	–.084	.180
Schreiben	**.704**	–.014	.122
Fremdsprachenlernmethoden	**.692**	.145	–.132
Lesen durch Übersetzen ins Japanische	**.678**	–.056	.115

	Faktoren		
	1	**2**	**3**
Alltag in deutschsprachigen Ländern	–.005	**.993**	–.019
Kultur und Gesellschaft in deutschsprachigen Ländern	.050	**.730**	.098
Hörverstehen	.082	.001	**.803**
Aussprache	.184	–.026	**.741**
Kommunikation	–.033	.227	**.637**
Korrelationen zwischen den Faktoren	1	.495	.778
		1	.581

Tabelle 5 zeigt, dass es drei interpretierbare Faktoren gibt: Faktor 1 besteht aus Wortschatz und Wendungen, globalem Leseverstehen, Grammatik, Schreiben, Fremdsprachenlernmethoden sowie Lesen durch Übersetzen. Das sind die Lerninhalte, die die Schülerinnen und Schüler im Englischunterricht für die Aufnahmeprüfungen gelernt haben. Deshalb wird der Faktor „Interesse an Sprachwissen" bezeichnet. Bei Faktor 2 handelt es sich um Alltag sowie Kultur und Gesellschaft in den deutschsprachigen Ländern, so dass der Faktor „Interesse an Landeskunde" genannt werden kann. Faktor 3 besteht aus Hörverstehen, Aussprache und Kommunikation, so dass dieser als „Interesse an mündlicher Kommunikation" interpretiert werden kann.

Tabelle 6 zeigt die Mittelwerte der zu den jeweiligen Faktoren gehörigen Variablen. Da der Wert von Faktor 3 mit höher als 4 der stärkste Faktor ist, kann daraus geschlossen werden, dass Deutschlernende sich vor allem für interpersonale, mündliche Kommunikation interessieren.

Tabelle 6 Mittelwerte der Faktorenvariablen

	M	*SD*
Faktor 1: Interesse an Sprachwissen	3.80	.827
Faktor 2: Interesse an Landeskunde	3.83	.973
Faktor 3: Interesse an mündlicher Kommunikation	4.03	.876

Um die weitere Forschungsfrage nach den Zusammenhängen zwischen Englischlernerfahrungen und inhaltlichen Lernwünschen für Deutsch zu beantworten, wurde eine Korrelationsanalyse durchgeführt. In Tabelle 7 sind aus den Ergebnissen drei Beispiele aufgeführt. Bei allen Variablen-Paaren wurden signifikante positive Korrelationen festgestellt, d. h. wie stark man etwas im Deutschunterricht lernen will, entspricht dem, wie gut man das bereits für Englisch erlernt hat. Allerdings sind die Korrelationen nicht sehr ausgeprägt.

Tabelle 7 Korrelationen zwischen Englischlernerfahrungen und gewünschten Lerninhalten im Deutschunterricht

Englischlernerfahrungen (erlernte Inhalte)		**für Deutsch gewünschte Lerninhalte**
Kommunikation	Korrelation nach Peason	.181**
	Signifikanz (2-seitig)	.000
	N	1054
Grammatik	Korrelation nach Peason	.278**
	Signifikanz (2-seitig)	.000
	N	1052
Globales Leseverstehen	Korrelation nach Peason	.350**
	Signifikanz (2-seitig)	.000
	N	1054

2.4 Mögliches Selbstbild als Deutschverwendende im Zusammenhang mit anderen Faktoren

Beim kommunikativen Sprachunterricht geht es darum, die Lernenden in die Lage zu versetzen, die Zielsprache – auch bereits auf Anfängerniveau – zu verwenden. Wenn man vom Grundgedanken der kommunikativen Didaktik ausgeht, dass die Zielsprache durch Sprachverwendung erlernt werden soll (e. g. Rüschoff & Wolff 1999), ist es auch von Relevanz zu wissen, ob und wie die Lernenden sich vorstellen können, dass sie Deutsch verwenden. Wie Tabelle 8 zeigt, können sie sich noch kaum vorstellen, dass sie mündlich und schriftlich Deutsch gebrauchen. Da jedoch die meisten Probanden zum Zeitpunkt der Befragung erst zwei oder knapp drei Monate Deutsch gelernt haben, ist das Ergebnis eigentlich verständlich. Allerdings zeigen die nicht geringen Standardabweichungen, dass die Meinungsunterschiede hierbei groß sind.

Tabelle 8 Selbstbild als Deutschverwendende

	M	***SD***
Selbstbild als mündlich Deutschverwendende	2.52	1.110
Selbstbild als schriftlich Deutschverwendende	2.52	1.063

Die folgenden drei Tabellen zeigen als Ergebnisse der Korrelationsanalysen, mit welchen Faktoren das Selbstbild als Deutschverwendende in Zusammenhang steht.

Tabelle 9 führt insgesamt drei Faktoren auf, von denen die ersten beiden den Zusammenhang des Selbstbildes mit den Englischlernerfahrungen illustrieren: Was denken die Studierenden, wie gut sie Englisch gelernt haben – sei es für die Aufnahmeprüfung, sei es für fremdkulturelle Kommunikation? Die

Korrelationen sind hierbei aber nicht sehr hoch. Stärker ist der Zusammenhang des Selbstbildes mit dem Interesse an den deutschsprachigen Ländern als Lernmotiv.

Tabelle 9 Korrelationen zwischen Selbstbild als Deutschverwendende und Englischlernerfahrungen sowie Lernmotive für Deutsch

		Selbstbild als mündl. Deutschverwendende	**Selbstbild als schriftl. Deutschverwendende**
Englischlernen für Aufnahmeprüfung	Korrelation n. Peason Signifikanz (2-seitig) *N*	.210** .000 1050	.249** .000 1050
Englischlernen für interk. Kommunikation	Korrelation n. Peason Signifikanz (2-seitig) *N*	.247** .000 1050	.259** .000 1050
Lernmotiv f. Deutsch: Interesse an deutschspr. Ländern	Korrelation n. Peason Signifikanz (2-seitig) *N*	.398** .000 1052	.376** .000 1052

Tabelle 10 weist auf, dass das Selbstbild auch mit den gewünschten Lerninhalten zusammenhängt. Wenn Studierende zum Beispiel im Deutschunterricht mündliche Kommunikation erlernen wollen oder sich für landeskundliche Inhalte interessieren, ist das Selbstbild als *mündlich* Deutschverwendende stärker. Wenn sie sich aber eher für Sprachwissen interessieren, dann ist das Selbstbild als *schriftlich* Deutschverwendende ausgeprägter.

Tabelle 10 Korrelationen zwischen Selbstbild als Deutschverwendende und Lernwünschen

		Selbstbild als mündl. Deutschverwendende	**Selbstbild als schriftl. Deutschverwendende**
Lernwunsch Deutsch Interesse an Sprachwissen	Korrelation n. Peason Signifikanz (2-seitig) *N*	.317** .000 1051	.389** .000 1051
Lernwunsch Deutsch Kultur und Gesellschaft	Korrelation n. Peason Signifikanz (2-seitig) *N*	.304** .000 1057	.275** .000 1057
Lernwunsch Deutsch mündl. Kommunikation	Korrelation n. Peason Signifikanz (2-seitig) *N*	.375** .000 1054	.337** .000 1054

Noch stärker ist der Zusammenhang zwischen dem Selbstbild und der Wahrnehmung der persönlichen Lernumgebung nach der Selbstbestimmungstheorie (Ryan & Deci 2002). Wenn die Studierenden ihre Lernumgebung vor allem als kompetenzfördernd empfinden, weisen sie ein stärkeres Selbstbild als Deutschverwendende auf. Tabelle 11 zeigt außerdem, dass auch die Motivation eine wichtige, noch größere Rolle spielt. Wenn sie am

Sprachlernen Spaß haben (intrinsische Regulierung) oder es persönlich für wichtig halten (identifizierte Regulierung), ist das Selbstbild als Deutschverwendende stärker.

Tabelle 11 Korrelationen zwischen Selbstbild als Deutschverwendende und anderen Faktoren

		Selbstbild als mündl. Deutschverwendende	**Selbstbild als schriftl. Deutschverwendende**
Lernatmosphäre Autonomie fördernd	Korrelation n. Peason	.388**	.379**
	Signifikanz (2-seitig)	.000	.000
	N	1059	1059
Lernatmosphäre Kompetenzgefühl fördernd	Korrelation n. Peason	.442**	.421**
	Signifikanz (2-seitig)	.000	.000
	N	1058	1058
Motivation intrinsische Reg.	Korrelation n. Peason	.463**	.457**
	Signifikanz (2-seitig)	.000	.000
	N	1055	1055
Motivation identifizierte Reg.	Korrelation n. Peason	.467**	.509**
	Signifikanz (2-seitig)	.000	.000
	N	1060	1060

2.5 Analyse der schriftlichen Kommentare

Auf die Frage, was die Lernenden von der Meinung halten, dass man auch im Deutschunterricht die Entwicklung mündlicher sowie schriftlicher Kommunikationskompetenzen als Lernziel setzen soll, gab es insgesamt 566 freie Antworten. Die große Mehrheit (471) begrüßt das Lernziel, wie das folgende Beispiel zeigt:

In der heutigen globalisierten Gesellschaft ist Deutsch zukünftig sicher nützlich. Da man Deutsch im kommunikativen Unterricht nicht lediglich durch Auswendiglernen von Grammatik und Wörtern, sondern durch die Kommunikation mit Menschen lernen kann, macht mir das Lernen Spaß und wir können so praktische Sprachfertigkeiten erwerben. (Übersetzt aus dem Japanischen.)

3. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Trotz der bildungspolitischen Neuorientierung auf pragmatische Lernziele hin haben die Studierenden ihren Englischunterricht noch ziemlich unverändert erfahren: Lerninhalte wie Grammatik und Lesen durch Übersetzen dominieren weiterhin den Unterricht. Auf der anderen Seite messen sie praxisorientierten Lerninhalten größere Bedeutung bei, wollen im Deutschunterricht

vor allem das lernen, was sie zur mündlichen Kommunikation befähigt. Außerdem entspricht die Stärke der Wünsche nach Lerninhalten für den Deutschunterricht dem, wie gut man diese bereits im Englischunterricht erlernt hat, auch wenn die einzelnen Korrelationen nicht sehr hoch sind. Das Selbstbild als Deutschverwendende steht vor allem mit der Wahrnehmung der Lernumgebung und auch mit der Motivation in engem Zusammenhang. Damit unsere Lernenden ein stärkeres Selbstbild als Deutschverwendende entwickeln können, sollten sie daher im Unterricht Erfolgserlebnisse gewinnen. Dann bereitet ihnen Deutschlernen Spaß (intrinsische Regulierung) oder Deutsch wird von ihnen für wichtig gehalten (identifizierte Regulierung).

LITERATUR

Fujiwara, Mieko (2016): Studentische Evaluation der kommunikativen Konzeption eines japanischen DaF-Lehrwerks und mögliche Einflussgrößen. *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 43(5), 516–536.

Fujiwara, Mieko (2019): Doitsugo gakushusha no kotogakko ni okeru eigo gakushukeiken to doitsugo gakushukan tono kanrensei. *Language and Culture* 23, Konan University, 37–56.

MEXT (Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology Japan) (2009): *Kotogakko gakushushidoyoryo kaisetsu gaikokugohen eigohen*.

Rüschoff, Bernd & Wolff, Dieter (1999): *Fremdsprachenlernen in der Wissensgesellschaft. Zum Einsatz der Neuen Technologien in Schule und Unterricht*. Ismaning: Hueber.

Ryan, Richard M. & Deci, Edward L. (2002): Overview of self-determination theory: An organismic dialectical perspective. In: Deci, E. L. & Ryan, R. M. (Eds.) (2002): *Handbook of self-determination research*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 3–33.

Fremdbild-/Deutschlandbilderforschung und ihre Bedeutung für den Deutschunterricht

Matthias Grünewald (Universität Hokkaido, Sapporo)

1. Einleitung

Die Motivation, sich intensiv mit Fremdbildern im Allgemeinen sowie Einstellungen und Stereotypen über deutschsprachige Länder mit Schwerpunkt auf Deutschland im Besonderen zu beschäftigen, ist evident: Als „zentrale Kategorien der Sprach- und Kulturvermittlung im Unterricht Deutsch als Fremdsprache" (Althaus 2001: 1168) gehören sie „zu den traditionellen Fragen, mit denen sich die kulturwissenschaftliche Forschung im Kontext Deutsch als Fremdsprache von jeher beschäftigt" (Altmayer/Koreik 2010: 1383). Auf der Basis der Interdependenz von Sprache und Kultur sind sie fundamental für die Entwicklung interkultureller Kommunikations- und Handlungskompetenz und stellen angesichts des Lehrinteresses an wirklichkeitsnahen, lebendigen und facettenreichen Informationen und Vorstellungen über den deutschsprachigen Raum auch die Grundlage für die Entwicklung und Auswahl von adressatenspezifischen Landeskundematerialien dar. Die enge Verbindung von Kulturinteresse und Lernmotivation kann darüber hinaus zudem positive Rückwirkungen auf die Bereitschaft zum Sprachlernen selbst haben.

Fundierte empirische Forschung über diesen Themenkomplex ist bisher allerdings nur in Ansätzen bzw. Einzelprojekten vorhanden. Im Folgenden soll daher durch einen konzisen Vergleich von vier neueren umfangreichen Studien dargelegt werden, wie sich mit Hilfe mehrmethodischer Forschungsdesigns relevante und partiell überschneidende Ergebnisse erzielen lassen, die zahlreiche Hinweise für zukünftige Untersuchungen und die Unterrichtspraxis geben.

2. Neufundierung der Deutschlandbilderforschung – vier Studien

Die Deutschlandbilderforschung hat mit jeweiligen Schwerpunktsetzungen eine lange Geschichte in den Fachbereichen Literaturwissenschaft, Imagologie/Interkulturelle Hermeneutik und Linguistik. Umfangreichere Untersu-

chungen mit Mitteln der empirischen Sozialforschung wurden aber erst seit Mitte der 1970er Jahre durchgeführt, wobei größere Studien im Zusammenhang der Deutschvermittlung ab Mitte der 1980er Jahre zwar teils mit mehrmethodischen Designs, aber nur als Querschnittstudien erfolgten. Eine gewisse Neufundierung, exemplarisch bezogen auf den japanischen Universitätskontext, lässt sich bei Grünewald (2005) erkennen. In seiner zweiphasigen Längsschnittstudie über ein Jahr hinweg werden in der westjapanischen Stadt *Matsuyama* mit einem analytisch-nomologischen Verfahren, konkret einem umfassenden Fragebogen mit geschlossenen, hybriden sowie offenen Fragen, 574 (1. Phase) bzw. 449 (2. Phase) Universitätsstudierende des Wahlpflichtfaches Deutsch zu Beginn und am Ende des 1. Studienjahres an der *Universität Matsuyama* befragt. Als primäre Untersuchungsziele der explorativen Studie wird die Ermittlung der Struktur der Deutschland- und Deutschenbilder auf Seiten der ProbandInnen sowie die Feststellung der verschiedenen Einflussfaktoren bei Veränderungen der Deutschland- und Deutschenbilder durch den Deutschunterricht gesehen. Als Kontrollgruppe fungiert ein Klassenverband von 59 bzw. 48 Studierenden derselben Universität, die in dem gleichen Zeitraum Chinesisch als zweite Fremdsprache lernen und mit dem gleichen Instrumentarium befragt werden.

Eine gewisse Fortführung dieser Ausrichtung ergibt sich erst mit der Studie von Witte (2014) an der *Universidad nacional autónoma de México* in *Mexico City*. Auch ihre bereits 2008 durchgeführte Untersuchung versteht sich mangels vergleichbarer Erhebungen in der Vergangenheit als explorativ, jedoch lassen sich erhebliche Unterschiede im Vorgehen erkennen: So benutzt sie neben dem analytisch-nomologischen Verfahren in Form von 150 Fragebögen auch die interpretativ-interaktionistische Methode der Leitfadeninterviews mit 42 Studierenden, wobei diese Interviews teilweise der Vertiefung und teilweise der Triangulation dienen. Es handelt sich zudem um eine Querschnittstudie, allerdings lassen sich durch die besondere Anlage der Untersuchung Entwicklungsaspekte in Bezug auf die von Witte fokussierten Bereiche Deutschland, Deutsche und deutsche Sprache annehmen. Es werden nämlich jeweils genau 50 Studierende derselben Universität befragt: Erstens solche, die mit Englisch eine andere Fremdsprache als Deutsch studieren, zweitens Deutschstudierende zur Hälfte auf Anfänger- und zur anderen Hälfte auf Fortgeschrittenenniveau, und drittens Studierende mit mindestens zwei Jahren Deutschlernerfahrung, die als StipendiatInnen in Deutschland studieren. Die Gruppen fungieren dabei interessanterweise wechselseitig als Kontrollgruppen. Besonders hervorzuheben ist, dass die drei in der Einstellungsforschung klassischen Parameter *Inhalt*, *Wertung* und *Verhalten*, das sogenannte CAB (*cognition*, *attitude*, *behavior* – häufig auch in anderer Reihenfolge als ABC bezeichnet), bei Wittes Unter-

suchung deutlich voneinander getrennt analysiert werden – eine Anlage, die bei Grünewald nur implizit zu erkennen ist.

Die dritte hier interessierende Studie fokussiert wieder auf den japanischen Kontext, wobei sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten zu der Untersuchung von Grünewald, aber auch Wittes zu erkennen sind. Sato (2017) untersucht von 2012 bis 2014 mit einem evaluativen Längsschnitt die Entwicklung der Deutschlandbilder von 80 Studierenden von verschiedenen Universitäten im Großraum *Tokyo* mit sowohl analytisch-nomologisch vorgehenden Fragebögen (63) als auch interpretativ-interaktionistisch orientierten Leitfadeninterviews (17). Diese Studierenden absolvieren ein halbes bzw. ein Jahr lang ein Austauschstudium in Deutschland und werden in drei Phasen – Anfang, Mitte, Ende des Aufenthalts – nach ihren jeweiligen Deutschlandbildern befragt. Als Kontrollgruppen fungieren 20 ebenfalls per Fragebogen sowie 17 per Interview dreiphasig befragte daheimgebliebene Studierende. Wie bereits Witte unterscheidet Sato deutlich die in der sozialpsychologischen Forschung über Eigenschaften und Eigenschaftsveränderungen grundlegenden Komponenten *Inhalt*, *Wertung* und *Verhalten*.

Dies gilt auch für die letzte und neueste Studie, die ebenso wie die vorhergehenden zeigt, dass die Forschungen über das Bildinventar in Bezug auf Nationen, deren Bevölkerung sowie ihrer Sprache in verschiedenen Facetten und mit unterschiedlichen Schwerpunkten in eine neue Phase getreten ist.

Zhang (2019) untersucht in einer einphasigen *Querschnittstudie mit Entwicklungsaspekten* – hier Witte vergleichbar – 373 chinesische BachelorstudentInnen der Germanistik aller vier Studienjahrgänge sowie als Kontrollgruppe 26 Englischstudierende an der in *Chongqing* angesiedelten Universität *Sichuan International Studies University* (SISU). Sie geht dabei mehrmethodisch vor: Als analytisch-nomologisches Verfahren fungiert eine ausführliche Eigenschaftsliste mit 139 Items, deren Befragungsergebnisse durch 16 vertiefende Leitfadeninterviews mit nach bestimmten Kriterien ausgewählten Teilnehmenden der Fragebogenerhebung ergänzt und validiert werden. Der Schwerpunkt wird auf die Untersuchung der Einstellungen als Bündel stereotyper Überzeugungen und gefühlsgeprägter Urteile gelegt, womit Zhang an den Kognition und Emotion noch verbindenden Ursprüngen der Einstellungsforschung anknüpft, deren Nexus im Lauf der Jahrzehnte und der allgemeinen *kognitiven Wende* durch eine primäre Fokussierung auf rational-kognitive Aspekte verloren gegangen ist.

3. STATUS UND ENTWICKLUNG DER BILDER VON DEUTSCHLAND SOWIE SEINER BEVÖLKERUNG UND SPRACHE

Ganz grundsätzlich kann für alle Studien festgestellt werden, dass die Bilder von Deutschland und den Deutschen tendenziell positiv sind, wenn auch mit gewissen Einschränkungen insbesondere in Hinsicht auf die Deutschen als klassifizierenden Begriff, wie sie vor allem bei der Studie von Witte hervortreten – hier lässt sich erstens eine gewisse Ambivalenz zwischen den Einstellungen gegenüber Land und Bevölkerung feststellen und zweitens eine Wechselwirkung zwischen der teilweise reservierten Meinung über Deutsche und der Beurteilung der deutschen Sprache als schwierig.

So vorteilhaft die Gesamtergebnisse insgesamt als Voraussetzung für den Deutschunterricht sind, so interessant ist besonders die Frage, ob und wie sich diese Einstellungen und Bilder durch den Deutschunterricht verändern und verändern lassen. Grünewald stellt dazu fest, dass vorher teils extrem polarisierte Meinungen im Verlauf des Unterrichts relativiert werden, was allerdings von den ProbandInnen eher als positive Veränderung und nicht als Enttäuschung wahrgenommen wird.

Trotz des Querschnittcharakters lassen sich durch die Konzeption und Anlage der Studie auch bei Witte Veränderungen des Deutschlandbildes sowohl durch den Deutschunterricht in Mexiko als auch durch den Deutschlandaufenthalt feststellen, wobei diese in positiver Hinsicht auch auf einer Wissensverbesserung und Reflexionssteigerung beruhen. Sie resümiert:

> „Die Frage, wie sich das Deutschlandbild mexikanischer Studierender gestaltet, lässt sich abschließend nicht mit ‚positiv' oder ‚negativ' beantworten, es ist durchaus ambivalent. Auffällig ist, dass […] stereotype Kerne bestehen bleiben, sie lösen sich nicht einfach auf. […] Offenbar ist der Anspruch, sie durch Unterrichtseinheiten oder Aufenthalte im Zielsprachenland zu eliminieren, unrealistisch. Was der Unterricht jedoch leisten kann, ist, die Studierenden für Stereotype zu sensibilisieren." (2014: 250ff.)

In ähnlicher Weise fasst auch Sato-Prinz (2017: 266) am Ende ihrer Untersuchung zusammen:

> „Zu den wichtigsten Ergebnissen der Studie gehört, dass die Bilder der Studierenden inhaltlich vielfältiger und individueller werden. Weder die Vielfalt noch die Individualität führen dazu, dass besonders präsente, vermeintlich relevante Bestandteile der tradierten Deutschlandbilder gänzlich verworfen werden. […] Die Einstellung der Studierenden gegenüber

> Deutschland bleibt im Grunde positiv bis neutral, jedoch wird Negatives nicht mehr kategorisch ausgeblendet, sondern findet Eingang in die Deutschlandbilder."

Sato-Prinz isoliert bei den Austauschstudierenden vier Gruppen mit Bewertungsveränderungen: Zum einen eine gleichbleibend positiv eingestellte Gruppe ohne signifikante Veränderungen sowie eine Gruppe, bei der sich eine Verschlechterung in der Mitte des Aufenthalts ergibt, jedoch eine Verbesserung am Ende, was eventuell mit bekannten Kulturschockphänomenen und -phasen erklärt werden kann. Bei der dritten Gruppe zeigt sich eine objektive Verschlechterung des Deutschlandbildes ab der Mitte und bei der vierten Gruppe am Ende des Austauschstudiums – in beiden Fällen ist diese objektive Veränderung jedoch – wie bereits in Bezug auf die Ergebnisse von Grünewald erwähnt – nicht mit einer subjektiv empfundenen Verschlechterung verbunden, sondern wird von den Befragten eher als realistischere Wahrnehmung betrachtet.

Vier Gruppen, die sich aufgrund der sich unterscheidenden Methoden und Untersuchungsziele jedoch teils anders konfigurieren, stellt auch Zhang fest: Eine als *Fans* bezeichnete Gruppe hat mit 25 % ihr Maximum im 1. Jahrgang und bleibt bei einer gewissen Abschwächung auf 20 % weitgehend stabil. Die *Skeptiker* bilden im 2. und 3. Jahrgang größere Gruppen, sinken insgesamt aber von 30 % auf rund 17 % ab. Etwa gleiche Werte treffen auch für die *Polarisierer* zu, die sowohl ausgeprägt positive wie negative Meinungen vertreten. Ihre Verluste teilen sich im Verlauf des Studiums auf in *Fans* und *Kritiker*, deren Anteil vom ersten bis zum vierten Jahrgang stetig ansteigt und am Ende fast die Hälfte der Befragten umfasst.

Zhang kann – wie auch bereits in dem Zitat von Sato-Prinz deutlich wird – feststellen, dass allgemeine, öffentliche Vorstellungen die Deutschland- und Deutschenbilder stark prägen und sie erst im Laufe des Studiums durch die Primärerfahrungen des Deutschunterrichts und auch durch Studienaufenthalte modifiziert und relativiert werden, in ihrem Kern aber individuell in unterschiedlichem Maße weiter wirksam sind. Aus Sicht der Forschung über Einstellungen und Einstellungsveränderung betonen ebenso auch die SozialpsychologInnen Bohner und Wänke:

> „Once constructed, attitudes may be stored in memory and retrieved at a later point in time. However, even when stored attitudes exist, new attitudes may be constructed if old attitudes are either not accessible or not appropriate. The construction of a new attitude requires cognitive resources and the willingness to invest them. Despite the construction of new attitudes, previous attitudes may not be overwritten." (2002: 115)

4. KONSEQUENZEN FÜR DIE FORSCHUNGS- UND UNTERRICHTSPRAXIS

Der konsequente Einbezug dieser Forschungsrichtung stellt neben der methodischen Genauigkeit und Reflektiertheit auch den entscheidenden Fortschritt der dargestellten Forschungen dar, insbesondere der drei neueren. Bisher gilt nämlich, dass die Einstellungsforschung

> „[…] von beiden methodischen Polen, d. h. der quantitativ wie auch der qualitativ ausgerichteten Forschung über kulturbezogenes Lernen im Bereich DaF/DaZ, nahezu gar nicht aufgenommen und für die eigenen Zwecke adaptiert [wird].“ (Grünewald 2017: 243)

Neben der Orientierung an dem besagten ABC und der angeführten Parallelität stark verankerter und neu aufgebauter Einstellungen gibt es eine Reihe weiterer Bezüge zur Forschung über *Attitudes and Attitude change*, wie z. B., dass „attitudes sometimes [might] contain many positive *and* many negative elements, leading to *attitudinal ambivalence*“ (Maio/Haddock/Verplanken 2019: 42; Hervorhebung im Original), wie es auch die Ergebnisse der beschriebenen Untersuchungen zeigen.

Zu beachten sind zudem bereits seit längerer Zeit bestehende Zweifel an der Validität expliziter verbaler Daten, die in der Sozialpsychologie zu unterschiedlichen Versuchen geführt haben, durch verschiedene neuere Methoden wie *Evaluative Priming* (EP) oder den *Implicit Association Test* (IAT) den tatsächlich bestehenden Einstellungen bei ProbandInnen näher zu kommen. Wie komplex dieses Untersuchungsfeld insgesamt aber ist, zeigt das Resumee von Bohner und Wänke, die betonen:

> „The same attitude may serve different functions for different people. The same attitude may serve different functions for the same person at different times. And, of course, the same person may hold different attitudes pertaining to different functions at different times. Most attitudes serve multiple functions.“ (2002: 17)

Für die weitere Deutschlandbilderforschung können neben der stärkeren Beachtung und Einbeziehung der o. a. Forschungsbezüge in Kürze folgende zu beachtende Punkte genannt werden:

- Einfluss der kulturraumspezifischen Besonderheiten auf die Nationenbilder
- Unterscheidung zwischen Fragen zum Land, der dort lebenden Bevölkerung und deren Sprache
- Prüfung der identischen oder differenten Ergebnisqualität von Längsschnittstudien und Querschnittstudien mit Entwicklungsaspekten

Neben diesen Forschungsaspekten können auch erhebliche Rückwirkungen auf die Praxis des Fremdsprachenunterrichts genannt werden, von denen einige bereits Bekanntes bestätigen, andere aber auch als neue Erkenntnisse zu bezeichnen sind. Als Voraussetzung muss zunächst gesehen werden, dass Nationenbilder in den Köpfen und Gefühlen der Lernenden existieren – unterschiedlich konkret, unterschiedlich fest, unterschiedlich orientiert – und deshalb nicht ignoriert werden können. Aus diesem Grund ist anzuraten, den Lernenden möglichst vielfältige und auch kontroverse Situationen, Meinungen und Aspekte zu präsentieren oder durch die Lernenden erarbeiten zu lassen, die nach den sieben Leitprinzipien von Grünewald (2010: 1489) ausgewählt werden sollten: „Realitätsnähe, Richtigkeit, Repräsentativität, Relevanz, Relationalität, Regionalisierung und Reflexion." Weil in den meisten Unterrichtssituationen das bei den Lernenden bestehende kulturelle Bildreservoir gar nicht oder nahezu nicht nach außen hin deutlich wird, können zudem im Sinne der Forschung von Zhang die durch weitere Forschungen zu verifizierenden vier kohärenten Gruppen (Fans, Skeptiker, Polarisierer, Kritiker) mittels Ad-hoc-Befragungen mit auf Kerneigenschaften reduzierten Eigenschaftslisten eruiert werden, um dann diesen Gruppen binnendifferenzierte Materialien und Aufgabenstellungen zu geben.

Bei kulturräumlicher Distanz ist darüber hinaus die Verwendung authentischer audiovisueller Materialien anzuraten, wobei die Präsentation natürlich sorgsam vorbereitet und durchgeführt werden muss, um kulturell durchaus unterschiedlichen Wahrnehmungsmustern gerecht zu werden und bestehende Vorurteile nicht zu bestärken, sondern gemeinsam zu reflektieren, kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls zu relativieren (vgl. Grünewald 2005: 308–310). Für fortgeschrittene Lernende kann auch die Thematisierung von verallgemeinerbarem Metawissen über die Funktionsweise von Stereotypen und die Bedeutung von Autostereotypen für die Heterostereotypen sinnvoll sein und als Lernziel gesehen werden, das über den reinen Sprach- und Kulturunterricht hinausreicht und der Reflexionsfähigkeit über Ereignisse und Entwicklungen des allgemeinen Lebens dient.

Hinsichtlich Auslandsaufenthalten z. B. im Rahmen von Austauschprogrammen wird durch die Studie von Sato-Prinz erneut bestätigt, wie wichtig zur Erreichung reflektierter interkultureller Kompetenz die präzise Vor- und Nachbereitung solcher Aufenthalte ist. Genutzt werden können die Nachbereitungen im Übrigen auch für die Motivierung und Vorbereitung von weiteren Austauschstudierenden, so dass hier im Idealfall eine Art Dominosystem etabliert werden könnte.

5. SCHLUSS

Es wurde versucht, in der gebotenen Kürze einen verständlichen Einblick in die sich in den vergangenen Jahren entwickelnde qualitative Veränderung der Untersuchung von Nationen- bzw. im konkreten Fall Deutschlandbildern zu geben. Die in den letzten 15–20 Jahren zu beobachtende Verengung der Landeskunde/Kulturstudien auf die beiden Konzepte Erinnerungskulturen und Kulturelle Deutungsmuster sowie die bisher darin implizierten methodischen Begrenzungen sollten – auch wegen ihrer bisher nur begrenzten Umsetzung in Lehrmaterialien und die Unterrichtspraxis für weitgehend alle Niveaustufen – wieder aufgelöst und im Rahmen größerer Forschungsprojekte deutlich um den Aspekt der Nationen- bzw. Deutschlandbilderforschung erweitert werden.

6. LITERATUR

Althaus, Hans-Joachim (2001): Fremdbilder und Fremdwahrnehmung. In: Helbig, Gerhard / Henrici, Gert / Götze, Lutz / Krumm, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*, Bd. 2. Berlin/New York, 1168–1178.

Altmayer, Claus / Koreik, Uwe (2010): Geschichte und Konzepte einer Kulturwissenschaft im Fach Deutsch als Fremdsprache. In: Krumm, Hans-Jürgen / Fandrych, Christian / Hufeisen, Britta / Riemer, Claudia (Hrsg.): *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, Bd. 2. Berlin/New York, 1370–1391.

Bohner, Gerd / Wänke, Michaela (2002): *Attitudes and attitude change.* East Sussex.

Grünewald, Matthias (2005): *Bilder im Kopf. Eine Longitudinalstudie über die Deutschland- und Deutschenbilder japanischer Deutschlernender*. München.

Grünewald, Matthias (2010): Landeskundliche Gegenstände: Politik und Gesellschaft. In: Krumm, Hans-Jürgen / Fandrych, Christian / Hufeisen, Britta / Riemer, Claudia (Hrsg.): *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, Bd. 2. Berlin/New York, 1484–1492.

Grünewald, Matthias (2017): Methodologische Aspekte neuerer Deutschlandstudien und Einstellungsforschung. In: *Nenpo. Jahresbericht des Germanistischen Seminars der Hokkaido Universität*. Sapporo, 234–250.

Maio, Gregory R. / Haddock, Geoffrey / Verplanken, Bas (2019): *The Psychology of Attitudes & Attitude Change*. Los Angeles et al.

Sato-Prinz, Manuela (2017): *Deutschlandbilder und Studienaustausch. Zur Veränderung von Nationenbildern im Rahmen von Studienaustauschaufenthalten am Beispiel japanischer Austauschstudierender in Deutschland*. München.

Witte, Annika (2014): *Das Deutschlandbild mexikanischer Studierender. Eine empirische Untersuchung*. Münster/New York.

Zhang, Ningjie (2019): *Von Stereotypen zu Einstellungsprofilen. Eine empirische Untersuchung zur Entwicklung der Deutschlandbilder chinesischer Deutschstudierender in China*. Tübingen.

Verbzweitstrukturen und Vorfeldbesetzungen in der lernersprachlichen Entwicklung

Eine Projektvorstellung[1]

Makiko Hoshii (Waseda Universität, Tokyo)
Nicole Schumacher (Humboldt-Universität zu Berlin)

1. Einleitung

Die Verbzweitstellung bei Vorfeldbesetzungen durch Nicht-Subjekte in Hauptsätzen gilt zusammen mit der Verbendstellung in Nebensätzen als besonders herausfordernde Struktur für Lernende des Deutschen als Fremd- und Zweitsprache. Wie in vielen Studien zu Erwerbssequenzen dokumentiert ist, werden XVS-Strukturen, sogenannte „Inversionen", spät erworben, d. h. nach SVO-Strukturen und nach der Distanzstellung finiter und infiniter Verbteile. Beobachtet wird zudem, dass Lernende zunächst vielfach Verbdrittstrukturen (V3) produzieren, wenn sie Sätze mit einer Konstituente, die nicht Subjekt ist, beginnen. Diese Konstituenten sind in elementaren Lernervarietäten primär Adverbiale in Form von einfachen Adverbien oder Präpositionalphrasen, wofür seit der ZISA-Studie (Clahsen/Meisel/Pienemann 1983) die Phase der Adverb-Voranstellung und somit die folgende Erwerbssequenz der Verbstellung in DaF und DaZ etabliert ist: SVO – AdvSVO – Distanzstellung – XVS/V-END[2] (vgl. Czinglar 2014: 48–82).

---

[1] Dieser Beitrag stellt Teilergebnisse eines durch die JSPS unterstützten Forschungsprojektes dar (JSPS KAKENHI Grand Number 26370713; Projektleitung: Makiko Hoshii). Unser herzlicher Dank geht an die japanischen Studierenden für ihre Teilnahme, an Elena Sonntag und Carolin Ulmer für die Transkriptionen sowie an Markus Russin und Florian Grosser für die Annotationen. Auf der AGT2019 wurde der Vortrag unter dem Thema „Die Rolle der Vorfeldelemente bei der Realisierung von Verbzweit-Strukturen im Deutschen als Fremdsprache. Aufmerksamkeit in der Lernersprache" vorgetragen. Aus Platzgründen verzichten wir auf eine ausführlichere Diskussion der Analyse und konzentrieren uns vor allem auf die Vorstellung unseres Projektes.

[2] Die Befunde zur Erwerbsreihenfolge von XVS und V-END sind weniger homogen als die zu den ersten Stufen, auch wenn in der Mehrzahl der Studien XVS vor V-END erworben wird. Andere Befunde mit dem Erwerb von V-END vor XVS (Diehl et al. 2000, Albrecht 2017) lassen sich durch das Medium der Schriftlichkeit und den gesteuerten Lernkontext mit primär bildungssprachlichem Input erklären. Ob ein positiver Transfer aus einer SOV-Erstsprache auf einen Erwerb von V-END vor XVS zurückführbar sein könnte, ist bisher weniger erforscht.

Der vorliegende Beitrag setzt an der Vorfeldbesetzung der Stufe XVS in der lernersprachlichen Entwicklung der mündlichen Sprachproduktion von DaF-Lernenden mit L1 Japanisch über den Zeitraum von einem Jahr an. In Ergänzung zu Ansätzen, die den späten Erwerb von XVS vor einem psycholinguistischen Hintergrund auf die implikationelle Verarbeitbarkeit syntaktischer Strukturen während der Sprachproduktion (Pienemann 1998, Grießhaber 2012), auf die Verarbeitbarkeit der Linearisierung von Subjekt und Verb im Zusammenhang mit der SV-Kongruenz im Deutschen (Lee 2012) oder auf syntaktischen Transfer aus der (SVO-)Erstsprache (Diehl et al. 2000) zurückführen, beleuchten wir die lexikalischen Füllungen und die Länge der Vorfelder in obligatorischen XVS-Kontexten. Hierdurch möchten wir der Variabilität in der lernersprachlichen Realisierung dieser Verbzweitstrukturen auf die Spur kommen. Im Folgenden stellen wir unser Projekt und die allerersten Ergebnisse sowie weiterführende Perspektiven vor.

2. LERNERSPRACHLICHE ENTWICKLUNG WÄHREND EINES AUSLANDSSTUDIUMS: DATENERHEBUNG UND -AUSWERTUNG

Unsere Daten stammen aus einem longitudinal angelegten Projekt, in dem zwischen 2014 und 2016 die mündliche und schriftliche Sprachproduktion in der L2 Deutsch von insgesamt 9 Studierenden verschiedener Fächer während eines einjährigen Auslandsaufenthalts an einer deutschen Universität elizitiert wurde. Die Teilnehmenden der ersten Erhebungsphase (2014–2015) befanden sich zu Beginn ihres Aufenthalts in Deutschland auf einem Niveau zwischen A1+ und B1, die Teilnehmenden der zweiten Phase (2015–2016) auf einem Niveau zwischen B1+ und B2 (vgl. Anhang 1).

Die Datenerhebung erfolgte zu jeweils acht Erhebungspunkten innerhalb der 12 Kontaktmonate (KM). Sie umfasste Impulsfragen als Stimuli, die zur Elizitierung sowohl der mündlichen als auch der schriftlichen Sprachproduktion eingesetzt wurden und auf die Produktion längerer narrativer und argumentativer Äußerungen und Texte zielten. Ihr Einsatz erfolgte im Rahmen von halbstrukturierten, leitfadengestützten Interviews einerseits und für zeitnah nach dem Interview zu schreibenden Texten andererseits. Ergänzend haben wir Prä- und Posttests sowie einen Test zum expliziten Wissen über die Wortstellung im Deutschen durchgeführt (vgl. Anhang 2).

Bei der Analyse haben wir im ersten Schritt die Verbstellungsmuster in Aussagesätzen identifiziert und uns dabei auf die zielsprachlichen und nicht-zielsprachlichen Realisierungen von XVS (XVS/*XVS) konzent-

riert[3]. Im zweiten Schritt haben wir die Vorfeldelemente bei XVS und *XVS identifiziert. Hierbei sind wir der Frage nachgegangen, ob sich die Zuordnung von Lernersprachen zu Erwerbsstufen ergänzen und die Variabilität bei der Realisierung von XVS in der Lernersprache erfassen lässt. Ein erster Blick in die mündlichen Daten von zwei Lernenden soll dies im Folgenden veranschaulichen.

3. EIN BLICK IN DIE DATEN

Die Basis der folgenden Ausführungen bildet die Analyse der mündlichen Sprachproduktion von zwei Lernenden (Hiro und Tomu[4]) aus der ersten Erhebungsphase zu jeweils 3 Erhebungspunkten (KM 0: vor der Abreise in Tokio, KM 6: nach einem Semester in Berlin; KM 12: nach zwei Semestern in Berlin). Ausgangspunkt unserer Überlegungen stellt die Sprachstandsbestimmung der Lernenden durch die Profilanalyse zu den drei Messzeitpunkten dar. Nach diesem Diagnoseinstrument ist Hiro zu Beginn seines Auslandsjahres auf Stufe 3 (Inversion/XVS)[5], nach einem halben Jahr auf Stufe 4 (Nebensatz) und nach einem Jahr auf Stufe 5 (Insertion), während Tomu durchgehend auf Stufe 4 bleibt. Dabei weist die im Zentrum unseres Beitrags stehende Struktur XVS eine hohe Variabilität auf (vgl. Abb. 1).

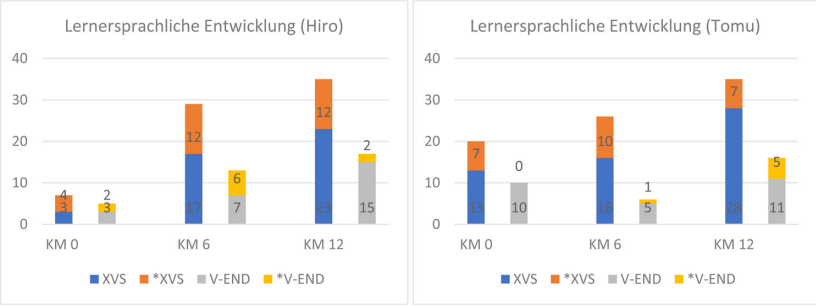


Abbildung 1: Realisierung der XVS- und V-END-Strukturen von Hiro und Tomu

[3] Nicht-zielsprachliche XVS-Strukturen umfassen in unseren Daten verschiedene Varianten: Neben der klassischen V3-Stellung (XSV) haben wir auch doppelte Vorfeldbesetzungen (XY+SV) sowie doppelte Vorfeldbesetzungen mit Inversion (INV) (XY+VS) beobachtet.

[4] Die Namen der Teilnehmenden sind Pseudonyme.

[5] Das erste Interview mit Hiro konnte aufgrund technischer Probleme nicht vollständig aufgezeichnet werden, so dass die Anzahl der Äußerungen deutlich geringer ist als in den anderen Interviews. Gleichwohl lässt sich eine Sprachstandsbestimmung durch die Profilanalyse durchführen, da drei Inversionskontexte vorliegen.

Parallel zu einem Anstieg an zielsprachlichen XVS-Strukturen von 3 auf 23 Belege in Hiros lernersprachlicher Entwicklung innerhalb eines Jahres sind nach einem Semester noch 12 (43 %) und auch nach einem Jahr noch 12 (34 %) nicht-zielsprachliche Realisierungen zu beobachten. Der bei Tomu erkennbare Anstieg an zielsprachlichen XVS-Strukturen von 13 auf 28 Belege geht einher mit 10 (38 %) nicht-zielsprachlichen Äußerungen in obligatorischen XVS-Kontexten nach einem Semester und 7 (20 %) nach einem Jahr[6]. Insgesamt bleiben die XVS-Strukturen variabel, auch wenn sich die Lernenden auf höheren Stufen befinden. Entsprechende Befunde sind auch bei Klemm (2017) dokumentiert und verweisen auf eine Phase, in der Lernende „die Struktur schon kenn[en], aber noch nicht systematisch korrekt anwenden [können]" (Klemm 2017: 114).

Erste Analysen zu den Vorfeldbesetzungen in diesen Strukturen lassen darauf schließen, dass die Vorfeldlänge keinen Einfluss auf die zielsprachliche Realisierung zu haben scheint: In den lernersprachlichen Daten geht eine Vorfeldbesetzung durch wenig lexikalisches Material, z. B. in Form von einfachen Adverbien, nicht unbedingt mit einer zielsprachlichen Realisierung von XVS einher. Umgekehrt führen Vorfeldbesetzungen durch mehr als vier Elemente, auch durch syntaktisch komplexere Strukturen wie Nebensätze, nicht notwendigerweise zu einer nicht-zielsprachlichen Realisierung. Dies möchten wir nun exemplarisch an drei Sequenzen zeigen.

Die erste Sequenz stammt aus einem Interview nach einem halben Jahr Aufenthalt in Berlin[7].

Sequenz 1 (Hiro INT 04/KM 06)

212 (-) und (1.2) am (.) am ende: (2.2) des märz: (1.2) kommen meine (---) mutter und meine großmutte::r nach berlin:

213 und (--) ah nach (.) ja: (---) vor vor vor berlin: (-) sie gehen:: nach (.) münchen: (1.8)

214 und danach (.) sie kommen nach (.) kommen sie:: nach berlin

215 und: (-) mit (0.8) mit (.) mit (-) ihnen: (---) ja (---) mit ihnen gehe ich (1.4) ja: (---) in (.) gehe ich (1.6) ja herumgehen in berlin

Der Lerner beginnt mit einer zielsprachlichen Verbzweitstellung nach einem temporalen Adverbial in Form einer vierteiligen Präpositionalphrase (*am ende des märz kommen meine mutter und meine großmutter*, Zeile 212). Pausen zwi-

[6] Wie an Abbildung 1 zudem erkennbar ist, ist die Variabilität bei V-END in Nebensätzen bei Hiro geringer als bei XVS. Bei Tomu hingegen wird V-END im Interview vor dem Auslandsaufenthalt ausschließlich zielsprachlich formuliert, im letzten Interview nach einem Jahr jedoch steigt die Variabilität an. Inwiefern hierbei der Input aus der gesprochenen Sprache mit Evidenz für V-END und V2 nach dem Konnektor *weil* eine Rolle spielen könnte, lässt sich nur im Rahmen umfangreicherer Untersuchungen erforschen.

[7] Die Impulsfrage lautete: „Was machen Sie in den Semesterferien?" (Textsorte: Erzählen).

schen der PP *am ende* und der spezifizierenden NP *des märz* sowie zwischen diesen Vorfeldelementen und dem Verb lassen auf eine erhöhte Aufmerksamkeit während der Sprachproduktion schließen[8]. Sodann folgt eine V3-Stellung nach einem Temporaladverbial in Form einer zweiteiligen PP (*vor berlin sie gehen*, Zeile 213). Die gefüllte Pause (*ah)* und das Gliederungssignal *(ja*), die Selbstkorrektur von *nach* zu *vor* und die Wiederholungen von *vor* verweisen auf eine erhöhte kognitive Aktivität bzgl. der Präpositionalphrase selbst. Der nicht-zielsprachliche Anschluss des Subjekts *sie* erfolgt im Vergleich dazu flüssig. In Zeile 214 erfolgt eine Selbstkorrektur von XSV (*danach sie kommen*) zu XVS ((*danach*) *kommen sie*), die wiederum als Indikator für eine erhöhte Aufmerksamkeit auf die Wortstellung interpretierbar ist. Die letzte Teiläußerung in Zeile 215 enthält eine zielsprachliche XVS-Struktur, wiederum nach Häsitationselementen innerhalb der PP in Form von gefüllten und ungefüllten Pausen und der Wiederholung von *mit*. Der zielsprachliche Anschluss von Verb und Subjekt erfolgt flüssig (*mit ihnen gehe ich*)[9]. Im Vergleich zu diesen XVS-Strukturen produziert der Lerner im selben Interview die Verbendstellung im Nebensatz relativ flüssig[10]:

Sequenz 2 (Hiro INT 04/KM 06)

134 .hhh (---) abe::r (0.8) ja in diese (---) in dieses woche
135 .hh (1.0) ha::: (.) werden (.) werden wir uns nicht (--) tr treffen (wir)
136 weil es::: (-) ja sehr
137 (1.5) ja (.) weil wir nach (.) vier wochen oder drei wochen die (-) große prüfungen haben

Hiro beginnt in Zeile 134 mit einem temporalen Adverbial in Form einer dreiteiligen Präpositionalphrase (*in dieses woche*), die einen obligatorischen Kontext für eine Verbzweitstellung herstellt. Die Häsitationselemente in Form von Pausen und Wiederholungen in Zeile 135 lassen sich als Indikatoren für erhöhte kognitive Aktivitäten während der Produktion von XVS interpretieren. Die danach folgende Nebensatzstruktur enthält nach dem Konnektor *weil* zunächst eine Dehnung, Pausen und das Gliederungssignal *ja,* wird aber nach der Wiederholung von *weil* weitestgehend flüssig bis zur Verbendstellung produziert. Ähnlich flüssige Äußerungen mit Verbendstellungen lassen sich auch in anderen Sequenzen beobachten,

[8] In Anlehnung an Lütke (2016) und Belz et al. (2017) analysieren wir Häsitationsphänomene wie Pausen und selbstinitiierte Selbstkorrekturen als mögliche Indikatoren für erhöhte kognitive Aktivität während der Sprachverarbeitung.

[9] Ob es sich bei flüssig formulierten XVS-Strukturen mit Bewegungsverben (sowie Auxiliaren und Modalverben) und Personalpronomen wie hier um Chunks handelt, kann mit Sicherheit erst durch umfangreichere Analysen bestimmt werden. Vgl. hierzu auch Diehl et al. (2000: 338–340), Hoshii (2010) und Czinglar (2014: 112–120).

[10] Die Impulsfrage lautete: „Haben Sie auch viel Kontakt mit deutschen Studenten?“ (Textsorte: Erzählen).

auch bei der Produktion vorangestellter Nebensätze im Vorfeld. Exemplarisch hierfür ist die folgende Äußerung von Tomu nach einem Jahr Aufenthalt in Berlin.[11]

Sequenz 3 (Tomu INT 07/KM 12)

257 (---) ja ich denke: (--) ja wenn die regierung (-) die plätze für (.) solarenergie benutzen kann

258 (-) ja es ist (--) wäre es besser

Tomu beginnt seine Äußerung mit einem Nebensatz mit dem Konnektor *wenn* und realisiert die Verbendstellung ohne größere Häsitationen. Im Anschluss hieran[12] produziert er nach einer kurzen Pause und dem Gliederungssignal *ja* zunächst eine SV-Struktur (Zeile 258 *es ist*), die er dann zu einer VS-Struktur korrigiert (*wäre es besser*). Diese Häsitationsphänomene bei XVS lassen wiederum auf eine erhöhte Aufmerksamkeit in der Sprachproduktion schließen, die bei dem vorangestellten Nebensatz nicht zu verzeichnen ist. Zudem zeigt diese Sequenz exemplarisch das mehrfach in den Äußerungen beider Lernender zu beobachtende Phänomen, dass XVS bei Vorfeldbesetzungen durch Adverbiale in Form von Nebensätzen korrekt gebildet wird.

Resümierend lässt sich festhalten, dass die zielsprachliche Realisierung der XVS-Struktur im Vergleich zur V-END-Struktur in der lernersprachlichen Entwicklung auch nach einem Jahr weniger stabil und noch nicht automatisiert ist, auch wenn sich die Lernenden nach der Profilanalyse auf dieser Stufe oder auch auf höheren Stufen befinden.

4. FAZIT UND PERSPEKTIVEN

Ausgehend von unseren bisherigen Analysen zu Verbzweitstrukturen und Vorfeldbesetzungen in der lernersprachlichen Entwicklung der mündlichen Sprachproduktion während eines Auslandsjahrs lassen sich zwei Beobachtungen festhalten. Sie betreffen die Variabilität bei der Realisierung von XVS einerseits und die Produktion von XVS im Vergleich zu V-END andererseits.

Unsere ersten Analysen der Vorfelder haben ergeben, dass die Realisierung von XVS nicht von der Länge oder der syntaktischen Komplexität der Vorfelder abhängt. Nebensätze als komplexe Adverbiale im Vorfeld lösen

[11] Die Impulsfrage – im Rahmen der Thematik Energiepolitik nach Fukushima – lautete: „Welche anderen Energiequellen können Sie sich dann vorstellen?“ (Textsorte: Argumentieren).

[12] Am Rande sei darauf hingewiesen, dass eine vorangestellte *wenn*-Struktur der informationsstrukturellen und syntaktischen Struktur im Japanischen entspricht. Über einen möglichen L1-Transfer möchten wir an anderer Stelle diskutieren.

vergleichsweise selten eine nicht-zielsprachliche Realisierung von XVS aus, während einzelne modale Adverbien wie *vielleicht* oder *natürlich* sowie der temporale Ausdruck *und dann* nach ersten Beobachtungen vielfach mit Verbdrittstellungen realisiert werden und über den gesamten Erhebungszeitraum herausfordernd bleiben. Hieraus ergeben sich für die weitere Erforschung unserer – mündlichen und schriftlichen – Daten die folgenden Fragen: Ist die Vorfeldfähigkeit von Modaladverbien für Lernende herausfordernder als die von temporalen und lokalen Adverbien? Welche Rolle spielen Chunks in der lernersprachlichen Entwicklung? Welche Rolle spielt der Erwerb konzeptioneller Mündlichkeit in der lernersprachlichen Entwicklung bei Lernenden aus einem Lernkontext mit primär konzeptionell schriftlichem Input?

Was die Produktion von XVS und V-END betrifft, so verweisen erste qualitative Auswertungen zu Häsitationsphänomenen wie Pausen und Selbstkorrekturen auf einen vergleichsweise hohen Grad an Aufmerksamkeit bei der Produktion von XVS. Inwiefern hierbei ein Monitoreinsatz und damit der Rückgriff auf explizites Wissen während des Äußerungsaufbaus zum Tragen kommt, wäre perspektivisch noch zu erforschen. Nebensätze mit Verbendstellung werden im Vergleich zu XVS-Strukturen flüssig produziert, was auf fortgeschrittene Automatisierungsprozesse schließen lässt. Im Laufe des Zeitraums der einjährigen Datenerhebung steigt zwar der Grad an Flüssigkeit auch in den Äußerungen mit XVS an, er bleibt jedoch hinter den vielfach flüssig formulierten V-END-Strukturen zurück. Um diese Beobachtungen zu interpretieren und hierbei möglicherweise Transfer aus der L1 Japanisch berücksichtigen zu können, bedarf es der Auswertung der weiteren Daten in qualitativer und quantitativer Hinsicht.

5. LITERATURNACHWEISE

Belz, M. / Sauer, S. / Lüdeling, A. / Mooshammer, C. (2017): Fluently disfluent? Pauses and repairs of advanced learners and native speakers of German. *International Journal of Learner Corpus Research* 3.2, 118–148.

Clahsen, H. / Meisel, J. / Pienemann, M. (1983): *Deutsch als Zweitsprache. Der Spracherwerb ausländischer Arbeiter.* Tübingen: Narr.

Czinglar, C. (2014): *Grammatikerwerb vor und nach der Pubertät*. Berlin: de Gruyter.

Diehl, E. / Christen, H. / Leuenberger, S. / Pelvat, I. / Studer, T. (2000): *Grammatikunterricht: Alles für der Katz? Untersuchungen zum Zweitsprachenerwerb Deutsch.* Tübingen: Niemeyer.

Grießhaber, W. (2012): Die Profilanalyse. In: Ahrenholz, B. (Hrsg.): *Einblicke in die Zweitspracherwerbsforschung und ihre methodischen Verfahren*. Berlin: de Gruyter, 173–193.

Hoshii, M. (2010): Erwerb der Verbstellung im Deutschen bei japanischen Lernern. In: Hoshii, M. / Kimura, G. C. / Ohta, T. / Raindl, M. (Hrsg.): *Grammatik lehren und lernen im Deutschunterricht in Japan. Empirische Zugänge*. München: Iudicium, 50–68.

Klemm, A. (2017): *Zur Rolle von Fehlerkorrekturen im L2-Schreiberwerb. Eine empirische Untersuchung in studienbegleitenden DaF-Kursen*. Tübingen: Stauffenburg.

Lee, M. (2012): Zusammenhänge zwischen Wortstellungen und Subjekt-Verb-Kongruenz in der lernersprachlichen Entwicklung bei L2-Lernern des Deutschen. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik (ZGL)* 40.2, 217–241.

Lütke, B. (2016): Selbstreparaturen im zweitsprachlichen Erzählen: Anschlussmöglichkeiten für den Deutsch-als-Zweitsprache-Unterricht? In: Kreyer, R. / Güldenring, B. / Schaub, S. (Hrsg.): *Angewandte Linguistik in Schule und Hochschule. Neue Wege für Sprachunterricht und Ausbildung*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 102–134.

Pienemann, M. (1998): *Language Processing and Second Language Development. Processability Theory.* Amsterdam: John Benjamins.

Anhang 1: Teilnehmende im Überblick

	Lernende Name, Geschlecht, Alter, Studienfach				**Erwerb vor der Datenerhebung**		
					Erwerbsdauer in Japan	**Aufenthalte in deutschsprachigen Ländern**	**Sprachniveau**
2014/15	Hiro	M	21	Politik	28 Monate	1 Woche (Studienreise)	A2+
	Tomu	M	21	Politik	28 Monate	keine	(A2+)
	Koji	M	21	Politik	28 Monate	2 Wochen (Sprachkurs)	A2+
	Taka	M	21	Sozialwissenschaft	28 Monate	4 Wochen (Sprachkurs)	A2+
	Haru	F	20	Jura	16 Monate	keine	A1+
	Ippei	M	20	Jura	64 Monate	keine	B1+
	Mika	F	21	Jura	28 Monate	keine	(A2+)
2015/16	Shinji	M	21	Linguistik	28 Monate	vielfältige	B2
	Yuichi	M	21	Jura	64 Monate	8 Wochen (Sprachkurs)	B1

Anhang 2: Studiendesign im Überblick

Erhebung	Zeitpunkt		Lernerproduktion	Metadaten
01	KM0	vor der Abreise	Interview 01/Text 01	Einstufungstest/C-Test Fragebogen zum Lernerprofil Test zum expliziten Wissen
02	KM2	nach der Ankunft	Interview 02/Text 02	
03	KM4	vor den Weihnachtsferien	Interview 03/Text 03	
04	KM6	Ende des ersten Semesters	Interview 04/Text 04	
05	KM8	während der Semester-ferien	Interview 05/Text 05	Einstufungstest/C-Test Fragebogen zum Lernerprofil Test zum expliziten Wissen
06	KM10	nach Beginn des zweiten Semesters	Interview 06/Text 06	
07	KM12	am Ende des zweiten Semesters	Interview 07/Text 07	
08		nach der Rückkehr	Interview 08/ext 08	Einstufungstest/C-Test Fragebogen zum Lernerprofil Test zum expliziten Wissen

Wie verändern sich die Lernmotivation und -methode in einem kommunikativ orientierten DaF-Unterricht?

Ergebnisse aus Interviews mit DaF-Lernenden an einer japanischen Universität

Naoko Kajiura (Nanzan-Universität, Nagoya)

1. Einleitung

Im DaF-Unterricht in Japan wird heute nicht mehr nur der Aufbau grammatischer, sondern auch kommunikativer Fähigkeiten erwartet. Dennoch wird meist auf eher grammatisch orientiertes Lehrmaterial aus Japan zurückgegriffen, und kommunikativer orientierte Lehrbücher aus dem deutschsprachigen Raum finden noch eher selten Verwendung (JGG 2015). Fujiwara (2017) hat eine Umfrage in einem Forschungsprojekt zum Thema „Kommunikativ orientierte Lehrwerke" durchgeführt. Sie berichtet, dass kommunikative Lehrwerke von den japanischen Lernenden ganzheitlich positiv akzeptiert sind. Auf der anderen Seite zeigte sich, dass japanische Lehrende die Tendenz haben, das Unterrichten mit in deutschsprachigen Ländern erschienenen, kommunikativ orientierten Lehrbüchern als nicht leicht und auch für die Lernenden als schwer zu lernen zu finden (Kajiura 2017). Bachmaier (2017) berichtet, dass die von ihr befragten japanischen Lehrkräfte Schwierigkeiten bei der Nutzung von Lehrwerken aus dem deutschsprachigen Raum angaben und die Bücher wegen ihres Umfangs, der Themenauswahl und Art der Grammatikvermittlung für die japanische Zielgruppe als inadäquat ansahen. Aus dem Vergleich der Ergebnisse dieser Studien lässt sich schlussfolgern, dass es anscheinend einen Unterschied zwischen den Meinungen der Lehrenden und der Lernenden in Bezug auf kommunikativ orientierte Lehrwerke gibt.

2. Untersuchungsdesign

Um die Meinungen von Lernenden zu kommunikativ orientierten Lehrwerken und Unterricht noch genauer zu erfassen, wurden zweimal nach je einer

schriftlichen Umfrage Interviews mit Studierenden durchgeführt.[1] Das Erkenntnisinteresse dabei kann mit folgenden Fragen zusammengefasst werden:

1. Welche Meinungen haben Lernende zum kommunikativ orientierten DaF-Unterricht?
2. Wie verändern sich die Lernmotivation und -methode in einem kommunikativ orientierten DaF-Unterricht?

Nach Analyse der schriftlichen Umfragen habe ich einige „interessante Fälle" (acht Personen) ausgewählt, mit denen halbstrukturierte, persönliche Interviews durchgeführt wurden. Davon wurden Audiomitschnitte angefertigt. In dieser Arbeit möchte ich auf die Ergebnisse der zweimaligen Interviews von vier Untersuchungsteilnehmenden eingehen. Sie waren Null-Anfänger und befanden zum Zeitpunkt der Erhebung im ersten bzw. zweiten Studienjahr. In diesem Aufsatz stelle ich die Interpretation der ersten Frage im Interview vor: „Welchen Eindruck haben Sie vom Deutschkurs?"[2] Für die Analyse wurde eine Software für Text Mining[3] benutzt, mit der Patterns und nützliche Informationen aus unstrukturierten Textdaten sichtbar gemacht werden. Hier wurden „wordcloud", „networkplot", „indexes (feature selection)" und „KWIC (keywords in context)" verwendet.[4]

3. ERGEBNISSE

Im Interview besonders häufig genannte Wörter werden in wordcloud groß gezeigt. In wordcloud vom ersten Interview sind beispielsweise „sehr", „Französisch", „Gruppe" und „Klasse" groß (Abb. 1). In wordcloud vom zweiten Interview sind „Kommilitonen", „Lektion", „Aussprache" und „Sommerferien" groß gezeigt (Abb. 2). Nicht nur mit wordcloud, sondern

[1] Vor den Interviews wurde jeweils auch eine kleine offene schriftliche Umfrage gemacht, deren Auswertung zeigte, dass die in deutschsprachigen Ländern erschienenen, kommunikativ orientierten Lehrbücher von den Lernenden relativ positiv angenommen werden. (Kajiura 2018).

[2] Im Original auf Japanisch; hier ins Deutsche übersetzt.

[3] „Text Mining ist ein Sammelbegriff von Methoden und Techniken, mit denen je nach Ziel Informationen und Wissen aus unstrukturierten Textdaten erhoben werden." (Ishida & Jin 2012) Das Analyseverfahren ist algorithmisch und statistisch basiert. Die für die folgende Auswertung verwendete Software heißt MTMineR und wurde von Professor Jin an der Doshisha-Universität entwickelt.

[4] Mit „wordcloud" und „networkplot" kann man wichtige Informationen visualisieren. „Indexes" überprüfen den Text statistisch. Mit „KWIC" kann man leicht in den originalen Text zurückkommen und sich vergewissern, wie die wichtigen Wörter benutzt wurden.

auch mit indexes habe ich mit Hauptaugenmerk auf diese Begriffe die Aussagen jedes/r Teilnehmenden analysiert und überprüft, ob diese Wörter den/die jeweilige Teilnehmende/n charakterisieren (Abb. 3 und 4). Dabei zeigte sich eine statistisch signifikante Häufung dieser Begriffe in den Interviews.

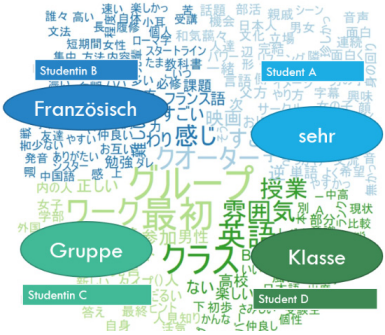


Abb. 1 wordcloud des ersten Interviews

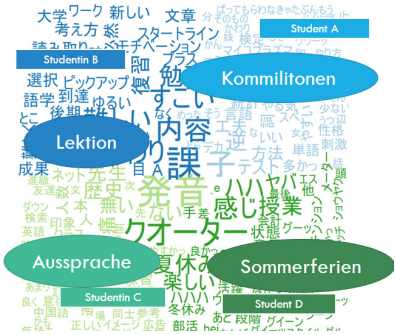


Abb. 2 wordcloud des zweiten Interviews

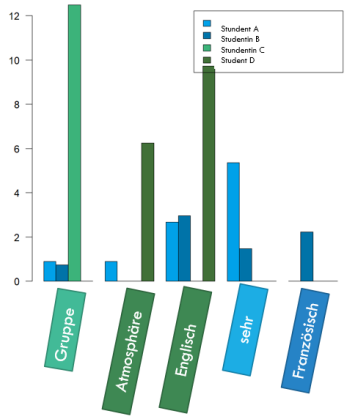


Abb. 3 indexes des ersten Interviews

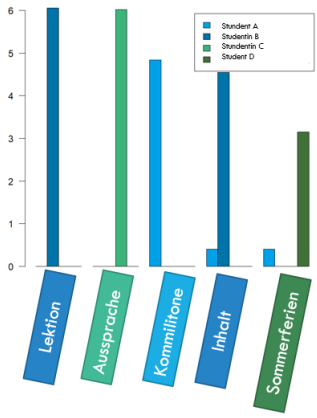


Abb. 4 indexes des zweiten Interviews

3.1 Student A

Student A ist im zweiten Jahrgang und hat Deutsch als seinen ersten Wunsch ausgewählt. Er hat mehr Interesse an der Deutschen Kultur als an der Sprache. In wordcloud des ersten Interviews wurden die Worte „sehr“ und „Film“ groß angezeigt (Abb. 5). In networkplot ist „sehr“ mit positiven Ausdrücken verbunden. (Abb. 6).

> *Alle waren motiviert und haben **sehr** ehrgeizig gelernt. Ich war eher rezeptiv. Ich bin ein zurückhaltender Typ, aber die anderen haben mich so mitgezogen, dass auch ich gut in Deutsch weitergekommen bin. Zumindest im ersten und zweiten Quarter hat mir das wirklich **sehr** geholfen und ich finde, [in der Klasse] herrschte eine **sehr** gute Atmosphäre.*[5]

Student A sieht gern Filme in der Originalsprache. Früher hatte er gar nicht darauf geachtet, ob das z. B. Englisch oder Deutsch ist, denn er hatte immer nur die japanischen Untertitel gelesen. Aber irgendwann ist ihm aufgefallen, dass in einem Film Deutsch gesprochen wurde, und er schaute sich mit noch größerem Interesse Filme an.

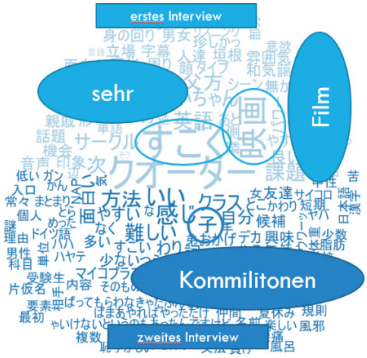


Abb. 5 wordcloud von Student A

Abb. 6 networkplot von „sehr“

Im zweiten Interview wurde „Kommilitonen“ mehr betont (Abb. 5).

> *Die **Kommilitonen**, die im dritten und vierten Quarter weiter Deutsch gelernt haben, waren total motiviert. Sie haben vor, das ÖSD-Zertifikat zu machen. Andere wollen für kurze Zeit in Deutschland studieren. […] Alle sind motiviert, deshalb dachte ich, dass ich ihnen folgen will. Das hat mir geholfen und war ein guter Anreiz, glaube ich. Wenn ich in einer Klasse wäre, die nicht motiviert ist, hätte ich keine Motivation.*

Man kann sich anhand seiner Aussage vorstellen, wie die Mitstudierenden von Student A lernen oder welche Atmosphäre seine Klasse aufweist und wie wichtig seine Kommilitonen für ihn beim Lernen sind. Er hatte zwar zu Anfang Motivation, aber die war nicht besonders groß. In seiner Klasse waren aber viele motiviertere Mitstudierende, die sein Lernen und seinen Ehrgeiz gefördert haben.

[5] Im Original auf Japanisch; hier ins Deutsche übersetzt.

3.2 Studentin B

Studentin B ist im ersten Jahrgang, und sie hat Deutsch als ihre zweite Priorität ausgewählt. In der Schule hat sie bereits Englisch und Spanisch gelernt. Im ersten Interview wurden „Englisch“, „Französisch“ und „Teilnahme“ besonders häufig genannt (Abb. 7). In networkplot kann man sehen, dass es in der Nähe von „Englisch“ und „Französisch“ auch „Spanisch“ gibt (Abb. 8).

> *Viele lernen Chinesisch, Französisch oder **Englisch**. Aber ich finde Deutsch besser. Der Lernstil von Chinesisch ist wie an der Oberschule. […] Wir haben zwei Mal pro Woche Deutschkurs. Es gibt viel Unterrichtsstoff und alle im Kurs machen aktiv mit. Wenn ich das nicht täte, käme ich bald nicht mehr mit. Aber gerade das hilft mir wahrscheinlich auch.*

Abb. 7 wordcloud von Studentin B

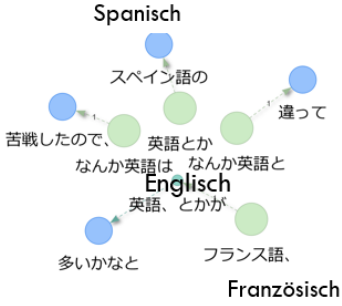


Abb. 8 networkplot von „Englisch“

Im zweiten Interview hingegen wurden die Begriffe „Lektion“ und „Inhalt“ mehr betont.

> *Wenn man neue **Inhalte** lernt, muss man nicht nur das Neue, sondern auch das, was man schon gelernt hat, verstehen. Danach muss man sich etwas Neues erschließen… Wenn ich in einer solchen Situation war, dachte ich, dass ich mich noch mehr anstrengen muss und das schwierig ist.*

Studentin B vergleicht den Deutschunterricht mit den anderen bereits erlernten Sprachen, z. B. mit ihren Erfahrungen in der Schule oder mit den Aussagen von Freunden, die eine andere Fremdsprache lernen. Die Teilnehmerin hat bemerkt, dass man spiralförmig lernen muss. Am Ende des Interviews hat sie erwähnt: Als sie bei den Umfragen und Interviews intensiv über den Unterricht nachgedacht hat, konnte sie ihr eigenes Lernen reflektieren und hat für sich festgestellt, dass sie Deutsch mag. Das heißt, sie lernt lieber kommunikativ als im Frontalunterricht, wie er häufig noch an japanischen Oberschulen vorherrscht.

3.3 Studentin C

Studentin C ist im zweiten Jahrgang und hat im ersten Jahr zunächst Chinesisch gelernt. Sie hat danach selbst Deutsch gewählt, weil der Chinesischkurs, in dem ihr Lieblingslehrer unterrichtet, bereits voll war. In wordcloud zeigte sich, dass im ersten Interview die Begriffe „Gruppe“ und „Anfang“ häufig von ihr genannt wurden (Abb. 9). „Gruppe“ wird sehr oft als „Gruppenarbeit“ erwähnt. Mit „Anfang“ sind eher negative Wörter verbunden (Abb. 10).

> *Ich glaube, die **Gruppenarbeit** ist eine neue Unterrichtsform. Manche Chinesischkurse, die ich kenne, sind eher wie eine Vorlesung. Der Lehrer redet immer. **Am Anfang** habe ich eine solche Unterrichtsform [auch vom Deutschkurs]*[6] *erwartet. Deshalb dachte ich zuerst, dass Deutsch wohl nichts für mich ist. […] Meine Kommilitonen waren von Anfang an sehr aktiv und haben oft Fragen gestellt. […] Sie haben die Atmosphäre der Klasse lebendiger gemacht.*

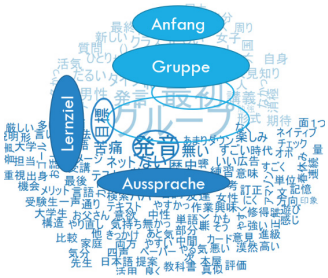


Abb. 9 wordcloud von Studentin C

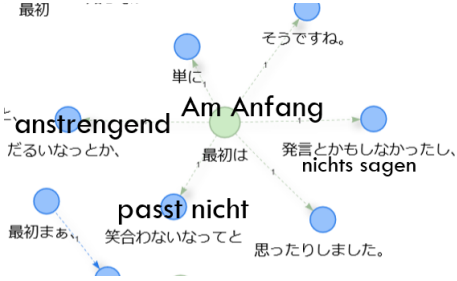


Abb. 10 networkplot von „Anfang“

Im zweiten Interview wurden Wörter wie „Aussprache“ und „Lernziel“ betont (Abb. 9): *Ohne [genaues] **Lernziel** kann ich nicht [lernen].* Im Chinesischkurs, in dem sie im ersten Jahrgang gelernt hat, war die **Aussprache** wichtig. Aber der Kurs war groß. So gab es wenig Gelegenheiten zu überprüfen, ob ihre Aussprache richtig ist. Außerdem hatte sie keine mündliche Prüfung. Beim Lernen ist es wichtig für sie, zu wissen, warum sie üben oder sich etwas merken muss. Der Frontalunterricht gefällt Studentin C besser. Zu Anfang wirkte sie auch im Unterricht eher still und sehr zurückhaltend. Durch die Lernstile der anderen Kursteilnehmenden hat sie bemerkt, dass sie nicht immer perfekt sein muss und hat sich an den kommunikativ orientierten Unterricht gewöhnt.

[6] Von der Autorin ergänzt.

3.4 Student D

Student D ist im ersten Jahrgang und hat Deutsch als dritte Priorität ausgewählt. Er wollte eigentlich lieber Chinesisch oder intensiv, also vier Mal pro Woche, Englisch lernen. In wordcloud des ersten Interviews wurden die Begriffe „Klasse“, „Englisch“ und „Atmosphäre“ groß angezeigt (Abb. 11).

> *Im Englischkurs haben alle keine Lust […] Sie nehmen daran teil, um einfach den Schein zu bekommen, nicht um **Englisch** zu lernen. […] In der deutschen **Klasse** sagen alle ihre Meinung und jeder hat seinen individuellen Charakter. Wir lernen in einer netten **Atmosphäre**, welche davon kommt, dass alle Lust haben, Deutsch zu lernen.*

Im zweiten Interview betonte er die „Sommerferien“ besonders.

> *Deutsch ist unerwartet interessant. Aber ich habe in den **Sommerferien** gar kein Deutsch wiederholt. Deshalb war meine Situation nach den Sommerferien im dritten Quarter sehr schlecht, total schlimm.*

Für ihn ist es besser in einer eher kleinen Klasse zu lernen, da er so aktiver sein kann. Seine Klasse war auch recht klein, denn sie umfasste nur 10 Teilnehmende. Dieser Student vergleicht wie Studentin B seinen Deutschkurs mit seiner Erfahrung im Englischkurs. Er hat sich im Englischunterricht an die Lernstile anderer, wenig motivierter Kursteilnehmender, angepasst. Es ist wichtig für ihn, regelmäßig mit anderen aktiven Lernenden zu arbeiten, um seine Motivation aufrechtzuerhalten.

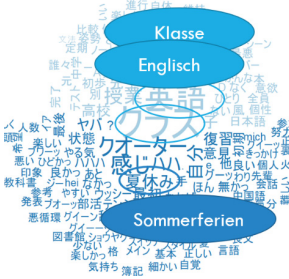


Abb. 11 wordcloud von Student D

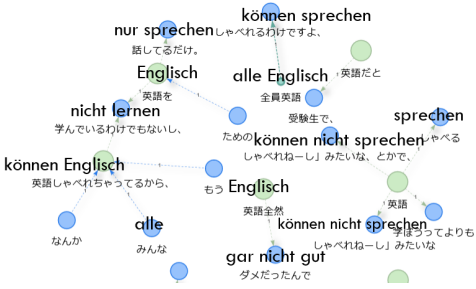


Abb. 12 networkplot von „Englisch“

4. FAZIT

Zunächst hat die Analyse ergeben, dass ein kommunikativ orientierterer DaF-Unterricht eher positiv von den Studierenden angenommen wurde. Die vier untersuchten Kursteilnehmenden haben den Deutschunterricht mit anderen Fremdsprachenkursen verglichen und den kommunikativ orientierteren Unterricht für besser gehalten. Dies führt zur zweiten Erkenntnis: Ein kommunikativ orientierter DaF-Unterricht wirkt sich positiv auf die Motivation der DaF-Lernenden aus. Student D war sehr aktiv, obwohl er zuerst gar kein Interesse an Deutsch gehabt hatte. Dies bringt uns zur dritten Erkenntnis: Die Motivation der DaF-Lernenden ist sehr abhängig von der Atmosphäre in der Klasse. So haben die vier Untersuchungsteilnehmenden betont, dass die gute Atmosphäre im Deutschkurs ihr Lernen gefördert hat. Außerdem ließ sich feststellen, dass DaF-Lernende zwar durch ihre bisherigen Lernerfahrungen voreingenommen sind, was ihre gewohnte Lernmethode angeht, aber eine gute Atmosphäre im Kurs hilft, etwaige Hemmungen gegenüber neuen, eventuell kommunikativeren Methoden abzubauen. Studentin C hat beispielsweise der Stil vom Deutschkurs anfangs nicht zugesagt. Aber sie ist offener gegenüber anderen Lernmethoden geworden. Eine gute Atmosphäre wird vor allem durch motivierte, aktive Mitlernende geschaffen. Durch sie haben die Untersuchungsteilnehmenden etwas erfahren und „self-efficacy: Selbstwirksamkeit“ entwickelt. „Vicarious experiences: stellvertretende Erfahrungen“ spielen hier eine besonders wichtige Rolle (Bandura 1995). Und nicht zuletzt lässt sich behaupten, dass Interviews für Lernende eine gute Chance sein können, sich und ihr Lernverhalten zu reflektieren. Oft haben sich die Teilnehmenden erst in den Interviews bewusst gemacht, was und wie sie gelernt haben. Diese Reflexion kann die Lernenden anregen, und auch die Lehrenden können sie durch den Erkenntnisgewinn in den Interviews leichter und besser unterstützen.

LITERATUR

Bachmaier, Elvira (2017): Lehrermeinungen zum Einsatz von im deutschsprachigen Raum erschienenen Lehrwerken im Unterricht: Schwierigkeiten und Lösungsansätze – Ergebnisse der quantitativen und qualitativen Analyse einer Umfrage unter DaF-Lehrenden in Japan, 18–34. In: Fujiwara, Mieko (Hrsg.): *Kommunikativ orientierte DaF-Lehrwerke an japanischen Universitäten – Lehrende, Lernende und Unterricht –*. Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 125, Online: www.jgg.jp/modules/organisation/index.php?content_id=406 (abgerufen zuletzt 24.08.2019)

Bandura, Albert (1995): *Self-efficacy in Changing Societies*, Cambridge.

Fujiwara, Mieko (2017): Mit kommunikativ orientierten Lehrwerken Deutsch lernen – Fokus auf Sprachlernauffassung und Wahrnehmung der Lernumgebung von Studierenden, 53–67. In: Fujiwara, Mieko (Hrsg.): Kommunikativ orientierte DaF-Lehrwerke an japanischen Universitäten: Lehrende, Lernende und Unterricht. Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 125, Online: www.jgg.jp/modules/organisation/index.php?content_id=406 (abgerufen zuletzt 24.08.2019)

Ishida, Motohiro & Jin, Mingzhe (2012): *Corpus and Text Mining*, Tokyo: Kyoritsu Shuppan.

Kajiura, Naoko (2017): „Leicht zu lehren" und „schwer zu lernen" mit Lehrwerken aus dem deutschsprachigen Raum – Ergebnisse der Faktorenanalyse einer Umfrage unter DaF-Lehrenden in Japan, 3–17. In: Fujiwara, Mieko (Hrsg.): Kommunikativ orientierte DaF-Lehrwerke an japanischen Universitäten: Lehrende, Lernende und Unterricht, Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 125, Online: www.jgg.jp/modules/organisation/index.php?content_id=406 (abgerufen zuletzt 24.08.2019)

Japanische Gesellschaft für Germanistik (JGG) (2015): Zur Lage von Deutschunterricht und Deutschlernenden in Japan. Untersuchungsbericht 2. Die Lehrenden – Die Lernenden. Online: http://www.jgg.jp/modules/downloads/index.php?page=visit&cid=1&lid=90 (abgerufen zuletzt 24.08.2019)

Einheit und Vielfalt in der Darstellung der Nebensätze in japanischen und deutschen Lern(er)-Grammatiken für die deutsche Sprache

Nina Kanematsu (Sophia Universität, Japan)

Was zeichnet eine „gute" Lern(er)-Grammatik aus?

Mit dieser Frage beschäftigt man sich sowohl in der Forschung als auch in der Lehrpraxis. Die zahlreichen Lern(er)-Grammatiken auf dem Markt, hier insbesondere auf dem japanischen Markt, weisen große inhaltliche, strukturelle und qualitative Unterschiede auf. Als Lehrperson fühlt man sich schnell mit der Auswahl überfordert und sucht nach Orientierungspunkten für eine „gute" Lern(er)-Grammatik, die man den Studierenden empfehlen und im Unterricht benutzen kann.

Der Frage nach einer „guten" Lern(er)-Grammatik ging Reiner Schmidt schon 1990 nach und definierte in seinem Aufsatz „Konzept einer Lerner-Grammatik" die wesentlichen Merkmale einer Lern(er)-Grammatik im Vergleich zu einer linguistischen Grammatik. Die Kriterien Auswahl, Ausführlichkeit, Anschaulichkeit, Verstehbarkeit, Behaltbarkeit und Anwendbarkeit seien ausschlaggebend dafür, ob eine Grammatik sich dafür eigne, im Unterricht bzw. im Selbststudium eingesetzt zu werden (Schmidt 1990). So müsse eine Lern(er)-Grammatik „aus der verwirrenden und zum Teil nicht systematisierbaren Fülle und Vielfalt der Aspekte auswählen", „[…] die Formen, Strukturen und Funktionen der (Fremd)sprache so konkret und anschaulich wie möglich und nur so abstrakt wie unbedingt nötig darstellen", und dürfe „[…] nicht nach Kürze und schon gar nicht nach Formelhaftigkeit streben" (ebd.: 161). Weiterhin hätte sie sich an den drei lernpsychologischen Kategorien der Verstehbarkeit, Behaltbarkeit und Anwendbarkeit zu orientieren (ebd.: 161). Schmidt betont in seinen folgenden Forschungsbeiträgen zu Lern(er)-Grammatiken weiterhin den induktiven Ansatz und rückt den Lernenden mit seinen Lernzielen und Vorkenntnissen stärker in den Mittelpunkt (Schmidt 1992: 161 f.; Schmidt: 1993: 151 f.).

Ruth Albert ergänzt in ihrer Ausführung zur Beurteilung der Qualität von Grammatiken Schmidts Kriterienkatalog noch um die Kategorie „inhaltliche Korrektheit", die Fehler durch Übergeneralisierungen und ungenaue Formulierungen einschließt (Albert 2008: 95 f.).

In diesem Beitrag werden die zuvor erwähnten Kategorien von Schmidt und Albert aufgegriffen, um sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Japan verfasste Lern(er)-Grammatiken einander gegenüberzustellen, diese nach Aufbau, Konzeption und Qualität zu analysieren und schließlich bezüglich ihrer Eignung für den Einsatz im Unterricht bzw. für das Selbststudium in Japan abzuwägen. Das Augenmerk wird dabei besonders auf die Darstellung von Nebensatzkonstruktionen gerichtet.

AUSWAHL DER LERN(ER)-GRAMMATIKEN UND UNTERSUCHUNGSMETHODE

Die Auswahl der Lern(er)-Grammatiken orientiert sich an dem Amazon-Bestseller-Ranking für im deutschsprachigen Raum bzw. in Japan verfasste Lern(er)-Grammatiken.[1] Es handelt sich um eine Stichprobe aus den Top 10 vom 21.03.2019; berücksichtigt wurden ausschließlich solche Lern(er)-Grammatiken, die für die Analyse von Nebensatzkonstruktionen relevant sind. Die Grammatiken von Balcik/Röhe (2013), Pahlow (2010) und Dinsel/Geiger (2009) wurden repräsentativ für Lern(er)-Grammatiken aus dem deutschsprachigen Raum analysiert. Bei den Lern(er)-Grammatiken aus Japan wurde sich auf Zaima (2000), Nakayama (2007), Nakajima et al. (2009) konzentriert. Die Analyse beschäftigte sich mit der Darstellung der Nebensatzkonstruktionen und betrachtete die Grammatikerklärungen, Beispiele und ggf. Übungen zu Konjunktionalsätzen, Subjekt- und Objektsätzen, Relativsätzen, indirekten Fragesätzen und nicht-eingeleiteten Nebensätzen im Hinblick auf Schmidts (1990) und Alberts (2008) Kategorien zur Bewertung einer Lern(er)-Grammatik. Zusätzlich wurde die Analyse um die Kategorie „Lernerautonomie" erweitert. Dabei wurde untersucht, ob in den Grammatikerklärungen und Übungen der induktive Ansatz verfolgt wird und eine Möglichkeit gegeben ist, eigenständig die deutsche Grammatik zu erarbeiten.

[1] www.amazon.de für das Bestsellerranking der deutschen Lern(er)-Grammatiken und www.amazon.jp für das Bestsellerranking der japanischen Lern(er)-Grammatiken.

ZUSAMMENSTELLUNG DER ERGEBNISSE

Kategorie „Auswahl“

Wie eingangs erwähnt, hat Schmidt (1990) Lern(er)-Grammatiken von linguistischen Grammatiken hauptsächlich darin unterschieden, dass linguistische Grammatiken versuchen, die grammatischen Phänomene des Deutschen in Gänze zu behandeln, während Lern(er)-Grammatiken sich auf für die Zielgruppe und das Lernziel wichtige Aspekte beschränken. Wenn man nun die sechs der Analyse zugrunde liegenden Grammatiken betrachtet, stellt man fest, dass Balcik und Röhe, Nakayama und Nakajima et al. die Priorität auf die Vollständigkeit der grammatischen Darstellung legen. Zaima hingegen beschränkt sich auf eine Auswahl. So gibt es bei Zaima keine Erklärung zu indirekten Fragesätzen. Subjekt- und Objektsätze und nicht eingeleitete Nebensätze werden im Rahmen anderer Kapitel nur angeschnitten. Auch die Erläuterungen zu Relativpronomen sind beschränkt: so fehlt beispielsweise eine Erklärung zur Anwendung von Präpositionen zusammen mit Relativpronomen (Zaima 2000: 134–137). Dinsel/Geiger und Pahlow verfolgen zwar die Absicht, alle für die Zielgruppe wichtigen Details zu behandeln, allerdings ohne Anspruch auf die Vollständigkeit der Darstellung.

Kategorie „Ausführlichkeit“

Bei der Frage, wie ausführlich die grammatischen Erklärungen zu den einzelnen Themen sind, könnte man mit Schmidt (1990) antworten, dass Grammatiken, die sich auf feine Konnotationen und Ausnahmen konzentrieren, sich am Konzept einer linguistischen Grammatik orientieren und sich somit weniger für DaF-Lernende eignen. Im Falle der untersuchten Lern(er)-Grammatiken würden Balcik/Röhe und Nakayama in diese Richtung tendieren. Die grammatischen Ausführungen beinhalten viele Details und behandeln zahlreiche Ausnahmen. Dabei muss allerdings bedacht werden, dass Balcik/Röhe eine an MuttersprachlerInnen gerichtete Grammatik darstellt, was die ausführliche Darstellung begründet. Nakajima et al., Zaima und vor allem Pahlow legen ihren Schwerpunkt eher auf eine kompakte Darstellung und greifen nur Aspekte innerhalb einer grammatischen Konstruktion auf, die für die Zielgruppe bzw. für das Erlernen von Deutsch relevant sind. Dinsel und Geiger lassen sich hier nicht zuordnen, da es sich dabei um eine Übungsgrammatik handelt, die kaum grammatische Erklärungen beinhaltet, sondern auf Übungen zu unterschiedlichen grammatischen Aspekten ausgerichtet ist.

Kategorie „Anschaulichkeit/Visualisierung“

Anschauliche Übersichten und Tabellen sowie treffende Beispiele auf der einen Seite, visuell ansprechende, gut strukturierte Gestaltung auf der anderen, werden in dieser Kategorie zusammengefasst. Dabei spielen Visualisierungsmittel wie Fettdruck, Farbe oder Umrahmungen ebenso eine nicht zu unterschätzende Rolle. Während Balcik/Röhe und Nakayama eher wenige Visualisierungsmittel einsetzen, legen Dinsel/Geiger und Zaima besonderen Wert auf attraktive Gestaltung: Dinsel und Geiger benutzen Illustrationen für Worterklärungen (vgl. z. B. Dinsel/Geiger 2009: 200) oder zur Veranschaulichung von grammatischen Strukturen (vgl. z. B. ebd.: 210) und kennzeichnen außerdem gesondert die Inhalte für fortgeschrittene Lernende (B2), was zusätzlich Übersichtlichkeit schafft. Zaima setzt unterschiedliche Visualisierungsmittel ein, darunter Pfeile, Farben, verschiedene Schriftarten und Illustrationen. Auch Pahlow und Nakajima et al. verwenden Visualisierungstechniken: Nakajima et al. bedienen sich einer speziellen Farbkennzeichnung zur Hervorhebung von Inhalten für Fortgeschrittene. Davon und von einigen Tabellen abgesehen, bestehen die Ausführungen zur Grammatik jedoch aus einem reinen Fließtext. Bei Pahlow ist die Darstellung weitestgehend visuell ansprechend und übersichtlich gestaltet, aber die verwendeten Illustrationen unterstützen nicht immer offensichtlich den zu vemittelnden Inhalt (Pahlow 2010: 92). Balcik und Röhe sowie Nakayama kommen nur mit wenigen Visualisierungsmitteln aus. Sie legen ihren Fokus stattdessen auf eine übersichtliche Darstellung und viele Beispielsätze.

Kategorie „Verstehbarkeit/Behaltbarkeit/Anwendbarkeit“

Die drei lernpsychologischen Kriterien Verstehbarkeit, Behaltbarkeit und Anwendbarkeit beziehen sich einerseits auf die Verwendung von Fachtermini und eine übersichtliche, das Lernen und Merken erleichternde Darstellung, andererseits auf die Anzahl und Qualität der Übungen. Dinsel und Geiger verwenden in ihren Ausführungen nur wenige Fachtermini und beinhalten zahlreiche, abwechslungsreiche Übungen mit einer klaren Progression. Auch in Nakayama findet man nach jedem kleineren thematischen Abschnitt eine Übung. Diese sind jedoch eher monoton gehalten und eignen sich nur zur Eigenkontrolle. Außerdem gebraucht Nakayama viele Fachtermini in seinen grammatischen Erklärungen. Pahlow beschränkt sich zwar bei den Fachbegriffen nur auf das Nötigste, man findet allerdings bei der Anordnung in den Übersichten die traditionelle Anordnung Nominativ→Genitiv→Dativ→Akkusativ und maskulin→feminin→neutral→Plural (vgl. Pahlow 2010: 57). Die Übungen werden ins Internet ausgelagert, zu denen man bei Kauf des Buches

kostenlos Zugang erhält.[2] Zaima bietet zwar eine übersichtliche Darstellung, aber verwendet ebenfalls zu viele Fachtermini, was das Verständnis erschwert. Die wenigen Übungen in Zaima sind nicht entsprechend vorentlastet und könnten die Lernenden überfordern (z. B. Zaima 2000: 137). Balcik/Röhe und Nakajima et al. beinhalten keine Übungsaufgaben in ihren Grammatiken. Dabei tendieren beide Grammatiken zum Gebrauch von vielen Fachtermini. Während bei Balcik und Röhe die Zielgruppe – deutsche MuttersprachlerInnen – diese Tendenz rechtfertigt, findet man in Nakajima et al. zusätzlich viele Informationen, die wenig untergliedert sind und zusammen mit den zahlreichen Fachbegriffen die grammatischen Erläuterungen schwer verständlich machen.

Kategorie „Lernerautonomie“

Besonders geeignet, um autonom und aus der Eigeninitiative zu lernen, sind Dinsel und Geiger mit ihrem Ansatz des entdeckenden Lernens. Lernende können ihr Wissen durch vielfältige Übungen überprüfen und werden dazu angeregt, durch eigenständige Recherche und Diskussion in Gruppen die Grammatikthemen zu erarbeiten. Auch Nakayama bietet die Möglichkeit zur Selbstüberprüfung durch Übungen nach jedem Kapitel. Weiterhin ist die Auseinandersetzung mit den Grammatikthemen anhand der vielen, passend gewählten Beispielsätze gut möglich. Zaima enthält für induktives Lernen zu wenig detaillierte Erklärungen und Beispielsätze. Bei Nakajima et al. wiederum ist entdeckendes Lernen nicht möglich, weil die Grammatik deduktiv vermittelt wird. Balcik/Röhe und Pahlow eignen sich eher nicht für autonomes Lernen bei DaF-Lernenden, da die grammatischen Erläuterungen oft zu anspruchsvoll sind.

Kategorie „inhaltliche Korrektheit“

Inhaltliche Lücken, unklare Formulierungen oder Übergeneralisierungen sind häufige Probleme in Lern(er)-Grammatiken. Bei den analysierten Grammatiken konnte man auch nicht überzeugende Beispiele und anfechtbare Grammatikerklärungen finden. So beispielsweise die vage Formulierung bei Pahlow: „Relativsätze enthalten Zusatzinformationen zu einem Subjekt oder Objekt“ (Pahlow 2010: 92). Diese Aussage klingt zunächst richtig, aber es wird nicht klar, ob hiermit auch der restriktive Gebrauch der Relativsätze bedacht wird, oder sich die Autorin nur auf den appositiven Gebrauch bezieht. Zaima formuliert bei der Erläuterung zu unbestimmten Relativpronomen, die ohne

[2] www.deutsche-grammatik.info.

Bezugswort vorkommen: „Sie entsprechen in der Form den Interrogativpronomen wer und was, es handelt sich aber um das Antezedens beinhaltende Relativpronomen, die alleine die Bedeutung von derjenige, der … macht oder dasjenige, das … macht, haben.“ (Zaima 2000: 136)[3] Das ist zwar so nicht falsch, aber *wer* und *was* können auch mit einem Bezugswort z. B. *etwas* vorkommen oder sich auf einen ganzen Satz beziehen wie in Subjekt- und Objektsätzen. Solche Übergeneralisierungen kommen auch bei Balcik und Röhe vor, z. B. in der Aussage, dass Präpositionen vor dem Relativpronomen stehen, wenn das Verb danach verlangt (Balcik/Röhe 2013: 238). Nicht immer handelt es sich um eine Objektergänzung, bei der das Verb nach einer Präposition verlangt. Alle inhaltlich zweifelhaften Fälle aufzulisten, würde vermutlich den Rahmen sprengen, weswegen sich nur auf diese Beispiele beschränkt wird, um auf die wesentlichen Probleme der inhaltlichen Komponente aufmerksam zu machen.

GEGENÜBERSTELLUNG DEUTSCHER UND JAPANISCHER LERN(ER)-GRAMMATIKEN

In zwei vorausgegangenen Studien[4] wurden mehrere Lern(er)-Grammatiken aus Japan und dem deutschsprachigen Raum in Bezug auf die Darstellung der Relativsätze miteinander verglichen und vier Thesen bezüglich der typischen Merkmale einer im deutschsprachigen Raum bzw. in Japan verfassten Grammatik aufgestellt.

1. Japanisch verfasste Lern(er)-Grammatiken weisen die Tendenz auf, bei der Grammatikerklärung kontrastiv vorzugehen.
2. In japanischen Lern(er)-Grammatiken findet man häufiger als in deutschen zielgruppenspezifische Hinweise vor.
3. In japanischen Lern(er)-Grammatiken nimmt die Visualisierung einen höheren Stellenwert ein als in deutschen.
4. Deutsche Lern(er)-Grammatiken verfolgen das Prinzip der Vollständigkeit und Ausführlichkeit vehementer als japanische Lern(er)-Grammatiken. (Kanematsu 2019a, Kanematsu 2019b)

Diese vier Thesen wurden anhand der vorliegenden Analyse überprüft und relativiert. These 1 und 2 ließen sich bestätigen: Zaima und Nakajima et al. weisen beide kontrastive Elemente zu den Sprachen Englisch und

[3] Eigene Übersetzung von 「これらは形が疑問詞の wer「誰」、was「何」と同一ですが、先行詞を含む関係代名詞で、それだれで「・・・するところの人［は］」あるいは「・・・するところのもの［は］」という意味になるのです。」.

[4] Kanematsu 2019a und Kanematsu 2019b.

Japanisch in ihren Ausführungen zu Nebensätzen auf. Ebenso findet man in allen drei untersuchten Lern(er)-Grammatiken zielgruppenspezifische Hinweise vor. Der Grund ist eindeutig: Die japanischen Lern(er)-Grammatiken richten sich an eine homogene Zielgruppe, nämlich JapanerInnen. Diese haben spezifische Bedürfnisse, die man versucht abzudecken. Weiterhin ist die erste Fremdsprache in Japan normalweise Englisch, so dass sich kontrastive Vergleiche mit Englisch oder der Muttersprache Japanisch anbieten.

Thesen 3 und 4 ließen sich dagegen anhand der untersuchten Lern(er)-Grammatiken nicht bestätigen. Weder scheint der Visualisierung in japanischen Lern(er)-Grammatiken eine größere Bedeutung zuzukommen als in den Grammatiken aus dem deutschsprachigen Raum. Noch beinhalten deutsche Lern(er)-Grammatiken mehr bzw. ausführlichere Erläuterungen als die japanischen. Hier scheint nicht die Zielgruppe die ausschlaggebende Rolle zu spielen, sondern die Konzeption der Grammatik, die sich nach dem Lehrziel richtet.

WAS KENNZEICHNET DENN NUN EINE „GUTE“ LERN(ER)-GRAMMATIK?

Um auf die Eingangsfrage dieses Beitrags einzugehen, was eine „gute“ Lern(er)-Grammatik sei, kann nach der Analyse festgehalten werden, dass für den Einsatz im Unterricht in Japan besonders Nakayama, Nakajima et al., Dinsel/Geiger, Pahlow empfohlen werden können. Sie bieten sich einerseits gut als Nachschlagewerke an, weil sie die Grammatikthemen eindrücklich und detailliert behandeln wie im Falle von Nakajima et al. und Pahlow. Andererseits beinhalten sie eine große Anzahl an vielseitigen Übungen, sind übersichtlich und lassen sich gut für die Festigung der Grammatikstrukturen einsetzen wie Nakayama und Dinsel/Geiger.

Für die Verwendung im Selbststudium ist die Möglichkeit zum autonomen Lernen von großer Bedeutung. Diese ist bei Dinsel/Geiger durch die Übungsvielfalt und die vorausgesetzte Selbstständigkeit gegeben. Auch bei Nakayama ist eine autonome Auseinandersetzung mit den Grammatikinhalten möglich. Beide Grammatiken können also auch für das selbstständige Erlernen der deutschen Sprache ohne Teilnahme an einem Deutschkurs empfohlen werden.

LITERATUR

Albert, Ruth (2008): Beurteilung der Qualität von Grammatiken – ein wichtiges Ausbildungsziel für DaF-Studierende. In: *Auf neuen Wegen. Deutsch als Fremdsprache in Forschung und Praxis*. Tagungsband der 35. Jahrestagung des Fachverbandes Deutsch als Fremdsprache 2007 an der freien Universität Berlin. Hrsg. v. Christoph Chlosta, Gabriela Leder u. Barbara Krischner. Göttingen: Universitätsverlag, 93–108.

Balcik, Ines; Röhe, Klaus (2013): *Deutsche Grammatik & Rechtschreibung: alle wichtigen Regeln – einfach und verständlich*. Stuttgart: PONS.

Dinsel, Sabine; Geiger, Susanne (2009): Großes Übungsbuch Deutsch: Grammatik. Ismaning: Hueber.

Kanematsu, Nina (2019a): Vergleichende Darstellungen von deutschen Relativsätzen in japanischen und deutschen Lernergrammatiken der deutschen Sprache. In: *Lingua No. 29*. Tokyo (Sofia University, Center for Language Education and Research), 55–70.

Kanematsu, Nina (2019b): Konzeptionen von Lernergrammatiken am Beispiel der Relativsatzdarstellung. In: *Jimbun Gakuho No. 515–14* Tokyo (首都大学東京人文科学研究科), 131–157.

中島悠爾 (Nakajima, Yuji)，平尾浩三 (Hirao, Kozo)，朝倉巧 (Asakuchi, Takumi) (2009): 『必携ドイツ文法総まとめ』(Handbuch der Deutschen Grammatik). 東京 : 白水社 .

中山豊 (Nakayama, Yutaka) (2007): 『中級ドイツ文法．基礎から応用まで』[Fortgeschrittenengrammatik Deutsch. Von den Grundlagen bis zur Anwendung]． 東京 : 白水社 .

Pahlow, Heike (2010): *Deutsche Grammatik: einfach, kompakt und übersichtlich*. Leipzig: Engelsdorfer Verlag.

Schmidt, Reiner (1990): Das Konzept einer Lerner-Grammatik. In: *Grammatikarbeit im DaF-Unterricht.* Hrsg. v. Gross, Harro u. Fischer, Klaus. München: iudicium Verlag, 153–161.

Schmidt, Reiner (1992): Das Konzept einer Lern(er)-Grammatik für DaF und seine linguistischen und lernpsychologischen Grundlagen. In: *Psycholinguistische und didaktische Aspekte des Fremdsprachenlernens: Psycholinguistic and pedagogical aspects of foreign language learning*. Hrsg. v. Leirbukt, Oddleif u. Lindemann, Beate. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 159–177.

Schmidt, Reiner (1993): Lern(er)-Grammatik für Deutsch als Fremdsprache. In: *Deutsch als Fremdsprache im europäischen Binnenmarkt*. Hrsg. von Wolff, Armin (FaDaF). Regensburg, 151–156.

在間進 (Zaima, Susumu) (2000): 『ゼロから始めるドイツ語 : 文法中心』[Deutsch von Null an: Schwerpunkt Grammatik] 東京 : 三修社 .

Die Wirkung expliziter Erklärungen zu grammatischen Regeln im Deutschen

Untersuchungen unter japanischen Deutschlernenden[1]

Tatsuya Ohta (Nanzan-Universität, Nagoya)

1 Einleitung

Die Frage, inwieweit sich explizite Grammatikvermittlung nachhaltig auf die Entwicklung des Sprachwissens von Lernenden auswirkt, ist noch unbeantwortet. In diesem Beitrag werden die Ergebnisse einer Reihe von Untersuchungen mit japanischen Studierenden vorgestellt. Bei den Experimenten wurde den Deutschlernenden entweder eine explizite Erklärung zu grammatischen Regeln (Artikelverwendung, Artikeldeklination und Verbstellung) gegeben oder die Lernenden beschäftigten sich in Partner- bzw. Gruppenarbeit mit dem grammatischen Phänomen, ohne dass Regeln explizit erklärt wurden. Die Wirkung von expliziter bzw. impliziter Vermittlung wurde durch einen Prätest direkt vor der Vermittlungsphase und zwei zeitlich versetzte Posttests gemessen. Durch die Analyse der Ergebnisse der Untersuchungen wird der Frage nachgegangen, inwieweit – je nach Struktur und Sprachniveau – explizite Grammatikerklärungen bei japanischen Deutschlernenden erwerbsfördernd wirken.

2 Experimente zur Vermittlung der Artikelverwendung

2.1 Experiment A

Zweck des Experiments A war es, zu überprüfen, inwieweit sich explizite Erklärungen zu Regeln der Artikelverwendung im Deutschen bei japanischen Deutschlernenden kurzfristig und langfristig auf die Entwicklung

[1] Der Vortrag wurde auf der AGT am 27.8.2019 unter folgendem Titel gehalten: Bei welchen grammatischen Strukturen wirkt eine explizite Erklärung erwerbsfördernd und bei welchen nicht? – eine empirische Studie unter japanischen Deutschlernenden. Zur genaueren Darstellung der Experimente, Datenanalyse, Interpretation und Diskussion vgl. Ohta (2020a, 2020b und 2020c).

ihres Sprachwissens auswirken und welche Unterschiede dabei zwischen den Sprachniveaus der Lernenden zu erkennen sind. Das Experiment fand im Rahmen von normalem Unterricht als Quasi-Experiment statt. In der Phase zwischen Prätest und Posttest 1 wurden den Teilnehmenden Artikelverwendungsregeln explizit erklärt, woran anschließend sie sich mit schriftlichen Strukturübungen zu dem Thema beschäftigten. Eine Woche bzw. elf Wochen nach dieser Phase wurden jeweils Posttest 1 und Posttest 2 abgehalten. Es gab zwei niveaubezogene Gruppen: Die Teilnehmenden von Gruppe A waren 50 Lernende (Niveau nach GeR: A2.1) und die von Gruppe B 35 Lernende (A2.2).

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) waren folgende:

Gruppe A	Prätest: 9.74 (1.61)	Posttest 1: 9.50 (2.21)	Posttest 2: 9.68 (2.18)
Gruppe B	Prätest: 9.69 (2.13)	Posttest 1: 9.46 (1.80)	Posttest 2: 9.94 (2.46)

Durch eine Varianzanalyse der Gesamtpunktzahlen der jeweiligen Tests ergab sich kein Effekt für den Faktor „Test“ ($F(2, 166)=1.109$, $p=.332$) und keine Interaktion zwischen „Test“ und „Sprachniveau“ ($F(2, 166)=.307$, $p=.736$). Die Ergebnisse einer Varianzanalyse der Punktzahlen bei den Items, die sich jeweils auf die gleichen Verwendungskategorien für Artikel (z. B. „Nullartikel bei Materialien und Stoffen“) bezogen, zeigten jedoch, dass explizite Erklärungen der Artikelverwendungsregeln je nach Kategorie und Sprachniveau unterschiedliche Wirkungen haben, und zwar bei Verwendungsregeln für den bestimmten und unbestimmten Artikel meist positive und bei denen für den Nullartikel tendenziell negative Wirkungen.

2.2 Experiment B

Zweck des Experiments B war es, zu überprüfen, inwieweit sich die kollaborative Beschäftigung mit den Phänomenen der Artikelverwendung bei japanischen Deutschlernenden kurzfristig und langfristig auf die Entwicklung ihres Sprachwissens auswirkt. Das Experiment fand im Rahmen von normalem Unterricht als Quasi-Experiment statt. In der Phase zwischen Prätest und Posttest 1 beschäftigten sich die Teilnehmenden mit kollaborativem Lernen. Dabei sollten die Teilnehmenden ohne explizite Erklärungen seitens der Lehrenden in Lücken in Beispielsätzen den richtigen Artikeltyp ergänzen. Eine Woche bzw. elf Wochen nach dieser Phase wurden jeweils Posttest 1 und Posttest 2 abgehalten. Die Teilnehmenden der Experimentalgruppe (Gruppe C) waren 25 Lernende (A2.1) und die der Kontrollgruppe (Gruppe D) 23 Lernende (A2.1). Die drei Tests, die bei Experiment A verwendet worden waren, wurden auch bei Experiment B verwendet.

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) waren folgende:

Gruppe C	Prätest: 10.00 (1.47)	Posttest 1: 9.60 (1.50)	Posttest 2: 9.12 (1.48)
Gruppe D	Prätest: 9.52 (1.31)	Posttest 1: 9.21 (1.65)	Posttest 2: 8.87 (2.53)

Durch eine Varianzanalyse der Gesamtpunktzahlen der jeweiligen Tests ergab sich ein Effekt für den Faktor „Test" (F(1.776, 81.697)=3.560, p=.038) und keine Interaktion zwischen „Test" und „kollaboratives Lernen" (F(1.776, 81.697)=.079, p=.904). Durch multiple Vergleiche wurden keine signifikanten Unterschiede zwischen den drei Tests erkannt. Die Ergebnisse einer Varianzanalyse der auf die jeweiligen Verwendungskategorien bezogenen Punktzahlen zeigten jedoch, dass das Nicht-Vorhandensein von Sprachwissen positive Wirkungen hervorbringen könnte, dessen Vorhandensein hingegen keine bzw. negative Wirkungen.

3 EXPERIMENTE ZUR VERMITTLUNG DER ARTIKELDEKLINATION

3.1 Experiment C

Zweck des Experiments C war es, zu überprüfen, inwieweit sich explizite Erklärungen zu Regeln der Artikeldeklination im Deutschen bei japanischen Deutschlernenden kurzfristig und langfristig auf die Entwicklung ihres expliziten bzw. impliziten Sprachwissens auswirken sowie welche Unterschiede zwischen den Sprachniveaus der Lernenden zu erkennen sind. Das Experiment fand im Rahmen von normalem Unterricht als Quasi-Experiment statt. In der Phase zwischen Prätest und Posttest 1 wurden den Teilnehmenden bereits gelernte Regeln der Artikeldeklination erneut explizit erklärt, woran anschließend sie sich mit Strukturübungen zu dem Thema beschäftigten. Eine Woche bzw. zehn Wochen nach dieser Phase wurden jeweils Posttest 1 und Posttest 2 abgehalten. Es gab zwei niveaubezogene Gruppen: Die Teilnehmenden von Gruppe A waren 42 Lernende (A1.1-A1.2) und die von Gruppe B 42 Lernende (A2.1-A2.2). Die drei Tests bestanden jeweils aus 15 kurzen Sätzen, in denen jeweils an einer Stelle die richtige Artikelendung zu ergänzen war. Beim Korrekturverfahren Alpha, das das explizite Sprachwissen messen sollte, wurde ein Punkt gegeben, wenn sowohl die ergänzte Form korrekt war als auch der richtige Kasus des Artikels benannt wurde. Beim Korrekturverfahren Beta, das das implizite Sprachwissen messen sollte, wurde ein Punkt gegeben, auch wenn nur die ergänzte Form korrekt war.

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) nach Korrekturverfahren Alpha waren folgende:

Gruppe A	Prätest: 2.55 (2.58)	Posttest 1: 3.48 (3.16)	Posttest 2: 3.69 (3.57)
Gruppe B	Prätest: 11.57 (3.56)	Posttest 1: 12.95 (1.79)	Posttest 2: 12.33 (2.88)

Durch eine Varianzanalyse ergab sich für das Korrekturverfahren Alpha ein Effekt für den Faktor „Test" (F(1.736, 142.372)=6.790, p=.002) und keine Interaktion zwischen „Test" und „Sprachniveau" (F(1.736, 142.372)=.777, p=.445). Multiple Vergleiche ergaben, dass die Punktzahlen bei Posttest 1 signifikant höher lagen als beim Prätest (p=.001).

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) nach Korrekturverfahren Beta waren folgende:

Gruppe A	Prätest: 4.64 (2.71)	Posttest 1: 4.98 (3.04)	Posttest 2: 5.10 (3.08)
Gruppe B	Prätest: 11.95 (3.06)	Posttest 1: 13.05 (1.67)	Posttest 2: 13.10 (1.86)

Die Ergebnisse einer Varianzanalyse für das Korrekturverfahren Beta zeigten einen Effekt für den Faktor „Test" (F(1.696, 139.064)=4.228, p=.022) und keine Interaktion zwischen „Test" und „Sprachniveau" (F(1.696, 139.064)=.974, p=.368). Durch multiple Vergleiche wurden keine signifikanten Unterschiede zwischen den drei Tests erkannt.

Die Ergebnisse des Levene-Tests, der auf Gleichheit der Varianzen der beiden Gruppen prüft, zeigten allerdings, dass eine explizite Erklärung bei Gruppe B nachhaltige Wirkungen auf implizites Wissen ausüben könnte.

3.2 Experiment D

Zweck des Experiments D war es, zu überprüfen, inwieweit explizite Erklärungen zu Regeln der Artikeldeklination sich bei japanischen Deutschlernenden, die kurz vor einem einmonatigen Aufenthalt im deutschsprachigen Raum stehen, kurzfristig und langfristig auf die Entwicklung ihres expliziten bzw. impliziten Sprachwissens auswirken. In der Phase zwischen Prätest und Posttest 1 wurden den Teilnehmenden bereits gelernte Regeln der Artikeldeklination erneut explizit erklärt, woran anschließend sie sich mit Strukturübungen zu dem Thema beschäftigten. Zwischen Posttest 1 und Posttest 2 hielten sich die Teilnehmenden in Deutschland auf und nahmen dort an einem vierwöchigen Deutschkurs teil. Posttest 1 fand eine Woche vor der Abreise nach Deutschland statt, Posttest 2 eine Woche nach der Rückkehr. Die Teilnehmenden der Experimentalgruppe (Gruppe C) waren 10 Lernende (A2.2) und die der Kontrollgruppe (Gruppe D) 9 Lernende (A2.2). Die drei Tests, die bei Experiment C verwendet worden waren, wurden auch bei Experiment D verwendet. Auch dieselben Korrekturverfahren wie bei Experiment C wurden durchgeführt.

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) nach Korrekturverfahren Alpha waren folgende:

Gruppe C	Prätest: 11.50 (2.69)	Posttest 1: 13.20 (1.14)	Posttest 2: 13.10 (1.79)
Gruppe D	Prätest: 10.11 (3.76)	Posttest 1: 10.78 (4.06)	Posttest 2: 11.67 (3.24)

Durch eine Varianzanalyse nach dem Korrekturverfahren Alpha ergab sich ein Effekt für den Faktor „Test“ ($F(2, 34)=5.963$, $p=.006$) und keine Interaktion zwischen „Test“ und „explizite Erklärung“ ($F(2, 34)=.755$, $p=.478$). Multiple Vergleiche ergaben, dass die Punktzahlen bei Posttest 2 signifikant höher lagen als beim Prätest ($p=.003$).

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) nach Korrekturverfahren Beta waren folgende:

Gruppe C	Prätest: 12.10 (1.85)	Posttest 1: 13.50 (0.85)	Posttest 2: 13.20 (1.81)
Gruppe D	Prätest: 10.44 (3.75)	Posttest 1: 11.11 (3.79)	Posttest 2: 11.78 (3.03)

Die Ergebnisse einer Varianzanalyse nach dem Korrekturverfahren Beta zeigten einen Effekt für den Faktor „Test“ ($F(2, 34)=4.345$, $p=.021$) und keine Interaktion zwischen „Test“ und „explizite Erklärung“ ($F(2, 34)=.642$, $p=.532$). Multiple Vergleiche ergaben, dass die Punktzahlen bei Posttest 1 signifikant höher lagen als beim Prätest ($p=.038$) und die bei Posttest 2 höher als beim Prätest ($p=.037$).

Die Ergebnisse des Levene-Tests zeigten allerdings, dass die Varianzen von Posttest 1 und Posttest 2 bei Gruppe C nach den beiden Korrekturverfahren signifikant kleiner sind als die bei Gruppe D.

4 EXPERIMENTE ZUR VERMITTLUNG DER VERBSTELLUNG

4.1 Experiment E

Zweck des Experiments E war es, zu überprüfen, inwieweit sich explizite Erklärungen zu Regeln der Verbstellung im Deutschen bei japanischen Deutschlernenden kurzfristig und langfristig auf die Entwicklung ihres Sprachwissens auswirken sowie welche Unterschiede dabei zwischen den Sprachniveaus der Lernenden zu erkennen sind. Das Experiment fand im Rahmen von normalem Unterricht als Quasi-Experiment statt. In der Phase zwischen Prätest und Posttest 1 wurden den Teilnehmenden bereits gelernte Regeln der Verbstellung erneut explizit erklärt, woran anschließend sie sich mit Strukturübungen zu dem Thema beschäftigten. Eine Woche bzw. zehn Wochen nach

dieser Phase wurden jeweils Posttest 1 und Posttest 2 abgehalten. Es gab zwei niveaubezogene Gruppen: Die Teilnehmenden von Gruppe A waren 42 Lernende (A1.1-A1.2) und die von Gruppe B 42 Lernende (A2.1-A2.2). Die drei Tests bestanden jeweils aus 15 kurzen Sätzen mit drei Lücken, in die drei angegebene Wörter in der richtigen Reihenfolge eingesetzt werden sollten. Bei der Korrektur wurde ein Punkt gegeben, wenn die Verbstellung richtig realisiert war.

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen (max. 15 Punkte) bei den jeweiligen Tests und die Standardabweichungen (in Klammern) waren folgende:

Gruppe A	Prätest: 6.24 (1.72)	Posttest 1: 5.62 (2.37)	Posttest 2: 6.69 (2.66)
Gruppe B	Prätest: 11.45 (2.56)	Posttest 1: 12.69 (2.01)	Posttest 2: 12.62 (2.02)

Durch eine Varianzanalyse ergab sich ein Effekt für den Faktor „Test“ (F(1.804, 147.926)=5.646, p=.006) und eine Interaktion zwischen „Test“ und „Sprachniveau“ (F(1.804, 147.926)=7.424, p=.001). Multiple Vergleiche ergaben, dass in Gruppe A die Punktzahlen bei Posttest 2 signifikant höher lagen als bei Posttest 1 (p=.001). In Gruppe B lagen die Punktzahlen bei Posttest 1 signifikant höher als beim Prätest (p=.003) und die bei Posttest 2 signifikant höher als beim Prätest (p=.009).

4.2 Experiment F

Zweck des Experiments F war es, zu überprüfen, inwieweit sich explizite Erklärungen zu Regeln der Verbstellung bei japanischen Deutschlernenden kurz vor ihrem einmonatigen Aufenthalt im deutschsprachigen Raum kurzfristig und langfristig auf die Entwicklung ihres Sprachwissens auswirken. In der Phase zwischen Prätest und Posttest 1 wurden den Teilnehmenden bereits gelernte Regeln der Verbstellung erneut explizit erklärt, woran anschließend sie sich mit Strukturübungen zu dem Thema beschäftigten. Zwischen Posttest 1 und Posttest 2 hielten sich die Teilnehmenden in Deutschland auf und nahmen dort an einem vierwöchigen Deutschkurs teil. Posttest 1 fand eine Woche vor der Abreise nach Deutschland statt und Posttest 2 eine Woche nach der Rückkehr. Die Teilnehmenden der Kontrollgruppe (Gruppe C) waren 10 Lernende (A2.2) und die der Experimentalgruppe (Gruppe D) 9 Lernende (A2.2). Die drei Tests, die bei Experiment E verwendet worden waren, wurden auch bei Experiment F verwendet.

Die Mittelwerte der Gesamtpunktzahlen bei den jeweiligen Tests (max. 15 Punkte) und die Standardabweichungen (in Klammern) waren folgende:

Gruppe C	Prätest: 11.00 (1.05)	Posttest 1: 12.10 (1.79)	Posttest 2: 12.70 (1.42)
Gruppe D	Prätest: 11.33 (1.66)	Posttest 1: 12.11 (2.67)	Posttest 2: 13.33 (1.73)

Durch eine Varianzanalyse ergab sich ein Effekt für den Faktor „Test“ ($F(2, 34)=11.135$, $p=.000$) und keine Interaktion zwischen „Test“ und „explizite Erklärung“ ($F(2, 34)=.315$, p=.732). Multiple Vergleiche ergaben, dass die Punktzahlen bei Posttest 2 signifikant höher lagen als beim Prätest ($p=.000$).

Nach einer Korrelationsanalyse wurde bei Gruppe C keine signifikante Relation zwischen Prätest/Posttest 1, Prätest/Posttest 1 und Posttest 1/Posttest 2 nachgewiesen ($r=.118$, $p=.746$; $r= -.149$, $p=.682$; $r=.275$, $p=.441$), während bei Gruppe D eine positive Relation erkannt wurde ($r=.952$, $p=.000$; $r=.740$, $p=.023$; $r=.776$, $p=.014$).

5 DISKUSSION

In Experiment A zur Artikelverwendung wurde bei der Analyse der Gesamtpunktzahlen keine Wirkung expliziter Erklärungen bei den Lernenden auf Niveau A2.1 und A2.2 festgestellt. Allerdings waren bei der Analyse der Punktzahlen für die jeweiligen Verwendungskategorien positive Wirkungen bei bestimmten und unbestimmten Artikeln sowie negative Wirkungen bei Nullartikeln zu erkennen, woraus sich ein didaktischer Hinweis ableiten ließe: Eine explizite Erklärung bei Lernenden auf Niveau A2 könnte eventuell zu Verwirrung führen. Man sollte daher vielleicht nur den Unterschied zwischen bestimmtem und unbestimmtem Artikel erklären. Auch bei Experiment B zur Artikelverwendung wurde weder eine kurzfristige noch eine nachhaltige Wirkung des kollaborativen Lernens ohne explizite Erklärungen auf das Grammatikwissen der Lernenden erkannt. Allerdings wurde die Möglichkeit festgestellt, dass implizite Vermittlung bei Verwendungskategorien, für die die Lernenden die Regeln noch nicht kennen, eine positive Wirkung, bei Kategorien, für die die Regeln bereits bekannt sind, hingegen eher eine negative bzw. keine Wirkung haben könnte.

Die Ergebnisse einer Varianzanalyse bei Experiment C zur Artikeldeklination zeigten, dass sich eine explizite Erklärung bereits gelernter Deklinationsregeln nur kurzfristig positiv auf das explizite Sprachwissen auswirkt, aber nicht nachhaltig. Die Ergebnisse des Levene-Tests zeigten jedoch, dass eine explizite Erklärung bei den Lernenden auf Niveau A2.1-A2.2 nachhaltige Wirkungen auf implizites Wissen ausüben könnte. In Experiment D zur Artikeldeklination mit den Lernenden auf Niveau A2.2 wurde eine Steigerung der Mittelwerte sowohl bei der Experimentalgruppe als auch bei der Kontrollgruppe erkannt. Eine Wirkung expliziter Erklärungen wurde nicht nachgewiesen. Varianzen in den beiden Gruppen waren jedoch signifikant unterschiedlich, was andeutet, dass eine explizite Erklärung gewisse kurzfristige und nachhaltige Wirkungen ausüben könnte, wenn auch nicht immer positive.

Nach dem Ergebnis einer Varianzanalyse bei Experiment E zur Verbstellung wurden kurzfristige und nachhaltige Wirkungen expliziter Erklärungen von bereits gelernten Verbstellungsregeln nur bei den Lernenden auf Niveau A2.1-A2.2 erkannt. Bei Experiment F mit Lernenden auf Niveau A2.2 wurde eine Steigerung der Mittelwerte sowohl bei der Experimentalgruppe als auch bei der Kontrollgruppe erkannt. Eine Wirkung expliziter Erklärungen wurde nicht nachgewiesen. Die Ergebnisse einer Korrelationsanalyse zeigten allerdings, dass das Sprachniveau einzelner Lernender zum Zeitpunkt des Prätests die Wirkung expliziter Erklärungen beeinflusst haben könnte.

6 DIDAKTISCHE ERKENNTNISSE UND AUSBLICK

Da das Testformat bei den sechs Experimenten nicht immer gleich war, lassen sich die Ergebnisse nicht ohne Weiteres miteinander vergleichen. Dennoch könnten folgende didaktische Erkenntnisse abgeleitet werden. Bei Experiment A und B wurde festgestellt, dass eine intensive Vermittlung der Artikelverwendungsregel durch eine explizite Erklärung bzw. kollaboratives Lernen bei Lernenden auf Niveau A2 möglicherweise noch nicht ankommt, sich sogar eventuell negativ auswirken könnte. Der Erwerb der Artikelverwendungsregeln findet wohl bei japanischen Deutschlernenden relativ spät im Erwerbsprozess statt, und die Reihenfolge des natürlichen Erwerbs lässt sich auch mithilfe intensiver Vermittlung nicht ändern. Nach den Ergebnissen von Experiment C und D scheint für den Erwerb der Artikeldeklination die Kombination von expliziter Erklärung und intensiver Beschäftigung mit geschlossenen Übungen nicht zu reichen. Für den Erwerb der Artikeldeklination sollte eine explizite Erklärung vielleicht mit authentischer Verwendung in der Kommunikation kombiniert werden. Erst durch Interaktion des explizit vermittelten Wissens mit dem durch viel Input erworbenen impliziten Wissen mag das interne Grammatikwissen gefördert werden. Bei Experiment E und F zur Verbstellung wurden deutliche Unterschiede der Wirkung expliziter Erklärung je nach dem Sprachniveau erkannt. Dass eine explizite Erklärung zu dieser Regel bei Lernenden auf Niveau A2 besser wirken kann als bei Lernenden auf Niveau A1, ist eine bemerkenswerte didaktische Erkenntnis. Bei den durchgeführten Experimenten wurde immer wieder erkannt, dass das Sprachniveau einzelner Lernender die Wirkung expliziter Erklärung sehr beeinflusst. Die Wirkung expliziter Erklärung ist auch je nach Struktur ganz unterschiedlich. So kann sich eine explizite Erklärung der Verbstellungsregeln bei japanischen Deutschlernenden auf A2-Niveau positiv auswirken, während eine intensive Vermittlung der Artikelverwendungsregel bei Lernenden im A2.2-Niveau

noch nicht ankommen könnte, weil die Lernenden auf ihrem Erwerbsstand dafür möglicherweise „noch nicht bereit“ sind.

Diese Ergebnisse sind in ihrer Aussagekraft zwar dadurch eingeschränkt, dass etwa die Zahl der Teilnehmenden gering war und die Tests aus Gründen der Durchführbarkeit nur wenige Items enthielten. Dennoch lässt sich als vorläufige Erkenntnis ableiten, dass explizite Erklärungen bestimmter Strukturen jeweils ein passendes Timing zu haben scheinen, dessen sich Lehrende bewusst sein sollten, anstatt sich blind auf die Wirksamkeit expliziter Erklärungen zu verlassen.

Diese Forschung wurde von JSPS KAKENHI (Grant Number 16K02860) gefördert.

LITERATUR

Ohta, Tatsuya (2020a): doitsugo no kanshi no yōhō ni tokka shita shūchūtekishidō no kōka. meijiteki setsumei to kyōdōgakushūkatsudō ni yoru bunpōshidō wo meguru jisshōteki kenkyū. (ドイツ語の冠詞の用法に特化した集中的指導の効果 − 明示的説明と協働学習活動による文法指導をめぐる実証研究 −) [Die Wirkung intensiver Beschäftigung mit der Artikelverwendung im Deutschen – eine Studie zur Grammatikvermittlung durch explizite Erklärung bzw. kollaboratives Lernen]. *Academia*, 107, 81–113.

Ohta, Tatsuya (2020b): doitsugo no kanshi no kakuhenka ni kansuru meijiteki setsumei no kōka. (ドイツ語の冠詞の格変化に関する明示的説明の効果) [Die Wirkung expliziter Erklärungen zur Deklination der Artikel im Deutschen]. *Academia*, 108, 157–188.

Ohta, Tatsuya (2020c): doitsugo no teidōshi no ichi ni kansuru meijiteki setsumei no kōka. (ドイツ語の定動詞の位置に関する明示的説明の効果) [Die Wirkung expliziter Erklärungen zur Verbstellung im Deutschen] *Doitsu Bungaku Kenkyū*, 52, 69–82.

Implizites interkulturelles Wissen

Wege zur Online-Moderation in Lehr-Lernprozessen

Gabriele E. Otto
(Shanghai International Studies University)

0. Einleitung

Die Verwendung von Internetquellen bei der Erstellung von Bachelor-Arbeiten auch durch Absolvierende der Germanistik im Ausland erlangt immer größere Bedeutung. Welche Begleiterscheinungen dies für das wissenschaftliche Arbeiten Studierender und für die Betreuung von Bachelor-Arbeiten hat, zeigte sich in einer exemplarischen Untersuchung von Betreuungsprozessen und den erstellten Bachelor-Arbeiten.[1] Die Notwendigkeit der Erschließung impliziten kulturellen Wissens, das zu einem hohen Anteil auch fachlichem Wissen innewohnt, war auf Seiten der Studierenden oft nicht bewusst oder scheiterte ohne eine interkulturelle Moderation vor Ort. Gerade für Nachwuchswissenschaftler*innen bedarf es einer Moderation der im Internet verfügbaren Fachinformationen, damit diese in ein Wissen transferiert werden können.[2] Das Phänomen des impliziten kulturellen Wissens in fachlichem Wissen ist keineswegs auf die Geistes- und Sozialwissenschaften beschränkt, mag es hier auch schneller ins Bewusstsein treten.[3] Eingang findet kulturelles Wissen auch in wissenschaftliches Wissen der technisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen im weitesten Sinne und schlägt sich auch dort in der Interpretation und Verarbeitung wissenschaftlichen Wissens nieder.[4]

Ziel dieses Artikels ist es, die Relevanz von implizitem kulturellem Wissen in wissenschaftlichem Wissen auch für Disziplinen mit geringer manifester Nähe zu Kultur zu thematisieren. Ferner werden Ansätze mit Potenzial für eine Online-Moderation dargestellt, die (Jung-) Akademiker*innen neben ex-

---

[1] Vgl. Otto (2018), S. 31–77.
[2] Vgl. Antos (2005), S. 357 ff.
[3] Vgl. Gentz (2009): Online: https://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978–3–940344–88–5/interKULTUR4_gentz.pdf?sequence=1 (20. November 2019) Vgl. Middeke (2009), S. 45–51.
[4] Vgl. Hennecke (2008), S. 73–94.

plizitem wissenschaftlichem Wissen ein Bewusstsein für das darin enthaltene kulturspezifische implizite und prozedurale Wissen offerieren.

Zuerst werden Ausgangsbeobachtungen in den Betreuungsprozessen unter Einbeziehung der Grundkonstituenten von Open Access und dessen Intentionen sowie die Problematik unmoderierter Rezeption wissenschaftlichen Wissens durch Jung-Akademiker*innen dargestellt. Die Relevanz der Thematik wird anhand einer aktuellen exemplarischen Befragung deutscher Wissenschaftler*innen verschiedener Disziplinen in China unterstrichen.

Wissenschaftstheoretische Erkenntnisse, die sich mit dem Verhältnis lokalen und globalen Wissens in einer sich durch Globalisierung und Digitalisierung entwickelnden „Weltwissensgesellschaft" befassen, erweitern den Kontext der Thematik.[5] Die Transferwissenschaften beleuchten Verfahren des Wissenstransfers vom System der Theorie ins System der Praxis hinsichtlich der sich darin entfaltenden konstruktivistischen Aspekte, aus denen Konsequenzen zur entkontextualisierten Dissemination von Wissen im Internet, dessen interkulturellem Transfer und den Interpretationsverfahren gezogen werden können.

Abschließend wird der Frage nachgegangen, wie eine Online-Moderation wissenschaftlichen Wissens gestaltet werden könnte. Kenntnisse etablierter Wissenschaftler*innen verschiedener Disziplinen sowie deren interdisziplinäre Kommunikation sind gefragt. Vier Modelle, die im Ansatz online existieren, werden in Bezug auf ihre Potentiale für eine Online-Moderation skizziert.

1. EIGENE FORSCHUNG

1.1. Analyse von Betreuungsprozessen

Basis meiner Untersuchungen sind Beobachtungen während der Betreuungsprozesse bei Bachelor-Arbeiten in den Literaturwissenschaften zwischen 2009 und 2014 an der Universitas Indonesia in Jakarta/Indonesien. Eine Auswertung der zugehörigen E-Mail-Korrespondenz offenbarte, dass Unterschiede in kulturellen Prägungen Verständnis und Interpretation auch der theoretischen, wissenschaftlichen Texte stark beeinflussten. Des Weiteren wurde deutlich, dass Studierende literarische Primär- und Sekundärquellen sowie die theoretische Literatur aus dem Internet bezogen. Die Quellenlage war somit sehr eingeschränkt. Es mangelte an einer hinreichenden Kontextualisierung und an Interpretationshilfen. In den Betreuungsprozessen setzte hier die Moderation der Texte ein. Einerseits traten von Seiten des Textes und anderer-

[5] Vgl. Neuser (2013), S. 330 ff.

seits von Seiten der Studierenden kulturelle Implikaturen zutage, die das Textverständnis stark beeinflussten. Den Studierenden bereitete es Schwierigkeiten, eigene kulturelle Implikaturen sowie Implikaturen in den Texten bei ihren Interpretationen zu erkennen.[6]

Offensichtlich wurde dies bei der Interpretation von Kafkas „Brief an den Vater"[7]. Freuds Persönlichkeitstheorie mit den Termini des ‚Über-Ichs, des Ichs und des Es' bildete die Grundlage.[8] In der studentischen Interpretation wurde das Über-Ich mit der Figur des Vaters im Brief identifiziert. Der Brief wurde nun nicht als Verteidigung des Persönlichkeitsrechts des Ichs gegenüber dem Vater ausgelegt, sondern als Versuch des Ichs, die Ansprüche des eigenen Es als ungerechtfertigt zu sehen und dem väterlichen Über-Ich Respekt und Anerkennung bezüglich dessen Urteilen zu zollen; diese Interpretation wurzelt tief im Verständnis des indonesischen Patriarchats, in dem zeitlebens der Vater als Familienoberhaupt die Entscheidungsgewalt in der Familie innehat.[9] Dieser Fall weist besonders intensiv auf kulturell verwurzelte Interpretationen hin. Zu fragen ist nach Auswirkungen, wenn wissenschaftliches, in einem historisch-kulturellen Kontext entstandenes Wissen unvermittelt in einen anderen kulturellen Kontext gestellt wird. Reicht das Einstellen wissenschaftlichen Wissens ins Internet aus, um das in den Informationen enthaltene Wissen in einer fremdkulturell geprägten Rezeption verfügbar zu machen und die mit der Förderung von Open Access Publikationen angestrebten verbreiterten Teilhabemöglichkeiten am Wissen und an Diskussionen von Forschungsergebnissen zu erzielen?[10]

1.1.1. Fazit

Open Access Initiativen sind in der Globalisierung zu begrüßen. Moderationen wissenschaftlichen Wissens verdienen im interkulturellen Austausch verstärkte Beachtung.[11] Für eine adäquate Wissensrezeption aus den Informationen benötigen besonders jüngere Akademiker*innen fachliche Begleitung, die eine Moderation eingestellter wissenschaftlicher Informationen leisten kann.

---

6 Vgl. Otto (2018), S. 31–77.
7 Vgl. Kafka (1976).
8 Vgl. Feist u. Feist (2009).
9 Vgl. Otto (2018), S. 60 ff.
Vgl. Rettob (2006), S. 46, S. 53.
10 Vgl. Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e. V. (2003–2018): Online: http://openaccess.mpg.de/Berliner-Erklaerung
Vgl. Online: http://www.budapestopenaccessinitiative.org/
11 Vgl. Otto (2018), S. 110 ff.

1.2. Befragung: Kulturelle Implikaturen in technisch-naturwissenschaftlichem Wissen

Der Bedarf einer Moderation impliziten kulturellen Wissens in nicht geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen wird durch Ergebnisse einer exemplarischen Befragung vom Juni 2019 unter in China tätigen deutschen Wissenschaftler*innen bestätigt. Gegenstand waren dabei Erfahrungen von und mit kulturellen Implikaturen in wissenschaftlichem Wissen, die in der Zusammenarbeit mit chinesischen Kolleg*innen zu Tage traten.[12] In dieser Studie gaben fünf von sieben Wissenschaftler*innen an, dass implizite, kulturell geprägte Vorannahmen in Terminologien, ihren Definitionen und Interpretationen Diskussionen ausgelöst hatten. So sahen sechs von sieben Forschenden auch Diskussionsforen begleitend zu Forschungspublikationen für einen Austausch über kulturelle Prägungen wissenschaftlichen Wissens als „sehr nützlich" bzw. „wünschenswert" an. Insbesondere wird der Nutzen für internationale Studierende und Forschende gesehen, die einen anderen kulturellen Hintergrund als der/die Verfassende eines Forschungsartikels haben.

> „Ergänzungen und Diskussionen zu Forschungsartikeln sind nützlich, damit wir Kenntnisse über unterschiedliche Werte und Definitionen von Terminologien in verschiedenen Kulturen erwerben."
> „Da interkulturelle Begegnungen zunehmen, wird es immer wichtiger, mehr Informationen über kulturelle Hintergründe im wissenschaftlichen Wissen im Internet verfügbar zu haben."[13]

2. ERKENNTNISSE AUS WISSENSCHAFTSTHEORIE UND TRANSFERWISSENSCHAFTEN

Fragen nach dem Einfluss lokaler und regionaler Kultur in einer sich etablierenden „Weltwissensgesellschaft" geht Neuser nach.[14] Interaktionen in Teilhabeprozessen globalisieren Wissen. Regionale Erfahrungs- und Handlungsräume fließen in wissenschaftliches Wissen ein. Zugleich entsteht ein neuer Raum mit eigenen Regeln zu Erfahrungen und Handlungen mit einer Überlagerung regionaler Kulturen und globaler Kultur.[15] Für die Wissensrezeption

[12] Vgl. Otto (2019): (unveröffentlichter Vortrag, Konferenz der Intercultural Academy of Intercultural Research, Shanghai International Studies University am 8. Juli 2019).
[13] Vgl. Otto (2019): Anonyme Statements deutscher Wissenschaftler*innen in China. Befragung im Juni 2019.
[14] Vgl. Neuser (2013), S. 326 f.; S. 330 ff.
[15] Vgl. Neuser (2013), S. 311–314.

sieht Neuser Übernahmen von Wissensfeldern sowie Reinterpretationen und Rekontextualisierung mit Bedeutungsverschiebungen bis hin zu „Fälschungen“[16]. Im Vordergrund steht für ihn aber die Entstehung einer „einzigen Kultur“ im digitalen Austausch durch die Entfaltung des globalisierten Raumes, den die beteiligten Gesellschaften kreieren und durch den sich die „Weltwissensgesellschaft“ formiert.[17]

Aus transferwissenschaftlicher Perspektive lassen sich bei der Nutzung von im Internet verfügbarem Wissen einige Charakteristika für den Austausch festhalten. Wissen wird im Internet entkontextualisiert und als zu revitalisierende Information gespeichert, die erneut zu Wissen werden muss.[18] Wissen wird weniger durch mit Herkunfts- und Zielkultur vertraute Lehrende transferiert. Materialien und Prozesse zur Rekontextualisierung müssten im Internet verfügbar gemacht werden, um Interpretationsmuster der Ausgangskultur für Prozesse interkultureller Interpretationen bereitzustellen.[19] Die Existenz verschiedener Wissenschaftskulturen im Netz lässt sich nach Dewe mit Luhmann als eine Beobachtungssituation verstehen.[20] Wissen steht umgeben von verschiedenen kulturellen Bedingungen der Wissensgenerierung und verschiedener Interpretationsmuster im Zentrum. Um Bedeutungen der Informationen adäquat zu erschließen und kulturell bedingte Differenzen bewusst zu machen, bedarf es der Moderationsprozesse. Interpretations- und Verständnisräume aller Beteiligten sowie Verstehensbedingungen sind sichtbar und bewusst zu machen.

2.1. Fazit

Etablierte international aktive Wissenschaftler*innen aller Disziplinen können durch ihr fundiertes fachliches und das grundsätzlich verfügbare prozedurale und implizite kulturelle Wissen in ihrem Fach Moderationsprozesse leiten. Das Bewusstsein über implizites kulturelles und prozedurales Wissen steht bislang hinter dem bewussten fachlichen Wissen zurück. Gefragt sind Fremdsprachendozent*innen als Expert*innen in zwei und mehr Lern- und Wissenskulturen. Ihr kulturelles Wissen sollte nicht mehr nur implizit über (Sprach-) Lehrwerke innerhalb der Fremdsprachenphilologien, sondern als Beitrag für ein besseres Verständnis expliziten Wissens zwischen Kulturen offen im Internet verfügbar sein. Die Bedeutung impliziten und prozeduralen Wissens für

[16] Neuser (2013), S. 315.
[17] Neuser (2013), S. 326 f.
[18] Vgl. Antos (2005), S. 357 f.
[19] Vgl. Altmayer (2004), S. 263 f.
[20] Vgl. Dewe (2005), S. 371.

eine adäquate Wissensrezeption in unterschiedlichen Kulturen muss herausgestellt und nach Wegen gesucht werden, dieses Wissen im Verbund mit dem Fachwissen zu kommunizieren.

3. POTENZIALE FÜR ONLINE-MODERATIONEN

Das Internet bietet in der Germanistik Ansätze zu Moderation und intensivem Online-Austausch mit einem plurikulturellen Diskurs über kulturelle Implikaturen in wissenschaftlichem Wissen. Im Austausch über verschiedene Felder der Kultur- und Sprachvermittlung wurden im Projekt IDIAL Lehrmaterialien entwickelt, die Lerntraditionen der Studierenden beachten und zugleich Zielkulturen mitvermitteln.[21] Das Format **li-go.de** bot eine am Wissens- und Sprachniveau Studierender orientierte Website mit Grundwissen zur Literatur und Literaturwissenschaft sowie einem Diskussionsforum.[22] Es kann als Anregung für ein niedrigschwelliges Angebot zum Austausch dienen. Ebenso könnte das Glossar der **Annotierte[n] Bibliographie zur Literaturtheorie**[23] durch Transfer in ‚einfache Sprache' Jung-Akademiker*innen einen inhaltlichen und interkulturellen Austausch erlauben. **Textpraxis**[24] hält zu Fachartikeln eine Plattform für Kommentare und ein Diskussionsforum bereit und gestattet Wissenschaftler*innen aus verschiedenen Regionen, selbige aus verschiedenen Perspektiven zu diskutieren und kulturspezifische Sichtweisen nebeneinander zu stellen. Ähnliche Möglichkeiten stehen bei **Diegesis**[25] zur Verfügung.

3.1. Fazit

Die vorhandenen Formate zeigen Potentiale des Internets für einen plurikulturellen professionellen Austausch über Lern- und Wissenschaftskulturen sowie Modalitäten internationalen wissenschaftlichen Austauschs, der in Fachdisziplinen und Diskussionen über fachliche Bedeutungen und kulturelle Implikaturen einführte. Studierende könnten sich am Diskurs beteiligen und weniger vertraute Perspektiven und Formen des Diskurses in einem plurikulturellen Umfeld kennenlernen.

---

21 Vgl. Middeke (2009), S. 45–51.
22 Vgl. Jannidis, et al. (2007): Online: http://www.li-go.de/definitionsansicht/ligostart.html
23 Vgl. Winko (2007): Online: http://www.literaturtheorie.uni-goettingen.de/glossar
24 Vgl. Agethen et al. (2010/2015): Online: http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/en
25 Vgl. Chihaia/Heinen et al.: Online: https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis

4. SCHLUSS

Explizites wissenschaftliches Wissen im Internet ist nicht selbsterklärend. Es ist durch lokales Wissen, dessen Anwendung sowie durch implizites, prozedurales, kulturell geprägtes Wissen beeinflusst. Diese Aspekte müssen bei der Nutzung von explizitem Wissen im Internet stärker bewusstgemacht und zum eigenen Forschungsgegenstand erhoben werden. Diskussionsforen mit Beiträgen etablierter Wissenschaftler*innen können ein entsprechendes Wissen in den Online-Diskurs einbringen, das Jung-Akademiker*innen die Chance bietet, im erweiterten kulturbewussten Austausch fachliches Wissen mit kulturellem Wissen und Handeln im Fachgebiet wahrzunehmen. Es bedarf des Engagements der Wissenschaftler*innen aller Disziplinen, die Kapazitäten des Internets zu nutzen und für einen plurikulturellen, interdisziplinären Diskurs auszubauen.

LITERATURVERZEICHNIS

Agethen, Matthias et al. (2010/2015): Textpraxis – Digital Journal for Philology. http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/en (01.03.2019)

Altmayer, Claus (2004): *Kultur als Hypertext. Zur Theorie und Praxis der Kulturwissenschaft im Fach Deutsch als Fremdsprache*. München: iudicium.

Antos, Gerd (2005): Die Rolle der Kommunikation bei der Konzeptualisierung von Wissensbegriffen. In: Antos, Gerd; Wichter, Sigurd (Hrsg.): *Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem*. Frankfurt a. M. etc.: Lang, 339–364 (Reihe Transferwissenschaften 3).

Antos, Gerd (2013): Linguistische Resonanzforschung – Überlegungen zur Weiterentwicklung der Transferwissenschaften. In: Ballod, Matthias; Weber, Tilo (Hrsg.): *Autarke Kommunikation*. Frankfurt a. M. etc.: Lang, 223–240 (Reihe Transferwissenschaften 9).

Chihaia, Matei / Heinen, Sandra et al.: Bergische Universität Wuppertal: Online: https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis (19.11.2019)

Dewe, Bernd (2005): Von der Wissenstransferforschung zur Wissenstransformation: Vermittlungsprozesse – Bedeutungsveränderungen. In: Antos, Gerd; Wichter, Sigurd (Hrsg.): *Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem*. Frankfurt a. M. etc.: Lang, 365–379 (Reihe Transferwissenschaften 3).

Feist, Jess / Feist, Gregory J (2009): *Theories of Personality*. Singapure: McGraw Hill.

Gentz, Joachim (2009): Keywords Re-Oriented. In: Casper-Hehne, Hiltraud/ Kong, Demin (Hrsg.): *Serie interKULTUR*, Volume IV (2009). Göttingen: Universitätsverlag.

Hennecke, Angelika (2008): Brücken zwischen Interkultureller Kommunikation und Technik. http://www.interculture-journal.com/index.php/icj/index (15.05.2019)

Jannidis, Fotis et al. (2007): li-go. http://www.li-go.de/definitionsansicht/ligostart.html (20.05.2019)

Middeke, Annegret (2009): ‚Idial' für Germanisten und Slavisten: Interkultureller Dialog durch regionalisierte Lehrwerke. In: Casper-Hehne, Hiltraud; Schweiger, Irmy (Hrsg.): *Kulturelle Vielfalt deutscher Literatur, Sprache und Medien*. Göttingen: Universitätsverlag, 45–51.

Neuser, Wolfgang (2013): *Wissen begreifen. Zur Selbstorganisation von Erfahrung, Handlung und Begriff*. Wiesbaden: Springer VS.

Otto, Gabriele E. (2018): Wissenschaftskulturen im Dialog – Wissenschaftsrezeption und Wissenschaftsmoderation im Zeitalter global verfügbarer Online-Publikationen. http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-6710 (26.05.2019)

Otto, Gabriele E. (2019): Scientific Intercultural Online Discourse-From Information to Knowledge. (unveröff. Vortrag Intercultural Academy of Intercultural Research, 8.7.2019).

Rettob, Teresa (2006): Deutsch als Fremdsprache an den Pädagogischen Hochschulen in Indonesien. Eine Bestandsaufnahme, Analyse und Ansätze für konzeptionelle Änderungen. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.

Winko, Simone (2007): Annotierte Bibliographie zur Literaturtheorie. http://www.literaturtheorie.uni-goettingen.de/glossar (01.03.2019)

Internetquellen zu Open Access

Schwerpunktinitiative Digitale Information der Allianz der deutschen Wissenschaftsorganisationen: https://www.bmbf.de/files/open-access-strategien.pdf (26.03.2015)

Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e. V. Open Access Max-Planck-Gesellschaft (2003–2018): http://openaccess.mpg.de/Berliner-Erklaerung (26.03.2019)

Belletristik

Kafka, Franz (1976): Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass. http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Brief_an_den_Vater_.pdf (27.07.2016)

Das Erlernen der deutschen Kulturstandards im Anfangsstudium der Auslandsgermanistik in Indonesien

N. Rinaju Purnomowulan
(Universitas Padjadjaran, Bandung)[1]

Der Erwerb interkultureller Handlungskompetenz setzt das Wissen über die Kultur der Zielsprache voraus. Durch eine Interkulturelle Landeskunde werden Kulturdimensionen offenkundig und begreifbar. So ist die Auseinandersetzung mit fremd- und eigenkulturellen Gegebenheiten im Unterricht die Grundlage für einen möglichen Kulturtransfer. Das Eigene und das Fremde konstituieren sich wechselseitig und bleiben dennoch in ihrer Besonderheit unterscheidbar. Für die Lehrzielerreichung spielt das verwendete Unterrichtsmaterial eine bedeutsame Rolle. Mit der Verwendung von Texten der Kinderliteratur wird ein erprobter alternativer Ansatz vorgestellt. Die aufgezeigte Methode ist nur ein Mosaikstein in der Förderung der späteren Handlungskompetenz. Doch durch den regelmäßigen Einsatz von Texten der Kinderliteratur lernen die Studierenden dem komplexen Sprachangebot einen Sinn zu entnehmen sowie Kulturstandards des Ziellandes zu verstehen und im Kontext eigener Erfahrungen abzugleichen.

▶ Schlüsselwörter: Interkulturelle Landeskunde, Kinderliteratur, Kulturstandards

1. Einleitung

Die Curricula der indonesischen Hochschulen sehen Landeskunde seit den Anfängen als integralen Bestandteil des Faches Germanistik. In der Vermittlung der Landeskunde dominiert indessen ein rein kognitiver Ansatz. Die Vermittlung von Wissen über das ferne Deutschland genießt Priorität. Die Studierenden werden mit Kenntnissen über die Geographie, die soziale Struktur, das politische System und die Wirtschaft eines Landes ausgestattet, das weit außerhalb ihres Erfahrungshorizontes liegt und das im Alltag Indonesiens keine große Rolle spielt – abgesehen von der Berichterstattung über Fußball oder den Insignien deutscher Technik, die sich vor allem in Gestalt deutscher Autos auf indonesischen Straßen zeigen.

Für ein Land wie Indonesien, wo die sprachliche ebenso wie die kulturräumliche Distanz zum Zielsprachland groß ist, bedarf die Landeskunde mei-

[1] E-Mail-Adresse: n.r.purnomowulan@unpad.ac.id

nes Erachtens angesichts der aktuellen Anforderungen an die Auslandsgermanistik einer Neuorientierung. Mein Hauptanliegen war es, dem Studium Deutsch als Fremdsprache eine pragmatische Ausrichtung zu geben, sodass die Studierenden Wesentliches für ihr (berufliches) Leben erlernen können. Vor allem in der Anfangsstufe stellt – meiner Meinung nach – die Aneignung enzyklopädischen Wissens allzu hohe Anforderungen an die Studierenden. Nicht allein die noch geringen Sprachkenntnisse, sondern auch die Präsentation der zu vermittelnden Informationen ermöglichen es den Studierenden nicht, kommunikativ zu sein und sich den Gegebenheiten der fremden Kultur so anzunähern, dass sie diese Kultur und sich selbst verstehen könnten.

Angesichts des in Indonesien vorhandenen Anfängerniveaus muss der Landeskundeunterricht darauf zielen, die Studierenden auf die Begegnung mit der fremden Kultur (Deutschland bzw. deutschsprachige Länder) vorzubereiten. Ein einfaches, überschaubares, kommunikatives und „authentisches" Lernmedium wird für die Studierenden von Vorteil sein, weil es ihnen dabei helfen kann, den Zugang zur Zielkultur zu erleichtern. Aus diesem Grund halte ich die Etablierung einer *eigenständigen* interkulturellen Landeskunde für sinnvoll, die als Lehrmaterial einen Stoffkanon aus dem Bereich der Kinderliteratur, insbesondere dem der Bilderbücher umfasst, die ein konkretes und aktuelles Bild Deutschlands bzw. deutschsprachiger Länder vermitteln.

Ziel meiner Arbeit war es, auszuloten, auf welche Weise Landeskunde in Indonesien so angelegt werden kann, dass die Studierenden mit Kompetenzen ausgestattet werden, die ihnen erlauben, mit Deutschen, denen sie in Indonesien oder Deutschland begegnen, zu kommunizieren: auf Basis interkultureller Kenntnisse und ausgestattet mit einem Sensorium für Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Hierfür sind Kinder-Bilderbücher ein Medium, dessen Einsatzmöglichkeiten geprüft und entwickelt werden sollen. Allerdings kommen nicht alle Bilderbuchtypen in Betracht, sondern nur solche mit „wirklichkeitsnaher Darstellung" und „Sachbilderbücher". Ganz bewusst wurden diese beiden Typen ausgewählt, da sie für die Zwecke einer Vermittlung von zentralen Aspekten der deutschen Alltagskultur in besonderer Weise geeignet sind.

2. ZU THEORETISCHEN GRUNDLAGEN

Im Folgenden möchte ich über meinen o. g. Unterrichtsvorschlag zum Erlernen der deutschen Kulturstandards hinausgehen und ausführlicher zentrale Begriffe der vergleichenden Kulturforschung explizieren. Unter Kultur ist all das zu verstehen, was mit Menschen zu tun hat, wie Sprache, Kunst, Wissenschaft, Denken, Religion, Aktivitäten und Interaktionen. Deshalb kann es für

„Kultur“ keine einheitliche Definition geben. Festzuhalten ist, dass mit dem Begriff „Kultur“ Menschengeschichte, gesellschaftliche Rahmenbedingungen und Lebensumstände gemeint sind. Dabei hat jede Kultur ihre Besonderheiten, die zugleich als grundlegende Orientierungen fungieren.

Für Hofstede heißt Kultur „die kollektive Programmierung des Geistes, die die Mitglieder einer Gruppe oder Kategorie von Menschen von einer anderen unterscheidet.“ (1991, 4) Diese kulturellen Unterschiede manifestieren sich auf verschiedene Weise, am sichtbarsten in „Symbolen“: Worte, Gesten, Bilder, Objekte, die eine bestimmte Bedeutung haben, welche nur von denjenigen erkannt werden, die derselben Kultur angehören. Von tiefer gehender Art sind die kulturspezifischen „Helden“, bei denen es sich um Personen handelt, die in einer Kultur hoch angesehen sind und als Verhaltensvorbilder dienen. Daneben treten „Rituale“, womit kollektive Tätigkeitsmuster gemeint sind, die nicht immer zweckrational sind, innerhalb einer Kultur aber als sozial notwendig gelten und um ihrer selbst willen ausgeübt werden. Hierzu gehören z. B. Begrüßungsrituale oder religiöse Zeremonien. Als tiefgehendste Manifestationen einer Kultur gelten deren fundamentale „Werte“: gut und böse, schön und hässlich, normal und anormal, rational und irrational u. a. (s. Hofstede, 1991, 8 ff.) Ähnlich wie Hofstede sieht Trompenaars (1993) das Wesen der Kultur nicht daraus bestehen, was an der Oberfläche zu sehen ist, sondern in der gemeinsamen Art, wie Gruppen von Menschen die Welt verstehen und interpretieren. Kultur wird als der jeweils spezielle Weg menschlicher Problemlösung bestimmt. Auch Hall (1966) sieht die Kultur ähnlich wie Trompenaars als „program for behavior“ an.

Um das menschliche Verhalten in einer Kultur zu analysieren, gehen die genannten Autoren von verschiedenen sogenannten Kulturdimensionen aus. Gemeint sind damit Aspekte einer Kultur, anhand derer sich die Unterschiede zwischen nationalen Kulturen messen lassen. Von Hofstede als Dimensionen ausgewiesen sind die Machtdistanz (von gering bis groß), Kollektivismus versus Individualismus, Femininität versus Maskulinität, Unsicherheitsvermeidung (von schwach bis stark) und Langzeitorientierung versus Kurzzeitorientierung. Bei Trompenaars sind es die Kulturdimensionen Universalismus versus Partikularismus, Individualismus versus Kollektivismus, neutral oder emotional, spezifisch versus diffus, Leistungsstatus versus Ansehen, Einstellung zur Zeit, Einstellung zur Welt. In Halls entwickelten Dimensionen kann es bei der interkulturellen Kommunikation zu Konflikten kommen; es sind die Einstellung zum Raum/Proxemics, high-context versus low-context, monochrones und polychrones Zeitverständnis und Informationsgeschwindigkeit.

Angesichts der Forderung, nach der Landeskunde stärker als Leutekunde betrieben werden soll (Krumm, 1992), deren Verfahren der Vergleich ist, sind

nach Neuner/Hunfeld (1993) Themen wie Schule, Familienverhältnisse, Arbeitswelt, Umwelt u. a. für ein interkulturelles Verstehen von zentraler Bedeutung. Diese Alltagsthemen sind in jeder Kultur vorhanden; sie sind also Teil der Kultur, genauer: der Alltagskultur eines Kulturkreises. Mittels eines authentischen und realitätsnahen Lehrmaterials gilt es demnach im Landes- bzw. Leutekundeunterricht diese Kulturspezifika in den unterschiedlichen Dimensionen sichtbar zu machen und kulturspezifische Verhaltensweisen im Denken, Fühlen und Handeln der Menschen mit den eigenen zu vergleichen.

In meinem Unterrichtsvorschlag orientiere ich mich aber an dem von Alexander Thomas entwickelten Modell der Kulturstandards als anthropologischen Konstanten. Unter Kulturstandards versteht Thomas „(…) alle Arten des Wahrnehmens, Denkens, Wertens und Handelns (…), die von der Mehrzahl der Mitglieder einer Kultur für sich persönlich und andere als normal, selbstverständlich, typisch und verbindlich angesehen werden“ (1996, 112). Anders als bei den o. g. polaren Kulturdimensionen können Mitglieder der Kultur mittels dieser Kulturstandards in ihrer Interaktion Antizipationen und Erwartungen Ausdruck geben. Damit ist nicht beansprucht, das Verhalten eines jeden Individuums zu erfassen, da nicht bei jedem Mitglied einer Kultur ein bestimmter Kulturstandard in gleicher Weise ausgeprägt ist. Dennoch haben die Kulturstandards einen Toleranzbereich, womit man feststellen kann, ob individuelle oder gruppenspezifische Ausprägungen akzeptiert sind oder nicht.

Zu zentralen deutschen Kulturstandards zählen nach Schroll-Machl (2002, 34) die Sachorientierung, die Wertschätzung von Strukturen und Regeln, die regelorientierte, internalisierte Kontrolle, die Zeitplanung, die Trennung von Persönlichkeits- und Lebensbereichen, der „Schwache Kontext“ als Kommunikationsstil und der Individualismus. Dagegen postulieren Marlis Martin und Alexander Thomas für Indonesien zentrale Kulturstandards wie religiöse Orientierung, Harmoniestreben, Gruppenorientierung, Hierarchie, Macht und Bürokratismus, Paternalismus, Gesicht(-sverlust)[2] und Gelassenheit (vgl. Martin/Thomas 2002, 169 ff.).

Für die zu vermittelnden Kompetenzen beziehe ich mich auf Münch (2000) sowie Bahlke (2002)[3]; diese bestehen aus Fach-/Sachkompetenz, Methodenkompetenz, Sozialkompetenz und Selbst-/Persönlichkeitskompetenz. Unter Fach-/Sachkompetenz ist die Wahrnehmungsfähigkeit des Fremden gemeint. In der Methodenkompetenz geht es um die sprachliche Verarbeitung der Wirklichkeit, also um kommunikative Kompetenz. Bei der Sozialkompetenz handelt es sich um den Umgang mit fremden Kulturstandards, Sensibili-

[2] Anmerkung der Verfasserin.
[3] Ein unveröffentlicher Beitrag bzw. Vortragsmaterial.

sierung für den Umgang mit der anderen Kultur, also emotionale Kompetenz. Die Selbst-/Persönlichkeitskompetenz umfasst die Erkenntnis der Unterschiede des Eigenen und Fremden, die Empathie für den Partner und die Relativierung des Eigenen. Damit diese Kompetenzen gefördert werden können, werden die kognitiven Operationen des Erkennens, Erklärens und Kontrastierens initiiert.

3. ZUR DURCHFÜHRUNG DES INTERKULTURELLEN LANDESKUNDEUNTERRICHTS

Das Heranziehen deutscher Bilderbücher der Gegenwart als Lehrmaterial halte ich nicht zuletzt deshalb für angebracht, weil sie in ihrer neuen „Gestalt" ein aktuelles Bild von Deutschland bieten, das so differenziert ist, dass die bei Fremdsprachlernenden vorhandenen nationalen „Stereotypen" relativiert werden können. Dafür sprechen weitere Gründe: Bei der Behandlung von Bilderbüchern im Unterricht ist der Gebrauch der Fremdsprache Deutsch von Beginn an möglich. Die Bilderbücher besitzen insofern Authentizität, als sie in der Zielkultur konsumiert werden und vieles aus dem Alltag der jeweiligen Gesellschaft präsentieren, wie z. B. Verhaltensweisen, Normen, Wissen über Lebensumstände und Verhältnisse im Zusammenleben in lebensnahen Situationen.

Die Verschränkung kognitiver und affektiver Dimensionen der Wirklichkeitsdarstellung in Bilderbüchern kann zum Verständnis der Studierenden beitragen, weil ihr thematischer Horizont zum einen den Charakter des Universellen hat und zum anderen den eigenen Lebensbereich der Studierenden anspricht. Das leicht zugängliche Lehrmedium bietet den fremdsprachlichen Studierenden einen motivationalen Anreiz. Die Angst vor Fremdem (der fremden Sprache und Kultur) und vor Fremdheit (Unverständlichkeit, Missverständnisse u. a.) kann in Neugierde und Lernbereitschaft umschlagen, weil die Studierenden sich ermuntert fühlen, sich in die dargestellten Figuren und Situationen im Bilderbuch hineinzuversetzen. Die Reduzierung der Wirklichkeit auf die elementaren Grunddaseinsfunktionen sowie die Darstellung der Begebenheiten aus der Perspektive der Kinder sind aufgrund des Prinzips der „Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur" (Lypp, 2000, 69) unerlässlich. Dies bietet für das Verständnis der Studierenden viele Vorteile.

Die realitätsnahen Bilderbücher der Gegenwart haben demnach thematische Relevanz mit Blick auf die aktuelle Gesellschaft deutschsprachiger Länder. In ihnen – anders als in Sachtexten – ist alles schon gewissermaßen „herauspräpariert", was die Studierenden im Lernprozess als Sprechanlass zu einem interkulturellen Dialog brauchen. Das thematische Spektrum der Bilderbücher wie Familie, Schule, Freizeit, Umwelt, Arbeit, Streit usw. ist universal; es spricht außerdem die Emotionalität der Studierenden an. Die ästhetischen

Dimensionen der Bilderbücher werden aufgrund der anzustrebenden Kompetenzen ganz bewusst nicht in den Vordergrund gestellt. Die Behandlung wird grundsätzlich auf die kulturellen Inhalte hin reduziert.

Zum Lesekanon des Landeskundeunterrichts im 2. Semester sind insgesamt für das ganze Semester sechs deutsche realitätsnahe und problemorientierte Bilderbücher der 1990er bis 2000er Jahre vorzuschlagen, die spezifische wie aktuelle Alltagsthemen für beide Kulturräume darstellen. Exemplarisch kann hier aufgezeigt werden, wie in einem im Studienjahr 2016/2017 gehaltenen interkulturellen Landeskundeunterricht ca. 60 Studienanfängern deutsche Kulturstandards vermittelt werden konnten. Dabei ging es um das Thema „Arbeitslosigkeit" – dargestellt im Bilderbuch von Wolf Harranth / C. Opperman-Dimow „Mein Papa hat was verloren" (1991). Inhaltlich handelt es sich um einen kleinen Jungen, der aus seiner Sicht erzählt, wie sich die Situation in der Familie verändert, seit der Vater seine Arbeit verloren hat. Die Vorgehensweise sieht mit den kognitiven Operationen wie folgt aus:

- Stummer Impuls. Es wurde das Buchcover mit dem Titel an der Leinwand projiziert. Die Studierenden benannten aus eigener Initiative im partnerschaftlichen Dialog vage Vermutungen zum Thema „Arbeitslosigkeit" und tauschten ihre Meinungen miteinander aus.
- Lesen des Buches. Hier beschäftigten sich die Studierenden zunächst mit der Suche nach einer Antwort und/oder Bestätigung ihrer Vermutungen. Auf der Basis gründlicher Texterfassung kam es schließlich bei ihnen zu einem ersten Zweifel an der Familienidylle: guter Verdienst, gemeinsame Freizeitgestaltung, gemeinsame Ausflüge und Ferien.
- Vorbereitung der Pro- und Kontra-Diskussion. Durch intensive Lektüre hatten die Studierenden es geschafft, die entdeckten Probleme als Folge der Arbeitslosigkeit zu erkennen und in einen Kontext zum entstehenden familiären Unfrieden gebracht: die schlechtere Laune des Vaters, weniger Geld für die Familie, Beziehungsstress der Eltern, schwierige Arbeitssuche, unangenehme Situation. Daraufhin wurden sie in drei Gruppen eingeteilt: Pro-Gruppe, Kontra-Gruppe und Beobachter-Gruppe. Für die Pro-Gruppe galt der Auftrag, Argumente zu finden, die belegen, dass Arbeitslosigkeit in Deutschland kein großes Problem ist. Sie erhielt zusätzliches Informationsmaterial zum Thema „Hartz IV". Die Kontra-Gruppe sammelte Argumente für das Problem der Arbeitslosigkeit in deutschen Familien. Die Beobachter-Gruppe stellte Kriterien zusammen, nach denen sie die Argumente der Kontrahenten am Ende der Diskussion bewerten würde.
- Durchführung der Diskussion. Allen Gruppen standen Hilfekärtchen mit Stichworten zur Verfügung. Die Stichworte für die Pro-Gruppe: Grundsicherung, Wohngeld, viel Zeit, kostenloser Kindergarten, kostenlose Schule,

Vergünstigung für Transportmittel; für die Kontra-Gruppe: Selbstwertgefühl, Langeweile, Standard, Hausarbeit; und für die Beobachter-Gruppe: Redeform, Belege, Schlagfertigkeit. Mit diesen Argumentationsvorgaben gingen die Studenten in drei Großarbeitsgruppen gut vorbereitet in eine Pro- und Kontra-Diskussion darüber, ob Arbeitslosigkeit in Deutschland einer Familie existenzielle Probleme bereiten kann.

- Feedback. Hierbei gibt die Beobachter-Gruppe beiden Kontrahenten nach den von ihr vorbereiteten Kriterien Rückmeldung.

Anzumerken sei hier, dass während der Lektüre sowie der Diskussion zwei verschiedene deutsche Kulturstandards deutlich zu erkennen sind: „Wertschätzung von Strukturen und Regeln" und „Schwacher Kontext als Kommunikationsmittel". Sie stehen im Gegensatz zu den indonesischen Kulturstandards Harmoniestreben/Konfliktvermeidung und Gruppenorientierung (Beziehungsorientierung und damit verbundene ganzheitliche Lebenseinstellung).

4. RESÜMEE

Es ist unbestritten, dass Landeskunde eine politische Bedeutung hat. Mit Blick auf die bevorstehenden Aussichten wird von den Studierenden der Auslandsgermanistik in Indonesien erwartet, dass sie über interkulturelle Handlungskompetenzen verfügen. Mit diesen Kompetenzen sollen sie in der Lage sein, in einer globalisierten Welt zu interagieren. Das Deutschstudium wirbt dabei mit diesen zu erwerbenden Kompetenzen für Fremdverstehen, Toleranz und Dialog. Und der Erwerb der deutschen Sprache kann in Verbindung mit einem eigenständigen interkulturellen Landeskundeunterricht den Aufbau eines Kontakts begünstigen. Dieser Kontakt kann den Studierenden Pfade erschließen und Türen öffnen, so dass ihr eigener Horizont sich in bisher unbekannte Räume mit vielen Möglichkeiten der Zukunftsaussichten erweitert.

Die gezeigte Durchführung der Didaktisierung zur Vermittlung deutscher Kulturstandards steht exemplarisch für den Versuch, statisch dargestellte Momente in Bilderbüchern durch lebendige und interkulturelle „Spaziergänge" in realitätsnahe Grunddaseinsfunktionen zu beleben. Doch es soll nur als Türöffner gelten. Denn wahre interkulturelle Pfade existieren nicht von alleine in Menschen, sondern leben erst wirklich in einer originalen Begegnung, in der sich Charakteristisches bewegt und Verifizierungen das erworbene Wissen qualifizieren. Oder anders formuliert, diese Pfade leben in einer Bewertung oder einem Urteil über Menschen. Zu dieser Bewertung bedürfen wir eines Maßstabs: die Kulturstandards.

LITERATURVERZEICHNIS

Bahlke, M. (2002): Zur Theorie der Interkulturellen Kompetenz (Unveröffentl. Beitrag). Vortrag im Rahmen einer Fortbildung von Deutschlehrern in Bandung, veranstaltet am 9.4.2002 von dem Indonesischen Deutschlehrerverband (IGBJI), Zweigstelle Westjava, Indonesien.

Hall, E. T. (1966): *The Hidden Dimension.* New York: Garden City.

Hofstede, G. (1991): *Lokales Denken, globales Handeln. Interkulturelle Zusammenarbeit und globales Management.* München: dtv.

Krumm, H.-J. (1992): Bilder im Kopf. In: *Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts*. Heft 6/Landeskunde, Juni 1992. München: Klett, 16–19.

Lypp, Maria (2000): *Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur.* Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Martin, M. & Thomas, A.: (2002). *Beruflich in Indonesien. Trainingsprogramm für Manager, Fach- und Führungskräfte.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Münch, J. (2000): Zur Förderung der Sozialkompetenz an Hochschulen – eine Problemskizze. In: Metzger, C. / Seitz, H. / Eberle, F. (Hrsg.): *Impulse für die Wirtschaftspädagogik.* Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Rolf Dubs. Schriftenreihe für Wirtschaftspädagogik Bd. 26. Zürich: SKV, 589–602.

Neuner, G. / Hunfeld, H. (1993): *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts. Eine Einführung.* Berlin u. a.: Langenscheidt.

Schroll-Machl, S. (2002): *Die Deutschen – Wir Deutsche. Fremdwahrnehmung und Selbstsicht im Berufsleben.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Thomas, A. (1991): *Kulturstandards in der internationalen Begegnung.* Saarbrücken: Breitenbach.

Trompenaars, F. (1993): *Handbuch globales Managen. Wie man kulturelle Unterschiede im Geschäftsleben versteht.* Düsseldorf: Econ.

Deutsch als Fremdsprache lehren und lernen mit Textkorpora

Diana Stantcheva
(American University in Bulgaria, Blagoevgrad)

1 Textkorpora und ihre Einsatzmöglichkeiten im Fremdsprachenunterricht

Unter dem Begriff *Textkorpora* und synonym damit *Korpora* werden im vorliegenden Beitrag Sammlungen von schriftlichen oder mündlichen einsprachigen oder mehrsprachigen Texten in digitalisierter Form verstanden (Korpora geschriebener und gesprochener[1] Sprache und monolinguale und multilinguale Korpora). Diese Texte können von Muttersprachlern (muttersprachliche Korpora) oder von Fremdsprachenlernern (Lernerkorpora) produziert sein. Elektronische Wörterbücher, wie das Duden-GWB_4 (2012), soweit sie authentische Belege/Zitate enthalten und über Volltextabfrage verfügen, können auch als Textkorpora angesehen werden. Dasselbe gilt für elektronische Textsammlungen auf CD-ROM[2] oder im Internet[3], die über eine Suchfunktion erschlossen werden können. Durch Suchmaschinen, wie Google, kann das Internet ebenfalls als Korpus verwendet werden.

Die Anwendung von Textkorpora im Fremdsprachenunterricht bietet eine Reihe von Vorteilen für Lehrende und Lerner. Die Textkorpora gestatten einen schnellen, einfachen, vom Standort des Benutzers unabhängigen Zugang zu einer Fülle von authentischen mit Quellenangabe versehenen Belegen unterschiedlicher Textsorte und nationaler Varietät und bei multilingualen Korpora zu parallelen Sprachstrukturen und Phänomenen in diversen Sprachen. In Korpora kann man auch gezielt nach Wortschatzelementen eingebettet in typische grammatische Strukturen suchen und auf diese Weise als Lerner seine Sprachkenntnisse eigenständig ausbauen und den Lernprozess selbst gestal-

[1] Multimodale Korpora (Korpora mit Audio- und/oder Videoaufnahmen) werden im vorliegenden Beitrag als Subtyp der Korpora gesprochener Sprache angesehen (vgl. auch Káňa 2014: 26).

[2] Wie z. B. *Die digitale Bibliothek der dt. Literatur u. Philosophie: ungekürzte Meisterwerke, von Lessing bis Nietzsche, von Goethe bis Marx, auf 50.000 Seiten*, Directmedia 2001.

[3] Wie z. B. die Lexikonreihe der deutschen Bundeszentrale für politische Bildung *Pocket* zu verschiedenen Themengebieten, https://www.bpb.de (04.12.2019).

ten. Lehrende können wiederum mit Hilfe von Textkorpora Aufgaben und Übungen sowie die Lösungsschlüssel dazu erstellen. Dadurch, dass Korpusbelege die Lerner mit authentischen Kontexten konfrontieren, vermitteln sie darüber hinaus zahlreiche zeithistorische und landeskundliche Informationen und interkulturelles Wissen.

Die verschiedenen Korpustypen[4] bieten vielfältige Einsatzmöglichkeiten im Fremdsprachenunterricht:

1. Muttersprachliche Korpora können z. B. als zusätzliche Nachschlagequelle neben Wörterbüchern und Grammatiken von Lehrenden und Lernern herangezogen werden. Dadurch, dass Korpora große Mengen authentischer Daten enthalten, geben sie Antworten auf Fragen, die Wörterbücher und Grammatiken nicht immer beantworten können (vgl. Lemnitzer/Zinsmeister 2006, Meißner 2008, Römer 2008, Schmidt 2008, Stantcheva 2006).
2. Muttersprachliche Korpora können weiter bei der Entwicklung von neuen und der Verbesserung von bereits vorhandenen Lehrwerken, Wörterbüchern, Grammatiken etc. genutzt werden (vgl. Lemnitzer/Zinsmeister 2006, Römer 2008, Lüdeling/Walter 2009).
3. Lernerkorpora, die Texte von Fremdsprachenlernern enthalten, können zur Auswertung von Lerneräußerungen verwendet werden und Erkenntnisse über typische Fehler oder Entwicklungsverläufe beim Fremdspracherwerb liefern (z. B. in Gruppen mit der gleichen Muttersprache oder auf dem gleichen Sprachniveau). Lernerkorpusdaten sind von großem Nutzen nicht nur für die Lernerlexikographie, sondern auch für den praktischen Fremdsprachenunterricht, damit Lehrende Lernprobleme besser identifizieren und im Vermittlungsprozess gezielt auf Sprachschwierigkeiten eingehen können (vgl. Lüdeling et al. 2008, Römer 2008, Lüdeling/Walter 2009). Lernertexte können auch als Grundlage für Fehlerkorrektur-Übungen verwendet werden (vgl. Ebeling 2009).
4. Muttersprachliche Korpora lassen sich auch als Datenquelle für die Unterrichtsvorbereitung sowie als Werkzeug im Fremdsprachenunterricht anwenden (vgl. Lemnitzer/Zinsmeister 2006, Gut 2007, Schneider/Ylönen 2008, Schmidt 2008, Meißner 2008, Römer 2008, Stantcheva 2008, Lüdeling/Walter 2009, Chrissou 2011, Wallner 2013, Káňa 2014). Korpusbasierte Lehrmaterialien können Lehrende zu allen Aspekten der Sprache und der Kultur der jeweiligen Sprachgemeinschaft und somit praktisch zu jedem Unterrichtsthema selbst erstellen und damit Lerninhalte einführen, gezielter üben oder wiederholen lassen bzw. überprüfen, ob die Lerner das ver-

[4] Zu einer Korpustypologie siehe Lemnitzer/Zinsmeister (2006: 102ff.) und Káňa (2014: 24–30).

standen und gelernt haben, was sie lernen sollten. Eine Reihe von Übungsformen sind dabei möglich. In Stantcheva (2008) werden z. B. Schreibaufgaben, Einsetzübungen, Übersetzungsübungen und Rechercheaufgaben/Nachschlageübungen (z. B. Wörterbucheinträge und Korpusdaten im Vergleich) vorgeschlagen. Chrissou (2011) erwähnt Umformungsübungen und Lückentexte, bei Wallner (2013) findet man noch Assoziogramme, und Káňa (2014) listet induktive Aufgaben (Feststellen von Regeln), deduktive Aufgaben (Suchen nach Belegen für eine gewisse Regel), Zuordnungsübungen (z. B. Zuordnung passender Überschriften zu Textpassagen) auf. Denkbar sind darüber hinaus auch Multiple-Choice-Übungen, Richtig/Falsch-Übungen, Textfragen, Sprechaktivitäten (z. B. Diskussionen, Präsentationen), Tabellen/Grafiken auswerten, Aussagen/Sätze vervollständigen, Projekte (z. B. Rechercheaufgaben zu Personen, Fakten oder Orten), Korrekturübungen etc.

Im Hinblick auf die aufgezählten vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Textkorpora im Fremdsprachenunterricht ist es wirklich erstaunlich, dass Korpustypologie, relevante Korpora mit Deutsch, Arbeit mit Korpora und Korpusabfragetools sowie der Einsatz von Korpusdaten in der Sprachlehre nach wie vor kaum im Curriculum der DaF-Lehrerausbildung vertreten sind (vgl. dazu auch Lüdeling/Walter 2009, Wallner 2013 u. 2016). Ein einschlägiges Lehrbuch für das DaF-Studium sowie ein Handbuch mit einer Aufgaben- und Übungstypologie mit konkreten Szenarien für die Anwendung von Korpora im DaF-Unterricht gibt es immer noch nicht. Es werden auch keine Einführungskurse für bereits praktizierende DaF-Lehrer/innen angeboten. Und während immer mehr Wörterbücher korpusbasiert sind, ist es unklar, inwieweit DaF-Lehrwerke, Übungsgrammatiken und Lehrmaterialien Gebrauch von Korpusdaten bei der Auswahl und Beschreibung der Lerninhalte machen. Aufgaben und Übungen, bei denen Lerner selbst direkt mit einem Korpus arbeiten sollen, sind nach wie vor auch die große Ausnahme in existierenden DaF-Lehrmaterialien. Die Nutzung von Korpora im Fremdsprachenunterricht wird zwar in vielen korpuslinguistischen Untersuchungen empfohlen, doch bislang existieren nur wenige Beiträge, die konkrete Anwendungsszenarien aus dem und für den DaF-Bereich präsentieren (z. B. Gut 2007, Meißner 2008, Schmidt 2008, Stantcheva 2008, Chrissou 2011, Wallner 2013, Káňa 2014). Wallner (2013: ohne Seitenzahl) spricht in diesem Zusammenhang von einem „zögerlich[en] Eingang“ der Korpuslinguistik in die DaF-Didaktik und von „Zurückhaltung“ gegenüber den vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Korpora im Fremdsprachenunterricht seitens der DaF-Lehrenden.

2 ANWENDUNG VON KORPORA GESCHRIEBENER SPRACHE IM FACHSPRACHLICHEN DAF-UNTERRICHT

Im vorliegenden Beitrag werden einzelne Anwendungsmöglichkeiten präsentiert, die Textkorpora bei der Erarbeitung von kurseigenen Lehrmaterialien für den studienbegleitenden fachsprachlichen DaF-Unterricht für die Studiengänge Politikwissenschaft, Internationale Beziehungen und Europa-Studien eröffnen. Für den Fachsprachenunterricht gibt es generell kaum DaF-Lehrwerke, und die wenigen vorhandenen Lehrmaterialien basieren selten auf aktuellem Sprachmaterial. Deshalb sind Lehrkräfte, die Fachsprachenunterricht erteilen, oft auf ihre Fachkompetenz, die eigenen didaktischen Fähigkeiten und Kreativität angewiesen, um eine passende Auswahl von Themen zu treffen und aktuelle und authentische Unterrichtsmaterialien den Studierenden anzubieten. In diesem Zusammenhang können Textkorpora zu einem unverzichtbaren Unterrichtsmedium werden.

Die folgenden Anwendungsszenarien können nur einen Bruchteil vom Potenzial der Textkorpora bei der Erarbeitung von kurseigenen Lehrmaterialien für den DaF-Unterricht illustrieren.[5]

Anwendungsszenarium 1: Leseverstehen (global – selektiv – detailliert)

Lehrende können beinahe zu jedem Unterrichtsthema auf authentische Korpustexte zurückgreifen und daraus passende Texte für ihren Unterricht auswählen. Durch das Abfragesystem der Textkorpora findet man eine Fülle von Belegen zu einem Suchausdruck. Oft hat man auch Zugriff auf den gesamten Text, der den Beleg enthält. Diese Texte können zur Entfaltung der Lesekompetenz und zum Training der verschiedenen Lesestrategien im Fremdsprachenunterricht verwendet werden.

Anwendungsszenarium 2: Definitionen zu Fachbegriffen schreiben

Anhand von Korpusbelegen können Lerner Inhaltsdefinitionen[6] zu Fachbegriffen formulieren, wie das am folgenden Beispiel illustriert werden soll.

[5] Zu weiteren Verwendungsmöglichkeiten von Korpora geschriebener Sprache im DaF-Unterricht (wie z. B. zur Ableitung von grammatikalischen Regeln, zur Ermittlung von produktiven Wortbildungsmustern, zur Feststellung typischer Kombinationspartner von Wörtern und Wendungen oder zur Bedeutungserschließung von Wörtern und Wendungen mithilfe von Konkordanzlisten) siehe Meißner 2008, Stantcheva 2008, Lüdeling/Walter 2009, Chrissou 2011, Wallner 2013, Káňa 2014.

[6] Diese Definitionsart geht von einem bekannten bzw. bereits definierten Oberbegriff (*genus proximum*) aus und gibt dann einschränkende bzw. unterscheidende Merkmale (*differentiae specificae*) an, welche den zu definierenden Begriff von anderen Begriffen derselben Reihe unterscheiden (vgl. Arntz et al. 2009: 62f.).

Der Begriff *Europäische Union* ist als Lemma mit einer Bedeutungserläuterung im DUDEN-GWB$_4$ (2012) nicht verzeichnet, nur unter der Abkürzung *EU* aufgenommen. In den monolingualen *DWDS-Referenz- und Zeitungskorpora* (https://www.dwds.de), die über das Internet öffentlich zugänglich sind und Belege aus Belletristik, Wissenschaft, Gebrauchsliteratur und Zeitungen aus dem Zeitraum 1473–2018 enthalten, findet man z. B. zur Suchanfrage „Europäische Union" 33.940 Treffer bzw. Sätze aus authentischen Texten aus dem Zeitraum von 1882 bis 2018 (Stand 10.12.2019). Die Studierenden sollen anhand von ausgewählten Korpusbelegen und den Informationen darin eine eigene Inhaltsdefinition des Terminus *Europäische Union* formulieren. Die Aufgabe hierzu könnte lauten: *Formulieren Sie eine Inhaltsdefinition zum Terminus „Europäische Union" anhand der Informationen in den vorliegenden Texten. Überlegen Sie sich, welchen Oberbegriff Sie als Ausgangspunkt der Definition wählen könnten und welche die einschränkenden Merkmale sein würden.*

Zum Schluss sollen die eigenen Definitionen mit dem Artikel *Europäische Union* im Sachlexikon *Pocket Europa* (Zandonella 2007 [2006]: 034–038) verglichen und ergänzt werden. Die Aufgaben hierzu könnten folgendermaßen formuliert werden: *Vergleichen Sie Ihre Definition mit der Definition unter „Europäische Union" im Sachlexikon „Pocket Europa" und ergänzen Sie Ihre Definition mit mindestens zwei weiteren Merkmalen. Welche Angaben in der Lexikondefinition zu „Europäische Union" sollten Ihrer Meinung nach in einer Neuauflage des Lexikons geändert werden?*

Anwendungsszenarium 3: Projekt (Korpusrecherche zu historischen Personen, Orten und/oder Fakten)

Anhand von Belegen aus den monolingualen Textkorpora des Deutschen lassen sich in direkter Korpusarbeit auch Informationen zu Personen, Orten und/oder Fakten finden, die im Zusammenhang mit der europäischen Intergration stehen und eine „versteckte" Europakunde darstellen. Den Namen eines der Gründerväter der Europäischen Union, Robert Schuman, findet man in den *DWDS-Referenz- und Zeitungskorpora* in 383 Treffern (Suchanfrage *„Robert Schuman"*), die Korpusabfrage *Schuman-Plan* liefert 620 Belege und *Schumanplan* weitere 85 Belege (Stand 10.12.2019). Diese Belege eignen sich für Rechercheaufgaben zu der Person von Robert Schuman oder zum Schuman-Plan: *Recherchieren Sie in den DWDS-Referenz- und Zeitungskorpora über Robert Schuman und den Schuman-Plan und berichten Sie darüber im Unterricht.*

3 SCHLUSSBEMERKUNGEN

Die oben genannten Beispiele dürften trotz ihrer aus Platzgründen sehr kurzen Form das Anwendungspotenzial von Textkorpora bei der Erstellung von Lehr- und Lernmaterialien für den fachsprachlichen DaF-Unterricht deutlich gemacht haben. Korpusbasierte Übungen können Lehrende ohne großen zeitlichen Aufwand zu verschiedenen Unterrichtsthemen selbst erstellen und gezielt Wortschatz und/oder Grammatik, fachliche und landeskundliche Inhalte vermitteln, üben, testen sowie die einzelnen Sprachfertigkeiten gezielt trainieren lassen. Dies ist von besonderer Bedeutung im Hinblick auf fehlende Lehr- und Lernmaterialien für den studienbegleitenden fachsprachlichen DaF-Unterricht sowie im Hinblick auf die Forderung des *Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens für Sprachen* nach authentischen Kommunikationsanlässen und authentischem, nicht adaptiertem Sprachmaterial (vgl. 6.4.1 u. 6.4.3.2 des *Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens für Sprachen*, https://www.goethe.de/Z/50/commeuro/i6.htm, 04.12.2019). Die Korpusarbeit erweist sich darüber hinaus als eine sinnvolle und abwechslungsreiche Ergänzung zum traditionellen Unterricht. Lehr- und Lernmaterialien für den fachsprachlichen DaF-Unterricht können nicht nur, wie hier illustriert, anhand von muttersprachlichen Textkorpora geschriebener Sprache, sondern auch anhand von anderen Korpustypen erstellt werden, wie z. B. anhand von Lernerkorpora oder anhand von multimodalen Korpora. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Vorschlag, Korpora mit korpusbasierten Lerneraktivitäten/Übungen zu verbinden (vgl. Schneider/Ylönen 2008: 142, Ebeling 2009).

Grundvoraussetzung für die direkte Arbeit mit Korpora im Fremdsprachenunterricht ist einerseits die Verfügbarkeit von Computern und Internet im Klassenzimmer. Unerlässlich sind andererseits Kenntnisse über die Suchtools von Korpora, denn die Qualität der Suchanfrage entscheidet über die Anzahl der gefundenen Belege. Dies setzt einen mit Korpuslandschaft und Korpusanalyse vertrauten Lehrenden voraus sowie ausreichend Zeit im Unterricht, um den Lernern einschlägiges Grundwissen zu vermitteln. Der indirekte Korpusansatz dürfte in diesem Zusammenhang aufgrund der begrenzten zur Verfügung stehenden Zeit im Unterricht häufiger zum Einsatz kommen als der direkte. Der Letztere könnte wiederum öfter von den Studierenden bei der Erledigung der Hausaufgaben für den Kurs verwendet werden. Durch beide Methoden könnte Korpusarbeit in die Lehrveranstaltungen im Einklang mit der Kursplanung integriert werden, ohne Selbstzweck zu sein.

Eine weitere notwendige Vorbedingung für Korpusarbeit im Sprachunterricht sind fortgeschrittene Sprachkenntnisse der Lerner. Die Sprachkompe-

tenz der Lehrenden spielt ebenfalls eine große Rolle, damit in Korpora vorhandene ungrammatische Sätze und Fehler nicht in die Lehr- und Lernmaterialien übernommen werden.

LITERATUR

Arntz, R. / Picht, H. / Mayer, F. (2009): *Einführung in die Terminologiearbeit*. 6. verb. Auflage. Hildesheim u. a.: Georg Olms.

Chrissou, M. (2011): Mit Textkorpora im Unterricht arbeiten und Sprachförderung initiieren. https://www.uni-due.de/imperia/md/content/prodaz/chrissou_korpusarbeit.pdf (04.12.2019)

DUDEN-GWB$_4$ (2012): *Duden Das große Wörterbuch der dt. Sprache*: In 10 Bdn. auf CD-ROM. 4., vollst. überarb. Aufl. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim: Bibliographisches Institut GmbH.

Ebeling, S. O. (2009): Oslo Interactive English: Corpus-driven exercises on the Web. In: K. Aijmer (ed.): *Corpora and Language Teaching*. Amsterdam/Philadelphia, 67–82.

Gut, U. (2007): Sprachkorpora im Phonetikunterricht. In: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*. https://www.researchgate.net/publication/237488298_Sprachkorpora_im_Phonetikunterricht (04.12.2019)

Káňa, T. (2014): Sprachkorpora in Unterricht und Forschung DaF/DaZ. https://is.muni.cz/repo/1201835/Sprachkorpora_DaF.pdf (04.12.2019)

Lemnitzer, L. / Zinsmeister, H. (2006): *Korpuslinguistik. Eine Einführung*. Tübingen.

Lüdeling, A. / Walter, M. (2009): Korpuslinguistik für Deutsch als Fremdsprache. Sprachvermittlung u. Spracherwerbsforschung. https://www.linguistik.hu-berlin.de/de/institut/professuren/korpuslinguistik/mitarbeiter-innen/anke/pdf/LuedelingWalterDaF.pdf (04.12.2019)

Lüdeling, A. / Doolittle, S. / Hirschmann, H. / Schmidt, K. / Walter, M. (2008): Das Lernerkorpus Falko. In: *DaF* 2, 67–73.

Meißner, C. (2008): Eine gebrauchsorientierte Beschreibung des Sprachsystems mit Hilfe der Korpuslinguistik – das Beispiel der Synonyme *ewig* und *unendlich*. In: *DaF* 1, 8–13.

Römer, U. (2008): Corpora and language teaching. In: A. Lüdeling / M. Kytö (eds.): *Corpus linguistics: an international handbook*. 29.1. Berlin, 112–131.

Schmidt, C. (2008): Grammatik u. Korpuslinguistik. Überlegungen zur Unterrichtspraxis DaF. In: *DaF* 2, 74–80.

Schneider, B. / Ylönen, S. (2008): Plädoyer für ein Korpus zur gesprochenen deutschen Wissenschaftssprache. In: *DaF* 3, 139–150.

Stantcheva, D. (2008): Terminologie der Europäischen Union im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht. In: Proceedings of the 5th Intern. Conference *The Language – a Phenomenon without Frontiers*, Varna (Bulgaria), 491–501.

Stantcheva, D. (2006): The Many Faces of Negation – German VP Idioms with a Negative Component. In: *Intern. Journal of Lexicography*, vol. 19/4, 397–418.

Wallner, F. (2013): Korpora im DaF-Unterricht – Potentiale und Perspektiven am Beispiel des DWDS. Revista Nebrija de Lingüística Aplicada, 13. https://www.nebrija.com/revista-linguistica/korpora-im-daf-unterricht-potentiale-und-perspektiven-am-beispiel-des-dwds.html (04.12.2019)

Wallner, F. (2016): Corpus Literacy im DaF-Studium. In: *IDT 2013/6 Medien in Kommunikation und Unterricht: Sektionen F2/F3/F4*, 273–290. https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/235195/34336/IDT-Band_2013.pdf (04.12.2019)

Zandonella, B. (2007 [2006]): Pocket Europa. EU-Begriffe und Länderdaten. Üb. Neuaufl. Bonn. https://www.bpb.de/shop/buecher/pocket/34345/europa-eu-begriffe-und-laenderdaten (04.12.2019)

Einen Film aufführen

Aktion und Kommunikation von Lehrern, Laienregisseuren und Darstellern zwischen Filmverarbeitung und Kreativität

Ingo Tamm
(Wenzao Ursuline University of Languages, Kaohsiung)
Pai-ling Sah
(Wenzao Ursuline University of Languages, Kaohsiung)

Abstract

Forschungsziel und Fragestellung: In dem Beitrag soll die Frage erörtert werden, in welcher Form die Darsteller Spielideen und Instruktionen von betreuenden Lehrkräften und den studentischen Laienregisseuren im Zuge der Vorbereitungen und Proben für die Inszenierung „Frau Schneider sagt" auf der Grundlage des Films „Die Welle" aufgenommen, aufbereitet und in der Spielsituation realisiert haben. Dabei wurde die Wirkung der Filmhandlung als Fundament des Stückes auf den Lernprozess von Sprache und Bewegung der Darsteller untersucht. Wurde der Film lediglich auf die Bühne transferiert oder wurden kreative Abänderungen eingebaut? Ein weiterer Schwerpunkt lag in der Analyse der Wahrnehmung der betreuenden Lehrkräfte als Impuls- und Ideengeber und als Wissenquelle.
Material und Untersuchungsmethode: Die vorliegende Untersuchung basiert auf einer qualitativen und inhaltsorientierten Auswertung leitfadenorientierter Fragebögen und Gruppeninterviews, die die subjektive Selbstwahrnehmung der Darsteller wiedergeben. Als Ergänzung kommen Videoaufzeichnungen der Proben hinzu, mit deren Hilfe sich rekonstruieren lässt, in welcher Form die Darsteller auf die Intervention der betreuenden Lehrer und der Regisseure reagierten und wie dadurch die Darstellung der Spielsituation verändert wurde.

▶ **Leitbegriffe**: Theaterprojekt – Medien – Interaktion – Lehrerrolle – qualitative Befragung

1 Hintergrund: Das Theaterprojekt „Die Welle" an der Wenzao Ursuline University

Zur langjährigen Tradition an der Wenzao-Ursuline Fremdsprachenuniversität zählt das Abschlusstheater des 5-jährigen Juniorcollege. In den letzten Jah-

ren wählten die Studenten vorzüglich ihren eigenen Theaterstoff aus, der auf bekannten Filmhandlungen basiert („Die Unsichtbare". „Die Welle", „Du hast es versprochen").

Im Jahre 2017 hatte der Abschlussjahrgang der Ursulinischen Wenzao-Universität für Fremdsprachen das Stück „Frau Schneider sagt" nach dem Film „Die Welle" von Dennis Gansel aus dem Jahre 2008 selbst geschrieben und inszeniert. Die für die Texterstellung zuständigen Projektteilnehmer hatten alle chinesischen Untertitel des Films „Die Welle" ins Deutsche übersetzt, die Textlänge reduziert und Teile des Stückes neu gestaltet. Daraus entstand die Inszenierung eines selbst verfassten Theatertextes mit verschiedenen Szenen.

Eine begleitende Bearbeitung und Analyse des Films „Die Welle" zur Förderung des Inhaltsverständnisses im Rahmen eines Fachkurses erfolgte nicht. Ferner erhielten die Studenten keinen besonderen Schauspielunterricht.

2 HYPOTHESE UND FRAGESTELLUNG

In unserem Beitrag soll die Frage beantwortet werden, wie sich die Interaktion zwischen den betreuenden Lehrkräften, Regisseuren und Darstellern bei den Vorbereitungen und Proben für das Inszenierungsprojekt „Frau Schneider sagt" entwickelte.[1] Aufgrund unserer Vorüberlegungen kamen wir zu folgender Ausgangshypothese:

1. „Die Arbeitsbeziehung und Kommunikation zwischen den betreuenden Lehrkräften, den Regisseuren und den Darstellern wird zu Beginn stark von visuellen Eindrücken und der Reflexion des Filmstoffs sowie den Diskussionen über Möglichkeiten seiner szenischen Umsetzung auf der Bühne geprägt."
2. „Durch die Interventionen von Lehrkräften, Regisseuren und die Diskussion unter den Mitspielern rückt das inhaltliche Verstehen und die Interpretation des Textinhaltes sowie dessen sprachliche und schauspielerische Umsetzung auf der Bühne in den Vordergrund."

Aus diesen Hypothesen lassen sich folgende Forschungsfragen entwickeln:

1. Inwieweit beeinflusst das Anschauen des Films die Probenarbeit der Darsteller und sind hier Veränderungen im zeitlichen Verlauf zu beobachten?

[1] Vgl. hierzu auch den Beitrag von Theresa Birnbaum (2013), die ein DaF-Theaterprojekt in Spanien untersucht hat.

2. Wie entwickelt sich die Kommunikation zwischen Lehrern, Regisseuren und Studenten über das inhaltliche Verständnis und die Kernaussagen des Stückes im Verlauf der Proben?
3. Wie reagieren die Darsteller auf die Intervention von Lehrern und Regisseuren?
4. Welche Funktion haben die studentischen Amateurregisseure bei den Proben für eine Filminszenierung?
5. Verändert sich im Verlauf der Proben die Rolle des Lehrers als Impulsgeber im Vergleich zu den Regisseuren?

Das Besondere dieses Forschungsvorhabens ist die Reflexion der Darsteller bei der Inszenierung eines selbst geschriebenen Theaterstückes auf der Basis einer Verfilmung.[2]

3. QUALITATIVES FORSCHUNGSDESIGN UND UNTERSUCHUNGSDURCHFÜHRUNG

3.1 Forschungsdesign

Da Untersuchungen von Fremdsprachentheater nicht wie in Naturwissenschaften durch Zahlenmaterial analysiert werden können, verspricht eine vorrangig qualitative Erhebung mit Videoanalysen und Fragebögen aussagekräftigere Ergebnisse (vgl. Riemer, 2004).

3.2 Untersuchungsdurchführung

Auf der Basis einer theaterpädagogischen Fremdsprachenpädagogik[3] wurden folgende Untersuchungstechniken genutzt, um unsere Fragestellung zu beantworten:

1. Eine Befragung aller Teilnehmer durch einen qualitativ orientierten Fragebogen.
2. Eine video-basierte Aufzeichnung der Theateraufführung.

3.2.1 Befragung durch Fragebogen

Die erste Befragung der DaF-Lerner bei der Filminszenierung „Frau Schneider sagt“ mit Hilfe des Fragebogens wurde Anfang August 2017 kurz nach Beginn der Proben durchgeführt. Um wahrgenommene Veränderungen bei der Interaktion zwischen Lehrern, Regisseuren und Darstellern im zeitlichen

[2] Zur Inszenierung von Filmproduktionen im Rahmen von Schultheaterprojekten vgl. auch König (2017).
[3] Zur Dramapädagogik im Fremdsprachenbereich vgl. den Beitrag von Tselikas (1999).

Verlauf verfolgen zu können, wurde die Befragung Anfang Oktober – etwa zwei Wochen nach der Aufführung – erneut durchgeführt. An beiden Terminen nahmen zwölf Darsteller aus dem 5. Jahrgang des Junior College an der Deutschabteilung unserer Hochschule teil. Neun Darsteller waren weiblich und nur drei waren männlich.

3.2.2 Teilnehmende Beobachtung durch Videoaufnahmen

Von August bis September 2017 wurde das gesamte Probengeschehen im Zusammenhang mit dem Theaterprojekt per Videomitschnitt dokumentiert. Die Videodokumentation zeigt, wie die Interaktion zwischen betreuenden Lehrern, Regisseuren und Darstellern in den Spielsituationen ablief und wie dies das Inhalts- und Rollenverständnis während der Proben beeinflusste. Ferner können Lernprozesse in Kombination mit den sozialen Interaktionen rekonstruiert werden, und dies wiederum ermöglicht einen Vergleich mit den in den Fragebögen gemachten Angaben.

4 ERGEBNISSE

Im Folgenden stellen wir Teilergebnisse der vorliegenden Untersuchung dar. Da die Interaktion zwischen Lehrern, Regisseuren und Darstellern bei der Filminzenierung „Frau Schneider sagt“ und deren Einfluss auf den Lernprozess im Probengeschehen ein zentrales Element einer Theaterarbeit darstellt, steht die Beantwortung dieser Fragestellung im Mittelpunkt.[4]

4.1 Interaktion und Problemlösung mit Regisseuren und Mitspielern

Welche Unterstützungsmöglichkeiten haben die Darstellern gewählt, sich der Handlung und ihrer Rollenfigur anzunähern und wie wird dies von ihnen begründet?

Mitspieler

Für das Inhalts- und Rollenverständnis des Stückes „Frau Schneider sagt“ hatte der Film „Die Welle“ eine zentrale Funktion. Wie aus den Angaben in dem Fragebogen hervorgeht, nutzten zehn von zwölf Studenten den Film als Grundlage für die Erschließung des Inhalts und ihrer Rolle.[5] Schon vor Beginn

[4] Aus Datenschutzgründen werden die deutschen oder chinesischen Namen der Studenten nicht erwähnt, sondern sie bekommen als „Decknamen“ den Namen ihrer jeweiligen Rollen.

[5] Quelle: Transkript der Angaben der Untersuchungsteilnehmer im Fragebogen v. 2.8.2017.

der Proben hatten sich sieben von zwölf Darstellern mit ihren Mitspielern über den Filminhalt ausgetauscht. Bei ihren Aufzeichnungen über den Zugang zu ihrer Rollenfigur machten ebenfalls sieben Studenten eine solche Angabe.[6]

Die Kooperation mit den übrigen Mitspielern wird sehr positiv bewertet, wie die folgende Bewertung von „Lea" andeutet: „Wenn ich mit anderen Mitstudenten diskutiert habe, kann ich die Rolle und die Geschichte besser verstehen." (Lea, Fragebogen v. 5.10.2017) Es gibt aber auch Kritik an den einander widersprechenden Vorschlägen der Mitspieler wie aus „Sinas" Ausführungen über die spielerische Umsetzung der Boxkampfszene hervorgeht. „Sina" und andere Mitschüler wollten verhindern, dass die beiden Gegnerinnen des „Sturms" – „Tanja" und „Lea" – zur Boxkampfarena durchkommen und dort Flugblätter gegen den „Sturm" verteilen konnten.

> „Da ich einen Nazi-Punk spiele, sollte es ein bisschen aggressiv aussehen, denn es gibt eine Menge Bewegungen, um meinen Körper und meine Schultern als Hindernis zu nutzen. Manche Leute bemerkten, dass mein Widerstand so groß ist, weil ich eigentlich nicht so sein will wie meine Rollenfigur. Dies würde es mir erschweren, wie ein Hindernis zu handeln. Andere haben gemeint, dass ich nur wenig Kraft aufwenden sollte, aber die Stärke meiner Bewegungen reichte dann nicht aus, so dass die Leistung fehlerhaft war. Daher war es manchmal schwierig, mit anderen Schauspielern zu arbeiten." (Sina, Fragebogen v. 5.10.2017)

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass während der Probephase ein Austausch mit anderen Mitspielern stattgefunden hat, der von den Darstellern als hilfreich erlebt wurde, in Einzelfällen jedoch auch Probleme verursachen und für Verwirrung sorgen konnte.

Regisseurin

Eine positive Bewertung erfährt insbesondere das Engagement einer sehr aktiven Regisseurin. Nach „Bens" Wahrnehmung ist sie nie „abwesend gewesen" und „sei jeden Tag zur Probe gekommen." Außerdem habe sie „ständig kontrolliert, ob die Studenten ihre Arbeit schon gemacht hätten." (Ben, Fragebogen v. 5.10.2017) Wie aus den Einlassungen von „Brenda" und „Frau Schneider" hervorgeht, hätten die wahrgenommene „Strenge" und die hohen Erwartungen dieser Regisseurin an die Mitspieler die Qualität der Arbeit gesteigert (Frau Schneider, Fragebogen v. 5.10.2017). Sie habe für den Ausdruck von Gefühlen Vorschläge und Erklärungen geliefert: „Ich denke, ich habe

[6] Quelle: Transkript der Angaben der Untersuchungsteilnehmer im Fragebogen v. 2.8.2017.

Fortschritte gemacht, als die Regisseurin mir das Gefühl vermittelt hat." (Brenda, Fragebogen vom 2.8.2017)

Andererseits werden die hohen Anforderungen dieser Regisseurin von „Lea" auch als Belastung und Druck wahrgenommen, der zusätzlichen Stress verursachte. Sie hätte ihre Arbeit zwar gut gemacht, jedoch „zu viel" interveniert. (Lea, Fragebogen v. 5.10.2017)

4.2 Interaktion und Problemlösung mit den betreuenden Lehrkräften

Vor den Proben gehörte die Verbesserung der Aussprache durch individuelle Übungen, aber auch die Bearbeitung des Theatertextes zu den wichtigsten Aufgaben der betreuenden Lehrkräfte. Während der Probenphase bestand ihre wichtigste Funktion hingegen in der Unterstützung und Beratung der Regie.

Rollenauswahl

Die Lehrer berieten die Regisseure bereits bei der Rollenauswahl, ihre Beratungsfunktion findet bei „Ben" eine positive Resonanz. Sie beschreibt diesen Prozess folgendermaßen: „Die Lehrer haben für jede Rolle den passenden Typ gesucht und gefunden." (Ben, Fragebogen v. 5.10.2017)

Engagement

Die Lehrer griffen etwa zwei Monate vor der Aufführung in den Probenprozess ein. Das kontinuierliche Engagement der Lehrer während des Probengeschehens findet ausdrückliche Anerkennung: „Die Betreuung der Lehrer hat sehr gut funktioniert, weil sie jeden Tag zu den Proben in die Schule gingen und uns angeleitet haben." (Alex, Fragebogen v. 5.10.2017)

Sicherheit und Druck

Die Anwesenheit der Betreuer war mit einem Gefühl der Sicherheit, aber auch mit zusätzlichem Leistungsdruck verbunden, wie den Ausführungen von „Mutter" zu entnehmen ist: „Wenn die Lehrer bei den Proben waren, fühlte ich mich sehr sicher, aber gleichzeitig spürte ich auch Druck. Der Druck hat mich aber auch inspiriert." (Mutter, Fragebogen v. 5.10.2017)

Motivation

Auf bestätigende Resonanz stößt die Motivationsarbeit der pädagogischen Betreuer kurz vor der Aufführung, wie aus dem Kommentar von „Sina" hervorgeht. „Die Lehrer haben uns angespornt, bei der Aufführung eine gute Leistung zu erbringen." (Sina, Fragebogen v. 5.10.2017)

Bühnenmanagement

Ferner werden die Anregungen der Lehrkräfte beim Bühnenmanagement positiv aufgenommen. „Ben“ konstatiert, dass die betreuenden Lehrer kurz vor der Aufführung nicht nur den Darstellern Impulse gegeben, sondern als Ideengeber für das Bühnenmanagement auch „der Musikgruppe, den Beleuchtern, den Bühnenbildnern großartige Vorschläge“ für die künstlerische Gestaltung der Inszenierung gemacht hätten (Ben, Fragebogen v. 5.10.2017). „Brenda“ erwähnt in diesem Zusammenhang, dass sich durch die Ideen der Lehrer besonders die Lichteffekte verbessert hätten (Brenda, Fragebogen v. 5.10.2017).

Spielideen und körperlicher Ausdruck

Besonders beim körperlichen Ausdruck konnten die Lehrer ihre Vorschläge einbringen, denn „sie hatten viele Ideen, wie man eine Rolle spielen“ könnte (Edda, Fragebogen v. 5.10.2017).

Die Impulse der Lehrer motivierten „Lea“, ihre Darstellung zu optimieren. Wie ihre Bemerkungen andeuten, hatte sie damit wohl auch Erfolg:

> „Nachdem die Lehrer es uns beigebracht haben, haben sich mein körperlicher Ausdruck und meine Bewegungen verändert. Ich habe ausdrucksstärkere Bewegungen gemacht.“ (Lea, Fragebogen v. 5.10.2017)

„Brenda“ fasst es in folgende Worte zusammen:

> „Sie haben unser Körpergefühl weiter entwickelt, so dass wir unseren Körper besser kontrollieren und unsere Emotionen ausdrücken konnten.“ (Brenda, Fragebogen v. 5.10.2017)

Kritik: Führungsschwäche

Es gab jedoch auch Kritik. „Ben“ kritisiert die mangelnde Führungsstärke der BetreuerInnen zu Anfang der Proben. So hätten die beteiligten Studenten nicht erkennen können, „dass die Lehrer das ganze Projekt leiten“ (Ben, Fragebogen v. 5.10.2017).

4.3 Intervention von Lehrern aus der Perspektive der teilnehmenden Beobachtung

Im folgenden Abschnitt wird dargestellt, inwieweit sich die angedeutete Entwicklung auch auf der Ebene der videogestützen Beobachtung widerspiegelt. Die Beobachtungen basieren auf Videoaufzeichnungen, die an mehreren Probeterminen von Anfang August bis Mitte September 2017 gemacht worden

sind. Orte der Proben waren ein angemietetes Klassenzimmer sowie ein kleiner Platz vor der Bibliothek der Wenzao Ursuline University.

Probleme mit dem Verstehen der Spielsituation lassen sich bei der „Boxkampfszene“ beobachten, als „Alex“ seinen Gegner „kalt machen“ sollte. In dem Kontext der Handlung des Stückes geht es darum, dass „Alex“ seine Zugehörigkeit zum „Sturm“ durch einen hart geführten Boxkampf dokumentiert. „Die Zuschauer“ des Boxkampfes auf der Bühne haben dabei die Funktion, ihn durch ihren Applaus in seiner Brutalität zu bestärken. Diese Reaktion der Zuschauer wird jedoch in der Szene nicht deutlich. Nach der Erklärung der Spielsituation durch den Lehrer waren die Mitspieler eher in der Lage, durch Mimik, Gestik und Variation in der Lautstärke ihrer Rolle als „anfeuernder Mob“ gerecht zu werden (Frau Schneider sagt, Videoaufzeichnung v. 15.8.2017).

Gegen Ende der Probenphase im September kurz vor der Aufführung griffen die betreuenden Lehrer immer weniger in das Probengeschehen ein. Die Impulse für Spielideen und deren Umsetzung ging nun vollständig von verantwortlichen Regisseuren in Interaktion mit den Darstellern aus. Die Lehrpersonen übernahmen die Rolle des Beobachters und fungierten weitgehend als Wissensquelle. Sie wurden in bestimmten Spielsituationen lediglich zu Aussprachekorrekturen hinzugezogen.

5 SCHLUSSBEMERKUNG

Der Film „Die Welle“ sowie die Nachfrage und Diskussion mit Mitschülern und Regisseuren bildeten vor den Proben die wichtigsten Zugangswege für das Rollen- und Handlungsverständnis. Wenn wir die Zusammenarbeit der Darsteller mit den Regisseuren betrachten, fällt die positive Bewertung der Spielimpulse und Anregungen einer Laienregisseurin mit ihrer „Strenge“, ihrer „Disziplin“ und ihrem „Fleiß“ auf. Ihr direktiver Führungsstil wurde jedoch vereinzelt als belastend empfunden und stieß auf Missfallen.

Den Aussagen der Darsteller lässt sich entnehmen, dass die Vorschläge der betreuenden Lehrkräfte bezüglich Körpersprache und Betonung im wesentlichen als nützlich wahrgenommen wurden, so dass durch eine bessere Darstellung und Betonung der Inhalt der einzelnen Spielsituationen klarer zum Ausdruck kam. Bei dieser Filminszenierung hat sich deutlich gezeigt, dass die Darsteller durch ihren visuellen Zugang zum Verständnis der Handlung mit Hilfe des Filmstoffs in dieser Hinsicht kaum auf die Unterstützung und Mitwirkung der betreuenden LehrerInnen angewiesen waren. Daher beschränkte sich die Funktion der Lehrer in erster Linie auf Anregungen bei der körperlichen Darstellung und auf Aussprachekorrektur.

Die Videoaufzeichnungen, speziell bei der Boxszene, zeigen, dass die Studenten mit Hilfe der Lehrer die Spielsituationen durch Variation bei ihren Bewegungen, bei ihrer Mimik und Gestik sowie in der Lautstärke und Betonung situationsgerecht besser ausdrücken konnten. Dies führte dazu, dass die Lehrkräfte gegen Ende der Proben kaum eingreifen mussten und die Studenten ihren Lernprozess durch Interaktion mit Mitspielern und Regisseuren selbstständig steuerten.

LITERATURVERZEICHNIS

Birnbaum, Theresa (2013): Die Rolle von kooperativem Lernen und Dramapädagogik in Bezug auf das fremdsprachliche Handeln. Aktionsforschung zum DaF-Theaterprojekt „Entre bastidores mit den Physikern" an der Universidad de Salamanca. Scenario 2013. http://publish.ucc.ie/journals/scenario/2013/01/04-Birnbaum-2013-01-de.pdf (Zugriff: 18.1.2019)

König, Anne-Sylvie (2017): Warum und wie man Kinofilme aufs Theater bringt. In: Theater – Film: Fachtagungsreader Schultheater der Länder, 4–7. https://bvts.org/assets/bvts/media/sdl-2017-84/Reader_SDL2017.pdf (Zugriff: 8.4.2018)

Riemer, Claudia (2004): Zur Relevanz qualitativer Daten in der neueren L2-Motivationsforschung. In: Börner Wolfgang / Vogel, Klaus (Hg.): *Emotion und Kognition in der Fremdsprachenforschung*. Tübingen: Narr, 35–65.

Tselikas, Elektra I. (1999): *Dramapädagogik im Sprachunterricht*. Zürich: Orell Füssli.

Quellenverzeichnis

Fragebogen:

Alex, Ben, Brenda, Edda, Lea, Leo, Metin, Mutter, Roswitha, Rowdy, Sina, Tanja, Tomas, Fragebogen v. 2.8.2017.

Alex, Ben, Brenda, Edda, Lea, Leo, Metin, Mutter, Roswitha, Rowdy, Sina, Tanja, Tomas, Fragebogen v. 5.10.2017

Videoaufzeichnungen der Proben v. 1.8.2017, 3.8.2017, 15.8.2017, 1.9.2017

Ergebnisse eines Praxisforschungsprojekts im Fachkurs Didaktik[1]

Carsten Waychert (Kyoto-Sangyo-Universität)

In meinem Beitrag geht es um einen einjährigen Fachkurs Didaktik Deutsch, den ich im Rahmen der Lehrerausbildung an der Kyoto Sangyo Universität (KSU) unterrichte. Nach einer kurzen Beschreibung des Unterrichtskontextes (Abschnitt 2) stelle ich in Abschnitt 3 Ergebnisse eines Praxisforschungsprojekts vor, bei dem ich mehrere Studierende bei der Planung, Durchführung und Reflexion ihrer Lehrprobe begleitete.

1. Hintergrund

Unter den ungefähr 220.000 Deutschlernenden in Japan befinden sich über 200.000 Studierende an japanischen Universitäten sowie ca. 9.000 Schülerinnen und Schüler an über 100 Oberschulen (darunter sechs PASCH-Schulen der Initiative „Schulen: Partner der Zukunft"). Für die Lehrtätigkeit an einer Universität benötigt man neben einem fachwissenschaftlichen Studium der Germanistik weder eine Lehrerausbildung noch besondere methodisch-didaktische Qualifikationen oder Kenntnisse. Lediglich um – in Festanstellung – eine der raren Deutschlehrerstellen im Sekundarbereich besetzen zu können, bedarf es einer *staatlichen Lehrerlizenz für Mittel- und Oberschulen*, für deren Erwerb bildungswissenschaftliche und allgemeinbildende Kurse belegt sowie ein Praktikum und zentrale Abschlussprüfungen absolviert werden müssen. Zusätzlich sind an einer Hochschule neben weiteren fachwissenschaftlichen Kursen der Besuch eines fachdidaktischen Kurses „Didaktik des Deutschen" notwendig, der an ca. 45 Universitäten in Japan angeboten und in diesem Beitrag als *Didaktikkurs* oder *Fachkurs* bezeichnet wird.

In seiner Untersuchung von 2013 analysierte Ohta die Online-Syllabi der Didaktikkurse an 24 Universitäten und arbeitete als deren unterrichtliche Kernthemen die Lehrwerkanalyse, Grammatikwissen und -erklärung sowie den obligatorischen Simulationsunterricht heraus. Des Weiteren hält der Autor als Ergebnis

[1] Der Vortrag wurde auf der AGT 2019 unter dem Titel „Fachkurs Didaktik – Ergebnisse einer Fallstudie" gehalten.

einer Umfrage mit 22 Lehrenden fest, dass diese die Unterrichtsziele v. a. in der Vermittlung von Sprachwissen sowie der Theorie der Didaktik sähen, jedoch die Entwicklung didaktischer Kompetenzen i. S. von „flexiblen Handlungs- und Reflexionskompetenzen" eine stark untergeordnete Rolle spielt.

Auch an der KSU gibt es ein Ausbildungsprogramm zum Erwerb der Lehrerlizenz, in dessen Rahmen die Deutsche Abteilung den viersemestrigen Fachkurs Didaktik für Studierende ab dem zweiten Studienjahr anbietet. Die Kurse 1 & 2, die ich seit dem Jahr 2017 unterrichte, sind für den Lizenzerwerb obligatorisch und werden i. d. R. nur von wenigen Teilnehmenden besucht. Diese interessieren sich zwar durchaus für die Thematik, streben jedoch eigentlich keine Lehrerlizenz an und belegen auch keine weiteren Kurse sowie Praktika innerhalb des Ausbildungsprogramms.

2. FACHKURS DIDAKTIK AN DER KSU

Bei der Planung und Durchführung waren folgende Vorüberlegungen anzustellen: Was kennzeichnet einen zielsprachigen Fachunterricht? Was sollten die Unterrichtsziele und Inhalte eines Fachkurses Didaktik sein und welche Unterrichtsmaterialien sollten Verwendung finden? Von Beginn an standen besonders zwei Aspekte im Mittelpunkt meiner Kurskonzeption: Einerseits die Verbindung von Sprache und Inhalt, wobei mein Ansatz auf einem Kontinuum fach- und sprachintegrierter Konzepte eher bei einem sprachbezogenen Fachunterricht zu verorten ist. Andererseits sollte der Fokus weniger auf Fachwissen und didaktische Theorien gerichtet sein, sondern stärker auf die praxisorientierte Vermittlung von Unterrichtskompetenzen.

Dementsprechend spiegeln sich im einjährigen Syllabus u. a. folgende inhaltliche Schwerpunkte wider: 1. Die Reflexion über das Lehren und Lernen (Lebenslanges Lernen, Lernbiografien, Lernstile und Lerntypen, Ziele des Fremdsprachenunterrichts), 2. die Analyse von Aufgaben und Übungen (Sprechen, Hören, Schreiben und Lesen, Wortschatz, Grammatik, interkulturelles Lernen) sowie 3. Leitfragen und Modelle der Unterrichtsplanung, Unterrichtsbeobachtung, Planung und Durchführung eines Simulationsunterrichts mit anschließender Reflexion.

Des Weiteren stellte sich die Frage, welche bereits existierenden Materialien für einen zielsprachigen Didaktikkurs geeignet sind und wie deren fachdidaktische Inhalte in den Unterricht transformiert werden können. Grundsätzlich bieten die bekannten Fernstudieneinheiten von Langenscheidt-Klett besonders im Hinblick auf die Entwicklung der kommunikativen Zielfertigkeiten sowie auf die Arbeit mit Wortschatz und Grammatik zahlreiche und bewährte Anregungen für den Unterricht. Da sich diese Reihe jedoch ur-

sprünglich an muttersprachliche Lehrkräfte richtet, ist sie für den hier beschriebenen Unterrichtskontext nur sehr eingeschränkt geeignet. Eine Ausnahme bildet der Band *Unterrichtsbeobachtung und kollegiale Beratung NEU* (Ziebell/Schmidjell 2012), dessen DVD-Mitschnitte den Lernenden interessante und aufschlussreiche Einblicke in verschiedene Formen des DaF- bzw. DaZ-Unterrichts verschaffen und somit Unterrichtsgeschehen unmittelbar erfahrbar machen. Die darin enthaltenen Beobachtungsbögen, die sprachlich keine allzu hohen sprachlichen Hürden darstellen, bieten zusätzlich Anlässe für (ziel)sprachliches Handeln.

Ebenso sind in sämtlichen DLL-Bänden (*Deutsch lehren lernen*) des Goethe-Instituts DVDs mit einer Vielzahl von Unterrichtsaufzeichnungen enthalten, deren handlungsorientierte Aufgaben auch vor dem konzeptionellen Hintergrund, dass mit dieser Reihe inhaltliches *und* sprachliches Lernen gefördert werden soll, bereits ab der Mittelstufe bearbeitet werden können. Für den Einsatz in einem Didaktikkurs bieten sich thematisch besonders die beiden praxisorientierten Einheiten DLL 4 *Aufgaben, Übungen, Interaktion*[2] (Funk et al. 2014) sowie DLL 6 *Curriculare Vorgaben und Unterrichtsplanung* (Ende et al. 2013) an.

Hinsichtlich sprachlicher Sensibilisierung und Praxisorientierung gehen die Materialien des „*Diploma in Teaching German as a Foreign Language*" (Krumm et al. 2010) noch einen Schritt weiter. Es handelt sich hierbei um einen Fernstudiengang der Indira Gandhi National Open University New Delhi, der in Zusammenarbeit mit der Universität Wien und dem Goethe-Institut New Delhi entwickelt worden ist. Er richtet sich an zukünftige Deutschlehrende, die zu Studienbeginn einen Abschluss Bachelor of Arts vorweisen können und sich mindestens auf einem Sprachniveau B1 befinden; der Studienabschluss wird nach einer veranschlagten Lernzeit von 720 Stunden mit dem Sprachniveau B2 angestrebt. Das Ausbildungsprogramm umfasst die vier Bände 1. *Grundlagen des Unterrichtens*, 2. *Die vier Fertigkeiten und ihre Voraussetzungen*, 3. *Instrumente im Unterricht* sowie 4. *Unterrichten*. Materialien aus diesem Programm müssen von der Lehrkraft für einen Didaktikkurs sicherlich am wenigsten sprachlich überarbeitet und angepasst werden. Zudem weist das Kapitel „Sprachliche Grundlagen" zu Beginn des ersten Moduls einen besonders hohen unterrichtsdidaktischen Mehrwert auf, denn dort werden wichtige Entschlüsselungstechniken und -strategien auf Wortebene und Textebene vermittelt und somit das eigenständige Erschließen bzw. der kompetente Umgang mit der Fachsprache (Fachwörter und Fachtexte) gefördert.

[2] Band 4 der DLL-Reihe ist inzwischen integraler Bestandteil des modular konzipierten, zweijährigen Aus- und Fortbildungsprogramms, das von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik – in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Japan – angeboten wird (vgl. Schart/Ohta: 677).

3. FORSCHUNGSPROJEKT

3.1 Forschungsgegenstand und Forschungsfrage

90 Minuten Unterricht in der Woche sind unbestreitbar ein zeitlich zu limitierter Rahmen, um umfassende didaktische Grundlagen sowie Lehrkompetenzen zu vermitteln. Gleichwohl ist die Durchführung eines Simulationsunterrichts durch die Kursteilnehmer verpflichtend und damit ein zentraler Bestandteil dieses Fachkurses. Daher schien es interessant zu untersuchen, inwieweit sich Elemente aus dem Didaktikkurs in dem Probeunterricht widerspiegeln und welche Handlungskompetenzen auf Seiten der studentischen „Lehrkräfte" (SL) zu beobachten sind. Soweit es mir vom Forschungsaufwand her möglich war, begleitete und dokumentierte ich die Planung, Durchführung und Reflexion der Unterrichtssequenzen, die kommunikativ und möglichst handlungsorientiert gestaltet werden sollten. Dies geschah auch mit dem Ziel, mir dieses relativ neue Arbeitsfeld besser zu erschließen, meinen eigenen Didaktikkurs und letztendlich ebenso die eigene Professionalität weiterzuentwickeln.

Vor dem Hintergrund dieses beschriebenen explorativen Erkenntnisinteresses intendierte ich mit meinem kleinen Projekt, folgende Forschungsfrage zu beantworten: Wie führen die Studierenden den Simulationsunterricht durch, obwohl sie sich bis dahin nur wenig und ausschließlich im Rahmen dieses Fachkurses mit Didaktik beschäftigt haben?

3.2 Untersuchungsdesign

Auf der AGT in Sapporo stellte ich die Ergebnisse von zwei videographierten Lehrproben aus dem Wintersemester 2018/19 (SL1, SL2) vor. Beide Teilnehmende hatten bis zu dem Zeitpunkt der Lehrprobe den Didaktikkurs jeweils im ersten Semester – und damit weniger als 15 Unterrichtsstunden – besucht und sich mit den Themen Lebenslanges Lernen, Ziele des Fremdsprachenunterrichts sowie mit den Leitfragen der Unterrichtsplanung (didaktische Analyse) auseinandergesetzt. Sie studierten bereits im vierten Jahr, hatten zuvor ein Jahr Deutsch in Deutschland gelernt und befanden sich ungefähr auf dem Sprachniveau B2.

Da SL1 und SL2 gleichzeitig auch mein Pro-Seminar besuchten, das ein relativ vertrautes und v. a. natürliches Unterrichtssetting mit einer angemessenen Teilnehmerzahl (14 TN auf einem Sprachniveau von A2+ bis C1) bot, führten wir dort die Lehrproben durch. Die Studierenden sollten selbstständig jeweils eine Unterrichtssequenz von ca. 20–30 Minuten planen, aus den zur Verfügung gestellten Materialien (kommunikatives Lehrbuch auf der Niveaustufe A2) Inhalte und Aktivitäten auswählen und die Unterrichtsphasen in einer Lehrskizze festhalten.

3.3 Datengewinnung

Neben eigenen Feldnotizen und den Lehrskizzen der Studierenden standen folgende zwei Verfahren der Datenerhebung im Zentrum meiner Untersuchung: Die Videoaufnahmen der Lehrproben sowie die Audiodaten der Nachgespräche. Mittels der digitalen Videomitschnitte erfasste ich als teilnehmender Beobachter die Lehr-/Lernsituation und somit die Unterrichtsprozesse. Im Unterricht beschränkte ich mich auf die Aufnahmetätigkeit mit der Kamera, wobei der Einsatz eines zweiten Mikrofons bzw. Diktiergeräts im Klassenzimmer die spätere Datenbearbeitung erleichterte. Die dialogisch durchgeführten Nachgespräche wiederum fanden jeweils im darauffolgenden Didaktikkurs und unter Verwendung der digitalen Mitschnitte (*stimulated recall*) statt. Über das eigentliche Feedback hinaus war das Ziel eine Methodentriangulation, denn durch diese Herangehensweise hoffte ich, mich auch der Innenperspektive der Lehrenden in Hinsicht auf die zuvor beobachteten Unterrichtsprozesse anzunähern (vgl. dazu aber 3.5).

3.4 Datenaufbereitung

Von den Videoaufzeichnungen standen für die Verschriftlichung und Aufbereitung letztlich ca. 60 Minuten zur Verfügung. Das Transkribieren, die Sequenzierung und die Kodierung des Datenmaterials erfolgte im Rahmen der Diskursanalyse und mit Hilfe von *MAXQDA 12*, einer Software für qualitative Daten- und Textanalyse. Vor dem Hintergrund der Forschungsfrage transkribierte ich die Redebeiträge und *turns* aller Teilnehmenden und dokumentierte u. a. Verzögerungen und längere Pausen (über 2 Sekunden), Abbrüche und Neuanfänge sowie auch Interjektionen, Lachen und Gesten mit Aufforderungscharakter. Da nicht die sprachliche Qualität der Redebeiträge im Vordergrund stand, zog die Grobtranskription jedoch beispielsweise keine prosodischen Elemente oder kurzen Pausen mit ein.

Die Aufbereitung und Auswertung der Audiodaten aus den im darauffolgenden Unterricht des Didaktikkurses stattfindenden Feedbackgesprächen orientierte sich an der qualitativen Inhaltsanalyse, wobei die Äußerungen der Teilnehmenden sprachlich bereinigt und in Sinneinheiten zusammengefasst wurden.

3.5 Datenauswertung und Analyse

Die Auswertung der in den Lehrproben gewonnenen qualitativen Daten erfolgte sowohl deduktiv, d. h. regel- und kategoriengeleitet, als auch induktiv aus dem Datenmaterial heraus. Stand im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses zunächst die methodisch-didaktische Unterrichtsführung der Lehr-

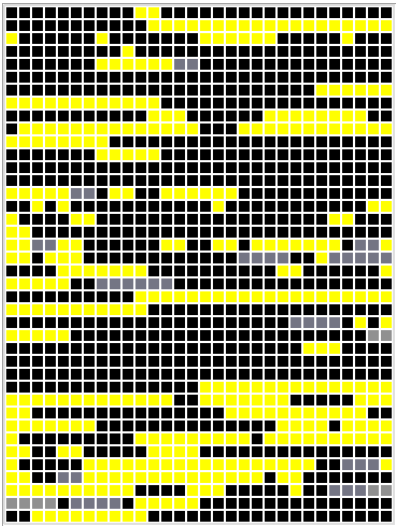
kräfte – Aufbau der Unterrichtsphasen, Unterrichtsorganisation, Umgang mit den Materialien, Zeitmanagement, sprachliches Handeln –, verschob sich dieses im Zuge des iterativen Auswertungsprozesses immer stärker in Richtung interaktionale und soziale Dimension des Unterrichts.

Die aufgezeichneten Nachbesprechungen ergänzten die Auswertungen und wurden induktiv und kategorienbildend vorgenommen. Jedoch muss der Versuch, mit Hilfe der Feedbackgespräche Reflexionsprozesse anzustoßen (*reflection on action*) mehr als kritisch gesehen werden: Zwar sind diese Reflexionsphasen als Teil des Lernprozesses auch in der Zielsprache durchaus sinnvoll, aber um introspektivische Daten detaillierter erheben zu können, sollten retrospektive Befragungen zwecks kognitiver Entlastung der Probanden zwingend in der Muttersprache stattfinden.

3.6 Ergebnisse

Es kann nicht überraschen, dass im Kontext unterschiedlicher Lernergruppen, Unterrichtssequenzen sowie Persönlichkeiten der studentischen Lehrenden die beobachteten Unterrichtsgeschehen z. T. stark variierten. Jedoch dominierten lehrergesteuerte Plenumsphasen, wovon die erste wiederum zusätzlich durch sehr hohe Sprechanteile des Lehrenden gekennzeichnet war.

Plenumsarbeit der gesamten Lehrprobe von SL1



Plenumsarbeit der Ergebnissicherung von SL1

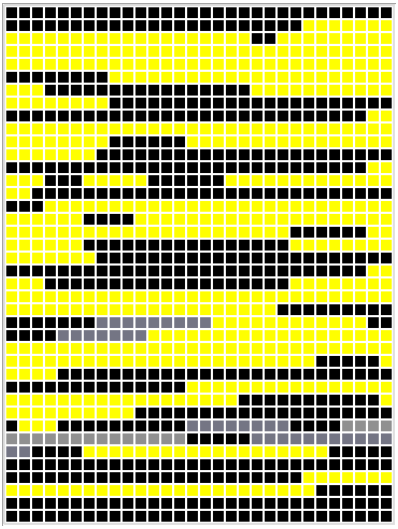


Abbildung 1: Dokumentenportraits des Simulationsunterrichts von SL1

Ein Dokumentenportrait stellt ein Instrument von MAXQDA dar, mit dem zuvor transkribierte und kodifizierte Sequenzen quantifiziert und visualisiert werden können. Aus der 40-minütigen Lehrprobe von SL1 bildet die linke Matrix in Abbildung 1 die *gesamte Plenum*sarbeit von ungefähr 30 Minuten ab (ohne Hörübung und Partnerarbeit). Die schwarzen Markierungen sind die Redebeiträge des Lehrenden und die gelben die der anderen Kursteilnehmer, wobei das Verhältnis nicht auf zeitlichen Anteilen beruht, sondern auf der Anzahl der transkribierten Zeichen. Deutlich ist zu erkennen, wie die Lehrkraft die Gespräche im Plenum dominiert, was von SL1 im Feedbackgespräch selbst wiederholt kritisch angemerkt wurde. Auf der rechten Seite befindet sich ein Ausschnitt aus der letzten Phase des Unterrichts: die siebenminütige Ergebnissicherung, in der die Studierenden paarweise ihre zuvor anhand einer zugeteilten Themenkarte erarbeiteten Vergleiche zwischen Deutschland und Japan nun in der Klasse vorstellten. Deutlich ist das ausgewogenere Verhältnis zwischen den einzelnen Sprechanteilen zu erkennen, sicherlich auch weil sich jeder Teilnehmende zu äußern hatte und der Anteil an unterrichtsorganisatorischen Ausführungen und didaktischen Fragen gering war. Dennoch dominierten auch dort die im Fremdsprachenunterricht üblichen IRF-Pattern (*initiation – response – feedback*), die früher oder später mit einem *explicit positive assessment* seitens der Lehrkraft enden und zum nächsten Beitrag(enden) überleiten. Dem Lehrenden, der die Antworten nicht im Voraus kennen konnte, gelang es durchaus geschickt, die Lernenden mit Bitten um Reparatur oder Erweiterung zu weiteren Redebeiträgen zu bewegen, doch – anders bei einem natürlichen Gesprächsverlauf zwischen *peers* – beschränkten sich die Studierenden meistens auf knappe Antworten und ergriffen an keiner Stelle die Initiative. Nur am Ende gab es eine Öffnung des IRF-Pattern, als ein Student ein unbekanntes Lebensmittel nannte, woraufhin eine kurze Diskussion innerhalb des Klassenverbandes entstand.

4. REFLEXION

Ausgangspunkt und Ziel meines explorativen Erkenntnisinteresses ist die Unterrichtspraxis. Um diese besser zu verstehen und weiterzuentwickeln, sind Verfahren wie Videographie, Transkribieren und Kodierungen zwar aufwendig, aber für das Verständnis von Lehr-/Lernprozessen unabdingbar. Eine wesentliche Konsequenz meiner Ergebnisse ist, zukünftig lieber kürzere, aber dafür mehrere Probeunterrichte durchführen zu lassen. Denn nur wenn Teilnehmende die Erfahrungen gemacht haben, „auf der anderen Seite des Pultes zu stehen“, können sie besser auch die Perspektive der Lehrkraft einnehmen, was Reflexionsprozesse erleichtert.

Auch wenn bei den Lehrproben die typischen IRF-Pattern sowie teilweise hohe Sprechanteile der Lehrenden überwogen, lassen sich aus der Perspektive eines alltäglichen Unterrichts ebenso positive Schlüsse ziehen: Die studierenden Lehrkräfte können längere Unterrichtsphasen – ohne mich als eigentlicher Lehrkraft – mehr oder weniger erfolgreich durchführen (Stichwort: Lernen durch Lehren) und weisen verschiedene Lehr- und Handlungskompetenzen auf. Allen gemein war das Bemühen, möglichst handlungs- und lernerorientierte Unterrichtssequenzen in der Zielsprache und mit wechselnden Sozialformen durchzuführen, relativ authentisch mit den anderen Lernenden zu kommunizieren und auf deren Beiträge inhaltlich und sinngemäß einzugehen.

Der reziproke Forschungsprozess hat meine Aufmerksamkeit auf die Gewinnung von Interaktionsdaten und – über den Didaktikkurs hinaus – auf meine alltägliche Unterrichtspraxis gelenkt. Diese gilt es ebenso zu überdenken und in Zukunft intensiver zu beforschen: Wie kann der Kreislauf der typischen IRF-Pattern in meinem eigenen Unterricht besonders mit kleinen Klassenverbänden und/oder in inhaltsorientierten Kursen durchbrochen, wie können grundsätzlich mehr Unterrichtsanteile und Lernprozesse an die Lernenden abgegeben werden?

LITERATUR

Ende, Karin / Grotjahn, Rüdiger / Kleppin, Karin / Mohr, Imke (2013): *DLL 6: Unterrichtsplanung und Curriculare Grundlagen*. Stuttgart: Klett.

Funk, Hermann / Kuhn, Christina / Skiba, Dirk / Spaniel-Weise, Dorothea / Wicke, Rainer E. (2014): *DLL 04: Aufgaben, Übungen, Interaktion*. Stuttgart: Klett.

Krumm, Hans-Jürgen / Jenkins-Krumm, Eva-Maria / Hölzel, Miriam (Hrsg.) (2010): *Diploma in Teaching German as a Foreign Language*. (4 Bände), Delhi: Goyal Publishers.

Ohta, Tatsuya (2013): Die Deutschlehrerausbildung an japanischen Universitäten: Über die Notwendigkeit einer Neuausrichtung. In: Lewandowska, Anna / Ballod, Matthias (Hrsg.): *Wissenstransfer durch Deutsch als Fremdsprache: Eine internationale Perspektive*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 161–176.

Schart, Michael / Ohta, Tatsuya (2018): Von den Lehrenden her denken – zur Konzeption von Fortbildungen am Beispiel eines Qualifizierungsangebots für Deutschlehrkräfte in Japan. In: *Info DaF – Informationen Deutsch als Fremdsprache,* Band 45, Heft 5, 672–694.

Ziebell, Barbara / Schmidjell, Annegret (2012): *Unterrichtsbeobachtung und kollegiale Beratung. Fernstudieneinheit 32*. Berlin: Langenscheidt.

Zur Verbesserung der Hörfertigkeit im Deutschunterricht auf B1-Niveau durch *Critical Thinking Skills*

Primardiana H Wijayati (Universitas Negeri Malang)
Dewi Kartika Ardiyani (Universitas Negeri Malang)
Lilis Afifah (Universitas Negeri Malang)

Abstract

Hören als rezeptive Fertigkeit soll durch verschiedene Unterrichtsmethoden vermittelt werden, damit der Unterricht interessant wird. Die Untersuchung hat das Ziel, die Hörfertigkeit der Studierenden auf B1-Niveau durch *Critical Thinking Skills* zu verbessern, indem die Studierenden verschiedene Hörtexte hören und verschiedene Testaufgaben erledigen. Außerdem ist es das Ziel dieser Untersuchung, zu beweisen, dass regelmäßige Hörübungen durch vielfältige Unterrichtsmethoden die Hörfertigkeit der Studierenden und die Unterrichtsqualität beeinflussen.

Um die Fragen der Untersuchung zu beantworten, wird die Aktionsforschung im Deutschunterricht auf B1-Niveau an der Staatlichen Universität Malang durchgeführt. Der Ansatz dieser Untersuchung gehört zur qualitativen Methode. Die qualitativen und quantitativen Daten wurden aus offenen Fragen, Fragebögen, Lehrskizzen, Observationsblättern, Interviews und den Noten der Studierenden erhoben. Diese Daten wurden durch Datenreduzierung, Erweiterung und Zusammenfassung analysiert. Aus der Untersuchung ergibt sich, dass die Hörfertigkeit der Studierenden durch regelmäßige Übungen mit verschiedenen Hörtexten in jedem *Zyklus* verbessert werden kann.

▶ Schlüsselwörter: *Critical Thinking Skills*, Deutschunterricht, Hörfertigkeit

A. Einführung

Die Deutschabteilung der Universitas Negeri Malang/staatlichen Universität Malang (UM) setzt den Standard, dass die Studierenden mindestens das Niveau B1 + gemäß dem Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen (GER) beherrschen müssen. In der Tat ist es nicht einfach, diesen Standard zu erreichen. Die Ergebnisse einer sprachlichen Zertifizierungsprüfung Zertifikat Deutsch-Indonesisch Studierende (ZiDS) zeigen, dass in den letzten drei Jahren die Tendenz zur Absolvierung der Studierendenprüfung insbesondere beim Hören rückläufig ist.

Die Forschungsergebnisse zeigen, dass die Studierenden Probleme beim Hören im Deutschunterricht haben. Die meisten Studierenden erklärten, dass mangelnder Wortschatz und die deutsche Grammatik Schwierigkeiten für das Verstehen von Hörtexten in der deutschen Sprache darstellen. Außerdem werden immer dieselben Unterrichtsmethoden im Unterricht gebraucht. Deshalb wird der Unterricht tendenziell monoton. In der Forschung existieren Hinweise darauf, dass es zu diesem Zeitpunkt tatsächlich zu einem Rückgang der studentischen Leistungen gekommen ist. Das Ergebnis der Interviews mit den Dozenten der Deutschabteilung an der Universität Malang zeigt, dass die Leistung mit geringer Motivation der Studierenden beim Lernen abnimmt.

Die oben genannten Gründe sollten natürlich nicht eintreten, vor allem an einer Universität, deren Absolventen darauf vorbereitet sind, Deutschlehrer zu werden. Wie bereits erwähnt, ist die Deutschabteilung der staatlichen Universität Malang bestrebt, Studierenden gute Kompetenzen in der deutschen Sprache zu vermitteln. Des Weiteren hat sich die Prüfung der B1-Zertifizierungsprüfung auf sprachlicher Ebene verändert. Das heißt, der Einsatz der Prüfung Zertifikat B1 durch die Regel des Goethe-Instituts verursacht ein anderes Problem, weil es mit dem vorherigen Nationalstandardtest anders ist.

Um die Aufgaben der B1-Prüfung, bzw. des Hör-Teils erfolgreich absolvieren zu können, müssen die Studierenden kritisch denken, weil Hörtexte aus verschiedenen Situationen vorkommen. Die Bedeutung des kritischen Denkens für die Studierenden liegt an dem Lernprozess. Der Unterricht sollte mit dem realen Leben (lebensbasiertes Lernen) in Verbindung gebracht werden, sodass sich erweist, dass der Unterricht einen Sitz im Leben hat.

B. KRITISCHES DENKEN ALS LERNANSATZ

Kritisches Denken oder c*ritical thinking* hat mehrere Bedeutungen. Beyer (1995: 8) argumentiert, dass kritisches Denken sich darauf bezieht, Meinungen aus logischen Gründen zu artikulieren. Darüber hinaus stellt Angelo (1995: 6) fest, dass kritisches Denken mit der Anwendung von rationalem Denken verbunden ist, durch Analyse und Synthese, durch das Lösen von Problemen, durch das Ziehen von Schlussfolgerungen und Auswerten von Daten. Basierend auf diesen Meinungen kann gesagt werden, dass kritisches Denken ein hohes Niveau des Denkens bei der Lösung von Problemen voraussetzt.

Beyer (1995: 12) schlägt wichtige Aspekte kritischer Denkprozesse vor: (1) Benehmen des offenen, respektiven bzw. sorgfältigen Denkens und Probleme aus verschiedenen Perspektiven zu sehen; (2) Fähigkeit zur Anwendung relevanter, faktenbasierter Kriterien basierend auf zuverlässigen Quellen und

Fakten; (3) Fähigkeit zu argumentieren und zu bewerten; (4) die Fähigkeit, logische Gründe zu liefern und mehrere Fragen zu verbinden; (5) die Fähigkeit, die Welt aus verschiedenen Perspektiven zu sehen; (6) Verfahren zur Anwendung von Kriterien wie Fragen stellen, Überlegungen anstellen und Annahmen identifizieren.

Oliver & Utermohlen (1995: 1) beweisen in einer Beobachtung, dass Studierende ihre Fähigkeit entwickeln müssen, kritisch zu denken, Probleme zu lösen und basierend auf den gesammelten Informationen angemessene Entscheidungen zu treffen. Um das kritische Denken zu implementieren, bieten Underwood & Wald (1995) folgende Strategien an: (1) Bewertungstechniken im Klassenraum durch Fragen stellen, (2) kollaborative Lernstrategien oder Lernen in Gruppen, (3) Fallstudien oder Diskussionen als eine Möglichkeit, zusammenzuarbeiten und Lösungen für Probleme zu finden, (4) Fragen und Antworten in der Gruppe. Die Fragen können in Gruppen anhand der gegebenen Materialien gestellt und dann im Unterricht diskutiert werden. Diese Strategien können von Lehrenden verwendet werden, um die Studierenden darin zu trainieren, kritisches Denken im Klassenzimmer anzuwenden, damit die Studierenden sowohl im Lernen als auch im Alltag daran gewohnt sind. Basierend auf erwähnten Strategien und Kriterien des kritischen Denkens kann man auch sehen, dass kritisches Denken bei allen Sprachfertigkeiten angewandt werden kann. In dieser Studie sprechen wir über kritisches Denken beim Hören.

C. INTEGRIERTE SPRACHFERTIGKEITEN

Für das Fremdsprachenlernen wird heute noch ein integrierter kommunikativer Ansatz verwendet. Der kommunikative Ansatz betont die Sinnhaftigkeit des Lernens, da Sprache als Kommunikationsmittel verstanden wird. Der integrative kommunikative Ansatz fußt auf der Annahme, dass Sprache sowohl intern (Phoneme, Wörter, Phrasen, Klausel und Sätze) als auch extern zusammenhängt. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen werden durch Sprachkomponenten geregelt. Sie stellen die Grundlage für das Verstehen und Verwenden einer Sprache dar, die man Grammatik nennt. Extern bezieht sich die Sprache auf die Kultur der Muttersprachler. In Bezug auf die Verwendung der Sprache gibt Portmann-Tselikas (2001) an, dass die Sprachfertigkeiten eine Manifestation des Sprachgebrauchs sind, der sinnvollen Kontext benötigt und im täglichen Leben verwendet werden kann.

Weiters fügt Portmann-Tselikas (2001) hinzu, dass es einige wichtige Aspekte bei der Integration in den Sprachfertigkeiten zu beachten gibt.

Einer davon ist die Koordination der gegebenen Übungen. Dies bedeutet, dass jede Fertigkeit nicht für sich alleine steht, sondern wie im natürlichen Sprachgebrauch mit anderen verknüpft ist. In Übereinstimmung mit Portmann-Tselikas stellt Roche (2008: 197) fest, dass Lesen und Hören rezeptive Kompetenzen sind, während Schreiben und Sprechen produktive Kompetenzen sind.

D. FORSCHUNGSDESIGN

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, wurde in dieser Studie ein Klassenaktionsforschungsdesign verwendet, das einige Aspekte des Lehrens und Lernens untersucht und reflektiert. Dazu gehört die Leistung der Dozenten, die Interaktion zwischen Dozenten und Studierenden sowie die Interaktion zwischen Studierenden und Studierenden. In der Aktionsforschung im Unterricht kann man qualitative bzw. quantitative Ansätze verwenden. Diese Studie verwendet einen qualitativen Ansatz, der durch quantitative Datenanalyse unterstützt wird. Die quantitative Datenanalyse wurde verwendet, um zu bestimmen, ob sich die Noten der Lernenden in jedem Zyklus sowie zwischen den Zyklen verbessern.

Das Objekt dieser Forschung sind Dozenten und Studierende der Deutschabteilung an der *Universitas Negeri Malang* im vierten Semester, die am Kurs ZiDS Vorbereitung des Semesters 2017/2018 teilgenommen haben. Die Auswahl der Forschungsobjekte beruht auf mehreren Gründen: Zum einen soll die Untersuchung zur Verbesserung der Qualität der Prozesse und der Lernergebnisse der Studierenden beim Deutschlernen auf B1-Niveau führen, sodass die Auswirkungen klar beobachtet werden können. Zum anderen haben die Autoren diesen Kurs unterrichtet.

Die verwendeten Instrumente in dieser Untersuchung waren Beobachtungsblätter, offene Leitfadeninterviews, geschlossene Fragebögen und Testfragen zur B1-Stufe. Die Beobachtungsinstrumente basierten auf den Lernkomponenten des Kurses „ZiDs-Vorbereitung“. Das Interview und die geschlossenen Fragebögen wurden benutzt, um die Wahrnehmung des Lernmodells durch die Studierenden in Erfahrung zu bringen und die Verbesserungen wurden zur Bestimmung der Qualität der Lernergebnisse verwendet. Das Testmodell der deutschen Sprache B1-Stufe ist ein Testmodell aus einer Sammlung von Prüfungsfragen des Goethe-Instituts. Testfragen wurden verwendet, um die Fähigkeiten der Studierenden vor dem ersten Test und nach dem abschließenden Test zu sehen.

E. FORSCHUNGSERGEBNIS

Zur Verbesserung der Fähigkeit des kritischen Denkens von Studierenden hinsichtlich der Sprachfertigkeit Hören wurden verschiedene Lernstrategien angewendet. Die angewendete Strategie war bei jeder Fertigkeit und jedem Fragentyp anders. Im Folgenden werden diese Strategien im jeweiligen Zyklus beschrieben.

Das Hören-Modul besteht aus 4 Teilen. In Teil 1 wurden fünf Monologtexte vorgespielt. Jeder hat zwei Fragen und wurde zweimal gespielt. Die erste Frageform ist richtig-falsch, während die zweite Frageform eine Mehrfachauswahl mit drei Auswahlmöglichkeiten ist. In Teil 1 mussten die Studierenden Informationen aus Ansagen oder Anweisungen von den gespielten Hörtexten verstehen. Bei Teil 2 handelt es sich um einen Monolog. Der Monolog wurde einmal gespielt. In Teil 2 und 3 mussten die Studierenden fünf Fragen mit drei Auswahlmöglichkeiten beantworten.

Als nächstes mussten die Studierenden in Teil 4 sieben *richtig-falsch*-Fragen beantworten. Ein Dialog wird hier einmal gespielt. Als Impuls für den Dialog wird die Ausgangssituation beschrieben, die die Studierenden lesen mussten, bevor sie an den Fragen arbeiteten. In der Diskussion erhielten die Studierenden ein Transkript, um die Antworten zu finden. Durch das Transkript können die Studierenden Wortschatz und Ausdrücke aus dem Hörtext identifizieren. Dadurch können die Studierenden auch ihre deutsche Wortschatzbeherrschung entwickeln, indem sie nach Synonymen und / oder Antonymen für Wörter suchen.

Der Unterricht wurde mit einer Reflexionsphase abgeschlossen. Die Studierenden äußerten ihre Meinung zum Lernprozess, die in einem Satz erläutert werden sollte. Das Ziel war, dass die Studierenden ihre Meinung zu den wichtigsten Dingen äußern können. Aufgrund des zweimal vorgespielten Dialogs wurden die Studierenden gebeten, die Stimmen der einzelnen Sprecher zu erkennen. Wie im Bild 5.8 gezeigt, enthält dieser Abschnitt Informationssätze aus dem Dialog, und die Studierenden mussten bestimmen, wer der „Besitzer" des Satzes ist.

Im zweiten Zyklus versuchten die Studierenden, das Thema des Textes anhand der Titel und Abbildungen zu finden. Dann lasen die Studierenden die Frageanweisung, unterstrichen wichtige Informationen und diskutierten unbekannte Wörter in der Gruppe. Die Höraktivitäten bestanden aus vier Fragen und dauerten 65 Minuten lang. Die Ergebnisse der Arbeit der Studierenden wurden in klassischer Weise gemeinsam besprochen und auch die Probleme der Studierenden wurden gemeinsam diskutiert. Durch die Diskussion der Ergebnisse wurden einige Probleme mit den Aufgaben zum Hören gefunden. Die gefundenen Probleme sind: (1) Wortschatzmangel beim Verstehen

von Fragen, (2) zu schnelles Sprechtempo, (3) Einschränkungen durch mangelndes Grammatikwissen, (4) einige Vokabeln waren bisher weder in Vorlesungen noch in Lehrbüchern gelernt worden und (5) mangelnde Hörpraxis außerhalb des Unterrichts.

Am Ende des Unterrichts befragt der Dozent die Studierenden über interessante Dinge aus dem Unterricht. Durch stille Diskussionen auf dem vorliegenden Manilapapier wurden Überlegungen angestellt. Alle Studierenden schrieben auf dem Papier: (1) was sie interessant finden (2) was sie nicht interessiert, (3) was ihre Schwierigkeiten sind und (4) andere Dinge, die sie vermitteln wollen. Alle Studierenden gingen von einem zum anderen Manilapapier. Sie brachten Stifte mit, um die Fragen zu beantworten, und sie durften auch die Antworten von Freunden kommentieren, aber sie durften nicht sprechen. Das Ziel dieser Überlegungen war es, den Studierenden die Möglichkeit zu geben, ihre Meinungen auszudrücken und schriftlich zu kommunizieren.

Der dritte Zyklus begann mit einer Frage-und-Antwort-Sitzung zwischen den Studierenden und Dozenten zu den Schwierigkeiten der Studierenden bei der Arbeit mit dem Modelltest B1-Zertifikat (*Zertifikat B1 Modelltest 2*. München: Hueber 2013). Aus den Ergebnissen der Diskussion ist bekannt, dass der Wortschatz und grammatische Strukturen die Hauptfaktoren der Schwierigkeiten der Studierenden sind. Daher konzentrierten sich die Lernaktivitäten im dritten Zyklus stärker auf die Suche nach Lösungen für die Probleme der Studierenden.

Um auf die Beschwerden der Studierenden über mangelnde Hörpraxis außerhalb des Klassenzimmers zu reagieren, gab der Dozent den Studierenden eine Audiodatei aus dem Hörtest, die von den Studierenden zu Hause abgespielt werden sollte. Der Dozent stellte zwei Arten von Hausaufgaben zur Verfügung. Zunächst mussten die Studierenden an den Hörübungen zu der gegebenen Audiodatei arbeiten und im nächsten Unterricht besprechen. Zweitens erhielten die Studierenden außer Audiodateien auch einen Antwortschlüssel einer Hörübung aus einem anderen Modelltest. Sie wurden aufgefordert, Gründe zu finden, warum die Antwort richtig oder falsch ist oder warum bestimmte Antworten als richtig gelten.

Die Studierenden durften zu Hause die Audiodatei so oft wie gewünscht abspielen, da der Dozent kein Limit vorgab. Diese Aktivität sollte nicht nur darauf abzielen, die Studierenden an die Stimmen der deutschsprachigen Muttersprachler, sowohl im Dialog als auch im Monolog, zu gewöhnen, sondern auch, um die kritische Haltung der Studierenden gegenüber den Problemen zu fördern und sie während der Unterrichtsdiskussionen zum Ausdruck zu bringen. Hier wurde auch deutlich, dass nicht alle Studierenden das Hören zu Hause üben wollten, obwohl die Audiodatei zur Verfügung stand. Das kann man während des Diskussionsprozesses sehen. Bestimmte Studierende

konnten die Ergebnisse ihrer Arbeit nicht zeigen. Andere Tipps, wie Unterstreichung der Schlüsselwörter und das Aktivieren des Vorwissens durch Lesen der dargestellten Situation vor den Übungen in Teil 2, Teil 3 und Teil 4, werden von den Studierenden noch gefordert.

Im dritten Zyklus konnten die Studierenden bestimmte Textarten erkennen, die sie schreiben mussten, als sie an Teil 1 und Teil 3 vom Modell Schreiben arbeiteten. In Teil 2 treten noch immer Missverständnisse auf. Wie im ersten Zyklus erläutert, wurden die Studierenden in diesem Teil dazu aufgefordert, ihre Meinung zu einem Thema auszudrücken. Einige Studierende verstanden es so, dass sie auf die Argumente einer Person in der Frage antworten sollten, nicht auf die großen Themen, die vor den Fragen stehen. Dieser Fehler wurde zu Beginn des Treffens diskutiert.

F. EINFLUSSFAKTOREN DES LERNENS

Die Datenerfassung zur Bestimmung der Faktoren, die das Lernen auf der Grundlage des kritischen Denkens beeinflussen, erfolgte durch verschiedene Techniken, nämlich Beobachtung, Fragebögen und Interviews. In einem geschlossenen Fragebogen wurden die Studierenden gebeten anzugeben, welche Teile der Modelltests des B1 Zertifikats als die einfachsten, moderaten und schwierigsten Fragen gelten. Das Ausfüllen dieses Fragebogens wurde am Ende des ersten Zyklus des Lernprozesses von 19 Studierenden durchgeführt. Die Informationen aus dem Fragebogen wurden als Ausgangsdaten verwendet, um die Lernstrategien im nächsten Zyklus zu bestimmen.

Basierend auf den Ergebnissen des Fragebogens wurde festgestellt, dass der höchste Schwierigkeitsgrad beim Hören in Teil 2 bei 47 % lag. Das bedeutet, dass die Studierenden Teil 2 mehr als einmal anhören mussten. Der niedrigste Schwierigkeitsgrad wurde von 4,8 % der Studierenden in Teil 1 erlebt. Das war, falsche Wörter zu hören und Schwierigkeiten bei der Ermittlung von Antworten und Vokabeln zu haben. In Teil 2 verloren die Studierenden die Konzentration, hatten Schwierigkeiten, die richtigen Antworten zu finden, verstanden die Informationen nicht und fanden, dass das Thema des Texts nicht vertraut war. In Teil 3 hatten die Studierenden Schwierigkeiten, den Sprecher zu identifizieren und konnten die Informationen nicht verstehen. Darüber hinaus gaben 38,1 % der Studierenden an, dass sie den Hörtext in Teil 3 mehr als einmal hören mussten. Während 19 % der Studierenden glaubten, dass sie die Konzentration nach Teil 1 verloren und Schwierigkeiten hatten, den Sprecher in Teil 4 zu identifizieren. Konzentrationsverlust wurde auch von 14,3 % der Studierenden in Teil 3 erlebt.

Das Ergebnis der Testnoten der Prüfung zum Zertifikat Deutsch zeigt in jedem Zyklus einen Anstieg. Die folgende Tabelle zeigt die Entwicklung der Noten im jeweiligen Zyklus.

	Anfangsnote	**1. Zyklus**	**2. Zyklus**	**3. Zyklus**
Hören	60	53	62	70

Die Durchschnittsnoten in der Tabelle zeigen, dass die meisten Studierenden die Mindestpunktzahl, die zum Bestehen der Zertifikat Deutsch Prüfung notwendig ist, im 3. Zyklus überschritten haben. Um die Prüfung zu bestehen, müssen die Studierenden für jede Sprachfertigkeit mindestens 60 Punkte erreichen.

G. SCHLUSSFOLGERUNG

Der Versuch zur Steigerung des kritischen Denkens der Studierenden beim Deutschlernen auf Stufe B1 im Hören wurde durch den Kurs ZiDs Vorbereitung unternommen. Es wurden drei Lernzyklen durchgeführt, um die Verbesserung der Hörfertigkeit der Studierenden in deutscher Sprache durch die Darstellung von Lernstrategien wie problemorientiertes Lernen, kooperatives Lernen und Forschung zu ermitteln. Durch diese Strategie werden die Studierenden aufgefordert, ihre Ideen gut auszudrücken, vor allem wenn die Prüfungszeit sehr knapp ist. Darüber hinaus können die Studierenden aus gemeinsamen Korrekturaktivitäten und der Präsentation der korrigierten Ergebnisse selbst evaluieren und von den Kommilitonen auch lernen. Außerdem können sie in dieser Übung Fehler erkennen bzw. korrigieren.

Um das kritische Denken durch den Einsatz problemorientierter Lernstrategien zu steigern, werden die Studierenden trainiert, auftretende Probleme zu identifizieren, gefundene Lösungen in Gruppen zu diskutieren und anschließend die erforderlichen Lösungen zu ermitteln. Durch die geführten Lernaktivitäten (in drei Zyklen) kann man sehen, dass die Lernergebnisse der Studierenden sich verbesserten.

Im Allgemeinen wird der Erfolg des Deutschlernens auf der Stufe B1 auf der Grundlage kritischen Denkens von zwei Faktoren beeinflusst, nämlich internen und externen Faktoren. Zu den internen Faktoren zählen das Verständnis der Studierenden für den Lerninhalt und ihre Fähigkeit, die gelernten Materialien anzuwenden. Von außen (äußere Faktoren) beeinflussen auch die Lernatmosphäre, die Stimmung der Studierenden und die Fähigkeiten der Kommilitonen den Lernerfolg.

LITERATURVERZEICHNIS

Angelo, T. A. (1995): Beginning the dialogue: Thoughts on promoting critical thinking: Classroom assessment for critical thinking. *Teaching of Psychology,* 22, 6–7.

Beyer, B. K. (1995): *Critical Thinking*. Bloomington, IN: Phi delta Kappa Educational Foundation.

Cooper, James L. (1995): Cooperative Learning and Critical Thinking. *Journal Teaching of Psychology,* volume 22 issue 1, 7–9.

Cottrell, Stella (2005): *Critical Thinking Skill: Developing Effective Analysis and Argument.* Hempshire & New York: Palgrave Macmillan.

Oliver, H. & Utermohlen, R. (1995): *An innovative teaching strategy: Using critical thinking to give students a guide to the future.* https://eric.ed.gov/?id=ED389702

Portmann-Tselikas, P. R. (2001): *Fremdsprache Deutsch. Kombinierte Fertigkeiten*, Heft 24. Stuttgart: Klett International/Edition Deutsch.

Roche, J. (2008): *Fremdsprachenerwerb Fremdsprachen Didaktik.* Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.

Underwood, M. K. & Wald, R. L. (1995): Conference style learning: A method for fostering critical thinking with heart. *Teaching Psychology,* 22 (1) 17–21.

Zertifikat B1 Modelltest 2. (2013) München: Hueber Verlag. http://www.hueber.de/sixcms/media.php/36/Zertifikat_B1_Modelltest%202_Hueber.pdf

9 783862 053315

ISBN 978-3-86205-331-5