

**MACHT DER SPRACHE IN DER DEUTSCHEN KULTUR UND
LITERATUR OSTMITTEL- UND SÜDOSTEUROPAS
TENDENZEN – VERFLECHTUNGEN – WECHSELWIRKUNGEN**

Klausenburger Beiträge zur Germanistik
Schriftenreihe des Departments für deutsche Sprache und Literatur der
Babeş-Bolyai-Universität Cluj-Napoca/Klausenburg/Kolozsvár

Bd. 11

vereint mit der Zeitschrift *Germanistik im Europäischen Kontext*
Reihenherausgeber/in: András F. Balogh, Daniela-Elena Vladu
Wissenschaftlicher Beirat: Cora Dietl, Rudolf Gräf, Kirsten Möller,
Kerstin Schoor und Rudolf Windisch

**MACHT DER SPRACHE IN DER DEUTSCHEN KULTUR UND
LITERATUR OSTMITTEL- UND SÜDOSTEUROPAS**

TENDENZEN – VERFLECHTUNGEN – WECHSELWIRKUNGEN

Herausgegeben von

EMILIA CODARCEA

MANUELA DRESSEL

THOMAS SCHNEIDER

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca/Klausenburg/Kolozsvár, 2022

Editură acreditată CNCS (B)

Copertă: Roxana Ardelean

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Macht der Sprache in der deutschen Kultur und Literatur Ostmittel- und Südosteuropas: Tendenzen - Verflechtungen - Wechselwirkungen / Herausgegeben von Emilia Codarcea, Thomas Schneider; unter Mitarbeit von Manuela Dressel. - Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2022

Conține bibliografie

ISBN 978-606-17-2111-5

I. Codarcea, Emilia (ed.)

II. Schneider, Thomas (ed.)

III. Dressel, Manuela (colab.)

811.112.2

INHALT

VORWORT	7
EMILIA CODARCEA Gendersprache und politische Korrektheit aus soziolinguistischer Perspektive. Bemerkungen zum Sprachwandel im Deutschen und Rumänischen	11
ALI OSMAN ÖZTÜRK / DERYA CANBOLAT Reflexionen über Bildungs- und Sprachprobleme in den türkischen Gastarbeiterliedern in Deutschland	37
BÉATRICE-KRISTINE NICORIUC Räumliche Metaphern der Zeit und der Gefühle im Roman <i>Atemschaukel</i> von Herta Müller	63
D. DORIS COȚA Sprache und Heimat in den Texten von Iris Wolff. Zu den Romanen <i>Leuchtende Schatten</i> und <i>Die Unschärfe der Welt</i>	83
JÚLIA JAKAB Tibor Dérys Experiment mit dem deutschen Expressionismus in seinem Kurzroman <i>A kéthangú kiáltás (Der zweistimmige Schrei)</i>	99
DANIELA VLADU / OANA CICUR Lexikalische Stolpersteine in deutschen poetischen Übertragungen am Beispiel von Lucian Blaga	107
ANITA ANDREA SZÉLL Die Rolle der Intertextualität und des Crosswritings im Fremdsprachenunterricht. Shaun Micallef: <i>Tales from a Tall Forest</i>	125

GESPRÄCHE

ANDRÁS F. BALOGH / BENJÁMIN VÉKÁS

Nähe und Ferne verbinden. Joachim Wittstock im Gespräch mit András F. Balogh und Benjámín Vékás 151

LAURA LAZA

Wie lernt man das Lügen? Gespräch mit der Autorin Ilinca Florian 165

REKA JAKABHAZI

Dazwischensein: Gespräch mit dem Autor und Dramatiker Thomas Perle 173

REZENSIONEN

THOMAS SCHNEIDER

Smyčka, Václav: *Das Gedächtnis der Vertreibung*. Interkulturelle Perspektiven auf deutsche und tschechische Gegenwartsliteratur und Erinnerungskulturen 183

THOMAS SCHNEIDER

Hrdličková, Jana: *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* 193

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF

Samson, Horst: *Das Meer im Rausch*. Gedichte und Bilder 199

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF

Samson, Horst: *In der Sprache brennt noch Licht*. Gedichte 209

NACHRUF

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF

„Gewissen und Erinnerung“. Hans Bergel – Dichter und Chronist eines Jahrhunderts 217

AUTORINNEN UND AUTOREN DES BANDES 223

KLAUSENBURGER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK 227

VORWORT

Der vorliegende Band XI der *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* präsentiert die Ergebnisse der Konferenz zu dem Thema *Macht der Sprache in der deutschen Kultur und Literatur Ostmittel- und Südosteuropas. Tendenzen, Verflechtungen, Wechselwirkungen*, die am Department für deutsche Sprache und Literatur der Klausenburger Germanistik am 13. Juli 2022 online stattfand. Ergänzt werden die Texte, die unmittelbar aus den Konferenzbeiträgen hervorgegangen sind, um Gespräche und Rezensionen, die sich im Umkreis der Thematik bewegen. Das Thema *Macht der Sprache* wurde dabei von Anfang an als ein umfassendes verstanden. Menschliche Sprache kann in Kontexten kommunikativen Handelns sowohl Mittel einer vernunftgeleiteten Verständigung als auch Mittel einer interessegeleiteten Durchsetzung von Machtpositionen sein – eine Ambivalenz, die nicht nur das unmittelbar politische Feld betrifft, sondern jede Form von Kommunikation durchzieht. Kein Bereich von Interaktion ist a priori frei von Machtrelationen, die sich nicht nur in der Sprache niederschlagen, sondern Sprache als Mittel ihrer Inszenierung und Realisierung nutzen. Gerade das 20. und 21. Jahrhundert, auf die sich die Beiträge mit ihren Themen zeitlich beziehen, kennen Phänomene der exzessiven Entfaltung sprachlicher Macht in allen gesellschaftlichen Bereichen und politischen wie kulturellen Zusammenhängen, von der alltäglichen und allgegenwärtigen Sprache der Ausgrenzung bis zur tödlichen Machtsprache von Diktaturen. Auch wenn das Problem der Macht der Sprache nicht in allen Beiträgen immer unmittelbar und ausdrücklich Thema ist, bestimmt es die Analysen auch dort, wo es vordergründig um eher rein kulturelle und machterferne Zusammenhänge zu gehen scheint. Mit der thematischen Fokussierung liegt der räumliche Fokus fast aller Beiträge auf der *deutschen Kultur und Literatur Ostmittel- und Südosteuropas*, und dies in der multi- und interkulturellen Perspektive von *Tendenzen, Verflechtungen* und *Wechselwirkungen*, wie sie die europäischen und globalen Räume heute entscheidend prägen. Aus dem solchermaßen weit gefassten Ansatz ergab sich eine Vielzahl möglicher

Einzelperspektiven, zu deren Herausarbeitung in diesem Band sämtliche Disziplinen einer im weitesten Sinne kulturwissenschaftlich verstandenen Germanistik – von der Linguistik über die Literaturwissenschaft bis hin zu Translatologie und Didaktik – beitragen.

In *soziolinguistischer Perspektive* wirft Codarcea in ihrem Beitrag *Gendersprache und politische Korrektheit* Fragen der gleichberechtigten sprachlichen Repräsentation von Frauen und Männern auf und bezieht in das ohnehin schon komplexe Themenfeld vergleichend auch den *Sprachwandel im Deutschen und Rumänischen* mit ein. An diese nicht nur deskriptive, sondern sprach- und gesellschaftskritische Anwendung des linguistischen Instrumentariums schließen Öztürk und Canbolat mit material- und detailreichen *Reflexionen über Bildungs- und Sprachprobleme in den türkischen Gastarbeiterliedern in Deutschland* an. Die beide Forschungsansätze leitende Frage nach dem Zusammenhang von sprachlicher Repräsentation und gesellschaftlicher Teilhabe: die Frage nach sprachlicher (Selbst-)Ermächtigung, durchzieht auch die literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu zwei Autorinnen und einem Autor des 20. Jahrhunderts. Während Nicoriuc *Räumliche Metaphern der Zeit und der Gefühle im Roman Atemschaukel von Herta Müller* als Versuch des Anschreibens gegen Sprachregelungen totalitärer Regime herausarbeitet und mit der Thematisierung einer Aufhebung linearer Zeit unter dem Diktat von Macht einen ausdrücklichen Bezug zu aktuellsten politischen Erscheinungen herstellt, rekonstruiert Coța den kritischen Diskurs von *Sprache und Heimat in den Texten von Iris Wolff* und vermag an den siebenbürgisch-sächsischen und banatschwäbischen Familiengeschichten in den Romanen *Leuchtende Schatten* und *Die Unschärfe der Welt* zu zeigen, dass der Begriff der Heimat vielfach besetzbar ist und gerade durch Literatur aus einem politisch-restriktiven Verständnis befreit werden kann. In welche Extreme der Wunsch nach sprachlichem Ausdruck als oft letzte Form von Anti-Macht gegen die Unmenschlichkeit repressiver und agonaler politischer Systeme getrieben werden kann, demonstriert Jakab in ihrem konzentrierten Text zu *Tibor Dérys Experiment mit dem deutschen Expressionismus in seinem Kurzroman A kéthangú kiáltás* (Der zweistimmige Schrei), der zugleich eine bisher zu wenig beachtete interkulturelle Dimension literarischen Austauschs zwischen Ungarn und Deutschland beleuchtet. Weniger direkt, aber nicht weniger dringlich und subtil, wird die Frage nach der Macht von Sprache in dem translatologischen Beitrag von Vladu und Cicur zu *Lexikalischen Stolpersteinen in deutschen poetischen Übertragungen am Beispiel von Lucian Blaga* verhandelt, geht es doch noch am kleinsten sprachlichen Detail um die große interkulturelle

Herausforderung einer nicht reduktiven sprachlichen Übertragung kulturspezifischer Gehalte. An der *Rolle der Intertextualität und des Crosswritings im Fremdsprachenunterricht* in den *Tales from a Tall Forest* des australischen Autors Shaun Micallef arbeitet schließlich Széll präzise eine intertextuelle Dialektik von Fremdem und Eigenem heraus, um auf dieser Basis einen didaktischen Weg interkultureller Verständigung zu skizzieren.

Von der Absicht einer Überwindung machtbesetzter und machtbewehrter sprachlicher Verhältnisse sind auch die Gespräche getragen, die Balogh und Vékás mit Joachim Wittstock, Laza mit Ilinca Florian und Jakabhazi mit Thomas Perle geführt haben. Unter den Titeln *Nähe und Ferne verbinden*, *Wie lernt man das Lügen?* und *Dazwischensein* werden jeweils Schreib- und Verhaltensweisen diskutiert, die die irritierenden Ambivalenzen der Gegenwart, anstatt sie gewaltsam aufheben zu wollen, anerkennen, um ihr Potential in einer Art odysseischer List interkulturell produktiv zu machen; die scheinbare Uneindeutigkeit erweist sich dabei jeweils als Öffnung humaner Perspektiven.

Die Rezensionen von Schneider beziehen sich mit Václav Smyčkas *Gedächtnis der Vertreibung. Interkulturelle Perspektiven auf deutsche und tschechische Gegenwartsliteratur und Erinnerungskulturen* und Jana Hrdličková's *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* auf Versuche, zwei zentrale Herrschaftsdiskurse und ihre Folgen im Europa des 20. Jahrhunderts literarisch angemessen darzustellen, kritisch zu durchdringen und zu überwinden, bevor die Rezensionen von Windisch-Middendorf zu den Gedichtbänden *Das Meer im Rausch* und *In der Sprache brennt noch Licht* von Horst Samson und ihr Nachruf auf Hans Bergel mit der Erinnerung an dessen Perspektive auf ein „Saeculum der Persionen“ in die Region Siebenbürgens zurückkehren.

An dieser Stelle sei allen, die zum Gelingen der Konferenz und zum Entstehen des Bandes beigetragen haben, herzlich gedankt: an erster Stelle den Autorinnen und Autoren, aber auch all jenen, die auf andere Weise an der Produktion beteiligt waren.

Die Herausgeber/innen

EMILIA CODARCEA
(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

GENDERSPRACHE UND POLITISCHE KORREKTHEIT AUS
SOZIOLINGUISTISCHER PERSPEKTIVE
BEMERKUNGEN ZUM SPRACHWANDEL IM DEUTSCHEN UND
RUMÄNISCHEN

Abstract: The evolution of language in international communication has brought different aspects of language dynamics to the heart of linguistic discussions and brought to the front problematic aspects of communication that can generate misunderstandings or even language barriers. Gender language and gender-specific communication styles have been the focus of intense linguistic debates over the years, intensified by the demands of the women's movements in the 1960s and the proposals taken by the feminist community of linguists to ensure successful communication. This paper examines the differences and characteristics of gendered language use and problematizes the aspects that can lead to communication problems or can be considered sexist and discriminatory. Especially with regard to political correctness and linguistic inclusion as a sign of integration, measures and proposals have been made in (socio)linguistics to change the language system. Interesting to observe and compare are also the gender-specific linguistic structures, the female and male communication style in German and Romanian. Last but not least, the critical question is addressed whether language change actually clarifies or enables linguistic discrimination and sexism in language or whether language variation and linguistic equality are also subject to non-linguistic factors such as social and political development.

Keywords: gender language, sexism, language evolution, gender-specific and gender-equitable language use, feminism, political correctness

1. EINLEITENDE BEMERKUNGEN

Die Entwicklung der Sprache und die internationale Kommunikation haben unterschiedliche Aspekte der Sprachdynamik ins Zentrum linguistischer Diskussionen gerückt und problematische Aspekte der Verständigung hervorgehoben, die zu Kommunikationsstörungen oder sogar Sprachbarrieren führen können. Darunter bilden die Gendersprache und der geschlechtsspezifische Kommunikationsstil einen Schwerpunkt intensiver linguistischer Auseinandersetzungen, die im Laufe der Zeit, verstärkt durch die Forderungen der Frauenbewegung der 1960er Jahre und die von der feministischen Linguistik vorgeschlagenen Maßnahmen, nach Lösungsvorschlägen zur erfolgreichen Kommunikation suchen. Vorliegende Arbeit untersucht die Unterschiede und Merkmale des geschlechtsspezifischen Sprachgebrauchs im Deutschen und Rumänischen und problematisiert die Aspekte, die zu Kommunikationsstörungen führen bzw. als sexistisch und diskriminierend betrachtet werden können. Insbesondere hinsichtlich der politischen Korrektheit und der sprachlichen Inklusion als Zeichen der Integration wurden in der (Sozio-)Linguistik Maßnahmen getroffen und Vorschläge zur Änderung des Sprachsystems gemacht, z.B. bei Personenbezeichnungen, im generischen Maskulinum, in Anreden, öffentlichen Reden und Schriften. Interessant zu beobachten und zu vergleichen sind auch die geschlechtsspezifischen sprachlichen Strukturen, der weibliche und männliche Kommunikationsstil im Deutschen und Rumänischen. Nicht zuletzt wird auf die kritische Frage eingegangen, ob der Sprachwandel tatsächlich die sprachliche Diskriminierung und den Sexismus in der Sprache verdeutlicht bzw. ermöglicht oder ob Sprachvariation und sprachliche Gleichberechtigung auch durch nichtsprachliche Faktoren wie z.B. die gesellschaftliche und politische Entwicklung bedingt sind.

2. ENTWICKLUNG DER SPRACHBARRIERENFORSCHUNG UND DER FEMINISTISCHEN LINGUISTIK

Die Soziolinguistik ist eine Teildisziplin der Linguistik, die sich in den 1960er Jahren als Folge der intensivierten Analysen sprachbedingter sozialer Konflikte entwickelt und Strategien zur Erhebung solcher Konflikte gefordert hat (Sprachbarrierenforschung). „Die Soziolinguistik beschreibt und erklärt die sprachliche Kommunikation in der Gegensätzlichkeit bzw. Komplementarität (als ‚voneinander abhängige, untrennbare Beziehung‘) von Identität, Differenz und

gegebenenfalls Konflikt.“¹ Im Zentrum soziolinguistischer Untersuchungen stehen die sprachliche Variation, Differenziertheit und Heterogenität der Sprache, d.h. die Gesellschaftlichkeit der Sprache, die sozialen Eigenschaften der Sprecher bzw. die sozialen Bedingungen, unter denen die Kommunikation stattfindet, kurz das Verhältnis von Sprache und Gesellschaft bzw. sozialer Zugehörigkeit der Sprechergruppen. Die Sprache verschiedener sozialer Gruppen wird als Soziolekt definiert, wobei die Soziolekte als „gesellschaftliche Sprachvarietäten“ in der Soziolinguistik voneinander abgegrenzt und in ihren wechselseitigen Beziehungen beschrieben werden.² Die soziolinguistischen Auseinandersetzungen mit den Ursachen und Formen der Sprachbarrieren, Sprachkonflikte und des Sexismus in der Sprache weisen auf die Interdisziplinarität dieser problematischen Aspekte des Sprachgebrauchs hin, und zwar aus den Perspektiven von Linguistik, Psychologie, Soziologie, Pädagogik, Kultur- und Kommunikationswissenschaften.

Unter sexistischem Sprachgebrauch wird die sprachliche und soziale Diskriminierung von Frauen durch Sprache verstanden; folglich wurde gefordert, dass Frauen stärker wahrgenommen, beachtet, genauer identifiziert, explizit genannt und wirklich gemeint werden. In Deutschland haben Linguistinnen wie Guethenrodt, Pusch und Trömel-Plötz von einem sexistischen Sprachgebrauch gesprochen und mehr Gleichberechtigung im sprachlichen Handeln gefordert, da die Männersprache weitgehend als Standard und als Norm für Männer und Frauen empfunden wird, was in vielen gesellschaftlichen Interaktionen für Frauen diskriminierend sein kann.

Sprache ist sexistisch, wenn sie Frauen und ihre Leistungen ignoriert, wenn sie Frauen nur in Abhängigkeit von und Unterordnung zu Männern beschreibt, wenn sie Frauen nur in stereotypen Rollen zeigt und ihnen so über das Stereotyp hinausgehende Interessen und Fähigkeiten abspricht, und wenn sie Frauen durch herablassende Sprache demütigt und lächerlich macht.³

Die feministische Linguistik hat sich somit infolge der Frauenbewegungen in den USA und des Feminismus in den 1960er bis 1970er Jahren entwickelt und die linguistischen Aspekte des unterschiedlichen Sprachverhaltens von Männern und

¹ VEITH, Werner H.: *Soziolinguistik*. Ein Arbeitsbuch. 2. Auflage. Tübingen: Narr 2005, S. 43.

² Vgl. die übersichtliche Klassifikation von LÖFFLER, Heinrich: *Germanistische Soziolinguistik*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 79 u. 115.

³ GUETHENRODT, Ingrid; HELLINGER, Marlis; PUSCH, Luise F. et al.: *Richtlinien zur Vermeidung sexistischen Sprachgebrauchs*. In: *Linguistische Berichte* 69/1980. Hamburg: Buske 1980, S. 15.

Frauen hervorgehoben, die sprachliche Gleichstellung der Frauen in der Rechts- und Verwaltungssprache analysiert, Änderungen im Schul- und Schulbuchbereich sowie die Einführung von Maßnahmen zur sprachlichen Gleichberechtigung der Frauen und Männer gefordert; manche davon haben sich erfolgreich durchgesetzt und wurden in Grammatiken und Wörterbücher aufgenommen, andere galten als übertrieben und eher als ein Störfaktor in der Kommunikation. Die Definition der feministischen Linguistik im *Linguistischen Wörterbuch* von Lewandowski lautet:

Die Untersuchung von Sprachsystem und Sprachgebrauch unter dem Aspekt der Geschlechterpolarität, der sprachlichen Gleichstellung der Frau im Sprachsystem (Genus und Geschlecht in der Morphologie, Syntax und Semantik verschiedener Sprachen), des Zusammenhangs von Sprache und Geschlecht (u.a. Höflichkeitsstrategien zwischen Männern und Frauen), sowie des Gesprächsverhaltens von Frauen.⁴

Das geschlechtsspezifische Sprachverhalten in kommunikativen Situationen wird in der Literatur auch als Soziolekt, Sexlekt, Frauensprache – Männerprache, später auch als Gendersprache bezeichnet. Die linguistischen Debatten zum geschlechtsspezifischen oder sexistischen Sprachgebrauch und zur sprachlichen Gleichstellung von Frauen und Männern gaben Anlass zu heftigen Diskussionen mit Pro- und Contra-Argumenten zur Benutzung der Begriffe Frauensprache – Männerprache, Betrachtung der deutschen Sprache als prädominant männliches Sprachsystem, Infragestellung der sprachlichen Diskriminierung von Frauen und genaueren Erklärung der Kategorien Genus-Sexus-Sprache, z.B.:

Genus und Sexus müssen streng auseinandergehalten werden. Nur so kann auch ihr Verhältnis zueinander genau bestimmt werden. Bei dem Gebrauch des Maskulinums im Deutschen und in anderen Sprachen handelt es sich erstens nicht um den realen Gegensatz Mann – Frau, ja nicht einmal um den Gegensatz männlich – weiblich, sondern um den grammatischen Gegensatz Maskulinum – Femininum, der auch für Bezeichnungen von Sachen, für Adjektive, Pronomina, Partizipien (und so weiter) gilt.⁵

Laut Stefanowitsch ist in der Genus-Sexus-Debatte (grammatisches Geschlecht vs. natürliches Geschlecht) „wissenschaftlicher Konsens“ und „keine feministische Randposition“, dass sich das Genusystem des Deutschen „bei

⁴ LEWANDOWSKI, Theodor: *Linguistisches Wörterbuch*. 3 Bände. 6. Auflage. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer 1994, S. 304.

⁵ ULRICH, Miorița: „Neutrale“ Männer – „markierte“ Frauen. Feminismus und Sprachwissenschaft. In: SIEBURG, Heinz (Hg.): *Sprache – Genus/Sexus*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997, S. 321.

Personenbezeichnungen systematisch auf den Sexus der bezeichneten Person bezieht“; ggf. kann sogar die missverständliche Terminologie diese Debatte auslösen.⁶ „Gendern kann als Konsequenz der Vermengung des Merkmals Genus mit dem Merkmal Sexus angesehen werden.“⁷

3. SPRACHLICHE MERKMALE UND KOMMUNIKATIONSSTILE VON FRAUEN UND MÄNNERN

Im Zusammenhang mit dem Thema Frauensprache – Männersprache wird oft von Kontrolle und Dominanz der Männer (und männlicher Sprachformen), Sexismus und Diskriminierung in Sprache und Gesellschaft gesprochen. Die sprachlichen Merkmale und Kommunikationsstile von Frauen und Männern werden unter drei Hauptaspekten beschrieben und erklärt: Gewalt durch Sprache, sprachliche Normen in kommunikativen Situationen, verbale Strategien und geschlechtsspezifische Sprachvarianten.

Der Begriff *Gewalt durch Sprache* hat mehrere Bedeutungen und ist somit differenzierungsbedürftig, z.B. personale Gewalt (Männer lassen Frauen nicht ausreden, bestimmen die Gesprächsthemen), psychische Gewalt (Männer definieren und fixieren Frauen sprachlich), subtile Gewalt (geschlechtsspezifische Enkulturation, nicht bewusst eingesetzt, erst in der Interpretation sichtbar) und strukturelle Gewalt (Eigenschaften des deutschen Sprachsystems, z.B. das generische Maskulinum, motivierte Personenbezeichnungen oder grammatische Kongruenzregeln).

Sprachliche Normen in Kommunikationssituationen werden meist unbewusst von den Sprechern verwendet, sind in Wortbildungs- und Kongruenzregeln kodifiziert und können Sprachnormkonflikte generieren; sie sind in vier Normtypen unterdifferenziert: grammatische Normen (Richtigkeit der Sprache), pragmatische Normen (kommunikative Anpassung der Sprachproduktion), Normen für die Äußerungsqualität (stilistische Wertung) und Normen für die

⁶ STEFANOWITSCH, Anatol: *Genderkampf: Wo die Kritiker der geschlechtergerechten Sprache sich täuschen*. In: BAUMANN, Antje; MEINUNGER, André (Hgg.): *Die Teufelin steckt im Detail: Zur Debatte um Gender und Sprache*. Berlin: Kadmos 2017, S. 123.

⁷ TRUTKOWSKI, Ewa: *Vom Gendern zu politischen Rändern*. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht spricht vieles gegen geschlechtergerechte Formen. Nüchterne Hinweise könnten die Debatte versachlichen. In: NZZ.de 22.07.2020. Online verfügbar: <https://www.nzz.ch/feuilleton/gendergerechte-sprache-die-diskussion-ist-politisch-vergiftet-ld.1567211>.

sprachbegleitenden und nichtsprachlichen Komponenten der Rede. Sprachliche Normen sind Teil der sozialen Normen, sichern die interpersonale Verständigung und regeln den oft routinemäßigen Ablauf der Kommunikationshandlungen.

Schließlich eignen sich die *verbalen Strategien* und *geschlechtsspezifischen Sprachvarianten* für die sprachliche Gleichstellung von Frauen und Männern, Vermeidung des Sexismus durch Sprache, für die Bewusstmachung der geschlechtsspezifischen sprachlichen Merkmale und Kommunikationsstile und für die Verwendung einer gendersensiblen Sprache. Solche Strategien zum Mitgemeint- und Eingeschlossensein von Frauen und Männern sind z.B. die Verwendung des generischen Maskulinums als geschlechtsumfassende Form, die Einführung von Komposita auf -frau, von motivierten Bezeichnungen auf -in und femininen Formen für Personen- und Berufsbezeichnungen oder das Geschlechtersplitting mit Großschreibung von I in Stellenanzeigen. Die neueren Tendenzen in der Sprachentwicklung unterstützen die Einführung sprachlicher geschlechtsneutraler Bezeichnungen, die auch Personen, die sich nicht als weiblich oder männlich identifizieren, einschließen. Das generische Maskulinum kann bei der Gleichstellung von Männern und Frauen in der Rechts- und Verwaltungssprache problematisch sein, weshalb die Beidnennung der femininen und maskulinen Form als Lösungsvorschlag zur expliziten Personenreferenz und Vermeidung von Missverständnissen gilt. Die Forderung der feministischen Linguistik zur Feminisierung der Kongruenzregeln oder zur Schaffung femininer Formen der Indefinitpronomina gilt als extrem und wurde abgelehnt, weil dadurch die Kommunikation eher gestört als erleichtert würde.

Die Kommunikation von Frauen und Männern ist charakterisiert durch spezifische Merkmale und Stile, die (sozio-)linguistisch als typisch weiblich/männlich zusammengefasst werden können. Als *weibliche Kommunikationsmerkmale* gelten: Frauen haben einen anderen Wortschatz als Männer, sie benutzen keine oder andere Vulgärausdrücke (Derbheiten, Flüche, Schimpfwörter), verwenden stattdessen aber mehr Höflichkeitsfloskeln und Abschwächungsformen (unnötiger Gebrauch des Konjunktivs, z.B. ‚Ich würde sagen‘; von Partikeln, z.B. ‚bisschen‘, ‚eigentlich‘, ‚vielleicht‘; Entschuldigungen; Aussagen in Frageform, z.B. ‚Das ist doch wahr, oder?‘), Euphemismen und Diminutivformen (z.B. ‚Kleidchen‘, ‚Kettchen‘, ‚Täschchen‘). Auf Interaktionsebene sprechen Frauen persönlicher untereinander, weil sie vertrauter mit den Themen ihrer Gesprächspartnerinnen sind und besser zuhören können – ihr Gesprächsstil wird allgemein als humaner eingestuft als der von Männern, insbesondere, da Frauen

ihre persönlichen Erfahrungen miteinbeziehen und somit zum kommunikativen Austausch einladen (oft durch Frage-Formen). Die Ich-Formulierungen werden oft als Unsicherheit oder Schwäche empfunden (z.B. ‚Ich denke / Ich glaube / Ich meine‘, im Vergleich zu den Man-/Wir-Formeln bei Männern); auch handeln Frauen meist nach dem Motto ‚Eigenlob stinkt‘ und werten sich selbst ab durch Witze auf eigene Kosten. Auf Beziehungsebene handelt es sich bei Frauen mehr um Anpassung, gleichberechtigte Kommunikation, Bestätigung der Persönlichkeit und Konsens. In der Schulzeit sprechen Mädchen mehr über persönliche Wünsche und Bedürfnisse, sie werden auf Ordnung und Fleiß hingewiesen und zu Kooperation und aktivem Zuhören erzogen.

Merkmale des *männlichen Kommunikationsstils* sind: Männer signalisieren Anfang und Ende von Gesprächen, verwenden Man- oder Wir-Formeln für einen sachlichen, objektiven Charakter ihrer Aussagen, geprägt durch Fakten und empirische Untersuchungen, trennen strikt zwischen ihrer privaten Welt und der Berufswelt und haben ein distanzierteres Sprachverhalten. Auf Informationsebene machen sie mehr urteilende, analytische Äußerungen (Information vs. Interaktion), kämpfen um Machtpositionen (Konkurrenzkampf), benutzen mehr Schimpfwörter und Kraftausdrücke, Sexismen, Klischees und Bezeichnungen mit negativen Konnotationen und Assoziationen für Frauen, sie haben eine direktere Sprache auf Sachebene. Im Schulalter sprechen Jungen mehr über Sport, benutzen mehr Imperativformen, werden zu Konkurrenzdenken erzogen und für gefundene Lösungen gelobt.

In älteren Schulbüchern wurden weibliche Personen stark eingeschränkt dargestellt, die Männer dominierten (haben Geld, üben Macht aus) und bestimmten, was getan werden sollte; z.B. in Mathematikbüchern war das Leben der Jungen viel interessanter und vielseitiger als das der Mädchen dargestellt und wurden von Lehrer/innen mehr gelobt, während Schülerinnen weniger beachtet und gelobt wurden, ersteres auch wegen der Tatsache, dass sie den Unterricht weniger stören als Jungen. Folglich wurden Maßnahmen und Regelungen zur Veränderung des Rollen- und Sprachbewusstseins im schulischen Bereich gefordert, die realitätsentsprechende Identifikationsangebote für Mädchen und Jungen im Hinblick auf ein realistisches Rollenbild enthalten.

Oppermann/Weber⁸ fassen die Hauptunterschiede der Kommunikation von Mann und Frau folgendermaßen zusammen: 1. Die Kommunikation

⁸ Vgl. OPPERMANN, Katrin; WEBER, Erika: *Frauensprache – Männersprache*. Die verschiedenen

verfolgt unterschiedliche Ziele: Information, Konsens und Interaktion bei Frauen (menschliche Nähe ist der Schlüssel in einer Beziehungswelt), Status und Information bei Männern (Unabhängigkeit ist der Schlüssel in einer Statuswelt, in der der Status durch Befehle begründet wird); 2. Die Sprache der Frauen ist orientiert an menschlicher Nähe und Akzeptanz, während die der Männer status- und machtorientiert ist; 3. Frauen sind auf Kooperation und Zusammenarbeit angewiesen (symmetrische Kommunikation), Männer auf Status und Position (asymmetrische Kommunikation); Frauen sind wegen ihres Kommunikationsstils für Verkaufsaufgaben am besten geeignet (weil der Kunde im Mittelpunkt steht).

Braun⁹ unterscheidet folgende Arten frauenfeindlichen Sprachgebrauchs: 1. Sprache, die Frauen ignoriert und ausschließt (sie sind nur mitgemeint), z.B. ‚Liebe Kollegen‘; 2. Sprache, die Frauen immer in Abhängigkeit vom Mann darstellt, als zweitrangig und untergeordnet, z.B. ‚Thomas Mann und Frau Katja‘ (statt ‚Thomas Mann und Katja Mann‘), ‚Herr Meier mit Frau‘ (statt ‚Frau Meier und Herr Meier‘), ‚seine bessere Hälfte‘ (statt ‚seine Frau‘); 3. Sprache, die Frauen nur in traditionellen Rollen mit sogenannten weiblichen Eigenschaften und Verhaltensweisen darstellt (Hausfrauen, Ehefrauen, Mütter), z.B. ‚Fräulein!‘ statt ‚Bitte! Entschuldigen Sie!‘ im Restaurant, ‚Fräulein Sell‘ statt ‚Frau Sell‘, ‚Hausfrauenpflicht‘ (alternative Formulierung ‚Hausmannspflicht‘); 4. Sprache, durch die Frauen degradiert werden, z.B. ‚das schwache Geschlecht‘ statt ‚das weibliche Geschlecht‘, ‚Dienstmädchen‘ statt ‚Hausangestellte‘, ‚Emanze‘ statt ‚Feministin‘. Kritische Stellungnahmen gab es auch zu den zahlreichen Phraseologismen und Redensarten mit dem Grundwort ‚Mann‘, die als männlich aufgefasst wurden (z.B. ‚ein ganzer Mann‘, ‚der rechte Mann‘, ‚Mann für Mann‘) oder zu den Paarbezeichnungen mit fester Reihenfolge männlich/weiblich, z.B. ‚Männer und Frauen‘, ‚Jungen und Mädchen‘, ‚Bruder und Schwester‘; bei Personen- und Berufsbezeichnungen gibt es solche, die nur männliche Formen (z.B. ‚Lagerverwalter‘, ‚Laienrichter‘, ‚Lehrmeister‘), nur weibliche Formen (z.B. ‚Lehrersfrau‘, ‚Lehrerswitwe‘, ‚Lernschwester‘) oder sowohl männliche als auch weibliche Form haben (z.B. ‚Laborant/Laborantin‘, ‚Läufer/Läuferin‘, ‚Lektor/Lektorin‘).

Kommunikationsstile von Männern und Frauen. Zürich: Orell Füssli 1995, S. 91.

⁹ Vgl. BRAUN, Peter: *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache*. 3., erweiterte Auflage. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1993, S. 57 f.

4. SPRACHWANDEL: GENDERSPRACHE UND POLITISCHE KORREKTHEIT IM DEUTSCHEN

Der Begriff politische Korrektheit hat sich besonders seit Beginn der 1990er Jahre verbreitet und bedeutet, Ausdrücke und Handlungen zu vermeiden, die Gruppen von Menschen kränken oder beleidigen (hinsichtlich Geschlecht, Hautfarbe, ethnischer Herkunft, sozialer Schichtzugehörigkeit, sexueller Neigung, körperlicher oder geistiger Behinderung u.a.), kurz: Diskriminierung; der Sprachgebrauch ist gekennzeichnet durch Sensibilisierung gegenüber Minderheiten (Anti-Diskriminierung am Arbeitsplatz). Die universitäre Curriculumpolitik enthält generelle Empfehlungen für einen nicht-diskriminierenden Sprachgebrauch, d.h. die Verwendung eines politisch korrekten Wortschatzes, ohne abwertende Sprache, mit Euphemismen (sprachliche Aufwertung), z.B. ‚Mensch mit Migrationshintergrund‘ statt ‚Migrant‘.¹⁰ „Entscheidend ist bei der politisch korrekten Sprache das Ziel, durch eine Bewusstmachung sprachlicher Diskriminierung eine Bewusstmachung tatsächlicher Diskriminierung zu erreichen. [...] Politisch korrekte Sprache kann dabei helfen, strukturelle Ungleichheiten aufzudecken.“¹¹ Manche Stimmen lehnen die sprachlichen und gesellschaftlichen Normen ab und kritisieren sie als Freiheitsbeschränkung oder Zensur (Eingriff in die Meinungsfreiheit); verwiesen wird auch auf Sprachtabus (Verhaltensregeln und Normen, die es verbieten, gewisse Wörter zu benutzen und bestimmte Themen anzusprechen) und Schimpfwörter mit beleidigender Absicht/Slurs (z.B. ‚Zigeuner‘, ‚Schlitzauge‘, ‚Schwuchtel‘, ‚Neger‘, ‚Schlampe‘), bezogen auf persönliche Eigenschaften.

Im Deutschen bezieht sich die geschlechtergerechte und feministische Sprachpolitik auf Genuskategorien, Pronominalisierung, Wortbildungsprozesse, semantisch-referentielle Möglichkeiten deutscher Personenbezeichnungen sowie die Verwendung und Verbreitung von Genderstilen. Personenbezeichnungen¹²

¹⁰ Politisch inkorrekt sind z.B. ‚Asylant‘ (Geflüchteter), ‚Eskimo‘ (Inuit), ‚Neger‘ (Afrodeutscher; Schwarzer ist umstritten), ‚Zigeuner‘ (Sinti und Roma), ‚Behinderter/Invalide‘ (Menschen mit Behinderung), ‚Indianer‘ (indigene Völker), ‚Weib‘ (Frau), ‚Fräulein‘ (passt nicht mehr ins moderne Frauenbild und wird heute nicht mehr verwendet).

¹¹ STEFANOWITSCH, Anatol: *Sprachverbote*. In: SciLogs.spektrum.de. 23.04.2010. Online verfügbar: <https://scilogs.spektrum.de/sprachlog/sprachverbote/>.

¹² Personenbezeichnungen, die in paariger Form vorliegen, feminin nur für Frauen (Lehrerinnen‘), maskulin sowohl für Männer als auch verallgemeinernd für Personen aller

sind ein Indikator für den Sprachwandel im Sinne eines geschlechtsinklusive Sprachgebrauchs, weshalb die sprachpolitischen Maßnahmen sich intensiv um die sprachliche Sichtbarkeit von Frauen bemühen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Deutsch eine genusmarkierte Sprache mit drei grammatischen Genera ist, im Unterschied z.B. zu Englisch, das keine Genussprache ist.¹³ Es wurden sprachliche Veränderungen in den öffentlichen Medien und Texten vorgenommen (Formulare, Stellenanzeigen, Gesetzestexte) und verstärkt weibliche Personenbezeichnungen in politischen Schriften verwendet. Diese Änderungen basieren auf folgenden Annahmen: Sprache ist ein Mittel gesellschaftlicher Praxis und das Ergebnis sozialer Konstruktion; Wortbedeutungen werden diskursiv entwickelt, sind nicht diskriminierend oder sexistisch, politisch korrekt oder nicht; Sprache wird von Wahrnehmungen und Interpretationen von Realität beeinflusst; die Wahl bestimmter diskursiver Strategien für den geschlechtsinklusive Sprachgebrauch ist politisch motiviert; die grammatischen Genera stellen mentale Bilder dar, z.B. das generische Maskulinum wird mit Männern und stereotyp männlich besetzten Berufen assoziiert (fragt man etwa nach berühmten Musikern, werden mehr Männer genannt, als wenn man nach Musikerinnen und Musikern fragt).¹⁴

Der Begriff *Gendern/Gendering* bezieht sich auf die Verwendung geschlechtergerechter Formulierungen zur sprachlichen Gleichheit und Sichtbarmachung beider Geschlechter, z.B. ‚Rechtsanwältinnen und Rechtsanwälte‘, bzw. Mehrgeschlechtlichkeit, z.B. ‚Lehrer*innen‘, ‚Lehrer:innen‘, ‚Lehrer_innen‘, ‚Lehrer/innen‘, ‚LehrerInnen‘. Zu den Effekten des Genderns zählen folgende: 1. Frauen werden sichtbarer, gedanklich mehr einbezogen; 2. Gendern hat Auswirkungen auf die Berufswahl (z.B. ‚Führung, dominant, wettbewerbsfähig‘ zieht eher Bewerbungen von Männern als von Frauen an); wenn Stellenanzeigen männlich formuliert sind, bekommen Frauen bei gleicher Qualifizierung den Job

Geschlechter (generisches Maskulinum: ‚alle Lehrer‘), werden als diskriminierend empfunden, weil bei der Beschreibung gemischtgeschlechtlicher Gruppen nur Maskulinformen erscheinen.

¹³ Es gibt geschlechtsneutrale Sprachen (Dänisch, Englisch, Schwedisch), genusmarkierte Sprachen (Deutsch, romanische und slawische Sprachen, mit Feminisierung von Personenbezeichnungen) und Sprachen ohne grammatisches Genus (Finnisch, Ungarisch, Estnisch).

¹⁴ Vgl. HELLINGER, Marlis: *Feministische Sprachpolitik und politische Korrektheit – der Diskurs der Verzerrung*. In: EICHHOFF-CYRUS, Karin M.; HOBERG, Rudolf (Hgg.): *Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende: Sprachkultur oder Sprachverfall?* Mannheim: Dudenverlag 2000, S. 177–191.

seltener (z.B. ‚ein Geschäftsführer‘ (m/w), ‚ein Geschäftsführer oder eine Geschäftsführerin‘), 3. Kinder trauen sich mehr Berufe zu, z.B. in Geschlechtersprache trauen sich Mädchen, mehr stereotype Männerberufe zu ergreifen und umgekehrt (z.B. ‚Geburtshelfer und Geburtshelferinnen‘, ‚Ingenieurinnen und Ingenieure‘), 4. Menschen denken offener über Geschlechterrollen. Gendern verändert die Sprache und bringt auch Nachteile: 1. Gendern löst Irritationen aus (negative Stellung gegenüber Sprachwandel allgemein, über Genderstern im Besonderen, wirkt irritierend wegen Sprechpause), 2. Gendern führt zu Reaktanz gegen neue Regeln, 3. Durch Gendern wird das Geschlecht überbetont. Seit 2018 wurde die dritte Geschlechtsoption *divers* eingeführt, z.B. ‚Student‘ (m/w/d) oder ‚Studentin‘ (m/w/d/), es besteht jedoch kein Konsens darüber (trans-, inter- und nicht-binär verortete Menschen werden nicht benannt).¹⁵

Die Verwendung einer geschlechtersensiblen Sprache muss folgende Kriterien beachten: Sprache muss sachlich korrekt, verständlich und (vor)lesbar sein, für die Lesenden bzw. Hörenden die Möglichkeit zur Konzentration auf die wesentlichen Sachverhalte und Kerninformationen sicherstellen sowie Rechtssicherheit, Eindeutigkeit und Lernbarkeit gewährleisten. In der Privatwirtschaft und für Privatpersonen besteht keine Verpflichtung zur gendergerechten Formulierung, in der öffentlich-rechtlichen Verwaltung besteht jedoch die öffentliche Pflicht zur Barrierefreiheit durch sprachliche Gleichstellung von Frauen und Männern, z.B. Nennung beider Geschlechter (‚Bürgerinnen und Bürger‘), was problematisch für nicht-binäre Personen, die sich als weder weiblich noch männlich einordnen, sein kann (Lösung hier z.B. ‚Team‘ statt ‚Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter‘); als Alternative können Erklärungen im Text gegeben werden, dass unabhängig von den verwendeten Personenbezeichnungen alle Geschlechtsidentitäten gemeint sind. Problematische Aspekte bei der Verwendung einer geschlechtergerechten, diskriminierungsfreien Sprache sind z.B. das automatisierte Vorlesen, die Sprachausgabe oder die Ausgabe der Sonderzeichen auf dem Blindenschrift-Bildschirm. An Universitäten wird für kulturelle und soziale Diversität und Chancengleichheit durch Einführung von Genderrichtlinien und -leitfäden für Klausuren, Hausarbeiten, Abschlussarbeiten gesorgt (eine schlechtere Benotung für Nicht-Gendern ist jedoch rechts- und verfassungswidrig) – z.B. kann in wissenschaftlichen Arbeiten ein Genderhinweis

¹⁵ Vgl. SCHWENNER, Lara: *Was Gendern bringt – und was nicht*. In: *Quarks.de* 26.03.2021. Online verfügbar: <https://www.quarks.de/gesellschaft/psychologie/was-gendern-bringt-und-was-nicht/>.

gegeben werden, dass das generische Maskulinum verwendet wird, aber stellvertretend für alle Geschlechter steht.

Sprachliche Formen des Genderns umfassen die *Feminisierung*, *Neutralisierung*, *Umschreibungen* und *Gender-Zeichen*. Die *Sichtbarmachung beider Geschlechter* wird sprachlich realisiert durch *Paarformen/Doppelformen* („Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen“) und *verkürzte Schreibweisen*: Schrägstrich oder Binnen-I, z.B. „Studenten/Studentinnen“, „Studenten/-innen“, „Student/innen“, „StudentInnen“, „der/die Mitarbeiterin“, „die MitarbeiterInnen“, „der/die Mitarbeiter/-in“, „die Mitarbeiter/-innen“, „ein/e LehrerIn“, „einE LehrerIn“. Die *mehrgeschlechtlichen Schreibweisen* umfassen: *Asterisk/Gendersternchen*, *Gender-Doppelpunkt* (immer häufiger verwendet), *Gender-Unterstrich* (Gender-Gap für non-binäre Personen, als kurze Pause ausgesprochen) und *Gender-Klammern*, wobei das Wort bzw. der Wortteil bis zum Genderzeichen sinnvoll, vollständig, lesbar und grammatikalisch korrekt sein muss („Student*innen“, „der*die Mitarbeiter*in“, „ein*e Mitarbeiter*in“, „Student:innen“, „der:die Professor:in“, „ein:e Professor:in“, „die Professor:innen“, „Student_innen“, „Student(inn)en“, „ein_e Student_in“, „der_die Student_in“); Screenreader erkennen Sonderzeichen nicht als geschlechtergerechte Sprache und überlesen sie oder lesen sie extra vor. Die *geschlechtsneutrale Benennung* wird sprachlich realisiert durch Verwendung von geschlechtlich unbestimmten Personenbezeichnungen und Formulierungen, z.B. geschlechtsneutrale Personen- und Sachbezeichnungen („der Mensch“, „die Person“, „das Kind“, „Probanden“ statt „Testpersonen“, „Kollegschaft/Kollegium“ statt „Kollegen“, „Belegschaft/Personal/Team“ statt „Mitarbeiter“, „Kontakt“ statt „Ansprechpartner“, „Seminarleitung“ statt „Seminarleiter“, „Ersatzperson“ statt „Ersatzmann“, „Lehrkraft/Lehrperson“ statt „Lehrer“, „Fachkraft“ statt „Fachmann“), substantivierte Partizipien oder Adjektive („Lehrende“, „der Studierende“, „die Studierenden“, „der Pflegende“, „die Mitarbeitenden“, „die Anwesenden“). Geschlechtsneutrale *Umformulierungen* erfolgen mithilfe eines *Adjektivs* („anwältig/lehrend tätig sein“, „studentische Angelegenheiten“ statt „Angelegenheiten der Studenten“, „wissenschaftlicher Nachwuchs“ statt „Nachwuchswissenschaftler“, „wissenschaftliches Personal“ statt „Wissenschaftler“, „kritische Stimmen“ statt „Kritiker“), Bildung eines *Relativsatzes* („Alle, die teilnahmen, haben bestanden“ statt „Alle Teilnehmer haben bestanden“, „Alle müssen sich anmelden“ statt „Jeder muss sich anmelden“, „Wir suchen Personen, die...“, „Für Menschen, die...“), Umschreibung mit dem *Passiv und Infinitiv* (Personenbezeichnungen und Geschlechtszuschreibungen werden gänzlich umgangen, z.B. „Der Antrag muss vollständig ausgefüllt werden“ statt „Der Antragsteller muss den Antrag

vollständig ausfüllen‘, ‚Das Seminar wird geleitet von N. N.‘ statt ‚Seminarleiter ist N. N.‘, ‚Es ist zu beachten‘ statt ‚Der Rechtsanwalt muss‘, ‚Ein Formular ist auszufüllen‘ statt ‚Der Dozent muss ein Formular ausfüllen‘, ‚Mensch in der Politik‘ statt ‚Politiker‘), Verwendung einer *direkten Anrede* (‚Sie werden benachrichtigt‘ statt ‚Der Antragsteller wird benachrichtigt‘; ‚Bitte füllen Sie das Formular aus‘ statt ‚Der Kunde muss das Formular ausfüllen‘, ‚Sie werden benachrichtigt‘ statt ‚Antragsteller werden benachrichtigt‘, ‚Bitte nutzen Sie Ersatzparkflächen‘ statt ‚Besucher werden gebeten, Ersatzparkflächen zu nutzen‘, ‚Ihre Unterschrift‘).¹⁶

Weitere Vorschläge zum Gendern:

- *Komposita*: ‚Künstler- und Künstlerinnenkollektiv‘, ‚Künstler/-innenkollektiv‘; *personenbezogene Komposita*: ‚Fachwissen‘ statt ‚Expertenwissen‘, ‚Kunden- und Kundinnenbetreuung‘ statt ‚Kundenbetreuung‘; *nicht-personenbezogene Komposita*, z.B. ‚Schneidersitz‘ (wenn der konkrete Personenbezug in einem zusammengesetzten Wort nicht gegeben ist, muss dieses Wort nicht gendert werden), neutrale Alternative: ‚Gehweg‘ statt ‚Bürgersteig‘;
- *Punkt* (‚Lehrer.in‘), *Mediopunkt* (‚Lehrer.in‘), *Sternchen* statt Punkt über dem i;
- *Endung X oder Y*: ‚Professx‘, ‚inx gutx Lehrx‘, ‚alle Lehrys‘, ‚das Lehrx‘, ‚die Studentys‘;
- *Neopronomen*: ‚xier‘, ‚sie_er‘, ‚er_sie‘, ‚sier‘.

Geschlechtsumfassende Formulierungen sind auch in Anträgen, Formularen, Bewerbungen, Briefen, E-Mails und Begrüßungen zu beachten, Alternativen zur Bildung umfassender Sprachformen sind Synonyme, Namen von Institutionen, persönliche Ansprache. Die Rechtssprache ist geschlechtsneutral oder -spezifisch, wenn ausschließlich bezogen auf Männer oder Frauen, z.B. Paarformeln, Verzicht auf Wiederholungen, parallele Possessivpronomen, Gebrauch von Ableitungen auf -ung, -ium, -kraft, -amt, geschlechtsneutral verwendete Substantive, unbestimmte Pronomina, Pluralformen von substantivierten Partizipien und Adjektiven, Vermeidung von Relativsätzen, die als Bezugswort eine Personenbezeichnung im Singular haben, passivische Konstruktionen.¹⁷

¹⁶ *Juraforum.de*: Müssen wir alle Gendersprache nutzen? – Rechtslage in Privatwirtschaft und öffentlicher Verwaltung 29.09.2022. Online verfügbar: https://www.juraforum.de/news/muessen-wir-alle-gendersprache-nutzen_257879.

¹⁷ Die *Gesellschaft für deutsche Sprache* (GfdS) unterstützt ausdrücklich die Bemühungen um eine sprachliche Gleichbehandlung aller Geschlechter (verständlich, lesbar und regelkonform): Doppelnennung, Schrägstrichlösung, Ersatzformen; bedingt unterstützt wird die Klammerlösung;

Es gibt keinen Konsens darüber, dass eine diskriminierungsfreie und geschlechtergerechte Sprache sinnvoll ist. So kritisiert die *Gesellschaft für deutsche Sprache* (GfdS)¹⁸ das Gendersternchen, da es weder mit der deutschen Grammatik noch mit den Regeln der Rechtschreibung konform sei und Uneinheitlichkeiten und Probleme bezüglich der Sprechbarkeit entstehen; orthografische und grammatikalische Richtigkeit und Einheitlichkeit sowie (Vor-) Lesbarkeit und Verständlichkeit eines Textes haben Priorität gegenüber einer diskriminierungsfreien Sprache. Laut dem *Rat für die deutsche Rechtschreibung* soll „allen Menschen [...] mit geschlechtergerechter Sprache begegnet“ und sollen alle „sensibel angesprochen werden“; Gendersternchen, Gender-Gap, Gender-Doppelpunkt und andere mögliche verkürzte Varianten zur Kennzeichnung mehrgeschlechtlicher Bezeichnungen werden abgelehnt; die Sprache soll sachlich korrekt, eindeutig, verständlich, gut lesbar und vorlesbar sein.¹⁹ Der Duden-Verlag wurde ebenfalls kritisiert, dass er 2021 alle rund 12.000 Personenbeschreibungen geändert hat, z.B. zwei Einträge für *Anwalt* und *Anwältin* im Online-Duden. Einige Linguisten argumentieren, dass die deutsche Sprache das generische Maskulinum braucht, z.B. in der Verwaltungssprache, sonst wird die deutsche Sprache verkompliziert, durch unnötige Sexualisierung bestimmter Gruppen, z.B. der Steuerzahler. Probleme beim Gendern betreffen Satzzeichen und Sonderzeichen, Gender-Bindestrich, Gendersternchen, Binnen-I, die beim Vorlesen überlesen oder mitgelesen werden und den Vorlesefluss stören, ebenso die Tatsache, dass es keine einheitliche Gendervariante gibt, so dass blinde und sehbehinderte Menschen sowie Computerprogramme sich nicht auf eine bestimmte Variante einstellen können. In Schulen bleibt es den Lehrern / Lehrenden / Lehrpersonen überlassen, zusammen mit den Schülerinnen und Schülern eine Regelung zum Gendern zu vereinbaren.²⁰

nicht unterstützt werden Binnenmajuskel, Gendergap, Gendersternchen, generisches Femininum/Maskulinum, X-Endung, Punkt, Doppelpunkt, Mediopunkt, Sternchen statt Punkt über dem i.

¹⁸ Vgl. *Gesellschaft für deutsche Sprache: Leitlinien der GfdS zu den Möglichkeiten des Genderings*. Online verfügbar: <https://gfdS.de/standpunkt-der-gfdS-zu-einer-geschlechtergerechten-sprache/>.

¹⁹ Vgl. *Rat für deutsche Rechtschreibung: Geschlechtergerechte Schreibung: Empfehlungen vom 26.03.2021*. Online verfügbar: <https://www.rechtschreibrat.com/geschlechtergerechte-schreibung-empfehlungen-vom-26-03-2021/>.

²⁰ Vgl. auch *Geschickt gendern: Das Genderwörterbuch*. Online verfügbar: <https://geschicktgendern.de/>.

Die Pro- und Contra-Argumente zum Gendern können wie folgt zusammengefasst werden:

Pro Gendern:

- *Gesellschaftlich:* die gesellschaftliche Realität sei zur Hälfte weiblich (universell und weltweit) und die Sprache sollte diese Realität abbilden (Grundwert Gleichheit); die fehlende sprachliche Gleichstellung von Mann und Frau kann als Sexismus betrachtet werden; da die Gesellschaft nicht nur aus Menschen besteht, die sich als Mann oder Frau definieren, sind Gender-Zeichen die richtige Wahl; die sprachliche Inklusion durch Genderzeichen bedeutet, sich politisch zu positionieren und mit all jenen solidarisch zu erklären, die eine neue, emanzipative Geschlechterordnung leben.

- *Linguistisch:* Veränderungen in der Sprache gehören zur Sprachgeschichte; das generische Maskulinum als verallgemeinernde Form für Männer und Frauen ist keine grammatikalische Notwendigkeit, da es sprachliche Alternativen gibt; es entstehen Mehrdeutigkeiten (unklar, ob sämtliche Personen unbestimmten Geschlechts oder nur spezifische männliche Personen gemeint sind).

Contra Gendern:

- *Gesellschaftlich:* die sprachliche Gleichberechtigung von Mann und Frau führt nicht zu einer realen Gleichberechtigung (z.B. bessere Bezahlung); laut Umfragen betrachten 60 % der Deutschen eine gendergerechte Sprache als „sehr unwichtig“ oder „eher unwichtig“, 52 % der Frauen seien gegen eine geschlechtergerechte Sprache;²¹ Sonderzeichen lassen sich von einigen technischen Geräten nicht einwandfrei lesen, es entstehen Probleme für Blinde und sehbehinderte Personen; Gendern führt zu Reaktanz, also zum Widerstand gegen diese neuen Regeln, und könnte zu einer Rückkehr zu konservativen Wertvorstellungen in Bezug auf Geschlechtergleichheit führen; durch Gendern wird das Geschlecht überbetont, auch in Fällen, in denen das Geschlecht keine Rolle spielt (Unterschiede treten noch mehr in den Vordergrund); Gendern sei ein akademisches Elitenprojekt und gehe an der Lebens- und Sprachwirklichkeit vieler Menschen vorbei; es sei eine Bevormundung; Gendern lädt Sprache politisch auf, die gegenderte Sprache sei eine politische Stellungnahme, die zur Polarisierung beiträgt.

- *Linguistisch / ästhetisch:* das generische Maskulinum ist eine Besonderheit der deutschen Sprache, die zu erhalten sei; Asterisk, Unterstrich, Doppelpunkt u.a. Zeichen haben andere Bedeutungen in der geschriebenen Sprache, z.B.

²¹ Vgl. *Börsenblatt*, *FAZ*, *Welt am Sonntag*, jeweils Stand Mai 2020. Zit. in: *JuraForum.de*.

Satzzeichen, typografische Zeichen, Informatik- und kommunikationstechnische Zeichen, was die Verständlichkeit und auch die automatische Übersetzbarkeit erschwert; die Verwendung genderneutraler Formen führt zu einer uneinheitlichen Rechtschreibung, was die Eindeutigkeit und Rechtssicherheit von Begriffen und Texten erschwert; es ist unklar, wie Personenbezeichnungen mit Gendersternen ausgesprochen werden sollen: mit Sprechpause und damit als feminine Form oder als Paarform; Gendern lenkt von den Inhalten eines Textes ab, behindert den Lesefluss und lenkt die Aufmerksamkeit auf die technische Ebene der Sprache, lenkt vom narrativen Text ab; genderte Sprache wirkt künstlich, ist umständlich, holprig, unpoetisch; Änderungen in der Sprache sollten natürlich geschehen, nicht gewaltsam (vgl. auch den Bericht der Internetredaktion *der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg* und die Standpunkte zur gendergerechten Sprache in den politischen Parteien).²²

5. GENDERSPRACHE IM RUMÄNISCHEN

Im Rumänischen wird der gendersensible und -inklusive Sprachgebrauch (*limbaj neutru din perspectiva genului*, *limbaj sensibil la gen*, *limbaj incluziv/nonsexist*) unterstützt, und es werden ähnliche Vorschläge zur sprachlichen Gleichberechtigung und Inklusion gemacht wie im Deutschen.

Limbajul neutru din perspectiva genului este un termen generic, care cuprinde utilizarea limbajului nonsexist, a limbajului incluziv sau a limbajului corect din perspectiva genului. Limbajul neutru din perspectiva genului se folosește pentru a evita exprimări care ar putea fi interpretate ca fiind subiective, discriminatorii sau devalorizante plecând de la premisa că unul dintre sexe/genuri sociale reprezintă norma. Folosirea limbajului corect din perspectiva genului și a limbajului incluziv contribuie, de asemenea, la reducerea stereotipurilor de gen, promovează schimbarea socială și realizarea egalității de gen.²³

²² Vgl. *Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: Gendern: Ein Pro und Contra*. Was für die gendergerechte Sprache spricht – und was dagegen. Ein Pro und Contra. Juni 2022. Online verfügbar: <https://www.lpb-bw.de/gendern>.

²³ *Parlamentul European: Limbajul neutru din perspectiva genului în Parlamentul European* 2018, S. 3. Online verfügbar: https://www.europarl.europa.eu/cmsdata/187109/GNL_Guidelines_RO-original.pdf.

Limbaaj sensibil la gen: realizarea egalității de gen în limba scrisă și vorbită obținută atunci când femeile și bărbații precum și persoanele care nu se conformează sistemului binar de gen devin vizibili și sunt tratați, prin intermediul limbajului, ca persoane egale ca valoare, demnitate, integritate și respect. [...] Evitarea discriminării pe criterii de sex și de gen începe cu limbajul deoarece folosirea sistematică a unei terminologii de gen prejudicioase influențează atitudinile și așteptările și poate, în mintea cititorului sau vorbitorului, marginaliza femeile sau contribui la perpetuarea unei imagini stereotipe asupra rolurilor femeilor și bărbaților. Există multe strategii prin care relațiile de gen pot fi exprimate corect, de exemplu evitarea pe cât posibil a folosirii unui limbaj care se referă explicit sau implicit la un singur gen și folosirea, prin alternative integratoare, în funcție de caracteristicile fiecărei limbi, a unui limbaj inclusiv și sensibil la gen.²⁴

Rumänisch ist wie auch Deutsch eine genusmarkierte Sprache mit grammatischem und biologischem Geschlecht, die Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht und gesellschaftlicher Identität wird durch den Begriff Gender (gen) ausgedrückt, übernommen auch in beruflichen, akademischen und offiziellen Schriften und Bezeichnungen, z.B. gender relations (früher: relații între sexe, jetzt: relațiile de gen), gender equality – egalitatea între bărbați și femei oder egalitatea de gen, studii de gen (gender studies), dimensiune de gen (gender dimension), perspectivă de gen (gender perspective), cote de gen (gender quotas), identitate de gen (gender identity), integrarea perspectivei de gen (gender mainstreaming), Comisia pentru drepturile femeii și egalitatea de gen.

Da Sprache, Denken und Wirklichkeit im Wechselverhältnis stehen und die Sprachdynamik (besonders bei Jugendlichen) unter starkem Einfluss der Online-Kommunikation steht, wird durch politische Korrektheit mehr Sprachsensibilität und Mitgefühl (als Gegenteil von hate speech) gefordert, eine stärkere Beachtung derjenigen, die nicht zur Mehrheitsgesellschaft gehören und hinsichtlich der sprachlichen und sozialen Inklusion, Gendergerechtigkeit und Erhöhung der Bewusstmachung die Benutzung einer möglichst inklusiven Sprache: z.B. keine Vermutungen bezüglich Geschlecht (kulturell, ethnisch, sozio-ökonomisch und sexuell unterschiedliche Identitäten), Akzeptanz von Diversität, Vermeidung von Stereotypen, auch von scheinbar positiven Formulierungen, weil sich dahinter Vorurteile verstecken können (z.B. ‚Femeile sunt atât de organizate‘), Verwendung einer neutralen Sprache je nach Person und

²⁴ EIGE: *Institutul European pentru Egalitatea de Gen: Limbajul sensibil la gen*. Online verfügbar: <https://eige.europa.eu/ro/taxonomy/term/1215>.

Geschlecht, Fehler korrigieren (z.B. ‚oameni‘, ‚persoane‘ statt ‚femei/bărbați‘, ‚persoană cu dizabilități‘ statt ‚surd/orb‘). Im Rumänischen ist keine eigentliche geschlechtsneutrale Umformulierung möglich, das generische Maskulinum wird als inklusive Form benutzt (das Femininum hat exklusiven Wert), offizielle Berufs- und Personenbezeichnung in Stellenanzeigen werden in inklusiver Sprache formuliert, in Anredeformen wird der vollständige Name angegeben. Da man das generische Maskulinum als offiziellen, höflichen Stil betrachtet, kann man eine zunehmende Tendenz der Benutzung männlicher Formen für Berufsbezeichnungen, die bereits eine feminine Form haben, beobachten, z.B. ‚doamna director/senator‘ statt ‚doamna directoare/senatoare‘. In öffentlichen und akademischen Medien wird immer mehr über die offizielle Anerkennung der femininen Formen bei Berufsbezeichnungen, Titeln und Rangbezeichnungen debattiert: „În cultura românească de azi, folosirea formei masculine pentru profesii și funcții e percepută ca o caracteristică (tradițională, conservatoare) a stilului oficial, ceremonios.“²⁵

Sprachliche und lexikographische Änderungen sind: *die Feminisierung mit dem Suffix -ă (sufix moșional)*: ‚decană‘, ‚politiciană‘, ‚astronaută‘, ‚halterofilă‘, ‚grefieră‘ (DEX, DOOM), ‚agentă‘, ‚arbitră‘, ‚bancheră‘, ‚cameramană‘, ‚designeră‘, ‚ministră‘, ‚lideră de partid‘, ‚office/asistentă-manageră‘; *feminine Äquivalente der Berufsbezeichnungen auf -log*: ‚biologă‘, ‚psihologă‘, ‚stomatologă‘; die Suffixe *-iță*, *-easă* werden vermieden wegen der pejorativen oder diminutiven Konnotation, z.B. ‚doctoriță‘, ‚decaniță‘, ‚primăriță/primăreasă‘, ‚notăriță‘ (familiär)²⁶; *alternative Formulierungen in Stellenanzeigen*: ‚Angajăm femeie de serviciu (poate să fie și bărbat)!‘, maskuline Berufs- und Titelbezeichnungen als geschlechtsneutrale Form (hipergen), z.B. ‚jurisconsult‘, ‚administrator‘, ‚Doamna X este profesie cercetător‘; ebenfalls ‚prima doamnă‘ statt ‚soție de‘.

2010 hat die nationale Agentur für Chancengleichheit zwischen Frauen und Männern die Initiative der Einführung femininer Berufsbezeichnungen im Berufsregister (Clasificarea ocupațiilor din România/COR) ergriffen; 2017 listet

²⁵ ZAFIU, Rodica: *Prefecta și domnișoara student*. In: *Dilema Veche*, nr 507, 31.10.2013. Online verfügbar: <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/tilc-show/prefecta-si-domnisoara-student-598542.html>.

²⁶ Früher nur maskulin, jetzt zunehmend auch in femininer Form: ‚doamna ministru/ministră‘, ‚doamna director/directoare‘, ‚cercetătoare științifică‘, ‚comentatoare politică‘, ‚asistentă/inspectoare/consilieră/ingineră șefă‘, ‚funcționară superioară‘, ‚secretară de stat‘, ‚ministră adjunctă‘, ‚membră de partid‘.

COR 4307 Berufe mit einer einzigen Paarform (,stareț-stareță') und einigen ausschließlich femininen Bezeichnungen (,soră medicală', ,șefă', ,femeie de serviciu', ,călătoreasă lenjerie', ,curățătoreasă/spălătoreasă/menajeră', ,cameristă hotel', ,guvernantă'), Berufsbezeichnungen nur im Maskulinum (,chirurg', ,critic', ,diplomat', ,asistent maternal', ,atașat de presă/cultural', ,expert [național]', ,impresar', ,prefect', ,rector', ,redactor', ,trezorer') sowie Anglizismen (,specialist în activitatea de coaching', ,brand manager', ,copywriter'). Neue Femininformen sind: ,atașată de presă', ,bancheră', ,comisară', ,conferențiară', ,decană', ,guvernatoare', ,primară'.²⁷ Produktive feminine Suffixe sind: *ă*, *entă*, *ieră*, *ară*, *asă*, *că*, *easă*, *ișă*, *oaică*, *eză*, *toare*, z.B. ,ministru/ministră', ,anarhistă', ,acționară', ,bucureșteancă', ,ofițereasă', ,israeliană', ,preoteasă', ,călugăriță', ,englezoaică', ,redactoare', ,coafeză'. Produktive Berufshierarchie-Präfixe sind: *vice*, *pro*, *sub*, *prim*: ,vicepresedinte/ă', ,prodecan/ă', ,sublocotenent/ă', ,prima balerină', ,prim-ministru/ă'.

Die Empfehlungen für genderinklusive und -gerechte Sprache sind: 1. relevante feminine Formen bei explizitem Bezug auf Frauen zu benutzen, z.B. ,Înalta Reprezentantă a Uniunii pentru Afaceri externe și politică de securitate', 2. Konstruktionen der Art ,deputat femeie', ,ministru-femeie', ,lucrător-femeie' zu vermeiden (stattdessen die vorliegenden femininen Formen ,deputată', ,ministră', ,lucrătoare' benutzen), besonders bei Übersetzungen, z.B. ,female member (of Parliament)', 3. die exklusive Verwendung des generischen Maskulinums vermeiden, ohne exzessive Paarformen zu benutzen (in großen Texten kann eine Fußnote auf den geschlechtsinklusive(n) nonsexistischen Sprachgebrauch hinweisen), 4. Kongruenz: bei unbekanntem Personenbezug kann das generische Maskulinum bleiben, z.B. ,Comisarul desemnat este numit după ce este audiat de comisia competentă. Acesta/aceasta...' (Demonstrativpronomen); bei

²⁷ Feminin und maskulin: ,administrator/administratoare', ,analist/analistă', ,arhitect/ă', ,asistent/ă' (im Bereich der Medizin bleiben akademische Gradbezeichnungen maskulin), ,autor/autoare', ,avocat/ă', ,candidat/ă', ,cercetător/cercetătoare', ,consilier/ă', ,coordonator/coordonatoare', ,delegat/ă', ,deputat/ă', ,director (general/adjunct)/directoare (generală/adjunctă)', ,domnul/doamna ambasador' (bei hervorgehobenem Femininum ,doamna ambasadoare'), ,economist/ă', ,editor/editoare', ,fizician/ă', ,inspector/inspectoare', ,interpret/ă' (im Bereich der Kunst; sonst ,interpret de conferință'), ,jurist/ă', ,pictor/pictoriță', ,președinte/președintă (executiv/ă etc.)', ,prezentator/prezentatoare', ,profesor/profesoară' (im voruniversitären Bereich, ,doamna profesor' im universitären Bereich), ,publicist/ă', ,purtător/purtătoare de cuvânt', ,raportor/raportoare', ,domnul/doamna Secretar de Stat' (bei hervorgehobenem Femininum ,doamna Secretară de Stat'), ,senator/senatoare', ,stagiar/ă'.

bekanntem Genus der Person wird die übliche Kongruenz verwendet, z.B. ‚Ia cuvântul comisarul pentru protecția consumatorilor. Acesta începe prin a răspunde întrebărilor‘; ‚Fosta comisară europeană a declarat că‘; ‚Aceasta (Ea) a mai menționat că‘; Partizipien: m/f in direkter Anrede: ‚Sunteți invitat(ă) să...‘; indirekte Anrede: m/f am Anfang: ‚Participanții și participantele sunt invitați să completeze formularul atașat‘ (auch: ‚Participanții/participantele sunt invitați/invitate‘). Schwierigkeiten treten bei lexikalischen Homonymen auf, z.B. ‚primar‘, ‚general‘, ‚atașat‘, ‚expert‘ (Substantiv, Adjektiv), Pleonasmen, z.B. ‚femeie-scriitoare‘, 5. Verwendung des inklusiven generischen Maskulinums in generischem und spezifischem Diskurskontext, 6. Ersatz der beruflichen Identität durch die Geschlechtsidentität ‚femeia‘ statt ‚judecătoarea X‘, ‚asistenta medicală Y‘, ‚această femeie (contracandidată)‘; indirekte Nennung, assoziiert mit Männlichkeit, ‚soția/fica/soacra/amanta/concubina lui‘; Bevorzugung physischer Eigenschaften oder des Ehezustands, z.B. ‚tânăra blondă‘, ‚mamă singuratică‘, ‚băiat chipeș‘, ‚burlac irezistibil‘.

Nicht zuletzt seien ein paar Beispiele von Sexismus in der Sprache genannt: Generalisierungen, Absolutismen, z.B. ‚fetițele preferă să se joace cu păpușile, iar băieții cu mașinile‘, ‚toți bărbații care dețin puterea sunt obsedați de‘, ‚toate femeile din politică au în spate‘, ‚bărbații sunt întotdeauna mai raționali, iar femeile mai emotive și isterice‘; generisches Maskulinum, wenn beide Geschlechter angesprochen sind: ‚stimați participanți, jurnaliști!‘, ‚dragi studenți, elevi!‘, ‚stimați deputați, concetățeni!‘; Stereotype, Euphemismen, pejorative und diminutive oder exzessiv höfliche Formen: ‚drăguță/dragă‘, ‚păpușă‘, ‚stimată și frumoasă doamnă‘, ‚puiculiță‘, ‚bunicuțe‘, z.B. ‚Ghinion pentru o șoferiță! A încurcat pedalele și a ajuns cu mașina în râu‘; ‚Mămicile au dat buluc la recalcularea indemnizației de creștere a copilului‘; verstärkende qualitative Stereotype: ‚S-au ascuns după fusta ei‘, sexistische Stereotype nach Kleidung, Verhalten, Körper: ‚Antonia, cu un decolteu amețitor. Cât de sexy arată în a șasea lună de sarcină‘; slut shaming: ‚Noi știm cum se numește acea categorie de doamne care unuia îi spune că-l iubește, iar pe de altă parte practică sex pe bani‘, Vulgärausdrücke, sexistische Scherze: ‚mamă denaturată‘, ‚femeie adulteră‘, ‚fiică rătăcită‘, ‚babă nebună‘. Generische Berufs- und Titelbezeichnungen im Maskulinum können als sexistisch betrachtet werden, da Frauen sprachlich nicht sichtbar gemacht werden, z.B. ‚prostituată‘ (f), ‚don juan‘, ‚gigolo‘, ‚macho-man‘ (m).²⁸

²⁸ Vgl. HANDRABURA, Loreta; GHERASIM, Alexandra; BUTUC, Marin: *Limbajul nonsexist*. Repere conceptuale și recomandări practice. Chișinău: S.n. 2018, S. 11–13.

6. AUSBLICK

Die geschlechtsspezifische Sprache der Frauen und Männer ist stark subjektiv und emotional geprägt, einschließlich linguistischer, gesellschaftlicher und politischer Diskussionen bezüglich des Genderns, ob es verbindlich/gesetzlich geregelt werden soll oder ob einfach das generische Maskulinum ausreicht. Die Diskussionen zum inklusiven gendersensiblen Sprachgebrauch und zur Vermeidung des Sexismus bzw. zur Sicherung der politischen Korrektheit beziehen sich oft auf Aspekte wie Diskriminierung, Tabu, Gewalt, Macht, Kontrolle und Herrschaft durch Sprache, kulturelle Dominanz, Abgrenzung von individueller und nationaler Identität. Sprache und Kommunikation werden mit den geschlechtsspezifischen Sprechergruppen und kommunikativen Handlungssituationen korreliert, da das Sprachverhalten durch die Sozialisation tief verinnerlicht ist und das Geschlecht eine soziolinguistische Variable in allen Sprachen darstellt; Frauensprache und Männersprache sind Kommunikationsformen und -stile einer geschlechtsspezifischen Sprache.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Kommunikationsstile und sprachlichen Merkmale der Frauen- und Männersprache zusammenfassend im Vergleich Deutsch-Rumänisch darzustellen, die Formen und Auswirkungen der Sprachdynamik am Beispiel des Genderns und der Vorschläge zum politisch korrekten Sprachgebrauch und zur Vermeidung von Sexismus und Diskriminierung durch Sprache zu problematisieren, einschließlich des Aspekts der Sprachpflege und sprachlichen Durchsetzbarkeit solcher Maßnahmen, sowie die Frage nach dem kausalen Verhältnis zwischen sozialer und sprachlicher Barrierefreiheit zu stellen.

Es gibt eine Ursache-Wirkung-Korrelation zwischen sprachlichen Konzepten, Handeln und gesellschaftlichen Bedingungen und gesellschaftlichem Wandel. Die Benachteiligung von Frauen in sozialen Bereichen spiegelt sich auch in der Sprache bzw. in den Auswirkungen sprachlicher Regeln und Normen wider. Die Vermeidung von Sprachnormkonflikten und die Bewusstmachung des sexistischen Sprachgebrauchs und der geschlechtsspezifischen Sprachverhaltensmuster zählen zu den Aufgaben der Linguistik im Hinblick auf politische Korrektheit, sprachliche Gleichberechtigung von Frauen und Männern sowie genderinklusive Sprachverwendung, die alle (auch nicht-binäre) Personen einschließt.

Die Gendersprache ist Teil der Sprachdynamik: Sprache verändert sich, wir passen die Sprache an die Welt an, in der wir leben; die Veränderungen im

Sprachgebrauch spiegeln die Änderungen in der Gesellschaft wider; Sprache reflektiert mentale Bilder, Rollen, Stereotype und Vorurteile, die Frauen und Männern zugeschrieben werden. Folglich spielt politische Korrektheit eine immer größere Rolle in der Kommunikation, mit großem Einfluss auf erfolgreiche sprachliche, berufliche und soziale Interaktion (z.B. besonders wichtig im Rechtswesen). Die linguistischen Forschungen und Institute bemühen sich ständig, adäquate aktuelle Vorschläge zu einem genderneutralen und -inklusive Sprachgebrauch (nicht gesetzlich verbindlich) vorzuschlagen, die gleichzeitig sprecherfreundlich und sprachpflegerisch wirken, z.B. das dritte Geschlecht m/w/d, die Richtlinien der *Gesellschaft für deutsche Sprache*, die Empfehlungen des *Rates für deutsche Rechtschreibung*, die Vorschriften an Universitäten und die allgemeinen Hinweise für die Sprachverwendung in der öffentlichen und beruflichen Kommunikation. Konfliktgenerierende Themen und Aspekte wie Sprachtabus, Schimpfwörter oder Slurs werden zudem in einzelnen Untersuchungen zur Diskussion gestellt. Wie gegendert und welche sprachliche Lösungsvariante gewählt wird, bleibt aber jeder Person oder Institution überlassen, z.B. bei Gesetzestexten oder Informationen von Behörden. Sprache ändert sich zunächst von unten durch den alltäglichen Sprachverkehr, die Änderungen werden dann auch normativ geregelt – z.B. hat der Duden 2020 rund 3000 neue Wörter aufgenommen (z.B. Social Distancing, Atemschutzmaske, Herdenimmunität, Gendersternchen, gendergerecht, transgender). Wichtig ist, wie auch die *Gesellschaft für deutsche Sprache* betont, dass die gewählte sprachliche Form des Genderns verständlich, lesbar und regelkonform bleibt und sprachlich alle Geschlechter gleichbehandelt. Auch der kulturelle und sprachspezifische Aspekt ist wichtig, z.B. gilt das generische Maskulinum weiterhin als geschlechtsneutral im Rumänischen, sprachliche Änderungen sind nur begrenzt möglich (vgl. auch die besonderen Eigenschaften der genusmarkierten und genusneutralen Sprachen).

Die Debatte ums Gendern ist kontrovers – es bleiben viele offene Fragen sowie Sprachdebatten und politische Debatten über die (Wechsel-)Wirkungen sprachlicher und gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse. Daher wird Toleranz in der sprachlichen und sozialen Verständigung stark betont, einschließlich gegenüber Fehlern. Diskriminierung und Sexismus sind das Resultat eines Zusammenspiels von sprachlichen und nicht-sprachlichen Faktoren. Sprachvariation und Sprachwandel sind eine Folge sowohl der sprachlichen als auch der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung. Die sprachliche

Gleichberechtigung durch genderinklusiven Sprachgebrauch stellt nur einen Teil der Bemühungen um Barrierefreiheit dar, ist aber unentbehrlich für positive langfristige Auswirkungen auf soziale und berufliche Barrierefreiheit. Dabei muss man jedoch aus linguistischer Perspektive auf bewussten Umgang mit Sprache achten und unnötige, exzessive Änderungen vermeiden. Nicht zuletzt sei auch auf die Notwendigkeit der interkulturellen Kompetenz bei Übersetzern als Sprachmittler und Mittler zwischen Kulturen hingewiesen, die in ihren Übersetzungen auf gendergerechte, politisch und sprachlich korrekte Formulierungen zu achten haben.

LITERATURVERZEICHNIS

- BRAUN, Peter: *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache*. 3., erweiterte Auflage. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1993.
- CODARCEA, Emilia: *Germanistische Soziolinguistik*. Cluj: Casa Cărții de Știință 2015. S. 112–136.
- EIGE: *Institutul European pentru Egalitatea de Gen: Limbajul sensibil la gen*. Online verfügbar: <https://eige.europa.eu/ro/taxonomy/term/1215>.
- Geschicht gendern: Das Genderwörterbuch*. Online verfügbar: <https://geschichte.gendern.de/>.
- Gesellschaft für deutsche Sprache: Leitlinien der GfdS zu den Möglichkeiten des Genderings*. Online verfügbar: <https://gfds.de/standpunkt-der-gfds-zu-einer-geschlechtergerechten-sprache/>.
- GLÜCK, Helmut: *Der Mythos von den Frauensprachen*. In: SIEBURG, Heinz (Hg.): *Sprache – Genus/Sexus*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 181–212.
- GUETHENRODT, Ingrid; HELLINGER, Marlis; PUSCH, Luise F. et al.: *Richtlinien zur Vermeidung sexistischen Sprachgebrauchs*. In: *Linguistische Berichte* 69. Hamburg: Buske 1980. S. 15–22.
- HANDRABURA, Loreta; GHERASIM, Alexandra; BUTUC, Marin: *Limbajul nonsexist. Repere conceptuale și recomandări practice*. Chișinău: S.n. 2018.
- HELLINGER, Marlis: *Feministische Sprachpolitik und politische Korrektheit – der Diskurs der Verzerrung*. In: EICHHOFF-CYRUS, Karin M.; HOBERG, Rudolf (Hgg.): *Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende: Sprachkultur oder Sprachverfall?* Mannheim: Dudenverlag 2000. S. 177–191.

- Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: Gendern: Ein Pro und Contra.* Was für die gendergerechte Sprache spricht – und was dagegen. Ein Pro und Contra. Juni 2022. Online verfügbar: URL: <https://www.lpb-bw.de/gendern>.
- JuraForum.de: Müssen wir alle Gendersprache nutzen?* – Rechtslage in Privatwirtschaft und öffentlicher Verwaltung 29.09.2022. Online verfügbar: https://www.juraforum.de/news/muessen-wir-alle-gendersprache-nutzen_257879.
- LEWANDOWSKI, Theodor: *Linguistisches Wörterbuch*. 3 Bände. 6. Auflage. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1994.
- LÖFFLER, Heinrich: *Germanistische Soziolinguistik*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2010.
- OPPERMANN, Katrin; WEBER, Erika: *Frauensprache – Männersprache*. Die verschiedenen Kommunikationsstile von Männern und Frauen. Zürich: Orell Füssli 1995.
- Parlamentul European: Limbajul neutru din perspectiva genului.în Parlamentul European* 2018, S. 3. Online verfügbar: https://www.europarl.europa.eu/cmsdata/187109/GNL_Guidelines_RO-original.pdf.
- Rat für deutsche Rechtschreibung: Geschlechtergerechte Schreibung: Empfehlungen vom 26.03.2021.* Online verfügbar: <https://www.rechtschreibrat.com/geschlechtergerechte-schreibung-empfehlungen-vom-26-03-2021/>.
- SCHWENNER, Lara: *Was Gendern bringt – und was nicht*. In: *Quarks.de* 26.03.2021. Online verfügbar: <https://www.quarks.de/gesellschaft/psychologie/was-gendern-bringt-und-was-nicht/>.
- STEFANOWITSCH, Anatol: *Genderkampf: Wo die Kritiker der geschlechtergerechten Sprache sich täuschen*. In: BAUMANN, Antje; MEINUNGER, André (Hgg.): *Die Teufelin steckt im Detail: Zur Debatte um Gender und Sprache*. Berlin: Kadmos 2017.
- STEFANOWITSCH, Anatol: *Sprachverbote*. In: *SciLogs.spektrum.de*. 23.04.2010. Online verfügbar: <https://scilogs.spektrum.de/sprachlog/sprachverbote/>.
- TRUTKOWSKI, Ewa: *Vom Gendern zu politischen Rändern*. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht spricht vieles gegen geschlechtergerechte Formen. Nüchterne Hinweise könnten die Debatte versachlichen. In: *NZZ.de* 22.07.2020. Online verfügbar: <https://www.nzz.ch/feuilleton/gendergerechte-sprache-die-diskussion-ist-politisch-vergiftet-ld.1567211>.

- ULRICH, Miorița: „*Neutrale*“ Männer – „*markierte*“ Frauen. Feminismus und Sprachwissenschaft. In: SIEBURG, Heinz (Hg.): *Sprache – Genus/Sexus*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 308–321.
- Unitatea de traducere română: Limbajul neutru din punct de vedere al genului (nonsexist- în limba engleză: Gender Neutral Language) în Parlamentul European*. In: *Buletin terminologic și normativ* nr. 11, Creat: 30.05.2008. Online verfügbar: http://www.europarl.europa.eu/transl_es/RO/terminologie/buletin011.htm.
- VEITH, Werner H.: *Soziolinguistik*. Ein Arbeitsbuch. 2. Auflage. Tübingen: Narr 2005.
- ZAFIU, Rodica: *Prefecta și domnișoara student*. In: *Dilema Veche*, nr 507, 31.10.2013. Online verfügbar: <https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/tilc-show/prefecta-si-domnisoara-student-598542.html>.

ALI OSMAN ÖZTÜRK / DERYA CANBOLAT
(Konya)

REFLEXIONEN ÜBER BILDUNGS- UND SPRACHPROBLEME IN DEN TÜRKISCHEN GASTARBEITERLIEDERN IN DEUTSCHLAND¹

Abstract: Studies on the history of migrant workers' folk songs began in the early 1970s. These folk songs deal with the problems of Turkish workers in Germany and their family members in Turkey. In these folk songs, we assume that the language and education problems of the people affected by the migration process in many areas, such as child education and school life, as a still ongoing and ongoing phenomenon, are also reflected. For this purpose, we will analyse thematic folk song texts in view of historical events. Our results have yielded findings on language and education problems in different tones and contents, which are covert or overt. These problems are not only limited to school life but also cover many communities in Germany and Turkey.

Keywords: immigration, immigrant workers' folk songs, German songs, Turks and Germans

¹ Es handelt sich bei diesem Beitrag um eine zusammenfassende Erweiterung der in der Magisterarbeit von CANBOLAT, Derya: *Almanya Türkülerine Yansıyan Dil ve Eğitim sorunları (Spuren der Bildungs- und Sprachmängel in den Liedern türkischer Gastarbeiter in Deutschland)*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Necmettin Erbakan Universität, Konya, 2019, online verfügbar: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ZieYHBcM2XV0erKgKNNSDw&no=dZSVBI21DU0frklxR-XZg> und der Monografie über Gastarbeiterlieder (sog. „Deutschlandlieder“) von ÖZTÜRK, Ali Osman: *Almanya Türküleri. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü / Öncü Kolu (Deutschlandlieder. Mündlicher Pionier der türkischen Auswandererliteratur)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 2001 diskutierten Aspekte der Gastarbeiter-Problematik hinsichtlich Sprach- und Identitätskrisen.

1. EINLEITUNG

Auf den ersten Blick mutet das Thema dieses Beitrags wie eine literarische, musikalische, sprachliche und pädagogische Problemstellung an. Um aber die Themenstellung insgesamt zu begreifen, ist es nötig, einen Blick auf wichtige Tatsachen wie die Zuwanderungsgeschichte der türkischen Gastarbeiter in die Bundesrepublik Deutschland und deren Lieder als Untersuchungsmaterial zu werfen.²

Als erster Schritt sind die Gastarbeiter von Punkt A, ihrer Heimat Türkei, nach Punkt B, Deutschland, gezogen. Sie fingen an, die Fremde zu erleben, indem sie alles Bekannte zurückließen. Auswanderung kann aus verschiedenen Gründen erfolgen. Der Hauptgrund der türkischen Gastarbeiter war wirtschaftlicher Art, und sie fingen ab 1961 an, aufgrund des Anwerbeabkommens nach Deutschland auszuwandern. Aufgrund der fremden Kultur und Sprache sahen sich die türkischen Gastarbeiter vielen Problemen gegenüber.

Um diese Probleme in Worte zu fassen, wurden u.a. auch populäre Lieder verwendet, die so bekannt wurden, dass sie den Status von Volksliedern bekamen. Diese Lieder nannte man zunächst ‚Gastarbeiterlieder‘; sie sind sowohl ein neues als auch ein altes Phänomen. Gastarbeiterlieder stehen offenbar in der Tradition der Volksdichter, die historisch (und immer noch aktuell) nachweisbar ist.³ Neu in dieser Tradition sind jedoch die Bearbeitung aktueller Themen und die verwendete Sprache. Die Einwanderer der ersten Generation benützten in den Gastarbeiterliedern v.a. ihre türkische Muttersprache, solange sie sich im Deutschen unsicher fühlten. Entsprechend den damaligen Bedingungen waren solche Lieder am besten geeignet, um sich bei einem großen Publikum Gehör zu verschaffen. Es wurde auch versucht, die Deutschen mit den neu erworbenen

² Den Begriff ‚Gastarbeiter‘, der heute im Deutschen tendenziell pejorativ klingt und offiziell nicht mehr verwendet wird, gebrauchen wir für die Bezeichnung der türkischen Arbeitnehmer, die sich in den Liedern der Zeitspanne von 1972 bis 1995 auch als solche wahrnehmen. Übrigens wird in diesem Beitrag zugunsten besserer Lesbarkeit das geschlechtsneutrale generische Maskulinum verwendet. Bei Personenbezeichnungen sind immer beide Geschlechter gemeint.

³ TURAN, Fatma Ahsen: *Avrupa’da yaşayan halk şairlerimizin dilinden gurbet ve sonuçları*. In: *International Journal of Eurasia Social Sciences*, Vol: 6, Issue: 21, 2015, S. 1–28, hier S. 1. Online verfügbar: http://www.ijoess.com/Makaleler/1206430832_1-28%20fatma%20ahsen%20turan.pdf.

deutschen Wörtern zu erreichen.⁴ Heutzutage gibt es diese türkisch-deutsche Volksmusik, Pop- und Rapmusik mit deutschen Texten. Gastarbeiter haben ihre Erlebnisse zuerst mündlich mit Hilfe der Gastarbeiterlieder ausgedrückt. Diese wurden anschließend in die schriftliche Literatur übertragen und aufgezeichnet. Inhaltlich können die Gastarbeiterlieder als wichtige Vorreiter der Gastarbeiterliteratur, je nach dem Schwerpunkt ihrer Thematik, unter bestimmten Stichwörtern zusammengefasst werden. Laut Öztürk⁵ lässt sich die Entwicklung der Gastarbeiterlieder wie folgt in vier Phasen aufteilen:

1. Phase 1972 – 1975 (*Anpassungsschwierigkeiten*): In der ersten Phase fehlten insbesondere Sprachkenntnisse im Deutschen.

2. Phase: 1976 – 1979 (*Aufeinanderprallen zweier Kulturen*): Der ersten Phase mit Sprachmängeln folgte die zweite, in der die türkischen Migranten die Deutschen vorerst nur beobachteten, ohne mit ihnen in einen Dialog treten zu können. Bestehende Vorurteile verfestigten sich oder neue entstanden, weil die türkischen Gastarbeiter nicht die Gelegenheit hatten, die ihnen fremde deutsche Kultur zu verstehen.

3. Phase: 1980 – 1990 (*zwischen zwei verschiedenen Kulturen*): Auch wenn in der dritten Phase Sprachkenntnisse vorhanden sind, bleibt das Problem der Bildung bestehen. Besonders die junge Generation hat ein Identitätsproblem. Denn sprachliche und kulturelle Voraussetzungen sind unvollständig und lückenhaft, und sie beruhen auf unterschiedlichen Vorstellungen von einem überlieferten (islamisch-türkisch geprägten) Wertesystem.⁶ Die Betroffenen können sich daher weder als bereits deutsch noch als vollständig türkisch wahrnehmen.

4. Phase: 1990 – 1995 (*Deutschland als bittere Heimat*): Auch wenn die türkischen Gastarbeiter Deutschland als ihre Heimat wahrnehmen, anerkennen und schätzen, beeinflussen die Mängel aus den vorangegangenen Phasen immer noch einen kleinen Teil ihres Lebens. Menschen türkischer Herkunft haben in der Perspektive vieler Deutschen immer noch Probleme mit der Integration.

In der ersten Phase herrschten Sprachmängel, in der zweiten die Kontaktlosigkeit mit der fremden Kultur, in der dritten Identitäts- und

⁴ ÖZTÜRK, 2001, S. 2.

⁵ ÖZTÜRK, 2001, S. 80.

⁶ Siehe dazu KARAMAN, Fatma: *Göçmen Edebiyatında Türkülerin Türk Kültürünü Yansıtmaya Gücü (Die Macht der Volkslieder, die türkische Kultur in der Einwandererliteratur zu reflektieren)*. *Millî Folklor* 133, 2022, S. 145–159.

Zugehörigkeitsunsicherheit und in der vierten Phase weiterhin Integrationsprobleme. Wenn wir uns heute die Debatten in den deutschen Medien ansehen, können wir davon ausgehen, dass die Sprach- und Bildungsprobleme der türkischen Migranten immer noch aktuell sind. Eine weitere fünfte Phase ab dem Jahre 1995, die man möglicherweise anhand neuer Liedprodukte und Rap-Songs nachzeichnen könnte, möchten wir hier nicht behandeln, weil in diesen zu beobachten ist, dass Deutschland aus der Perspektive der türkischen Migranten kein anderes Gesicht bekommt bzw. dass sich an der Wahrnehmung als ‚bitteres Land‘ bis auf die Sprachprämissen nichts geändert hat. Sprachkenntnis ist offenbar nicht der alleinige Schlüssel zur Integration.

In diesem Verlauf werden in der türkischen Musikszene aber allmählich integrativ versöhnliche Stimmen bemerkbar, welche die Politiker in Bonn bzw. in Berlin sozusagen zu einem die Gastarbeiter anerkennenden Handeln einladen, wie z.B. Ozan Ata Canani, dessen Lied *Deutsche Freunde* gegen Ende der 1970er Jahre bereits zu einem historischen Ereignis geworden ist: „Vermutlich zum ersten Mal singt ein türkischer Migrant auf Deutsch, spricht das Land, in dem er wohnt, das aber nicht heimisch sein soll, direkt an,⁷ was ihm als „Stimme der Gastarbeitergeneration“⁸ eine hohe Popularität auch beim deutschen Publikum ermöglichte:

Canani spricht für die erste Generation, für die „Drecks- und Müllarbeiter, Stahlbau- und Bahnarbeiter“ aus „Türkei, aus Italien, aus Portugal, Spanien, Griechenland, Jugoslawien“. Er singt: „Arbeitskräfte wurden gerufen, unsere deutschen Freunde, aber Menschen sind gekommen, unsere deutschen Freunde, nicht Maschinen, sondern Menschen.“ Aber er spricht auch für sich, die zweite Generation: „Und die Kinder dieser Menschen leben in zwei Welten. Ich bin Ata und frage euch, wo wir jetzt hingehören.“⁹

⁷ WINKLER, Thomas: *Musiker über deutsche Gastarbeiterkultur*. Immer die Drecksarbeit gemacht. Ozan Ata Canani ist wohl der erste Gastarbeitersohn, der auf Deutsch sang. Seine Texte über deutsche Politik und Rassismus sind heute noch aktuell. In: *Taz*, 16.12.2018. Online verfügbar: <https://taz.de/Musiker-ueber-deutsche-Gastarbeiterkultur/!5556325/>.

⁸ Vgl. *Südwestrundfunk: Stimme der Gastarbeitergeneration – der Musiker Ozan Ata Canani*. In: *Südwestrundfunk.de*, 22.09.2021. Online verfügbar: <https://www.swr.de/swr2/leben- und-gesellschaft/ozan-ata-canani-deutsch-tuerkische-liedermacher-stimme-swr2-tandem-2021-06-21100.html>.

⁹ WINKLER. Zum ganzen Text s. auch MALUCA, *Deutsche Freunde*. In: *Lyricstranslate.com*, 23.10.2021. Online verfügbar: <https://lyricstranslate.com/tr/deutsche-freunde-alman-dostlarimiz.html>.

Abgesehen von einer gewissen Verbesserung im Sprachgebrauch der Sängerpöten, die von einer deutlichen Sprachintegration zeugt, hält die Identitäts- und Integrationskrise der Migranten im deutschen Alltag weiterhin an. Cananis auf die berühmte Aussage von Max Frisch („Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen“¹⁰) bezugnehmender Song „Deutsche Freunde“ wurde nach einer langen Pause im Zuge der Integrationsdebatte insbesondere türkischer Einwanderer als Zeitzeugnis wieder aktuell und gibt

[...] heute vergessene, aber doch wichtige Einblicke und Erinnerungen über die Hintergründe und Ursachen der Problematik der Integrationsdebatte. Ende 2013 nimmt Ozan Ata Canani diesen Song noch mal neu für die Compilation „Songs of Gastarbeiter Vol.1“ auf und spielt wieder regelmäßig im deutschsprachigen Raum.¹¹

Wir nehmen als Arbeitshypothese an, dass sich Sprach- und Bildungsprobleme in Gastarbeiterliedern widerspiegeln und möchten folgenden Fragen nachgehen:

1. Ob sich die Bildungsprobleme explizit in den Gastarbeiterliedern widerspiegeln;
2. Ob sich die Bildungsprobleme implizit in den Gastarbeiterliedern widerspiegeln;
3. Welche Bildungs- und Sprachprobleme in den Gastarbeiterliedern vorkommen?
4. Ob es Lösungsvorschläge in den Gastarbeiterliedern gibt.

In diesem Beitrag wird die qualitative Methode angewendet und werden hauptsächlich die Texte bei Öztürk¹² als Untersuchungsmaterial herangezogen.

2. WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN ÜBER GASTARBEITERLIEDER (AUSWAHL)

Auch wenn zunächst wenige Arbeiten über die Gastarbeiterlieder vorlagen, gibt es nunmehr reichlich Studien sowohl auf wissenschaftlichem als auch auf populärem Gebiet.¹³ Die ersten wissenschaftlichen Arbeiten waren von geringem

¹⁰ FRISCH, Max: *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 100. Vgl. auch SEILER, Alexander J.: *Siamo Italiani. Die Italiener*. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz. Zürich: EVZ-Verlag 1965, Vorwort.

¹¹ CANANI, Ozan Ata (Hg.): *Info & Background*. In: *Homepage Ozan Ata Canani*, (o.J.). Online verfügbar: <http://ozanatacanani.de/lebenslauf-2/>.

¹² ÖZTÜRK, 2001, S. 141–240.

¹³ AKBULUT, Nazire: *Innovative Formen und Inhalte der Migrantenliteratur*. In: TOPRAK, Metin; ÖZTÜRK, Ali Osman (Hgg.): *Migration und kulturelle Diversität*. Tagungsbeiträge des XII. Türkischen Internationalen Germanistik Kongresses, Bd. I: Literatur- und

Umfang, wobei Wissenschaftler versuchten, eine Definition für das Phänomen zu finden. Anhegger, der die ersten Ansätze formuliert hat, nannte die Interpreten „Arbeitersänger“ und die Gastarbeiterlieder „Arbeiterlied“. ¹⁴ Da die Fremde das Hauptthema der Lieder ist, werden sie auch ‚Gurbetlieder‘ (Lieder der Fremde) genannt. ¹⁵

Abgesehen von den Beiträgen von Balcı/Öztürk¹⁶ und Öztürk/Balcı/Balcı¹⁷, die sich mit der Erscheinung des Code-Switchings in den Texten befassen, gibt es keine linguistischen Studien zu Gastarbeiterliedern. Es ist jedoch durchaus möglich, sie aus linguistischer Sicht zu betrachten. Sprache und Kultur sind laut Göçer zwar eng miteinander verbunden, aber bei der Auswanderung interagieren zwei Sprachen und zwei Kulturen gleichzeitig. ¹⁸ Es mussten für die daraus entstandenen Probleme Lösungen und Gelegenheiten gefunden werden, um das Herz ausschütten zu können. So scheint bei den Gastarbeiterliedern die Funktionalität der Kommunikation zuungunsten der Ästhetik in den Vordergrund zu rücken. ¹⁹

Übersetzungswissenschaft. Frankfurt am Main/ Berlin/Bern u.a.: Peter Lang 2015, S. 99–110, hier S. 105.

¹⁴ ANHEGGER, Robert: *Die Deutschlanderfahrung der Türken im Spiegel ihrer Lieder*. Eine ‚Einstimmung‘. In: BIRKENFELD, Helmut (Hg.): *Gastarbeiterkinder aus der Türkei: zwischen Eingliederung und Rückkehr*. München: Verlag C. H. Beck 1982, S. 10. Ferner s. HOLZAPFEL, Otto: *Türkische Gastarbeiter (in Deutschland)* [Lexikon-Artikel]. In: HOLZAPFEL, Otto: *Liedverzeichnis / Lexikon-Datei Teil S bis T_ Lexikon zur Volksliedforschung / Germanistik im Netz / GiNDok*, 2022. Online verfügbar: <https://www.germanistik-im-netz.de>.

¹⁵ HEIDENREICH, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 151.

¹⁶ BALCI, Tahir; ÖZTÜRK, Ali Osman: *Bir Kod Kaydırma Alanı Olarak Alamanya Türküleri*. In: *Perspektif. Aylık Haber-Yorum Dergisi. Dosya: Avrupa’da Göç ve Müzik*, Jg. 25, Nr. 282, 2019, S. 36–40.

¹⁷ ÖZTÜRK, Ali Osman; BALCI, Tahir; BALCI, Umut: *Alamanya Türküleri’ne Dilbilimsel Bir Bakış: Code Switching*. In: YARDIM KILIÇKAN, Zişan: *CUDES 2019: 9. International Congress on Current Debates in Social Science*. May 2–4, 2019, Lefkoşa/Nicosia TRNC, Abstract & Proceedings, S. 167–173. Online verfügbar: http://currentdebates.org/wp-content/uploads/2020/06/xap_cudes2019_may.pdf.

¹⁸ Vgl. GÖÇER, Ali: *Türkçe öğretmeni adayının ‘Kültür dil ilişkisi’ne yönelik metaforik algıları*. In: *Turkish Studies. International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/9 Summer 2013, S. 253–263. Online verfügbar: http://turkishstudies.net/files/turkishstudies/1017761275_022Göçer%20Ali-253-263.pdf.

¹⁹ ÖZTÜRK, 2001, S. 76.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht wurde bereits auf Form, Struktur und Inhalt der Lieder eingegangen. Darüber hinaus sind Strophen-, Vers- und Reimformen sowie Erzähltechniken diskutiert worden. Als Textsorten und Stilmittel wurden in den Liedern Satire, Euphemismus, Klage, Kritik, Verfluchung, Ratschlag, Brief, Erzählung, Anflehung, Beschreibung und herausgearbeitet, und es wurde festgestellt, dass die in den Liedern verwendete Sprache sehr emotional ist.²⁰ Wir haben oben erwähnt, dass Gastarbeiterlieder nach Generationen in vier Phasen unterteilt werden können; sie können aber auch nach ihren Themenschwerpunkten weiter kategorisiert werden, wobei, da etliche Probleme mit dem Thema der Fremde zusammenwirken bzw. einhergehen, hier eine Überlappung verschiedener Bereiche möglich ist.

Aufgrund der Migration waren die türkischen Gastarbeiter und ihre nachfolgenden Generationen mit einer neuen und schwierigen Situation konfrontiert, die auch die Ausbildung von Jugendlichen und Kindern negativ beeinflusste. Während die auftretenden Probleme in der Liedästhetik künstlerisch ausgedrückt wurden, wurden auch pädagogische Botschaften vermittelt. Die Lieder, die von Öztürk zusammengestellt worden sind,²¹ sind meist didaktisch geprägt und stellen in ihrem Duktus als mündliche Gastarbeiterliteratur eine Solidaritätsliteratur dar, mit der man versucht, Widerstand gegen Probleme zu entwickeln.²² Mit dem allmählichen Erwerb eines gewissen deutschen Wortschatzes entwickelt sich – deutlich erkennbar auch in den Gastarbeiterliedern – eine gemischte Straßensprache, die man als ‚Kanakisch‘ bezeichnet und die in erster Linie die Sprache von Jugendlichen mit türkischer Herkunft ist, weshalb die Beschäftigung mit dieser Sprache auch dazu beiträgt, Jugendliche besser verstehen zu können.²³

3. ZU VORAUSSETZUNGEN UND LEBENSBEDINGUNGEN DER GASTARBEITER

Gastarbeiterlieder pflegen je nach aktuellen Lebensumständen entsprechende Themen aufzugreifen, und demzufolge thematisieren sie unterschiedliche Probleme. Bei der Datenerfassung für unsere Studie wurden diejenigen Liedtexte

²⁰ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 40–77.

²¹ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 141–240.

²² Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 78.

²³ Vgl. NAKIPOĞLU, Meryem: *Almanya'daki Göçmen Gençlerin Dili Kanakça. Ich Bin Kanak!* Saarbrücken: Türk Alman Kitabevi 2016, S. 30.

berücksichtigt, die sich mit Bildungs- und Sprachproblemen von Kindern und Erwachsenen befassen.

Aus den Gastarbeiterliedern geht inhaltlich hervor, dass Deutschland die Arbeiter vor allem zum Erledigen schwerer Tätigkeiten anwarb. Bei der Auswahl der Arbeitnehmer wurden nur medizinische Untersuchungen durchgeführt und keine Ausbildungsbedingungen gestellt. Das Bildungsniveau der Arbeitsbewerber aus den dörflichen Gegenden in der Türkei war relativ niedrig. Als hervorstechende Bildungsmotive in den Gastarbeiterliedern kommen die Fremdsprachenunkenntnis der ersten erwachsenen Einwanderer (sie konnten ja die deutsche Sprache nicht, da sie ohne Sprachvorbereitung angeworben wurden) und die Zeugnisnoten ihrer Kinder vor. Dieser Mangel prägte ihren Alltag und die Zukunft neuer Generationen, und zwar im negativen Sinne. Erst ab der dritten und vierten Generation lässt sich eine gewisse Verbesserung an Bildung und Sprachbeherrschung feststellen. In diesem Zusammenhang ist die Kanak-Sprache der Jugendlichen mit Migrationshintergrund doch immerhin als Erfolg anzusehen.

Unutturdular sana ana dilini,
Makinaya nikâhladık gelini,

Çöktük aha bükecekler belini,
Yurda dön hey bacım yurda
dön yurda!

(Âşık Kemteri)²⁴

Man läßt dich deine Muttersprache verlernen,
Wir vermählten die Braut mit Maschinen,
O weh, wir wurden zu Grunde gerichtet,
Komm heim, liebe Schwester, komm heim!²⁵

Ulan Almanca germanca,
Konuşup anlayamadım seni.
Boğazımda laflar tıkanır kalır,
Meister başlar dır dır dır.²⁶

Kerl, deutsch-germanisch,
Ich kann dich weder sprechen noch versuchen.
Die Worte in meinem Hals sind wie zugestopft.
Der Meister fängt an: „Drdrdr“.²⁷

²⁴ AVCI, Haydar: *Almanya Gurbeti ve Türküleri*. In: *Halk Kültürü*, 5. Kitap, 1985/1, Istanbul 1985, S. 11–22, hier S. 17.

²⁵ ÖZTÜRK, 2020, S. 153 (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

²⁶ REINHARD, Ursula (1987): *Türkische Musik: ihre Interpreten in West-Berlin und in der Heimat*. Ein Vergleich. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 32. Jg., Berlin 1987, S. 81–92, hier S. 91.

²⁷ ÖZTÜRK, 2020, S. 154 (aus dem Türkischen übers. von U. Reinhard).

In den Gastarbeiterliedern wird die fehlende Erfahrung und Bildung der Deutschen für den Umgang mit den türkischen Arbeitern nicht direkt zur Diskussion gestellt. Aufgrund von Beschreibungen können jedoch Rückschlüsse gezogen werden. Diese basieren hauptsächlich auf den Beobachtungen der türkischen Arbeitnehmer am Arbeitsplatz. Diese erfahren die Deutschen als Menschen, die immer den Titel eines ‚Meisters‘ innehaben, der distanziert, perfektionistisch, kritisch, schwer zu befriedigen und arrogant ist. Da diese Urteile über Deutsche öfters auftauchen, können wir davon ausgehen, dass auch das Bildungsleben der deutschen Kinder und Jugendlichen als gleichermaßen diszipliniert angenommen wird.

Meisterin yüzü gülmez

Meisterin yüzü gülmez
 İşçinin derdini bilmez,
 Yabancıyı Alman sevmez.
 Meistero Meistero.
 [...]

 Karakter sıfıra inmiş,
 İnsanlıktan geri kalmış
 Yapmadıkları kalmamış.
 Hiç utanmaz meisterler²⁸

Des Meisters Gesicht lächelt nicht

Des Meisters Gesicht lächelt nicht,
 Er hat keine Ahnung vom Kummer des Arbeiters,
 Die Deutschen mögen die Ausländer nicht.
 Herr Meister, Herr Meister.
 [...]

 Sie sind charakterlose Leute,
 Zurückgebildet in der Menschlichkeit,
 alles Schlechte antuend den Menschen.
 So schamlos sind die Meister.²⁹

Wenn wir uns das Lied *Karnem* (*Mein Schulzeugnis*) ansehen, merken wir, dass türkisch-deutsche Jugendliche und Kinder eigentlich kritisch denken und wissen, weshalb sie in der schulischen Bildung versagen: Sie müssen nämlich ein Leben zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen führen.

Karnem

İşte karnem işte notlar
 [...]

 Eviriyorum çeviriyorum
 Bir türlü bilemiyorum

Mein Schulzeugnis

Hier sind mein Schulzeugnis und meine Noten
 [...]

 Ich weiß nicht, was ich damit anfangen soll
 Ich weiß keine Antwort zu geben

²⁸ ÖZTÜRK, 2001, S. 178.

²⁹ ÖZTÜRK, 2020, S. 154 (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

Almanca mı Türkçe mi	Ob ich auf Deutsch oder auf Türkisch
Düşünsem diyorum	denken soll
[...]	[...]
Türkiye’de iken bende	Als ich in der Türkei war,
Böyle bir sorun yoktu	hatte ich dieses Problem nicht.
Ana dilim Türkçe idi	Meine Muttersprache war Türkisch
İyi notlarım çoktu	Gute Punkte hatte ich viele.
[...]	[...]
İki kültür arasında	Was soll ich denn zwischen
Ne yapayım böyle ben ³⁰	zwei Kulturen treiben? ³¹

Einerseits möchten türkische Gastarbeiter, dass ihre Kinder erfolgreich sind, andererseits handeln sie emotional, indem sie Vorwürfe machen, dass am Arbeitsplatz zu hohe Erwartungen an sie gestellt werden. Das Bildungsideal der Deutschen ist angeblich ständig auf Karriere und Disziplin ausgerichtet. In der Haltung der türkischen Gastarbeiter zur Bildung sind dagegen unterschiedliche Ausrichtungen zu beobachten. Denn aus türkischer Sicht sind kulturelle Werte wichtiger als formale Bildung. Infolgedessen werden Deutsche zwar als gebildet, aber als in ihren Werten begrenzt gesehen. Die Türken haben vorerst ein niedrige(re)s Bildungsniveau, wollen aber erfolgreich sein, weil sie dafür besondere ‚Werte‘ besitzen.³² Jedoch selbst in dem Fall, dass man sich (angeblich) deutsche Tugenden aneignet und damit schließlich ‚erfolgreich‘ wird, bleiben dennoch Vorurteile gegenüber türkischen Mitbürgern bestehen. Der Rapper Eko Fresh (Ekrem Bora) drückt diese perspektivlose Situation wie folgt aus:

Aber

Von kriminellen Migranten, die meinen Sohn falsch erzieh’n
 Die ohne Ausbildung jetzt ’n Haufen Kohle verdien’n
 Ich geh’ ackern und krieg’ nicht mal für ’ne Wohnung Kredit³³

³⁰ ERYILMAZ, Abdullah: *Gastarbeiterlieder. İşçi Şarkıları*. Deutsch-Türkisch. Majör Müzik Yapım Ltd. Şti. 1990 (Musikkassette) und ÖZTÜRK, 2001, S. 231.

³¹ ERYILMAZ, 1990, Kassetten-Beilage (aus dem Türkischen übers. von DC).

³² Vgl. SCHULTZ, Tanjev: *Starker Ehrgeiz, schwache Leistung*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.12.2010. Online verfügbar: <http://www.sueddeutsche.de/karriere/tuerkische-kinder-in-der-schule-starker-ehrgeiz-schwache-leistung-1.1040821>.

³³ ÖZTÜRK, 2020, S. 164.

4. SPRACH- UND BILDUNGSDEFIZITE ALS BARRIERE FÜR INTEGRATION

Türkische Gastarbeiter planten, vorübergehend im Ausland zu arbeiten, Geld zu sparen und zurückzukehren.³⁴ Weder der deutsche noch der türkische Staat sahen das Anwerbeabkommen als dauerhaft an (vielleicht wurden daher keine Bedingungen zur Sprachkenntnis gestellt und keine Vorbereitung für den Auslandsaufenthalt getroffen), weswegen vielleicht auch die Palette der Themenbereiche der Lieder so breit ausfällt. Der Sprachmangel ist in diesem Sinne dermaßen gravierend, dass sogar notwendige Übersetzer am Arbeitsplatz Erwähnung finden:

Tu krank warum dedi	Krank warum sagt er
Tu sana ben de varım dedim	Was verstehe ich davon
Ağzı kalabalık tercüman geldi	Dolmetscher komm doch mal her
Tercüman Meister başladı dır dır dır ³⁵	Höre wieder drdrdr ³⁶

Aufgrund des Sprachmangels konnten sich erwachsene Gastarbeiter nicht einmal verständigen, geschweige denn sich an die Kultur des Gegenübers anpassen. Da sich die Persönlichkeits- und Bewusstseinsentwicklung der Kinder und Jugendlichen in der nächsten Generation fortsetzten, sorgte diese problematische Situation für Verwirrung. Der Kulturschock erschwerte und verhindert die gewünschte Integration türkischer Einwanderer. Gastarbeiterlieder, die sich mit Sprach-, Bildungs-, Berufsbildungs- und Integrationsproblemen auseinandersetzen, bringen dies sowohl explizit als auch implizit zum Ausdruck. Manchmal versucht

³⁴ Vgl. HUHNS, Karin: *„Nächstes Jahr kehren wir zurück“: Die Geschichte der türkischen „Gastarbeiter“ in der Bundesrepublik*. Göttingen: Wallstein Verlag 2005.

³⁵ Die Übersetzung von U. Reinhard ist völlig frei. Die wörtliche Übertragung der Strophe, die auf Wortspielen und -ähnlichkeiten (du / tu bzw. warum / varım) beruht, lautet anders:

[Meister] fragt, warum du krank?

Ich bespuckte ihn und sagte: ich bin auch dabei!

Der geschwätzigste Dolmetscher ist dahergekommen,

Meister und Dolmetscher redeten drdrdr... (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

³⁶ REINHARD, Ursula; PINTO, Tiago de Oliveira: *Sänger und Poeten mit der Laute*. Türkische Aşık und Ozan. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989, S. 24 (aus dem Türkischen übers. von U. Reinhard).

man sich auch Einblick in die innere Welt und die Zukunft der Betroffenen zu verschaffen.

Probleme

Was deine Kinder betrifft,
deine Seele, dein Blut
deine Nachkommen
sie müssen in die Schule
sie sind türkisch zu Hause
deutsch in der Schule
wachsen auf,
solange
nehmen auch Probleme zu!³⁷

Problemler

Çocuklarına gelince
Senin canın senin kanın
Senin dölün
Okula gitmek zorundalar
Evde Türk
Okulda Almanlar
Büyüyorlar
Büyüdükçe
Sorunlar daha da çok büyüyor³⁸

Die türkischen Liedermacher scheinen allerdings wenig Ahnung vom Kunstverständnis in Deutschland zu haben, da sie eine in der Fiktion eines Kunstwerkes dargestellte Situation als Verleumdung empfinden. Als einen interessanten Beleg dazu können wir die drei Lieder mit dem Titel *Shirins Hochzeit* anführen, die den gleichnamigen ersten deutsch-türkischen Film von Helma Sanders-Brahms (1976) thematisieren.

Der Film erzählt von einer jungen türkischen Frau, die in beiden Ländern von Männern fremdbestimmt, (sexuell) ausgenutzt und viktimisiert wird. Die Entrüstung über die Darstellung einer Türkin, die in der Bundesrepublik zur Prostituierten wird, manifestierte sich unter anderem auch in der Musikproduktion türkischer Migranten in Deutschland.³⁹

In den betreffenden Liedern werden der Film und das Filmteam unentwegt verflucht und vulgär beleidigt. Anstatt als Künstler objektiv und vernünftig vorzugehen, reagieren die Liedermacher extrem emotional, sodass sich herausstellt, dass sie nicht aus den engen Rahmen türkischer sozialer Bewertungen

³⁷ ERYILMAZ, 1990, Kassetten-Beilage und ÖZTÜRK, 2001, S. 232.

³⁸ ERYILMAZ, 1990, Kassetten-Beilage und ÖZTÜRK, 2001, S. 233 (türkischer Text aus dem Original).

³⁹ BAYRAK, Deniz; DINÇ, Enis; EKINCI, Yüksel et al. (Hgg.): *Der deutsch-türkische Film*. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 13.

herauskommen können. Obwohl Shirin, die Protagonistin des Films, aufgrund der Normen der türkischen patriarchalischen Gesellschaft scheitert, sind die Sänger-Poeten (als Vertreter ihrer Gesellschaft) nicht imstande, ihre Situation objektiv einzuschätzen und Selbstkritik zu üben.⁴⁰

Die Lieder sind allgemein in Versform geschrieben. Die Sänger wollten jedoch manchmal Botschaften senden, die nicht in ein Versmaß passten. Künstler, Liedermacher oder Volksdichter verwenden dafür Methoden wie Prolog, Dialog, Epilog oder Ansprache, in denen sich der Sänger direkt an das Publikum wendet und es meist frei vom eigentlichen Text anspricht. Angesichts der Meinungsbildung des Zuhörers sehen wir, dass die Interpreten das Publikum entweder im Prolog lenken oder trotz der manipulierenden Inhalte ihrer Texte im Epilog beruhigen wollen. Dies stellt beispielsweise die paradoxe und widersprüchliche Haltung des mit seinem Lied provozierenden Interpreten Adnan Varveren dar.

Alamanya'da çalışan
Sayın Türk kardeşlerim
Kafanızı bozmayın
Gözünüzden operim
Aslı yok astarı yok
Bu nihayet bir film⁴¹

Meine sehr geehrten
türkischen Geschwister,
die in Deutschland arbeiten,
dreht nicht durch, seid begrüßt,
es [das hier] ist nicht wahr,
und letztendlich nur ein Film

Die Zuwanderer im Gastland haben grundsätzlich eine komplexere soziale Struktur als die Einheimischen glauben. Bei der Analyse ist die Erfahrung und damit die gemeinsame Erinnerung an historische Ereignisse ein wichtiger Faktor für die Menschen, um sie in dieselbe Generation einzuordnen.⁴² In dieser Studie werden jedoch die Einwanderer nicht nach ihrem gemeinsamen Erlebnis, sondern nach ihrer Altersgruppe kategorisiert.

⁴⁰ Vgl. ÖZTÜRK, Ali Osman; CANBOLAT, Dery: *Rezeption des Spielfilms Shirins Hochzeit (1976) aus der Perspektive der türkischen Musikproduktion in Deutschland*. In: BAYRAK; DINÇ; EKINCI et al., S. 65–86.

⁴¹ ÖZTÜRK, 2001, S. 212 (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

⁴² GÜRAN-AYDIN, Pınar; DENORA, Tia: *Remembering through music*. Turkish diasporic identities in Berlin. In: TOTA, Anna Lisa; HAGEN, Trevor (Hgg.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*, London/New York: Routledge: Taylor & Francis Group 2016, S. 233–246, hier S. 235.

Laut den Gastarbeiterliedern litten die Erwachsenen unter Ausgrenzung und wurden sowohl im Heimatland als auch in Deutschland als ‚heimatlos‘ stigmatisiert. Darüber hinaus traf die Bundesregierung Entscheidungen gegen die ausgegrenzten türkischen Gastarbeiter. Trotz der Begeisterung für die (Arbeits-)Migration sind die Familien entzweierteilt, die Begeisterung hat sich in Sehnsucht nach der Heimat verwandelt. Gastarbeiter, die nur zwischen Heim und Arbeit hin und her pendelten, konnten zu den Einheimischen keinen Kulturkontakt herstellen. Dieses eintönige Leben führte auch zu emotionaler Verkümmernung.

Junge ‚Gastarbeiter‘ beuten durch schwere Arbeit ihre Jugend und Gesundheit aus und stoßen damit auf verschiedene Probleme. Neben den Sprach- und Bildungsproblemen erlebten Jugendliche, die im schulpflichtigen Alter nach Deutschland kamen oder die in Deutschland geborene erste Generation psychische und soziale Probleme. Zum Beispiel wird in dem Lied *Problemler (Probleme)* darauf angespielt, dass das Leben zwischen zwei Welten später zu Identitätskrisen führen würde. Rapper, die in ihrer Jugend die gleichen Probleme hatten, geben dem Publikum in ihren Liedtexten Ratschläge: Es empfiehlt sich folglich, den Lebensraum besser kennenzulernen, sich zu engagieren und für ein friedliches Leben zu kämpfen. Um nicht niedergeschlagen zu werden, wird zum Sprechen aufgerufen. Es wird gefordert, dass ein emotionaler und ideologischer Extremismus vermieden werden sollte, da sonst der fremde Lebensraum unerträglich wäre. Daher sei es notwendig, zu akzeptieren, dass man zwischen Heimat und Gastland steht.

In den Liedern werden die Kinder türkischer Herkunft in zwei Gruppen eingeteilt. Die erste Gruppe sind Kinder, die in der Türkei zurückgeblieben sind. Sie beschwerten sich über Sehnsucht nach der Heimat und Armut. Die zweite Gruppe sind die, die nach Deutschland kommen konnten oder dort als die erste Generation auf die Welt kamen. Ihre Probleme bestehen in der fremden Kultur, in der sie ihr Leben führen, und den allzu geringen Chancen, am deutschen Bildungssystem teilzunehmen. Insbesondere die Kinder der ersten Einwanderungszeit haben an Sprachmangel, Schulversagen und kultureller Identitätskrise zu leiden gehabt.

Der Gastarbeiter (Eko Fresh)

[...]

Glaubt mir, dass dieser Freezy hier die
Wahrheit spricht

Wer weiß, wie die Sterne im

Universum fall'n?

Unser Inan starb bei einem
Verkehrsunfall

Was für Sprachkurs? Damals wurd' gearbeitet	Seitdem war die Familie nie mehr die gleiche
Ich erinner' mich, so sah uns're Freizeit aus	Dabei wollten wir doch hier nur Zufriedenheit erreichen
Wir Gastarbeiter-Söhne waren nur allein zuhaus	Was soll'n wir machen? Man blickt halt nach vorn
Ich wuchs auf mit mein' Cousins, Inan und Cem	Doch hatte unser Lachen im Gesicht bereits verlor'n
Meine Eltern hatten sich inzwischen wieder getrennt	Ich seh euch an und das macht mir Mut
So wurden wir drei groß, Brüder für immer	Deswegen steht es auf mei'm Rücken: Akbulut
Wir war'n nicht reich, bloß glückliche Kinder	Alles wird gut. [...] ⁴³

Türkische Liedermacher thematisieren die Deutschen ausführlich als ‚die Anderen‘ und versuchen, sie körperlich und in Verhaltens-, Denk- und sozialen Normen zu definieren. Während sie die Unterschiede betonen, verherrlichen sie sich in indirekter Weise selbst und stärken ihr Selbstbewusstsein.⁴⁴ Vom Charakter her werden Deutsche als distanziert, äußerst ernst, arrogant, eigennützig, individualistisch, alkoholsüchtig, unberechenbar, schwach, diszipliniert und untreu wahrgenommen. Türkischen Gastarbeiterliedern zufolge sind Deutsche nicht häuslich, und ihre Essgewohnheiten und die Familienkultur sind seltsam. Sie werden häufig mit Hitler und Schweinen verglichen, wenn es darum geht, Neonazi-Vorfälle zu verurteilen. Wegen des Schweinefleischkonsums der Deutschen ist man der deutschen Küche gegenüber misstrauisch. Man kommt sicherlich auf diesen Vergleich mit Schweinen, weil Deutsche vielleicht auch ein anderes (laut den Texten angeblich überhaupt kein) Hygieneverständnis hätten.

Häufig werden in den Liedern deutsche Mädchen erwähnt, die kritisiert werden, obwohl ihre Schönheit geschätzt wird. Aufgrund des kulturellen Unterschieds werden sie als kokett, anstandslos oder als schüchtern beschrieben. Sie seien außerdem tagsüber berufstätig und deshalb schlechte Köchinnen, und sie zögen sich zu offenherzig an. Sie wären eifrige Autofahrerinnen mit einer schwachen Familienkultur. Deshalb bezeichnen die Gastarbeiterlieder deutsche

⁴³ ÖZTÜRK, 2020, S. 164.

⁴⁴ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 99.

Kinder als ‚unehelich‘. Der Grund dafür kann die Überzeugung sein, dass sich deutsche Erwachsene und Jugendliche in der Liebe und ihrem Sexualleben anders (angeblich freizügig) verhielten.

Almanya dedikleri
Hep piçtir cüceleri
40 marka uçkur çözüyor
Avradın çürükleri⁴⁵

Die Kinder des Landes,
das man Deutschland nennt,
sind alle Bastarde, deren Mütter
für 40 D-Mark ihre Beine breit
machen.

Ein sehr interessantes Lied ist *Almanya'nın Güzelleri* (*Schöne Frauen Deutschlands*)⁴⁶, in dem das Sprachdefizit der Deutsch-Türken auf die Deutschen projiziert wird: Die „formale Liedperson“ bemängelt die Türkisch-Unkenntnis der „idealen Person“⁴⁷ (einer deutschen Schönen) und meint, er könne sich besser verständigen, wenn sie Türkisch könnte.⁴⁸

5. HISTORISCHE UND AKTUELLE REFLEXIONEN

Obwohl seit der Arbeitsmigration viele Jahre vergangen sind, wird in den Gastarbeiterliedern immer wieder ausgedrückt, dass die Deutschen keine türkischen Gastarbeiter wollen und dass türkischstämmige Mitbürger sich immer noch im ‚Gast‘-Status befinden. Textstellen, die Deutsche und alles Deutsche diffamieren, haben sicherlich einen psychologisch aufmunternden Effekt, mit dem sich die türkischen Gastarbeiter, die sich im Alltag als diskriminiert sehen, möglicherweise ihr Selbstwertgefühl aufzubessern erhofften.⁴⁹

⁴⁵ ÖZTÜRK, 2001, S. 182 f. (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

⁴⁶ Denselben Titel trägt auch ein Lied von Ankaralı Turgut, in dem er behauptet, dass die deutschen Frauen sehr früh einen Mann fänden; das ist ebenfalls eine bloße Projektion der eigenen Eigenschaft auf den Anderen (vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 110).

⁴⁷ Die Termini ideale und formale Liedperson gehen auf OLRİK, Axel: *Epische Gesetze der Volksdichtung*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 51, 1909, S. 10 bzw. auf ENGELKE, Margrit: *Strukturen deutscher Volksballaden*. Dissertation Hamburg 1961 zurück, die sie in die Volksliedforschung einführten.

⁴⁸ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 58, 174.

⁴⁹ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 78.

Sowohl die deutsche als auch die türkische Regierung, aber auch entsprechende Institutionen und Regierungschefs oder das abstrakt personifizierte ‚Deutschland‘, werden verbal heftig attackiert, weil Deutschland nach einer langen freundschaftlichen Beziehung, die nicht erst mit dem Anwerbeabkommen begann, sondern bis auf die Waffenbrüderschaft im Ersten Weltkrieg zurückgeht, angeblich für Migranten unvorteilhafte Beschlüsse verabschiedete, was als Heuchelei empfunden wurde.⁵⁰ Die Gastarbeiter sind von Anfang an der Meinung, dass Deutschland sie als billige Arbeitskräfte sähe, und werfen außerdem Deutschland Undankbarkeit vor, weil es beabsichtige, ihre Familien zu zerstören und zu diskriminieren.

Uzun yıllar oynadılar oyunu,
Bize çıktı yabancılar kanunu,
Alın terimizin mükafatı bu,
Yurda dön hemşerim yurda dön
yurda!

Kemteri halktandır halkın ozanı,
Geç anladık bize kuyu kazanı,

işte budur Almanya'nın düzeni.
Yurda dön gardaşım yurda dön
yurda!
(Âşık Kemteri)⁵¹

Lange Jahre hielten sie uns mit leeren
Versprechungen hin,
Nun hat man für uns das Ausländergesetz
erlassen,

Das ist also die Belohnung unserer Mühe,
Kehr zurück, Bruder, kehr zurück in die
Heimat!

Kemteri ist Dichter seines Volkes,
zu spät erkannten wir, wer uns die Falle stellt,
Das ist also die Ordnung Deutschlands.
Kehr zurück, Bruder, kehr zurück in die
Heimat!⁵²

Da Deutschland für türkische Migranten ein ‚ganz anderes‘ Land ist, können sie sich nicht wie zu Hause fühlen. In diesem Zusammenhang wird beispielsweise auch das Klima in Deutschland behandelt. In diesen Texten wird Deutschland nach den ‚ausländerfeindlichen‘ Entscheidungen gegen die Einwanderer zu einem noch feindlicheren Umfeld. In einigen Liedern werden Namen wie Gabi, Helmut Kohl und [Franz Josef] Strauß verwendet. Die Einwanderer waren von diesen Personen so enttäuscht, dass diese Namen und ihre Politik in die Lieder eingingen. Laut der politischen Agenda der Vergangenheit sagen Helmut Kohl

⁵⁰ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 113.

⁵¹ ÖZTÜRK, 2001, S. 149.

⁵² ÖZTÜRK, 2020, S. 156 (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

und [Franz Josef] Strauß, dass sie keine Ausländer mehr wollen und für sie keine Versicherung auszahlen werden. Grund dafür sei angeblich die Wirtschaftskrise, ausgehend von der Ölkrise 1973, während der Deutschland mit Arbeitslosigkeit zu kämpfen hatte. Es kamen aber weiterhin türkische Gastarbeiter hinzu. Mit dem Ausbruch der Krise konnte sich der Staat jedoch nicht näher mit dem Problem der Anpassung der türkischen Gastarbeiter an die deutsche Gesellschaft befassen. Die Deutschen glaubten, dass das Anwerbeabkommen ein Fehler gewesen sei und unternahmen daraufhin restriktive Schritte. Es kam im Laufe der Zeit auch zu Fremdenfeindlichkeit und zu Brand- und Mordanschlägen. Daher rühren die Anspielungen auf die rassistische Hitler-Politik in den Gastarbeiterliedern, und man beschuldigte die Deutschen, nationalsozialistisch zu denken und zu handeln. Darüber hinaus wird die Gefahr zum Ausdruck gebracht, dass sich die Nazi-Vergangenheit wiederholen könnte.⁵³

Yolculuk nereye Alman Efendi Wohin dein Weg Herr Deutscher?

Fırınlar yaktığın çağa doğru mu?	Führt er in die Zeit, in der du Ofen anzündest?
Yolculuk nereye Alman efendi?	Wohin dein Weg Herr Deutscher?
Kasaplık yaptığın çağa doğru mu?	Führt er in die Zeit, in der du Menschen schlachtest?
Yolculuk nereye Alman efendi?	Wohin dein Weg Herr Deutscher?

Hitler de küçüktü sonra büyüdü, Kurdu orduları aldı yürüdü. İnsanlık üstünde kurşun eridi Yolculuk nereye Alman efendi?	Auch Hitler war klein, dann wurde er groß, bildete Streitkräfte zum ständigen Angriff, Die Menschen hat er ins Feuer geworfen, Wohin dein Weg Herr Deutscher?
--	--

Senin tarihinde kara leke var, Silmeye çalıştın bugüne kadar, İster misin Nazizim dirilsin tekrar? Yolculuk nereye Alman efendi? ⁵⁴	In deiner Geschichte ist eine große Schande, die du bisher wiedergutzumachen versuchst, Möchtest du, dass Nazismus wieder lebendig wird? Wohin dein Weg Herr Deutscher? ⁵⁵
--	---

⁵³ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 89.

⁵⁴ ÖZTÜRK, 2001, S. 192.

⁵⁵ ÖZTÜRK, 2020, S. 158 (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

Dieser als Kritik an die deutsche Bundesregierung gerichtete Nazismus-Vorwurf zeigt sich als ein Instrument verbaler Attacke latent auch in Anspielungen. Der berühmte Rapper Eko Fresh sagt in seinem Lied *Aber*, die Bundesregierung hätte die Türken aus der deutschen Gesellschaft verdrängt, indem sie Bürger türkischer Herkunft in Ghettos untergebracht hätte. Anstelle von richtigem Deutsch werde dort eine Straßensprache gelernt, die sich negativ auf die Sprachentwicklung der Jugendlichen und Kinder in den Ghettos auswirke.

Sperrt uns ins Ghetto ein, dass wir von euch entfernt leben
Und ihr wundert euch, dass wir mit 'nem Slang reden
Nazis wie ihr mit 'nem Fass voller Bier
Was integrier'n? Ihr wollt uns assimilier'n [...]⁵⁶

Folglich wird dem deutschen Staat, ohne die eigene Unwilligkeit zur Integration in Erwägung zu ziehen, vorgeworfen, Bürger türkischer Herkunft eher assimilieren als integrieren zu wollen. Leider bedeuten türkische Stadtviertel, die als Ghetto bezeichnet werden, die Isolierung von vielen Lebensbereichen.

Türken und Europäer sind im alltäglichen Leben immer noch nicht so eng miteinander verbunden. Sie leben ihren Alltag in einer Parallelgesellschaft, die sie selbst gebildet haben. Heute ist Türkisch für die Türken in Deutschland die Sprache des Einkaufens, der Unterhaltung und zunehmend des Arbeitslebens. Türken, die sich im Vergleich zu früheren Phasen der Migration einerseits in Europa etabliert und in die Gesellschaft, in der sie leben, integriert haben, differenzieren sich andererseits in einem zügigen Tempo aus.⁵⁷

Andererseits wird der türkische Staat beschuldigt, dass er seine Landsleute in Deutschland nur als „eierlegende Hühner“ und „Austauschmaschinen für Devisen“⁵⁸ sähe. Darüber hinaus fühlten Gastarbeiter sich auch vom eigenen Land ausgeschlossen, weil Einwanderer dort kein politisches Mitspracherecht hatten. Da der türkische Staat über die Diskriminierung seiner Bürger im Ausland schwieg, fühlten sich türkische Gastarbeiter selbstverständlich

⁵⁶ Siehe zum ganzen Songtext die Website *Genius* (2018). Online verfügbar: <https://genius.com/Eko-fresh-aber-lyrics>.

⁵⁷ NAKIBOĞLU, Meryem: *Almanyadaki Göçmen Gençlerin Dili Kanakça. Ich Bin Kanak!* Saarbrücken: Türk Alman Kitabevi 2016, S. 46 (aus dem Türkischen übers. von AOÖ).

⁵⁸ ERYILMAZ, 1990, Kassetten-Beilage.

ausgenutzt. Es ist offensichtlich ungerecht, dass türkische Führungskräfte nur auf die Devisen zu warten brauchen, während die Gastarbeiter unter schwierigen Bedingungen arbeiten, im Ausland leben und im Urlaub „haufenweise“⁵⁹ Devisen bringen. Wie anlässlich anderer Problembereiche versuchten türkische Gastarbeiter mit ihren Liedern auch hier, die türkischen Führungskräfte zum Nachdenken zu bewegen.

Sen Döviz yumurtlayan/ Tavuksun	Du bist ein eierlegendes Huhn,
Evet evet onlara göre sen	Ja genau, sie sehen dich als Huhn,
Döviz yumurtlayan bir / Tavuksun ⁶⁰	das Devisen legt.

Deutschland sah die Menschen nur als Arbeiter, ließ sie hart arbeiten und erkannte sie als Menschen erst zu spät.⁶¹ Erinnerung sei zum Beispiel an Max Frischs viel zitierte Aussage („Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen“)⁶² und an Günter Wallraff, der sich 1986 in seinem Buch *Ganz Unten* mit den Problemen von türkischen Einwanderern auseinandersetzte. Allmählich gingen erfolgreiche ‚Musterbürger‘ aus den Generationen von türkischen Arbeitern hervor. In den verschiedenen Bereichen der Kunst gingen sie gezielt auf aktuelle Probleme der Migranten ein, die dann auch in den Fokus deutscher Öffentlichkeit rückten.

Gastarbeiter konnten ihre interkulturellen Fähigkeiten lange nicht entwickeln und zogen sich daher lange in ihre eigenen vier Wände zurück.⁶³ Diese Benachteiligung erstreckt sich auf alle Lebensbereiche wie z.B. Jobbewerbung oder Nutzung von sozialen Möglichkeiten. Die Sprache des Landes, in dem man lebt, nicht zu beherrschen, bedeutet auch, „Ausländer vor Ort bzw. mitten in einer Fremdenfeindlichkeit zu sein und in einem Rechtsstreit schon von Beginn an Null zu Eins zu verlieren.“⁶⁴ Das Problem des derart begrenzten Lebensraums betraf auch junge Menschen und Kinder.

⁵⁹ ÖZTÜRK, 2020, S. 164.

⁶⁰ ÖZTÜRK, 2001, S. 234 (aus dem Türkischen übers. von DC).

⁶¹ Vgl. YÜCEL, Haluk: *Almanya'ya Giden Türk işçileri ve Müzik Yaşamı*. In: *Akademik Bakış Dergisi*, Nr. 49, 2015, S. 60–78, hier S. 60. Online verfügbar: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383005>.

⁶² SEILER, Vorwort.

⁶³ Vgl. YÜCEL, S. 63.

⁶⁴ TURAN, S. 12.

Türkische Jugendliche sind in geschlossenen Umgebungen aufgewachsen. In diesem Umfeld konnten sie weder ihre eigene noch die deutsche Kultur und Sprache gut genug kennenlernen. Ihr Türkisch bestand nur aus ein paar hundert Wörtern, die für das tägliche Leben notwendig sind.⁶⁵

Sie wuchsen als „türkisch zu Hause / deutsch in der Schule“ auf, wie es in dem Lied *Probleme*⁶⁶ dargestellt wird. Um die daraus entstandenen Probleme zu versprachlichen und mit Musik zum Ausdruck zu bringen, tritt Musik als ein Phänomen mit vielen Funktionen auf. Ihre wichtigste Funktion für türkische Einwanderer ist die didaktisch-erbauliche Wirkung, um es mit Güran-Aydın und DeNora auszudrücken. Musik ist didaktisch: „Musik kann als Werkzeug verwendet werden, um sich zu erinnern, wo jemand war und wohin sich jemand bewege.“⁶⁷ Eine weitere Funktion der Musik zeigen die Lieder, die als Reaktion auf den Film *Shirins Hochzeit* komponiert wurden: „Musik ist ein Spiegel für das Leben und die Gefühle der Gesellschaft.“⁶⁸

6. FAZIT

Die Antworten auf die Fragen, die wir zu Beginn unseres Beitrags gestellt haben, lauten wie folgt:

1. Die Bildungsprobleme spiegeln sich explizit in den Gastarbeiterliedern wider. Das Lied *Karnem (Mein Schulzeugnis)* zum Beispiel drückt Sprachdefizite, Schul- und Bildungsprobleme sowie die schwierige psychologische Entwicklung und das fehlende Zugehörigkeitsgefühl türkischer Kinder aus.
2. Die Probleme spiegeln sich aber auch implizit in den Gastarbeiterliedern wider, wie es in dem Lied *Probleme* über die pädagogische und kulturelle Identitätsunsicherheit von Kindern, wenn auch flüchtig, der Fall ist. Schließlich

⁶⁵ BAŞKURT, Irfan: *Almanya'da Yaşayan Türk Göçmenlerin Kimlik Problemi*. In: *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 12 (2009-2), S. 81–94, hier S. 87 (übers. aus dem Türk. von AOÖ).

⁶⁶ ERYILMAZ, 1990, Kassetten-Beilage.

⁶⁷ Vgl. GÜRAN-AYDIN; DENORA, S. 233.

⁶⁸ Vgl. CENGİZ, Recep: *Sosyolojik bir olgu olarak müzik (Tokat Örneği)*. In: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 4 Sayı: 18, 2011, S. 363–378, hier S. 376. Online verfügbar: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi18_pdf/5_sosyoloji_psikoloji_felsefe/3_cengiz_recep.pdf.

wird vorausgesagt, ohne auf die Einzelheiten der kinderpsychologischen Probleme einzugehen, dass die Zukunft weiterhin problematisch sein wird.

3. Auch wenn die Bildungsprobleme der Gastarbeiter in den Liedtexten nicht ausdrücklich erwähnt werden, so sind sie doch auch an den Liedzeilen abzulesen, vor allem an der verwendeten Sprache, die unzählige grammatische und stilistische Unkorrektheiten aufweist. Da man anfangs der deutschen Sprache unkundig war, waren die ersten Lieder ausschließlich auf Türkisch. Im Laufe der Zeit kamen neu erworbene deutsche Wörter in die Lieder, sodass Texte in einer Pidginsprache entstanden sind. Außerdem ist die in den Liedtexten verwendete Sprache eher emotional, umgangssprachlich und obszön statt professionell, unparteiisch und objektiv. Die deutsche Sprache, die als die größte Barriere zur Verständigung angesehen wird, wird in einem Lied sogar personifiziert und ausgeschimpft.⁶⁹

4. Die wichtigsten Bildungsprobleme, die in den im Volksliedton gehaltenen Liedern aufgegriffen werden, sind vor allem Sprachmängel, Benachteiligung in der Schul- und in der beruflichen Ausbildung, kulturelle Inkompetenz, Kommunikations- und Integrationsschwierigkeiten.

5. Für diese in den Liedern genannten Probleme gibt es Lösungsvorschläge, die unterschiedliche Intentionen aufweisen. Einerseits wird die Notwendigkeit der Solidarität in den eigenen Reihen hervorgehoben. Zum Beispiel werden in dem Lied *Fünzigstes Jahr meiner Nation*⁷⁰ politische Probleme angesprochen und zur Einigkeit der Türken in Deutschland aufgerufen,⁷¹ andererseits lassen sich auch Stimmen registrieren, die eine gegenseitige Verständigung beider Seiten als Lösung sehen – z.B. wird in dem Lied *Ich komme aus Anatolien* empfohlen, dass Deutsche und Türken sich näher kennenlernen sollten.⁷² Neben praktischen

⁶⁹ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 214.

⁷⁰ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 222.

⁷¹ Vgl. ÖZTÜRK, 2001, S. 96. Dieser Wunsch nach „Teilhabe, Gleichstellung und Diversitätsbewusstsein“ scheint sich bereits mit der Gründung der *Türkischen Gemeinde in Deutschland* am 02.12.1995 erfüllt zu haben. Vgl. *Bundesausschuss Politische Bildung: Unsere Mitgliedsorganisation lädt ein: Türkische Gemeinde in Deutschland / Almanya Türk Toplumunu 60 Jahre Migration aus der Türkei – 25 Jahre Türkische Gemeinde in Deutschland!*, in: *Bundesausschuss Politische Bildung (bap) e.V.*, Oktober 2021. Online verfügbar: <https://www.bap-politischebildung.de/einladung-unser-mitgliedsorganisation-tuerkische-gemeinde-in-deutschland-almanya-tuerk-toplumunu/>.

⁷² Vgl. CANBOLAT, S. 55f.

Tipps der Liedermacher und Rapper für die Jugendlichen⁷³ gibt es auch besinnliche und selbstmeditative Alternativen, die sich auf altüberlieferte literarische Werte berufen: Die Botschaften im Rap-Text *Deutscher Ausländer* von Karakan beispielsweise ähneln denen des berühmten islamischen Mystikers Mauwlna Dschelaleddin Rumi, was als ein deutliches Zeichen für den Ruf nach Solidarität bezeichnet werden kann.⁷⁴

In dem Lied *Deutschland Sensin* (auf Deutsch etwa: *Deutschland bist Du*) von Erci E. wendet der Autor sich an die deutsche Öffentlichkeit und stellt die Probleme zur Diskussion. Der Text erweckt mit seiner Offenheit den Eindruck, dass der Verfasser Antworten auf seine Fragen erwartet. Im Endeffekt lautet seine Botschaft wie folgt: Akzeptiert uns oder sagt uns eindeutig, dass ihr uns nicht mehr haben wollt! Eko Fresh bietet in den Rap-Songs *Quotentürke* und *Aber* schließlich zwar keine Lösungen an, aber durch das Aufgreifen der geschilderten Probleme wird darauf hingewiesen, dass Lösungen dringend erforderlich sind.

LITERATURVERZEICHNIS

- AKBULUT, Nazire: *Innovative Formen und Inhalte der Migrantenliteratur*. In: TOPRAK, Metin; ÖZTÜRK, Ali Osman (Hgg.): *Migration und kulturelle Diversität*. Tagungsbeiträge des XII. Internationalen Türkischen Germanistik Kongresses, Bd. I: Literatur- und Übersetzungswissenschaft. Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a.: Peter Lang 2015. S. 99–110.
- ANHEGGER, Robert: *Die Deutschlanderfahrung der Türken im Spiegel ihrer Lieder*. Eine ‚Einstimmung‘. In: BIRKENFELD, Helmut (Hg.): *Gastarbeiterkinder aus der Türkei: zwischen Eingliederung und Rückkehr*. München: Verlag C. H. Beck 1982.
- AVCI, Haydar: *Almanya Gurbeti ve Türküleri*. In: *Halk Kültürü*, 5. Kitap, 1985/1, Istanbul 1985. S. 11–22.
- BALCI, Tahir; ÖZTÜRK, Ali Osman: *Bir Kod Kaydırma Alanı Olarak Alamanya Türküleri*. In: *Perspektif. Aylık Haber-Yorum Dergisi. Dosya: Avrupa'da Göç ve Müzik*, Jg. 25, Nr. 282, 2019. S. 36-40.

⁷³ Vgl. CANBOLAT, S. 43.

⁷⁴ Vgl. CANBOLAT, S. 46.

- BAŞKURT, Irfan: *Almanya'da Yaşayan Türk Göçmenlerin Kimlik Problemi*. In: *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 12 (2009-2). S. 81–94.
- BAYRAK, Deniz; DINÇ, Enis; EKINCI, Yüksel et al. (Hgg.): *Der deutsch-türkische Film*. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- Bundesausschuss Politische Bildung: Unsere Mitgliedsorganisation lädt ein: Türkische Gemeinde in Deutschland / Almanya Türk Toplumunu ,60 Jahre Migration aus der Türkei – 25 Jahre Türkische Gemeinde in Deutschland!*, in: *Bundesausschuss Politische Bildung (bap) e.V.*, Oktober 2021. Online verfügbar: <https://www.bap-politischebildung.de/einladung-unser-mitgliedsorganisation-tuerkische-gemeinde-in-deutschland-almanya-tuerk-toplum/>.
- CANBOLAT, Derya: *Almanya Türkülerine Yansıyan Dil ve Eğitim sorunları (Spuren der Bildungs- und Sprachmängel in den Liedern Türkischer Gastarbeiter in Deutschland)*. Magisterarbeit. Necmettin Erbakan Universität: Konya 2019. Online verfügbar: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ZieYHBcM2XV0erKgKNNSDw&no=dZSVBI21DUUn0frkIxR-XZg>.
- CANANI, Ozan Ata (Hg.): *Info & Background*. In: *Homepage Ozan Ata Canani*, (o.J.). Online verfügbar: <http://ozanatacanani.de/lebenslauf-2/>.
- CENGİZ, Recep: *Sosyolojik bir olgu olarak müzik (Tokat Örneği)*. In: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 4 Sayı: 18, 2011, S. 363–378. Online verfügbar: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi18_pdf/5_sosyoloji_psikoloji_felsefe/3_cengiz_recep.pdf.
- ENGELKE, Margrit: *Strukturen deutscher Volksballaden*. Dissertation. Hamburg 1961.
- ERYILMAZ, Abdullah: *Gastarbeiterlieder. İşçi Şarkıları*. Deutsch-Türkisch. Majör Müzik Yapım Ltd. Şti 1990 (Musikkassette).
- FRISCH, Max: *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- GENIUS: *Aber*, Songtext, 2018. Online verfügbar: <https://genius.com/Eko-fresh-aber-lyrics>.
- GÖÇER, Ali: *Türkçe öğretmeni adayının 'Kültür dil ilişkisi'ne yönelik metaforik alguları*. In: *Turkish Studies. International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/9 Summer 2013, S. 253-263. Online verfügbar: http://turkishstudies.net/files/turkishstudies/1017761275_022Göçer%20Ali-253-263.pdf.

- GÜRAN-AYDIN, Pınar; DENORA, Tia: *Remembering through music. Turkish diasporic identities in Berlin*. In: TOTA, Anna Lisa; HAGEN, Trever (Hgg.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London/New York: Routledge: Taylor & Francis Group 2016. S. 233–246.
- HEIDENREICH, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- HOLZAPFEL, Otto: *Türkische Gastarbeiter (in Deutschland)* [Lexikon-Artikel]. In: HOLZAPFEL, Otto: *Liedverzeichnis / Lexikon-Datei Teil S bis T_ Lexikon zur Volksliedforschung / Germanistik im Netz / GiNDok*, 2022. Online verfügbar: <https://www.germanistik-im-netz.de>
- HUHN, Karin: *„Nächstes Jahr kehren wir zurück“: Die Geschichte der türkischen „Gastarbeiter“ in der Bundesrepublik*, Göttingen: Wallstein Verlag 2005.
- KARAMAN, Fatma: *Göçmen Edebiyatında Türkülerin Türk Kültürünü Yansıtmaya Gücü* [Die Macht der Volkslieder, die türkische Kultur in der Einwandererliteratur zu reflektieren]. *Millî Folklor* 133, 2022. S. 145–159.
- MALUCA: *Deutsche Freunde*. In: *Lyricstranslate.com*, 23.10.2021. Online verfügbar: <https://lyricstranslate.com/tr/deutsche-freunde-alman-dostlarimiz.html>.
- NAKİBOĞLU, Meryem: *Almanya'daki Göçmen Gençlerin Dili Kanakça. Ich Bin Kanak!* Saarbrücken: Türk Alman Kitabevi 2016.
- OLRIK, Axel: *Epische Gesetze der Volksdichtung*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 51, 1909.
- ÖZTÜRK, Ali Osman: *Alamanya Türküleri*. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü / Öncü Kolu. (*Deutschlandlieder*. Mündlicher Pionier der türkischen Auswandererliteratur), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 2001.
- ÖZTÜRK, Ali Osman.; BALCI, Tahir; BALCI, Umut: *Alamanya Türküleri'ne Dilbilimsel Bir Bakış: Code Switching*. In: YARDIM KILIÇKAN, Zişan (Hg.): *CUDES 2019: 9. International Congress on Current Debates in Social Science*. May 2-4, 2019, Lefkoşa/Nicosia TRNC, Abstract & Proceedings, S. 167–173. Online verfügbar: http://currentdebates.org/wp-content/uploads/2020/06/xap_cudes2019_may.pdf.
- ÖZTÜRK, Ali Osman; CANBOLAT, Derya: *Rezeption des Spielfilms Shirins Hochzeit (1976) aus der Perspektive der türkischen Musikproduktion in Deutschland*. In: BAYRAK, Deniz / DİNÇ, Enis; EKİNÇI, Yüksel et al. (Hgg.): *Der deutsch-*

türkische Film. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2020. S. 65–86.

ÖZTÜRK, Ali Osman: *Gastarbeiterlieder als politische Gesellschaftskritik*. In: BALCI, Tahir; ÖZTÜRK, Ali Osman; AKSÖZ, Munise (Hgg.): *Schriften zur Sprache und Literatur IV*, First Edition. London: IJOPEC Publication 2020. S. 151–164.

REINHARD, Ursula: *Türkische Musik: ihre Interpreten in West-Berlin und in der Heimat*. Ein Vergleich. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 32. Jg., Berlin 1987. S. 81–92.

REINHARD, Ursula; PINTO, Tiago de Oliveira: *Sänger und Poeten mit der Laute*. Türkische Âşik und Ozan. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989.

SCHULTZ, Tanjev: *Starker Ehrgeiz, schwache Leistung*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.12.2010. Online verfügbar: <http://www.sueddeutsche.de/karriere/tuerkische-kinder-in-der-schule-starker-ehrgeiz-schwache-leistung-1.1040821>.

SEILER, Alexander J.: *Siamo Italiani. Die Italiener*. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz. Zürich: EVZ-Verlag 1965.

Südwestrundfunk: Stimme der Gastarbeitergeneration – der Musiker Ozan Ata Canani. In: *Südwestrundfunk.de*, 22.09.2021. Online verfügbar: <https://www.swr.de/swr2/leben-und-gesellschaft/ozan-ata-canani-deutsch-tuerkische-liedermacher-stimme-swr2-tandem-2021-06-21-100.html>.

TURAN, Fatma Ahsen: *Avrupa'da yaşayan halk şairlerimizin dilinden gurbet ve sonuçları*. In: *International Journal of Eurasia Social Sciences*, Vol: 6, Issue: 21, 2015, S. 1–28. Online verfügbar: http://www.ijoess.com/Makaleler/1206430832_128%20fatma%20ahsen%20turan.pdf.

WINKLER, Thomas: *Musiker über deutsche Gastarbeiterkultur*. Immer die Drecksarbeit gemacht. Ozan Ata Canani ist wohl der erste Gastarbeitersohn, der auf Deutsch sang. Seine Texte über deutsche Politik und Rassismus sind heute noch aktuell. In: *Taz*, 16.12.2018. Online verfügbar: <https://taz.de/Musiker-ueber-deutsche-Gastarbeiterkultur/!5556325/>.

YÜCEL, Haluk: *Almanya'ya Giden Türk işçileri ve Müzik Yaşamı*. In: *Akademik Bakış Dergisi*, Nr. 49, 2015, S. 60–78. Online verfügbar: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383005>.

BÉATRICE-KRISTINE NICORIUC
(Klausenburg, Cluj-Napoca, Kolozsvár)

RÄUMLICHE METAPHERN DER ZEIT UND DER GEFÜHLE IM ROMAN *ATEMSCHAUKELE* VON HERTA MÜLLER

Abstract: The analysis of the novel *Atemschaukel* thematizes time from the perspective of transit and life on the border between two worlds, between two countries and between freedom and captivity. The protagonist's life is like a permanent journey, he leaves his home against his will and tries to survive in the new life situation. The traumas that the protagonist experiences shape his whole life, affect his interpersonal relationships and lead to an identity crisis. The misery in the camp changes him so much that he cannot get rid of the camp experiences even after his return. As a result, the protagonist's traumas and split identity are made clear through spatial border motifs. The metaphorical motifs of time, the spatialization of time and the spatial semanticisation of the surrounding objects form the basis of the study.

Keywords: workcamp, identity crisis, metaphorical time motifs, spatialisation of time

Die historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, wie Kriege und Krisen, machten das Lager zu einem Transit-Ort und gleichzeitig für viele Menschen zu einer Zeitkapsel. Der Roman *Atemschaukel* erscheint 2009 und handelt von den Folgen des Zweiten Weltkriegs, die bereits in den Kriegszeiten zu spüren waren. Noch vor Kriegsende wurden deutschstämmige Bürger aus Siebenbürgen in sowjetische Arbeitslager in die Ukraine deportiert. In *Atemschaukel* entfaltet sich das Schicksal eines jungen Mannes, der die Deportation überlebt und nach fünf Jahren nach Hause zurückkehrt. Seine Erinnerungen treten für den Rest seines Lebens an die Stelle seiner Gedanken.

Die Zeit erscheint im Roman immer in einer dualen Perzeption – die erinnerte und die erlebte Zeit lassen sich schwer unterscheiden.

Die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse des Jahres 2022 machen den Roman *Atemschaukel* aktueller als je zuvor. Die politischen Hintergründe des Zweiten Weltkriegs, die Schicksale der Kriegesopfer, die Schauplätze der Gräueltaten werden auf zynische Weise wieder lebendig. Die Orte der Erinnerungen, die stillgelegten Plätze der damaligen Arbeitslager bekommen erneut eine Stimme, Wörter wie Donbas, Stahl- und Kohlewerke, Flucht und Kriegesopfer werden wieder laut ausgesprochen. Dieses aufgezwungene Wiederbeleben der vergangenen Ereignisse fügt dem Roman ein weiteres Zeit-Erlebnis seitens der Leser hinzu und regt dazu an, Vergangenes und Gegenwärtiges in einem neuen Geflecht wahrzunehmen.

In dieser Untersuchung wird auf die Motivik des Lagerlebens eingegangen, besonders auf dessen Inventarium, das die Zeit der Lagerjahre metaphorisch verräumlicht und poetisch darstellt. Die im Lager verbrachte Zeit und die nach der Rückkehr erscheinen im Roman nicht linear, sondern in einer durch Gegenstände materialisierten, also verräumlichten Form. Diese Zeitwahrnehmung findet ihre Gestalt auch in der Kapitelstruktur des Werkes.

Der Roman besteht aus 64 Kapiteln von unterschiedlicher Länge und einem Nachwort. Das erste Kapitel *Vom Kofferpacken* schildert den Aufbruch des Protagonisten ins Arbeitslager, die Kapitel 59 bis 64 erzählen die Zeit nach seiner Rückkehr und das Leben nach dem Lager. Die Kapitel 2 bis 58 beschäftigen sich mit dem Arbeitslager aus der Sicht des Protagonisten. Der Roman wird aus einer subjektiven Perspektive erzählt, der Erzählende ist ein namenloses Ich: „Alles, was ich habe, trage ich bei mir. Oder: Alles Meinige trage ich mit mir.“¹ Der Erzählende definiert sich so schon in der Einleitung des ersten Kapitels. Die Kapitel lassen sich auch einzeln lesen, ihre Chronologie kann geändert werden, da die auftauchenden Figuren, außer dem Protagonisten, immer Randfiguren bleiben. Das erste Kapitel *Vom Kofferpacken* besteht aus 16 Seiten, andere Kapitel, wie *Steinkohlenschnaps*, *Wie sich die Sekunden ziehen* und *Gründlich wie die Stille* umfassen jeweils nur eine halbe Seite, deren Kürze mit der Intensität des Inhalts korrespondiert. Die sich immer steigenden Qualen im Lager werden auch durch den fragmentarischen Charakter des Romans dargestellt.

¹ MÜLLER, Herta: *Atemschaukel*. Roman. München: Carl Hanser Verlag 2009, S. 7.

Der Titel des Romans *Atemschaukel* suggeriert schon die Bewegung und das Leben. Das Atmen verweist auf ein elementares Zeichen der Lebendigkeit des Menschen, dessen Mangel zum Tod führt. Monika Leipelt-Tsai² verweist auf eine Gemeinsamkeit zwischen der Wortkonstruktion *Atemschaukel* und dem Titel des Lyrikbandes *Atemwende* von Paul Celan.³ Hans-Georg Gadamer liest das Nomen ‚Atemwende‘ als eine „sinnliche Erfahrung des lautlosen, reglosen Augenblicks zwischen Ein- und Ausatmen.“⁴ Diese Beschreibung bezieht sich auf einen zeitlichen Punkt, die Stille zwischen dem Ein- und Ausatmen. Auch die *Atemschaukel* bei Herta Müller erinnert an eine sinnliche Erfahrung, doch hier geht es nicht mehr um einen Zustand der Ruhe zwischen den Atemphasen. Mit dem verknüpften Substantiv *Schaukel* wird die Wiederholung und die schwankende Bewegung betont, in der das Atmen fortgesetzt und wiederholt wird. Das Schaukeln bedeutet eine Vorwärts- und Rückwärtsbewegung und drückt eine Leichtigkeit, Schwerelosigkeit und eine Hoffnung auf Freiheit aus, wie Leipelt-Tsai interpretiert.⁵

Die Kombination des Bedeutungskomplexes *Atemschaukel* könnte auch als Verknüpfung zwischen Leben und Freiheit interpretiert werden. Doch ist die schaukelnde Bewegung gleichförmig, die Längen sind gleich, die Vorwärtsbewegung schlägt immer in eine Rückwärtsbewegung um. Der Titel verspricht damit die Möglichkeit eines Aufschwungs, der Freiheit, aber auch des Abschwungs. Die Schaukelbewegung stellt gleichzeitig eine Veränderung und deren Mangel in Aussicht. Die Verben *schaukeln* und *schwingen* zwischen zwei Punkten stellen einen Grenzzustand dar. Der Protagonist schaukelt und schwingt zwischen Leben und Tod, zwischen Gefangenschaft und Freiheit, zwischen Lager- und Außenleben. Der Roman beginnt mit dem tatsächlichen Aufbruch in die neue Lebensphase. Die emotionale Einstellung des Protagonisten zur Deportation ist zwiespältig, eine Ambivalenz, die paradox wirkt. Für Leo Auberg bedeutet die negativ beladene Deportation gleichzeitig eine Befreiung aus dem alten Leben, einen Bruch mit der Vergangenheit. Er ist nicht von Verzweiflung überwältigt, sondern erwartungsvoll gegenüber der Fremde:

² LEIPELT-TSAI, Monika: *Spalten – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2005, S. 78.

³ CELAN, Paul: *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

⁴ GADAMER, Hans-Georg: *Wer bin Ich und wer bist Du?* Kommentar zu Celans Gedichtfolge „Atemkristall“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 62.

⁵ LEIPELT-TSAI, 2005, S. 78.

Ich wollte weg aus dem Fingerhut der kleinen Stadt, wo alle Steine Augen hatten. Statt Angst hatte ich diese verheimlichte Ungeduld. Und ein schlechtes Gewissen, weil die Liste, an der meine Angehörigen verzweifelten, für mich ein annehmbarer Zustand war. Sie fürchteten, dass mir etwas zustößt in der Fremde. Ich wollte an einen Ort, der mich nicht kennt.⁶

Der Protagonist Leo Auberg empfindet paradoxerweise keine Angst, sondern Ungeduld. Er fühlt sich im bekannten Milieu beobachtet und verfolgt, darauf verweisen die Steine, die Augen haben. Er hat sogar ein schlechtes Gewissen wegen seiner Gefühle, die nicht die erwartete Angst ausdrücken. Dieser paradoxal verstellte Gemütszustand des Protagonisten ist eine oft verwendete Strategie von Müller, um die emotionale und geistige Lage der Menschen in den totalitären Regimen zu verdeutlichen. Torsten Flüh formuliert das bezüglich der Müller'schen Erzählstrategie:

Eine weitere Erzählstrategie Herta Müllers ist das Paradox. Erst wenn man als Leser erkennt, wie sehr sie dieses Verfahren entwickelt hat, um die Stimmung des Widersinns unter einem totalitären Regime zu inszenieren, lernt man ihre Literatur zu lieben. Wenn sich in einem totalitären Regime alles verstellt, kann es nur ein angemessenes Mittel sein, die Verstellung radikal zu formulieren. Im Paradox: *Wie müsste man leben, dachte ich mir, um zu dem, was man gerade denkt, zu passen.*⁷

In der Nacht seiner Verschleppung zieht sich Leopold für die unbekannte Reise an, er schnürt seine Bokantschen. Das Schnüren der Bokantschen, oder der Schuhe allgemein, ist ein Motiv des Aufbruchs zu einer Reise. Leipelt-Tsai weist auf den buchstäblichen Sinn des Wortes *Bruch* hin, das auf einen Abschied vom alten Leben und die Offenheit der Zukunft deuten lässt.⁸ Der Aufbruch bedeutet unter anderem auch einen Bruch mit gesellschaftlichen Normen, ein Aufbrechen der psychischen und physischen Grenzen und gleichzeitig den Aufbruch in die Fremde. Wie schon angedeutet, ist die Gemütslage des Protagonisten ambivalent gegenüber der bevorstehenden *Reise*. Zu der Mutter besteht eine emotionale Nähe. Die unbewusste Angst vor ihrem Verlust evoziert eine Erinnerung aus der

⁶ MÜLLER, 2009, S. 7.

⁷ FLÜH, Torsten: *In der Sommermittagshitze oder bei klirrendem Frost*. Ein Fest für Herta Müller in Berlin. In: *NIGHT OUT @ BERLIN*. Besprechung der Nacht @ Berlin vom 19.12.2009. Online verfügbar: <http://nightoutatberlin.jaxblog.de>.

⁸ LEIPELT-TSAI, 2005, S. 110.

Kindheit: Er und seine Mutter waren einmal in den Sommerferien auf der Wench. Wahrscheinlich aus Spaß ließ sich die Mutter auf einmal ins Gras fallen. Das Kind glaubte, sie sei gestorben:

Mitten im Spaziergang auf der Wiese ließ sie sich ins hohe Gras fallen und stellte sich tot. Ich war damals acht Jahre alt. Dieser Schrecken, der Himmel fiel ins Gras. Ich drückte die Augen zu, dass ich nicht sehe, wie er mich schluckt. Die Mutter sprang auf, schüttelte mich und sagte: hast du mich gern, ich leb ja noch.⁹

Dieses Bild des Sterbens erscheint gerade vor dem Abschied, der Protagonist hat Angst vor der ungewissen Zukunft, hat schlechte Vorgefühle, die in Gang gesetzte Zeit¹⁰ kann vielleicht zum Tod führen. Wie in anderen Werken von Müller hat das Gras auch hier eine negative Konnotation. Es ist nie frisches Grün, hat nie mit Freude oder schöner Natur zu tun, sondern wird mit dem Tod der Mutter assoziiert. Das Grasfeld ist bei Müller meistens ein unheimlicher Ort, ein Ort der Bedrohung und des Todes. Der Himmel lässt die Menschen auch nie träumen und hoffen, er ist eine negative Kraft, setzt die Zeit in Gang und droht mit Schicksalsschlägen. Dieses Bild des Totumfallens prägt den Protagonisten stark. Ein wiederkehrendes Traumbild verfolgt Leo Auberger während der Lagerzeit: dass er auf einem weißen Schwein reitend zur Mutter zurückkehrt.

DIE ZEIT ALS KREIS

Die Zeit- und Raumin szenierungen haben im Roman einen wichtigen Stellenwert.¹¹ Der Anfang des Romans ist auf Januar 1945 festgelegt, weiter bilden aber die Zeitkategorien keine feste Chronologie. Gegenwärtiges und Vergangenes bilden Assoziationsketten, die zeitlichen Ebenen verschmelzen und betonen dadurch die Unabschließbarkeit der Lagererfahrung¹², die immer wiederkehrend als ein allgemeines Unrecht omnipräsent ist.

⁹ MÜLLER, 2009, S. 14.

¹⁰ MÜLLER, 2009, S. 14.

¹¹ WILLEKE, Stephanie: „Nichts mehr stimmt und alles ist wahr“. Tabubrüche in Herta Müllers Atemschaukel. In: SÜWOLTO, Leonie (Hg.): *Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte*. Paderborn: Universitätsbibliothek Paderborn 2017a, S. 105.

¹² WILLEKE, Stephanie: *Shoah und Gulag*. In: EKE, Norbert Otto (Hg): *Herta Müller Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017b, S. 219.

Leo Auberg ist im Lager gefangen, die Dauer der Gefangenschaft ist unklar, aus der Sicht der Lagerbewohner scheint sie unendlich. Auch die Zeit ist gefangen und stillgelegt. Raum und Zeit bilden einen Kreis, und aus dem Kreis gibt es keinen Ausweg. Der mitgebrachte Koffer verräumlicht und komprimiert die Zeit und damit das ganze Leben des Protagonisten. Leopold kann von seinem Koffer nicht loskommen. Der Kreis zwingt ihn, immer im Kreis zu bleiben, seine Gedanken drehen sich im Kreis, wie in einem Karussell, jedes Bild, jeder Gegenstand kommt unverfälscht und gewaltig wieder. Besonders nach der Heimkehr, nach sechzig Jahren, quälen ihn immer noch die Erinnerungen aus dem Lager. Deswegen kann er nie zur Ruhe kommen. Der Kreis bedeutet Stagnation, er empfindet keinen Zeitablauf, sondern Allgegenwärtigkeit. Die Vergangenheit ist auch Gegenwart; Zukunft gibt es gar nicht. Die Linearität der Zeit würde Entwicklung, eine Progression von der Vergangenheit zur Zukunft bedeuten. Die Ebenen sind durch ihre Thematik miteinander verknüpft, wodurch ein komplexes Gefüge entsteht; sie ermöglichen dem Leser auf diese Weise eine differenzierte Vorstellung und schärfen das Bewusstsein für ein Nebeneinander unterschiedlicher Zeitebenen und Zeitschichten.¹³

Der Kreis ist so endgültig wie der Tod. Mit der Deportation wurde die normale Entwicklung, das normale Leben des jungen Mannes abgebrochen, abgeschnitten. Die Lagerjahre haben diese lineare Bewegung gelähmt, sein Leben kann nicht mehr so weitergehen wie vorher. Sein tiefes Innen hat aufgehört zu leben, er findet keine wirkliche Freude mehr, das Lager hat ihn zutiefst markiert. Die Gestaltung des persönlichen Raumes im Lager besteht aus den direkt umgebenden Gegenständen, und sie werden auch zu semantischen Räumen der inneren Geschehnisse. Gefühle sind in Objekte projiziert, die stillstehenden Objekte werden zu Begleitern auf der Reise. Der Koffer wird zum Inventarium dessen, was der Protagonist an persönlichen Gegenständen und innerer Lebenswelt bei sich trägt. Diese Objekte sind zeitlos, sind immer dabei und werden auch in der Zukunft vorhanden sein, sie sind allgegenwärtig und Teil des Lebenskreises.

¹³ NÜNNING, Ansgar: „*Moving back and forward in time*“: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart. In: MIDDEKE, Martin (Hg.): *Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 403.

Auch sein Koffer als Weggefährte beschreibt einen Kreis. Aus einer Grammophonkiste am Anfang wird ein Begleitkoffer in der Deportation, und nach der Heimkehr Leopolds verwandelt dieser sich wieder in eine Grammophonkiste. Der Kreis schließt sich, doch der Inhalt bleibt darin. Der Koffer steht metaphorisch für einen mit Erinnerungen und Traumata angefüllten Kopf. Der Koffer bleibt im Kopf: „Meine Heimkehr ist ein verkrüppeltes, ständig dankbares Glück, ein Überlebenskreisel, der sich wegen jedes Drecks zu drehen beginnt. Er hat mich in der Hand wie alle meine Schätze, die ich weder ausstehen noch loslassen kann.“¹⁴

Die Gedanken können mit bestimmten Formulierungen nicht ausgedrückt werden. Verben in Vergangenheitsform würden eine Abschließung der Vergangenheit bedeuten, aber bei Leopold gibt es keine Abrechnung mit der Vergangenheit, er muss die Lagerjahre mit all seinen „Schätzen“ als gegenwärtig erleben. Er beschreibt seinen Zustand sehr eindrucksvoll:

Seit meiner Heimkehr steht auf meinen Schätzen nicht mehr DA BIN ICH, aber auch nicht DA WAR ICH. Auf meinen Schätzen steht: DA KOMM ICH NICHT WEG. Immer mehr streckt sich das Lager vom Schläfenareal links zum Schläfenareal rechts. So muss ich von meinem ganzen Schädel wie von einem Gelände sprechen, von einem Lagergelände. Man kann sich nicht schützen, weder durchs Schweigen, noch durchs Erzählen. Man übertreibt im Einen wie im Anderen, aber DA WAR ICH gibt es in beidem nicht.¹⁵

Schon vor seiner Deportation ahnt Leopold, dass sein Schicksal mit der Zeit in Zusammenhang steht. Kurz vor seiner Verschleppung geht er in die Kirche und sieht auf einer Säule einen Heiligen mit einem Schaf im Nacken. Er denkt: „Dieses Schaf im Nacken ist das Schweigen.“¹⁶ und in einer weißen Wandnische liest er eine Inschrift: „DER HIMMEL SETZT DIE ZEIT IN GANG.“¹⁷ Der Wendepunkt seines Lebens beginnt mit dem Kofferpacken fürs Lager, das setzt *seine Zeit*, d.h. sein Schicksal, in Gang: „Als ich meinen Koffer packte, dachte ich: Die weiße Nische hat gewirkt. Das ist jetzt die in Gang gesetzte Zeit.“¹⁸ Der

¹⁴ MÜLLER, 2009, S. 295.

¹⁵ MÜLLER, 2009, S. 294.

¹⁶ MÜLLER, 2009, S. 10.

¹⁷ MÜLLER, 2009, S. 11.

¹⁸ MÜLLER, 2009, S. 11.

Gang der Zeit drückt den Beginn der Reise aus. Die weiteren Verräumlichungen der Zeit¹⁹ und die Auflösung der Chronologie zwischen Gegenwart und Vergangenheit stellen die Zeit still und geben ihr eine kreisförmige Gestalt.

VERRÄUMLICHUNG DER ZEIT

In der Baracke, in der Leopold im Lager lebt, hängt an der Wand eine Kuckucksuhr. Die Uhr ist die Materialisierung des Vergehens der Zeit, doch die Zeit im Lager zu messen hat keinen Sinn, und eine Uhr zu besitzen ist genauso sinnlos:

Wir hatten nichts zu messen, aus dem Hoflautsprecher weckte uns die Hymne morgens. Und abends schickte sie uns ins Bett. Wann immer man uns brauchte, holte man uns, aus dem Hof, aus der Kantine, aus dem Schlaf. Auch die Sirenen der Fabrik waren eine Uhr, auch die weiße Kühlturmwolke und die Glöckchen der Koksboxen.²⁰

Die Sinnlosigkeit des Zeitmessens zeigt auch der unnormale Ruf des Kuckucks. Das Uhrwerk funktioniert normal, aber der Kuckuck ruft nie die normale Zeit, als wäre er aus Zeit und Raum gefallen: „der Kuckuck war nicht normal. Er kam um dreiviertel heraus und rief die halbe Stunde, um Viertel die volle Stunde. Um Punkt vergaß er alles, oder rief die falschen Stunden, verdoppelte die Uhrzeit oder halbierte sie.“²¹ Anton Kowatsch ist ein anderer Lagerbewohner, Dreher in einer Fabrik und Schlagzeugspieler im Lagerorchester. Als Tüftler stellt er seine eigenen Instrumente in der Schlosserei her und möchte das Uhrwerk umstellen:

Er wollte den weltgewandten Kuckuck auf russische Tages- und Nachtdisziplin regulieren. Durch eine Verengung der Stimmritze im Kuckucksmechanismus wollte er dem Kuckuck eine kurze dumpfe, um eine Oktave tiefere Nachtstimme einbauen sowie einen längeren hellen Tagesgesang.²²

Aber bevor er dies durchführen kann, reißt jemand den Kuckuck heraus – zurück bleibt ein Gummistück wie ein Gummiwurm, das, statt zu rufen, „ein klägliches

¹⁹ NÜNNING, 2002, S. 403.

²⁰ MÜLLER, 2009, S. 97.

²¹ MÜLLER, 2009, S. 98.

²² MÜLLER, 2009, S. 98.

Scheppern²³ hören lässt. Die Kuckucksuhr und das Ableben des Kuckucks selbst sind die Verräumlichung der stehengebliebenen Zeit. Der Uhr sind die Attribute der Zeitmessung genommen. Der Versuch, die Uhr zu manipulieren, ist vergebens, die Lagerbewohner sind dem Zynismus des Krieges ausgeliefert.

Die Zeit und die Dauer haben emotionale Ladung. *Hunger* und *Angst* prägen die Tage und Nächte und damit auch den Lebensrhythmus. Diese Subjektivität verstärkt sich noch in einer weiteren Kategorie der Zeitangaben, durch die Neologismen ‚Die Zeit des Meldekrautessens‘ und ‚Hautundknochenzeit‘.²⁴ Die Zeit zählen die Protagonisten während der Lagerjahre nicht in Tagen, Monaten, Jahren, sondern mit den Ausdrücken ‚im ersten Frieden, im zweiten Frieden‘. Der Krieg ist zu Ende, und trotzdem müssen sie weiter auf ungewisse Zeit im Lager bleiben ohne die Hoffnung, einmal nach Hause gehen zu können. Das Vergehen der Zeit hat eine ganz andere Bedeutung für die Russen als für die Deportierten, für die einen heißt es Hoffnung, für die anderen Furcht: „Die Russen haben jedes Jahr auf das Kommende gewartet, wir haben uns davor gefürchtet. Bei uns stand sich die alte Zeit selbst im Weg, und ihnen floss eine neue Zeit ins riesige Land.“²⁵ Das emotionale Empfinden der Zeit folgt Leopold auch nach seiner Heimkehr. Die Erlebnisse aus dem Lager trägt er weiter im Kopf. „Wie oft habe ich mir gedacht, die Bimmelglöckchen der Koksboxen läuten von einem Jahr ins andere.“²⁶

Im Roman *Atemschaukel* ist Linearität sinnlos. Man hat keine Zukunft, es gibt nur ein kontinuierliches Präsens, Vergangenheit und Gegenwart vermischen sich. Die Gegenstände im Haus verwandeln sich in imaginäre Orte und Bilder aus der Zeit der Deportation. Sogar das Ticken der Uhr weckt bittere Erinnerungen:

Neben dem Schrank tickte die Uhr. Das Pendel flog und schaufelte unsere Zeit zwischen die Möbel vom Schrank zum Fenster, vom Tisch zum Diwan, vom Ofen zum Plüschsessel, vom Tag in den Abend. An der Wand war das Ticken meine Atemschaukel, in meiner Brust war es meine Herzschaufel. Sie fehlte mir sehr.²⁷

²³ MÜLLER, 2009, S. 98.

²⁴ WILLEKE, 2017a, S.106.

²⁵ MÜLLER, 2009, S. 254.

²⁶ MÜLLER, 2009, S. 254.

²⁷ MÜLLER, 2009, S. 256.

Seine Herzschaufel ist ein Herz, die Identifizierung mit dem Gegenstand passiert auch nach der Deportation. Die Bewegung der Schaufel und die Tätigkeit schaufeln prägt nicht nur das Lagerleben von Leo Auberg, sondern auch die Zeit nach der Befreiung. Das Schaufeln selbst ist eine sinnlose Arbeit, ohne ein Ergebnis. Das Ticken der Uhr und das Schaufeln werden metaphorisch gleichgestellt und bedeuten die stehengebliebene Zeit. Das Pendel, das Ticken, die Atemschaukel und das Schaufeln beziehen sich alle auf eine Hin- und Zurückbewegung. Das Pendel und das Uhrwerk sind semantisierte Räume der Zeit, die allgegenwärtig sind und keinen richtigen Fortschritt bedeuten. Die Fortbewegung impliziert immer auch einen Schritt zurück. Paradoxerweise wirkt das Trauma des Lagers positiv auf den Protagonisten, er vermisst die Zeit der Lagerjahre, die Grenzerfahrungen wie Hunger, Heimweh und Müdigkeit verfolgen ihn auch nach seiner Heimkehr.

VERRÄUMLICHUNG DER GEFÜHLE

Die Gegenstände aus dem Lager spielen im gesamten Roman eine zentrale Rolle. Sie werden eigenständig, sie drängeln den Erzähler, erscheinen vor seinen Augen und in seinen Gedanken selbstständig, wann und wo sie wollen. Sie überfallen ihn nicht „nacheinander, sondern im Rudel.“ Erinnerungen erscheinen wie losgelöst vom Ich-Erzähler und wenden sich gegen ihn: „Darum weiß ich, dass es den Gegenständen, die mich heimsuchen, gar nicht nur um meine Erinnerung geht, sondern ums Drangsalieren.“²⁸ Wenn er an Nähzeug denkt, das er im Necessaire ins Lager mitgenommen hat, mischen sich das Handtuch, eine Nagelbürste, dazu noch ein Taschenspiegel, eine Handuhr ein, von denen er eigentlich nicht mehr weiß, wo sie hingekommen sind. Wie in anderen Texten von Müller, fungieren auch hier die Gegenstände als Erinnerungsträger und Katalysator der Angst. Objekte aus dem Lager und aus dem Koffer werden zu semantischen Räumen der Todesangst, des Grenzzustandes. Über äußeren Dingen, die in unmittelbarer Nähe liegen, wird die Gestimmtheit des Erzählenden angezeigt, meistens die Angst. Auch die wiederholte Farbe Weiß deutet durch die fehlende Farbe auf Leere und Angst. Mit dem Blick auf die herumliegenden Gegenstände werden seine Emotionen metonymisch in die Bilder der Objekte umgeschrieben und verdichtet:

²⁸ MÜLLER, 2009, S. 34.

Gegenstände, die vielleicht nichts mit mir zu tun hatten, suchen mich. Sie wollen mich nachts deportieren, ins Lager heimholen, wollen sie mich. Weil sie im Rudel kommen, bleiben sie nicht nur im Kopf. Ich hab ein Magendrücken, das in den Gaumen steigt. Die Atemschaukel überschlägt sich, ich muss hecheln. So eine Zahnkammnadelscherenspiegelbürste ist ein Ungeheuer, so wie der Hunger ein Ungeheuer ist. Und es gäbe die Heimsuchung der Gegenstände nicht, wenn es den Hunger als Gegenstand nicht gegeben hätte.²⁹

Der Hunger ist der ständige Begleiter von Leopold und von jedem Lagerbewohner, er muss einen Namen haben, er heißt *Hungerengel*. Und er muss auch verdinglicht werden, er wird zu einem Gegenstand, immer ein anderer und immer dabei. „Er ist ein Bettgestell, wenn ein Hungriger den anderen Hungrigen zuschaut. [...] Wir sind das Gestell für den Hunger.“³⁰ Der Hunger lässt die Lagerbewohner auch in der Nacht nicht ruhen, sie sind vom Hunger besessen, das Bettgestell ist der Hunger selbst und der Gegenstand, mit dem sich die Hungrigen identifizieren. Wörter des Essens – *essen, füttern, mästen* – bedeuten das Gegenteil von Essen, sie heißen hungern, nicht der Mensch wird satt, nur der Hunger wächst weiter:

Und es kommt der Abend. Und alle kommen von der Arbeit heim. Und alle steigen in den Hunger. Er ist ein Bettgestell, wenn ein Hungriger den anderen Hungrigen zuschaut. Aber das täuscht, ich spüre an mir, der Hunger steigt in uns hinein. Wir sind das Gestell für den Hunger. Wir alle essen mit geschlossenen Augen. Wir füttern den Hunger die ganze Nacht. Wir mästen ihn hoch auf die Schaufel.³¹

Auch der Mensch wird in diesen tragischen Umständen zu einem Gegenstand. Es gibt nichts Wichtigeres mehr, andere Gefühle sind kaum zu spüren, der Hunger dominiert und steuert jede Geste des Menschen. Der Hunger ist blind, und der Mensch ist „hungerblind“³², wie der Erzähler sagt. Der Zeuge ihrer Verwahrlosung ist der Friseur des Lagers, der sie tröstet, als sie zum Rasieren zu ihm kommen. Sie brauchen diesen Trost: „Er musste uns trösten, wir nutzten ihn aus, weil wir nicht anders konnten. Weil wir hungerblind waren und heimwehkrank, ausgestiegen aus der Zeit und aus uns selbst und fertig mit der

²⁹ MÜLLER, 2009, S. 34.

³⁰ MÜLLER, 2009, S. 89.

³¹ MÜLLER, 2009, S. 89.

³² MÜLLER, 2009, S. 47.

Welt. Also die Welt mit uns.³³ Leopold muss mit seinen Kollegen immer wieder im Keller arbeiten, Kohle schaufeln, es ist eine sehr anstrengende Arbeit. Für jeden Schaufelhub bekommt er ein Gramm Brot: „1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot.“³⁴ Er muss schaufeln, sonst kommen die Strafen und kein Brot. Er benutzt eine sogenannte „Herzschaufel“, die ein herzförmiges Blatt und einen kurzen Stiel hat. Sie spielt eine wichtige Rolle in seinem Leben, sie wird auf mehreren Seiten beschrieben. Am Ende gibt es eigentlich einen Rollentausch: Das Werkzeug wird in seinen Händen zum Herrn, Leo wird wegen seines Hungers vom Werkzeug angewiesen:

Ich bräuchte die Herzschaufel nicht. Aber mein Hunger ist auf sie angewiesen. Ich wünschte, die Herzschaufel wäre mein Werkzeug. Aber sie ist mein Herr. Das Werkzeug bin ich. Sie herrscht, und ich unterwerfe mich [...] Jeden Tag steigert sich der Kopf hinein ins Schaufeln. Der ganze Körper, vom Kopf aus gesteuert, ist das Werkzeug der Schaufel.³⁵

Die Werkzeuge sind personifiziert, der Mensch ist verdinglicht.³⁶ Es ist wieder die Paradoxie, mit der Müller operiert. Die starke Wirkung des Hungers auf die Menschen führt sie aus dem heraus, was sie als Menschen ausmacht, nämlich Denken und Emotionen spüren. Durchs Schaufeln denkt der Mensch nicht, er wird zum Automaten und ganz dem Schaufeln unterworfen. Die Gedanken würden ihn von der Arbeit ablenken, und er könnte nicht mehr weiterarbeiten:

Die Herzschaufel bemerkt sofort, wenn ich nicht ganz bei ihr bin. Dann schnürt eine dünne Panik mir den Hals zu [...] Ich bin kurz vor dem Zusammenbruch, im süßen Gaumen schwillt mir das Zäpfchen. Und der Hungerengel hängt sich ganz in meinen Mund hinein, an mein Gaumensegel. [...] Er lässt meinen Atem schaukeln. Die Atemschaukel ist ein Delirium und was für eins. [...] Mein Hirn zuckt mit einer Nadelspitze am Himmel fixiert, besitzt nur noch diesen einen festen Punkt. Und der phantasiert vom Essen.³⁷

³³ MÜLLER, 2009, S. 47.

³⁴ MÜLLER, 2009, S. 86.

³⁵ MÜLLER, 2009, S. 86.

³⁶ LÖW, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 164.

³⁷ MÜLLER, 2009, S. 87.

Ein anderes Beispiel für die Verdinglichung und räumliche Darstellung der Gefühle ist die Szene, in der der Protagonist beim Hausieren von einer alten Frau ein Taschentuch bekommt. Einmal geht Leopold mit einem Stück Anthrazitkohle ins Russendorf hausieren, die Russen brauchen sie zum Heizen. Eine alte Russin nimmt ihm die Kohle ab, lässt ihn ins Zimmer und gibt ihm eine Schüssel Kartoffelsuppe zum Essen. Dabei erzählt sie von ihrem Sohn, der in einem Strafbataillon leidet, weil ein Nachbar ihn denunziert hat. Am Ende gibt sie ihm ein schneeweißes Taschentuch „aus feinstem Batist, ein gutes Stück aus der Zarenzeit.“³⁸ Mit der alten Frau verständigt sich der Protagonist auf anderen Ebenen, nicht durch Sprache und Wörter. Er beherrscht die russische Sprache kaum, sie die Deutsche gar nicht, und trotzdem verstehen sie sich auf einer Ebene der instinktiven Kommunikation: „Die alte Frau redete seit einer Weile. Ich verstand nur hie und da ein Wort, *spürte* aber, worum es geht.“³⁹ Er verwendet das Taschentuch nie, er bewahrt es all die Jahre wie eine Reliquie in seinem Koffer auf und bringt es nach Hause. Es hat etwas Wunderbares an sich, es symbolisiert die Reinheit, etwas Heiliges, wie das Tuch auf Christi Körper:

Im Lager hatte so ein Taschentuch nichts zu suchen. Ich hätte es all die Jahre auf dem Basar für etwas Essbares tauschen können. [...] Die Versuchung war da, der Hunger blind genug. Was mich abhielt: ich glaubte, das Taschentuch ist mein Schicksal. Wenn man sein Schicksal aus der Hand gibt, ist man verloren. Ich war mir sicher, der Abschiedssatz meiner Großmutter ICH WEISS DU KOMMST WIEDER hat sich in ein Taschentuch verwandelt. Ich schäme mich nicht, wenn ich sage, das Taschentuch war der einzige Mensch, der sich im Lager um mich kümmerte.⁴⁰

Die Begegnung mit der alten Frau hat etwas Märchenhaftes oder Mythisches: Die alte Frau lebt allein in einem kleinen Haus, mit zwei Hühnern. Sie ist einer Hexe ähnlich, aber sie ist wie eine gute Fee. Sie schenkt ihm das wunderschöne Taschentuch, das wie ein Versprechen seiner Rückkehr und der Rückkehr des Sohnes der Frau, der irgendwo in Sibirien in einem Lager ist, wirkt. Leopold glaubt an die Wunderkräfte dieses Taschentuchs.⁴¹ Er widersteht der Versuchung,

³⁸ MÜLLER, 2009, S. 78.

³⁹ MÜLLER, 2009, S. 78.

⁴⁰ MÜLLER, 2009, S. 80.

⁴¹ Das Motiv des Taschentuchs ist im Werk von Müller an vielen Stellen als Symbol der Reinheit präsent.

und das Taschentuch zeigt Wirkung: „Was da geschah, ging weit über das Geschäftliche des Hausierens und mich und sie und ein Taschentuch hinaus. [...] sie oder ich oder wir beide waren ein Stück zu weit gegangen.“⁴² Im Lager ist Leopold eher einsam, wahre Freundschaften knüpft er nicht. Er ist sehr berührt von der Ehrlichkeit und Offenheit dieser einfachen alten Frau.

DER KOFFER

Ein *Koffer* symbolisiert in der Literatur meistens das Leben eines Menschen, als Behälter seiner Erfahrungen, seines Wissens, als Kapsel des Erlebten mit allen Erinnerungen. Er begleitet seinen Besitzer auf seiner Lebensreise. Im Roman *Atemschaukel* bekommt der Koffer mehrere Bedeutungen. Einerseits symbolisiert er das Innenleben, das Intimste, mit allen Gefühlen und Erfahrungen des Menschen, andererseits steht er als Symbol des Todes. Nicht zufällig heißt das Theaterstück von Jean Anouilh *Le voyageur sans bagage*⁴³ [*Der Reisende ohne Gepäck*], in dem es um einen Mann geht, der wegen seiner Amnesie seine ganze Vergangenheit vergessen hat. Er hat nichts mehr, keine Erinnerungen, keine Vergangenheit, er weiß nicht, wer er ist.

Vor seiner Verschleppung ins Lager muss der Erzähler des Romans, der junge Leopold Auberg, seinen Koffer für den langen unbekanntem Weg packen. Er bekommt verschiedene Sachen von den Verwandten und Bekannten, alles nur geliehen, die Reise scheint nur vorübergehend zu sein, und der Protagonist verfügt über kein anderes Vermögen, wie er schon am Anfang des Romans andeutet. Der Koffer selbst ist eigentlich kein Koffer, sondern ein Grammophonkistchen. Der Roman beginnt mit dem Kofferpacken, der Erzähler sagt: „Alles, was ich habe, trage ich bei mir. Oder: Alles Meinige trage ich mit mir. Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht. Es war entweder zweckentfremdet oder von jemand anderem.“⁴⁴

Der Staubmantel war vom Vater, die Pumphase von seinem Onkel, die Wollhandschuhe von Fini-Tante, die Ledergamaschen vom Nachbarn. Nur das Necessaire und der weinrote Seidenschal waren seine eigenen Sachen, Geschenke von den letzten Weihnachten. Beide spielen später im Roman eine bestimmte

⁴² MÜLLER, 2009, S. 77.

⁴³ ANOUILH, Jean: *Le voyageur sans bagage*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1963.

⁴⁴ MÜLLER, 2009, S. 7.

Rolle. Neben Kleidungsstücken packt er auch einige Bücher ein: Faust, Zarathustra und eine Sammlung Lyrik aus acht Jahrhunderten. Er packt alles ein, ohne zu wissen, ob er die Sachen einmal verwenden wird oder nicht. Und tatsächlich, wie es sich später im Laufe der Erzählung herausstellt, helfen sie ihm nicht viel gegen die wesentlichen Schwierigkeiten des Lagers, die Kälte und den Hunger. Der städtische Mantel von Großvater mit Samtbündchen am Hals, der Staubmantel und die andere Wäsche, die sowieso zu dünn für den russischen Winter sind, sind schnell abgenutzt. Im Lager trägt jeder einen groben Steppmantel, den sogenannten Pufoaika und eine große Ohrenmütze. Die Ledergamaschen will er am Markt gegen etwas Salz oder Zucker tauschen oder verkaufen, aber da niemand sie möchte, wirft er sie weg. Die Bücher liest er nicht, sondern verkauft sie für Lebensmittel. Genau wie im wahren Leben weiß man nie, wann das Erlebte und das Erlernte noch einmal nützlich sein könnten. In den schwierigen Situationen muss man ohnehin improvisieren: „Außer fürs Wegfahren und gegen die Kälte wussten wir nicht, wofür wir packen. Das Richtige hat man nicht, man improvisiert. Das Falsche wird zum Notwendigen. Das Notwendige ist dann das einzig Richtige, nur weil man es hat.“⁴⁵

Im Koffer behält man die wertvollsten Dinge, die Erinnerungen. Das wunderschöne, makellose, weiße Taschentuch aus Batist, das der Erzähler von der alten, armen und nach ihrem Sohn trauernden Frau bekommen hat, steckt er in seinen Koffer und bewahrt es wie eine Reliquie bis zu seiner Rückkehr auf. Wie in einem Märchen spielt dieses Taschentuch die Rolle eines wertvollen Gegenstandes, den man verstecken und aufbewahren muss, um seine Wunderkräfte zu erhalten. Der Koffer ist auch sein tiefes, verstecktes Innen, worüber er wenig oder nicht sprechen will oder kann: „Ich trage stilles Gepäck. Ich habe mich so tief und so lang ins Schweigen gepackt, ich kann mich in Worten nie auspacken. Ich packe mich nur anders ein wenn ich rede.“⁴⁶ Das Intimste kann manchmal eine Last sein und ist schwer zu tragen wie jeder Koffer. Das Zitat bezieht sich auf die homosexuelle Neigung des Erzählers, die er im Kommunismus verheimlichen muss, weil eine solche damals als Straftat galt. Auch später nach den Lagerjahren lebt er ständig unter Schuldgefühlen und

⁴⁵ MÜLLER, 2009, S. 12.

⁴⁶ MÜLLER, 2009, S. 9.

Druck, mit der Angst in Leib und Seele, mit dem „Schweigen im Nacken“⁴⁷ – wie er sagt, dass sein Geheimnis nicht herauskommt.

Während des Lebens sammelt jeder Mensch seine Erfahrungen, Ideen, Erinnerungen in seinem Koffer, der wird manchmal schwer, man möchte einige Sachen loswerden, damit der Koffer leichter wird. Aber von einigen Erinnerungen kann man sich nie befreien. Der Koffer bleibt im Kopf, wie es dem Erzähler auch passiert. Die Lagerjahre kann man nicht wegwischen, die Erinnerungen mit all ihren Details kommen ihm nach sechzig Jahren noch immer, egal ob er es will oder nicht: „Seit sechzig Jahren will ich mich in der Nacht an die Gegenstände aus dem Lager erinnern. Sie sind meine Nachtkoffersachen. Seit der Heimkehr aus dem Lager ist die schlaflose Nacht ein Koffer aus schwarzer Haut. Und dieser Koffer ist in meiner Stirn.“⁴⁸

Von all den Lagerjahren ist er so stark geprägt, dass er gegen die Rückkehr der Erinnerungen umsonst kämpft, sie überhäufen ihn in den schlaflosen Nächten:

Ich weiß nur seit sechzig Jahren nicht, ob ich nicht schlafen kann, weil ich mich an die Gegenstände erinnern will, oder ob es umgekehrt ist. Ob ich mich mit ihnen herumschlage, weil ich sowieso nicht schlafen kann. So oder so, die Nacht packt ihren schwarzen Koffer gegen meinen Willen, das muss ich betonen. Ich muss mich erinnern gegen meinen Willen. Und auch wenn ich nicht muss, sondern will, würde ich es lieber nicht wollen müssen.⁴⁹

In den letzten Jahren seiner Deportation lässt Leo noch einen Koffer aus Holz anfertigen, in dem er seine neuen Sachen verstauen kann. Diesen schließt er sehr sorgfältig, genau wie früher seine Flacons, und den alten Grammophonkoffer sperrt er ebenso zu. Dieser Koffer symbolisiert seinen Lebensabschnitt aus dem Lager, sein neues Ich, seine neuen Erfahrungen. Sie passen nicht mehr in seinen alten Koffer, sie passen nicht mehr zu seinem früheren Ich, er ist ein ganz anderer Mensch, der lebenslang in seinem „Gepäck“ die Lagerjahre mit sich schleppen muss. Nach der Heimkehr beginnt Leopold seine Erinnerungen zu erzählen, drei Hefte lang schreibt er nur das Vorwort. Die Erinnerungen schreibt er für sich allein, über die Geschehnisse aus dem Lager erzählt er niemandem, nicht einmal

⁴⁷ MÜLLER, 2009, S. 10.

⁴⁸ MÜLLER, 2009, S. 33.

⁴⁹ MÜLLER, 2009, S. 33–34.

seiner engen Familie. Er findet die frühere Bindung zu seiner Familie nie mehr wieder: „Nichts ging mich was an. Ich war eingesperrt in mich und aus mir herausgeworfen, ich gehörte nicht ihnen und fehlte mir.“⁵⁰

Nach den fünf Lagerjahren ist er wie ausgewechselt. Er fühlt sich nicht mehr wohl im Haus der Familie, die Möbel und anderen Gegenstände sind noch immer dieselben, aber es fehlen ihm die Wärme und die Vertrautheit des richtigen Zuhauses. Die Familienmitglieder verstehen auch nicht, warum sich Leopold von ihnen distanziert und versuchen nicht sich zu nähern. Ihn hat das Lager so stark markiert, dass er sich wie ein Fremder fühlt und sich auch so benimmt:

Jetzt war ich ein Ausgewechselter. Wir wussten voneinander, wie wir nicht mehr sind und nie mehr werden. Fremdsein ist bestimmt eine Last, aber Fremdeln in unmöglicher Nähe eine Überlast. Ich hatte den Kopf im Koffer, ich atmete russisch. Ich wollte nicht weg und roch nach Entfernung.⁵¹

Seine Gedanken bestehen nur aus den mitgebrachten Erinnerungen, sein Kopf ist im Koffer, den er mitgebracht hat und der in einer konzentrierten Form die Verdinglichung aller dortigen Erlebnisse ist.⁵² An einer anderen Stelle sagt der Erzähler, dass der Koffer in seinem Kopf ist: „Seit der Heimkehr aus dem Lager ist die schlaflose Nacht ein Koffer aus schwarzer Haut. Und dieser Koffer ist in meiner Stirn.“⁵³ So oder so sind der Koffer und sein Besitzer wie zusammengewachsen und unzertrennbar, wie der Mensch mit seinem Schicksal. Nicht umsonst verwendet der Erzähler hier die Wörter ‚schwarze Haut‘ und nicht schwarzes Leder. Man kann aus seiner Haut nicht herausschlüpfen, die eigene Haut verschmilzt mit dem Leder der Kiste, die menschliche Haut und das schwarze Leder der Koffer werden zum semantischen Raum des Todes.

Die drei Hefte versteckt er unter seinem Bett, als etwas ganz Persönliches oder etwas Heimliches: „Meine drei Diktandohefte habe ich in meinem neuen

⁵⁰ MÜLLER, 2009, S. 272.

⁵¹ MÜLLER, 2009, S. 273.

⁵² Siehe dazu auch: MÜLLER, Herta: *Reisende auf einem Bein*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010 und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.

⁵³ MÜLLER, 2009, S. 33.

Holzkoffer versteckt. Er lag unter meinem Bett und war mein Wäscheschrank, seit ich zu Hause war.“⁵⁴ Einige Ereignisse lässt er aus seinen Erinnerungen weg:

Dass die Trudi Pelikan und ich schon auf dem Heimtransport ohne Absprache in verschiedene Viehwaggons gestiegen sind, habe ich unterschlagen. Meinen alten Grammophonkoffer habe ich weggelassen. Meinen neuen Holzkoffer, meine neuen Kleider habe ich genau beschrieben: die Balettki, die Schimmimütze, das Hemd, die Krawatte und den Anzug.⁵⁵

Die Lagerbewohner tragen sehr unbequeme Holzschuhe, die entweder zu groß oder zu klein sind. Statt Socken haben sie ihre Füße in Fetzen eingewickelt. Wer kann, verschafft sich ein Stück Autoreifen, und daraus lassen sich vom Schuster sogenannte Balettki machen, die etwas bequemer sind und das Wasser nicht durchlassen. Es geht hier wieder um die drückenden Gegenstände aus dem Lager. Statt der genauen Beschreibung der Gefühle erwähnt er die schwer lastenden Gegenstände, lässt sie allein durch ihre Anwesenheit sprechen. Während des Heimtransports kann er sich noch immer nicht auf die Freiheit freuen, zu tief liegen die Geschehnisse der letzten Jahre, und die Angst hat alle seine Gefühle geprägt:

Meinen Weinkampf bei der Heimkehr, bei der Ankunft im Auffanglager in Sighetul Marmației, dem ersten rumänischen Bahnhof, habe ich verschwiegen. Auch die einwöchige Quarantäne am Gleisende des Bahnhofs in einem Güterdepot. Ich brach innerlich zusammen aus Angst vor der Verschickung in die Freiheit und ihrem allernächsten Abgrund, der den Weg nach Hause immer kürzer machte. Ich saß in meinem neuen Fleisch und in den neuen Kleidern mit leicht geschwellenen Händen zwischen dem Grammophonkoffer und dem neuen Holzkoffer wie in einem Nest.⁵⁶

Er sitzt an der Grenze zwischen seinem alten und neuen Ich, zwischen seinem neuen und alten Leben und sucht sich selbst. Das „neue Fleisch“ bezieht auf die durch die Lagerjahre veränderte Identität. Die im Lager verbrachte Zeit wird räumlich zwischen den beiden Koffern dargestellt. Die Wandlung des Grammophonkoffers in einen neuen Holzkoffer zeigt die Veränderung, der semantische Raum dazwischen ist ein Nest, ein Ort der Geborgenheit. Das Lager wird paradoxerweise zum Schützenden, und die Freiheit, die darauf folgt, ist bedrohlich.

⁵⁴ MÜLLER, 2009, S. 283.

⁵⁵ MÜLLER, 2009, S. 281.

⁵⁶ MÜLLER, 2009, S. 282.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

MÜLLER, Herta: *Atemschaukel*. Roman. München: Carl Hanser Verlag 2009.

Sekundärliteratur

- ANOUILH, Jean: *Le voyageur sans bagage*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1963.
- CELAN, Paul: *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- FLÜH, Torsten: *In der Sommermittagshitze oder bei klirrendem Frost*. Ein Fest für Herta Müller in Berlin. In: *NIGHT OUT @ BERLIN*. Besprechungen der Nacht @ Berlin! vom 19.12.2009. Online verfügbar: <http://nightoutatberlin.jaxblog.de>.
- GADAMER, Hans-Georg: *Wer bin Ich und wer bist Du?* Kommentar zu Celans Gedichtfolge „Atemkristall“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- LEIPELT-TSAI, Monika: *Spalten – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- LÖW, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- MÜLLER, Herta: *Reisende auf einem Bein*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.
- MÜLLER, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.
- NÜNNING, Ansgar: „*Moving back and forward in time*“: *Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart*. In: MIDDEKE, Martin (Hg.): *Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- WILLEKE, Stephanie: „*Nichts mehr stimmt und alles ist wahr*“. Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaukel*. In: SÜWOLTO, Leonie (Hg.): *Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte*. Paderborn: Universitätsbibliothek Paderborn 2017a. S. 101–119.
- WILLEKE, Stephanie: *Shoah und Gulag*. In: EKE, Norbert Otto (Hg.): *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017b. S. 214–220.

D. DORIS COȚA
(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

SPRACHE UND HEIMAT IN DEN TEXTEN VON IRIS WOLFF
ZU DEN ROMANEN *LEUCHTENDE SCHATTEN* UND *DIE
UNSCHÄRFE DER WELT*

Abstract: The following article is based on the analysis of the concept of homeland in Iris Wolff's selected novels *Leuchtende Schatten* and *Die Unschärfe der Welt* in Transylvania and Banat in the 20th century. After National Socialism, the semantics of the concept of home were strongly influenced by negative connotations, because the term 'home' was used as a symbol to illustrate power. In this context, an extended analysis is necessary in order to bring revealing results to light and to further address the duality of homeland semantics in the dialogue. Through Wolff's novels, new, non-political and non-idyllic approaches to homeland duality are made known. In her novels, Iris Wolff describes, through poetic and picturesque language, the life of Transylvanian Saxon and Banat Swabian families, shaped by hope, fear, love, loss, friendship and grief to illustrate the emotional duality in the literary space. The plot is presented from multiple perspectives and attached to the realities of the time. The term 'home' has become a cultural meeting place. Wolff contributes to the fact that the negative connotation of the concept of homeland is transformed through the complex characters into a positive and individual perspective.

Keywords: Iris Wolff, homeland, homeland semantics, Transylvania, Banat, Transylvanian Saxons, Banat Swabian, family, friendship

Die globalen Entwicklungen im 20. und 21. Jahrhundert führen dazu, dass der Heimatbegriff eine spannungsvollere und umstrittenere Konnotation als jemals zuvor erhalten hat, weshalb eine erweiterte Analyse des Begriffs erforderlich ist. Autorinnen wie Iris Wolff, Katja Petrowskaja, Anne Weber, Verena Mermer, Monika Helfer, aber auch Wissenschaftlerinnen, die die Heimatsemantik auf dem neusten Stand bearbeiten – erwähnt seien Anja Oesterhelt, Beate Althammer Beate und Gisela Ecker –, tragen dazu bei, dass neue und alte Rechercheansätze intensiver ausgearbeitet und diskutiert werden. Menschen wollen dazugehören und ihre Identität erforschen, um zu einem besseren Verständnis ihrer selbst zu gelangen. Die Sprache erfüllt eine transformierende Rolle, um die tagtäglichen Einflüsse, die vielseitigen Begegnungen, die simultanen Gefühle und die Wahrnehmung in Klang umzusetzen. Nicht nur der soziale Status spielt eine Schlüsselrolle, sondern auch die Art und Weise, wie man die vorgegebenen Begriffe *durch* die Sprache und *in* der Sprache interpretiert und assimiliert, um sie letztendlich zeitgenössisch anzupassen.

Die folgende Arbeit möchte wie die hier ausgewählten Romane Iris Wolffs mit dazu beitragen, die janusköpfige Stellung des Heimatsbegriffs darzustellen. Vielseitige Aspekte, bezogen auf die Heimatsemantik, bieten neue Interpretationsansätze: Die Darstellung (bezogen auf das schriftstellerische Auge), die Rezeption (bezogen auf das schrifstellerische Auge) und die Assimilation (bezogen auf die Interpretation seitens des Lesers), stellen einen erweiterten Thematisierungsbereich da, wobei die Literatur neben anderen Disziplinen eine bedeutungsvolle Rolle spielt. Ziel der Arbeit ist es, durch die Handlung und Weltanschauung der Protagonisten die Doppeldeutigkeit von Heimat hervorzuheben und die positiven Konnotationen dieses Begriffs zu thematisieren, ohne ihn idyllisch oder utopisch umzuformen. Dafür wird der Heimatbegriff aus der Perspektive von zwei Romanen der Autorin Iris Wolff, *Leuchtende Schatten*¹ und *Die Unschärfe der Welt*², analysiert.

Die wesentlichsten Aspekte der Heimatthematik lassen sich anhand dreier wichtiger Faktoren zusammenfassen. Der erste Faktor umfasst die Vor- und Nachempfindung der Heimat durch die Protagonisten. Während ihres Heimataufenthaltes lassen sich aus den Romanen Gefühle und Zustände der Protagonisten interpretieren: Melancholie, Unsicherheit, Leichtsinnigkeit und

¹ WOLFF, Iris: *Leuchtende Schatten*. Salzburg: Otto Müller Verlag 2015.

² WOLFF, Iris: *Die Unschärfe der Welt*. Stuttgart: Klett-Cotta 2020.

Unmündigkeit. Nachdem die Protagonisten ihre Heimat verlassen haben, um sich selbst wiederzufinden oder sich ein besseres Leben aufzubauen, wird eine Nachricht, eine Person oder ein Gedanke sie in die *alte* Heimat zurückführen. Nach der Rückkehr wird die Gefühlsebene revidiert, es werden Zuversichtlichkeit, Akzeptanz und Durchhaltevermögen empfunden.

Der zweite Faktor bezieht sich auf Wolffs sprachliche Färbungen. Die Autorin baut in jeden Roman pittoreske und warmherzige Szenen ein, in denen die Heimat indirekt beschrieben ist. Ein erwähnenswertes Ereignis aus *Die Unschärfe der Welt* ist das Matratzenzimmer der Großmutter Karline, das trotz Differenzen als ein Ort des Zusammenkommens und der Tradition beschrieben wird:

Die Leute hatten es ausgehalten, in diesem Zimmer zu liegen, mit allen Gerüchen und Geräuschen, den Ausdünstungen, dem Schnarchen. Die Doppelfenster hatten sie immer geöffnet. Auch in der Silvesternacht, der Osternacht, in Geburtstags- und Faschingsnächten. All diese Nächte.³

All diese Unterschiede und Umstände formen die Heimat, wobei die Differenzen in glückliche Erinnerungen umgewandelt werden. An diesem Zitat lässt sich der Brauch des Zusammenkommens nicht nur der banatschwäbischen Familie, sondern auch der rumänischen oder ungarischen Familien veranschaulichen. Das Zusammenkommen, um die wichtigsten Tage gemeinsam zu zelebrieren, ist Tradition. Das Gefühl, geborgen zu sein und dieselben Erfahrungen zu teilen, wird Wolff in den Romanen an mehreren Stellen einführen.

Die positiven Aspekte der Heimat bilden den dritten Faktor. Wie schon am Anfang angedeutet, ist der Begriff Heimat janusköpfig, und genau aus diesem Grund wird die Heimat nicht-arkadisch und unpolitisch dargestellt, um die Realität spiegelhaft zu projizieren. Die Heimatdarstellung ist gradierend gebaut, denn sie umfasst sowohl das Gute als auch das Böse. Betrachtet man das Gesamtbild der Handlung beider Romane, wird man feststellen, dass die Heimat sich als wandelbarer Empfindungsraum manifestiert, denn nicht nur die Charaktere werden dazu beitragen, die Heimat zu formen, sondern auch der Heimatraum wird die Charaktere formen – es ist ein simultaner Mechanismus.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff liefert Anja Oesterheld, indem sie in ihrer Studie über die *Geschichte der Heimat* andeutet,

³ WOLFF, 2020, S. 74.

dass die Heimat nicht nur Staatsbürgerschaft oder Muttersprache zu bedeuten hat, sondern „das menschliche Bedürfnis nach einem emotional besetzten Lebensraum“⁴ darstellen soll. Die Heimat, durch die optische Aktivität des Auges bzw. durch die Inszenierung des Sehens anhand der Charaktere ausdrücklich als emotionaler Lebensraum *gesehen*, wird mittels der auf das Optische, das Sichtbare, das Erblicken und das Vorstellen bezogenen theoretischen Perspektiven von Wiesing (*Die Sichtbarkeit des Bildes*, 2008) und Schürmann (*Sehen als Praxis*, 2008) thematisiert.

Es ist kein arkanes Wissen, dass jede Generation ihre eigene Vorstellung von Heimat hat, weshalb für die Begriffserklärung von Heimat als erstes die zwei klassischen Orts- und Zeitfragen gestellt werden: Die Frage nach dem *Wo* führt dazu, dass die Heimat einem Raum zugeschrieben wird; die Frage nach dem *Wann* trägt dazu bei, dass das Individuum oder Kollektiv in einer bestimmten Zeitspanne das Heimatgefühl empfunden hat. All diese Fragen führen dazu, ein besseres Verständnis der Heimatproblematik zu gewinnen. Siebenbürgen ist die Heimat vielfältiger Kulturen und Nationalitäten, wo sich rumänische, ungarische und deutsche Familien niedergelassen haben. András F. Balogh verstärkt mit seinem Argument die multikulturellen Standpunkte, denn:

Südosteuropa bekennt sich dazu, eine Region der „*Heimaten*“ [Herv. i. O.] zu sein, ein Raum der überstarken nationalen Gefühle, der Vertreibungen, des Exils, der Heimatlosigkeit und des Fremdseins, aber auch eine Region der Duldung, der Toleranz und der gegenseitigen Achtung.⁵

Die aus der Religion entbundenen Konnotationen bezogen auf Herkunfts-, Geburts- und Lebensort wurden beibehalten und durch starke emotionale und sentimentale Ansätze erweitert. Wenn in der Religion die Beziehung zwischen Gott und Mensch als ihren Zentralpunkt die *göttliche Heimat* hat, soll die *irdische Heimat* ihren Mittelpunkt in der Literatur finden – zwischen Autor und Leser. Die Heimatsemantik lässt sich rückblickend bis auf das spätere 17. und die Mitte

⁴ OESTERHELT, Anja: *Geschichte der Heimat*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 157. Berlin: De Gruyter 2021, S. 12.

⁵ BALOGH, F. András: *Interkulturelle Ansätze zu einer Geschichte der deutschen Literatur aus Südosteuropa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. In: GORGOI, Lucia; VLADU, Daniela; SÁNTA-JAKABHÁZI, Réka: *Germanistik im europäischen Kontext*. Cluj-Napoca: Mega Verlag 2012, S. 12–22, hier S. 17.

des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, als sich das kollektive Gedächtnis während der prägenden Epoche der Aufklärung zu entfalten begann. Die Literatur spielte damals – wie in den heutigen Tagen – eine wichtige Rolle in der Gestaltung und Verbreitung des Heimatbegriffs. Um den Terminus Heimat und seine Semantik geläufiger zu machen, wurden verschiedene literarische Gattungen für die Heimatrezeption genutzt, wobei man oft auch eine Personifizierung der Heimat verfolgte. Obgleich die Personifizierung von Heimat in Gang gesetzt wurde, hatte man kein positives Ergebnis erzeugen können, denn der Terminus wurde durch verschiedene Perspektiven stark und erfolglos verformt. Der Höhepunkt der Heimatsemantik lässt sich auf das frühe 19. Jahrhundert datieren, als die literarische Bewegung der Heimatkunst florierte.⁶

Um den Heimatbegriff war und bleibt ein Schleier von umstrittenen Standpunkten, und „[b]esonders nach dem Jahre 1918 haben sich die siebenbürgischen Autoren mit der Beschreibung der Heimat und der zahlreichen Kulturen des Landes in ihren Werken beschäftigt.“⁷ Die Heimatliteratur deutete dabei die herkunftsbezogene Perspektive an. Ihr Niedergang lässt sich in den 1970er Jahren markieren, denn mit der nationalsozialistischen Literatur wurde der Heimatbegriff stark umgewandelt, wodurch er für Patriotismus, Vaterlandsliebe und Kriegspropaganda verwendet wurde.⁸ Im 21. Jahrhundert kann gesagt werden, dass sich mit der Semantik des Terminus Heimat ein neues Metawissen entwickelt, das neue Risiken mit sich bringt.

Durch die politische Wende der 1990er Jahre sind viele Autorinnen und Autoren aus den deutschen Minderheiten von Rumänien nach Deutschland ausgewandert, wo sie ihre schriftstellerische Tätigkeit nicht aufgaben, sondern die *alte* Heimat in Gedichten, Essays, Kurzgeschichten und Romanen thematisierten. Der Heimatbegriff wurde durch zahlreiche Weltansichten und schriftstellerische Sprachwandlungen ausgeformt. Für ein erweitertes Verständnis dieses Begriffes

⁶ Vgl. OESTERHELT, S. 25–27.

⁷ CÎRLĂNARU, Isabella: *Interkulturelle Ansätze in Heinrich Zillichs Roman „Zwischen Grenzen und Zeiten“*. In: VLADU, Daniela; LAZA, Laura; WITTSTOCK, Ursula (Hgg.): *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*. Band 10. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2021, S. 132–149, hier S. 132.

⁸ Vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band III. Berlin: Walter de Gruyter 2003, S. 19–21.

können beispielhaft zwei Romane betrachtet werden, nämlich Herta Müllers *Atemschaukel*⁹ und Richard Wagners *Habseligkeiten*¹⁰.

Die Nobelpreisträgerin Herta Müller schildert in ihrem Roman *Atemschaukel* die Schattenseite einer zerfallenen und furchterregenden Heimat in Rumänien, wo Verfolgung und Angst zur negativen Konnotation des Heimatbegriffes beitragen. Herta Müller erklärt in *Heimat oder der Betrug der Dinge*, weshalb sie nicht an die Neugestaltung des Heimatbegriffes glaubt und sich auch nicht daran beteiligt:

Ich glaube das nicht, [dass die Heimat existiert] und mache an der Neubelebung des Wortes ‚Heimat‘ nicht mit. Wenn ich mich zu Hause fühle, brauche ich keine ‚Heimat‘. Und wenn ich mich nicht zu Hause fühle, auch nicht. Es kommt vor, daß mir morgens beim Aufwachen die Zimmerwand fremder vorkommt als am Tag davor der Bahnhof.¹¹

Herta Müllers Standpunkt gegen die *Neubelebung des Wortes Heimat* ist zum Kult geworden, denn die Diskussionen um die *Heimat* in ihren Texten bleiben ein beliebtes Forschungsthema. Die Nobelpreisträgerin engagiert sich für die Meinungsfreiheit und zeigt neue Wege, um die Stigmata zu brechen. Müllers scharfe Kritik bezogen auf die heutigen Gefahren und Menschenrechtsverbrechen sorgen dafür, dass die Dialogizität des Heimatbegriffs neue Aspekte hervorbringt.

Der Preisträger des Neuen Deutschen Literaturpreises, Richard Wagner, führt den Leser in seinem Roman *Habseligkeiten* durch das Gefühl der Heimatlosigkeit und die Fremderfahrung auf eine Selbstfindungsreise. Herta Müller und Richard Wagner lebten als Ehepaar in Rumänien während der 1980er Jahre. Beide Autoren haben das kommunistische Ceaușescu-Regime und dessen Repression, Zensur und Verfolgung erfahren. Die Romane *Atemschaukel* und *Habseligkeiten* sind nur zwei von mehreren Beispielen nach Deutschland ausgewanderter Autoren, in denen der Heimat negative Konnotationen zugeschrieben werden.

In einer Epoche umstrittener Meinungen, was Heimat zu bedeuten vermag, wird durch Wolffs Texte der Heimatbegriff nicht verformt, sondern

⁹ MÜLLER, Herta: *Atemschaukel*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2011.

¹⁰ WAGNER, Richard: *Habseligkeiten*. Berlin: Aufbau Verlag 2019.

¹¹ MÜLLER, Herta: *Heimat oder der Betrug der Dinge*. In: ECKER, Gisela: *Kein Land in Sicht: Heimat – weiblich?* München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 214–219, hier S. 219.

detailreich und poetisch revidiert. Die Texte sind als postmodern zu betrachten, weil Wolff vorliegende Schreibtechniken weiterentwickelt und sich bemüht, sich die Vergangenheit in der Gegenwart zu veranschaulichen. Die *vergangene Gegenwart*¹² ist de facto die Postmoderne, und diese entfaltet sich in der Gegenwart samt den vergangenen Ereignissen. Tendenzen der Postmoderne waren schon in den frühen 1920er Jahren präsent, jedoch vor allem als Bruch geltender Schreibtraditionen, denn die postmodernen Tendenzen hatten noch kein festes Fundament. Erst in den 1980er Jahren setzte sich der Terminus *postmodern* durch, als die Literatur revolutionär eine „gewandelte ästhetische Sensibilität“¹³ beanspruchte. Die *Simultaneität* zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurde als dualer Mechanismus der Sicherheit und Gewissheit akzeptiert. Im Gegensatz dazu wurde die Zukunft als eine unsichere und ungewisse Konstante betrachtet. Abgesehen von dem chronologischen Aufbau der Texte ist Wolffs *historisches Bewusstsein*¹⁴ nicht zu hinterfragen, denn die Autorin kapselt in der Handlung wichtige historische Ereignisse ein. Eben das lässt Wolff als postmoderne Autorin erscheinen, weil sie sich der Erinnerungswelt bedient, um die Gegenwart zu veranschaulichen. Dazu werden autobiographische Nuancen samt fiktionalen Begebenheiten zusammengestrickt.

Iris Wolff schildert in ihren Romanen *Leuchtende Schatten* und *Die Unschärfe der Welt* die Geschichte von siebenbürgisch-sächsischen und banatschwäbischen Familien während des 20. Jahrhunderts. Wenngleich Wolffs Romane autobiographische Züge tragen, sind sie nicht als Autobiographien zu betrachten, denn die Autorin nimmt die durch Rumänien ausgelösten Erinnerungen als Ausgangspunkt, um Romane zu schreiben. In diesem Zusammenhang ist es wichtig anzudeuten, dass Wolff am 28. Juli 1977 im Bezirk Hermannstadt (Sibiu) geboren ist. Sie verbrachte ihre Kindheit sowohl in Hermannstadt als auch in der Region Banat im Dorfe Sendlak (Kreis Arad), wo ihr Vater Helmut Wolff als evangelischer Pfarrer tätig war. Die Familie Wolff samt der achtjährigen Iris sind während der zweiten Hälfte der 1980er Jahre nach Deutschland ausgewandert. Alle vier bisher erschienenen Romane von Iris Wolff haben als thematischen Mittelpunkt die Auswanderung. Die Personen in allen Romanen empfinden den Verlust der Heimat bzw. die Heimatlosigkeit, und es gilt als ihr

¹² Vgl. MÜLLER, 2003, S. 136–137.

¹³ MÜLLER, 2003, S. 137.

¹⁴ Vgl. MÜLLER, 2003, S. 137.

Lebenspfad: die Rückkehr in die alte Heimat, um die früher entstandenen Wahrnehmungen zu revidieren.

Wie oben schon angedeutet, sind die negativen Konnotationen des Heimatbegriffs anhand der gegebenen Beispielromane von Herta Müller und Richard Wagner repräsentativ. Eine Definition der Heimat scheint fast unmöglich, „weil die Semantik und Funktionalisierungsmöglichkeiten von Heimat [vielfältig] waren und sind.“¹⁵ In Wolffs Romanen manifestiert sich die Heimat mit Hilfe der sprachlichen Dualität: Erstens ist die Heimat zeitgebunden – die Protagonisten rufen ihre Heimerinnerungen ins Leben, nachdem sie aus Rumänien ausgewandert sind; und zweitens ist Heimat der Ort, wohin die Protagonisten zurückkehren, um offene Angelegenheiten zu erledigen.

Wolffs poetische Sprache führt zu einer metaphorischen Darstellung ihrer Heimat. Die Sprache stellt nicht nur ein Kommunikationsmittel dar, sondern ermöglicht die Interaktion unter den Zwischenräumen bzw. den Interaktionsfluss zwischen Erinnerung und Sprache. Diesbezüglich spielt das Sehen eine zentrale Rolle für Wolffs Romane, denn die Autorin erschafft das fiktionale Geschehen anhand einer ausgelösten Erinnerung. Die Philosophin Eva Schürmann bringt eine wichtige Tatsache ans Licht, indem sie argumentiert, dass „[e]benso wie das Sprechen als vollzugsförmige Realisationsleistung beachtet worden ist, [...] auch das Sehen als eine Tätigkeit, in der und durch die Welt erscheint, untersucht werden [muss].“¹⁶ *In* der Sprache ist der notwendige Ausgangspunkt, wo sich Sprechen und Schreiben binden, umformen und vertiefen lassen. Die Autorin gibt sich Mühe, um die bilingualen Ausdrücke (deutsch und rumänisch) und den Sächsischen Dialekt in ihre Texte einzubringen. *Durch* die Sprache werden Wolffs Erinnerungen in den Romankosmos eingebunden. Repräsentativ sind nicht nur die Schreibkompetenzen, sondern auch das schriftstellerische Auge, wobei Wolff diesbezüglich zur Schreibmalerin wird.

Leuchtende Schatten ist Wolffs zweiter Erfolgsroman. Im siebenbürgischen Hermannstadt, inmitten des Zweiten Weltkrieges zwischen 1943 und 1944, wird die Freundschaftsgeschichte zwischen Ella und Harriet geschildert. Auf 320 Seiten werden dem Leser Familiengeschichten malerisch beschrieben. Beide Familien stehen bereit, um ihre Identität, Freiheit und Kultur zu bewahren und wenn notwendig um sie zu kämpfen. Ella kommt aus einer großen, eher wenig

¹⁵ OESTERHELT, S. 55.

¹⁶ SCHÜRMAN, Eva: *Sehen als Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 17.

wohlhabenden Familie, in der mehrere Verwandte unter einem Dach leben und die Zimmer miteinander teilen. Ella ist ein extrovertierter Typ, leichtsinnig und durch ihre Empfindsamkeit als ein empathisches Mädchen zu charakterisieren. Dagegen ist Harriet ein zurückhaltender, eher introvertierter Typ, sie ist barmherzig und diszipliniert.

Die Freundschaft der beiden Mädchen formt sich, nachdem Ella Harriet vor dem Ertrinken gerettet hat.¹⁷ Ella und Harriet bindet ein tiefes und gefühlsvolles Band, das als Antrieb für ihr Handeln sorgen wird. In diesem Zusammenhang lässt sich hinzufügen, dass die personenbezogene Heimat für das 20. Jahrhundert nicht mehr als arkanes Wissen gilt, denn den sogenannten Kreis der Eingeweihten gibt es nicht mehr; es ist jedem Autor selbst überlassen, die Heimatsemantik umzuschreiben, so, wie er es im Zusammenhang zwischen den außen- und innenweltlichen Eindrücken empfindet. Der Tatsache, dass man zu eine *Vorempfindung der Heimat* im Stande wäre, kann man nicht zustimmen, denn es verlangt nach einem Vorwissen von dem, was Heimat bedeuten mag, um es auf die Selbsterfahrung zu übertragen.¹⁸

Ella eröffnet den Roman *Leuchtende Schatten* mit einem gefühlsreichen Satz: „Ich liebte Harriet vom ersten Augenblick an.“¹⁹ Der Erzähler erteilt dem Leser den ersten wichtigen Hinweis, dass die Figur von Harriet eine wichtige Rolle im Leben der Protagonistin spielen wird. Ella und Harriet gestalten und konstruieren ihre eigene Heimat, indem sie ihre kulturellen Aspekte miteinander (un)gewiss austauschen. Ella ist Siebenbürger Sächsin, und Harriet ist Jüdin. Harriets Mutter Elinor starb an „ein[em] [unerkannten] Aneurysma“²⁰, und Ellas Vater starb als Soldat, während er für die Nationalsozialisten im Krieg kämpfte.²¹ Beide Mädchen haben und werden den Verlust erfahren, jedoch wird der Verlust im Roman als Teil des Lebens hinzugefügt und nicht als Zentralcharakterpunkt in der Heimatgestaltung platziert. Iris Wolff schildert das Leben der Figuren Ella und Harriet aus verschiedenen Perspektiven und ermutigt den Leser, den Text mitzugestalten.

¹⁷ Vgl. WOLFF, 2015, S. 38–42.

¹⁸ Vgl. OESTERHELT, S. 213.

¹⁹ WOLFF, 2015, S. 11.

²⁰ WOLFF, 2015, S. 180.

²¹ Vgl. WOLFF, 2015, S. 254–255.

Nicht nur der Ort (Hermannstadt) und die Zeit (1943–1944) sind für die Erweiterung der Heimatsemantik in dem Roman wichtig, sondern auch die Innenperspektiven der beiden Charaktere. ‚Heimat‘ ist die Sprache, in welcher sich die Gedanken formen und das Schreiben entwickelt, aber auch ein Zufluchtsort aus der tagtäglichen Routine. Wenn man sich vor Freude unsterblich fühlt oder wenn man das Gefühl der Dankbarkeit empfindet, wird die Heimat zu einem von Gefühlen durchfluteten metaphysischen Raum:

Ich umarmte sie, meine Finger nahmen unsichtbare Treppen das Rückgrat hinunter, soweit mein Arm reichte, dann wieder hinauf bis zu ihrem Nacken. Ich spürte, wie sie sich entspannte, und wusste, dass sie lächelte, noch bevor sie sich zu mir neigte, und mich auf die Wange küssen wollte. Ich drehte den Kopf, so dass ihre Lippen meinen Mund trafen. Sie lachte und ein Gefühl der Dankbarkeit durchströmte mich. Ich wollte, dass sie ihren Kummer vergaß, dass ihre und meine Angst gleichgültig wurde. Ich wollte so sehr, dass sie glücklich war.²²

Die personenbezogene Heimat stellt keinen Ort der Unschuld dar, sondern eine unschuldige Person.²³ Die Notwendigkeit, einen sicheren Gefühlsort für die geliebte Person zu erschaffen, stellt die Überwindung und Überfeinerung der eigenen Ängste und Träume dar. Ellas Empfindungen bezogen auf die Heimat sind durch Harriets unmittelbare Nähe dargestellt.

Wolff führt Ella auf den Pfad der Selbsterkenntnis, denn die Protagonistin lernt und spürt die multikulturelle Intensität ihrer Umgebung. Ella lernt, dass das *Anwesende* als leichtfertig gilt im Gegensatz zum *Abwesenden*:

Ich erfuhr, dass das Abwesende mehr Gewicht hatte als das, was da ist. Irgendwo im Inneren ist ein Leck, etwas, das die Freude aufnimmt und schmälert, ehe man sie mit beiden Händen festhalten kann. Jede Handlung geschieht im Verhältnis zur schmerzenden Stelle. Das Glück rückt fort, als verfehle es einen beständig um wenige Zentimeter. Nur das Abwesende ist niemals fort. Es verblasst manchmal, das Sehen lässt nach, doch es findet seinen Weg zurück, als sei es mit uns verbunden. Etwas fehlt, und jede Beschwichtigung, jede Verharmlosung ist im Grunde eine unerträgliche Lüge.²⁴

²² WOLFF, 2015, S. 185.

²³ Vgl. OESTERHELT, S. 52.

²⁴ WOLFF, 2015, S. 159.

Ella ist die Beispielfigur dafür, dass die Heimat kein statischer Ort ist – die Heimat ist nicht nur als ein Ort zu beschreiben, sondern wird *durch* und *in* der Person konstruiert. Das obige Zitat zeigt, dass die Heimatsemantik auf der Gefühlsebene von einer stärkeren Konnotation umfasst ist. Ella wird durch Harriet ihre eigene Heimat entfalten, als Teil der spürbaren kulturellen Unterschiede und Identitätsfragen, denn „der Mensch [sucht] das Menschliche in sich oder außerhalb seiner.“²⁵ Angesichts dieser Äußerung kann hinzugefügt werden, dass sich die Identität in einem *dritten Raum* konstituiert, in einem Zwischenraum, wo neue kulturelle Unterschiede entstehen und dazu beitragen, dass sich das Identitätsmuster zu einem transparenten Dialog entfaltet.²⁶

Wolff erschafft keine idyllische Sentimentalität, denn „[w]o viel Licht ist, ist auch viel Schatten.“²⁷ Vielmehr versucht sie, fiktionale Gegebenheiten der Wahrheit gemäß und originalgetreu aufzuschreiben. Das Heimatbild der Protagonistin durchläuft zwei wichtige Etappen: vor und nach Harriets Bekanntschaft. Bevor Ella Harriet kennenlernt, empfindet sie ihr Leben als öde und langweilig, umrandet von der täglichen Routine. Ihr Haus ist bis zur Bekanntschaft nur ein Haus, nichts Hervorstechendes, ein Ort, wo jede Figur einen Platz und eine Rolle hat. Nachdem sie Harriet kennengelernt hat, erscheint Ellas Heimat ihr in einem anderen Licht, denn ihr Haus wird als lebendiger Gefühlsort betrachtet, wodurch die Anwesenheit jedes Familienmitgliedes als Zeichen von Stabilität und Sicherheitsgefühl für die Zukunft gilt.

Leuchtende Schatten zeichnet die Heimat durch das kindliche Auge der Protagonistin. Es werden sowohl der Familienstatus beider Freundinnen erläutert als auch einzelne kulturelle Unterschiede. Von Wichtigkeit ist die Tatsache, dass das Stereotyp der personenbezogenen Heimat ans Licht gebracht wird. Der Charakter der Protagonistin Ella trägt dazu bei, dass dieses Stereotyp anhand fiktionaler Gegebenheiten sich von der alten Rhetorik distanziert und in die Richtung neuerer Darstellungsmöglichkeiten geführt wird.

Wie angedeutet, ist die Heimatsemantik ein wandelbarer Raum, geprägt und geformt von facettenreichen Interpretationen, weshalb durch Wolffs

²⁵ OESTERHELT, S. 43.

²⁶ BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. 2., unveränderte Aufl. Tübingen: Stauffenburg 2007, S. 5–6.

²⁷ WOLFF, 2015, S. 159.

neuesten Roman *Die Unschärfe der Welt* eine andere Heimatperspektive erläutert wird. Auch in *Die Unschärfe der Welt* wird Wolff eine Familiengeschichte von vier Generationen schildern. Die Handlung findet im Banat des 20. Jahrhunderts statt. Als historischer Hintergrund für die Geschehnisse fungiert das Ende des kommunistischen Systems in Osteuropa.

Der Roman ist auf 213 Seiten um den Protagonisten Samuel aufgebaut. Schon durch den Eröffnungssatz wird dem Leser die Macht der Sprache angedeutet, durch die Fürsorge, die Liebe und den Glauben der Mutter. „Lass mir das Kind“²⁸ ist Florentines Gedanke als sie feststellt, dass sie ihr ungeborenes Kind um jeden Preis retten will. Die Bildlichkeit der Sprache und Intimität der Wörter erklingen in Wolffs Text melodisch:

Florentine dachte diesen Satz nicht, sie sprach ihn nicht aus. Sie überließ sich ihm. Er hatte sich ihr eingeschrieben, begleitete sie. Zunächst auf dem Pferdewagen, dann im Zug nach Arad, wo sie am Bahnhof ein Taxi zum Krankenhaus nahm. Lass mir das Kind, bitte. Der Satz tönte im Schnee, flog auf wie die Flocken am Straßenrand, rollte mit ihr auf den Schienen dahin, monoton, stoßweise. Ein dünnes, hohes Pfeifenklang wie eine Mahnung darin an. Im Taxi wurde der Satz knotig und fest. Er saß ihr in der Speiseröhre, er saß ihr im Magen, in den Fäusten, im Mund. Lass, bitte.²⁹

Durch dieses Zitat wird, sozusagen, die *Urheimat* dargestellt: das Symbol des Mutterleibes als Heimat für ihr ungeborenes Kind. Wolff betont schon durch die ersten Zeilen den Lebenswunsch und die Lebensbejahung ihrer Charaktere. Diese durchdringende Schweigsamkeit wird von Florentine auf ihren Sohn Samuel vererbt. Sowohl Florentines als auch Samuels Schweigsamkeit ist ein Außenzustand, denn durch den Erzähler wird dem Leser die stumm artikulierte Innenwelt bewusst. In diesem Zusammenhang lässt sich erläutern, dass die Heimat sich nicht nur anhand artikulierter Wörter konturiert, sondern auch samt unausgesprochener Wörter bzw. durch das Nicht-Kommunizieren.

Samuels Heimatempfindung bildet sich an der Schwelle zwischen Schweigen und Sprechen. Der Protagonist hat die Macht und Wahl darüber, ob er sein Schweigen brechen möchte. Auch wenn jedes Familienmitglied sich wünscht, dass Samuel endlich anfängt zu sprechen, findet der Junge Zuflucht bei seiner Mutter. Florentines schweigsame Liebe und Verständnis bilden die

²⁸ WOLFF, 2020, S.11.

²⁹ WOLFF, 2020, S.11.

notwendige Atmosphäre, damit ihr Sohn sich geborgen und bereit fühlt, um sein erstes Wort zu sprechen:

Schneeflocken lösten sich aus dem Grau. Sie fielen lautlos auf Florentines Mantel, setzten perlende Tropfen auf Samuels Gesicht, und er sagte ein Wort, mit zwei stumpfen und einem klingenden ‚a‘, so laut und deutlich, dass der Wind es nicht fortnehmen konnte. ‚Zăpadă‘.³⁰

Samuel wird dem Leser später im Roman als eine handelnde Person, jedoch ohne viele sprachliche Einsätze dargestellt. Durch Samuels erstes rumänisches Wort *zăpadă* (deutsch: Schnee) lässt sich verstehen, dass das Leben des Protagonisten von entscheidungsreichen Geschehnissen geprägt ist, weil Schnee nicht nur Kälte, sondern auch Neuanfang symbolisieren kann. Obwohl Samuels erstes Wort auf Rumänisch ist, wird dieses Ereignis vom Erzähler als einmalig veranschaulicht, denn seine Muttersprache ist Deutsch.

Auch in Rumänien, während des kommunistischen Regimes, versuchte man die Heimat *nur* als Geburtsort und Ort vertrauter Lebenszusammenhänge zu prägen, weshalb es der Securitate gelungen war, viele Autoren durch Zensur, Propaganda, Verfolgungen und Drohungen einzuschüchtern. Das Zusammenleben, die Anweisung, in der Gruppe zu denken und der Ort, an dem man geboren wurde und lebte, sollten die einzige Bedingung und der einzige Ort sein, wo sich Identität bildet. Es gab nur die Kollektividentität und keine singuläre Identität. Wer die Regeln der Heimat (eine Familie gründen, zur Arbeit gehen und führende Personen ehren) nicht respektierte, musste betrafft werden. Das janusköpfige Bild der Heimat wird in Wolffs Roman wortspielerisch porträtiert, wie aus dem folgenden Gespräch zwischen Florentine und ihrer Schwiegermutter zu sehen ist:

„Dass hier niemand eine einheimische Suppe zu kochen imstande ist.“ [sagte die Schwiegermutter] „Was meinst du mit einheimisch? Schwäbisch, slowakisch, ungarisch, rumänisch, tschechisch, jüdisch oder vielleicht serbisch?“, fragte Florentine.³¹

Man kann feststellen, dass *einheimisch* bezogen auf den Handlungsort ist, denn für Karline, die Schwieger- und Großmutter, gibt es keine kulturellen

³⁰ WOLFF, 2020, S. 38.

³¹ WOLFF, 2020, S. 113.

Unterschiede innerhalb ihrer Heimat. Wolffs *sprachliche Patinierung* bzw. das Verfahren, einen Text durch nicht mehr gebrauchte Wörter ‚alt‘ aussehen zu lassen und dadurch die ‚alten‘ Worte wiederzubeleben, trägt dazu bei, dass „altertümliche, d.h. kaum noch oder gar nicht mehr gebräuchliche Wörter oder Konstruktionen durchaus als problematisch“³² verwendet werden, z.B. *(ein)heimisch*, *Wollwäscherei*, *Blechwanne* u.a., um die historische Authentizität zu wahren und für den Leser bildhafte Szenarien ins Leben zu rufen. Ein multikultureller Austausch von (un)gebrochenen Traditionen lässt sich in Wolffs Text verfolgen, weshalb die Heimat auch von den Charakteren als Schauplatz vieler Kulturen und Sprachen betrachtet wird.

Samuels Heimat konstituiert sich in der Wahl, entweder zu sprechen oder zu schweigen. Der Protagonist hat die Macht, darüber zu entscheiden, ob er die Sprache ausspricht oder seine Gedanken in der Schweigsamkeit sammelt. Samuel kann als *Wortbeschützer* betrachtet werden, denn „[er] ging mit Worten um, als würden sie sich durch übermäßiges Aussprechen abnützen. Neue Wörter behandelte er wie einen Fund, eine Entdeckung, die nur ihm gehörte.“³³ Das Schätzen der Worte lernt er schon als Junge von seiner Mutter und von Großmutter Karline. Iris Wolffs Sprache trägt keine Larmoyanz, sondern die Farben vergangener Erinnerungen.

Die Flucht vor dem kommunistischen Regime, aus Rumänien nach Deutschland, von Samuel und seinem Freund Oz, mit einem Propellerflugzeug, repräsentiert den fiktiven Höhepunkt des Textes.³⁴ Auch in Deutschland und als er zurück nach Rumänien geht und seine Mutter wiedersieht, bleibt Samuels Schweigsamkeit ungebrochen. Die Wiedersehensszene ist vielleicht das beste Beispiel aus dem Roman, um die Schweigsamkeit in der Heimatsemantik zu erläutern:

Florentine streute Sonnenblumenkerne für die Sperlinge aus. Mitten in der Bewegung hielt sie inne. Die Hand öffnete sich, die Schüssel fiel zu Boden, ohne dass ein Geräusch entstand. Samuel rührte sich nicht. Florentine stand still. Dann breitete sie die Arme aus. Samuel ging auf die geöffneten Arme seiner Mutter zu. Hinter diesem Bild stürzen Sperlinge auf die Schüssel mit Sonnenblumenkernen.³⁵

³² CHERUBIM, Dieter: *Sprachliche Patinierung*. In: LEUPOLD, Gabriele; PASSET, Eveline (Hgg.): *Im Bergwerk der Sprache: Eine Geschichte des Deutschen in Episoden*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 324–344, hier S. 325.

³³ WOLFF, 2020, S. 112.

³⁴ Vgl. WOLFF, 2020, S. 135.

³⁵ WOLFF, 2020, S. 177.

Eine pittoreske bzw. malerische Szene, angebunden an die künstliche und sprachliche Ästhetik – Wolff betritt damit die Ebene der Metaästhetik, denn durch die gesprochene ästhetische Reflexion über die Kunst gelingt es ihr, eine ästhetische Reflexion über die Sprache anzustellen.³⁶ Der Autorin gelingt es, im Leser ein malerisches Bild samt der Sprache hervorzurufen, wobei das Malerische nicht in Zusammenhang mit der Malerei gebracht werden soll, sondern eher eine Relation zwischen etwas darstellt, das durch die Sprache erscheint, *als ob* es gemalt wäre.³⁷

Aus der Analyse ergibt sich, dass Iris Wolffs Romane dazu beitragen, dass eine neue Tendenz in der Thematisierung der Heimat im osteuropäischen Raum, aus einer multikulturellen und vielschichtigen Perspektive und mit Rücksicht auf die mannigfachen Sprachen, zu erkennen ist. Zwei Heimatperspektiven werden deutlich, nämlich die der personenbezogenen Heimat und die der sprachlichen Heimat, gebunden an das Nichtausgesprochene. Durch ihr malerisches Auge, übertragen in ihr Schreiben, gelingt es der Autorin, neue Perspektiven – die Heimat als ästhetische Reflexion über die Kunst, wiedergegeben durch die ästhetische Reflexion der Sprache – zu veranschaulichen. Prägend für alle Romane Wolffs ist die deutsche Sprache, die als primäre Sprachbindung zwischen dem sächsischen Dialekt und der rumänischen Sprache sowohl für die Autorin als auch für die Charaktere dient. Die einzigartige Denkart der Protagonisten und die malerische Darstellungsfähigkeit der Autorin führen den Leser auf eine innere Erkenntnisreise.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

WOLF, Iris: *Leuchtende Schatten*. Salzburg: Otto Müller Verlag 2015.

WOLF, Iris: *Die Unschärfe der Welt*. Stuttgart: Klett-Cotta 2020.

³⁶ Vgl. WIESING, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008, S. 28.

³⁷ Vgl. WIESING, S. 61.

Sekundärliteratur

- BALOGH, F. András: *Interkulturelle Ansätze zu einer Geschichte der deutschen Literatur aus Südosteuropa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. In: GORGOI, Lucia; VLADU, Daniela; SÁNTA-JAKABHÁZI, Réka (Hgg.): *Germanistik im europäischen Kontext*. Cluj-Napoca: Mega Verlag 2012. S. 12–22.
- BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. 2., unveränderte Aufl. Tübingen: Stauffenburg 2007.
- CHERUBIM, Dieter: *Sprachliche Patinierung*. In: LEUPOLD, Gabriele; PASSET, Eveline (Hgg.): *Im Bergwerk der Sprache: Eine Geschichte des Deutschen in Episoden*. Göttingen: Wallstein Verlag 2012. S. 324–344.
- CÎRLĂNARU, Isabella: *Interkulturelle Ansätze in Heinrich Zillichs Roman „Zwischen Grenzen und Zeiten“*. In: VLADU, Daniela; LAZA, Laura; WITTSTOCK, Ursula (Hgg.): *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*. Band 10. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2021. S. 132–149.
- ECKER, Gisela (Hg.): *Kein Land in Sicht: Heimat – weiblich?* München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- MÜLLER, Herta: *Heimat oder der Betrug der Dinge*. In: ECKER, Gisela (Hg.): *Kein Land in Sicht: Heimat – weiblich?* München: Wilhelm Fink Verlag 1997. S. 214–219.
- MÜLLER, Herta: *Atemschaukel*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2011.
- MÜLLER, Jan-Dirk: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 3. Berlin: De Gruyter 2003.
- OESTERHELT, Anja: *Geschichte der Heimat*. Studien und Texten zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 157. Berlin: De Gruyter 2021.
- SCHÜRSMANN, Eva: *Sehen als Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- WAGNER, Richard: *Habseligkeiten*. Berlin: Aufbau Verlag 2019.
- WIESING, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008.

JÚLIA JAKAB

(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

TIBOR DÉRYS EXPERIMENT MIT DEM DEUTSCHEN
EXPRESSIONISMUS IN SEINEM KURZROMAN *A KÉTHANGÚ
KIÁLTÁS (DER ZWEISTIMMIGE SCHREI)*

Abstract: The need for more expressive literary language gained a strong emphasis in the 1910s, mainly during the modernist movement known as German Expressionism, which inspired many rebellious artists outside the German-speaking area. The Hungarian writer and poet Tibor Déry (1894–1977) experimented mainly in the early period of his literary career with expressionist prose. This paper analyses the impact of German Expressionism on his short novel *A kéthangú kiáltás (The two-toned shout)*, published first in 1918 in *Nyugat (West)*, one of the most influential Hungarian literary journals. On the one hand, the text represents the author's attitude towards the First World War, on the other hand the main character, a war veteran, depicts the physical and mental health effects of a traumatic war experience. Through shocking metaphors, as well as the combination of realistic and fictional, almost surrealist elements, Déry creates an expressionist prose.

Keywords: Tibor Déry, German Expressionism, doppelgänger, war, madness, trauma

Die Notwendigkeit eines stärkeren Ausdrucks der Sprachformen gewinnt in den 1910er Jahren einen starken Akzent hauptsächlich im Programm des deutschen Expressionismus, und die Wirkung dieser Strömung berührt fast alle rebellisch gesinnten Künstler auch außerhalb des deutschen Sprachraums.

Der ungarische Expressionismus, angeführt von Lajos Kassák, entstand ebenfalls aus der Notwendigkeit der Veränderung des literarischen Ausdrucks sowie

als Folge der Turbulenzen der Zeit. Die expressionistischen Gedichte, die aus dem Deutschen ins Ungarische übersetzt wurden, verstand Kassák als verwandt mit seiner eigenen Lyrik. Man kann behaupten, dass Kassáks Expressionismus deutsche Wurzeln hat.¹

Aus den biografischen Daten wissen wir, dass die Prosapoetik des jungen Schriftstellers Tibor Déry der von Kassák ähnelt, weshalb zu erwarten ist, dass die expressionistischen Experimente Kassáks auch Déry beeinflussten. Tibor Déry experimentiert hauptsächlich in der frühen Phase seiner literarischen Laufbahn mit der expressionistischen Prosasprache. Ein Hauptmerkmal dieser Frühwerke ist, dass Déry außergewöhnliche Stimmungseffekte erzeugen kann bzw. mit extrem kräftigen Farben und Adjektiven und ungewöhnlichen Situationen arbeitet. Einerseits zeugen diese Texte von seiner Antikriegshaltung und seinem pazifistischen Ansatz, andererseits von seiner rebellischen Leidenschaft, von Schwung und Unruhe, die sich in einer Art expressionistischem Fieber manifestieren – Eigenschaften, die seine Dichtung der Avantgarde, dem Expressionismus nahebringen.

Obwohl die Prosadichtung am Expressionismus einen geringeren Anteil hat als die Lyrik, spielt sie eine wichtige Rolle im expressionistischen Programm, das sich intensiv mit der entfremdeten und entarteten Welt beschäftigt. Der deutsche Expressionismus stellt Erfahrungen der Welt oft im Medium der Fantasie dar.² Als ungarisches Beispiel dafür werde ich im Folgenden Dérys expressionistischen Kurzroman *A kéthangú kiáltás* (*Der zweistimmige Schrei*) analysieren und interpretieren bzw. die Wirkung des deutschen Expressionismus auf diesen fantastischen, psychologischen Antikriegsroman darstellen.³

MERKMALE DES EXPRESSIONISMUS IN *A KÉTHANGÚ KIÁLTÁS* (*DER ZWEISTIMMIGE SCHREI*)

In den Jahren 1918 bis 1919 bedeutete die Zeitschrift *Nyugat* für Tibor Déry das wichtigste „Experimentierfeld“ für die Reifung seiner poetischen und prosaischen Stimme.⁴ Zweifellos ist der wichtigste Meilenstein in seiner literarischen Karriere der 1918 veröffentlichte Kurzroman *A kéthangú kiáltás*, in dem Déry mit seiner

¹ Vgl. KOCZOGH, Ákos: *Expresszionizmus*. Budapest: Minerva-könyvtár 1938, S. 35.

² Vgl. POMOGÁTS, Béla: *Déry Tibor kikötői és a modern irodalom*. In: *Kortárs*, 10 (1969), S. 1661.

³ Vgl. POMOGÁTS, S. 1661.

⁴ REICHERT, Gábor: „*A két hang hasonlított egymásra, de valahogyan mégis különbözött egymástól*“. DÉRY, Tibor „legelső“ pályakezdése (1917–1920). In: *Irodalomismeret*, 4 (2011), S. 74.

feieberhaften, besorgten, vom Expressionismus inspirierten Stimme und der Verwendung fantastischer, fast surrealistischer Elemente die Stimmung und das Lebensgefühl nach dem Ersten Weltkrieg ausdrückt.

Den Hintergrund des Romans bilden die Schrecken des Ersten Weltkriegs. Der Protagonist, ein verkrüppelter Soldat namens Diró, kehrt von der Front nach Hause zurück, zieht auf den Dachboden eines Wohnhauses, und von diesem Tag an wird das Leben der Nachbarn auf den Kopf gestellt, weil nachts eine Stunde lang ein heiserer, unheimlicher Schrei zu hören ist.

Das verzerrte, dünne Gesicht, das Zähneknirschen, die seltsam blickenden Augen, die hängenden Arme, also die ganze Körperhaltung und das Gesicht des ehemaligen Soldaten weisen darauf hin, wie der Krieg die Menschen physisch und psychisch völlig deformiert hat. Darstellungen von deformierten, kranken, wahnsinnigen Menschen stehen als Tendenz zur Ästhetisierung des Hässlichen oft im Vordergrund in der deutschen expressionistischen Literatur und gehören zu den häufigsten Themen.⁵

Das ikonische Meisterwerk der bildenden Kunst des Expressionismus, *Der Schrei* von Edvard Munch, das als Symbol des expressionistischen Entsetzens angesehen werden kann, fällt nicht nur mit dem Titel des Romans – *Der zweistimmige Schrei* – zusammen, sondern kann auch mit seiner Hauptidee assoziiert werden, weil beide Werke durch verzerrte Gestalten die existenzielle Angst, die von Furcht zerrissene Seele des modernen Menschen darstellen.

Ich-Zerfall und Ich-Entfremdung sind nicht nur von außen sichtbar: Diró erlebt sich nicht mehr als autonom Handelnden, sein Körper ist nicht in Übereinstimmung mit seinem Willen, nachts verdoppelt er sich, sein verzerrtes Selbst bricht während des gruseligen „zweistimmigen Schreis“ aus ihm heraus und führt ein unabhängiges Leben. Er lässt seinen Körper in seinem Sessel sitzen und erschreckt in Form eines Spiegelbildes die anderen Bewohner des Treppenhauses; er hat eine starke Phobie vor Militäruniformen, als Soldat musste er töten, konnte es aber nicht. Dann wieder würde er es gerne tun und verhält sich aggressiv, und sein Doppelgänger schlägt den Kutscher, der die Pferde foltert. Diese irrationale Geschichte des ehemaligen Soldaten zeigt beispielhaft, dass der Wille des Menschen im Krieg getötet wurde.

Dieser Wahnsinn wird durch die wiederholten Schreie auch auf die Umgebung projiziert. Frau Kuhár fällt nach dem ersten Treffen mit Diró in eine

⁵ Vgl. etwa die Lyrik von Georg Heym, Alfred Lichtenstein, Paul Boldt u.a.

tiefe Ohnmacht, sie berichtet von einem quälenden, bizarren Fiebertraum, der eigentlich eine expressionistische Vision darstellt: Sie sieht Gräber und betrunkene oder sterbende Soldaten. Die Atmosphäre des Traums ähnelt bis zu diesem Punkt dem Gedicht *Grodek* von Georg Trakl. Jedoch tötet, auf bizarre Weise, das wütende Selbst des verdoppelten Diró mit einem Messer das andere Selbst. Das unheimliche „körperlose Spiegelbild“ singt zu Kuhárné: „Ich bin das Fieber... ich bin die Freiheit... Ich bin die Natur, ich bin der Instinkt, ich bin das Gefühl, ich bin die Wahrheit. Achtung! Achtung! Ich werde die Flamme des Wahnsinns sein, wenn er seine eigenen Handschellen nicht ertragen kann.“⁶ Durch dieses große selbstbewusste Wesen, das eigentlich Anzeichen von Wahnsinn zeigt, rebelliert der Schriftsteller gegen die verzerrten, manipulierten Menschen im Namen der Natur, des Instinkts, der Wahrheit und der Freiheit.⁷

„Das Wahnsinnmotiv und der Irre stellen für die expressionistischen Schriftsteller eine provokative Möglichkeit dar, ihre Gegenpositionen zu den herrschenden Normen der patriarchalischen Gesellschaft zu artikulieren.“⁸ Diese Vorliebe der (deutschen) Expressionisten für den Wahnsinn ist oft auf autobiographische Erfahrungsgrundlagen der Autoren zurückzuführen; zum Beispiel zeigte Jakob van Hoddis Anzeichen von Schizophrenie und kam kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in eine Heilanstalt; oder man denke an Georg Trakl, der sein Leben als depressiver, alkohol- und drogenabhängiger Lyriker beendete.⁹ Der Expressionist Ernst Toller zog als 21-jähriger Kriegsfreiwilliger in den Ersten Weltkrieg, brach jedoch 1916 nervlich zusammen. Insbesondere ein Vers seines Gedichts *Leichen im Priesterwald* erinnert an Dirós Kriegstrauma, das zum Wahnsinn führt: „Die Luft verpestet vom Kadaverstank, / Ein einzig grauenvoller Wahnsinnschrei!“ Die Figur des Irren – zusammen mit Kranken, Mördern, Selbstmördern, Verbrechern oder Dirnen, die zu den sozialen Außenseitern gehören – ermöglicht den expressionistischen Schriftstellern, ihre Kritik an der Gesellschaft auszudrücken bzw. ihr Mitgefühl zu zeigen.¹⁰

⁶ DÉRY, Tibor: *A kéthangú kiáltás*. In: *Nyugat*, Budapest, 20 (1918), S. 573. (Die Übersetzungen der Zitate aus den Texten von Déry stammen von der Verfasserin.)

⁷ Vgl. SIMON, Zoltán: *Déry Tibor stílusvariációi*. In: *Alföld*. 20 (1969), S. 72.

⁸ OLARU-POȘIAR, Simona: *Das Motiv des Wahnsinns in der Expressionistischen Literatur: Carl Einsteins Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders (1912) – Ein „Stück literarischen Wahnsinns“*. In: *Journal of Romanian Literary Studies*, 8 (2016), S. 213.

⁹ Vgl. OLARU-POȘIAR, S. 214.

¹⁰ Vgl. OLARU-POȘIAR, S. 213.

Die deutschen Expressionisten versuchen, den Wahnsinn, die Schizophrenie-Symptome, die Zusammenhangslosigkeit und die Inkohärenz des Denkens mit Hilfe bestimmter Stilmerkmale nachzuahmen.¹¹ In Dérys Kurzroman erscheint die eigentliche expressionistisch inspirierte Sprachversion in Dirós eingefügten Tagebuchnotizen,¹² die er im Treppenhaus verstreut und die von dem Nachbarn Kuhár István gefunden werden. Die überfließende lyrische Sprache dieses Textes scheint traumhaft und löst sich von der Realität und von der logischen Textkonstruktion: Die längeren, dann plötzlich unterbrochenen, gespaltenen, also fragmentierten – deshalb ziemlich unlogischen – Sätze bzw. die vielen freien Assoziationen sind Manifestationen von Dirós inneren Kämpfen. Er findet ihn selbst erstaunende, unfreiwillig geschriebene Assoziationen in seinem eigenen Schreiben:

Wo das Wort „Mensch“ im Schreiben vorkommt, steht daneben an einigen Stellen – ohne Bedeutung – das Wort „Blut“. An einer Stelle neben dem Wort „Messer“ sehe ich das Wort „Blut“ und auf der gleichen Seite tritt „Messer“ wieder auf, daneben steht das Wort „Hals“ völlig inkohärent.¹³

In seiner Selbstreflexion – die eigentlich ein Versuch ist, sich selbst zu verstehen und zu interpretieren – denkt Diró ständig an den unerträglichen Krieg. Die wiederholte Erfahrung, sich nicht bewegen zu können bzw. die Aussage, „Ich möchte es nicht“, die immer wiederholt wird, vergrößert den lähmenden Effekt der existenziellen Krise des Individuums.

Die relativ große Anzahl von Metaphern und erstaunlichen Bildern wie die „brennende Peitsche“ oder „hunderttöniges lachendes Brüllen“ beweisen, dass nicht nur die visuellen und auditiven Effekte des vor einem dunklen Hintergrund erscheinenden Geisterkörpers, die erstaunliche Dissonanz unartikulierter Geräusche und die Dynamik der Bewegung ausdrucksstark sind – auch der Stimmungswert der lyrischen, metaphorischen Ausdrücke wie „das heisere Gebrüll fällt in den Raum und spannt fast die Wände“¹⁴ ist ein schockierender. Durch den verbalen Stil wird der Text immer dynamischer.

¹¹ Vgl. OLARU-POȘIAR, S. 214.

¹² Vgl. REICHERT, 2011, S. 78.

¹³ DÉRY, S. 564.

¹⁴ DÉRY, S. 552.

Das Motiv des Kriegs erscheint in den deutschen expressionistischen Werken oft als bedrohliche Irrationalität und Trauma der menschlichen Existenz, als eine universelle Sünde, die dem Menschsein widerspricht und dennoch vom Menschen begangen wird.

In Dérys Roman gibt es keine Flucht, das grausame, unaufhörliche Geräusch kann nicht ausgeschlossen werden, weil die traumatische Erfahrung des Krieges in der Luft schwebt. Die Geschichte von Diró veranschaulicht, dass der Krieg die wilden Instinkte des Menschen entfesselt hat und dass der in den Krieg gezwungene und dort animalisierte Mann schließlich sich selbst zerstört.

Ein weiteres Stilmerkmal, das den Text mit dem deutschen Expressionismus verknüpft, ist das Motiv der Großstadt. Die industrielle – durch Fabrikschornsteine und Schienennetz geprägte – Umgebung wird mit starken Kontrasten und kräftigen Farben beschrieben: „blutrote Augen“, „brennende grüne Ampeln stürzen wie Sternschnuppen über die leuchtenden Schienen ab“, „rot beleuchteter Nebel.“¹⁵ Die von Industrialisierung und Mechanisierung geprägte Lebenswelt der Stadt wird als schrill und hektisch erlebt, dies führt zur Entfremdung des modernen Menschen von anderen und von sich selbst: „Der graue Rauch unterdrückte Tag und Nacht die dicke Luft, der Lärm der Fabriken, das ständige Klappern der Züge und das Weinen der Lokomotive hörten keinen Moment auf, die Leute konnten miteinander nur schreiend sprechen. Einige der Fabriken waren nachts noch in Betrieb, helle Bogenlampen blendeten die Stille der Nacht.“¹⁶ Die Prosa von Déry erscheint sehr lyrisch und ruft sowohl durch die Thematik (Großstadt, Industrialisierung, Entfremdung, Geschwindigkeitskult der Moderne) als auch durch Metaphern („donnernde Züge“, „des Himmels blutende Tore“) die Atmosphäre des Gedichtes *Morgens* von Jakob van Hoddis hervor. Der Roman kann auf dieselbe Weise auch mit dem Gedicht *Der Gott der Stadt* von Georg Heym verglichen werden: „Der Schlotte Rauch / die Wolken der Fabrik“ umwehen den Baal wie „Duft von Weihrauch.“

Abschließend lässt sich feststellen, dass der Kurzroman *A kéthangú kiáltás* sowohl thematisch als auch poetisch als Zusammenfassung, als Synthese von Experimenten in der anfänglichen Karrierephase des Autors gesehen werden kann: Der realistische Ansatz und die expressionistischen Effekte der Sprache

¹⁵ DÉRY, S. 550.

¹⁶ DÉRY, S. 550.

bilden gleichzeitig den Verlauf des Textes, auf deutlich unterscheidbare und doch ganzheitliche Weise.¹⁷

Die Analyse zeigt auch, dass das erste Experiment des ungarischen Dichters und Schriftstellers Tibor Déry nicht frei von avantgardistischen – damals hauptsächlich expressionistischen – Einflüssen war, bzw. dass Déry sich offen für Experimente mit den aktuellen literarischen Stilen dieser Zeit zeigte. *A kéthangú kiáltás* kann als eine besondere Reflexion über die Gewalt des Krieges und die zeitgenössischen sozialen Ungerechtigkeiten gelesen werden. Der Krieg riss den Menschen entzwei und brachte das tierische Selbst, das sich tief in Instinkten versteckt, heraus. Um die Kriegserfahrung und ihre seelenzerstörende Wirkung mit fantastischen Elementen anzuzeigen, wählte der Schriftsteller die Doppelgänger-Problematik. Die innere Verwirrung wird auch auf die abgebildete Welt projiziert, basiert auf expressionistischer Dichtung – hier und da scheint der Romantext wie ein lyrischer Text in freien Versen verfasst – und erinnert an Gedichte des deutschen Expressionismus. Deshalb ist das Tagebuch des Soldaten präzise und gehaltvoll, es bietet Einblick in den Mechanismus des gespaltenen Bewusstseins, und die gebrochene Syntax, die fragmentierten Sätze, die Ausrufe, die kräftigen, erstaunlichen expressionistischen Bilder machen das Ganze noch lebendiger. Dieser Kurzroman bedient sich der expressionistischen Stilmerkmale, sowohl sprachlich mit schockierenden, aggressiven Metaphern und einer Vielzahl von Verben, die zu einem sehr dynamischen Erzählstil führen, als auch thematisch durch die Darstellung von Ich-Zerfall, Wahnsinn, Kriegstrauma, Isolation und Großstadt. Durch diesen literarischen Text scheint es, als ob der ganze Expressionismus ein einziger großer Schrei wäre.

Ohne Zweifel kann man in diesem frühen Werk von Tibor Déry ein Experiment mit dem deutschen Expressionismus beobachten. Dennoch konnte sich Déry, der in erster Linie Prosaautor war, verständlicherweise nicht in dem lyrisch geprägten Expressionismus verankern; er experimentierte bald mit anderen neueren Stilen, obwohl im Zentrum seiner Schreibkunst die Idee absoluter Freiheit blieb.¹⁸

¹⁷ Vgl. REICHERT, 2011, S. 76.

¹⁸ Vgl. SIMON, S. 72.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

DÉRY, Tibor: *A kéthangú kiáltás*. In: *Nyugat*, Budapest, 20 (1918), S. 550–587.

Sekundärliteratur

AMBERGER, Cornelius Michael: *Der Expressionismus und sein Wahnsinn*. Studien zur Thematik der Unvernunft in expressionistischer Prosa. Dissertation. Heidelberg 2014.

KOCZOGH, Ákos: *Expresszionizmus*. Budapest: Minerva-könyvtár 1938.

OLARU-POȘIAR, Simona: *Das Motiv des Wahnsinns in der Expressionistischen Literatur: Carl Einsteins Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders (1912) – Ein „Stück literarischen Wahnsinns“*. In: *Journal of Romanian Literary Studies*, 8 (2016).

OLTYÁN, Béla: *Déry expresszionizmusának sajátos vonásai*. In: *Irodalomtörténet*, 6 (1974), 56, S. 999–1008.

POMOGÁTS, Béla: *Déry Tibor kikötői és a modern irodalom*. In: *Kortárs*, 10 (1969), S. 1661–1664.

REICHERT, Gábor: *„A két hang hasonlított egymásra, de valahogyan mégis különbözött egymástól”*. Déry Tibor „legelső” pályakezdése (1917–1920). In: *Irodalomismeret*, 4 (2011).

REICHERT, Gábor: *Megjegyzések Déry Tibor 1945 előtti életművéhez*. In: *Literatura*, 4 (2014), XL, S. 373–381.

SIMON, Zoltán: *Déry Tibor stílusvariációi*. In: *Alföld*. 20 (1969), S. 71–74.

DANIELA VLADU / OANA CICUR
(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

LEXIKALISCHE STOLPERSTEINE IN DEUTSCHEN POETISCHEN ÜBERTRAGUNGEN AM BEISPIEL VON LUCIAN BLAGA

Abstract: Starting with translation in general, literary translation and poetic translation, the paper discusses and analyses four poems by the Romanian cultural philosopher Lucian Blaga, considered as challenges for translation into German. In doing so, relevant aspects in the field of text composition, lexis, stylistics and prosody are highlighted in exemplary translation stages and substantiated with their own translation examples. This requires not only linguistic competence, but also literary, cultural and background knowledge as well as talent in order to find suitable equivalents of a denotative, connotative, text-normative, pragmatic and formal-aesthetic nature.

Keywords: poetic translation, Romanian-German, lexis, culture, equivalence

1. ÜBERSETZUNG – LITERATUR – POESIE

Das Wort *Übersetzung* hat drei verschiedene Bedeutungen: Es kann sich einmal auf die Übersetzung als abstraktes Konzept beziehen, das den Prozess oder das Produkt umfasst, sodann auf die Durchführung der Übersetzung und zuletzt auch auf die Übersetzung als Endresultat, also den fertig übersetzten Text einschließlich der Tätigkeit des Übersetzers. In Anlehnung daran schlägt Bell¹ drei mögliche Theorien vor, je nach Interessengebiet, nämlich erstens die Übersetzungstheorie in Bezug auf den Prozess oder das Produkt, d.h. eine Übersetzungstheorie der übersetzten Texte, die eine Untersuchung der Texte nicht

¹ Vgl. BELL, Roger: *Translation and Translating: Theory and Practice*. London and New York: Longman 1991, S. 26.

nur aus dem Blickwinkel der traditionellen linguistischen Analyse auf der Ebene der Syntax und Semantik, sondern auch aus dem Blickwinkel der Stilistik und der neuesten Forschungen im Bereich der Textlinguistik und Diskursanalyse erfordert, zweitens eine Theorie der Durchführung der Übersetzung in all ihren Phasen und drittens die Übersetzung als Resultat eines Prozesses, der die Untersuchung der Informationsverarbeitung einschließlich der Wahrnehmung, des Gedächtnisses und der Dekodierung von Nachrichten erfordert, wobei der Schwerpunkt auf der Psychologie und der Psycholinguistik liegt. Damit ist gemeint, dass die interpretative Sichtweise der Übersetzung, neben der Untersuchung der Übersetzung als Produkt, auch den Prozess der Interpretation in den Fokus stellt und sich auf die Bereiche Linguistik, Psycholinguistik, Semantik, Pragmatik, kultureller und interkultureller Kontext und Kommunikationskompetenz konzentriert.

Es werden weitere drei Arten der Übersetzung unterschieden,² nämlich die intralinguale Übersetzung, bei der die verbalen Zeichen mit Hilfe anderer Zeichen derselben Sprache interpretiert werden, die interlinguale oder wörtliche Übersetzung, bei der die verbalen Zeichen mit Hilfe anderer verbaler Zeichen einer anderen Sprache interpretiert werden, und die intersemiotische Übersetzung, bei der die verbalen Zeichen mit Hilfe von nonverbalen Zeichen wiedergegeben werden. Es ist zu erwähnen, dass im Falle der Übersetzungen im Lautmedium auch paraverbale Aspekte eine wichtige Rolle spielen, und zwar im Bereich der mündlichen Übersetzung, des Dolmetschens.

Die Übersetzungswissenschaft im Schriftmedium machte in den letzten Jahrzehnten eine enorme Entwicklung durch und wechselte im Rahmen dieser Dynamik in der Regel von der Literaturwissenschaft zur Linguistik, wobei in diesem Prozess die allgemeine Untersuchung der Übersetzung nichtliterarischer Texte zunehmend an Bedeutung gewann.³ Als Argument dafür stehen die verschiedenen fixierten Fachsprachen, die einfacher und regelhafter beschreibbar sind als die Sprache der Belletristik, wo praktisch angelegte Musterbeispiele und Strukturen fehlen. Zum Teil sind methodologische Ergebnisse der nichtliterarischen Übersetzung auch auf Übersetzungen von literarischen Texten übertragbar, aber

² Vgl. JAKOBSON, Roman: *On Translation*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1959, S. 232 ff.

³ Vgl. DÁVID, Gábor Csaba: *Die Rolle der Textanalyse beim Übersetzen (mit besonderem Blick auf literarische Texte)*. In: DÁVID, Gábor Csaba; UZONYI, Pál (Hgg.): *Theorie und Praxis des Übersetzens*. Budapest: Aula Kiado. Digitális Gyorsnyomda 2003, S. 57–65, hier S. 57.

Komplexität und Variabilität der literarischen Problematik machen es schwer, Modelle zu erstellen, die eine komplizierte Dialektik von Gesetzmäßigkeiten und Zufälligem, Möglichkeiten und Notwendigkeiten einschließt. Der literarische Stil stellt eine besondere Verwendungsweise der Sprache dar und darf nicht in auf eine Stufe mit nichtliterarischen Stiltypen der schriftlichen oder mündlichen Rede gebracht werden. Durch die Verbindung der kommunikativen mit den ästhetischen Funktionen entsteht die spezifische Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten in der schönen Literatur. Die Spezifik des Stiltyps der Literatur beruht auf der Möglichkeit, Elemente aus allen anderen Stiltypen und Quellen mit sprachlichem Ausdruck in sich aufzunehmen, wobei diese in recht unterschiedlichem Grad genutzt werden. So z.B. kann man von mundartlichen oder umgangssprachlichen Formen – oft mit vulgärer Prägung – sprechen, Vorlieben für Archaismen und Wörter in gehobener Stilfärbung, rhetorischen Figuren, stilistischen Schattierungen der Lexik, Phraseologismen oder unüblichem Gebrauch der Grammatik u.a.

Das Übersetzen von Gedichten erscheint als eine besonders hoch entwickelte Form der Synonymie auf allen Ebenen (lexikalische, grammatikalische und syntagmatische), da es sich um Sequenzen von Strukturen handelt, die in einer anderen Sprache innerhalb eines normalerweise durch das Original vorgegebenen Musters wiedergegeben werden müssen. Wenn der Übersetzer zum Beispiel in der Lage ist, das Muster und die Struktur des Originals wiederzugeben, muss er auf dieselben Strukturen oder Muster zurückgreifen, die den ursprünglichen Code ausmachen, d.h. auf Verse mit fester Prosodie, Blankvers, freie Verse oder Gedichte mit fester Form, mit demselben Reimschema usw. Man darf sich als Übersetzer niemals die Freiheit nehmen, diese Muster zu verletzen, d.h. die Reime des Originals zu eliminieren, wobei man sie natürlich auch nicht einführen darf, wenn der Dichter selbst die Ausdrucksweise des freien Verses gewählt hat. In diesem Fall verbietet die einfache Regel „kein Verlust, kein Gewinn“, die in der modernen Übersetzungstheorie vorherrscht, Abweichungen von den vom Autor gesetzten Standards sowie Verbesserungen, Überbetonungen, Änderungen, Korrekturen usw. Neben der Reproduktion der logischen Muster wird das Gedicht auf einer höheren Ebene präsentiert und unterliegt Zwängen wie der Reproduktion der Metaphern des Autors, der Reproduktion seines lexikalischen Registers, des von ihm verwendeten Stils sowie des von ihm angenommenen prosodischen und metrischen Codes. Der poetische Code des Originals kann vollkommen klar sein, ohne schwerwiegende oder unmöglich zu erkennende Konnotationen, oder, im Gegenteil, sehr hermetisch erscheinen. In

allen Fällen stellt die Übersetzung von Gedichten die bestmögliche Wiedergabe der poetischen Muster der Ausgangssprache dar, je nach den Möglichkeiten des Übersetzers. Die Ergebnisse sind mitunter außergewöhnlich in Bezug auf die absolute Qualität, können aber auch in Bezug auf die Übersetzung selbst kritisiert werden, weil es an semantischer oder stilistischer Treue mangelt.

Bei der Übersetzung von Gedichten weist die Synonymie folgende Merkmale auf: Wörter, Kollokationen, idiomatische Ausdrücke werden zum Material für den Aufbau von neuen zielsprachlichen Versen und können je nach den Absichten des Autors sehr streng oder – im Gegenteil – mehr oder weniger frei verwendet werden. Die völlige Freiheit der modernen Versifikation kann sich oft als Zwang erweisen, der die subjektiven Neigungen mancher Übersetzer einschränkt, da sie auf bestimmte Dinge verzichten müssen, die ihnen wichtig sind, und so Gefahr laufen, Fehler zu machen, vor allem stilistischer Art. Bei der Übersetzung von Gedichten muss die sprachliche Kompetenz durch die literarische Kompetenz verdoppelt und weitgehend unterstützt werden, die auch für die korrekte und vollständige Entschlüsselung des Codes und seine Wiedergabe in einer Form, die der des Originals in Bezug auf Ausdruckskraft, Logik, Genauigkeit und Zugänglichkeit so weit wie möglich entspricht, unerlässlich ist.

2. LUCIAN BLAGAS GEDICHTE ALS DICHTERISCHE HERAUSFORDERUNG

Prägender als im Falle anderer Schriftsteller lässt sich beim rumänischen Kulturphilosophen Lucian Blaga die Herausforderung der Übertragung des land- bzw. kulturspezifischen Geistesgutes von der Ausgangssprache (AS) Rumänisch in die Zielsprache (ZS) Deutsch identifizieren. Der Intellektuelle ist zwar ein Vertreter des zuerst im deutschsprachigen Raum etablierten Expressionismus, aber was seine poetische Schreibweise individualisiert, könnte die tiefe Verwurzelung in der rumänischen, heidnisch-volkstümlichen Tradition sein.⁴

⁴ Ausgehend von Blagas theoretischem Begriffspaar *spațiu mioritic* in der 1936 erschienenen gleichnamigen philosophischen Schrift beschreibt Wolf Aichelburg im Vorwort des von ihm übersetzten Gedichtbandes, was die Rumänen charakterisiert: „Der Saumweg der rumänischen Vorgebirgslandschaft, der wohl rhythmische, aber nie metrisch genaue Wechsel von Auf- und Abstieg, der sich im kollektiven Verhalten als Wechsel von Traumbefangenheit und Fortschritt, Umweltbeherrschung und Besinnung spiegelt, prägt gewissermaßen als geheimes Leitbild Lucian Blagas Dichtung.“ (ACHELBURG, zit. n. BLAGA, S. 13) So

Man sollte in diesem Sinne beachten, dass, anthropologisch gesehen, dieselben Urmythen existieren, die verschiedene Völker zur Selbstdefinition heranziehen. So wäre auch die Aussage von Eugen Simion zu deuten: „Durch seine Poesie beweist [Blaga] seine Fähigkeit, modern, synchron und universell zu sein und gleichzeitig an die Mythen einer bestimmten Spiritualität gebunden zu bleiben.“⁵

Lucian Blaga ist 1895 in Lancrăm, Kreis Alba geboren worden, als Sohn der Aromunin Ana Moga und des Pfarrers Isidor Blaga, der eine fortschrittliche Gesinnung hatte und Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer und David Strauss las. Nach den Grundschuljahren in seinem Geburtsort und dem Abschluss am Andrei Șaguna Lyzeum in Kronstadt schreibt sich Blaga am Hermannstädter Theologischen Seminar ein, um der Mobilisierung in der habsburgischen Armee zu entgehen. In den Kriegsjahren studiert er an der Wiener Universität, wo er 1920 mit der Arbeit *Kultur und Erkenntnis* seinen Dokortitel erhält. Ebenfalls in Wien begegnet er seiner Ehefrau Cornelia Bredicianu.⁶ Sein schriftstellerisches Debüt ist der Gedichtband *Poemele luminii* (1919), einer der sieben Bände, die während seines Lebens erscheinen. Die Zeitspanne, die die Kindheit, die Jugend und das Studentenleben beinhaltet, ist in der posthum erschienenen Autofiktion *Hronicul și cântecul vârstelor*⁷ dargestellt. Ab 1926 ist Blaga in mehreren

kennzeichnet diese wellenförmige Bewegung den Versuch, vertiefend zu den Ursprüngen zurückzukehren und von dort aus aufhebend das Mythologische wiederzubeleben.

⁵ SIMION, Eugen: *Scrittori români de azi*. Volumul I. București/Chișinău: Editura Litera Internațional 2002, S. 121 (Übers. der Verf.). Für die rumänische Literaturwissenschaft ist der Begriff *synchron* mit der in der Zwischenkriegszeit von Eugen Lovinescu initiierten Richtung des Synchronismus assoziierbar. Der proeuropäische Lovinescu war der Ansicht, die rumänische Kultur solle in zeitlicher Übereinstimmung mit dem Abendland sein, weil die ideologischen Faktoren im Prozess der Modernisierung wichtiger seien als die ökonomischen.

⁶ Vgl. CROHMĂLNICEANU, Ovid S.: *Blaga, Lucian*. In: SIMION, Eugen (Hg.): *Dicționarul general al literaturii române. A/B*. București: Editura Univers Enciclopedic 2004, S. 541–552, hier S. 541; POP, Ion: *Blaga Lucian*. In: ZACIU, Mircea; PAPAĞAGI, Marian; SASU, Aurel (Hgg.): 1995. *Dicționarul scriitorilor români. A-C*. București: Editura Fundației Culturale Române 1995, S. 287–294, hier S. 287.

⁷ Wie der Titel schon andeutet, hat das Werk einen heterogenen Charakter, weil es die Geschichte („die Chronik“) mit der Poesie („das Lied“) verbindet (BRAGA, Corin: *Hronicul și cântecul vârstelor*. In: POP, Ion (Hg.): *Dicționar analitic de opere literare românești*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2007, S. 364–365, hier S. 364. Der Roman, der der Memoirenliteratur zugerechnet werden kann, thematisiert am Anfang die Beziehung des Kindes zur Sprache, weil es bis zum Alter von vier Jahren kein Wort artikuliert. Diese

europäischen Städten wie Warschau, Prag, Bern, Wien und Lissabon als Diplomat bzw. Minister tätig, und zehn Jahre später wird er Mitglied der Rumänischen Akademie. In der Zwischenzeit werden die Lyrikbände *Lauda somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933) und die Dramen *Mesterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934) veröffentlicht. Blaga erhält den Lehrstuhl für Kulturphilosophie an der Klausenburger Universität Regele Ferdinand, die nach dem Wiener Diktat zeitweilig nach Hermannstadt versetzt wird, wo er von 1943 bis 1944 die Zeitschrift *Saeculum*⁸ herausgibt. In diesen Jahren werden auch die Grundlagen seines philosophischen Denkens gelegt und drei von seinen vier Trilogien publiziert (*Trilogia cunoașterii* 1943, *Trilogia culturii* 1933, *Trilogia valorilor* 1946). Nach der kommunistischen Reform des Bildungssystems wird Blaga entlassen und arbeitet als Bibliothekar an der Akademischen Bibliothek der Rumänischen Volksrepublik und als Forscher am Institut für Geschichte und Philosophie.⁹ Gegen Ende seines Lebens widmet er sich dem Übersetzen und überträgt vor allem Werke von Lessing sowie Goethes *Faust*. Blaga wird 1959 für den Literatur-Nobelpreis vorgeschlagen – das totalitäre rumänische Regime lehnt den Vorschlag aus Stockholm jedoch ab. Seine Kritik des Marxismus und seine Position als innerer Emigrant nach der Drangsalierung durch die Kommunisten werden in dem 1990 posthum erschienenen Roman *Luntrea lui Caron* dargestellt.

Was Blagas literarischen Stil betrifft, hebt der Literaturwissenschaftler George Gană drei Hauptmerkmale hervor: „das Gefühl des kosmischen Mysteriums“ bzw. des Magischen, die melancholische Stimmung und die Neigung zum Schaffen, „vocația creației.“¹⁰ Diese Charakteristika bestimmen die Beziehung des Schriftstellers zur Welt, dessen vielseitiges künstlerisches Schaffen seinen Drang nach der verlorenen Totalität bezeugt, wodurch sich auch die Nostalgie seiner Werke erklären lässt.

Relation zur Stummheit wird weithin als Selbstmythologie des Schriftstellers gesehen, soweit das Werk als „ein beunruhigendes Dokument der inneren Biographie, durch die L. B. sich selbst als einen Mann des Logos geschaffen hat“ (BRAGA, S. 365 [Übers. der Verf.]), interpretiert wird.

⁸ Hier polemisiert er gegen die Literaten aus dem Kreis der Zeitschrift *Gândirea*, deren Mitbegründer und Mitglied Blaga selbst in den 1920er Jahren war. Die Publikation verfolgt ab dem fünften Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts jedoch eine radikale christlich-orthodoxe Richtung, die von Blaga abgelehnt wird (vgl. CROHMĂLNICEANU, S. 541 f.).

⁹ Vgl. CROHMĂLNICEANU, S. 542.

¹⁰ GANĂ, George: *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București: Editura Minerva 1976, S. 8 ff.

Man sollte hier noch einige linguistische Besonderheiten von Blagas ersten sieben Lyrikbänden erwähnen, so wie sie von Mircea Borcilă hervorgehoben werden. Der Sprachwissenschaftler kommt zu dem Ergebnis, dass für die Lexik der Gedichte nicht die historische oder regionale Markierung der Wörter, die durch Archaismen oder Regionalismen illustriert wird, typisch ist.¹¹ Blaga aktualisiert eher durch seine Wortwahl „den Begriff, der in einer früheren Phase der Literatursprache entstanden ist, im Gegensatz zu den in der Epoche üblichen Synonymen.“¹²

Die Schlussfolgerung ist, dass Blaga Wörter verwendet, die selten gebraucht werden, aber trotzdem eine zentrale Stelle in der Lexik haben. Die Semantik dieser Begriffe wird verändert, indem sie in einem mythologischen Kontext auftreten.

3. KONKRETE ANALYSEBEISPIELE

Eine poetische Übersetzung entsteht in mehreren Etappen, die für den Übersetzer von großer Bedeutung sind. Vom Erstlesen des Gedichts bis zum Erstellen der endgültigen Fassung müssen bestimmte Phasen mit Sorgfalt und Disziplin eingehalten werden. Den ersten Schritt macht das vollständige Lesen des ATs aus, woraufhin eine lexikalische wörtliche Rohfassung mit möglichen Alternativen zu Lexemen, Syntagmen und Ausdrücken erstellt wird. Dabei wird nicht jedes unbekannte Wort nachgeschlagen oder recherchiert, sondern man konzentriert sich mehr darauf, den Ton und den Rhythmus des Textes zu finden. Diese Anfangsphase konturiert das Verständnis des Gesamttextes. Erst in der zweiten Phase geht es mehr um sprachliche Bearbeitung und Nuancierung, es wird nach kontextualisiertem Sinn und adäquatem Stil gesucht. Unter Stil kann man die sprachlichen Eigenschaften von Texten verstehen, aber auch ihre Fähigkeit, durch ihre Gestaltung bei den Lesern einen bestimmten stilistischen

¹¹ Vgl. BORCILĂ, Mircea: *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*. In: *Studii de limbă literară și filologie*. Volumul II. Extras. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1972, S. 95 ff. Dieser Meinung war Tudor Vianu, dessen Kommentar Borcilă anhand von Belegen widerspricht. Vianu behauptete, Blagas poetische Sprache sei keine fortschrittliche Äußerungsform, weil „seine Sprache [...] zuweilen schwerfälliger [blieb], vor allem in seiner ersten Produktion, die in einem Sumpf von Provinzialismen gefangen war“ (VIANU 1934, S. 310, zit. n. BORCILĂ, S. 97 [Übers. der Verf.]). Eine gegensätzliche Auffassung vertritt Sextil Pușcariu, der Blaga mit anderen siebenbürgischen Schriftstellern assoziiert (vgl. BORCILĂ, S. 96).

¹² BORCILĂ, S. 100 (Übers. der Verf.).

Effekt zu bewirken. Dazu gelangt man durch geduldiges und konzentriertes Lesen und Wieder-Lesen. Jetzt wird auch die Suche nach richtigem Sinn und die Aufklärung eventueller Fachtermini oder fremd wirkender Sachverhalte eingesetzt, damit keine Verständnisprobleme entstehen. Der Übergang zur dritten Phase, in der der ZT weiterhin korrigiert und verändert wird, geschieht fast nahtlos und fließend. Hier löst man sich vom AT und feilt nur noch am ZT, so, als ob er originalsprachlich wäre. In dieser Phase wird vor allem auf der stilistischen Ebene gearbeitet, wobei Stilfiguren, Reime, Rhythmus und Akzente relevant sind. Der Übersetzer konzentriert sich stärker darauf, Entsprechungen und Äquivalenzen zu finden, was immer auch Kreativität und Begabung erfordert. Auch wenn grundsätzlich alle Menschen in jeder Sprache über dasselbe kommunizieren können und zweifellos das Wesentliche im gegenseitigen Verhältnis der natürlichen Sprachen erfassen, so kann doch nicht übersehen werden, dass gewisse außersprachliche Wirklichkeiten, in Abhängigkeit von der kulturellen Entwicklung der Gesellschaften, immer nur begrenzt und unterschiedlich realisiert werden können. Darin liegt die Ursache für die Existenz von sprachlichen Lücken, während die grundsätzliche Gleichwertigkeit der Sprachen darin ihre Bestätigung findet. Es handelt sich aber nicht um Begriffslücken, sondern eher um das Fehlen von äquivalenten Benennungen in der Menge der konventionalisierten, lexikalisierten Begriffe. Diese können aber teilweise mit ähnlichen oder okkasionellen Begriffen wiedergegeben, erklärt, umschrieben oder kompensiert werden. In der Endphase wird die Übersetzung mit allen durchgeführten Änderungen einem Lektor überreicht und dessen Korrektur berücksichtigt und eingearbeitet.

Im Folgenden werden vier Übersetzungen in verschiedenen Etappen vorgestellt, und zwar *Flori de mac* (*Pașii profetului* 1921), *Bunătate toamna* (*În marea trecere* 1924), *Îndemn de poveste* (*Nebănuitele trepte* 1943) und das posthume *21 decembrie* (*Vârsta de fier*. 1940–1944).

3.1 FLORI DE MAC

Mohnblumen (Übers. Vladu/Cicur)

În frunză de cucută-amară
Îmi fluier bucuriile – și-o
nențească teamă

Vom bitteren Schierlingsblatt
erpfeif ich meine Freuden – und
namenlose

de moarte mă pătrunde,
cum vă privesc pe malul mării de
secară,
flori de mac.

Todesangst durchdringt mich,
wie ich euch anschau am rauschend'
Roggenstrand,
ihr Mohnblumen.

Aș vrea să vă cuprind,
că nu știu cum, petalele ce le
purtați
îmi par urzite
din spuma roșie
a unui cald și-nflăcărat amurg de vară.

Ich würde euch umarmen,
denn, ich weiß nicht wieso, eur' tragend'
Blütenblätter
erscheinen mir gewoben
aus einem roten Schaum
einer warm-feurigen Sommerabendröte.

Aș vrea să vă culeg în brațe
feciorelnicul avânt,
dar vi-e atât de fragedă podoabă,
că nu-ndrăznesc
o, nici la pieptul gândurilor mele să
vă strâng.

Ich würde euer jungfräuliches Treiben
in meine Arme pflücken,
doch habt ihr solch zarten Schmuck,
dass ich mich, o weh', nicht einmal traue,
an meine Gedankenbrust euch zu
drücken.

Și-aș vrea să vă strivesc
că sunteți roșii, roșii
cum nu au putut să fie pe pământ
decât aprinșii, marii stropi de sânge
ce-au căzut
pe stânci
și pe nisip în Ghetsemani de pe
fruntea lui Isus,
când s-a-ngrozit de
moarte.

Und würd' ich euch zerdrücken,
denn ihr seid rot, so rot,
wie nur auf Erden waren
die grellen, großen Blutstropfen der
Jesusstirn,
die auf Felsen herabfielen
und in den Sand von Gethsemane,
als Er verängstigt war
vorm Tode.

Flori de mac wurde im Band *Pașii profetului* (1921) veröffentlicht und besteht aus vier Strophen mit freien Versen, da der Reim „amară“ – „secară“ im ersten Fünfzeiler eher zufällig ist. Das Verständnis des Gesamtbildes und -eindrucks ist von großer Wichtigkeit. Das Gedicht thematisiert Wünsche des todesbewussten lyrischen Ichs, die auf Rumänisch durch die Wiederholung des Verbs „wollen“ in *condițional-optativ*/Konditionalis am Anfang der zweiten, dritten und vierten Strophe erscheinen und die anhand von Konjunktiv II-Formen ins Deutsche

übertragen werden. Während die ersten zwei Rekurrenzen den Drang nach einer osmotischen Beziehung zur Naturwelt, die durch das metaphorische Umarmen dargestellt ist, suggerieren, verändert sich der Ton des lyrischen Textes radikal gegen Ende des Gedichts. Das kontemplative Subjekt wird zu einer starken Instanz, dessen symbolische Neigung zum Zerdrücken und Zerstören der Mohnblumen auf seine Todesangst hinweist, dieselbe, die auch der in Gethsemane betende Jesus gekannt haben soll. Die harmonische Stimmung vom Anfang wird durch die Alliteration „malul mării de secară“ angedeutet, die in der Übersetzung durch die Wiederholung eines anderen Konsonanten („rauschenden Roggen“) lautmalerisch beibehalten wurde, wobei die brüchigen, ungleichen Verse am Ende die innere Spannung des lyrischen Ichs anzeigen. Die Lexik ist auf den ersten Blick traditionell und einfach; polysem könnten die Verben „mă pătrunde“ = *durchdringt / erfüllt mich*, „vă cuprind“ = *ich umarme / umfasse / schließe euch ein*, „vă strivesc“ = *ich presse / quetsche / zerdrücke / zerstöre euch* erscheinen. Hingegen ist die Stilistik äußerst expressiv und beinhaltet sehr ausdrucksvolle und unerwartete Assoziationen im nominalen Bereich mit der Präposition „de“ = *von / aus* („mare de secară“ = *Roggenmeer*) oder mit dem Genitiv („pieptul gândurilor“ = *Gedankenbrust*). So entstehen im Deutschen unkonventionalisierte Komposita (*Gedankenbrust, Roggenstrand*). Stark emotional geladen sind auch die vorgestellten Epitheta, die, unüblich für das Rumänische, vor dem Substantiv erscheinen: „neînțeleasă teamă“ = *unverstandene Angst*, „cald și înflăcărat amurg de vară“ = *warme und feurige Sommerdämmerung / Sommerabendröte*, „feciorelnic avânt“ = *jungfräuliches Streben / Steigen / Treiben*, „fragedă podoabă“ = *zartes Blattwerk / Schmuck*, „aprinții stropi de sânge“ = *die hellen Blutstropfen*. Kulturell geladen ist der Ausdruck „a cânta/fluiera în frunză“ = *vom Blatt singen*, eine ländliche Tätigkeit der rumänischen Bauern, die in der Freizeit zu traurigen oder festlichen Anlässen durchgeführt wurde (hier: *vom Blatt erpfeifen*).

3.2 BUNĂTATE TOAMNA

Güte im Herbst (Übers. Vladu/Cicur)

Pomi suferind de gălbinare ne ies în drum.
O minune e câteodată boala.
Pătrunse de duh

Gelbsüchtige Bäume treten vor uns.
Ein Wunder ist es, ist man krank.
Tief beseelte Antlitze

fețele-și lungesc ceara,
dar nimeni nu mai caută vindecare.

werden wachsbleich und lang,
doch niemand mehr sucht Heilung.

Toamna surâzi îngăduitor pe toate
cărările.
Toamna toți oamenii încap laolaltă.
Iar noi cei altădat' atât de răi
azi suntem buni, parcă am trece fără
vieță
prin aurore subpământești.

Im Herbst lächelst du nachsichtig
überall.
Im Herbst passen alle Leute zusammen.
Und wir, die damals so böse gesinnt,
sind heute so gütig, als ob wir leblos
die unterirdische Morgenröte
durchqueren.

Porțile pământului s-au deschis.
Dați-vă mânilor pentru sfârșit:
îngeri au cântat toată noaptea,
prin păduri au cântat toată noaptea
că bunătatea e moarte.

Die Tore der Erde sind aufgegangen.
Reicht eure Hände zum Schluss:
Engel sangen die ganze Nacht,
in Wäldern sie sangen die ganze Nacht,
denn Güte ist der Tod.

Das Gedicht *Bunătate toamna* erschien 1924 im Band *În marea trecere* und ähnelt auf formaler Ebene dem vorherigen Gedicht (drei Fünfzeiler in freien Versen). Das lyrische Ich, das in der ersten Person Plural seine Enttäuschung ausdrückt, zeichnet anhand der Krankheitsbilder und des Symbols der Engel die Endzeitstimmung nach. Darauf weist auch das Oxymoron im letzten Vers der zweiten Strophe hin und bringt zudem zum Ausdruck, dass die Transzendenz selbst verfallen ist. Die Instanz positioniert sich der Apokalypse gegenüber aber ambivalent und betont durch ein Paradox in der zweiten Zeile das Wunderbare des Leidens. Die gleiche Doppeldeutigkeit des Endes wird durch die Ermahnung in der letzten Strophe angedeutet, sodass der Schlusspunkt die letzte Chance des Zusammenkommens bietet. Von der Lexik her sind erneut unerwartete, sehr emotional gefärbte Assoziationen, spezifisch für Blagas philosophischen Stil, zu bemerken: „pomi suferind de gălbinaie“ = *an Gelbsucht leidende Bäume*, „fețe pătrunse de duh își lungesc ceara“ = *seelendurchdrungene / geistdurchdrungene Gesichter verlängern ihr Wachs*, „aurore subpământești“ = *unterirdische Sonnenaufgänge*, „porțile pământului“ = *die Tore der Erde*. Um möglichst nah am Original zu bleiben und die pragmatisch-ästhetische Äquivalenz zu bewahren, verwendet die Übersetzung Inversionen (dritte und vierte Zeile der ersten Strophe) oder kompensierende grammatische Mittel, die die poetische

Verschleierung nicht aufheben, sondern adäquat, aber nicht zu explizit, wiedergeben: „fețele își lungesc ceara“ = *Antlitze werden wachsbleich und lang*. Es werden auch bedeutungsähnliche Lexeme gewählt, die poetischer oder suggestiver klingen als ihre prototypischen Entsprechungen, z.B. *das Kranksein* statt ‚Krankheit‘, *Antlitz* statt ‚Gesicht‘, *überall* statt ‚auf allen Wegen‘, *Morgenröte* statt ‚Sonnenaufgang‘.

3.3 ÎNDEMN DE POVESTE

Anregung zum Märchen (Übers. Vladu/Cicur)

Din clima fierbinte
a basmului, sfinte
irog inorog
c-un semn te invoc.
Din verde molatic
s-aude copita,
adînc, păduratic,
apari ca ispita.

Tîrcoale nu-mi da
și nu adăsta!
Ci ia-o-nainte
cînd ceasul va bate,
solie cuminte
spre vechea cetate.

Cînd intri, ia seama
la podul cu vama,
la numărul casei,
la curtea Frumoasei.
Cu sunet de soartă
lovește în poartă!

Atinge cu cornul
de trei ori zăvorul

Aus heißen Märchenzeiten
lass' ich ein Zeichen gleiten:
Zu meinen Diensten komm',
du heiliges Einhorn.
Aus dem geschmeidigen Grün
vernimmt man einen Huf
so wäldern und so tief
verführerisches Bild.

Verlier die Zeit hier nicht
auch zögere du kaum,
sobald eile voran
als braver Bote dann,
wenn laut schlaget die Uhr
zur alten Festungsburg.

Geh' rein und schon bemerke
den Zoll an ferner Brücke,
die Hausnummer vor Ort,
Dornröschens Hofe dort.
Mit schicksalhaftem Ton
schlag' heftig an das Tor!

Berühre mit dem Horn
dreimal den Riegeldorn,

ca-n rituri de leac
rămase din veac.
Atinge și piatra
și pragul și vatra.
Și dacă Frumoasa
îngăduie – vezi-i
aleanul amiezii.

Atinge-i coroana,
obrazul și geana,
năframa cu lacrimi
și perna cu patimi.
Tu las-o în schimb
privirea să-și treacă
și mâna oleacă
prin albul tău nimb.

C-un muget dă-mi veste –
apoi părăsește
cetatea și murii
spre pacea pădurii.

so wie in heil'gen Riten
verblieben aus Urmythen.
Den Stein bitte berühr',
den Herd und auch die Schwelle,
ihr'n Kummer du verspür'
falls Röschen es auch wolle.

Berühre ihre Krone,
die Wimper und die Wange,
ihr Kopftuch tränengossen
und sündenvolles Kissen.
Erlaube ihr alsbald,
den Blick und ihre Hand
durch Nimbus sanft zu gleiten.

Gib wiehernd mir Bescheid,
verlasse dann die Burg,
die Mauern und ersuch'
den Frieden in dem Wald.

Îndemn de poveste ist in *Nebănuitele trepte* (1943) veröffentlicht worden und besteht aus sechs ungleichen Strophen, deren kurze, rhythmische Verse an ein volkstümliches Muster erinnern. Das Reimschema ist sehr variabel und weist Paar- und Kreuzreim sowie gehäuften oder umarmenden Reim auf. Das Fabelhafte wird von zwei Instanzen hervorgerufen, und zwar vom Symbol des Einhorns, das die Rolle eines Boten spielt, und von der weiblichen Figur „Frumoasa“, durch *Dornröschen / Röschen* übertragen, um die märchenhafte Stimmung zu bewahren. Das Gedicht ist in diesem Sinne mit einer magischen Beschwörung assoziierbar, die durch die Ritualhandlungen in der dritten, vierten und fünften Strophe thematisiert wird. In Anlehnung an Borcilăs oben erwähnte Aussage über die Verwendung von Archaismen und Regionalismen kann festgestellt werden, dass die Vorliebe für einen regional-historischen Wortschatz eben in diesem Gedicht mit balladenähnlichem Charakter sehr gut realisiert wird, um eine uralte Atmosphäre zu gestalten. Zu erwähnen ist der linguistische Fall von „irog-inorog“ als reimend-rhythmisches Wortspiel von fünf Silben, ein

seltames Wort, schon wegen der Realität, die es benennt, wahrscheinlich von Dimitrie Cantemir (*Istoria ieroglifică*) entlehnt.¹³ Dieses Beispiel sollte hervorgehoben werden, weil es Schwierigkeiten beim Übertragen ins Deutsche bereitet. Wir haben uns für die einfache Variante des *Einhorns* = „inorog“ entschieden und auf die Wiedergabe des vorgestellten zweisilbigen Wortes „irog“ ohne Bedeutung verzichtet. Lexeme des mythologischen Registers sind auch „vamă“ = *Zoll* oder „mur“ = *Wand*, „de leac“ = *Heilmittel aus alten Zeiten*, „nimb“ = *Nimbus*. Heutzutage ist „mur“ archaisch markiert, was für den Übersetzer herausfordernd sein kann, da es leicht mit seinem Homophon in der Bedeutung *Brombeere* verwechselt werden kann. Die formal-ästhetische Äquivalenz ist in diesem Gedicht äußerst wichtig, weil der ZT ähnlich ästhetisch gestaltet werden muss wie der AT, um Sprachspiele, Tropen, Reim und Rhythmus zum Ausdruck zu bringen. Wo aus prosodischen oder stilistischen Gründen keine wörtlichen Entsprechungen passen oder als äquivalent empfunden werden, greift man zu partiell synonymen Formulierungen oder lexikalisierten Komposita des Deutschen, die kompensierend eingesetzt werden, um Reim und Rhythmus zu behalten: „din clima basmului“ = *aus Märchenzeiten* (statt *aus Märchenklima*), „rituri de leac“ = *heilige Riten* (statt *heiligende Riten*), „verde molatic“ = *geschmeidiges Grün* (statt *weiches, mattes Grün*), „ispita“ = *verführerisches Bild* (statt nur *Verführung*), „castel“ = *Festungsburg* (statt *Schloss*).

3.4 21 DECEMVRIE

21. Dezember (Übers. Vladu/Cicur)

Părere asemenea unui
cuvânt scris de-o mână pe apă
ce – încă-naintea citirii –
în cercul de unde ne scapă

Meinung, wie ein
auf Wasser geschriebenes Wort
das noch vor dem Lesen entflieht
ist jede Legende.

e orice legendă. Dar cine
trăiește pe vaste aceste
tărâmurî, pe-adâncile, altfel
decât pe un prund de poveste?

Doch wer
lebt denn anders
in diesen weiten und tiefen Gebieten
als im Märchenland selbst?

¹³ BORGILĂ, S. 100.

Amară e însă amiaza
de astăzi, și nu se-nfiripă
în larguri nici tâlc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.

Verbittert der heutige Mittag,
kein Sinn,
keine Träume umher.
Nur Blätter verschwenderisch fliegen.

În iarnă stă țara. Vai, unde-i
albastrul ei sfânt atribut?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut.

Es wintert das Land. Wo ist
denn sein heiliges Blau geblieben?
Du, Walde, gib mir die Götter
zurück,
die ich dir habe geliehen.

21 *decembrie* ist ein im Band *Vârsta de fier. 1940-1944* posthum erschienenes Gedicht, das in vier Quartette aufgeteilt ist, in denen allerdings nur der zweite und vierte Vers reimen. Der Vergleich in den ersten Zeilen ruft einerseits eine vergängliche Scheinexistenz hervor und ist andererseits mit einem metaphorischen Wasserabfluss zu verbinden, der durch die Gedichtform wiederspiegelt wird. Der lyrische Text fließt und schwemmt symbolisch Attributionen an, wie es die Darstellung des Wortes oder die für die rumänische Sprache untypische Voranstellung des relationalen Adjektivs im Vergleich zum demonstrativen Begleiter in der zweiten Strophe zeigen. Die Unsicherheit des lyrischen Ichs wird durch die rhetorischen Fragen betont, die seine seelische Wüste und den Willen, die Traumwelt der Götter wiederzufinden, andeuten. Auch in diesem Gedicht ist die text-normative Äquivalenz von großer Wichtigkeit, weil sie sich auf die Textebene bezieht. Sie umfasst Text- und Sprachnormen, die der AT und ZT erfüllen müssen, sodass derselbe Sinn und dieselbe kommunikative Funktion in beiden Sprachen erhalten bleiben. Auch wenn bis auf die letzte Strophe keine passenden Reime gefunden werden, behält die Übertragung im Deutschen einen poetischen Klang und Rhythmus und betont die denotative Äquivalenz im Bereich des Wortschatzes, wobei die Eins-zu-Teil-Entsprechung mit Kompensation sehr oft vorkommt. Diese ergibt sich dann, wenn ein Begriff aus der Ausgangssprache nur teilweise in die Zielsprache übertragen werden kann, z.B.: „prund de poveste“ = *Märchenland* (statt *Märchenboden*), „nu se înfiripă“ = *ist nicht* (statt *zustande kommen*), „în iarnă stă țara“ = *es wintert das Land* (statt *es ist Winter im Land*), „în larguri“ = *umher* (statt *in der Weite*).

4. FAZIT

Abschließend kann man feststellen, dass die Übersetzung von Gedichten als eine Form der höheren Synonymie auch eine höhere sprachliche Kompetenz sowohl in der AS als auch in der ZS erfordert. Die linguistische Kompetenz muss sich auf die semantischen und stilistischen Werte von Wörtern, Kollokationen, Redewendungen, Ausdrücken und Mustern des aktuellen Sprachgebrauchs beziehen, um den ursprünglichen Code zu entschlüsseln und ihn im Code der Übersetzung so originalgetreu wie möglich wiederzugeben. Die sprachliche Kompetenz muss weitgehend durch eine literarische Kompetenz unterstützt werden, die für die Entschlüsselung des Codes des Originals unerlässlich ist. Gleichzeitig muss das Gedicht in einer Form wiedergegeben werden, die der des Originals in Bezug auf Ausdruckskraft, Logik, Genauigkeit und Zugänglichkeit so nahe wie möglich kommt. Literarische Übersetzungen, und in besonderem Maße Gedichtübersetzungen, müssen der Regel der Vermeidung von Verlust und Gewinn in Bezug auf Bedeutung, Klarheit und stilistischen Wert folgen. Man kann also behaupten, dass der Übersetzer dafür sorgen muss, dass die fremdsprachige Fassung nicht schwerer zu verstehen ist als das Original.¹⁴ Bei der Wahl der Entsprechungen und somit der Sinndeutungen spielen auch das Hintergrundwissen, das kulturelle Wissen, die persönliche Erfahrung des Übersetzers und seine übersetzerische Begabung eine große Rolle.

LITERATURVERZEICHNIS

- BANTAȘ, Andrei; CROITORU, Elena: *Didactica traducerii*. București: Teora 1998.
- BELL, Roger: *Translation and Translating: Theory and Practice*. London and New York: Longman 1991.
- BLAGA, Lucian: *Poeme – Gedichte*. Zweisprachige Ausgabe. Bukarest: Albatros 1974.
- BORCILĂ, Mircea: *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*. In: *Studii de limbă literară și filologie*. Volumul II. Extras. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1972.

¹⁴ Vgl. BANTAȘ, Andrei; CROITORU, Elena: *Didactica traducerii*. București: Teora 1998, S. 121 ff.

- BRAGA, Corin: *Hronicul și cântecul vârstelor*. In: POP, Ion (Hg.): *Dicționar analitic de opere literare românești*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2007. S. 364–365.
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S.: *Blaga, Lucian*. In: SIMION, Eugen (Hg.): *Dicționarul general al literaturii române. A/B*. București: Editura Univers Enciclopedic 2004. S. 541–552.
- DÁVID, Gábor Csaba: *Die Rolle der Textanalyse beim Übersetzen (mit besonderem Blick auf literarische Texte)*. In: DÁVID, Gábor Csaba; UZONYI, Pál (Hgg.): *Theorie und Praxis des Übersetzens*. Budapest: Aula Kiado. Digitális Gyorsnyomda 2003. S. 57–65.
- GANĂ, George: *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București: Editura Minerva 1976.
- JAKOBSON, Roman: *On Translation*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1959.
- POP, Ion: *Blaga Lucian*. In: ZACIU, Mircea; PAPAHAĞI, Marian; SASU, Aurel (Hgg.): *Dicționarul scriitorilor români. A-C*. București: Editura Fundației Culturale Române 1995. S. 287–294.
- SIMION, Eugen: *Scriitori români de azi*. Volumul I. București/Chișinău: Editura Litera Internațional 2002.

ANITA ANDREA SZÉLL

(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

DIE ROLLE DER INTERTEXTUALITÄT UND DES CROSSWRITINGS
IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT
SHAUN MICALLEF: *TALES FROM A TALL FOREST*

Abstract: In 2017, a book of fairy tales entitled *Tales from a Tall Forest* was published in Australia. The author of this volume is Shaun Micallef, the comedian, actor and writer, who has attempted with this book an adaptation of certain works of the European fairy tale heritage. The fairy tale volume includes three adaptations. The present paper analyses the first adaptation, *The Wolf and the Princess and the Trail of Crumbs*, because it is the one that borrows most of the protagonists from some well-known Grimm's fairy tales. Fairy tales are suitable not only for children but also for adults, therefore they can be processed and analysed using the method of intertextuality and cross-writing. The paper undertakes such an analysis, which aims to present and evaluate an English adaptation of the German fairy tale material.

Keywords: Micallef, Grimm, fairy tale adaptation, intertextuality, cross-writing, parody

1. EINLEITUNG

Der im Jahre 2017 erschienene Märchenband von Shaun Micallef ist nicht nur ein Rewriting, sondern auch eine Parodie einiger Grimm'scher Märchen. Micallefs Buch wendet sich durch das Verfahren der Adaption an einen gemischten Adressatenkreis: sowohl Kinder als auch Erwachsene können diese Märchen aus verschiedenen Gründen oder Perspektiven lesen und rezipieren. Wenn im Deutschunterricht derartige Adaptionen bearbeitet werden, können die Schüler oder sogar Studierenden die Märchen der Gebrüder Grimm neu entdecken

und die originalen Geschichten aus einer Perspektive des 21. Jahrhunderts wahrnehmen. In dem vorliegenden Beitrag wird untersucht, ob es Sinn hat, die Märchenadaptionen von Micallef nach verschiedenen literaturwissenschaftlichen Kriterien zu beschreiben. Der Zweck einer derartigen Fragestellung ist festzustellen, wie eine literaturwissenschaftliche Textanalyse die Perspektive auf die Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur erweitern bzw. bereichern kann. Durch diese Methode der Intertextualität können den Leser/innen der Kinder- und Jugendliteratur komplexe Begriffe der Literaturwissenschaft nahegebracht werden; folglich kann die Miteinbeziehung von literarischen Begriffen in die Analyse den Leser/innen dabei helfen, die Märchenadaptionen besser zu verstehen. Die Adaption von Micallef arbeitet mit den sprachlichen Mitteln der Intertextualität und der Parodie; durch diese Mittel entsteht bei ihm ein Spiegelbild der Grimm'schen Märchen. Diese Märchen können in der Kinder- und Jugendliteratur des 21. Jahrhunderts auch als eine Satire der Gesellschaft funktionieren. Micallefs Märchen haben eine eigenartige Stimmung, die oft zur Darstellung und Auflösung der in unserer Gesellschaft existierenden Spannungen dient. Der Vergleich des englischen Textes mit dem Original, d.h. mit den Märchen der Grimm'schen Märchensammlung, kann die Leser/innen zur Entwicklung einer komplexen Perspektive auf die Märchen und ihre Adaptionen führen, zugleich aber auch der Festigung literaturwissenschaftlicher Begriffe dienen.

Der vorliegende Beitrag untersucht, wie das Verhältnis des klassischen deutschen Märchengutes zu seinen Adaptionen der philologischen Forschung neue Möglichkeiten und Wege der Interpretation von Märchen anbieten kann und welche Wissensvermittlung diese neuen Wege gewährleisten können. Die wichtigste Forschungsfrage des Beitrags ist, ob eine literaturwissenschaftliche Annäherung an die Erklärung von Märchenadaptionen möglich bzw. von pragmatischem Nutzen im Unterricht ist. Eine sekundäre Forschungsfrage sucht nach der Antwort darauf, mit welchem Adressatenkreis Märchenadaptionen rechnen können bzw. müssen. Die internationale Bekanntheit der Grimm'schen Märchen macht sie auch für den Erwachsenenunterricht besonders geeignet.

Die Teilnehmer eines Sprachkurses besitzen bereits das Vorwissen über die Inhalte und möglicherweise auch die Struktur des Märchens, so dass sie mit dem Lehrenden hier sozusagen auf einer Stufe stehen. Die Demotivation durch stilistische oder sprachliche Verständnisschwierigkeiten wird abgeschwächt, und die Verstehensleistung durch den bereits bekannten Inhalt gesteigert.¹

¹ SCHERIAU, Laura: *Kinderliteratur im Deutschunterricht*. Spracherwerb durch Märchen. Hamburg: Diplomica 2014, S. 55.

Es ist also keine besondere Herausforderung, Kinderliteratur im Unterricht mit Erwachsenen einzusetzen, die Frage ist dabei nur, mit welchem Zweck oder mit welchem Ergebnis dies geschieht. Kinderliteratur im Allgemeinen kann dem Zweck dienen, die Lernenden emotional anzusprechen. Durch die ihnen aus der Kindheit bekannten Geschichten oder Erlebnisse können sich die Lernenden ihrer Lernsituation besser bewusst werden.² Die Geschichten der Kindheit tragen somit – gerade dank ihrer Fähigkeit, beim Publikum Gefühle auszulösen – zur Werteentwicklung bei den Leser/innen bei. „Die Vermittlung von Werten spielt eine ganz zentrale Rolle, egal ob im Kindergarten, in der Schule, in der Universität, in Firmen. Die Grundlage aller Religionen sind letztlich ebenfalls Werte.“³ Märchen arbeiten mit einigen allgemeinen, zeitlos anerkannten Werten, die man in der Menschheitsgeschichte finden kann.⁴ So können sie als allgemeine Grundsätze, als moralischer Kompass⁵ auch in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts wirken und ihren Leser/innen im verwickelten Netz des Lebens Orientierung geben. Kinder- und Jugendliteratur hat aber im Unterricht (egal ob für Kinder oder für Erwachsene) auch die wichtige Rolle der Kulturvermittlung. „Die durch Kinderliteratur, und Märchen im Speziellen, gegebene Chance auf Zugang zur Kultur der Zielsprache ist für den Unterricht eine Bereicherung, die leider noch nicht genügend beachtet wird.“⁶ Die Adaption der Grimm’schen Märchen durch Micallef hat die wichtige Rolle, den englischsprachigen Leser/innen einen Teil der deutschen Kultur zu vermitteln, zugleich aber zeigt sie gerade den deutschen Leser/innen ein englisches Spiegelbild der deutschen Märchen auf. Dank diesem Spiegelbild entsteht die Möglichkeit, das deutsche Märchengut aus einer neuen, frischen Perspektive zu betrachten und zu verstehen. Deutsche Märchen mit ihren modernen Versionen oder medialen Umsetzungen zu vergleichen, ist schließlich auch ein Mittel der Sprachentwicklung, in unserem Fall eine parallele, vergleichende Entwicklung der deutschen und der englischen Sprache. Märchen können im Unterricht immer „als Grundlage zur

² Vgl. SCHERIAU, S. 54.

³ HENNINGER, Mirka; LÜBKE, Ricarda; KLUGE, Anja et al.: *Konzeptionelle Klärung zum Thema Werte*. In: FREY, Dieter (Hg.): *Psychologie der Werte*. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag 2016, S. 6.

⁴ Vgl. FREY, Dieter: *Einführung: Über die Wichtigkeit von Werten im täglichen Miteinander*. In: FREY, Dieter (Hg.): *Psychologie der Werte*. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag 2016, S. 2.

⁵ Vgl. FREY, S. 2.

⁶ SCHERIAU, S. 56.

argumentativen Textproduktion oder auch einfach als Basis für die Textanalyse verwendet werden.“⁷

2. INTERTEXTUALITÄT UND INTERTEXTUELLE PHÄNOMENE

Shaun Micallefs Märchenband enthält drei Märchen. An diese Texte muss sich die Forscherin/der Forscher mit der Methode der Intertextualität annähern, denn sie tragen einerseits die Zeichen der Adaption, andererseits die des Rewritings. Intertextualität ist „eine (ästhetisch bedeutsame) Bezugnahme eines (literarischen) Textes auf einen anderen Text oder eine Gruppe von Texten (den so genannten Prätext).“⁸ Wenn die Forschung von dieser vereinfachten Definition der Intertextualität ausgeht, müssen gleich am Anfang Text und Prätext bestimmt werden. Für den vorliegenden Beitrag dienen als Prätext einige bekannte Märchen der Gebrüder Grimm: *Hänsel und Gretel*, *Schneewittchen*, *Rotkäppchen*, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* und *Rumpelstilzchen*, aber sekundäre Protagonisten von Micallefs Adaption haben als Vorlagen weitere Figuren der Weltliteratur, folglich werden die Fabel *Der Schäfer und der Wolf* von Äsop und die Märchen *Die drei Schweinchen* (*Three Little Pigs*) und *Goldlöffchen und die drei Bären* (*Goldilocks and the Three Bears*) der englischen *Fairy Tales* von Flora Annie Steel zu den Prätexten gerechnet. Als Text dient das erste Märchen des Märchenbandes von Micallef, *The Wolf and the Princess and the Trail of Crumbs* (*Der Wolf und die Prinzessin und die Krümelspuren*). Dieses Märchen gilt hier als eine Adaption der oben genannten Prätexte. Der Text von Micallef trägt die Zeichen von intertextuellen Phänomenen. Der Autor spinnt aus den genannten Prätexten ein Netz, das sich auf kreative Weise, dank der Modifikation und der Dialogizität⁹, als strapazierfähiges Material einer zusammenhängenden Geschichte erweist.

Die Dialogizität als Kriterium der Bestimmung der intertextuellen Phänomene kann für den Text von Micallef ohne Weiteres verwendet werden.

Einige dokumentieren Zustimmung zu den Inhalten oder der Gestaltung des Prätextes (z.B. die Adaption, die Imitation, das Motto u.v.m.), andere (etwa Kontrafaktur [...]) sind diesbezüglich neutral, wieder andere sind klar gegen den Prätext, seine Aussage, seinen Stil usw. gerichtet (vor allem Parodie und Travestie).¹⁰

⁷ SCHERIAU, S. 54.

⁸ SPÖRL, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2006, S. 136.

⁹ Vgl. SPÖRL, S. 137.

¹⁰ SPÖRL, S. 137.

Anhand dieser Definition der Dialogizität muss nur noch festgestellt werden, ob der Text von Micallef als eine Adaption, also als eine Zustimmung zu den Prätexten, oder aber als eine Parodie, d.h. als Gegensatz zu den Prätexten zu betrachten ist.

2.1 DIALOGIZITÄT: ADAPTION ODER PARODIE?

Die Verhältnisse zwischen Text und Prätext „oder noch komplexere ‚dialogische‘ intertextuelle Bezugnahmen stehen in der neueren Literaturwissenschaft im Zentrum des Interesses, zumal sich gerade moderne und postmoderne Texte durch solche intertextuellen Bezugnahmen auszuzeichnen scheinen.“¹¹ Im 21. Jahrhundert ist die Tendenz zu beobachten, dass neue Texte schon unter Miteinbeziehung oder mithilfe von intertextuellen Phänomenen geschrieben werden, gerade mit der auktorialen Absicht, sich an der Popularität der Prätexte zu beteiligen oder aber die Popularität der Prätexte durch den eigenen Text zu bereichern bzw. zu erweitern. Die „Fragen der Anpassung, oder anders, der Adaption spielen gerade im KJL-System eine besondere Rolle. Und dies meint a) literarische Produktion, b) Vermittlung, c) Rezeption und Verarbeitung.“¹² Laut Gansel unterscheidet Piaget im Rahmen der Adaption die Assimilation und die Akkomodation.¹³ Demnach kann der Autor des Textes den Prätext oder die Prätexte in das eigene Werk ohne Weiteres übernehmen oder mit Veränderungen an das eigene Werk anpassen. Gansel definiert die Adaption eher als eine Akkomodation, d.h. eine Anpassung:

Adaption bezeichnet [...] alle Handlungen, Methoden, Formen, einen Text so zu gestalten, zu verändern, zu bewerben, anzupreisen, zu bewerten, auszuwählen, dass er den kognitiv-psychischen Dispositionen, den Bedürfnissen, dem Erwartungshorizont des anvisierten Adressatenkreises entspricht. Dies betrifft Fragen von Inhalt und Form, jene nach Stoff, Thema, Handlungen, Episoden, Figuren, Erzähler, Darstellungsweisen.¹⁴

Wenn wir das Märchen *The Wolf and the Princess and the Trail of Crumbs* betrachten, können wir behaupten, dass Micallef in seinem Text einerseits das

¹¹ SPÖRL, S. 137.

¹² GANSEL, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen 1999, S. 14.

¹³ Vgl. GANSEL, S. 14.

¹⁴ GANSEL, S. 14.

Thema und die Handlung der Prätexte verändert bzw. eher umgeschrieben hat, andererseits aber die Figuren und die Form der Märchen beibehalten hat. Folglich kann bei ihm auf den ersten Blick von einer Adaption im Sinne von Piagets Begriffs der *Akkomodation* gesprochen werden. Hinsichtlich der Anpassung der Texte an die Adressaten lassen sich weiterhin mehrere Formen der Adaption unterscheiden: stoffliche, mediale, formale, sprachlich-stilistische, thematische und axiologische/wertende Adaption.¹⁵ Die stoffliche Adaption liegt dann vor, „wenn Elemente von Wirklichkeit zum Ausgangspunkt literarischer Gestaltung werden“; die mediale Adaption passt das Format der Texte an Kinder an, indem sie bei dem ausgewählten Erzähltext über Schriftgröße, Buchformat, Umschlaggestaltung, Illustrationen entscheidet; die formale Adaption wählt die Erzählweise aus und bestimmt eine eventuelle Leseranrede; die sprachlich-stilistische Adaption passt die Grammatik, den Wortschatz und den Stil der Texte auch an die Altersstufe an.¹⁶ Die thematische Adaption bedeutet,

dass das aus dem Stoff herausgearbeitete „Grundproblem“, die „Botschaft“, Kinder ansprechen muss. Anders gesagt, es ist der Aussagegehalt, der Sinn, der Gehalt, die Problematik, der gedankliche Hintergrund gemeint, die in Beziehung zu den Erfahrungen von Kindern bzw. Jugendlichen stehen.¹⁷

Inwieweit eine thematische Anpassung vorliegt, kann in bestimmten Fällen erst nach der Untersuchung des Textes bestimmt werden. Schließlich beschäftigt sich die axiologische/wertende Adaption mit der Frage, wer als Wertungsinstanz im Text dominiert, d. h. wer der „implizite Autor“ ist.¹⁸ Wichtig ist es hier zu bemerken, dass die Auswertung der Texte nicht nur durch Erwachsene stattfinden kann oder soll. Auch das Kind kann oder soll als Wertungsinstanz die Chance haben, „sich frei auszusprechen, ja es kann sogar über die Auffassungen der Erwachsenen dominieren.“¹⁹

Aus formaler oder inhaltlicher Sicht ist *The Wolf and the Princess and the Trail of Crumbs* eine Adaption. Oder eher eine Parodie? Parodie bedeutet „die Übernahme erkennbarer Struktur- und Gestaltungsmerkmale einer Vorlage zur

¹⁵ Vgl. GANSEL, S. 15–16.

¹⁶ Vgl. GANSEL, S. 15.

¹⁷ GANSEL, S. 16.

¹⁸ Vgl. GANSEL, S. 16.

¹⁹ GANSEL, S. 16.

Komisierung und Herabsetzung dieser Vorlage (bzw. einer mit ihr verknüpften Haltung, ihrer Rezeption usw.).²⁰ In der antiken griechischen Definition ist aber eine Doppeldeutigkeit zu bemerken bzw. existieren zwei voneinander unabhängige Bedeutungen des Begriffs:

Der eine Begriff, Nach-Gesang oder Nach-Dichtung, meint in erster Linie die Adaption eines Werk-, Autor-, Gruppen- oder Epochenstils zum Zweck der Demonstration eigener Fähigkeiten, zur Übung, aber auch zur Offenlegung der stilbildenden Prinzipien.

Der andere Begriff, Gegen-Gesang oder -Dichtung, ist derjenige, der sich nicht nur in der Literaturwissenschaft schließlich durchgesetzt hat. Er geht von der Offenlegung des Stils aus, zielt letztendlich aber darauf ab, die Vorlage lächerlich zu machen und sie (oder ihr Ansehen) zu beschädigen.²¹

Die erste Bedeutung von Parodie ist also mit dem Begriff Adaption identisch. Erst die zweite weist auf die Gegensätze hin, die zwischen Prätext und Text entstehen können bzw. sollen. Vermutlich möchte Micallef durch seinen Text den Grimm'schen Prätext nicht beschädigen, vielmehr hat er die Absicht, den Leser/innen durch die eventuell lächerlichen Charaktereigenschaften der Helden der Prätexte ein Mittel der Reflexion über die damalige und die heutige Gesellschaft zu bieten. „Zwischen einer bloß komischen und einer kritisch-komischen Parodie“²² kann und muss auch unterschieden werden, wenn der Text von Micallef in die Kategorien Adaption oder Parodie eingereiht werden soll; folglich ergibt sich das Fazit, dass das Märchen des australischen Autors die Merkmale der Adaption, aber auch die der kritisch-komischen Parodie aufweist. Somit kann die Forscherin/der Forscher vermuten, dass der Text nicht nur als Märchen, sondern auch als Satire kategorisiert werden kann; darüber mehr unter den Punkten 3.1 und 3.2 des vorliegenden Beitrags.

2.2 INTERTEXTUALITÄT IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zeigen sich neue Varianten beim intertextuellen Bezug auf Märchen. Gansel nennt verschiedene Typen der modernen Märchenadaptionen, die dank dem intertextuellen Spiel mit den

²⁰ SPÖRL, S. 154.

²¹ SPÖRL, S. 155.

²² SPÖRL, S. 155.

Märchen durch „a) direktes Zitieren der alten Märchentexte und b) die Übernahme einzelner Figuren (König, Prinz, Prinzessin, Zauberer, Hexe) oder c) die Nutzung ausgewählter Märchenmotive“ entstanden sind.²³ Das Neu-Erzählen und Bearbeiten der alten Märchen, Sagen oder Mythen hat als Ergebnis die Darstellung einer modernen Wirklichkeit durch den Einsatz märchenhafter bzw. fantastischer Elemente in den neuen Text. Manchmal entstehen Texttypen, die eine Mischung aus Märchen, Science Fiction, Gesellschaftssatire, Horrorroman, Comic und Video-Clip darstellen; dieser postmoderne, von Philipp Ridley entwickelte Begriff der Adaption beeinflusst die fantastische Kinder- und Jugendliteratur in erheblicher Weise.²⁴ Fantastische Kinder- und Jugendliteratur ist ein Textartenbegriff für die Literatur, „die neben realistischen auch phantastische Elemente in der Gesamtdarstellung der Welt oder in der Darstellung einzelner Begebenheiten, Figuren oder Elemente enthält.“²⁵

„Anhand des vielfältigen Angebots an Literaturadaptionen sollte für jeden Lerner und jede Lernergruppe etwas Geeignetes zu finden sein.“²⁶ Emotional anregende Themen, wie z.B. Adaptionen, die als eine Satire wirken, sind für die Verdeutlichung von Unterschieden in Sprache und Schrifttradition der verschiedenen Kulturen unerlässlich, denn was Emotionen hervorruft, bleibt auch in Erinnerung.²⁷ Fantastische Kinder- und Jugendliteratur durch Adaptionen in den Fremdsprachenunterricht einzuführen, hat einen bestimmten Zweck: „Fremdsprachenunterricht ist immer auch ein kulturübergreifender Akt und dient, gerade durch solche emotional anregenden Themen, neben der Vermittlung der fremden Sprache vor allem auch der Vermittlung kultureller Eigenheiten des Zielsprachenlandes.“²⁸ Durch Shaun Micallefs Märchenadaption wird die Aufmerksamkeit der Leser/innen nicht nur auf Gedanken über stofflich-inhaltliche Gesichtspunkte der Grimm'schen Märchen, sondern auch auf deutsche Kulturspezifika gelenkt. Kulturelle Eigenheiten eines Volkes kennenzulernen, ist immer ein Ansporn für die Entwicklung von Toleranz und

²³ GANSEL, S. 170.

²⁴ Vgl. GANSEL, S. 170.

²⁵ LANGE, Günter; MARQUARDT, Doris; PETZOLDT, Leander et al. (Hgg.): *Textarten – didaktisch*. Eine Hilfe für den Literaturunterricht. 4. Auflage. Baltmannsweiler: Schneider 2004, S. 113.

²⁶ SCHERIAU, S. 56.

²⁷ Vgl. SCHERIAU, S. 55.

²⁸ SCHERIAU, S. 55–56.

Verständnis. So wird durch die Intertextualität dem Lernenden die Möglichkeit gegeben, „seine eigenen Erfahrungen in Bezug auf die eigene und fremde Kultur zu überprüfen. Dadurch kann Toleranz und Akzeptanz gegenüber den kulturellen Werten anderer Sprachgemeinschaften gefördert werden.“²⁹

3. SHAUN MICALLEF, KOMIKER UND SCHRIFTSTELLER

Shaun Micallef's *Tales from a Tall Forest* ist im Bereich der Märchenadaptionen kein neues Phänomen. Spike Milligan, der seit dem Ende der 1960er Jahre für Kinder geschrieben hat, Ricky Gervais, Russell Brand, Weird Al Yankovic und Steve Martin sind nur einige Autoren, die mit unterschiedlichem Erfolg Kinderbücher geschrieben haben.³⁰ Die Mitglieder der berühmten Komödiantengruppe Little Britain, vor allem David Walliams, haben ebenfalls Geschichten für Kinder geschrieben. David Walliams' Stil wurde sogar mit der Schreibweise von Roald Dahl verglichen und seine Geschichte *The Boy in the Dress* in mehrere Sprachen übersetzt.³¹ Es wundert daher nicht, dass das Märchenbuch von Micallef in den Fachbereichen sehr gut rezipiert wurde:

Comedian, writer, actor, producer, author and former child (his words) Shaun Micallef has recently released his first children's book, which ticks all the right boxes when redefining the way that we see fairy tales. He has put his own spin on each story (of which there are three), transforming our perceptions of particular characters and reinforcing others.³²

Der Komiker und Schauspieler Shaun Micallef hatte schon eine langjährige Erfahrung mit der Parodie, als er seinen Märchenband veröffentlichte. Seit dem Anfang der 1990er Jahre, als er seinen ersten Fernsehauftritt hatte, verzaubert er das australische Publikum, aber trickst es auch manchmal aus. 1996 schrieb er *Shaun Micallef's World Around Him*, und er war auch der Akteur und Regisseur dieser Fernsehshow.³³ Weitere Sendungen von ihm in den folgenden

²⁹ SCHERIAU, S. 55.

³⁰ Vgl. CORAM, Melanie: *Micallef's fairytales with comic bite*. In: *The West Australian*, 2017. Online verfügbar: <https://thewest.com.au/entertainment/books/micallefs-fairytales-with-comic-bite-ng-b88612643z>.

³¹ Vgl. CORAM, S. 1.

³² VAN BERGEN, Catherine: *Tales From A Tall Forest by Shaun Micallef*. In: *A Comfy Chair*, 2017. Online verfügbar: <http://acomfychair.com/tales-from-a-tall-forest-by-shaun-micallef/>.

³³ Vgl. CORAM, S. 2.

Jahrzehnten waren *The Micallef Program*, *Micallef Tonight* und *Shaun Micallef's Mad as Hell*. Die Liste seiner Fernsehprogramme beinhaltet TV-Shows wie *Welcher & Welcher*, *Talkin' 'Bout Your Generation*, *Mr & Mrs Murder* und *The Ex-PM*.³⁴ Auf diesem Hintergrund eines Komikers und Schauspielers ist sein Märchenband entstanden. Micallef gelingt es, die Geschichten von Schneewittchen, Hänsel und Gretel, Rotkäppchen u.a. so zu bearbeiten, dass dabei neue, überraschende Abenteuer für die Protagonisten entstehen, wobei er das Gewohnte und Vertraute beibehält.³⁵

Set in the largest forest in all of Europe and governed over by the occupants of a splendid castle called Tancred, Micallef mashes up familiar stories like Snow White, Jack and The Beanstalk, Hansel and Gretel, and Little Red Riding Hood, as well as adding in characters from various other fairy tales and nursery rhymes.³⁶

Der Australische Autor richtet seine Tätigkeit als Schriftsteller an seiner Karriere als Komiker aus, und so versteht es sich von selbst, dass er auch seinen Märchenband in Richtung Satire lenkt und durch die komische Darstellung der Protagonisten und Geschehnisse eine eher indirekte Gesellschaftskritik übt.

3.1 DIE INDIREKTHEIT DER SATIRE UND DIE SATIRISCHE WIRKLICHKEITSDARSTELLUNG BEI MICALLEF

„Daß die Satire menschliches Fehlverhalten und gesellschaftliche Mißstände angreift, ist ihre originäre Funktion.“³⁷ Nach Gottsched soll der Satirenschreiber die Absicht der Fortpflanzung der Tugend und der Unterdrückung des Bösen haben. Entsprechend dieser Akzentuierung unterscheidet man die lustige und scherzhafte, d. h. die Horazische von der ernsthaften und beißenden, d. h. Juvenal'schen Satire.³⁸ „Entscheidend für die *Definition der Satire* wurde [...] die Wirkungsabsicht, die sich immer zielstrebig mit den entsprechenden Texten verband.“³⁹ Bei Shaun Micallef ist eine klare Wirkungsabsicht in der Gestaltung

³⁴ Vgl. CORAM, S. 2.

³⁵ Vgl. VAN BERGEN, S. 2.

³⁶ VAN BERGEN, S. 2.

³⁷ LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 156.

³⁸ Vgl. LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 156.

³⁹ LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 156.

seiner Texte zu beobachten: Er möchte mit diesen Texten Erkenntnisprozesse auslösen und dadurch die Wirklichkeit verändern, auch wenn er es nur indirekt tut. „Die Indirektheit als Wesensmerkmal der Satire bezieht sich auf die Form, in der der Satiriker seinen Angriff vorträgt. Er spricht gleichsam mit verstellter Stimme, indem er alle Spielarten des komischen Kontrasts verwendet, die Ironie, die Karikatur, die Parodie, die Grotteske.“⁴⁰ Die Mittel der Indirektheit dienen bei Micallef einer versteckten Kritik an der Gesellschaft. Ziesenis meint, dass unter den Mitteln der Indirektheit einer Satire die Ironie am häufigsten anzutreffen ist.⁴¹

The Princess had never thought of herself as beautiful before and the realisation of it changed her forever. She lost something of her innocence that day by the pond and, in a cosmic injustice that regrettably is the stuff of life, the young Princess would never be quite as enchantingly lovely as she was before she had her enchanting loveliness pointed out to her. The witless would be quick to call that ‚irony‘ – but it was sadder than that.⁴²

Micallef spielt mit dem Wort Ironie, indem er den Begriff mit dem typischen englischen Understatement behandelt. Er meint, dass die Wahrheit, mit der die Prinzessin konfrontiert wird, noch trauriger als die Ironie wirkt. Dadurch wird die Ironie eine Art Understatement, ein Mittel der Satire, das in dem gegebenen Fall nicht einmal reicht, um die tragische Seite der Situation zu schildern. „Um wirksam zu sein, verwendet sie [die Satire, A.Sz.] bestimmte sprachliche, stilistische und strategische Mittel.“⁴³ Ein solches Mittel ist die Ironie, die aber im Falle der obigen Schilderung nicht ausreichend ist. Ironie hat manchmal auch die Rolle, die harte und scharfe Seite der Wirklichkeit zu mildern. In der geschilderten Situation funktioniert dies nicht – meint Micallef. Die gesellschaftliche Realität wird hier offen und gnadenlos wiedergegeben, indem das zukünftige individuelle Fehlverhalten der Prinzessin entlarvt wird. Auch eine gewisse Übertreibung ist in dieser Passage erkennbar, aber satirische Texte arbeiten oft mit Kontrasten oder Übertreibungen. Ziesenis meint, dass das erste

⁴⁰ LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 157.

⁴¹ LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 158.

⁴² MICALLEF, Shaun: *Tales from a Tall Forest*. Melbourne/Sydney/Richmond: Hardie Grant Egmont 2017, S. 33.

⁴³ LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 156.

allgemeine Lernziel im Umgang mit der Satire und mit satirischen Texten sei, mit einem kritischen Blick auf Mängel und Schwächen der Realität zu schauen.⁴⁴ Andere Ziele sind etwa: Mittel satirischer Wirklichkeitsdarstellung (Komik, Ironie, Parodie, Karikatur, Übertreibung, Verzerrung, Grotteske) kennen und in ihrer Funktion verstehen lernen; Satiren selbst wieder kritisch lesen können; Spaß und ästhetisches Vergnügen an der Satire und an satirischen Texten haben; Wesen und Merkmale der Satire (Angriff – Norm – Indirektheit) kennenlernen und die Satire mit ihrer Hilfe von anderen Texten unterscheiden können.⁴⁵ Die Verwirklichung des letzten Ziels ist keine leichte Aufgabe, weil das Wort Satire auf einen Aspekt der inhaltlichen und formalen Mischung von Texten verweist, d.h. dass der Begriff ein Konglomerat heterogener Stoffe und Formen bezeichnet. Das Genre war also schon im Altertum nicht auf eine Gattung festzulegen.⁴⁶ „Wenn man von einer Satire spricht, kann es sich um ein Märchen, eine Fabel, eine Kurzgeschichte handeln, um ein Gedicht ebenso wie um einen Roman oder ein Drama.“⁴⁷

Die Gattung der Märchen von Micallef ist leicht zu bestimmen; diese Märchen in die Kategorie der satirischen Texte einzureihen, ist auch keine schwere Aufgabe. Der Autor ist satirisch, surrealistisch und sein Werk von Situationskomik bestimmt. *Tales from a Tall Forest* ist ein Amalgam von satirischen Darstellungsmitteln. Was die Leser/innen zu der Frage bringt: Wieviel wird ein zehnjähriges Kind davon verstehen?⁴⁸

3.2 CROSSWRITING UND SEINE VORTEILE IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts war es noch üblich, dass Autoren von Kinderliteratur, vor allem der englischsprachigen, auch die erwachsenen Leser/innen mit adressieren. „Markante Beispiele dafür sind Barries *Peter Pan* (Uraufführung 1904), Grahames *The Wind in the Willows* (1908), oder Milnes *Winnie the Pooh*.“⁴⁹ Meistens wurde schon im Vorwort des Buches, wie z.B. in *Winnie the Pooh*, darauf hingewiesen, dass auch Erwachsene die Geschichte gerne

⁴⁴ Vgl. LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 161.

⁴⁵ Vgl. LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 161.

⁴⁶ Vgl. LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 156.

⁴⁷ LANGE; MARQUARDT; PETZOLDT et al., S. 155.

⁴⁸ Vgl. CORAM, S. 3.

⁴⁹ O’SULLIVAN, Emer; RÖSLER, Dietmar (Hgg.): *Kinder- und Jugendliteratur im Fremdsprachenunterricht*. Tübingen: Stauffenburg 2013, S. 84–85.

mitlesen dürfen. Kinderliteratur im weiteren Sinne hatte oft keine Kinder als Zielpublikum. Der Adressatenkreis von Kinderbüchern bestand vor dem 20. Jahrhundert meistens sowohl aus Kindern als auch aus Erwachsenen. Um über die Adressaten Klarheit zu schaffen, wurde den erwachsenen Vermittlern „in der Kinderliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts in eigens an sie gerichteten Vor- oder Nachworten oft mitgeteilt, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um ein Kinderbuch handelt [...]“.⁵⁰ Welche Rolle Kinderbücher oder verschiedene Gattungen für Kinder im Fremdsprachenunterricht des 21. Jahrhunderts haben können, wird nicht nur von ihrem Inhalt, sondern auch von ihrer Funktion für eine bestimmte Altersgruppe bestimmt. „Unter fremdsprachendidaktischen Gesichtspunkten spannend ist die Frage, ob kinderliterarische Texte von Lernenden, die älter sind als die primäre Zielgruppe, mit Genuss gelesen werden können.“⁵¹ Viele Kinderbücher enthalten Elemente, die die Erwachsenen als Vermittler, aber auch als Leser ansprechen können bzw. sogar wollen. Sogenannte doppelt- oder mehrfachadressierte Texte arbeiten immer mit mehreren impliziten Adressaten oder Lesern. Diese Texte können auf verschiedene Weise erwachsene Leser/innen ansprechen oder mit adressieren. Die Leser/innen dieser Texte funktionieren im Rahmen der Mehrfachadressierung oder des sogenannten Crosswritings als Vorleser, Mitleser oder Selbstleser.⁵²

„Literatur, die die Grenzen zwischen Kinder-, Jugend- und Allgemeinliteratur überschreitet, wird mit dem Begriff *Crosswriting* erfasst.“⁵³ Der Begriff bezieht sich erstens auf Autoren, die als Adressat sowohl eine erwachsene als auch eine kindliche Leserschaft haben. Zweitens wird mit Crosswriting auf das Phänomen hingewiesen, dass Autoren oft ein für Erwachsene verfasstes Werk selber für Kinder umschreiben oder umgekehrt: Bücher, die für Kinder geschrieben worden sind, werden vom Autor selber für Erwachsene adaptiert.⁵⁴ Im Falle von *Tales from a Tall Forest* muss sehr genau überlegt werden, ob es sich nicht um ein solches Werk handelt. Drittens bedeutet Crosswriting die so genannte Crossover- oder „All Age-Literatur“⁵⁵, die sich sowohl an Kinder bzw. Jugendliche als auch

⁵⁰ O’SULLIVAN; RÖSLER, S. 84.

⁵¹ O’SULLIVAN; RÖSLER, S. 83.

⁵² Vgl. O’SULLIVAN; RÖSLER, S. 83–84.

⁵³ O’SULLIVAN; RÖSLER, S. 85.

⁵⁴ Vgl. O’SULLIVAN; RÖSLER, S. 85.

⁵⁵ O’SULLIVAN; RÖSLER, S. 85.

an Erwachsene richtet. In diesem Fall werden die Texte sowohl von Kindern als auch von Erwachsenen rezipiert und damit die Grenzen zwischen der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur überschritten, „Grenzen, die sich ohnehin nur schwierig festsetzen lassen.“⁵⁶

Werke des Crosswritings sind für den Fremdsprachenunterricht von besonderem Interesse, da sie unterschiedliche Altersgruppen ansprechen⁵⁷ – *Tales from a Tall Forest* z.B. gleichermaßen jugendliche wie erwachsene Englischlernende. Auf eine spezifische Rolle der Erwachsenen kann bei der Kinder- und Jugendliteratur ohnehin nicht verzichtet werden: Sie treffen die Kaufentscheidung und sie überprüfen, was Kinder bzw. Schüler lesen. Während dieses Prozesses können sie sich auch entscheiden, ob sie sich vom Vor- oder Mitleser eines Textes zum Selbstleser wandeln und die Texte nicht nur den Kindern nahebringen, sondern auch selbst genießen. Die Attraktivität von Büchern wie *Tales from a Tall Forest* für verschiedene Lesergruppen hängt von deren Erfahrungs- und Wissensstand ab.

In A. A. Milnes *Winnie-the-Pooh* (1926) z. B. können nicht nur die kleinen Leser mit Vergnügen hören oder lesen, welche Abenteuer der Bär Pooh erlebt, der erwachsene Leser kann sich bei der Lektüre in eine goldene Kindheit zurückversetzen lassen und gleichzeitig die Gesellschaftssatire oder die Parodien – etwa auf die Sprache der Immobilienmakler – genießen.⁵⁸

Viele Forscher behaupten, dass Shaun Micallef's erstes Kinderbuch eher für Erwachsene geschrieben worden und es nur ein Zufall sei, dass sich aus den Texten schließlich ein Märchenbuch entwickelt hat: „One thing led to another and before you could say fee-fi-fo-fum, he had a hefty children's book with charming illustrations and a gold-trimmed cover hinting at spells and adventure.“⁵⁹ Wichtig ist aber, dass Micallef's Buch nicht speziell Kinder oder Erwachsene anspricht, sondern dass es einem breiten Publikum Geschichten über Kinder und über das kindliche Wesen erzählt. In den Texten ist der Autor von der Schönheit und Reinheit des kindlichen Gemüts angetan. Micallef selbst spricht in einem Interview darüber: „That was something I wanted to try and

⁵⁶ O'SULLIVAN; RÖSLER, S. 85.

⁵⁷ Vgl. O'SULLIVAN; RÖSLER, S. 85.

⁵⁸ O'SULLIVAN; RÖSLER, S. 84.

⁵⁹ CORAM, S. 1.

capture as much as possible, the fact that innocence is lost, in part, because self-awareness kicks in.”⁶⁰

4. SPUREN DER *KINDER- UND HAUSMÄRCHEN* IN *TALES FROM A TALL FOREST*

Als Jacob und Wilhelm Grimm 1812 ihre Märchensammlung veröffentlichten, konnten sie nicht ahnen, welche Wirkung dieses Werk auch auf die heutige multikulturelle Gesellschaft haben würde.⁶¹ Die Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* trug von Anfang an die Merkmale der Intertextualität. „Seit ihrer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den alten Literaturdenkmälern kannten die Brüder Grimm die großen internationalen Sammlungen und nutzten Aufenthalte in anderen Städten oder Dienstreisen zu intensivem Studium der Bibliotheken.“⁶² In der Märchensammlung sind verschiedene Fabeln und Exempelstoffe der älteren Literatur und der des 18. Jahrhunderts, Texte von Arnim, Brentano oder Tieck, aber auch von italienisch- oder französischsprachigen Autoren wie Charles Perrault, Madame d’Aulnoy, Giambattista Basile und Francesco Straparola enthalten.⁶³ Die Brüder Grimm haben auch mit Erzählerinnen und Erzählern gearbeitet; ihre Identität und ihr Beitrag zur Märchensammlung hat die Erzählforschung im vergangenen Jahrhundert viele Jahrzehnte lang beschäftigt. Eine sehr genaue Zuordnung mit einem zufriedenstellenden Ergebnis ist bis heute noch Desiderat, da es unter den Märchen Mischformen gibt, die mehrere Zuordnungen möglich machen.⁶⁴ Die Brüder Grimm hatten also Tendenzen zur Bearbeitung der Werke der damaligen Weltliteratur, und ihre erste Ausgabe vom Jahre 1812 enthielt noch „verschiedene fragmentarische Texte, die aber später [...] ausgeschieden oder mit Hilfe anderer Texte [...] zu einer neuen Geschichte verschmolzen wurden.“⁶⁵ Die dritte Auflage der Sammlung enthält noch eine Anzahl von Märchen, die in der schweizerischen Mundart geschrieben sind. Im Laufe der Zeit bearbeiten, ergänzen und bereichern die Brüder Grimm ihr Märchenkorpus

⁶⁰ CORAM, S. 2.

⁶¹ Vgl. SCHERIAU, S. 23.

⁶² UThER, Hans-Jörg: *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm*. 2. Auflage. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 461.

⁶³ Vgl. UThER, S. 462.

⁶⁴ Vgl. UThER, S. 463.

⁶⁵ UThER, S. 481.

ständig.⁶⁶ „In diesem Sinne gibt es unseres Wissens sonst keine Sammlung von Märchen in Deutschland“⁶⁷ – behaupten die Brüder Grimm in der Vorrede ihrer großen Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* aus dem Jahre 1837.

Es wundert deswegen nicht, dass die Märchensammlung eine bedeutende Nachwirkung nicht nur in ganz Europa, sondern auch auf anderen Kontinenten entfaltet. „Durch die schriftliche Fixierung und Publikation dieses kulturellen Gutes wurde die Rezeption auch im interkulturellen Kontext möglich. Die Werte und Traditionen einer Gemeinschaft wurden also auch über die Grenzen einer Kultur hinaus vermittelbar.“⁶⁸ Seitdem aber die Märchen weltweit übersetzt wurden und Eingang in die einflussreichen Medien fanden, waren alle Schwierigkeiten ihrer Verbreitung überwunden. Im 21. Jahrhundert gilt die klassische Märchensammlung der Brüder Grimm „als ein Fremdbild der einstigen Gesellschaft Deutschlands“.⁶⁹ Märchen vermitteln Werte und Traditionen einer Gemeinschaft, die durch ihre Sprache und ihre Sitten eine Zusammengehörigkeit schafft, die im Allgemeinen als Kultur bezeichnet wird.⁷⁰ Die Interpretationsmuster dieser Werte und Traditionen sind im 21. Jahrhundert sehr unterschiedlich. Wichtig ist es, dass Märchen nicht zum Objekt eigener Anschauungen instrumentalisiert werden und dass ihre zweckgerichtete Interpretation durch eine hypothetisch-kritische ersetzt wird.⁷¹ Shaun Micallef ist bekannt für seinen Humor, der für die Standup-Komödie typisch ist und der die Gefahr einer Interpretation nach der subjektiven Weltanschauung in sich trägt. Trotzdem „wollte er die Tradition und die Struktur der Feenmärchen respektieren“⁷², als er in seinem Märchenband neue Abenteuer für die Grimm’schen Protagonisten ausgedacht hat. Aspekte der Geschichten der Gebrüder Grimm, der Kinderreime aus der Sammlung *Mother Goose* und der Fabeln von Aesop sind in seinem Märchenband zu erkennen. Diese Geschichten wurden in *Tales from a Tall Forest* aus seiner Perspektive, mit einem eigenartigen Humor und einer Logik des 21. Jahrhunderts im „Micallef style“⁷³ umgeschrieben.

⁶⁶ Vgl. RÖLLEKE, Heinz (Hg.): *Grimms Märchen*. Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2020, S. 21.

⁶⁷ Brüder Grimm, zit. n. RÖLLEKE 2020, S. 19.

⁶⁸ SCHERIAU, S. 23.

⁶⁹ SCHERIAU, S. 24.

⁷⁰ Vgl. SCHERIAU, S. 23.

⁷¹ Vgl. UTHER, S. 499.

⁷² CORAM, S. 2.

⁷³ CORAM, S. 1.

4.1 PROTAGONISTEN UND REWRITING DER HANDLUNG DER *KINDER- UND HAUSMÄRCHEN* BEI MICALLEF

Der Märchenband von Shaun Micallef ist eine satirische Adaption der Märchensammlung der Brüder Grimm und von anderen schon erwähnten Fabeln von Äsop oder von Kinderreimen der englischen Literatur. Die Intertextualität besteht vor allem in der Entleihung der Protagonisten aus den Prätexten und im Ausdenken von neuen Abenteuern für diese Märchen- oder Fabelfiguren. Durch die Darstellung dieser neuen Abenteuer schreibt Micallef eine Parodie der Prätexte; diese Parodie entsteht vor allem dank einer Veränderung der Namen und Charaktereigenschaften der Figuren aus den Prätexten. So wird bei Micallef aus der alten Hexe des Märchens *Hänsel und Gretel* die äußerst verdächtige Baba Yaga, die sich durch die Brüder Hengest und Hors ein kleines Haus aus Süßigkeiten bauen lässt. Als die Brüder nach dem Zweck des massiven „walk-in Ofens“⁷⁴ fragen, gibt die Hexe eine typische Antwort des 21. Jahrhunderts, die auf den gnadenlosen und zugleich pharisäischen Charakter der Figur verweist:

„Are you intending to kidnap these children and cook them?“ asked Hors as diplomatically as possible.

„Only to eat,“ explained the old crone. „I wouldn’t dream of doing it just for sport. That’d be cruel.“⁷⁵

So erfahren die Brüder, dass der Ofen nur seinen gewohnten Zweck erfüllt und nicht zur Belustigung der Hexe dient. Baba Yaga verwandelt sich durch ihre Argumentation in ein anständiges, ehrwürdiges Mitglied der Gesellschaft.

„Die im Märchen vorkommenden Charaktere sind meist konträr zueinander dargestellt.“⁷⁶ Auch in *The Wolf and the Princess and the Trail of Crumbs* existieren nicht nur böse, sondern auch viele gute Charaktere, z.B. der König, Schneewittchens Vater, der in dem Märchen gerade seine Ski-Ferien in Münster genießt. Micallef macht aus dem schwachen, aber wohlwollenden König des Grimm’schen Märchens einen hedonistischen alten Mann, der nach dem Tod seiner Frau seinen Lastern frönt, indem er sich z.B. am Rhein, auf einem Wikingerschiff, in der Gesellschaft

⁷⁴ MICALLEF, S. 19.

⁷⁵ MICALLEF, S. 19.

⁷⁶ SCHERIAU, S. 65.

von blonden Jungfrauen aufhält. Eine andere reine und tugendhafte Figur ist Schneewittchen, die bei Micallef unter dem Namen Mathilda erscheint. Unter Punkt 3.1 wurde schon darauf hingewiesen, wie die Entdeckung der eigenen Schönheit den Charakter von Mathilda beeinflusst; in dem Märchen von Micallef ist sie meistens als unwissend, aber auch unverantwortlich dargestellt. Als sie von dem Königlichen Förster (Royal Woodsman) auf Befehl der bösen Stiefmutter in den Wald gebracht wird, sucht sie nur nach einem Frosch, den sie küssen könnte, um sich einen Ehemann zu ergattern:

„[...] what if I kissed him to break the spell? Perhaps then he would turn into a handsome prince.“

„I wouldn't be kissing any frogs around here, Your Highness,“ warned the Royal Woodsman as he stood over her. „Very dangerous.“

[...] „He seems perfectly harmless to me,“ said the Princess, still hopeful the frog might be a prince, and a handsome one at that.

„Chytrid fungus,“ said the Royal Woodsman. [...] „It's sweeping through the amphibious population 'round these parts. I wouldn't be kissing any of them if I were you.“⁷⁷

Schon die resignierende Antwort des Försters gibt Auskunft über den mentalen Zustand des Mädchens. Nicht zu vergessen aber, dass sich Prinzessin Mathilda am Ende der Geschichte mit Goldlöckchen befreunden, in ihrer Gesellschaft oft im Wald spazieren und letztendlich viele Frösche küssen wird.

In Märchen kommen selten Figuren vor, die man nicht eindeutig in die Kategorien *Gut* oder *Böse* einordnen kann.⁷⁸ In der kritisch-komischen Satire von Micallef aber haben alle Protagonisten einen zweifelhaften Charakter, egal, ob sie in den Prätexten gut oder böse sind. Nicht nur der König und Mathilda treten als verwöhnte, unverantwortliche Personen auf, sondern auch Rotkäppchen, das im Text die Bezeichnung „kleines Poncho-Mädchen“ („Tiny Poncho Girl“⁷⁹) erhält. Das Rotkäppchen von Micallef trägt auch Merkmale von Oberflächlichkeit und Gnadenlosigkeit, da es nach dem Tod des Wolfes mit seiner Großmutter darüber spricht, wie gut ihr das abgezogene Fell des Wolfes steht. Die gute, alte Großmutter der Grimm'schen Märchen möchte nämlich das Fell des Wolfes als Nachtkleid tragen.

⁷⁷ MICALLEF, S. 32.

⁷⁸ Vgl. SCHERIAU, S. 65.

⁷⁹ MICALLEF, S. 44.

Die satirische Wirklichkeitsdarstellung von Micallef trifft die sieben Zwerge und Rumpelstilzchen vielleicht am härtesten. Die Personenbeschreibung dieser Grimm'schen Protagonisten macht aus der Adaption eine Parodie im wahrsten Sinne des Wortes. Diese Parodie hat aber nicht nur eine ironische, sondern auch eine sehr ernste Botschaft.

The Woodsman knew there was a spare bed available at the home of the Six Dwarves (one of them had left to embark on a solo career). These fine and diminutive fellows would be perfect to look after Princess Mathilda until the King returned. Yes, they were ex-circus freaks who spent most of their day swinging pickaxes in an illegal mine. True, between them they suffered from anger management problems, narcolepsy, cretinism, allergies, mania and agoraphobia. And, okay, their inhouse doctor had been the one who moved out. But they were still a lot more trustworthy and less insane than their nearest neighbour, an imp-like creature called Rumpelstilz-something, who used to dance about at night singing songs about his own name (no easy task as it was very difficult to pronounce and almost nothing rhymed with it).⁸⁰

Sowohl die sieben Zwerge als auch Rumpelstilzchen zeigen bei Micallef eindeutig Merkmale von psychischen Erkrankungen, wirken aber in seiner Parodie als Personen, denen man ganz oder teilweise vertrauen kann. Vielleicht möchte der australische Autor durch diese Darstellung betonen, dass Menschen mit verschiedenen Problemen trotz ihrer merkwürdigen Eigenheiten in einer Gesellschaft vertrauenswürdiger sind und besser funktionieren als die preisgekrönten positiven Gestalten der klassischen Märchen.

Die Charakterisierung eines Protagonisten der klassischen Märchen erfolgt „ausschließlich aufgrund der moralischen Einstellung, der Intelligenz, oder des Aussehens der Figur.“⁸¹ Im Handeln von Märchenprotagonisten drücken sich sowohl „Werte als auch Persönlichkeit“⁸² aus, die als Modell für das Individuum gelten können bzw. sollen. Die Leser/innen erfahren aus der Märchenadaption von Micallef viel über die Bedeutung und Wichtigkeit von Werten. Erstens zeigt der Autor durch seine Satire, dass die Werte der klassischen Märchen in unserer heutigen Gesellschaft nicht so eindeutig sind und nicht schwarz-weiß interpretiert werden sollen, zweitens gibt er seinen Leser/innen, gerade durch die ambivalente Darstellung

⁸⁰ MICALLEF, S. 34.

⁸¹ SCHERIAU, S. 66.

⁸² HENNINGER; LÜBKE; KLUGE et al., S. 8.

der Protagonisten, die Chance, selbst über deren moralische Werte zu entscheiden und festzulegen, welche Werte der Protagonisten als Leitfaden für ihr eigenes Leben dienen können bzw. dürfen.

Die Arbeit mit dem Text von Micallef im Fremdsprachenunterricht kann also zwei große Vorteile haben: 1. Nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene lernen eine neue Seite der bekannten Grimm'schen Protagonisten kennen, und dadurch rezipieren sie diese Märchen auf eine aktuelle Weise; 2. Der Adressatenkreis der Märchen lernt die allgemeinen moralischen Werte der Gesellschaft durch eine scharfe Satire kennen, und dadurch kann er bestimmen, welche Werte er in sein eigenes Leben integriert. „Die Beschäftigung mit Werten, auch die Auseinandersetzung mit Antiwerten, sind nicht nur relevant für eine humanere, sondern auch für eine erfolgreichere Gesellschaft.“⁸³ Wichtig ist noch zu klären, wer sich mit diesen Werten beschäftigt und aus welcher Perspektive. Die Parodie von Micallef ist eindeutig ein Werk des Crosswritings: Der Autor hat die Absicht, mit seinem Text sowohl Kinder als auch Erwachsene auf die positiven und negativen Seiten der Gesellschaft und des eigenen Verhaltens aufmerksam zu machen.

Eine Adaption der klassischen Märchen ist aber nicht immer ohne Risiko. „Die Kinder sind, was die Märchen betrifft, ziemlich lange konservativ. [...] Sie wollen, dass alles in Ordnung ist und dass sie beruhigt sein können [...].“⁸⁴ Wenn sie damit einverstanden sind, dass aus der Geschichte eine Parodie entsteht, dann auch deshalb, weil die neue Perspektive ihr Interesse an dem alten Märchen wiederbelebt und in eine andere Richtung leitet.⁸⁵ Viele klassische Autoren wie Andersen oder Collodi haben sich von der Welt des Märchens inspirieren lassen. Die Autoren des 21. Jahrhunderts können auf ein Märchenmaterial zurückgreifen, das ihnen nach der psychologischen, psychoanalytischen, formalistischen, anthropologischen, strukturalistischen und weiteren Bearbeitung zur Verfügung steht. Das bedeutet, dass die modernen Autoren mit den klassischen Prätexten auch anders umgehen können und imstande sind, „die klassischen Märchen in einer ganzen Serie phantastischer Spiele ‚aufzubereiten‘.“⁸⁶ Als Varianten des

⁸³ HENNINGER; LÜBKE; KLUGE et al., S. 4.

⁸⁴ RODARI, Gianni: *Grammatik der Phantasie*. 2. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008, S. 57.

⁸⁵ Vgl. RODARI, S. 58.

⁸⁶ RODARI, S. 56.

Rewritings erwähnt Rodari u.a. die *Verdrehungen im Märchen* und die *Umkehrung von Märchen*.⁸⁷ Es kann passieren, dass Kinder diese Verdrehungen nicht immer gut rezipieren, aber Erwachsene wie auch Studierende können die Märchen schon aus einer breiteren Perspektive betrachten. Eine Variante des Spiels, die Geschichten zu vertauschen, „besteht in einer vorsätzlichen und gezielten Umkehrung des märchenhaften Themas. [...] Rotkäppchen ist schlecht, und der Wolf ist gut [...]“.⁸⁸ Wenn man sich die Adaption von Micallef genauer anschaut, kann man Spuren genau dieser Umkehrung entdecken: Das kleine Poncho-Mädchen der Geschichte *The Wolf and the Princess and the Trail of Crumbs* kann sich mit dem Wolf, wenn auch nicht in Bosheit, so doch in Dummheit und Habgier messen.

5. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Lehre aus den Parodien ist generell die, dass die Leser/innen die Werte, die in den Prätexten vorkommen, keineswegs verabsolutieren dürfen, „da letztlich fast jeder Wert im Widerspruch zu einem anderen Wert stehen kann.“⁸⁹ Deswegen sollte auch die neue deutsche Kinder- und Jugendliteratur die Adaption von Micallef in Betracht ziehen: Die klassischen Werte werden bei ihm nicht verabsolutiert, sondern sehr realistisch dargestellt. Die Kinderliteratur im Allgemeinen soll dem Zweck dienen, den Kindern einen Ansporn zu geben, sich weiterzuentwickeln.⁹⁰ Märchen sollen und können aber nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene dazu veranlassen, sich zu Gesellschaftsmitgliedern mit sozial-interaktiver Kompetenz zu entwickeln. Satirische Adaptionen von klassischen Märchen können genau dieses Ziel verwirklichen. Durch eine Parodie wird auch indirekt darauf hingewiesen, welche Werte den Menschen fehlen. Dank einer Parodie kann auch festgestellt werden, welche Werteverletzungen in einer Gesellschaft auftreten und wie die Mitglieder dieser Gesellschaft mit diesen Verletzungen umgehen sollen bzw. darüber reflektieren, wie sie diese in Zukunft vermeiden können.

⁸⁷ Vgl. RODARI, S. 57, 62.

⁸⁸ RODARI, S. 62.

⁸⁹ HENNINGER; LÜBKE; KLUGE et al., S. 4.

⁹⁰ Vgl. SCHERIAU, S. 27.

Shaun Micallef's *Tales from a Tall Forest* kann von verschiedenen Altersgruppen aus verschiedenen Perspektiven rezipiert werden. Eine deutsche Übersetzung des Werkes lag im Jahre 2021 noch nicht vor, deswegen ist der englische Text im Deutschunterricht als Vorlage eines sprachlichen oder literarischen Vergleichs oder sogar als Ausgangstext englisch-deutscher Übersetzungen zu verwenden. Bei den literarischen Vergleichen ist die Analyse der Protagonisten und der Handlung der Adaption von Micallef unvermeidlich. Im vorliegenden Beitrag wird davon ausgegangen, dass das Werk des australischen Autors als eine Adaption einiger Grimm'scher Märchen mit den sprachlichen Mitteln der Intertextualität und der Parodie arbeitet und seinem Adressatenkreis durch diese Mittel ein solches Spiegelbild der Grimm'schen Märchen bietet, das in der Kinder- und Jugendliteratur des 21. Jahrhunderts auch als eine Satire der Gesellschaft funktioniert. Eine literaturwissenschaftliche Analyse dieser Mittel erweitert die Perspektive der Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur; durch sie können den Leser/innen komplexe Begriffe der Literaturwissenschaft nähergebracht werden, folglich kann ihnen die Miteinbeziehung von literarischen Begriffen in die Analyse dabei helfen, Märchenadaptionen besser zu begreifen. Nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene können die neuen Abenteuer der Protagonisten aus den Prätexten genießen, und dank der komisch-kritischen Darstellungsweise des Autors auch die klassischen, allgemeinen Werte der Märchen für sich selbst interpretieren, assimilieren und gegebenenfalls im eigenen Leben anwenden. Auf diese Weise bleibt die Popularität der Prätexte durch das Crosswriting erhalten.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

MICALLEF, Shaun: *Tales from a Tall Forest*. Melbourne/Sydney/Richmond: Hardie Grant Egmont 2017.

Sekundärliteratur

CORAM, Melanie: *Micallef's fairytales with comic bite*. In: *The West Australian*, 2017. Online verfügbar: <https://thewest.com.au/entertainment/books/micallefs-fairytales-with-comic-bite-ng-b88612643z>.

- FREY, Dieter: *Einführung: Über die Wichtigkeit von Werten im täglichen Miteinander*. In: FREY, Dieter (Hg.): *Psychologie der Werte*. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag 2016. S. 2–6.
- GANSEL, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen 1999.
- HENNINGER, Mirka; LÜBKE, Ricarda; KLUGE, Anja et al.: *Konzeptionelle Klärung zum Thema Werte*. In: FREY, Dieter (Hg.): *Psychologie der Werte*. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag 2016. S. 6–12.
- GRIMM, J.L.C.; GRIMM W.C. (Hgg.): *Grimm's Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth 1993.
- LANGE, Günter; MARQUARDT, Doris; PETZOLDT, Leander et. al. (Hgg.): *Textarten – didaktisch*. Eine Hilfe für den Literaturunterricht. 4. Auflage. Baltmannsweiler: Schneider 2004.
- O'SULLIVAN, Emer; RÖSLER, Dietmar (Hgg.): *Kinder- und Jugendliteratur im Fremdsprachenunterricht*. Tübingen: Stauffenburg 2013.
- PÖGE-ALDER, Kathrin: *Märchenforschung*. 3. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.
- RODARI, Gianni: *Grammatik der Phantasie*. 2. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun 2008.
- RÖLLEKE, Heinz (Hg.): *Grimms Märchen*. Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2020.
- SCHERIAU, Laura: *Kinderliteratur im Deutschunterricht*. Spracherwerb durch Märchen. Hamburg: Diplomica 2014.
- SPÖRL, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2006.
- UTHER, Hans-Jörg: *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm*. 2. Auflage. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013.
- VAN BERGEN, Catherine: *Tales From A Tall Forest by Shaun Micallef*. In: *A Comfy Chair*, 2017. Online verfügbar: <http://acomfychair.com/tales-from-a-tall-forest-by-shaun-mi>.

GESPRÄCHE

ANDRÁS F. BALOGH / BENJÁMIN VÉKÁS

(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár) / (Sathmar/Satu Mare/Szatmárnémeti)

NÄHE UND FERNE VERBINDEN

JOACHIM WITTSTOCK IM GESPRÄCH MIT ANDRÁS F. BALOGH
UND BENJÁMIN VÉKÁS

Benjamin Vékás: *Sie kommen aus einer mehrere Generationen umfassenden Schriftstellerfamilie. Was bedeutet dieses Erbe für Sie, wie stehen Sie dazu?*

Joachim Wittstock: Die Bezeichnung „Schriftstellerfamilie“ erweckt die Vorstellung einer gleichsam zunftmäßigen Ausrichtung, als wären Eheschließung und Kindererziehung lediglich den Zielen „Sprachgestaltung und schriftlicher Ausdruck“ untergeordnet gewesen. Das war jedoch nicht der Fall, seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde zwar von Vertretern der Familie (aus der väterlichen Linie) manches Schriftstück verfasst, doch gab es für die Vorfahren außerdem noch das Berufsleben und manche andere gesellschaftliche Bindung.

Neben seinen Verpflichtungen als Gymnasiallehrer und evangelisch-lutherischer Pfarrer widmete sich mein Urgoßvater Heinrich Wittstock der geschichtlichen Forschung und Volkskunde. Sein Sohn Oskar Wittstock, ebenfalls Lehrer und Pfarrer, eiferte ihm in denselben Zweigen des Schrifttums nach, legte aber auch reichlich Zeugnisse einer literarisch-seelsorgerlichen Schreibgattung vor. Erwin Wittstock wiederum, mein Vater, ein Jurist, Schulmann und Publizist, veröffentlichte literarische Prosa kleineren und größeren Umfangs: Novellen, Erzählungen und Romane.

Die Hinterlassenschaft dreier Generationen schreibender Vorfahren ist also recht vielgestaltig. Was die einzelnen Erbteile verbindet, ist wohl eine Neigung zum traditionellen Lebensstil, ein achtsamer Umgang mit den kulturellen und sittlichen Beständen der Vergangenheit, einhergehend mit einem eher vorsichtigen Einsatz für gesellschaftliche und zwischenmenschliche Neuerungen. Dieser Traditionalismus wirkt bis heute nach, und wenn er auch nicht mehr als verpflichtende Norm gilt, ist es doch sinnvoll, seine Vorstellungen zu kennen und verantwortungsvoll (nicht vorschnell und leichtfertig) zu beurteilen.

Balogh F. András: Lieber Herr Wittstock, was bedeutet für Sie die literarische und die persönliche Tradition? Ihre Schriftstellerfamilie bietet für Sie Chancen und auch Aufgaben. Man spürt irgendwie, dass Sie dieses Erbe zu verwalten haben.

J.W.: Wenn literarische Tradition einem vorgelebt wird, wenn sie sich einem nicht als Abstraktion, sondern als nachvollziehbare Biografie und Ausgestaltung schriftstellerischer Werke darbietet, wird man versuchen, sie zu ergründen, und wird lernen, sie zu schätzen. So ist es auch mir ergangen: Der schreibende Vater war mir vor Augen, mir wurde bewusst: Dichtung kann Lebenszweck sein, ein umfassendes existenzielles Anliegen. Auch gab es unter den Vorfahren Menschen der Feder, die sich dem literarischen, seelsorgerlichen oder wissenschaftlichen Schrifttum widmeten und der Publizistik zugewandt waren.

Zwar hat man als Lyzeaner und auch als Student die Anwendung, Überlieferungen aus älterer Zeit als altmodisch zu verwerfen. Man ist vom Vorsatz erfüllt, vor allem das literarische Schaffen der Gegenwart zu beachten, das höchst Aktuelle, aber man wird Einseitigkeiten dieser Art bald überwinden und zur Einsicht finden: Dichtung lebt zum nicht geringen Teil aus Beständen der Vergangenheit.

Daher ist Literaturgeschichte so wichtig. Nach sporadischen Ansätzen, nach Versuchen, mich mit ihren Themen und Normen bekannt zu machen und auch einiges in diesem Bereich zu veröffentlichen, bot sich mir, dem über Dreißigjährigen, die Möglichkeit, mehr System in diese Beschäftigung zu bringen, in einem dafür bestimmten Rahmen – ich wurde im literaturgeschichtlichen Sektor einer Forschungseinrichtung angestellt und war da viele Jahre hindurch tätig. Das prägte nach und nach auch die Perspektive: Selbst die neueste Dichtung nahm ich nicht nur als Tagesnovität wahr, sondern auch als historisch bedingte Schöpfung, und das bedeutete auch, sie aus einer gewissen Distanz zu beurteilen.

B.F.A.: Sie sind als Autor auch Sprecher einer Generation, die im Sozialismus hätte umgeformt werden sollen. Der Versuch scheiterte zwar, aber die Idee der Tradition ist hängengeblieben.

J.W.: Der überall in der Welt rege soziale Gedanke wurde Angehörigen meiner Generation in der marxistisch-leninistischen Prägung vermittelt, anfangs auch in der stalinistischen Interpretation. Was daran humanistische Auffassung war, ging nicht spurlos an uns vorbei; was in linksradikaler Agitation angepriesen wurde, lehnten viele zurecht ab, freilich kaum je öffentlich.

Auch der fortschrittliche Diskurs der vergangenen Ära berief sich auf Überlieferungen älterer Zeiten. Was er engherzig und einfalllos bekämpfte,

waren bürgerliche Ideologie und religiös-kirchliche Vorstellungen, zudem das als rückständig und überholt verurteilte Gesellschaftssystem der Monarchie.

Wer die Zeit der rumänischen Volksdemokratie und des sozialistischen Regimes bewusst erlebt hat, der konnte feststellen, dass ab Mitte des 20. Jahrhunderts mancher Wandel im Umgang mit der literarischen Tradition stattgefunden hat. Viel von dem, was aus proletkultistischen Impulsen offiziell zunächst diskreditiert wurde (zum Beispiel die Dichtung Lucian Blagas), kam in der rumänischen Literaturbetrachtung etwa ab 1965 wieder zur Geltung. Auch Repräsentatives aus dem rumäniendeutschen literarischen Erbe erfuhr durch Neuauflagen eine Belebung. Erinnert sei beispielsweise an Buchreihen des Bukarester Kriterion Verlags („Kriterion-Bücherei“, „Rumäniendeutsches Literaturerbe. Werke in Einzelbänden“) sowie an Veröffentlichungen des Klausenburger Dacia Verlags und des Temeswarer Facla Verlags.

B.F.A.: Die Literatur führt eine ästhetische Tradition weiter und möchte sich davon auch distanzieren. Welches ist Ihre Einstellung dazu?

J.W.: Unter dem Stichwort „Moderne“ gab es in Mittel- und Westeuropa seit mehr als anderthalb Jahrhunderten Bestrebungen zur Überwindung ästhetischer Traditionen. Bemerkenswerte Neuerungen, zum Teil längst der „Klassischen Moderne“ zugeordnet, machten von sich reden und wirken bis heute nach.

Literaturschaffende unserer Breiten hielten mit den als bahnbrechend empfundenen Autoren einigermaßen Schritt, wie beispielsweise die von Michael Markel herausgegebene Anthologie *„In Dornbüschen hat Zeit sich schwer verfangen“*. *Expressionismus in den deutschsprachigen Literaturen Rumäniens* (Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2015) zeigt oder aus Stefan Sienerths Studie *Modernistische Ansätze in der rumäniendeutschen Literatur der Zwischenkriegszeit* (1982) hervorgeht (auch in Band 2 seiner Sammlung von eigenen *Studien und Aufsätzen*, München: IKGS Verlag 2008, enthalten).

Manche Bestrebung der Erneuerer erwies sich als illusionär und musste zurückgenommen werden. Auch konnte man immer wieder den Ruf zur Mäßigung vernehmen: Modernität dürfe nicht in Inhaltsleere und Formlosigkeit enden.

Eine Erörterung in diesem Sinn durfte die kunstbeflissene Welt kürzlich zur Kenntnis nehmen. Der französische Philosoph Rémi Brague veröffentlichte 2014 ein Buch mit dem Titel *Moderat modern: Moderne Zeiten oder die Erfindung einer Täuschung*. (Eine rumänische Übersetzung von *Modérément moderne: Les Temps Modernes ou l'invention d'une supercherie*, Paris: Editions Flammarion, ist im Erscheinen begriffen, im Bukarester Verlag Spandugino, übersetzt von

Cornelia Dumitru. Ein Vorabdruck war in der Zeitschrift *România literară* zu lesen, 25. Februar 2022.)

B.V.: In der siebenbürgisch-deutschen Literatur der Gegenwart gibt es eine Vorliebe für die Behandlung der geschichtlichen Traumata. Denken Sie, dass diese Traumata ausreichend verarbeitet worden sind? Wie finden sie ihren Niederschlag in der rumäniendeutschen Literatur der Gegenwart?

J.W.: Für die sogenannte „Erlebnisgeneration“, also für jene, die den Ersten oder den Zweiten Weltkrieg, zudem Deportation, Entrechtung und Verfolgung selbst erlitten haben oder doch in irgendeiner Form davon betroffen waren, ist das Bedürfnis, davon Zeugnis abzulegen, nicht einer Laune entsprungen, einer mehr oder weniger plausiblen Option geschuldet, vielmehr verspürten die „Zeitzeugen“ oft eine geradezu zwanghafte Nötigung, sich damit auseinanderzusetzen. Wenn auch manches literarische Werk aus dem Kreis der Erlebnisgeneration als unfertig anmutet, trägt es doch meist den Stempel der Authentizität (und ist bisweilen vom Makel des Tendenziösen gezeichnet).

Durch das Hinscheiden der Erlebnisgeneration und auch durch den allmählichen Abgang jener, die noch eine direkte Verbindung zu ihr hatten, sinkt das schriftstellerische Potenzial der befugten Darsteller zeitgeschichtlicher Geschehnisse. Insoweit kann man wohl sagen, dass die Jahrzehnte um die Mitte des 20. Jahrhunderts ausreichend verarbeitet wurden – außer späten Nachträgen ist wohl kaum mehr Relevantes zu erwarten.

Ein traumatisches Erleben war für viele Auswanderer ihre Emigration, und dieses literarische Thema wird die davon betroffenen Autoren und ihr Publikum vermutlich noch eine längere Zeit beschäftigen.

B.V.: Sprechen wir über die Anfänge. Als Student agierten Sie im Leitungsausschuss des Klausenburger deutschen Kulturkreises. Wie hat sich diese Tätigkeit auf Sie ausgewirkt?

J.W.: In Klausenburg hatte ich siebzehnjähriger Grünschnabel auf allen Ebenen viel zu lernen: fachlich, gesellschaftlich, weltanschaulich. Es galt, die Konduite eines im siebenbürgischen Umfeld lebenden Menschen zu verbessern, der bei weitem nicht nur deutschen Gepflogenheiten, sondern vor allem rumänischen sowie ungarischen Anschauungen und Ausdrucksmöglichkeiten Rechnung zu tragen hatte. Mit Schrecken denke ich an vielerlei Fauxpas zurück, die ich mir geleistet habe und die sich nur damit einigermaßen entschuldigen lassen, dass ich vergleichsweise arglos war, zudem aufnahmewillig und im Grunde belehrbar.

Etwas ältere Jahrgänge als jene Altersstufe, die ich erreicht hatte, zudem sachkundige Lehrkräfte vertraten Einsichten in das Wesen der Literatur, zwanglos

geäußerte Erkenntnisse, die mich beeindruckten. Den souveränen Umgang mit Dichtung, auch den öffentlichen Auftritt in literarischen Belangen konnte ich an ihnen beobachten und dabei teilhaben an den Sagbarkeiten des poetischen Diskurses. Ich durfte aber auch zur Kenntnis nehmen, dass man bei der Erörterung von Literatur manches aus politischen Gründen besser verschwieg – die Zeit um 1960 war auf Gedeih und Verderb dem Sozialistischen Realismus verschrieben, auch zeigten einem die Verhaftungen in Schriftstellerkreisen auf drastische Weise an, dass Literatur Gefährdungen ausgesetzt war. Dergleichen lässt sich im Roman *Die uns angebotene Welt. Jahre in Klausenburg* (2007) nachlesen.

B.V.: Hatten Sie literarische Vorbilder, an denen Sie sich orientierten? Und damit verbunden die Frage: Gibt es Werke in der gesamtdeutschen beziehungsweise in der Weltliteratur, für die Sie eine Vorliebe haben?

J.W.: Für ein Nachschlagewerk, für ein Lexikon südostdeutscher Autoren, das in München erscheinen sollte, dann aber – wegen des allzu weitläufig abgesteckten Feldes – nicht zu Ende gebracht und veröffentlicht wurde, hatte ich 1995 auf Fragen bezüglich Leseerfahrungen, geistiger Anregungen und Vorbilder Daten geliefert, die auch gegenwärtig ihre Gültigkeit bewahrt haben. Damals gab ich folgende Auskunft:

In jungen Jahren beeindruckten mich viele Bücher und Autoren, besonders aber Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* durch ihre Konzentration auf das Wesentliche; Michel de Montaignes *Versuche* durch Anschaulichkeit und Beweiskraft der Argumentation; Johann Wolfgang von Goethes Werk durch die Fülle des Gedankens; Thomas Mann durch seine Schreibkunst und Erwin Wittstock durch zahllose Einblicke in die schriftstellerische Existenz.

Und ich fügte einst noch hinzu: Sollte diese Äußerung interessieren, dann bitte ich, sie unverändert zu belassen und nicht auf eine – vermutlich etwas bizarr wirkende – Namensliste zu verkürzen.

B.F.A.: Der Autor schaut auch auf das Publikum. Sie haben zumindest zwei, wenn nicht drei Publikumskreise, die Deutschen in Rumänien, die Siebenbürger in Deutschland, das rumänische Publikum im Heimatland Rumänien. Auch die ungarische Literatenwelt zeigt für Sie ein gewisses Interesse. Sehr vieles ist deckungsgleich in diesen Menschen, die unter unterschiedlichen Umständen leben, und letzten Endes sind sie unterschiedlich, jeweils von anderen Lebenserfahrungen geprägt. Welches ist Ihr Verhältnis zu Ihrem Publikum?

J.W.: Autoren meiner Beschaffenheit rechnen mit einer Leserschaft, die sich im Buchangebot ohne besondere Werbung orientieren kann, die auf

eventuelle stille Empfehlungen reagiert, selbst wenn diese nebenher und spät erfolgen. In allen von Ihnen genannten Publikumskreisen gab und gibt es diesen Lesertyp, freilich in nicht allzu großer Anzahl. Aus gelegentlich geäußerten Meinungen, aus fachmännischen Kommentaren, aus privaten Zuschriften konnte ich einiges davon erfahren, welche Eindrücke die Lektüre bei einzelnen Personen hinterlassen hat.

Aufs Ganze gesehen bleibt aber vieles im Verhältnis des Publikums zum Autor abstrakt, und das hat nicht nur den Nachteil des Ungewissen, sondern auch etwas Gutes: Distanzen diskreten Umgangs bleiben gewahrt.

B.F.A.: Das literarische Leben in deutscher Sprache ist in Rumänien zurückgegangen, es gibt weniger Verlage, Zeitschriften und literarische Ereignisse. Wie kommen Sie damit zurecht?

J.W.: Trotz der von Ihnen aufgezählten Reduktionen fehlt es nicht an Gelegenheiten, die Literatur deutscher Sprache in ihrer Entstehung zu fördern und Veröffentlichungen zu verbreiten. Buchvorstellungen finden in Tagungszentren, Bibliotheken oder Büchercafés statt, bei literaturwissenschaftlichen Veranstaltungen werden auch Autorenbegegnungen eingeplant, Lesungen gibt es im Rahmen von Sommerakademien und sonstigen Kulturprogrammen. Auch regen sich gelegentlich Initiativen, Schreibwettbewerbe abzuhalten oder Laien zu veranlassen, den dichterischen Schaffensvorgang selbst zu erproben.

B.F.A.: Wie können Sie Wissenschaft und Literatur miteinander verbinden? In der deutschen Literatur gibt es vergleichsweise wenige Literaturwissenschaftler, die sich auch als Schriftsteller betätigen, in der rumänischen dagegen viel mehr, weil das Verständnis von Literatur ein anderes ist.

J.W.: Die Beschäftigung mit älterer Literatur erschloss mir nach und nach die allgemein historischen und kulturgeschichtlichen Gegebenheiten Siebenbürgens und der benachbarten Ländereien. Allmählich lernte ich die Dimensionen, die Leistungen wie auch Begrenzungen der rumäniendeutschen Literatur besser einzuschätzen. Die anhaltende Lektüre südöstlichen Schrifttums belletristischer, politischer, gesellschaftlicher, geografischer oder volkskundlicher Thematik kam mir auch als Autor zugute, sie brachte stoffliche Anregung und ließ mich auf sprachliche Eigentümlichkeiten (mundartliche Ausdrücke, Entlehnungen aus dem rumänischen oder ungarischen Umfeld) und auf sonstige Spezifika achten (Habitus, folkloristische Überlieferung u. a.).

B.F.A.: Wie ist Ihre Meinung zu der Mehrsprachigkeit? Darf ich hier daran erinnern, dass die siebenbürgisch-deutsche Kultur die Mehrsprachigkeit immer gut

integriert hat, weil man die anderen Sprachen ganz einfach brauchte. Makabererweise ist die überhaupt erste Nennung einer Sprachschule in der deutschen Literatur in „unserem“ Kontext verortet: Michel Beheim berichtet im 15. Jahrhundert in einer langen Verserzählung über Fürst Dracula und erwähnt dabei die Zerstörung einer Sprachschule, in der Kinder von deutschen Händlern im Gebiet des heutigen Rumäniens Rumänisch lernten, damit sie fähig sind, in die Fußstapfen ihrer Väter zu treten. Dracula brauchte aber keine Spione und ließ die Schule in Brand stecken. Die Situation ist unrühmlich, zeigt jedoch, dass auf Mehrsprachigkeit bereits im Mittelalter Wert gelegt wurde.

J.W.: Zum Philologen, zum Linguisten herangezogen, habe ich außer konkret anwendbaren Sprachkenntnissen Einblick gewinnen können in sprachliche Systeme und ihre Vergleichbarkeit. Die Vorzüge der Mehrsprachigkeit wurden von meinen Mentoren oder sonst maßgeblichen Personen nie angezweifelt. Wenn ich selbst auch nicht glänzte im behenden Gebrauch zahlreicher Idiome, zumindest jener, die in der Heimatregion gesprochen werden, habe ich doch den schriftlichen, von Lexika und anderen Hilfsmitteln ermöglichten Zugang zu mir wenig geläufigen Sprachbeständen zu beschreiten versucht.

Anerkennung, ja Bewunderung hegte ich stets für polyglotte Begabungen, allein ich wusste auch: Sprachliche Diversität ist eines, Sprachkunst etwas anderes – die höheren Meistergrade kann man wohl nur in einer einzigen Sprache erlangen (Sonderfälle ausgenommen). Es ist dies gewöhnlich die Muttersprache oder eine andere Sprache, für die man sich frei entschieden hat oder die einem durch die Lebensumstände familiär wurde. Die Dichtung, das Sprachkunstwerk, führt daher mitunter in die Vereinzelung, ins Unübertragbare.

B.F.A.: Ein Schriftsteller ist immer im Wettlauf mit der Zeit. Die Welt ändert sich, und der Autor soll sich erneuern. Welches waren Schlüsselmomente Ihres Lebens, wo Sie sich erneuern konnten?

J.W.: Ein Ereignis, das die Lebensverhältnisse grundlegend verändert hat, war die politische Wende in Rumänien, 1989/90. Sie griff in die Biografie vieler ein, praktisch aller, die das damalige Geschehen bewusst erlebten. Mit ihren kürzer währenden oder länger anhaltenden Vorgängen der Umstellung, der Neuordnung erfasste sie auch mich und die Menschen meines Umgangs. Ein Vieles bot sich an, wo vorher ein einförmigerer, in höherem Maß reglementierter Lebensstil geherrscht hatte. Auch die Literatur änderte sich – die Öffnung der Grenzen erweiterte die geografischen und kulturellen Koordinaten der Dichtung, der Wegfall innerer (gedanklicher, seelischer) Begrenzungen löste Aufschwünge aus, half aber auch, Illusionen aus dem Weg zu räumen.

Apropos „sich erneuern“ ... sich neu definieren... sich fundamental ändern... die Zeichen der Zeit erkennen... nicht zu den Ewig-Gestrigen gehören... endlich im 21. Jahrhundert ankommen usw. Alles schön und gut und im Feuilleton oder in der Talkshow nicht ohne Effekt. Andererseits muss ein Autor sich selbst treu bleiben. Er kann, er sollte an Erfahrung zulegen, er ist auch dazu aufgefordert, sich mit zeitgemäßen Themen auseinanderzusetzen, aber er darf manche modischen Trends der Gegenwart als unpassend für sich und seine Überzeugungen ablehnen. Übergroße Wandlungsbereitschaft wird im Grunde nicht geschätzt, vielmehr zählen Verlässlichkeit, Beständigkeit, die Vorausschbarkeit von Reaktionen und Entschlüssen.

B.V.: Wie sehen Sie die Zukunft der Siebenbürger Sachsen und der siebenbürgisch-deutschen Literatur? Genügt es, auf den von Wilhelms Solms herausgegebenen Band Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur hinzuweisen und zu erklären: Es ist aus?

J.W.: Das Buch spiegelt eine im Herbst 1989 in Marburg/Lahn abgehaltene Tagung zu Fragen der rumäniendeutschen Literatur, das heißt eine kurz vor der hiesigen politischen Wende abgelaufene Veranstaltung, ist aber nach der Revolution erschienen. Die Unsicherheiten jener Zeit kommen darin reichlich zum Ausdruck, ihre richtigen Einschätzungen ebenso wie ihre Fehlurteile. Auch der linkisch gewählte, höchst unpassende Buchtitel ist letzten Endes den damaligen unübersichtlichen Verhältnissen geschuldet.

Wahr ist freilich auch, dass die rumäniendeutsche Literatur vor und nach der Wende beträchtliche Einbußen erlitten hat. Und dennoch ist, trotz des Abgangs manch guter Kräfte, hierzulande noch lange nicht das letzte deutsche Wort verklungen. Literarische Treffen finden statt, es erscheinen Bücher in deutscher Sprache, auch ist nach wie vor einheimisch-deutsche Presse im kulturellen Angebot. Durch die Öffnung der Grenzen sind zudem die Beziehungen zwischen den vor Ort verbliebenen und den ausgewanderten Autoren reger geworden.

Mich über Zukunftsperspektiven einer Ethnie wie der siebenbürgisch-sächsischen zu äußern, vermeide ich aus guten Gründen, weil vieles einfach unvorhersehbar ist. Ich gebe bloß zu bedenken: 1990 konnte man nicht damit rechnen, dass weiterhin ein deutschsprachiges Schulwesen und ein sächsisch-schwäbisches Kulturleben bestehen werde. Die Tatsachen haben uns jedoch eines Besseren belehrt.

B.V.: Die meisten Ihrer Arbeiten sind hierzulande erschienen. Wie hat das Publikum in Deutschland Ihre Werke aufgenommen?

J.W.: Ohne es im Einzelnen beurteilen zu können, nehme ich an, dass der größere Teil einer nicht allzu umfassenden Leserschaft sich aus Personen zusammensetzt, die – sei es durch ihre Herkunft, sei es durch berufliche oder sonstige Bindungen – über einen Sinn, eine gewisse Aufgeschlossenheit für den Südosten verfügen.

Im Beiprogramm von Tagungen zu rumänischen oder rumäniendeutschen Themen fanden Lesungen statt, an denen ich mich beteiligte, und der regionale Bezug derartiger Veranstaltungen umgrenzte gemeinhin den Kreis der Interessenten. Und doch gab es wohl stets auch völlig unbefangene Leute, mit Wissbegier ausgestattete Deutschland-Deutsche oder Ur-Österreicher, die bei solchen Gelegenheiten in die Lektürestunde hineinhörten oder mal ein Buch aus dem Karpatenland zur Hand nahmen.

B.F.A.: Eine merkwürdige Wende ist zu beobachten. Die rumänische, aber auch die ungarische Germanistik entdeckt die vor Ort entstandene deutsche Literatur als Teil der eigenen Kultur. Die deutsche Kultur wird sozusagen von den rumänischen, ungarischen etc. Kulturen verinnerlicht. Ähnliches ist auch sonst wo, in allen ostmitteleuropäischen Ländern zu beobachten, ich denke an die Slowakei, an Polen etc. Sie werden ein klein bisschen auch zu einem „rumänischen“ Autor – wenn ich etwas übertreiben darf. Was halten Sie davon?

J.W.: Der gemeinsame Lebensraum, gefügt aus Landschaft, Siedlung, aus Baulichkeiten aller Ränge und diverser Bestimmung, aus gesellschaftlichen sowie kulturellen und anderen Gegebenheiten, führte tatsächlich dazu, dass die an die Region gebundene Literatur Beachtung fand und findet, selbst wenn sie in anderen Sprachen als der Landessprache erschaffen wurde. Begünstigt wurde die Hinwendung der Germanistik zur rumäniendeutschen Literatur durch mehrere Umstände: Die Erblast des Zweiten Weltkriegs gilt größtenteils als verwunden; weiterhin sorgen die Nationalitätenpolitik des Staates wie auch die guten Beziehungen Rumäniens zu den deutschsprachigen Ländern für Ausgleich und ein günstiges kulturpolitisches Klima. Auch beliebte Motive der Europapolitik wie Plurikulturalität und Koexistenz spielen da eine gewisse Rolle. Kurz gesagt: Die Wahrnehmung der Anderen, ihre Akzeptanz hat sichtlich zugenommen.

B.F.A.: Sie sind, lieber Herr Wittstock, ein „poeta doctus“, Sie kennen die Literaturen der Region sehr gut und waren auch als Wissenschaftler tätig. Die Welt von heute möchte aber Bilder sehen, das Hintergrundwissen wird nicht mehr so sehr geschätzt. Wie leben Sie damit?

J.W.: Indem ich mich, in bescheidenem Maß, auch selbst an der Verbildlichung literarischer Kommunikation beteilige. Schautafeln mit dokumentarisch aufschlussreichen

Fotografien konnte ich bisweilen auf Leseveranstaltungen oder bei Vorträgen einsetzen, auch machte ich als Berater, als Textgestalter und Sprecher gelegentlich mit, wenn es darum ging, literaturgeschichtliche Zusammenhänge oder kalendarische Anlässe filmisch zu erfassen.

Wichtig war mir auch folgendes: die eigenen Prosaschilderungen so anschaulich darzubieten, dass die Leserschaft eine möglichst plastische Vorstellung von Personen und Schauplätzen des Geschehens erhält. Szenen, die bei der Lektüre vor dem geistigen Auge ablaufen, könnten daher mit nicht übermäßig großem Aufwand in Buchillustration umgesetzt werden. Obwohl die Erzähltexte nicht auf dramatische Spannung angelegt sind und Dialoge sparsam eingesetzt wurden, sind manche Episoden als Bühnengeschehen oder Filmsequenz denkbar.

B.V.: Sie sind ein vielseitiger Vertreter der siebenbürgischen Gegenwartsliteratur, der neben Romanen auch Erzählungen, Essays sowie literaturgeschichtliche Arbeiten geschrieben hat, um nur einige der von Ihnen gepflegten Gattungen zu nennen. Wie ordnen Sie sich in die literaturwissenschaftliche Tradition der gesamtdeutschen wie auch der rumäniendeutschen Literatur ein?

J.W.: Das Regelwerk von Zuständigkeiten enthebt mich eigentlich der Aufgabe, selbst meinen Platz im Schrifttum zu bestimmen, es fällt dies im Grunde in die Kompetenz anderer.

Dennoch versuche ich, rein subjektiv, diesen Standort festzulegen. Dabei kann ich wohl davon ausgehen, dass heutzutage jede Mittelstadt, geschweige denn Großstadt, jeder Landkreis, jede ausgedehntere Provinz über ihre Literaten verfügt. Sie sind zahlreicher als vor hundert Jahren, und ihre Anzahl nimmt zu, was die Übersicht erschwert. Rangordnungen festzulegen und ihnen eine gewisse Dauer zu verleihen, ist schier unmöglich, zu sehr ist das Panorama vom Wechsel bestimmt, von kleinen oder größeren Auffälligkeiten, von Tagesneuigkeiten und aktuellen Erörterungen, die aber bald an Bedeutung verlieren. In Zukunft wird das Nebeneinander des Ähnlichen, das Ineinander des Vergleichbaren und Angeglichenen zunehmen.

Irgendwo in dieser Wirrnis bin auch ich zugegen. Wo aber, wenn man ein wenig genauer sein will?

Als rumäniendeutscher Autor bin ich der heimischen Region verhaftet, räumlich, thematisch, sprachlich-stilistisch. Und bin doch nicht bloß auf das Umliegende eingestellt. Weil die Bezeichnung „Heimatschriftsteller“ nicht allen Ohren gut klingt, habe ich gelegentlich die Wortfügung „Heimweltautor“

verwendet. Darin verbinden sich Nähe und Ferne, das Heimische mit dem Überregionalen.

B.F.A.: Nach der Wende 1989/90 entstand eine merkwürdige Literaturerscheinung, und zwar die Literatur der Ausgereisten, der Migranten, der Gastarbeiter, der Sprachwechsler etc. Diese Literatur konfrontiert die Reminiszenzen und die Erinnerungen an die alte Heimat mit der Realität der Bundesrepublik Deutschland und ist dabei sehr erfolgreich, weil sie eine fiktionale Welt zwischen dem Herkunftsort und Lebensort aufbaut. Man hat sogar einen Namen dafür gefunden, das ist der „dritte Raum“ (Homi K. Bhabha). Schafft Ihnen dieser dritte Raum eine Konkurrenz?

J.W.: Das von Ihnen beschriebene Phänomen lässt sich besonders in Ländern beobachten, die durch Einwanderung einen nennenswerten Bevölkerungszuwachs verzeichnen, also in Magnet-Staaten wie den USA, Kanada, Australien, Deutschland, Österreich, der Schweiz u. a. In authentischen Demokratien werden den Zuzüglern alle Chancen gesellschaftlicher Teilhabe eingeräumt, um jegliche Diskriminierung zu vermeiden. Man ist erfreut, wenn Immigranten die Landessprache erlernen und sie gar auf der Ebene der Literatursprache beherrschen.

In Auswanderungsländern, wie Rumänien eines ist, beschäftigt man sich gelegentlich mit der ausländischen Diaspora. Das geschieht besonders dann, wenn die auswärts erfolgreichen Literaten und insgesamt Kunstschaffenden auch als Sendboten der eigenen Kultur auftreten oder wenn sie die Verbindung zum Ursprungsland wieder aufnehmen.

B.F.A.: Viele Ihrer Landsleute haben nach 1989/90 die Aussiedlung in die Bundesrepublik gewählt, von wenigen Ausnahmen abgesehen sind auch die Schriftsteller ausgewandert. Wollen Sie über die Gründe Ihres Bleibens sprechen?

J.W.: Die Öffnung der Grenzen verhieß Reisefreiheit, und tatsächlich konnten die „Hierbleiber“ in der Nach-Wende-Zeit ungehindert nach Deutschland, Österreich oder in andere Länder fahren und erträumte Reiseziele erreichen. Mobilität und heimatliche Existenzgrundlage waren dadurch nicht mehr Gegensätze, sondern ergänzten sich vorteilhaft, auch für meine Frau und mich. Wir ließen uns zudem nicht allzu sehr vom äußeren Rumoren und von inneren Anfechtungen irritieren. Das heißt: Der bei vielen lang angestaute Wunsch zu emigrieren, brach sich mit ungewöhnlicher, in mancher Hinsicht irrationaler Wucht Bahn, auch wurde auf den Einzelnen von Familien und Freunden Druck ausgeübt, endlich die Chance zu ergreifen und anderswo, in freier Welt, ein neues Leben zu beginnen. Dieser Dynamik waren wir nicht unmittelbar ausgesetzt,

guten Gewissens und ohne peinigende Reue konnten wir in der gewohnten Umgebung verbleiben. Hinzu kam, dass wir nicht vom jugendlichen Streben zu neuen Horizonten erfasst wurden, da die „erste Jugend“ hinter uns lag (den revolutionären Umbruch in Rumänien erlebte ich als Fünfundzwanzigjähriger).

B.F.A.: Jede literarische Region verfügt über Besonderheiten. Man spricht sogar über eine Berliner Literatur, wobei Berlin jetzt doch die Hauptstadt der deutschen Literatur wurde. Welche Merkmale, Topoi und Erscheinungen könnten Sie als besonders typisch siebenbürgisch-sächsisch in Bezug zu Deutschland nennen? Gibt es auch eine Binnendifferenzierung, welches ist der Unterschied zur deutschen Literatur aus dem Banat? Ich denke jetzt an das 20. Jahrhundert, denn die historische Tradition, die bis zum Mittelalter zurückreicht, ist einleuchtend anders.

J.W.: Vor hundert Jahren war es einfacher, regionale Spezifika oder ethnische Kennzeichnungen zu benennen, da sie damals noch ausgeprägter waren. Man achtete auf Differenzierungen und stellte das Eigenwüchsige in Tracht, Mundart, Gepflogenheit gerne zur Schau.

Nivellierungstendenzen haben sich seither kräftig ausgewirkt. Lebensart, Einstellung zum Dasein, Kommunikation und poetischer Ausdruck wurden durch die Existenzbedingungen neuerer Zeiten auf weite Strecken hin vereinheitlicht. Besonderheiten erscheinen in abgeschwächter Form: Traditionen werden im Ausmaß des Gefälligen, des Dekorativen, des gemüthhaft Festlichen, des niemand Störenden gepflegt. Das Verbindende zählt, weit über Stammesgrenzen und sonstige Trennlinien hinaus.

Auch in der Literatur kamen angleichende Tendenzen zum Zug. Wodurch sich das literarische Schaffen einzelner Landschaften voneinander unterscheidet, sind gegebenenfalls Themen, die an Örtlichkeiten oder Regionen gebunden sind, bisweilen scheinen mundartliche oder umgangssprachliche Formulierungen auf. Mag sein, dass sich gewisse Abweichungen zwischen Stadt und Land feststellen lassen, auch kann man bei genauerer Prüfung wohl ermitteln, dass das Erbe, das Gepäck an Überlieferung, spezifisch ist im jeweils anvisierten literarischen Milieu. Doch allzuviel Variation wird man nicht ausmachen können, die gegenwärtig weltweit agierenden kulturellen Angebote und Optionen dominieren die Wahrnehmung in Ost und West.

B.F.A.: Wie schätzen Sie das Verhältnis zwischen der rumänienungarischen und rumäniendeutschen Literatur ein? In den zwanziger Jahren kam es zu einer Annäherung des „Klingsor“-Kreises und der „Erdélyi-Helikon“-Autoren, wo auch ihr Vater, Erwin Wittstock, mitgemacht hat. Er hat an gemeinsamen Dichterlesungen in

Klausenburg, Straßburg am Mieresch und Kronstadt teilgenommen. Sie selber schreiben über ungarische Autoren in Ihrem Schlüsselroman Die uns angebotene Welt. Doch die zwei Literaturen sind jeweils anders, und die sprachlichen Barrieren sind mittlerweile auch wieder da.

J.W.: Zugänge zum ungarischen Schrifttum erschließen sich unsereinem mit Hilfe von Literaturkennern und Übersetzern. Um beispielsweise über die von Ihnen erwähnten Beziehungen zwischen den Autoren der Zeitschriften *Erdélyi Helikon* und *Klingsor* Kenntnis zu erlangen, ist ein Buch von Ritoók János hilfreich, *Kettős tükör* ([*Doppelspiegel*]1979). Ritoók, ein Redakteur der in Klausenburg erscheinenden Zeitschrift *Korunk* [*Unsere Epoche*], war auch sonst (als Übersetzer) um die Vermittlung zwischen ungarischem und rumäniendeutschem Geistesleben bemüht. Das lässt sich auch über den Chefredakteur dieser Zeitschrift sagen, über Ihren Großvater Balogh Edgár. Für Information sorgten desgleichen rumänisch erschienene Bücher des Kriterion Verlags wie *Philobiblon transilvan* (1977) von Jakó Zsigmond oder *Scritori maghiari din România, 1920-1980* (1981) von Nicolae Balotă. Wer das Magyarische nicht ausreichend beherrschte, konnte auch nach einer umfassenden Veröffentlichung wie *Naționalitatea maghiară din România* (1981) greifen. Die Liste von Auswahlbänden dieser Art ließe sich fortsetzen.

Auch das Repertoire von Büchern mit übersetzten Romanschilderungen, Erzählungen, Essays und Gedichten der ungarischen Literatur Rumäniens weist zahlreiche Werke auf. Durch sie wurde mir einiges von diesem Schrifttum zugänglich, durch Veröffentlichungen etwa von Méliusz József, Kovács György, Sütő András, Kányádi Sándor, Bodor Pál und Bodor Ádám, Szemlér Ferenc und Lendvai Éva u. a.

B.F.A.: Literaten schätzen die Gruppenbildung, gemeinsam kann man Erfolge besser erzielen. Gehören Sie zu irgendeiner Gruppe? In denke daran, dass auch Sie von der Welle der Erinnerungen mitgerissen worden sind, wie viele andere, Hans Bergel oder Eginald Schlattner zum Beispiel, und nach der Wende über ihre Jugendzeit geschrieben haben.

J.W.: Die Formation, an deren Programmen ich gerne teilnahm, war der locker gefügte Literaturzirkel, eine Jung und Alt offenstehende Lese- und Diskussionsrunde. Von Literaturkreisen konnten Anregungen ausgehen, sie bekräftigten das Gelesene oder stellten es – meist vorsichtig, in höflichen Wendungen – in Frage. Wer Ohren hatte, vernahm die kritischen Signale. Lobhudeleien waren eigentlich selten zu hören, die Aufmerksamkeit galt zurecht vor allem der Sache – der literarischen Gestaltung – und weniger dem Gestalter als Person.

Gute Phasen verzeichneten Literaturkreise in Hermannstadt, Kronstadt, Bukarest und Temeswar, wie ich aus eigener Erfahrung weiß. Eher im Stil von Volksuniversität-Veranstaltungen verliefen Lesungen und Autorenbegegnungen in Klausenburg, Mediasch, Schässburg, Zeiden und, nicht zu vergessen, in Reschitza. Landesweit gesehen, sind gegenwärtig wohl dort, im Zentrum des Banater Berglands, die Bestrebungen am deutlichsten zu erkennen, Veranstaltungen mit Volksuniversitäts-Charakter durchzuführen.

B.F.A./B.V.: Lieber Herr Wittstock, vielen Dank für das anregende Gespräch!

Hermannstadt, im September 2022

LAURA LAZA

(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

WIE LERNT MAN DAS LÜGEN? GESPRÄCH MIT DER AUTORIN ILINCA FLORIAN

Am 27. Mai 2022 fand eine von der Österreich-Bibliothek Klausenburg in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Kulturforum Bukarest organisierte Online-Lesung mit Ilinca Florian aus ihrem literarischen Debüt, dem Roman *Als wir das Lügen lernten* (Karl Rauch Verlag, 2018), statt. Damit setzte die Österreich-Bibliothek die Reihe von Lesungen mit österreichischen Autor/innen zur Rumänien-Thematik fort.

Ilinca Florian wurde 1983 in Bukarest, Rumänien, geboren und wuchs in Österreich auf. Sie studierte Schauspiel, bevor sie 2007 nach Berlin zog. Hier spielte sie am GRIPS Theater und nahm ihr zweites Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie auf, das sie mit einem Diplom zur Drehbuchautorin abschloss. 2011 gewann sie mit *Wolken Wollen* den Preis für das beste Drehbuch auf dem Internationalen Studentenfestival *sehsüchte*. In den letzten Jahren hat Florian als Trainee Storylinerin bei der *UFA Serial Drama* und als Castingassistentin für *Komplizen Film* gearbeitet und als Regisseurin mehrere Kurzfilme und einen dokumentarischen Langfilm realisiert. Die Tragikomödie *Blind & Hässlich*, die sie mit dem Regisseur Tom Lass produzierte, feierte 2017 auf dem Filmfest München ihre Premiere und erhielt zahlreiche Preise. Ihr zweiter Roman, *Das zarte Bellen langer Nächte*, ist im Frühjahr 2020 erschienen, ihr dritter Roman, *Bleib, solange du willst*, im August 2022, beide ebenfalls im Karl Rauch Verlag.

Zum Inhalt von *Als wir das Lügen lernten*: Bukarest, Ende der achtziger Jahre. Der unbeschwerte Sommer, den die Familie am Schwarzen Meer verbracht hat, ist vorbei. Mit dem Herbst und der Rückkehr in die Großstadt ziehen auch die Sorgen des sozialistischen Alltags wieder ein. Die junge Erzählerin berichtet von der Welt der Erwachsenen, den feinen Rissen, die sie durchziehen, und der

Frage, die über allem schwebt: Gehen oder bleiben? Sollen wir die Heimat verlassen und in eine Fremde reisen, die ein freies und unbeschwertes Leben verspricht? Die Mutter droht am nahenden Exil zu zerbrechen, und keiner ahnt, warum. Allein das Mädchen, die eigene Tochter, sieht mehr, bemerkt die kurzen, aber ungehaltenen Berührungen einerseits und warmen Blicke andererseits, und wird zum stillen Zeugen einer Liebschaft zwischen ihrer Mutter und einem anderen Mann.

Laura Laza: Wir beginnen unsere Diskussion mit einer ersten Frage zum Roman: Warum 2018 ein autobiografischer Roman zur Auswanderung aus dem Rumänien der 1980er Jahre? Sie waren sehr jung bei der Auswanderung, und trotzdem haben Sie diesen Blick zurück gewagt. Wie würden Sie den Roman einordnen? Können wir den Roman als Familienroman verstehen oder eher als Gesellschaftsroman?

Ilinca Florian: Ich habe das nicht bewusst geplant, rückblickend meine Kindheit zu beschreiben, geschweige denn aufzuarbeiten. Man arbeitet durch das Schreiben immer etwas auf, aber es geschieht eher unbewusst. Ich habe mich nicht hingesetzt und habe gedacht: Ich muss jetzt etwas über meine Kindheit schreiben. Um ehrlich zu sein, es gibt eine Art Anekdote, wie das entstanden ist. Ich habe vor diesem Roman vorwiegend Drehbücher geschrieben, und weil es im Schriftsteller-Business üblich ist, einen Agenten zu haben, habe ich mit einer Agentin gesprochen, die ein paar Kurzgeschichten von mir gelesen hatte. Als ich dabei war, meine Biografie zu erzählen, hat sie bemerkt, dass ich sehr lange bei meiner Kindheit hängen geblieben bin, obwohl ich eigentlich über das sechste Lebensjahr hinaus erzählen wollte. Die Kindheit prägt natürlich einen Menschen, und ich war so sprudelnd dabei, über Rumänien und über meine Verwandtschaft zu erzählen, habe vom Schwarzen Meer geschwärmt, und da hat sie mich unterbrochen und gemeint, *das* sei spannend. Sie hat mich dann ermutigt, genau darüber, über meine Kindheit zu schreiben. Ich bin nach Hause gegangen und habe das erste Kapitel geschrieben.

L.L.: Eine sehr schöne Hintergrundgeschichte. So ist also dieser Roman entstanden. Mich würde interessieren, was Sie zu dem Titel sagen können. Warum müssen die Figuren lernen zu lügen?

I.F.: Sie sind natürlich nicht die erste, die das fragt. Ich bin eine Freundin des Unbewussten. Ich finde den Titel sehr gut, aber auch das habe ich nicht bewusst geplant. Wenn ein Werk fertig ist, oder manchmal auch währenddessen,

brainstormt man natürlich nach Titeln. In diesem Fall kann ich es nicht genau sagen, vielleicht war ich mit dem Roman fortgeschritten, ich weiß nicht genau, wann es *der* Titel geworden ist, aber ich weiß, dass er zu mir kam. Ich persönlich entscheide bei den Titeln auch ein bisschen nach dem Klang und gar nicht so rational. Als erstes habe ich also überprüft, ob er gut klingt und fließt, aber rückwirkend finde ich auch, dass er zu der Thematik sehr gut passt. In vielen Familien wird gelogen, Sie haben ja den Plot schon angedeutet, es geht ums Lügen. Ob man moralisieren möchte oder nicht, es gibt Notlügen, Lügen gehören allgemein zum Alltag, aber vor allem zum Familienalltag: Was macht man mit sich aus, was gibt man vor den anderen preis? Man kann natürlich fragen: Wo fängt das Lügen an? Ich finde das hat sehr viel mit allen Familiengeschichten dieser Welt zu tun, und parallel dazu thematisiert es die gesellschaftliche und politische Ebene dieses damals vorherrschenden Systems. Die sozialistische Zeit war ja eine sehr von Lügen durchwanderte Zeit. Ich möchte gar nicht im Einzelnen darauf eingehen, das ist ja allen bekannt. Man kennt in Deutschland die Geschichte der DDR. Die Nachbarn haben sich bespitzelt usw.

L.L.: Sie haben also beide Ebenen zusammengebracht. Das Lügen passt sowohl zum Familienleben als auch zum gesellschaftlichen. Vor allem ist das für die kommunistische Zeitspanne in Rumänien gültig. Ich finde das sehr spannend.

I.F.: Was mir jetzt spontan noch einfällt: Lügen kann man natürlich auch auf die Kindheitsebene beziehen, denn entwicklungspsychologisch gesehen muss ein Kind erst von Erwachsenen lernen, was Lügen ist.

L.L.: Zum ersten Kapitel des Romans eine Frage. Es gibt am Anfang eine Schwimmszene mit der Mutter, und diese mutet an, eine Bedrohung schwimme in den Gewässern mit, vielleicht auch wegen des Schiffswracks, das beschrieben wird, vielleicht ist das der Kinderperspektive, aus der erzählt wird, zuzuschreiben oder steckt eine andere Motivation dahinter?

I.F.: Diese Passage ist autobiographisch. Meine Mutter ist bis heute – sie ist jetzt 70 – eine leidenschaftliche Schwimmerin, und es war damals genau so, sie ist immer so zum Schiffswrack geschwommen. Für ein Kinderherz war es ziemlich extrem zuzuschauen, ich glaube für meinen Vater auch. Sie liebt Schwimmen mehr als alles andere, und du denkst manchmal... kommt sie noch zurück? Ich habe mich beim Schreiben an die Angst um sie erinnert, gerade wie ich dieses Schiffswrack beschrieben habe, mit diesen Algen, aus der Perspektive

des Kindes. Als Kind fand ich das sehr gruselig, ich vermute, diese Stimmung ist daraus entstanden.

L.L.: Auf der anderen Seite konturiert die nächste Szene auch ein heiles Familienbild – die große Familie sitzt fröhlich bei Tisch: Onkel, Tante, Cousin, Bruder, Vater, Mutter, alle sind dabei. Der Schein trügt aber, denn im Verborgenen spielt sich etwas ab, was nur die junge Ich-Erzählerin bemerkt hat. Was ist das? Welche Rolle spielt dieser Aspekt in der Ökonomie des Romans?

I.F.: Sie findet heraus, dass die Mutter eine Affäre hat. Dieser Aspekt des Lügens spielt da mit rein. Es ist also ein Kontrast zur heilen Welt. Alle tun so, als sei das eine heile Welt – kennt der eine oder andere auch aus dem eigenen Leben. Man versucht, einen gewissen Schein zu wahren, es gibt viele unterschwellige Konflikte in einer Familie, die man nicht ausspricht, vor allem beim Abend- oder Mittagessen. Es stellt sich natürlich immer die Frage: Wo fängt Lügen an? Ist es wirklich bewusstes Lügen? Oder es ist einfach, man legt nicht alles offen?

L.L.: Stichwort Szene – mir schien der Roman eine Zusammenfügung mehrerer Szenen zu sein. Das szenenartige Erzählen macht die Handlung auch so lebendig und unmittelbar. Welche Rolle hat dabei ihre Ausbildung zur Drehbuchautorin gespielt? Haben Sie den Roman auch mit dem Hintergedanken geschrieben, ein Drehbuch daraus zu machen?

I.F.: Das Szenische ist tatsächlich prägend. Ich glaube, meine Ausbildung hat eine wichtige Rolle gespielt, aber auch das war mir beim Schreiben nicht bewusst. Es war knapp nach dem Absolvieren der Ausbildung, als ich den Roman schrieb. Während der Ausbildung an der Filmhochschule schreibt man natürlich sehr viel, man kriegt viel Theorie mit, Dramaturgie usw., Drehbuchdramaturgie, ich schaue natürlich auch sehr viele Filme. Mein Schreiben am Roman wurde vermutlich davon beeinflusst. Sie sind auch nicht die Einzige, die mich darauf anspricht, dass es was Filmisches hat. Diese Szene ist aber tatsächlich sehr bildhaft, und das ist miteingeflossen.

L.L.: Ja, man sieht es förmlich, man ist mitten im Geschehen. Ich hatte richtig Angst um die Mutter, als ich das gelesen habe. Es ist unmittelbar, es ist sehr lebendig.

I.F.: Solche Rückmeldungen schmeicheln mir immer. Ich komme zurzeit leider nicht so viel zum Schreiben, da ich eine neue Ausbildung zur Therapeutin mache. Ich war ein bisschen im Film-Business, und man muss da immer dranbleiben, es kann also auch wiederkommen. Ich würde den Roman natürlich gerne verfilmen lassen, aber die Wege dahin sind auch verschlungen, und ich

würde, wenn ich Zeit hätte, gerne ein Drehbuch daraus machen. Durch manche Freunde gab es da auch Anstöße.

L.L.: Es gibt einen Moment im Roman als die Familie erfährt, dass sie auswandern kann, weil der Vater durch das Gewinnen eines Wettbewerbs Devisen bekommt. Wir sehen, der Vater ist sehr glücklich, die Mutter reagiert aber genau umgekehrt, sie beginnt zu weinen. Welche Rolle spielte in diesem autobiographischen Roman die eigene Erinnerung, und welche Rolle spielten die Erzählungen der Familienmitglieder? Haben Sie Recherchen im eigenen Familienkreis unternommen? Haben Sie sich vielleicht auch mit weiteren Menschen mit Migrationshintergrund ausgetauscht? Wie viel ist Eigenerfahrung und wie viel Fremderfahrung in diesem Roman?

I.F.: Es gab überhaupt keine Recherche im klassischen Sinne, ich habe auch niemanden gefragt. Es waren schon meine Erinnerungen, trotzdem ist nicht alles autobiographisch. Ich habe auch nicht meine Familie gefragt. Ich habe mich hingesezt und mich erinnert: Wie war das damals für mich, und wie habe ich das gesehen? Und dann habe ich natürlich auch bewusst verfremdet. Ich habe zwar einen Onkel, aber ich habe bewusst Figuren verfremdet. Was den Plot betrifft, würde ich gerne klarstellen: Meine Mutter hatte nie eine Affäre mit meinem Onkel, das ist schlichtweg erfunden, um auch einen Drive in die Geschichte zu bringen. Und auch weil sie nach der Traurigkeit der Mutter gefragt haben, ich glaube in der Realität war sie gar nicht so traurig. Mein Vater war eher skeptisch, ob das alles klappt, und sie war mehr so let's go for it. Ich habe also sehr vieles verfremdet, aber es ist auf der anderen Seite auch sehr vieles autobiographisch, wenn man an die Tischszenen denkt oder an die Käsetheke auf dem Markt. Das habe ich genau so gesehen. Meine Verwandtschaft ist auch zum Teil autobiographisch.

L.L.: Stichwort Auswanderung. Wurden Sie bei Lesungen in Deutschland oder Österreich oft zum Hintergrund des Romans befragt? Oder kannte man die Geschichte der Ausgewanderten zu Ceaușescus Zeiten?

I.F.: Ich bin nicht so oft gefragt worden, wie das damals war. Ceaușescu war natürlich bei der einen oder anderen Lesung schon Thema, man hat ein bisschen was Historisches dazu gesagt, aber ich bin nicht gefragt worden: Wie war es persönlich für dich auszuwandern? Ich habe es nicht begrüßt, wenn ich bei Lesungen so nach dem Motto *rumänische Autorin* angekündigt wurde, weil ich Migrationshintergrund hatte. Ich war bei einer Lesung zum Thema *Literatur aus dem Osten* mit einer polnischen oder ukrainischen Autorin, ich kann mich nicht genau erinnern, und da wurde ich so begrüßt. Ich finde das nicht ok. Es ist

vollkommen richtig, dass ich aus dem Osten stamme, und ich bin auch ein großer Fan von Rumänien und froh aus Rumänien zu stammen, ich finde das ein wunderschönes Land, wenn es auch seine Probleme hat aufgrund historischer Ereignisse. Fakt ist aber auch, dass ich mit sechs ausgewandert bin. Auf der anderen Seite fühle ich mich auch nicht als Österreicherin oder Deutsche, ich fühle mich im Grunde als Europäerin. Es war also ein gewisses Labeling.

L.L.: Ich finde sehr schön, dass Sie sich als Europäerin definieren, viele junge Menschen bezeichnen sich heutzutage als Europäer, und das definiert Europa ja im Grunde, das macht Europa aus, Sie sind ja in Rumänien geboren, in Österreich aufgewachsen, leben in Berlin und sitzen heute während dieses Interviews in Amsterdam. Das ist eigentlich Europa. Wenn wir zum Roman zurückfinden, da gibt es des Weiteren eine Szene, in der wieder die Mutter und der Onkel die Hauptfiguren sind. Die Ich-Erzählerin bleibt dabei Beobachterin im Hintergrund. Die beiden Erwachsenen verabschieden sich mit einem Tanz zu Bob Dylans Musik vor der Abfahrt zum Flughafen. Bei diesem Tanz schwingt viel Ungesagtes mit. Hier und auch an anderer Stelle ist die Erzählstimme des Kindes zentral. Wie bedeutend ist bei dieser Szene die Kinderperspektive? Hätte auch ein Erwachsener diese Geschichte erzählen können?

I.F.: Für mich war die Kinderperspektive von elementarer Bedeutung, es wäre vielleicht ein tolles Buch geworden, aber ein vollkommen anderes, hätte ich aus der Perspektive eines Erwachsenen erzählt. Und diese Erzählstimme des Kindes ist für mich der unique selling point, das Markante an dem Roman. Zur Sprache konkret, ich persönlich finde, manches ist gelungen. Manches ist auch kritisiert worden, mir wurde zum Beispiel gesagt, dass die Stimme an manchen Stellen zwar zu einem Kind gehört, aber nicht die Stimme eines sechsjährigen Kindes, sondern mehr eines zehnjährigen Kindes zu sein scheint. Dessen bin ich mir zwar vollkommen bewusst, aber das ist alles der unbedarften, naiven Perspektive zuzuschreiben. Jemand beschrieb das Buch einmal auch als impressionistisch, was den Stil anbelangt. Es ist eben das Einmalige an diesem Buch, sonst wäre das irgendwie banal, oder es wäre zumindest ein anderes Werk. Es gibt Stellen, die ganz konkret die Kindersprache nachahmen: „Seine Wangen werden rot“, oder „Seine Augen werden groß“ – so würde ein Erwachsener nicht erzählen. Es gibt auch Stellen im Text, die manierter sind, die Sprache ist erwachsen. Mich würde die Meinung der Germanist/innen dazu interessieren. Ich habe für mich beschlossen: Gut, der Roman ist entstanden, wie er entstanden ist. Eine erwachsene Frau mit einem gewissen Intellekt, mit einer kognitiven

Entwicklung setzt sich hin und begibt sich auch emotional in diese Kinderwelt hinein. Das ist eben dabei entstanden. Manche Passagen sind natürlich keine Kindersprache, es ist für mein Verständnis auch kein Kinderbuch, also ich finde Kinderbücher toll, verstehen Sie mich nicht falsch, aber das ist keins.

L.L.: Es ist sicherlich eine Herausforderung, als Erwachsener aus der Perspektive eines Kindes zu erzählen. Wir hatten dieses Gespräch auch bezüglich des Romans von Thomas Perle wir gingen, weil alle gingen. Im Roman passiert fast das Gleiche. Es geht diesmal um einen Jungen, der mit der Familie auswandert, und der Roman erzählt aus der Kinderperspektive die Auswanderung. Es ist sicherlich schwierig, Kindersprache von Erwachsenensprache zu trennen, Gedanken oder Gedankengänge zu hinterfragen. Aber ein Roman muss erzähltechnisch nicht perfekt sein, um ein guter Roman zu sein, und ich finde Ihren Roman gelungen.

I.F.: Als Künstlerin ist man manches Mal auch selbstkritisch, aber ich bin insgesamt vollkommen zufrieden mit dem Buch. Ich glaube, ich habe mich im Nachhinein gefragt, ob das stringent genug war.

L.L.: Der Aspekt Fiktionalisierung ist bei autobiographischen Werken immer schwer den Betroffenen zu vermitteln, sprich Personen aus dem realen Leben, die als Inspirationsquelle für die Figuren im Roman dienen. War das bei Ihnen auch so? Gab es Momente, wo Sie sich gegenüber der Familie wegen des literarischen Schreibens haben rechtfertigen müssen? Oder gab es dieses Verständnis für das Literarische?

I.F.: Meine Familie war diesbezüglich relativ entspannt. Es gab dieses Verständnis. Ich weiß nicht, ob Sie mit Familie den kleinen Teil meinen oder die erweiterte Familie, aber alle kennen den Roman. Es gab jedenfalls keine Beschwerden. Vielleicht hat nicht jede oder jeder etwas an mich herangetragen, aber keiner war jetzt groß enttäuscht oder hat sich denunziert gefühlt oder so. Ich kenne aber die Charaktere und denke, dass es für manche schon angenehmer und für manche weniger angenehm gewesen sein mag, das zu lesen. Insgesamt aber fanden die meisten es schön und haben sich gefreut, dass ich eine Geschichte aufgeschrieben habe, die Teil ihrer eigenen Lebensgeschichte ist. Ob sie das Ganze rückwirkend auch so erzählen würden, ist eine andere Frage. Es wäre sicherlich spannend zu erfahren, wie deren Erinnerungen an diese Zeit sind.

L.L.: Abschließend möchte ich in Anlehnung an Thomas Kloibers Anmerkung fragen, ob Austriazismen ein Thema bei der Überarbeitung des Romans waren? Kam vom deutschen Verlag die Aufforderung, Stellen zu ändern usw.? Das kennen wir z.B. von Anna Weidenholzer.

I.F.: Ich kann mich nicht genau erinnern. Thema war das schon manchmal. Auch bei anderen Romanen. Zum Beispiel wenn man an die Wörter *schauen, sehen* und *gucken* denkt. Aber ich kann mich nicht genau erinnern.

L.L.: Ich bedanke mich ganz herzlich für das Gespräch und wünsche Ihnen viel Erfolg mit Ihrem neuen Roman.

I.F.: Ich bedanke mich auch.

RÉKA JAKABHÁZI

(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

DAZWISCHENSEIN

GESPRÄCH MIT DEM AUTOR UND DRAMATIKER THOMAS PERLE

Im Rahmen des Literaturfestivals *Discuția secretă (Das geheime Gespräch)*, das zwischen dem 24. und 27. November 2022 in Klausenburg stattfand, organisierte die Gruppe für Kulturmanagement und Mediation GMMC in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Kulturforum östliches Europa sowie dem Department für Interethnische Beziehungen im Generalsekretariat der Regierung Rumäniens eine Podiumsdiskussion mit dem Titel *Am Anfang war das Wort*, die sich der Bedeutung der rumäniendeutschen Literatur, ihrer Wirkung und Rezeption widmete. Beteiligte Schriftstellerinnen und Schriftsteller waren vier deutschstämmige Autor/innen aus Rumänien, die durch ihre Schriftstellertätigkeit in deutscher bzw. rumänischer Sprache als Vermittler zwischen Ländern, Sprachen und Kulturen eine wichtige Rolle in der Gegenwartsliteratur spielen: Johann Lippert, Thomas Perle, Elise Wilk und Krista Szöcs.

Nach dem Rundtischgespräch kam es zu einem weniger ‚geheimen Gespräch‘ mit Thomas Perle, das im Folgenden wiedergegeben wird. Zunächst aber einige wichtige Informationen zum Autor: Der 1987 in Oberwischau/Vișeu de Sus, Rumänien geborene Autor und Dramatiker Thomas Perle emigrierte 1991 mit seiner Familie nach Deutschland, wo er in Nürnberg dreisprachig aufwuchs. Nach einem Volontariat am Staatstheater Nürnberg im Bereich Regie, Dramaturgie und Theaterpädagogik studierte er Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, war bereits während des Studiums in der Dramaturgie am Volkstheater Wien tätig und wurde kurz darauf als Regieassistent am Schauspielhaus Wien angestellt. Für seine Werke wurde er mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet, so mit dem exil-Literaturpreis (2013), dem ersten Preis bei dem 28. Literaturpreis der Nürnberger Kulturläden (2016) oder dem Retzhofer Dramapreis (2019). Seine Theaterstücke werden in

mehreren Ländern gespielt und aufgeführt: *karpatenflecken* wurde im Dezember 2021 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt, und am Nationaltheater Radu Stanca Hermannstadt/Sibiu fand im Januar 2022 die Uraufführung seines Stückes *ein jedermann. domnul iedeman* statt. Thomas Perle hat sich jedoch nicht nur als Dramatiker, sondern ebenso als Prosaautor einen Namen gemacht: 2018 erschien sein Prosaband *wir gingen, weil alle gingen*. 2023 ist er Temeswarer Stadtschreiber und wird fünf Monate in Temeswar/Timișoara/Temesvár residieren.

Réka Jakabházi: Du bist mit drei Jahren nach Deutschland ausgewandert, oder besser gesagt, von der Familie mitgenommen worden. Und obwohl Du schon in Deutschland aufgewachsen bist, sozialisiert wurdest, zur Schule gegangen bist, hat Dich der Gedanke an Rumänien, an die alte Heimat der Familie stets beschäftigt, was in Deinen Werken – sei es Drama oder Prosa – stets zum Ausdruck gebracht wird. Wo bist Du zu Hause?

Thomas Perle: Ich bin in Nürnberg aufgewachsen, aber ich habe nie so richtig verstanden, warum wir da sind. Klar, die Familie war da, die mütterliche Familie, die halb deutschsprachig war; sie sind alle nach Deutschland ausgewandert doch habe ich mich immer gefragt, warum wir überhaupt in Deutschland sind und was Nürnberg überhaupt mit uns zu tun hat. Erst später habe ich in Wien ein Zuhause gefunden, wo ich mich wirklich verbunden fühle, und nicht nur, weil es einfach eine schöne Stadt ist, sondern weil es mit meiner Familiengeschichte zu tun hat. Von der Sprache, vom Dialekt, von der Kultur her war es mir sehr viel vertrauter als das Fränkische. Siebenbürgen war ja einst Kronland. Nach vielen Jahren der Recherche durch meine Arbeit habe ich die Hintergründe besser verstanden. Die Bundesrepublik hat unter Helmut Kohl Leute aus Rumänien eingekauft, sie sozusagen von der Armut gerettet und ihnen die Freiheit geschenkt. Damit hat das rumänische kommunistische Regime Geld verdient. Das waren gut ausgebildete Arbeitskräfte, Menschen, die kulturell ihrem vermeintlichen Ursprungsland Deutschland sehr nahe standen. Das hat durchaus auch rassistische Anklänge, würde ich aus heutiger Sicht behaupten. Die deutsche Regierung ging von einer schnellen Integration aus, was auch oft der Fall war. Doch wurden diese Menschen entwurzelt, in Gegenden angesiedelt, zu der sie familienbiografisch keinerlei Verbindung hatten.

R.J.: Es wurden Leute nach Deutschland geholt, die die Sprache schon beherrschten. Also das war schon ein großer wirtschaftlicher Gewinn. Hast Du Dich als Kind als ‚Rumäniendeutsch‘ oder als ‚Migrantenkind‘ empfunden?

Th.P.: Das habe ich erst mit den Jahren verstanden. ‚Rumäniendeutsch‘ ist eben dieser Stempel, den wir hatten. Spätaussiedler. Ich selbst habe das alles nicht mitbekommen. Das gab es in den 90er Jahren, dass Leute angefeindet wurden, davor wurde ich natürlich als Kind geschützt. Und ich habe das auch anders als meine Schwester miterlebt, die damals zwölf Jahre alt war. Ich wurde nicht als Ausländerkind geschimpft und hatte Glück mit Menschen, die mich eher gefördert haben als mich runterzumachen. Aber man muss doch sagen, dass das Aufwachsen als Migrantenkind mich schon sehr geprägt hat. Es ist einfach eine Migrantengeschichte. Wir kamen von einem Durchgangslager in ein anderes, dann in ein Wohnheim, wo wir mit anderen Familien zusammenlebten. Meine Eltern, die damals in Rumänien hohe Posten hatten, wurden in Deutschland Lagerarbeiter. Ich habe gelernt, was es bedeutet mit wenig auskommen und immer mehr als die anderen leisten zu müssen. Der Druck kam nicht von meinen Eltern, ich spürte in mir den Drang dazu.

R.J.: Die Frage, was und wen man zu der rumäniendeutschen Literatur rechnet, ist nicht neu und die Debatte darüber, ob man überhaupt noch von einer rumäniendeutschen Literatur sprechen kann in einer Zeit, wo die meisten Schriftsteller doch nicht mehr in Rumänien leben und dichten, scheint auch unendlich fortwährend zu sein. Rechnest Du Dich in die Reihe der rumäniendeutschen Schriftsteller?

Th.P.: Ich hatte schon mal diese Diskussion, ob ich zur rumäniendeutschen Literatur zähle. Und ich würde das schon sagen; ich meine, die Leute, die zur rumäniendeutschen Literatur gezählt haben oder dazugezählt werden, sind ja auch irgendwann emigriert und gehören immer noch zur rumäniendeutschen Literatur. Der Begriff ist, glaube ich, nicht mehr so fest, sondern es geht eher um die Themen, die bearbeitet werden. Ja, und daher zähle ich mich schon dazu. Gleichzeitig zähle ich mich auch zur deutschen Literatur, ebenso bin ich Teil der österreichischen Dramatik, fasse aber auch Fuß in der rumänischen, ich arbeite eben international.

R.J.: Deine Texte sind durch eine einzigartige Polyphonie gekennzeichnet: Polyphonie der Identitäten, der Wurzeln, aber auch Polyphonie der Sprache, der Gattungen und Genres. Das zeigt sich auch in der Schriftsprache: z.B. in der konsequenten Verwendung der Kleinschreibung. Ist es eine bewusste Entscheidung, dass Du die Regel brichst bzw. alles klein schreibst? Ist das als ästhetisches Ausdrucks- und Stilmittel, als Ausdruck der künstlerischen Freiheit, als Mittel zur Auflösung der Worthierarchien zu verstehen... oder...?

Th.P.: Ich glaube, ich habe einen ganz anderen Blick auf die Sprache. Es ist mir bewusst passiert. Natürlich ich dachte im ersten Moment, wie ich mich in meinen anderen zwei Muttersprachen nicht nur mit Wörtern, sondern auch total sichtbar mache. Später wurde mir bewusst, dass auch im Ungarischen und Rumänischen Satzanfänge und manche Wörter groß geschrieben werden, doch ein Punkt markiert in meinem Schreiben nicht immer ein Satzende, sondern ist ein rhythmisches Instrument. Insofern ermöglicht die Kleinschreibung sehr viele Lesarten und Doppeldeutigkeiten, die in meinen Texten stecken.

R.J.: *Diese Mehrschichtigkeit kann man auch in der Gattungswahl bzw. in den Gattungsübergängen bemerken, oder?*

Th.P.: Ja, meine Dramatik ist lyrisch und gleichzeitig prosaisch. Ich vermische das gerne. Wie ich die Sprachen vermische, so vermische ich auch die Gattungen.

R.J.: *Hängt es vom Thema ab, ob Du Prosa oder Drama schreibst?*

Th.P.: Mittlerweile hat sich auch das vermischt. Am Anfang hatte ich bestimmte Themen, die ich nur in der Dramatik bearbeitet habe und manche Themen, die ich nur in Prosa geschrieben habe, aber das hat sich geändert. *karpatenflecken* ist auch so zustande gekommen, dass ich bewusst gesagt habe: Ich vermische das jetzt und ich nehme dieses Thema, das ich in *wir gingen weil alle gingen*. bearbeitet habe, und ich muss es als Drama bearbeiten.

R.J.: *Wenden wir uns nun dem Theaterstück karpatenflecken zu, das auch sehr starke lyrische Züge aufweist. Ich fand es sehr spannend, dass in diesem Stück (wie auch im Prosaband wir gingen als alle gingen.) der Fokus auf den Frauen liegt. Diese Frauenfiguren, die aus mehreren unterschiedlichen Perspektiven dargestellt werden, sind sehr stark. Und inmitten dieser Frauen hebt sich eine Person, die Großmutter greti, stark hervor, die auch als einzige mit Namen benannt wird, und deren Name je nach politischer Lage des Landes/der Länder, in denen sie lebt, nach Besatzungsmacht oder nach Ort variiert.*

Th.P.: Dreh- und Angelpunkt in *karpatenflecken* ist die Großmutter. Das große Thema des Stückes ist Erinnern und Erinnerung. Die Figur, die einen Namen hat, nennt sich nur einmal. Also *greti* nennt sich *greti*. Man könnte es als ihren Herzensnamen verstehen, den sie sich selbst gibt. Alle anderen Namen werden ihr von außen gegeben: *margit*, als die Ungarn einmarschieren, *margareta* als sie den Rumänen kennenlernt und sie in der Volksrepublik leben, in Deutschland wird sie *margarethe*. Und diese Figur, diese Familiengeschichte ist nur ein Beispiel von vielen Schicksalen.

R.J.: Der Name steht ja auch nicht nur für einen Menschen, sondern für die politische Situation, in der er gerade lebt, für die Veränderungen.

Th.P.: Ja, und da ist noch *erika* und *ildikó* (der Name ist eigentlich auch deutschen Ursprungs, nämlich Hilde). Und genau damit spielt das ganze Stück. Und diese Frauen stehen im Fokus, weil ich einerseits von starken Frauen geprägt bin in meiner Familie. Und andererseits hat es mich einfach mehr interessiert, starke Frauenrollen zu schreiben, weil das in der heutigen Zeit so wichtig ist. Es gibt sehr, sehr viele Stücke, in denen Frauen nur Nebenrollen haben. Und warum darf ich jetzt nicht als Dramatiker die Stücke schreiben, in denen die Männer Nebenrollen haben und so neben den Frauen eine supporting role übernehmen.

R.J.: Der Titel karpatenflecken ist auch sehr metaphorisch und vielschichtig zu deuten: Da sind ja die Flecken auf der Haut, aber auch dieser Fleck Erde, ein Fleck Geografie. Der ganze Text ist sehr metaphorisch; es gibt diese mehrschichtige Botschaft der Wörter (wie etwa ‚Waldwurzel‘) im Text, aber auch der Sätze, dadurch zum Beispiel, dass an vielen Stellen die Verben fehlen. Und der Leser/Zuschauer wird als Partner dazu gebraucht, um diese Lücken zu füllen. Jeder soll seine eigenen Verben, also die eigenen Erinnerungen, Erfahrungen in die Lücken reinbringen, und dadurch entstehen immer neue Geschichten, die eigentlich hier allen bekannt sind, allgemein, und doch immer sehr persönlich. Ist das eine bewusste Entscheidung, dieses Spiel mit dem Leser/Zuschauer?

Th.P.: Mit Sicherheit. Zum Teil ist es ja nicht nur die Biografie meiner Familie, die ist im Grunde nur ein Bruchteil der Basis für die ganze Geschichte. Und eigentlich stehen alle Figuren sinnbildlich für viele Schicksale und viele Familien aus der Region. Ein schönes Erlebnis hatte ich mit dem Gastspiel der Berliner Inszenierung am Deutschen Theater Temeswar. Die Schauspielerinnen waren so begeistert von diesem Publikum, das ein verstehendes, ein wissendes war. Weil es alle diese Biografien zu Hause selbst hatte. Auch das Gastspiel in Österreich, am Schauspielhaus Graz, war besonders. Das Publikum hatte durch die k.-u.-k.-Vergangenheit Anknüpfungspunkte, während es für Berlinerinnen und Berliner etwas von Geschichtsunterricht hat. Das Stück nimmt sie auf eine Reise durch europäische Geschichte der letzten 350 Jahre. Ich bin sehr dankbar dafür, dass dieses Stück in Rumänien gespielt wurde, dessen Geschichte hier ja auch erzählt wird. Es geht im Endeffekt auch um Beziehungen: um die Beziehung zwischen einer Enkelin und einer Großmutter, um die Beziehung zwischen einer Tochter und einer Mutter. Und natürlich, geht es um die verschiedenen Generationen mit ihren eigenen Geschichten und auch mit ihren eigenen Lasten und eigenen Erlebnissen. So ist die Großmutter in dem Stück

sehr gesprächig, erzählt jedoch einer anderen Generation, also nicht der nächsten Generation, sondern sie ist ja immer im Kontakt mit der Enkelin, die ihre Großmutter ständig ins Hochdeutsche übersetzt. Die Mutter ist eher sprachlos, sie gehört der Generation an, die nicht so viel spricht.

R.J.: Diese mittlere Generation, also die Muttergeneration im Stück, das waren diejenigen, die in den 50er, Anfang der 60er geboren worden sind. Und das war im kommunistischen Rumänien die schlimmste Zeit, eine Zeit, in der auch nicht so viel gesprochen worden ist, wo es die meisten Tabus gegeben hat.

Th.P.: Genau, das ist eine Spiegelung der Generation Babyboomer, die unmittelbar die Folgen des Krieges miterlebt haben, die diese ganzen Traumata im Schweigen weitergegeben haben. Ich selbst gehöre zur Enkelgeneration, die das Schweigen bricht. Durch dieses Stück.

R.J.: Und die Geschichte wird so rund, also durch diese drei Generationen, die erlebt haben, die darüber schweigen und die dann erzählen. – Ein weiteres Tabu, über das in Deinen Texten oft gesprochen wird, ist der Tod, der (neben Fremdheit, dem Schwellenzustand zwischen Kulturen, Sprachen, Ethnien) ein sehr wichtiges Element Deiner Texte ist. Der Blick in eine andere Dimension, der Gedanke an den Tod – so habe ich den Eindruck – ist, auch wenn explizit nicht ausgesprochen, von großer Bedeutung in der Erinnerung und Erzählung der Familiengeschichte.

Th.P.: Ja, klar. Und wenn das mitschwingt, dann freue ich mich natürlich sehr, weil der Tod immer eine Rolle spielt in meinen Texten. So auch im Text *schwarzer schnee*, den ich jetzt hier in Klausenburg lesen werde. Darin geht es tatsächlich auch viel um Schweigen und um Tabu. Kann sein, dass der Umgang mit dem Tod vielleicht auch etwas aus dem Osten Mitgebrachtes ist. Es sind einfach Bräuche, die ich als Kind schon erlebt habe, z.B. die Kerzen anzünden und all diese Rituale und andere Totengedenken. Der Tod ist da irgendwie sehr viel präsenter. Der Tod gehört zum Leben dazu, und wir versuchen den irgendwie wegzuschieben. Aber das geht halt nicht.

R.J.: Woran arbeitest Du momentan?

Th.P.: Ich habe ein Auftragswerk für das Griessner Stadl, das ist ein Kunstverein in der Steiermark; ich schreibe ein Stück über die Protestantenvorfolgung unter Maria Theresia im 18. Jahrhundert. Ich bin gerade am Recherchieren. Da geht es auch um die Landlergeschichte. Das ist also das nächste Stück, an dem ich gerade schreibe. Ein großes Vorhaben ist mein Stück *donauwellen*, an dem ich jetzt schon seit mehreren Jahren schreibe. Aber das dauert noch, weil ich das in acht Sprachen verfassen möchte.

R.J.: Sehr mutig und einzigartig, ich warte schon gespannt auf das Stück. Hast Du so etwas wie ein Schreibritual? Und woher kommt die Inspiration?

Th.P.: Das ist sehr unterschiedlich. Das kommt auf das Projekt an.

R.J.: Deadlines sind Deine Musen?

Th.P.: Ja, Deadlines sind große Musen, aber auch sehr das Reisen und das Lesen.

R.J.: Woher nimmst Du deine Themen? Recherchierst Du bewusst für ein Stück und schreibst es danach, oder finden Dich Deine Themen?

Th.P.: Die kommen jetzt irgendwie zu mir. Gerade sind es deutsche Minderheiten. Neben der Landlergeschichte, zu der ich das Protestantenstück schreibe, hatte ich vor kurzem ein Projekt im Rahmen des *steirischen herbsts*, wo wir Zeitzeugen interviewt haben, Donauschwaben, die als Kinder aus der Vojvodina vertrieben worden sind und in der Südsteiermark ein neues Zuhause gefunden haben. Dann ist da die Donau, die ursprünglich in *karpatenflecken* auch gesprochen hat, die jetzt größer wird und ein eigenes Stück bekommt, weil die Donau sehr viel zu sagen hat über uns Menschen.

R.J.: Die Donau, Europa – Heimat? Ich bin mir dessen bewusst, dass das Wort ‚Heimat‘ zu einem inflationär gebrauchten Begriff geworden ist, ich wage aber die Frage: Was ist für Dich Heimat?

Th.P.: Dieser Begriff wurde inzwischen sehr missbraucht vor allem von den Rechtspopulisten. Ich nenne Wien mein Zuhause, und Oberwischau meinen Wurzelort, weil das Wort alles besser fasst als ‚Heimat‘. Im Endeffekt ist Heimat für mich, wie für jeden und jede, was jeder und jede als Heimat versteht.

R.J.: Zwischen Ländern, Kulturen und Sprachen leben – ist es für Dich eine Bereicherung?

Th.P.: Ich habe mich mit dem Dazwischensein angefreundet. Mag das, dazwischen zu leben. Habe zwei Staatsbürgerschaften, die deutsche und die rumänische, lebe aber weder in dem einen noch im anderen, sondern in einem dritten Land, Österreich, und bin in allen drei tätig und trage den europäischen Gedanken vor mir her, der mir besonders wichtig ist. Eigentlich ist das mein großes Thema: das Anschreiben gegen den Nationalismus. Ich finde es bereichernd, in verschiedenen Ländern zu leben und zu arbeiten, und das ist auch die Zukunft: Wir werden immer vernetzter, und das ist auch unsere einzige Möglichkeit, weil unsere Stärke als Europäerinnen und Europäer vor allem gerade diese Multikulturalität ist.

R.J.: Herzlichen Dank für das Gespräch und die überaus interessanten Einblicke. Und viel Erfolg weiterhin!

REZENSIONEN

THOMAS SCHNEIDER
(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

**SMYČKA, Václav: *Das Gedächtnis der Vertreibung.*
Interkulturelle Perspektiven auf deutsche und tschechische
Gegenwartsliteratur und Erinnerungskulturen
Bielefeld: transcript Verlag 2019. ISBN 978-3-8376-4386-2**

Die Arbeit *Das Gedächtnis der Vertreibung* von Václav Smyčka thematisiert die Darstellung und Verarbeitung der Abschiebung bzw. Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei nach dem Zweiten Weltkrieg in den deutschen und tschechischen Erinnerungskulturen. Entsprechend der interkulturellen Perspektive stehen zwei Fragen im Zentrum: die nach der transgenerationellen Weitergabe von Erinnerungen an die Abschiebung/Vertreibung und die nach der interkulturellen Übersetzbarkeit dieser Erinnerungen und der in ihnen gespeicherten Erfahrungen. Im Anschluss an eine kritische Aufarbeitung der Entwicklung der tschechischen und deutschen Erinnerungskulturen und Erinnerungsdiskurse unter Rekurs auf das von Jan Assmann lancierte Theorem des ‚Floating gap‘ werden durch die Interpretation von literarischen Texten deutscher und tschechischer Sprache, aber auch anderer Dokumente, die fast alle nach der Jahrtausendwende erschienen sind, maßgebliche Erinnerungsstrategien freigelegt und abschließend wiederum theoretisch auf die grundsätzliche Problematik der jede Erinnerungskultur prägenden Dialektik von Erinnern und Vergessen bezogen.

Die Arbeit stellt eine außerordentliche wissenschaftliche Leistung dar. Dem Autor gelingt es, die historischen Zusammenhänge der Erinnerungskulturen und Erinnerungsdiskurse in ihrer ganzen Komplexität und ihren zentralen Linien nachvollziehbar darzustellen und in Bezug auf die jahrzehntelang bestimmenden Masternarrative kritisch zu durchdringen. Im Horizont dieser Darstellung werden die an den literarischen Texten herausgearbeiteten Erinnerungsstrategien über ihre jeweilige poetologische Dimension hinaus verständlich und kritisch

bewertbar und bilden so eine umfassende Materialbasis für die abschließenden philosophischen Grundsatzüberlegungen zur Verschränkung von Erinnern und Vergessen. Die Arbeit ist in ihren historischen, theoretischen und literaturwissenschaftlichen Aspekten souverän und jederzeit auf dem aktuellen Stand der Forschung, mit der sie sich detailliert auseinandersetzt und zu der sie selbst einen Beitrag liefert, der den wissenschaftlichen Standard mitformuliert.

Der Aufbau der Arbeit ist logisch und übersichtlich, sowohl im Ganzen wie in den einzelnen Kapiteln und Abschnitten. Die makrostrukturelle Dreiteilung in die Kapitel *1. Floating gap*, *2. Erinnerungsstrategien* und *3. Interkulturelles Erinnern* entspricht dem argumentativen Gang vom analytisch durchdrungenen historischen Kontext über die Deutung konkreter Texte zurück zu einer um das erarbeitete Deutungsmaterial bereicherten theoretischen Grundlagendiskussion. Auch die Unterteilung der Kapitel in Abschnitte und Unterabschnitte ist immer durchsichtig und übersichtlich. Dem korrespondiert die innere Struktur der Argumentation, die in jedem Abschnitt und jedem Satz logisch, klar und nachvollziehbar ist. Zu dieser Verfasstheit des Textes trägt die wissenschaftlich nüchterne, präzise und nicht zuletzt stilistisch gute Sprache bei – eine ganz an der Sache orientierte Darstellungsweise, die keiner rhetorischen Ornamente bedarf. Kritisch zu vermerken ist allerdings eine Vielzahl von über den gesamten Text verstreuten orthografischen und grammatischen Fehlern, die den Lesefluss nicht selten stören.

Die Arbeit mit der zum Thema vorliegenden Forschung entspricht in Umfang und Qualität dem geforderten wissenschaftlichen Standard, ja geht teilweise darüber hinaus. Dies betrifft alle Argumentationsebenen des Textes, sowohl die historische wie die theoretische und die unmittelbar literaturwissenschaftliche. Die *Einleitung* geht in ihrem ersten Abschnitt dem *Forschungsstand* nach und verfolgt in den beiden folgenden Abschnitten detailliert den gegenwärtigen Stand der Diskussion in Bezug auf *Das Paradigma der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung* und *Literaturwissenschaftliche Ansätze der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Das dem *Floating gap* gewidmete erste Kapitel stellt vor allem eine kritische Rekonstruktion der *Transformation der Masternarrative* dar. Als diese werden identifiziert: „das tschechische agonale Narrativ, das alte revisionistische Narrativ der Vertriebenenverbände, das antikommunistische Narrativ und das ‚transnationale‘ und ‚transhistorische‘ Narrativ.“¹ In Absetzung

¹ SMYČKA, S. 41.

von diesen Diskursen, die „oft emotional und nur mit moralischen oder axiologischen Argumenten geführt wurden“², kann seit der Jahrtausendwende ein qualitativer Sprung in den Erinnerungskursen sowohl der Forschung wie der Populärkulturen diagnostiziert werden. Die präziser quellenbasierten, ihrem Gegenstand gegenüber offeneren, insgesamt pluraleren und interkulturelleren Perspektiven „dieser neuen historiographischen Welle“³ sind dabei vor allem jenem Generationswechsel geschuldet, mit dem Autorinnen und Autoren auftreten, für deren ‚Postmemory‘ nicht mehr die „konkreten und in Familien tradierten Erinnerungen“, sondern „das medial vermittelte, oft mythisch gefärbte oder nur von den Experten bewahrte Wissen“⁴ bestimmend ist, zu dem sie sich intellektuell und emotional entsprechend frei(er) verhalten können und mit dem sie ideologie- und biographiekritisch produktiv zu arbeiten versuchen. An dem Korpus der im zweiten Kapitel interpretierten und ausgewerteten Publikationen und Dokumente, welche die eigentlichen Primärquellen darstellen und, methodisch sorgfältig zusammengestellt, als repräsentativ gelten können, wird diese *Wende des Erinnerns* detailliert nachvollzogen. Die *Einleitung* formuliert die zentralen Leitfragen der Analysen:

Wie können aber die fortbestehenden Erinnerungen den Generationenwechsel überdauern? Wie wird das ‚Postmemory‘ an die Nachkriegsereignisse in der Semiosphäre der Gesellschaft, der Kultur, ausgelagert, sodass sie auch nach dem Wechsel der Generation aufgerufen werden können? Welche Strategien wählen die Autoren, um die Kriegs- und Nachkriegsereignisse dem Leser zu vermitteln und zu vergegenwärtigen? Welche ‚Zeichenökonomien‘ des Vergessens und Erinnerns herrschen in den einzelnen Repräsentationen? Weiterhin lässt sich fragen, wie die Erinnerungen an die Gewaltgeschichte aus der einen Nationalliteratur in die andere transferiert werden?⁵

Unter dem Aspekt der jeweils als bestimmend erachteten *Erinnerungsstrategie* werden die folgenden Texte, Filme, Fotografien und Projekte analysiert, wobei einige Dokumente auch unter mehreren Aspekten thematisiert werden können:
2.1 Dokumentieren: Herma Kennel: *BergersDorf* (2003), Sidonie Dédinová:

² SMYČKA, S. 51.

³ SMYČKA, S. 51.

⁴ SMYČKA, S. 32.

⁵ SMYČKA, S. 12.

Edvard Beneš – der Liquidator (2000) und *Der Pyrhussieg des Edvard Beneš* (2005), Josef Urban: *Habermannův mlyn* (2000), Wilhelm Böhm: *Keine Liebe – kein Erbarmen* (2005); 2.2 *Deuten*: František Hobizal: *Schreinerské kořeny* (*Schreinersdorfer Wurzeln*) (1998/2004), Věra Fojtová: *Odpusť nám jejich viny* (*Vergib uns ihre Schuld*) (2004), Radka Denemarková: *Peníze od Hitlera* (*Ein herrlicher Flecken Erde*) (2006), Radek Fridrich: verschiedene Gedichtsammlungen (2002–2011), Martin Fibiger: *Aussiger. Příběh ze Sudet* (*Aussiger, eine Geschichte aus dem Sudetenland*) (2004) und *Anděl odešel* (*Der Engel ist von uns gegangen*) (2008), Emil Karl Stöhr: *Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit* (2004/2014), Josef Urban: *Sedm dní hříchu* (*Sieben Tage der Sünde*) (2012); 2.3 *Ermitteln*: Krimiserien: *Vzteklina* (*Tollwut*) und *Rapl*, Claus Kappl: *Endlager. Altlasten im Granit* (2012), Lubomír Kubík: *Příběh zbloudilé kulky* (*Die Geschichte einer verirrtten Kugel*) (2017), Miroslav Skačáni: *Poslední oběť války* (*Das letzte Opfer des Krieges*) (2012), Robert Domes: *Voralpenphönix* (2014), Jiří Březina: *Promlčení* (*Verjährung*) (2015), Jaroslav Rudiš/Jaromír 99: *Alois Nebel* (2011); 2.4 *Zerlegte Erinnerungen ausstellen*: Gerold Tietz: *Böhmisches Richtfest* (2007), *Böhmische Fuge* (1997/2005) und *Die böhmischen Grätschen* (2009), Reinhard Jirgl: *Die Unvollendeten* (2003); 2.5 *Trauma beschwören/inszenieren*: Joachim Süß/Jenny Schon: *PostelbergKindeskinder. Träume und Trauma* (2011), Corinna Antelmann: *Hinter die Zeit* (2015), Emma Braslavsky: *Aus dem Sinn* (2007), Radka Denemarková: *Peníze od Hitlera* (*Ein herrlicher Flecken Erde*) (2006), Pavel Kohout: *Ta dlouhá vlna za kylem* (*Die lange Welle hinterm Kiel*) (2000), Jan Tichý: *Tricet dva hodin mezi psem a vlkem* (*Zweiunddreißig Stunden zwischen dem Hund und dem Wolf*) (2007), Reinhard Jirgl: *Die Unvollendeten* (2003), Lukáš Houdek: *The Art of Killing* (Fotografien) und *You have to forget about Johann* (Fotografien); 2.6 *Genealogien zeichnen*: Corinna Antelmann: *Hinter die Zeit* (2015), Kateřina Tučková: *Vyhnání Gerty Schnirch* (*Gerta. Das deutsche Mädchen*) (2009), Angelika Overath: *Nabe Tage* (2005), Jakuba Katalpa: *Němci* (2014); 2.7 *In Landschaften lesen*: Antikomplex: *Zaniklé obce / Verschwundene Orte* (Projekt), Ilse Tielsch: *Die Zerstörung der Bilder* (1991), Jörg Bernig: *Niemandszeit* (2001). Die Analyse aller Dokumente ist detailliert und präzise; der Autor beweist zudem eine ausgezeichnete Kenntnis der jeweiligen Sekundärliteratur und nutzt diese präzise für die eigene Argumentation, auch im Sinne einer wissenschaftlich gebotenen Relativierung eigener Überlegungen.

Die Arbeit verdichtet die zunächst immanent angelegten Einzelanalysen der Dokumente in Bezug auf die darin enthaltenen Erinnerungsstrategien im

Horizont der aufgerissenen historischen und theoretischen Kontexte zu einem nicht nur wissenschaftlich fundierten, sondern in wesentlichen Aspekten auch innovativen kulturwissenschaftlichen Theoriezusammenhang. Innovativ ist vor allem der in mehrfacher Hinsicht interdisziplinäre Ansatz der Arbeit, in dem sich historische, soziologische, diskursanalytische, literaturwissenschaftliche und nicht zuletzt philosophische Ansätze unterschiedlichster Provenienz gegenseitig ergänzen, durchdringen und befruchten. Auch die damit verbundene Engführung von elaborierter Theorie und der Vielzahl substantieller Einzelinterpretationen literarischer Texte, wodurch die Theorie an inhaltlicher Bestimmtheit und die literarischen Texte an theoretischer Durchdringung gewinnen, kann als neuartige Herangehensweise an die Thematik betrachtet werden; dies umso mehr, als das literarische Korpus um andere Medien der Erinnerung wie Filme, Fotografien und Projekte erweitert wird und dadurch auch intermediale Perspektiven eröffnet werden.

Kritisch sei an dieser Stelle eine grundsätzliche Frage zum Theorem bzw. Paradigma des Floating gap formuliert, wie es für die erinnerungskulturelle Perspektive der Arbeit zentral ist. Kommt dieser Erscheinung, also dem Aussterben der Generation der Zeitzeug/innen und dem damit einhergehenden Verlust des kommunikativen Gedächtnisses, wirklich die entscheidende erinnerungskulturelle und erinnerungspolitische Bedeutung zu, die ihm von Theoretiker/innen und dem Autor der Arbeit zugeschrieben wird? Einerseits kann eingewendet werden, dass auch in den Jahrzehnten eines gegebenen kommunikativen Gedächtnisses medial vermittelte Gedächtnisformen prägend sind und die kommunikative Ebene überlagern, mitbestimmen und möglicherweise (stark) verzerren; es gibt kein reines kommunikatives Gedächtnis und damit keine Phase, die als allein oder auch nur wesentlich durch dieses geprägt definiert werden könnte. Andererseits existiert das kommunikative Gedächtnis über die Zeit noch lebender Zeitzeugen hinaus, indem seine Inhalte auch weiterhin ganz konkret kommunikativ, etwa intrafamiliär, transgenerationell weitergegeben werden. Gerade davon zeugen die Traumata der späteren Generationen, die ja nicht der kollektiven, institutionalisierten Erinnerung geschuldet sind, auch wenn kommunikative Weitergabe dann natürlich umfassend, bezogen auf alle möglichen Signifikanten des Transfers, verstanden werden muss, wie sie auch gerade die instruktiven Passagen über das „Körpergedächtnis“⁶ in dem Abschnitt

⁶ SMYČKA, S. 153.

2.6 *Genealogien zeichnen* ausdrücklich thematisieren. Und gerade ausgehend davon könnte ein noch fundamentalerer Zweifel an der Konzeption des kommunikativen Gedächtnisses formuliert werden, setzt diese doch immer so etwas wie die idealistische Annahme einer lebendigen Herstellung von Gedächtnis durch funktionierende Kommunikation voraus – eine Annahme, die angesichts der Bedeutung des universellen transgenerationellen Verschweigens und der damit verbundenen Inkorporation von Erinnerung in physischen und psychischen Symptomen gerade bei problematischen Erinnerungskomplexen bezweifelt werden muss. Nicht zuletzt gibt es Historiker/innen, die den heute mit dem Ende der Zeitzeugenschaft so oft als markant behaupteten Einschnitt für erinnerungstechnisch und selbst geschichtswissenschaftlich unbedeutend halten – und zwar auch unter Hinweis auf die geringe Bedeutung der Zeitzeugenschaft für große Erinnerungskomplexe, in deren Zusammenhängen die Rolle des Individuums und seiner Narrationen für die Erinnerung durch das allzu glatte und heute medial omnipräsente ‚Konzept Zeitzeugen‘ überschätzt wird. Auf dem Hintergrund dieser hier nur andeutbaren Problematik sei die starke These der Arbeit bezüglich der Bedeutung des Floating gap nicht gänzlich in Frage gestellt, aber zumindest befragt, konkret etwa Aussagen wie die folgende:

Die Erscheinungsdaten dieser [literarischen, T.S.] Texte bestätigen [...], dass es nicht die Wende vom Sozialismus zur Demokratie und die Öffnung der erinnerungspolitischen Rahmen, sondern erst der Generationenwechsel um die Jahrtausendwende war, der zum Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur führte.⁷

Gerade diese Erscheinungsdaten könnten auch für die gegenteilige Aussage stehen, nimmt man an, dass die Wende zur Demokratie und die damit verbundenen politischen und kulturellen Öffnungen Zeit brauchen, um sich in der Erinnerungskultur und neuen literarischen Texten niederzuschlagen. Zumindest aber erscheint die in solchen Aussagen enthaltene Eindeutigkeit: die These, dass „erst der langsame Generationenwechsel nach der Jahrtausendwende den entscheidenden Wandel der Erinnerungskultur mit sich brachte“⁸, fragwürdig. Was wäre der im Begriff Floating gap zum bestimmenden Paradigma erhobene Generationenwechsel ohne das fundamental veränderte politische und

⁷ SMYČKA, S. 33.

⁸ SMYČKA, S. 32.

kulturelle Umfeld und die globale Öffnung der Medien und Diskurse? Beispiele anderer Nationen zeigen, dass alte (kommunikative) Narrative auch über die vorgeblich ent-scheidende Generationslücke hinweg bei entsprechender Instrumentalisierung der Medien kollektiv aufrechterhalten oder gar wieder eingesetzt werden können. Der historischen Komplexität der Sache wird die Fokussierung auf den Floating gap möglicherweise nicht ganz gerecht.

Angesprochen ist mit diesem Fragenkomplex ein weiterer Kritikpunkt. Die Interpretationen der literarischen Texte sind insgesamt nachvollziehbar, hätten aber eventuell auch zu anderen Ergebnissen führen können, wenn sie weniger den Hauptlinien und Oberflächen der Texte gefolgt wären. Mitunter vermitteln sie den Eindruck eines reinen Nachvollzugs des Plots und der darin allzu offensichtlich transportierten – strategischen – Intentionen der Autor/innen. Methodisch hätte es sinnvoll sein können, das Korpus der Texte zu reduzieren und zumindest jeweils einem Text für eine der Erinnerungsstrategien eine größere Aufmerksamkeit zu schenken, um über ein detailliertes close reading einzelner Passagen in Tiefenschichten der Texte vorzudringen und ihre Konzeption anhand ihrer mikrostrukturellen Verfasstheit auf ihre Substantialität zu überprüfen. Sowohl die Darstellung der Traumata wie die der Irritationen in den ausgewählten literarischen Texten erscheinen, zumindest in den vorliegenden Nachzeichnungen, oft zu gewollt, zu strategisch und damit diesseits der eigentlichen Dimensionen von Trauma und Irritation. So erschöpfen sich die Texte in (ihren) Strategien und gehen allzu glatt in den theoretischen Konzepten auf, anstatt beide wiederum zu irritieren und eine Ebene freizulegen, auf der Erinnerung und ihre kulturelle Formierung wirklich problematisch werden. Diese Hinweise scheinen umso wichtiger und angemessener, als genau diese Ebene in den *Schlussbemerkungen* zum ersten Mal ausdrücklich und in der ihr zukommenden Bedeutung angesprochen wird. Die Ausführungen zu Nietzsche und Freud sind so fundamental, dass sie von vorneherein in die Arbeit und ihre Konzeption hätten einfließen sollen; und es sind genau die hier mit Nietzsche und Freud gestellten Fragen, die die Deutung der literarischen Texte hätten leiten und zu einer wesentlich kritischeren Einschätzung von deren erinnerungskultureller Leistung führen können. Die Frage, ob der ‚Erinnerungsboom‘, von dem in den *Schlussbemerkungen* zum ersten Mal wirklich kritisch die Rede ist und zu dem viele der Texte zweifellos auch gehören, mehr als ein mediales Oberflächenphänomen ist, hätte gerade an den Texten selbst verhandelt werden können – so diese denn mehr sind als die intentionale Inszenierung von

Erinnerungsstrategien und so weit gehen, sich selbst in Frage zu stellen und ihr eigenes mögliches Scheitern zu thematisieren. Kritisch zu fragen wäre hier auch, ob sich alle Texte auf der Höhe der poetischen Möglichkeiten der Moderne befinden. In diesem Zusammenhang hätte dann auch die teilweise inflationäre Rede vom Trauma genauer bestimmt werden können. Die mit Freud angesprochene Problematik einer freien, also nicht mehr traumageleiteten oder gar traumadeterminierten Erinnerung, erscheint erst in der *Schlussbemerkung* in ihrer ganzen Dimension, nämlich als das Problem der Unmöglichkeit einer in Bezug auf die Freisetzung von Erinnerung eigentlich zu leistenden kollektiven Psychoanalyse. Deren Unmöglichkeit nämlich verweist auf tiefere erinnerungstechnische Probleme: auf eine andere Gebundenheit, Gebrochenheit, Zerstörtheit, Unheimlichkeit und Spukhaftigkeit von Erinnerung und ihren produktiv-destruktiven Potentialen als das historische Phänomen des Floating gap und der mit ihm anscheinend verbundenen Möglichkeiten eines mehr oder weniger souveränen literarischen und kulturellen – um nicht zu sagen: kapitalistischen – Verfügungens über die Vergangenheit. Unter Beachtung der Ebene von individuell und intrakulturell perennierenden kommunikationsdestruktiven Besetzungen wäre auch die Frage der interkulturellen Übersetzbarkeit noch einmal anders zu stellen.

Besonders deutlich wird die Problematik einer nicht genügend in Struktur, Motivatik und Metaphorik der Texte eingreifenden Interpretation in dem Abschnitt *Der Holocaust in den Repräsentationen der Vertreibung*, wo ein ausführlicherer, differenzierterer und vor allem kritischerer Zugang zu den Texten notwendig gewesen wäre. Die Ergebnisse der Nachzeichnung der entsprechenden Texte bzw. ihrer entsprechenden Passagen erscheinen allzu unproblematisch und affirmativ, was sich nicht zuletzt in einer mitunter problematischen Begriffs- und Wortwahl widerspiegelt. Es ergibt sich insgesamt der Eindruck, als könne nebenbei auch die Shoah noch mitthematisiert werden. Schon einleitend von einer „zentralen symbolischen Stellung des Holocausts in den heutigen europäischen Erinnerungskulturen“⁹ zu sprechen, stellt eine starke Vereinfachung dar und weist auf die Tendenz der Texte und ihrer Deutung, die Shoah ‚symbolisch‘ zu verstehen (ja, sie überhaupt ‚zu verstehen‘), d.h. als ein Geschehen, das wesentlich für etwas anderes steht und also kein Eigengewicht hätte. Erinnert sei hier deswegen an Paul Celans Einrede gegen Walter Jens' metaphorisches Verständnis von Passagen der *Todesfuge*. Die an Herma Kennels Roman *BergersDorf*

⁹ SMYČKA, S. 216.

diagnostizierte Projektion der Shoah in ein tragisches Schema einschließlich einer Darstellung der „Vernichtung der Juden [...] als eine symbolische Überschreitung der metaphysischen Grenze“¹⁰ etwa hätte eine kritische Befragung solcher Textstrategien und in der Konsequenz auch des gesamten Romans in Bezug auf seine Konzeption von Erinnerung zur Folge haben müssen. In solchen Passagen gleicht sich die Redeweise der Interpretation auch zu affirmativ den problematischen Gehalten an. Grenzwertig wird dies, wenn etwa von „berühmten Szenen aus den nationalsozialistischen Vernichtungslagern“¹¹ die Rede ist. Nur eine Untergewichtung der Shoah kann dazu führen, die Vernichtung der europäischen Juden durch die Deutschen und die Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei am Ende dann doch irgendwie zu identifizieren und bestimmte, „die beiden Erinnerungskomplexe“ verbindende Motive affirmativ „zu einem einheitlichen Symbol der Leidensgeschichten des 20. Jahrhunderts“¹² zu erheben. Die Darstellung der Shoah verflüchtigt sich dann zuletzt in dem (gängigen) Motiv der Bahn endgültig zum „Inbegriff moderner Horzontenerfahrung“ und wird darin zur „allgemeine[n] Signatur der Moderne.“¹³ Entweder reduziert diese verallgemeinernde und tendenziell entlastende Deutung die Texte oder es sind doch die Texte selbst, hier gerade auch Reinhard Jirgls poetologisch anspruchsvoller Roman *Die Unvollendeten*, die an der Thematik der Erinnerung (der Shoah) scheitern. Die diesen Abschnitt abschließende Diagnose einer allgemeinen „Schicksalhaftigkeit“¹⁴, in der alle Menschen eins werden, kann als Resultat literarischer und wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Problem der Analogisierung der beiden Erinnerungskomplexe so nicht stehenbleiben.

Die Arbeit stellt trotz der hier vorgebrachten kritischen Hinweise eine wissenschaftliche Leistung von seltener Qualität dar. Es gelingt ihr, neue Perspektiven in einem interkulturellen Feld aufzureißen, das unter der Last von instrumentell verzerrten Masternarrativen und national eingefahrenen Betrachtungsweisen unfruchtbar zu werden drohte. In dieser Perspektive korrespondiert die vorliegende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den

¹⁰ SMYČKA, S. 216.

¹¹ SMYČKA, S. 221.

¹² SMYČKA, S. 221/22.

¹³ SMYČKA, S. 222.

¹⁴ SMYČKA, S. 222.

aktuellen Zugriffen anderer Medien, deren Differenzierungen sie aufgreift und weitertreibt. Innerhalb des durch die Thematik der Vertreibung definierten Feldes, aber auch weit darüber hinaus, nämlich ausgreifend in die grundsätzlichen Fragenkomplexe von Erinnerung und Transkulturalität, formuliert diese Arbeit einen neuen wissenschaftlichen Standard und bereitet den Boden für weitere fruchtbare Forschungen, die, wie diese Untersuchung selbst, über den akademischen Rahmen hinaus der interkulturellen Verständigung dienen können.

THOMAS SCHNEIDER

(Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár)

HRDLIČKOVÁ, Jana: *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*

Berlin: Frank & Timme 2021. ISBN 978-3732907700

Die Arbeit *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* von Jana Hrdličková weist bereits in ihrem Titel auf den Aspekt hin, der sie von den vielen zu der Thematik vorliegenden Studien unterscheidet und den Fokus der Analyse bildet. Die in ihrer Bezugnahme auf den Zweiten Weltkrieg und die Shoah untersuchten Gedichte von Nelly Sachs, Erich Arendt, Ernst Meister, Paul Celan und Ingeborg Bachmann – eine Auswahl von Autor/innen, die in ihrer Begrenzung als repräsentativ verstanden wird – werden ausdrücklich als hermetische thematisiert. Dabei greift die Arbeit die problematische, nicht selten abwehrende oder gar abwertende Charakterisierung der Texte als ‚hermetisch‘ kritisch auf, leugnet jedoch das Dunkle der Texte nicht, sondern sucht die sprachliche und formale Intransigenz in ihrer (zeit-)geschichtlichen Notwendigkeit zu verstehen und aus dieser heraus aufzuschließen. Auch methodisch unterscheidet sich die Arbeit von der einschlägigen Literatur. Widmet sich diese meist einem Gesamtwerk oder aber mehreren nach einem bestimmten Kriterium ausgewählten Einzeltexten, so entscheidet sich die Autorin für die ungewöhnliche Methode der Doppelinterpretation, bei der jeweils zwei Gedichte unterschiedlicher Autorschaft parallel gelesen und unter einem bestimmten Aspekt vergleichend interpretiert werden. Die Zuschreibung des Hermetischen bzw. das Hermetische der Texte selbst wird damit noch einmal gebrochen, zeigt sich doch, dass gerade die scheinbar dunkelsten Stellen sich in der Konstruktion eines Gesprächs der Texte dialogisch öffnen und für eine Annäherung an das hier mit György Konrad als ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ Bezeichnete produktiv machen lassen.

Zunächst wird der Begriff der hermetischen Lyrik ausführlich zu bestimmen und in „Umriss[e]n einer Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen Raum“¹ zu entfalten gesucht. Die Übersicht reicht dabei von den bekannten Ansätzen der 1950er Jahre bei Benn, Frenzel und Friedrich über so prägende Autor/innen wie Adorno, Hamburger und Szondi bis zu einschlägigen neueren Arbeiten wie denen von Fohrmann und Waldschmidt. Sie erscheint notwendig, weil „der Begriff des Hermetischen im Allgemeinen und der hermetischen Lyrik im Besonderen“² zu den wohl vieldeutigsten der Literaturwissenschaft gehört und bis heute keiner überzeugenden Klärung zugeführt worden ist. Vor allem aus zwei Gründen wird er in der vorliegenden Arbeit „mit Vorbehalt verwendet“³: Erstens steht mit seiner sich sowohl aus der jahrtausendealten Tradition fragwürdiger Hermetik und Esoterik als auch aus stark voneinander abweichenden Dichtungskonzeptionen der Moderne ergebenden Polyvalenz seine Eignung als hermeneutisch produktive Kategorie in Frage, und zweitens „wurde er ja bei den hier behandelten AutorInnen, vor allem bei Celan, trotz Adornos oder Szondis Bemühung um seine Rehabilitierung, als eine durchaus negative Etikettierung empfunden.“⁴ Letzteres umso mehr, als die Charakterisierung „als ‚hermetisch‘, ‚unverständlich‘, ‚dunkel‘ und ‚schwer‘“⁵ und der damit verbundene „Vorwurf des Hermetischen, Undurchdringlichen, Weltfremden“⁶ vor allem gegen jene Lyrikerinnen und Lyriker gerichtet war (und allzu oft noch ist), „die versucht haben, komplex auf die jüngste Geschichte Bezug zu nehmen“⁷ und deren Texte dann noch einmal genau dort treffen soll, „wo sie sich der ‚Geschichtsschreibung von der Leidseite, der Erleidenseite her‘ (Arendt) widmen, wo der Tod als ihr sehr konkreter ‚Lehrmeister‘ (Sachs) erscheint und wo das humanistische Bildungsgut Gegenstand kreativer Umwandlung und Hinterfragung ist (Bachmann, Celan).“⁸ Den Holzweg dieser abwehrenden Klassifikation irritierender Lyrik konterkariert die Autorin deswegen durch eine geschichtlich konkretisierte Bestimmung, die so auch der von Adorno und Szondi im Sinne einer immanenten Widerständigkeit positiv gewerteten Intransigenz der in

¹ HRDLIČKOVÁ, S. 29 ff.

² HRDLIČKOVÁ, S. 19.

³ HRDLIČKOVÁ, S. 27.

⁴ HRDLIČKOVÁ, S. 27.

⁵ HRDLIČKOVÁ, S. 16.

⁶ HRDLIČKOVÁ, S. 17.

⁷ HRDLIČKOVÁ, S. 16.

⁸ HRDLIČKOVÁ, S. 17.

Frage stehenden Texte entspricht: „Die Unmöglichkeit, den Begriff der Hermetik kohärent zu definieren, korrespondiert hierbei mit der Eigenschaft der hermetischen Werke, nach dem Schock des Zweiten Weltkriegs und der Shoah keinen kohärenten Sinn mehr bieten zu können.“⁹ Der sich an die Begriffsdiskussion anschließende ausführliche Durchgang durch die Geschichte des hermetischen Gedichts bestätigt bei aller Differenziertheit zuletzt genau diese Orientierung an der geschichtlich vermittelten Sache, mit Celan gesprochen: am ‚Datum des Gedichts‘ als dem hier einzig angemessenen hermeneutischen Ansatzpunkt. Auf die chronologisch geordnete Darstellung der Lebensläufe, die sämtlich einen präzisen Nachvollzug der jeweiligen Lebenswege und eine überzeugende autobiographische Verortung der Werke in den detailreich ausgearbeiteten Zusammenhängen bieten, folgen die jeweils unter einem Titel stehenden Doppelinterpretationen:

Die poetische Initiationstat: Nelly Sachs’ „O die Schornsteine“ (1947) und Paul Celans „Todesfuge“ (1948); *Eine Poetologie nach Krieg und Katastrophe*: Erich Arendts „Der Albatros“ (1951) und Ingeborg Bachmanns „Mein Vogel“ (1956); *Genesung durch Worte*: Nelly Sachs’ „Völker der Erde“ (1950/1961) und Ingeborg Bachmanns „Ihr Worte“ (1961); *Die Post-Shoah-Wirklichkeit darstellen*: Paul Celans „Fadensonnen“ (1965) und Ernst Meisters „Der neben mir“ (1972); *In die „allereigenste Enge“ gehen*: Paul Celans „Die fleißigen“ (1968) und Nelly Sachs’ „Sie schreien nicht mehr“ (1971).

Die chronologische Ordnung kann dabei als systematische verstanden werden, auf gewisse Weise auch als eine der Radikalisierung, folgen doch auf die (hier durchaus auch kritisch gelesenen) lyrischen ‚Initiationstaten‘ von Sachs und Celan zunächst noch Versuche einer postkatastrophischen Poetologie und Therapeutik, woran sich jedoch schon bald eine grundsätzliche Infragestellung der Möglichkeit von Lyrik nach der Shoah anschließt, die (vorerst) in der Auslotung letzter (Un-)Möglichkeiten lyrischer Rede endet. Die Auswahl der Gedichte legitimiert sich dabei noch einmal durch den Aspekt der ausdrücklich und fast immer verzweifelt dialogischen Orientierung der Autor/innen, jene erst in den letzten Jahren – man möchte vermuten: auch im Zuge einer zunehmenden Relativierung des Konzepts vom Tod des Autors – angemessen herausgestellte existentiell-poetologische Gemeinsamkeit, die den Zugang über den Weg vergleichender Lektüre in der Sache begründet:

⁹ HRDLÍČKOVÁ, S. 27.

Diese AutorInnen wollen Dialoge führen, möglicherweise sogar überdurchschnittlich heftig, stark, so dass man vielleicht weniger von „poetische[n] Korrespondenzen“ (Bernhard Böschstein, Sigrid Weigel, 1997) oder „historisch-poetischen Korrelationen“ (Gernot Wimmer, 2014) sprechen könnte, sondern eher von Aufforderungen zum Gespräch und von zahlreichen, auch abgebrochenen Gesprächsversuchen, deren Wichtigkeit von der Forschung allerdings [...] mehrheitlich erst seit den 1990ern anerkannt wurde.¹⁰

Entsprechend bilden die „als Vergleich zweier korrespondierender Texte unterschiedlicher AutorInnen“ angelegten „eigentlichen Lyrikanalysen und -interpretationen“¹¹ die Substanz der Arbeit. Absicht ist es, die Texte

hermeneutisch aufzuschließen und mithilfe eines ‚close reading‘ des Ganzen des Textes bzw. einiger seiner zentralen Stellen bisher Unausgearbeitetes an den Tag zu bringen; und zwar textimmanent, intertextuell, wie unter Berücksichtigung sozialgeschichtlicher Fragestellungen. Dies soll strukturelle Gemeinsamkeiten aufzeigen und vor allem die Bereitschaft dieser Texte und dieser AutorInnen zum Dialog im weitesten Sinne des Wortes offenlegen.¹²

Der den Texten mit Szondi zugesprochene Charakter ‚perpetuierter Erkenntnis‘ ist durchgehend auch das auszeichnende Merkmal der hier intra- und intertextuell entfaltenen philologischen Einsichten. Da es an dieser Stelle nicht möglich ist, den Gehalt der fünf Doppelinterpretationen mit der Vielzahl ihrer Textbeobachtungen und Textverschränkungen auch nur annähernd zu referieren, sei ein Komplex exemplarisch angesprochen. Führen Sachs' und Celans Initialzündungen der 1940er Jahre über ein zuletzt kaum mehr zu leugnendes Scheitern ihrer Ansätze und Angebote zum Dialog zu einer immer radikaleren lyrischen Formensprache aus der von Celan so genannten ‚allereigensten Enge‘ als dem zugleich unhintergehbaren wie unmöglichen Ort von Kommunikation heraus, so wird der Befund problematischer Kommunikation nach der und über die Shoah in der Gegenüberstellung von „Paul Celans ‚Fadensonnen‘ (1965) und Ernst Meisters ‚Der neben mir‘ (1972)“ unter dem Programmtitel „Die Post-Shoah-Wirklichkeit darstellen“¹³ noch auf ganz andere, für die Rezeption dieser Lyrik nach 1945 aber charakteristische Weise deutlich:

¹⁰ HRDLIČKOVÁ, S. 17.

¹¹ HRDLIČKOVÁ, S. 19.

¹² HRDLIČKOVÁ, S. 19.

¹³ HRDLIČKOVÁ, S. 174 ff.

Beide Gedichte, Celans „Fadensonnen“ wie Meisters „Der neben mir“ (und hier insbesondere die gnomisch zu verstehende zweite Strophe), scheinen jedoch neben dieser Einzigartigkeit im Gesamtwerk des jeweiligen Autors auch einen intensiven intertextuellen Dialog miteinander zu führen und darüber hinaus das Streitgespräch zwischen Celan und Meister um die ‚richtige‘ Poetologie nach der jüngsten Vergangenheit auszutragen. Denn auf die provokant düstere und undurchdringliche Vision des Gedichts „Fadensonnen“ antwortet Meister ganz offensichtlich mit dem unnachsichtigen Imperativ von *Sage vom Ganzen den Satz*.¹⁴

Gerade auf der Folie eines detaillierten Nachvollzugs des sich aus der komplexen Struktur von *Fadensonnen* ergebenden Bezugs zur Shoah, in dem selbst die extrem weit gehenden, versteckten Buchstabenkombinationen nachfragenden Entschlüsselungsversuche Yoshihiko Hiranos in Bezug auf den Dialog zwischen Celan und Adorno fruchtbar gemacht werden können, werden Meisters direkte Bezugnahmen auf den wesentlich auch als Konkurrenten auf dem literarischen Markt wahrgenommenen Celan in ihrer inhaltlichen und sprachlichen Simplität lesbar. Meisters Lyrik, die auch nach der Shoah ein ungebrochen existentielles Verständnis individueller Todesbesessenheit formuliert, desavouiert sich vor allem dadurch, dass sie es nötig hat, die obsessive Insistenz auf dem eigenen Tod gegen den ‚Bruder‘ (alias Konkurrenten) und selbst noch gegen dessen Suizid in Stellung bringen zu müssen. Auf die sich am Rande der Möglichkeit von Artikulation bewegenden Texte Celans und damit auf den seinerzeit avanciertesten Stand lyrischen Ausdrucks antwortet Meister dabei mit dem poetologischen Imperativ von *Sage vom Ganzen den Satz*, dessen brachialer Anspruch sich in der präzisen Analyse Hrdličková's zuletzt als der eines antiquierten und gegen die Moderne insgesamt gerichteten christlich-calvinistischen Arbeitsethos enthüllt, das nach außen über das verzweifelte Scheitern anderer triumphiert und seine eigene Leere nur durch persönliche Ressentiments zu füllen vermag. Auf kritische Weise eingeführt werden in dieser Rekonstruktion aber nicht nur die persönlichen und poetologischen Gegensätze, sondern auch die in diesen sich durchsetzende Abwehrhaltung eines sich seiner selbst noch in seiner Schwundstufe gewissen Christentums gegen jede Form jüdischer Unversöhntheit, wie sie nicht wenige Reaktionen auf die Lyrik jüdischer Opfer nach 1945 kennzeichnet. Wie sprechend und kommunikativ: wie anti-hermetisch eine Dichtung auf der Grenze zum Verstummen sein kann, zeigt sich

¹⁴ HRDLIČKOVÁ, S. 175.

nach dem minutiösen Gang durch *Fadensonnen* gerade in Absetzung gegen die auf ihre Autor-Intention letztlich vollkommen durchsichtige Lyrik des sogenannten ‚Hermetikers aus Hagen‘, eine Durchsichtigkeit, die eben nicht Resultat der Auseinandersetzung mit dem ‚Ganzen‘: dem Stand der Geschichte nach der Katastrophe, sondern Ergebnis einer Flucht in objektlose Innerlichkeit ist. Die Fruchtbarkeit des hermeneutischen Ineinanders von textnaher Interpretation und Einbindung der Texte in die autobiographisch-interpersonellen, werkgeschichtlich-intertextuellen und nicht zuletzt interkulturellen Kontexte kann an diesem Kapitel der deutschsprachigen Literatur nach 1945 besonders plastisch nachvollzogen werden. Es ist nicht das geringste Verdienst der vorliegenden Arbeit, gerade diesen bisher wenig beachteten Komplex eines scheiternden Dialogs in all seinen Facetten kritisch aufgearbeitet zu haben.

Die Arbeit von Jana Hrdličková zeichnet sich durch ihren spezifischen, in der Sache der behandelten Lyrik begründeten Ansatz und eine klare methodische Durchführung aus, die dem gewählten Weg des Dialogs entsprechend nie reduktiv ist, sondern die Texte in einer Fülle von Einzelbeobachtungen und intra- und intertextuellen Bezügen zwanglos zur Sprache kommen lässt. Dazu, dass es auf so spannende und nachvollziehbare Weise gelingt, die den Texten immanente „Poetik der Unverständlichkeit“¹⁵ zu explizieren und als Zeichensprache der Geschichte wieder um einiges lesbarer zu machen, trägt nicht zuletzt die Sprache der Arbeit bei, die bei aller begrifflichen Präzision lebendig bleibt und jene Empathie transportiert, ohne die eine Beschäftigung mit Texten zu diesem Thema in falschem wissenschaftlichen Objektivismus zu erstarren droht.

¹⁵ HRDLIČKOVÁ, S. 288 u. 292.

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF
(Berlin)

SAMSON, Horst: *Das Meer im Rausch*. Gedichte und Bilder
Lyrikreihe Bd. 140. Ludwigsburg: Pop 2019. ISBN 978-3-
86356-285-4

Unter dem Titel *Das Meer im Rausch* vereint Horst Samsons Lyrikband fünf Gedichtzyklen, die – thematisch-motivisch und sprachlich-stilistisch eng miteinander verknüpft – in einen Prolog und Epilog eingebunden werden. Kurze Verszitate aus einzelnen Gedichten stehen den Zyklen wie Überschriften eines Journals jeweils voran. Sie verweisen auf eine metaphorische Sprache, die die Grenze zum Paradoxen immer wieder überschreitet und gleichermaßen historische, aktuell-politische und persönliche Bezüge erwarten lässt:

Verbannt ins ewige Nichts
Gestützt auf lange Schatten
Oder an die Gefangenen
Nur Liebesbriefe halten durch
Beim Umblättern der Jahre

Künstlerische Visualisierungen der Gedichte leisten dreizehn in den Text integrierte Farbfotografien des Autors: doppelseitige Tableaus von Meer und Strand, dazwischen einzelne Menschen – auch Horst Samson selbst in halbseitigem Profil wie ein Scherenschnitt vor der Kulisse eines sich abendlich verdunkelnden Himmels über dramatisch schäumendem Meeresspiegel, beleuchtet von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne vor einem schwarzen Felshang – von Booten am Ufer, von Himmel und Horizont, die Naturstimmung und Gemütsverfassung vergegenwärtigen: Sehnsucht und Trauer, Hoffnung und Angst, Bedrohung und Traum.

Das Eingangsgedicht *Geständnis* eröffnet einen poetischen Raum, in dem sprachliche Bilder als Sinnbilder auf mythologische Vergangenheit und chronologische Abläufe der Gegenwart weisen. Der legendäre „Sturzflug / Der Lemminge“ wird in Beziehung gesetzt zum samothrakischen Mysterienkult der „Kabiren“: der Dichter Samson im Dialog mit den

hohen Sirenen, [...] war sterblich
 Am Schwarzen Meer
 Verliebt in die Tiefe, die Ferne,
 Vereinsamt am Ende
 Der Saison!¹

Im Jahr 1987 nahm der 1954 als Kind deportierter Eltern in der Bărăgan-Steppe Geborene Abschied vom Land seiner Mütter und Väter, die einst als Kolonisten gerufen in ‚Ulmer Schachteln‘ donauabwärts das vormals österreichische Banat ansteuerten. Als junger rumäniendeutscher Autor und systemkritischer Journalist war Samson während des neostalinistischen Ceaușescu-Regimes in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in Rumänien ins Visier der Securitate geraten; Publikationsverbot und Morddrohungen ließen ihm keine andere Wahl, als in das sprachliche Mutterland Deutschland zu ‚re-migrieren‘ – ein Aufbruch auf einen Weg ohne Ankunft.

Perdre
 Mais perdre vraiment
 Pour laisser la place à la trouvaille
 Perdre
 La vie pour trouver la Victoire²

Der Aufbruch auf den Weg zum Sieg blieb eine Heimkehr ohne Ankunft.

Das Ich in Trauer in diesem leeren
 Niemandsland – Heimat, welch ein Wort,

¹ SAMSON: *Geständnis*, S. 15.

² SAMSON, Horst: *La Victoire*. München: Lyrikedition 2000, BoDTM-Verlag 2003, S. 71.

Das grelle Jetzt
Oder nie. Gefangen und befangen darin [...]³

Die elegischen Verse des römischen Dichters Ovid (gest. 17 n. Chr.) und seine Trauerlieder aus der Verbannungszeit in Tomis am Schwarzen Meer, *Tristia*, inspirieren den Dichter Samson zu einer Ode, *Ovid am Schwarzen Meer*, in der sein eigenes Schicksal mit dem des exilierten Dichters verschmilzt:

Das ewige Rom, die Heimat, jene Kopfgeburt,
Zerfleddertes Land, ein geschlossenes
Buch, ein Vermächtnis, vielleicht
Aus Versehen längst tot [...]
Im Gift der Verbannung bis zum jüngsten Tage.⁴

Ob Publius Ovidius Naso
Am Schwarzen Meer hin und her ging
Und Buchstaben wälzte,
Dichtete in Tomis? Vielleicht
Hat er den Strand gemieden, den Blick
Auf die fernen Schiffe, jene
Gleitenden Scherben
Seiner inneren Welt, seiner äußeren
Bestrafung [...].⁵

fragt sich Samson, für den die Suche nach der Sprache „Steigen“ und „Fallen“ einschließt:

Sätze wie Irrgärten, uneins schlängeln wir uns durch
Laute, Silben hoch, keuchen den Blick von Serpentinaen
Durchkreuzt auf die Landschaften des Himmels gerichtet –⁶

³ SAMSON: *Heimat Meer*, S. 18.

⁴ SAMSON: *Ovid am Schwarzen Meer*, S. 36 f.

⁵ SAMSON: *Heimat Meer*, S. 18.

⁶ SAMSON: *Vom Steigen, vom Fallen*, S. 33.

Auf dem Bauch liegend kauten wir
 Grashalme, an den Tücken der Wörter.
 Des Suchens müde ließen wir
 Die Sätze treiben. Der Fluss ist unser
 Spiegel. [...]
 Ich reiße ein Blatt
 Aus meinem Heft, stecke es in die Schnapsflasche
 Und schraube sie zu. In sieben Stunden
 Könnte das Gedicht im Meer sein.⁷

Die letzten Zeilen lassen aufhören: *Flaschenpost*, so hat Paul Celan das Gedicht genannt, „aufgegeben in dem [...] Glauben, sie könnte irgendwo an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“⁸

Auch Horst Samsons Gedichte richten sich, zumeist im bewusst irritierenden Gegeneinander von symbolhaftem Gemütsausdruck und syntaktischer Sprengung der Zeilenform, an seine Leser und Zuhörer, denen seine Botschaft zu Herzen geht. Seinem Gedicht *Imaginäre Stunde* steht ein Halbvers aus Paul Celans Gedicht *Corona* voran: „Wir schälen die Zeit aus den Nüssen“⁹. Samson tritt in einen surrealen Dialog mit Celan, der sich wörtlich auf die Gedichte *Corona* und *Todesfuge* bezieht. Der Eingangsvers der zweiten Strophe von *Corona*: „Im Spiegel ist Sonntag“ korrespondiert mit dem Beginn der Verse der beiden ersten Strophen der *Imaginäre(n) Stunde*. Diese schließen den Autor, die Leser, die Nachgeborenen mit dem Pronomen „wir“ in die erinnernde Aneignung des Gedichtes mit ein:

Unschuldig
 Blicken wir auf
 Das wechselhafte Meer
 Aus Spiegel
 Und Himmel. Der steckt

⁷ SAMSON: *Am Fluss*, S. 32.

⁸ CELAN, Paul: *Der Meridian*. In: CELAN, Paul: *Gesammelte Werke*. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 186.

⁹ CELAN, Paul: *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1952, S. 33.

Voller Bilder,
Die sich verdunkeln
In der Erinnerung.¹⁰

Die paradoxe Symbolik des Meeresspiegels, bei Celan die Beschwörung der Erinnerung an die Shoa, weitet Samson zu einer komplexen Metaphorik aus, die eine religiöse Dimension annimmt: „Gott ruft / Die Seelen zurück / Aus den Wolken.“¹¹

Was bleibt? Bilder, die sich in der Erinnerung an „ein Grab in den Wolken“ der *Todesfuge* Celans „verdunkeln“, sind schwarz wie Asche, konkret nicht mehr sichtbar, imaginär; dem absurden Vergleich folgt – der immanenten Logik des Paradoxen gemäß – eine sich steigernde Häufung von Oxymora:

Aus den Wolken
Rieselt Asche
Verlorener
Gewissheiten,
Verbrannter
Sehnsüchte nach Leben
Vor dem Tod.¹²

Die paradoxe metaphorische Umwandlung des Bildes von Wolken, aus denen kein weißer Schnee rieselt, sondern schwarze Asche, gemahnt wieder an das in der germanistischen Forschung viel zitierte Leitmotiv der *Todesfuge*: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends [...] Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts [...] wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends / wir trinken und trinken“ – Totenklage der zum Sterben in den Gaskammern Verurteilten, die „als Rauch in die Luft“ aufsteigen. Samson zitiert und intensiviert ein poetisches Bild, das die Erinnerung an Unsagbares an der Grenze des Sagbaren festhält.

Paul Celan hatte das Gedicht *Corona* 1948 Ingeborg Bachmann gewidmet, ein Liebesgedicht. Die gedankliche Verbindung des Celan-Zitats „Wir schälen die Zeit aus den Nüssen [...]“ und Samsons Gedicht *Imaginäre Stunde* – mit dem

¹⁰ SAMSON: *Imaginäre Stunde*, S. 41.

¹¹ SAMSON: *Imaginäre Stunde*, S. 41.

¹² SAMSON: *Imaginäre Stunde*, S. 41.

ersten und dritten *Corona*-Vers „Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde“ und „die Zeit kehrt zurück in die Schale“¹³ erschließt sich erst aus dem gesamten Celan-Vers „Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn“. Im Bild der Nüsse, die geschält werden, verdichten sich Ereignisse, die aus der Erinnerung in sprachliche Gegenwart geholt werden. „Herbst“, die Jahreszeit, in der sich das Ende des Jahres ankündigt, verweist auf den Lauf der abnehmenden Lebenszeit und lenkt den Blick auf die Erinnerung, die „in die Schale“ zurückgeholte Zeit; „wir“ holen sie aus dem Gedächtnis in die Gegenwart und „lehren sie gehn“ in eine Zukunft, die in der Sprache erfunden werden kann. Horst Samsons Replik auf Paul Celan:

Der Herbst
macht sehend.
Er lehrt uns an Blättern
Die Zeit. Wir beugen uns tief
Über Nüsse.¹⁴

Samson gibt dem Epilog seines Gedichtzyklus den Titel *Die Kunst des Gehens*. Innerhalb der zyklisch variierten Zusammenhänge des Gedichtbandes bilden die Themen Exil, Flucht und Tod ein Grundmuster. *Das Meer im Rausch* bietet einen Topos-Fundus für den elegischen Melancholiker Samson. Dem Gedicht *Zugang zum Meer*¹⁵ stellt er Bibelworte des Propheten Ezechiel voran, die sich auf das Exil des jüdischen Volkes in den Jahren 597–539 v. Chr., die babylonische Gefangenschaft, beziehen. Als „Wächter Israels“ warnt der Prophet die Juden mit der eindringlichen Schilderung visionärer Gotteserfahrungen. Die Strafe Jahwes trifft sie trotzdem:

Und ich hörte
hinter mir ein Getöse wie
von einem Erdbeben,
als die Herrlichkeit des Herrn
sich erhob von ihrem Ort.

¹³ CELAN, 1952, S. 59.

¹⁴ SAMSON: *Imaginäre Stunde*, S. 41.

¹⁵ SAMSON: *Zugang zum Meer*, S. 34 f.

Und es war ein Rauschen
von den Flügeln der Gestalten,
die aneinander schlugen ... Da
hob mich der Geist empor und führte mich weg.
(Ezechiel, Kap. 3, 12-14)

Das Meer aber fackelt nicht lange, es hat keine
Geduld, ist ungerecht. Eine Welle aus Lärm und Energie [...]
Spült sie weg von diesem Planeten in die Endlichkeit
Der Trabanten. Die Figuren im Strudel
Schlagen um sich, rudern mit Armen und Augen
In entseelter Zeit. Gerne würden sie im Chaos
Noch einmal beten, denn sie sind von dieser Welt und auch
Nicht gottlos, und nicht abgewendet wie der Herr
Von der Gerechtigkeit – ¹⁶

Der Wechsel von der Erzählzeit des Plusquamperfekts („Sie hatten nicht gesündigt“) zum Präsens und der Wechsel der Personalpronomen vom „sie“ zum „wir“ signalisieren den Bezug zu den Fluchtbewegungen der Gegenwart: „Statisten, sagen wir unter Tränen, Stellvertreter sind sie / Schlimmstenfalls nur eines beiläufigen Lebens / Schuldig. Also unschuldig [...], nichts als Fußnoten der Willkür und des Zufalls [...]“. ¹⁷

Jenseits der Kategorien von Schuld und Strafe spricht Samson dem dichterischen Wort den Rang des prophetischen Wortes zu. Wie dieses entfaltet es seine Wirkung durch Sprachmacht und die Magie der Sprache: „Versfüße jetzt im Universum, in blauen Texträumen – / Menschlein, denen Gott eine bleischwere Hand / Auf die Schulter gelegt hat, einfach nur so.“ ¹⁸

Das Gedicht *Finaler Dreiklang*, geschrieben 2015, hinterlässt auch im beginnenden Jahr des Krieges Russlands gegen die Ukraine 2022 nur „Verlierer“:

Umtrieblich schütten Tag und Nacht uns zu
Mit Fremden, mit Dunkelheiten und

¹⁶ SAMSON: *Zugang zum Meer*, S. 34.

¹⁷ SAMSON: *Zugang zum Meer*, S. 34.

¹⁸ SAMSON: *Zugang zum Meer*, S. 35.

Verlorenen Wegen. Wie verrückt üben
 Die Gotteskrieger das Morden. Über alle
 Kontinente zieht sich seit langem der rote Faden
 Blut durch die Religionen dieser Welt [...]

Wie geschmiert
 Geht das Töten. Irr vor Angst,
 So springt das entsetzte Leben ohne Sinn
 Über die Klinge oder es verschwindet
 Im Meer. Keine Spur hinterlässt es im Sand,
 Nichts bleibt. Mehr als genug hat der Tod zu tun.
 Und Gott fehlen die Worte, Verlierer, wie wir.¹⁹

Die reimlosen Zeilen, in klassische Versform gesetzt, halten stakkatoartig sinnloses Leben und endloses Sterben ungezählter geflüchteter und ermordeter Menschen fest, deren Gesichter wir nicht kennen, die „[k]eine Spur[en]“ hinterlassen. Innerhalb der durchweg reimlosen, überwiegend strophisch gegliederten Gedichte des Bandes fällt ein metrisch, rhythmisch und strophisch in klassischer Liedform gehaltenes Gedicht auf: *Sanary-Sur-Mer. Am Hafen*. Es erinnert – in der Fußnote auch namentlich – an jene deutschen und österreichischen Schriftsteller und Künstler, die zwischen 1933 und 1940 auf der Flucht vor den nationalsozialistischen Verfolgern von dem Ort an der Côte d’Azur nach Amerika emigrieren wollten – für viele von ihnen die Endstation:

Sie strichen durch heftigen Regen,
 In Kulissen verdämmernden Lichts.
 Es verfolgten sie Schatten auf Wegen,
 Die führten plötzlich ins Nichts.²⁰

Samsons enge Beziehung zu der in vielschichtiger Metaphorik verschlüsselten politischen und erotischen Lyrik des chilenischen Dichters und Nobelpreisträgers Pablo Neruda scheint in Gedichten des Zyklus *Nur Liebesbriefe halten durch* auf; das Eingangsgedicht trägt den Titel *Neruda – Herzschlag des Ozeans*:

¹⁹ SAMSON: *Verlierer – Finaler Dreiklang*, S. 100.

²⁰ SAMSON: *Sanary-Sur-Mer. Am Hafen*, S. 98.

Tauche ich ins Meer, fühle ich mich
Mit der gesamten Welt
Verbunden [...].

Die Grenzen zwischen Wachen und Traum, Gegenwart und „prähistorischen“
Zeiten sind aufgehoben, das Meer wird zum Zentrum des Kosmos, der Dichter
spürt den

Herzschlag
Des Meeres: Es ändert seine
Farbe, wird gelassener, weicher
Und anders umrauschen
Mich die Wellen.²¹

„Ich weiß nicht warum“, sagt sich der Dichter in *Atlantik*:

Das Meer wird mit dem Alter immer schöner.
Vielleicht ist es nur das Versprechen
Auf ein Leben, eine Existenz
In der Unendlichkeit.²²

Das Lied *An die Liebste* besingt – gebannt in sechs Strophen – die Liebe: Die
Anordnung der Reimwörter und -silben folgt keinem Metrum, sondern markiert
Strophen übergreifend gedanklich-metaphorische Sequenzen und Bilder:

[...] und was immer
Du auch denkst, bist du
In dieser bitterschönen Zeit
Mein Stern, für mich
Der helle Funke
Ewigkeit. [...]
Dass es rast und rauscht wie Blut
Als wär's in einem Meer voller Leben.

²¹ SAMSON: *Neruda – Herzschlag des Ozeans*, S. 115.

²² SAMSON: *Atlantik*, S. 117.

Doch das romantische Bild unendlich strahlender Liebe, das die Meeressymbolik mit einbezieht, steht im Widerspruch zu „unsere(r) Zeit“, die

[...] fließt und flieht
 In engen Bahnen unwiderruflich
 [...] in ihre eigene Vergangenheit und es drehen sich
 So wirr wie irr um uns an diesem Meer
 Im Sande Sonnenuhren.²³

Die Zeit ist nicht messbar. Die Liebe hinterlässt „Spuren / Als würden es Gedichte sein.“²⁴ Der Epilog *Die Kunst des Gehens* greift das Thema des vierten Zyklus *Nur Liebesbriefe halten durch* wieder auf und eröffnet – wieder im konjunktivischen Modus – einen neuen Prolog. In der ruhigen Gewissheit der Gegenwart seiner „Liebsten“ könnte sich der Dichter – „Ein gefallenes Blatt unter der Zunge“ – schreibend auf den Weg in die Zukunft machen:

Es sollte September sein,
 Auf den Lofoten, an einem Fjord,
 In dem sich der Abendhimmel
 Spiegelt – blau und erreichbar
 Die Grenzen der Sprache.
 [...] wenn Sand uns
 Zwischen den Zehen durchrinnt,
 Als öffnete sich uns die göttliche Uhr
 Des Universums, damit du mich
 Pünktlich loslässt mit einem Kuss
 Als Reisepass und ich gelassen und frei
 Dem Horizont entgegen rudere,
 Einem weiten und fernen Land,
 Dessen Stille ich genießen will,
 Als hätte Bach sie komponiert.²⁵

²³ SAMSON: *An die Liebste*, S. 118.

²⁴ SAMSON: *An die Liebste*, S. 118.

²⁵ SAMSON: *Die Kunst des Gehens*, S. 167.

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF
(Berlin)

SAMSON, Horst: *In der Sprache brennt noch Licht. Gedichte*
Lyrikreihe Bd. 165. Ludwigsburg: Pop 2021. ISBN 978-3-
86356-337-0

Dem ersten von sieben motivisch verbundenen Gedichtzyklen stellt Horst Samson in diesem Lyrikband ein Gedicht voran, das sich – grammatisch-semantic semantisch doppeldeutig – gleichzeitig als thematische Vorausschau und programmatische Zusammenfassung seines Bandes erweist, *Über Wunden*: „Frei wie ein Stern“ bewegt sich die dichterische Sprache „In der Finsternis: Dort wohnt / Der Mensch – die Wunde / Offen, infiziert von Hass und Krieg / Und Geld.“¹ Die Sprache legt seine Wunden bloß und überwindet sie. „Seit Jahrzehnten“ kreist der Dichter im

Gleitflug

Über Wörtern,

Ländern und Menschen,
Über mir selber, hoch

In der Luft
Hängend, die Flügel

Ganz weit
Ausgebreitet, bedacht,

¹ SAMSON: *Über Wunden*, S. 11.

Den Aufwind
Zu nutzen, das scharfe Auge

Im Sturzflug [...].

Im Bild des

Greifvogel[s]
Aus der Ordnung
Der Aufmerksamen,

[...] Durchsticht [...]
Seine Hinterkralle, die Sprache

[...] die Beute
Ohne Nachsicht.²

Die Sprache gibt nicht nach,
Sie mischt sich ein, kämpft sich durch
Galaxien in das Innere

Auge, überschreitet
Grenzen im Gedächtnis, es gibt viel
Zu durchdenken, [...].³

Die Antinomie von Licht und Dunkelheit öffnet dem Dichter den Raum der

Innenwelt
Der keiner entkommt, wo du umstellt bist
Von Finsternissen,
Bedrohungen und dir selbst als Deuter.⁴

² SAMSON: *Gleitflug*, S. 48.

³ SAMSON: *Monolog über die Erde*, S. 148.

⁴ SAMSON: *Monologe*, S. 45.

Die philosophisch-metaphysische Gratwanderung lyrischer Vergewisserung zwischen dem „Verschwinden und Finden des Lichts“ erweist sich als dichterische Selbstanalyse. Immer wieder stellt sich dem Suchenden die Frage: „Aber wohin? Wohin / Im Verschwinden ins Verlorene / Leben – [...]“. Wieder nehmen die syntaktisch zersprengten reimlosen Verse des Dichters Bezug auf die griechische Mythologie:

[...] in der Sprache fliegen wir
Gerettet in höhere Lüfte, erreichen
Die nötige Flughöhe, um zu überleben
In der heiligen Helligkeit, gehäutet wie
Der Satyr unter den Augen Apolls.⁵

Im Rückgriff auf den von Ovid überlieferten Mythos des Marsyas, den der Lichtgott für die Hybris strafte, ihm zu nahe zu kommen, identifiziert sich der nach Worten ringende Dichter mit dem qualvoll Bestraften. Was aber vermag der Dichter dennoch? Er öffnet sein Buch, lädt ein zum Gespräch:

Tritt ein zu uns als Gast,
Nimm Platz in dieser Zeit und vergiss
Die Götter, das Imaginäre, die falschen
Religionen. Lass uns miteinander reden,
Nur im Wort brennt noch Licht.⁶

Ich
Höre es
Leben – so
Beginnt die Offenbarung
In den Buchstaben.⁷

⁵ SAMSON: *Monologe*, S. 45.

⁶ SAMSON: *Über Wunden*, S. 11.

⁷ SAMSON: *Monologe mit Brecht und Celan*, S. 131.

„Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort“
– die Offenbarung des Evangelisten Johannes liegt nicht im Transzendenten:

Der Himmel
Fliegt erschrocken mit
Einem blauen Auge
Als Engel davon [...].⁸

In immer wieder variierten Sequenzen stellt Horst Samson seine Verse den „Dunkelheiten“ und der „Furcht vor / Marginalien, dem Verschwinden vielleicht der Zukunft“ entgegen – das philosophisch-metaphorische Licht der Erkenntnis:

Der Dichter
Trägt sein Licht, die Sprache, machtlos
Nicht vor sich her, aber die Poesie
ist in Seenot,
Zufluchtsort – Fluchort oder Zuflucht? –⁹

Und was bleibt? „Das Gedicht – / Letzter Ort des Unbehausten.“¹⁰ Samsons dichterischer Kurs fasziniert mit einem schier unerschöpflichen sprachlichen Erfindungsreichtum, der einen poetischen Kosmos in der Verknüpfung paradoxer Metaphorik und gedanklicher Elemente ausleuchtet und magisch beschworene Erinnerungsorte auslotet, unpathetisch, ohne Larmoyanz – dafür oftmals mit leisem Anflug ironisch-lakonischer Relativierung.

Heinrich Heine gehört zu seinem literarischen Gepäck, aber auch das tiefenste *Schicksalslied* des Hölderlin'schen *Hyperion*, das im Gedicht *Unterwegs II* anklingt:

Mir ist gegeben, in keinem Lande
Zu ruhn [...], aus dem Offenen
Ins Ungewisse zu fallen,
Von Stunde zu Stunde, und vom Himmel

⁸ SAMSON: *Dystopie*, S. 33.

⁹ SAMSON: *Frage das Meer*, S. 17.

¹⁰ SAMSON: *Was bleibt*, S. 33.

Wie eine Sternschnuppe
In die Verliese des Leids, unterwegs
In Buchstaben. Mal sind sie
Ein Vehikel, ein Taxi
Nach Sibirien, mal eine Rikscha
Ins Unterholz [...]
Oder das Dach über dem Kopf
Des Streunenden, der unterwegs
Zu sich, Dorf um Dorf
Verloren hat, wie andere
Wohnungsschlüssel oder Handys
Oder Erinnerungen an sich selbst.¹¹

Unverschlüsselt gibt Samson Auskunft über die innerste Motivation seines Schreibens „In entsiegelter Zeit“:

Im Allerinnersten, nachgehen dem Stück
Macht im Kern über dich selbst [...]
Kundschafter im eigenen
Auftrag, sich gläubig vorwärts tastend
Im Unerschlossenen, im Geheimnis, doch
Gierig zu erkennen, ob auch geschieht, was geschieht.
[...] Und Wahrheitsscherben – Überbleibsel des
Mysteriums Leben, zerbrechlich wie ein Wasserglas
Das vom Tisch fällt ins Vergebliche,
Das wir durchstöbern nach dem
Absoluten Ich aus undefinierbaren Fäden.¹²

¹¹ SAMSON: *Unterwegs II*, S. 49.

¹² SAMSON: *Unterwegs mit Tarkowski*, S. 151 f.

NACHRUF

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF
(Berlin)

„GEWISSEN UND ERINNERUNG“
HANS BERGEL – DICHTER UND CHRONIST EINES
JAHRHUNDERTS

Am 26. Februar 2022 ist Hans Bergel in Starnberg bei München verstorben. Geboren am 26. Juli 1925 in Rosenau (Rișnov) nahe Kronstadt (Brașov), durchlebte er ein ganzes Jahrhundert, an dem er schreibend teilhatte, als Erzähler und Romancier, als Sachbuchautor, Essayist und Biograph, als Lyriker und Übersetzer aus dem Rumänischen und als politisch engagierter Journalist und offizieller Verhandlungspartner für seine siebenbürgischen Landsleute während des Kalten Kriegs im Zeichen der Verhandlungen der Konferenz für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (Helsinki 1975).

Bergel gehörte selbst „zur großen Familie derer, die unmittelbare Opfer kommunistischer Machtzügellosigkeit waren.“¹ „Was vor 50 Jahren mit den Winterdeportationen ins Donezk- und Uralgebiet begann, eröffnete [...] jene Phase in der Existenz unserer kleinen Volksgruppe im Südosten, zu der logischerweise auch unser Schriftstellerprozess gehörte. Es war das Erleiden des gleichen Ungeistes, der gleichen Machart totalitärer Menschenverachtung, der gleichen Verhöhnung des menschlichen Ideals.“² Am 15. September 1959 waren die rumäniendeutschen Schriftsteller Andreas Birkner, Wolf von Aichelburg, Georg Scherg, Hans Bergel und Harald Siegmund in Kronstadt von einem Militärgericht zu insgesamt 95 Jahren schwerer Haft und Zwangsarbeit verurteilt worden. Der Securitate diente Hans Bergels Jugendwerk *Fürst und Lautenschläger*

¹ BERGEL, Hans: *Das Jahrhundert, an dem ich teilhatte*. Rückblick auf Kerker- und Lagerjahre. Dieter Drotleff im Gespräch mit Hans Bergel. In: *Randbemerkungen – Das Jahrhundert, an dem ich teilhatte*. Berlin: Frank & Timme 2020, S. 9–28, hier S. 11.

² BERGEL, 2020, S. 11.

(1946) zum Anlass für seine Verhaftung, die – laut Deutung eines ambitionierten Kollegen – den tyrannischen Fürsten als das gegenwärtige Regime und den Lautenschläger als den unterdrückten Schriftsteller darstellte. Hans Bergel wurde zu 15 Jahren Haft verurteilt, von denen er fünf Jahre verbüßte; es folgte Publikationsverbot. Im Jahre 1968 gelang ihm die Ausreise in die Bundesrepublik, 1969–1989 war er hauptberuflich Chefredakteur der *Siebenbürgischen Zeitung*, zwischen 1989 und 2006 machte er die Zeitschrift *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* (seit 2006: *Spiegelungen*) als Mitherausgeber und Mitautor zu einem Forum west-östlichen Kulturaustauschs. Hans Bergel hat sich in dem Bewusstsein, als *homo transilvanus* zwei Kulturen anzugehören, als Mittler zwischen den laut Martin Opitz *germanissi germani* und den geistigen und kulturellen Einflüssen Südosteuropas verstanden. Wissbegierde, Neugier und Empathie bestimmten die zentrale Thematik seines Lebens und seines Werkes, sein Anliegen: „das Bild der Deutschen bei den Rumänen und das der Rumänen bei den Deutschen auf dem Weg zu übernationaler Gemeinsamkeit“³ bekannt zu machen. Preise und öffentliche Ehrungen in Deutschland und Rumänien, insbesondere in den Jahren nach 1989, bezeugen die Anerkennung des Grenzgängers zwischen zwei Kulturen, dem es gelingt, die sprachliche, religiöse und gesellschaftliche Vielfalt Südosteuropas auch als exotisches Faszinosum darzustellen.

1977 erschien Hans Bergels Roman *Der Tanz in Ketten*. 1996 und 2006 folgten die als Trilogie groß angelegten Werke *Wenn die Adler kommen* und *Die Wiederkehr der Wölfe*, die anlässlich seines 90. Geburtstages 2015 im Verlag Frank & Timme, Berlin, neu aufgelegt wurden. Der Roman *Der Tanz in Ketten* thematisiert erstmals in deutscher Sprache Haft und Folter in Rumänien unter dem stalinistischen Gheorghe Gheorghiu-Dej-Regime der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, dem Tausende politische Gefangene zum Opfer fielen. Das Buch ist ein erschütterndes Zeugnis Menschen verachtenden Staatsterrors im rumänischen GULAG, gegen den sich unbändiger Überlebenswille der Entrechteten aufbäumt, eine rhetorisch brillante, vernichtende Abrechnung mit den Tyrannen und ihren Helfershelfern, „die uns die Henker bescheren, jene Armeen ihrer Steigbügelhalter.“ – „Die großen Bestien der Geschichte handeln im Wahnzustand, die Mitläufer aller Zeiten aber wissen, was sie tun.“⁴ Der Roman wurde ins Rumänische (George Guțu, 1994) und ins Ungarische (Andras

³ BERGEL, Brief an die Verfasserin.

⁴ BERGEL, Hans: *Der Tanz in Ketten*. Innsbruck: Wort und Welt 1978, S. 138.

Balogh, 1999) übersetzt. Angesichts anhaltender Verletzungen von Menschenrechten, politischer und religiöser Radikalisierung und der Bedrohung demokratischer Werte und Traditionen durch imperiale militärische Gewalt in der Welt der Gegenwart hat der Roman nichts von seiner Aktualität eingebüßt.

Bergels spätes Romanwerk entspricht – ebenso wie die Fülle seiner Erzählungen *in nuce* – seiner dichterischen Maxime, „Geschichte in Geschichten zu erzählen und zu erklären.“⁵ Die thematisch und geografisch weit ausholende Romanchronik des südost- und zentraleuropäischen Raumes steckt den zeitlichen Rahmen ab zwischen dem Zusammenbruch der Donaumonarchie und dem Ende des Ersten Weltkriegs: *Wenn die Adler kommen*. Sie zeichnet das Eindringen nationalsozialistischer Gedankengüter innerhalb der Volksgruppe der Siebenbürger Sachsen minutiös nach – das Bündnis des faschistischen rumänischen Diktators Ion Antonescu mit Hitler, Konstellationen, die in den Zweiten Weltkrieg und zum Kollaps der sächsischen Gemeinschaft führten. Totalitäre Gewalt, Rassenwahn und Antisemitismus, Vernichtungs- und Eroberungskrieg werden auf der Grundlage akribischen Quellenstudiums am Beispiel Siebenbürgen und Rumänien wie in einem Brennspeigel erzählerisch umgesetzt und in den Biografien seiner Bewohner – Rumänen, Ungarn, Deutschen, Juden und Armeniern – exemplarisch verdeutlicht: *Die Wiederkehr der Wölfe*. Ein polyhistorisches Romanwerk und Teil einer Epochenanalyse als Grundlage für das Verständnis der Neuordnung Europas nach 1945 und 1989. Sinnlich anschauliche narrative Fabulierkunst, geschult an großen Erzählern des 19. Jahrhunderts wie Heinrich von Kleist, entführt den Leser gleichermaßen in eine Welt sagenumwobener Folklore. Malerische Kulissen ziehen ihn in ihren Bann wie das unmittelbare Aufscheinen von Traum und Magie in den von tiefer Religiosität geprägten Lebensformen des Balkans. Hans Bergel entfaltet eine Symbolik der Natur in virtuoser, suggestiver Bildsprache auf einer breit gefächerten Ausdrucksskala. Seine Sprachkunst erwächst aus Leidenschaftlichkeit und Genauigkeit und dient auch der Vermittlung seiner Botschaft. So gibt er sich hinter der Gestalt seiner Romanfigur Steinträger im Roman *Die Wiederkehr der Wölfe* zu erkennen: „Er ist das Gewissen und die Erinnerung, ohne die wir nichts sind.“⁶ Der dritte Teil der geplanten Trilogie blieb unvollendet. Drei Monate vor

⁵ WINDISCH-MIDDENDORF, Renate: *Geschichte in Geschichten: Aspekte authentischen Erzählens in Hans Bergels späten Romanen*. In: GUȚU, George (Hg.): *Horizonte*. Über Hans Bergels literarisches Werk. Berlin: Frank & Timme 2019.

⁶ BERGEL, Hans: *Die Wiederkehr der Wölfe*. Berlin: Frank & Timme 2015, S. 652.

seinem Tod hat Hans Bergel noch einzelne Erzählungen aus dem Gesamtentwurf zusammengestellt: *Die Stunde der Schlangen*.⁷

Souverän bedient der Dichter auch Register entwaffnender Komik zwischen subtilem Humor und bitterem Sarkasmus wie in der Erzählung *Der Barackentrottel*.⁸ Die „Langfinger“ des Clans „Bukarest West“, eine Gruppe von 150 Roma in einer Spezialbaracke des GULAG, befragen den dort versehentlich eingelieferten ‚neuen Kollegen‘ Bergel nach seiner Clan-Zugehörigkeit. Dieser antwortet spontan, mit Blick auf seine gewohnte Schreibtischrätigkeit: „Stummer Finger, Arbeitsbereich Bukarest Mitte“ – Sitz des rumänischen Schriftstellerverbandes. Damit wird er respektvoll in ihren Kreis aufgenommen. So zeigen sich im Rahmen ungeschriebener Ganovenehre menschliche Umgangsformen, die den „zur Schaffung des sozialistischen Menschen“ angetretenen brutalen Bewachern völlig abgehen. Immerhin ist es jenen gelungen, Hans Bergels Securitate-Akte auf ein Blatt-Corpus anzureichern, das fast die Zahl seiner eigenen Veröffentlichungen erreicht.⁹

Hans Bergel lebte mehr als 50 Jahre in Deutschland und veröffentlichte mehr als 50 Bücher. „Ob ich ein Deutscher bin?“, fragte er sich als Achtzigjähriger, „meiner Geburt, meiner Muttersprache, meiner Erziehung und Bildung, meinem Reisepass nach: ja, aber je länger ich in Deutschland lebe, umso fremder fühle ich mich unter Deutschen.“¹⁰ In seiner Dankrede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Bukarest im Jahre 2001 bezeichnete er sich als „Menschen der doppelten Kulturzugehörigkeit“ – „Mit den protestantisch-kantisch-deutschen Maximen wirkten von Jugend an ebenso lateinisch-byzantinisch-morgenländische Maximen auf mich ein. Je älter ich werde, desto bewusster wird es mir.“¹¹ Sein künstlerisches und politisches Credo eröffnet eine Vision: „den Grundkonsensus einer europäischen Einheit, als einen Kosmos allen und in alle Himmelsrichtungen strömenden innereuropäischen Gebens und Nehmens nach der kulturellen Zweiteilung unseres Kontinents, der

⁷ BERGEL, Hans: *Die Stunde der Schlangen*. Erzählungen. Berlin: Noack & Block 2022.

⁸ BERGEL, Hans: *Die Wildgans*. Geschichten aus Siebenbürgen. München: Langen-Müller 2011.

⁹ BERGEL, Hans: *Im Fokus der Securitate*. Von Verfolgungs- und Verhaftungsbefehlen, Denunzianten und Informanten, honorigen und weniger honorigen Persönlichkeiten. In: BERGEL, Hans: *Blick auf die Welt*. Von Menschen, Masken und Mächten. Berlin 2017, II, S. 302.

¹⁰ WINDISCH-MIDDENDORF, Renate: *Der Mann ohne Vaterland*. Hans Bergel – Leben und Werk. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 151.

¹¹ WINDISCH-MIDDENDORF, 2010, S. 151.

gewaltsamen Durchschneidung des geschichtlich gewachsenen Organismus Europas wiederherzustellen.“¹²

Sein erzählerisches Gesamtwerk breitet Hans Bergel, wie er seinem israelischen Dichterfreund Manfred Winkler schreibt, „vor europäischem Hintergrund“ aus: „eingebunden in die europäischen Vorgänge und ein organischer Teil von diesen.“¹³ – „Ich will, kurz gesagt, dass anhand meiner epischen Texte die Welt, von der ich berichte, dermaleinst rekonstruierbar werde.“¹⁴ Er fragt sich: „Für wen denn nehme ich die Sisyphosmühe des unentwegten, ja besessenen Feilens an jedem Satz auf mich, des manischen Feilens nach der makellosen Sprachform des Gedankens?“¹⁵

Als Schriftsteller und Dichter war Hans Bergel Zeitzeuge und Chronist in einem „Saeculum der Perversionen“, in dem sich – so sein Fazit in einer seiner letzten Veröffentlichungen – „das Grundmuster schlechthin der Schriftstellerexistenz wiederholt.“ Sofern die Schreibenden „in den Brennpunkten des Saeculums standen, wurden (sie) nolens volens zu Chronisten.“¹⁶ Brücken der Verständigung baute Hans Bergel auch mit den Dichtern und Dichterinnen des Lyriskreises in Jerusalem, einer Gruppe von Exilautoren und -autorinnen, die ihre individuellen jüdischen Jahrhundertwege gingen. Der Lyriker Manfred Winkler (1922-2014), nahe Czernowitz geboren, war der bedeutendste Dichter des Lyriskreises. Eine der letzten Autorinnen des Dichterkreises, die Lyrikerin und bildende Künstlerin Yvonne Livay, hält intensive Zeugnisse jüdischer Erinnerungskultur am Leben. Im Jahr 2012 wurde der Briefwechsel zwischen Manfred Winkler und Hans Bergel veröffentlicht – ein in der deutschen Literatur einzigartiges Dokument des Austauschs zweier Schicksalsgenossen und Geistesverwandter über Fragen der Dichtung, Religion, Philosophie und Politik, die aus verschiedenen kultur- und sozialgeschichtlichen Regionen des Rumäniens der Zwischenkriegszeit, der Bukowina und Siebenbürgen, stammten und als Emigranten getrennte Lebenswege gingen.¹⁷

¹² BERGEL, 2020, S. 41.

¹³ BERGEL, 2020, S. 11.

¹⁴ BERGEL, Brief an die Verfasserin.

¹⁵ BERGEL, 2020, S. 167.

¹⁶ BERGEL, 2020, S. 167.

¹⁷ WINKLER, Manfred; BERGEL, Hans: *Wir setzen das Gespräch fort...* Briefwechsel eines Juden aus der Bukowina mit einem Deutschen aus Siebenbürgen. Hg. mit einem Nachwort von Renate WINDISCH-MIDDENDORF. Berlin: Frank & Timme 2012.

Es ist und bleibt Hans Bergel, der kraft seines literarischen und publizistischen Lebenswerkes dem Aussterben der Erinnerung entgegensteuert. Seine Dichtung ist visionär: authentisch *und* poetisch. Ihre Verschriftung erweckt den Reichtum kultureller Erinnerungsräume zu neuem Leben und macht sie zu einem Vermächtnis.

AUTORINNEN UND AUTOREN DES BANDES

ANDRÁS F. BALOGH: Dr. phil., Univ.-Professor am Department für deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität, Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. E-Mail: andras.balogh@ubbcluj.ro

DERYA CANBOLAT: M.A., Deutschlehrerin. Studium des Lehramts an der Necmettin-Erbakan-Universität Konya, Türkei. Forschungsschwerpunkte: Literaturdidaktik, Deutschlandlieder. E-Mail: derya_87@gmx.at.

OANA CICUR: BA-Germanistikstudentin im dritten Studienjahr mit der Fächerkombination Deutsch-Rumänisch an der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. E-Mail: oana.cicu@stud.ubbcluj.ro

EMILIA CODARCEA: Univ. Doz. Dr. am Department für Deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: Germanistische Linguistik, deutsche Grammatik, Valenztheorie, Soziolinguistik, Anglizismen und Amerikanismen, Gendersprache, Fachsprachen, Mehrsprachigkeit, Entwicklungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. E-Mail: emilia.codarcea@ubbcluj.ro

D. DORIS COȚA: Doktorandin am Promotionskolleg für sprach- und literaturwissenschaftliche Studien an der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. E-Mail: doina.cota@ubbcluj.ro

MANUELA DRESSEL: Mag., OeAD-Lektorin am Department für Deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: neuere deutsche Literatur, österreichische Literatur. E-Mail: manuela.dressel@ubbcluj.ro

JÚLIA JAKAB: Masterandin im Studiengang Ungarische Sprache und Literatur an der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: ungarische Literatur der Jahrhundertwende, Minka Czóbel. E-Mail: jakab.juli3@gmail.com

LAURA LAZA: Lekt. Dr. phil. am Department für Deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár und Leiterin der Österreich Bibliothek Klausenburg. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literatur aus Rumänien, literarische deutschsprachige Moderne, Literatur nach 1945, Literaturproduktion im kommunistischen Rumänien, literaturgeschichtlich relevante Unterlagen im Archiv der CNSAS. E-Mail: laura.laza@ubbcluj.ro

BÉATRICE-KRISTINE NICORIUC: Dr. phil., Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache in Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: Literarische Grenzstudien, Metaphorische Räume, Herta Müller, Mehrsprachigkeit, Didaktik der deutschen Sprache. E-Mail: nbeatrice1@gmail.com

ALI OSMAN ÖZTÜRK: Ordentlicher Professor am Department für Deutschlehrausbildung der Necmettin-Erbakan-Universität Konya, Türkei. Forschungsschwerpunkte: Literaturdidaktik, Volkskunde, Imagologie, Bilderbogen. E-Mail: aozturk@erbakan.edu.tr

THOMAS SCHNEIDER: Dr. phil., DAAD-Lektor am Department für Deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne, Prager deutsche Literatur, Psychoanalytische Literaturtheorie, Paul Celan, Existentialismus, Politische Philosophie. E-Mail: thomas.schneider@ubbcluj.ro

ANITA ANDREA SZÉLL: Univ. Lekt. Dr. am Department für Deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Grammatik, Kinder- und Jugendliteratur, Deutsch-ungarische und Deutsch-rumänische Sprachbeziehungen. E-Mail: anita.szell@ubbcluj.ro

BENJÁMIN VÉKÁS: M.A., Lehrer für Englisch als Fremdsprache in Sathmar/Satu Mare/Szatmárnémeti. Doktorand am Promotionskolleg für sprach- und literaturwissenschaftliche Studien an der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Forschungsschwerpunkte: Der historische Roman in der siebenbürgisch-deutschen Literatur nach 1990. Fallbeispiele: Eginald Schlattner, Hans Bergel, Joachim Wittstock. E-Mail: benjamin.vekas@ubbcluj.ro

DANIELA VLADU: Univ. Doz. Dr. am Department für Deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár; derzeitige Lehrstuhlleiterin. Forschungsschwerpunkte: Allgemeine und Kontrastive Linguistik, Deutsche Lexikologie und Phraseologie, Deutsche Textwissenschaft, DaF, Literarisches Übersetzen deutsch-rumänisch. E-Mail: daniela.vladu@ubbcluj.ro

RENATE WINDISCH-MIDDENDORF: Germanistin und Historikerin, ehemalige DAAD-Lektorin und Gastdozentin an der Babeş-Bolyai-Universität Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár. Zahlreiche Veröffentlichungen zur rumäniendeutschen Literatur der älteren Generation und nach dem Zweiten Weltkrieg geborener Autor/innen. E-Mail: windisch.renate@gmail.com

KLAUSENBURGER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Im Jahr 2015 wurden die zwei Publikationsreihen des Departements für deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität in Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár vereint: Die Zeitschrift *Germanistik im Europäischen Kontext* (2008–2014) und die Buchreihe *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* wurden ab dem Band 5 *der Klausenburger Beiträge zur Germanistik* gemeinsam weitergeführt.

Die bisher erschienenen Hefte der Zeitschrift *Germanistik im Europäischen Kontext*:

- Band 1: GORGOI, Lucia/MICHAJLOWITSCH, Ute/TAR, Gabriella-Nóra (Hgg.): *Überlegungen zum Literaturunterricht im Bachelor-Studium des Bologna-Prozesses*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2008.
- Band 2: VLADU, Daniela/SCHLÖMER, Anne (Hgg.): *Werbung – die alltägliche Macht der Sprache. Kontrastive linguistische Betrachtungsmöglichkeiten*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2010.
- Band 3: GORGOI, Lucia/VLADU, Daniela/SÁNTA-JAKABHÁZI, Réka (Hgg.): *Germanistik im europäischen Kontext. Zeitschrift des Departements für Deutsche Sprache und Literatur*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2011.
- Band 4: GORGOI, Lucia/VLADU, Daniela/SÁNTA-JAKABHÁZI, Réka (Hgg.): *Germanistik im europäischen Kontext. Zeitschrift des Departements für Deutsche Sprache und Literatur*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2012.
- Band 5: GORGOI, Lucia/CODARCEA, Emilia/LAZA, Laura (Hgg.): *Germanistik im europäischen Kontext. Zeitschrift des Departements für Deutsche Sprache und Literatur*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2013.
- Band 6: GORGOI, Lucia/CODARCEA, Emilia/LAZA, Laura/PEUKERT, Angelika (Hgg.): *Germanistik im europäischen Kontext. Zeitschrift des Departements für Deutsche Sprache und Literatur*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2014.

Die Bände der Buchreihe *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*:

- Band 1: VIOREL, Elena (Hg.): *Klausenburger Beiträge zur Germanistik*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2000.
- Band 2: BALOGH, András F./VOGEL, Harald (Hgg.): „*Erliegst du der Götter Abgeschiedenheit.*“ *Exil und Fremdheitserfahrung in der deutschen Literatur*. Cluj-Napoca: Editura Universității 2007.
- Band 3: BALOGH, András F.: *Studien zur deutschen Literatur aus Südosteuropa*. Cluj-Napoca: Editura Universității und Heidelberg: Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde 2008. Zweite Aufl.: 2010.
- Band 4: BALOGH, András F. (Hg.) in Verbindung mit JÁNOS-SZATMÁRI, Szabolcs: *Deutsches Theater im Donau-Karpatenraum. Dramatisches Schaffen, Aufführungen, Theaterzeitschriften und Kritiken*. Cluj-Napoca: Editura Universității und Heidelberg: Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde 2008.
- Band 5: BALOGH, András F. (Hg.): *Wechselwirkungen in Südosteuropa. Fallbeispiele aus der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Lucia Gorgoi zum 65. Geburtstag*. Cluj-Napoca: Editura Mega 2015.
- Band 6: VLADU, Daniela/BALOGH, András F. (Hgg.): *Nation und Migration. Perspektiven der Germanistik in bewegter Zeit*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2017.
- Band 7: BALOGH, András F./VLADU, Daniela (Hgg.): *Sprachgestaltung – Übersetzung – Kulturvermittlung. Tendenzen und Fallbeispiele in Mitteleuropa*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2018.
- Band 8: VLADU, Daniela/LAZA, Laura Gabriela/ZWING, Veronika (Hgg.): *Werte – Zeiten – Orte. Die Kraft der Multikulturalität in Sprache und Literatur*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2019.
- Band 9: JAKABHÁZI, Réka/WITTSTOCK, Ursula/KATZLBERGER, Kerstin (Hgg.): *Germanistik im Spiegel. Wege und Umwege einer Wissenschaft*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2020.
- Band 10: VLADU, Daniela/LAZA, Laura/WITTSTOCK, Ursula (Hgg.): *Rumänisch-deutsche Kulturbegegnungen 1918–1933*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2021.
- Band 11: CODARCEA, Emilia/DRESSEL, Manuela/SCHNEIDER, Thomas (Hgg.): *Macht der Sprache in der deutschen Kultur und Literatur Ostmittel- und Südosteuropas: Tendenzen – Verflechtungen – Wechselwirkungen*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2022.