135

ENIKŐ DÁCZ (HG.)

Räumliche Semantisierungen

Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20.–21. Jahrhundert

IKGS | Verlag Friedrich Pustet

Räumliche Semantisierungen

Veröffentlichungen des Instituts
für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas
an der Ludwig-Maximilians-Universität München (IKGS)

Band 135

Herausgegeben von
Florian Kührer-Wielach und Konrad Gündisch

ENIKŐ DÁCZ (HG.)

Räumliche Semantisierungen

Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20.–21. Jahrhundert

Verlag Friedrich Pustet
Regensburg

Gefördert von der Beauftragten
der Bundesregierung für Kultur und Medien
aufgrund eines Beschlusses des
Deutschen Bundestages

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-7917-2899-5
© 2018 by Verlag Friedrich Pustet, Regensburg
Reihen-/Umschlaggestaltung und Layout: Martin Veicht, Regensburg
Umschlagmotiv: Fotolia/Hayati Kayhan
Satz: Martin Vollnhals, Neustadt a. d. Donau
Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg
Printed in Germany 2018

Diese Publikation ist auch als eBook erhältlich:
eISBN 978-3-7917-7178-6 (pdf)

Weitere Publikationen aus unserem Programm
finden Sie auf www.verlag-pustet.de
Kontakt und Bestellungen unter verlag@pustet.de

Inhalt

ENIKŐ DÁCZ — Vorwort 7

MAGDOLNA OROSZ — „Raum“ und „Raumdarstellung“ als Kategorien literarischer (narrativer) Textanalyse. Annäherungen und Fallbeispiele 15

Fiktionale Räume

ENIKŐ DÁCZ — Das literarische Burzenland – „Zwischenraum“ oder ideologische Topographie? Betrachtungen zu Heinrich Zillichs *Zwischen Grenzen und Zeiten* 39

LAURA LAZA — Raum zwischen Fiktionalität und Realität in Wolf von Aichelburgs Gefängnisgedichten 55

RALUCA CERNAHOSCHI — Transit-, Macht- und Gegenräume: Reale und imaginäre Topographien in Horst Samsons *La Victoire* (1980–2003) 63

ROXANA NUBERT UND ANA-MARIA DASCĂLU-ROMIȚAN — Das Banat als Erinnerungsraum bei Johann Lippet 83

ESZTER PROPSZT — Raumkonstruktion als Identitätskonstruktion in Béla Bayers *Dort drüben* 97

RALUCA RĂDULESCU — „Kultur tête á tête“? Heterotopien, Nicht-Orte, Anti-Orte in Dragica Rajčićs Lyrik 109

RÉKA SÁNTA-JAKABHÁZI — Der Zirkus als heterotoper Raum in Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht* 125

Rauminszenierungen in medialen Kontexten

SZABOLCS JÁNOS — Regionen und/oder Dreiländerecke? Die regionalen Kulturen Siebenbürgens und des Banats in den Reiseberichten des 18.–19. Jahrhunderts 139

OLIVIA SPIRIDON — Grenzlagen der Deutschen aus Rumänien am Beispiel Hatzfeld 155

MICHAELA NOWOTNICK — „…die geistige Verbindung mit dem Mutterlande aufrecht zu erhalten“. *Ostland. Vom geistigen Leben der Auslanddeutschen* und die Bemühungen um Kontakte zum literarischen Leben in Deutschland 179

ANA-MARIA PĂLIMARIU — Der Raum Bukowina in Wilhelm Reichs autobiografischem Kontext 197

GEORGE GUȚU — Dialogizität als Identitätsfindung deutschsprachiger Dichter in der Bukowina 211

FRANCISCA SOLOMON — Vom Leben und Überleben. Transnistrien als Gedächtnislandschaft der Katastrophe in Edgar Hilsenraths Sammelband *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt* 231

MILKA CAR — „Infernum croaticum“. Raumkonstruktionen in Miroslav Krležas Essay *Illyricum sacrum* . . . 243

IRENA SAMIDE — Columbus(t)räume einer Weltreisenden: Alma M. Karlin und ihre Reisebücher 267

Autorenverzeichnis 283

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Beiträge der vom Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der Ludwig-Maximilians-Universität München (IKGS) organisierten Sektion „Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen in und aus Ostmittel- und Südosteuropa" am X. Internationalen Kongress der Germanisten Rumäniens, der im Juni 2015 in Kronstadt (rum. Brașov, ung. Brassó) stattgefunden hat.[1] Im Einklang mit der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft betrachteten die Vortragenden Literatur

> im Kontext von Kulturen, in deren symbolischen Ordnungen bereits bestimmte Versionen und Konzepte von Raum kursieren, die im fiktional ausgezeichneten Raum durch eine Reihe von spezifisch ästhetischen Verfahren modellhaft zur Anschauung gebracht, reflektiert und eventuell transformiert werden.[2]

Hauptsächlich vor dem Hintergrund des Spatial Turn in den theoretischen Debatten der letzten Jahrzehnte untersuchen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Kroatien, Slowenien, Rumänien, Ungarn und den Vereinigten Staaten in den vorliegenden schriftlichen Versionen ihrer Vorträge Zentral[3]- und Südosteuropa als textuellen Raum literarischer Werke, Reiseberichte, Autobiografien, Essays oder Korrespondenzen. Obwohl grundsätzlich deutschsprachige Autoren ausgewählt wurden, bezieht sich ein Aufsatz auf Miroslav Krležas Essay *Illyricum sacrum*, der jedoch auch in deutscher Übersetzung vorliegt und als zentrales Werk im Kontext südosteuropäischer Raumperzeption und -gestaltung einen guten Anknüpfungspunkt für weitere interkulturelle Analysen bieten kann.

---

1 Die schriftliche Version des geplanten Vortrags von George Guțu, der sich für die Tagung angemeldet hatte, daran aber nicht teilnehmen konnte, fand ebenfalls Eingang in die vorliegende Sammlung.

2 Birgit Neumann: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: Wolfgang Hallet, dies. (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 115–138, hier: S. 116.

3 Statt „Mittteleuropa" wird u. a. in Anlehnung an Moritz Csáky das unproblematischere „Zentraleuropa" bevorzugt. Siehe dazu Moritz Csáky: Ambivalenz des kulturellen Erbes: Zentraleuropa. In: ders., Klaus Zeyringer (Hgg.): Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachkodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich. Innsbruck 2000 (Paradigma: Zentraleuropa, 1), S. 27–51.

Der notwendigerweise stark selektive Sammelband bezweckt neben Einblicken in aktuelle Forschungsdebatten das Aufzeigen neuer Perspektiven bzw. Themenfelder und geht von der besonderen Relevanz der Raumkonzepte für die deutschsprachige Literatur in der betrachteten Region aus. Neben Aufsätzen zu sogenannten „Regionalliteraturen"[4] werden auch Werke der ebenso schwer abzugrenzenden „Migrationsliteratur" bzw. von Autorinnen und Autoren mit zentral- oder südosteuropäischem Migrationshintergrund betrachtet.[5] Gemeinsam ist den Studien die raumorientierte Verfasstheit der untersuchten Texte, also der Raum, mit dem sie sich auseinandersetzen oder aus dem die behandelten Schriftstellerinnen und Schriftsteller stammen.

Demnach stehen zum einen Überlegungen zur Fiktionalität des Raumes im Vordergrund, wobei der Spannung zwischen fiktionalen und realen räumlichen Gegebenheiten besondere Aufmerksamkeit gilt: Es werden räumliche Konstellationen als Projektionsflächen und sprachlich-räumliche Beziehungen der Figuren untereinander bzw. zur außersprachlichen Wirklichkeit unter Heranziehung kulturwissenschaftlicher Konzepte semiotisch analysiert. Zum anderen rücken raumgestaltende Akteure des literarischen Lebens in den Vordergrund: Im Fokus stehen u. a. Strategien der Visualisierung und Spatialisierung, die Inszenierung von Raumwechsel (Ausgrenzung, Flucht oder Integration), heterotopische Raumkonstruktionen, Rauminszenierungen kultureller Begegnungen und von Identitäts- bzw. Alteritätskonzeptionen, die symbolische Aufladung des Topografischen (z. B. Landschaft als Projektionsraum für kulturelle Vorstellungen), fiktionale Wirklichkeitsmodelle der Peripherie und die Verräumlichung von Erinnerungsprozessen aus Zentral- und Südosteuropa.

Nach einer einleitenden Studie, die auf Grundkonzepte und -themen eingeht, gliedert sich der Band in zwei Teile. Die Aufsätze des ersten Teils – *Fiktionale Räume* – betrachten unterschiedliche Aspekte des Raumes, die in genuin literarischen Texten zum Tragen kommen.[6] Der zweite Teil – *Rauminszenie-*

---

4 Bezüglich der rumäniendeutschen Literatur siehe u. a. die knappe Zusammenfassung von Réka Sánta-Jakabházi: Was kann man heute so dichten? Wandlungen der Themen und Motive in der deutschsprachigen Landschaftslyrik mit Rumänienbezug seit den achtziger Jahren. In: *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* 10 (2015) H. 2, S. 47–60, hier: S. 47–50. Bezüglich der ungarndeutschen Literatur als Minderheitenliteratur siehe Erika Regner: Ungarndeutsche Literatur. Neue Perspektiven? Frankfurt a. M. 2014 (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext), S. 67–75.

5 Für einen Problemaufriss siehe u. a. Eva Binder, Birgit Mertz-Baumgartner: Exilliteratur – Diasporaliteratur – Migrationsliteratur. Einführende Bemerkungen. In: Klaus Schenk, Almut Todorow, Milan Tvrdík (Hgg.), unter Mitarbeit von Nikoletta Enzmann: Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Tübingen 2004, S. 9–20.

6 Aus heuristischen Gründen werden Gedichte als fiktionale Texte betrachtet.

rungen in medialen Kontexten – befasst sich mit Essays, Autobiografien, Memoiren, Korrespondenzen von Literaten, Zeitungen und einer Zeitschrift. Diese Zweiteilung dient einem besseren allgemeinen Überblick und öffnet die thematischen Grenzen dank zahlreicher Überlappungen.

Die Sammlung eröffnet der synthetisierende Aufsatz von Magdolna Orosz zum Spatial Turn der letzten Jahrzehnte, der zugleich auf eine weit längere Tradition der Auseinandersetzung mit Raumfragen eingeht. Die Autorin skizziert unterschiedliche kulturwissenschaftliche Annäherungsweisen und bietet einen konzisen Überblick des Kanons der kultur- und literaturwissenschaftlichen Raumtheorie. Die Studie verortet u. a. den in den folgenden Beiträgen immer wieder herangezogenen Foucaultschen heterotopischen Raum oder Jurij Lotmans Semiosphäre in den theoretischen Diskursen. Die vier kurzen Fallbeispiele, die kulturelle Sinnzuschreibungen analysieren, um regionalspezifische Momente der Raumkonstitution sowie deren historische Bezüge zu erschließen, beziehen sich auf die österreichisch-ungarische Monarchie beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Damit ist zugleich der für mehrere Aufsätze des Bandes zentrale Raum eingeblendet. Orosz betrachtet genuin fiktionale Texte neben autobiografischen bzw. Memoiren,[7] wodurch die Gemeinsamkeiten der Raumnarrative in den beiden thematisch und chronologisch strukturierten Teilen des Bandes bereits hier deutlich werden.

Den ersten Teil des Bandes eröffnet der Aufsatz von Enikő Dácz, der an Orosz anknüpfend narratologische und kulturwissenschaftliche Ansätze kombiniert und die literarische Raumgestaltung in Heinrich Zillichs *Zwischen Grenzen und Zeiten* vor dem Hintergrund von Paul Ricœrs dreistufigem Mimesis-Modell untersucht. Es wird der Frage nachgegangen,[8] in welchem Maße der ideologisch engagierte Roman, dessen Handlung sich in Siebenbürgen vor, während und gleich nach dem Ersten Weltkrieg abspielt, „performativ den Raum mitkonstituiert, den [er] repräsentiert".[9]

---

7 Zur theoretischen Unterscheidung zwischen Autobiographien und Memoiren siehe u. a. Bernd Neumann: Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie. Würzburg 2013, S. 18–19.

8 Paul Ricœr hat die Verbindung zwischen Textwelt und Lebenswelt in seinem Modell Mimésis I–III beschrieben. In Mimésis I (préfiguration) wird der Leser in seiner Lebenswelt abgeholt, in Mimésis II (configuration) wird ihm eine Textwelt angeboten, in Mimésis III (refiguration) kann er in seine Lebenswelt zurückkehren. Für eine kurze Zusammenfassung siehe u. a. Astrid Erll: Literarischer Text und erinnerungskultureller Kontext: Mimesis. In: dies.: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2. akt. Aufl. 2011, S. 173–185.

9 Hallet, Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: dies. (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 11–32, hier: S. 23.

Laura Lazas Studie geht zum ersten Mal auf in rumänischen Gefängnissen und Arbeitslagern verfasste Gedichte Wolf von Aichelburgs ein, die in seinem Nachlass zu finden sind und bisher noch nicht veröffentlicht wurden. Dabei analysiert sie, wie sich „das räumliche Imaginäre" über den realen Raum legt[10] und wie der mehrdimensional erfasste Raum (textuell, paratextuell, metatextuell) die Sinnpotenziale dieser Texte bestimmt, ohne die heterotopische Lesart zu bevorzugen.

Von einer ähnlichen Fragestellung ausgehend analysiert Raluca Cernahoschi in Anlehnung an Andreas Mahlers[11] Theorie das Verhältnis von erfahrenem und literarischem Raum in Horst Samsons *La Victoire*, wobei die Enge des ersten durch die Weite des zweiten kontrastiert wird. Sie fokussiert auf die literarische Topografie, die im Spanungsfeld zwischen dem rumäniendeutschen Entstehungs- und dem bundesdeutschen Rezeptionsraum positioniert ist. Es werden apokalyptische Bilder, transitorische Räume der Deportation bzw. die reflektierten kommunistischen Diskurse untersucht, während auch auf die Frage nach der Schaffung eines transnationalen, weltliterarischen intertextuellen Raumes als Befreiungsstrategie der Gedichte eingegangen wird.

Die bei Samson räumlich (re)konstruierte Geschichte der Banater Schwaben ist ebenso zentrales Thema des nächsten Aufsatzes von Roxana Nubert und Ana-Maria Dascălu-Romițan, die sich mit dem Banat als Erinnerungsraum in ausgewählten Werken von Johann Lippet auseinandersetzen. Es werden fiktionalisierte Untergangszenarien der Banater Schwaben geschildert, so z. B. ein Dorf, das nach der Auswanderung der Einwohner auf seinen Friedhof reduziert wird. Besonderes Augenmerk gilt der Ironie der Texte, die persönliche Schicksale und historische Prozesse schonungslos reflektieren.

Die geografischen Koordinaten wechselnd analysiert Eszter Propszt die Raumstruktur, die in Béla Bayers Roman *Dort drüben* die ungarndeutsche Geschichte abbildet. Propszt zeigt die Widersprüchlichkeit der sich wandelnden Weltmodelle auf, indem sie die Erscheinungsformen und Integrationsmöglichkeiten des Fremden untersucht und dabei die „Unzulänglichkeiten des Identitätsangebots" diagnostiziert.

Die nächsten zwei Aufsätze widmen sich spezifischen Themen von Autoren mit Migrationshintergrund, wie z. B. der Verortung zwischen Räumen und

10 Vgl. Frank C. Michael: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 53–80, hier: S. 64.

11 Andreas Mahler: Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: ders. (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg 1999, S. 11–36.

Sprachen. Raluca Rădulescus Beitrag geht auf die Lyrik der aus Kroatien stammenden Dragica Rajčić vor dem Hintergrund von Michel Foucaults Heterotopien, Marc Augés Nicht-Orten sowie u. a. Richard Jenkins' und Jürgen Habermas' Identitätskonzepten ein, um die vielfache identitäre Verortung dieser Texte als Poetik des Raumes zu erfassen. Einen ähnlichen Schwerpunkt setzt Réka Sánta-Jakabházi, die den Zirkus als Foucaultsche Heterotopie in Aglaja Veteranyis raumorientiertem Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* analysiert, in dem eine aus Rumänien ins Ausland geflüchtete Artistenfamilie im Mittelpunkt steht. Der symbolisch aufgeladene Zirkus ist als ein Ort zwischen Realität und Fantasie zugleich Ab- und Gegenbild der Gesellschaft und bietet dem Subjekt die Möglichkeit, ihm sonst verwehrte Erlebnisse zu sammeln.

Bei den Raumkonzepten der im ersten Teil des Bandes behandelten literarischen Texte wird auch Heimat bzw. Heimatlosigkeit immer wieder thematisiert. Erscheint Heimat z. B. bei Zillich mit ideologischen Konnotationen oder bei Lippet als Erinnerungsraum, ist sie bei Rajčić oder Veteranyi ein Nicht-Ort, wo Wirklichkeit und Fantasie gänzlich verschmelzen, und unterscheidet sich somit grundsätzlich von den vorausgehenden Fällen, in denen immer wieder Rückkoppelungen zwischen imaginären und realen Räumen erfolgen.

Den zweiten Teil des Bandes – *Rauminszenierungen in medialen Kontexten* – leitet Szabolcs János' Aufsatz ein, der zeitlich am weitesten bis ins 18.–19. Jahrhundert zurückgreift und einen interdisziplinär fundierten kulturgeschichtlichen Vergleich der Regionen Siebenbürgen, Banat bzw. Partium im Spiegel von Reiseberichten vornimmt. Dabei steht die Konstruiertheit der Räume im Vordergrund. Ein besonderes Augenmerk gilt dem problematischen Begriff der Regionalliteraturen sowie ihrer Rolle bei der Schaffung „regionaler Identitäten".

Chronologisch und teilweise auch räumlich an János anknüpfend setzt sich Olivia Spiridon mit der Grenzlage der Deutschen in Rumänien am Beispiel der Banater Gemeinde Hatzfeld im 20. Jahrhundert auseinander. Auf der Grundlage journalistischer, populärhistorischer und literarisch-fiktionaler Texte untersucht sie die Grenze als dramatischen Raum von Konflikten, Eskalationen sowie Kompromissen und analysiert die Strategien der räumlichen Semantisierung, wobei die Indienstnahme der Literatur für die Verbreitung politischer Ideologien – wie bei Zillich – in den Vordergrund tritt. Die hier wie auch bei Dácz am Beispiel fiktiver Texte thematisierte Verbindung von Raumgestaltung und Ideologie führt Michaela Nowotnick weiter, indem sie sich mit den literarischen Beziehungen zwischen Räumen im geografischen Sinn, nämlich Siebenbürgen bzw. Deutschland, am Beispiel der Zeitschrift

Ostland auseinandersetzt. Die Autorin belegt, dass das Scheitern des Herausgebers Richard Csaki bei seinem Bemühen, Peripherie und Zentrum durch Literatur zu verbinden, am mangelnden Interesse binnendeutscher Autoren an der fernen Provinz lag.

Einer anderen fernen Provinz, der mythenumwobenen Bukowina, widmen sich die folgenden Studien. Ana-Maria Pălimariu untersucht das imaginierte Gesellschaftsbild der Bukowiner Juden anhand von Wilhelm Reichs Autobiografie. Die Autorin geht auf den im Nachhinein idyllisierten heterogenen peripheren Raum in Anlehnung an Aleida Assmann ein, der zufolge die Umwertung der Geschichte von der Peripherie aus erfolgt. Dabei wird auf die Psychoanalyse im Bukowiner Kontext eingegangen und der Mythos vom Westen im Osten am Beispiel von Reichs Autobiografie dekonstruiert.

Im Beitrag von George Guțu wird der Untergang des Bukowina-Mythos mit seinen Konsequenzen nachgezeichnet. Den Ausführungen, die den besonderen, geografische und politische Grenzen überwindenden Kommunikationsraum Bukowiner Dichter schildern, liegt der Nachlass von Alfred Margul-Sperber zugrunde. Fokussiert wird auf Sperbers Korrespondenz mit Bukowiner Autoren, u. a. Moses Rosenkranz, Rose Ausländer und Paul Celan. Der Raum wird, obwohl wie bei Nowotnick nicht explizit theoretisch erläutert, als soziales Konstrukt in den Vordergrund gerückt und erscheint als notwendige Inszenierung der Akteure, die dem Erhalt der dichterischen Identität dient.

Im selben geografischen Raum verbleibt auch Francisca Solomon, die Edgar Hilsenraths Sammelband *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt* untersucht, der mehrere autobiografische Texte enthält. Sie analysiert die Bukowina und Transnistrien als narrative Konstante und schildert ausgehend von James Youngs Theorie die Mechanismen der jüdischen Identitätskonstruktion sowie deren Zusammenhang mit der Sprachproblematik bzw. Holocausterfahrung. Dabei wird das Funktionieren des inneren und zugleich historisch-kontextualisierenden Mechanismus der Bedeutungskonstruktion hinterfragt. Den theoretischen Hintergrund bilden, wie bei Pălimariu, u. a. Aleida Assmanns Forschungsergebnisse zu Erinnerungsorten.

Die letzten Beiträge setzen sich mit dem südslawischen Raum auseinander bzw. stehen damit in Verbindung. Milka Car thematisiert erneut die Verflechtung von politischer Ideologie und literarischer Raumgestaltung am Beispiel von Miroslav Krležas berühmtem Essay *Illyricum sacrum*, der den Raum als supranationale Einheit und als kollektive Identität performativ zukunftsorientiert entwirft. Car kontextualisiert das Narrativ des Illyricums, das zugleich Chronotopos und Palimpsest ist, als Teil des homogenisierenden jugoslawischen Kulturprojekts und siedelt es zwischen Legitimation und Subversion kollektiver Narrative an.

Zum Schluss fokussiert der Aufsatz von Irena Samide auf die slowenische Reiseautorin und Grenzgängerin Alma M. Karlin, die in den letzten Jahrzehnten wissenschaftliches Interesse beanspruchte, und leistet damit gleichzeitig einen Beitrag zu einem neuen Forschungsschwerpunkt, der sich weiblichen Reisenden des 19. und 20. Jahrhunderts widmet. Alma M. Karlins Schriften und ihre eigene Position zwischen Räumen sprachlicher und politischer Natur werden im kulturgeschichtlichen Kontext erläutert und Lebens-, Schrift-, Geschlechter- sowie geobiografische Räume der Reiseberichte analysiert.

Die breite thematische Palette der versammelten Aufsätze bildet einerseits die Vielfältigkeit des zentral- und südosteuropäischen Raumes ab und widerspiegelt andererseits die Aktualität der Forschungsproblematik. Allerdings fällt trotz lückenfüllender Themenschwerpunkte auf, dass interkulturell vergleichende Analysen weiterhin ein Desiderat bleiben – bloß Orosz bietet eine solche in ihren Fallbeispielen –, sodass es zu den Aufgaben künftiger Forschung zählen wird, die komparatistische Perspektive bei der Untersuchung räumlicher Narrative zu verstärken.

An dieser Stelle sei nun nicht zuletzt all jenen gedankt, mit deren Unterstützung die Tagung und der Band zustande gekommen sind, dem IKGS, das die Sektion und die Sammlung finanziell gefördert und in seine Reihe aufgenommen, der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens, die den Kongress in Kronstadt veranstaltet und Dr. Edith Konradt, die die Texte sprachlich lektoriert hat.

Enikő Dácz

„Raum“ und „Raumdarstellung“ als Kategorien literarischer (narrativer) Textanalyse

Annäherungen und Fallbeispiele

MAGDOLNA OROSZ

Kulturwissenschaft, Literaturwissenschaft und die Kategorie des Raumes

Fragen, die mit der „Kultur“ im Allgemeinen und mit ihren Teilsystemen, darunter der Literatur als Teil der Kultur, zusammenhängen, bilden seit Langem wichtige Untersuchungsfelder von Literatur- und Kulturwissenschaft. „Kultur“ und „Literatur“ sind demnach als Systeme aufzufassen, deren Elemente, Strukturierungsprozesse und historische Wandlungen vielfältige Zusammenhänge erkennen lassen: Das Individuum als Agens (in) der Kultur (bzw. Literatur) sowie sein Eingebundensein in Zeit und Raum sind grundsätzliche Anliegen, die in verschiedenen Disziplinen wie Philosophie, Soziologie, Psychologie, Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaft in vielfältiger disziplinärer (so auch historischer) Ausprägung und gegebenenfalls aufeinander bezogen untersucht wurden/werden. Dabei geraten bestimmte Kategorien immer wieder verstärkt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und eine solche Fokussierung kann – neben eventuellen Einseitigkeiten – auch manchen Erkenntnisgewinn bringen.

„Raum“ als Kategorie kulturwissenschaftlicher Analysen

Die vielfältige Strukturiertheit von Kultur bzw. „der symbolischen Repräsentation von Kulturen“[1] in der Literatur weist indirekt auf einen (abstrakten)

1 Doris Bachmann-Medick: Kulturelle Texte und interkulturelles (Miß-)Verstehen. Kulturanthropologische Herausforderungen für die interkulturelle Literaturwissenschaft. In: Alois Wierlacher (Hg.): Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik. München 1987, S. 653–664, hier: S. 657.

räumlichen Aspekt hin: In der Kulturwissenschaft und der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft zeichnet sich in den letzten Jahrzehnten auch ein „spatial", „topographical" oder „topological turn" ab, der bestimmte Raumkategorien bzw. die Kategorie des „Raumes" als grundlegendes Analysekriterium verwendet. Der sogenannte „spatial turn" „entfaltet sich", wie Doris Bachmann-Medick feststellt, „über die konzeptionelle Neubestimmung einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Kategorie bis hin zur Ebene der Raum-Repräsentation".[2] Für den Historiker Karl Schlögel bedeutet sie „gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Sphäre der geschichtlichen Welt",[3] für ihn stellt der „spatial turn" somit „die Rede vom Selbstverständlichen" dar,[4] die – angesichts der auf die Kategorie „Zeit" fokussierten Disziplinen des 19. Jahrhunderts, so auch der Geschichtswissenschaft jener Epoche – immerhin eine bedeutende Akzentverschiebung ist.[5]

Bachmann-Medicks Annäherung an die Fragen des „spatial turn" ist von einem allgemeinen kulturwissenschaftlichen Interesse geleitet, indem sie vor allem die gegenseitigen Bestimmungen und Einwirkungen der raumzentrierten Untersuchungen und der postkolonialen sowie feministischen bzw. genderorientierten Kulturwissenschaft betont. In einem Überblick zum Ertrag der „räumlichen Wende" in einzelnen Disziplinen wie Geografie, Ethnografie, Literatur- und Geschichtswissenschaft, Geschlechterforschung und Soziologie fordert sie deren kulturwissenschaftliche Profilierung und die Verbindung zu anderen „Wenden",[6] insbesondere zur „ikonischen" und zur (den Begriff der „Übersetzung" in vielfältigem Sinne verstehenden) „translatologischen Wende".[7]

Die „Raum-Wende" in den verschiedenen Disziplinen bzw. in der Kulturwissenschaft greift dabei – wie ihre Vertreter diese Tatsache jeweils anders

2 Dies.: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 285. Unter „Raum-Repräsentation" könnte auch jene in literarischen Textwelten verstanden werden.

3 Karl Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München, Wien 2003, S. 68.

4 Ebenda, S. 71.

5 Ders.: „History Takes Place". Problems of a Topographically Sensitive Historiography, S. 3. <http://www.studentencorps.com/urbansciencesdenhaag/Karl%20Schlogel%20Den%20Haag%202009.pdf>, 26.09.2010, S. 3. Schlögel beruft sich auf die wichtigsten Impulse zum Umdenken der Raumbezogenheit von Historiografie, etwa die „urban studies", den „semiotic or iconic turn", die Revolution der Kommunikation, die Netzwerke, die Reduktion von Raum, die Erfahrung der Wende von 1989 und des 11. September sowie die Wiederentdeckung bestimmter Tendenzen der älteren deutschen intellektuellen Tradition. Ebenda, S. 5f.

6 Bachmann-Medick: Cultural Turns, S. 305f.

7 Ebenda, S. 316f.

akzentuieren – auf unterschiedliche Traditionen zurück. Bachmann-Medick beruft sich auf Georg Simmel und Walter Benjamin,[8] Wolfgang Hallet und Birgit Neumann ziehen in ihren Überlegungen u. a. die Arbeiten von Michel Foucault und Henri Lefebvre,[9] aber auch von Ernst Cassirer, Jurij Lotman und Michail Bachtin heran.[10] Diese Feststellungen weisen darauf hin, dass das Nachdenken über den „Raum“ als abstrakte und/oder als Analysekategorie auf längere Traditionen zurückgeht, als es die Proklamation einer „Wende“ erlauben würde, die alles umkrempeln und etwas radikal Neues bringen könnte/sollte. So spricht Foucault bereits 1967 (in einer erst 1984 erschienenen Schrift) von einer „Epoche des Raumes“. Hier betont er, dass gegenüber dem 19. Jahrhundert, „dessen große Obsession […] bekanntlich die Geschichte“ war,[11]

> die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes [sei]. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander.[12]

Von dieser allgemeinen Feststellung ausgehend beschreibt Foucault dann die verschiedenen Raumtypen. Er stellt dem mittelalterlichen, streng hierarchisierten „Ortungsraum“ den durch Galileo Galileis Werk geöffneten Raum entgegen,[13] der durch die „Konstituierung eines unendlichen und unendlich offenen Raumes“ entsteht, den die „Ausdehnung“ bestimmt.[14] Für die Gegenwart (d. h. für das späte 20. Jahrhundert) sieht Foucault die „Lagerung oder Platzierung“ als besonders charakteristisch an,[15] die „durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert [wird], formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben“.[16] In dieser Hinsicht gehen zwar mathematisch-geografische (nach Stephan Günzels Unterscheidungskategorien eigentlich eher topologische)[17] Momente in Foucaults Über-

8 Ebenda, S. 286.
9 Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: dies. (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 11–32, hier: S. 13f.
10 Ebenda, S. 16–18.
11 Michel Foucault: Andere Räume. Aus dem Französischen von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992, S. 34–46, hier: S. 34.
12 Ebenda.
13 Ebenda, S. 36.
14 Ebenda.
15 Ebenda.
16 Im Folgenden wird noch einmal betont: „Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.“ Ebenda, S. 36f.
17 Stephan Günzel: Raum – Topographie – Topologie. In: ders. (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 13–29.

legungen ein, in der Darstellung der sogenannten „anderen Räume", der Utopien, d. h. der „Platzierungen ohne wirklichen Ort",[18] und vielmehr noch in der Erläuterung der Heterotopien, d. h. der „Orte außerhalb aller Orte",[19] werden dann kulturelle und Symbolisierungsmomente sowie Sinnzuschreibungen in den Vordergrund gestellt. Die von Foucault in seiner „Heterotopologie" erwähnten Heterotopien – u. a. der Friedhof, der Garten, die Museen, die Bibliotheken, die Festwiesen, aber auch das Schiff, die Kolonien und die Bordelle – funktionieren aufgrund von eigenartigen, durch mehrfach gegliederte Mechanismen bestimmten Abgrenzungen, Ausgrenzungen und Übergängen im Raumsystem der Kultur. Obwohl Foucault der Zeit nur eine untergeordnete Rolle beimisst,[20] schreibt er der Raumwahrnehmung mit der Einteilung der Raumtypen in/nach großen Epochen eigentlich auch eine bestimmte zeitliche Komponente zu.

Die unterschiedlichen (philosophischen, mathematischen, geografischen, soziologischen u. a.) Annäherungen an den Raum finden ihre Weiterführungen in den verschiedenartig etikettierten „Wenden" und ihren Begrifflichkeiten in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Barney Warf und Santa Arias betonen diesbezüglich, dass der Raum als soziale Konstruktion für das Verständnis des menschlichen Subjekts und der kulturellen Phänomene von großer Relevanz sein kann.[21] Günzel definiert das Anliegen der „Raumdebatte" für die Kultur- und Medienwissenschaften dahingehend, dass darin „die Möglichkeit einer Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte" im Mittelpunkt steht.[22] Er geht auf die unterschiedlichen Betrachtungsweisen und Begriffsbildungen unter dem Gesichtspunkt ihrer Funktion für die verschiedenen „Wenden" ein, wobei er einen „spatial", einen „topographical" sowie einen „topological turn" unterscheidet. Er meint, der „spatial turn" habe mit „der generellen Thematisierung des Raumbegriffs" zu tun,[23] wogegen der „topographical turn" durch eine „Problematisierung

18 Foucault: Andere Räume, S. 38.
19 Ebenda, S. 39.
20 „Die Zeit erscheint wohl nur als eine der möglichen Verteilungen zwischen den Elementen im Raum." Vgl. Foucault: Ebenda, S. 37.
21 Warf und Arias stellen fest: „recent works in the fields of literary and cultural studies, sociology, political sciences, anthropology, history, and art history have become increasingly spatial in their orientation. From various perspectives, they assert that space is a social construction relevant to the understanding of the different histories of human subjects and to the production of cultural phenomena." Vgl. Barney Warf, Santa Arias: Introduction: The Reinsertion of Space in the Humanities and Social Sciences. In: dies. (Hgg.): The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives. New York, London 2008, S. 1–10, hier: S. 1.
22 Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 13.
23 Ebenda.

der Repäsentationsformen von Raum“ gekennzeichnet sei[24] – immerhin verlangen beide nach einer „Herangehensweise […], welche auf die Analyse und Beschreibung raumkonstitutiver Momente abhebt“.[25] Neben dem „spatial“ und dem „topographical turn“ unterscheidet Günzel auch einen weiteren, den „topological turn“, in dem „unter topologischen Gesichtspunkten zunächst danach gefragt [wird], was gleich bleibt, wenn ein Betrachter meint, etwas habe sich verändert“,[26] wodurch der Akzent auf abstrakte Raumstrukturen gelegt wird. Dieser Ansatz lässt sich bis zur „Algebraisierung der Geometrie“[27] im 18. Jahrhundert (so bei Gottfried Wilhelm Leibniz oder bei Leonhard Eulers algebraischer Lösung des Problems der Königsberger Brücken[28] oder auch bei Carl Friedrich Gauß) zurückführen und wird „im 20. Jahrhundert […] von Vertretern der Phänomenologie wie auch des Strukturalismus aufgegriffen“.[29] Letzten Endes sieht Günzel in den verschiedenen Traditionen (unabhängig von ihren Unterschieden) bzw. in ihrer theoretisch-analytischen Reflexion diese „veränderte Perspektive auf Räumlichkeit [als] gemeinsam“[30] an und plädiert für deren vielfältige Anwendung auf den verschiedenen Gebieten der Kultur- und Medienwissenschaft – die Aufzählung könnte auch auf die Literaturwissenschaft bezogen werden.[31]

In der Übersicht über die verschiedenen raumbezogenen „Wenden“ verwendet Jörg Dünne eine etwas andere Unterteilung. Von der Feststellung

24 Ebenda.
25 Ebenda.
26 Ebenda, S. 21.
27 „Algebraisierung“ bedeutet, dass „eine anschauliche Repräsentation von Raum und Raumkörpern in einem unanschaulichen, weil gerechneten oder nur errechenbaren Raum überprüft wird“. Ebenda.
28 Vgl. dazu Wladimir Velminski: Zwischen Gedankenbrücken und Erfindungsufern: Leonhard Eulers Poetologie des Raums. In: Günzel (Hg.): Topologie, S. 171–182. Hier werden mathematisches und poetisches Denken miteinander in Verbindung gebracht.
29 Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 23. Eine Übersicht zum „spatial turn“ gibt Stephan Günzel auch in: ders.: Die Wende zum Raum. In: Petra Ernst, Alexandra Strohmaier (Hgg.): Raum: Konzepte in den Künsten, Kultur- und Naturwissenschaften. Baden-Baden 2013, S. 25–41. Hier geht er mit großem Nachdruck auf „die phänomenologischen und strukturalistischen Ansätze des frühen 20. Jahrhunderts“ ein (S. 41), u. a. auf Cassirer, Heidegger, Merleau-Ponty, Husserl und Lewin, deren Erbe seiner Meinung nach in heutigen Diskussionen zu berücksichtigen wäre (und vielfältig auch herangezogen wird).
30 Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 27.
31 Borsò argumentiert aus poststrukturalistischer Perspektive für eine „Dynamik des Raums“, die „über die Rekonstruktion von Topographien als semiotisierte und symbolische Räume hinaus[geht]“, und will „die materielle Dimension der Schrift“ einbeziehen, „da topologische Konstellationen und ihre Dynamik im Raum des Textes impliziert, ja eingeschrieben [sind]“, wie sie an einem Borges-Text nachzuweisen sucht. Vgl. Vittoria Borsò: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Günzel (Hg.): Topologie, S. 279–295, hier: S. 294.

ausgehend, „dass Räume nicht einfach unveränderlich vorhandene physische oder Wahrnehmungsbedingungen sind, sondern kulturell konstituiert […] werden“,[32] argumentiert er – vor allem in der Bestrebung, eine Kategorisierung der vielen und ziemlich heterogenen Raumbegriffe aufzustellen – für ein „Drei-Ebenen-Modell“,[33] bei dem er (basierend auf den drei Dimensionen des Zeichengebrauchs bei Charles W. Morris) drei Raumbegriffe, nämlich technische, semiotische und kulturpragmatische Räume, unterscheidet. Technische Räume sind als „das räumlich strukturierte Dispositiv zu verstehen, das die technisch-materiellen Voraussetzungen eines bestimmten historisch gegebenen Mediums umfasst.“[34] Hier beruft sich Dünne auch auf Friedrich Kittler, der in seinen medienwissenschaftlichen Ausführungen auf die medientechnischen Voraussetzungen medialer Praktiken und ihrer Veränderungen eingeht.[35] Außerdem wird dann die Rolle der Landkarte „als die vielleicht entscheidende Medientechnik des Denkens der Repräsentation überhaupt“ betont.[36] Technische Räume bilden (als Elemente einer „Raumsyntax“) die Voraussetzungen semiotischer Räume, die dann „in den oben genannten Medien zum Gegenstand der medialen Praxis werden und somit eine zeichenhafte Bedeutung von Räumen konstituieren“ sowie „eine immanente Bedeutungsdimension aufbauen“,[37] sodass sie dadurch u. a. für fiktionale Raumbildungen funktionalisiert werden können. Hier bezieht sich Dünne auf die Kultursemiotik von Lotman sowie auf weitere Ansätze wie die Ideen von Bachtin oder von Foucault.[38] Kulturpragmatische Räume, meint Dünne weiterhin, „setz[en] menschliche Praktiken und mediale Techniken des Raums in Verbindung“[39] und „zeichnen sich dadurch aus, dass sie Raumkonstitution weder in rein technischen Bedingungszusammenhängen noch in semiotischen Raum-Repräsentationen aufgehen lassen“.[40] Dünne meint, dass seine Einteilung nicht nur eine Typologie der Räume liefere, sondern gewissermaßen auch

32 Zu dieser Konzeption vgl. Jörg Dünne: Forschungsüberblick „Raumtheorie“, S. 2, <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>, 19.05.2015. Es handelt sich hier um eine überarbeitete und erweiterte Version des Vorworts von Dünne zu dem Sammelband: Jörg Dünne, Hermann Doetsch, Roger Lüdeke (Hgg.): Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive. Würzburg 2004, S. 9–20, zu den Raumbegriffen vgl. S. 16–18.
33 Dünne: Forschungsüberblick „Raumtheorie“, S. 2.
34 Ebenda.
35 Ebenda, S. 3.
36 Ebenda, S. 4f.
37 Ebenda, S. 2.
38 Ebenda, S. 5f.
39 Ebenda, S. 2.
40 Ebenda, S. 7.

als Wegweiser im begrifflichen und methodischen Dickicht verschiedener theoretischer und praktischer Annäherungen dienen dürfte; dabei bestimmt er seine eigene Herangehensweise (bzw. die seiner Arbeitsgruppe) als Versuch, „medientechnische Grundlagen und semiotische Bedeutungen von einer kulturpragmatischen, näherhin anthropologischen Grundlage aus zu denken“,[41] somit eine Synthese der drei Aspekte zu schaffen.

Ein anderer Typ/Aspekt der raumtheoretischen Untersuchungen wird bei Sigrid Weigel fokussiert, indem sie – die Zielsetzungen einer kulturwissenschaftlichen Topografie erwägend – diese als „Untersuchung der Bedeutung topographischer und kartographischer Kulturtechniken für die Konstitution von Kulturen“ bestimmt.[42] In dieser Überlegung scheinen wiederum die bei Günzel erwähnten Herangehensweisen auf, jedoch steht bei Weigel eindeutig die topografische im Vordergrund, deren Vorläufer oder Vordenker (wie Carl Schmitt, Oswald Spengler, Ernst Cassirer, Georg Simmel, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Fernand Braudel, Michail Bachtin, Walter Benjamin, Gaston Bachelard) sie für das Weiterdenken in einer kulturwissenschaftlichen Topografie für eminent wichtig hält. Aufgrund der verschiedenartig geführten Debatten „kristallisiert sich“ für Weigel „bereits eine Art Kanon der kulturwissenschaftlichen Raumtheorie heraus“,[43] der zugleich in anderen Disziplinen verwendet wird, wie dies die in der Geschichtswissenschaft angewendeten Raumkonzeptionen Schlögels demonstrieren.[44] Er meint nämlich, Geschichte spiele sich immer in einem spezifischen Raum ab, sodass – entgegen der Prognose von dem „Ende der Geschichte“ – eine den Raum bewusst in Kauf nehmende und reflektierende Geschichtsschreibung bzw. auch eine Verbindung von „Raum“ und „Zeit“, wie z. B. in der Untersuchung des (auf Bachtins literaturtypologischen Begriff hinweisenden) „Chronotops“ Sankt Petersburg,[45] notwendig sei.

41 Ebenda, S. 11.

42 Sigrid Weigel: Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* 2 (2002) H. 2, S. 151–165, hier: S. 165.

43 Michael C. Frank u. a.: Räume. Zur Einführung. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2008) H. 2, S. 7–16, hier: S. 9.

44 Vgl. Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit; siehe auch: ders.: Chronotop St. Petersburg: Zur Rekonstruktion der Geschichte einer europäischen Metropole. In: ders., Frithjof Benjamin Schenk, Markus Ackeret (Hgg.): Sankt Petersburg: Schauplätze einer Stadtgeschichte. Frankfurt a. M. 2007, S. 23–46.

45 Karl Schlögel: Räume und Geschichte. In: Günzel (Hg.): Topologie, S. 33–51, hier: S. 47–51.

Der „Raum" als Kategorie literaturwissenschaftlicher Analysen

Der Begriff des „Raumes" funktioniert in der Literaturwissenschaft auch als eine grundlegende Kategorie der Erzählanalyse. Obwohl die Aspekte der „Zeit" bei der Analyse von Erzähltexten in der älteren Erzählforschung, aber auch in dem narratologischen Modell von Gérard Genette eine viel größere Rolle spielen, bekam die Kategorie des „Raumes" in der Erzählforschung und auch in der „klassischen" Narratologie eine gewisse Aufmerksamkeit. So dient der „Raum" bzw. seine Korrelation mit anderen Kategorien auch zu bestimmten Typologien, deren bekannteste (im deutschen Sprachraum) vielleicht die von Wolfgang Kayser war,[46] der jeweils aufgrund der Dominanz der Kategorien „Raum", „Figur" oder „Geschehen" verschiedene Romantypen wie „Geschehnisroman", „Figurenroman", „Raumroman" unterscheidet. Robert Petsch spricht in einem zuerst 1934 erschienenen Aufsatz über den „dichterisch-epischen Raum" bzw. seine Dimensionen, die er als „den bestimmten, den absoluten und den erfüllten Raum" bezeichnet.[47] Außerdem unterscheidet er zwischen „Lokal" und „Raum", wobei Ersteres als eine konkrete, messbare Örtlichkeit, „Raum" dagegen als eine nicht mehr messbare, durchsichtig gewordene (eigentlich symbolhaft übertragene), über sich selbst hinausweisende Erscheinung zu verstehen sei.[48]

Die Verbindung von Raum und Zeit ist dagegen die Grundlage der Überlegungen von Bachtin in seiner 1937/38 entstandenen und erst 1975 erschienenen Abhandlung über die Entwicklung und die Typen des Romans.[49] Hier benutzt Bachtin den Begriff des „Chronotopos", um dadurch die enge Verbindung von Raum und Zeit in einer „Raumzeit" hervorzuheben, denn „im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen", und

> die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.[50]

---

46 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1948. Das Problematische einer solchen Annäherung lässt sich auch erkennen, wenn man versucht, verschiedene Erzähltexte eindeutig einem Typ zuzuordnen; hier soll aber auf diese Frage nicht weiter eingegangen werden.

47 Robert Petsch: Raum in der Erzählung. In: Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975, S. 36–44, hier: S. 37.

48 Ebenda, S. 38.

49 Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Bachtins Text vgl. Michael Frank, Kirsten Mahlke: Nachwort. In: Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 2008, S. 201–242, hier: S. 201–204.

50 Michail M. Bachtin: Chronotopos, S. 7f.

Bachtin knüpft zwar an Einsteins Relativitätstheorie an, er verwendet den Terminus dennoch nicht in mathematisch-abstraktem, sondern eher in metaphorischem Sinne, indem er betont: „wir übertragen ihn [den Terminus] auf die Literaturwissenschaft fast (wenn auch nicht ganz) wie eine Metapher“.[51] Somit funktioniert der Begriff für ihn in erster Linie als „eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“,[52] auch wenn Bachtin andere Verwendungen „in anderen Bereichen der Kultur“ nicht ausschließt.[53] Obwohl Bachtin seine Kategorie der Raumzeit in erster Linie literatur- und genrehistorisch auffasst und die verschiedenen Romantypen von der Antike über die Barockzeit bis zum 19. Jahrhundert beschreibt, bleiben seine Erörterungen immer auf kulturelle Bedingungen und Entwicklungen bezogen, sodass seine Theorie bzw. ihre Weiterführung – über die gattungs- und erzähltheoretischen sowie literaturhistorischen Ergebnisse hinaus – auch in Bezug auf die raumzeitliche Bestimmtheit von Raumkonzepten und Raumkonstruktionen von Belang sein dürfte. Das ist deshalb von Bedeutung, weil – obwohl sich der „Chronotopos-Aufsatz […] innerhalb der aktuellen Raumdebatte noch nicht als ein Referenzpunkt etabliert“ hat –,[54]

> „sein [Bachtins] Versuch eines doppelten Brückenschlags zwischen Natur- und Geisteswissenschaften und zwischen Raum- und Zeitfokussierung […] als Korrektiv für viele zu einseitig orientierte Herangehensweisen dienen [könnte]“.[55]

Auf diese Weise ließe sich die „weitergehende kulturphilosophische Argumentation“, die „unmissverständlich von der kulturellen Bedingtheit der Weltwahrnehmung aus[geht], welche Bachtin für historisch variabel hält“,[56] für vielfältige Analysen und „zu einem Weiterdenken im Sinne eines *spatio-temporal turn*“[57] heranziehen.

Der Begriff des „Raumes“ erlangt in den (kultur-)semiotischen Arbeiten von Lotman eine entscheidende Bedeutung für die Beschreibung der Struktur

51 Ebenda, S. 7.
52 Ebenda.
53 Ebenda.
54 Frank, Mahlke: Nachwort, S. 229.
55 Ebenda.
56 Michael C. Frank: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 53–80, hier: S. 72.
57 Ebenda, S. 75. Die Postulierung eines „spatio-temporal turn“ weist implizit auf die Problematik einer zu scharfen Trennung verschiedener Aspekte von Kultur bzw. Literatur/literarischem Text hin, was die in den letzten Jahrzehnten gängigen „Wenden“ nur zu gerne tun (so wäre z. B. nicht nur die Verbindung von Raum und Zeit, sondern auch von Raum und Bild/Visualität naheliegend, die jedoch jeweils anderen „Wenden“ zugeordnet werden).

von künstlerischen (und daher auch narrativen) Texten, indem Lotman davon ausgeht, dass das Kunstwerk als „ein in gewisser Weise abgegrenzter Raum" und seine Struktur folglich mit abstrakten räumlichen Kategorien durchaus erfasst werden kann.[58] Er führt dabei mengentheoretische Begriffe ein, denn der „Raum" bzw. die „Teilräume", in die der „Raum" eines Textes gegliedert wird, sind für ihn eigentlich Mengen im mathematischen Sinne,[59] mit deren Hilfe sich die abstrakte semantische Ebene von Texten beschreiben lässt, indem die Mengen im Grunde genommen durch ihre Eigenschaften angegeben werden können. Der so definierte „Raum" funktioniert in Lotmans Raummodell eigentlich in zweierlei Hinsicht: einerseits als abstrakte (topologische) Kategorie, andererseits aber auch als die konkrete Ausgestaltung von Raum in literarischen Texten; ihre Unterscheidung wäre für eine literarische Raumtheorie jedoch wichtig. Von der Kategorie des „Raumes" ausgehend modelliert Lotman die abstrakte Textstruktur, sodass auch andere Kategorien des Modells (wie Sujet [= Geschichte] und Figur) auf dieser Grundlage definiert werden: Das Sujet ist die Entfaltung eines Ereignisses,[60] das auf der Grenzüberschreitung zweier oppositioneller – konkreter oder abstrakter semantischer – [Teil-] Räume durch eine Figur aufgebaut ist, und die Figur wird eben als „Grenzgänger" zum „Handlungsträger".[61] Das auf diese Weise verstandene Raummodell funktioniert dann „als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher [= semantischer] Relationen des Textes"[62] und ist für die sogenannte „sujethafte Erzählung" für Lotman unentbehrlich. In dieser Hinsicht können einige Bedenken formuliert werden, da Lotmans System ziemlich rigide zu sein

58 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1993, S. 311. Lotman steht mit seiner Auffassung vom grundlegenden räumlichen Charakter des künstlerischen Textes allerdings nicht allein. Eine kurze Übersicht zum Problem des Raumes in der Literaturtheorie bietet Stefan Gradmann: Topographie / Text. Stifter und Kafka. Frankfurt a. M. 1990, S. 1–20.

59 Raum ist „die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen und dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.). Wenn man eine gegebene Gesamtheit von Objekten als Raum betrachtet, abstrahiert man dabei von allen Eigenschaften dieser Objekte mit Ausnahme derjenigen, die durch die gedachten raumähnlichen Relationen definiert sind." Vgl. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 312.

60 Ebenda, S. 339.

61 Ebenda, S. 341f.

62 Ebenda, S. 330. Die theoretischen Überlegungen von Lotman, die jedoch terminologisch nicht immer streng genug formuliert sind, wurden von Karl N. Renner weitergeführt und präzisiert. Vgl. Karl N. Renner: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hgg.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Passau 2004, S. 357–381.

scheint, sodass Matías Martínez und Michael Scheffel zweifeln, ob das Postulat der Grenzüberschreitung als Vorbedingung der „sujethaften Erzählung“ tatsächlich zur topologischen Strukturierung von Erzählungen notwendig sei – sie sind aber der Meinung, dass „sein heuristischer Nutzen bei der Analyse geeigneter Erzähltexte deswegen nicht aufgehoben [wird]“.[63] Wie Michael C. Frank betont, ist die „extreme schematische Reduktion“ in Lotmans Erzähltheorie „gerade […] ihre besondere Stärke“, die „eine vielseitige Anwendung [ermöglicht]“.[64]

Über diese abstrakt modellierbare Struktur hinaus ist das System der Räume in Erzähltexten, wie Lotman in seinen kultursemiotischen Überlegungen selbst betont, von vornherein kulturell kodiert, indem die Art der Räume und der Charakter der durch die Grenzüberschreitungen etablierten Ereignisse von der jeweiligen Kultur und ihrem Glauben sowie ihren Vorstellungen und Traditionen bestimmt werden, denn „[h]istorische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines ‚Weltbildes‘ – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist“. [65] In späteren Schriften erweitert Lotman seine Theorie auf die sogenannte „Semiosphäre“, also die ganze Kultur, die er von vornherein als „Raum“ betrachtet:

> Der kleinste Funktionsmechanismus der Semiose, ihre Maßeinheit, ist nicht die einzelne Sprache, sondern der gesamte semiotische Raum einer Kultur. Ebendiesen Raum bezeichnen wir als *Semiosphäre*.[66]

Lotman plädiert dann dafür, dass „[d]ie Semiotik des Raums […] von größter, wenn nicht entscheidender Bedeutung für das Weltbild einer Kultur [ist]“, denn „[d]er Charakter dieses Weltbilds hängt mit den Eigenschaften des Raums selbst zusammen“.[67] Die so verstandene Kultur definiert sich durch unterschiedliche Abgrenzungen, Grenzziehungen, Binaritäten (z. B. innen/außen, oben/unten, Zentrum/Peripherie, rechts/links, lebendig/tot u. a.), die unsere Wahrnehmung – vom Individuum angefangen über bestimmte Gruppen bis zur gesamten Kultur – bestimmen. Lotman betont weiterhin, „[d]ie Kultur organisiert sich in einer raum-zeitlichen Form, außerhalb ihrer kann sie nicht

63 Matías Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 144.
64 Frank: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*, S. 68.
65 Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 313.
66 Jurij M. Lotman: Die Semiosphäre. In: ders.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hrsg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Frankfurt a. M. 2010, S. 163–290, hier: S. 165.
67 Ebenda, S. 202.

existieren".[68] Das räumliche Modell der Welt unterliegt demnach allen konkreten wie abstrakten Momenten der Kultur, die räumlichen Bezüge nehmen somit einen sprachlichen Charakter an, „[d]as räumliche Modell wird also zu einer Sprache, in der sich nicht-räumliche Vorstellungen ausdrücken lassen".[69]

„Raum" als Kategorie in kulturwissenschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Analysen

Die Verknüpfung von abstrakt-semantischen Elementen mit kulturellen Momenten in Lotmans Raumtheorie kann auch für die durch unterschiedliche historische und theoretische Traditionen bedingten „Wenden" nutzbar gemacht werden, indem die über ihre „klassische" Phase hinausgetretene Narratologie inhaltliche, kontextuelle und kulturelle Faktoren in ihre Untersuchungen einbezieht bzw. die Literaturwissenschaft im Allgemeinen eine Hinwendung zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen vollzieht. Die Verbindung narratologischer und kulturwissenschaftlicher Annäherungen könnte nicht nur eine gestärkte Fokussierung auf verschiedene Arten und Modalitäten der narrativ-fiktionalen Raumstrukturierung in literarischen Texten mit sich bringen. So ließen sich zum Beispiel

> die verschiedenen Verfahren des multiperspektivischen Erzählens sowie die grundlegende Unterscheidung zwischen monoperspektivisch und multiperspektivisch vermittelter Raumdarstellung [ausdrücklich] nicht bloß [als] ornamentale[r] Charakter

solcher Texte, sondern auf ihre „Funktionalisierung und Semantisierung" hin untersuchen.[70] Die vermehrte Aufmerksamkeit für die symbolischen und kulturell bedingten Bedeutungszuschreibungen von „Räumen" bzw. räumlichen Bezügen in der Literatur zeigt, dass

> literarische Texte in diesem Sinne daraufhin befragt werden [können], inwieweit sie auf der symbolischen Ebene der Raumrepräsentationen die Bedeutung von lebensweltlichen Räumen mitkonstituieren oder überhaupt erst hervorbringen.[71]

68 Ebenda, S. 177.
69 Ebenda, S. 202.
70 Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 33–52, hier: S. 46.
71 Stefanie Bock: *Geographies of Identity:* Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswoodes *Her Husband's Country* (1911). In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 281–297, hier: S. 282.

So kann eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft verschiedene Annäherungen nutzbar machen. Dazu gehören auch die Untersuchungen zu historisch, sozial und kulturell geprägten Räumen sowie ihren symbolischen Kodierungen in interkulturell und regional ausgerichteten Analysen. Kulturelle Momente, Regionalität und Interkulturalität sind in den letzten Jahren auch zu wichtigen Kriterien der Analyse literarischer Texte im Rahmen einer besonderen literarischen Topografie geworden, weil sie allesamt wichtige räumliche Aspekte aufweisen, deren Erschließung bedeutende Einblicke in textkonstitutionelle Mechanismen und zugleich in kulturelle Repräsentationsformen und -prozesse gewähren kann.

Im Folgenden werden vier Texte bzw. Textstellen kurz analysiert. Dabei soll auf die in ihnen etablierte abstrakte Raumsemantik und die sich dadurch abzeichnenden symbolhaften Sinnzuschreibungen geachtet werden, um auf diese Weise weitere kulturelle und regionale Momente der Raumkonstitution bzw. ihre historischen Bezüge erschließen zu können. Die Texte rufen einen historisch, geografisch, politisch, sozial und kulturell mannigfaltig bestimmten „Raum“ hervor, und zwar die ehemalige Österreichisch-Ungarische Monarchie, die mit der oft diskutierten Region „Mitteleuropa“ und/oder „Zentraleuropa“ vielfältig verwoben ist.[72] Die verschiedenen Zeit- und Raumerfahrungen, die dadurch zum Ausdruck kommenden Selbst- und Fremdwahrnehmungen, die Selbst- und Fremderkenntnis geben einen Einblick in die als kultureller „Kommunikationsraum“ verstandene Region der k. u. k. Monarchie,[73] die als „Spannungsfeld verschiedener Symbolsysteme“ ausgewiesen werden kann.[74]

Die vier Texte sind in einem Zeitraum von etwa 15 Jahren entstanden und gewähren einen Rückblick auf eine vergangene Ära, auf die zur Entstehungszeit nicht mehr existierende Monarchie bzw. auf den symbolhaft vorweggenommenen Moment ihres Untergangs. Die vier Texte gehören unterschiedlichen Texttypen an: Joseph Roths *Radetzkymarsch* (1932) ist ein genuin fiktionaler Roman,[75] der durch die fiktionale Geschichte von vier Generationen einer Familie den Niedergang der k. u. k. Monarchie verfolgt. Sándor

72 Zum Begriff und seiner Geschichte vgl. u. a. Jacques Le Rider: Mitteleuropa: auf den Spuren eines Begriffes. Aus dem Französischen von Robert Fleck. Wien 1994; Ders.: Mitteleuropa, Zentraleuropa, Mittelosteuropa. A Mental Map of Central Europe. In: *European Journal of Social Theory* 11 (2008) H. 2, S. 155–169.

73 Moritz Csáky: Kultur, Kommunikation und Identität in der Moderne. In: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 1 (2005), S. 108–124, hier: S. 110f.

74 Johannes Feichtinger: Identitätskonstruktionen in der zentraleuropäischen Moderne aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 1 (2005), S. 125–138, hier: S. 129.

75 Joseph Roth: Radetzkymarsch. München 2007.

Márais *Bekenntnisse eines Bürgers* (1934) ist[76] – wie es in einer auktorialen Vorbemerkung heißt – eine „fiktionalisierte Autobiographie",[77] in der die Kindheit und Jugend des Erzählers zur Zeit der Monarchie und seine spätere Heranbildung zum Schriftsteller dargestellt werden. Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1942) ist eine als Dokument eines Zeitalters intendierte Autobiografie [78] in der die Welt der k. u. k. Monarchie in den Fokus rückt, denn es handelt „sich dabei um eine retrospektive Beschreibung des alten Europas vor dem Ersten Weltkrieg, die teilweise von einem schwermütigen und melancholischen Ton getragen ist".[79] Zweig macht seine Darstellung somit „zum Gegenstand einer mythisch-literarischen und gefühlsbetonten Verklärung".[80] Der vierte Text, Magda von Hattingbergs *Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes* (1943),[81] veröffentlicht – mit Auszügen aus ihrem Briefwechsel – die Erinnerungen der von Rainer Maria Rilke „Benvenuta" genannten Pianistin Magda von Hattingberg an ihre Beziehung zu Rilke. Das Buch enthält somit auch persönliche Einblicke in die Kultur zur Zeit ihres Briefwechsels und ihrer Bekanntschaft mit Rilke ab Januar 1914,[82] also der kritischen Periode unmittelbar vor und nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs.

Eben die Momente des Attentats von Sarajevo (dt. auch Sarajewo) und der Kriegsausbruch werden in den vier Texten – in dieser Hinsicht teilweise unabhängig von ihrem fiktionalen, fiktionalisierten oder authentifizierenden Charakter – durch auffallend ähnliche Raumgestaltungen gezeichnet, die über die Konstitution einer abstrakt-semantischen Raumstruktur hinaus tiefere kulturelle Sinnzuschreibungen ebenfalls erkennen lassen.

Roths Roman *Radetzkymarsch* ist weitgehend entlang der stark räumlich kodierten Opposition zwischen Zentrum und Peripherie gestaltet: Wien funk-

76 Sándor Márai: Bekenntnisse eines Bürgers. Erinnerungen. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. München 2009.

77 Ebenda, S. 6.

78 Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a. M. 1989.

79 Franziska Solomon: Blicke auf das galizische Judentum. Haskala, Assimilation und Zionismus bei Nathan Samuely, Karl Emil Franzos und Saul Raphael Landau. In: Im Spiegel der Literatur. Bd. 7. Berlin u. a. 2012, S. 195.

80 Ebenda, S. 196.

81 Magda von Hattingberg: Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes. Wien ²1947.

82 Der Briefwechsel dauerte von Ende Januar 1914 bis Dezember 1916. Vgl. dazu Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg (Hgg.): Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Magda von Hattingberg „Benvenuta". Frankfurt a. M. 2000. Für eine (psychoanalytisch angelegte) Analyse des Briefwechsels bzw. der Beziehung von Rilke und Hattingberg vgl. Angelika Ebrecht: Einsamste Gemeinsamkeit. Zur Psychoanalyse der Fernliebe in Rainer Maria Rilkes Briefwechsel mit Magda von Hattingberg. In: Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer (Hgg.): Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinnenraum". Würzburg 2000, S. 99–119.

tioniert eindeutig als Zentrum, wogegen die Bezirkshauptstadt W. als Peripherie bezeichnet werden dürfte, die aber ihrerseits auch als ein relatives Zentrum gegenüber anderen Orten funktioniert, und als „endgültige“ Peripherie erscheint die (auch räumlich) am äußersten Rande der Monarchie gelegene galizische Garnisonsstadt an der russischen Grenze. Andere Oppositionen begleiten diese: Zivilgesellschaft und Armee werden einander ebenfalls gegenübergestellt, wobei das „Militärische“ von der zwanghaften Ordnungssuche des Bezirkshauptmanns und dem unmilitärischen Verhalten Carl Josephs unterlaufen wird. Weitere Verknüpfungen und Gegensätze bringt die Generationenfolge mit sich, die in der Gegenüberstellung der heldenhaften Tat des Großvaters und der unheldenhaften Existenz des Enkels kulminiert und den nostalgischen Unterton des Textes mit einer halbwegs verdeckten Kritik konterkariert.[83]

An einem Punkt der erzählten Geschichte, bei der Veranstaltung des Garnisonsfestes, erreichen die Gegensätze „Natur“ und „Kultur“ ihren Höhepunkt in der räumlichen Gegenüberstellung des als Ort des Festes funktionierenden Schlosses und des Waldes, der menschlichen Gesellschaft und der Natur; das „Zivile“ (repräsentiert durch die Gäste des Festes, vor allem die Frauen) und das „Militärische“ (repräsentiert durch die Offiziere der Garnison) sowie das „Friedliche“ und das „Kriegerische“ (d. h. Zivilpersonen vs. Armeemitglieder) bilden ebenfalls Oppositionspaare. Doch während des Festes tangieren sich die Pole. In der Natur zieht ein Sturm auf: „ein fernes Grollen, Echo eines fernen Donners“ war zu vernehmen,[84] aber „kein Gewitter kam“,[85] bis „ein weißglühender Blitz von einer ungewöhnlichen Heftigkeit in den Park [schlug]“.[86] Genau zu diesem Zeitpunkt ruft die Nachricht des Attentats von Sarajevo einen „Aufruhr“ in der menschlichen Welt hervor:

> Auch den Menschen schien sich die Aufregung der Natur und der Tiere mitzuteilen. […] Einen Augenblick hierauf trat er [Oberst Festetics] heraus, nahm einen Brief von der Ordonnanz entgegen und kehrte ins Haus zurück. […] Der Oberst riß den Umschlag auf. […] fiel der Text des Schreibens in das Blickfeld seiner [des Dieners] wohlerzogenen Augen, ein einziger Satz aus übergroßen, mit blauem Kopierschrift sehr deutlich geschriebenen Worten. […] ebensowenig wäre es ihm auch möglich gewesen, seinen Blick von der

83 Fewster stellt zu Roths Roman fest: „criticism outweighs sympathy“; und er betont: „*Radetzkymarsch* offers considerable historical insight.“ Vgl. J. Colin Fewster: „Es ist eine Lüge!“ Habsburg Potemkin Villages in Joseph Roth's *Radetzkymarsch*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 43 (2007) H. 3, S. 318–336, hier: S. 319 und S. 335.

84 Roth: Radetzkymarsch, S. 400.

85 Ebenda, S. 401.

86 Ebenda, S. 408.

> furchtbaren, blauen Schrift abzuwenden: „Thronfolger gerüchtweise in Sarajevo ermordet", sagten die Buchstaben.[87]

Der „Sturm", eine Metapher der Erschütterung des bis dahin Geltenden, erfasst die Zivil- und die Militärsphäre gleichermaßen und hebt damit die eindeutigen (räumlich kodierten) Grenzziehungen auf.

Eine ähnliche Strukturierung lässt sich in Márais „inszenierte[r] Erinnerung" beobachten.[88] Die Gegenüberstellung von „Zentrum" und „Peripherie" (Wien vs. Kaschau im ungarischen Oberland, ung. Kassa, slowakisch Košice) ist in den autobiografisch gefärbten *Bekenntnissen* ebenfalls konstitutiv und in der hier zu analysierenden Textstelle werden auch weitere herangezogen. Es wird über den sommerlichen Aufenthalt der Kaschauer Bürgerfamilien auf dem Banko in der Berglandschaft berichtet,[89] die als etwas Außerordentliches erlebt wird: „es war ein wahrer Sommer, strahlend und wolkenlos, wie ich ihn vielleicht nie mehr erlebe",[90] „ein besonders warmer, ein schwüler Sommer",[91] wie der Ich-Erzähler berichtet und damit eine gewisse Spannung in der Natur andeutet, die sich später ebenfalls in einem vernichtenden „Sturm" entlädt.[92] Es wird auf einen besonderen Tag bzw. Nachmittag fokussiert, an dem ein kleines privates Fest – eine Verlobung – stattfinden soll, zu dem auch die in der Stadt zur Arbeit verbliebenen Männer hinausfahren und sich ihren Frauen und Kindern anschließen sollen, um das „Herannahen des freudigen Augenblicks" zusammen zu erleben:[93]

> Zur Jause wurde in unserem Laubengang gedeckt, ein wenig feierlicher als sonst. Maifeierfröhlichkeit lag in der Luft. […] Zur Jause zogen wir uns alle ein wenig festlicher an […]. Mir gefiel es, daß unser Sommerhaus Schauplatz eines so feierlichen Ereignisses war […] Dieser Verlobungsnachmittag sollte zu einem opulenten, feierlichen, vom reifen Frieden des Sommers untermalten, vollkommenen bürgerlichen Fest werden …[94]

87 Ebenda, S. 404f.
88 István Dobos: Autobiografie und Roman. *Bekenntnisse eines Bürgers* von Sándor Márai. In: Ágoston Zénó Bernád, Márta Csire, Andrea Seidler (Hgg.): On the Road – Zwischen Kulturen unterwegs. Wien, Berlin 2009, S. 174–188, hier: S. 175.
89 Schlögel zeichnet in seiner Stadtbeschreibung die verschiedenen Zeitebenen der Raumerfahrung von Kaschau nach (teilweise auch mit Bezug auf die Namensvarianten der Stadt) und versucht, Márais Sicht nachzuvollziehen. Vgl. Karl Schlögel: Košice/Kassa/Kaschau: Sándor Márais Welt. In: Dušan Šimko (Hg.): Košice – Kaschau. Ein Reise- und Lesebuch. Wuppertal 2013, S. 109–118.
90 Márai: Bekenntnisse, S. 195.
91 Ebenda, S. 197.
92 Ebenda.
93 Ebenda, S. 198.
94 Ebenda.

Hier etablieren sich die Gegenüberstellungen von „Stadt“ und „Land“/ „Natur“ (Kaschau vs. Banko) sowie von „Privatem“ und „Öffentlichem“ (die Frauen im Urlaubsort vs. die ihren Beruf in der Stadt ausübenden Männer[95]). Und es wird ein Grenzerlebnis gestaltet, das ebenfalls mit dem Attentat von Sarajevo zusammenhängt bzw. dadurch hervorgerufen und mit einer Natur- bzw. Sturmmetaphorik symbolisch verbunden wird:[96]

> Wir saßen schon am Tische, als der Vizegespan in den Garten gerufen wurde. Ein Husar vom Komitat überreichte ihm in strammer Haltung einen Brief.
> Er riß den Brief auf, kam zum Laubengang zurück, blieb auf der Schwelle stehen, schwieg. Er war kreidebleich; er trug einen schwarzen Kossuthbart, aus diesem Trauerrahmen leuchtete uns jetzt totenblaß sein erschrockenes Gesicht entgegen. […]
> „Man hat den Thronfolger getötet“, sagte er mit einer gereizten Handbewegung.[97]

Die Szene stellt einen Grenzübergang dar, der auf den „toten Punkt“ der Stille folgt, in der die Gegensätze für einen Moment suspendiert sind und der friedliche Aspekt durch das (noch) unberührte Naturbild scheinbar aufrechterhalten wird:

> In der tiefen Stille klang die Zigeunermusik so nahe, als spielte sie in unserem Garten. Die Zwiebelmustertassen in der Hand, saßen wir regungslos um den Tisch, irgendwie erstarrt an einem toten Punkt, wie in einer Pantomime. Ich folgte Vaters Blick, er richtete ihn ratlos zum Himmel.

Der Himmel war hellblau, von einem dünnen Sommerblau. Nicht die kleinste Wolke zeigte sich.[98]

Dieser suspendierte Moment verleiht der Grenze zwischen den Zuständen der Ruhe und des Aufruhrs bzw. Zerfalls besonderes Gewicht, da zugleich auch die Grenze zwischen den Lebensabschnitten der Kindheit und Jugend sowie dem Erwachsenwerden des Ich-Erzählers projiziert wird; außerdem lässt sich die symbolträchtige Grenzerfahrung durch die semantische Raumgestaltung als Suggestion des Untergangs der Monarchie und der bürgerlichen Kultur auch auf ihre zeitliche Dimension bezogen interpretieren.

---

95 „[…] in den Liegestühlen […] beschäftigten sich die Damen den lieben langen Tag mit Handarbeiten“ bzw. „gegen Sonnenuntergang brachten Fiaker die Ehegatten aus den Büros in der Stadt“. Ebenda, S. 196.

96 „Der Wald lebte seine letzten Tage; einige Wochen später vernichtete ihn am gesamten Hang, bis hinab zur Sägemühle im Tal, mit Stamm und Wurzeln ein Sturm“. Ebenda, S. 197.

97 Ebenda, S. 198f.

98 Ebenda, S. 199.

Stefan Zweig bezeichnet sich selbst im Untertitel seines Werks als „Europäer“ und beschreibt sein Leben weitgehend aus dieser Perspektive. Dadurch suggeriert auch er ein latentes „Zentrum“/„Peripherie“-Gefälle (wo die Monarchie gleichzeitig auch eine Art Peripherie im Gegensatz zum westlichen Europa bilden sollte). Zweigs „Erinnerungen an die Welt von gestern […] enthalten […] ein eindringliches, farbiges Bild des Habsburgerreichs“,[99] in denen es „um keine dichterische Verwandlung“ geht, „sondern um ein Zeugnis der Erinnerung“,[100] das besondere Momente symbolhaft festhält. In dem Kapitel, das den Ausbruch des Ersten Weltkriegs bzw. das Attentat von Sarajevo beschreibt, wird ebenfalls eine Naturmetaphorik gebraucht, indem die hochsommerliche Stimmung quasi mit dem Frieden gleichgesetzt wird:[101]

> Jener Sommer 1914 wäre auch ohne das Verhängnis, das er über die europäische Erde brachte, uns unvergeßlich geblieben. Denn selten habe ich einen erlebt, der üppiger, schöner, und fast möchte ich sagen, sommerlicher gewesen. Seidenblau der Himmel durch Tage und Tage, weich und doch nicht schwül die Luft, duftig und warm die Wiesen, dunkel und füllig die Wälder mit ihrem jungen Grün; heute noch, wenn ich das Wort Sommer ausspreche, muß ich unwillkürlich an jene strahlenden Julitage denken, die ich damals in Baden bei Wien verbrachte.[102]

Das „Private“ wird ebenfalls deutlich hervorgehoben, indem die „in hellen Sommerkleidern, fröhlich und unbesorgt“ ankommenden Badegäste beschrieben werden, die zudem auch die Musik „im Kurpark“ genießen.[103] Verstärkt wird die private Atmosphäre durch die Betonung des Feierlichen, des Sommers „mit seiner seligen Luft, seinem satten Grün und seinem Vergessen aller täglichen Sorgen“.[104] Das erzählende Ich setzt sich zwar von der „flutende[n] helle[n] Masse“ der Menschenmenge zwar ab,[105] bleibt aber teilweise darin einbezogen:

> Ich saß damals weiter ab vom Gedränge des Kurparks und las ein Buch […] las es aufmerksam und gespannt. Aber doch war der Wind zwischen den Bäumen, das Gezwitscher der Vögel und die vom Kurpark her schwebende Musik gleichzeitig in meinem Bewußtsein.[106]

---

99 Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien 2000, S. 322.
100 Ebenda.
101 Zweig verwendet bei der Beschreibung des Sommers 1914 ähnliche Ausdrücke wie Márai, beide suggerieren damit eine Harmonie des erinnerten Zustandes.
102 Zweig: Die Welt von Gestern, S. 248.
103 Ebenda, S. 249.
104 Ebenda.
105 Ebenda.
106 Ebenda.

Das „Friedliche“ und „Private“ werden hier ebenfalls durch eine Grenzüberschreitung, durch das plötzliche, unerwartete Aufhören der Musik und durch den menschlichen Aufruhr gestört bzw. aufgehoben:

> So hielt ich unwillkürlich im Lesen inne, als plötzlich mitten im Takt die Musik abbrach. […] Instinktiv sah ich vom Buche auf. Auch die Menge, die als eine einzige flutende helle Masse zwischen den Bäumen promenierte, schien sich zu verändern; auch sie stockte plötzlich in ihrem Auf und Ab. Es mußte sich etwas ereignet haben. Ich stand auf und sah, daß die Musiker den Musikpavillon verließen. Auch dies war sonderbar, denn das Kurkonzert dauerte sonst eine Stunde oder länger. Irgend etwas mußte dieses brüske Abbrechen veranlaßt haben; nähertretend bemerkte ich, daß die Menschen sich in erregten Gruppen vor dem Musikpavillon um eine offenbar soeben angeheftete Mitteilung zusammendrängten. Es war, wie ich nach wenigen Minuten erfuhr, die Depesche, daß Seine kaiserliche Hoheit, der Thronfolger Franz Ferdinand und seine Gemahlin, die zu den Manövern nach Bosnien gefahren waren, daselbst einem politischen Meuchelmord zum Opfer gefallen seien.[107]

Das berichtende Ich wird hier wieder in die Menge eingeschlossen, um sich später, beim Ausbruch des Krieges Anfang August, erneut von ihr zu distanzieren, da es die allgemeine (damals noch kriegsenthusiastische) Stimmung aus Sorge um „sein“ Europa nicht teilt. Die symbolische Raumgestaltung und ihre Grenzziehungen unterstützen bzw. verstärken diese Deutungen durch ihre metaphorische Kraft.

Magda von Hattingbergs Erinnerungen sind von ihrer Enttäuschung und der Trennung von Rilke geprägt,[108] weil sie sich danach im Sommer 1914 wie eine von einer Krankheit langsam Genesende in die Natur (nach Bozen, ital. Bolzano, in Südtirol bzw. an den Gardasee) zurückzieht. Damit kommt wiederum eine Naturmetaphorik mit der Suggestion einer privaten Atmosphäre, in die sie selbst eingeschlossen ist, zum Tragen:

> Ich wohnte seit Ende Juni im Goethehaus in Torbole[109] in zwei kleinen Zimmern, die mit hübschen Möbeln aus dem vorigen Jahrhundert lieb und altmodisch eingerichtet sind. Von den Fenstern hat man einen wunderschönen

107 Ebenda, S. 249f.

108 Eine kurze Beschreibung der Beziehung von Rilke und Magda von Hattingberg findet sich in: Heimo Schwilk: Rilke und die Frauen. Biografie eines Liebenden. München u. a. 2015, S. 182–192.

109 Zu diesem Ort dürften sich manche intertextuellen Bezüge finden lassen, wenn Goethes Italien-Reise bzw. ihre Ursachen, d. h. seine Flucht aus der Weimarer Atmosphäre und vor den Bedrückungen seines Privatlebens, als Parallele betrachtet werden. In Hattingbergs Text wird diese nicht weiter ausgeführt.

> Blick über den kleinen Hafen und die rotgelben Fischersegel und in die Ferne, bis weit hinunter nach Süden zum Felsenkap von Campione. [110]

Das „Friedliche" wird hier – gegenüber der Möglichkeit des Krieges – wiederum ausdrücklich betont:

> Ein Pianino habe ich mir aus Riva kommen lassen. Die Tage vergehen im Gleichklang von Arbeit und Ruhe, meine Hausleute, zwei Schwestern mit einer lieben alten Mama, sorgen geräuschlos und aufmerksam für das Tägliche, manchmal kommt Onkel Hans gegen Abend aus seinem Olivengarten herüber, wo er Malkurs hält, und bringt neue Nachrichten in meine Einsamkeit. Daß manche Leute glauben, es könnte wirklich Krieg geben, kommt uns hier in dieser sommerlichen Stille ganz unwahrscheinlich vor.[111]

Das „Private" wird auch hier mit dem „Festlichen", „Feierlichen" verbunden, um dadurch den potenziellen Gegensatz zum „Kriegerischen", „Militärischen" zu etablieren:

> Hier ist alles ruhig, die Badegäste drüben im großen Hotel, Österreicher und Deutsche, sitzen am Strand oder segeln; das Leben geht weiter wie immer. Wir haben sogar ein Konzert vor […]. Onkel Hans hat ein schönes Plakat gemalt – er wird Löwe-Balladen singen, ich spiele mit einem Geiger die Sonate von César Franck, dann allein einen Zyklus von Schumann, zum Schluß den Militärmarsch von Schubert.[112]

Mit dem „Militärmarsch von Schubert" wird aber das „Kriegerische" konturiert, ebenso (und noch mehr) durch das Kommen von „viele[n] Offiziere[n]", sowie durch die „Regimentsmusik",[113] die auf das Konzert folgen sollte, um dann bei der Beschreibung des tatsächlichen Konzertverlaufs ähnliche Oppositionen zu etablieren, wie sie in den anderen drei Texten zu beobachten sind. Das Konzert stellt wieder das „Private" und „Feierliche", damit „Friedliche" im Mittelpunkt, um dann mit einer plötzlichen Grenzüberschreitung ebenfalls ins „Kriegerische", in Aufruhr und Chaos überzugehen:

> Wir hatten unser Konzert im Saal des Grand Hotels. Alles war voll festlicher Menschen, viele Uniformen, schöngekleidete Damen, viele junge Mädchen – Onkel Hans sang herrlich, es gab viel Beifall, viel Blumen […].
> Als das Konzert zu Ende war, wurden die Flügeltüren zur großen Terrasse geöffnet, draußen war die Regimentsmusik aus Riva aufgestellt, der Kapellmeister

110 Hattingberg: Rilke und Benvenuta, S. 253.
111 Ebenda, S. 253f.
112 Ebenda, S. 254.
113 Ebenda.

> hob den Stab – aber ehe die ersten Töne unserer alten schönen Haydnschen Hymne erklingen konnten, wurde eine Tür aufgerissen und eine scharfe helle Stimme rief: „Krieg!“[114]

Dieser Text suggeriert auch – zumindest zeitweilig – eine Grenze zwischen dem berichtenden Ich und der Menge, indem Hattingberg mit ihrem Onkel „allein in der Totenstille“ bleibt.[115] Der Abbruch der Musik gerade bei der „Haydnschen Hymne“ suggeriert metaphorisch ebenfalls den Zerfall der Monarchie, wie dies in Roths Roman die plötzliche Rückkehr der ungarischen Offiziere zu ihrer Muttersprache tut. Außerdem kann die mühsame Zugfahrt des erinnernden Ichs nach Gmunden am Traunsee wegen der Etablierung einer vielfältig räumlich kodierten Auflösungsmetaphorik mit der Zugreise von Ostende nach Wien in Zweigs Text verglichen werden. Bei Márai hingegen findet eine Zugreise erst nach dem Krieg statt, doch lassen sich deren Raumzuschreibungen von Eigenem und Fremdem, Nähe und Ferne, Ordnung und Chaos durchaus mit jenen der anderen drei Texte in Verbindung bringen.

Raumbezogene Untersuchungen in der Analyse literarischer Texte

Die kurze Übersicht über die vielfältigen Ansätze zur theoretischen und analytischen Einbeziehung der Kategorie des „Raumes“ in die verschiedenen Untersuchungen kann zur Einsicht führen, dass zu ihrer Anwendung mehrere Gebiete herangezogen werden können. Dabei hat gerade die Literaturwissenschaft lange Traditionen, die – auf unterschiedliche theoretische Prämissen gestützt – dem „Raum“ eine große Aufmerksamkeit gewidmet haben. Auf diese Weise erweist sich eine raumbezogene Untersuchung am Beispiel der hier analysierten Texte bzw. Abschnitte als eine Möglichkeit, einerseits ihre semantische Strukturierung anhand abstrakter Raumkategorien zu beschreiben und andererseits ihre historisch, regional und kulturell kodierten Eigenschaften herauszustellen und zu vergleichen. Des Weiteren könnten die Ergebnisse solcher Analysen (unter Einbeziehung weiterer Texte aus anderen Kulturen bzw. Epochen der Region) für interkulturelle Studien herangezogen werden.[116]

114 Ebenda, S. 258f.
115 Ebenda, S. 259.
116 Außer den im Beitrag untersuchten Texten, die in der symbolischen Raumgestaltung viele Gemeinsamkeiten aufweisen, könnten weitere Analysen von Texten über andere Regionen der Monarchie zu unterschiedlichen Ergebnissen führen und dadurch weitere Hinweise auf kulturelle Risse vor dem Ersten Weltkrieg geben.

Fiktionale Räume

Das literarische Burzenland – „Zwischenraum“[1] oder ideologische Topographie?

Betrachtungen zu Heinrich Zillichs *Zwischen Grenzen und Zeiten*

ENIKŐ DÁCZ

> Als „Semiosphären“ umhüllen Räume ihre Bewohner semantisch. Je kleiner der Raum, je kleiner der Macht- und Verwaltungsbereich der zuständigen „Texte“, der zuständigen Kulturpolitik, der zuständigen Literatur, desto enger am Rezipienten lassen Identifikationsfiguren und vertexteter Kulturraum sich ineinander einpassen.[2]

Dies ist auch der Fall bei Siebenbürgen, das im Einklang mit den Zielen der jeweils herrschenden Macht, die „die Disziplinierung der Raumwahrnehmung und Implementierung einer spezifischen Deutungsmacht“ anstrebte,[3] im Mittelpunkt zahlreicher divergierender Diskurse stand. Die Narrative über die Region wurden schon früh zu Mitteln im Kampf „rivalisierender Erinnerungsgemeinschaften“,[4] sodass das literarische Siebenbürgen im 19. bzw. 20. Jahrhundert oft zur Projektionsfläche für Legitimationsbedürfnisse verkam und hegemoniale Ordnungen sowie Identifikationsmuster vermittelte. In Form

1 Der Begriff wird im Sinne der *postcolonial studies* gebraucht. Vgl. dazu Sigrid Weigel: Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* 2 (2002) H. 2, S. 151–165.

2 Jürgen Joachimsthaler: Text und Raum. In: *KulturPoetik* 5 (2005) H. 1, S. 243–255, hier: S. 248.

3 Castro Varela u. a.: Postkolonialer Raum: Grenzdenken und Thirdspace. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2010. S. 177–192, hier: S. 177.

4 Jan Rupp: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 181–194, hier: S. 187.

imaginärer Topografien,[5] deren Abbildung auf geografisch verortbare Räume jedoch notwendigerweise immer prekär bleibt,[6] wurde die Schaffung kollektiver mentaler Repräsentationen dieser Region angestrebt. Literarische Werke prägten auf diese Weise als „poetische Medien der Raumaneignung, -auslegung und -schaffung" die Vorstellungen des geografisch verortbaren Raumes mit.[7]

Ausgehend von diesen Prämissen gilt das Augenmerk im vorliegenden Aufsatz einer siebenbürgischen Mikroregion, dem literarischen Burzenland, so wie es in Heinrich Zillichs *Zwischen Grenzen und Zeiten* konstruiert wird. Vor dem Hintergrund von Paul Ricœrs dreistufigem Mimesis-Modell ist zu fragen,[8] in welchem Maße der Roman „performativ den Raum mitkonstituiert, den [er] repräsentiert."[9] Von besonderem Interesse ist, ob und wie der Text „durch raumpoetische Kraft" Raumvorstellungen und dadurch neue kulturelle Raumordnungen schafft oder zu ihrer Entstehung beiträgt.[10] In dieser Hinsicht ist Zillichs Konzept im Kontext der zeitgenössischen Kulturpolitik zu betrachten. Vor dem Hintergrund der theoretischen Erörterungen des Spatial Turn sind die Raumentwürfe ferner auf „ihre Funktion für die Konstruktion des national „Eigenen" und „Anderen" zu prüfen.[11]

Heinrich Zillich zwischen Extremen: Mythisierung oder „pauschale Aburteilung"[12]

Zillich, der in den 30er- und 40er-Jahren zum führenden siebenbürgischen Dichter erklärt wurde und als Vorkämpfer des „Deutschtums im Osten" galt,

5 Birgit Neumann: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der Post(Kolonialismusforschung). In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 115–138, hier: S. 120.

6 Joachimsthaler: Text und Raum.

7 Neumann: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur, S. 117.

8 Paul Ricœr hat die Verbindung zwischen Textwelt und Lebenswelt in seinem Modell Mimésis I–III beschrieben. In Mimésis I (préfiguration) wird der Leser in seiner Lebenswelt abgeholt, in Mimésis II (configuration) wird ihm eine Textwelt angeboten, in Mimésis III (refiguration) kann er in seine Lebenswelt zurückkehren. Für eine kurze Zusammenfassung siehe u. a. Astrid Erll: Literarischer Text und erinnerungskultureller Kontext: Mimesis. In: dies.: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2. aktualisierte Auflage 2011, S. 173–185.

9 Wolfgang Hallet, Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: dies. (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 11–32, hier: S. 23.

10 Ebenda.

11 Stefanie Bock: *Geographies of Identitiy:* Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswoodes *Her Husband's Country* (1911). In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 281–297, hier: S. 283.

12 Schuller-Anger auf einer Tagung in München, die zum 100. Geburtstag von Zillich organisiert wurde. Siehe: Siegbert Bruss: Weder Mythisierung noch pauschale Verurteilung, <http://www.halbjahresschrift.homepage.t-online.de/zill.htm#Finger>, 02.02.2014.

gehört zu den umstrittensten siebenbürgisch-sächsischen Autoren. Während er von den einen als „Vordenker des rumäniendeutschen Faschismus“, der „zum literarischen Mythos“ hochstilisiert wurde,[13] wahrgenommen wird, werben die anderen um Verständnis für seine kulturpolitischen Ansichten mit der Begründung, er sei ein Kind seiner Zeit gewesen und hätte die verbreitete ideologische Auffassung seiner Generation nicht überwinden können.[14] William Totok wirft ihm „pathetische Aggressivität“ bzw. „Unbehagen an der Demokratie“ vor und sieht seine literarischen Werke erstrangig als ideologiegesteuerte Schriften.[15] Analog dazu bezeichnet ihn Hans Wolfram Hockl als „Chefideologen“.[16] Schuller Anger diagnostiziert dagegen bei der Beurteilung des Œuvres die Gefahr der „Mythisierung und pauschale[n] Aburteilung“.[17] Unabhängig davon, wie man Zillich einstuft, gehört er zu denen, die Siebenbürgen über das Burzenland als zeichenhafte Repräsentation in siebenbürgisch-sächsischen Kreisen jahrzehntelang entscheidend mitgeprägt haben. Sein Engagement für den „deutschen Osten“ und „das europäische Zusammenleben“[18] wurde bezüglich seiner kulturpolitischen bzw. -vermittelnden Tätigkeit in der Fachliteratur bereits angemessen kontextualisiert und kritisch

13 William Totok: „Die Finger zu rostigen Krallen gebogen“. Heinrich Zillich und die Topographie der Veränderung. In: *Halbjahresschrift für südostdeutsche Geschichte, Literatur und Politik*, hg. vom Arbeitskreis für Geschichte und Kultur der deutschen Siedlungsgebiete im Südosten Europas, 5 (1993) H. 1, S. 57–72, hier: S. 57.

14 Hans Bergel: Wirken und Wirkung Heinrich Zillichs nach dem Zweiten Weltkrieg. Persönliche Erinnerungen an einen außergewöhnlichen Siebenbürger. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 47 (1998) H. 2, S. 122–131.

15 Totok: „Die Finger zu rostigen Krallen gebogen“, S. 71. Laut Totok sind Zillichs rassistische Exzesse im Nachhinein beschönigt worden. Er wirft dies George Guțu, Hans Bergel und Ute Monika Schuller vor. Siehe George Guțu: Im Trubel der Geschichte – Heinrich Zillichs Briefe an Alfred Margul Sperber. In: Anton Schwob (Hg.): Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite. München 1991, S. 206–215. Ute Monika Schuller: Heinrich Zillich. Erzähler – Lyriker – Essayist. In: *Südostdeutsche Semesterblätter* (1963) H. 10–11, S. 1–24. Eine weitere begeisterte Stimme ist die von Wilhelm Bruckner. Vgl. Wilhelm Bruckner: Abschied von Heinrich Zillich. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 37 (1988), S. 185–187.

16 Hans Wolfram Hockl: Waren die Sachsen ein Volk von Herren. In: ders.: Deutscher als die Deutschen. Dokumentarische Studie über NS-Engagement und Widerstand rumäniendeutscher Volkspolitiker. Eigenverlag des Verfassers 1987, S. 105–108. Siehe dazu auch Johann Böhm: Zillichs literarische und kulturelle Richtung. In: ders., Klaus Popa: Vom NS-Volkstum zum Vertriebenenfunktionär. Die Gründungsmitglieder des Südostdeutschen Kulturwerks München und der Landsmannschaften der Deutschen aus Rumänien, Ungarn und Jugoslawien. Frankfurt a. M. 2014, S. 45–88.

17 Bruss: Weder Mythisierung noch pauschale Verurteilung.

18 Siehe dazu z. B. Heinrich Zillich und sein Werk. In: *Der europäische Osten* (1966) H. 132, S. 182.

hinterfragt.[19] Woran es weiterhin fehlt, ist eine unvoreingenommene kritische Analyse des Werkes, die die vorliegende Studie durch die Untersuchung des Raumkonzepts im bekannten Weltkriegsroman *Zwischen Grenzen und Zeiten* unternimmt.

Die maßgebende Relevanz des Buches für das Bild Siebenbürgens im Dritten Reich veranschaulicht die breite zeitgenössische Rezeption.[20] Wie im Falle der anderen Auslandsliteraturen unterstütze das NS-Regime auch rumäniendeutsche Schriftsteller durch Lesereisen, Auszeichnungen und Veröffentlichungsmöglichkeiten im Reich.[21] Heinrich Zillich gehörte neben Adolf Meschendörfer zu denen, die am intensivsten gefördert wurden. Beide Autoren waren völkisch-national orientiert und bekannten sich zum nationalsozialistischen Deutschland, sodass ihre Werke auch in propagandistische Veröffentlichungen Eingang fanden.[22] Der NS-Literaturbetrieb verbreitete 37 Bücher von Zillich in insgesamt 1,5 Millionen Exemplaren.[23] 1936 erhielt er für den Roman *Zwischen Grenzen und Zeiten* den Literaturpreis der Reichshauptstadt Berlin, 1937 den Volksdeutschen Schrifttumspreis des Deutschen Auslandsinstituts und der Stadt Stuttgart. Der ausgewählte Roman wurde in 120.000 Exemplaren aufgelegt, eine Auswahl von Fragmenten erschien 1937 auch als Schulausgabe in München.[24]

Der Schriftsteller wurde in zeitgenössischen Medien[25] unter anderem dafür gelobt, dass er den

---

19 Stefan Sienerth: Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich im Literaturbetrieb des „Dritten Reiches". In: Michael Markel, Peter Motzan (Hgg.): Deutsche Literatur in Rumänien und das „Dritte Reich". Vereinnahmung – Verstrickung – Ausgrenzung. München 2003, S. 83–118.

20 Zu *Zwischen Grenzen und Zeiten* siehe u. a. Ferdinand Uexküll: Literaturberichte. Heinrich Zillich: *Zwischen Grenzen und Zeiten*. In: *Nation und Staat. Deutsche Zeitschrift für das europäische Minoritätenproblem* 19 (1936/37), S. 407–408.

21 Für einen Überblick der Gruppen auslandsdeutscher Schriftsteller im Ausland wie im Reich vgl. Johann Adam Stupp: Deutsche Autoren aus Rumänien in Hitlerdeutschland. In: Markel, Motzan (Hgg.): Deutsche Literatur in Rumänien und das „Dritte Reich", S. 71–82.

22 Sienerth weist darauf hin, dass die bisherige Behandlung von Zillich in der Fachliteratur „nicht überzeugen" kann. Vgl. Sienerth: Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich im Literaturbetrieb des „Dritten Reiches", S. 87.

23 Fragwürdige Ehrung, <http://www.halbjahresschrift.homepage.t-online.de/zill.htm#Finger>, 02.02.2014. Während des Weltkriegs war Zillich für die *Feldpostausgaben deutscher Dichtung* zuständig.

24 Weitere Preise: 1932 Erzählerpreis der Zeitschrift *die neue linie*; 1934 Erzählerpreis derselben Zeitschrift; 1953 Südostdeutscher Literaturpreis; 1968 Kulturpreis der Siebenbürger Sachsen; 1970 Mozartpreis der Goethe-Stiftung Basel; 1987 Ehrung in Offenhausen (Verein Dichterstein Offenhausen); 1937 Ehrendoktorwürde der Universität Göttingen. Nach dem Krieg war Zillich Sprecher, später Ehrenvorsitzender der Landsmannschaft der Siebenbürger Sachsen, ab 1959 Herausgeber der *Südostdeutschen Vierteljahresblätter* des Südostdeutschen Kulturwerks. Er pflegte zum neofaschistischen Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes (DKEG) Kontakte.

> heimatlichen Boden Siebenbürgens als einen urdeutschen erfaßt, aber auch daß er seine Entwicklung zum Vorbau des Ostens nicht übersah und so imstande ist in der einfachsten Erzählung ein Stück Kulturgeschichte zu geben.[26]

Zwischen Grenzen und Zeiten wurde mit Hans Grimms *Volk ohne Raum*, der eines der wichtigsten Stichwörter der NS-Propaganda lieferte, auf eine Stufe gestellt.[27]

Burzenland als zeichenhafte Repräsentation

Die Bezeichnung „politischer Roman“, die Zillich für sein Werk gebraucht,[28] weist darauf hin, dass der Raum als zeichenhafte Repräsentation „mehr über die inneren Mechanismen des kulturellen Systems“ aussagt,[29] innerhalb dessen die Repräsentation angesiedelt wurde, als über das Repräsentierte selbst.

Das Bild des Burzenlandes und Kronstadts (rum. Braşov, ung. Brassó) prägte Zillich bereits in den 20er-Jahren auch mit seinen kulturgeschichtlichen Schriften. In *Kronstadt*[30] schilderte er die Stadt und ihre Einwohner in heiter-ironischem Ton, wobei dem Narrativ der glorreichen sächsischen Vergangenheit der Zerfall nach dem Verlust der sächsischen Sonderstellung gegenübersteht. Gemäß dem gängigen politischen Diskurs wird das Zusammenleben der Nationalitäten einerseits als Zeichen der verlorenen sächsischen Suprematie, andererseits als natürliches Phänomen gedeutet. In Anlehnung an Joachimsthalers Konzept der Kulturraumverdichtung kann Zillichs Burzenland als eine Schnittfläche unterschiedlicher kultureller Räume – inklusive divergierender Raumvorstellungen – wahrgenommen werden:[31]

> Den einstigen Saum des Abendlandes sah ich als Kind täglich vor Augen. Das belehrt ohne Worte, wohin man gehört. […] Eine Reise nach Wien, Berlin oder Paris führte immer in als durchaus eigen empfundene Räume, die kurze Fahrt über den Paß nach Osten dünkte uns wie eine Expedition ins Urfremde. So verschmolz unser ausgeprägtes deutsches Bewusstsein mit europäischer

25 Seine Gedichte sowie Schriften erschienen u. a. in *Das Innere Reich*, *Ostdeutsche Monatshefte*, *Die neue Literatur*, *Heimat*.
26 Carl Matzinger: Junger deutscher Dichter im Osten. In: *Zeitwende* 10 (1934), Erste Hälfte/Januar bis Juni, S. 250–253, hier: S. 251.
27 Uexküll: Literaturberichte. Heinrich Zillich: *Zwischen Grenzen und Zeiten*. Siehe dazu auch Böhm: Zillichs literarische und kulturelle Richtung, S. 50–51.
28 Heinrich Zillich: Über mich selbst. In: ders.: Freundesgabe des Arbeitskreises für deutsche Dichtung zu seinem 60. Geburtstag. 1958, S. 19–24, hier: S. 22.
29 Joachimsthaler: Text und Raum, S. 244.
30 1925 erschienen und 1985 neu aufgelegt.
31 Joachimsthaler: Text und Raum, S. 253.

> Weite. Wir hatten Europa im Leib. Unter der damals noch unklaren Drohung des Ostens erhielt, was im Inneren des Erdteils hinter unserem Rücken vorging, für uns Bedeutung vorwiegend dadurch, ob es der Grenze nützte. Mit dieser später verschärften Haltung, die unser Urteil mitunter trübte, nahmen wir das heutige Denken der westlichen Welt vorweg. […] Es lag auch äußerlich unter der Spannung abendländischer Geborgenheit und östlicher Flutungen. Der Balkanwind wehte herein. Russische Stürme heulten in den winterlichen Tälern. Blauer südlicher Sommer kochte die Trauben […] Städte und Dörfer wie aus Franken hergezaubert, Burgen dazu, befestigte deutsche Kirchen und die südöstlichen gotischen Dome - sie betteten sich in eine bei jedem Schritt verwandelte Umgebung.[32]

Im Zeichen der Dichotomie „Abendland" vs. „Osten" wird das Burzenland als ein Dazwischen propagiert, wobei der sächsische Siebenbürgen-Mythos vom fruchtbaren kolonisierten Land im Vordergrund steht. Dieses Narrativ prägt auch die Raumkonstruktion in *Zwischen Grenzen und Zeiten*, was einerseits u. a. in ideologisch verpflichteten Kreisen positiv aufgenommen und als authentische Vermittlung des siebenbürgisch-sächsischen „Landschafts- und Lebensraumes" begrüßt wurde,[33] andererseits dazu führte, dass der Roman in der späteren Rezeption bloß als Propaganda der „Herrenmoral" bzw. „der deutschen Sendung im Osten" gelesen wurde.[34] Dabei verlor man stellenweise aus den Augen, dass sich eine Ideologie durch Hineinprojizieren auch selbst verstärkt. Die Deutung des Naziliteraturbetrachters Arno Mulot wurde als Beleg für die Priorität des Ideologischen zitiert,[35] obwohl der Text selbst zahlreiche Belege liefert.

Die vorliegende Analyse prüft diese divergierenden Tendenzen der Rezeption am Werk und beginnt die Betrachtung der räumlichen Konstellation mit dem Panorama der erzählten Welt, das den Roman eröffnet.

Das Burzenland wird als Schnittstelle zwischen den ungarischen und den deutschen Gebieten Siebenbürgens als eine Landschaft präsentiert, die Dörfer, Fabriktürme und das Kronstädter Stadtbild prägen. Tradition, industrieller Fortschritt sowie städtische Kultur sind gleichzeitig bestimmend. Der Glockenklang, der die Ebene erfüllt, ist vielstimmig: Zu den „zirpigen Tönen" der ungarischen Glocken aus Hídvég (rum. Hăghig, dt. Fürstenberg) gesellen sich die dunklen von Marienburg (rum. Feldioara, ung. Földvár), während das

32 Zillich: Über mich selbst, S. 19.
33 Harald Krasser: Zwischen Grenzen und Zeiten. Zum Roman Heinrich Zillichs. In: *Klingsor* 13 (1936) H. 2, S. 460–464, hier: S. 461–462.
34 Hockl: Waren die Sachsen ein Volk von Herren, S. 108.
35 Siehe z. B. Totok: „Die Finger zu rostigen Krallen gebogen", S. 67–68.

Läuten der rumänischen Kirche hastig und ruhelos wirkt.[36] „Verschlungen, fremd einander und doch nah, dringen sie zusammen über die Saatflur.“[37] Diese erste Beschreibung stellt die multiethnische Gesellschaft vor und betont die gleichzeitig vorhandene enge Verbundenheit der Nationalitäten wie auch das Gefühl der Fremdheit. Die Rolle Kronstadts als Referenzpunkt in dieser Welt veranschaulichen die Reaktionen auf die Klänge der Schwarzen Kirche: „Im Meiler bleiben die Menschen dann stehen und blicken zur Stadt, die in den Bergen eingefaltet liegt.“[38] Die pittoresk-idyllische Szene steht für das enge Verhältnis zwischen geografischem Raum und Mensch, die sich gegenseitig bestimmen, und widerspiegelt zugleich das der fiktionalen Welt zugrundeliegende Raumkonzept, das mit Identitätsvorstellungen eng verbunden ist.

Die anfänglich weite Perspektive wird stufenweise eingeengt, bis nur eine hochschwangere Frau im Garten einer Fabriksiedlung im Jahr 1898 im Fokus bleibt. Damit sind Ort und Zeit der Handlung angegeben und durch die erneute Ausweitung des Blickwinkels tritt die unmittelbare Umgebung in den Vordergrund, indem die zukünftige Mutter die Glockenklänge einzelnen Gemeinden zuordnet. Ausgangs- und Bezugspunkt der topografischen Beschreibung ist die Fabriksiedlung, die durchgängig das Zentrum der Handlung ist, „von dem aus die erfahrene Welt auf ihren Gehalt geprüft wird“.[39] Die räumliche Zuordnung ist zugleich eine Verortung auf der mentalen Karte der Betrachterin, der das sechs Kilometer entfernte ungarische Hídvég „fast sagenhaft“ erscheint,[40] was nicht unbedingt für die Fremdheit der Magyaren spricht, jedoch eine klare Distanzierung impliziert. Die Siedlung selbst wird knapp präsentiert, eher inventarisierend als beschreibend, sodass ihr eine selbstständige Existenz abgesprochen wird.

Die dunkle Stimme der Glocken der Schwarzen Kirche erweckt in der Frau, die Kronstädterin ist, heimatliche Gefühle, ihr Blick gleitet „weit hinaus auf die Berge, die im Kreise die Ebene umschließen, und [entdeckt] einige aus den Bergfalten entschlüpfte Häuser Kronstadts“.[41] Diese von Bergen abgegrenzte Welt, die andererseits dank der Ebene auch Weite miteinschließt, ist in sich geschlossen und dennoch Teil eines Landes (zu diesem Zeitpunkt Ungarns), das in „mancher Hinsicht sonderbar“ ist.[42]

36 Heinrich Zillich: Zwischen Grenzen und Zeiten. München 1936, S. 7.
37 Ebenda.
38 Ebenda, S. 8.
39 Joachim Wittstock: Heinrich Zillich. In: ders., Stefan Sienerth (Hgg.): Beiträge zur Geschichte der rumäniendeutschen Dichtung. Die rumäniendeutsche Literatur in den Jahren 1918–1944. Bukarest 1992, S. 238–247, hier: S. 244–245.
40 Zillich: Zwischen Grenzen und Zeiten, S. 9.
41 Ebenda, S. 10.
42 Ebenda, S. 14.

Lutz, der Protagonist des Romans, wird von den Glockenstimmen „geweckt“ und kommt in der topografisch genau verorteten Siedlung auf die Welt. Die Glocken erklingen erneut unmittelbar nach seiner Geburt und avancieren im Laufe der Handlung zum iterativ variierten Motiv, das immer wieder die zentrale Raumfrage einblendet. Nach dem Ausbruch des Weltkriegs verkünden sie die Einheit der Völker des Burzenlandes, klingen jedoch nicht festlich, sondern „rufend zur Not“.[43] Nach dem rumänischen Einmarsch in Kronstadt 1916 vermisst Lutz' Großmutter die Glocken der Schwarzen Kirche, was sich als Zeichen einer Zäsur interpretieren lässt.[44] Analog zum Anfang des Romans ertönen sie auch am Ende:

> Zum ersten Mal spürte Lutz in diesen Klängen die Vielfalt des Ostens als göttlichen Segen […] Es fehlen einige von den alten Glocken. Die hat der Krieg zerstört, aber die anderen klingen noch immer sehr schön zusammen.[45]

Der durch die Großmutter vorausprojizierte Untergang ist nicht erfolgt, der Weltenbrand hat jedoch die Glockenklänge genauso verwandelt wie den imaginierten Raum, den sie erfüllen, indem er die ethnische Vielfalt reduzierte.

Die Schilderung des obigen Anschauungsraums des Romans ergibt einen auf Iteration basierenden Rahmen.[46] Dominierend ist jedoch der Aktionsraum, wobei dem gestimmten Raum ebenfalls zentrale Relevanz zukommt und die beiden nur schwer zu trennen sind.

Der auktoriale Erzähler führt die Figuren, die den Aktionsraum bestimmen, hierarchisch ein. Nach der Vorstellung der lokalen Elite, die bunt gemischt ist und die Vielfalt der Monarchie abbildet (Österreicher, Sachsen, Juden und Ungarn, die eigentlich Schwaben sind), wird das Bauerntum exemplarisch skizziert. Während Lutz die vorbeiziehenden Rübenwagen beobachtet, stellt er fest, dass es wegen der Vorfahrt immer wieder zu Konflikten kommt, wobei sowohl die ungarischen als auch die rumänischen Bauern vor den sächsischen grundsätzlich Respekt haben. Auf die zahlenmäßigen Verhältnisse der Nationalitäten weist die lapidare Bemerkung hin, dass sich die Helds-

43 Ebenda S. 287.
44 Ebenda, S. 415, weitere Beispiele auf S. 636 und S. 643.
45 Ebenda, S. 644.
46 1978 erarbeitete Gerhard Hoffmann die Kategorie des gestimmten Raumes. Er differenziert in der Analyse fiktionaler Räume zwischen gestimmtem, Aktions- und Anschauungsraum. Der Aktionsraum ist der Schauplatz der Handlung, der Anschauungsraum ein panoramischer Überblick der erzählten Welt, der gestimmte Raum ist ein atmosphärisch vom subjektiven Erleben der Fokalisierungsinstanz geprägter Raum. Vgl. Bock: *Geographies of Identitiy*, S. 289. Für eine kurze Synthese, die auch auf die Probleme des Ansatzes angeht, vgl. Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. In: Fotis Jannidis u. a. (Hgg.): Narratologia. Contributions to Narrative Theory. Berlin, New York 2009, S. 24–28.

dörfer bemühten, die paar Hundert Rumänen auszukaufen.[47] Ähnliche Schilderungen werden immer wieder mit der diachronen Perspektive ergänzt, sodass Exkurse in die siebenbürgische Geschichte zum betont politischen Charakter des Romans beitragen. Die glorreiche Vergangenheit, in der die Region Teil des Habsburgerreiches war, fungiert als Bezugspunkt bei der Beurteilung der Gegenwart, in der das 1867 neu etablierte Budapester Zentrum schwer akzeptiert wird.

Den gestimmten Raum prägt die nationale Ideologie, sodass die Wahrnehmung des Kindes von Stereotypen bestimmt wird: „Was klar und groß gefügt war – er spürte es unbewußt – ist deutsch; das gilt für Menschen, Pferde, Wagen, Kirchen, Häuser, Tische, Truhen, Pflüge und Ochsen."[48] Den Gedanken der deutschen Suprematie und die Ansicht, Edelleute hätten zusammen mit den Deutschen das Königreich Ungarn erschaffen,[49] vertritt auch der Vater von Lutz, der bezüglich der mitlebenden Nationalitäten bemerkt:

> Unser ewiger Jammer, daß wir uns nicht so vermehren wie die Rumänen. Die sind unbeschwerter! Wir mussten immer geben und geben. Den Ungarn Städte gründen, für das Land kämpfen. Wir konnten nicht fliehen, wir mußten kämpfen. […] Lutz, zu klein, um zu begreifen, hatte Vaters Worte aufgenommen wie Urlaute des Landes.[50]

Die Ansammlung von Klischees und bekannten siebenbürgischen Diskursen führt zu einer eindimensionalen Sichtweise auf Differenzkategorien zwischen dem Fremden und dem Eigenen. Den gängigen Stereotypen folgend sind die Rumänen fleißig, beherrscht und sammeln alles brav, was u. a. am Beispiel von Lutz' rumänischem Freund Nicolae veranschaulicht wird, der die meisten Glaskugeln besitzt. Seine Familie vermehrt ihren Besitz zwar langsam, aber stetig. Mit dem jüdischen Spielkameraden Hirsch ist es unmöglich, „anders als auf dem Gewaltwege zu verkehren",[51] und die ungarischen Bauern sind faul, bleiben am längsten in der Kneipe sitzen und können die Neuerungen nur schwer annehmen, sodass sie die Letzten sind, die mit dem Rübenanbau für die Fabrik beginnen.

Die latenten nationalen Konflikte werden immer wieder verräumlicht, das prägnanteste Beispiel ist der Straßenkampf der Kronstädter Kinder. Die gegnerischen Gruppen organisieren sich auf nationaler und räumlicher Basis:

47 Zillich: Zwischen Grenzen und Zeiten, S. 23.
48 Ebenda, S. 45.
49 Ebenda, S. 47.
50 Ebenda, S. 47–48.
51 Ebenda, S. 54.

Die Jungs aus den ungarischen Straßen konfrontieren sich mit denen aus den deutschen. Im Feldzug gegen die Burggässer ist es „rumänische Ehrenpflicht, die Sachsen zu warnen, wenn die Ungarn etwas planen und umgekehrt".[52] Erwachsene schauen dem Kampf der Buben zu und schreien deutsch, ungarisch und rumänisch. Zaminer, der letzte Königsrichter, beschimpft die zögernden Jungs, die sich schwer entscheiden können, ob sie sich einmischen sollen:

> Flankendeckung! Seid ihr auch so dumm wie eure Väter? Taktiert ihr euch auch in die Niederlage hinein. […] Wißt ihr, was sie uns genommen haben? Ihr wißt es nicht, niemand weiß es mehr. Das sächsische Freitum, den Königsboden, die Herrschaft! Ach![53]

Der Kampf um „den Boden" wird „unehrlich", Erwachsene versuchen, die Jungs zu trennen, und die rumänischen Buben, die anfangs nur Zuschauer waren, mischen sich ein. Als die Polizei später auftaucht, fliehen alle, und die Kalipp wird nicht besetzt. Viel wichtiger als die Reaktion der Presse und der Schulen, ist die Tatsache, dass sich die Jungs schon sehr bald versöhnen und zusammen einen Streich planen, dessen Opfer – zufällig – der jüdische Hirsch ist. Der „Nationalitätenkampf" der Kinder ist eine Episode, die symbolisch den Grundkonflikt in Siebenbürgen abbildet. Laut dieses Narrativs sorgt im Kampf zwischen den Sachsen und den Ungarn die österreichische Seite für Ordnung, die hier durch die Polizei vertreten ist. Die Rumänen übernehmen nur eine marginale Rolle.

Vor diesem Hintergrund scheint die Kritik berechtigt, dass der Roman bloß aus schematischen Darstellungen besteht.[54] Da jedoch Stereotype kognitive Abkürzungen sind, die der Orientierung im Alltag dienen, stellt sich die zentrale Frage, ob sie hinterfragt bzw. revidiert werden. In der persönlichen Beziehung zwischen Lutz und seinen Freunden, die als Kriegsgeneration im Mittelpunkt stehen, spielt die Nationalitätenfrage erstrangig auf der thematischen Ebene eine Rolle und hat vor dem Krieg keinen direkten Einfluss auf die geschilderten zwischenmenschlichen Beziehungen. In einigen wenigen Fällen werden Stereotype sogar punktuell hinterfragt. So sagt Otto Tartler, der eine ungarische Schule besucht, dass sich die Sachsen ein Beispiel an den Ungarn nehmen könnten.[55] Obwohl er verspottet wird, deutet sein Hinweis darauf hin, dass sich die Wahrnehmung ändert, sobald Grenzen – z. B. in der

52 Ebenda, S. 182
53 Ebenda, S. 132
54 Hans Sarkowicz, Alf Mentzer: Heinrich Zillich. In: dies.: Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon. Hamburg, Wien 2000, S. 359–361.
55 Zillich: Zwischen Grenzen und Zeiten, S. 168.

Ausbildung – überwunden werden. Den Schemata widersprechend greift auch der gutmütige Géza, der adeliger Herkunft ist, versöhnend ein, wenn sich Lutz und Nicolae über die siebenbürgische Vergangenheit streiten.[56] Ebenso respektiert und besucht Graf Géza Béldi trotz nationaler bzw. sozialer Unterschiede den alten, weisen Priscu immer wieder.[57]

Der siebenbürgische Raum beschäftigt die Freunde nicht nur in Gesprächen, sie erkunden ihre Umgebung auch während eines längeren Ausflugs. „Schon von weitem erkannten sie, wer die Gemeinde besiedelte; die meisten boten zwei Völkern Heimstatt; über alle Verschiedenheit atmete die Einheit Siebenbürgens […].“[58] Als sie das Burzenland von oben überblicken und die sieben Ritterburgen bzw. ihre Ruinen betrachten, werden die Taten des Deutschen Ordens in Erinnerung gerufen.[59] Der ganze Ausflug ist als Erkundung des Raums inszeniert, die zugleich die Möglichkeit bietet, die Bewohner kennenzulernen, die ihn prägen. Es stellt sich u. a. heraus, dass sich die Rumänen in der Fogarascher Gegend von denen im Burzenland wesentlich unterscheiden und fremder wirken. Die Bekanntschaft mit drei befreundeten Pfarrern, die unterschiedlichen Konfessionen und Nationalitäten angehören, belegt einerseits die Gastfreundschaft der Siebenbürger und steht andererseits im Gegensatz zu den sonst propagierten Wahrnehmungsmustern. An solchen Stellen tritt kurzfristig das völkische Gedankengut in den Hintergrund.

Ein weiteres wesentliches Merkmal des imaginierten heimatlichen Raumes ist die Diskrepanz zwischen Stadt und Land, die am Anfang unüberbrückbar zu sein scheint. Obwohl Lutz schon als Kind regelmäßig in die Stadt gefahren ist, erscheint sie „[…] o so fremd für die Kinder des Gartens“.[60] Im Hof des bequemen Bürgerhauses der Großeltern riecht es kühl und muffig, im Gegensatz zum eigenen Haus in der Siedlung, wo die Frische der Natur alles erfüllt. Obwohl der Großvater wichtige Parameter des städtischen Raumes vorstellt – die Turmuhr der Schwarzen Kirche und den Zwiebelturm des Rathauses –, bleibt Lutz dennoch hauptsächlich am kleinen, dunklen Garten interessiert, der im Schatten der Zinne liegt. Der Enge steht erneut das Haus in der Siedlung gegenüber, das hell und groß ist. Die Gässchen ohne Fleckchen Erde, die Steine, Mauern, Pflaster, Fenster, „alles schien Lutz alt und schäbig, wenn auch darüber der ungeheure Wald der Zinne flimmerte“.[61] „In der Stadt ist

56 Ebenda S. 170.
57 Ebenda, S. 277.
58 Ebenda, S. 241.
59 Ebenda, S. 238.
60 Ebenda, S. 43.
61 Ebenda, S. 111.

alles anders […]"[62], der Schuleingang scheint „ein Höllenschacht, ein gähnend schwarzes Maul" zu sein.[63] Die oppositionelle Darstellung betont das Heimweh, das der Großvater zu überwinden hilft, indem er die Stadt als historisch-geografischen Raum vorstellt und dem Honterus-Denkmal besonderes Augenmerk zukommen lässt.[64] Im Sinne der vermittelten zentralen Ideologie wird auch in diesem Kontext wiederholt auf die glorreiche sächsische Vergangenheit hingewiesen. Erst nach drei, vier Jahren fühlt sich Lutz in der Stadt ganz heimisch, parallel dazu treten Entfremdungserscheinungen zwischen den ehemaligen Kameraden auf: Nicolae will nicht Ungarisch, Tibor Tipréti nicht Deutsch sprechen.

Die Stadt erscheint nicht als Körper, sie entsteht – im Sinne der sozialwissenschaftlich geprägten *urban studies* – erst in den Handlungen der Subjekte.[65] Als Kronstadt nach dem Krieg auf den Einmarsch der rumänischen Truppen wartet, leuchtet der Rathausturm nur fahl und ist bloß mit der rumänischen Fahne geschmückt, Lutz und seine Freunde – Nicolae ist nicht unter ihnen – sehen sich verpflichtet, auch die ungarische und die sächsische zu hissen.[66] In der folgenden Zeit, als die Rumänen die Macht übernehmen und die alte Ordnung abgeschafft wird, mieten die Freunde einen Turm der Stadtmauer und ziehen sich dorthin zurück. Dieser symbolische Ort der Isolierung ermöglicht zugleich die distanzierte Beobachtung der sich anbahnenden neuen Ordnung, der die Frage gilt: „Warum achtete man so bald nach Karlsburg die Ungarn für zu gering, um ihre Sprache auf die Amtsmitteilungen zu setzten?"[67] Den Rückzug in den Turm als Zeichen des Protests reflektiert der Künstler Bilzer: „Ich finde es sehr überlegen, daß ihr euch einen Turm mietet und hier zusammenkommt. Ihr habt durchaus recht, daß ihr dem Verbrechen den Rücken kehrt."[68] Der Turm steht jedoch zugleich für die Hilflosigkeit einer Generation, die nicht aktiv die Ereignisse beeinflussen kann und stattdessen die Isolation wählt.

Der Krieg bringt eine neue Raumwahrnehmung mit sich. Als 1916 die Rumänen Kronstadt übernehmen, verwandelt sich die frühere „Idylle" ins Chaos, allein Lutz' Großvater kümmert sich resigniert um seine Rosen, die meisten flüchten nach Budapest, wo sie sich provisorisch einzurichten versu-

62 Ebenda, S. 120.
63 Ebenda, S. 112.
64 Ebenda, S. 111–112
65 Vgl. dazu Sonja Altnöder: Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 299–318, hier: S. 300.
66 Zillich: Zwischen Grenzen und Zeiten, S. 599–600.
67 Ebenda, S. 628.
68 Ebenda, S. 606.

chen. Die zusammengehörende siebenbürgische Mikrogesellschaft, die im Zentrum der fiktionalen Welt steht, wird zum ersten Mal zerstreut, wobei die Männer schon nach dem Kriegsausbruch ihren Schwur auf den Kaiser in Prag, Galizien, Italien, der Bukowina, Budapest, Albanien oder Polen leisten.

Das Burzenland im Kontext anderer imaginierter Räume

Im verschachtelten fiktionalen Weltkonstrukt sind das Burzenland und Kronstadt Teil einer siebenbürgischen Einheit, die mit weiteren geografisch verortbaren Räumen verbunden ist. Der eigene Staat Ungarn wird als Gemisch von Völkern wahrgenommen, wobei gemäß der ideologischen Orientierung dem Banat und somit den Schwaben – samt ihrem politischen Erwachen – sowie der Tätigkeit von Rudolf Brandsch besonderes Augenmerk zukommt. Topoi wie die ungarische Puszta, die Banater Getreidefelder, das Marosch-Tal machen die präsentierte „ungarische“ Landschaft aus, dabei sind die ungarischen Gebiete Siebenbürgens von den sächsischen auch auf natürliche Weise abgegrenzt:

> Im Osten hob sich ein dunkler Bergkogel und verschloß das breite Tal, das, von der Marosch durchflossen, auf der einen Seite in waldigen Hügeln aufschwang, auf der andern kaupige Halden zeigte. Dazwischen dunsteten die Felder in der Julisonne, Der Weizen wogte gelb, der Mais schaukelte dunkelgrün. Kirchtürme der kleinen Dörfer im Westen, wo sich die Talmulde weiterte, zitterten in der Hitze.[69]

Das Burzenland und Siebenbürgen werden zugleich als Teil eines imaginierten deutschen Raumes wahrgenommen, über den sich der Protagonist in der ersten Kronstädter Nacht länger Gedanken macht:

> Lutz begriff den riesigen Raum nicht, den ihn Vater einmal auf der Karte mit dem Finger hatte nachzeichnen lassen; er hatte bloß gefragt, ob da und dort die Deutschen auch Knechte sein müßten, und erleichtert gehört, daß sie es immer seltener sind, je mehr sich der Finger der Heimat näherte. Er hatte die beiden Wald- und Gebirgsarme, dazwischen das Schicksalsland Böhmen liegt und die platte Ebene Ungarn, auf der Karte abgetastet. Wo sich die Hände der Arme ineinander verschlingen, faustet sich Siebenbürgen empor, und wo sie am weitesten vorstoßen, Europa am schärfsten in die Oststeppen hineinpflügen, ragt als Wächter der Pässe im Knick der Karpathen Kronstadt. Und dies verstand Lutz. Die Berge liefen hier zu wie ein Schiff.[70]

69 Ebenda, S. 268.
70 Ebenda, S. 110.

Lutz fühlt sich in der Stadt wie ein Matrose auf dem Bergschiff, der nach kollektiver sächsischer Raumerfahrung gen Westen steuerte: „Seit Jahrhunderten lag Wien und selbst der Rhein näher als die Ebene hinter den Bergen."[71]

Das fremde Rumänien erkunden die Freunde während einer gemeinsamen Reise, auf der ganz Siebenbürgen – „soweit es von Belang"[72] – vertreten wurde. Nachdem sie das Burzenland von oben betrachten, kommt es zu einem Gespräch über Völker, das Géza mit einem sentenzartigen Satz abschließt: „Wir müssen uns verstehen lernen. Überall gibt es Gut und Böse!"[73]

Die oppositionelle Raumbeschreibung wird als Strategie angewendet. Schon das erste rumänische Dorf ist chaotisch, unorganisiert und arm, dennoch sprüht es vor Lebenskraft:

> Dazwischen gingen Frauen in herrlich gestrickten Trachten; man spürte, der Verfall war auf Hof und Zaun beschränkt, hatte das innere Leben nicht berührt. Oder fügten sich hier Form und Formlosigkeit zueinander, beide Ausdruck eines Lebensgefühls, das dem deutschen schwer verständlich war? Die Geister des Ostens wirkten hier.[74]

Durch die Reise ins exotische Rumänien wird im Roman die chaotische externe Sphäre konstruiert, derer jede Semiosphäre bedarf.[75] Sogar in diesem fremden Osten treten die Deutschen als treibende Kraft auf. In Sinaia wird nämlich bemerkt: „Der weiße Hohenzoller dort oben hatte den Staat Rumänien geschaffen."[76] In dem an Siebenbürgen angrenzenden Prahova-Tal „kolonisiert" der sächsische Schlack und die Gegend wirkt im Vergleich zu Bukarest (rum. Bucureşti), das russisch und orientalisch geprägt ist, als heimatliche Landschaft. Im Sinne von Juri Lotman ist die Grenze fester Bestandteil der Semiosphäre,[77] zugleich jedoch auch die Trennlinie zwischen dem Osten und dem Abendland,[78] zwischen zwei Welten, sodass es nicht überraschend erscheint, dass 1907 während des rumänischen Bauernaufstands die Sieben-

71 Ebenda, S. 151.
72 Ebenda, S. 157. Die Bemerkung ist eindeutig antisemitisch, da außer dem jüdischen Hirsch alle Jungs dabei sind.
73 Ebenda.
74 Ebenda, S. 162.
75 Juri Lotman: On the Semiosphere. In: *Sign Systems Studies* 33 (2005), H. 212, S. 205–229, hier: S. 212.
76 Ebenda, S. 163.
77 Ebenda, S. 212.
78 Für die hier gebrauchte dichotomische Deutung der Grenze siehe auch Eva Geulen, Stephan Kraft: Vorwort. In: dies. (Hgg.): Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur. Sonderheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010), S. 1–6.

bürger „[…] die Welt dort hinter den Bergen nicht“ verstanden.[79] Während des Krieges wird die Grenze immer wieder als Drohung wahrgenommen, zunächst noch indirekt: „Wolken […], die unendlich groß aus Rumänien über die Grenzgrate nach Siebenbürgen hereinzogen“.[80] Als aber das Árpád-Denkmal gesprengt wird, hat man das Gefühl, „die Grenze bröckelte“.[81]

Raumdarstellung vs. Raumdiskurs

Über die präsentierten Raumdarstellungen hinaus werden im Roman immer wieder divergierende nationale Raumdiskurse miteinander konfrontiert, was sich aus dem genannten politischen Charakter des Buches ergibt. Der Lehrer Meier, der als ideologisches Sprachrohr fungiert, behauptet in einem Streitgespräch mit dem ungarischen Nationalisten Kárkony: „Unser Lebenssinn liegt darin, daß wir diesem Land dienen.“[82] In politisch-ideologischen Grundsatzdebatten werden stellenweise die positiven Stereotype der eigenen Gruppe hinterfragt, jedoch nur, um sie erneut bestätigen zu können. Eine kritische Hinterfragung des literarisch reflektierten politischen Diskurses erfolgt somit nicht. Es wird dem Glauben Ausdruck verliehen, dass nur die Deutschen Siebenbürgen – darin das Burzenland – gerecht führen könnten und der Sinn Österreichs sei, „diesen Raum, allen Völkern gerecht, zu übergreifen“.[83] Trotz des verlorenen Weltkriegs, der als Kampf um Siebenbürgen aufgefasst wird, schließt der Roman im Glauben an die räumliche Kontinuität samt ihren Völkern: „Dies Land blieb, der Acker lag schwarz und wohlvertraut, das Leben der Heimat und der Völker blieb.“[84]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Roman *Zwischen Grenzen und Zeiten* dank der geschilderten breiten Rezeption den Raum, den er repräsentiert, performativ maßgebend mitkonstituiert hat. Der Text schuf dennoch durch „raumpoetische Kraft keine neuen Raumvorstellungen“,[85] trug bloß zur Propagierung der ideologischen Raumordnung des NS-Regimes bei. Als zeichenhafte Repräsentation veranschaulicht somit die Raumdarstellung des Romans die Rolle, die den Sachsen im kulturellen System der NS-Zeit zugeteilt wurde. Da der Text diese Rolle retrospektiv in ein Zeitalter hinein-

79 Zillich: Zwischen Grenzen und Zeiten, S. 78.
80 Ebenda, S. 363.
81 Ebenda, S. 376.
82 Ebenda, S. 201.
83 Ebenda, S. 205.
84 Ebenda, S. 643.
85 Hallet, Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur, S. 23.

projiziert, in dem die Habsburg-Form des Nationalismus geblüht hat[86] – d. h. neben den konkurrierenden politischen Diskursen im Alltag auch die Zusammenarbeit funktionierte –, zeigen die ideologischen Schemata punktuelle Risse, wenn der Privatraum der einzelnen Figuren beschrieben wird.

Der Raum als Kategorie narrativer Textanalyse dient der Charakterisierung des Eigenen und des Fremden, die Semantisierung von Oppositionen geht Hand in Hand mit nationaler Zuordnung, sodass kein „Zwischenraum" im Sinne der Postcolonial Studies entstehen kann.

86 Vgl. Ernest Gellner: Nationalismus und Moderne. Aus dem Englischen von Meino Büning. Hamburg 1995, S. 146.

Raum zwischen Fiktionalität und Realität in Wolf von Aichelburgs Gefängnisgedichten

LAURA LAZA

Dieser Beitrag versucht anhand des Nachlasses von Wolf von Aichelburg, der sich im Archiv des Nationalen Rats für das Studium der Archive der Securitate (ACNSAS) befindet, das Zusammentreffen von fiktionalem und realem Raum in seiner Lyrik darzustellen. Die unveröffentlichten Gedichte werden im Raum-Paradigma gelesen und es wird untersucht, wie sich das „räumliche Imaginäre" über den realen Raum legt.[1] Realität und Fiktion sind in der Lyrik von Aichelburgs eng verbunden, weil sein dichterisches Schaffen seinen Lebensweg reflektiert.

Nach der Machtübernahme durch die Sozialisten in Rumänien versuchte der freigesinnte Hermannstädter 1948 aus dem Land zu fliehen, wurde aber von der Grenzpolizei gefasst. Ein Militärgericht verurteilte ihn zu drei Jahren Haft die er in den schlimmsten Gefängnissen und Arbeitslagern Rumäniens verbrachte:[2] Karansebesch (rum. Caransebeş, ung. Karánsebes), Straßburg am Mieresch (rum. Aiud, ung. Nagyenyed) und Poarta Albă-Capul Midia.[3] Als das Regime die Arbeiten am Donau-Schwarzmeer-Kanal 1952/1953 einstellte, wurden die Insassen des Arbeitslagers Poarta Albă in andere Lager gebracht, von Aichelburg musste in Zwangsaufenthalt nach Măicăneşti, Kreis Galați, in die Moldau (rum. Moldova). Von hier aus kam es zu einem regen Briefwechsel mit dem Schriftstellerkollegen Georg Scherg,[4] der den Kern der Anklagedokumente im späteren politischen Prozess von 1959 gegen die Schriftsteller-

1 Vgl. Frank C. Michael: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Bielefeld 2009, S. 53–80, hier: S. 64.

2 Dokumente über die erste Haftstrafe in: ACNSAS, Fond Penal, P 331, Bd.7, Bl. 52–53.

3 Vgl. ACNSAS, Fond Penal, P 331, Bd. 1, Bl. 178.

4 Georg Scherg beschreibt in der Festschrift zu von Aichelburgs 80. Geburtstag, wie sich die beiden aus der Ferne kennen- und schätzen gelernt haben. In: Deutsches Literaturarchiv Marbach, NL Scherg, Signatur: A: Scherg.

gruppe Andreas Birkner, Georg Scherg, Wolf von Aichelburg, Hans Bergel und Harald Siegmund bildete. Die Korrespondenz ist in Beschlagnahmungsprotokollen in Schergs sowie in Birkners[5] Akte erwähnt. Es handelte sich im Falle Schergs laut Aufzeichnung um insgesamt 196 Briefe, von denen 71 Briefseiten vermutlich – der Untersuchungsleiter Traian Urzică ordnete einen Schriftvergleich an, damit der Autor festgestellt werden konnte – von von Aichelburg stammten. Diese 71 Blätter beinhalten über die Korrespondenz hinaus auch eine Gedichtsammlung. Im Scherg-Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach befinden sich weitere Gedichte von Aichelburgs,[6] die entweder von den Offizieren bei der Hausdurchsuchung übersehen oder Scherg bei seiner Entlassung zurückgegeben worden sind.[7] Unveröffentlichte und beschlagnahmte Texte, allerdings in rumänischer Sprache, befinden sich auch in Ion Negoițescus Akte in einem Anhang zum ersten Notizheft.[8] Es handelt sich um dreizehn Blätter mit elf Gedichten sowie mehreren rumänischen Übersetzungen von Rilke.[9] Ungefähr 409 Blätter (Vorder- und Rückseite) der Akte P331 Bd. 2 im Archiv der CNSAS beinhalten weitere lyrische Texte, die von Aichelburg in den Jahren des Zwangsaufenthalts in Măicăneşti niederschrieb, nachdem er sie während der Haftzeit in Straßburg am Mieresch, Karansebesch und Poarta Albă konzipiert und durch Wiederholen memoriert hatte.

Das bereits einleitend angesprochene Ineinanderfließen des realen und des fiktiven Raums liefert den Schlüssel zum Verständnis dieser Gedichte. Darüber hinaus führt die Verflechtung der Briefinhalte und der beigelegten Texte – die Briefe gehen auf den lyrischen Entstehungskontext ein – zu einer ausdrücklichen Semantisierung realer Schauplätze in der Gedichtmetaphorik.

Die Koordinate Raum war für von Aichelburg während seiner ganzen Schaffenszeit ein wichtiger Bezugspunkt. In seinem autobiografischen Brief

5 In: ACNSAS, Fond Penal, P 331, Bd. 1, Bl. 43f. Am 3. August 1959 ordnete der Untersuchungsleiter Traian Urzică einen Schriftvergleich an, der klären sollte, ob die literarischen Texte, die auf 71 Briefseiten auftauchen, von Wolf von Aichelburg stammen. In: Ebenda, Bd. 1, Bl. 91; Protokoll der Hausdurchsuchung bei der Verhaftung Birkners. In: Ebenda, Bl. 7–8.

6 Deutsches Literaturarchiv Marbach, NL Scherg, Signatur: A: Scherg.

7 Vgl. Punkt 29 im Rückgabeprotokoll. In: ACNSAS, P 331, Bd. 8, Bl. 80–81.

8 Ion Negoițescu (1921–1993), ein rumänischer Dichter, Essayist, Literaturkritiker und -historiker sowie Mitgründer des Hermannstädter Literaturkreises, war mit Wolf von Aichelburg befreundet.

9 Stefan Cazimir: I. Negoițescu şi Wolf Aichelburg în arhivele Securității [I. Negoițescu und Wolf Aichelburg in den Archiven der Securitate], <http://www.romlit.ro/i._negoiescu_i_wolf_aichelburg_n_arhivele_securitii>, 01.05.2015.

vom 7. Dezember 1971 an Peter Motzan geht er auf die Frage ein,[10] welche Momente seines Lebens für ihn bestimmend waren. Hierbei beschreibt er seinen Lebenslauf anhand der Orte, wo er sich aufgehalten hatte. Als Erstes nennt er die Strafarbeitslager und Verbannungsorte, allen voran Măicăneşti. Dort befand sich das „Lehmstübchen neben der Sommerküche, neben Rimnic Sărat, vier km von der Mündung in den Sereth" (rum. Siret), wogegen „Siebenbürgen damals in einem Nebel entrückt" war.[11] Die Antithese Peripherie/Zentrum, die sich durch von Aichelburgs Briefe, Gedichte und Dramen als literarischer wie auch realer Topos zieht,[12] konturiert der Dichter hier sehr anschaulich. Die Ausführungen gehen weiter mit dem „warmen" Elternhaus, mit Klausenburg (rum. Cluj, ung. Kolozsvár), wo er das Germanistikstudium absolvierte, sowie mit Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyseben), wo er die Gymnasialjahre verbrachte und später in den Bannkreis Lucian Blagas geriet.[13] Im Hermannstädter Elternhaus fühlte er sich wie auf einer Insel – im Gegensatz zu Westeuropa, wo er bis zu seinem 29. Lebensjahr „als sehr verspäteter, verdünnter Nachzügler der humanistischen Romfahrer und aristokratischen Bildungsreisenden" herumkam.[14] Weiterhin erwähnt von Aichelburg Bukarest (rum. București,), wo er als Übersetzer in der Pressedirektion des Propagandaministeriums gearbeitet hat, und als Gegensatz dazu Pola in Istrien – die eigentliche Heimat. Eine weitere Koordinate sind die „Sehnsuchtsländer": die griechischen Inseln, Spanien und Palästina – alles „Trockene und Umrißscharfe".[15] Zuletzt nennt er Böhmen, wo er während seines siebten Lebensjahres als Kriegsflüchtling mit der Familie weilte.

Die Chronologie rückt offensichtlich in den Hintergrund und die Darstellung seines Lebenswegs unterliegt einer anderen Logik, die sich an Räumen orientiert. Dementsprechend beginnt der Dichter seine Ausführungen nicht etwa mit seinem Geburtsort in Istrien, sondern mit den Verbannungsorten und Gefängnisaufenthalten, die zwölf Jahre seines Lebens maßgeblich geprägt haben. Dies widerspiegelt sich vor allem in den besagten Gedichten, die Räumlichkeiten gleichzeitig und mehrfach in und mit sich tragen.

---

10 Wolf von Aichelburg: Das Gefeiertwerden ist mir, wie Sie ja wissen, … ein Greuel. In: *Siebenbürgische Zeitung* vom 20. Januar 1992, S. 5.

11 Ebenda.

12 Thomas Anz: Raum als Metapher. Anmerkungen zum „topographical turn" in den Kulturwissenschaften, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11620>, 01.05.2015.

13 Lucian Blaga (1895–1961), rumänischer Dichter und Philosoph.

14 Von Aichelburg: Das Gefeiertwerden, S. 5.

15 Ebenda.

Zunächst sind Räume in den Paratexten genannt, da von Aichelburg seine Handschriften fast immer mit präzisen paratextuellen Informationen versehen hat. Dies führt im Lichte seiner oben zusammengefassten Schilderungen zur Annahme, dass die räumliche Verortung der Texte oft den Interpretationsschlüssel liefert. Auf deren Entstehungsort und -datum ist von Aichelburg manchmal auch in Briefen eingegangen. Zum Gedicht *Der See* vermerkt er beispielweise:

> Ein kleines biographisches Kuriosum. Das Gedicht ist während einer [unleserlich] Aushebungsgefahr in einem Versteck in einem Dorfstall geschrieben. Das Bild, das die Erinnerung und das Gestalten speiste, ist der „Lago Trasimeno" in Umbrien, etwas unvorstellbar Schönes.[16]

Der See ist in dem besagten Gedicht viel mehr als eine einfache Reflektionsfläche, mehr als ein Spiegel der Umgebung, sein wahres Wesen liegt in der Tiefe. Er bleibt unbekannt und verborgen, „eisigkühl und einsam".[17] Dieses Bild des tiefen, eisigen Wassers zeugt von der Einsamkeit. Der Mensch spürt keine Wärme, sondern eher Entfremdung bei der Betrachtung der umbrischen Landschaft.

Ferner hat der Raum als Ort der Niederschrift der Gedichte (Măicăneşti) zentrale Relevanz, was von Aichelburg in den Briefen ebenso betont:

> Im Lehmstübchen neben der Sommerküche in Măicăneşti entstanden dann mehrere Dramen (drei der im Sammelband enthaltenen), fast alle bekannt gewordenen Erzählungen, viele Essays und Gedichte. Die traurige Landschaft am unteren Sereth habe ich sehr lieb gewonnen.[18]

Und schließlich sind die Räume, die in den Texten selbst dargestellt werden, in Betracht zu ziehen. Diese drei Räume, die in den Gedichten textuell, metatextuell und paratextuell in Erscheinung treten, reflektieren das Spannungsverhältnis zwischen dem geografischen und dem imaginären Raum. Dabei ist der Nullpunkt des Bezugssystems im Bühlerschen Sinne der Dichter in seinem „Lehmstübchen"[19]. Von dort aus blickt er zurück in die Vergangenheit und erinnert sich in seinen Briefen an die Entstehungsorte der Gedichte, die wiederum auch als Raummetapher in den Texten lebendig werden.

Geschlossenheit versus Offenheit, scharfe Umrisse versus fließende Übergänge bestimmen das Gesamtbild. Das Gefängnis Aiud und das Arbeitslager

16 In: ACNSAS, Fond Penal, P 331, Bd. 2, Bl. 385 verso.
17 Ebenda.
18 Von Aichelburg: Das Gefeiertwerden, S. 5.
19 Ebenda.

Poarta Albă konturieren sich in den lyrischen Bildern. Die „Wand" des geschlossenen Raums der Zelle kontrastiert mit dem „Feld" neben und dem „Himmel" über dem Lager. Im Gedicht *Fra Angelico* taucht die Zelle in Aiud auf:

> Helle, Helle strömet ein
> In mein weisses Kämmerlein.
> Wie die Blume, aufgeschlossen
> Plötzlich flammenübergossen
> Unterm Morgenhimmel prangt,
> Sind die ungeschmückten Wände
> Goldenhohe Fackelbrände
> Meine Seele glühend dankt.[20]

Das Arbeitslager Poarta Albă erscheint im Gedicht *Auf weitem Feld …:*

> Auf weitem Feld fand ich mich spät allein.
> In Düsternis war alles rings versunken.
> Da hob ich meine Augen auf wie trunken
> Und badete den Blick in Sternenschein.
>
> Wie unverwischbar sind die hellen Pfade,
> So dacht ich, die hoch oben mich begrüssen.
> Den Nachtverloernen führn sie voller Gnade,
> Besternte Fährte ist in seinen Füssen.
>
> Ganz ferne hört' ich meinen Schritt verhallen.
> Ich ging den grossen Wiegegang der Zeit,
> und ohne Bangen fühlt ich um mich fallen
> Wie Samt das schwarze Tuch der Dunkelheit.[21]

Paradoxerweise ist die geschlossene Zelle „hell" und das weite Feld „dunkel". Die beiden Gedichte halten auch zwei antagonistische Momente des Tages fest: den Sonnenaufgang und den Sonnenuntergang bzw. die Nacht. Die physische Isolation steigert sich in ein Gefühl von metaphysischer Einsamkeit, wobei die Zeitkoordinate anscheinend verschwimmt. Bedeutend ist hier ferner die spirituelle Ebene. Der Mensch kann unter diesen Bedingungen nur überleben, wenn ihm die Flucht ins Innere gelingt, wenn er ein inneres Licht entdeckt, erfasst in den lyrischen Bildern „goldenhohe Fackelbrände" und „Sternenschein". Poarta Albă inspiriert aber das lyrische Ich auch zum Träumen von einem „klaren Himmel" und „holden Feldern". So in *Liebliche Bläue*:

20 Vermerk auf der Handschrift: Aiud 1948 oder 1949 (geschrieben 1949 und darüber als Korrektur 1948). In: ACNSAS, Fond Penal, P 331, Bd. 2, Bl. 373.
21 Vermerk auf der Handschrift: Poarta Albă 1951. In: Ebenda, Bl. 387.

Hold sind die Felder im mailichen Grün.
Klar ist der Himmel. Doch was er verspricht,
Liebend geflüstert, er hält es nicht.

Warm sind die Wiesen im goldenen Blühen.
Tauben, sie streifen fast deine Wangen.
Doch sie sind flügge. Du kannst sie nicht fangen.

Träume! Vielleicht bist du träumend verliebt.
Lächle und habe ein wenig Geduld.
Liebliche Bläue umfängt dich wie Huld.
Lächle dem Himmel. Er gibt.[22]

Die Metapher „weiße Wand" übernimmt von Aichelburg auch für die Beschreibung seines Stübchens in Măicăneşti. Der Ort, an dem er die Gedichte niederschrieb, ist erneut ein Inklusionsort wie die Gefängniszelle in Aiud. Die lyrischen Chiffren der Einsamkeit – „bildlos der Raum", „still", „darinnen ich schweige" – kontrastieren im Gedicht *Weiss sind die Wände* mit der heiteren Natur draußen:

O selige Blende!
Bildlos der Raum.

Reines Geviert
Das Fenster ziert
Zweigiger Baum.

Heb ich die Hand,
Bin still ich verwandt
Atmendem Warten.

Busch und Gezweige
Darinnen ich schweige,
Frühlichter Garten.[23]

In diesen Gedichten profilieren sich zwei unterschiedliche räumliche Ebenen: zum einen der physische Raum – das Arbeitslager, das Feld, die Zelle, das Stübchen, die Wände – und zum anderen der imaginäre Raum. Dieser Wunschort ist einerseits ein spiritueller Rückzugsort, von christlichen Elementen geprägt, andererseits ist er die metaphorische Darstellung der seelischen Heimat des Dichters, des Mittelmeerraums.

22 Ebenda, Bl. 377 verso.
23 Vermerk auf der Handschrift: Măicăneşti März 1953. In: Ebenda, Bl. 391.

Es sind die Räume aus seinen früheren Lebensphasen vor der Verhaftung, die plötzlich sinnstiftend wirken. Man könnte sie als Sehnsuchtsorte bezeichnen, denn man spürt das intensive Verlangen des lyrischen Ichs nach ihnen.

In *Alles ist offen* werden die Gegenpole verbunden – auf der einen Seite: Büsche, Mauern, Stein, Klippen; auf der anderen Seite: Meer, Brandung, Wind, Schaum, Wogen; dazwischen: Stufe, Steg, Treppen. Dieses Gedicht veranschaulicht wahrscheinlich am besten die Dualität physisch/spirituell, realer Ort/fiktionaler Ort – hier ein Wunschort. Die scharfen Umrisse der beiden entgegengesetzten Orte werden jedoch gebrochen. Lyrische Bilder, wie die der Stufen, des Stegs, der Treppen erschaffen Übergangsräume. Dies erlaubt dem Dichter den Ausbruch, er erdichtet sich einen offenen Raum:

Alles ist offen rings um dich her.
Wo du auch wanderst, erreichst du das Meer.

Alles ist Stufe alles ist Steg
Und keine Ruhstatt duldet dich träg.

Büsche, sie gleiten, das Weingerank.
Ist um die Mauern lockend und schwankt.

Treppen, sie schweben. Der Stein ist bewegt,
Fern von den Schwellen der Brandung erregt.

Tanzender, schmeichelt der Wind, deine Hand!
Lass dich umschlingen vom glitzernden Band!

Spring über Klippen und tauch in den Schaum!
Wogen umgrünen dich, Traum um Traum …[24]

Die Verortung der Gedichte erweist sich für ihr Verständnis als essenziell, aber darüber hinaus können sie natürlich auch in die Nachfolge von Stefan George oder Georg Trakl gerückt werden. Wie diese versucht auch von Aichelburg, seine Lyrik gemäß Mallarmés und Baudelaires Diktum in den Dienst einer reinen art pour l'art zu stellen. Von Aichelburg hat sich als Dichter zwar immer deutschen Traditionen verpflichtet gefühlt, doch leider haben ihn die politischen Ereignisse in Rumänien überrollt, sodass seine Lyrik letztlich nicht jenseits ihrer Entstehungsbedingungen gelesen werden kann, wobei beide Lesarten ihre Legitimität haben.

24 Vermerk: Sommer, Aiud 1949. In: Ebenda, Bl. 388 verso.

Transit-, Macht- und Gegenräume

Reale und imaginäre Topographien in Horst Samsons *La Victoire* (1980–2003)

RALUCA CERNAHOSCHI

Einleitung

In einem 1981 erschienenen Gedicht mit dem Titel *In Erwartung des Lebens* beschreibt der in Rumänien geborene deutschsprachige Dichter Horst Samson den einerseits irrsinnigen, andererseits lebensnotwendigen Versuch, die Erfahrung eines Ichs, das die „immer heller" gesprochene Zukunft des rumänischen Sozialismus aus dem „dunklen loch" einer knebelnden Realität betrachtet, „möglichst unverstellt / ins gedicht hinüberzuretten".[1] Unverstellt schreiben bedeutete jedoch zu jener Zeit verstellt leben; retten ließ sich oft entweder die Publizierbarkeit der Texte oder die Aufrichtigkeit der Aussage, es sei denn, man rettete beides in das „Hinüber" der Emigration. Als sich 1987 auch Samson dazu entschloss, gehörte zum Geretteten ein auf fünf Teile herangereiftes Langgedicht, das er bis 1996 weiter bearbeitete und 2003 schließlich in München unter dem Titel *La Victoire: Poem* veröffentlichte.[2]

Laut einer Anmerkung im Anhang des Bandes nimmt sich *La Victoire* vor, ein „Poem über Diktatur" zu sein, „exemplarisch thematisiert auf der Folie rumäniendeutscher Geschichte".[3] Weder die Form des Langgedichts noch das Vorhaben, individuelle Erfahrung exemplarisch zu verarbeiten, sind neu in der Literatur von und über die auf dem heutigen Territorium Rumäniens jahrhundertelang ansässige deutsche Bevölkerung.[4] Doch Samsons Text legt den Akzent nicht auf die Kontinuität der rumäniendeutschen Erfahrung, sondern

1 Horst Samson: tiefflug. gedichte. Cluj-Napoca 1981, S. 19.
2 Horst Samson: La Victoire. Poem. München 2003, S. 79.
3 Ebenda.
4 Das Langgedicht war eine beliebte Form bei den Lyrikern der rumäniendeutschen Nachkriegsgeneration, zu der auch Samson gehört, und nahm den Platz der schwer publizierbaren Prosa in der Darstellung sozialer Probleme ein. Siehe z. B. Richard Wagners Gedichte aus dem „Landaufenthalt" Zyklus oder Johann Lippets *Biographie. Ein Muster*, das als eines der ersten Bücher in Rumänien verschwiegene geschichtliche Sachverhalte wie die Nach-

auf die geschichtlichen und politischen Machtstrukturen, die diese Erfahrung bestimmten. Als Verfahren wählt er die Verräumlichung, das heißt die Übersetzung historischer Erfahrung in eine Erfahrung des Raums – eine Repräsentationsstrategie, die nicht mehr „narrativ und temporal ausgerichtet" ist und so die „Fallstricke […] von Evolutionismus und Entwicklung"[5] umgeht, die das Selbstverständnis geschlossener kultureller Gruppen wie jener der Banater Schwaben – eine der zwei größten deutschsprachigen Gruppen im Rumänien der Nachkriegszeit, zu der auch Samson gehört – markieren. Die Geschichte ist bei Samson nicht linear, sondern zyklisch: Erfahrungen von Selbst- und kulturellem Verlust wiederholen sich zwar, sind jedoch nicht kausal verbunden.

Der Text von *La Victoire* besteht aus 52 Gedichten, die in sechs Teile von unterschiedlicher Länge gegliedert sind. Jeder stellt einen anderen geschichtlichen Abschnitt dar und „spielt" an einem anderen Ort: Teil I setzt in der unmittelbaren Nachkriegszeit in einem nicht näher festgelegten Dorf ein, Teil II schildert die zwischen 1951 und 1956 stattgefundene Zwangsumsiedlung breiter Teile der Bevölkerung von der jugoslawischen Grenze in die Bărăgan-Tiefebene, Teil III fängt „Jahrzehnte später" an und führt über die Teile IV und V bis zum Zeitpunkt der Emigration des Dichters, die im VI., „Epilog" genannten Teil thematisiert wird. Schauplatz der Teile III bis VI ist eine namenlose Stadt im kommunistischen Rumänien. In den beiden Schlussgedichten wechselt der Schauplatz jedoch zum Grenzbahnhof Kurtitsch (rum. Curtici, ung. Kürtös), der letzten Station vieler Auswanderer aus dem Land.

Obwohl es sich bei den Schauplätzen in *La Victoire* durchaus um Orte in Rumänien handelt, kann man nicht von einem einheitlichen Raum „Rumänien" sprechen. Denn während ein Schauplatz bloß einen vorgegebenen Container bezeichnet, an dem sich zum Beispiel eine Handlung ereignet, der aber vor und nach dieser Handlung noch da ist und sich durch diese nicht ändert, ist der Raum keine Anordnung von topographischen Konstanten, sondern wird als Ergebnis „menschlicher bzw. poetisch-sprachlicher Tätigkeiten, Zuschreibungen und Projektionen" fortwährend produziert und modifiziert.[6] Die literarische Topographie ist in diesem Sinne „(Be-)Schreiben von Raum" und kann,[7] wie Andreas Mahler anhand der Analyse von Stadtbeschreibungen

kriegsdeportation der Rumäniendeutschen an die Öffentlichkeit brachte. Richard Wagner: Die Invasion der Uhren. București 1977. Ders.: Hotel California 1. București 1980. Johann Lippet: Biographie. Ein Muster. București 1980.

5 Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbeck bei Hamburg 2006. S. 305.

6 Ebenda, S. 311.

7 Ebenda, S. 305.

gezeigt hat,[8] dieselben geographischen Orte in sehr unterschiedliche (Text-) Räume verwandeln. Wolfgang Nitsch hat, in Fortführung von Mahlers Analyse, drei komplementäre Verfahren der topographischen Raumkonstruktion genannt: geographische Lokalisierung, chorographische Konstitution und atmosphärische Spezifikation.[9] Die geographische Lokalisierung kann direkt durch die Benennung des Ortes erfolgen oder durch die Erwähnung von Merkmalen, über die er indirekt bestimmt werden kann. Chorographisch konstituiert sich der Raum über die Nennung oder Aufzählung seiner Bestandteile, zu denen Straßen und Bauten, Zimmer und Möbel sowie Landschaften, aber auch die sie bewohnenden Menschen gehören können.[10] Die im Gedicht besonders betonte atmosphärische Spezifikation ist die qualitative Beschreibung des Raumes, die diesen auch zum symbolischen bzw. zum imaginären werden lassen kann.

Sowohl Chorographie als auch Atmosphäre hängen eng mit der Modalisierung der Perspektive zusammen. Modalisierung meint dabei nicht nur die interne oder externe Fokalisierung der Beschreibung, sondern vor allem die Position des wahrnehmenden Subjekts innerhalb (oder außerhalb) des dargestellten Raums, seine Bewegung durch den Raum sowie seine Fähigkeit und Bereitschaft, den Raum zu deuten.[11] Wichtig ist demnach nicht nur, wer die Sprechinstanz ist, sondern auch wo sie sich befindet und aus welchem Befinden heraus sie den Raum wahrnimmt.

Mahler unterscheidet ferner zwischen Räumen des Realen und Räumen des Imaginären.[12] Dabei geht es nicht darum, dass literarische Texte außertextuelle Realitäten abbilden, sondern um den Grad ihres Bezugs auf diese Realitäten. Samsons *La Victoire* veranschaulicht die „Ablösung des ‚realen' Paradigmas" des Raums,[13] das heißt das Umkippen eines in Bezug auf außertextuelle Realitäten aufgebauten Raumes in einen Raum, der seinen eigenen „Textcharakter" und den „Illusionseffekt" seines Gebildes in den Vordergrund schiebt.[14] Der Textcharakter des Raums in *La Victoire* wird unentwegt durch

8 Andreas Mahler: Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: ders. (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg 1999, S. 11–36.

9 Wolfgang Nitsch: Topographien. Zur Ausgestaltung literarischer Räume. In: Jörg Dünne, Andreas Mahler (Hgg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston 2015, S. 30–40, hier: S. 31.

10 Ebenda, S. 32.

11 Mahler: Stadttexte – Textstädte, S. 21.

12 Mahler definiert noch einen dritten Typus der Räume des Allegorischen, die jedoch für dieses Poem nicht zutreffen und deshalb hier nicht beachtet werden.

13 Ebenda, S. 32.

14 Ebenda.

ein intertextuelles Verfahren unterstrichen, das wichtige Bausteine für die Raumkonstruktion liefert. Die Zentralität der Intertextualität wird einerseits schon vom Titel des Bandes signalisiert, der in der Originalsprache einem Gedicht des französischen Dichters Guillaume Apollinaire entliehen ist, andererseits auch im Paratext ersichtlich: die Mottos, die sowohl dem Band als Ganzes als auch jedem seiner sechs Teile vorangehen, sind Werken von Apollinaire und T. S. Eliot entnommen. Die Gedichte beziehen sich weiterhin direkt oder indirekt auf Texte von Homer, Dante, Friedrich Hölderlin, Friedrich Schiller, Rainer Maria Rilke, Adolf Meschendörfer, Stéphane Mallarmé, Heberto Padilla, Djuna Barnes, Ezra Pound, Bertolt Brecht, Paul Celan und Emil Cioran.

Ulrich von Loyen hat diese intertextuelle Annährung vor allem an die literarische Moderne als Bestrebung gelesen, *La Victoire* in eine „Traditionslinie moderner Mythisierung historischer Erfahrung" zu stellen – eine Tradition, in der Erfahrung „fast mystisch aus Raum und Zeit enthoben" und „zum Symbol [verdichtet]" wird, was von Loyen als einen Verlust der Aussagekraft des Werkes über die spezifischen Zustände der rumänischen Diktatur ansieht.[15] Johann Holzner hebt dagegen den Gewinn hervor, den ein Text verbuchen kann, der sich „keineswegs damit begnügt, ein historisches, ein Zeitdokument zu sein", sondern „die Perspektiven der Darstellung selbst in einen unaufhörlichen Reflexionsprozess hineindirigier[t]".[16]

Der literarische Reflexionsprozess muss jedoch historischer Spezifikation nicht unbedingt ausweichen. Beim Umkippen in den Raum des Imaginären handelt es sich um keinen gänzlichen Verlust der Realitätsreferenz, sondern um einen Schwebezustand, in dem reale und imaginäre Räume sich überlagern und einander reflektieren. Samsons Raum „Rumänien" kennzeichnet ein solcher Zustand. Den Realitätsbezug stellen zunächst die paratextuellen Angaben zur Biographie des Autors und zur Genese des Bandes her, darüber hinaus die direkte Benennung der Bărăgan-Tiefebene im II. und des Grenzorts Kurtitsch im VI. Teil, die Benutzung der rumänischen Sprache in den Teilen I und II sowie Hinweise auf Landschaften und Diskurse, die mit Orten in Rumänien oder dem rumänischen Kommunismus in Verbindung gebracht werden können. Auch die chorographische Konstitution weist Realitätsbezüge auf, die jedoch keinen „begehbaren" Gesamtraum produzieren. Der durchgehend als

15 Ulrich van Loyen: Horst Samson. La Victoire. Poem. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 52 (2003), H. 3, S. 313–314, hier: S. 313.

16 Johann Holzner: Horst Samsons Poem *La Victoire*. In: Elke Gilson, Barbara Hahn, Holly Liu (Hgg.): Literatur im Jahrhundert des Totalitarismus. Festschrift für Dieter Sevin. Hildesheim. Zürich, New York 2008, S. 227–237, hier: S. 227.

„das Land" bezeichnete Raum zerfällt auf den Ebenen der Chorographie und Atmosphäre in Teilräume, die oft im Kontrast zueinanderstehen und aus verschiedenen Perspektiven erkundet bzw. unterschiedlich modalisiert werden. Während in den ersten zwei Teilen der Raum eines choralen Wir noch aus der Gesamtperspektive dargestellt wird, ist die Raumdarstellung der letzten Teile überwiegend an das Individuum und die „Mikroperspektive der Raumwirkung von Subjekten, Körpern, Interaktionen, sozialen Beziehungen" gebunden,[17] aus welcher der Körper selbst zum Raum bzw. der Raum zum Körper wird.

Die Staubküste: Der Raum materieller und kultureller Verwüstung

Der Raum des I. Teiles des Bandes wird mehrmals durch das Lexem „Dorf" benannt, durch die Benutzung der rumänischen Ausdrücke „Zuika" und „Bodega" geographisch in Rumänien lokalisiert und durch die Angabe von Wachtürmen,[18] Soldaten und Zäunen „gleich hinterm Dorf" an der Grenze des Landes situiert.[19] Man kann somit auf den an der rumänischen Grenze gelegenen Gemeinschaftsraum der Banater Schwaben schließen, einer Gruppe, die auch mit den in die Gedichte eingewebten Diskursen verbunden ist. Die Chorographie des Raums konkretisiert sich anhand einer Klangkulisse des Krieges („Kalaschnikow-Geräusche", „Trommelfeuer",[20] „Schüsse krachen"[21]) sowie einer Topographie der Verwahrlosung (herrenlose Häuser und Hunde, Ratten, Ruinen, Pfützen) und lässt auf das Ende des Zweiten Weltkriegs schließen. Es wird Einbrennsuppe gegessen, Schnaps („Zuika") getrunken, Zeitung gelesen und politisiert. Tradierte Treffpunkte der Gemeinde wie der Friedhof und die Schenke („Bodega") werden genannt, in denen typische Figuren wie der Wirt, der Dorfintellektuelle – „der Mann, der ein Buch bei sich trägt"[22] – und der Dorfnarr die Sachlage der Dorfgemeinschaft kommentieren.

Die Chorographie erstellt somit eine reale Ebene, die teilweise aus der Perspektive vorbeiziehender Einwohner („Der hier mal wohnte, du erinnerst dich"[23]), aber meistens aus einer deixislosen Gesamtperspektive („Etwas geht durchs Dorf […] / […] marschiert durch // Die Pfützen."[24]) modalisiert ist.

17 Bachmann-Medick: Cultural Turns, S. 292.
18 Samson: La Victoire, S. 13.
19 Ebenda, S. 11.
20 Ebenda, S. 12.
21 Ebenda, S. 13.
22 Ebenda.
23 Ebenda.
24 Ebenda, S. 16.

Der Raum der Gemeinde konstituiert sich jedoch gleichermaßen über eine diskursive Ebene, die schon im Motto des I. Teils vorweggenommen wird: „A la fin tu es las de ce monde ancien".[25] Es handelt sich um die erste Zeile eines der bekanntesten Gedichte Apollinaires, *Zone*, das Eingangsgedicht des Bandes *Alcools* von 1913. Die „alte Welt" bezieht sich in *Zone* auf die aus der griechischen und römischen Antike gewachsene (west-) europäische Kultur und wird als eine alles überwuchernde Tradition erfasst: „Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes".[26] Die Antike erscheint auch bei Samson als ein Diskurs der Tradition, der jedoch nicht von einem lyrischen Ich, sondern in einem fast szenischen Verfahren, in dem das Ich vollständig verschwindet, von den verschiedenen Figuren eingesetzt wird. Der „Mann, der ein Buch bei sich trägt", spielt mit der Schillerschen Metapher der „Sonne Homers" auf diesen Diskurs an.[27] Der Wirt bezieht sich mit seiner Befürchtung, wenn die Gemeinde einmal aus ihrer Heimat ausgezogen ist, „nicht mal mehr ein Hund" dort wiedererkennen wird, auf die *Ilias*.[28] Das Gedicht *Vater unser, der du uns rudern siehst mit den Wurzeln* vereint mythologische Bilder der Sisyphusarbeit mit der christlichen Rhetorik des Gebets *Pater noster*.[29]

Dass es sich bei diesen Diskursen um kompromittierte Sprache handelt, um „Sprech- und Stilschablonen",[30] die der geschichtlichen Realität auszuweichen versuchen, verdeutlicht der Einsatz des Schillerschen Zitats im Gedicht *Der hier mal wohnte, du erinnerst dich, er ist erschossen*. Auf die Ratlosigkeit der Gemeinde, was „danach" sein wird, ermahnt sie der Dorfintellektuelle:

> In erfundenen Paradiesen sind wir
> Eingeschlossen, es verschlägt uns
>
> Die Sprache, verschließt uns die Augen
> Für die Sonne, die mächtig über jedem
>
> Jahrhundert steht, die Sonne Homers, von der Schiller sagte:
> „Siehe, sie lächelt auch uns!"[31]

25 „Zuletzt bist du müde dieser alten Welt", übersetzt von Fritz Usinger. In: Guillaume Apollinaire: Dichtungen. Ausgewählt und herausgegeben von Flora Klee-Palyi. München 1981, S. 13.
26 „Hier sehen selbst die Automobile aus als ob sie alt wären", ebenda.
27 Samson: La Victoire, S. 13.
28 Ebenda, S. 14.
29 Ebenda, S. 15.
30 Renate Beyer: Untersuchungen zum Zitatgebrauch in der deutschen Lyrik nach 1945. Dissertation. Göttingen 1975, S. 253.
31 Samson: La Victoire, S. 13.

Die „erfundenen Paradiese", vor denen der Sprecher warnt, gehören zur selben Isotopie wie das „Reich" in den Gedichten davor, in dem semantisch das Gelobte Land des Alten Testaments, der sich desselben teleologischen Diskurses bedienende rumänische Kommunismus und das Dritte Reich zusammenfallen. Der Sprecher bietet dagegen Vertrauen in dem von der deutschen Klassik gestifteten Ideal wiederkehrender kulturellen Größe, ohne sich jedoch Rechenschaft zu geben, dass er damit weiterhin einem Diskurs verhaftet bleibt. Das Zitat im Zitat ist eine doppelte Distanzierungstechnik, die das Vertrauen des Dorfintellektuellen in eine wie auch immer aufgefasste Verheißung hinterfragt.

Die reale und die imaginäre Ebene fallen in der Gestalt des Mädchens zusammen, das sowohl „durchs Dorf", „durch die Spiegel / Der Pfützen" als auch „durch die Köpfe / Der Männer und Frauen" tanzt.[32] Das Mädchen ist teils Salome, teils die in Anlehnung an Celans „Meister aus Deutschland" verkörperte Versuchung der Nazi-Ideologie:

> Offen trägt sie das seidige
>
> Haar, die weißen Zähne blitzen wie
> Solinger Klingen, ihr Mund trinkt Lethe und ist
>
> Geschminkt so rot wie Blut, und ihre Augen sind wie Blau
> Stein so blau. […][33]

Diejenigen, die sich auf ein „Wiedersehen" mit dem Mädchen einlassen, wissen, dass es zu ihrem eigenen Verderben ist („Einmal sie sehen, und zerr / Innen […]"[34]), können aber nicht von ihm lassen. „Aber wir haben nichts / Begriffen" fasst das lyrische Ich lapidar die Unfähigkeit der Gemeinschaft – zu der es sich ebenfalls zählt – aus der eigenen geschichtlichen Erfahrung zu lernen im Gedicht *Farbe bekennen* zusammen:

> Im Namen des Apfels spreche ich
>
> Uns schuldig. Wir schätzen ihn gering.
> Er aber führte uns aus dem Garten
>
> Der ewig gleichgestellten Uhren,
> Würde Schiller sagen. Wir wissen nicht wie
>
> Uns geschah, nur verführbar
> Sind wir immer. […][35]

32 Ebenda, S. 17.
33 Ebenda.
34 Ebenda.
35 Ebenda, S. 7.

In diesem als Prolog fungierenden Eingangsgedicht des Bandes treffen drei intertextuelle Bezüge aufeinander, die den Raum der Banater Schwaben aus der Sicht des Ichs bestimmen. Der erste ist der Topos des Gartens, des sowohl göttlich gegebenen als auch durch menschlichen Fleiß erhaltenen Paradieses, Sinnbild der Fruchtbarkeit und des Einklangs des Menschen mit der Natur. Das nach dem Enjambement auftretende Attribut „der ewig gleichgestellten Uhren",[36] eine Abwandlung der zum geflügelten Wort gewordenen Metapher des „Dienstes immer gleichgestellte Uhr" aus dem zweiten Teil von *Wallenstein*, *Die Piccolomini*,[37] stellt indessen den Garten als falsches Idyll bloß. Auf die dörfliche Welt der Schwaben angewandt, erhält Max Piccolominis Äußerung zur Uniformität des militärischen Lebens einen neuen Nachhall. Denn hier wird auch der Gedanke der Besonderheit der Rumäniendeutschen aktiviert, die Adolf Meschendörfer in seiner *Siebenbürgischen Elegie* von 1927 als ein eigenes Zeitempfinden festgehalten hat: „Anders rauschen die Brunnen, anders rinnt hier die Zeit. […] / Zögernd nur schlagen die Uhren, zögernd bröckelt der Stein."[38] Meschendörfers elegische Endzeitstimmung fehlt jedoch bei Samson. Die Besonderheit der Gemeinschaft liegt in ihrer ideologischen Verführbarkeit, die im Gedicht direkt angesprochen wird und den Blick von der Eintönigkeit einer ungebrochenen Tradition auf die von breiten Teilen der rumäniendeutschen Bevölkerung angenommene Gleichschaltungspolitiken des deutschen und rumänischen (National-)Sozialismus lenkt.

Diesem aus der Perspektive des Ichs imaginierten Raum einer (wenn auch falschen) Idylle wird in der Mitte des I. Teils ein apokalyptischer Raum entgegengesetzt, welcher die Grenzlage der Gemeinde ausdrückt. Der reale Raum der Kriegszerstörung steigert sich hier durch die Lexeme „Staubküste" in eine gänzlich isolierte,[39] für menschliches Leben ungeeignete, imaginäre Region. Das Land ist „fleischrot" und verursacht durch „Feuerrad, und Stein, und Hunger" physische Qualen.[40] Das Wir verharrt zunächst in der Hoffnung auf ein „Schiff", das es in ein „anderes Land" bringt, begibt sich dann aber selber auf den Weg. Die Preisgabe der Tradition für die Versprechen der Ideologie wird im Gedicht *Vater unser, der du uns rudern siehst mit den Wurzeln* gleichsam durch eine räumliche Metapher ausgedrückt:[41] Die Menschen haben ihre

36 Ebenda.
37 Friedrich Schiller: Wallenstein. Die Piccolomini. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Zweiter Band. Dramen II. München 1956, S. 313–405, hier: S. 331.
38 Adolf Meschendörfer: Gedichte, Erzählungen, Drama, Aufsätze. Herausgegeben von Bernd Kolf. Bukarest 1978, S. 29.
39 Samson: La Victoire, S. 14.
40 Ebenda, S. 15.
41 Ebenda.

Wurzeln dem einst festen Boden des Gartens entrissen und suchen sie nun paradoxerweise als Ruder, also als Mittel der Fortbewegung, einzusetzen.

Der transitorische Raum des Bărăgan

Der Gegenentwurf zum apokalyptischen Raum des Dorfes der Kriegszeit ist der Bărăgan, Schauplatz des II. Teils von *La Victoire*. Diese spärlich besiedelte Tiefebene im Südosten Rumäniens, für schwere Lebensbedingungen bekannt, wurde als Zielort einer landesinternen Deportation ausersehen, die in den frühen 50er-Jahren die rumänische Grenze zu Jugoslawien von „politisch unzuverlässigen Elementen" säubern sollte. Betroffen davon war die Bevölkerung der ganzen Grenzregion, darunter auch Banater Schwaben, die als geschlossene Gemeinschaften in Güterwaggons verladen und meist mitten in der Steppe ausgesetzt wurden.

Der Transport der Deportierten wird im ersten Gedicht des II. Teils, *Bleiben wird der Staub. In den Schützengräben*, aus der Sicht eines Wir dargestellt, das die Stimme der banatschwäbischen Gemeinschaft aus Teil I fortsetzt. Die Erfahrung der Deportation wird präzise an die körperliche Wahrnehmung des Waggons sowie des Natur- und Sprachraums, durch den sich dieser bewegt, festgemacht: Chorographische Konstitution und atmosphärische Spezifikation fallen hier zusammen. Fast filmisch geben Details wie das Aufblitzen eines Zündholzes, das Rollen der Räder, die Absprache durch den „Maschendraht der Lüftung", der Wechsel der Himmelsfarben und des Lichts „in den Ritzen des Waggons", die „seitwärts sich öffnende[n] Türen" sowohl das physische Erleben der Deportation als auch die Hoffnungen und Ängste der Deportierten wieder.[42]

Als einleitendes Gedicht des II. Teils hält *Bleiben wird der Staub* die zeitliche und vor allem räumliche Entfernung zwischen dem vom Krieg gezeichneten Banat und dem neuen, noch unbekannten Zielort fest. Im Gegensatz zu dem als entfremdete „Staubküste" erfahrenen Traditionsraum der Schwaben zeichnet sich der Zielort von Anfang durch „Grün sprechendes Gras, Gras, das wir verstehen" aus und wird somit als ein Raum des Lebens, der Fülle und der Verständigung aufgefasst.[43] In der Tat zeigt die Steppe als Gegenraum zum Dorf fast idyllische Züge.[44] Der Bărăgan wird durch topographische Merk-

42 Ebenda, S. 23.
43 Ebenda.
44 Die positive Prägung, die der Deportationsraum in *La Victoire* erfährt, ist eine beachtliche Abweichung von Samsons anderen Entwürfen desselben Raumes aus den 80er-Jahren. Vor allem das Fehlen des rauen Winters – wie z. B. im Gedicht *Schneehütte* aus dem Band

male wie Flachland und Weite, ein sonniges Klima, eine spezifische, baumlose Vegetation (Gras, Disteln, Wolfsmilch) und die als „Balta" bezeichneten Donau-Auen mit Fröschen und Schilf charakterisiert. Seine Jahreszeit ist der Sommer, die dominante Farbe ist das Grün. Die Farbe der Hoffnung und der Fruchtbarkeit entspricht der Thematisierung eines zunächst zaghaften Wiederbeginns sowie der Fortpflanzung der Gemeinde. Die bisher nicht erwähnte Existenz der Kinder wird einer Naturerscheinung gleichgesetzt. Im immerwährenden Sommer der Gedichte scheinen diese wie Unkraut aus derselben Erde zu schießen, die den Familien Schutz bietet: „Geschützt unterm Gras, im Erdreich leben wir / Und die Kinder, sie dürfen spielen […]".[45]

Die eindeutige geographische Lokalisierung des Raums – die Benennung des Ortes als Bărăgan – erfolgt erst im dritten Gedicht des II. Teils, nachdem der Leser mit dessen Chorographie und Atmosphäre schon bekannt gemacht wurde. Der rumänische Name der Steppe erscheint in demselben Gedicht wie der offiziell gebrauchte Euphemismus für die Deportation: „domiciliu obligatoriu" („Zwangsaufenthalt"). Dieser Begriff – der einzige rumänische Ausdruck, der im Text übersetzt wird – verleiht der literarischen Bindung an die Geschichte Nachdruck und hebt hervor, dass es sich hier um den Raum einer spezifischen historischen Erfahrung handelt.

Zum geschichtlichen Bezug gehören auch Details des täglichen Lebens, die in diesem Teil zum ersten Mal erwähnt werden: die Behausungen, Spiele und Lieder, das Briefeschreiben „auf Zeitungspapier" und das Wasserholen.[46] Zusammen mit der Modalisierung durch die Perspektive des Vaters, der im Gedicht *Seit tausend Jahren ist der Krieg* die Landschaft „so weit das Auge / Reicht" beschreibt,[47] tragen diese Details nicht nur zum Realitätsgehalt des textuellen Raums bei, sondern wandeln diesen auch aus einem Transit- in einen transitorischen Raum um. Transitorische Räume entstehen aus Transiträumen, „wenn die Ressourcen der Alltagskultur mit Alltagspraktiken, Populärkultur und improvisiertem Handeln temporäre Situationen des Aufenthalts zu bilden in der Lage sind".[48] Transitorische Räume sind auf die „konkrete[…] Situation

tiefflug, welcher auch das Ursprunggedicht zu *La Victoire* beinhalten sollte – verdeutlicht, dass es sich hier um eine Abwandlung dieser Thematik handelt. Vgl. Samson: tiefflug, S. 17–18. Vgl. auch die Gedichte *Geschichte vom Frühjahr in der Steppe* und *Nachbemerkung zu meiner Geburt* in: ders.: Lebraum. Cluj-Napoca 1985, S. 56 und S. 60.

45 Samson: La Victoire, S. 25.

46 Ebenda, S. 24.

47 Ebenda.

48 Vittoria Borsò: Transitorische Räume. In: Jörg Dünne, Andreas Mahler (Hgg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston 2015, S. 259–271, hier: S. 267.

des temporären Wohnens" fokussiert und bieten physischen,[49] psychologischen und kulturellen Halt im Leben von Flüchtlingen und Migranten.

Der auf der realen Ebene realisierte transitorische Raum wird im Gedicht *Die Steppe lebt* zu einem imaginären Raum des Trotzes:[50] Aus der Erdgrube, die den Deportierten ersten Schutz auf offenem Feld bot, wird durch den Reim „Loch"/„Doch" die Grundlage eines Diskurses gestiftet, der die Weiterführung und sogar das Gedeihen des Lebens unter schwersten Bedingungen bekräftigt. Die Menschen passen sich den Umständen an, werden zu „Maulwürfen" und unter der Erde heimisch.[51] Vor allem aber finden sie nach der Erfahrung des Krieges so etwas wie Ruhe: Die unter der Erde niederbrennenden Kerzen mögen vielleicht kein Licht geben, aber sie „stillen den Durst",[52] der die Gemeinde einst plagte.

Die Raumgestaltung des Bărăgan enthält Echos eines originären Gartens. Sein Grün „spricht" die Deportierten in einer ihnen bekannten Sprache an, greift auf den ursprünglichen Einklang zwischen Mensch und Natur zurück. In dem ihnen fremden Zustand scheinen die Deportierten wieder zu einer direkten Kommunikation mit der Umwelt zu finden, die ihnen hilft, die anfängliche Krise zu überbrücken. Doch der imaginäre Raum konstituiert sich über vielschichtige Erfahrungen. In der Steppe blühen neben „Disteln und Wolfsmilch" Angst und Hoffnung,[53] die Dunkelheit des „Lochs" prägt die „Troglodyten" für den ganzen „Lebenslauf" und schmerzt wie ein „Furunkel".[54] Der Raum wird im letzten Gedicht des II. Teils als Oberfläche ohne Kommunikationsmöglichkeiten vorgestellt, ein Raum der Einengung trotz seiner Weite, in der sogar die Zeit in einer immerwährenden Dämmerung eingesperrt zu sein scheint:

> Auf weiter Flur
>
> Hat der Himmel kein Wort
> Auf Lager, das Loch kein Fenster,
> Hat keine Tür. Fort
>
> Während geht die Sonne auf
> Und unter
>
> Im Claire-obscure.[55]

49 Ebenda.
50 Samson: La Victoire, S. 25.
51 Ebenda.
52 Ebenda.
53 Ebenda, S. 24.
54 Ebenda, S. 26.
55 Ebenda, S. 28.

Machträume: Die Stadt und der Staat

Das Verharren ist auch Thema des ersten Gedichtes des nächsten Teils, in dem das Wir, „wieder zu Hause", „zwischen den Schienen" eines Bahnhofs „im Osten / Des Todes und auf dünnem Papier" lebt.[56] Dieser zunächst imaginäre Raum konkretisiert sich in der zweiten Strophe des Gedichts einerseits über eine städtische Topographie (Kirchen, Fabriken, Opernplatz und -haus), andererseits über die Requisiten kommunistischer Massenveranstaltungen (Blumensträuße, Fahnen, Ovationen), bleibt aber weiterhin Schauplatz grotesk verzerrter „Leichen / Züge" und Entgleisungen. Die Verschachtelung des Raumes sowie das durchgehende Ineinandergreifen realer und imaginärer Räume charakterisieren die Raumkonstruktion der letzten vier Teile des Bandes. Reale Teilräume wie die Wohnung, die Straße und der Ort des Verhörs gehören genauso dazu wie die nur im Raum des Imaginären verwirklichten Pflaumengärten der Liebe, Aufstand der Blumen oder Auswanderung der Kirchen und Wälder.

Während in den ersten beiden Teilen des Bandes eine Gruppenerfahrung im Vordergrund steht, gehen die Teile III bis VI von der Perspektive des Individuums aus. Weder das Ich noch das Wir bleiben jedoch stabil. Vor allem das Wir setzt sich immer wieder neu zusammen: Im ersten Gedicht des III. Teils bezeichnet „wir" noch die aus der Deportation Zurückgekehrten, um gleich im nächsten Gedicht, *Ich zeige dir die Pflaumengärten*,[57] auf das Liebespaar reduziert zu werden. In Teil IV wird die mit „wir" bezeichnete Gemeinschaft immer diffuser. Im Gedicht *Es wird sie alle treffen* bezeichnet das Pronomen nur noch eine diskursive Beziehung: „Wir sind / Das Märchen Wir";[58] in anderen Gedichten verschwinden die Personalpronomen ganz und werden mit Indefinitpronomen ersetzt: „Jemand hat die Stadt genommen, / Hat das Land entführt";[59] „Jeder überwintert anderswo".[60]

Das Wir wird zunehmend einem „sie" gegenübergestellt, welches das Land eigenwillig steuert:

> Sie bauen viel,
> Sie bauen hoch,
> Sie bauen uns
> Den Sieg auf den Fuß […].[61]

56 Ebenda, S. 31.
57 Ebenda, S. 32.
58 Ebenda, S. 45.
59 Ebenda, S. 46.
60 Ebenda, S. 43.
61 Ebenda, S. 51.

Das Wir kann aber auch „ihre" Perspektive einnehmen, wie zum Beispiel in der Persiflage von Ceaușescus Reden *Blütenhorden halten das Universum in Atem und Ramses*.[62] In Teil V wechselt die Perspektive zwischen der zweiten Person Singular, der ersten Person Plural und der ersten Person Singular. Dieselben Erfahrungen (zum Beispiel die Begegnungen mit dem Oberst, der den rumänischen Sicherheitsdienst Securitate verkörpert) werden dadurch aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Unterdessen tritt das Ich zugunsten eines Du zurück, welches einen Ansprechpartner innerhalb des Gedichts (die Geliebte, Guillaume, den „Schattenmann"[63]) meint, aber auch auf ein Selbstgespräch oder auf einen Ansprechpartner außerhalb des Gedichts verweisen kann.

Die schwankenden Perspektiven erschweren eine klare Zuordnung der Aussagen in der zweiten Hälfte des Bandes. Diese Technik unterstreicht den anonymen Charakter der Stadt, die zwar im ersten Gedicht des III. Teils über das identifizierende Merkmal einer Oper mit Balkon verfügt und somit als Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár) – die Stadt, in der Samson nach dem Studium ansässig wurde – gelesen werden kann, im Weiteren jedoch einfach als „die Stadt" verallgemeinert wird, und reiht den Band dadurch in die Großstadtdichtung des späten 20. Jahrhunderts ein. Andererseits gehört dieser Perspektivenwechsel auch zu der gewollt undurchsichtigen Schreibweise, die sich unter den Bedingungen der Zensur entwickelte und die Lydia Blanc als ein „Katzen- und Eidechsenspiel" beschreibt.[64] Die Anonymität der Stadt drückt mehr als nur Malaise aus: Sie bietet Tarnung und verleiht dem Raum eine symbolische Dimension. Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch die Verknüpfung „Stadt"/„Land", die in mehreren Gedichten formelhaft wiederholt wird und auf die Gleichstellung der Stadt mit der politischen Einheit „Land" schließen lässt: Der Stadtraum konstituiert sich durch die Erfahrung des rumänischen Kommunismus.

Die symbolische Dimension des Raums wird auch in den wiederholten Hinweisen auf das Wetter deutlich, die auf keine realen klimatischen Verhältnisse der 80er-Jahre hinweisen, sondern Teil eines Diskurses in der rumäniendeutschen Lyrik der Zeit sind, wo Kälte und Dunkelheit für die Entfremdung, Verelendung und Verblendung des Individuums in einer zunehmend autoritären Gesellschaft stehen.[65] Die Hoffnung auf die Wiederkehr der Sonne in

62 Ebenda, S. 53.
63 Ebenda, S. 63.
64 Lydia Blanc: „The Cat and Lizard Game". Censorship on German-Speaking Authors from Banat during the Ceauşescu Era. A Case Study: Horst Samson's Poetry Book *La Victoire*. Dissertation. Florence 2009.
65 Vgl. Raluca Cernahoschi: At the Limits of Social and Political Criticism. Winter as a Metaphor of Oppression. In: dies.: The Political, the Urban, and the Cosmopolitan. The 1970s Generation in Romanian-German Poetry. Dissertation. Vancouver 2010. S. 104–116.

Teil I und ihr blendendes Aufflackern in Teil II werden in den letzten vier Teilen von einer permanenten Nacht abgelöst. Hier folgt (Wetter-)Tief auf Tief, die Menschen „überwintern“[66] wie und wo sie nur können, der „Schneekönig“ waltet nach Belieben,[67] der Sommer ist „ein anhaltender / Schüttelfrost“,[68] Schnee und Wind dringen in die Zimmer ein. Metaphern des politischen Klimas werden auf die wörtliche, räumliche Ebene rückversetzt, wodurch auch der empfindende Körper ins Zentrum gestellt bzw. der Körper zum Baustein des Raums wird. So stellen die Liebenden eine „weiße Wolke“ in den Pflaumengärten der Liebe dar,[69] das Wir „bäumt“ sich gegen die falsche „Grammatik und das Wetter“ auf,[70] die Metapher des sozialistischen Aufbaus wird als ein Bauen „uns / […] auf den Fuß“ räumlich bedrohlich.[71] Der Rückzug in die private Sphäre kann keinen Schutz bieten – innen und außen sind in der Topologie der kommunistischen Stadt bedeutungslos. Die öffentlich ausgetragenen Machtkundgebungen sind schon im ersten Gedicht des III. Teils „im Inneren“ eingebrannt.[72] Wer sich schützen will, muss „unter die eigene Haut“ verschwinden,[73] ein Paradoxon, das für die Umkehrung des Inneren und Äußeren bezeichnend ist. Der Privatraum der eigenen Wohnung steht allen Heimsuchern – realistischen wie phantastischen – offen. Anstatt leblose Schutzmauern zu sein, haben die Wände „Ohren und hören / Das Herzklopfen“:[74] Außenwelt und Körper gehen direkt ineinander über.

Mit den Pflaumengärten führt Teil III einen imaginären Raum ein, der zunächst einen Gegenraum zur kommunistischen Stadt darstellt. Der Landschaft der „Fahnen und Ovationen“ stellt das Wir Landschaften der Liebe und der Literatur entgegen,[75] die zum Widerstand verleiten. Die berühmte Brechtsche weiße Wolke aus dem Gedicht *Erinnerung an die Marie A.* wird hier aus einem Sinnbild der Unbeständigkeit der Liebe in eines der einzig beständigen Größe in einer dem Paar feindlichen Welt umgekehrt.[76] Die Liebe kann für den Moment als eine erste „Victoire“ gelesen werden, wie das Ich enthusiastisch ausruft. Wie sich dieser „haut“-dünne Sieg zum „gestohlenen“ Land

66 Samson: La Victoire, S. 53.
67 Ebenda, S. 52.
68 Ebenda, S. 59.
69 Ebenda, S. 32.
70 Ebenda, S. 34.
71 Ebenda, S. 51.
72 Ebenda, S 31.
73 Ebenda.
74 Ebenda, S. 37.
75 Ebenda.
76 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 11: Gedichte 1. Sammlungen 1918–1938. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988, S. 92–93.

verhält, bleibt allerdings unklar. Die elliptische Syntax stellt eine Spannung her, die der Siegesruf am Ende des Gedichts nicht aufzulösen mag.

Diese Spannung wird im nächsten Gedicht, *Zusammengeschnürte Bücher*,[77] weitergeführt. Der erste Teil dieses Textes bezieht sich ebenfalls auf ein Brechtsches Zitat, nämlich den Schluss des Epigramms *Wahrnehmung* von 1949: „Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühen der Ebenen."[78] In Samsons Text ist aber die Zuversicht in ein von „uns" aufzubauendes Dasein – auch wenn der Preis hoch ist – nicht mehr spürbar. Das Wir kann die Landschaft nicht mehr bezwingen: Die „Berge" sind nicht überwunden, sondern hängen schwer „am Hals" und nun ist es die Ebene, „die sich abmüht mit uns".[79] Brechts Aufbruchsstimmung ist einer beklemmenden Atmosphäre gewichen, wie ein Zitat aus Djuna Barnes Roman *Nightwood* (1936) am Ende des Gedichts suggeriert. Doch das Zitat bringt eine weitere Umkehrung mit sich: Auf dem „schauerlichen Baum" sitzt ein „trauerlicher" Vogel und „singt". Singen – Sprechen oder Schreiben – ist auch in „schauerlichen" Zeiten nicht nur möglich, sondern durchaus notwendig. Das suggeriert auch das nächste Gedicht, in dem der Baum aus dem Barnes-Zitat zu einem „Aufbäumen" wird.[80]

Der Widerstand erweist sich jedoch als vergeblich in einem Raum, in dem der Gegner sowohl die „Grammatik" als auch das „Wetter" kontrolliert.[81] Am Ende des IV. Teils sind die an Brecht geschulten Gefilde der Pflaumengärten und weißen Wolken, der Berge und Ebenen zu Sand zerronnen. Das Wir ist politisch wie kulturell isoliert: „In der Tiefe des Ostens" begraben und in der eigenen Sprache wie in „Bernstein" gefangen.[82] Die ebenso propagandistischen wie kitschigen Bilder einer friedlichen Natur und glorreichen Geschichte, die verklärenden Berichte und die Verkündungen des „Ramses und Retter[s] der Nation" an die „Nachfahren der Sullas und Cäsaren" stellen die neue Diskursnorm dar.[83] Der Raum wird in einer apokalyptischen Vision der sozialistischen Stadt mit ihren grandiosen und zerstörerischen Bauten, besungen von „bestochenen Engel[n]" und heulenden Sirenen,[84] entstellt. Der schmale Raum des freien Diskurses, das „dünne Papier", auf der mit Brecht-

77 Samson: La Victoire, S. 33.
78 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 15: Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956. Frankfurt a. M. 2000, S. 205.
79 Samson: La Victoire, S. 33.
80 Ebenda, S. 34.
81 Ebenda.
82 Ebenda, S. 54.
83 Ebenda, S. 53.
84 Ebenda, S. 51.

scher Direktheit geschrieben werden sollte, ist am Ende des IV. Teiles von megalomanen Gegenentwürfen, denunziatorischen Berichten und zersetzenden Reden besetzt.

In den letzten zwei Teilen des Bandes erscheint die Stadt als Raum der Verfolgung, wo das in seiner Privatsphäre bedrängte Individuum der Brutalität der Staatsgewalt ausgeliefert ist. Die Stadt und ihre Bewohner, allen voran der Securitate-Oberst, erfahren hier ihre detaillierteste Charakterisierung, die immer wieder von der realen in eine imaginäre Ebene gleitet. So verfügt die Wohnung in *Das Hoffen nimmt kein Ende* zwar über eine alltägliche Ausstattung mit Bett, Teppich, Zentralheizung und Wänden, beherbergt jedoch auch ein zahlreiches Personal an „Pappkameraden" und „Elfen" sowie ein historisches Panorama von den Dakern und Römern bis zur Völkerwanderung, in welcher jedoch der „Erzählfaden" zwischen Geschichte und Gegenwart „zerrissen ist".[85] Vor allem die Schlüsselfigur des Obersts lässt sich bei der Spurensuche in der kollektiven Vergangenheit nicht finden, behauptet aber umso eindringlicher ihren Platz in der Gegenwart. Zu den Requisiten des „Schattenmannes" gehören das „Auto mit der kleinen / Nummer",[86] Ledermantel, Scheinwerfer und Verhöre „Auge in Auge".[87] Der Text stellt hier Bezüge zu aus Filmen bekannten Räumen der Verfolgung her und lädt das Du ein, sich nach gegebenem Muster einen „eigenen Film" zusammenzusetzen.[88]

Das Drama zwischen Verfolger und Verfolgtem spielt sich in den nächsten Gedichten in einer Reihe von Vignetten ab, in denen die immer vertrauter werdende Beziehung zwischen den beiden auch die Brutalität des Geschehens hervorhebt. Das Verhör selbst wird über die Metapher des Gedärms zum alles umfassenden und verschlingenden Raum:

> Du aber sitzt fest in diesem Land,
> Sitzt im Inneren, im Gedärme
> eines Verhörs und merkst wie
> Entfernung zur Welt entsteht […][89]

Wie die Mauern aus Eisen im ersten Gedicht des I. Teils besiegeln zufallende Eisentüren die totale Isolation des Individuums. Diese ist ein körperlich empfundener Schmerz, der sich wie „Rost / Auf den Augenlidern",[90] Kälte oder

85 Ebenda, S. 59–60.
86 Ebenda, S. 60.
87 Ebenda, S. 61.
88 Ebenda, S. 60.
89 Ebenda, S. 61.
90 Ebenda.

grelles Licht anfühlt. Das Verhältnis Verfolger/Verfolgter weitet sich im Gedicht *Hör nicht hin* zum makabren Schattenspiel zwischen den von einem „schrecklichen Lachen" angetriebenen „Leuten" und der zum „Milizwald" geballten Staatsgewalt aus. Das gleitende „sie" des Gedichts eröffnet hier zum ersten Mal auch die Möglichkeit des Aufbegehrens einer eingeschüchterten Bevölkerung, die zwar „artig" mitsingt, „hinter der Ecke" jedoch die Faust ballt „und fluch[t]".[91]

Der Bahnhof als Krisenheterotopie

Die letzten zwei Gedichte des Bandes, *Der Zug steht im Bahnhof* und *Die letzten Stunden im Bahnhof Curtici*, bilden keinen Teil für sich, setzen sich jedoch von den übrigen Gedichten in Teil VI durch einen Ortswechsel ab. Wie in den zwei Titeln angekündigt wird, ist der Schauplatz der Gedichte ein Bahnhof, bzw. der Grenzbahnhof Kurtitsch, der 90 Kilometer von Temeswar entfernte, bedeutendste Grenzübergang zwischen Bukarest und Budapest, über den in den 80er-Jahren die Auswanderung vieler Rumäniendeutschen erfolgte.

Obwohl es sich in beiden Texten um denselben Ort handelt, könnten die Raumkonstruktionen in den beiden Gedichten kaum unterschiedlicher sein. Das erste Gedicht, *Der Zug steht im Bahnhof*, zeichnet einen extrem polarisierten imaginären Raum, in dem der Bahnhof die Grenze zwischen „Rede" und „Stille", zwischen Realität und Traum, zwischen Müssen und Können darstellt. Nur die Dunkelheit – der Nacht oder des Todes – herrscht auf beiden Seiten dieser Grenze. Das wiedergekehrte „schwarze Loch / Der Fremde",[92] ist die Schwelle, an der sich im Moment der Emigration Freunde in Hinterbliebene verwandeln. Ihnen ist das Gedicht gewidmet: Sie sind jenes „sie", das sich mit dem ausreisenden Ich nicht mehr zum Wir vereinen kann.

Das Gedicht *Die letzten Stunden im Bahnhof Curtici* ist aus der Perspektive eines Ichs geschrieben, das einer kleinen Gemeinschaft von Emigrierenden angehört, die sich im Grenzbahnhof sowohl von dem „sie" der „Soldaten" und „Zöllner" wie auch von jenem der zurückbleibenden Freunde entfremdet.[93] Auch hier herrscht unter den Betroffenen Stille, sie wird jedoch von Befehlen, Hundegebell und dem Pfeifen der Lokomotive zerrissen. Die Sterne leuchten, der Zug wird durchsucht, die Freunde umarmen sich und winken. Genaue Zeit- und Lokalangaben unterstreichen die realistisch konkretisierte Kulisse: Es ist „kurz vor fünf" an einem Morgen im März, man befindet sich „auf

91 Ebenda, S. 74f.
92 Ebenda, S. 76.
93 Ebenda, S. 77f.

Gleis 1“ „im Grenzbahnhof Curtici“.[94] Dies ist das einzige Gedicht des Bandes, das genaue Temporal- und Lokalangaben enthält, ja sogar durch Platzierung am Versanfang oder -ende betont und damit auf die im Paratext vorhandenen Informationen zur Biographie des Autors verweist. Die Betonung des außertextuellen historischen Bezugs verankert die dargestellte Erfahrung in Zeit und Raum und verleiht ihr einen Realitätsgehalt, der in einem Spannungsverhältnis zu der atmosphärischen Spezifikation steht. Diese wird durch das Paradox einer nicht endenden Zeit, durch die Metapher der in Stücke zersägten Nacht und durch die literarische Deutung des Geschehens – das Wir spricht „wie ein altgriechischer Chor“, die Sterne leuchten „irr wie in Romanen“ – ausgedrückt. Das Zeugma „Jeder trägt / Einen Koffer und ein Messer / Im Rücken durch die Kontrolle“ spitzt das Nebeneinander realer und imaginärer Erscheinungen zu.[95]

Der einerseits geographisch wie historisch sehr genau lokalisierte und chorographisch konkretisierte, andererseits imaginäre Raum des Bahnhofs ist im Einklang mit seiner Funktion als Heterotopie, jenem real existierenden Ort „außerhalb aller Orte“, in dem gesellschaftliche Verhältnisse „gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet“ werden.[96] In *La Victoire* ist der Bahnhof eine Krisenheterotopie und hat die Funktion, die Krise der Emigration – die Brutalität sozialer Strukturen, die das Individuum zur endgültigen Aufgabe des Landes zwingen, den Schmerz, den diese verursacht, sowie den persönlichen und kollektiven Verlust, der dadurch entsteht – vor der weiteren Bevölkerung zu verheimlichen, jedoch für die Betroffenen klar zu markieren. Als Heterotopie verfügt der Grenzbahnhof über ein „System von Öffnungen und Schließungen“,[97] zu welchem sowohl die Bewachung durch „Soldaten und Hunde“ als auch die Anhäufung von Schnittstellen – das Loch, der Brunnen, die Grenze – gehören, die zu den als das „andere Land“, die „Welt“ und die „Fremde“ bezeichneten Gegenräumen führen.[98] Als Land *in nuce* ist der Bahnhof ein Gefängnis, doch das Verweilen in ihm ist zeitlich auf einen „Atemzug“ begrenzt.[99] Wer von den Bewachern über die Grenze gelassen wird, muss durch die Schnittstellen hindurch, denn nur der „Ausgang“ durch

94 Ebenda.
95 Ebenda.
96 Michel Foucault: Andere Räume. Übersetzt von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992, S. 34–46, hier: S. 39.
97 Ebenda, S. 44.
98 Samson: La Victoire, S. 77.
99 Ebenda, S. 76.

diese ist „frei".[100] Die in diesem Raum einzig möglichen Bewegungen sind hinaus und hinunter.

Die Schnittstellen und die Bewegungen, die sie fordern, vereinen im Raum des Bahnhofs die ansonsten unvereinbaren Räume des Gartens, der Staubküste, der Steppe und der Stadt. Die Soldaten des ersten Teiles sind hier wieder gegenwärtig, wie auch „Eisen, Blut und Rost" des Krieges aus demselben Teil und die Verhöre aus Teil V.[101] Das Mädchen aus Teil I „ist tot", die „Zuikaflasche" ist geleert.[102] Das Loch in der Erde aus dem II. Teil hat sich zum Loch „der Fremde" vertieft.[103] Und der Zug, der die Räume verbunden hat, führt nun aus dem Raum hinaus. Wie das immer wieder aufgerufene Schiff ist auch der Zug eine Heterotopie, ein bewegliches „Stück Raum", „ein Ort ohne Ort", „der in sich geschlossen und gleichzeitig dem Unendlichen" der Landschaft ausgeliefert ist.[104] Mit dem Schließen des Zugfensters unterbricht das lyrische Ich die Verbindung zum umgebenden Raum und verschreibt sich vollends der heterotopischen Erfahrung.

100 Ebenda, S. 77.
101 Ebenda, S. 76.
102 Ebenda, S. 77.
103 Ebenda, S. 76.
104 Foucault: Andere Räume, S. 46.

Das Banat als Erinnerungsraum bei Johann Lippet

ROXANA NUBERT UND ANA-MARIA DASCĂLU-ROMIȚAN

Ähnlich wie bei Herta Müller oder bei Richard Wagner wird auch bei Johann Lippet – um Werner Söllner zu zitieren – ein Land am „Rande des Nichts, am Rande einer imaginären Geographie" evoziert.[1] Seine Erzählung *Der Totengräber* (1996) sowie seine Romane *Die Tür zur hinteren Küche* (2000) und *Das Feld räumen* (2005) weisen Lippet „als betroffenen Zeitzeugen und als Chronisten dahinschwindender Lebensformen" aus,[2] wobei sich das Banat allmählich von einem geografisch verortbaren Raum in einen Erinnerungsraum verwandelt.

Die Erzählung *Der Totengräber*[3]

Wie schon der Titel andeutet, hält der Verfasser in der mit dem Baden-Württembergischen Landespreis für Verlage 1996 ausgezeichneten Erzählung *Der Totengräber* auf eine einprägsame Art das Zugrundegehen der schwäbischen Welt zu Beginn der 1980er-Jahre im Banat fest. Lippet intoniert auch hier „den Grabgesang auf die rumäniendeutsche Lebenswelt"[4] – sogar der Schutzumschlag mit den drei Kreuzen weist auf eine Geschichte mit Endzeitcharakter hin.

Wie andere Texte des Schriftstellers prägt Autobiografisches auch diese Erzählung: Ort des Geschehens ist das Dorf W. Der Autor verbrachte seine Kindheit und frühe Jugend in Wiseschdia (rum. Vizejdia, ung. Kisvizésdia

1 Werner Söllner: Kopfland. Passagen. Gedichte. Frankfurt a. M. 1988, S. 109.
2 Peter Motzan: Johann Lippet: Die Falten im Gesicht. Erzählungen. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* (1992) H. 2, S. 353–354, hier: S. 353.
3 Teile der Erzählung sind schon 1982 in Rumänien erschienen, vgl. Johann Lippet: Der Totengräber. Eine wunderbare Geschichte (I). In: *Neue Literatur* (1982) H. 7, S. 18–31; ders.: Der Totengräber. Eine wunderbare Geschichte (II). In: *Neue Literatur* (1982) H. 8, S. 50–67.
4 Michael Braun: Ein Totengespräch. Rumäniendeutsche Erzählungen von Johann Lippet und Franz Hodjak. In: *Die Tageszeitung*, 22. Mai 1992, S. 16.

oder Vizésd), das wie W. in der Banater Heide, in unmittelbarer Nähe der serbischen und ungarischen Grenze liegt. Von den ursprünglich zweihundert Höfen in W. stehen 1984 außer der Kirche gerade noch zehn Häuser, die der Einebnungspolitik des Regimes entgangen sind. In den Vordergrund der Erzählung rückt die Geschichte von Johann Wiener, einem ehemaligen Schuster, der zur Zeit des Geschehens den Beruf des Totengräbers ausübt. Endzeitstimmung dominiert den Raum, die Waldemar Fromm so zusammenfasst: „Man könnte aus der Sicht des Erzählers vielleicht sagen: Zukunft hat noch die Arbeit an der Erinnerung nach dem Ende der Vergangenheit."[5]

Von der ganzen Dorfgemeinschaft sind nach der Auswanderung nur noch acht Bewohner zurückgeblieben. Ihre Hauptbeschäftigung ist unter den gegebenen Umständen auf den Friedhof konzentriert: „Wenn schon kein richtiges Dorf, dann wenigstens einen schönen Friedhof!"[6]

Die Ironie des Schicksals will es, dass Bewohner aus W. innerhalb von zwei Tagen an einer „rätselhaften" Krankheit, wahrscheinlich einer Frühjahrsgrippe, sterben, sodass die Zukunft des Friedhofs nun ausschließlich von Johann Wiener abhängt, der nicht ausgewandert ist. Diese Betätigung bedeutet für ihn die einzige Alternative zum Umbruch, dem das verwahrloste Dorf in der Zeit der Diktatur unterworfen wurde – der Autor erzähle mitten aus dem exotisch-archaischen Glamour eines verödeten Mitteleuropa heraus, meint Bruno Steiger.[7]

Johann Wiener macht den Entwurf für einen neuen Friedhof, der später eine touristische Attraktion darstellen soll. Er möchte „seinen" Friedhof in einen Garten der Toten umwandeln. Er träumt von der Einweihung des Friedhofs und von seiner Begrüßungsrede. Doch das Ganze verwandelt sich in einen Albtraum, als er begreift, dass die ausgewanderten Landsleute seinen Worten nicht folgen können, weil er Mundart spricht:

> Sehr geehrter Genosse Bürgermeister, liewi Landleit! Es gfreit mich, daß ihr heit zur Einweihung vun unserem Freithof alli kumm seit. […] Die Anwesenden aus den ersten Reihen gaffen ihn an, die aus den hinteren zeigen mit dem Finger auf ihn. Plötzlich wird ihm klar: Man versteht ihn nicht, er redet in einer den Anwesenden unbekannten Sprache.[8]

5 Waldemar Fromm: Erinnerung an das Ende der Vergangenheit. Johann Lippets Erzählung *Der Totengräber*. In: ders.: Ost-West. Passagen. München 2003, S. 39–42, hier: S. 40.
6 Johann Lippet: Der Totengräber. Heidelberg 1997, S. 18.
7 Bruno Steiger: Blumen aus Deutschland. Johann Lippets Erzählung *Der Totengräber*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Juli 1998, S. 34.
8 Lippet: Der Totengräber, S. 29f.

Diese Stelle nimmt eine zentrale Position im Text ein, denn aus ihr wird ersichtlich, dass es sich im Wesentlichen um eine doppelte Tragödie der hiesigen deutschen Bevölkerung handelt: Sie kann sich einerseits nicht mit den Deutschen in der Bundesrepublik identifizieren, andererseits stellt sie für die rumänischen Verhältnisse eine verschwindende Minderheit dar. Das Aussichtslose der Friedhofsaktion klingt im Grunde genommen schon in diesem merkwürdigen Traum der Hauptfigur an, bevor der von einer Gesellschaft zur Rettung des Friedhofs organisierte Spezialtransport der Blumen an der Grenze gestoppt wird.

Das Ende der Geschichte weist einen symbolischen Charakter auf: Das Banat stellt für die Banater Schwaben keineswegs mehr einen vertrauten Heimatort, sondern nur noch die Kulisse eines tragischen Ereignisses dar. Der Exodus der schwäbischen Gemeinschaft ist gerechtfertigt. Was die Erzählung prägt, ist die Ironie, mit der die zurückgebliebene Mentalität dieser schwäbischen Region festgehalten wird. Der ironische Ton neigt nicht zum Sarkasmus wie bei Herta Müller, sondern dient der Distanzierung: „Der ehemalige Totengräber war in den letzten zwei Jahren seines Lebens der Trunksucht verfallen. Zum Glück ist niemand von uns in dieser Zeit gestorben, sagen die sieben Landsleute Johann Wieners."[9]

Cristina Tudorică stellt fest, dass die Absurdität von Johann Wieners Bemühungen vor allem durch die Prägnanz der Details deutlich werde: „Die Antwort drängt sich auf: Nur ein Sich-Klammern an Belanglosigkeiten, ein Sich-Verlieren im Unwesentlichen kann die Selbsttäuschung aufrechterhalten, deren Protagonist der Totengräber ist."[10]

Die Romane Die Tür zur hinteren Küche und Das Feld räumen

Der Roman *Die Tür zur hinteren Küche* (2000) beschwört ebenfalls die Vergangenheit der Schwabenwelt im westlichen Teil Rumäniens herauf. „Erinnerung als Präzisionsarbeit"[11] bzw. „Erinnerungsvermögen"[12] dominieren auch dieses Buch. Obwohl Lippet seit 1987 in der Bundesrepublik lebe, betreibe der Autor Mentalitätsgeschichte, lasse Charaktere erstehen, die dadurch lebendig wer-

9 Ebenda, S. 16.

10 Cristina Tudorică: Ein Dorf in der Banater Heide. Johann Lippet: Der Totengräber, <http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz98_06/text14.htm>, 29.12.2015.

11 Peter Motzan: Erinnerung als Präzisionsarbeit. Ein Band Erzählungen des Heidelberger Autors Johann Lippet. In: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 2. März 1992, S. 9.

12 Peter Friedrich: Erinnerungsvermögen und Lebensentwürfe. Die 37. Kulturtagung des Landesverbandes der Banater Schwaben in Sindelfingen. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung für Rumänien*, 12. Dezember 2001, S. 3.

den, dass sie miteinander in Beziehung treten und dabei Gefühle entfalten, deren gesellschaftliche Voraussetzung längst nicht mehr existiere, unterstreicht Gabriele Weingartner.[13]

Auf etwa 300 Seiten wird das Schicksal der Deutschen im Banat ab Mitte der 1950er-Jahre bis Anfang der 1980er-Jahre festgehalten. Der Verfasser setzt dabei das Mosaik einer elegischen Zeitdiagnose zusammen. Den Ausgangspunkt stellt ein Familienfoto dar, das übrigens auf dem Schutzumschlag des Romans abgebildet wird. Es zeigt zwölf Personen, die auf den Fotografen warten:

> Eine Urgroßmutter […] Neben ihr, ebenfalls sitzend und in Schwarz, eine Frau und ein Mann in ihrem Alter. Diese drei Personen nehmen den Vordergrund des Fotos ein. Leicht nach hinten versetzt, stehen zu beiden Seiten der Alten je zwei Kinder, drei Mädchen und ein Junge. Zwischen den beiden auch in Schwarz gekleideten älteren Frauen mit Kopftuch im Hintergrund des Fotos steht eine zierliche Frau, die drei sind um einen Kopf kleiner als die zwei sie einrahmenden Männer. […] Auf dem Foto sind zu sehen: zwei Urgroßmütter, ein Urgroßvater, vier Urenkel, eine Großmutter, deren zwei Söhne, die Schwester der Großmutter und die Mutter der vier Kinder.[14]

Der Roman beschreibt das allmähliche Verschwinden der schwäbischen Welt im westlichen Teil Rumäniens während der Diktatur Ceauşescus: „Hier erzählt jemand voller Trauer darüber, dass diese Welt nicht mehr existiert, und dass die Sehnsüchte und Wünsche derer, die sie bevölkerten, nie in Erfüllung gegangen sind."[15]

Die Stimmung des Untergangs ist überall vorhanden. Das Banat, wo sich im 18. Jahrhundert die ersten Deutschen niedergelassen haben, scheint nur mehr als Erinnerung zu existieren. Geschichte wird – fotografisch gesprochen – durch eine Zeitblende betrachtet. Das genaue Ende bleibt ungewiss, doch nicht der Zeitpunkt ist hier entscheidend, sondern das Zeitbewusstsein, die Ahnung eines bereits vollendeten und dennoch ausstehenden Geschehens, einer vollendeten Zukunft. In Lippets Roman bedeutet die Niederschrift von Ängsten und Erinnerungen die Aufhebung einer bereits vergangenen Zukunft, denn jede fotografische Aufnahme offenbare nach Roland Barthes das Prinzip:

---

13 Gabriele Weingartner: Erzählen bis zum bitteren Ende. Über Johann Lippets neuen Roman *Die Tür zur hinteren Küche*, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3342>, 29.12.2015.

14 Johann Lippet: Die Tür zur hinteren Küche. Heidelberg 2000, S. 7.

15 Jan Koneffke: Farre Färse. Archäologie des Verlorenen. Die Beschwörung einer untergegangenen Welt in einem Roman und neuen Gedichten des rumäniendeutschen Autors Johann Lippet. In: *Freitag*, Nr. 42, 12. Oktober 2001, S. IX–X, hier: S. IX.

„Es ist gewesen".[16] Die Fotografie bricht ins historische Kontinuum ein, sie markiert den nicht benennbaren Aufschub sprachlicher Repräsentation: „le devenir de ce qui a été présent".[17]

Die historische Freske setzt 1956 mit der Rückkehr der Familie Lehnert aus Österreich in das kleine, 178 Hausnummern umfassende Banater Dorf Wiseschdia ein und endet 1985, als Anton an einem Grenzposten erschossen wird.

Die widerspruchsvolle, tragische Geschichte von Anton Lehnert beginnt mit seiner Einberufung als Siebzehnjähriger in die Waffen-SS. Es folgt der Rückzug der deutschen Truppen aus Rumänien, wobei Anton in Österreich in amerikanische Gefangenschaft gerät. Nach seiner Entlassung arbeitet er bei den Amerikanern. In Österreich lernt er auch seine zukünftige Frau Maria Schmidt kennen, die ebenfalls aus einem schwäbischen Banater Dorf, Billed (rum. Biled, ung. Billéd), stammt und nach zweijähriger Aufbauarbeit in der UdSSR 1947 mit einem Transport Arbeitsunfähiger in die sowjetische Besatzungszone bei Dresden gebracht wurde:

> Man müsse sich das mal vorstellen: im Viehwagon mitten im Winter, Januar 1945, bis an den Ural, die ungewohnte und schwere Arbeit in der Eisengießerei, immer vom Hunger geplagt. Wie durch ein Wunder habe seine Frau die Malaria überstanden […].[18]

Als 29-Jähriger kehrt Anton Lehnert mit seiner Frau Maria und den vier Kindern Erika, Kurt, Hilde und Susanne in seinen Geburtsort zurück. Von vorrangiger Bedeutung ist das Selbsterlebte, das sich aber mit den Erfahrungen der Deutschen im Banat deckt. Das Schicksal der Lehnerts erhält exemplarischen Wert:

> In Rumänien war ein Dekret über die Erleichterung der Repatriierung und die Amnestie der Repatriierten erschienen, das Gastgeberland drängte die Flüchtlinge nach dem Abzug der Besatzungstruppen, sich für eine Staatsbürgerschaft zu entscheiden. Und sie hatten dem Drängen und den Wunschvorstellungen derer von zu Hause nachgegeben: das Haus der Urgroßmutter stehe zur Verfügung, man hoffe[,] einen Teil des enteigneten Feldes zurückzubekommen, man werde mithelfen, Arbeit gäbe es doch überall und schon wegen der vier Kinder sei es zu Hause sicherer. Das Vorhaben des Mannes[,] nach Australien auszuwandern, war am Widerstand seiner Frau gescheitert.[19]

16 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1985, S. 106.
17 Jacques Derrida: La différence. In: ders. u. a.: Théorie d'ensemble. Paris 1968, S. 41–67, hier: S. 60.
18 Johann Lippet: Das Feld räumen. Heidelberg 2005, S. 168.
19 Ders.: Die Tür zur hinteren Küche, S. 10.

Die Rückkehr der Lehnerts versetzt Marias Mutter, Susanne Schmidt, in den Januar 1945 zurück, als sich im Dorf die Gerüchte über die Deportation der arbeitsfähigen Deutschen in die Sowjetunion verstärkten und sie ein Versteck für ihre Tochter suchte, um sie vor der Deportation zu retten. Maria aber war dagegen, sodass sie zur Zwangsarbeit nach Russland verschleppt wurde. Der Erinnerungsmechanismus wird vom Autor detailliert nachvollzogen, die belastende Vergangenheit prägt die Gegenwart der Mutter:

> Susanne Schmidt blies die Öllampe aus. Ins Dunkle hinein sprach sie ihr Nachtgebet. Elf Jahre waren seit der Verschleppung Marias vergangen, siebzehn seit Ausbruch des unsäglichen Kriegs, und sie hatte diese Zeiten durchgemacht, die schon als Weltgeschichte bezeichnet wurden.[20]

Die unmenschliche Arbeit während der Deportation wird auch von Anni Faulhaber aus Perjamosch (rum. Periam, ung. Perjámos) evoziert: „Ich war auch in einer Gießerei. […] Ich war fünf Jahre bei den Russen."[21]

Bei Anna Lehnert bringt die Heimkehr von Anton und seiner Familie die Erinnerung an ein anderes tragisches Ereignis mit sich, das das Schicksal der Banater Schwaben in der unmittelbaren Nachkriegszeit prägte: die erzwungene Umsiedlung in den südöstlichen Teil Rumäniens, in den Bărăgan, bzw. den damit verbundenen Einzug von Rumänen – „Kolonisten" genannt – in die schwäbischen Dörfer:

> Im Sommer 1951 wurden Bewohner des Banats, unzuverlässige Elemente hießen sie in der offiziellen Sprachregelung, […] mit Hab und Gut in die Bărăgan-Steppe umgesiedelt und erhielten Zwangsaufenthalt in den Regionen der neu zu gründenden Siedlungen. Im Gegenzug wurden die nun unbewohnten oder nur teilweise bewohnten Häuser auf dem Lande mit rumänischen Kolonisten belegt, die so in Besitz von Haus und Grund gelangten. Auf die bis zu fünf Jahre dauernde Rußland-Deportation folgte nun für viele Deutsche die Verschleppung in den Bărăgan, die nochmals fünf Jahre dauern sollte.[22]

Die Erwähnung einzelner Schicksale ist ein probates Mittel, um die Geschichte der Deutschen im Banat nachzuvollziehen. So hat z. B. der Selbstmord des Mannes der Urgroßmutter Anna Lehnert am Ende des Zweiten Weltkriegs symbolischen Charakter. Angeblich soll er schon 1919, nach dem Anschluss eines Teils des Banats an Rumänien, behauptet haben:

20 Ebenda, S. 22.
21 Ebenda, S. 211.
22 Ebenda, S. 23f.

> […] daß schlechte Zeiten kommen würden. […] Mit dem Tod seines Sohnes beim Militär in Vaslui brach für ihn zum zweiten Mal eine Welt zusammen, und er sah seine Mutmaßungen von 1919 bestätigt. Er war stolz, in der ungarischen Armee gedient zu haben. […] Anton wurde sein ganzer Stolz. Dessen Entschluß[,] mit dem deutschen Militär zu fliehen, hatte er nicht gutgeheißen. Als man ihn 1945 auch noch enteignete, zog János Lehnert die für ihn einzig in Frage kommende Konsequenz.[23]

Die Hauptbeschäftigung der Dorfbewohner besteht Ende der 1950er- und zu Beginn der 1960er-Jahre in der Arbeit auf den Gemüse- und Getreidefeldern der Kollektivwirtschaft. Maria und Anton Lehnert treten ebenfalls in die Kollektivwirtschaft ein, weil sie praktisch keine andere Wahl haben, denn die 1945 eingeleitete Agrarreform hatte die Enteignung der gesamten Landbevölkerung zur Folge. Der Widerspruch einer existenziellen Abhängigkeit von jener Institution, der man im sozialistischen Rumänien seinen Boden, sein Vieh und seine landwirtschaftlichen Geräte abgeben musste, wird vom Autor zunächst ironisch formuliert, um dann in seiner wahren Tragweite und Tragik entlarvt zu werden:

> Nun war die gesamte arbeitsfähige Bevölkerung von Wiseschdia faktisch Mitglied der Kollektivwirtschaft, und aus selbstständigen Bauern war eine Bauernschaft geworden.
> Wenn die ehemaligen Besitzer über die Felder zur Arbeit in die Kollektivwirtschaft gingen, suchten ihre Blicke unwillkürlich das einstige Eigentum ab.[24]

Der Schwerpunkt wird auf die einzelnen Etappen im Leben der Banater Schwaben seit 1965 gelegt, als Nicolae Ceauşescu zum Generalsekretär der Rumänischen Kommunistischen Partei gewählt und Rumänien aus einer Volksrepublik eine sozialistische Republik wurde. Weder der Wechsel der Parteispitze noch die Umbenennung des Landes haben sich positiv auf die deutsche Bevölkerung im Banat ausgewirkt: „Neuer Parteichef, alter Parteichef, besser wird's uns nicht gehen", überlegt eine der Gestalten skeptisch.[25]

Bis zum Paroxysmus steigern sich die Vorbereitungen für den hohen Besuch des Parteichefs in Gottlob (rum. Gotlob, ung. Kisősz) und Lowrin (rum. und ung. Lovrin):

> Alle verfügbaren Arbeitskräfte aus Wiseschdia wurden auf der Schotterstraße nach Gottlob eingesetzt: in den Gräben das Gras mähen, rechen, wegführen,

23 Ebenda.
24 Ebenda, S. 45.
25 Ebenda, S. 136.

> die Bäume weißen. In drei Tagen war es soweit, und der Schotter zum Ausbessern der Straße sollte am nächsten Tag eintreffen.[26]

Die Menschen standen entlang der Straßen hinter „Fahnen, Spruchbändern und den Porträts des viel- und meistgeliebten Sohnes und der als Wissenschaftlerin weltweit anerkannten Tochter des Vaterlandes",[27] die Kindergartenkinder, die schon ideologisch ausgebildet wurden, trugen die Uniform der Falken des Vaterlandes. Selbst die Felder hatte man – gemäß einer Tradition gelegentlich der Besuche des Parteichefs – manipuliert, damit sie einen guten Eindruck machten: „Susanne fiel erst jetzt auf, daß der Mais am Rande hier viel höher war und das ein gutes Stück in die Parzelle hinein. Er war hierher verpflanzt worden."[28]

Wiseschdia verödet langsam durch die Auswanderung. Immer häufiger kommt es zu missglückten Grenzübertritten und den tragischen Konsequenzen solcher Versuche. So stirbt der Sohn der Lehnerts, als er heimlich die Staatsgrenze überschreiten will – offiziell aber ist Kurt Lehnert durch einen Unfall ums Leben gekommen, vom Traktor überrollt.[29] Die Akteure sind sich dessen bewusst, dass es in diesem Land keine Zukunft mehr für sie gibt: „Die Eingewanderten werden sich hier niederlassen. Dann werden die Jungen ausgewandert sein, und wir auf dem Friedhof liegen."[30]

Einerseits wird also der historische Hintergrund beschworen, der allmählich zur schwerwiegenden Entscheidung geführt hat, nach Deutschland auszuwandern. Schon 1968 meint nämlich einer der Dorfbewohner: „Wißt ihr, was kommen wird? Die Auswanderung!"[31] Andererseits rücken die Verhältnisse innerhalb der schwäbischen Gemeinschaft in den Vordergrund. Es herrschen Eifersucht, Missgunst und die übertriebene Betonung der deutschen Wesensart. So stößt Rosalia Potje auf den Widerstand ihrer Familie, wenn sie die Ehe mit einem Rumänen eingehen will, um der Verschleppung nach Russland zu entgehen. Und Anton Lehnert bricht die Beziehung zu seiner Tochter ab, als diese einen Rumänen heiratet. Wie Eva Marschang unterstreicht, gilt „Lippets Leidenschaft den Tatsachen, die freilich nicht abgelöst von ihrem sozialen und individuellen ‚Schwingungsraum' erfaßt werden".[32]

---

26 Ebenda, S. 297.
27 Ebenda, S. 299.
28 Ebenda.
29 Ebenda, S. 194.
30 Ebenda, S. 193.
31 Ebenda, S. 167.
32 Eva Marschang: Johann Lippet – ein rumäniendeutscher Autor. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* (1997) H. 2, S. 147–151, hier: S. 151.

Die Symbolik des äußerst schlichten Titels ist unwillkürlich mit dem Schicksal der Familie Lehnert verbunden. Die Küche scheint als Schauplatz des Geschehens ein beliebtes Motiv bei Lippet zu sein, zumal sie auch in den Erzählungen *Protokoll eines Abschieds und einer Einreise oder Die Angst vor dem Schwinden der Einzelheiten* (1990) und *Falten im Gesicht* (1991) sowie im Roman *Mahljahre* (2005) vorkommt und der Arbeitsplatz von Johann Wiener in der Erzählung *Der Totengräber* ist. Die „hintere Küche" bezeichnet den Ort, an dem der übliche schwäbische Alltag stattfindet, an dem aber auch wichtige Entscheidungen getroffen werden. Hier treibt man Handel, tauscht Klatschgeschichten aus und hilft einander in stiller Opposition zum totalitären Staat, mit dem man nichts zu tun haben will, solange er einen nur in Ruhe lässt. Banale, glückliche oder tragische Erlebnisse sind mit dieser „hinteren Küche" verbunden, sie wird zur Zeugin der Familiengeschichte – von der Rückkehr aus Österreich bis zur Auswanderung.

Gegen Ende des Romans wird die „hintere Küche" vom Milizmann betreten. Als Rumäne, in erster Linie aber als Vertreter der sozialistischen Staatsgewalt dringt er in einen Raum ein, der bis dahin ein Zufluchtsort für diese schwäbische Familie gewesen ist – eine Szene, die erneut zur Auswanderung motiviert. Mithilfe des Motivs der hinteren Küche wird der Alltag mit seinen Auswirkungen auf die Einzelnen festgehalten und Zeitgeschichte geschildert – nämlich der vergebliche Versuch der Kinder und Enkel, sich an die neuen Situationen anzupassen.

Die Fortsetzung des Romans *Die Tür zur hinteren Küche* erscheint 2005 unter dem Titel *Das Feld räumen* und bekräftigt die Zeitdiagnose des ersten Bandes. Der historische Rahmen – das sozialistische Rumänien in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre, das Deutschlandbild um 1990 und das Banat unmittelbar nach dem politischen Umbruch 1989 – bleibt bestimmend für den ganzen Verlauf der Handlung. Mit den Erfahrungen der Hauptfigur Anton Lehnert wird auf ein Stück rumäniendeutscher wie auch bundesdeutscher Wirklichkeit reflektiert. Johann Lippet zeigt das Phänomen der Auflösung der deutschen Bevölkerung in Rumänien erneut am Beispiel des Dorfes Wiseschdia, dessen soziale Struktur Modellcharakter erhält.

Die Gestalten und Beziehungen wiederholen sich als Typen in beiden Texten. Der Eindruck der Einheitlichkeit wird durch die Technik der Erinnerung verstärkt und ist zugleich dem ähnlichen Anfang zu verdanken: Wie im ersten Band wird auch im Roman *Das Feld räumen* zu Beginn ein Foto mit zwölf Personen beschrieben, und zwar den Lehnerts (Maria und Anton Lehnert, ihren Töchtern mit deren Männern) sowie Meinhard Markus und Rosalia Potje, den einzigen in Wiseschdia verbliebenen Verwandten der Familie. Es handelt sich um das letzte Foto vor Hildes Auswanderung in die Bundesrepublik Deutsch-

land im Jahr 1984. Diese Atmosphäre des Abschieds prägt intensiv den ersten Teil des Buches, in dem die allmähliche Verödung des Dorfes Mitte der 1980er-Jahre festgehalten wird:

> Die Gassen von Wiseschdia waren auch jetzt im Winter menschenleer, denn es gab kaum noch Kinder im Dorf, die wie früher herumtollten. Es herrschte eine Stille, die etwas Bedrückendes hatte, und wären da nicht die Sonntage gewesen, an denen sich die Männer noch im Dorfwirtshaus trafen, hätte man glauben können, das Dorf sei ausgestorben.[33]

Endzeitstimmung herrscht unter den Zurückgebliebenen wie Alois Binder feststellt: „Ja, Anton, es geht aufs Ende zu, und ich bin der Kurier: Keine Geburten, nicht mal Todesfälle, nur noch Flucht."[34] Die Auswanderung ist das einzige Gesprächsthema unter den wenigen Deutschen, die in W. übrig geblieben sind:

> „Ihr habt eingereicht", sagte er [Anton]. […] „Aufs Jahr um diese Zeit können wir darüber reden. Aber dann bist du [Anton] schon fort."[35]

Mit Anton konnte sie [Rosalia] sich über die Auswanderung nicht so unterhalten wie sie es sich gewünscht hätte: Mutmaßungen, wer noch eingereicht hatte, wie die Aktenlage von Antragstellern stand und aufgetauchte Komplikationen gelöst werden können, wie es dem oder jenem in Deutschland ging.[36]

Der Mythos der Auswanderung prägt auch die zentrale Figur. Johann Lippet gelingt es, das Schicksal des verwitweten Anton Lehnert, der als „Taglöhner in der Ferma" sein Geld verdient hat,[37] überzeugend zu gestalten. Anton begreift, dass sich das kommunistische Rumänien in einer schweren Krise befindet und dass die Dorfbewohner der Willkür der Kommunisten ausgesetzt sind:

> […] Schwierigkeiten gehörten für ihn [Anton] zum Leben. Was sich aber in den letzten fünf Jahren an Schwierigkeiten in den normalen Ablauf eines Lebens gestellt hatte, war nicht mehr aus eigener Kraft zu meistern. Nun schien alles still zu stehen: keine Erfolge, keine Rückschläge. Dieser Stillstand war beängstigender als die Gewissheit des Todes.[38]

33 Lippet: Das Feld räumen, S. 46.
34 Ebenda, S. 83.
35 Ebenda, S. 101.
36 Ebenda, S. 102.
37 Ebenda, S. 52.
38 Ebenda, S. 107.

Die Korruption herrscht überall, besonders unter den Zollbeamten und den Behörden, die mit dem Ausreiseantrag zu tun haben:

> Über Geschenke und die Höhe der Schmiergelder an alle nur in Frage kommenden Personen, angefangen bei einer Daktylographin, die Schriftsätze tippte, schwieg man sich in der Regel aus. Wenn die Endsumme dann doch genannt wurde, hoffte so mancher, dem die Auswanderung noch bevorstand, daß seine Ersparnisse reichen dürften.[39]

Die deutschen Schulen im Banat werden allmählich abgebaut, die Lehrerstellen willkürlich besetzt. So stirbt Antons Cousin an einem Herzinfarkt, weil es ihm nicht gelungen ist, zwei Hochschulabsolventen aus dem Dorf an seine Schule zu holen:

Die Zuteilung sei ein abgekartetes Spiel gewesen, da die freien Stellen dem Unterrichtsministerium gar nicht gemeldet und in der Reserve gehalten wurden, für zwei Aktivisten vom Kreisrat der Pionierorganisation, die dort in Ungnade gefallen waren.[40]

In den 1980er-Jahren gibt es auch tagsüber immer wieder Stromausfälle in Rumänien, das knappe TV-Programm ist auf Hofberichterstattung über den Diktator Ceauşescu und seine Frau beschränkt, die deutsche Fernseh- und Rundfunksendung wird schließlich eingestellt. Manche Lebensmittel wie Mehl, Zucker und Speiseöl sind rationiert oder gar nicht vorhanden, sodass man auf die Hilfe der Verwandten aus der Bundesrepublik angewiesen ist. Das Fehlen der Waren in den Läden wird vom Verfasser humorvoll auf den Punkt gebracht: „Im Konsumladen herrschte ein Kommen und Gehen, obwohl es nichts zu kaufen gab."[41]

Unter den gegebenen sozialen und politischen Umständen sowie unter dem Druck der familiären Begebenheiten bleibt dem Protagonisten nichts anderes übrig als die Aussiedlung. Obwohl ihm die nötigen Formalitäten für die Auswanderung von seiner Tochter Hilde beträchtlich erleichtert werden, fällt ihm das Verlassen seiner Heimat äußerst schwer. Der Gedanke der Umsiedlung und alles, was damit im Zusammenhang steht, verfolgt ihn: das Schicksal der Haustiere, vor allem seines treuen Hundes Rexi, die Gräber seiner Frau Maria und seines früh verstorbenen Sohnes Kurt, schließlich die Auflösung des Haushalts. Am liebsten hätte er seine Wirtschaft nicht aufgegeben:

39 Ebenda, S. 40f.
40 Ebenda, S. 252.
41 Ebenda, S. 105.

> Und wenn sich jemand zur Auswanderung entschlossen hatte, wußte er genau, daß er sein Haus aufgeben mußte und daß er das Letzte verlor, was ihm an Eigentum nach dem Krieg geblieben war.[42] […] Zu schön wär's gewesen: zu Besuch kommen und in seinem Haus wohnen.[43]

An die neue Heimat findet Anton Lehnert keinen Anschluss, er ist tief in der alten verwurzelt und kann sich innerlich nicht davon trennen. Für fast jede Situation findet er einen Vergleich mit dem Banat: „[…] bei uns wird nichts mehr repariert, hatte Gregor gesagt […]. Was so ein Tausendsassa wie der Karl Schirokmann von zu Hause mit den Geräten nicht alles hätte anfangen können."[44]

Dementsprechend ist Anton Lehnerts Werdegang nach dem politischen Umbruch in Rumänien 1989 voraussehbar. Im Frühling 1990 besucht er Wiseschdia und kurz danach entschließt er sich, endgültig in sein Dorf zurückzukehren, um dort – zusammen mit Alois Binder – Tomaten anzubauen. Der 60-Jährige schafft das aber nicht lange: Er erliegt einem Herzinfarkt. Der aus dem „Exil" heimgekehrte Idealist scheitert an der Realität, mit der er konfrontiert wird. Der Protagonist, der wie Johann Wiener wegen des historischen Kontextes zwischen Utopie und Wirklichkeit schwankt, bleibt ein Heimatloser, ein Außenseiter: Eben zu der Zeit, als alle Deutschen aus dem Banat auswandern wollen – „jetzt sei eine regelrechte Torschlußpanik, es gäbe kein Halten mehr. […] Ihr letztes Hemd würden die Leute hergeben, nur um hier wegzukommen"[45] –, kehrt er als eine Art Don Quijote in diese Region zurück: „Keiner von ihnen [den Männern des Dorfes] verschwendete auch nur einen Gedanken ans Bleiben."[46]

Ein wichtiger Faktor, der zu Anton Lehnerts Außenseitertum beiträgt, ist seine Unfähigkeit, die Vergangenheit zu bewältigen. Die Außenseiterstellung scheint für den Protagonisten die einzig mögliche Lebensweise zu sein, denn nur diese entspricht seinen Wünschen und Auffassungen, die nicht mit denen der anderen Landsleute übereinstimmen. Durch sein tragisches Schicksal entwickelt sich der Protagonist zu einer Art Antiheld. Was ihm bleibt, ist die Freiheit der Desillusionierung. Der Roman zeigt keinen Ausweg, enthält keinen Aufruf zur Veränderung, er bietet vielmehr einen schonungslosen, entlarvenden Blick auf die Wirklichkeit.

---

42 Ebenda, S. 41.
43 Ebenda, S. 119.
44 Ebenda, S. 205.
45 Ebenda, S. 232.
46 Ebenda, S. 264.

Banater Erinnerungsraum

Johann Lippet befindet sich in seinen Texten auf der Suche nach einer verlorenen Zeit, nach einem verlorenen Land. Erinnerung bedeutet nicht nur ein Vergegenwärtigen historischer Begebenheiten und offener Fragen der Geschichte der Banater Schwaben, sondern auch persönlicher Ängste und Bedürfnisse. Das Besondere liegt eben darin, dass die Geschichte einzelner Familien mit der der Gemeinschaft verschmilzt. Ähnlich wie es Martin Walser in seinem Buch *Ein springender Brunnen* handhabt,[47] deckt sich auch bei Lippet die Rekonstruktion autobiografischer Momente mit ausschlaggebenden historischen Implikationen: Bei Walser geht es um den Nationalsozialismus und bei Lippet eben um die kommunistische Diktatur in der Ceaușescu-Ära.

Lippets Bücher schildern die Mentalitätsgeschichte von Persönlichkeiten, die dadurch lebendig werden, dass sie miteinander in Beziehung treten und dabei eine Welt rekonstruieren, die längst nicht mehr existiert. Stellvertretend dafür steht die Familie Lehnert, die zu Beginn des Romans *Das Feld räumen* in ein neues Leben aufgebrochen ist, und die es gegen Ende des Geschehens nicht mehr gibt: „Und Johann Lippet bietet keinen Trost an, womit man die Leere füllen könnte – nur ein Buch, das sie für immer dem Vergessen entreißt."[48]

Lippets Realismus kommt dem tradierten Realismus sehr nahe. Ohne überraschende formale Mittel konzentriert sich der Verfasser auf ein möglichst direktes Erfassen charakteristischer Phänomene des Banats. Seine Bilder sind exemplarisch für die dargestellten Zustände. Es entstehen Erinnerungen an einen Raum, der zum Nachdenken über das Schicksal der Deutschen in Südosteuropa durchaus anregen kann.

47 Martin Walser: Ein springender Brunnen. Frankfurt a. M. 1998.
48 Gabriele Weingartner: Erzählen bis zum bitteren Ende.

Raumkonstruktion als Identitätskonstruktion in Béla Bayers *Dort drüben*

ESZTER PROPSZT

Béla Bayers Roman *Dort drüben* verarbeitet die ungarndeutsche Geschichte zu einem Raummodell.[1] Mein Aufsatz geht der Frage nach, was für ein Identifikationsangebot dieses Raummodell dem Leser zur Verfügung stellt, ob und wie es alltägliche und historische ungarndeutsche Erfahrungen zu interpretieren ermöglicht. Die Untersuchung orientiert sich an dem semiotischen Raumkonzept von Jurij Lotman.[2]

Einer besseren Nachvollziehbarkeit zuliebe soll den Ausführungen eine knappe Inhaltsangabe des wenig bekannten Werkes vorangeschickt werden: In seinem Roman erzählt Béla Bayer eine Liebesgeschichte mit Hindernissen, wobei die Liebesgeschichte den Hintergrund für eine Erzählung über Klärungsprozesse als natürlich erlebter und von außen zugetragener Zugehörigkeiten bildet. Carol Fraser, eine begabte Kunststudentin, legt auf ihrer Reise nach Rom, wo sie ein Stipendium antreten wird, einen kurzen Zwischenaufenthalt in Budapest ein: Sie möchte ihren leiblichen Vater kennenlernen, der 1956 mit seiner Verlobten, Amalia Knittel, versucht hat, in England ein neues Leben anzufangen, und der schließlich – vom Misserfolg des Neuanfangs enttäuscht bzw. vom Heimweh geplagt – allein nach Ungarn zurückgekehrt ist, allerdings ohne zu wissen, dass Amalia ein Kind von ihm erwartet. Das gewünschte Treffen mit dem Vater findet nicht statt, Carol lernt aber (durch einen Zufall, sie verläuft sich in der ungarischen Hauptstadt) Martin Kál, den angehenden Historiker kennen, mit dem sie, wie es sich herausstellt, etwas Gemeinsames hat: Carols Großvater, Hans Knittel, hat in Martins Kindheit eine großvaterähnliche Rolle gespielt. Zwischen den Jugendlichen bahnt sich ein Liebesverhältnis an. Monate nach der Begegnung erhält Carol Post: Der

1 Béla Bayer: Dort drüben. Szekszárd 2002.
2 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972.

schriftstellernde Martin vertraut ihr seinen ersten Kurzroman an, *Dort drüben*, in dem er die Ergebnisse seiner Forschungen und die Gespräche mit Carols Großvater literarisch verarbeitet. Mit dem Roman bekommt Carol die Geschichte ihrer ungarndeutschen Ahnen mütterlicherseits in die Hand: Sie wird mit dem Leben in ungarndeutschen Dörfern vor dem Zweiten Weltkrieg vertraut gemacht; sie erfährt, wie ihre Urgroßeltern ausgesiedelt worden sind; wie ihre Großmutter, Lisbeth, um ihren Mann aufzufinden, nach Ungarn zurückgeflohen ist, ihre drei Kinder bei den Großeltern in Deutschland zurücklassend; wie diese nach dem Tod ihrer Großeltern in Kinderheime gekommen sind und dass von ihnen später nur ihre Mutter, Amalia, aufgefunden werden konnte; wie ihr Großvater in Kriegsgefangenschaft geraten und dieser entflohen ist, worauf wieder Gefangenschaft bzw. Zwangsarbeit gefolgt sind; sie erfährt weiterhin vom gescheiterten Versuch des Großvaters, über die österreichische Grenze zu den Seinen nach Deutschland zu gelangen, woraufhin er wieder festgehalten worden ist, und dass er 1955, als die österreichischen Gefangenenlager aufgelöst worden sind, von der Grenze der BRD nach Ungarn zurückgewiesen worden ist; dass sich ihre Großeltern erst Mitte der 50er-Jahre und dann ein neues Leben angefangen haben, in den kümmerlichsten Jahren der stalinistischen Periode des ungarischen Sozialismus, wobei sie ihr früheres Leben verleugnen mussten; wie ihr Großvater, nun Gespanntreiber in einem Bergwerk, eine Freundschaft mit seinem „Arbeitskollegen", dem kleinen Martin Kál angeknüpft hat, der schon als Kind Geld verdienen musste, da sein Vater in einem Zwangslager verschollen war; sie erfährt, wie ihre Mutter, die in der DDR aufgewachsen ist, 1956 nach Budapest gekommen ist, um ein Jahr des Lehrerseminars dort zu absolvieren; wie die Bindung zwischen ihrem Großvater und dem kleinen Martin noch enger wurde, nachdem Knittels Amalia 1956 wieder aus den Augen verloren hatten; und wie sich Hans Knittel, enttäuscht vom Lauf der Welt, immer mehr in sich zurückgezogen hat. Nach dem Ablauf des Stipendiums in Rom lädt Carol Martin nach England ein. Es gelingt ihr aber nicht, den Mann zum Bleiben zu überreden, er will das Erscheinen seines nächsten Werkes unbedingt in Ungarn erleben und wartet nicht einmal Carols erste Vernissage ab. Vor seiner Rückreise verspricht er aber, über eine gemeinsame Zukunft nachzudenken. Kurz darauf muss Martin seinen Arbeitsplatz, das Geschichtsinstitut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, verlassen, da er die Solidaritätsfassung der Charta '77 unterschrieben hat, und kehrt als Geschichtslehrer in sein Heimatdorf zurück. Dadurch wird sein Kontakt zu Hans Knittel wieder intensiver. Über ihn kann Martin auch die Beziehung zu Carol aufrechterhalten, seine Briefe können nämlich die staatliche Kontrolle nicht passieren. Mit Carol sehen sie sich am 60. Geburtstag von Hans Knittel in Ungarn wieder. Carol plädiert

erneut für Martins Übersiedlung nach England, dieser wendet aber ein, dass ihm der blaue Pass, mit dem er in den Westen reisen könnte, nun verweigert wird, weiterhin, dass er seine Mutter nicht allein lassen kann. Die endgültige Gewissheit über den Tod von Martins verschollenem Vater, die Carol durch eine westliche Agentur einholt, macht die Bindung zwischen Mutter und Sohn noch stärker. Nach dem Tod seiner Mutter wendet sich Martin nach innen. Er kehrt zwar in die Hauptstadt an das Geschichtsinstitut zurück, fährt aber bei jeder sich bietenden Gelegenheit in sein Heimatdorf. Carol, inzwischen erfolgreiche Kunstmalerin, wendet sich unterdessen immer mehr dem „geselligen" Leben zu, sie plant einen längeren USA-Aufenthalt. Das Band der Liebe zwischen den beiden lockert sich, ihre Beziehung verwandelt sich laut Autorenkommentar in eine „wertvolle Freundschaft". Die letzte Szene des Romans zeigt die beiden nach der Beerdigung von Hans Knittel.

Der Titel des Romans, der die Rezeption durch das Sem [räumlich] anleitet, aktualisiert die semantische Opposition [hier] vs. [dort drüben], die sich als konfigurationskonstitutiv und zugleich auch als handlungskonstitutiv erweist: Die Konflikte verlaufen um die Definition, die Semiotisierung und Bewertung von [hier] und [dort drüben].

Im ersten Untersuchungsschritt soll die semiotische Rekonstruktion der Raumstruktur geleistet, im zweiten das Identitätsangebot des Romans erörtert werden.

Das im Erzähltext entworfene Koordinatensystem räumlicher Verhältnisse wird auf dem Hintergrund des mythischen Raummodells [Paradies vs. Hölle] realisiert. Die auf der Vertikalachse anzusetzende Opposition [Paradies] vs. [Hölle] wird auf die auf der Horizontalachse anzusetzende zweigliedrige Opposition von [hier] vs. [dort drüben] abgebildet: [Paradies] mittels der semantischen Merkmale [verständlich], [eigen], [vertraut], [gottverbunden] auf [hier], und [Hölle] mittels [unverständlich], [fremd], [gottlos] auf [dort drüben]. Diese Besetzung des Raumes erfolgt aus der Perspektive Martins, die zur Gesamtperspektive des Romans wird und entsprechend die Leser-Identifikation steuert.

Martins Modell beruht teilweise auf Erfahrungen vorangehender Generationen, die er in seinem Kurzroman rekonstruiert.

Die Welterfahrung der Ungarndeutschen vor dem Zweiten Weltkrieg wird nach der Vorlage des Paradieses modelliert. In Edensthal, so heißt das Dorf, in dem die Familie Knittel ansässig ist, leben [fremd] und [heimisch] in paradiesischer Eintracht, in Harmonie zusammen. Das wird des Öfteren am Weinberg veranschaulicht, wo sich das Zusammentreffen zweier verschiedener Kulturen als fruchtbringend erweist:

> Obwohl Johann Arndts Wingerte ein bisschen nordöstlich von der Region lagen, die in Südungarn traditionell als „das vom Teufel beackerte Land" bezeichnet wurde, trug die Weinkultur, die seine Vorfahren aus Württemberg mitgebracht hatten, auch hier ihre Früchte.[3]

Die unifikatorische Grundtendenz der aktuellen Selbstdefinition der Ungarndeutschen korrespondiert ebenfalls mit dem Paradiesmythos:

> „[…] ist unser Vaterland dort, wo wir geboren sind! […] in Südungarn, in Edensthal ist unser Zuhause. Schon unsere Vorfahren, die vor 150 Jahren eingewandert waren, fühlten sich inmitten der Tolnauer Hügellandschaft heimisch. Alles, was wir geworden sind, alles was wir erreicht haben, bindet uns an diesen Ort. Unsere Familie hatte schon Opfer für die Landesverteidigung 1848 erbracht. Ohne zu zögern traten sie in die ungarische Honvédarmee ein, wie unser Schwabenlied bestätigt: Gott segne tausendmal dich Ungarland! Du Heldenwall der Christenheit! Mit deutschem Herzen, treuer Schwabenhand, stehn fest zu dir wir alle Zeit: Treu auch in jeder Not, von Arglist frei, dem Bruder Ungar immerfort. Unter den Gefallenen befanden sich auch von unseren Vorfahren."[4]

Das Leben erfährt man im Bereich des [Vertrauten], [Verständlichen], [Gottesnahen], aus der Gesamtperspektive des Romans im semantischen Teilfeld des [Hier]. Dieses Weltmodell wird, so die Veranschaulichung der ungarndeutschen Erfahrungen, durch die Kriegs- und Nachkriegsereignisse erschüttert. Die Nachkriegsmacht spaltet die Einheit zwischen [heimisch] und [fremd] und die neue Definitionsmacht begründet [heimisch] nicht auf die von den Ungarndeutschen als natürlich erfahrenen Eigenschaften (z. B. in Ungarn gebürtig, in die Gemeinschaft der Ungarn durch geteiltes Leid, geteilte Sorgen eingebunden usw.). Die semantische Verunsicherung, die Demontierung des ungarndeutschen Hier-Konstruktes, kann an der Szene veranschaulicht werden, in der Hans Knittel aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrt:

> „Mama!", schrie eine junge Frau, als sie ihn erblickte, „ein Fremder ist da! Was will er hier?"
> Angelockt vom Rufen, trat eine ältere Frau aus dem Haus. Sie wirkte fremdartig auf ihn. Die Tracht, die sie trug, hatte er noch niemals gesehen […].

3 Bayer: Dort drüben, S. 40. Die Wingerte von Arndt werden in dem Nekrolog auf ihn mit dem Paradies äquivalent gesetzt: „Johann Arndt weilt schon jenseits des irdischen Paradieses, in seinen himmlischen Wingerten." Und am 60. Geburtstag von Hans Knittel ist das Paradies durch den Wein aus diesen Gärten präsent: „Jetzt habt ihr eine Kostprobe von Edensthal bekommen", hält Knittel fest. Ebenda, S. 77 und S. 146.

4 Ebenda, S. 53f.

> „Ich ahnte, dass Sie zurückkommen werden! Aber wir geben das Haus nicht mehr her. Es gehört uns bereits für immer. Der Gemeinderat hat es uns überlassen", äußerte sie schroff.
> Ihm fehlten die Worte. […]
> „Sie haben nichts zu befürchten", sagte er leise, „ich brauche das Haus nicht. Nur, bitte sagen Sie mir, was aus meiner Familie geworden ist!" Er wurde immer unsicherer.
> „Nun, wenn das alles ist, was Sie wollen. Sie wurden verschleppt."[5]

Oder an der Szene, in der die Aussiedlung der Familie Wild erfolgt:

> „Zwanzig Kilo und nicht mehr! […] das gilt für jeden! […] Selbst für den gnädigen Herrn Wild und seine Angehörigen […]. Du bist kein einflussreicher Landwirt mehr, höchstens einer auf dem Misthaufen! […] Du, du Faschist! […] Ihr minderwertiges Pack! […] Schweige! Ich habe dir bereits gesagt, dass du hier nichts mehr zu melden hast! [Deinen Schwiegersohn] haben unsere russischen Freunde bestimmt schon in die Mangel genommen!" […] Die UdSSR befahl die Deportation aller Deutschen aus ihrer Besatzungszone. […] Landwirt Wild wollte es nicht glauben; für ihn war es unfassbar.[6]

Das Leben erfährt man nun im Bereich des [Unverständlichen], [Unvertrauten], aus der Gesamtperspektive des Romans im semantischen Teilfeld des [Dort drüben]. „Bestimmt wird es kein Garten Eden sein",[7] hält Arndt fest, als der Eiserne Vorhang fällt.

Als Vorlage für das Modell der Welterfahrung der Ungarndeutschen nach dem Zweiten Weltkrieg ist ein Labyrinth auszuweisen, in dessen Mittelpunkt der Teufel lauert, die „Macht", der Widersacher Gottes, der die Harmonie der Schöpfung spaltet, der Versucher, der „die Augen auftut": „ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist"[8] – das heißt in der globalen semantischen Struktur des Textes, was [heimisch] und was dagegen [fremd] ist:

> Knittel […] hatte […] Gelegenheit, Gesichter, Schicksale sowie Soldaten, die nur Befehle ausführten, zu beobachten. Dabei kam er zu der Erkenntnis, dass alle lediglich Figuren eines verzwickten Beziehungsgeflechts sind. Nicht schlimmer und nicht besser als er selbst. Sie waren Spielzeuge in den Händen der Macht. Der Macht, der man niemals blindlings vertrauen darf. Entweder leidet man darunter oder man macht mit, und dann möchte man sie behalten. Ihr zu vertrauen und mit ihr zu leben stehen im Widerspruch zum Glauben.[9]

5 Ebenda, S. 31f.
6 Ebenda, S. 32f.
7 Ebenda, S. 44.
8 1 Mose 3,5.
9 Bayer: Dort drüben, S. 48.

In der Wahrnehmung der Ungarndeutschen verstellt die „Macht“ den Rückweg in das Paradies. Lisbeth bleibt eine Rückkehr verweigert, sie findet kein Asyl in Arndts Wingerten, diese tragen nur noch die Erinnerung an verlorene glückliche Zeiten:

> Die Gegend, die mit ihrer südlichen Heiterkeit ein Gefühl von gelassener Lebensfreude vermittelte, war im selben Atemzug durchdrungen von Melancholie, als ob alles Wichtige und Tiefe in einer früheren, unwiederbringlichen Zeit stattgefunden hätte. Die momentane Lage konnte man nur als Alptraum empfinden.[10]

Arndt muss die Wingerte bald an die Kolchose abtreten, in der Lisbeth, um den Preis des Verschweigens ihrer Identität, Arbeit findet.

Hans schlagen wohlwollende Freunde vor, „das Feld [zu] räumen“.[11] Er muss sogar den Traum von seinen Hopfenfeldern, von seinem ehemaligen Landgut aufgeben. Die einzige Aussicht bleibt die Arbeit im Bergbau, wo Abstammung und Vorleben völlig indifferent sind.

Die einschlägigen Situationen etablieren an der Stelle von [Paradies] die [Hölle], und in diesem Konstrukt ist der Bergbau ein eminenter Bestandteil. Im Kontrast zum ersprießlichen Weinbau erscheint der Bergbau als Arbeit mit toter Materie, deren Sinnlosigkeit nur mit dem zum Betäubungsmittel entwerteten Wein zu ertragen ist. Das Bergwerk wird als Strafort dargestellt, wo Menschen ihr wesenloses Schattendasein führen; die Grube, die finstere Höhle, wird darüber hinaus vielen zur Grabstätte, Martins Onkel und auch Johann Arndt finden hier den Tod.

> [Hans Knittel] beobachtete die Grubenkolonie. […] Das Leben zeigte hier sein wahres Gesicht. Er sah Küchen, wo billiges Essen auf schmutzigen Herden dampfte, wo die immer müden Bergmannsfrauen ihre Wäsche aufhängten, sah in Schlafzimmer hinein, in denen sich die Bettwäsche stets unordentlich stapelte. Hörte Streite und Schreie, weinende Frauen, besoffene, kotzende Männer. Bemerkte Invaliden und Witwen. Zeugen der schönen neuen Gegenwart. Nahm Sirenen, weinende Glocken wahr. Erlebte Beerdigungen.
> „Der Mensch“, formulierte er die in ihm aufkommenden Gedanken, „stirbt und wird ein Stück Stoff wie ein Felstrümmer oder ein Brocken Steinkohle. […] Mein Gott!“, sprach er zu sich selbst, „wenn es dich wirklich gibt, löse diese Hölle auf!“[12]

10 Ebenda, S. 40.
11 Ebenda, S. 59.
12 Ebenda, S. 96f.

Nicht in Edensthal, sondern in Ehrensdorf, in der Leninstraße finden sich Hans und Lisbeth wieder. Sie, die Waisen, deren Gotteskindschaft von der „Macht" abgesprochen worden ist, versuchen einen Neuanfang in der Bergstadt Komló (dt. Kumlau, kroatisch Komlov), die die Hopfenfelder zumindest in ihrem Namen trägt und die eine Waisenstadt,[13] also auch eine für Waisen ist: „Die Stadt ist wie ein im Heim groß gewordenes Kind. Elternlos. Ohne Vater und Mutter. Hier fehlen die historischen Wurzeln, die ältere Vergangenheit […]."[14] Knittels versuchen ihre Familie hier zusammenzuführen, sie stoßen aber wiederum auf die „Macht": Als diese 1956 erneut wirksam wird, d. h. ihre zwischen [heimisch] und [fremd] gezogene Grenze befestigt, verlieren sie die soeben wiedergefundene Tochter.

In der Hölle, im „Land ohne Heimkehr", besteht das Paradies nur noch im Inneren der Ungarndeutschen, in der Erinnerung der Ausgesiedelten, die ihr Hier-Konstrukt gegenüber jenem der Nachkriegsmacht bzw. gegenüber dem veränderten Bezugsrahmen bewahren (Opa Wild trägt z. B. die ungarische Fahne bis zu seinem Tode unter dem Hemd), und in den Zukunftshoffnungen von Hans Knittel. Martins Roman endet mit Knittels Entschluss für spätere Zeiten, wenn die Menschen aus dem Labyrinth herausgefunden haben:

> „Wenn einmal die Lage dazu reif sein wird, werde auch ich von meinen Irrfahrten erzählen, über eine Zeit, in der die Welt noch verwirrt war. So lange kann ich die Geschichte meines Lebens nicht preis geben. Momentan wäre sowieso kein Interesse da. Diejenigen, die ihr Vaterland geliebt und nach ihrer Odyssee doch halbwegs ihr Glück wiedergefunden haben, wecken bei niemandem Anteilnahme. Die starken, menschlichen Seelen […] haben ihren Reiz eben darin, dass sie nicht an große Taten gebunden sind. Die Wirklichkeit lebt in den Einzelheiten. Aber wer billigt heutzutage schon Einzelheiten?"[15]

Die Aufgabe des Erzählens übernimmt Martin von Hans Kittel – und das geht mit der Übernahme einer anderen Aufgabe einher: Das von Martin entworfene Geschichtsmodell ist in seiner zeitlichen Dimension durch drei Zustände als „ursprüngliche Harmonie", „verlorene Harmonie" und „wiedergewonnene Harmonie" zu beschreiben, wobei die dritte Phase, das Wiederherstellen des Paradieses, für Martin zur Lebensaufgabe wird.

In sein Lebensmodell baut er, wie oben angedeutet, die Erfahrungen der vorangehenden Generationen ein, sein [Paradies] wird semantisch auf der metaphorischen Grundlage des Weinberges konstruiert:

---

13 Hopfen heißt auf Ungarisch „komló".
14 Ebenda, S. 136.
15 Ebenda, S. 97–98.

> Wenn er Zeit hatte, fuhr er nach Zobák. […] Der Unterschied zwischen Budapest und dem Land war groß. Das Land, die Ausläufer des Mecsekgebirges haben einen stärkeren Einfluss auf die dort lebenden Menschen. Die Hauptstadt ist allgemeiner, weltlicher, wodurch das Benehmen ihrer Bewohner weniger ursprünglich ist. In den ländlichen Gebieten sind die Einzelheiten näher beieinander. Sein Alltag war nicht leicht. Neben seiner Tätigkeit pendelte er gedanklich zwischen London, New York und Komló. Die wenigen Male, wenn er in seinen Heimatort fahren konnte, gaben ihm immer neue Kraft, Treue zu diesen Hügeln, zu der Landschaft. Die Natur in ihrer elementaren Umwandlung begeisterte ihn ebenso wie seine Orientierung hin zum Glauben. Der Dombay-See in der Nachbarschaft der Weinberge, die Weinstöcke haben ihn vieles gelehrt, worauf er früher nicht achtete. Die Erde wird vom Regen abgetragen, aber die Stöcke bleiben. Die Wurzeln halten den ganzen Berg zusammen und geben einen köstlichen Tropfen. Wenn man eine Weinlese beobachtet, das Reifen des neuen Weines, ist man sich der Tatsache bewusst, Zeuge eines tausendjährigen Brauchtums zu sein, was gepflegt werden muss und wofür der Mensch selbst die Verantwortung trägt. Nur von ihm alleine ist es abhängig, ob die Kenntnisse verloren gehen oder nicht, was zu seiner Seele gehört in ihrer sich immer wandelnden Eigenart. „Wenn ich dazu fähig sein werde", formulierte Martin seine Gedanken, „wird mein Leben so ähnlich sein wie diese Gegend, wo die Farbe des Weines goldgelb ist. Man müsste diese Erwartung beibehalten. Sich mit weniger zufrieden zu geben hätte keinen Zweck."[16]

Die Analyse dieser Textstelle leitet zum zweiten Untersuchungsschritt über: zur Erörterung des vom Roman gelieferten Identitätsangebotes. Die Verwertung von [heimisch] („Kraft", „Treue", „elementar", „begeistern", „geben einen köstlichen Tropfen") gegenüber [fremd] („allgemeiner", „weltlicher", „weniger ursprünglich") und die appellative semantische Koppelung von [Weinbau], [Pflege] und [Verantwortung] wollen offensichtlich sozialintegrativ wirken. Das von Bayer angebotene Identifikationsmuster ist: Die vorzeitliche Harmonie muss durch das Erzählen über sie heraufbeschworen werden und, indem der Unterschied zwischen erzählter und erlebter Wirklichkeit hinfällig gemacht wird, im eigenen Leben wiederaufgebaut werden. „Derjenige, von dem die schönsten, aufregendsten Darstellungen stammen, […] der Verfasser, der mir früher unbekannt war, heißt Leben",[17] lautet Martins Konfession.

Widersprüchlich an der offerierten Lösung ist aber, dass Martin sein [Paradies] in einer Weltabgewandtheit erschafft:

16 Ebenda, S. 167f.
17 Ebenda, S. 87.

> Er zog sich völlig zurück.
> „Meine Art zu leben kann nur von meiner beruflichen und schriftstellerischen Tätigkeit beeinflusst werden. Änderungen sind nur in dem Maße zulässig, was mein Schreiben verlangt." […] Diese Einstellung trug Früchte.[18]

Sein [Paradies] ist mehr [Fluchtraum] als [Zustand der Harmonie zwischen heimisch und fremd]. Das [Fremde] konstituiert sich auch in seinen Erfahrungen als das [Verworrene]: Als Kind stößt ihn der Verlust seines Vaters in das semantische Feld des [Fremden] („‚Wenn ein Mann wie mein Vater', überlegte er sich damals, ‚ein Staatsfeind ist, welche Werte haben dann Begriffe wie Moral und Güte?'"[19]), als Erwachsenen führt ihn die Liebe zu Carol dorthin („‚Ich bin verwirrt', gab er zu. […] ‚Meine Gefühle wurden Selbstläufer', äußerte er sich, zunehmend verunsichert. ‚[…] früher war es mir unbekannt […]'".[20]). Die Konfliktlösung des Kindes wird zur Grundlage der Konfliktlösung des Erwachsenen. Von der Erfahrung des Kindes –

> Ein zerbrechlicher Junge stand in einem Kreis applaudierender Leute mit einer Urkunde in der Hand. Töne seines Gedichts schwebten überall. Martin war glücklich, seelisch erfüllt. „Die Seele ist so ein Instrument", wurde ihm deutlich, „das fähig ist, an seiner eigenen Harmonie Wohlgefallen zu finden."[21],

– geht der Erwachsene aus, als er sich zur Entsagung entscheidet: „‚Meiner Meinung nach sollte man durchaus Enthaltsamkeit üben.' […] ‚Wenn der Geist eine gehobene Ebene erreichen will, muss der Schaffende seine innere Reinheit beibehalten.'"[22] Gegen das [Fremde], das zuletzt als das [Verführerische] ausgewiesen wird („Außerdem musste sich der Mann selbst eingestehen, dass die verlockende Aussicht, in London ein neues Leben zu beginnen, mehr und mehr an Reiz verlor. […] Carol erzählte ihm von einem sehr verführerischen Angebot einer New Yorker Galerie."[23]), wappnet er sich mit Askese.

Martin entflieht also dem [Fremden], das aber, wiederum um der Vorgabe entsprechen zu können, in das [Paradies] integriert werden muss. Aus dem Dilemma kommt Bayer dadurch heraus, dass er die Beziehung zwischen Martin und Carol dem Sem [verführerisch] entleert, die Liebe vergeistigt, d. h. in „eine wertvolle Freundschaft" verwandelt,[24] und durch die Freundschaft der „geselligen" Carol das [Fremde] als das [Weltoffene] in Martins [Paradies] einbindet.

---

18 Ebenda, S. 165.
19 Ebenda, S. 110.
20 Ebenda, S. 106.
21 Ebenda, S. 110f.
22 Ebenda, S. 107.
23 Ebenda, S. 166.
24 Ebenda, S. 168.

Mit der Installierung von [Weltoffenheit] will Bayer offensichtlich die Gefahr abwenden, durch Martins Hier-Konstrukt die Provinz im Sinne der Heimatliteratur zu idealisieren. Es muss aber festgehalten werden, dass dem eingebundenen Sem keine Funktion zukommt, das heißt, Martin gewinnt durch die Freundschaft mit dem [Fremden] keine Distanz zu seiner eigenen Position und auch sein Erfahrungsraum erweitert sich nicht.

Die Untersuchung der konfigurationskonstitutiven semantischen Merkmale, die die Hauptfiguren in der rekonstruierten Raumstruktur verorten, erlaubt weitere Feststellungen über das Identifikationsangebot des Romans.

In der Konfiguration erweisen sich die semantischen Merkmale ±[verwurzelt], ±[gottverbunden] und ±[machtverbunden] als die hierarchiehöchsten, sie werden aber keinen weiter gefassten semantischen Kategorien zugeordnet, welche ihre pragmatischen Bezüge reflektieren könnten. Nimmt man diese Zuordnung vor und fügt die Merkmale zu einer komplexen Matrix zusammen, werden Unzulänglichkeiten des Identitätsangebots sichtbar. Für die Veranschaulichung des Problems reicht die Rekonstruktion der Figurenkonstellation in der ersten Phase des vorliegenden Geschichtsmodells („ursprüngliche Harmonie") und die Rekonstruktion von Martins Position in der zweiten bzw. dritten Phase („verlorene Harmonie" und „wiedergefundene Harmonie").

In der ersten Phase wird das Paradies in dem Sinne „paradiesisch" gestaltet, dass die Figurenkonstellation keine Ambivalenz kennt, also keine semantischen Oppositionen aufweist: Es werden keine Figuren angeführt, die semantisch als –[gottverbunden] oder –[verwurzelt] zu charakterisieren wären, und als solche Konflikte auslösen könnten, auch Hans Knittel schwankt nicht zwischen den semantischen Eigenschaften. Das Phasenmodell ist also ein grob vereinfachtes:

	+ gott-verbunden	– gott-Verbunden
+ ver-wurzelt	Hans Knittel	
– ver-wurzelt		

Abbildung 1[25]

25 Die schattierten Felder kennzeichnen die semantischen sowie die pragmatischen Bezüge, die der Text ausblendet.

Diese Position von Hans Knittel sollte Martin in der dritten Phase übernehmen, nachdem er in der zweiten Erfahrungen im semantischen Bereich des –[Gottverbundenen] und des –[Verwurzelten] gemacht hat. Blendet man abstrakter gefasste semantische Kategorien ein, zum Beispiel für das propagierte Merkmal [innerlich] die semantische Kategorie ±[weltabgewandt], der auch ±[verwurzelt] untergeordnet wird, beziehungsweise semantische Kategorien, die pragmatische Bezüge direkt herstellen wie ±[autonom], tritt [ideologiegesteuert], um dessen Preis Martin in das Paradies zurückversetzt wird, deutlich zutage:

			ideologische Achse				
			– autonom + ideologiegesteuert				+ autonom – ideologie-gesteuert
			Kommunistisch		Religiös		
			+ macht-verbunden	– macht-verbunden	+ gott-verbunden	– gott-verbunden	
soziale Achse	+ weltabgewandt	– ver-wurzelt				Martin 2	
		+ ver-wurzelt			Martin 3		
	– weltabgewandt	– ver-wurzelt					
		+ verw wurzelt					

Abbildung 2

Die semantischen Merkmale [Ursprünglichkeit], [Natürlichkeit] und [Traditionsbewusstsein], die es dem Haupthelden ermöglichen, das Paradies für sich wieder zu erschaffen, erweisen sich also als ideologisch, in dem Sinne, dass sie die unbehagliche Erfahrung einer komplexen und konfliktbeladenen Gegenwart im nostalgisch verklärten Bild der Vergangenheit aufheben. Die ideologische Umzäunung dieses Paradieses stellt auch Wahrnehmungsgrenzen dar, innerhalb deren Schranken keine reflexive Identitätsbildung möglich ist.

„Kultur tête á tête“?

Heterotopien, Nicht-Orte, Anti-Orte in Dragica Rajčićs Lyrik

RALUCA RĂDULESCU

Gehen, Ortlosigkeit, Heterotopie, Nicht-Ort

„Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen.“[1] Mit dieser Feststellung setzte Michel de Certeau 1988 der Berechenbarkeit fester Ordnungen die Wandelbarkeit der Kulturen entgegen, die an identifizierbaren Stätten Räume ihrer Infragestellung schaffen. Denn das Gehen öffnet und strukturiert den Raum,[2] schafft aber zugleich eine Dialektik des Gegenwärtigen und Gewesenen, die eine Spannung zwischen *hier* und dem, was man zurückgelassen hat, in zeitliche Begriffe überträgt. Das Gehen setzt einen ständigen Wechsel des Standpunkts voraus und zeichnet sich eigentlich als ein „*Vorübergehen*“ ab: „der Gehende ist nicht mehr ganz *da*, er ist mit einem Fuß bereits *woanders*, nirgends vollständig anwesend“.[3] Der Vorgang des Gehens stellt somit eine Dynamik des Ortswechsels dar und zugleich die Unmöglichkeit, den Gehenden auf einen bestimmten Ort festzulegen.

Auch der kanadische Geograf Edward Relph war sich bereits 1975 in seinem Buch *Place and Placelessness* der zunehmenden Ortlosigkeit gewisser menschlicher Wohnbereiche bewusst.[4] Für Relph zeichnet sich der Raum (*space*) als ein besonders vielfältiges und heterogenes Gebilde ab, in dem verschiedene Lebensbereiche und -erfahrungen eingebettet sind. Ob pragmatisch, existenziell, abstrakt oder wahrnehmbar aufgefasst, scheint der Raum den menschlichen Wahrnehmungsschemata eingeschrieben zu sein. Denn es ist der Ort (*place*), der menschliche Absichten und Handlungen im Hinblick auf den Raum ordnet und ausrichtet. Relph vertritt die Ansicht, dass im

1 Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 197.
2 Ralph Fischer: Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten. Bielefeld 2011, S. 74.
3 Ebenda, S. 73.
4 Edward Relph: Place and Placelessness. London 1976.

Zeitalter der Moderne ein zunehmendes Gefühl der Ortlosigkeit entsteht. Dabei schildert er zwei den Orten zugeschriebene Eigenschaften, die sie dem Kreis des Vertrauten und des Einzigartigen entreißen. Um angemessen und bedeutungsvoll in ihrer besonderen Darstellung wahrgenommen werden zu können, müssen Orte und Landschaften mit einem hohen Grad an geistiger und gefühlsbetonter Anteilnahme betrachtet werden. Wenn man hingegen an die Wirklichkeit anhand verallgemeinernder Raster herangeht, gerät man in Gefahr, sie in einen Ort der Ortlosigkeit zu verwandeln, in einen Ort, der sein eigenes Dasein verneint. *Placelessness* postuliert deswegen das gewesene Vorhandensein eines Ortes, der nun nicht mehr auffindbar ist und sich selbst außer Kraft setzt: „the casual eradication of distinctive places and the making of standardized landscapes that results from an insensitivity to the significance of place".[5]

Bereits viel früher machte sich Michel Foucault Gedanken zu diesem Thema und prägte 1984 den schon 1967 von ihm gebrauchten Begriff der Heterotopie,[6] der als Wegbereiter der heutzutage bekanntesten Begriffe in der Raumerforschung angesehen werden kann. Foucault erkennt 1967, dass wir in einer Epoche der Juxtaposition leben, des Nahen und des Fernen, des Gegenseitigen, des Zerstreuten. Der mittelalterliche Raum als einer der bestimmbaren Verortung wird bereits ab Galilei gesprengt, sodass der Raum weiterhin durch die Bezüge, die innerhalb eines Netzwerkes entstehen, wahrgenommen wird. Einer der wichtigsten Züge einer Heterotopie ist deswegen für Foucault ihre Fähigkeit, in einem Raum mehrere grundsätzlich nicht dazugehörende, nicht vereinbare Einheiten sich überschneiden zu lassen. Eine Heterotopie ist ein utopischer Raum, der zugleich wirklich und nicht wirklich ist, „un lieu sans lieu". Das beste Beispiel sei laut Foucault der Spiegel: Man sieht sich da auf einer Fläche, wo man in der Tat abwesend ist; der Spiegel ist jedoch eine Tatsache, dank seiner wird der Raum um ihn herum zugleich wahr und nicht wahr.[7] Foucault definiert die Heterotopie folgendermaßen:

> Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außer-

5 Ebenda, Preface, S. XX.

6 Michel Foucault: Des espace autres. Hétérotopies (1967). In: *Architecture, Mouvement, Continuité* (1984) H. 5, S. 46–49. Siehe auch: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>, 30.12.2015.

7 Ebenda.

> halb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.[8]

Foucault nimmt Marc Augés Leitgedanken des Nicht-Ortes oder Homi Bhabhas Theorie des dritten Raums vorweg; zugleich reichen seine gedanklichen Wellen bis ans Ufer der heutigen Raumwahrnehmungsforschung.

Augé definiert einen Nicht-Ort als einen Raum, dem die Identität fehlt und der weder relational noch geschichtlich zu erfassen ist.[9] Der Nicht-Ort wird seiner Auffassung nach zu einem Symptom für eine Welt der „Übermoderne":

> Eine Welt, die Geburt und Tod ins Krankenhaus verbannt, eine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst (die Hotelketten und Durchgangswohnheime, die Feriendörfer, die Flüchtlingslager, die Slums, die zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind), eine Welt, in der sich ein enges Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, wo der mit weiten Strecken, automatischen Verteilern und Kreditkarten Vertraute an die Gesten des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannte Dimensionen zu ermessen wären, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen läßt. Dabei gilt für den Nicht-Ort geradeso wie für den Ort, daß er niemals in reiner Gestalt existiert; vielmehr setzen sich darin Orte neu zusammen, Relationen werden rekonstruiert […][10]

Nicht-Orte werden deswegen zum „Maß unserer Zeit".[11] Die heutigen Gesellschaften der Welt mit ihrer ausgeprägten Neigung zum insbesondere wirtschaftlich bedingten Ortswechsel weisen eine erstaunliche Bereitschaft zum Austausch aus. Informationen, Technologien, Verhaltensmuster – alles wird zum Gegenstand vielfacher Kontakte und Korrespondenzen. Es nimmt deswegen nicht wunder, dass das Eigentümliche und das Transkulturelle miteinander abwechseln, indem oft das eine als Spiegel für das andere fungiert.

---

8 Michel Foucault: Andere Räume. In: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992, S. 34–46, hier: S. 39.

9 Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 92.

10 Ebenda, S. 93.

11 Ebenda, S. 94.

Orte und Verortungen in Dragica Rajčićs Lyrik

Es liegen bislang sechs Gedicht- und Kurzprosabände von Dragica Rajčić vor: *Lebendigkeit Ihre züruck* (1992), *Halbgedichte einer Gastfrau* (1994), *Nur Gute kommt ins Himmel* (1994), *Post bellum* (2000), *Buch von Glück* (2004) und *Warten auf Broch* (2011).

Im Folgenden werde ich mich mit den Gedichtbänden *Lebendigkeit Ihre züruck* (1992), *Halbgedichte einer Gastfrau* (1994) und *Post bellum* (2000) unter Berücksichtigung der oben angeführten theoretischen Überlegungen beschäftigen. Rajčićs Lyrik eignet sich für eine Betrachtung aus der Sicht der Raumtheorien besonders gut, da in ihr die Schwellenerfahrungen einer Autorin mit Migrationshintergrund deutlich zum Ausdruck kommen. Die Auswanderung und die Anpassungsversuche an das neue Aufnahmeland, das Gastarbeiter- und Migrantendasein schlechthin, sind als wesentliche autobiografische Erlebnisse anzusehen, die ihre Poetik grundlegend prägen und aufbauen.[12] Dieser ontologisch bedingten Bestimmung wohnt der interkulturelle Kontakt inne, der verschiedene Formen und Ausformungen erfährt. Zwischen der eigenen Kultur und der Kultur des neuen Landes sowie den Kulturen, die Rajčić nach der Auswanderung bei den anderen Gastarbeitern oder sonstwo kennenlernt, kommen Verbindungs- und Trennlinien zustande, die die Positionierung und ständige Revidierung der eigenen Identität mit sich bringen. Anhand einer Poetik des Raumes versuche ich, den vielfachen Verortungen der Identität in Dragica Rajčićs Dichtung nachzugehen. Das Fragengewebe, das meinem Herangehen zugrunde liegt, setzt sich aus vielschichtigen Hinterfragungen der eigenen Lage durch das lyrische Ich zusammen, die fast jedem Gedicht zu entnehmen sind: Wo komme ich her, wo gehöre ich hin, was bedeutet „Kultur", was ist das Eigene und was ist das Fremde?

In Rajčićs Lyrik erfolgt die Verortung der Identität zweifach: einerseits durch die Linse der transkulturellen Austauschbeziehungen, wobei der spezifischen Heimatverlust-Problematik und ihren Ausformungen eine besondere Bedeutung zukommt, andererseits durch die davon bedingten poetologischen Aus-

12 Dragica Rajčić wurde in Kroatien geboren. Nach dem Abitur und einem Australienaufenthalt kam sie 1978 in die Schweiz, wo sie als Putzfrau, Büglerin und Heimarbeiterin tätig war. 1988 kehrte sie nach Kroatien zurück. Sie gründete dort die Zeitung *Glas Kaštela* und arbeitete als Journalistin. 1991 floh sie während der Jugoslawienkriege mit ihren drei Kindern in die Schweiz, wo sie sich in der Friedensarbeit engagierte. Sie begann Anfang der 70er-Jahre mit dem Schreiben, zunächst in ihrer Muttersprache. Seit ihrem ersten Schweiz-Aufenthalt entstanden auch Gedichte, Kurzprosa und Theaterstücke in deutscher Sprache. Sie wurde u. a. mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis (1994), dem Förderpreis zum Lyrikpreis Meran (1994), dem Text des Monats/Prosa des Literaturhauses Zürich (2009) und dem Werkjahr der Stadt Zürich (2015) ausgezeichnet. Sie lebt in Zürich und Innsbruck.

sagen. Identität wird mindestens doppelt gestiftet, sowohl auf ethnisch-sozialer Ebene als auch ästhetisch. Aber nicht die Untersuchung einer überstrapazierten Vorliebe der Autoren mit Migrationshintergrund für die sehnsuchtsvolle Beschwörung der Heimat samt der Bloßstellung negativer Stereotypisierungen auf beiden Seiten und dem Infragestellungsversuch beider Kulturbilder ergeben den Gegenstand meiner Überlegungen. Eher die Frage nach der Verortung der zwei Kulturgebilde im Verhältnis zueinander. Gehen wir vom Gedicht *Kultur tête à tête* aus:[13]

> Das es menschenherde / gibt / welche unkontrolliert / auf Ihre Grenze zukommt / habt Ihr aus Fernsehen entnommen / das Kultur dieser Menschen / (wenn überhaupt) / mit Eure Kultur / nicht vergleichbar ist / haben euch Politiker erklert // jezt gegenüber / Auge um Auge / Auge in Augen / Licht in Ihren Augen ist getrübt // Mensch zu Mensch / Kultur / was für ein Wort.[14]

Der äußere Zusammenhang ist deutlich, geschildert wird ein Zuwanderungsprozess. Aus der Innensicht betrachtet, sind es ungezügelte, bis zum Tierverhalten erniedrigte Menschenscharen, die sowohl auf ihre eigene als auch die andere Seite der Grenze anstürmen. Der verwirrende Einsatz des Possessivpronomens „Ihre", das im gesamten Gedichtband *Lebendigkeit Ihre züruck* mehrdeutig konnotiert wird, soll die Verschwommenheit und die Unbestimmtheit des Grenzbereichs hervorheben. Es ist die Grenze, die für die wachsende Verunsicherung der Zuwanderer sorgt. Sollen sie lieber zurück*irren*? Und wessen Grenze ist dieser Ort eigentlich? Innen- und Außenperspektive überschneiden sich, keine von ihnen ist imstande, eine befriedigende Antwort zu liefern.

Im Allgemeinen wird in der Fachliteratur behauptet, dass Identität im Vergesellschaftungsprozess von einer symbolisch vermittelten Interaktion zu einer normativ geregelten entsteht.[15] Das Individuum verdankt seine Identität als Person einer ausschließlichen Identifizierung mit bzw. einer Verinnerlichung von mehreren Merkmalen, die zur kollektiven Identität gehören. In diesem Fall wird die persönliche Identität für eine sogenannte Spiegelung der kollektiven gehalten.[16] Laut George Herbert Mead vertritt das „Ich" das Selbst als Agens, als Subjekt, während das „Mich" das Selbst als Objekt darstellt, das von dem „verallgemeinerten Anderen" dazu gezwungen wird, sich an die

13 Dragica Rajčić: Lebendigkeit Ihre züruck. Zürich 1992, S. 55.
14 Ebenda.
15 Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1987, S. 66.
16 Ebenda, S. 91f.

Erwartungen der Gesellschaft anzupassen. Die Identität entsteht folglich an der Grenze und im Kommunikationsprozess zwischen „Ich“ und „Mich“ in diesem Kampfspiel der persönlichen und kollektiven Koordinaten.[17]

Richard Jenkins vertritt in seinem Buch S*ocial Identity* die Ansicht,[18] dass Identität daher als „index word“ und Referenzpunkt zu begreifen ist, in Beziehung zu dem alles andere räumlich sei und zeitlich relevant werde. Das „I“ ist demzufolge der Ausdruck eines bestimmten Standpunkts. Im Bereich der sozialen Gruppe oder der Gemeinschaft wäre das Orientierungswort „we“. Indes sind solche *points of view* ständig im Wandel: von einem Individuum zum anderen, von einer Gemeinschaft zur anderen. Gleichheit und Differenz werden deswegen leicht relativierbar: Unsere Gleichheit ist ihre Differenz und umgekehrt. Jenkins meint weiter: Was wir gemeinsam haben, ist die Differenz. Wir werden unserer Gleichheit erst bewusst, nachdem wir den Unterschied zu den anderen gemerkt haben. Gemeinsam ist uns damit aber auch die Grenze. Vor dieser Grenze entdecken wir, was wir sind, in dem, was wir nicht sind. „Identität in der Differenz“ hält Jenkins für richtig im Sinne eines symbolischen sprachlichen Repertoires.[19]

Das schafft laut Jürgen Habermas subjektive Orientierungen und übersubjektive Orientierungssysteme, aber zugleich auch „vergesellschaftete Individuen“ und gesellschaftliche Institutionen.[20] Grenzen werden im Rahmen der Identitäts- bzw. Alteritätsbildung „*mit*konstituiert“, wobei Lacan oder Bhabha unter *extimité* eine Schwellenerfahrung verstehen, die dem Selbst verhilft, sich durch die Differenzierung von dem Anderen und die Verinnerlichung der Differenz zu definieren.[21]

Rajčić gibt zu, dass die Grenzerfahrung ihr zur Selbstunterscheidung und -identifikation verholfen hat: „noch immer bin ich nicht richtig von hier / von hier richtig sehe ich / das ich von irgends komme // konnte ich nicht deutsch / hette ich nihts verstanden / das ich so anderes bin.“[22]

Welches sind aber in diesem Fall die Identifikationsraster, welches die Anhaltspunkte? Nicht etwa Kultur als geschlossenes, starres Gebilde, das sich leicht politisch ausnutzen lässt, nicht das kämpferische Gegenüber und sich Umsehen, sondern das Zueinander, Miteinander und In-die-Augen-Schauen.

---

17 George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1968.
18 Richard Jenkins: Social Identity. London 1996.
19 Ebenda, S. 88f.
20 Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, S. 42.
21 Vgl. Adrian Johnston: Time Driven. Metapsychology and the Splitting of the Drive. Illinois 2005, S. 113.
22 Dragica Rajčić: Hunderste gedicht ohne trenen. In: dies.: Post bellum. Gedichte. Zürich 2000, S. 41.

Es ist die bei der Auswanderung erlebte Grenzlage, die als Nicht-Ort erfahren wird. Da sie Begegnung des Inneren mit dem Äußeren, des Selbst mit dem Anderen/Fremden begünstigt, wirkt sie als Kontrollstelle und Katalysator, wo das alte Identitätsbild hinterfragt und ein neues, hybrides entworfen wird. Das hybride Individuum ist laut Monika Fludernik ein „Grenzgänger zwischen den Differenzen", es verortet „im Unheimlichen sein Heim".[23] Dieses Unheimliche ist in meiner Sicht sowohl mit einem *Anti-Ort*, wo eine vertraute Geborgenheit abgeschafft oder verneint wird, aber auch mit einer Heterotopie im Sinne Foucaults gleichzustellen.

Ein solcher Ort zeichnet sich als Projektion und utopisches Unternehmen im Gedicht *wunsch* ab.[24] Er ist nicht einmal durch Dichtung, also die Schaffung einer metaphysischen Welt erreichbar – angestrebt wird stattdessen ein Raum, der sich sogar über die von den modernen Dichtern beschworene Transzendenz der schöpferischen Lust hinwegsetzt und selbst die Sprache auflöst: „vielmehr / als dichten / möchte / meine sehle / umsiedeln / an einem umbestimmten / ort / welche mit keine sprache / besegnet ist". [25] Gezweifelt wird nicht nur an der Mitteilungsfunktion der Sprache, sondern auch an ihrer Fähigkeit, einen Hort zu errichten, wo die Grenzen aller Art abgerissen werden. Dieser Wunschraum ist aber nicht verortbar, überhaupt nicht in der Wirklichkeit angesiedelt, doch umso verlockender.

Rajčić arbeitet wie kaum ein anderer Autor nichtdeutscher Muttersprache radikal mit Sprachfragmenten und setzt die Gedichte den eigenen Sprachgrenzen aus.[26] Gegen orthografische, grammatikalische und semantische Regeln wird bewusst verstoßen. Beim Gebrauch der Sprache, die sie einsetzt, nämlich jener des Aufnahmelandes, wurde in der Fachliteratur Missbrauch festgestellt, mithilfe dessen die der Sprache eigene metaphorische Qualität dekonstruiert werden solle.[27] Laurel Cohen-Pfister schreibt von einer „oppositional aesthetic", einer Ästhetik des Widerstands, dem einerseits das dringende Bedürfnis, dem Exilschmerz einen Ausdruck zu geben, und andererseits die Unmöglichkeit oder das Unvermögen, diesen in der Sprache der geschicht-

23 Monika Fludernik: Grenze und Grenzgänger: Topologische Etüden. In: Monika Fludernik, Hans-Joachim Gehrke (Hgg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg 1999, S. 99–108, hier: S. 106f.

24 Rajčić: Lebendigkeit, S. 153.

25 Ebenda.

26 Christa Baumberger: Dragica Rajčić – „Gastfrau" der deutschen Sprache, <http://www.culturactif.ch/viceversa/rajcic.htm>, 30.12.2015.

27 Karin Baumgartner, Margrit Zinggeler: Vorwort. In: Karin Baumgartner, Margrit Zinggeler (Hgg.): From Multiculturalism to Hybridity. New Approaches to Teaching Modern Switzerland. Cambridge 2010, S. 1–15, hier: S. 11.

lichen Verhältnisse zu artikulieren, zugrunde liegen.[28] Vor allem in der Lyrik, in der wegen der gattungsbedingten Einschränkungen der sprachliche Stoff zum reinsten Destillat wird, ist der Autor offensichtlicher als im Falle eines Epikers seinen eigenen künstlerischen und menschlichen Grenzen ausgesetzt. Dem Lyriker fehlen sowohl der weite erzählerische oder beschreibende Raum, in dem er über seine Erfahrungen nachdenken oder sie hinterfragen kann, als auch die Gestalten, die er mit mehr oder weniger Macht auszustatten vermag. Stattdessen wird er mit faszinierend montierten Wörtern,[29] mit Bildern und Tropen arbeiten, die manchmal, um mit Paul Celan zu sprechen, „ad absurdum geführt werden".[30]

Man hat in Dragica Rajčićs Lyrik Einflüsse aus der Lautpoesie Ernst Jandls erkannt[31] und selbstverständlich fällt auch die Anlehnung an die konkrete Poesie auf. Was ich jedoch persönlich mit ihrer Poetik in Verbindung bringe, sind eher Celans programmatische Erkenntnisse in seiner *Meridian*-Rede, in der er die Vorschriften der Moderne zwar bis zu einem Punkt teilt, sich jedoch von ihnen verabschiedet und eine neue Poetologie als dringend notwendig erachtet. Dabei meine ich die zwei Büchner-Zitate in dem besagten Text: Luciles Ausruf in *Dantons Tod* „Es lebe der König!" und – gleichermaßen wichtig – Lenzens Gedanken „nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte".[32] Gefeiert wird in den beiden Aussagen „die Majestät des Absurden"[33] und das „Gegenwort",[34] der Protest gegen die allgemein anerkannte *mainstream*-Kunst, die zum Ausdrucksmittel der urteilslosen Kontingenz geworden ist. Die Alternative, d. h. den Ausweg aus der kritiklosen Erstarrung in veralteten Strukturen, stellt auch in Celans Sicht die Dichtung dar.[35]

---

28 Laurel Cohen-Pfister: Dragica Rajcic: War, Space, and No-Place. In: Carola Daffner, Beth A. Muellner (Hgg.): German Women Writers and the Spatial Turn: New Perspectives. Berlin, Boston 2015, S. 41–55, hier: S. 44.

29 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik (1951). In: ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a. M. 1989, S. 510.

30 Paul Celan: Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Gedichte, Prosa, Reden. Frankfurt a. M. 1983, S. 187–202, hier: S. 199.

31 Kontext – Tandem-Gespräch, SRF 2, <http://www.srf.ch/play/radio/popupaudioplayer?id=3e1e7d04-2b33-403c-bc24-7d2c980fff97>, 06.08.2015.

32 Georg Büchner: Dichtungen, Schriften, Briefe und Dokumente. Zwei Teilbände. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M. 2006, Bd. 2, S. 137.

33 Celan: Der Meridian, S. 190.

34 Ebenda, S. 189.

35 Zur Rezeption der modernen Dichtung im Werk eines Autors mit Migrationshintergrund siehe Raluca Rădulescu: Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver. Wien, Zürich, Münster 2016.

In der dichterischen Sprache erreicht der Konflikt, in dem die Autorin als Migrantin, aber zugleich auch als Angehörige einer globalisierten Welt verfangen ist, einen Höhepunkt. Denn die beiden Räume – sowohl das Dazwischen eines Migrantendaseins als auch der postmoderne Raum einer zersplitterten bzw. überall anwesenden Identität – erweisen sich als genauso unheimlich und absurd. Sie sind in der Tat sowohl als Nicht-Orte wie auch als Heterotopien anzusehen. Um ihnen entgehen zu können, um sie überhaupt bekämpfen zu können, greift man zu ihren eigenen Waffen des Absurden. Um weiter mit Augé zu räsonieren, verhilft dem lyrischen Ich die Lage der „Nicht-Ortlerin" dabei, sich den unannehmbaren Ordnungen einer standardisierten, gesättigten, überfüllten Post- und Übermoderne zu entziehen: „Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt."[36] Es kann sich unter diesen Umständen von der Migrantenidentität oder ähnlichen äußeren Zuschreibungen verabschieden und eine neue Identität samt einer neuen Verortung selbst auswählen und literarisch durchsetzen.

Da ich Paul Celans an eine verkehrte Welt angepasste Poetik angesprochen habe, die als tonangebender Ansatz einer Ästhetik der Postmoderne angesehen wird, möchte ich diesen Gedanken weiterverfolgen, der mit den aktuellen kulturwissenschaftlichen soziologischen Überlegungen Augés ergänzt werden soll. Da ich bei Rajčić gerade die Ästhetik des Widerstands und des Protests hervorgehoben habe, erscheint mir in diesem Zusammenhang eine Parallele zu Michail Bachtins *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* angebracht. Die dem Karneval eigene Logik der Umkehrung, der Vertauschung von tabuisierten Vorschriften soll die „zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus" zelebrieren.[37] Sie nimmt deswegen gerne die Formen der „Parodie und Travestie, Degradierung und Profanierung, närrischer Krönung und Entthronung" an.[38] Es liegt auf der Hand, dass diese Züge auch in die künstlerische Welt bzw. in die Sprache einfließen, und was Bachtin ausgehend vom mittelalterlichen Raum Rabelais' als ästhetische Merkmale nennt, trifft zweifelsohne auch für Rajčić zu: „Relativität, Instabilität, Offenheit und Unabhängigkeit, das Metamorphotische, die Ambivalenz, das Exzentrische".[39] Die Kar-

36 Augé: Orte, S. 120.
37 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a. M. 1987, S. 58.
38 Ebenda, S. 59.
39 Ebenda, S. 25f.

nevalshandlungen, die das Synkretische und das Hybride billigen und das Groteske als Normalfall gelten lassen, bringen nicht zuletzt die Narrenfigur auf die Bühne.

Da bisher an ein paar Beispielen aus Dragica Rajčićs Lyrik die Dichtung der Moderne und Postmoderne mit Raumtheorien in Verbindung gesetzt wurde, um auf die transkulturelle, globalisierte Ästhetik der Migrationsliteratur oder überhaupt der heutigen „Weltliteratur" zu verweisen, sollen in einem konsequenten Schritt die bisherigen Erwägungen auf die Gegenwart bezogen werden – und zwar auf die literarische, indem ich ein mehrfach preisgekröntes Meisterwerk der russischen Gegenwartsliteratur heranziehen möchte. Der 2012 veröffentlichte Roman *Lavr* (*Laurus*) von Evgenij Vodolazkin schlägt einen Heiler als Haupthelden vor und belebt die Welt des 15. Jahrhunderts neu, gewissermaßen an Umberto Ecos *Der Name der Rose* erinnernd. Der Bildungsroman setzt sich aus vier Grundkapiteln zusammen, die die Stufen einer Initiationsreise bezeichnen: das Buch der Erkenntnis, das Buch der Entsagung, das Buch des Weges und das Buch der Ruhe. Um nochmals auf Augé zurückzukommen, entspricht der Raum des Reisenden dem Archetypus des Nicht-Ortes vollkommen,[40] da dieser verschiedene Verwandlungen seiner Persönlichkeit erfahren sollte, und zwar an Orten, die seine bisherigen Vorstellungen infrage stellen und ihn zunehmend verunsichern. Aber was sich hier mit dem mittelalterlichen Narrentopos überlappt, jedoch postmodern überarbeitet wird, ist die Gestalt des heiligen Narren um Christi willen, dessen Gewand nicht nur die Hauptfigur bekleiden wird. Sie lässt sich hingegen reduplizieren und tritt in mindestens zwei weiteren Begleiterscheinungen auf, die der Autor als vermeintlich typische Ausprägungen der russischen Glaubensvorstellungen und Lebensordnung darstellt und damit ironisch als verkappte Satire und zugleich Relativierung von tradiertem und gegenwärtigem Gedankengut bloßlegt.

Die heiligen Narren dürfen wie die königlichen mittelalterlichen Narren jedem alles sagen und gegen Tabus verstoßen. In Vodolazkins Roman sind sie jedoch postmoderne Bewohner von Nicht-Orten und Heterotopien zugleich. Während die heiligen Narren Foma und Karp jeder für sich ein Stück Land am Flussufer beanspruchen und sich gegenseitig bekämpfen, falls einer den Landstrich des anderen betreten sollte, haust die Hauptgestalt Arsenji auf dem Friedhof bei einem Kloster. Da schläft er vierzehn Jahre lang auf einem Grabstein, der sein Bett ersetzt, benützt den freien Himmel als seine Decke und baut sich um das Grab herum ein Haus, dessen Wände zwei Eichen, die

40 Augé: Orte, S. 103.

Klostermauer und ein selbst errichteter Zaun bilden. Wie die Äbtissin anmerkt, baue Arsenji sein wahres, wirkliches Haus im Himmel.[41] Diese Orte, die die drei heiligen Narren bewohnen, gibt es tatsächlich in der Wirklichkeit, sie werden aber von der Gesellschaft nicht als Wohnorte wahrgenommen, denn sie gehören eigentlich nicht dieser, sondern einer nach eigenen Normen funktionierenden Welt an. Es gibt diese Behausungen und es gibt sie zugleich – sowohl in den Augen der Mitmenschen als auch jenen der Narren – nicht. Dasselbe gilt aber auch für das Jenseits, in dem sie eigentlich leben: Es ist Gegenstand einer mehrfachen Optik, wobei das Augenmerk neben der Einbildungskraft vor allem dem Glaubensvermögen gilt.

Um zurück zu Rajčićs Lyrik zu kommen: Es gibt auch hier den Archetypus des Reisenden in der Gestalt des Migranten bzw. Gastarbeiters, der *per se* an Übergangsorten ansässig wird, die sich schwerlich genau beschreiben lassen, an Schwellen, die gleichzeitig verschiedenen Räumen und Welten angehören – je nach Sicht des Betrachters. Der Migrant versucht dank des menschlichen Selbsterhaltungstriebs, sich auch in der Fremde ein Zuhause zu schaffen, sich das Fremde vertraut zu machen, in der Fremde wie in einer annehmbaren Wirklichkeit zu leben. Dieser Akkulturationsprozess lässt aber prismatische Strahlenbrechungen auftreten: Das Aufnahmeland ist zugleich Zuhause und Ausland, Utopie und Heterotopie, Utopie und Distopie/Nicht-Ort. Auch von den Einheimischen lässt sich der Migrant unterschiedlich betrachten: als Mitbewohner, zugleich aber auch als Nichtzugehöriger, sodass seine Identität zum Wahrnehmungsgegenstand einer Heterotopie im Sinne Foucaults wird, also doppelt „gespiegelt", wie mit seiner Spiegelmetapher veranschaulicht.

Wie das lyrische Ich in Rajčićs Gedicht *Abendland in Morgenlicht* gesteht,[42] soll diese Sprachhaltung auch als Ausprägung der Hybridität angesehen werden. In einer Welt zusammenhangloser Zusammenhänge setzt der Text den „Verat / an grammatik" voraus, „bei so viel abwechslung" ist es an der Zeit, den „sinn zu verabschieden". Die Dichtung wird zum Ort, der die Widersprüche der Wirklichkeit in sich aufnimmt und sprachlich bewahrt, sowie zum Zeugen eines Exotendaseins, das nicht immer regelkonform funktionieren kann. Die schweizerische Gesprächspartnerin fragt die Ausländerin zum Beispiel in einem Gedicht: „wie ist es möglich / etwas mit falschen Worten / richtig sagen?"

41 Evgenij Vodolazkin: Laurus. Aus dem Russischen von Olga Radetzkaja. Zürich 2016. Zitiert nach der rumänischen Ausgabe: ders.: Laurus. Übersetzt von Adriana Liciu. București 2014, S. 135.

42 Rajčić: Post bellum, S. 35.

Auch mithilfe der Sprache lassen sich Heterotopien und Nicht-Orte gestalten. Die Dichtung kommt als Raum zustande, wo Gegensätze sich ebenfalls nicht versöhnen lassen, wo ein festes Identitätsbild bzw. eine Stätte der Geborgenheit nicht entdeckt werden können. Schreiben als Identitätsfindung bleibt nicht einmal als Utopie vorhanden, sondern ist Teil eines Desillusionierungsprozesses. Die Dichtung selbst erweist sich als Heterotopie und Nicht-Ort, ein Wörterartefakt, der nirgendwo angesiedelt werden kann, da er als Projektionsfläche identitärer Unstimmigkeiten fungiert: „was / mache ich dort / was mache ich da / ich sammle Silben / baue Ihnen / ein haus, nirgends."[43]

Sogar der in der Wirklichkeit erkennbare Raum nimmt die Züge eines unvertrauten, unheimlichen Ortes an. Das kleine Gastarbeiterzimmer ist kein genau oder leicht zu bezeichnender Lebensraum, sondern ein aufgezwungener Käfig. Das, was von den Einheimischen als Wohnraum wahrgenommen wird, verliert die Koordinate des Normalen und entpuppt sich als Heterotopie der Krise und der Störung zugleich. Das Zimmer – „vier Wende verbunden in Ecken"[44] – erscheint als enger, erstickender Gefängnisraum und verweist darüber hinaus auch auf die Form eines Sarges. Bei Foucault stellt die Friedhof-Heterotopie eine Stätte dar, die weit weg von der Gemeinschaft der Lebendigen verbannt wird, weil sie deren körperliche und geistige Gesundheit gefährdet. In der Tat handelt es sich nur aus der Sicht jener, die an das ewige Leben und die Auferstehung glauben, um eine Heterotopie, die anderen empfinden den Friedhof eher als Nicht-Ort, der sie ständig an Tod und Verwesung erinnert und beängstigt.

In dem Gedicht *Sie reden von integracion* werden Schnappschüsse aus dem Leben einer griechischen Gastarbeiterin eingefangen,[45] die „schweigt / und hoft / in Griechland zu schterben",[46] während die Menschen um sie herum „reden / und reden." Dabei schleicht sich der Tod als Erlösungstraum und Wunschprojektion eines besseren Lebens ein, d. h. als deutliche Heterotopie. Nach der eher chaotischen Aufzählung gewisser Eindrücke in Form eines surrealistischen Simultangedichtes stellt sich Rajčić am Ende des Textes die einer Schlagzeile entnommene Frage: „Ist es einsam auf dem Mars?"[47] Somit wird ein Raum eingeführt, der nicht mehr die utopische Zusammensetzung einer Heterotopie aufweist, die neben der Realitätsgrundlage auch einen gewissen Hoffnungsgrad enthält. Der Mars ist wohl ein in der Wirklichkeit

43 Dies.: Ein Haus, nirgends. In: dies.: Post bellum, S. 127.
44 Dies.: Komische Frage. In: dies.: Halbgedichte einer Hausfrau. Zürich 1994, S. 25.
45 Ebenda, S. 49.
46 Ebenda.
47 Ebenda.

vorhandener Ort, wird aber hier nicht als vorgestellter Flucht- und Zufluchtsort eingesetzt, sondern als Stätte der Vereinsamung und absoluten Leere, also wieder einmal als Nicht-Ort bzw. Verneinung einer annehmbaren Topografie, d. h. als Anti-Ort.

Der Kontakt des lyrischen Ichs mit dem sozial, wirtschaftlich und politisch offenen Weltraum, der oft als transnationale und transkulturelle Kluft und „Mündung" zum Vorschein kommt, birgt jedoch viele Gefahren in sich. Die Lage des Auswanderers, der ins Unbekannte eintauchen muss, wird mit Heideggers Postulat des Ausgeworfenseins in die Welt gleichgesetzt: „Sie schickten mich in der Welt / und ich wollte / etwas anderes in anderem Welt."[48] Somit wird dem Migranten- und Gastarbeiterschicksal eine ontologische Bestimmung zugesprochen und das menschliche Dasein als *homo peregrinus* besiegelt. Deshalb liegt es nahe, dass diesem Individuum das Denken in Heterotopien vorbestimmt ist. Da sein Alltag von Unsicherheit und Unvertrautheit geprägt ist, stellt es auf der Grundlage sichtbarer, realer Orte und Begebenheiten illusorische oder kompensatorische Vermutungen auf und malt sich parallele Welten aus beim Versuch, den wachsenden Gefährdungen durch die Umwelt entgegenzuwirken. Das lyrische Ich Rajčićs bringt den allgemeingültigen Wunsch der Menschen zur Entgrenzung, zur Eroberung neuer Räume zum Ausdruck, die die alten, ungenügenden oder nicht mehr befriedigenden ersetzen sollen. Wenn die ursprünglich annehmbare Welt zugrunde geht, wird das Ich „stumm" und „varükt" und greift auf die onirische Utopie zu: „Welt ist nur / in Traum schön."[49] Diese soll die Topografie des Anti-Ortes ersetzen und den Konflikt lösen. Das Gedicht trägt nicht umsonst den Titel *Der Welt und ich oder wie man mich Entweltet*. Das menschliche Wesen ist bereits ab dem Augenblick, in dem es in die Welt geworfen wird, dem Risiko ausgesetzt, von der äußeren Macht („des Man") anderswohin hinausgeworfen zu werden. In sich selbst hinein oder in eine andere Heterotopie? Dem Migranten-Ich wird das Leben in der diesseitigen Welt offensichtlich zur Last und Bürde, zum unerträglichen, erniedrigenden Schicksal. Wenn ein Migrant mit der Auswanderung nach der Chance für ein besseres Leben sucht und diese Hoffnung sich als völlige *Distopie*, also der Gastarbeiter-Raum als Anti-Ort erweist, stellt sich die Frage nach der Bedeutung der *Entweltung*. Bezeichnet nur die unheimliche Fremde eine unannehmbare Wirklichkeit oder wird sie eher symptomatisch für das menschliche Dasein, das ständige Brüche, Verzerrungen und Verletzungen des eigenen Identitätskörpers aufweist?

48 Ebenda, S. 75.
49 Ebenda.

Mit Wolfgang Welschs Begriff der „Transkulturalität",[50] der den älteren Interkulturalitätsbegriff ergänzen und ersetzen sollte, lassen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Kulturen hervorheben und als Bindeglied zwischen den Kulturen retten. Andererseits rücken Einheit und Vielfalt in einer glücklichen Ergänzung zusammen. „Globalität und Lokalität sind nur unterschiedliche Perspektiven, das Globale immer schon am Ort des Lokalen und die Vielheit des Lokalen bedeutet immer auch Orte des Globalen."[51] Die Welt wird zu einem globalen kosmopolitischen Raum (*ethnoscape*), wo Individuen mit hybriden Identitäten miteinander in Kontakt treten.[52]

In diesem Sinne bekennt sich das lyrische Ich in dem Gedichtband *Post bellum* als „weltmensch" und „Kosmopolit". Sahara wie Sibir (die russische Bezeichnung Sibiriens) sind gutgeheißene Heterotopien, die es – sich über geografische Grenzen hinwegsetzend – gerne bereisen möchte. Die Anschaffung eines Satellitenprogramms soll auch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen nahebringen, die Welt bietet sich in ihrer Fülle aus kontrapunktischen Erscheinungen und Wahrnehmungsrastern dar. „kartoffeln kommen auch aus irgendwo"[53]: Die Erdkugel bewegt sich so schnell, dass man gewisse Anhaltspunkte verloren hat; oder Lokalität und Zeit schrumpfen im globalen Raum zugunsten des Augenblicklichen. Der Beziehung des Ichs zu seiner Umwelt fehlt es jedoch nicht an Spannungen – Identität muss vor den anderen erkämpft und behauptet werden: „an meine erziehung soll es nicht liegen bleiben / wenn meinesgleichen Welt mit gewehr und sege / erobern."[54] Der Gefährdungen des Seins in der Welt bewusst, kann sich das Ich utopischen Vorstellungen nicht widersetzen: „Vorsichtige weise habe ich auf dem mars / schon ein stücklein land erworben".[55] Der Mars fungiert in diesem Fall nicht mehr als Anti-Ort, sondern als Heterotopie, in die das Ich seine Entgrenzungswünsche hineinprojiziert. Wenn man das griechische Wort κόσμος (Kosmos) berücksichtigt, das den gesamten Weltraum oder die Weltordnung

50 Wolfgang Welsch: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hgg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 67–90.

51 Martina Wagner-Egelhaaf: Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur. In: Hartmut Böhme (Hg.): Topographien in der Literatur. Stuttgart, Weimar 2005, S. 745–760, hier: S. 750.

52 Christian Giordano: De la criza reprezentărilor la triumful prefixurilor [Von der Krise der Vorstellungen zum Sieg der Präfixe]. In: Rudolf Poledna, François Ruegg (Hgg.): Interculturalitate: cercetări şi perspective româneşti [Interkulturalität: rumänische Forschungsansätze und Perspektiven]. Cluj-Napoca 2002, S. 40f.

53 Dragica Rajčić: vasuch hande zu waschen. In: dies.: Post bellum, S. 31.

54 Ebenda.

55 Ebenda.

bezeichnet, stellt sich die Welt in Rajčićs Lyrik als irdisches und außerirdisches Gebiet dar, das sich von der Erde bis weit zu den Planeten erstreckt. Da das Leben unter Menschen sich als Nicht-Ort zu entpuppen droht, entscheidet sich die lyrische Stimme für einen Ort, an dem bekanntlich das Leben ohne Zusatzhilfe kaum möglich ist. Eine prachtvolle Heterotopie, die sowohl das Traumhafte, Hoffnungsvolle als auch das Unheimliche einschließt.

Poetik des Heterotopischen

In Dragica Rajčićs Lyrik zeigt die Hinterfragung der identitären Verortungen verschiedene Ausformungen, die anhand einer Poetik des Raumes dargestellt werden. Das lyrische Ich fragt ausdrücklich nach der Zugehörigkeit zu einem gewissen Raum und sieht sich entweder zwischen mehreren Orten oder in Unbestimmtheitszonen verfangen. In meiner Untersuchung war ich bemüht, Raumtheorien mit einer postmodernen Poetik der Verkehrung in Verbindung zu setzen. Diese bereits ab der Moderne bekannt gewordene Ästhetik des Widerstands durch den Verstoß gegen semantische, syntaktische und grammatische Regeln, ja überhaupt gegen eine gängige Logik des *Norm-allen* setzt sich bei Rajčić als postmoderne Antwort auf die in vielen Bereichen stattgefundenen Migrations- und Globalisierungsphänomene durch. Die ursprünglich sozial, wirtschaftlich und politisch bestimmten Migrationserscheinungen ziehen heutzutage weitere Kreise, auch wenn die Ursachen unterschiedliche Schattierungen annehmen. Migration ist im Augenblick zum Normalfall geworden, ginge es um die politischen Flüchtlinge oder um Bürger aus freien und demokratischen Ländern, die im Ausland nach besseren Lebensbedingungen suchen. Man muss deswegen hervorheben, dass Migration und Globalisierung derzeit Hand in Hand gehen und einem Zeitgeist angehören, der die Autoren mit Migrationshintergrund nicht mehr – wie es früher der Fall war – in eine Nische wegdrängen kann.

Die Erfahrungen, die man heutzutage in einer Ära der Geschwindigkeit im Umgang mit gesellschaftlichen Anforderungen sammelt – der zeitliche und räumliche Druck, den man jederzeit zu bewältigen hat, der arbeitsplatzbedingte rasche Ortwechsel oder die virtuellen Aufenthalte im Internet, die einen augenblicklich zum Weltreisenden machen –, sind bezeichnend für eine Epoche, die die Wahrnehmung des eigenen Befindens unschwer anhand von Kategorien wie Nicht-Ort und Heterotopie, ja sogar Anti-Ort ermöglicht. Bei einem Skype-Gespräch ist man beispielsweise gleichzeitig an mehreren Orten anwesend, ohne an jedem wirklich da sein zu können.

Die beispielhaft ausgewählten Stationen des Unterwegsseins in Rajčićs Lyrik lassen eine zunehmende Spannung in ihrer Darstellung auftreten. Die

abschließende Mars-Heterotopie veranschaulicht und soll zugleich betonen, dass man nicht unbedingt einen Autor mit Migrationshintergrund braucht, um von wechselnden Heterotopien zu sprechen. Der Unmöglichkeit bewusst, einen festen Ort auf der Erde zu finden, würde jeder, vor allem ein Dichter, nach einer eskapistischen Lösung suchen, ja nach einem vorgestellten Bereich, in dem alle Gegensätze aufgelöst werden. Dass aber Rajčić sogar an der Erlösung durch die Dichtung, in der und durch die sie eine andere Heterotopie stiftet, zweifelt, scheint mir von großem Belang, weil dadurch die wirkliche geschichtliche Welt (und zu ihr gehört auch das Migrantendasein) mit dem Raum der Dichtung verbunden wird. Die ästhetische Erwiderung, die sie der Welt des 21. Jahrhunderts gibt, hat eine poetologisch solide Untermauerung, die sie mit Poetiken in Umbruchszeiten in Verbindung bringt. Aus diesem Grund habe ich auf die Ästhetik der Moderne oder überhaupt auf Paul Celans Poetik der Verkehrung hingewiesen. Auf das Absurde einer unverständlich gewordenen Welt kann man nur mit einer Poetik des Heterotopischen, des zugleich Anwesenden und Abwesenden, des Unbestimmten und des möglichen Unmöglichen antworten – eben einer unkonventionellen Dichtung auf dem Mars beispielsweise.

Der Zirkus als heterotoper Raum in Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht*

RÉKA SÁNTA-JAKABHÁZI

Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, den Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* von Aglaja Veteranyi als sogenannten „raumorientierten Roman" zu interpretieren, in dem der Zirkus als heterotoper Ort im Sinne von Michel Foucault betrachtet werden kann, als ein Ort, der sich zwar in der realen Welt manifestiert und lokalisierbar ist, sich aber durch seine Funktion als Gegenraum von anderen „realen" Orten als „Ort außerhalb aller Orte" abgrenzt und unterscheidet.[1] Er fungiert im Werk Veteranyis als eine Randzone, als konstruierte (Gegen-)Realität unserer Zivilisation, als Grenzort zwischen Illusion und Wirklichkeit, Heimat und Fremde.

Das Erstlingswerk Veteranyis kreist um das Leben einer aus Rumänien ins Ausland geflüchteten Zirkusfamilie, um Heimat und vor allem Heimatlosigkeit bzw. Fremdheit, um das Heranwachsen eines Kindes, das sich überall fremd fühlt, und vor allem: um die ständige, allgegenwärtige Angst. Aus kindlicher Perspektive wird mit kühnen Metaphern und surrealen Bildern die halb reale, halb illusorische Welt eines Zirkuskindes dargestellt und eine neue Wirklichkeit zwischen Realität und Fiktion vermittelt – das Leben in der halb realen, halb fantastischen Welt des Zirkus.

Der Zirkus ist seit jeher ein Symbol einer vitalistischen Ästhetik, des Scheinhaften und der künstlerischen Existenz.[2] Er vermittelt den „wirkungsbezogenen, anti-elitäre Visualität, Körperlichkeit und Erotik betonenden Charakter der artistischen Attraktion, die das Spiel auf Leben und Tod mit ästhetischem Glanz verbindet".[3] Er hebt sich durch seine Funktion hervor, einerseits zu

1 Michel Foucault: Andere Räume (1967). In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7. Aufl. Leipzig 2002, S. 34–46, hier: S. 39.

2 Vgl. Günter Butzer, Joachim Jacob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 498.

3 Ebenda.

unterhalten, andererseits die auf den Kopf gestellte Welt durch scheinbar illusorische Elemente vor den Augen des Publikums entstehen und zerfließen zu lassen, sie zu gestalten, aber auch zu demaskieren – er ist ein Ort der Abgrenzung sowohl von allen realen als auch von fiktiven Räumen, also ein Zwischen-Ort zwischen Realität und Fantasie, der ein verkleinertes Abbild der Gesellschaft und zugleich ein Gegenbild dazu vermittelt. Insofern kann man im Falle des Zirkus von einer Heterotopie im Foucaultschen Sinn sprechen.

Der von Michel Foucault geprägte Begriff der Heterotopie beschreibt miteinander konkurrierende Räume,[4] die ohne einen realen Ort nicht existent sind, aber durch ihn allein nicht eindeutig definiert werden. Es sind also real existierende, umgrenzte Räume, die sich in ihrer Abgrenzung von ihrer Umgebung unterscheiden und zugleich über sich selbst hinausweisen. Zudem fungieren sie sowohl als konkrete wie auch als metaphorische Räume. Es geht also um die Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Funktionen desselben topografischen Ortes.[5]

Foucault unterscheidet zwischen zwei Kategorien von Räumen: Utopien und Heterotopien. Während Utopien „Platzierungen ohne wirklichen Ort sind" und eine „Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft" darstellen, sind Heterotopien reale, also erfahrbare Räume. „Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien Heterotopien", formuliert Foucault. Diese Heterotopien sind

> wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.[6]

Es sind Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen.[7] Die Heterotopie entsteht, wenn einem Ort von einer Gesellschaft eine spezifische Funktion zugeschrieben wird, die nicht allein aufgrund der Topografie des Ortes verständlich ist. Das Verständnis dieser Orte erschließt sich erst aus der Sicht auf die Zusammenhänge, in welche dieser Ort gestellt wird.[8]

---

4 Foucault: Andere Räume, S. 39.
5 Vgl. Fred Truninger, Sabine Wolf: Heterotopien, <http://www.christiaanse.arch.ethz.ch/upload/RC14.pdf>, 27.02.2017.
6 Foucault: Andere Räume, S. 39.
7 Ebenda, S. 38.
8 Vgl. Truninger, Wolf: Heterotopien.

Heterotopien konstruieren aus topografischen Orten veränderliche Räume und unterliegen selbst einer ständigen (Re-)Interpretation durch die Gesellschaft. Es gelten Regeln, die zeitlich bedingt sind, die nur so lange funktionieren, wie sie von den Mitgliedern jener Gesellschaft befolgt werden. Daraus resultiert eine grundlegende Eigenschaft der Heterotopie, die sie von den wirklichen Räumen abgrenzt: die der Veränderbarkeit bzw. der Ephemerität. Sie kann beliebig interpretiert, umgedeutet und sogar aufgelöst werden. So können die Heterotopien als „realisierte Utopien" betrachtet werden, da sie sich zwischen gesellschaftlicher Realität und imaginärer Utopie verwirklichen: Sie sind Orte außerhalb der realen Orte, die dennoch lokalisierbar sind, indem sie erfahrbar sind.

Als Beispiele für Heterotopien nennt Foucault zum Beispiel Friedhöfe, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altersheime, Museen, Bibliotheken, Kolonien usw. Auch der Zirkus kann zu den Heterotopien gerechnet werden, da er als Ort des Schwellenzustands, als realer und doch symbolischer Raum zwischen verschiedenen Identitätsbestimmungen, für eine gewisse Zeit über sich selbst hinausweist und einen eigenen Mikrokosmos darstellt. Sobald man das Zirkuszelt betritt und solange man sich im Umkreis der Manege befindet, unterwirft man sich den Regeln dieser entrückten Welt – man gibt sich der Illusion hin, dass die Naturgesetze aufgehoben werden, dass die Scheinwelt eine reale ist, dass Menschen zu etwas werden, das sie in der wirklichen, „realen" Welt nicht sein können. Der Zirkus gilt als Ort, an dem sich das „Andere", das Fremde, das Unnatürliche als „das Normale" manifestieren kann. Er fungiert als Illusionsraum und zugleich als Kompensationsraum, da er die Funktion einer Projektionsfläche für Utopien, Träume und Wünsche erfüllt. Als Ort der unendlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten verbindet er die Eigenschaften des real existierenden, physikalischen Raumes (Kuppel, Manege, Zuschauerraum) mit der Wirkung und dem Verständnis seiner symbolisch beladenen Repräsentation. Als Heterotopie ist also der Zirkus in der Lage, mehrere miteinander unvereinbare Räume an einem einzigen Ort zu vereinen und Relationen zwischen diesen Räumen zu finden. Wie in Foucaults Beispiel vom Persischen Garten wird auch im Falle des Zirkus ein eigener Mikrokosmos geschaffen, der die ganze Welt symbolhaft abbildet und verbindet – und zugleich dekonstruiert.

Die Welt des Zirkus bietet eine flüchtige Identität. Wie im Theater schlüpft man hier in verschiedene Rollen, nimmt Charakterzüge und Eigenschaften an, die nur in diesem Raum funktionieren: Man fliegt, man wird zum Feuerball, zur Kanonenkugel usw. Als Symbol der Selbstvergessenheit, der Zügellosigkeit ruft der Zirkus im Zuschauer zugleich Wollust und Grauen sowie die

verschiedensten Fantasien hervor.[9] Es konstituiert sich ein Erlebnisraum, der nur so lange existiert, wie die Handlungen in diesem Raum (im gegebenen Fall die Akrobatik, Jonglagen, Choreografie – und der Applaus) andauern.

Die kindliche Protagonistin des Romans von Aglaja Veteranyi ist in dieser Illusionswelt gefangen und kann sich außerhalb dieser Welt – des heterotopen Raumes des Zirkus – nicht zurechtfinden. Das Werk ist der traurige Bericht von einem Kinderleben, das sich ständig in Zwischenräumen abspielt, zwischen Realität und Fiktion balanciert und von Schwellenerfahrungen und daher oft auch von Orientierungslosigkeit, Verwirrung und Ambivalenz gekennzeichnet ist.

Die dreifache Exilerfahrung prägt die Weltwahrnehmung der Ich-Erzählerin: Ursprünglich gab es das Exil im Westen, wohin die Familie aus dem Rumänien der 80er-Jahre geflohen ist, dazu kommt auch das Ausgeschlossensein in der neuen Gesellschaft, das ebenfalls als Exil erfahren wird, weil die ständig wechselnden Aufenthaltsorte nicht zur Heimat werden können. Relevant ist die Nichtsesshaftigkeit der Artistenfamilie und ihr daraus resultierender sozialer Ort am Rand der Gesellschaft. Die dritte, ganz besondere Art der Exilerfahrung, die am traumatischsten erlebt wird, ist das Exil innerhalb der eigenen Familie. Das Leben in einer Patchworkfamilie verschiedener Ethnien und Sprachen (Rumänisch-Romanes-Ungarisch) mit bunt zusammengewürfelten Verwandten unterschiedlichen Grades (Vater, Mutter, Kind, Stiefschwester, Tante sowie die vielen Männer der Tante und später der Mutter) verstärken bei dem Mädchen das Gefühl der Halt- und Heimatlosigkeit. Zum Fremdheitsgefühl tragen in hohem Maße auch die bis zur Aggression gesteigerten Streitigkeiten zwischen den Eltern bei sowie der Missbrauch des Vaters an der Stiefschwester und die Angst um die Mutter, die gefährliche Akrobatiknummern vorführt.

Die Familie ist zugleich Ort der Vertrautheit und Entfremdung.[10] Der Geruch des von der Mutter gekochten Essens kommt dem am nächsten, was man als Heimatgefühl bezeichnen kann, doch die dauerhafte existenzielle Unsicherheit – die einerseits durch die Befürchtungen und melodramatisch überspitzten Warnungen der Mutter, man könne sie jederzeit ausweisen und nach Ceaușescu-Rumänien zurückschicken, andererseits durch die bis zur Panik gesteigerte Angst des Kindes um die Mutter ausgelöst wird – macht der Ich-Erzählerin jegliche Bindung unmöglich: „WIR DÜRFEN NICHTS

9 Vgl. auch Butzer, Jacob (Hgg.): Lexikon literarischer Symbole, S. 498.

10 Vgl. Judith Schifferle: Zwei Autorinnen schauen fern. Aglaja Veteranyi und Herta Müller – zwei aus Rumänien stammende deutschsprachige Autorinnen im Vergleich. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 11/12 (2003) H. 1–2, S. 169–183, hier: S. 172.

LIEBGEWINNEN."[11] Um diese Angst bewältigen zu können, wird das Erfinden von Geschichten als Schutzmechanismus eingesetzt. Das Kind versteht die Geschehnisse um sich herum nicht und flüchtet in eine Fantasiewelt, mit deren Hilfe es die Welt zu ordnen versucht und von der es sich eine gewisse Stabilität erhofft – dies bleibt allerdings nur eine Wunschvorstellung des psychisch stark belasteten Mädchens.

Angst ist der permanente Seelenzustand des Kindes: die panische Angst um die Mutter, die unterdrückte Angst vor dem unberechenbaren, oft gewalttätigen Vater, die Angst vor anderen Menschen, vor dem Internat, vor dem Erwachsenwerden, vor Bindungen, aber auch vor Trennungen und vor dem Verlust der wenigen Anhaltspunkte, die es hat. Um diese Angst zu bewältigen, denkt sich das Mädchen eine kannibalische Geschichte über das Kind, das in der Polenta kocht, aus: „Wenn ich mir vorstelle, wie das Kind in der Polenta kocht und wie weh das tut, muß ich nicht immer daran denken, daß meine Mutter von oben abstürzen könnte. […]".[12] Das Erzählen schafft virtuelle Räume, die realen Charakter haben, dadurch verwischen bzw. überlappen sich die Grenzen zwischen Heimat und Heimatlosigkeit, zwischen Realität und Illusion.

Der Leser bekommt das tragikomische, groteske Bild einer zerrütteten Familie vermittelt, das durch das Prisma eines Kindes zerlegt wird. Die gesamte Existenz des zu früh erwachsen gewordenen Kindes gleicht einem Zirkus – mit dem nötigen Instrumentarium: einem Clown als Vater, einer an den Haaren aufgehängten und mit Fackeln jonglierenden Mutter, einer Wahrsagerin-Tante und der Zigeunerin als Schwester, die eine inzestuöse Beziehung zum Vater hat.

Die Familienmitglieder werden mit Begriffen aus der Welt des Zirkus benannt und beschrieben. Der Vater, „ein gebürtiger Ausländer" und bitterlustiger Clown,[13] fällt nie aus seiner Rolle: „NEIN, MEIN VATER IST NICHT TRAURIG. ER IST CLOWN, JA."[14] Die Mutter kennzeichnet, dass sie unter der Zirkuskuppel schwebt: „MEINE MUTTER IST DIE FRAU MIT DEN HAAREN AUS STAHL."[15] Und die Tante „liest mir jeden Tag die Zukunft im Kaffeesatz. […] Meine Tante spricht mit den Toten. "[16]

In dieser Welt des Zirkus vermischt sich die reale mit der fantastischen – genauso wirklich wie die Familienmitglieder erscheinen auch Gott, der riecht,

11 Aglaja Veteranyi: Warum das Kind in der Polenta kocht. München 2013, S. 18.
12 Ebenda, S. 31.
13 Ebenda, S. 55.
14 Ebenda, S. 51.
15 Ebenda, S. 21.
16 Ebenda, S. 60.

frisst und eine Muttersprache hat, die Engel, die in gläsernen Kabinen des Himmels dolmetschen, sowie das Kind, das in der Polenta kocht, um die vernichtende Angst des Mädchens zu lindern.

In dieser Welt des Scheins und der Illusionen versucht das entwurzelte Kind, eine Heimat zu finden. Doch die Versuche, sich an einem geografisch festlegbaren Ort zu Hause zu fühlen, scheitern. Auch in der Sprache gibt es keine Heimat, nicht einmal in der Familie.

Der geografische Ort als Heimat

Von der Mutter wird Rumänien, das zurückgelassene Land, als Heimat bezeichnet. Das Mädchen kennt es aber nur aus den Erzählungen und den bettelnden Briefen der Verwandten:

> Bitte schickt uns Geld, damit Ana in die Schule gehen kann. […] Ileana erbricht immer, weil sie so hungern muß. […] Ich bin deine Cousine Josefina, bitte finde einen guten Mann für mich zum Heiraten! Wir küssen euch süß![17]

Doch diese Heimat bedeutet dem Kind nicht viel, denn mit Rumänien kann es außer dem Geruch des Essens kaum etwas assoziieren: „Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter."[18]

Wenn man die Heimat an einen topografischen Ort binden wollte, dann kann das Kind nur den Zirkus als Zuhause bezeichnen – und „der Zirkus ist immer im Ausland".[19] In der heterotopen Welt des Zirkus gibt es keinen Stützpunkt, nichts, worauf man sich verlassen könnte, die illusorischen und ephemeren Glücksmomente dauern nur so lange, wie man sich in diesem Raum bewegt. Zurück bleibt die Angst. Auch Heimat scheint nur eine Utopie zu sein.

Den Zirkus, dieses Schein-Zuhause, ergänzt eine andere Räumlichkeit: der Wohnwagen, der ebenfalls als „Zwischen-Ort" betrachtet werden kann, als ein Ort der Verwandlung, eine Brücke vom Alltag zur Illusionswelt des Zirkus. Denn die Übergänge von alltäglichen Räumen zur Heterotopie sind teilweise fließend und werden manchmal durch andere „wirkliche" Räume markiert – in diesem Fall durch den Wohnwagen: Die Akrobaten, Clowns usw. werden vor ihrem Auftritt, wenn sie sich umkleiden, stylen und von „normalen" Men-

17 Ebenda, S. 153.
18 Ebenda, S. 10.
19 Ebenda.
20 Ebenda, S. 66.

schen in Menschen mit „übernatürlichen“ Kräften verwandeln, vom Publikum nicht gesehen – so wird die Illusion aufrechterhalten.

Doch der Zirkus bzw. Wohnwagen als Zuhause ist keine „richtige“ Heimat, nach der sich das Kind eigentlich sehnt. „Heimat“, die es aus den Erzählungen der Mutter und aus den Bettelbriefen der Verwandten kennt, verbindet es mit Elend, Armut und Angst vor Verfolgung – sowie mit Schuldgefühlen gegenüber den Verwandten, die sie zurückgelassen haben: „Ich schäme mich, daß wir sie dort gelassen haben“,[20] sagt das Mädchen. Heimat ist also der ständige Angstzustand.

Fremdheitsgefühl, Heimatlosigkeit, das Leben ohne Wurzeln und Bindungen prägen demnach die Sichtweise und Weltwahrnehmung des heranwachsenden Kindes. Mit lapidaren Sätzen stellt es fest, dass trotz der ständigen Ortswechsel die mitgenommenen Gewohnheiten dieselben bleiben – und das könnte Halt bieten: „DAS AUSLAND VERÄNDERT UNS NICHT. IN ALLEN LÄNDERN ESSEN WIR MIT DEM MUND.“[21]

Somit bilden für die Protagonistin die Gewohnheiten und Rituale der Familie, vor allem jene des Essens, die vielleicht einzige Form von Heimat: „Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft. Die gerösteten Auberginen meiner Mutter riechen überall wie zu Hause, egal, in welchem Land wir sind.“[22] Das Essen und der Geruch der Speisen werden für das Kind zum Surrogat für Heimat und gewinnen zunehmend an Bedeutung. Jede Erfahrung, die das Kind im emotionalen Bereich macht, jede neue Erkenntnis erhält in irgendeiner Weise eine kulinarische Konnotation. Die Erinnerung an Rumänien und an die Toten der Familie erfolgt ebenfalls mithilfe des Essens:

> Meine Tante macht immer Grießkuchen für die Toten mit Smartiesdekoration. Wir essen ihn aber selber, weil keine orthodoxe Kirche in der Nähe ist, um ihn zu spenden. Beim Kuchenessen weint meine Mutter und zählt die Toten unserer Familie auf.[23]

Auch die abergläubische Religiosität der Mutter wird mit eigenen Geschichten und imaginären Wahrnehmungen ergänzt, in denen das Bild Gottes in der Fantasie des Kindes ebenfalls in Bezug zum Essen und Trinken steht:

> In jeder neuen Stadt grabe ich ein Loch in die Erde vor unserem Wohnwagen, stecke meine Hand hinein, dann meinen Kopf und höre, wie Gott unter der

21 Ebenda, S. 16.
22 Ebenda, S. 10.
23 Ebenda, S. 37.

> Erde atmet und kaut. Manchmal will ich mich ganz zu ihm hinabgraben, trotz meiner Angst, von ihm gebissen zu werden.
> GOTT IST IMMER SEHR HUNGRIG.
> Er trinkt auch gern von meiner Limonade, ich stecke einen Halm in die Erde und gebe ihm zu trinken, damit er meine Mutter beschützt. Und ich lege ihm auch ein wenig vom guten Essen meiner Mutter ins Loch.[24]

Mit Essen wird auch die Sprache des Vaters konnotiert: „Seine Muttersprache klingt wie Speck mit Paprika und Sahne."[25] Doch kann, wie bereits erwähnt, nicht einmal die Muttersprache dem Kind Halt geben und ihm ein Zuhause bieten, da die Familienmitglieder in einem babylonischen Sprachenwirrwarr miteinander kommunizieren:

> Mein Vater hat eine andere Muttersprache als wir, er war auch in unserem Land ein Fremder. Er gehört zu den anderen, sagt meine Mutter. Im Ausland sind wir aber keine Fremden untereinander, obwohl mein Vater hier fast in jedem Satz eine andere Sprache spricht, ich glaube, er versteht manchmal selber nicht, was er sagt.[26]

Mit dem Heraustreten aus dem heterotopen Raum des Zirkus und mit dem gezwungenen Einzug ins Internat zerplatzt sowohl die ohnehin schon zerbrechliche Vorstellung von Heimat als auch die Illusion eines glücklichen Familienlebens. Die exotische, schrille und verzaubernde Mutterfigur verwandelt sich in eine ferne Stimme am Telefon mit den kleinlichen Beschwerden des Alltags und mit bunten Zukunftsversprechungen. Es ist nicht mehr die Angst um die lebensgefährlich jonglierende Mutter, die die Gefühlswelt des jungen Mädchens beherrscht, sondern das enttäuschte Erleben des Verlassenseins und zugleich der morbide Wunsch, die Mutter (tot oder lebendig) immer bei sich zu haben:

> Meine Mutter küßte uns Löcher in die Wangen. Sie und Frau Schnyder stiegen wieder ins Auto. Winken.
> Meine Mutter soll auf der Stelle sterben, dachte ich, dann werden wir sie im Garten unter unserem Fenster begraben. Im Sommer werden die Erdbeeren nach meiner Mutter schmecken.[27]

24 Ebenda, S. 75.
25 Ebenda, S. 50.
26 Ebenda.
27 Ebenda, S. 83.

Im Internat wird das Fremdheitsgefühl auch auf das Essen projiziert und mit dem Verlassen der vertrauten Zirkuswelt assoziiert: „DAS ESSEN SCHMECKT HIER WIE DAS ABBAUEN DES ZIRKUSZELTES."[28]

Nach der Trennung von der Mutter und der Welt des Zirkus wird die Protagonistin mit einem weiteren schmerzhaften Erlebnis konfrontiert: dem Ausgestoßensein. Im Internat hat sie außer den leeren Versprechungen der Mutter nur noch die Schwester als Stütze: „MEINE SCHWESTER IST MEINE MUTTER GEWORDEN."[29] Doch mit der Trennung von der Schwester verliert auch diese die Konturen der beschützenden Figur und verwandelt sich im Gedankenkreis der Ich-Erzählerin allmählich in eine Verwandte wie jede andere, die nur noch in Geschichten präsent ist. „WIR DÜRFEN NICHTS LIEBGEWINNEN",[30] hallt es im Ohr des Lesers nach. Die Tatsache, dass sie in der Schwester eine Mutterfigur sieht, steht allerdings auch mit der bereits erwähnten inzestuösen Beziehung zwischen dieser und dem Vater in Zusammenhang.

Das Heraustreten aus dem Zirkus verändert nicht nur die Wahrnehmung der Welt, sondern auch das Leben der Protagonisten. Die Gesetze des Alltagslebens und der „normalen Menschen" bestimmen allmählich die Welt der „Vertriebenen". Denn der Unfall der Mutter wird wie eine Art Vertreibung aus dem Paradies erlebt. „Meine Mutter ist nicht froh" […]. Das Essen darf nicht mehr so gut schmecken wie früher. Seit sie nicht mehr an den Haaren hängt, macht gutes Essen dick."[31] Dies ist eine subtile Anspielung darauf, dass sie nun selbst die Nummer der durch den Unfall verletzten Mutter übernehmen soll: Jetzt muss sie auf ihr Gewicht achten, falls es dazu kommen sollte, dass sie an den Haaren hängend die gefährliche Akrobatiknummer zeigt.

Doch während der Zirkus für das Publikum nur eine gewisse Zeit lang (die Dauer der Vorstellung) als Heterotopie funktioniert, weil durch das Heraustreten aus diesem Raum auch das damit verknüpfte illusorische Daseinserlebnis verschwimmt, bleibt das Mädchen, das keine andere Wirklichkeit erleben konnte, in seinem Inneren weiterhin in dem heterotopen Zwischenraum des Zirkus gefangen. Sie findet sich in der Außenwelt (zum Beispiel im Internat) nicht zurecht, vor allem weil sie alles mit den Gesetzmäßigkeiten der Zirkuswelt zu erklären versucht – und scheitert. Sie kann sich in diese „andere" Welt nicht einfügen, da sie als Analphabetin mit großen Wissenslücken von den „normalen" Kindern ausgegrenzt wird. Sie reagiert darauf mit dem, was sie

28 Ebenda, S. 96.
29 Ebenda, S. 98.
30 Ebenda, S. 18.
31 Ebenda, S. 130.

kann, was ihr vertraut ist: Sie beeindruckt die Mitschüler mit akrobatischen Kunststücken und bunt ausgemalten Geschichten über den Zirkus. Der Kreis schließt sich damit, und als sie im Pubertätsalter die Rolle ihrer Mutter im Varieté übernimmt (auch wenn ihre Kunststücke nicht so lebensgefährlich wie jene der Mutter sind), kehrt sie in den ihr einzig vertrauten Lebensraum zurück – dem der Illusionen und des Scheins. Als sie die Aufnahmeprüfung an die Schauspielschule nicht schafft, wird sie mit folgenden Worten entlassen: „Es tut uns leid, aber wir sind hier nicht beim Zirkus."[32]

Alles, was sich außerhalb der Zirkuswelt abspielt, ist bedrohlich: Das Land, das sie verlassen haben, verliert sich in der Ferne, sie haben Angst, dass sie zurück ins Elend ausgewiesen werden. Und auch das neue Land verspricht kein vertrautes Gefühl: „Die Fremden wollen uns aber auch schaden. Ich darf den Wohnwagen nicht alleine verlassen. Ich darf mit den anderen Kindern nicht spielen. Meine Mutter traut niemandem. Ich muß das auch lernen."[33] Auch die Illusion der zusammengehörigen Familie zerplatzt in diesem bedrohlichen neuen Land: „MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN."[34]

Die Welt des Zirkus wird von außen als befremdlich und unwahrscheinlich wahrgenommen. Die Gesetzmäßigkeiten, die nur innerhalb des Zirkuszeltes und während der Vorstellung ohne Weiteres akzeptiert werden, sind aus zeitlicher und örtlicher Distanz der Lächerlichkeit preisgegeben. Im Internat werden die beiden Schwestern damit konfrontiert, dass man ihnen nicht glaubt, wenn sie vom Leben im Zirkus erzählen, und dass diese Welt den anderen als etwas radikal Fremdes, Unnatürliches, sogar Verbotenes erscheint, mit dem sie nichts anfangen

> Die Kinder reden vom Zirkus wie vom Zoo. Sie kriegen leuchtende Augen oder kichern. Sie denken, daß alle Zirkusleute miteinander verwandt sind, sich lieben, im selben Wohnwagen schlafen und vom selben Teller essen. Und dann lebt man in der Natur und oh wie schön![35]

Die Ordnung der Welt außerhalb des Zirkus mit ihren Regeln (in diesem Fall im schweizerischen Internat) wirkt auf die Zirkuskinder befremdlich, und sie zu befolgen, scheint unmöglich zu sein:

32 Ebenda, S. 185.
33 Ebenda, S. 28.
34 Ebenda, S. 132.
35 Ebenda, S. 106.

> Das Wichtigste ist, arbeitsam und demütig zu sein.
> Gott hat es nicht gerne, wenn die Menschen faul sind.
> Der Mensch ist da, um die Welt zu pflegen.
> Er darf niemandem zur Last fallen.
> Er muß einen Beruf haben und so viel Geld verdienen, daß er auch spenden kann.
> Und er muß sein Haus immer sauber halten.
> Das gibt ihm den Frieden.[36]

So kann es zu keiner tatsächlichen Kommunikation zwischen den Personen dieser zwei Welten kommen – jeder bleibt in seiner eigenen Welt verschlossen.

Nicht nur das Alltagsleben (oder Vorstellungen über das Alltagsleben) der Protagonisten spielt sich im Zirkus ab, auch das Leben nach dem Tod wird als Zirkus vorgestellt: „Die Leute haben Angst vor Gott, deshalb gehen sie in den Himmel. Dort gibt es eine Spezialabteilung für Artisten, die fliegen können." „JESUS CHRIST IST AUCH EIN ARTIST."[37] Oder: „UND GIBT ES TATSÄCHLICH EINEN ZIRKUS IM HIMMEL?"[38]

Durch suggestive Bildsprache und erzählerische Reduktion gelingt es Aglaja Veteranyi, die wundersame und zugleich fremde Atmosphäre der Zirkuswelt aus der naiven Sicht des orientierungslosen Kindes zu präsentieren. Die Weltwahrnehmung erfolgt nicht kognitiv-rational, sondern durch Sinneseindrücke, und die Bilder, die dadurch erzeugt werden, überraschen mit ungewöhnlichen Perspektiven, mit einem außergewöhnlichen Sinn für symbolisch überspitzte Details.

Nicht unerwähnt sollte der autobiografische Charakter des Romans bleiben. In einem Interview berichtet Aglaja Veteranyi, wie sie es in ihrer Kindheit erlebt hatte, den geschlossenen Raum des Zirkus zu verlassen, und wie sie die Welt außerhalb nicht verstehen konnte:

> Der Zirkus war wie ein Ghetto, ich hatte keinerlei Beziehung zu den Menschen draußen, hatte keine Schule besucht, war Analphabetin. Und als ich mit 17 in die Schauspielschule kam, gab ich mir plötzlich Rechenschaft, dass ich einige Sachen nicht verstand, über die um mich herum gesprochen wurde.[39]

36 Ebenda, S. 107.
37 Ebenda, S. 76.
38 Ebenda, S. 9.
39 Vgl. Rodica Binder: Interviu Aglaja Veteranyi – Salt mortal de la circ la literatură [Interview Aglaja Veteranyi – Salto mortale vom Zirkus in die Literatur]. In: *România literară* (2000) Nr. 31. „Circul era ca un ghetto, nu aveam nici un contact cu oamenii din afară, eu nu am mers la şcoală, eram analfabetă. Şi cînd la 17 ani m-am dus la şcoala de teatru, mi-am dat

Die subjektive Erzählperspektive des Romans äußert sich vor allem in der sprachlich übertriebenen Wiedergabe der Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen des Kindes. Diese werden auch typografisch hervorgehoben, sei es durch Sätze, die durchweg mit Großbuchstaben geschrieben werden, sei es durch die fast obsessiven Wiederholungen von Phrasen: Der Satz „Und Kinder will ich keine" wird beispielsweise 48-mal auf drei Seiten wiederholt.[40]

Die Zirkuswelt im Roman von Aglaja Veteranyi wird – wie aus den Erörterungen hervorgeht – auch durch das Fehlen von Geschichte, Identität und jeglicher Beziehungen bzw. Bindungen gekennzeichnet, sie ist ein Ort des Verlusts, der Verlorenheit und der Belanglosigkeit. In dieser Hinsicht kann der Zirkus auch als ein Nicht-Ort im Sinne von Marc Augé verstanden werden: als Ort, der durch seinen transitorischen Charakter das Gefühl der Fremdheit, des Nicht-zu-Hause-Seins vermittelt und der „sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt".[41] „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit",[42] so Augé. Doch um diese These detailliert zu diskutieren, wäre eine weitere Studie nötig.

dintr-odată seama că nu înțelegeam unele lucruri despre care se vorbea în jur." [Übersetzung der Verfasserin].

40 Veteranyi: Warum das Kind, S. 117–119.

41 Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 92.

42 Ebenda, S. 121.

Rauminszenierungen in medialen Kontexten

Regionen und/oder Dreiländerecke?

Die regionalen Kulturen Siebenbürgens und des Banats in den Reiseberichten des 18.–19. Jahrhunderts

SZABOLCS JÁNOS

Wegen ihrer historischen Entwicklung vom Mittelalter bis zur Gegenwart bilden Ostmittel- und Südosteuropa, darunter die im vorliegenden Aufsatz berücksichtigten Regionen Siebenbürgen, Banat und Partium, den idealen Untersuchungsraum für überregionale Vergleiche im Lichte von Reiseberichten.

Der Ansatz, die Kultur und Literatur der erwähnten Landesteile aus der Perspektive von Regionalität/Regionalismus zu untersuchen, gilt besonders dann, wenn man bedenkt, dass die von Deutschen, Rumänen, Ungarn, Zigeunern,[1] Juden, Serben, Griechen etc. bevölkerten drei Regionen immer heterogen waren und im Laufe der Geschichte zu wechselnden Staaten gehörten.[2]

1 Es wird die in den Regionen bis heute gebräuchliche Bezeichnung Zigeuner statt Roma verwendet, da sie auch von den Angehörigen der Ethnie benutzt wird. Anmerkung der Herausgeberin.

2 Siebenbürgen, heute ein Landesteil von Rumänien, war bis zur türkischen Eroberung (1526) ein Teil des Königreichs Ungarn, nach der Schlacht bei Mohács (1526) bis zum Jahr 1711 autonomes Fürstentum, ab 1867 kam es infolge des Österreichisch-Ungarischen Ausgleichs wieder unter ungarische Herrschaft. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Siebenbürgen Teil Rumäniens, seine Übertragung wurde im Frieden von Trianon (1920) festgeschrieben. Das Banat eroberten nach der Schlacht bei Mohács die Türken, 1718 wurde es durch Prinz *Eugen von Savoyen* befreit und 1778 ins Königreich Ungarn integriert. Nach dem Ersten Weltkrieg teilten Rumänien, Serbien sowie Ungarn die Region. Das Partium, abgeleitet vom lateinischen „partium regni Hungariae" („Teile des Königreichs Ungarn"), ist eine geografische Sammelbezeichnung für die mittelostungarischen Komitate jenseits der Theiß, die im 16. Jahrhundert unter die Hoheit der siebenbürgischen Fürsten kamen. Heute zählt man zum Partium in etwa das Territorium der rumänischen Landkreise *Maramuresch (rum. Maramureş, ung. Máramaros)*, Sathmar (rum. Satu Mare, ung. Szatmár), Sălaj (ung. Szilágy), Bihor (ung. Bihar) und Arad sowie die ungarischen Gebiete östlich der Theiß.

Aus dieser Sicht betrachtet, erscheint der Versuch der Autoren der von Béla Köpeczi herausgegebenen *Kurzen Geschichte Siebenbürgens*, das heutige Siebenbürgen vom geschichtlichen abzugrenzen bzw. das Verhältnis Siebenbürgen – Banat – Partium zu klären, als außerordentlich notwendig und berechtigt:

> Das heutige Siebenbürgen ist eigentlich größer als die geographische Region, die mit ihrem Gebiet von ungefähr 57 000 km² in der alltäglichen und politischen Praxis vor dem Ersten Weltkrieg das historische Siebenbürgen darstellte. Heute versteht man unter Siebenbürgen bereits jenes größere Gebiet von ungefähr 102 000 km² Ausdehnung, das sich zwischen den Karpaten und der ungarischen und jugoslawischen Staatsgrenze erstreckt und das sogenannte Partium und einen Teil des Banats mit umfasst.[3]

Die unter dem Begriff „Regionalismus" gesammelten Prozesse sind integrale Bestandteile der kulturellen Entwicklungen innerhalb der europäischen Geschichte, auch wenn diese Perspektive von der Forschung häufig vernachlässigt oder geringgeschätzt wurde. Doch ist über die Jahrzehnte eine Zunahme der regionalen Perspektive auch in den historisch orientierten Forschungen bemerkbar, da seit den 1990er-Jahren Begriffe wie „Region" oder „Regionalisierung" an Aufmerksamkeit gewonnen haben, vor allem im Kontext ihrer Rolle bei der Herausbildung von kollektiven Gedächtnissen und Identitäten. Es wird sogar von einer Renaissance der Forschungen über Regionalität/Regionalismus gesprochen, weil zahlreiche Publikationen zu Teilbereichen wie regionale Literaturgeschichtsschreibung oder Regionalismus in den Literatur- und Kulturwissenschaften erschienen sind, die eine große thematische Vielfalt aufweisen: Es geht um Studien zu regionaler Literatur oder Kultur bzw. – allgemeiner – zu geografischen, kulturhistorischen, sozialen oder politischen Aspekten der behandelten Regionen wie des Begriffs.[4]

Unter dem vom lateinischen *regio* (Gegend, Bereich) abgeleiteten Begriff „Region" versteht man ein durch bestimmte Merkmale gekennzeichnetes, größeres Gebiet. In den letzten dreißig, vierzig Jahren hat die Verbreitung des Begriffs wesentlich zugenommen, nachdem er in der ersten Hälfte des 20. Jahr-

---

3 Béla Köpeczi (Hg.): Kurze Geschichte Siebenbürgens. Aus dem Ungarischen übersetzt von Harriett Ferenczi u. a. Budapest 1990, <http://mek.oszk.hu/02100/02113/html/1.html>, 09.11.2016.

4 Von den Publikationen der letzten Jahre vgl. z. B.: Marjan Cescutti, Johann Holzner, Roger Vorderegger (Hgg.): Raum – Region – Kultur. Literaturgeschichtsschreibung im Kontext aktueller Diskurse. Innsbruck 2013 (Schlern-Schriften, 360); András F. Balogh, Erhard Schütz (Hgg.): Regionalität und Fremde. Literarische Konstellationen, Visionen und Konzepte im deutschsprachigen Mitteleuropa. Berlin 2007; Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Region – Literatur – Kultur. Regionalliteraturforschung heute. Bielefeld 2001 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 2).

hunderts noch nicht verwendet und in verschiedenen deutschsprachigen Lexika (zum Beispiel *Meyers Konversations-Lexikon* von 1909 und *Brockhaus Konversations-Lexikon* von 1908) noch nicht zu finden war.

Den verschiedenen disziplinären Annäherungsweisen und Forschungsperspektiven einerseits bzw. den vielfältigen historischen, geografischen, kulturellen und wirtschaftlichen Realitäten sowie unterschiedlichen Formen des Staatsaufbaus andererseits ist es zu verdanken, dass der Begriff „Region" bis heute keine einheitliche Definition hat. Die interdisziplinären Regionalwissenschaften verstehen zum Beispiel unter „Region" in der Regel nicht einen real abgegrenzten Raum, sondern eher einen Sammelbegriff für solche Teilräume, die je nach Funktion, Bezugspunkt und Ideologie anders abgebildet werden. Als ein Minimalkonsens lässt sich dennoch folgende Formulierung betrachten: Die Region ist Teil eines Ganzen und somit einer (oder mehreren) anderen übergeordneten Größe(n) räumlich und funktional untergeordnet.

Mit den Begriffen „Region" und „Regionalismus" verknüpft sich auch die Vorstellung regionaler Kulturen, die von vielen Missverständnissen begleitet wird, insbesondere wenn es sich um Kulturen in Randbereichen oder Grenzräumen handelt. Diese Missverständnisse manifestieren sich laut Anton Sterbling vor allem darin, dass „die einen […] dabei stets etwas Provinzielles [vermuten], etwas räumlich und zeitlich Abgelegenes, etwas qualitativ Bescheidenes, also etwas von vornherein Abgewertetes und Abzuwertendes".[5] Diese Feststellung bleibt trotz der Tatsache gültig, dass ältere wie neuere Ergebnisse der interdisziplinären Forschungen zur regionalen Literatur- und Theatergeschichte, zu den zeitgenössischen deutschen Regionalliteraturen und zu anderen Erscheinungsformen des Regionalismus in der Kultur darauf hingewiesen haben, dass den sogenannten „Peripherien" und „Rändern" auch ein bedeutendes innovatives und produktives Potenzial zuzuschreiben ist.[6]

Aus der Perspektive der Philologie schlägt Jürgen Joachimsthaler eine nicht ganz so allgemeine Definition vor, der zufolge Regionen „geographischen Raum einnehmende *Kulturraum-Verdichtungen [sind]*, wobei die in ihnen zur Einheit zusammenfließenden Verbreitungsgebiete einzelner Kulturgüter von materiellen Produkten menschlicher Arbeit über religiös oder ästhetisch sinngebende in Kulten, Riten, Literatur und Künsten bis hin zu Staats- und Wirtschaftsformen reichen können"[7] und als solche „von Individuen als Anlaß

5 Anton Sterbling: Das Banat und seine Kultur. In: Banaterra: Die Enzyklopädie des Banats, <http://www.banaterra.eu/german/content/das-banat-und-seine-kultur>, 15.12.2016.

6 Ebenda.

7 Jürgen Joachimsthaler: Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft. In: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hg.): Regionalität als Kate-

zur sie ein- und zuordnenden Konstruktion regionaler Identitäten genutzt"[8] werden.

Roger Vorderegger weist auf die Konstruiertheit der Region hin, wobei Faktoren wie geografische Lage, Kultur und Politik zur Herausbildung der jeweiligen Regionen wesentlich beitragen:

> Regionen […] bestehen nicht an sich, sie werden vielmehr gemacht. Beteiligt an diesem Prozess der Regionenbildung aber ist auch nicht nur die Geographie, beteiligt sind auch die Regionalplanung wie die Medien, die Politik wie die Kulturwissenschaft, die Geschichte wie die Literatur, die Verkehrs- und Handelsströme wie die landschaftlichen Gegebenheiten und andere mehr.[9]

Der von Jürgen Joachimsthaler[10] und Jens Stüben[11] bereits problematisierte komplexe Zusammenhang von Region und Literatur wird von Erhard Schütz in einem übersichtlicheren Schema strukturiert, wobei das Wechselverhältnis von Region und Literatur auf drei Ebenen begriffen wird. Erstens wird Region als Basis von Literatur betrachtet, als zentrale Begriffe der Untersuchungen werden die kulturtopografische Verortung von Literatur, die lokale Gebundenheit/Herkunft der Literatur, deren Intention sich aber weit über die Region und das Regionale erstreckt, zum Beispiel der Böhmerwald bei Adalbert Stifter oder Danzig (poln. Gdańsk) bei Günter Grass usw. Zweitens kann Region als Horizont von Literatur fungieren und darunter wird eine Literatur verstanden, die sich durch Topografie, Sprache, Personal, Plot etc. regional orientiert, wie Literatur von Mundartautoren oder volkskundliche Literatur. Drittens wird Region(alität) als Intention von Literatur bestimmt, worunter eine Literatur verstanden wird, die durch die Herstellung eines Heimatgefühls und die Stärkung einer Minoritätsidentität in erster Linie an der Konstitution

---

gorie der Sprach- und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. u. a. 2002 (Oppelner Beiträge zur Germanistik, 6), S. 491–501, hier: S. 491.

8 Ebenda.

9 Vgl. Roger Vorderegger: *Literaturgeschichte* oder Kulturraumforschung? Methodologische und systematische Problemstellen regionaler Literaturgeschichtsschreibung. In: Marjan Cescutti, Johann Holzner, Roger Vorderegger (Hgg.): Regionalität und Fremde: literarische Konstellationen, Visionen und Konzepte im deutschsprachigen Mitteleuropa. Innsbruck 2013, S. 13–24, hier: S. 17f.

10 Jürgen Joachimsthaler: Die Literarisierung einer Region und die Regionalisierung ihrer Literatur. In: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hg.): Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft, S. 17–49.

11 Jens Stüben: „Regionale Literatur" und „Literatur in der Region". Zum Gegenstandsbereich einer Geschichte der deutschen Literatur in den Kulturlandschaften Ostmitteleuropas. In: Instytut Filologii Germańskiej der Uniwersytet Opolski (Hg.): Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft, S. 51–75.

einer bestimmten Region/Regionalität interessiert ist, wie etwa die Elsass-Literatur nach 1871 und nach 1918.[12]

Ein aus der Perspektive der Geschichtsregionen Siebenbürgen – Banat – Partium besonders fruchtbares Konzept ist die Dreiländereck-These von Gertrude Cepl-Kaufmann, wobei die Konstruktion von Regionen im Zusammenhang mit Grenzräumen und Grenzerfahrungen erörtert wird:

> Ein „Dreiländereck" ist der punktuelle Ort des Zusammentreffens dreier geografischer, politischer und kultureller Räume, der die trennende Linie aufhebt, die durch Inklusion des Eigenen und Exklusion des Anderen bestimmt ist. Selbst Prozesse der Grenzüberschreitung, des Brückenschlags, der Annäherung, des Übergangs und der Mischung bedeuten nichts anderes als die Bestätigung der Existenz einer durch gültige Inklusions- und Exklusionsnormen realisierten Linie.[13]

Cepl-Kaufmann unterscheidet zwischen realen und virtuellen Dreiländerecken. Als „reales Dreiländereck" versteht sie einen Grenzraum, der tatsächlich die verschiedensten historischen, ethnischen, politischen, wirtschaftlichen, kulturellen, familiären, sprachlichen und geografischen Merkmale aufzeigt. Ein solcher Dreiländereck-Raum wird durch einen zentralen geografischen Punkt der Begegnung ausgezeichnet.[14] Für Siebenbürgen und das Banat gelten Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) und Temeswar (rum. Timişoara, ung. Temesvár) als solche Begegnungspunkte, denn sie waren im Laufe der Geschichte solche Zentren, in denen voneinander unterschiedliche politisch-historisch-kulturelle Vorgänge sich parallel abspielten.

Für die kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschungen kann der Begriff „virtuelles Dreiländereck" als besonders geeignetes und zugleich produktives Paradigma erscheinen: Virtuelle Dreiländerecke werden durch Kulturtransfer in geschichtlich, kulturell und politisch klar definierbaren Grenzräumen konstituiert, wo drei Kulturen im Wechselverhältnis nebeneinander leben.[15] Somit können auch Siebenbürgen und das Banat als solche Dreiländerecke betrachtet werden, was wiederum eine Folge der historischen Zugehörigkeit zur Österreichisch-Ungarischen Monarchie ist. Die deutsche Sprache

12 Erhard Schütz: Regionalität und Fremde. Einleitende Überlegungen. In: Balogh, Schütz (Hgg.): Regionalität und Fremde, S. 11–18, hier: S. 16.
13 Gertrude Cepl-Kaufmann: Vergessen und Entdecken. Region als Suchort. Zum Beispiel: Das Rheinland. In: Cescutti, Holzner, Vorderegger (Hgg.): Raum – Region – Kultur, S. 25–44, hier: S. 40.
14 Ebenda.
15 Ebenda.

und Kultur bildet kulturell einen dritten virtuellen Raum, der das Spezifikum dieses Dreiländerecks mitbestimmt.

Wenn man die 1792 in Wien anonym erschienene nationalcharakterologische Schrift des 1757 in Hermannstadt geborenen evangelischen Pfarrers Michael Lebrecht näher betrachtet, worin die Spezifika der in Siebenbürgen wohnenden Völker dargestellt werden, stößt man auf eine Definition Siebenbürgens als typisches Dreiländereck im Sinne von Cepl-Kaufmann:

> Das Großfürstentum Siebenbürgen, lat. Ultra, oder Transylvania; Ungarisch, *Erdély-Ország*; walachisch *Ardaly*. Ist derjenige Strich Landes, welcher sich gleichsam als ein unregelmäßiges Dreyeck mit einer runden Basis, gegen Nordost, an der gegenwärtigen östlichen Grenze der österreichischen Monarchie befindet. Sein eigner Grenzenzug hat aber gegen Morgen die Moldau, gegegn Mittag die Wallachey gegen Abend das vormalige Temeschwarer Banat, oder einen Theil des Königreichs Ungarn, nehmlich den Marmaroscher Komitat, und die Bukowina.[16]

Auf das Banat bezogen, heißt es 1861 bei Leonhard Böhm folgendermaßen:

> Das Temeser Banat ist „eine wahre Musterkarte von Völkern", so dass die Gränzen der einzelnen Nationen schwer zu bestimmen sind. Im Westen ist das Land serbisch, im Osten walachisch, mit Ausnahme zweier grosser Sprachinseln. […] Ungarn, Bulgaren, Zigeuner und Juden sind allerorts vertheilt.[17]

Siebenbürgen, Banat und Partium galten Ende des 18. Jahrhunderts noch als *terra incognita* innerhalb des südosteuropäischen (Kultur-)Raumes, was vor allem auf die Entfernung dieser Regionen von den großen Zentren des deutschsprachigen Raumes und ihre wechselvolle Geschichte zurückgeht. So ist es kein Wunder, dass die grundsätzliche Frage, die sich einem Westeuropäer um 1800 in Bezug auf Siebenbürgen stellt, nicht lautet *wie*, sondern *wo* ist Siebenbürgen.[18] Jozef Tancer hält diese Fragestellung für berechtigt und argumentiert, dass 1799 im Februar-Heft der in Weimar erscheinenden geografischen Zeitschrift *Allgemeine Geographische Ephemeriden* ein Brief des französischen Astronomen La Lande (1732–1807) abgedruckt wurde, an dem sich der

16 Michael Lebrecht: Über den Nationalcharakter der in Siebenbürgen befindlichen Nationen. Wien 1792, S. 1.

17 Leonhard Böhm: Geschichte des Temeser Banats. Zweiter Theil. Leipzig 1861, S. 195.

18 Jozef Tancer: Von Pressburg nach Hermannstadt. Zwei Variationen auf ein itinerares Thema. In: Wynfried Kriegleder, Andrea Seidler, Jozef Tancer (Hgg.): Deutsche Sprache und Kultur in Siebenbürgen. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten. Bremen 2009 (Presse und Geschichte, 41), S. 249–268.

problematische Charakter der zeitgenössischen Verortung Siebenbürgens im geografisch-historischen Bewusstsein Westeuropas exemplarisch illustrieren lässt. La Lande bittet darin die Herausgeber der Zeitschrift um die Aufklärung seiner Verwirrung über die „südosteuropäische Topographie“:[19]

> Hier ist eine Namens-Verwirrung, von der ich nichts begreife; helfen Sie mir aus diesem Labyrinth. Der Astronom des Grafen Batthyani, Ant. Mártonfi, hat sein Werk *Initia astronomica* in Alba Carolina herausgegeben; der Bischof schrieb mir, dass es Alba Julae oder Carlsburg wäre, und auf den Karten finde ich Weissenburg; welches ist nun das rechte? Ein Ort kann doch nicht so vielerley Namen haben.[20]

Wenn man diese und ähnliche Verwirrungen und Unklarheiten bzw. den Terra-incognita-Charakter der Regionen Siebenbürgen und Banat am Ende des 18. Jahrhunderts in Betracht zieht, verwundert es nicht, dass die Hauptbestrebung der Geografen, Reiseberichterstatter oder Wissenschaftler des 18. und 19. Jahrhunderts vor allem darin besteht, Siebenbürgen und das Banat „hinter der breiten und nebelhaften Fassade überhaupt wahrnehmbar zu machen“.[21]

Die Strategien der Popularisierung der Regionen Siebenbürgen, Banat und Partium werden im vorliegenden Aufsatz vor allem anhand der Reiseberichte von Johann Lehmann[22], Christoph Ludwig Seipp[23], Johannes von Hoffmannsegg[24], Franz Josef Sulzer[25] und Ignaz von Born[26] untersucht, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über das Königreich Ungarn und Siebenbürgen berichten.

---

19 Ebenda.

20 Vgl. *Allgemeine Geographische Ephemeriden.* Verfasset von einer Gesellschaft Gelehrten und herausgegeben von F. von Zach. 3. Bd., 2. St. (1799), S. 176.

21 Tancer: Von Pressburg nach Hermannstadt, S. 249.

22 Johann Lehmann: Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen. Dünkelspiel u. Leipzig 1785. Der Text stammt eigentlich von demselben Verfasser wie der folgende Titel, nämlich dem in Worms geborenen Theatermann und Dichter Christoph Ludwig Seipp (1747–1793).

23 Christoph Ludwig Seipp: Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück. In drey Abtheilungen. Frankfurt, Leipzig 1793. Die beiden Texte von Seipp werden durch die Autornamen unterschieden.

24 Johannes Centurius von Hoffmannsegg: Reise des Grafen Hoffmannsegg in einige Gegenden von Ungarn bis an die türkische Gränze. Ein Auszug aus einer Sammlung von Original-Briefen. Görlitz 1800.

25 Franz Josef Sulzer: Altes und neues oder dessen litteralische Reise durch Siebenbürgen, den Temeswarer Banat, Ungarn, Oesterreich, Bayern, Schwaben, Schweiz und Elsaß. 1782 (ohne Ortsangabe).

26 Ignatz Edler von Born: Briefe über Mineralogische Gegenstände, auf seiner Reise durch das Temeswarer Bannat, Siebenbürgen, Ober- und Nieder-Hungarn. Hg. von Johann Jacob Ferber. Frankfurt, Leipzig 1774.

In ihrer Studie über deutsche Ungarnreisende zitiert Krisztina Kulcsár den Universalgelehrten August Ludwig Schlözer: „Wir Deutsche reisen häufiger, als vielleicht irgend ein anderes Volk des Erdbodens: und diesen herrschenden Geschmack an Reisen können wir immer unter unsre National Vorzüge zälen."[27] Aber diesem „Geschmack", nach Ungarn und Siebenbürgen zu reisen, standen lange Zeit verschiedene – wirkliche wie auch vorgestellte – Gefahren im Wege. Kulcsár stellt fest, dass die deutschen Reisenden, die nach Ungarn fuhren, ihre Erlebnisse und Erfahrungen meistens in der damaligen Hauptstadt Preßburg (ung. Poszony, slowakisch Bratislava) sammelten, die Wien näher war.[28]

Siebenbürgen und das seltener beschriebene Banat lagen abseits der großen transkontinentalen Reiserouten, was sich auch darin äußert, dass John Murray, der Herausgeber der bekanntesten englischen Reiseführer, diese Gegenden in zwei Handbüchern nur am Rande behandelte: im Band zu Süddeutschland, der Österreich-Ungarn mit abdeckte, und im Führer zur Türkei.

Entsprechend kamen die Reisenden, die verschiedene Interessen hatten und aus beruflichen, politischen, familiären oder wissenschaftlichen Gründen unterschiedliche Reiseziele verfolgten,[29] mit wenigen Ausnahmen entweder von Wien bzw. Budapest die Donau herab und reisten dann auf dem Landweg weiter nach Hermannstadt – von Donauhäfen wie Orschowa (ung. Orsova, rum. Orşova) oder, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf der Poststraße von Ofen (ung. Buda) über Szegedin (ung. Szeged), Arad und

27 August Ludwig Schlözer: Entwurf zu einem Reise-Collegio nebst einer Anzeige seines Zeitungs-Collegii. Vorrede. Göttingen 1777.

28 Krisztina Kulcsár: 18. századi német utazók Magyarországon (1740–1785) [Deutsche Reisende in Ungarn im 18. Jahrhundert (1740–1785)]. In: *Sic itur ad Astra* 10 (1996) H. 1–3, S. 83–113, hier: S. 83.

29 *Christoph Ludwig Seipp* war Theaterdirektor und trat mit seiner Truppe in verschiedenen Städten des Königreichs Ungarn und Siebenbürgens auf. Der Geograf und Historiker *Franz Josef Sulzer* war österreichischer Hauptmann und Rittmeister in Siebenbürgen. Mit seinem 15-jährigen Sohn unternahm er im Sommer 1782 „eine litterarische Reise" durch Siebenbürgen, das Temeswarer Banat und Ungarn bis nach Vorderösterreich und ins Elsass mit dem Hauptziel, seinem jugendlichen Begleiter ein Stück Welt zu zeigen. Der Naturwissenschaftler *Johann Centurius Hoffmann Graf von Hoffmannsegg* begab sich im Juni 1793 nach Ungarn, wo er sich insbesondere ornithologischen und entomologischen Studien sowie dem Sammeln von Pflanzen und Insekten widmete. Der Mineraloge, Geologe und Freimaurer *Ignaz von Born* war die Zentralfigur eines Kreises von Wissenschaftlern, der sich Gelehrte Gesellschaft nannte und der Herausgabe vor allem von naturwissenschaftlichen Beiträgen widmete. Die Reise, die von Anfang Juni bis Ende August 1770 dauerte, begann in Schemnitz (sk. Banská Štiavnica, ung. Selmecbánya) und führte ihn über Budapest, Szegedin, Temeswar in die Banater Bergstädte weiter in einen Teil der siebenbürgischen Bergstädte und von hier über die oberungarischen Bergstädte zurück ins niederungarische Bergwerksgebiet bei Schemnitz.

Diemrich (ung. Déva, rum. Deva), alternativ über Temeswar und Lugosch (ung. Lugos, rum. Lugoj) – oder fuhren vom Schwarzen Meer bzw. Bukarest (rum. Bucureşti) nach Norden und Westen weiter.

Ungarn und Siebenbürgen lagen vor dem Ende des 18. Jahrhunderts noch außerhalb der regelmäßig bereisten Routen in Europa und zählten in der Frühen Neuzeit zu jenen Gegenden, deren bloße Erwähnung die meisten Reisenden abschreckte, worüber 1785 auch Lehmann reflektiert:

> Mehrere Engländer, Deutsche, Franzosen, Ungarn reisen als Krauterforscher, Kunstkenner, Beobachter, Menschenforscher und Lehrer. Sie bereisen die unbewohntesten Gegenden, lassen sich weder durch Hitze und Kälte, noch durch beraubte Nahrungsmittel und mancherley Gefährlichkeiten absprechen, ihr, der Menschheit nützliches Vorhaben auszuführen. Kommen sie herab, so lassen sie sich schwankend machen, durch boßhafte Vorspielungen von Todschlägen, Plünderungen, Mangel an Lebensmittel und Bequemlichkeit und vielen dergleichen Ungeheuern. Sie gehen zurück, ohne ihr nützliches Vorhaben ausgeführt zu haben. – So bleiben die seltensten Naturalien, Alterthümer, Pflanzen, Kräuter, Mineralien und einzelne Produkte des gesegneten Theils von Ungarn, Bannat unbekannt, so bleibt Siebenbürgen dem großen Haufen blos durch Kriege und innerliche Unruhen berühmt, nur sehr Wenigen nach seinem innerlichen Werthe, da andere Gegenden, die bey weitem solche Vorzüge nicht haben, der lernenden Jugend schon ausführlich erklärt werden.[30]

Eben aus diesem Grund versucht Christoph Ludwig Seipp in seinem reisetechnisch orientierten zweiten Bericht, *Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück*, die Grenzen des Großfürstentums möglichst genau zu schildern:

> Das Großfürstentum Siebenbürgen, welches am Ende der christlichen Besitzungen in Europa liegt, ist in jedem Betracht ein merkwürdiges Land. Die Einwohner desselben, welche sich an Seelenzahl nicht über anderthalb Millionen auf einem Erdstrich von tausend und hundert Quadratmeilen belaufen, treiben alle die Gottesdienstarten ungestört untereinander, ohne deß eine derselbe die andre irrt, welche man anderwärts nur aus Büchern kennt, neben den gewöhnlichen Verehrungsarten.[31]

Die Reisenden, die von Westen kamen, fanden anerkennende Worte für die Schönheit und Vielfältigkeit der Landschaften im Vergleich zu den Nachbarstaaten. Zum Banat finden sich auch Stimmen, die eine gewisse Monotonie

30 Lehman: Reise von Preßburg nach Hermannstadt, S. 2.
31 Seipp: Reisen von Preßburg, S. 314.

der Landschaft feststellen, jedoch wurden immer wieder die Fruchtbarkeit des Bodens, die Üppigkeit der Fauna und Flora sowie die Mineralienvorkommen gepriesen. Die meisten Berichterstatter sahen in dem damaligen östlichen Ungarn ein regelrechtes Wunderland voller Reichtümer, ein „Aldorado [sic!] der österreichischen Monarchie"[32]. Während Siebenbürgen durch seine Landschaften beeindruckte, faszinierte das Banat mit seinen reichhaltigen Ressourcen, wie zum Beispiel bei Seipp. Dementsprechend haben Siebenbürgen und das Banat

> ausser Salz und Wasser, die Hauptschätze der Menschheit, gesunde Luft, muntre, starke, schöne Menschen, besonders vom weiblichen Geschlechte, auf der Oberfläche; und unter derselben Gold, Silber, Bley, Kupfer, Eisen, Quecksilber, und alles, was man anderwärts nur sparsam einzeln findet, zusammen im genugsamen Vorrath.[33]

Die nebeneinander lebenden nationalen Kulturen Siebenbürgens und des Banats sprechen auch dafür, dass die Regionalkultur gewissermaßen unterhalb, aber zum Teil auch außerhalb nationalkultureller Standardisierungen und Diffusionsprozesse besteht und sich entwickelt –nicht selten in Abgrenzung und Reaktion auf diese. Das ist laut Sterbling vor allem bei regionalen Kulturen in Grenzräumen zu bemerken, die sich nicht selten im Überschneidungsbereich und Spannungsfeld unterschiedlicher nationalkultureller Einflüsse befinden, aber zugleich ihre davon unabhängigen Besonderheiten konservieren und dabei ein spezifisches, durchaus eigenständiges Gebilde kultureller Interferenzen und Eigentümlichkeiten ergeben.[34] So ließen die vielfältigen geografischen Ähnlichkeiten die Karpatenregion wie ein Europa im Kleinen erscheinen und so wurde auch das Banat in geografischen Abhandlungen, wie etwa von Leonhard Böhm, beschrieben:

> Zu den gesegnetesten Ländern Europas gehört das Banat. In einem so begränzten Raume zeigt sich die Natur wohl schwerlich irgendwo so verschiedenartig als in dieser Provinz. Hier freundlich wie in Attika, dort rauh und düster beinahe wie um Tobolsk […], hier geizig wie um Lüneburg, verschwenderisch dort wie in Campanien. Unabsehbare Haiden wechseln mit üppigen Getreidefel-

32 Rochel, Anton: Botanische Reise in das Banat im Jahre 1835, nebst Gelegenheits-Bemerkungen und einem Verzeichniß aller bis zur Stunde daselbst vorgefundenen wildwachsenden phanerogenen Pflanzen, sammt topogrphischen Beiträgen über den südöstlichen Theil des Donau-Stromes im österreichischen Kaiserthume. Peth, Leipzig 1838, S. 3.

33 Ebenda, S. 375.

34 Sterbling: Das Banat, <http://www.banaterra.eu/german/content/das-banat-und-seine-kultur>, 15.12.2016.

> dern, schilfige Moräste mit prachtvollen Laubwäldern, romantische Gebirgsthäler mit weiten Ebenen, und zu dieser Mannigfaltigkeit der Landschaften gesellen sich der bunte Schmuck der verschiedenen Trachten und die abweichenden Physiognomien der Landesbewohner. Hier hausen gelbhaarige, blauäugige Deutsche in stattlichen Dörfern, im nächsten Ort liegen Walachen in langen Hemden und weiten Beinkleidern müssig vor den Thüren der Holzhäuser, wogegen draussen vor den weissen Wohnungen des nächsten Dorfes stämmige Raizen arbeiten, Bulgaren auf den Aeckernpflügen, oder schlanke Magyaren in sausendem Galopp auf klappernden Wagen hinaus nach der Pussta jagen.[35]

Die fremden Berichterstatter, die das Land bereisten, versuchten die Charakteristika der bereisten Regionen in erster Linie in Differenzen zu erfassen, indem sie regionalspezifische Aspekte identifizierten. So berichtet zum Beispiel Johann Lehmann in seiner 1785 erschienenen *Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen* sehr detailliert über die im Großfürstentum lebenden Völker, die von ihnen gesprochenen Sprachen und die religiöse Zusammensetzung der Bevölkerung. Bei der Schilderung der Einwohner werden vor allem Nationalcharakter, Sprache, Religion, Lebensweise, Sitten usw. beschrieben. Die Berichterstatter betrachten die ethnisch-religiöse Vielfalt beziehungsweise die damit verbundene Toleranz als wesentliches Charakteristikum Siebenbürgens und des Banats, wobei eine deutliche Abgrenzung zwischen Siebenbürgen, dem Banat, dem Königreich Ungarn und der Habsburgermonarchie unternommen wird:

> In Siebenbürgen bestehen drey wesentlich einheimische Nationen, die der Ungarn, der Szekler und der Deutschen, welche letztere Sachsen genennt werden. […] Die ungarische Nation ist die stärkste an Seelenzahl, die der Szekler ist schwächer, und die der Deutschen gleichfalls. […] Die Nation der Wallachen ist an Seelenzahl vielleicht stärker als alle andre Nationen in Siebenbürgen zusammen genommen. Sie hat demohngeachtet kein Eigenthumsrecht, und wird als eine Fremde betrachtet.[36]

Der deutschsprachigen Bevölkerung Siebenbürgens und des Banats, vor allem aber den Siebenbürger Sachsen wird mehr Aufmerksamkeit als den anderen Nationen gewidmet. Zu einem wesentlichen Merkmal der Region Siebenbürgen wird die Existenz einer deutschsprachigen Bevölkerung deklariert, bei der deutsche „Ahntugenden" unter widrigen Bedingungen zum Vorschein kom-

35 Böhm: Geschichte, S. 3.
36 Lehmann: Reise von Preßburg nach Hermannstadt, S. 199.

men. Fleiß, Sparsamkeit, Geschicklichkeit, Ausdauer, Ordnungsliebe und Abneigung gegen den aus Wien kommenden, die Moral verderbenden Luxus werden gepriesen:

> Wie hat sich diese Nation selbst so gehalten, dass sie nicht die Gelegenheit gegeben, Verändrung ihres Charakters und ihrer Verfassung zu leiden, oder zu bewirken? Durch Beybehaltung der alten Sitten. […] Die Sprache […] gleicht der alten deutschen wie sie jedermann in der Vorrede zu Gellerts Fabeln finden kann. […] Entfernung von jedem Zweige des abwechselnd einreissenden Luxus in Kleidung, Nahrungsmittel und Bequemlichkeit, ward zum andern Grund, auf welchem die Vestigkeit der Nation ruhte. Die Nation kleidet sich heute noch in der Tracht, in welcher sie nach Siebenbürgen gekommen.[37]

Der Territorialbezug wie auch die Spannung zu einem oder zu verschiedenen kulturellen bzw. politischen Zentren sind zwar häufig wichtige Aspekte regionaler Kultur; deren Besonderheit und relative Eigenständigkeit ist aber zugleich in spezifischen kulturellen Wert- und Wissensbeständen, Identitätsmustern und vor allem Interferenzen begründet. In seiner Reisebeschreibung *Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück* hebt der Theaterdirektor Christoph Ludwig Seipp besonders die „kleinen Differenzen" hervor und betont die Zwischenstellung Siebenbürgens zwischen dem Königreich Ungarn und der Habsburgermonarchie:

> Die Sitten in Siebenbürgen sind von denen in Ungarn gar weit unterschieden. […] Die Einheimischen haben schon gar vieles von den Fremden angenommen. Der Einfluß des Wiener Hofes auf das Königreich Ungarn unter der Regierung der, den Ungarn unvergesslichen, Maria Theresia, Kaiserinn Königinn, ist von größter Wichtigkeit gewesen. Beynahe alle Magnaten sind damals zu Wien erzogen worden, oder haben doch mehrere Jahre Hofdienste leisten müssen. […] Dieser Einfluß auf Ungarn hat sich aber nicht merklich über die Nation der Einheimischen in Siebenbürgen erstreckt. Theils weil sie zu entfernt liegt, theils sie nicht reich genug ist, um in Wien Hof machen zu können, hauptsächlich aber, weil das Land Siebenbürgen selbst mehrere Nationen von abstechendem Charakter, welche als Einheimische betrachtet werden, besitzt […].[38]

Im Falle des Banats wird als Hauptstadt der historischen mitteleuropäischen Region Temeswar mit seiner reichen Kulturgeschichte bezeichnet. Das Stadtbild ist von der Wiener Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt: Die

37 Seipp: Reisen von Preßburg, S. 245 und S. 247.
38 Ebenda, S. 196f.

Stadtmitte wurde im 19. Jahrhundert wie in Wien ringstraßenförmig ausgebaut und sogar die Namen der Stadtteile erinnern an das große Vorbild, sodass man Temeswar als „Klein-Wien" bezeichnete. Das Wiener Modell war im mitteleuropäischen Raum ziemlich verbreitet. In der österreichisch-ungarischen Monarchie war der offizielle Baustil der Neubarock, der an die Blütezeit des Habsburgerreiches erinnerte. Dieser Stil galt in der ganzen Monarchie als beispielhaft und wurde sogar über ihre Grenzen hinaus vom Architektenbüro der Wiener Fellner und Helmer, die auf den Bau von Theatergebäuden spezialisiert waren, verbreitet.

Lange Zeit lebten in Temeswar Vertreter vieler Nationalitäten und Religionen nebeneinander. 1778, einige Jahre vor der Veröffentlichung der beiden Reiseberichte von Seipp, wurde das Banat ins Königreich Ungarn integriert – eine Tatsache, die Lehmann bereits wahrgenommen hat: „Jenseits der Theißfluß kommt man ins ehemalige Bannat, welches seit wenigen Jahren zu Ungarn gehöret, und durch Komitatspolizey gesichert wird."[39]

Ignaz von Born machte in seinen Briefen auch Bemerkungen über die Besiedlungsdichte mancher Provinzen, die er im Laufe seiner Reise besuchte. So stellte er fest, dass das Gebiet zwischen Ofen und der Theiß (ung. Tisza) sehr dünn besiedelt war: „Man fährt oft einen halben Tag, ohne einen Baum, oder ein Haus, außer die Posthäuser, anzutreffen".[40] Im Gegensatz dazu lieferte das Banat ein ganz anderes Bild: „Hier sind Bäume gepflanzt, die Erde ist mit Getreide bebauet, und überall sind Colonien errichtet".[41]

Die deutschen Kolonisten, die als Bauern, Handwerker oder Bergarbeiter von den Habsburgern im Banat angesiedelt worden waren, machten fast ein Viertel der Bevölkerung aus. Born erwähnt auch die vielen entscheidenden Vorteile, welche die Kolonisten bei ihrer Ankunft in Banat genossen – „Der Colonist findet, bey seiner Ankunft, eine gemächliche Wohnung, alles Acker- und Hausgeräthe, Zugvieh, und überkömmt ein Stück Erdreich, das er bearbeiten muß"[42] –, sowie ihre Pflichten gegenüber dem Grundherrscher, der Kaiserin, nach den sogenannten freien Jahren: „Nach einigen Jahren zahlt er den zehenden Theil seiner erbauten Früchte, statt der Steuer".[43]

Beschreiben lassen sich Regionen durch kognitive Karten, funktionale oder kulturelle Handlungsräume bzw. durch sozioökonomisches Potenzial. In Siebenbürgen und im Banat bildeten sich bis zum Ende des 18. und Anfang

39 Lehmann: Reise von Preßburg nach Hermannstadt, S. 9.
40 Born: Briefe, S. 3.
41 Ebenda, S. 4.
42 Ebenda, S. 5.
43 Ebenda.

des 19. Jahrhunderts die markanten Grundzüge der vielschichtigen und durchaus widersprüchlichen, zugleich nachhaltig wirksamen deutschsprachigen regionalen Kulturen heraus. Laut Sterbling waren die Besonderheiten dieser Kulturen einerseits traditionell und religiös begründete kulturelle Abgrenzungen und eigenständige Entwicklungen der einzelnen ethnischen Gruppen; andererseits aber – vor allem im Falle des Banats – auch intensive kulturelle Austausch- und Interferenzprozesse und mithin auch kulturelle Anpassungs- und Assimilationsvorgänge.[44]

Der Geograf und Historiker Franz Josef Sulzer veröffentlicht 1782 sein Buch *Altes und neues oder dessen litteralische Reise durch Siebenbürgen, den Temeswarer Banat, Ungarn, Österreich, Bayern, Schwaben, Schweiz und Elsaß*, wobei er die Perspektiven der deutschstämmigen Bevölkerung in den beiden Regionen differenzierter als die anderen Berichterstatter beurteilt. Bei der Beschreibung der beiden Regionen bzw. der Hauptstädte Hermannstadt und Temeswar zieht er auch die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung sowie politische Positionen des Königreichs Ungarn, das an einer Assimilierung der banatdeutschen Bevölkerung stark interessiert war, in Betracht:

> Hermannstadt die Hauptstadt Ihres Vaterlandes kennen Sie, und wissen, was darinnen vorgeht, weit besser als ich – zu Temeswar? Je nun! Da kömmt bald ein Walache, bald ein Raitze, bald ein Korn- oder Weinhändler, kauft Güter, und wird Edelmann. Die Kolonisten packen ein, und gehen zum Theil in die Bukowina, zum Theil nach Deutschland zurück. […] Kurz das schöne Temeswar ist öde, und jetzo kann der stolze Unger den Schnurrbart streichelnd mit seinem langen Säbel in dortigen Gassen einsam hinunter schäppern, und in den schön eingelegten, und gebohnten Boden des dortigen Landhauses, mit dem Stiefelsporn sein hochadeliches Wappen kritzeln, so viel es ihm beliebt.[45]

Als eine der immer wiederkehrenden Schwierigkeiten für die Westeuropäer in den Reiseregionen Siebenbürgen und Banat wird die Sprache angeführt. Diese Problematik wird in den verschiedenen Reiseberichten aus zwei Perspektiven thematisiert: Einerseits wird sie als Mittel der Kommunikation betrachtet, die den Kontakt zwischen den Reisenden und „den Fremden" ermöglicht oder – im Falle mangelnder Sprachkenntnisse – verhindert; andererseits ist die Sprache Gegenstand der Beobachtung.

Während des Aufenthalts in Siebenbürgen und im Banat begegnen die Autoren der Reiseberichte mindestens drei Sprachen: Ungarisch, Deutsch

44 Sterbling: Das Banat, <http://www.banaterra.eu/german/content/das-banat-und-seine-kultur>, 15.12.2016.
45 Sulzer: Altes und neues, S. 5.

und Rumänisch; hinzu kommen noch Lateinisch, seltener Französisch, Slowakisch und Serbisch. Dies ist in den itineraren Texten des 18. Jahrhunderts ein immer wiederkehrendes Thema, viele Reiseschriftsteller äußern sich z. B. über die respektablen Lateinkenntnisse der Ungarn. In seinem *Historisch-Politisch-Geographischen Atlas der gantzen Welt* führt Martiniere dazu an:

> [Die Einwohner in Ungarn] haben zwar ihre eigenen Sprachen, von der hernach, jedoch gebrauchen sie sich auch der Deutschen, Sclavonischen und Türkischen, insgemein aber der Lateinischen, welche bey ihnen, gleichwie bey denen Pohlen, so gemein ist, daß man offt die Bauern hinter dem Pfluge Lateinisch reden höret.[46]

Auch Graf Hoffmannsegg bewundert die sprachliche Vielfalt mit der schon zum Stereotyp gewordenen sprachlichen Kompetenz der im Banat lebenden Menschen:

> Unter den hiesigen geistlichen Herren ist ein einziger, der ein hübsches Haus macht, der Domherr Koller, ein gescheuter und gelehrter Mann … Er spricht sieben Sprachen vollkommen gut, die von einander sehr abweichen, nämlich: Ungarisch, Deutsch, Lateinisch, Französisch, Italienisch, Schlowakisch und Raezisch. Alle diese Sprachen sind hier gebräuchlich, und oft hört man drei oder vier davon an einer Tafel auf einmal sprechen. Fast jeder Dorfpfarrer kann drei oder vier davon, nämlich Ungarisch, Deutsch, Lateinisch und Raezisch.[47]

Als Fazit kann man feststellen, dass die am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts über Siebenbürgen und das Banat berichtenden Reisebeschreibungen das Augenmerk des europäischen Publikums auf die für fremd, exotisch und unkultiviert gehaltenen Regionen Ostmitteleuropas lenken,

---

46 In: Historisch-politisch-geographischer Atlas der ganzen Welt: Oder grosses und vollständiges Geographisch- und Kritisches Lexicon Darinnen die Beschreibung des Erd-Kreises, Aller Monarchien, Kayserthümer, Königreiche, Chur- und Fürstenthümer, Republiquen, freyen Staaten, Stände und Herrschafften, Länder, Städte, Festungen, Seehäfen, Schlösser, Flecken, Aemter, Stiffter, Klöster, Gebürge, merckwürdigen Höhlen, Bergwercke, Pässe, Wälder, meere, Seen, Inseln, Vorgebürge, Klippen, Sand-Bäncke, Meer-Engen, Quellen, Flüsse, Canäle, Gesund-Brunnen ec. Nebst denen dazu gehörigen Denck- und Merckwürdigkeiten enthalten: Aus dem berühmten Königl. Spanischen Geographi Mr. Brvnzen la Martiniere Dictionnaire Geographique et Critique ind Deutsche übersetzt, mit vielen tausend Artikeln vermehret und durchgängig aus den neuesten geschichten verbessert. Neunter Theil. Leipzig, 1748, S. 301. Der deutsche Reisende Johann Georg Keyßler stellt fest: „In Oberungarn spricht der gemeine Mann wenig ungarisch, sondern entweder lateinisch, deutsch oder sclavonisch." Vgl. Johann Georg Keyßler: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen. 2 Bde. Hannover 2. Aufl. 1751 (1. Aufl. 1740 und 1741), hier: Bd. 2, S. 1279.

47 Hoffmannsegg: Reise des Grafen Hoffmannsegg, S. 90.

wobei sie die verschiedenen Formen der Vielfalt als Grundeigenschaft Siebenbürgens und des Banats schildern.[48] Die nationalen Kulturen, die sich im Überschneidungsbereich und Spannungsfeld unterschiedlicher Einflüsse befinden, wie auch der damit verbundene Territorialbezug und die Spannung zu einem oder verschiedenen kulturellen bzw. politischen Zentren legen nahe, die Regionen Siebenbürgen und Banat durch kognitive Karten, funktionale oder kulturelle Handlungsräume zu beschreiben. Dadurch werden die ethnische Heterogenität, die für die bereisten Dreiländerecke charakteristische Mehrsprachigkeit bzw. das friedliche Miteinander der Kulturen und Religionen in den Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts zum bestimmenden Element des Siebenbürgen- und Banat-Bildes. Die ethnisch-kulturelle Pluralität wird zum wichtigsten Kennzeichen der bereisten Länder und im kulturellen Kontext zur gleichen Zeit als Vorteil und/oder Nachteil betrachtet.

48 Tancer: Von Pressburg nach Hermannstadt, S. 260.

Grenzlagen der Deutschen aus Rumänien am Beispiel Hatzfeld

OLIVIA SPIRIDON

Warum Hatzfeld?

Die 1766 in der Zeit der Kaiserin Maria Theresia gegründete Kolonistensiedlung erlebte mit Blick auf die Erfahrung und Reflexion von Grenzlagen eine dramatische Entwicklung. Das agrarisch geprägte und mehrheitlich von Deutschen bewohnte Hatzfeld (rum. Jimbolia, ung. Zsombolya, serb. Žombolj) vergrößerte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts und kennzeichnete sich – gerade im Zuge der Industrialisierung – zunehmend durch ethnische und konfessionelle Überlagerungen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Hatzfeld eine kleine, doch wirtschaftlich ambitionierte Gemeinde, die den Anschluss an die europäische Technisierung suchte: 1857 wurde die Eisenbahnlinie Großkikinda (rum. Chichinda Mare, ung. Nagykikinda, serb. Velika Kikinda)–Hatzfeld–Temeswar (rum. Timişoara, ung. Temesvár) eröffnet, 1864 ging die Ziegelei Bohn in Betrieb, gefolgt von anderen Unternehmen wie der Aktiengesellschaft der Hatzfelder Dampfwalzenmühlen. Parallel zu dem Bevölkerungsanstieg – von etwa 1.500 Einwohnern bei der Ansiedlung, 6.500 in der Mitte des 19. Jahrhunderts und etwa 10.000 in der Zwischen- und Nachkriegszeit – emanzipierte sich das gesellschaftliche Leben des Marktfleckens: Seit 1872 gab es eine Knabenmittelschule, seit 1875 den Verein der Freiwilligen Feuerwehr und seit Anfang der 1890er-Jahre einen Gesangsverein.

Kulturhistorisch nimmt der Ort eine Sonderstellung ein. Er widerspiegelt die regionale Dynamik in der Entwicklung von Schriftlichkeit in Banater Kleinstädten, überbietet jedoch viele, was die Anzahl und Langlebigkeit der Zeitungsgründungen wie auch die Dichte der mit Hatzfeld in Verbindung stehenden Deutungseliten betrifft. Dadurch gewinnt Hatzfeld ein besonderes Profil. Erste Periodika erschienen noch im 19. Jahrhundert: Vom 1. Oktober 1882 bis 1884 die *Hatzfelder Sonntags-Zeitung*, 1885 bis 1888 der *Südungarische Bauer. Zeitschrift für Landwirtschaft und Cultur* und ab Ende des Jahres 1887 die *Hatzfelder Zeitung*, die – zwischen 1900 und 1920 in *Zsombolyaer Zeitung* umbe-

nannt – 1941 im Zuge der Gleichschaltung der Presse durch den Volksgruppenführer Andreas Schmidt eingestellt wurde. Im 20. Jahrhundert war Hatzfeld Druckort weiterer Periodika, darunter das *Zsombolyaer politische Volksblatt. Organ für Politik, soziale, kulturelle und volkswirtschaftliche Interessen* (1906–1915), das langlebigere *Hatzfelder Volksblatt. Unabhängiges Organ für Politik, Handel, Gewerbe, Landwirtschaft und Lokalinteressen* (1924–1932), die sozialistisch ausgerichteten Zeitungen *Vorwärts* (1920–1923) und *Banater Arbeiter-Presse. Sozialdemokratisches Organ für Wahrung der Interessen des Werktätigen Volkes in Rumänien* (1925–1927) wie auch drei Kalender. In ungarischer Sprache erschienen fast gleichzeitig zwei Zeitungen, die von Samu Kallós herausgegebene *Zsombolyai közlöny: helyi és vidéki érdekű hetilap* [Zsombolyaer Umkreis: Wochenzeitung für Ort und Umland] von 1901 bis 1903 sowie im Jahr 1931 und *Zsombolya: helyi és vidéki, társadalmi és közérdekű hetilap* [Zsombolya: Wochenzeitung für Gesellschaft und lokale Interessen für Ort und Umland] von 1901 bis 1904.[1]

Die Dichte der Periodika ist auf die Existenz einer ansehnlichen Anzahl von Journalisten, amateurhaften Zeitungsmitarbeitern und im Druckbereich tätiger Unternehmer zurückzuführen. Sie sorgten für die Reflexion des Ortes aus seinem Inneren heraus. Im Gegensatz zur Dichte der Kommunikation vor dem Zweiten Weltkrieg erscheint das Bild nach 1945 regelrecht gespenstisch: Bis zum 22. September 1971, als im Rahmen der Temeswarer *Neuen Banater Zeitung* die Sonderseite für Jimbolia, das *Heide-Blatt*,[2] erschien, wurde in der kommunistischen Ära keine Zeitung mehr in Hatzfeld gedruckt. Die sich nach 1990 abzeichnende Dynamisierung der Medienlandschaft weist gleichzeitig auf die Schwierigkeiten der Übergangsjahre hin. Ab 1995 erschienen mehrere, allerdings kurzlebige lokale Zeitungen in rumänischer Sprache mit ungarisch- und deutschsprachigen Teilen, ab 2010 wurde im Rahmen eines grenzüberschreitenden Projekts mit der ungarischen Stadt Makó und der Gemeinde Großsanktnikolaus (rum. Sânnicolau Mare, ung. Nagyszentmiklós) ein Fernsehsender ins Leben gerufen, der Reportagen mit lokalem und mikroregionalem Schwerpunkt über das städtische Kabelnetz sendet.[3]

Die besondere Stellung dieser überdurchschnittlich reflektierten Kleinstadt ist im Zusammenhang mit der Brisanz ihrer Grenzlage zu sehen, die sich auch in der Überschreitung von Sprachgrenzen im Zuge der verschiedenen

1 Johann Vastag: Zehn Jahre NBZ-Heide-Blatt. Mit einem Rückblick auf das Pressewesen in Jimbolia. In: *Neue Banater Zeitung*, 22. September 1981, S. 3; Hans Vastag, Walter Tonța: Hatzfelder Periodika und Journalisten Ende des 19. und im 20. Jahrhundert. In: *Heimatblatt Hatzfeld* 17 (2010), S. 135–147, hier: S. 140.

2 Vastag: Zehn Jahre NBZ-Heide-Blatt, S. 3; Vastag, Tonța: Hatzfelder Periodika, S. 141.

3 Sorin Pavel: Ghidul oraşului Jimbolia [Stadtführer Hatzfeld]. Timişoara 2013, S. 48.

Namensregulierungen niederschlägt: Nach der Magyarisierung des deutschen Namens 1894 wurde die Stadt zwischen November 1918 und November 1923 in serbischer Sprache Žombolj und anschließend rumänisch Jimbolia genannt.

Die Untersuchung der Grenzlage Hatzfelds konsultiert in diesem Beitrag journalistische, populärhistorische und literarisch-fiktionale Texte mit dem Ziel, die anhand der Ereignisgeschichte nachvollziehbaren Erkenntnisse um eine vertiefte Sondierung der Grenzproblematik zu erweitern. Der Blick auf Grenzen und auf Räume bedeutet, das Augenmerk auf besondere periphere Teilbereiche zu richten und gleichzeitig nicht an der Gegebenheit der Grenze haltzumachen, sondern die vielfachen Prozesse zu berücksichtigen, die Begrenzungen produzieren. Denn Grenzziehung verweist auf soziale Praktiken der Inklusion, Exklusion, der Herrschaft und Raumbeherrschung und wird durch Wissen und Wertungen vermittelt[4] oder ist Schauplatz physischer Gewaltausübung.

Grenze beinhaltet auch immer das Zentrum, das sie zu dem macht, was sie ist, oder von dem sie sich distanziert. Der Grenzbereich betrifft auch die Umrisse eines Raums, ist somit gestaltgebend und in diesem Zusammenhang für Identitätskonstruktionen, die Identifizierung des Selbst und des Anderen von zentraler Bedeutung. Somit erhält die Grenze grundlegende Orientierungsfunktionen. Ob einer Grenzlinie die Bedeutung einer Sackgasse mit abgeschnittenen Möglichkeiten zukommt oder einer durchlässigen Membran – und sie dadurch einen spannenden Raum der Übergänge, Transgressionen und Verwandlungen darstellt –, die Grenze ist ein dramatischer Raum der Konflikte, der Eskalation oder des Kompromisses. Hier kommt es zur Dynamisierung der Kommunikation, zu Widerständen gegen das Zentrum, zu Umcodierungen, zur Zerstörung und Neukonfiguration von Codes.[5] Als ein leerer Streifen ist der Grenzraum ein für komplexe Aushandlungsprozesse reservierter Ort, der sich zur Konfliktlösung zwischen Gruppen auf beiden Seiten der Grenze herausgebildet hat und damit eine besondere räumliche Projektion sozialer Ordnungen darstellt.[6]

Doch welche Ausdrucksformen von Grenze sind mit Hatzfeld in Verbindung zu bringen? Im Folgenden wird an mehreren Stationen haltgemacht: Hatzfeld als Produktionsraum von Schriftlichkeit und dadurch als Ort der

4 Gerald Lamprecht, Ursula Mindler, Heidrun Zettelbauer (Hgg.): Zonen der Begrenzung. Aspekte kultureller und räumlicher Grenzen in der Moderne. Bielefeld 2012, S. 10–12.

5 Albrecht Koschorke: Die Kultursemiotik Jurij Lotmans. In: ders.: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a. M. 2012, S. 116–137.

6 Georg Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 304–315, hier: S. 310–315.

Reflexion und Problemlösung wird in den Jahren der Grenzverschiebung anhand der *Hatzfelder Zeitung* und einiger Gedichte zum Thema Grenzverschiebungen von Peter Jung greifbar gemacht. Des Weiteren wird die Migration eines historischen Dokuments aus dem Jahr 1849 in verschiedene andere Texte zum Anlass genommen, Strategien der räumlichen Semantisierung zu untersuchen. Hatzfeld als ein in der Literatur fiktionalisierter Raum weist zudem auf das Verhältnis zwischen Raum und erzählter Welt bzw. der damit verbundenen Bedeutungszuschreibung[7] hin und stellt die Frage nach dem Sinn für seine Wahl als Handlungsort fiktionaler Texte. Auf diese Aspekte wird in der Analyse mehrerer, zu verschiedenen Zeitpunkten entstandener Texte eingegangen: des 1937 erschienenen Romans *Grenzen wandern* von Karl von Möller, des Topos der „Sieben von Hatzfeld" aus dem Rumänien der 1950er-Jahre und eines 1980 veröffentlichten Gedichts von Horst Samson. Hier kommen symbolische Grenzlagen zur Sprache, die sich auf den rumäniendeutschen Literaturbetrieb und die Minderheitenliteratur als literarische Grenzerscheinung in Rumänien beziehen.

Grenzverschiebungen nach Ende des Ersten Weltkriegs

Ein besonders dramatisches Kapitel in der Stadtgeschichte bilden die Umstände der Grenzfestlegung nach Ende des Ersten Weltkriegs, die einen Einblick in die Verworrenheit großpolitischer Interessenlagen und die Verlorenheit der Bewohner eines kleinen Ortes bieten.

Die politische Instabilität im Banat und insbesondere das Schicksal Hatzfelds nach Auflösung der Habsburgermonarchie wurde durch den Vertrag vorprogrammiert, den die Entente am 17. August 1916 mit Rumänien abgeschossen hatte und durch den die Eingliederung des ungeteilten Banats an Rumänien festgelegt wurde. Da zu dem Zeitpunkt die Ansprüche der serbischen Seite nicht berücksichtigt wurden, kam es Ende 1918 zu schweren Auseinandersetzungen zwischen Rumänien und dem südslawischen Staat. Unter diesen Umständen besetzten Ende 1918 bis Anfang 1919 zuerst die serbische und dann die rumänische Armee das Banat. Im Vorfeld hatte Ungarn, den Forderungen der Alliierten als Voraussetzung für einen Waffenstillstand folgend, unter anderem auch das Banat geräumt. Die Frage der Grenzregulierung wurde im Februar und März 1919 zweimal diskutiert, bis ein Kompromiss erreicht werden konnte. Eine Lösung wurde auch dadurch erschwert, dass die Alliierten selbst unterschiedliche Interessen in der Region verfolgten und

7 Vgl. dazu die Übersicht von Matías Martínez und Michael Scheffel in: dies.: Einführung in die Erzähltheorie. München 2012, S. 151–160 (Kapitel: Raum).

daher der einen oder anderen Forderung der beiden Kontrahenten zuneigten, während die Belange der deutschen und magyarischen Bevölkerung als Angehörige der Feindvölker dabei keine Rolle spielten. Der festgelegte Grenzverlauf hatte zunächst noch provisorischen Charakter und erst mit den Verträgen von Trianon am 4. Juni 1920 und dann mit dem Vertrag von Sèvres vom 10. August 1920, in dem die Grenzziehung (mit kleinen Änderungen) festgehalten wurde, mutierte das Provisorium zur Staatsgrenze zwischen dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen und Rumänien. Die Festlegung des provisorischen Grenzverlaufs bildete den Auftakt für den Rückzug der serbischen Truppen und die Übernahme der Rumänien zugesprochenen Teile des Banats vom 21. Juli bis Ende Juli 1919 durch rumänische Truppen. Hatzfeld gelangte auf die serbische Seite. Doch drei Jahre später, am 24. November 1923, kam es durch die Konvention von Belgrad (serb. Beograd) zu einer Grenzkorrektur, der zufolge einige Gemeinden zwischen Rumänien und Serbien ausgetauscht wurden, darunter auch Hatzfeld. So wurde die Kleinstadt am 10. April 1924 Rumänien angegliedert, was ihre Bewohner einige Tage vor der Übergabe den serbischen Behörden gegenüber extrem exponierte: Es wurden ungeheure Steuersummen erhoben, Hatzfeld allein bezahlte 190.000 Dinar an den serbischen Fiskus.[8] Außerdem wurden Krankenhausausstattungen entwendet, Bahngleise abmontiert und sogar Bäume um das Bahnhofsgebäude herum gefällt. Dabei scheint es sich um ein staatenübergreifendes Verhalten gegenüber der Zivilbevölkerung gehandelt zu haben, denn auch der rumänische Fiskus plünderte die an das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen abzutretenden Gemeinden Modosch (ung. Módos, serb. Jaša Tomić) und Pardan (rum. Meda, ung. Párdány, serb. Međa) steuerlich aus, wie aus „Berichten in der deutschen Presse, der österreichischen Gesandtschaft in Belgrad sowie des deutschen Konsulats in Temeswar hervorgeht".[9]

Darüber hinaus setzten die Grenzverschiebungen nach Ende des Ersten Weltkriegs die örtliche Bevölkerung auch wegen der Befürchtung in Unruhe, dass Hatzfeld langfristig in die Bedeutungslosigkeit der abgeschnittenen Randlagen versinken würde. Der Wechsel von der einen auf die andere Seite der Grenze wirkte sich nämlich entscheidend auf die Wirtschaft wie auch die

8 Heimatbuch des Heidestädtchens Hatzfeld im Banat. Hg. von der Heimatortsgemeinschaft Hatzfeld. Redaktion: Anton Peter Petri. Marquartstein 1991, S. 246. Ein Bericht von Peter Jung wird dort zitiert.

9 Walter Tonța: Grenzen wandern. Zum Wandel der Raumordnung in der Banater Gemeinde Hatzfeld nach dem Ersten Weltkrieg. In: Josef Wolf (Hg.): Historische Regionen und ethnisches Gruppenbewusstsein in Ostmittel- und Südosteuropa. Grenzregionen – Kolonisationsräume – Identitätsbildung. München 2010 (Danubiana Carpatica, Bd. 3/4, 2009/2010), S. 117–164, hier: S. 143.

Struktur der deutschen Organisationen des Ortes aus: Eisenbahnlinien wurden zerschnitten oder gekappt, sodass die Stadt Kopfbahnhof für drei Zuglinien des südslawischen Staates war. Folgenreich erwies sich die minimale Grenzverschiebung auch für die bäuerlichen Betriebe in Hatzfeld durch die Entstehung vieler Doppelbesitzungen, die für die betroffenen Hatzfelder mit unterschiedlichen Steuersätzen und unter anderem mit Folgen unterschiedlicher Agrarreformen verbunden waren. Außer diesen wirtschaftlichen Benachteiligungen machten sich die Deutschen dieser Region, durch die neue Staatenordnung aus der Klammer der Habsburgermonarchie losgelöst, Sorgen um die Ausgestaltung des Minderheitenschutzes und damit um ihre Zukunft als Minderheit. Vor diesem Hintergrund war es kein Zufall, dass die Gründungsversammlung der Partei der Deutschen des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen am 17. Dezember 1922 im Grenzort Hatzfeld stattfand. Aus der Perspektive der 1930er-Jahre schält sich die Verunsicherung als konstante Befindlichkeit der Grenzbevölkerung angesichts der Gültigkeit der neu festgelegten Grenzen heraus: In mehreren Verträgen der nachfolgenden Zeit, die unter anderem den Grenzverkehr und den Doppelbesitz betrafen, wurden Lösungen für die Folgen der Grenzregulierung vereinbart, die erst 1935 von der Botschafterratskonferenz der Alliierten völkerrechtlich verbindlich anerkannt wurden.[10]

Die sich mit dem Weltkrieg überschlagenden Ereignisse spiegeln sich auf der Ebene der Redaktion der wichtigsten Zeitung des Ortes, der *Hatzfelder Zeitung* (1887–1941), bereits durch den immer rascheren Wechsel der verantwortlichen Schriftleiter wider.[11] Die dichte Abfolge der verantwortlichen Redakteure weist wohl auch auf Konfliktsituationen, Aushandlungen und Lösungsfindungen hin, aber auch auf die materiellen Schwierigkeiten eines Blattes im Kontext anderer Zeitungsgründungen und in einem von der Einwohneranzahl her bescheidenen Städtchen mit knappen Ressourcen.

---

10 Andrea Schmidt-Rösler: Rumänien nach dem Ersten Weltkrieg. Die Grenzziehung in der Dobrudscha und im Banat und die Folgeprobleme. Frankfurt a. M. u. a. 1994, S. 384–415.

11 Über eine Zeitspanne von mehr als 30 Jahren, von 1887 bis 1918, hatten zwei Redakteure die Leitung inne: der Zeitungsgründer Rudolf Wunder von 1887 bis 1905 und Johann Koch von 1905 bis 1918. Nach 1918 wechselten die Chefredakteure häufiger: 1918 bis 1920 stand Johann Bieber der Zeitung vor, die anschließend – wie aus dem Rückblick der Jubiläumsnummer von 1927 hervorgeht – von der Hatzfelder Zeitung Verlagsgesellschaft verwaltet wurde, in deren Auftrag 1920 bis 1921 Andreas Schira, 1921 bis 1928 Peter Jung, 1928 bis 1930 Johann Welsch, 1931 bis 1932 Karl von Möller und schließlich 1932 bis 1941 wieder Peter Jung tätig waren. Jung und Möller lieferten sich 1931 und in den Folgejahren einen ideologischen Schlagabtausch, der für die Zuspitzung der Frontstellungen in der Region kennzeichnend ist. Einige ihrer Texte werden in diesem Zusammenhang im Folgenden punktuell aufgegriffen.

Die *Hatzfelder Zeitung* schenkte den Grenzverschiebungen nach Ende des Ersten Weltkriegs besondere Aufmerksamkeit. Hinzu kommt, dass die Schriftleitung in den dramatischen Jahren 1921 bis 1928 mit Peter Jung in der Hand eines Zeitungsmanns und Schriftstellers lag, der das Geschehen journalistisch und gleichzeitig poetisch-emotional in verschiedenen Textsorten begleitete. Peter Jung, dessen dichterisches Werk Thema einiger Studien und Gedichtausgaben war,[12] wurde 1887 in Hatzfeld geboren, lebte ab dem zwölften Lebensjahr in Budapest, wo er bis Kriegsbeginn mehrere Arbeitsstellen wechselte, erlebte den Ersten Weltkrieg an mehreren Fronten, verließ Budapest während der Zeit der Räterepublik und kehrte dreiunddreißigjährig nach Hatzfeld zurück. Er war 1920 als auswärtiger Mitarbeiter der *Neuen Zeit* in Großbetschkerek (serb. Zrenjanin, ung. Nagybecskerek) sowie des *Deutschen Volksblattes* in Neusatz (serb. Novi Sad, ung. Újvidék) tätig und am 30. September des gleichen Jahres wurde er verantwortlicher Redakteur der *Hatzfelder Zeitung*. Nach 1924 arbeitete er bei mehreren deutschsprachigen Zeitungen aus Rumänien mit, wie beispielsweise *Schwäbische Volkspresse*, *Temeswarer Zeitung*, *Deutsche Tagespost*, *Banater Tagblatt*, *Banater Deutsche Zeitung*, *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, *Kronstädter Zeitung*, *Arader Zeitung* und *Lugoscher Zeitung*.[13] Mit Ausnahme der Jahre 1928 bis 1931, die er als Redakteur der *Banater Deutschen Zeitung* in Temeswar verbrachte, verblieb Peter Jung in Hatzfeld. 1931 löste er den damaligen Schriftleiter, den Journalisten, Schriftsteller und Politiker Karl von Möller, ab und leitete die Zeitung bis zu ihrer Einstellung 1941 im Zuge der Gleichschaltung der Presse durch den Volksgruppenführer Andreas Schmidt.[14] Bis 1945 erwerbslos, wurde Peter Jung nach Kriegsende Mitarbeiter der seit 1945 in Temeswar erscheinenden Zeitung *Freiheit* (später *Temeswarer Zeitung*) sowie der Bukarester Zeitung

12 Alexander Krischan: Bibliographie der Zeitungsaufsätze Peter Jungs 1920–1957. In: Hans Diplich, Horst Fassel (Hgg.): *Banatica. Beiträge zur Deutschen Kultur* 4 (1987) H. 3–4, S. 5–16; Franz Liebhard: Peter Jung zum Gedächtnis. In: *Neue Literatur* (1966) H. 9–10, S. 102–104; Vastag, Tonța: Hatzfelder Periodika, S. 135–147. Vgl. darüber hinaus Vor- und Nachworte in Werkausgaben aus Rumänien und der Bundesrepublik Deutschland: Peter Jung: Heidesymphonie. Bukarest 1961, S. 169; Thomas Schleich (Hg.): Peter Jung. Das Land, wo meine Wiege stand. Temeswar 1980, S. 5–35; Kulturgesellschaft Hatzfeld e. V. (Hg.): Peter Jung. Das Buch der Sprüche. Nürnberg 1993, S. 25–39; Hans Bräuner (Hg.): Peter Jungs Leben, Denken und Schaffen. In: ders.: Auswahl Peter Jungscher Gedichte nach Stoff- und Motivkreisen. Taunusstein 1998, S. 7–21; HOG Hatzfeld (Hg.): Das Buch der Heimat. Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Nikolaus Horn. Spaichingen 2012, S. 8–12. In rumänischer Übersetzung ist der Gedichtband *O, vatra mea, o, drag Banat* (Hg.: Nikolaus Horn und Simion Dănilă) 2001 in Temeswar erschienen.

13 Krischan: Bibliographie der Zeitungsaufsätze Peter Jungs, S. 6.

14 Ebenda, S. 6f.

Neuer Weg und war von 1950 bis 1953 Angestellter der Ziegelei Ceramica. Er verstarb 1966 in Hatzfeld.[15]

Die *Hatzfelder Zeitung* bietet Einsicht in die Ereignisfolge der Grenzverschiebungen[16] – wie bereits betont – aus dem Inneren des Ortes heraus. Eine erste Meldung über die Tätigkeit des Komitees der internationalen Grenzregulierungskommission und der von ihr veranstalteten Konferenz in Großkikinda in der *Hatzfelder Zeitung* vom 10. Oktober 1920 bleibt unscheinbar auf der dritten Seite und wird nicht mehr aufgegriffen. Von der allgemeinen Beunruhigung legt zwei Jahre später ein offener Brief an den Außenminister des südslawischen Staates Zeugnis ab, der – auf der ersten Seite der Zeitung vom 30. September 1923 gedruckt – nach dem Wahrheitsgehalt der Gerüchte über die Abtretung Hatzfelds an Rumänien fragt. Neue Grenzziehungen bilden nun häufig den thematischen Schwerpunkt von Leitartikeln und angesichts der Sorgen um den wirtschaftlichen Stillstand des Ortes verschärft sich der Ton. Erstaunlicherweise bringen Informationen von außen, aus der Belgrader Presse, und nicht die Informationslage der Gemeinde über offizielle Kanäle Gewissheit über die Hatzfeld betreffenden Grenzverschiebungen: In diesem Sinne wird am 18. November 1923 die Belgrader Zeitung *Vreme* zitiert, die eine Nachricht von der Angliederung Hatzfelds an Rumänien veröffentlicht hatte. Mit der Darstellung der allgemeinen Gemütslage in Hatzfeld zeigt die folgende Nummer der *Hatzfelder Zeitung* vom 25. November 1923 einen als Spielball der Politik missbrauchten Ort, der den Versuch unternimmt, sich strategisch zwischen zwei Staaten zu positionieren, und dabei Kompromissbereitschaft signalisiert: Einerseits wird bekräftigt, dass der Ort gegen den eigenen Willen aus dem serbischen Staat ausscheidet, andererseits wird vorsichtshalber zu Loyalität gegenüber dem rumänischen Staat aufgerufen. In den kommenden Wochen bringt die Zeitung Artikel über den genauen Grenzverlauf und die Steuergesetzgebung.[17] Ab Januar 1924, als die exzessive Steuererhebungspolitik eingeleitet wird, werden immer häufiger Berichterstattungen über die Willkür bei der Steuereintreibung sowie auch konkrete Fälle des Missbrauchs und Betrugs veröffentlicht.[18] Die Zeitung reagiert mit der Bitte um schwäbische Vertreter in der Gemeindeverwaltung, mit der Veröffentlichung einer Petition an den serbischen Außenminister vom 21. Februar

15 Schleich (Hg.): Peter Jung, S. 23.

16 Über die Grenzfestlegungen von 1920 bis 1923, die Auswirkungen der entstandenen Grenzlage auf die politische, kulturelle, vor allem auch wirtschaftliche Entwicklung der Ortschaft und die Praxis der Grenzüberschreitung berichtet ausführlich Tonța: Grenzen wandern, S. 117–164.

17 *Hatzfelder Zeitung* (im Folgenden: HZ), 16. Dezember 1923, S. 1 und S. 2.

1924, in der gegen die grenzwertige Gesetzlosigkeit protestiert wird, sowie mit der Veröffentlichung der geltenden Zollgesetzgebung. Im Ort herrscht Kriegsstimmung. „Das Damoklesschwert des Exekutors über unseren Köpfen", heißt es im Leitartikel *Quousque tandem?* vom 23. März 1924, in dem berichtet wird, wie Steuerbeamte von Haus zu Haus gehen, um Wertsachen und Vieh zu beschlagnahmen. Rückblickend berichtet Peter Jung im Leitartikel *Zehn Jahre später* von der steuerlichen Ausplünderung, von der sich die Gemeinde – auch angesichts der Auswirkungen der Wirtschaftskrise – nicht mehr erholen konnte. Anschließend beklagt er die verheerenden Folgen der „uns heute noch unverständlichen Verschleppung und Verzögerung der Übernahme unsrer Gemeinde" durch die rumänischen Behörden.[19] „Wäre die Übernahme unserer Gemeinde wenigstens um eine Woche früher erfolgt, so hätten wir nie und nimmer jenen Verlust erlitten, der uns längst schon zum Verhängnis und Verderben geworden." Den nach zehn Jahren nicht ersetzten Verlust des „gesamten Hinterlandes" und den rechtlich weiterhin ungeklärten Doppelbesitz bezeichnet Jung als die nicht überwundenen wirtschaftlichen Folgen der Grenzregulierungen.[20]

Aus der Polemik Jungs mit ungarischen und serbischen Blättern im Kontext der Grenzziehungen nach Kriegsende und der nachträglichen Grenzregulierungen sind die nach 1918 fortgesetzten Konflikte zwischen den Völkerschaften der ehemaligen Habsburgermonarchie herauszuhören, deren Beziehungen durch den Kriegsverlauf ohnehin überstrapaziert waren. Im Beitrag *Kultur; Renegaten und Antideutschtum* in der *Hatzfelder Zeitung* vom 1. Oktober 1922 droht Jung mit der Aufnahme eines Gerichtsverfahrens gegen eine nicht konkret genannte ungarische Zeitung, die die Deutschen des Vaterlandsverrats gegenüber dem „Ungarntum" bezichtigt hatte. In der *Hatzfelder Zeitung* vom 2. Dezember 1923, einige Monate vor der Eingliederung Hatzfelds in Rumänien, wird über die „recht plumpen Witzeleien" und die in slawischen Blättern zum Ausdruck gebrachte Schadenfreude infolge der Nachricht über die Abtretung Hatzfelds an Rumänien geklagt. Diese würden sich „gegenseitig in der Feststellung" „überbieten", „dass nunmehr der Stachel aus dem Fleisch gezogen wurde, und stellen die Abtretung Hatzfelds als eine Errungenschaft hin".[21]

18 Vgl. den Leitartikel *Unsere unerträgliche Steuervorschreibung* in der HZ vom 13. Januar 1924, S. 1–3, oder den Bericht über den Machtmissbrauch des Hatzfelder Bürgermeisters am 3. Februar 1924 bzw. über den Hatzfelder Steuerreferenten in der Ausgabe vom 2. März 1924 unter dem Titel *Hatzfelds Grabschaufler*.

19 Peter Jung: Nach zehn Jahren. In: HZ, 15. April 1934, S. 1f.

20 Ebenda.

21 HZ, 2. Dezember 1923, S. 2.

Überbrückung und Umschreibung von Verlusterfahrung

Parallel zur Ereignisfolge im Verlauf der Grenzziehungen erfolgt in Zeitungsartikeln und auch in Gedichten von Peter Jung in der *Hatzfelder Zeitung* ein Sinngebungsprozess der geänderten geopolitischen und emotionalen Lage. Seine Anfänge in der Hatzfelder Zeitungsredaktion Ende September 1920 setzten in der Orientierungslosigkeit der Nachkriegsjahre ein, als sich in Hatzfeld mehrere Gefühlslagen überlappten. Zu den erwähnten Gründen für das allgemeine Unbehagen kam die Notwenigkeit der politischen Neuorganisation der Deutschen hinzu, der Jung eine gewichtige Bedeutung zumaß und sie dabei in Verbindung mit der Neuformulierung einer kollektiven Identität der deutschen Minderheit sah. Mit dem Aufruf „Rettet, was noch zu retten ist!" kündigte Peter Jung einige Tage nach Übernahme des Postens als Chefredakteur am 30. September 1920 im Leitartikel *An meine Stammesbrüder!*[22] eine Serie von Beiträgen an,[23] die thematisch um die regionalen und lokalen Belange der aus dem Rahmen der Habsburgermonarchie herausgefallenen Deutschen kreisen. Jung schreibt unter anderem über die Organisation des Schwäbisch-deutschen Kulturbundes und beobachtet seine Entwicklung, setzt sich mit politischen Entwicklungen und Institutionen auseinander, beispielsweise deutschen Schulen, Serbisierungs- und nach 1924 Rumänisierungsbestrebungen, der Qualität der Presse, der Kirche und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Auch Jungs Vorgänger, Dr. Andreas Schira, bringt seine Zuversicht bezüglich der Zukunft der Deutschen im Banat in den Ruinen der ehemaligen Weltordnung zum Ausdruck:

> Ende des Jahres 1918 sank die alte Welt in Trümmer. In einem verborgenen Winkel des großen Schuttfeldes sproß das zarte Pflänzchen unseres deutschvölkischen Bewusstseins empor. Seit dieser Zeit ist bei uns Schwaben das allgemeine Losungswort, zur Erreichung und Behauptung des uns von der Natur gesteckten Zieles: ‚Deutsch zu sein und deutsch zu bleiben!'[24]

In einer ähnlichen Beweisführung bemüht der Schriftleiter des *Hatzfelder Volksblatts*, Johann Schmidt, im Jahr 1926 Frontbilder, wodurch in einer bizar-

22 HZ, 3. Oktober 1920, S. 1–2.

23 Zum Beispiel: Unser deutsches Volkstum. In: HZ, 10. Oktober 1920, S. 1–2; Was uns verbindet? In: HZ, 25. November 1923, S. 1–2; An die Brüder in Großrumänien (zu unserer bevorstehenden Wiedervereinigung). In: HZ, 24. Februar 1924, S. 1.

24 *Unser deutsches Volkstum*, unterzeichnet „Ein guter Schwabe". Zu vermuten ist dahinter Dr. Andreas Schira. In der gleichen Ausgabe der HZ findet man nämlich auf der folgenden Seite die knappe Information, dass der bisherige verantwortliche Redakteur „aus freien Stücken" ausgeschieden sei und Schira seine Stelle übernommen habe. In: HZ, 10. Oktober 1920, S. 1 und S. 2.

ren Argumentation das Kriegserlebnis nicht als spaltend und zerstörend, sondern als vereinigend dargestellt wird, als Wiege der völkischen Auferstehung:

> Im Schützengraben, im Kanonendonner haben wir als Landsleute einer Zunge zueinander gefunden, wir fühlten es dort, dass wir Söhne eines Volkes sind, und griffen zur Tat: es war die Auferstehung unseres Volkes. Nun haben wir dies Auferstehungswerk mit Geist zu erfüllen, der das Werk auch andauern lässt. Unser Volk muss sein Pfingstfest noch erleben.[25]

In Versform wird die Zuversicht über die deutsche Minderheitenexistenz nach der erneuten Grenzziehung zwischen Rumänien und dem SHS-Staat im Gedicht *Hüben oder drüben* von Peter Jung zum Ausdruck gebracht, das auf der ersten Seite der *Hatzfelder Zeitung* vom 25. November 1923 abgedruckt wurde:

> Hüben oder drüben // Auf den Austausch verschiedener schwäbischer Gemeinden zwischen Großrumänien und Südslawien im April 1924 // Ihr könnt uns schieben hin und her / Im sturmgepeitschten Völkermeer: / Wir bleiben, was wir waren; / Wir bleiben Männer fest und stark, / Wir bleiben Schwaben bis ins Mark, / In Frieden, in Gefahren![26]

Mit seinen journalistischen und dichterischen Texten mündet Peter Jung in den deutsch-völkischen Diskurs seiner Zeit. Dementsprechend trägt die von ihm verantwortete Zeitung ab 1926 den Untertitel *Deutschvölkische Zeitung*. Im Unterschied dazu lieh sich Karl von Möller in seiner Zeit als Chefredakteur Untertitel aus dem Wortschatzarsenal der Nationalsozialisten: ab dem 26. April 1931 *Deutschvölkisches Kampfblatt für Freiheit und Brot* und ab dem 11. Oktober 1931 nach dem Vorbild des NSDAP-Organs *Völkischer Beobachter* den übergeordneten Titel *Deutschvölkischer Beobachter*, was jedoch nur sieben Folge währte.[27]

Hatzfeld als Träger einer identitätspolitisch aufgeladenen Metaphorik

Die Zeit des Ersten Weltkriegs und die Folgejahre fallen durch die Dichte der Vorschläge zur Verbesserung der rechtlichen Lage der Deutschen aus Südungarn auf, mit denen sich die schwäbische Elite, Minderheitenpolitiker, Herausgeber von Periodika und Schriftsteller in einem immer dichteren medialen Netz an die Öffentlichkeit wendeten. Eine Strategie dabei war, dem Sied-

25 Leitartikel *Pfingsten*. In: *Hatzfelder Volksblatt*, 23. Mai 1926, S. 1.
26 Peter Jung: Hüben oder drüben. In: HZ, 25. November 1923, S. 1.
27 Walter Tonța: Karl von Möller als Schriftleiter der *Hatzfelder Zeitung*. In: *Heimatblatt Hatzfeld* 9 (2002), S. 49–59, hier: S. 53.

lungsraum der Deutschen eine historische Dimension zu verleihen. Schriftsteller wie Adam Müller-Guttenbrunn pflegten enge Beziehungen zu minderheitenpolitisch engagierten Historikern wie Raimund Friedrich Kaindl und Johann Heinrich Schwicker. Kaindl selbst erinnert sich, Müller-Guttenbrunn Dokumente von deutschen Kolonisten zur Verfügung gestellt zu haben,[28] die dieser dann in seine historischen Romane einflocht oder in Feuilletons verwendete.[29] Ein mit Hatzfeld zusammenhängendes Beispiel stellen die sogenannten „Schwabenpetitionen" dar. Dabei handelt es sich um zwei Majestätsgesuche aus dem Jahr 1849, die angesichts der Planung einer „Wojewodschaft Serbien und Temescher Banat" nach dem Sieg über die ungarischen Aufständischen am Wiener Hof eingereicht wurden. Gebeten wird in diesen beiden Petitionen der „Torontaler, Bacser und ein[em] Theil der im Temescher Comitat wohnenden Deutschen" nach „Vorbild des Sachsen-Grafen in Siebenbürgen" um ein „eigenes Oberhaupt".[30] Das erste Gesuch (Bogaroscher Petition) wurde von einem Josef Novak zwischen dem 3. Oktober und 2. November 1849 in Wien abgegeben. Eine zweite Petition, die am 8. November in Hatzfeld gefertigt und datiert wurde, enthielt einige Ergänzungen in Form einer Bitte um die Ernennung des k. k. Kommissärs des Torontaler Komitats, Carl von Arizi, zum Oberhaupt der in einem Distrikt vereinigten Banater deutschen Gemeinden.

Dieses Dokument wurde unter dem Schlagwort „Erwachen des Donauschwabentums" ab 1913 häufig publiziert. Relevant ist an dieser Stelle der Kontext, in dem Adam Müller-Guttenbrunn die „Schwabenpetition" von Oktober 1849 veröffentlicht, deren Wortlaut er vom Historiker Heinrich Friedjung zur Veröffentlichung erhielt:[31] Zunächst brachte Friedjung erste Auszüge heraus, anschließend publizierte Müller-Gruttenbrunn 1913 ein Fragment unter dem Titel *Ein Dokument der Banater Schwaben* in der Zeitschrift *Deutsch-Österreich*.[32] Bezeichnenderweise sorgte Müller-Guttenbrunn 1918, als die bevorstehende politische Neuordnung Europas intensive Aushandlungsprozesse auslöste, für eine weitere Verbreitung dieses Nachweises

28 Raimund Friedrich Kaindl: Mein wertvollstes Buch. In: Bruno Kremling (Hg.): Adam Müller-Guttenbrunn. Der Mensch und sein Werk. Festschrift zum 70. Geburtstag. Neusatz 1922, S. 22.

29 Dies ist z. B. anhand der Feuilletons aus folgenden Bänden nachzuvollziehen: Österreichisches Beschwerdebuch. Konstanz 1915; Alt-Wiener Wanderungen und Schilderungen. Wien 1916; Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie. Stuttgart, Berlin 1916; Deutsche Sorgen in Ungarn. Wien 1918.

30 Petri: Heimatbuch des Heidestädtchens Hatzfeld, S. 205.

31 Siehe dazu ders.: Josef Novak und die Bittschriften an den Kaiser. Leben und Wirken eines donauschwäbischen Volksmannes. München 1963, S. 69.

32 *Deutsch-Österreich. Wochenschrift für Politik, Kunst und Kultur* I (1913), S. 294–300.

früher politischer Organisationsformen bei den als politisch uninteressiert geltenden Schwaben aus dem Süden der Habsburgermonarchie.[33] Einleitend zur veröffentlichten Petition beschreibt er die „Fülle von staatlichen Experimenten" nach dem Sieg über die Ungarn von serbischer, kroatischer und rumänischer Seite, die 1849 am Wiener Hof als Belohnung für die Mithilfe gegen die Ungarn vorgelegt wurden und mit Grenzziehungen wie auch Bildungen von autonomen Gebieten zusammenhingen. Noch vor Ende des Ersten Weltkriegs weist Müller-Guttenbrunn damit auf die prekäre Minderheitenlage hin, die sich mit neuen Grenzziehungen verschärfen könnte, und mahnt, frühere Geschichtslektionen in Betracht zu ziehen: „Wieder einmal", schreibt er, seien die Schwaben in Gefahr, „von den staatlichen Projektmachern als nicht vorhanden angesehen zu werden".[34] Das Dokument migriert in Hatzfelder Kontexten weiter und im umfangreichen *Heimatbuch des Heidestädtchens Hatzfeld im Banat* wird ein Kapitel den „Schwabenpetitionen" des Jahres 1849 eingeräumt. Das von Josef Novak in Hatzfeld verfasste Schreiben, das zur Unterzeichnung von Gemeinde zu Gemeinde hätte gebracht werden sollen, gelangte nicht mehr nach Wien, da am 18. November 1849 ein kaiserliches Schreiben die Bildung des Kronlandes „Serbische Wojewodschaft und Temescher Banat" verfügte. Der das Dokument begleitende Kommentar zielt auf die Hervorhebung von minderheitengeschichtlich relevanten Schwellenzeiten, die aus der Gegenwartsperspektive als Konstanten der banatschwäbischen Geschichte gedeutet werden:

> Kaum befreit von dem Drucke einer anderen Nationalität, kaum die Süßigkeit kostend, unsere Muttersprache auch in öffentlichen Geschäften gebrauchen zu dürfen, sollen wir, der zahlreichere, in Sprache und Abstammung dem Erlauchten Kaiserhause verwandte Stamm, den minder zahlreicheren, als Anhängsel zugegeben werden?[35]

Hier wird mit Grenzlagen das Verhältnis zu einem Zentrum vermessen, das man in Wien lokalisiert und das nicht nur die Umrisse des Raums entscheidend bestimmt, sondern auch die Gruppenidentität der Banater Schwaben. Die ständigen Grenzverhandlungen werden in ihrer Auswirkung als Verunsicherungen im Selbstverständnis der Deutschen aus dem Banat dargestellt. Gleichzeitig erhält Hatzfeld als Grenzort durch seine häufig thematisierte

33 Adam Müller-Guttenbrunn: Deutsche Sorgen aus Ungarn. Wien, Warnsdorf, Leipzig 1918, S. 103–113. Da wird die erste Petition veröffentlicht und die Entdeckung durch Friedjung geschildert.
34 Ebenda, S. 113.
35 Petri: Heimatbuch des Heidestädtchens Hatzfeld, S. 203–205.

Funktion in der Verhandlung von Verortungen eine besondere identitätsstiftende Funktion. Er rückt dadurch als Grenzort ins Zentrum der „deutschen Lebensräume" im Banat und später auch in Rumänien, wie anhand weiterer Beispiele sichtbar wird.

Wandernde Grenzen: Hatzfeld als fiktionalisierter Raum in Texten mit literarischem Anspruch

Mit der Frage nach dem Grund für die Wahl Hatzfelds als Handlungsort von literarischen Texten rücken Fragen nach der Semantisierung des Raums zu verschiedenen Zeitpunkten in den Mittelpunkt der Betrachtung.

In Karl von Möllers[36] Roman *Grenzen wandern*, der die Grenzregulierungen nach dem Ersten Weltkrieg zum Thema hat, richtet sich der Fokus auf die Zeit zwischen den Weltkriegen. Möller verfasste mehrere kleinere und größere Erzählungen und einige populärhistorische Abhandlungen,[37] von denen – jenseits des im Kontext dieses Beitrags relevanten Romans *Grenzen wandern* – der 1926 veröffentlichte populärhistorische Text *Vergangenheit und Gegenwart*

36 Karl von Möller sollte nach Ende des Ersten Weltkriegs mit seiner Entscheidung, als Wiener und pensionierter Offizier der k. u. k. Armee im Banat zu verbleiben, den Grundstein für eine zweite Karriere legen. Er betätigte sich schriftstellerisch und war darüber hinaus ein bemerkenswerter politischer Wendehals: 1919 hatte er das Amt des zweiten Bürgermeisters von Temeswar inne, von 1919 bis 1927 war er Senator im Bukarester Parlament, ab August 1919 Mitglied der Deutsch-schwäbischen Volkspartei, die er im Mai 1920 verließ, um auf den Listen der Schwäbischen Autonomiepartei ein weiteres Senatsmandat zu erhalten. Ein Jahr später profilierte er sich als Gründer der Deutsch-Schwäbischen Kulturgemeinschaft und unterhielt bereits seit 1922/23 Verbindungen zu nationalsozialistischen Kreisen aus dem Reich und zu deren Presseorgan, dem *Völkischen Beobachter*. Möller wurde im Laufe des Jahres 1931 zum Obmann der Hatzfelder Ortsgruppe, zum Vorsitzenden der Hatzfelder Bezirksgemeinschaft und zum Schriftleiter der *Hatzfelder Zeitung* ernannt. Ende desselben Jahres wurde er jedoch aufgrund von Meinungsverschiedenheiten auf lokaler Ebene von Peter Jung als verantwortlichem Schriftleiter abgelöst. Die Debatte Möller/Jung ist als Spiegelung der „Richtungskämpfe" innerhalb der Banater deutschen Gemeinschaft der 1930er-Jahre zu sehen sowie als Entscheidung auf Hatzfelder Ebene, mit der Abkehr von Möller als einem „Wegbereiter des Nationalsozialismus im Banat" (Tonța: Karl von Möller als Schriftleiter der Hatzfelder Zeitung, S. 49) und mit Peter Jung als neuem Chefredakteur der wichtigsten Lokalzeitung weiterhin den Grundsätzen der Deutsch-schwäbischen Volksgemeinschaft verpflichtet zu bleiben.

37 Vgl. z. B. die Abhandlung: Wie die schwäbischen Gemeinden entstanden sind. Temeswar 1923. Zu Karl von Möllers fiktionalen Werken zählen u. a.: Der Savoyer. Ein Prinz-Eugen-Roman. München 1939; Das steinerne Schachbrett. Braunschweig 1941; Der Weg über die Grenze. Erzählung. Wien 1943; Reiter im Grenzland. Erzählung. Reutlingen 1943; Die Lothringerin. Roman eines Frauenlebens zwischen zwei Nationen und zwei Zeitaltern. München 1944.

zumindest erwähnt werden soll,[38] weil er durch seinen Optimismus bezüglich der Entwicklung der Region als Teil des rumänischen Staates besticht. Möller, der zu jener Zeit einen Senatorensitz im rumänischen Parlament besetzte, erwähnt mit keinem Wort die politischen Wirren nach der Auflösung der Habsburgermonarchie und die Folgen der verheerenden Grenzziehungen, vielmehr mutet seine Beschreibung des damaligen Zustands im rumänischen Banat wie ein Wahlkampftext über die Errungenschaften deutscher Volksvertreter im Königreich Rumänien an.

Im Roman *Grenzen wandern*, der nach der Erstveröffentlichung 1937[39] zwei weitere Auflagen (1940 und 1942) erlebte, schlägt Karl von Möller mit der örtlichen und zeitlichen Festlegung auf das Grenzgebiet der Gemeinden Gottesgnad (ung. Dajta, slowakisch Gocnod) und Hatzfeld während der Grenzverschiebungen einen kämpferischen Ton an. Dies erscheint angesichts des in diesen Jahren gegenüber der Zivilbevölkerung verübten Unrechts nicht verwunderlich. Möller bediente nicht eines nationalsozialistisch geprägten Arsenals von Figurationen, um Begrenzungen wie auch Praktiken der Exklusion zu konstruieren. Gleichzeitig schwingt im Aufbau der Ereignisfolge und der Gestaltenkonstellation die Bemühung um Darstellung eines neuen, für die Region verbindlichen Zentrums mit, das auf die Auslösung neuer Orientierungs- und Identitätsbildungsprozesse der Leserschaft abzielt.

Auf der einen Seite stellt Möller einen Lebensraum von völkisch gesinnten und identitätsbewussten deutschen Bauern vor und rückt Wandlungen von Mentalitäten in den Vordergrund, für die er die Titelformulierung bemüht. Der Bauer Bernhard Oberding ist eifriger Leser deutscher Zeitungen aus der Region, aber auch aus Wien und stellt für die Dorfgemeinschaft fest: „Jetzt verschieben sich auch in unserem Kopp und in der Seel allerhand Grenzen. Sie wandern."[40] Möller stellt zudem in seiner Fiktion eine Annäherung der Schwaben an die Siebenbürger Sachsen dar, die während des Ersten Weltkriegs als Flüchtlinge im schwäbischen Dorf ankommen und Einheit als Volk demonstrieren. Anders als die Schwaben, die sich mit ihren magyarisierten „Herrischen" plagen – im Roman spielt ein Kaufmann aus Pantschowa (rum. Panciova, ung. Pancsova, serb. Pančevo) die negative Rolle des „Magyaronen" –, sind die siebenbürgisch-sächsischen Eliten in Sprache und Tracht von

38 Vergangenheit und Gegenwart. Von Senator Karl von Möller, Temeswar (Banat). Mitglied des rumänischen Senats. In: Karl Bell (Hg.): Banat. Das Deutschtum im rumänischen Banat. Dresden 1926, S. 13–80.

39 Der Roman erschien 1937 im Amalthea Verlag Zürich/Leipzig/Wien.

40 Ebenda, S. 177.

den Bauern nicht zu unterscheiden.[41] Liest man jedoch den Text vor der Folie der *Hatzfelder Zeitung*, deren Chefredakteur Möller im Jahr 1931 war, ergeben sich weitere Verbindungen. Ab April 1931 fand der Nationalsozialismus siebenbürgisch-sächsischer und deutscher Prägung dank Möller in der *Hatzfelder Zeitung* vermehrt Beachtung. Das Blatt brachte zwischen April und Dezember 1931 Beiträge über die von Fritz Fabritius geleitete Selbsthilfe, über dessen Besuch in Hatzfeld Ende Juli 1931, veröffentlichte zudem das Programm der Selbsthilfebewegung und übernahm Artikel aus ihrem gleichnamigen Presseorgan. Diese häufigen Stellungnahmen Möllers rücken die Nähe zwischen den Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben in einen anderen Sinnzusammenhang.

Auf der anderen Seite verlässt Möller die semantische Sphäre des Völkischen und bedient sich nationalsozialistischer Argumentationsbausteine. Dies geschieht über den zentralen Topos der gefährdeten Räume. In Verbindung mit der Angst vor „Selbstausrottung" angesichts der restriktiven Kinderpolitik[42] der Deutschen werden Räume imaginiert, die durch Exklusionspraktiken auf ethnische Homogenität abzielen. Besonders aggressive Züge erhält die Darstellung der Juden, die sich durch Diebstahl und Betrug deutschen Landbesitz aneignen.

Der Raum wird durch die Neudeutung landschaftlicher Merkmale neu konfiguriert, was auch die Darstellung der Donau verdeutlicht. Die ethnische Vielfalt am Strom wird ausgeblendet, stattdessen spielt nur die Verortung ihrer Quelle eine identitätsstiftende Rolle, was den Anschein einer kulturell homogenen Region erweckt: „Guck allein diese Donau! Sie kommt aus deutschem Herzen!"[43] Allerdings erreicht Möllers Roman nicht die Virulenz der Argumentation von Annie Schmidt-Endres, die ein Jahr später in Hatzfeld den Roman *Neue Wege* herausgegeben hat. Hier wird die Gestalt des „Führers" in die Handlung eingeflochten und der Hauptgestalt schwebt das Ideal vor, „rein deutsche Kolonien" zu schaffen, die einen „natürlichen Schutzwall" gegen „die rote Gefahr und die Fremdeninvasion" bilden sollen.[44] Im Gegensatz dazu kann Möllers Roman nicht auf den epischen Ausbau nationalsozialistischer Weltvorstellungen reduziert werden, denn die Grenzsaga beleuchtet Lebensräume dies- und jenseits der neuen Trennlinie durch die Fokussierung dramatischer Familiengeschichten im Zuge der von Rechtswill-

41 Ebenda, S. 170–186.
42 Ebenda, S. 82.
43 Ebenda, S. 122.
44 Annie Schmidt-Endres: Neue Wege. Roman. Hatzfeld 1938, S. 91.

kür gekennzeichneten Grenzregulierungen und zieht daraus beträchtliche Überzeugungskraft.

Strategien des Konfliktmanagements: die „Sieben von Hatzfeld“

Die Erschießung von sieben Hatzfelder Arbeitern Mitte September 1944 durch volksdeutsche Angehörige der Waffen-SS und Soldaten aus der Region, die sich auf Urlaub befanden, ist historisch belegt und wurde in der deutschen Minderheitenliteratur aus Rumänien mehrfach aufgegriffen. Die ermordeten Hatzfelder sollen sich gegen die Requirierungen von Ernteerträgen und den Abtransport betrieblicher Einrichtungen durch die sich zurückziehenden deutschen Truppen gewehrt bzw. sich gegen die Evakuierung von deutschen Volksangehörigen aus dem Banat ausgesprochen haben.[45]

Mit dem Topos der „Sieben von Hatzfeld“ werden gleichzeitig mehrere Grenzlagen sichtbar. Zum einen handelt es sich um ein Ereignis an der Grenze Rumäniens mit Serbien; zum anderen ziehen die Morde in Hatzfeld Trennlinien durch die Lebensräume der Deutschen, da Anhänger des Nationalsozialismus in einer Racheaktion gegen Angehörige der eigenen Volksgruppe agieren. Darüber hinaus wird anhand der Behandlung dieses Themas die Randlage der deutschen Minderheitenliteratur innerhalb eines sozialistischen Literaturbetriebs sichtbar, aber auch Strategien des Randes zur Überwindung der von der Mitte auferlegten formalen und thematischen Präskriptionen.

Diese Aspekte machen die Grenze als dramatischen Raum der Konflikte und gleichzeitig der Aushandlung von Kompromissen greifbar, als Ort, an dem es zur Dynamisierung von Kommunikation kommt, zu Widerständen gegen das Zentrum, zu Umcodierungen, also zur Zerstörung und Neukonfiguration von Codes.

Wegen der Indienstnahme der Literatur durch den Staat, der sie als Mittel zum Zweck der gesellschaftlichen Umerziehung degradierte, war der Konflikt zwischen dem literarischen Ausdruck als Zeichen der freien Meinungsäußerung und dem Prokrustesbett staatlicher Präskriptionen vorprogrammiert. Eskalationen dieses Konflikts fanden in Schriftstellerprozessen und in verschiedenen Formen der institutionalisierten Kontrolle ihren Ausdruck. Die deutschsprachige literarische Produktion in Rumänien sah sich mit zusätzlichen Schwierigkeiten und thematischen Tabus konfrontiert, die allgemein Deutungen vergangener und gegenwärtiger Situationen betrafen und durch

45 Mariana Hausleitner: Die Donauschwaben 1868–1948. Ihre Rolle im rumänischen und serbischen Banat. Stuttgart 2014, S. 312.

die im rumänischen Nachkriegsstaat dekretierte kollektive Schuld der Deutschen am Krieg wesentlich verschärft wurden. Der Umstand, dass die offizielle Geschichtsschreibung in Rumänien den Status des Landes als Alliierter des deutschen Reichs durch Ausblendungsverfahren und Umdeutungen in dem offiziellen historischen Eigenbild wesentlich abschwächte, rechtfertigte auf der Ebene der kulturpolitischen Entscheidungsträger umso mehr Repressionen gegen Vertreter der deutschen Minderheitenliteratur aus Rumänien sowie auch die Durchsetzung strikter thematischer Tabus.

Gleichzeitig ist die literarische Produktion in deutscher Sprache in einem ständigen Aushandlungsprozess mit Blick auf die Lockerung der thematischen und formalen Tabus zu sehen, wobei auch der Topos der „Sieben von Hatzfeld" ein erhellendes Licht auf eine im Entstehen begriffene dichtere Kommunikation und auf die Aushandlung eines differenzierteren Bildes der Deutschen wirft. Das in den 1950er-Jahren in Umlauf gebrachte Schlagwort der „Abrechnung mit der Vergangenheit" führte in einen Kommunikationsraum hinein, in dem nach Legitimierungsmöglichkeiten für eine breitere thematische Ausfächerung gesucht wurde. Wie auch in der DDR-Literatur wirkte die Notwendigkeit der Abrechnung mit der Vergangenheit als Schutzschild im Falle von Angriffen seitens der Parteiideologen. Sie war der Rahmen, der es auch der deutschen Literatur aus Rumänien ermöglichte, „dringende", d. h. für die deutsche Minderheit relevante Themen wieder salonfähig zu machen. Sie stellte zudem einen Umweg für die Rehabilitierung einer Reihe von Schriftstellern aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und der Zwischenkriegszeit dar sowie für die Veröffentlichung einer Reihe von Werkausgaben ab Mitte der 1960er-Jahre.[46]

Der Topos von den „deutschen Antifaschisten", die sich gegen die Nationalsozialisten gestellt hatten und diesen zum Opfer fielen, wurde in Rumänien in zahlreichen Texten aufgegriffen, die hier nur aufgezählt und anschließend nach der Bedeutung der relativ einheitlichen Darstellungsmuster abgefragt werden: Valentin Heinrich (d. i. Valentin Lupescu): *Die Geschichte des Matthias Schmidt* (Roman, Bukarest 1954); Josefine Koch: *Heide. Den sieben antifaschistischen Kämpfern von Hatzfeld gewidmet* (in der Prosaanthologie *Deutsche Erzähler aus der Rumänischen Volksrepublik*, Bukarest 1956); Peter Jung: *Die Sieben von Hatzfeld* (datiert auf 1957 und erschienen im Gedichtband *Heidesymphonie*, Bukarest 1961); Franz Liebhard: *Die Sieben von Hatzfeld* (im Band *Glück auf! Gedichte*, Bukarest 1959); Alfred Margul-Sperber: *Die Sieben von Hatzfeld* (im Band

46 Olivia Spiridon: Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit. Oldenburg ^{3}2010, Kapitel 5.3.

Unsterblicher August. Gedichte, Bukarest 1959); sowie das Drama von Stefan Heinz (d. i. Hans Kehrer): *Heidestadt '44* (erschienen im Juli- und im Augustheft 1974 der Bukarester Zeitschrift *Neue Literatur* und gleichzeitig unter dem Titel *Narrenbrot* am Temeswarer Staatstheater aufgeführt). Neben seiner literarischen Ausgestaltung wurde dieses Ereignis in Rumänien auch in historischen Darstellungen von Heinrich Simonis (*Gespenstergang durch die Zeit. Aus den dunklen Tagen des Hitlerfaschismus im Banat*, Temeswar 1946) und Eduard Eisenburger (*Sie erkannten die Zeichen der Zeit*, Klausenburg 1979) sowie in journalistischen Texten aufgegriffen, etwa von Thomas Breier (*Die sieben antifaschistischen Kämpfer von Hatzfeld*, erschienen 1985 in Heft 4 der *Neuen Literatur*) oder von Franz Storch (*Die Sieben von Hatzfeld. Erinnerung und Mahnung*, veröffentlicht in der Bukarester Tageszeitung *Neuer Weg* vom 28. September 1956).[47] Durch die Enthüllung des Denkmals für die sieben antifaschistischen Kämpfer im Stadtpark von Hatzfeld am 23. August 1954 wurde das Narrativ auch zu einem materiellen Zeichen der Erinnerungskultur.

Die „Sieben von Hatzfeld" erfüllten in deutschsprachigen Texten aus Rumänien mehrere Funktionen, wobei diese Thematik, die das offiziell propagierte Deutungsmuster nicht sprengt, nur als ein bescheidener Emanzipationsversuch angesehen werden kann. Einige der Texte beabsichtigten wohl die Darstellung eines nationalitätenübergreifenden Widerstands gegen die Nationalsozialisten (Valentin Heinrich, Alfred Margul-Sperber) und bedienten dadurch das offizielle Weltbild der „Volksrepublik", andere scheinen darüber hinaus weitere Bedeutungen dieses Ereignisses auszuhandeln und durch ihre Argumentationslogik auf die Relativierung des Stigmas der Kollektivschuld der Deutschen sowie auf die Ausdifferenzierung der Deutschen in „Faschisten" und „Antifaschisten" abzuzielen, was zu den Strategien des Krisenmanagements im deutschsprachigen Literaturbetrieb Rumäniens gezählt werden kann.

Auffallend sind bei den in Rumänien entstandenen Texten der sparsame Umgang mit Fakten und die Reduzierung auf eine Schwarz-Weiß-Darstellung der Kontrahenten. Lyrische Texte erscheinen in erster Linie in ihrer narrativen, aufklärenden Funktion. Peter Jung nennt in der Widmung seines Gedichts *Die Sieben von Hatzfeld* die Namen aller von den SS-Angehörigen erschossenen Opfer, in anderen Texten wie *Heide* von Josefine Koch oder im Gedicht *Die Sieben von Hatzfeld* von Franz Liebhard werden zudem lokale Konkreta des Tatortes angeführt, etwa der Dorfrand, die Felder hinter den Gärten oder die Mühle. In einer Sprache, die mit Floskeln aus der offiziellen Geschichts-

47 Hinzuweisen ist auf die beiden Folgen der Studie von Hans Vastag und Walter Tonța: Die Heidestadt Hatzfeld in der Belletristik. Eine bibliographische Dokumentation. Teil 1 und Teil 2. In: *Heimatblatt Hatzfeld* 17 (2010), S. 148–154, und 18 (2011), S. 122–126.

schreibung durchsetzt ist, führt Franz Liebhard einen integrativen Diskurs. Die Opfer des Nationalsozialismus sind als Angehörige der deutschen Minderheit (was im Text nur implizit mitgeteilt wird) fester Bestandteil der antifaschistischen Nachkriegsgesellschaft, wie es explizit heißt:

> Und dennoch sind sie unverändert da, / Dem heutigen Dasein unverrückbar nah. // Wo über die Felder ein Bauer geht, / Da gehen sie mit, auch ihre Hand sät. // […] Denn keiner ist tot, der so wie sie litt, / Sie atmen in unserem Atem mit. // Im Kerne der Zeit, im Denken, im Wort, / Im Glühen der Fahnen leben sie fort.[48]

Die thematische und gestalterische Distanzierung vom Forderungskatalog, der im sozialistischen Staat für den literarischen Ausdruck verbindlich war, konnte erst in der Liberalisierungsphase ab Mitte der 1960er-Jahre freier ausgehandelt werden und schlug sich in der Auseinandersetzung der Literatur mit Themen nieder, denen beträchtliches Konfliktpotenzial innewohnte. Die Umwege, über die reale gesellschaftliche Missstände Eingang in die Literatur finden konnten, zeigen die Schwierigkeit der Aushandlung von Bedeutungen in einer sozialen Wirklichkeit mit starkem Machtgefälle auf.

Hatzfeld, „wie ausgestorben"

Gehörte das Ausgegrenzt-Sein zu den grundlegenden Befindlichkeiten der Menschen während der Diktatur in Rumänien, so steht Hatzfeld als konkrete Verortung von Gewaltausübung an der bewachten Landesgrenze und als Durchgangsort auf der Flüchtlingsroute über die grüne Grenze nach Jugoslawien für einen Raum, in dem die Ausgrenzung besonders schmerzhaft verspürt wurde. Das Dramatische der Grenzlage war auch bei Vertretern der Banater Autorengruppe, die ab Ende der 1960er-Jahre auf die deutschsprachige literarische Bühne traten, schon durch die geografische Nähe präsent, und sie gestaltete sich außerliterarisch besonders konfliktreich, denkt man an die Fluchtversuche einiger Autoren, beispielsweise von Anton Sterbling, oder an die Verhaftung von Gerhardt Csejka, Gerhard Ortinau, William Totok und Richard Wagner, angeblich wegen versuchten Grenzübertritts im Oktober 1975. Doch als Literaturort wurde die „blutige" Westgrenze Rumäniens vor allem nach der politischen Wende in Rumänien[49] und nach der Auswanderung

48 Franz Liebhard: Die Sieben von Hatzfeld. In: ders.: Glück auf! Gedichte. Bukarest 1959, S. 77f.

49 Von der Flucht über die Westgrenze Rumäniens handeln die beiden Bände von Johann Steiner und Doina Magheți: Die Gräber schweigen. Berichte von der blutigsten Grenze

dieser Schriftsteller in den Westen Europas aufgegriffen, beispielsweise in Herta Müllers 1992 erschienenem Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, in dem einige Kapitel in einem Grenzdorf spielen.

Im Gedicht *hatzfeld – ein wintermärchen*[50] von Horst Samson rückt die Kleinstadt in den Mittelpunkt eines Grenznarrativs, das auch im Gedicht *Eisenbahnfahrt Grossanktnikolaus–Temeswar* mit Szenen aus dem Alltag des Grenzstreifens auftaucht:

> ein soldat geht durch das abteil / er lässt sich personalausweise zeigen / er steigt aus / ich sehe ihm nach / bis er samt gewehr im wartesaal verschwindet / ein bekannter steigt auf / wir reden leise / und deutsch.[51]

Als sekundäres modellbildendes System stellt die Literatur Weltentwürfe her, zu deren besonderen Merkmalen auch die Raumsemantik gehört. Das Gedicht *hatzfeld – ein wintermärchen* soll exemplarisch aufzeigen, wie das Sprechen in der Randlage – damit sei der in seinem Metier mit der Zensur der „Mitte" konfrontierte Minderheitenschriftsteller gemeint – eine Reihe von Umcodierungen im Sinne der Beobachtungen Jurij Lotmans über das innovative und aufmüpfige Geschehen an der Grenze realisiert.[52]

Horst Samson kannte Hatzfeld, denn familiäre Bande führten ihn schon in der Kindheit dahin, doch auch als Reporter der *Neuen Banater Zeitung* besuchte er das von der Welt abgeschnittene Grenzstädtchen im Auftrag des Temeswarer Blattes, was mit dazu beitrug, dass dieser Text entstand.[53] Dies ist auch an einigen realen topografischen Details abzulesen, die gleich zu Beginn anklingen: „mitten auf dem verschneiten platz / steht florian mit dem feuerwehrhelm / zu stein gefroren".

Europas. Bd. 1 und 2. Troisdorf 2008 und 2010. Darin findet sich der bemerkenswerte Satz der Schriftstellerin Doina Magheți, die den Versuch unternommen hat, in Archiven die Zahl der an der Grenze Verstorbenen und Verhafteten zu ermitteln: Die Grenze „war eine Schranke vor dem Paradies oder vor dem Reich der Toten" (S. 14). Von der Verhaftung einiger rumäniendeutscher Literaten an der Grenze in der Nähe von Großkomlosch (rum. Comloşu Mare, ung. Nagykomlós, serb. Veliki Komluš) im Oktober 1975 wegen versuchter Landesflucht berichtet auch William Totok: Die Zwänge der Erinnerung. Aufzeichnungen aus Rumänien. Hamburg 1988, S. 89–90. Das Thema war auch Gegenstand einer Reportage, die unter dem Titel *Ultima frontieră* vom rumänischen Sender Antena 3 im Oktober 2012 im Rahmen der Sendung *În premieră* in zwei Teilen ausgestrahlt wurde: <http://inpremiera.antena3.ro/emisiuni>, 14.01.2016.

50 Zuerst erschienen in der *Neuen Banater Zeitung*, 31. Dezember 1980, S. 4 (eine für den Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreis zur Verfügung gestellte Doppelseite); danach auch im Band: Horst Samson: tiefflug. gedichte. Cluj-Napoca 1981, S. 23.

51 Horst Samsons Gedicht *Eisenbahnfahrt Grossanktnikolaus–Temeswar* ist im Band *tiefflug* (vgl. Anm. 50) erschienen, S. 24–25.

52 Koschorke: Die Kultursemiotik Jurij Lotmans, S. 116–137.

53 Darüber berichtet Horst Samson in einer E-Mail an die Verfasserin vom 20. Mai 2016.

Verdichtet wird der Text durch den Verweis im Titelzusatz, der eine Anspielung auf Heinrich Heines 1844 verfasstes Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* ist, womit sich das Gedicht in die Tradition der politischen Dichtung und der Satiren auf gesellschaftliche Missstände einreiht. Berichtet wird über die Stadt und ihre Umgebung aus der mobilen Beobachtungsperspektive des „Tiefflugs", ein Begriff, der dem 1981 erschienenen Gedichtband schließlich auch den Namen gab. Das Sprechen aus dieser Perspektive ermöglicht die Vergegenwärtigung einiger zentraler Erkennungsmerkmale des realen Ortes, der jedoch mittels Kamerablick und lapidarer Kommentare eine zusätzliche Reflexionsebene erhält. Hatzfeld ist der Ort verhinderter Kommunikation und gescheiterter Existenzen, zum Stillstand verurteilt in der Isolation der zur Sackgasse gewordenen Grenzlage. Als Grenzüberschreitung sind auch die Verstöße gegen die Rechtschreibung zu deuten:

> die zusammenhänge / verschwinden/ im tiefflug / wie ausgestorben / sind die straßen dieser stadt / in der man nur noch reagiert // verstört / steigen die häuser / an den fernsehantennen hoch // opernhaft unrealistisch / stemme ich mich gegen / die nahtlos windige heide // im kopf / dreht sich eine runde scheibe aus kunstharz / die meine stimme wiedergibt // liebevoll / schweift die kamera über die verzerrten gesichter // unter den füssen gleitet lautlos / der gehsteig / weg.[54]

Der Unterschied zu dem von Georg Simmel beschriebenen „leeren Raum"[55] als besondere Projektion sozialer Formen kann gar nicht größer sein. Gehen die bewusst erschaffenen, leer stehenden Grenzstreifen in Simmels Überlegungen aus dem Inneren der an Grenzen lebenden Gemeinschaften hervor, um für Konfliktlösungen bzw. Verhandlungen vorgesehene Räume zu schaffen und dadurch die Durchlässigkeit der Grenzen zu erhöhen, so ist die allgegenwärtige Starre des Grenzgebiets, wie es in *hatzfeld – ein wintermärchen* beschrieben wird, eine unnatürliche, vom Machtzentrum auferlegte. Dadurch wird die Peripherie zum Raum sinnlosen Daseins, in dem kein authentisches, sondern nur ein fingiertes Leben möglich ist („im kopf / dreht sich eine runde scheibe aus kunstharz / die meine stimme wiedergibt"[56]). Der Ort ist „gefroren", „ausgestorben", „verstört", die Menschen sind unfähig zu reagieren, ihre Gesichter „verzerrt", und nur der Wind ist imstande, die Grenzen zu überqueren, da der natürliche Raum der Heide „nahtlos" dies- und jenseits der Grenze eine einheitliche Landschaft bildet.

---

54 Erschienen in der *Neuen Banater Zeitung*, 31. Dezember 1980, S. 4 (vgl. Anm. 50).
55 Simmel: Über räumliche Projektionen, S. 310–315.
56 Horst Samson: Tiefflug. Zuerst erschienen in der *Neuen Banater Zeitung*, 31. Dezember 1980, S. 4 (vgl. Anm. 50).

Das 1980 und 1981 veröffentlichte Gedicht illustriert stellvertretend die Konfliktlage im Rumänien der 1980er-Jahre, wo der Emanzipationsstand literarischer Texte, so wie er in den anderthalb Jahrzehnten davor allmählich erreicht werden konnte, als Voraussetzung für das Aufgreifen höchstsensibler Themen wie Isolation, Abschottung und allgemeine existenzielle Ausweglosigkeit zu sehen ist. Dies führte zur unvermeidlichen Konflikteskalation mit dem Staat. Einige Jahre später sollte Horst Samson – wie auch andere seiner Generationskollegen – mit Publikationsverbot belegt und zahlreichen Drangsalierungen unterzogen werden. Die Zeit der Aushandlungen war vorbei, es folgte der Weg ins Exil: „unter den füssen gleitet lautlos / der gehsteig / weg".[57]

Hatzfelder Raumentwürfe im Wandel

Das in journalistischen, populärhistorischen und literarisch-fiktionalen Texten repräsentierte Hatzfeld fächert wie gezeigt eine breite Palette von Grenzaspekten auf: Anhand der Grenzregulierungen nach dem Ersten Weltkrieg werden in der *Hatzfelder Zeitung* die Folgen staatlicher Herrschaft auf kleine Räume sowie auch Reaktionen und Problemlösungsversuche aus dem Inneren dieser Orte aufgezeigt. Darüber hinaus werden in der Auseinandersetzung mit sich wandelnden Machtzentren auch Versuche zur Umbildung von kollektiven Identitäten durch Narrative unternommen, die den Raum durch geschichtsträchtige Aspekte oder als Träger deutscher Identität aufzuwerten versuchen. In der Darstellung ethnisch homogener Räume, wie in Karl von Möllers Roman *Grenzen wandern*, werden am Beispiel der Juden Praktiken der Exklusion wie auch der Neuorientierung an einem Raum, der mit der Donauquelle identifiziert wird, sichtbar. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird der Grenzort neu formatiert. Das Geschehen im Grenzstreifen wird in der deutschsprachigen Literatur aus Rumänien – wie anhand des Beispiels der „Sieben von Hatzfeld" illustriert – zum Anlass genommen, Aushandlungen gegen das staatlich gesteuerte Themenarsenal zu erproben, sodass auch Strategien zutage treten, bescheidene Freiräume in einem überwachten Literaturbetrieb zu erobern. Das Gedicht *hatzfeld – ein wintermärchen* von Horst Samson deutet schließlich auf eine emanzipierte Literatur hin, die es wagt, das hochsensible Thema der überwachten Grenze und des ausgestorbenen Grenzstreifens aufzugreifen. Allerdings fällt dieser Moment mit der endgültigen Konflikteskalation zusammen, die zu Drangsalierungen und zur Auswanderung vieler Autoren führte.

57 Ebenda.

Betrachtet man die Schriftlichkeit in und über Hatzfeld seit Ende des 19. und bis Ende des 20. Jahrhunderts, fällt die üppige Information aus dem Inneren des Ortes auf, so wie sie in der *Hatzfelder Zeitung* seit Ende der 1880er-Jahre bis Anfang der 1940er-Jahre zutage tritt. Demgegenüber zeichnen sich die Texte deutscher Autoren aus Rumänien nach 1945 durch sparsames Raumwissen aus und – angesichts der Zensur – durch verdichtete Aussagen.

Ein Aspekt der Grenze ist jedoch anhand von Hatzfeld kaum nachzuvollziehen: die durchlässige Grenze als ergiebiger Ort des Austauschs und der innovativen Überschreitungen. Zu hoffen ist, dass erste grenzüberschreitende Kooperationen, wie in den letzten Jahren in Hatzfeld zu verzeichnen, die Situation zum Besseren wenden.

„… die geistige Verbindung mit dem Mutterlande aufrecht zu erhalten“

Ostland. Vom geistigen Leben der Auslanddeutschen und die Bemühungen um Kontakte zum literarischen Leben in Deutschland

MICHAELA NOWOTNICK

Als der 64-jährige Gerhart Hauptmann am 3. Dezember 1926 im Schweizer Erholungsort Lugano einen Bogen Papier des dortigen Park Hotels in die Schreibmaschine spannte, konnte er bestenfalls erahnen, wie sehnlichst ein Zeichen von ihm in dem knapp 1.600 Kilometer entfernten Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) erwartet wurde. Von dort aus war er eineinhalb Jahre zuvor, im Juli 1925, erstmalig angefragt worden, ob er eine Lesereise nach Rumänien unternehmen wolle, eine „begeisterte Aufnahme [sei] gewiss“. Zugleich wurde der Literaturnobelpreisträger angefragt, ob die „Ueberlassung eines Manuskriptes“ möglich sei,[1] das in einer in Planung befindlichen deutschsprachigen Zeitschrift veröffentlicht werden sollte. Man bat ihn, das „1. Heft durch einen Beitrag zu ehren“.[2] Es folgte ein weiterer Brief im Oktober 1926 an „den groessten lebenden deutschen Dichter“.[3] Erneut äußerte man den Wunsch einer Vortragsreise. Der Autor wurde gebeten, Siebenbürgen „einmal im Laufe des kommenden Winters [zu] besuchen und in einer unserer alten deutschen Staedte [zu] sprechen und aus Ihren Werken [zu

1 [Richard Csaki] an Gerhart Hauptmann vom 22. Juli 1925. In: Archivele Naționale ale României (Rumänische Nationalarchive, im Folgenden: ANR) Sibiu, Fond Liga culturală germană din Romania (Bestand Deutsches Kulturamt in Rumänien, im Folgenden: FLC), Dosar [Mappe] 5, Blatt (im Folgenden: Bl.) 1044f. (Vorschrift oder Durchschlag).

2 Ebenda.

3 Richard Csaki an Gerhart Hauptmann vom 15. Oktober 1926. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 8, Bl. 119 (Vorschrift).

lesen]".[4] Auf diesen Brief wird Gerhart Hauptmann dessen Absender Richard Csaki antworten, der sich in seiner Funktion als Herausgeber der Zeitschrift *Ostland* an ihn gewandt hatte.

Ostland. Vom geistigen Leben der Auslanddeutschen erschien von Januar 1926 bis Mitte des Jahres 1931 als Monatsschrift.[5] Angeschlossen war die Zeitschrift an das Kulturamt des Verbandes der Deutschen in Großrumänien, das 1922[6] „als völkische Zentralarbeitsstelle mit Sitz in Hermannstadt"[7] gegründet worden war und bis 1931 bestand.[8] Seinen Sitz hatte es in einer „unbenützten Kapelle auf dem alten Friedhof".[9] Leiter des Kulturamtes war der 1886 in Hermannstadt geborene Richard Csaki, der als Herausgeber von *Ostland* Inhalt und Ausrichtung maßgeblich beeinflusste. Wie viele Siebenbürger Sachsen hatte Csaki in Deutschland, unter anderem in Berlin und Bonn, studiert. Ab 1909 war er als Deutschlehrer – bis 1911 als Aushilfslehrer – in Hermannstadt tätig. Nebenberuflich vielfach kulturpolitisch engagiert, war er in den 1920er-Jahren unter anderem Beauftragter der deutschen Berufstheater in Großrumänien und Vorsitzender des Verbandes der Deutschen Akademiker Großrumäniens.[10] Vor allem aber setzte sich Csaki kritisch mit historischer und zeitgenössischer deutscher Literatur, insbesondere aus Siebenbürgen, auseinander. 1916 veröffentlichte er eine Anthologie siebenbürgischer Autoren, in der er sich auch über die mitunter kaum zu gewährleistende Qualität der Texte seiner Landsleute äußerte. Es heißt dort beispielsweise, dass die Siebenbürger Sachsen zwar vielfach Großes geleistet hätten, doch sei

4 Ebenda.

5 Im Folgenden: *Ostland*.

6 In der Sekundärliteratur wird auch das Jahr 1923 als Gründungsdatum für das Kulturamt angegeben. In einem *Tätigkeitsbericht* des Kulturamtes heißt es 1927 diesbezüglich: „Die Errichtung des ‚Kulturamtes des Verbandes der Deutschen in Großrumänien' wurde am 15. Februar 1922 von der Hauptleitung des Verbandes (Organisationsausschuß) beschlossen. Dr. Richard Csaki wurde mit der Leitung des neuen Institutes betraut. Er begann seine Tätigkeit am 1. März 1922." In: Richard Csaki: Deutsches Kulturamt in Rumänien. Tätigkeitsbericht. 1922–1927. Hermannstadt 1927, S. 1.

7 Marc Zirlewagen: Richard Csaki. In: Ostdeutsche Gedenktage 2011. Persönlichkeiten und historische Ereignisse. Bonn 2013, S. 106–108, hier: S. 107.

8 Vgl. u. a. die Mitteilung Csakis, in der er die Mitarbeiter über die Auflösung des Kulturamtes informiert. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 32, Bl. 588 (Vorschrift oder Durchschlag).

9 Wilhelm Klein: Ganz der alte Freund. Gründer der „Modernen Bücherei" und des „Kulturamtes": Dr. Richard Csaki. In: *Neuer Weg*, 5. Juli 1991. Das Kulturamt mit dem angeschlossenen Ostland-Verlag, in dem die Zeitschrift *Ostland* erschien, hatte seinen Sitz in der heute nicht mehr existenten Hermannstädter Straußenburggasse 2.

10 Zur Biografie Richard Csakis vgl. u. a. auch: Hermann Rüdiger: Richard Csaki. Gedenkrede. In: *Deutschtum im Ausland* 1/2 (1944), S. 1–8; Karl Kurt Klein: Ein südostdeutscher Pionier der Volkswissenschaft: Richard Csaki. Persönliche Erinnerungen in memoriam Richard Csaki. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 1 (1969), S. 14–21.

> […] dies Volk […] bei alledem auffallend arm an künstlerischen Schöpfungen. *Die Tatsache läßt sich nicht bestreiten, daß die Sachsen keinen einzigen, wirklich großen, schöpferisch tätigen Künstler auf irgend einem Kunstgebiet hervorgebracht haben.*[11]

Diese Beobachtung erklärt Csaki „[a]us der Beschränktheit der Verhältnisse", aus der er einen „Mangel an dichterischen Begabungen" ableitet, denn: „In einem so kleinen Gemeinwesen wie dem der Sachsen sind die wertvollsten Kräfte stets für andere Zwecke aufgerieben worden."[12] Daher seien wichtige Momente in der literarischen Entwicklung, so Csaki weiter, Einflüsse von außen, die Teil der literarischen Landschaft wurden und sie entscheidend prägten. Es sei zu beobachten, dass

> […] die Kraft der bewußt völkischen Kultur […] sich auch in der, sonst beim Deutschen im Auslande selten beobachteten Tatsache [äußere], daß alle von auswärts kommenden wertvollen Elemente im eigenen Volkstum aufgesogen und für die deutsche Kulturarbeit verwertet werden. Viele der besten Namen auf allen Gebieten weisen auf fremde Herkunft hin.[13]

Wenngleich Csaki hierbei vorrangig auf das multikulturelle Gepräge Siebenbürgens, „die umwohnenden Rassen" fokussiert,[14] lässt sich eine Offenheit gegenüber Strömungen erkennen, die außerhalb einer stark begrenzten Minderheitenliteratur liegen. Dieser Ansatz wird von ihm in weiteren literarischen Abhandlungen bekräftigt und erweitert. In dem 1920 erschienenen *Vorbericht zu einer Geschichte der deutschen Literatur in Siebenbürgen*,[15] einer Überblicksdarstellung der siebenbürgisch-sächsischen Literaturwissenschaft, unterstreicht er erneut, dass trotz der Geschlossenheit des siebenbürgisch-sächsischen Literaturwesens immer Einflüsse von außen wichtige Impulse gegeben hätten. Diese „Blutaufmischung" sei immanent für ein „kräftig pulsierendes geistiges Leben", indem es „wertvolle, von außen kommende Elemente zu absorbieren imstande ist".[16] In Bezugnahme auf „die Rolle der deutschen Literatur", wobei hier Literatur aus Deutschland gemeint ist, stellt Csaki fest, dass diese „sowohl für das Geistes- und Gemütsleben des gesamten Volkes, als auch

11 Ders.: Vorwort [zu: Jenseits der Wälder]. In: ders. (Hg.): Jenseits der Wälder. Eine Sammlung aus acht Jahrhunderten deutscher Dichtung in Siebenbürgen. Hermannstadt 1916, S. 3–32, hier: S. 4. Hervorhebung im Original.
12 Ebenda, S. 5.
13 Ebenda, S. 4.
14 Ebenda, S. 30.
15 Ders.: Vorbericht zu einer Geschichte der deutschen Literatur in Siebenbürgen. Hermannstadt 1920.
16 Ebenda., S. 97.

für die literarische Wirkung auf das Schaffen des einzelnen das wichtigste Kapitel der sächsischen Literaturgeschichte [bilde]."[17]

Csaki hielt eine Annäherung Deutschlands und Siebenbürgens gerade auf dem Gebiet der Literatur für zwingend notwendig, um den Anschluss an Entwicklungen der Moderne vollziehen zu können. In seiner Funktion als Leiter des Kulturamtes versuchte er, entsprechende Kontakte zu forcieren, und schrieb diese in den „allgemeinen Richtlinien für die Tätigkeit" des Kulturamtes fest.[18] Neben der kulturellen Zusammenarbeit und Annäherung aller deutschen Volksgruppen innerhalb Rumäniens sollte das Kulturamt demnach auch „Schutz- und Verteidigungsstelle für sämtliche Kulturgüter des Deutschtums in Großrumänien" sein, „möglichst viel[e] gemeinsam[e] Kultureinrichtungen" schaffen und dabei auch auf die Spezifika der einzelnen Siedlungsgruppen eingehen. Darüber hinaus wurde der Kontakt nach Deutschland zur Gestaltung des kulturellen Lebens der deutschen Minderheit als wichtiger Arbeitsbereich angesehen, denn das „Kulturamt hat die geistige Verbindung mit dem Mutterlande aufrecht zu erhalten".[19] „[M]it dem Blick nach dem Westen und nach Deutschland zu arbeiten",[20] wurde von Richard Csaki mit Nachdruck betrieben, füllte gar „die eine Hälfte des Tätigkeitsgebietes".[21] Unterstützt wurde er durch offizielle Stellen, so vom Verein für das Deutschtum im Ausland, Schulverein e. V., dem in Stuttgart ansässigen Deutschen Ausland-Institut sowie dem Deutschen Schutzbund.[22] Zunächst war das Kulturamt vor allem vermittelnd tätig und versuchte, Siebenbürgen in Deutschland bekannt zu machen. Csaki selbst reiste – als Vortragender und auch privat – in deutschsprachige Gebiete Westeuropas,[23] vielfach nach Deutschland und dort vor allem nach Berlin.[24] Wenngleich er während seiner Tätigkeit immer wieder auf die kulturelle und geistige Zusammenarbeit mit Deutschland rekurrierte, sind seine Bemühungen auch unter dem Gesichtspunkt der

17 Ebenda, S. 108.
18 Ders.: Tätigkeitsbericht, S. 1. Auch die folgenden Zitate.
19 Ebenda, S. 2.
20 Ebenda, S. 33.
21 Ebenda, S. 32.
22 Ebenda, S. 48.
23 Vgl. u. a.: ders.: Die kulturelle Arbeit der Minderheiten und die Stammvölker. Bericht erstattet auf der internationalen Tagung der europäischen Minderheiten. August 1928 in Genf. Hermannstadt [1928].
24 Csaki hielt sich in Berlin u. a. bei seiner Ehefrau, der Malerin Grete Csaki-Copony, auf, die zeitweise in der Hauptstadt lebte, um die Möglichkeit zu nutzen, „im internationalen Kontext das künstlerische Rüstzeug zu erwerben, das ihr in Siebenbürgen nicht zur Verfügung stehen konnte". Zitate in: Ingrid von der Dollen: Grete Csaki-Copony. 1893–1990. Zwischen Siebenbürgen und weltstädtischer Kultur. Hermannstadt 2008, S. 35.

sich andeutenden Ideologisierung zu lesen. Der geforderten Einbindung der deutschen Minderheiten außerhalb Deutschlands, auch als „Auslanddeutsche" bezeichnet, in die Kulturpolitik Deutschlands, das während der Weimarer Republik „ein völkisch homogenes Reich" anstrebte,[25] wurde beispielsweise durch Fahrten nach Deutschland entsprochen, die der Stärkung der „Volksgemeinschaft" dienen sollten.[26]

Eines der größeren Projekte des Kulturamtes war 1927 die Ausrichtung der Siebenbürgischen Volkskunstausstellung in Zusammenarbeit mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Die Ausstellung war ein „erste[r] Versuch, das volkstümliche Leben einer deutschen Minderheit der reichsdeutschen Öffentlichkeit an Ort und Stelle näher zu bringen",[27] und markierte den Anfang einer Reihe ähnlicher Vorhaben. Im Zeichen dieser Bemühungen standen zahlreiche Einladungen an Deutsche unterschiedlicher Profession nach Siebenbürgen. Vielfach wurden sie zu den von Richard Csaki initiierten Deutschen Ferienhochschulkursen eingeladen, die im Stil einer Sommeruniversität von 1920 bis 1931 jährlich stattfanden. Aus der Korrespondenz des Kulturamtes wird ersichtlich, dass sich Csaki nachhaltig darum bemühte, Referenten aus Deutschland für die Kurse zu gewinnen, so beispielsweise den Literaturwissenschaftler Julius Petersen[28] oder den Autor und Philosophen Oswald Spengler.[29] Diese Anstrengungen waren durchaus erfolgreich, denn während der erste Ferienhochschulkurs allein „von den noch in Czernowitz verbliebenen Professoren der […] deutschen Universität" getragen wurde,[30] findet sich ab dem zweiten Veranstaltungsjahr eine wachsende Zahl von Referentinnen und Referenten aus Deutschland, vorwiegend Universitätsprofessoren und -dozenten. Auch im Publikum der Kurse waren Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus Deutschland zugegen. So kamen beispielsweise 1921 von den insgesamt 639 erfassten Teilnehmerinnen und Teilnehmern immerhin 50 aus Deutschland.[31]

---

25 Katja Gesche: Kultur als Instrument der Außenpolitik totalitärer Staaten. Das Deutsche Ausland-Institut 1933–1945. Köln 2006, S. 93.

26 Csaki: Tätigkeitsbericht, S. 37.

27 Ders.: Grundsätzliches zur Siebenbürgischen Volkskunstausstellung in Berlin. In: *Ostland* 5 (1927), S. 158–166, hier: S. 158.

28 Vgl. [Richard Csaki] an Julius Petersen vom 12. Mai 1927. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 10, Bl. 873f.

29 Die Korrespondenz von Richard Csaki und Oswald Spengler befindet sich in: Ebenda, Bl. 1071f.

30 Csaki: Tätigkeitsbericht, S. 14.

31 Statistik des II. deutschen Ferienhochschulkurses in Hermannstadt. Wahrscheinlich Beiblatt zu: Moderne Bücherei Hermannstadt (Hg.): Deutscher Ferienhochschulkurs in Hermannstadt. Zweites Jahr. 10.–24. August 1921. Hermannstadt 1921.

Die, wie Csaki sie beschreibt, „vielfachen Arbeitsbeziehungen des Kulturamtes mit andern auslanddeutschen und reichsdeutschen kulturorganisatorischen Zentralen“ ließen ein Informationsmedium notwendig werden,[32] das in der 1926 gegründeten Zeitschrift *Ostland. Vom geistigen Leben der Auslanddeutschen* gefunden wurde. *Ostland*, das bis 1931, dem Jahr der Auflösung des Kulturamtes, existierte, war schon einmal als *Ostland. Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen* – ab Juli 1920 mit dem Untertitel *Zeitschrift für die Kultur der Ostdeutschen* – erschienen. Das *Ostland* der ersten Folge bestand von 1919 bis 1921, als es „aus Mangel an geldlichen Mitteln ein[ging]“.[33] Herausgegeben wurde es von der Modernen Bücherei, die Richard Csaki 1913 als „Leihbibliothek für das gebildete Publikum [und] Sammelpunkt kulturellen Lebens“ gegründet hatte.[34] Neben dem Linguisten und Autor Bernhard Capesius war Richard Csaki als Schriftleiter maßgeblich verantwortlich für Inhalt und Gestaltung der ersten Folge von *Ostland*.

In einem programmatischen Text des ersten Heftes der Zeitschrift definiert Richard Csaki als Zielgruppe alle deutschen Minderheitengruppen Rumäniens, von ihm im Duktus der Zeit als Bewohner Großrumäniens bzw. Groß-Rumäniens bezeichnet: „Die Banater Schwaben, die Siebenbürger Sachsen, die Deutschen in der Bukowina, in Alt-Rumänien, in Bessarabien, in der Dobrudscha – sie alle grüßen wir, ihnen wollen wir dienen.“[35] Vorderste Aufgabe der Zeitschrift sei, so heißt es in dem Text weiter, die „Herstellung einer starken geistigen und gemütlichen Berührung unter den deutschen Volksgruppen Groß-Rumäniens“.[36] Ein expliziter Austausch mit Deutschland war in der ersten Folge des *Ostlands* nicht vorgesehen, entsprechend finden sich auch keine Veröffentlichungen von Autoren aus Deutschland.

Mit der Wiederaufnahme von *Ostland* im Jahr 1926, fünf Jahre nachdem das letzte Heft der ersten Folge erschienen war, schloss Csaki an eine Entwicklung an, die Adolf Meschendörfer mit seiner Kultur- und Literaturzeitschrift *Die Karpathen* begründet hatte. In der ab 1907 in Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) erschienenen Zeitschrift hatte sich einst ein literarisches Medium mit zuvor in diesem Maße nicht geltend gemachten Ansprüchen auf Modernität und Ästhetik etabliert: „[F]ortschrittlich, erzieherisch und populär“.[37] Obwohl *Die Karpathen* immer Ausdruck ihres Heimatgebietes waren, vereinten sie

32 Csaki: Tätigkeitsbericht, S. 25.
33 Klein: Ganz der alte Freund.
34 Ebenda, S. 3.
35 [Richard Csaki]: Programm. In: *Ostland 1* 1 (1919), S. 1.
36 Ebenda.
37 Annonce für *Die Karpathen*. In: *Kronstädter Zeitung*, 12. Januar 1907, und *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 7. September 1907.

dennoch erstmals in der Geschichte der siebenbürgischen Publizistik auch überregionale Strömungen. Hierfür orientierte sich Adolf Meschendörfer an der deutschen Presselandschaft und dem dortigen literarischen Leben.[38] Er erkannte eine „provinzielle Selbstgefälligkeit und Rückständigkeit"[39] der sächsischen Autoren und war dementsprechend bemüht, „die Enge ihres Horizonts und ihr Desinteresse an einer Originalität im Formalen" zu entlarven und Gegenbeispiele in seiner Zeitschrift zu offerieren.[40] Während Meschendörfers *Karpathen* jedoch auf den siebenbürgischen Raum rekurrierten, sollte *Ostland* schon qua Definition als ein Forum der Belange aller Deutschen im östlichen Europa außerhalb der deutschsprachigen Zentren Deutschlands, Österreichs und der Schweiz fungieren, als Zeitschrift des sogenannten Auslanddeutschtums. Wenngleich Csaki versuchte, mit seiner Zeitschrift „eine Brücke zwischen den verschiedenen Siedlungsgebieten herzustellen",[41] und dieses auch nach außen postulierte,[42] stellte er in der Praxis – wie zuvor Meschendörfer – dennoch vor allem siebenbürgisch-sächsische Belange in den Mittelpunkt. Csaki selbst war sich dieses Umstands durchaus bewusst und begründet ihn mit dem Erscheinungsort der Zeitschrift:

> In *Hermannstadt*, dem geistigen Mittelpunkt der Siebenbürger Sachsen, erscheint unsere Zeitschrift, und es ist verständlich, dass ihr das geistige und kulturelle Leben der Siebenbürger Sachsen und der Deutschen Rumäniens in erster Linie nahe liegen muss.[43]

Einerseits steht *Ostland* damit explizit in der Tradition siebenbürgisch-sächsischer Publizistik, reagiert aber andererseits auch auf zeithistorische kulturpolitische Entwicklungen: Die außenpolitischen Bemühungen der Weimarer Republik waren wegen deren „subjektiv stark empfundener internationaler

38 Vgl. u. a.: Heinz Schullerus: Adolf Meschendörfers Siebenbürgische Zeitschrift „Die Karpathen". 1907–1914. Marburg 1936, S. 41; Edith Konradt: Grenzen einer Inselliteratur. Kunst und Heimat im Werk Adolf Meschendörfers (1877–1963). Frankfurt a. M. u. a. 1987, S. 194–203.

39 Stefan Sienerth: Adolf Meschendörfers Zeitschrift Die Karpathen (1907–1914). Ihr Beitrag zur Herausbildung einer südostdeutschen Identität im Donau-Karpatenraum. In: Anton Schwob, Zoltán Szendi (Hgg.): Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum. München 2000, S. 139–153, hier: S. 141.

40 Ebenda.

41 Monica Vlaicu: Das Kulturamt der Deutschen in Großrumänien. In: *Siebenbürgische Semesterblätter* 1/2 (1993), S. 102–110, hier: S. 107.

42 Vgl. Richard Csaki an die Arbeitsgemeinschaft der voelkischen Akademikerverbaende des deutschen Sprachgebietes vom 22. Januar 1926. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 7, Bl. 49.

43 Richard Csaki: Zur Einführung. In: *Ostland* 1 (1926), S. 1–4, hier: S. 2. Hervorhebung im Original.

Isolierung und Schwäche“ verbunden mit der „Hoffnung auf eine Bundesgenossenschaft“ mit im Ausland lebenden deutschen Minderheitengruppierungen.[44] Im Zentrum standen dabei weniger „unmittelbare politische Aktionen“, sondern vielmehr sollten die ‚Auslanddeutschen‘ „durch das Gewicht ihrer Zahl und wirtschaftlichen Tüchtigkeit […] dem Deutschen Reich nützlich […] sein oder doch Mittlerdienste“ leisten.[45] In diesem Zusammenhang sind die in den 1920er-Jahren zunehmenden Berichterstattungen, aber auch der Anstieg von Publikationen über deutsche Minderheiten im Ausland, vor allem in Osteuropa, zu verstehen. Csaki nutzte das Interesse von außen, um einerseits das Kulturamt als einen Anlaufpunkt auszubauen, wenn seitens Deutschlands Informationen zu Siebenbürgen oder Rumänien gefordert wurden. Auf der anderen Seite versuchte er, insbesondere deutsche Publizistik und Literatur in Siebenbürgen bekannter zu machen, indem er sogenannte Volksbibliotheken zusammenstellte[46] oder deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften im Kulturamt zur allgemeinen Benutzung auslegte.[47] Einen Teil dieser Publikationen bezog Csaki durch den Austausch mit seiner Zeitschrift *Ostland*, die er den Herausgebern beziehungsweise herausgebenden Institutionen zukommen ließ. Auch um überregional interessant zu sein, strebte Csaki also eine Öffnung der Zeitschrift nach Deutschland an. Diesbezüglich nutzte er die politischen und kulturpolitischen Bestrebungen, die von Deutschland ausgehend ganz Europa erfassten, und setzte die allgemeine Aufbruchsstimmung der 1920er-Jahre, die nach modernen Texten verlangte, produktiv um. Wie schon Meschendörfer vor ihm hatte Csaki erkannt, dass die Begrenzung auf die deutsche Minderheit Rumäniens oder andere Minderheiten im östlichen Europa mit einer Beschränkung in der Vielfalt einherginge und minderqualitative Beiträge begünstige. In einer internen Mittelung heißt es dazu:

> *Bisherige Erfahrungen mit deutschen Zeitschriften in Siebenbuergen:* Der Leserkreis in Siebenbuergen und auch in ganz Grossrumaenien zu klein, um eine intellektuelle Zeitschrift zu erhalten. Sowohl „D[i]e Karpathen“ als auch „Ostland“ daran gescheitert.[48] Aber auch der Mitarbeiter- und Stoffkreis zu eng. Mangel

44 Ernst Ritter: Das deutsche Ausland-Institut in Stuttgart 1917–1945. Ein Beispiel deutscher Volkstumsarbeit zwischen den Weltkriegen. Wiesbaden 1976 (Frankfurter historische Abhandlungen, Bd. 14), S. 2.

45 Ebenda.

46 Hierbei handelt es sich um Bibliotheken, die eine möglichst breite Bevölkerungsschicht ansprechen sollten. Oft auf kommunaler Ebene organisiert, war es möglich, gegen ein geringes Entgelt oder kostenlos Sachbücher und Belletristik aus unterschiedlichen Themengebieten auszuleihen.

47 Vgl. Verzeichnis der im Kulturamt aufliegenden Zeitungen und Zeitschriften [1925]. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 95, Bl. 88–91.

48 Gemeint ist die erste Folge von *Ostland*, die von 1919 bis 1920 erschien.

> an entsprechend anregenden und wirklich orientierten Mitarbeitern, infolgedessen viel halbes Zeug. Erstarren in der ewigen Wiederkehr gleicher Stoffgebiete, Verengung des Gesichtswinkels, Gefahr unfruchtbarer Polemiken, stark lokaler Natur. Gefahr des Dilettantischen besonders auf literarischem Gebiet sehr gross. […] Ausserdem Gefahr[,] in geistiges Kliquentum hineinzukommen, da gewoehnlich ein engerer Gesinnungskreis hinter einer solchen Zeitschrift steht und durch die Verhaeltnisse unwillkuerlich zur Klique in schlechtem Sinne hineingedraengt werden. [49]

Eine Erweiterung des Mitarbeiterkreises sei zwingend erforderlich, weshalb es notwendig sei, die „Verbindung […] zu den entscheidenden geistigen und kuenstlerischen Stroemungen des neuen Deutschland aufrecht" zu erhalten.[50]

Dieses Fazit wurde in das Programm der zweiten Folge von *Ostland* implementiert, denn, so heißt es im ersten Heft der Zeitschrift: „Die stärkste Belebung – das zeigt uns die Geschichte – empfing unsere Kultur aus dem Zentrum des deutschen Wesens, indem sie sich befruchten liess von den grossen geistigen Bewegungen."[51]

Nicht nur die programmatische Ausrichtung und die inhaltliche Gestaltung von *Ostland* waren von Meschendörfers *Karpathen* beeinflusst.[52] Csaki bemühte sich auch um eine direkte Zusammenarbeit mit dem Autor und Herausgeber, indem er ihn schon in der Planungsphase der Zeitschrift als Mitarbeiter zu gewinnen versuchte. In einem Brief vom 22. Juli 1925 schreibt er: „Unter unseren siebenbürgischen Schriftstellern sind Sie der erste, den wir zur Mitarbeit an unserem neugeborenen ‚Ostland' auffordern."[53] Insbesondere wird die Bezugnahme auf *Die Karpathen* aber in der Aufnahme literarischer und kultureller Fragestellungen in den Heften des ersten Jahrgangs deutlich. Neben Überblicksdarstellungen zu Kultur, Kunst und Architektur in auch von Deutschen bewohnten Teilen Osteuropas[54] finden sich auch Beiträge zum

---

49 [Richard Csaki]: Grundsaetzliches zur Zeitschrift des Kulturamtes [1925]. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 95, Bl. 88–91, hier: Bl. 88. Hervorhebung im Original.

50 [Richard Csaki]: Ostland. Eine Zeitschrift vom geistigen Leben der Auslanddeutschen. In: Ebenda, Bl. 13–15, hier: Bl. 14.

51 [Richard Csaki]: Zur Einführung. In: *Ostland* 1 (1926), S. 1–4, hier: S. 3.

52 Die Ähnlichkeit bei der inhaltlichen Gestaltung zeigt sich unter anderem in der Übernahme von Rubriken wie „Rundschau" und „Bücherschau", die auch in der Zeitschrift Adolf Meschendörfers zu finden sind.

53 Richard Csaki an Adolf Meschendörfer vom 22. Juli 1925. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 6, Bl. 94 (Vorschrift oder Durchschlag).

54 Vgl. u. a.: L. Bauer: Die kulturelle Bewegung der Deutschen Südslawiens. In: *Ostland* 10 (1926), S. 388–392; Richard Csaki: Möglichkeiten auslanddeutscher Kulturarbeit. In: *Ostland* 1 (1926), S. 12–15; E. Högg: Die deutsche Baukunst nach dem Kriege. In: ebenda, S. 4–11.

literarischen Schaffen von Autoren wie Wilhelm Schäfer,[55] Stefan George[56] und Thomas Mann[57]. Mit dem dritten Jahrgang von *Ostland* findet eine Akzentverschiebung statt, indem kulturelle und literarische Themen nach und nach zurückgedrängt werden und die Rubrik *Bücher der Zeit*, die aktuelle Publikationen aus dem In- und Ausland vorgestellt hat, mit dem vierten Jahrgang gänzlich eingestellt wird. Ursachen hierfür lassen sich zum einen in der Verknappung des Seitenumfangs mit Beginn des zweiten Jahrgangs finden. Darüber hinaus ist eine Neuausrichtung der Beiträge erkennbar, die vermehrt auf gesellschaftspolitische Fragestellungen fokussieren. Die Rücknahme literarischer Themen steht allerdings auch im Zusammenhang mit dem ab 1924 in Kronstadt erscheinenden *Klingsor*. Die von dem Autor Heinrich Zillich herausgegeben Zeitschrift war explizit auf kulturelle Belange ausgerichtet, sodass der direkte Wettbewerb eine Ausdifferenzierung der Zeitschrift des Kulturamtes erforderte, um, wie Csaki schreibt, „nicht als Konkurrenzunternehmen zum Klingsor" aufzutreten,[58] sondern sich einen „anderen Aufgaben- und Leserkreis" zu erschließen.[59]

Um Mitarbeiter aus Deutschland für seine Zeitschrift zu gewinnen, schrieb Csaki eine größere Zahl von Autoren im Vorfeld des Erscheinens von *Ostland* an. Er betont in den sich ähnelnden Schreiben, dass eine Mitarbeit des jeweiligen Autors vom Hauptlesepublikum, den Rumäniendeutschen, als Anerkennung verstanden werden würde und diese motiviere, sich in ihrem Minderheitenstatus zu behaupten. Diese Argumentation nutzt Csaki zudem, die Autoren davon zu überzeugen, ihm ihre Texte kostengünstig beziehungsweise kostenlos zu überlassen. So heißt es beispielsweise in einem Schreiben, in dem Wilhelm Poethen, der damalige Vorsitzende der Literarischen Gesellschaft Krefeld,[60] um die Überlassung eines Beitrags über den mit ihm befreundeten Autor Josef Ponten gebeten wird:

> Die Verbindung zwischen dem besten heutigen Deutschland und dem Auslanddeutschtum inniger zu gestalten, ist wohl eine große Aufgabe, um die sich ein

55 F. Czikeli: Wilhelm Schäfer: Die dreizehn Bücher der deutschen Seele. In: *Ostland* 6 (1926), S. 257–260.

56 Konrad Nussbächer: Stefan George und die Rheindichtung seines Kreises. In: *Ostland* 3 (1926), S. 130–136.

57 Ders.: Thomas Mann: Der Zauberberg. In: *Ostland* 1 (1926), S. 49–52.

58 [Richard Csaki] an Max Werner-Lenz vom 20. August 1925. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 10, Bl. 301 (Vorschrift oder Durchschlag).

59 Ebenda.

60 Vgl. Heribert Houben: Oberstudiendirektor Dr. Wilhelm Poethen und die Literarische Gesellschaft in Krefeld, <http://www.heimat-krefeld.de/website/dieheimat/2012/043-048_Dr_Wilhelm_Poethen.pdf>, 13.06.2016.

> Opfer lohnt, so wie auch wir nur der Sache und nicht ‚geschäftlichen' Interessen dienen.[61]

Gegenüber Gerhart Hauptmann argumentiert Csaki, dass „es unseren Mut und unsere Schwungkraft beleben" würde, wenn er „zu den Auslanddeutschen spricht!"[62] Darüber hinaus könne die Zeitschrift auch Deutschland, dem „Mutterland", dienlich sein, denn das Deutschtum habe sich im Ausland

> zum Teil urspruenglicher und reiner erhalten […], als in dem Mutterlande selbst. Der fortwaehrende Kampf um die Selbstbehauptung hat das Deutschtum dieser Gebiete gestaehlt und gehaertet und ihm Blickweite gegeben ueber enge Parteigrenzen hinaus, die das deutsche Volk im Reich zu seinem Schaden zerklueften. Einen Hauch dieses ueberparteilich-deutschen Geistes moechte diese Zeitschrift aus dem Ostland bringen.[63]

Wie zahlreiche Schreiben im Archiv des Kulturamtes belegen, ging dem Erscheinen des ersten Heftes im Januar 1926 ein intensives Bemühen Csakis um Mitarbeiter aus Deutschland voraus. Die überlieferte Korrespondenz zeigt, dass die Aufnahme von weitaus mehr Lyrik und Prosa aus Deutschland beabsichtig war, als letztendlich abgedruckt wurde. Die Gründe, die zum Scheitern dieses Vorhabens führten, waren vielfältig. Neben der fehlenden Reputation und den mangelnden Kontakten Csakis zum literarischen Leben Deutschlands betonte der Herausgeber immer wieder die politische Ausrichtung der Zeitschrift. Zur literarischen Qualität hingegen wurden keine Aussagen getroffen. In einem Schreiben an Thomas Mann vom Juli 1925 heißt es beispielsweise:

> Wir haben eine Idee zu vertreten, die gross und bedeutend ist[.] Wir möchten ein Band schaffen zwischen dem heutigen Deutschland und dem Auslanddeutschtum […] wie wir es hier aus der Distanz vielleicht besser in seiner wahren Gestalt, mit seinen Gipfeln und Niederungen erblicken koennen, als der Durchschnittsdeutsche im Reich. Unser Wollen ist gut, dafuer koennen wir einstehen. Auf Taten, die bis nach Deutschland gedrungen sind, koen[ne]n wir nicht verweisen.[64]

61 [Richard Csaki] an Wilhelm Poethen vom 4. März 1926. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 9, Bl. 359.
62 [Csaki] an Hauptmann vom 22. Juli 1925. In: Ebenda, Bl. 1045.
63 [Csaki]: Ostland. Eine Zeitschrift vom geistigen Leben der Auslanddeutschen.
64 Richard Csaki an Thomas Mann vom 25. Juli 1925. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 6, Bl. 27–29, hier: Bl. 27 (Vorschrift oder Durchschlag).

Erschwert wurde Csakis Vorhaben zudem durch die ungünstige wirtschaftliche Situation des Kulturamtes, sodass Beiträge kaum honoriert werden konnten, wie er auch gegenüber Gerhart Hauptman äußert: „Grosse Honorare koennen wir bei unsern bescheidenen Verhältnissen und unserer schlechten Valuta nicht zahlen[.]“[65] Csaki versuchte, diese Defizite auszugleichen, indem er Hauptmann einen exklusiven Platz in *Ostland* zusicherte, ein Text solle „an die Spitze“ der Zeitschrift gestellt werden.[66] Darüber hinaus, so Csaki weiter, habe Hauptmann als der „wuerdigste und edelste Repraesentant deutscher Kunst und deutscher Art“ eine gewisse Verantwortung gegenüber den „Auslanddeutschen“, der er gerecht werden könne, indem er durch Publikationen den „Mut“ und die „Schwungkraft“ der Leser belebe.[67] Die potenziellen Leser der Zeitschrift hätten nämlich eine besonders tiefe Bindung zu dem Autor, die sich – und hier verweist er auf Hauptmanns schlesische Herkunft – aus gemeinsamen Vorfahren ergebe:

> Hinter uns steht ein wertvolles, im gewissen Sinne erlesenes Volk, zum groessten Teil Nachkommen jener Ostlandsiedler, die im 12. Jahrhundert auch Ihr Heimatland Schlesien besiedelten.[68]

Obwohl Hauptmann auf diesen Brief nicht antwortete, versuchte Csaki 15 Monate später erneut, ihn sowohl als Mitarbeiter als auch für eine Vortragsreise durch Siebenbürgen zu gewinnen.[69] Die Relevanz persönlicher Kontakte erkannt, beruft er sich auf Eugen Kühnemann,[70] der ihm bestätigt habe, vermittelnd tätig werden zu wollen, sobald sich die Gelegenheit dazu ergäbe. In dem bereits erwähnten Antwortschreiben Hauptmanns vom 3. Dezember 1926 geht er auf eine Mitarbeiterschaft,[71] um die er von Csaki gebeten wurde, nicht ein. Er rekurriert lediglich auf die Einladung zu einer Vortragsreise, die er als „ehrenvoll und verpflichtend“ empfinde. Allerdings sehe er „vorerst keine Möglichkeit, ihr zu entsprechen“, würde die Reise aber „im Auge behal-

65 Richard Csaki an Gerhart Hauptmann vom 15. Oktober 1926. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 8, Bl. 119.
66 [Richard Csaki] an Gerhart Hauptmann vom 22. Juli 1925.
67 Ebenda.
68 Ebenda.
69 Vgl. Csaki an Gerhart Hauptmann vom 15. Oktober 1926.
70 Eugen Kühnemann, ein Bekannter Gerhart Hauptmanns, verfasste mehrere Beiträge über den Autor und dessen Werk. Vgl. Eugen Kühnemann: Gerhart Hauptmann. In: ders.: Aus dem Weltreich deutschen Geistes. Reden und Aufsätze. München 1926, S. 328–351.
71 Gerhart Hauptmann an Richard Csaki vom 3. Dezember 1926. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 8, Bl. 117f.

ten".[72] Dieses Schreiben, das wohl als eine freundliche Absage Hauptmanns zu werten ist, wurde von Csaki mit außerordentlicher Begeisterung aufgenommen. Er nahm es zum Anlass, den „hochverehrten Meister" für die Ferienhochschulkurse im September 1927 einzuladen.[73] Aufgrund einer ausbleibenden Antwort wandte sich Csaki erneut an den Autor und deutete das Schreiben Hauptmanns als das, was es sicherlich nicht war, nämlich die „uns mit unendlicher Freude erfuellende Liebenswued[igkeit,] un[s] Ihren Besuch in Siebenbürgen prinzipiell in Aussicht zu stellen".[74] Es ist zu vermuten, dass Csaki neben Gerhart Hauptmann und Thomas Mann eine Reihe weiterer deutschsprachiger Autoren angeschrieben hatte, wenngleich die diesbezüglichen Korrespondenzen sich nicht mehr im Archiv des Kulturamtes befinden beziehungsweise momentan nicht zugänglich sind.[75] Bei der Suche nach Mitarbeitern, die seinen Vorstellungen entsprachen, wandte sich Csaki auch an Autoren aus Grenzgebieten Deutschlands, wie den in einem deutschsprachigen Gebiet Belgiens geborenen Autor und Freund Thomas Ponten, der 1924 den Prosatext *Unteroffizier Bethanien legt die Waffen nieder* im *Klingsor* veröffentlicht hatte.[76] Dieser teilte Csaki mit, dass er sich an „das schöne kleine Hermannstadt mit dem köstlichen Marktplatz" erinnere, das er „aus persönlicher Anschauung (als Soldat) sehr gut kenne".[77] Die angefragte Mitarbeit müsse er allerdings ablehnen, da er

> […] gleichzeitig mit diesem Briefe […] an 6 deutsche und österreichische Zeitschriften [schreibe]: ein Dichter, der, bei angemessenem Talente und guter Selbstzucht nicht sehr viel schr[ei]bt, kann nicht überallhin, wo es gewünscht wird, Originale schicken.[78]

Ponten legt Csaki zugleich den Nachdruck seiner Texte nahe, was für diesen allerdings nicht infrage kam.

---

72 Richard Csaki an Gerhart Hauptmann vom 18. Dezember 1926. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 8, Bl. 116 (Vorschrift).

73 Ebenda.

74 Richard Csaki an Gerhart Hauptmann vom 12. Mai 1927. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 12, Bl. 67f.

75 In dem zu gebundenen Konvoluten zusammengefassten Bestand des Kulturamtes fehlen Dokumente, bei denen es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Originalbriefe deutscher Autoren wie Thomas Mann handelt. An entsprechenden Stellen wurde umpaginiert.

76 Josef Ponten: Unteroffizier Bethanien legt die Waffen nieder. In: *Klingsor* 1 (1924) H. 3, S. 81–90.

77 Josef Ponten an Richard Csaki [ohne Datum, wahrscheinlich Mai 1925]. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 95, Bl. 25.

78 Ebenda.

Neben Csaki war auch der Schriftleiter von *Ostland*, Konrad Nussbächer, darum bemüht, Autoren für die Zeitschrift zu gewinnen. Diesbezüglich nahm er Kontakt zu dem „in Künstlerkreisen verkehrenden Großstädte[r] und weltläufigen Diplomaten" sowie späteren Autor Oscar Walter Cisek auf,[79] der sich zu dieser Zeit „vorrangig als Meister des Vermittlungsgewerbes betätigte und auswies".[80] Cisek wandte sich unter anderem an Ludwig von Ficker,[81] der die im gesamten deutschen Sprachraum bekannte Kunst- und Kulturzeitschrift *Der Brenner* in Innsbruck gegründet hatte und Förderer unter anderem von Georg Trakl war. An Ciseks vermittelnde Tätigkeit waren große Erwartungen geknüpft, denn, so Nussbächer: „Hoffentlich hat unsere Bitte an Rilke etc. Erfolg. Von sonstigen berühmten Leuten haben wir bisher nur freundliche Briefe und Nachdruckerlaubnisse bekommen."[82] Neben Rainer Maria Rilke hoffte man zudem, die im Prager Umfeld wirkenden Autoren Oscar Baum, Otto Pick sowie Robert Musil für das Überlassen von Texten gewinnen zu können.[83] Letztendlich war es lediglich der deutsch-österreichische Autor Theodor Däubler, den Cisek vermitteln konnte, obwohl er dessen literarisches Werk als problematisch sah. So äußert sich Cisek gegenüber Konrad Nussbächer über Däubler, dem er einige Male begegnet war:[84]

> Insbesondere Däubler, der jetzt an einem Zweibändigen Griechenlands-Werk arbeitet, würde uns sofort etwas senden. Freilich muss man gerade im Werke dieses Dichters das Grosszügige herausfinden. Er bleibt zuweilen im Worte stecken.[85]

---

79 Peter Motzan: Nachwort. In: ders. (Hg.): Oskar Walter Cisek: Das entfallene Gesicht. München 2002, S. 341–377, hier: S. 363.

80 Ebenda, S. 353.

81 Vgl. Oscar Walter Cisek an Ludwig von Ficker vom 19. März 1926. In: Ignaz Zangerle u. a. (Hgg.): Ludwig von Ficker. Briefwechsel. Bd. 3: 1926–1939. Innsbruck 1991 (Brenner-Studien, 11), S. 17–18.

82 [Konrad Nussbächer] an Oscar Walter Cisek vom 10. September 1925. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 5, Bl. 867.

83 „Ausserordentlich dankbar wären wir, wenn Sie – wie Sie in Ihrem Brief andeuteten – uns die Verbindung zu R. M. Rilke, Robert Musil, Otto Pick u[nd] Oscar Baum vermitteln könnten." In: [Konrad Nussbächer] an Oscar Walter Cisek vom 20. August 1925. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 5, Bl. 868f.

84 Theodor Däubler war im September 1925 bei einem Aufenthalt Ciseks in Deutschland und Florenz mit dem Rumäniendeutschen bekannt geworden. Dieser hatte den Autor nach Rumänien eingeladen. Däubler kam der Einladung 1925 nach und hielt sich einige Tage in Bukarest auf. Vgl. Oscar Walter Cisek an Ludwig von Ficker vom 15. Oktober 1925. In: Ignaz Zangerle u. a. (Hgg.): Ludwig von Ficker. Briefwechsel. Bd. 2: 1914–1925. Innsbruck 1988 (Brenner-Studien, 8), S. 438.

85 Oscar Walter Cisek an Konrad Nussbächer vom 28. September [1925]. In: ANR Sibiu, FLC, Dosar 5, Bl. 866.

Das Gedicht Däublers *Die Frage nach Arkadien* erschien im ersten Heft von *Ostland*.[86] Die Motivation des Autors, seinen Text zur Verfügung zu stellen, war wahrscheinlich der prekären finanziellen Situation geschuldet, in der er sich zeit seines Lebens befand. Darüber hinaus fand Däubler ab Mitte der 1920er-Jahre immer weniger Abnehmer für seine Texte, wie aus einem Brief, geschrieben im Jahr seiner Publikation in *Ostland*, 1926, hervorgeht:

> Mein Griechenbuch mußte ich aufgeben, dann wollte es jemand finanzieren, zwei Tage drauf hatte man ihn davon abgebracht, – Ich lebe beinahe nur von Schulden, die anläßlich meines 50. Geburtstags, am 17. VIII., gezahlt werden sollen.[87]

Spätestens ab 1927, so ist der überlieferten Korrespondenz des Kulturamtes zu entnehmen, wurden Bemühungen um Autoren aus Deutschland weitgehend eingestellt. Neben der veränderten Ausrichtung der Zeitschrift waren hierfür auch die geringen Erfolgsaussichten, namhafte Personen zu gewinnen, ausschlaggebend. Während es Heinrich Zillich in dem zeitgleich erscheinenden *Klingsor* gelang, bekannte und bedeutende deutsche Autorinnen und Autoren wie Claire und Ivan Goll, René Schickele und Klabund zu gewinnen und Gedichte von Peter Huchel[88] sowie Georg Maurer zu veröffentlichen, blieben diese Erfolge Csaki weitestgehend verwehrt. Eine Ausnahme bilden die Veröffentlichungen der heute aufgrund ihrer Nähe zum nationalsozialistischen Gedankengut umstrittenen Autorin Maria Kahle.[89] 1928 und 1930 erschienen insgesamt drei Gedichte von ihr in *Ostland*. Die 1891 geborene Kahle hatte ab 1913 bei Verwandten in Brasilien gelebt, ein Auslöser dafür, weshalb „sie die Probleme des Auslanddeutschtums immer wieder beschäftigt und ihren Niederschlag in ihrem Schaffen gefunden" haben.[90] Sie verfasste mehrere journalistische Texte und Buchbeiträge zu deutschen Minderheiten im Ausland,[91] die auch in ihrem lyrischen Werk vielfach thematisiert werden.[92] Kahle hatte Siebenbürgen 1925 selbst bereist und dort an dem von Richard Csaki organisierten Ferienhochschulkurs mit einem Abendvortrag

86 Theodor Däubler: Die Frage nach Arkadien. In: *Ostland* 1 (1926) H. 7/8, S. 271–274.
87 Theodor Däubler an Heinrich Lilienfein vom 6. Juli 1926. In: Joachim Müller (Hg.): Die Akte Theodor Däubler. Berlin, Weimar o. J., S. 17f.
88 Vgl. Hub Nijssen: Peter Huchel und Rumänien. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 1/2 (1997), S. 248–251.
89 Vgl. hierzu u. a.: Christine-Koch-Mundartarchiv (Hg.): Maria Kahle (1891–1975). Propagandistin im Dienst der Nationalsozialisten. Eslohe 2014.
90 Eintrag „Kahle, Maria" in Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, <http://www.munzinger.de/document/00000003515#>, 13.06.2016.
91 Vgl. u. a.: Maria Kahle: Deutsches Volk in der Fremde. Oldenburg 1933; dies.: Deutsche jenseits der Grenzen. Halle (Saale) 1934.

über das Thema „Von deutscher Seele Not und Hoffnung" teilgenommen.[93] In ihren Berichten über die Siebenbürger Sachsen wird von ihr besonders der „jahrhundertealt[e] Kampf gegen fremde Völker und Kulturen" unterstrichen, der „das Deutschtum in Siebenbürgen zu einer disziplinierten Gemeinschaft erzogen [habe], in der Nationalgefühl und starkes Bewußtsein des Wertes ihrer deutschen Art lebendig hochgezüchtet wurden".[94] Auch in ihren Gedichten, die 1928 und 1930 in *Ostland* erschienen, setzt sich Maria Kahle mit der Geschichte, vor allem aber mit Nationalitätenfragen und Deutschtum am Beispiel der siebenbürgisch-sächsischen Geschichte auseinander.[95] Im Sinne der völkischen Ideologie beschreibt sie eine Verbundenheit mit der „Heimaterde", die von dem „Bauernvolk", das „nah der Erde" stünde, mit „kampfzerhackte[r] Bauernfaust" verteidigt werde.[96] Die Siebenbürger Sachsen und die sächsischen Kirchenburgen dienen hierbei als Folie, um die Überlegenheit des deutschen Bauern gegenüber Angreifern von außen darzustellen: „Heerzüge, brennende Dörfer, / Halbmondfahnen am Burgenrand! // […] Tief aus dem gesegneten Tale / Hallt innig ein deutsches Bauernlied".[97] Als dieses Gedicht mit dem Titel *In den Karpathen* in *Ostland* abgedruckt wurde, war die Zeitschrift bereits im Auflösen begriffen. Im Jahr zuvor, 1929, hatte Konrad Nussbächer als Lektor zum Verlag Philipp Reclam jun. nach Leipzig gewechselt,[98] Richard Csaki sollte ihm kurze Zeit darauf nach Deutschland folgen. Das Erscheinen von *Ostland* wurde zum 1. August 1931 eingestellt.[99] Csaki, der mittlerweile als „Pionier der volkswissenschaftlichen Erforschung des Auslanddeutschtums" galt,[100] wurde 1932 zum Leiter der Geschäftsstelle des Verbandes der Deutschen in Großrumänien und ab Juli 1933 Leiter des Deutschen Ausland-Instituts in Stuttgart, das er „zu einem Sammelpunkt auslanddeutscher Sippenkunde, Volksforschung und Kultur-

92 Vgl. u. a. den Lyrikband *Volk, Freiheit, Vaterland* (Hagen 1923) und die Textsammlung *Deutsches Volkstum in der Welt* (Weimar 1930).

93 Csaki: Tätigkeitsbericht, S. 22.

94 Maria Kahle: Ein deutsches Dorf im Südosten Europas. In: dies.: Deutsches Volkstum in der Welt, S. 23–29, hier: S. 23.

95 Dies.: Und doch … In: *Ostland* 3 (1928) H. 7/8, S. 193; dies.: Die Sachsen. In: ebenda, S. 225; dies.: In den Karpathen. In: *Ostland* 5 (1930), S. 65.

96 Kahle: Die Sachsen.

97 Dies.: In den Karpathen.

98 Vgl. Roland Stark: „Junge Deutsche". Eine Reihe des Reclam-Verlages. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 69 (2000), S. 490–500, hier: S. 496.

99 Vgl. u. a.: Deutsches Kulturamt in Rumänien an Ferd. Duemmler'sche Buchhandlung vom 9. November 1931. Postkarte, beigebunden *Ostland* (1931) H. 1–6, im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin.

100 Zirlewagen: Richard Csaki [Ostdeutsche Gedenktage], S. 108.

politik aus[baute]".[101] Er hatte Lehraufträge für Deutschtumskunde an der Technischen Hochschule Stuttgart und der Universität Tübingen inne und war seit dem Sommersemester 1943 Honorarprofessor an der Universität Tübingen. Nach Ausbruch des Krieges „war er im ständigen Rednereinsatz der Wehrmacht an allen Fronten unterwegs".[102]

Am Silvestertag des Jahres 1943, auf dem Rückweg von einem Besuch an der Front, stürzte das Flugzeug, in dem Richard Csaki saß, ab. Er wurde im italienischen Perugia begraben. Grundlegende Forschungen zu Csakis wissenschaftlicher und politischer Tätigkeit stehen noch aus, sodass bislang kaum Aussagen darüber getroffen werden können, inwiefern er einen Austausch zwischen Deutschland und Siebenbürgen auf literarischem Gebiet auch nach 1932 fortsetzte. Insbesondere aber ab 1933 dürfte diese Annäherung, einst ein Impuls der Qualitätssicherung durch Öffnung nach außen, unter den Vorzeichen von Radikalisierung und zunehmender Ideologisierung gestanden haben.

101 Marc Zirlewagen: Richard Csaki [Lexikoneintrag]. In: ders. (Hg.): Biographisches Lexikon der Vereine deutscher Studenten. Bd. 1: Mitglieder A–L. Norderstedt 2014, S. 129–131, hier: S. 130.

102 Ebenda.

Der Raum Bukowina in Wilhelm Reichs autobiografischem Kontext

ANA-MARIA PĂLIMARIU

Zum Raum Bukowina

Wilhelm Reich, der 1897 im österreichisch-ungarischen Galizien geboren und in einem Dorf in der Bukowina aufgewachsen ist, in Czernowitz (ukr. Tscherniwtzi, rum. Cernăuți) zur Schule und zum Medizinstudium sowie zum Ausüben seines Berufs nach Wien, dann weiter nach Deutschland, Dänemark, Skandinavien und in die USA ging, wo er schließlich zu einer zweijährigen Haftstrafe verurteilt und seine Bücher aufgrund eines Urteils unter Aufsicht der amerikanischen Food and Drug Administration verbrannt wurden, was zu einer langjährigen gespaltenen Rezeption führte, wird nun allmählich neu entdeckt und wieder aufgewertet.[1]

Wenn die meisten bisherigen Biografen Wilhelm Reichs mit wenigen Ausnahmen[2] sowohl sein Leben als auch seine wissenschaftliche Laufbahn nur fragmentarisch interpretierten,[3] indem sie zum Beispiel seinen Nachlass entweder außer Acht ließen oder nicht kontextbezogen lasen, und dabei der Eindruck entstand, dass die Orientierung seiner jüdischen Familie am deutschsprachigen kulturellen Angebot das Ergebnis eines einheitlichen assimilatorischen Prozesses darstellte, der von keinen äußeren oder inneren Faktoren

1 Siehe z. B. die zuletzt erschienene wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung von James E. Strick: Wilhelm Reich, Biologist. Cambridge MA 2015.

2 Ilse Ollendorff Reich: Wilhelm Reich. A personal biography. New York 1969. Myron Sahraf: Fury on Earth: A Biography of Wilhelm Reich. New York 2011, Erste Auflage: New York 1985.

3 Jochen Holtzheimer: Wilhelm Reich. In: Josef Rattner (Hg.): Pioniere der Tiefenpsychologie. Wien 1979, S. 193–220; Thomas Kornbichler: Flucht nach Amerika. Emigration der Psychotherapeuten: Richard Huelsenbeck, Wilhelm Reich, Erich Fromm. Freiburg 2006; Karl Fallend: Wilhelm Reich – Radikalisierungen zwischen Psychoanalyse und Politik. In: Diercks Diercks, Sabine Schlüter (Hg.): Die großen Kontroversen. Sigmund-Freud-Vorlesungen 2007. Wien 2009. S. 204–216; Andrea Bronner: Wilhelm Reich. Welch ein Leben! In: Christine Diercks, Sabine Schlüter (Hg.): Die großen Kontroversen. Sigmund-Freud-Vorlesungen 2008. Wien, S. 146–158.

gestört wurde, kann man behaupten, dass gerade eine kontextbezogene Analyse von Reichs Autobiografie zu viel komplexeren Schlussfolgerungen führen und zugleich dem heutigen Stand der Forschung über diese Kulturlandschaft entsprechen kann. Die Tatsache, dass die österreichischen Juden sich erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit der deutschsprachigen Kultur identifizieren konnten,[4] führte nicht notwendig dazu, dass dies auch bruchlos geschah. Auch wenn der Bukowiner Exzeptionalismus darin bestand, dass die Ethnien schon im 19. Jahrhundert fast gleichmäßig verteilt waren, was für die Juden zur Folge hatte, dass der Antisemitismus im Vergleich zu anderen Kronländern der Habsburgermonarchie eine gewisse Schwäche nachweisen sollte, konnte er nicht vernachlässigt werden.[5] Sobald die Habsburgermonarchie Galizien und die Bukowina annektiert hatte, wurden die Juden nicht als Nationalität innerhalb der Monarchie anerkannt, sondern nur „geduldet" und einer Germanisierungspolitik unterworfen – ihnen wurden neue Familiennamen und der Besuch deutscher Schulen aufgezwungen. Weil in der habsburgischen Bukowina die Sprache das Kriterium für die Erteilung der Stimmen im Landtag war (Jiddisch wurde nicht anerkannt), gaben die meisten Juden Deutsch als ihre Muttersprache an und galten so als Deutsche. Die Mehrheit der jüdischen Bevölkerung in der Bukowina war deutscher Nationalität und jüdischer Konfession. Aber wenn 1897 – im selben Jahr, in dem Reich auf die Welt kam –, in Czernowitz der Verein der christlichen Deutschen gegründet wurde, muss man sich nicht wundern, dass trotz der gemeinsamen deutschen Sprache „wohl separierte kulturelle Kommunikationsräume" existierten und dass es unter den Juden auch viele gab, die bereit waren, einen „Kampf gegen die Assimilation" zu führen.[6]

Jedoch handelte es sich teilweise um ein lediglich imaginiertes Gesellschaftsbild in einem realen Raum, das ihnen durch die Weltanschauungen von Goethe, Schiller, Lessing, Herder, Kant und Humboldt vermittelt wurde. Generationen von österreichischen Juden übernahmen dieses ideale und ästhetisierte Bild einer kosmopolitischen, vorurteilslosen und liberalistischen Welt und verbreiteten es über Jahrzehnte als ein „fixes" Konstrukt, obwohl die Strukturen dieser freiheitlichen und fortschrittsgläubigen Staats-, Wirtschafts-

4 Dies erfolgte nachdem die Reformen und Toleranzpatente Josephs II. umgesetzt wurden und Moses Mendelssohn seine Aufrufe an die orthodoxen Juden gerichtet hatte.

5 David Rechter: Becoming Habsburg. The Jews of Austrian Bukowina. 1774–1918. Oxford, Portland 2013, S. 142.

6 Moritz Csáky: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien u. a. 2010, S. 312f.

und Gesellschaftsauffassung des Liberalismus sich allmählich änderten und den ursprünglichen Werten im Laufe der Zeit nicht mehr entsprachen.[7]

Die Bukowina, in die Wilhelm Reich hineingeboren wurde, war bereits das Ergebnis eines „kulturpolitischen Programms",[8] für das es schon viele Nachweise gab. Man kann sich nun die Frage stellen, warum die Bukowina anders als andere Kronländer der Habsburgermonarchie gewesen sein soll. Eine mögliche Antwort besteht darin, dass „im Jahre 1900 31,92 % (21.587) der Bevölkerung Juden waren", die auch „als die eigentlichen ‚Gründer' eines modernen städtischen Lebens hervor[traten]".[9] Die Struktur der Bukowiner Bevölkerung konnte insofern leicht von der Wiener Politik geformt werden, als das Kronland sich durch ein ethnisches Gleichgewicht auszeichnete, es also keine absolute ethnische Mehrheit der Rumänen oder Ruthenen gab, sondern jeweils nur ein Drittel, was den Deutschsprachlern erlaubte, zwischen diesen zu „vermitteln", und auch die Geburt des Gründungsmythos der „österreichischen Bukowina" als illusorische „Oase" des friedlichen Zusammenlebens der Nationalitäten ermöglichte. Dass dies eine Illusion war, beweist nicht nur das Schicksal der deutsch-jüdischen Symbiose, die durch eine erzwungene, künstliche Zusammenführung der jüdischen mit der deutschen Kultur entstand, dann bis 1918 eine Blüte erfuhr und nach der Machtübernahme Hitlers zusammen mit dem Mythos der Bukowina als einem „Jerusalem am Pruth" zugrunde ging. Wir könnten zugespitzt in naturwissenschaftlichen Termini davon sprechen, dass ein künstlicher Eingriff, ein Fremdkörper oder ein „Implantat"[10] zur organischen Einheit bzw. zur Symbiose mit der Umgebung führte. Den Bukowiner Exzeptionalismus – die Eigenschaft, infolge eines geschichtlichen Kunstgriffs als „westliche" Enklave im östlichen Gebiet aufzublühen – verdankt die Stadt Czernowitz nicht zuletzt ihren jüdischen Bürgern und Intellektuellen. Dieser Mythos ist mit der Gründung des Kronlandes verbunden, die im 18. Jahrhundert ein politischer „Zufall" war: Aus einer willkürlich gezo-

7 Vgl. Francisca Solomon: Blicke auf das galizische Judentum. Haskala, Assimilation und Zionismus bei Nathan Samuely, Karl Emil Franzos und Saul Raphael Landau. Wien 2012, S. 119.

8 Unter vielen anderen engagierte sich auch Reichs älterer, nach Wien gezogener Bukowiner Psychoanalytiker-Kollege Wilhelm Stekel schon sehr aktiv, z. B. in der Zeitung *Bukowinaer Post*. Vgl. Cristina Spinei: Politik der Literaturförderung in der *Bukowinaer Post* als Zeugnis und Funktionalität eines kulturpolitischen Programms bis zum Geschichtsverhängnis. In: Zoltán Szendi (Hg.): Medialisierung des Zerfalls der Doppelmonarchie in deutschsprachigen Regionalperiodika zwischen 1880 und 1914. Wien 2014, S. 151–165, hier: S. 151.

9 Andrei Corbea-Hoisie: Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel(Ost)-Europa. Wien 2003, S. 35.

10 Der Ausdruck wird von Andrei Corbea-Hoisie in Bezug auf die Entstehung und Entwicklung der deutschsprachigen Kultur in der Bukowina verwendet.

genen neuen Grenzlinie – auch von der Moldau wurden Gebiete abgetrennt – entstand etwas, das im Vergleich zur Situation vor 1774 eine Ausnahme darstellte. Schritt für Schritt wuchs hier bis in die 30er-Jahre des 19. Jahrhunderts eine Bevölkerung, die – zunächst sprachlich wie national nicht definierbar – ein breites Spektrum von Nationalitäten, Sprachen und Religionen aufwies (nicht zufällig spricht man von der Bukowina als Klein-Österreich/Österreich im Kleinen). Diese Gründung wird sich „als selbständiger Topos geradezu obsessiv in der Literatur der Czernowitzer bis heute reproduzieren […]: Czernowitz als bewußt imaginierter ‚Westen im Osten', als Ort, wo ‚der Osten den Westen spielt'," [11] und allgemein durchsetzen.[12]

Die meisten jüdischen Bürger konnten das „ideale und ästhetisierte Bild einer kosmopolitischen, vorurteilslosen und liberalistischen Welt" den realen Entwicklungen in der Bukowina nicht angleichen und so entstand das Phänomen einer jüdischen Treue gegenüber der in der Ferne angesiedelten deutschsprachigen Kultur, an der jene selbst ihr Interesse verlor. Hinzu kommt, dass es innerhalb der jüdischen Gemeinden über die externen Einflüsse hinaus auch interne Brüche gab. Demnach ist die Orientierung der jüdischen Gemeinden am deutschsprachigen kulturellen Angebot (neben den anderen Angeboten: rumänisch, ruthenisch, jiddisch oder hebräisch) zwar eine Wahl, wenn auch keine einfach zu treffende gewesen, weil sie notwendigerweise mit einer inneren Zerrissenheit jüdischer Familien und Gemeinden einherging.

Was die Problematik des peripheren Raumes betrifft, der schon angesichts der Entfernung von Wien der historischen Bukowina zugeschrieben werden darf, verdanke ich der Tagung in Kronstadt den Vorschlag,[13] den theoretischen Begriff der „Semiosphäre" anzuwenden. Juri Lotman wertet „die Peripherie gegenüber dem jeweiligen Zentrum auf […], weil sie ihm zufolge die semiotisch ‚heißere' Zone sei, in der sich die Innovationen zutragen, die dann auf das starre, semiotisch ‚kältere' Zentrum zurückwirken".[14] Die deutsche

11 Corbea-Hoisie: Czernowitzer Geschichten, S. 22.

12 Alle Ausführungen in diesem Abschnitt sind aus der Vorlesung hervorgegangen, die in einer längeren Fassung Andrei Corbea-Hoisie, Ion Lihaciu und Ana-Maria Palimariu im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Oberseminars „‚… wo Menschen und Bücher lebten' *(Paul Celan). Deutschsprachige Literatur der Bukowina*" vom 7. bis 11. April 2015 an der Universität Konstanz hielten.

13 Gemeint ist die Sektion *Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen in und aus Ostmittel- und Südosteuropa* beim X. Internationalen Kongress der Germanisten Rumäniens, der vom 31. Mai bis 4. Juni 2015 in Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) stattfand.

14 Albrecht Koschorke: Imaginationen der Kulturgrenze. Zu Ludwig Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert*. In: David Wellbery (Hg.): Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Ethnographische Praxis im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft. Würzburg 2012, S. 135–153. Hier zitiert nach: <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/AKRomantik.pdf>, 22.02.2016, S. 1–14, hier: S. 2.

Sprache erhielt in dieser Zeit – also Ende des 19. Jahrhunderts, als Personen und Gruppen, die in diesem mitteleuropäischen Raum lebten, aufgrund ihrer Sprache unterschieden wurden – eine doppelte Norm: eine universell-imperialistische und eine nationale.[15] Anders gesagt, bei den Imperien kann die Identität an der Peripherie zerbröckeln, bei den Nationalstaaten hingegen wird die Identität erst recht behauptet und ist nicht zu verhandeln. Lotman weist zwar darauf hin, dass eine Peripherie zum Zentrum werden kann und dieses Verhältnis ein dynamisches ist,[16] aber sein Konzept lässt sich mit der Komplexität in Verbindung bringen, von der Anderson spricht, nämlich der Möglichkeit einer doppelten Norm – einer universell-imperialistischen und einer nationalen –, die man auch der Bukowiner Peripherie zuschreiben kann, zumal die Nationalitäten dort ein problematisches Zusammenleben führten. Wenn man das Konzept der „Semiosphäre" als Idee eines heterogenen Raums ansieht, dessen Funktionsmechanismen insofern komplex sind, als in der Bukowina einerseits die zentralistische Politik Wiens maßgebend war, andererseits mehrere Sprachen und kulturelle Zeichensysteme aufeinander angewiesen waren, kann sich Juri Lotmans Begriff als Instrument für diese Analyse gut eignen.

Wilhelm Reichs autobiografischer Kontext

Diesem Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit bei den Bukowiner Juden scheint, wie aus Wilhelm Reichs Autobiografie hervorgeht, auch sein Vater zum Opfer gefallen zu sein, da er einerseits der assimilatorischen Tradition zuzurechnen ist, andererseits (wie Reichs ganze Familie) als innerlich zerrissen präsentiert wird. Über den Vater berichtet Reich: Er „mußte […] mit Anstrengung aller Kräfte arbeiten, um nicht zurückzubleiben und sich ein angenehmes Heim zu schaffen".[17] Zudem schreibt Reich:

> Meine Muttersprache war von Anfang an Deutsch, ebenso meine Schulung. Meine Eltern legten großes Gewicht darauf, daß ich das Jiddisch der umgebenden Bevölkerung nicht sprach. Es galt als „unfein". Die Äußerung eines jiddischen Ausdrucks brachte schwere Strafe mit sich ein. Die Abgrenzung meiner Eltern gegenüber den orthodoxen Juden hatte einen sehr materiellen Grund.[18]

15 Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. London 1991, S. 84.
16 Juri Lotman: On the semiosphere. In: *Sign Systems Studies* 33.1 (2005), S. 205–229, hier: S. 211.
17 Wilhelm Reich: Leidenschaft der Jugend. Eine Autobiographie 1897–1922. Hg. von Mary Boyd Higgins und Chester M. Raphael. Köln 1994, S. 14.
18 Ebenda, S. 13.

> Bei einem Besuch zur Zeit des Sühnetages, an dem der orthodoxe Jude fastet, erhielt ich, damals etwa sechs Jahre alt, den Auftrag, ihn [den Großvater, A. P.] aus dem Bethaus zum Essen zu holen. Man vergaß mir einzuschärfen, daß ich es nur leise sagen dürfe. Ich rief ihn laut vor allen zum Essen. Es gab einen Skandal, und ich wurde vom Vater verprügelt.[19]
> Es war mir als Kind streng verboten, mit den Bauern- und Angestelltenkindern zu spielen. Ich war bis zum meinem zwölften Lebensjahr, den Bruder ausgenommen, ohne Spielkameraden. Oft stand ich am Zaun unseres Hofes und sehnte mich hinaus zu anderen Kindern. Eines Tages spielte ich am Zaun, ein Bauernjunge meines Alters sah mir, einige Meter entfernt, zu. Plötzlich ergriff er einen Stein, ich vermute, zum Scherz, und warf ihn gegen mich. Er traf meine Stirn und ich blutete ein wenig. Der Junge hatte es sicher nicht böse gemeint. Meine Mutter wusch mir die Stirn und erzählte die Sache dem Vater. Der geriet in tolle Wut. Er ließ den Vater und das Kind kommen. Nach einem kurzen Hinweis auf den Vorfall prügelte er den Bauern ganz schauerlich durch. Der Bauer ließ es ruhig geschehen, ohne sich zu wehren. Als er mit seinem Kind fortging, prügelte er es die ganze Wegstrecke lang bis zu seinem Hause. Der Junge schrie fürchterlich. Ich war sehr erregt, doch ich sagte nichts und verkroch mich. Ich war etwa acht Jahre alt. Ich haßte und fürchtete meinen Vater zugleich.[20]

Dass die Juden die Aufgabe, die Bukowina zu entwickeln und zu modernisieren, „vollverantwortlich" übernahmen,[21] wird auch in der Autobiografie Wilhelm Reichs thematisiert, mehr noch, sie hängt sehr stark mit den Gründen zusammen, die zur Tragödie der Familie Reich führten. Ein Blick in die Entstehungsgeschichte des ersten Bandes der Autobiografie,[22] von dem wir wissen, dass Reich ihn mehrmals revidiert und ergänzt hat, berechtigt uns, Vermutungen darüber anzustellen, warum die in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts entstandene Autobiografie erst 1994 in deutscher – also in der Originalsprache – erschien. Da Wilhelm Reich 1915 die Bukowina verlassen musste, hielt sein Erzähler fest: „Ich habe die Heimat und das Eigentum nie wieder gesehen. Von den Resten einer wohlhabenden Vergangenheit blieb nichts übrig."[23] Denn anders als zum Beispiel die viel ältere Susanna Rubinstein, die ebenfalls eine Karriere in der Migration aufbaute, war es Wilhelm Reich

19 Ebenda, S. 14.
20 Ebenda, S. 21.
21 Corbea-Hoisie: Czernowitzer Geschichten, S. 36.
22 *Leidenschaft der Jugend* ist nur der erste von vier autobiografischen Bänden Wilhelm Reichs. Bd. 2: Jenseits der Psychologie. Briefe und Tagebücher 1934–1939. Köln 1997; Bd. 3: American Odyssey. Letters and Journals 1940–1947. New York 1999; Bd. 4: Where's the Truth? Letters and Journals 1948–1957. New York 2012.
23 Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 79.

nicht gegeben, die Provinz lediglich deshalb zu verlassen, weil er „dem aufstiegsorientierten Kaufmannsmilieu" entstammte und sein Wissen „eine Verwendung finden sollte"[24] – vielmehr *musste* er weggehen, weil er als vollkommen mittellose Waise zurückblieb. Wenn Reich also im Jahr 1944 das Buch zum letzten Mal revidierte[25] – gewiss in Kenntnis darüber, was zwischenzeitlich in der Bukowina geschehen war, nämlich die Judendeportation von 1941 –, als es weder die deutschsprachige noch die von Juden dicht bevölkerte Bukowina mehr gab, und solche Sätze stehen ließ wie die oben angeführten,[26] ist es berechtigt, die von Aleida Assmann nahegelegte Umwertung des Erzählens seiner Geschichte, die vom Ort der Katastrophe ausgeht, zu wagen. Aleida Assmann zeigt, wie die Prozesse der korrekten Umwertung der mitteleuropäischen Geschichte stattfinden kann. Ihr zufolge kann man einen Ort wie Auschwitz – oder, lässt sich hinzufügen, wie Czernowitz – als „Ort des Umschlags von Peripherie in ein Zentrum, von dem her die Weltgeschichte neu geschrieben und die politischen Werte und die Ansprüche neu geordnet werden müssen",[27] behandeln. Nicht nur der Umstand, dass im ganzen Buch der Antisemitismus, den es sowohl in der Bukowina als auch in Wien gab, nicht erwähnt wird, sondern auch der literarische Wert eines Werkes, das von einem Psychoanalytiker verfasst wurde, kann auf den ersten Blick verwundern, aber in Wilfried Barners *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* wird die deutschsprachige Literatur der Bukowina als einzige außerhalb des deutschsprachigen Raums genannt, die sich als produktiv erwies.[28] Darüber hinaus ist es an der Zeit, wie Klaus Werner zu Recht einfordert, in kanonische Werke, wie zum Beispiel in Kilchers *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, auch „Grenzgänger" wie Wilhelm Reich aufzunehmen.[29]

---

24 Andrei Corbea-Hoisie: Der europäische Bildungsweg der Czernowitzerin Susanna Rubinstein. In: Markus Winkler (Hg.): Partizipation und Exklusion. Zur Habsburger Prägung von Sprache und Bildung in der Bukowina. 1848 – 1918 – 1940. Regensburg 2015, S. 189–206, hier: S. 199.

25 Siehe z. B. ebenda, Anmerkung auf S. 48.

26 „Ich habe die Heimat und das Eigentum nie wieder gesehen. Von den Resten einer wohlhabenden Vergangenheit blieb nichts übrig." Vgl. Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 79.

27 Aleida Assmann: Vom Zentrum zur Peripherie und zurück. Reisen ins Herz der Finsternis. In: Matthias Theodor Vogt u. a. (Hgg.): Peripherie in der Mitte Europas. Frankfurt a. M. 2009, S. 61–78, hier: S. 77.

28 Wilfried Barner: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994, S. 237.

29 Klaus Werner: Die „anderen" Czernowitzer Abkömmlinge deutsch-jüdischer Ideengeschichte und Literatur: Walther Rode, Wilhelm Reich, Maximilien Rubel und Erwin Chargaff. In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 11 (2001), H. 1, S. 161–214, hier: S. 161.

Psychoanalyse aus dem Bukowiner Kontext

Die große Herausforderung Reichs wie der Psychoanalytiker seiner Zeit war, diese neue Disziplin mit der Soziologie und dadurch implizit auch mit der Politik zu verbinden:

> Außerdem beschäftigte ich mich intensivst mit Psychoanalyse, nicht nur aus objektivem Interesse für diese ganze neue Wissenschaft, sondern auch aus dem unbestimmten Gefühl heraus, durch sie in manche dunkle Regionen meines Ichs zu gelangen.[30]

Ferner schreibt er darüber, wie „das Wiener intellektuelle Bürgertum, die Psychoanalyse und meine krankhafte Fixierung auf meine früheren Erlebnisse" zusammenkamen und seine ganze Existenz bestimmten.[31] Diese „früheren Erlebnisse" waren der Verlust der Eltern, des Elternhauses, der Heimat und schließlich des Geburtsortes, selbst wenn jener in Alt-Österreich eine sogenannte Peripherie gewesen war. Denn diese zwei Sachverhalte – das Drama der Familie Reich und schließlich der Niedergang der Bukowina – sind hier nicht getrennt zu betrachten. Wilhelm Reich wurde zuerst im deutschsprachigen, dann im ganzen westeuropäischen Raum – vor allem nach der Zusammenarbeit mit Freud und nach der sexuellen Revolution, deren Vordenker er war – sehr stark rezipiert. Ausgehend von seiner zentralen These, „dass sexuelle Befriedigungsfähigkeit und Sadismus sich gegenseitig ausschlössen",[32] haben seine Ideen längst auch die Politik beschäftigt.

Viele haben Reich entweder für ein Genie oder für einen Guru gehalten. Doch nicht alle Biografien und Lebensdarstellungen werden ihm gerecht, zuletzt die Filmbiografie *Der Fall Wilhelm Reich* unter der Regie von Antonin Svoboda. Denn die Bukowina hatte für ihn eine große Bedeutung, nicht nur weil sie der Raum seiner Kindheit war, sondern auch weil der Psychoanalytiker die geografisch-kulturspezifischen Koordinaten immer wieder betont. Selbst wenn der erste Band der Autobiografie zunächst durch paratextuelle Merkmale den für Wilhelm Reichs Leben ersten und ausschlaggebenden Ort auszublenden scheint (sowohl der Titel als auch die drei Kapitel enthalten keine räumlichen Hinweise darauf, sondern nur auf Wien) und sich eher auf *zeitliche* Meilensteine konzentriert (*Kindheit und Pubertät: 1897–1914*, *Der große Krieg: 1914–1918*), werden schon in der vierten Zeile des Buches nicht nur die physisch-geografischen, sondern vielmehr die kulturspezifischen Koordinaten

30 Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 160.
31 Ebenda. S. 96.
32 Dagmar Herzog: Die „Sexuelle Revolution" in Westeuropa und ihre Ambivalenzen. In: Peter-Paul Bänziger u. a. (Hgg.): Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2015, S. 347–368, hier: S. 353f.

seines Geburtsortes erläutert. Durch den Hinweis „im ukrainischen Teil der nördlichen Bukowina, dem äußerst vorgeschobenen Posten deutschen Kulturgebiets“ wird neben Informationen geografischer Natur auch eine Kulturgeschichte aufgerufen,[33] die von solch entscheidender Bedeutung wie die Geburtsregion selbst gewesen sein dürften. Auch das Foto von Wilhelm Reich, das zur Gestaltung des Titelblatts verwendet wurde, signalisiert eine Idylle, in der mit weißen Hemden bekleidete Jugendliche, die sehr leicht erkennbar keine Bauern sind (einer trägt Anzug und Krawatte, ein anderer eine Brille), sich nicht nur an der Kultur, sondern *auch* an der Natur zu freuen wissen. Wilhelm Reichs Autobiografie, die in Verbindung mit seinem politisch-beruflichen Wirken gelesen werden sollte, könnte nicht nur als „Lösung des historischen Problems“ des Faschismus interpretiert werden, die „er (vergeblich) in geschichtsfernen, imaginären Regionen bloßer Natur“ suchte.[34] Vielmehr zählte zu diesen „imaginären Regionen“ auch die Bukowina.

Wenn man den Befund Paul Ricoeurs aufgreift, dem zufolge Karl Marx, Sigmund Freud und Friedrich Nietzsche die drei großen „masters of suspicion“ des 19. Jahrhunderts gewesen sein sollen,[35] dann lag Wilhelm Reich gar nicht falsch, als er überlegte, dass er Freud mit Marx zusammenbringen könne, da er die beiden als komplementär ansah.[36] Doch leider war es ihm nach seiner Flucht vor den Nazis auch in den Vereinigten Staaten nicht vergönnt, Gedankenfreiheit für seine Forschungsinteressen zu genießen, denn er geriet in die McCarthy-Ära und wurde Opfer der sogenannten amerikanischen Version der Hexenverfolgung.[37]

Die theoretische Ehe zwischen Marx und Freud bezieht sich aber auf den Einschluss des sexuellen Bedürfnisses in die ökonomische Basis, deshalb – in einem eher anekdotischen Ton angemerkt – konnte Wilhelm Reich anhand von Freud und Marx auch Rousseau verstehen.[38] In seinem Buch *Die sexuelle Revolution* spielt er die russische Psychoanalytikerin Wera Schmidt gegen die

33 Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 13.
34 Helmut Dahmer: Rückblick auf Wilhelm Reich. In: Birgit Johler (Hg.): Wilhelm Reich Revisited. Wien 2007, S. 124–131, hier: S. 131.
35 Paul Ricoeur: *Despre interpretare*. Eseu asupra lui *Freud* [Die Interpretation. Ein Versuch über Freud]. Aus dem Französischen von Magdalena Popescu und Valentin Protopopescu. Bucureşti 1998.
36 Valentin Protopopescu: Wilhelm Reich – între legendă și realitate [Wilhelm Reich – zwischen Legende und Wirklichkeit]. In: Wilhelm Reich: Funcția orgasmului. Psihopatologia și sociologia vieții sexuale. [Die Funktion des Orgasmus und die Psychopathologie und Soziologie des Sexuallebens]. Hg. von Marius Chivu. Ins Rumänische übersetzt von Aurelian Cojocea und Reiner Wilhelm. S. 7–20, hier: S. 9.
37 Ebenda, S. 11.
38 Ebenda, S. 19.

Wienerin Anna Freud aus. Erstere habe nämlich begriffen, dass man den Kindern ihre Sexualität nicht absprechen solle:

> In der kindlichen Sexualregung, in der kindlichen sinnlichen Liebesbezeigung liegt unendlich mehr Sittlichkeit, Echtheit, Kraft und Lebenswillen als in Tausenden ledernen Analysen und Thesen. Hier, in der Lebendigkeit des kindlichen Wesens, liegt die Garantie für den Aufbau einer Gesellschaft wirklich freier Menschen, nur hier.[39]

Seinem innerlich zerrissenen Vater kann das Kind in Reichs Autobiografie nur versteckte Rehabilitationsversuche entgegenbringen: „ich wollte koitieren".[40] Diesen Willen zur Rehabilitation wird er später die „orgastische" Potenz nennen. Von der Wiederherstellung der Potenz erwartet Reich alles; die Fähigkeit, sich unangefochten von der Misere der Gegenwart, der kollektiven wie der individuellen Situation, im Liebesspiel der Kopulationsautomatik anzuvertrauen, die in eine Bewusstseinsverdunkelung mündet, ist eine Fähigkeit zur Regression, die uns (wie der Schlaf) das Leben erst erträglich macht.[41] Auch wenn Wilhelm Reich wegen seines Heterozentrismus und seiner Fixierung auf die Rollenbilder von Mann und Frau kritisiert werden kann, was viele seiner heutigen Anhänger noch versäumen,[42] bleibt es sein Verdienst, den Raum Bukowina mit einem für damals außerordentlich mutigen, nonkonformen und fortschrittlichen Denken verbunden zu haben.

Narrative der Autobiografie

An dieser Stelle soll nicht nur der Frage, warum Intellektuelle aus Czernowitz die Psychoanalyse auf eine ernsthafte Basis gestellt haben, sondern auch der diesbezüglichen narrativen Relevanz einer Autobiografie mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden. Selbst wenn es bisher schon Untersuchungen darüber gibt, dass Wilhelm Reich missbraucht wurde[43] – was sich auch in die Narrative

39 Wilhelm Reich: Die sexuelle Revolution. Zur charakterlichen Selbststeuerung des Menschen. Frankfurt a. M. 1979, S. 260.

40 Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 16. Vgl. auch ebenda, S. 35.

41 Dahmer: Rückblick auf Wilhelm Reich, S. 129.

42 Robert Pfaller: Gegen die Diffamierung der Beute. Zur Aktualität der Theorie Wilhelm Reichs. In: Johler (Hg.): Wilhelm Reich Revisited, S. 132–142. Interessant ist in diesem Beitrag die Anerkennung von Reichs Weitsicht, den menschlichen Genuss – nicht nur sexueller Natur – in der Öffentlichkeit schon sehr bedroht gesehen zu haben. Schade ist nur, dass die Frage offen bleibt, um wessen Genuss es dabei ging/geht.

43 Nick Totton: Wilhelm Reich's theory of sexuality. In: Gottfried Heuer (Hg.): Sexual Revolutions: Psychoanalysis, History and the Father. London, New York 2010, S. 141–154, hier: S. 144.

der Autobiografie[44] hineininterpretieren lässt –,[45] so kann man in all seinen Erwähnungen von Gewalttätigkeit auch die Antwort auf die Frage finden, warum der spätere Psychoanalytiker und Psychiater sich so intensiv mit der infantilen Sexualität in all ihren Formen beschäftigt hat. Wenn nämlich der Erzähler der *Autobiografie* etwas mitteilt, könnte dies im „Sprechakt der Narration" auch so interpretiert werden: „die Erzählstimme […] liefert sich wie im alltäglichen Kommunikationsprozess einem Gegenüber aus".[46] Denn: „Wir *erzählen nicht nur etwas*, *sondern wir erzählen immer jemandem etwas*".[47] Wilhelm Reich berichtet uns – vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem die historische Bukowina endgültig ausgelöscht wurde – davon, was in der Bukowina gut gewesen war und welchen Preis er dafür zahlen musste. Die Szene, in der Reichs Vater einen Kutscher vor Hunderten von Leuten so schwer ohrfeigte, dass er zu Boden fiel, stärkt das Bild des Vaters als eines innerlich zerrissenen, assimilierten jüdischen Bürgers. Denn es ist ein Bürger, der sich von der gewählten deutschsprachigen Kultur nun so verraten sieht und einen so starken Antisemitismus erleben muss, dass er nur noch hassen kann. Den Hass, den Reich bei seinem Vater erlebt haben will, kann er kontrapunktisch zur „verblödeten" Selbstzufriedenheit einsetzen, um zu zeigen, welchen Preis er als Intellektueller zu entrichten hatte:

> Einer der bei uns angestellten Arbeiter hatte einen Sohn von ungefähr zwanzig Jahren, der, vollständig verblödet, den ganzen Tag in der Sonne vor dem Hause lag. Nur mit dem Hemd bekleidet, spielte er fortwährend mit seinen Genitalien und murmelte dabei unverständliche Worte vor sich hin. Ich betrachtete sein Spielen mit den Genitalien sehr gerne und hatte dabei Lustempfindungen. Ob hier der Grund für meine später stark entwickelte und Jahre anhaltende Lust zur Onanie zu suchen ist, vermag ich nicht zu sagen. Die Wahrscheinlichkeit liegt jedoch nahe wegen der Intensität meiner Empfindungen beim Anblick des Idioten und seines Spiels mit den Genitalien.[48]

44 Vgl. z. B. Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 16f.

45 Auch im Falle des Czernowitzer Psychoanalytikers Wilhelm Stekel wurde bewiesen, dass die Annahme des körperlichen Missbrauchs – bei vollkommener Aussparung dieser Tatsache in seinem Werk – sehr glaubhaft erscheint, da das Opfer ein typisch posttraumatisches Verhalten zeigt. Siehe: Francis Clark-Lowes: Freud's Apostle: Wilhelm Stekel and the Early History of Psychoanalysis. Bedfordshire 2010.

46 Wolfgang Müller-Funk: Erinnerung als narrative Konstruktion des Vergangenen. Theoretische Überlegungen zu einer großen europäischen Erzählung, der Shoah. In: Hajnalka Nagy, Werner Wintersteiner (Hgg.): Erinnern – Erzählen – Europa. Das Gedächtnis der Literatur. Innsbruck 2015, S. 37–53, hier: S. 42.

47 Ebenda, S. 41. Hervorhebung im Original.

48 Reich: Leidenschaft der Jugend, S. 25. Vgl. auch ebenda, S. 35.

Wenn das Kind zu den kompromisslosen Assimilierungsbestrebungen seines Vaters einen Ausgleich, eine Rehabilitierung sucht, kann diese also nur ein geistig Behinderter liefern. Ferner wird deutlich, dass der Erzähler den Hass – „Ich haßte und fürchtete meinen Vater zugleich“[49] – zu überwinden versucht, indem er ein anderes Angebot bewundert: „Kein Haß gegen alles Nichtjüdische, verständnisinniges Entgegenkommen den anderen gegenüber, kein Streit, ob jüdisch oder hebräisch“[50] – und dieses als Kennzeichen des Bukowiner Intellektuellen begründen möchte. Darüber hinaus zeigt Reichs Autobiografie, dass solche Texte mehr als die „Erinnerung an Ereignisse“ zu bieten haben, nämlich „die interpretierenden narrativen Rekonstruktionen von Erfahrungen und Befindlichkeiten, die imstande sind, den offiziellen Erinnerungsdiskurs herauszufordern, zu hinterfragen und zu durchbrechen“.[51] Mit seiner Autobiografie leistet Reich einen Beitrag zur Einsicht, dass die „Oase“ des friedlichen Zusammenlebens der Nationalitäten in der Bukowina in doppelter Hinsicht eine illusorische war. Die assimilierten Juden hatten die deutsche Kultur keineswegs einheitlich akzeptiert, ihre Gemeinden wurden sowohl von äußeren Faktoren wie dem Wiener Zentralismus, dem Antisemitismus und dem Nationalismus als auch von inneren Brüchen wie der Trennung von der Tradition und den Gemeindemitgliedern affiziert.

Räumliche Differenzen und biografische Brüche

Eine wissenschaftsgeschichtlich orientierte Untersuchung jüngeren Datums, die zum ersten Mal Wilhelm Reichs naturwissenschaftliche Arbeit ernst genommen hat – jenseits der Anschuldigung, Reich wäre ein Pseudowissenschaftler oder ein Scharlatan gewesen –, stellt auch seine Autobiografie in einen erweiterten Kontext und eröffnet neue Perspektiven.[52] Die Monografie geht von Fragen aus wie: Warum fiel Reichs Arbeit der Bücherverbrennung in den USA zum Opfer? Wie kam es dazu, dass er vom Psychoanalytiker zum Biologen wurde? Was hat das Gedankengut eines politischen Kritikers und Sexualwissenschaftlers mit Mikrobiologie und Physik zu tun? Warum wurde Reich so lange nicht nur von den Psychoanalytikern ignoriert? Haben diese vielleicht seine Laborarbeit nicht verstanden? Warum wurde er als Pionier angesehen? Etwa weil er jenseits psychoanalytischer Spekulationen den Patienten wirklich helfen wollte? Warum hat Reich auf

49 Ebenda, S. 21.
50 Ebenda, S. 100f.
51 Müller-Funk: Erinnerung, S. 53.
52 James E. Strick: Wilhelm Reich, Biologist.

der Messbarkeit der Libido als physikalische Energie bestanden? Warum hat er zwischen Chemie und Bioelektrizität die Letztere als Erklärung für die Libido-Energie bevorzugt? Wenn er beweisen konnte, dass beim Messen der elektrischen Spannung der Körperoberfläche Schwankungen zu verzeichnen waren, warum wurden seine Forschungsergebnisse nicht verstanden? Ist der Grund für dieses Nichtverstehen etwa die Tatsache, dass er als Grenzgänger über mehrere Disziplinen hinweg einen „Paradigmenwechsel" in die Wege leitete? Woher rührte sein Mut, in so vielen Disziplinen zu forschen? Wenn er sich als Arzt, Psychoanalytiker, Mikrobiologe, Physiker etc. betätigte, war seine Migration Ergebnis seiner Arroganz bzw. seiner Respektlosigkeit gegenüber der Kollegen?[53]

Vielleicht wäre eine mögliche These, die auf Wilhelm Reich zutreffen könnte, die folgende: Die Plurikulturalität und -ethnizität der Bukowina seiner Kindheit sowie der Exzeptionalismus dieser Kulturlandschaft samt ihren internen Differenzen und Brüchen kann mit Wilhelm Reichs Bereitschaft wie Fähigkeit zur geografischen, aber auch disziplinären Grenzüberschreitung in Beziehung gesetzt werden, auch wenn er dabei stets an seine Schmerzgrenzen zu stoßen gestand – haben diese Schmerzen den Suchenden weder zum Stillstand noch zum Aufgeben gezwungen.

53 Ders.: Interview mit Carla Nappi, 6. Oktober 2015, <http://newbooksnetwork.com/james-e-strick-wilhelm-reich-biologist-harvard-up-2015/>, 09.01.2017.

Dialogizität als Identitätsfindung deutschsprachiger Dichter in der Bukowina[1]

GEORGE GUȚU

Eine isolierte lyrische Landschaft

Von der Einsamkeit und Echolosigkeit, von der Schwierigkeit deutschsprachiger bukowinischer Autoren der Zwischenkriegszeit, ihre dichterische Produktion in der Heimat zu publizieren, wurde oft berichtet, wie es auch der Nestor und Chronist dieser poetischen Landschaft, Alfred Margul-Sperber, in seinem inzwischen bekannt gewordenen und nicht selten erwähnten *Deutschen Brief aus der Bukowina* tat: Mangels jeglicher verlegerischer Tätigkeit waren alle in der Folge aufkommenden jüngeren Talente auf die Tageszeitungen oder kurzlebige Zeitschriften (*Die Straße*, *Gemeinschaft*, *Das freie Wort*, *Die neue Heimat*) angewiesen.[2]

Dabei entwickeln diese öffentlichkeitslosen deutschsprachigen Dichter eine bemerkenswerte Kultur des gegen- und vielseitigen Dialogs, wie das zwischen Dichtern auch sonst der Fall gewesen ist, wobei zunächst oft die Liebe im Vordergrund stand und eine (Liebes-)Beziehung in einen poetischen Dialog mündet(e): u. a. Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann und Paul Celan, Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, Thomas Kling und Durs Grünbein sprechen in ihren Gedichten miteinander

1 Den vorliegenden, umfassend ergänzten und revidierten Ausführungen liegt das Nachwort zu folgendem Band zugrunde: Moses Rosenkranz: Briefe an Alfred Margul-Sperber. 1930–1963. Hg. von George Guțu. Aachen 2015, S. 171–191.

2 Der Text befindet sich im Nachlass von Alfred Margul-Sperber im Bukarester Museum für Rumänische Literatur (MLR) unter der Inventarnummer MLR 25.000 – 51 / 1–6 und stellt das Vorwort zu der geplanten Anthologie deutscher Dichtung aus der Bukowina dar, die erst spät veröffentlicht werden konnte: Die Buche. Anthologie deutschsprachiger Judendichtung aus der Bukowina. Zusammengestellt von Alfred-Margul-Sperber. Aus dem Nachlass hg. von George Guțu, Peter Motzan und Stefan Sienerth. München 2009, S. 351–357.

und lassen „Lyrik als Form dichterischer Dialogizität“ wahrnehmen.[3] Die Bukowiner Dichter deutscher Sprache erweiterten den Gegenstand ihrer Dialogbereitschaft auf existenzielle und dichterische Befindlichkeiten. In den 1930er-Jahren wuchsen Intensität und Qualität jenes von Alfred Margul-Sperber dokumentierten „unsichtbare[n] Chor[es]“, der sich in der Bukowina immer mehr Gehör zu verschaffen bemühte,[4] wobei sie alle in jenem kleinen Literatur-„Betrieb“ in mehr oder weniger intensivem poetischem und menschlichem Kontakt zueinander standen. Dialogizität wurde so immer mehr zu einer Grundvoraussetzung poetischen Selbstverständnisses und -bewusstseins.

1933 wurden deutsch-jüdische Autoren der Bukowina zum letzten Mal im *Klingsor* publiziert, dessen Herausgeber Heinrich Zillich nun zunehmend einen ideologischen Kurs ansteuerte und diese Entscheidung in seinen Briefen an Sperber mit unmissverständlicher Deutlichkeit auch darlegte.[5] In der 1935 in Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) erschienenen Lyrikanthologie *Herz der Heimat* waren deutsch-jüdische Autoren, aber auch der „arische“ Bukarester Oscar Walter Cisek nicht mehr vertreten: Berücksichtigt wurde, wie es im Vorwort von Harald Krasser heißt, das „Schrifttum“ der deutschen Siedlungsgebiete Rumäniens, „soweit es deutschblütig und nicht nur deutschsprachig ist“[6] – was Margul-Sperber jedoch nicht daran hinderte, das Buch positiv zu rezensieren.[7] Harald Krasser äußerte sich seinerseits im *Klingsor* über Sperbers ersten Gedichtband *Gleichnisse der Landschaft* auf „verständnisvolle Weise“,[8] was ihm rüde Schelte von der stramm nationalsozialistisch ausgerichteten Hermannstädter *Deutschen Tageszeitung*, dem Organ der rechtsradikalen Deutschen Volkspartei in Rumänien, einbrachte.[9]

---

3 Erik Schilling: Dialog der Dichter. Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2015.

4 Ein unsichtbarer Chor. Entwurf eines Grundrisses des deutschen Schrifttums aus der Bukowina. In: Die Buche, S. 323–350.

5 Vgl. George Guțu: Im Trubel der Geschichte – Heinrich Zillichs Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Anton Schwob (Hg.): Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. München 1992, S. 206–215; Stefan Sienerth: Alfred Margul-Sperbers Korrespondenz mit siebenbürgisch-sächsischen Autoren. In: Andrei Corbea-Hoişie, George Guțu, Martin A. Hainz (Hgg.): Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas. Bucureşti, Iaşi, Konstanz 2002, S. 79–94.

6 Harald Krasser: Vorwort. In: Herz der Heimat. Gedichte. Hg. von der Deutschen Buchgilde in Rumänien. Hermannstadt 1935, S. 1–11, hier: S. 2–3.

7 Alfred Margul-Sperber: Deutsche Lyrik in Großrumänien. In: *Czernowitzer Morgenblatt*, 17. Februar 1936.

8 Harald Krasser: Alfred Margul-Sperber: Gleichnisse der Landschaft. In: *Klingsor* 12 (1935) H. 11, S. 463–464.

9 W. G.: Der Gipfel der Instinktlosigkeit. Harald Krasser würdigt einen jüdischen Hetzdichter. In: *Deutsche Tageszeitung*, 12. Dezember 1935.

Dass die Stimmen des deutschsprachigen Chors jüdischer Autoren in Hitler-Deutschland unerwünscht waren, beweist unter anderem die Weigerung des nach Wien verlagerten Fischer Verlags oder des schweizerischen Verlags Orell Füssli, die Gedichte von Moses Rosenkranz zu publizieren.[10] In Alfred Klugs Anthologie *Buchenland. Deutsches Dichterbuch*, die 1939 in Stuttgart erschien, sucht man ebenfalls vergebens nach Namen bukowinischer jüdischer Autoren. Dabei empfanden sie sich als deutsche Dichter, ihr Selbstverständnis war in ein Zugehörigkeitsbewusstsein zur deutsch-österreichischen Kulturnation eingebettet. So reagierte Moses Rosenkranz noch im Jahr 1935 abweisend auf Sperbers Bitte, seine Gedichte doch an Philipp Witkop und Karl Wolfskehl zu schicken, damit diese sie dem Berliner Schocken Verlag – „Sammelbecken aller damals noch in Deutschland arbeitenden Juden"[11] – zur Veröffentlichung empfehlen könnten.[12]

Erst Jahrzehnte später erschien in Bukarest (rum. București) die Anthologie *Gedichte aus der Bukowina*,[13] die den in Heft 1/1971 der Bukarester Literaturzeitschrift *Neue Literatur* bereits vorgestellten Moses Rosenkranz in einen größeren Zusammenhang stellte,[14] das heißt in

> eine Reihe hochbegabter, mitunter bedeutender, gleichfalls aus der Bukowiner Landschaft hervorgewachsener Dichter, denen widrige Lebensumstände oder das Unzeitgemäße ihres Hervortretens den Weg zu breiterer Wirkung verschlossen.[15]

Dennoch musste auch mehr als ein Jahrzehnt später auf diese „Gegend" der deutschsprachigen Dichter aufmerksam gemacht werden.[16] Mit Paul Celan, Rose Ausländer, Alfred Margul-Sperber, David Goldfeld und Moses Rosenkranz ist diese „lyrische Landschaft" erst in den 1980er-Jahren kontinuierlich ins Bewusstsein der Leserschaft vorgedrungen.

---

10 Brief von Moses Rosenkranz an Alfred Margul-Sperber vom 20. Juni 1935. In: Rosenkranz: Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 31.

11 Lambert Schneider: Rechenschaft über vierzig Jahre. Heidelberg 1965. Hier zitiert nach: Hans Sarkowicz, Alf Mentzer: Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon. Hamburg 2002, S. 41.

12 Brief von Moses Rosenkranz an Alfred Margul-Sperber vom 15. Juli 1935, im Nachlass von Margul-Sperber.

13 Gedichte aus der Bukowina. Verhallter Stimmen Chor. In: *Neue Literatur* (1971) H. 11, S. 36–58, und H. 12, S. 44–66.

14 Moses Rosenkranz: Gedichte. In: *Neue Literatur* (1971) H. 1, S. 44–56.

15 Alfred Kittner: Einleitung zu: Gedichte aus der Bukowina, S. 36.

16 Bernd Kolf: Eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten. Die Bukowina als lyrische Landschaft. In: *Akzente* (1982) H. 4, S. 336–383; siehe auch Johann Adam Stupp: Die *Blutfuge* und die *Todesfuge*. Zu Gedichten von Moses Rosenkranz und Paul Celan. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* (1985) H. 4, S. 287f.

Der Kommunikationsraum Bukowiner Dichter

Der Kommunikationsraum Bukowiner Dichter, der in exemplarisch betrachteten Korrespondenzen später genauer konturiert werden soll, wurde also hauptsächlich durch das Fehlen von Lesern und anerkennenden Instanzen zusammengehalten. „Eine historisch und politisch-geographisch deterritorialisierte Literatur, eine Literatur zwischen Ereignissen, Nationen und Politiken“,[17] suchte nach Wegen des Überlebens, sodass es nicht überrascht, dass man in dürftiger Zeit zusammenhält, sich gegenseitig wahr- und wichtig nimmt: In diesem Sinn widmet Moses Rosenkranz 1936 das Gedicht *Die Hand* Alfred Margul-Sperber. Dieser wiederum widmet sein im *Czernowitzer Morgenblatt* gedrucktes Gedicht *Die Straße* Alfred Kittner, der seinerseits im gleichen Jahr 1937 mit *Gute Stimme* seinen „Dank für Alfred Margul-Sperber“ ausspricht. 1940 findet sich im *Czernowitzer Morgenblatt* Alfred Margul-Sperbers *Die Spähende* mit dem Untertitel *Variation eines Gedichts von M. Rosenkranz* – eines Gedichtes also, das Margul-Sperber in der Besprechung des ersten, 1930 erschienenen Bandes von Rosenkranz als „monumental“ und als „unstreitig das allerstärkste“ bezeichnet hatte.[18] Monumental sah der Dichter den Rezensenten seines Bandes von 1940 in einem darin enthaltenen Gedicht als „Margul, de[n] gute[n] Riese[n]“[19]. Und in seinem literaturkritisch angelegten Vortrag aus dem Jahr 1946 über Margul-Sperbers Dichtung hielt Rosenkranz unvergessliche Momente glücklicher dichterischer Erfüllung im peripheren osteuropäischen Städtchen Burdujeni fest, das – meist per Post – zu einem geistigen Mittelpunkt der bekanntesten Schriftsteller jener Jahre geworden war, was auch von Alfred Kittner erkannt und hervorgehoben wurde:[20]

> Und wie viele kamen! Wen aber nicht die Eisenbahn oder ein Auto und Zweispänner brachte, der kam im Brief. Das verblüffte Postamt der denkwürdigen Ortschaft registrierte in jeder Zeit Eingänge von Thomas Mann, Martin Buber, Georges Duhamel, Erwin Kisch, Stefan Zweig, T. S. Eliot, Alfred Polgar, Felix Braun, Itzig Manger und anderen Wortführern des Schönen und des Geistereichs in der Welt. Und wie intim und persönlich gaben sich alle diese Größen in ihren Zuschriften an Sperber! Seine geheimnisvolle Gabe, Schöngeistige aus Nah und Fern an sich und aus sich herauszulocken, zeigte sich vor allem in

17 Andreas B. Kilcher: Einleitung. In: ders. (Hg.): Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2000, S. XIX.

18 Alfred Margul-Sperber: Brief an einen Dichter. In: *Czernowitzer Morgenblatt*, 21. Dezember 1930. Siehe auch Hannes Elischer: Kleine Bukowiner Kritikanthologie der Zwischenkriegszeit. In: *Neue Literatur* (1974) H. 6, S. 51f.

19 Moses Rosenkranz: Die Tafeln. Cernăuți 1940, S. 20.

20 Alfred Kittner: Alfred Sperber – der Mensch und das Werk. In: Alfred Margul-Sperber: Geheimnis und Verzicht. Das lyrische Werk in Auswahl. Bukarest 1975, S. 596.

> Burdujeni in ihrer zauberhaften Unwiderstehlichkeit. Wie eine Riesenspinne, aber eine freundliche, saß Margul im Schlachthause seines weltumspannenden Beziehungsnetzes und harrte der Gäste. Ich glaube nicht, dass je einer enttäuscht oder gar geschädigt das wohltuende Abseits verlassen hat und nicht gerne wiedergekommen wäre.[21]

Der notgedrungen mitgetanzte Reigen der Anerkennungsinszenierungen zog weitere Mitwirkende in seinen Bann: David Goldfelds Gedicht *Späte Reife* trägt die Widmung „Für Alfred Kittner, in Freundschaft"; Kittners Freundschaftsdienst wurde öffentlich allerdings erst 1970 erwiesen, inhaltlich aber schon zu jener Zeit geleistet: Der von Krankheit und Tod gezeichnete Goldfeld ist im damals entstandenen Gedicht *Im Fieber* leicht wiedererkennbar.[22] Und Paul Celan widmet voller Dankbarkeit seinem Bukarester Förderer Alfred Margul-Sperber von Wien aus das Gedicht *Der Pfeil der Artemis*: „Die Zeit tritt ehern in ihr letztes Alter. / Nur du allein bist silbern hier."[23]

Dieses Gemeinschaftsbewusstsein prolongiert sich in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts: Rose Ausländer widmet Paul Celan zwei Gedichte,[24] während Alfred Kittner gleich drei Bukowiner anspricht: *Vorwurf. Für Georg Drozdowski* – der in den 30er-Jahren eine Rezension über seinen Gedichtband geschrieben hatte –, *Die Nebeltränke. Für Moses Rosenkranz* und *Friedhof Obodowka. Für Immanuel Weissglas*. Letzterem hat auch der nach Österreich verschlagene Georg Drozdowski ein Gedicht zugedacht mit der Widmung „Für Immanuel Weissglas".[25]

Kittner vergegenwärtigt 1988 die Gestalten Alfred Margul-Sperbers, Siegfried Laufers und David Goldfelds. Die Verspieltheit der Jahre zwischen den beiden Weltkriegen sowie die theatralisch gehaltene Mutmacherei in dürftiger Zeit rufen die durchgestandene Schicksalsverwandtschaft in den Zeugenstand: Die Inszenierung ist ernsthaft und entbehrt programmatisch jeglichen Beifalls. Die angerufene Instanz ist allein das kollektive Gedächtnis der unheilvollen Gegenwart.[26]

---

21 Rosenkranz: Alfred Sperbers Dichtung. In: ders.: Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 95.

22 David Goldfeld: Der Brunnen. Gedichte. Cernăuți 1940, S. 46. Alfred Kittner: Flaschenpost. Ausgewählte Gedichte. Bukarest 1970, S. 49.

23 Paul Celan: Der Sand aus den Urnen. Gedichte. Wien 1948, S. 15. Zuerst mitgeteilt von George Guțu in: ders.: Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans. Dissertation, Leipzig 1977 (im Anhang).

24 Rose Ausländer: Die Erde war ein atlasweißes Feld, Gedichte 1927–1956. Frankfurt a. M. 1985 (Gesammelte Werke in sieben Bänden, 1), S. 291; dies.: Die Sichel mäht das Gras zu Heu. In: Ebenda, S. 115f.

25 In: *Neue Literatur* (1979) H. 7, S. 32.

26 Nicht immer war das gegen- und vielseitige Verhältnis ein harmonisches. Der Versuch von Helmut Braun, die Bosheiten des einen gegen den anderen Dichter auszuspielen und inner-

„In der Landschaft dichterischen Erlebens" – Der Kommunikationsraum Bukowiner Dichter im Lichte von Korrespondenzen

Eine Dimension dieser Landschaft wurde von Aktanten und Beobachtern immer wieder hervorgehoben: die menschliche. Sie prägte alle Dichter, die aus dieser Gegend stammten, nicht nur individuell-menschlich, sondern gleichermaßen auch in ihrem lyrischen Diskurs – trotz individuell-kreativer Vielfalt.[27]

Als am längsten und dauerhaftesten, wenn auch nicht völlig reibungslos erwies sich die freundschaftliche und schriftstellerische Beziehung zwischen Margul-Sperber und Rosenkranz. Im Bukarester Sperber-Nachlass befinden sich im Muzeul Național al Literaturii Române [Nationalmuseum der rumänischen Literatur] zahlreiche Briefe und Postkarten, die Rosenkranz „Margul, dem Riesen"[28] geschickt hat. Das Persönliche wurde sehr oft von existenziell-dichterischen Freuden und Nöten zurückgedrängt. Nicht immer ist das Verhältnis harmonisch gewesen, manchmal führten Dissonanzen bis zum totalen Abbruch des Kontakts, bis zur „Kriegserklärung". Doch das dominierende Gefühl war letztendlich jenes, dass man einen Freund hatte, dem man sich anvertrauen konnte, der mit der Zeit für die eigene lyrische Produktion fast unentbehrlich wurde: Man brauchte seine Anregungen, seine Kritik, sein Lob. Klaus Werner stellte in dieser Hinsicht fest:

---

halb der Kultur unannehmbare Wertungskriterien einzuführen, kann nur mit Verwunderung zur Kenntnis genommen werden (Vgl. dazu: Helmut Braun: Zum Beziehungsgeflecht der Czernowitzer Dichter. Aus dem Nachlass von Rose Ausländer: „Lieber Sperber! Ich wollte, ich könnte einmal in einer hellseherischen Anwandlung die Mysterien Ihres periodischen Schweigens ergründen". In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 13/14 (2004/2005) H. 26–27/28–29, S. 340–369; siehe auch <www.e-scoala.ro/germana/helmut_braun26.html>, 30.6.2016. An dieser Stelle muss mit verständlichem Unbehagen auf seine Herabsetzung des Dichters und Menschen Moses Rosenkranz hingewiesen und dabei zu bedenken gegeben werden, ob solche Recherchen und Äußerungen überhaupt heuristischen und werkerläuternden Sinn stiften helfen. Zeit- oder charakterbedingte moralische Schwachpunkte kann man bei allen antreffen – man denke nur an die sehr bedenkliche Äußerung von Alfred Gong über Paul Celan, die Claire Goll sofort aufgriff, um ihre Plagiatsanschuldigungen gegen Celan zu untermauern (siehe dazu Volker Neuhaus (Hg.): Briefe an Hans Bender. Unter redaktioneller Mitarbeit von Ute Heimbüchel. München 1984, S. 115). Derartige Querelen wie sie zum Teil auch von Andrei Corbea-Hoișie dargestellt werden (vgl. Andrei Corbea-Hoișie: Ein Literaturstreit in Czernowitz (1939–1940). In: *Études Germaniques* 58 (2003) H. 2, S. 363–378) stehen in einem geringen wissenschaftlich-epistemischen Zusammenhang mit der Qualität der Werke selbst. Immer aber sprechen die Dokumente eine eindeutige Sprache, die in Brauns breit angelegtem Aufsatz ebenso zu vernehmen ist wie die darin artikulierte Gesprächsbereitschaft – allen Unstimmigkeiten zum Trotz (siehe dazu Braun: Zum Beziehungsgeflecht).

27 George Guțu: (De-)Konstruktion des Mythos von der Randliteratur – Selbstaussagen Bukowiner Autorinnen und Autoren. In: Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 95–114.

28 Rosenkranz: Die Tafeln, S. 2.

> Die übereinstimmenden Korrelationen von Lebens- und Zeitgeschichte bei den Autoren, deren Werk sich just in jenen Jahren konturierte, in denen zunächst buchenlandfern und auf die Bukowina schließlich voll ausschlagend die politischen Gegensätze aufzubrechen begannen, und die Deckungsgleichheit zunehmend widersprüchlicher Perspektiven für die Lebenslinien deutsch-jüdischer Dichter, der vergleichbare Haltungen der Art entsprangen, dass man dem andrängenden Unheil durch das Wagnis eines noblen poetischen Rückzugsgefechts glaubte wehren zu können –, das beförderte einen Dialog, in dem gemeinschaftliche Erfahrung sich als Erfahrungskörperschaft konstituiert.[29]

Rose Ausländers Briefkontakt mit Margul-Sperber verlief genauso mäanderartig und stimmungsgeladen wie jener von Rosenkranz, beide sprachen ihren existenziellen und poetischen Kummer aus und sahen im Dialogpartner einen selbstlos hilfsbereiten, verständnisvollen Verbündeten. Daseinsfreude und Daseinsverzweiflung, Akzeptanz und Rebellion sind Themen ihrer dialogischen Bereitschaft: „Schreiben ist Leben. Überleben“[30], hatte Ausländer postuliert, Schreiben sei „Weltwerdung, Menschwerdung, Ichwerdung“ in einer „poetischen Wirklichkeit“.[31]

Rose Ausländer begegnete Margul-Sperber 1924 während ihres ersten Aufenthalts in New York und bezeichnete ihn als ihren „Entdecker“[32], mit dem sie die kritische Haltung gegenüber der Neuen Welt und dem entfremdenden technischen Fortschritt grundsätzlich teilte. Als sie 1926/27 nach Czernowitz auf Besuch kam, erlebte die Lyrik – wie Bernd Kolf nachzuweisen wusste –

> quantitativ wie qualitativ ein für rumäniendeutsche Verhältnisse außergewöhnlich hohes Niveau, was auch die vergleichsweise vielen Buchveröffentlichungen während dieser Zeit belegen, die dank der unermüdlichen Wirksamkeit Sperbers erscheinen konnten […].[33]

Sperber förderte Ausländer und drückte seine Wertschätzung ihr gegenüber öffentlich am 4. August 1928 im *Czernowitzer Morgenblatt* aus: Im „unsichtbare[n] Chor“ bukowinischer Dichter hob er unter anderen auch Rose

29 Klaus Werner: Vom Wohnen in „unserem Raume“. Zur Dialogizität in der bukowinischen Dichtung dieses Jahrhunderts. In: *Halbasien* (1991) H. 2, S. 26f.

30 Rose Ausländer: Alles kann Motiv sein. In: dies.: Hügel / aus Äther / unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966–1975. Frankfurt a. M. 1984, S. 384f.

31 Dies.: Brief an Peter Jokostra vom 20. Januar 1966. In: Harald Vogel, Michael Gans (Hgg.): „Jedes Wort ist notwendig“. Zum literarischen Briefwechsel von Rose Ausländer und Peter Jokostra. Berlin 2011 (Schriftenreihe der Rose-Ausländer-Stiftung, 17).

32 Zitiert nach Cilly Helfrich: „Es ist ein Aschensommer in der Welt“. Rose Ausländer. Biographie. Weinheim, Berlin 1995, S. 109.

33 Bernd Kolf: Eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten, S. 343.

Scherzer-Ausländer als besonders begabt hervor.[34] Es folgten Jahre der engen Zusammenarbeit bei der Zusammenstellung und Herausgabe des ersten Gedichtbandes *Der Regenbogen* von Rose Ausländer.[35]

Es lohnt sich, auf einige wesentliche Aspekte der Ausländerschen Briefe an Alfred Margul-Sperber,[36] die die schöpferische und menschliche Beziehungen beider Dichter mit konkreten, wenig bekannten Beispielen belegen, einzugehen.[37] Auf einer Ansichtskarte, die Rose Ausländer Margul-Sperber am 13. Juni 1930 aus den USA schickte, wird zunächst in knappen Sätzen die Weite ihrer vorherigen gemeinsamen Erfahrungen in Amerika und in der Heimat angedeutet: „Wie ich mich hier fühlen muss, wissen Sie gut."[38] Dann folgen ab dem 7. September 1931 Briefe aus Czernowitz, die gleich *in medias res* gehen – Ausländer hatte Sperber eine „wahllose Auswahl" von Gedichten zugeschickt, auf die der Empfänger mit einer gewissen Zurückhaltung reagierte:

> Zwischen Ihren Zeilen ist deutlich zu lesen, dass Sie meine früheren Sachen mehr interessieren als die letzten Produkte, wobei „Interesse" natürlich als „Kritik" aufzufassen ist. Ich akzeptiere diese stumme Kritik und stimme leider ganz mit Ihnen überein.[39]

Die Gedichte waren für die Kronstädter Zillich-Zeitschrift *Klingsor*, für die *Buchenblätter*[40] sowie für die von Sperber initiierte Anthologie *Die Buche*

---

34 Alfred Margul-Sperber: Der unsichtbare Chor. Entwurf eines Grundrisses des deutschen Schrifttums in der Bukowina. In: *Czernowitzer Morgenblatt*, 4. August 1928.

35 Rose Scherzer-Ausländer: Der Regenbogen. Gedichte. Cernăuți 1939 (gedruckt 1939 in Bukarest, Entwurf des Einbandtitels: M. Rubinger).

36 Mit der Herausgabe der Briefe von Rose Ausländer nahmen wir uns nach einigen unsystematischen Bemühungen, die anfangs vor allem den Briefen und Texten Celans, später auch anderen Autoren galten, der forschungsaufwendigen Aufgabe einer wissenschaftlichen Erschließung einiger Bereiche des äußerst reichhaltigen Nachlasses von Margul-Sperber an. Siehe dazu: a) Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: *Neue Literatur* (1975) H. 7, S. 50–63; b) Celans Übersetzung von: Tudor Arghezi: Zwei Gedichte. In: *Neue Literatur*, (1975) H. 11, S. 19; c) Beda Allemann, Rolf Bücher: Tălmăciri ale sonetelor lui Shakespeare [Übertragungen von Shakespeares Sonetten]. In: Ebenda; d) Horst Anger: Über diese Zeit hinweg. Briefe von Hermann Hesse im Nachlass von Alfred Margul-Sperber. In: *Karpatenrundschau*, 9. Oktober 1987, S. 4f.

37 Die Briefe wurden 1988 erstveröffentlicht: Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. 1931–1939, I. Hg. und kommentiert von George Guțu und Horst Schuller. In: *Neue Literatur* (1988) H. 8, S. 58–63; Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. 1931–1939, II. Hg. und kommentiert von George Guțu und Horst Schuller. In: *Neue Literatur* (1988) H. 9, S. 52–69. Bei dieser Gelegenheit äußerten wir uns auch zu ihren frühen Gedichten: „… und in dem Herzen wartet ein Gedicht". Rose Ausländer schreibt an Alfred Margul-Sperber. In: *Neue Literatur*, (1988) H. 8, S. 54–58.

38 Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. I, S. 58.

39 Ebenda.

40 Alfred Klug, Franz Lang (Hgg.): Buchenblätter. Jahrbuch für deutsche Literaturbestrebungen in der Bukowina. Neue Folge, I. Cernăuți 1932.

bestimmt, von der es im Sperber-Nachlass zwei Fassungen gibt.[41] Es scheint, als habe Rose Ausländer vorherigen Anregungen Sperbers Widerstand geleistet, um schließlich doch nachzugeben.

> Da ich nun einmal den ersten Schritt in eine fragwürdige Öffentlichkeit gemacht habe,[42] so fällt mir auch der zweite Schritt in die Anthologie nicht schwer. Doch wenn ich auch die Stellung der Ablehnung aufgegeben habe, so gebe ich mich darum doch keinerlei Illusion hinsichtlich etwaiger Lorbeeren hin, die, wenn sie mir auch ungerechterweise geschenkt würden, mich keineswegs milder gegen mich stimmen könnten. [43]

Aus einem Brief vom 16. Juni 1932 erfahren wir, dass Rose Ausländer einem von Alfred Klug geleiteten fünfköpfigen „‚Komitee' für die geplante Bukowinaer Anthologie" angehörte,[44] an die man hohe Erwartungen und Ansprüche hatte: „Sie soll eine ganz andere literarische Physiognomie haben – alles Durchschnittliche und Kitschige soll möglichst ausgeschaltet werden, nur Sachen von echtem dichterischem Wert sollen Eingang finden."[45]

Zwei Dinge springen einem ins Auge: Die Rede kann nur von der späteren Anthologie *Die Buche* sein.[46] Auch scheut sich die junge Lyrikerin nicht, kritische Anspielungen zu machen, indem sie sich konspirativ gibt:

---

41 George Guțu: „Die Buche". Zur Geschichte einer Anthologie. In: Peter Motzan, Stefan Sienerth (Hgg.): Die deutschen Regionalliteraturen in Rumänien (1918–1944). Positionsbestimmungen, Forschungswege, Fallstudien. München 1997, S. 149–175.

42 Die Angaben über das Debüt der Lyrikerin Rose Ausländer sind unterschiedlich. Helmut Braun meint, sie habe ihre ersten Gedichte bereits 1922 in der amerikanischen Zeitschrift *Westlicher Herold-Kalender* veröffentlicht; vgl. Helmut Braun: Anmerkungen des Herausgebers. In: Rose Ausländer: Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte. 1927–1956. Frankfurt a. M. 1985, S. 7. Barbara Wiedemann-Wolf behauptet, Rose Ausländer habe noch Ende der 20er-Jahre ihre ersten Gedichte publiziert, und zwar in der *New Yorker Volkszeitung*; vgl. Barbara Wiedemann-Wolf: Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. Tübingen 1985, S. 42. Bernd Witte datiert das Gedicht *Wir sind verbrüdert* aus dem Band *Der Regenbogen* (1939) auf das Jahr 1923 und erwähnt, sie habe „Anfang der dreißiger Jahre" zum Teil im Czernowitzer *Der Tag* Gedichte des New York-Zyklus veröffentlicht; vgl. Bernd Witte: Rose Ausländer. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1984, S. 2. Über ihre Veröffentlichungen in der Kronstädter Zeitschrift *Klingsor* heißt es in den Mitteilungen der Schriftleitung (1931, Nr. 10, S. 4404): „Rose Ausländer, von der uns mehrere Gedichte vorlagen, zeigt ein eigenartiges, noch unausgereiftes und oft beinahe wild anmutendes Talent. Sie ist Czernowitzerin." Im Czernowitzer *Der Tag* veröffentlichte sie vom 12. April 1932 bis 26. November 1933.

43 Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. I, S. 58.

44 Die Sammlung erfuhr eine Neuauflage im Jahr 1929, die jedoch keine Autoren jüdischer Herkunft mehr enthielt: Buchenland. Deutsches Dichterbuch. Hg. von Alfred Klug. Stuttgart 1939.

45 Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. I, S. 59.

46 Anderslautende, unkorrekte Angaben auch in: Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hgg.): In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina. Ausstellungsbuch. Berlin 1993, S. 201f. Siehe dazu Guțu: Die Buche, S. 149–175.

> Es täte mir persönlich leid, wenn gerade in diesem Band von Ihnen schwächere Gedichte erschienen als in den *Buchenblättern*. Und so bitte ich Sie, noch eine Anzahl Ihrer besten Arbeiten an meine Adresse zu schicken; ich werde sie dem gesamten Material einverleiben, ehe ich es an Prof. Kluge zurückgebe.[47]

An solchen Stellen wird deutlich, dass Ausländers Verhältnis zu Sperber alles andere als unterwürfig war – sie drückt offen und ohne jegliche Komplexe ihre Meinung aus, leistet nicht selten Widerstand, wenn die Geschmacksrichtungen auseinanderstreben, wobei Untreue oder zu langes Schweigen – wie später nachweisbar – durch heftige Wutausbrüche und Vorwürfe quittiert werden. Sie schickt ihm erneut Gedichte ung gibt im Dezember 1933 ihrer Freude über die Meinung des Kronstädters Heinrich Zillich Ausdruck.[48]

Auch Mitte der 30er-Jahre, nach einer längeren Unterbrechung des Briefwechsels, wird der Kontakt durch die Poesie wiederhergestellt:

> Wie ein Blitz schlug vor mehreren Wochen Ihr Buch (H.[49] schickte es mir merkwürdigerweise) in die schwarze Unendlichkeit meiner Verzweiflung und Verlassenheit ein und erhellte mit einem jähen Feuerschein die düstere Landschaft. Da ist wieder Heimat, ein leuchtendes Jenseits der gläsernen Wände, ein blühendes Außerhalb des Kummerkerkers! Der Alpdruck weicht, ich trete hinaus in Ihre duftenden Wälder der Rhythmen, ich sonne mich auf Ihren Wiesen des Lieds. Der melodische Wellengang trägt mich hinweg von meiner Schmach und setzt mich sanft ab ans Gestade jenes Reiches, das nicht „von dieser Welt" ist, das *meine* Welt ist. Diese Sphäre lyrischen, schöpferischen Erlebens in ihrem letzten Mysterium ist meine tiefere Wirklichkeit und Wahrheit. Wesenlos dagegen und kalt und starr steht um mich die Tageswirklichkeit trotz ihrer Rastlosigkeit und schwindelnden Bewegung. Ich bleibe unbeteiligter Zuschauer. […]
> Der wahre Lyriker muss heute „altmodisch" erscheinen; freuen Sie sich, wenn Sie diesen Eindruck erwecken! Altmodisch – wie der Wald, die Quelle, der Mond (der heutzutage als „Kitsch" besonders in Verruf ist) sind Ihre Verse, und Ihre schönsten sind auch jene, die in den unmodernen Landschaften sich ergehen.[50]

Das ist eines der inhaltsvollsten Stücke dieser spannenden Korrespondenz. Ausländers kritischer Geist wird als Maßstab nicht nur an die Dichtung angelegt, sondern auch an das soziale und moralische Umfeld ihres Alltags in der

47 Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. I, S. 59.
48 Ebenda, S. 60.
49 Helios Hecht (siehe ebenda, S. 61). Dass es zwischen ihm und Rose Ausländer nicht nur zum Bruch, sondern auch zu einem heftigen Streit kam, wird einerseits vom Brief der Mutter Rose Ausländers, andererseits auch dadurch bestätigt, dass Hecht seine Erläuterungen zu der Lyrikerin durchstreicht und dazu schreibt: „dies nicht mehr".
50 Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. I, S. 52f.

Großstadt Bukarest, wo Reminiszenzen der Kontrapunktik Naturverbundenheit vs. zivilisatorischer Fortschritt aus der New Yorker Zeit aufflammen:

> Sie sind um die Stille zu beneiden, in der Sie dort versponnen sind. Die Stadt ermordet uns. Betäubt von Getöse, Geschwätz und Maschinengeratter, flüchtet der Rhythmus in eine Einsiedelei der Einsamkeit und flötet Hirtenschalmeien in den Wald, die uns Städter nicht mehr erreichen. Sie leben jenem Rhythmus nah, können das Ohr an die Quelle legen und lauschen. Hier sind die Quellen verschüttet. Wir haben tausend Surrogate für ein Vogellied, aber kein Vogellied. Der Ersatz aber inspiriert nicht. Auch die Menschen hier sind Surrogate – das Lächeln blüht auf ihren Lippen, aber die Seelen sind dürr und kalt.[51]

Nach dreijähriger Unterbrechung rückt ab dem 15. März 1939 erneut die Dichtung in den Vordergrund des Briefwechsels: „Ich kam mit meiner Arbeit nicht recht vorwärts, war und bin noch etwas bedrängt und behindert – und ich wollte Ihnen nur etwas Vollendetes bringen. […] Ich lege nun das Manuskript bei. – Ich weiß, dass mir niemand wie Sie dabei raten und helfen kann.“[52]

Wie Paul Celan später in einem seiner an Sperber gerichteten Briefe, so schätzt auch Rose Ausländer den verschwenderisch und uneigennützig gebenden Sperber – und schreibt Worte voller zerbrechlicher Zärtlichkeit:

> Ich danke Ihnen für Ihre lieben Zeilen und für die herzliche Bereitwilligkeit, diese mühevolle Arbeit zu leisten. Ich zweifelte nicht an Ihrem guten Willen, doch beschämt mich geradezu Ihre demütige, hingebungsvolle Geste, mit der Sie so viel Arbeit hinnehmen, als seien *Sie* der Beschenkte, da Sie der Gebende sind. Sie sind immer so schön in Ihrer Güte, dass man darüber verstummen muss![53]

In rascher Folge schickt sie Briefe, die sich hauptsächlich mit technischen Fragen der Gestaltung des Gedichtbandes befassen. Zwischendurch gibt es zunächst noch unter Kontrolle gehaltene, später wuchtige Ausbrüche: Sie habe ihm „aber noch lange nicht für alle mir an den Kopf geschleuderten Grobheiten (Sprachtaubheit, Besessenheit, etc. etc.) heimgezahlt“; oder: „Hoffentlich nehmen Sie mir die Frechheit, mit der ich zu Ihnen spreche, nicht übel, wie ich auch alles *gern* von Ihnen hinnehme, auch die gallenbitteren Pillen der Kritik.“[54]

Ein einmonatiger Frankreich-Aufenthalt bietet Rose Ausländer den Anlass, Sperber eine Ansichtskarte aus Paris (1. Juli 1939) zu schicken: Gauguins

51 Ebenda, S. 54.
52 Ebenda, S. 55.
53 Ebenda, S. 57.
54 Rose Ausländers Briefe an Alfred Margul-Sperber. II, S. 62.

Femmes de Tahiti aus dem Louvre ist darauf zu sehen.[55] Zwei Wochen später (14. Juli 1939) schreibt sie wieder aus Bukarest: „Mein erster Brief, seit ich wieder in Bukarest bin, gilt Ihnen."[56] Ihre erste Sorge betrifft natürlich den Fortgang der Herstellung ihres Gedichtbandes. Sperbers Schweigen reizt sie – und wir denken an die Gereiztheit und Ungeduld, mit der die bettlägerig gewordene Lyrikerin in Düsseldorf auf den sich etwas verspätenden Helmut Braun reagierte.[57] Im August 1939 kommt es zu einem noch gedämpften Ausbruch voller bitterer Ironie: „Ich wollte, ich könnte einmal in einer hellseherischen Anwandlung die Mysterien Ihres periodischen Schweigens ergründen!"[58]

Der letzte im Sperber-Nachlass vorhandene Brief trägt das Datum 26. August 1939. Darin bringt Rose Ausländer die eigenwillige, vorwurfsvolle Zuneigung und die dauerhafte poetische Verbundenheit der beiden Dichter einige Tage vor Ausbruch des unheilvollen Zweiten Krieges am 1. September 1939 eindrucksvoll zum Ausdruck:

> Nur Eines wundert mich: wie Sie, ohne meine Verhältnisse zu kennen, behaupten können, Sie hätten aus „zwingenderen Gründen" keine Zeit gehabt. Doch darüber will ich nicht mit Ihnen rechten. Wichtiger ist ja, dass wir über alle diese Dinge und Nichtigkeiten hinaus verbunden bleiben und uns immer wieder in der Landschaft dichterischen Erlebens begegnen können.[59]

Bereits an diesen Auszügen fällt auf: Auf Zeitereignisse werden höchstens indirekte Anspielungen gemacht, ansonsten kein direkter Hinweis, keine Stellungnahme, kein Kommentar. Abgesehen von rein menschlichem und persönlichem Kummer überwiegen Angaben zur ätherischen Nebenwelt der Dichtung, zu den inneren Regungen der Poesie.

Während der Kriegsjahre lernt die Dichterin 1944 in Czernowitz (rum. Cernăuți, ukrainisch Tscherniwzi) auch Paul Celan kennen. Beider Leben ist ständiger Bedrohung ausgesetzt, doch entkommen sie in dieser Zeit der Verschickung nach Transnistrien, der „unendlichen Sonnenfinsternis"[60] – wie die Lyrikerin es später sagte – nicht zuletzt auch durch die sogenannte Popovici-Autorisation.[61] Unter diesen Bedingungen weist Rose Ausländer Celan „auf

55 Ebenda, S. 61.
56 Ebenda, S. 62.
57 Ebenda, S. 63.
58 Ebenda, S. 64.
59 Ebenda, S. 65.
60 Rose Ausländer: Damit kein Licht uns liebe. In: dies.: Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957–1965. Frankfurt a. M. 1985, S. 332.
61 Popovici war der damalige judenfreundliche rumänische Bürgermeister von Czernowitz. Siehe dazu: Notiz von Rose Ausländer vom Dezember 1962. Zitiert nach Helfrich: „Es ist ein Aschensommer in der Welt", S. 169.

Alfred Margul-Sperber hin, der zum entscheidenden Förderer auch dieses jungen Literaten wird".[62] Als sich Celan 1945, Rose Ausländer erst Mitte August 1946 zur Ausreise nach Rumänien entschließen, rechnen sie unter anderem mit der tatkräftigen Unterstützung von Margul-Sperber sowie von ihren rumänischen Bekannten und Freunden.[63] Bei Sperber gehen auch Hanna Kawa und Moses Rosenkranz ein und aus.[64]

Kaum in Bukarest angekommen, hat Ausländer die Möglichkeit zur Ausreise in die USA, die sie auch wahrnimmt. Zum Abschied wird für sie eine öffentliche Lesung im Bukarester Dalles-Saal veranstaltet. Nicht nur dass hier eine Konstellation von Schriftstellern aus der Bukowina zusammentritt, wie es sie später nicht mehr geben wird, ihr erweisen auch rumänische Freunde ihre Reverenz. Edith Silbermann weiß ausführlicher darüber zu berichten:

> Ich war erstaunt zu sehen, wie viele Menschen in Bukarest offenkundig deutsch verstanden und Interesse an den Gedichten einer deutschsprachigen Jüdin aus der Bukowina bekundeten, denn es waren nicht bloß das kleine Häufchen unserer Landsleute, die es in die Hauptstadt verschlagen hatte, gekommen, sondern auch aus dem Altreich gebürtige Glaubensgenossen der gehobenen Mittelschicht und angesehene rumänische Literaten und Schriftsteller wie Al. Philippide, Ion Pillat, Ion Marin Sadoveanu u. a., die aus dem Deutschen übersetzt hatten und der Sprache mächtig waren. Manche von ihnen kannten sie wohl bereits aus den dreißiger Jahren, als sie eine Zeitlang in Bukarest gelebt hatte. Sperber stimmte in seiner einführenden Rede einen wahren Hymnus auf „die schwarze Sappho unserer östlichen Landschaft" an, wie er die Dichterin nannte. Paul [Celan] und ich wechselten etwas belustigte Blicke ob so vieler poetischer Worte, freuten uns aber über Rose Ausländers Erfolg und überreichten ihr wie viele andere Verehrer unsere Sträußchen Blumen.[65]

---

62 Helfrich: „Es ist ein Aschensommer in der Welt", S. 196.

63 Zur Förderung Celans durch Alfred Margul-Sperber siehe Guțu: Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans.

64 Das Konvolut mit Hanna Kawas Texten, zu dem Moses Rosenkranz ein Vorwort schrieb, befindet sich im Bukarester Margul-Sperber-Nachlass und könnte ein Vorläufer des auf Polnisch erschienenen Bandes *Korzenie poematy wierszem i proza* [Auswahl von Poemen in Versen und Prosa], Paris 1951, sein. In der Bukarester Bibliothek des Margul-Sperber-Nachlasses gibt es einen Band von Hanna Kawa: Auswahl. Bukarest 1945. Zu Hanna Kawas Tätigkeit sowie zu ihrem von Moses Rosenkranz ins Deutsche übersetzten Konvolut von Gedichten, das wegen der Kriegswirren nicht mehr erscheinen konnte und zu dem der Übersetzer ein ausführliches Vorwort geschrieben hatte, siehe erste Informationen in: George Guțu: „… aus dem Traum … reisst mich diese dürre Wirklichkeit". Zu Rose Ausländers früher Lyrik. In: Rose Ausländer: Der Traum hat offene Augen/Vis cu ochii deschişi. Zweisprachige Ausgabe/Ediție bilingvă. Traduceri de/Übersetzung von George Guțu. Bucureşti 2002, S. 226–238.

65 Edith Silbermann: Erinnerungen an Paul Celan; zitiert nach Helmut Braun: „Ich bin fünftausend Jahre jung". Rose Ausländer. Zu ihrer Biographie. Stuttgart 1999, S. 76f.

Sperber verwendet ähnlich „poetische Worte“ in seiner Empfehlung an Max Rychner, die er Celan auf seine Reise nach Wien mitgab und in der er diesen als Kafkas Pendant derselben östlichen Landschaft nannte.[66]

War Rose Ausländers Briefwelt weniger auf die Zeitereignisse bezogen, so sind die Aussagen in den Briefen Paul Celans an Alfred Margul-Sperber präeminent auf die geschichtlich gewachsenen Konstellationen gerichtet. Zwar stehen auch in diesem Briefwechsel die menschlichen und dichterischen Beziehungen zu Margul-Sperber im Mittelpunkt der Herzergießungen Celans, doch der zeitbezogene Fingerzeig dominiert die innere und äußere Verfassung des Dichters. Zwischen August 1942 und Anfang 1944 war Celan im Arbeitslager. Im Februar 1944[67] begegnete ihm Rose Ausländer zum ersten Mal „im ghettoähnlich besetzten Czernowitz“[68]. Dagegen erwies sich die Atmosphäre im Bukarest der Kriegsjahre für Kunst- und Literaturinteressente als besonders fruchtbar und fördernd.[69] Celan machte von den liberalen Bedingungen Gebrauch und trat an die Öffentlichkeit: Ion Caraions und Virgil Ieruncas Zeitschrift *Agora*, die eine „internationale Kunst- und Literaturreihe“ zu sein beabsichtigte, druckte die ersten Celanschen Gedichte ab: *Das Gastmahl*, *Das Geheimnis der Farne* und *Ein wasserfarbenes Wild*.[70] In engerem Kreis las er aus der eigenen Lyrikproduktion vor – nicht nur bei den rumänischen Surrealisten, sondern vor allem bei seinem Förderer Sperber, dessen

66 Alfred Margul-Sperbers Empfehlungsbrief an Max Rychner erwähnt Petre Solomon: Paul Celan. Dimensiunea românescă [Paul Celan. Die rumänische Dimension]. Bucureşti 1987.

67 Die Angaben von Cilly Helfrich sind widersprüchlich: erste Begegnung Ende 1943 oder nach der Rückkehr Celans aus dem Arbeitslager, die bekanntlich im Frühjahr 1944 erfolgte; vgl. Helfrich: „Es ist ein Aschensommer in der Welt“, S. 161 und S. 195. Tatsächlich dürfte es „Anfang Februar 1944“ gewesen sein, wie bei Helmut Braun nachzulesen; vgl. Braun: „Ich bin fünftausend Jahre jung“, S. 68.

68 Helfrich: „Es ist ein Aschensommer in der Welt“, S. 161.

69 Wolf Aichelburg: Erinnerungen an Georg Maurer. In: *Karpatenrundschau*, 13. August 1976, S. 5.

70 *Agora*. Colecție internațională de artă și literatură „Sisiph“ – Agora. Colecție internațională sub auspiciile Fundației regele Mihai I [*Agora*. Internationale Kunst- und Literatursammlung „Sisiph“ – Agora. Internationale Sammlung betreut von der Stiftung König Mihai I]. Hg. von Ion Caraion und Virgil Ierunca. București 1947 (1026 Exemplare). Beiträge von Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, Geo Bogza, André Breton, Ion Caraion, Paul Celan, Cervantes, Petru Comarnescu, Robert Desnos, Mihai Eminescu, Sergej Jessenin, Zoltan Franyo, Benjamin Fundoianu, Jean Laforgue, Henri Michaux, Eugenio Montale, Christian Morgenstern, Alexandru Philippide, Alexander Puschkin, Salvatore Quasimodo, R. Regnier, Rainer Maria Rilke, Umberto Saba, Carl Sandburg, Charles Singevin, Alfred Sperber, Dimitrie Stelaru, Giancarlo Vigorelli. Schon diese schriftstellerische Konstellation deutet unmissverständlich darauf hin, welche künstlerische Interessiertheit in Bukarest gegeben war und in welchem geistig-poetischen Kreis Paul Celan in jenen Jahren verkehrte. Die unheilvolle Entwicklung im Land führte dazu, dass *Agora* bereits nach der ersten Nummer ihr Erscheinen einstellen musste.

Haus ihm gastfreundlich offen stand. Später wird sich Celan in seinen Briefen an Sperber jener Jahre erinnern:

> Wie geht es Ihnen, lieber Sperber, wie geht es Ihrer Frau Gemahlin? Wer kommt noch zu Ihnen am Sonntag vormittag? Ich versuche es, mir zu sagen, dass der Platz in Ihrem Herzen, wo ich ein wenig befangen, ein wenig undankbar (wie Sie mich jetzt beurteilen dürften, weil ich so selten schreibe), aber immer glücklich stand, um Ihnen Gedichte zu lesen, noch unbesetzt ist und bleibt, bis wir einander wiedersehen.[71]

Mitte 1947 dachte Celan an eine Reise nach Wien: „Das Erreichbare fern genug, das zu Erreichende hieß Wien."[72] Am 21. Dezember 1947 schickte er eine erste Postkarte an seinen Bukarester Mentor.[73]

Wie Moses Rosenkranz in den 1960er-Jahren empfand Paul Celan schon 1948, dass er in einer ihm nicht sehr freundlich gesinnten Welt landete:

> […] aber dann kam ein Stillstand, die Uhr war stehen geblieben, es war eine schlechte Uhr, Ziffern hatte sie schon vorher nicht gehabt, jetzt aber standen auch die Zeiger still. Ein paar Besuche bei Basils Freunden, Geschwätz und Diskussionen, die mich nicht interessierten, sonst nichts. Basil wurde auch so ziemlich distant, ich sah ihn immer seltener.[74]

Celan konnte in Wien nicht Fuß fassen. Im Juli 1948 war er immer noch in Österreich, in Innsbruck, wahrscheinlich auf dem Weg nach Paris. In einem Brief vom 6. Juli 1948 berichtet Celan über seinen Besuch bei dem Verleger Ludwig von Ficker, „dem Freund Trakls", und bringt seine Freude zum Ausdruck, dass dieser ihn als dazu berufen ansah, „das Erbe von Else Lasker-Schül-

71 Brief Celans an Alfred Margul-Sperber vom 21. April 1948. Zitiert nach Solomon: Paul Celan, S. 248. Diesen und weitere Briefe Celans an den Autor der *Sternstunden der Liebe* entdeckten wir im Archiv der Familie Sperber im Herbst 1973. Im Jahr 1975 entschloss sich die Redaktion der *Neuen Literatur* nach dem Ableben der Sperber-Witwe, die bis dahin unveröffentlichten Briefe in Heft 7 abzudrucken (S. 50–63). Alfred Kittner versah sie mit sachkundigen Anmerkungen. Als sie von Petre Solomon in Buchform veröffentlicht wurden, besprachen wir den Band und wiesen auf Lücken sowie Entstellungen in der Wiedergabe dieser Briefe hin. Siehe George Guțu: Petre Solomon: Paul Celan. Dimensiunea românească [Petre Solomon: Paul Celan. Die rumänische Dimension]. In: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Philologia* (1988) H. 2, S. 97–101.

72 Paul Celan: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: ders.: Ausgewählte Gedichte – Zwei Reden. Nachwort von Beda Allemann. Frankfurt a. M. 1968, S. 127.

73 Postkarte an Alfred Margul-Sperber vom 21. Dezember 1947. In: George Guțu: Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens. Bukarest 1990, S. 253.

74 Siehe dazu Otto Basil: Wir leben unter finsteren Himmeln. In: *Literatur und Kritik* (1971) H. 52, S. 102–105; Heinrich Stiehler: Die Zeit der *Todesfuge*. In: *Akzente* (1972) H. 1, S. 11–40.

ler anzutreten".[75] Doch die Atmosphäre, die Celan umgab, wurde für ihn immer unerträglicher.[76] Persönlich quälte er sich unvorstellbar, sodass er sich zu einem – mehr oder weniger unerwarteten – Geständnis hinreißen ließ: „Ich habe mich oft gefragt, ob es nicht besser gewesen wäre, bei den Buchen meiner Heimat zu bleiben."[77] Der Einblick in Celans Briefe an Margul-Sperber und seine Freunde in Bukarest bestätigt die Feststellung: „Ich bin – wir sind ganz allein … ohne die Möglichkeit zu veröffentlichen – man stiehlt mir schon die Manuskripte … Man stiehlt sie – aber das genügt noch nicht: man muss mich – das schöne ewige Vorurteil – sogar überall als den Dieb hinstellen." Im gleichen Brief heißt es weiter: „Eine der letzten Neuigkeiten: Man deutet unsinnigerweise an, ich beherrschte die Sprachen nicht, aus denen ich übersetze."[78]

Aus der Gemeinschaft der zur Dialogizität Bereiten sahen sich sowohl Celan als auch alle anderen – „Karpathisch Fixierten" – deutschsprachigen Bukowiner ins „Transkarpathische hinausgeführt"[79], in die Einsamkeit der Heimatlosen, die allein in der deutschen Sprache ein dauerhaftes Zuhause fanden. Deshalb musste auch ihre Dichtung verstummen – aus mangelnder Kommunikations- und Verständnisbereitschaft im Exil.

Ähnlich wie Ausländer und Celan äußert sich auch Rosenkranz in den Briefen an Margul-Sperber über seinen Dichterstatus und die materiellen Schwierigkeiten, unter denen er schaffen musste: Er sei ein Dichter, der „in das Dasein verliebt" sei; „nach der Definition der Andern bin ich insofern gewiss ein Dichter, als ich hungere und unbekleidet auf den Straßen gehe";[80] „und ein Dichter muss bei uns sehr viel, aber jedenfalls nicht dichten, in welchem casus er aber nicht essen muss, denn: wozu dichtet er, der Tepp?";[81] die Poesie betrachtet er als „das holden Unsinn redende Mädchen aus der Fremde",[82] als Mittel des Widerstands gegen die Gebrechen und das Unrecht der Zeit: „Nur ‚Gesänge' schlagend schlagen wir das Böse."[83] Freilich werden auch – oft sehr scharfe und

75 Brief an Alfred Margul-Sperber vom 6. Juli 1948. In: Guțu: Die Lyrik Paul Celans, S. 52.
76 Brief Celans an Alfred Margul-Sperber vom 30. Juli 1960. In: Ebenda, S. 54–56.
77 Ebenda.
78 „Je suis – nous sommes tout-à-fait seuls … Plus aucune possibilité de publier, on me vole déjà mes manuscrits … on me vole – cela ne suffit pas: il faut – la belle et éternelle projection! – qu'on me présente partout comme Le Voleur." … „Parmis les dernières en date: on insinue que je ne sais pas les langues que je traduis." Brief an Petre Solomon vom 22. März 1962. Siehe dazu auch Petre Solomon: Erinnerungen an Paul Celan. In: *Viața Românească* (1970) H. 7, S. 49f.
79 Beides sind Begriffe aus Celans Brief an Alfred Margul-Sperber vom 12. Dezember 1962. In: *Neue Literatur* (1975) H. 7, S. 59.
80 Rosenkranz: Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 21.
81 Ebenda, S. 24.
82 Ebenda, S. 49.
83 Ebenda, S. 75.

scheinbar endgültig zum Bruch führende – Auseinandersetzungen artikuliert, die auf Begleitumstände zurückzuführen sind, die die Eigentümlichkeiten der zwei ausgeprägten, in vielerlei Hinsicht unterschiedlichen Persönlichkeiten umso deutlicher werden lassen: Man war nicht bemüht, „eine Distanz zu verringern", die Rosenkranz „immer als naturbestimmt" betrachtete.[84]

Das schwache Echo auf seine Gedichte oder das Nicht-verstehen-Können seiner lyrischen Aussage stärkt Rosenkranz in seinem Selbstvertrauen und gibt ihm die Kraft, dessen ungeachtet seinen vorgezeichneten poetischen Weg unbeirrt weiterzugehen und auf eine angemessene Rezeption zu warten: „Herr Sperber, ich bin entschlossen[,] zu arbeiten und zu warten"; „Ich brauch kein Publikum und keinen Ruhm. Ich will Gerechtigkeit für die deutsche Dichtung und für mich."[85] Diesem moralisch hohen Anspruch und diesem würdevollen Bekenntnis ist Moses Rosenkranz mit beachtenswerter Konsequenz sein Leben lang treu geblieben.

Die Briefe von Rose Ausländer[86], Paul Celan, Moses Rosenkranz oder Alfred Kittner[87] sind beredte Zeugnisse der einmaligen geistigen Atmosphäre in der Bukowina, die auch nach dem Verlassen der Region im Kommunikationsraum der Dichter weiterlebt. Die existenziellen Mühen des Alltags, die unerträgliche Qual des inneren Drucks, der nach poetischem Ausdruck verlangt, das Bewusstsein der eigenen sozialen und ethnischen Herkunft, das Überleben in unmenschlichen Zeiten – das ist die breite Palette menschlichen Erlebens, die diese Art Dialogizität einprägsam verdeutlicht. Die hier nur bruchstückhaft wiedergegebenen und knapp kommentierten Briefdialoge zeigen sowohl lineare als auch nicht selten widersprüchliche menschliche und dichterische Entwicklungen, die jedoch bloß einseitigen Blicke in dichterische Schaffenslaboratorien gewähren. Der Forscher muss jede Aussage in ihrer Allgemeingültigkeit, zugleich aber auch in ihrer Relativität in Betracht ziehen und in den komplexen kulturell-literarischen Gesamtkontext sowie in die dichterische Persönlichkeitsentwicklung dieser Autoren einbetten.

Sprachlich sind die Briefe interessant, weil sie eine gewisse Eigenspezifik der Bukowiner Lyrik deutlich werden lassen. Oft sind es besonders ausdrucksstarke einmalige Wortschöpfungen oder metaphorische Wortkombinationen,

84 Ebenda, S. 96.
85 Ebenda, S. 181.
86 Vgl. die Einleitungen zu Rose Ausländers Briefen an Alfred Margul-Sperber: Horst Schuller Anger: „… das Ohr an die Quellen legen". Briefe von Rose Ausländer an Alfred Margul-Sperber. In: *Neue Literatur* (1988) H. 8, S. 52–54; und George Guțu: „… und in dem Herzen wartet ein Gedicht". Rose Ausländer schreibt an Alfred Margul-Sperber. In: *Neue Literatur* (1988) H. 8, S. 54–58.
87 Alfred Kittner: Briefe an Alfred Margul-Sperber. Hg. von George Guțu. Aachen 2014.

die neue Sinnbezirke zu eröffnen vermögen. Nicht zuletzt sind die Korrespondenzen kulturhistorische Belege für die Versuche, eine „Geistesgeschichte der Bukowina“ anzuregen, was durch die – damals leider fehlgeschlagenen – Initiativen zur Schaffung eines Drei-Dichter-Buches und einer *Anthologie Bukowiner Dichtung* verwirklicht werden sollte.

Heimat in der Sprache

Die unheilvollen Ereignisse im Leben jedes Einzelnen in den 1930er-Jahren bestimmen wie gezeigt den gesamten komplexen Kommunikationsraum der genannten Bukowiner Literaten. Der Weg der dichterischen Akteure ist, wie es aus ihrem Briefdialog mit dem älteren Mentor Margul-Sperber hervorgeht,[88] ein einsamer,[89] ihre Annäherungen an verschiedene zeitgeschichtliche Persönlichkeiten sind eigentlich qualvolle Abgrenzungs- und Selbstverständigungsversuche. Sie wissen um die Einmaligkeit ihrer Dichtung, die durch Leid und Schmerz entstand, aus materieller und geistiger Not, unter Verfolgung, dem Unverständnis ihrer Zeitgenossen zum Trotz, im Ringen mit sich selbst und mit der Welt. Ihre Gedichte sind „Blumen des Bösen“ unseres Jahrhunderts, sind Dank an die Undankbarkeit der Welt. Nur so kann man die Äußerung von Rosenkranz verstehen, er habe bis 1961, dem Jahr seiner Übersiedlung nach Deutschland, nichts verloren – außer sich selbst. Am liebsten möchte er die Zeit davor vergessen, eine auch ihn angemessen würdigende deutsche Literaturgeschichte gebe es für ihn nicht. Aber diese Instanz, die im Fall von Rosenkranz tatsächlich weitgehend versagt zu haben scheint,[90] sollte nicht infrage gestellt werden. Man kann jedoch nicht übersehen, dass sie völlig unvorbereitet war auf eine Dichtung, die Kultur im ursprünglichen Sinne des Wortes (wie bei den alten Griechen und Römern etwa) beinhaltet: Nicht Bil-

88 Brief von Moses Rosenkranz an George Guțu vom 27. März 1990. Darin äußert Rosenkranz das Bedürfnis, sich seit Langem wieder einmal in rumänischer Sprache zu üben. Im Brief heißt es: „… mă grăbesc să răspund cu toată afecțiunea, îndreptățindu-vă totdeodată a publica și comenta după aprecierea și alegerea Dv. corespondența mea.“ [Ich beeile mich, ihnen mit den besten Gefühlen zu antworten und Sie zu berechtigen, meinen Briefwechsel nach Ihrer Wahl und Ihrem Ermessen zu veröffentlichen und zu kommentieren.] (Privatbesitz George Guțu).

89 Vgl. Judith Schifferle: Überleben im Dazwischen. Zu den poetischen Selbstbildern im Werk von Moses Rosenkranz (1904–2003). Wien, Köln, Weimar 2013.

90 George Guțu: Später, aber verdienter Erfolg. Zu den autobiographischen Fragmenten von Moses Rosenkranz. In: Ioana Crăciun u. a. (Hgg.): Ost-West-Identitäten und -Perspektiven. Deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien im interkulturellen Dialog. München 2012, S. 59–76; siehe auch George Guțu: Deutschsprachige autobiographische Aufzeichnungen in Süd-Ost-Europa. Am Rande des späten Erfolgs des Bukowiner Dichters Moses Rosenkranz. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Germanistik in Tohoku* (2009) H. 52, S. 137–161.

dung in bürgerlicher Akzeptanz steht da im Vordergrund, sondern ein kongenial natürliches, sprachlich artikuliertes Erleben aller Manifestationen von Kultur, die den Menschen nicht in Form einer alles andere als Glück bringenden technischen Zivilisation entgegentritt. Dazu liefert der gewichtige Beitrag von Heinrich Erk[91] interessante Überlegungen.[92]

Die Bukowiner Dichter vermögen eine solche Kultur in Worte, deutsche Worte, und zu poetischen Aussagen zu verdichten, vor denen man oft hilflos dasteht, zu denen man mühsam Zugang findet, weil dieser kein geläufiger ist – ohne sie freilich zur Gänze erschließen zu können. Der sprachliche Diskurs ist meist einfach und kristallklar wie das Wasser eines Gebirgsbachs, unter dem jedoch eine unüberschaubare Welt von Lebewesen, Pflanzen und Steinen wuchert, die sich dem Interpreten in ihrer nicht einfach erfassbaren Polyvalenz anbietet. Der hermeneutische Versuch scheitert im Falle dieser Gedichte oft und beschwört die Goethesche „Faust"-Sentenz geradezu herauf: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, / Nicht mir!"[93]

Nach dem Verlassen ihrer Heimat Bukowina und Rumänien wurden anfängliche Träume durch Ernüchterung zunichtegemacht: „Ich bleibe weiter mir, der Wahrheit und der Dichtung … getreu. Vor allem hier im Sumpf der Publizität heißt das verdammt sein zu einem Leben der Lilien im Felde und der vogelfreien Vögel in der Luft."[94]

Rosenkranz' Schaffen und Leidensweg wirkte sich indes auch produktiv auf den poetischen Diskurs jüngerer Autoren aus. Zum Beispiel auf Richard Wagner, der in einem seiner Gedichte eine gedrängt-gültige Aussage zu Rosenkranz' Bemühungen um das sprachlich-poetisch so schwer Artikulierbare zu machen vermochte:

> Die Lichter meiner Dörfer sind verloschen.
> Die Sonntage, vor vielen Jahren zuende gegangen.
> Baumstamm, gerade noch ein Wort.

---

91 Heinrich Erk: Zur Dichtung von Moses Rosenkranz. Aus Anlass des Erscheinens seines Gedichtbandes *Im Untergang*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* (1995) H. 7–8, S. 203–212.

92 In einem umfangreichen literaturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Kontext wurde die Dichtung von Moses Rosenkranz zum ersten Mal betrachtet und gewertet in: Guțu: Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans, Kapitel „Rumäniendeutsche Weggefährten", bzw. in: ders.: Die Lyrik Paul Celans, S. 110–182.

93 Johann Wolfgang Goethe: Faust. Gesamtausgabe. Leipzig 1964, S. 147. Siehe auch Hans Bergel: Unverwechselbarkeit dichterischer Sprache. Moses Rosenkranz' lyrische Jahrhundertbekundungen. Nachwort. In: Moses Rosenkranz: Bukowina. Gedichte 1920–1997. Hg. von George Guțu und Doris Rosenkranz. Aachen 1998, S. 165–179. Hans Bergel verfasste einen Beitrag mit dem gleichen Titel bereits für das Sonderheft zur österreichischen Literatur der *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* (1995) H. 1–2 (7–8), S. 213–216.

94 Rosenkranz: Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 140.

> Einen Augenblick lang springen die Hunde
> auf dem hohen Wagen der Behörden,
> vergeßliche Lektüre.
> Ich bin auf eine lange Reise gegangen.
> Wörter, schwarze Maulbeeren,
> veränderten mir das Gesicht.[95]

Eine gewisse Schicksalsähnlichkeit aller zum zweiten Mal Entwurzelten kommt hier deutlich zum Ausdruck: Sie allein scheinen im gerade noch tragenden, bitter schmeckenden Wort einen Halt und Lebenssinn zu erblicken. Dazu lieferte Rose Ausländer kurz vor ihrem Tod – neben ihrem Briefwechsel mit Peter Jokostra[96] – einen überzeugenden Beleg. Am 12. April 1980 schrieb die bettlägerige Kranke an die Verlegerin der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik*, Jeannie Ebner, nach Wien – per Diktat:

> Ich kann nicht selber schreiben, weil ich schwerkrank bin. Heute erhielt ich ein Belegexemplar von ‚Literatur und Kritik', Heft 142, und 2 Belegblätter meiner Gedichte. Das Honorar von S[chilling] 150 ist freilich schon klein. Ich bin Ihnen dankbar, dass Sie drei meiner Gedichte und einen Artikel von Jürgen P. Wallmann über mich gebracht haben. So werde ich in meinem Heimatland Österreich doch nicht ganz vergessen.[97]

Immer noch spürbar ist die Sorge ehemaliger Bukowiner Dichter, sie könnten in Vergessenheit geraten, doch nun ist ihre neue „Heimat", die deutsche Sprache, ihr dauerhaftes Zuhause, wo man weiterhin dem Gang der Natur und der Geschichte lauschen und Bücher schreiben kann. Zu dieser Gewissheit gelangten sie alle – nicht zuletzt durch ihre schon in den Anfängen bekundete unversiegbare Bereitschaft zur Dialogizität.

95 Richard Wagner: Die Lichter meiner Dörfer, für Moses Rosenkranz. In: ders.: Schwarze Kreide. Frankfurt a. M. 1991, S. 46.

96 Rose Ausländer trug sich mit dem Gedanken, nach Europa zurückzukehren, und begann auf Anregung ihres Landsmannes Alfred Gong einen siebzehn Jahre währenden Briefdialog mit Peter Jokostra.

97 Brief von Rose Ausländer an Jeanni Ebner vom 12. April 1980, diktiert. Im Bestand des Österreichischen Literaturarchivs Wien (erstveröffentlicht).

Vom Leben und Überleben

Transnistrien als Gedächtnislandschaft der Katastrophe in Edgar Hilsenraths Sammelband *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt*[1]

FRANCISCA SOLOMON

Der Holocaust als diskursiver Topos kristallisierte sich ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eine zentrale Konstante des kollektiven Bewusstseins heraus. Wie kann man die Erinnerung an diese Menschheitskatastrophe im Gedächtnis der nachkommenden Generationen wachhalten? Können die Gedenkstätten, die Verfilmungen, die literarischen und künstlerischen Produktionen die grausamen und traumatischen Erfahrungen der Betroffenen adäquat repräsentieren und vermitteln? Wie „darf" und „kann" der Holocaust künstlerisch und literarisch dargestellt werden? Das sind nur einige Fragen, die den Debatten um dieses komplexe und sensible Themenfeld zugrunde liegen.

Hauptziel des vorliegenden Beitrages ist es, die Mechanismen der jüdischen Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Krieg, Deportation und Überleben zu untersuchen und sie am Beispiel von Edgar Hilsenraths im Jahr 2008 veröffentlichtem Band *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt* zu veranschaulichen. Dabei soll auf Hilsenraths Lebensjahre in der Bukowina vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und auf seine Erfahrungen während der Deportation in Transnistrien verwiesen werden.

Die Untersuchung stützt sich insbesondere auf James Youngs Positionierung beim Erfassen der Holocaust-Literatur.[2] Seiner Theorie zufolge sollen

1 Die Entstehung dieser Studie wurde von den Forschungsfonds des Rumänischen Bildungsministeriums (UEFISCDI), Projektnummer PN-II-RU-PD-2012-3-0233, gefördert.

2 Einige theoretische Aspekte mit Bezug auf diverse Traumatheorien und auf die Literarisierung des Holocaust, die Teil der vorliegenden Untersuchung sind, wurden ebenfalls im Rahmen der vom 16. bis 18. September 2014 in České Budějovice an der Pedagogické a Filozofické fakultě Jihočeské univerzity stattgefundenen Tagung „Deutsch ohne Grenzen" von der Autorin angesprochen und in ihren Beitrag *Heimatverlust, Krieg und Deportation.*

Texte, die die Darstellung des Holocaust zum Gegenstand haben, in engem Zusammenhang mit dessen historischer Faktizität interpretiert und dabei das Funktionieren eines inneren und zugleich historisch kontextualisierenden Mechanismus der Bedeutungskonstruktion ebenfalls hinterfragt werden.

Untersucht man ein umfassendes Korpus von Prosatexten, die die Vertreibungen nach Transnistrien literarisieren,[3] bemerkt man in ihnen eine ausgeprägte Tendenz, den Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg mit zu berücksichtigen und ihn als Gegenpol zu den Gräueltaten des Holocaust meist nostalgisch und idyllisch zu schildern. Die mentale Rückkehr an den Ort der Kindheit rekonstruiert eine Welt, die durch Krieg, Grenzverschiebungen, Vertreibung und Massenmord aufgelöst wurde und ausschließlich im Gedächtnis der Überlebenden aufbewahrt ist.

In ihrer Studie *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften* erarbeitete die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann eine erhellende Theorie bezüglich der Konzeptbedeutung des „Erinnerungsortes“:

> Ein Erinnerungsort ist das, was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt. Um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muss eine Geschichte erzählt werden, die das verlorene Milieu supplementär ergänzt. […] Erinnerungsorte sind zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten kollektiven Gedächtnisses; sie halten materielle Relikte, jedoch keine Erzählungen und Bedeutungen fest. Diese Orte sind erklärungsbedürftig; die Bedeu-

Narrative Fragmente von erlebten Traumata bei Edgar Hilsenrath und Alexander Spiegelblatt (In: Jürgen Eder, Zdeněk Pecka (Hgg.): Deutsch ohne Grenzen. Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext. Brno 2015, S. 297–312) mit einbezogen.

3 Marschall Ion Antonescu richtete seine antisemitische Politik insbesondere gegen die jüdische Bevölkerung Bessarabiens und der Nordbukowina – Gebiete, die ab dem Sommer 1941 wieder zu Rumänien gehörten –, indem er eine massive Vertreibungskampagne gegen die dort ansässigen Juden begann, die sukzessiv nach Transnistrien deportiert wurden. Transnistrien, ein zwischen dem Bug und dem Dnjestr gelegenes Territorium, gehörte nach dem Ersten Weltkrieg zur ukrainischen Teilrepublik der Sowjetunion und wurde nach seiner Besetzung 1941 von Rumänien verwaltet. Von 1941 bis zum Winter 1944 agierte Gheorghe Alexianu im Auftrag Antonescus als Gouverneur Transnistriens, wo er eine Willkürherrschaft einrichtete (vgl. Mariana Hausleitner: Die Rumänisierung der Bukowina. München, Oldenburg 2001, S. 404–411). Dem Großverbrechen im rumänischen Transnistrien fielen zwischen 230.000 und 300.000 Juden zum Opfer, die Gesamtzahl der Opfer in Transnistrien wird jedoch unterschiedlich beziffert (vgl. Raportul Comisiei Internaționale privind Studierea Holocaustului în România/Final Report of the International Commission on the Holocaust in Romania [Abschlussbericht der internationalen Kommission zur Erforschung des Holocaust in Rumänien], <http://www.presidency.ro> und <http://www.inshr-ew.ro>, 20.06.2015). Zwischen 105.000 und 120.000 Juden starben als Folge der Deportation nach Transnistrien. In Transnistrien kamen zwischen 115.000 und 180.000 der dort lebenden Juden um. Außerdem starben in Transnistrien von den im Jahr 1942 deportierten 25.000 Roma etwa 11.000.

> tung der Relikte muss durch unabhängige Erinnerungen und Erzählungen gesichert werden.[4]

Dabei hebt Assmann die Zentralität der Narrativisierung hervor, weil der ursprüngliche Sinn der Relikte auf diese Weise wiederentdeckt und wiederhergestellt werden kann. In diesem konzeptuellen Gefüge setzt sich die Theoretikerin mit dem Begriff des „traumatischen Ortes" auseinander, dessen „Geschichte nicht erzählbar ist", weil sie „durch psychischen Druck des Individuums oder soziale Tabus der Gemeinschaft blockiert ist".[5]

Assmanns Sichtweise lässt sich auf die Auslegungen Maurice Halbwachs' bezüglich der Konstellation des Gedächtnisses und der Erinnerungsvorgänge zurückführen. Der französische Soziologe ist einer der ersten Theoretiker, der die soziale Bedingtheit des Gedächtnisses und Erinnerns unterstrichen hat. Für Halbwachs sind die „Erinnerungen Teil des kollektiven Gedächtnisses",[6] wobei die Vergangenheit keine objektive und einseitige Gegebenheit darstellt, sondern eine kollektive Rekonstruktion repräsentiert. Analysiert man die Erinnerungen der Überlebenden des Holocaust an diese grausame Zeit, bemerkt man ihrerseits eine gewisse Neigung, das Einzelschicksal mit dem Schicksal anderer „Leidensgenossen" zu verknüpfen. Diese Schicksale verliefen in der Regel parallel und unabhängig voneinander. Somit nähren sich die individuellen Erfahrungen aus einem komplexen überindividuellen und typisierten Reservoir von „Ereignissen, Beziehungen und Dingen",[7] das „sowohl [auf] ein[em] sozial, kulturell und historisch determinierte[n] als auch ein[em] kontrollierte[n] und von moralischen Vorstellungen geprägte[n] emotionale[n] Schema" beruht:[8]

> Jede noch so persönliche Erinnerung, selbst von Ereignissen, deren Zeuge wir allein waren, selbst von unausgesprochenen Gedanken und Gefühlen, steht zu einem Gesamt von Begriffen in Beziehung, das noch viele andere außer uns besitzen, mit Personen, Gruppen, Orten, Daten, Wörtern und Sprachformen, auch mit Überlegungen und Ideen, das heißt mit dem ganzen materiellen und geistigen Leben der Gruppen, zu denen wir gehören oder gehört haben.[9]

---

4 Aleida Assmann: Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften. In: Hanno Loewy, Bernhard Moltmann (Hgg.): Erlebnis-Gedächtnis-Sinn: Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt a. M. 1996, S. 13–30, hier: S. 16.

5 Ebenda, S. 18.

6 Heinz Abels: Zeugnis der Vernichtung. Über strukturelle Erinnerungen und Erinnerung als Leitmotiv des Überlebens. In: Kristin Platt, Mihran Dabag (Hgg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 305–337, hier: S. 311.

7 Anne Hamker: Emotion und ästhetische Erfahrung. Münster 2003, S. 49.

8 Ebenda.

9 Maurice Halbwachs, zitiert aus Heinz Abels: Zeugnis der Vernichtung, S. 311.

In seiner Arbeit zum kulturellen Gedächtnis verweist auch Jan Assmann auf die Thesen von Maurice Halbwachs zur sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses, wobei die Position des französischen Soziologen sich als wichtige interpretatorische Folie erweist:

> Ein Mensch – und eine Gesellschaft – sind nur das zu erinnern imstande, was als Vergangenheit innerhalb der Bezugsrahmen einer jeweiligen Gegenwart rekonstruierbar ist. Es wird genau das vergessen, was in der Gegenwart keinen Bezugsrahmen mehr hat.[10]

Daraus kann man schlussfolgern, dass die Vergangenheit sich nicht als solche bewahren lässt, sondern von der Gegenwart kontinuierlich modelliert und im Zusammenhang mit dem jeweiligen zeitgenössischen sozialen, historischen und kulturellen Bezugsrahmen sowohl neu interpretiert als auch rekonstruiert wird.

Liest man literarische und dokumentarliterarische Texte, die von Überlebenden des Holocaust verfasst wurden, bemerkt man dabei, welche Belastung es bedeutet, das Erlebte auf schriftlicher Ebene vermittelbar, ja erzählbar zu gestalten. Die schmerzhafte Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit der Darstellung einer faktischen und greifbaren traumatischen Realität wird in diesen Schriften zum zentralen Topos. Der Holocaust lässt sich als „kulturelles Trauma“ verstehen und ist somit einem Erdbeben vergleichbar,[11] bei dem „auch die Instrumente, mit denen man direkt und indirekt die Erdbeben messen kann“,[12] vernichtet wurden.

Dazu markiert die Wichtigkeit der Zeugenaussage für die Überlebenden traumatischer Geschehnisse eine gravierende Komponente sowohl für den Prozess der nachhaltigen Heilung als auch für die Möglichkeit einer Einschreibung in das alltägliche Weiterleben, wobei das Zeugnis zugleich als moralische Pflicht gegenüber den verfolgten und ermordeten Opfern verstanden wird.

In einer am 19. April 1953 anlässlich des Jahrestages der Vernichtung des Warschauer Ghettos gehaltenen Rede unterstrich Ernst Reuter die Notwendigkeit des Erinnerns und des fortdauernden Gedenkens an den Holocaust:

> Ich werde bis zum Ende meines Lebens die Schreie in der Nacht, die Schreie meiner zu Tode geschlagenen Kameraden niemals vergessen. Und weil ich sie

10 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 2007, S. 36.
11 Phil C. Langer: Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah. Hamburg 2002, S. 18.
12 Jean-François Lyotard: Der Widerstreit. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München 1989, S. 105.

> niemals vergessen werde, so habe ich mir wie alle anderen, die das erlebt haben, geschworen: Wir müssen unser ganzes Leben dieser Aufgabe widmen, dieses für alle Zukunft unmöglich zu machen.[13]

Die Erinnerung und das Erzählen galten von jeher als bedeutende Kategorien zur Rettung von bedrohter Identität, insbesondere im Judentum. Untersucht man literarische Texte, die an jüdische Geschichte, an Pogrome, Gewalttaten, Verfolgungen und in der Neuzeit an den Holocaust erinnern, kann man in ihnen nicht nur bloße Fakten und Geschichtsrekonstruktionen entdecken, sondern vielmehr auch eine „mythische" und „transzendente" Substanz. Das Erinnern an die historischen Katastrophen wurde mit dem Bewahren der jüdischen Identität eng verbunden, indem sich dieses Erinnern zu einer Koordinate des jüdischen Denkens umwandelte.

In diesem Zusammenhang soll im Folgenden auf Edgar Hilsenraths Erzählungsband *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt* eingegangen werden. Die Untersuchung nimmt ausgewählte Texte des Autors in Augenschein, die sich auf seine in der Bukowina verbrachten Kindheitsjahre und auf die traumatischen Erfahrungen während seiner Deportation in Transnistrien beziehen.[14] Dabei wird auf die Funktionen der Narrativisierung in Hilsenraths Schriften verwiesen.

Der Band *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt* enthält Kurzerzählungen, Satiren und einige Rezensionen von Edgar Hilsenrath, die der Autor während seiner gesamten literarischen und publizistischen Laufbahn – insbesondere von 1978 bis 2008 – in unterschiedlichen Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht oder in Fernseh- und Radioprogrammen präsentiert hat. Daher entzieht sich der Band der Einordnung in eine spezifische Gattung. Liest man diese Texte mit Aufmerksamkeit, erkennt man Hilsenraths Vorliebe für die iterative Einfügung etlicher bereits in anderen Schriften enthaltener Passagen. Somit werden ausgewählte aufschlussreiche narrative Momente

13 Elie Wiesel: Ethics and Memory. Ethik und Erinnerung. In: Ernst Reuter-Vorlesung im Wissenschaftskolleg zu Berlin (26. Juni 1996). Berlin, New York 1997, S. 7.

14 Edgar Hilsenrath wurde im Jahr 1926 in Leipzig als Kind einer jüdischen orthodoxen Kaufmannsfamilie geboren. 1929 zog die Familie nach Halle an der Saale, wo der Vater ein Geschäft hatte. In den 1930er-Jahren wurde das Geschäft boykottiert und die Familie verlor ihre Existenzgrundlage. Infolgedessen fuhr die Mutter mit den zwei Söhnen 1938 nach Rumänien in die bukowinische Stadt Sereth, wo ihre Eltern lebten. Als die rumänische faschistische Regierung Ion Antonescus mit Hitler-Deutschland paktierte, wurde die Deportierung der rumänischen Juden aus der Bukowina und Bessarabien nach Transnistrien angeordnet. Hilsenraths Familie blieb bis März 1944 im jüdischen Ghetto der ukrainischen Stadt Moghilev-Podolsk. Nach der Befreiung des Ghettos durch die Rote Armee kehrte Hilsenrath nach einer langen Odyssee über Rumänien, Palästina, Frankreich und Amerika nach Deutschland zurück.

zum organischen Bestandteil seiner neuen Werke, die sich harmonisch miteinander verflechten, wodurch der Leser in eine reflektierte und aktive Leseart mit einbezogen wird.

Die Bukowina und die Erfahrungen während der Deportation in Transnistrien erweisen sich in zahlreichen Texten des Autors als zwei wesentliche narrative Konstanten, die oftmals antagonistisch dargestellt werden:

> Die Bukowina gehörte bis 1918 zu Österreich und wurde nach dem Ersten Weltkrieg von Rumänien annektiert. In der Bukowina lebten viele Völker friedlich zusammen, Rumänen, Ungarn, Ruthenen (Ukrainer), Juden, Deutsche, Zigeuner, Armenier, Lippowaner (russische Sekte), Bulgaren u. a.
> […] Ich wohnte damals in Siret, einer kleinen jüdischen Stadt, 40 km von Czernowitz entfernt. Die Juden sprachen deutsch und jiddisch, die rumänischen Beamten rumänisch. An Markttagen kamen die Bauern aus der Umgebung nach Siret, und man hörte auf dem Markt und in den Kneipen viele Sprachen. Jeder trieb mit jedem Handel, und wer die offizielle rumänische Amtssprache nicht verstand oder die Sprache des anderen, verständigte sich mit Gesten. So war es. Friedlich lebten sie alle zusammen, bis eines Tages alles anders wurde. Da kamen die rumänischen Faschisten an die Macht. […] Überall passten Spitzel auf, dass der Rumänisierungsprozess auch durchgeführt wurde.[15]

Die Bukowina und die in Sereth (rum. Siret) verbrachten Jahre werden in Hilsenraths Texten aus einem leicht nostalgischen und idyllisierenden Blickwinkel geschildert, indem der Funktionsmechanismus der Narration auf Kindheitserinnerungen rekurriert. Daraus resultieren gewisse verzerrte Konturen der Retrospektivität, die im Gesamtrahmen von Hilsenraths literarisierter und fiktionalisierter Lebensgeschichte eine ebenso aufschlussreiche wie identitätsstiftende Rolle erlangt. Wie viele andere Autoren, deren biografischer Werdegang von der „bukowinischen" Konstellation geprägt wurde, entwirft auch Hilsenrath ein „mystifiziertes" Bild der Bukowina und schreibt sich somit in ein prävalentes Narrativ über einen „multikulturellen" Raum in einer vor- und zwischenkriegszeitlichen friedlichen Bukowina ein. Dieses Bukowina-Narrativ hat eine lange Tradition und speist sich aus einem Anfang des 19. Jahrhunderts entstandenen diskursiven Gefüge, das im Laufe einer „von den habsburgischen, hauptsächlich strategischen Interessen gesteuerten Entwicklung mit einem Netz von Bildern und Erzählungen überzogen [wurde], das in der longue durée die Konturen einer imaginären, für deren eigenes Selbstver-

15 Edgar Hilsenrath: Das Miteinander in der Bukowina. In: ders.: Sie trommelten mit den Fäusten den Takt. Berlin 2008, S. 16–18, hier: S. 16f.

ständnis bedeutsamen Konstruktion annahm".[16] Das Beharren auf einer „supranationalen" und zugleich „hybriden" Zugehörigkeit entpuppt sich in zahlreichen Texten sowohl deutschsprachiger als auch anderssprachiger Autoren mit „bukowinischem Hintergrund" als konstitutiver Gestus, der sich auf diskursiver Ebene oft in ein breiteres intertextuelles Gefüge einschreiben lässt. In diesem Zusammenhang sollen zwei Abschnitte aus Edgar Hilsenraths Kurzerzählung *Magenbeschwerden und Fremdsprachen* und aus Josef Burgs autobiografischem Text *Mein Czernowitz* herangezogen werden, die exemplarisch auf eine gewisse Komplementarität der Inhalte hinweisen:

> Ich bin gebürtiger Deutscher, Jude, Kosmopolit, wehrhafter Pazifist, Zigeuner, Österreicher, K.u.K.-Mensch, Ukrainer, Pole – da meine Eltern aus diesen Gegenden stammen – bin angeblich ein bisschen verrückt, aus meiner persönlichen Perspektive gesehen allerdings völlig normal.[17]

> Sie sind aus Wien, ja? Ich bin als Österreicher geboren, bin 1912 geboren. […] ich habe schon die vierte Staatsbürgerschaft geschafft. Die erste war die österreichische, die zweite war eine rumänische, die dritte die sowjetische, die vierte ist die ukrainische. […] Czernowitz ist eigentlich eine österreichische Stadt […].[18]

Auf einer tieferen Ebene der Textinterpretation sollte man Hilsenraths Vorliebe, mit Klischees, Stereotypen, diskursiven Verallgemeinerungen oder Übertreibungen, sprachlich-stilistischen Mitteln und intertextuellen Anspielungen zu jonglieren, nicht außer Acht lassen. Dabei spielt die Struktur dieser Texte im Kontext des interpretatorischen Prozesses eine bedeutende Rolle, weil die bereits erwähnten Merkmale von Hilsenraths Texten eine verdichtete Gestaltung des Themenkomplexes erzwingen. Das Tempo ist in den meisten Erzählungen rasch, die Erzählweise summierend – sie lässt keinen Freiraum für die Entfaltung und Vertiefung einer so komplexen Problematik:

> Meine stärkste Bindung besteht zu diesem kleinen jüdischen Städtchen in der Bukowina, in dem meine Großeltern gelebt haben. Es hieß früher unter österreichischer Herrschaft Sereth, die Rumänen tauften es um, es heißt heute Siret und liegt seit dem Einmarsch der Russen in Bessarabien und in der Nordbuko-

16 Andrei Corbea-Hoișie: Zum mystifizierten Erinnerungsraum Bukowina. In: Eleonore Lappin, Albert Lichtblau (Hgg.): Die „Wahrheit" der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Innsbruck 2008, S. 132–141, hier: S. 132.

17 Edgar Hilsenrath: Magenbeschwerden und Fremdsprachen. In: ders.: Sie trommelten mit den Fäusten den Takt, S. 141–145, hier: S. 141.

18 Josef Burg: Mein Czernowitz. In: ders.: Mein Czernowitz. Erzählungen. Winsen (Luhe) 2006, S. 7–21, hier: S. 7f.

> wina direkt an der neuen russischen Grenze. Man sprach deutsch und jiddisch in Siret. Siret war meine zweite Heimat. […] Siret war und ist meine Lieblingsstadt. Das lässt sich besser nicht erklären. Dort lebten Juden, Zigeuner, Ukrainer, Rumänen, Ungarn und Deutsche friedlich zusammen. Ein warmherziger Vielvölkerstaat. Hier in der Bukowina, in diesem kleinen osteuropäischen Ort fühlte ich mich zum ersten Mal frei von der Bedrohung der Nazis. Die Tatsache, dass nirgendwo Hakenkreuzfahnen wehten, dass ich keine SA- und SS-Leute sah, keine Litfaßsäulen mit antisemitischen Hetzplakaten, empfand ich als beglückend.[19]

Die Schwierigkeit bei der Etablierung von Beziehungen zwischen Sprache und traumatischen Erinnerungen illustriert ein zentrales Thema in zahlreichen Texten Edgar Hilsenraths. Die Sprache erweist sich als unangemessenes und unzulängliches Mittel, die Holocaust-Erlebnisse mimetisch und wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Zeugenaussagen sind keine Monologe; diejenigen, die Zeugnis ablegen, wenden sich an jemanden, auf den sie bereits lange gewartet haben.[20] In diesem Sinne gewinnt die Rolle der Leser/Hörer an Bedeutung, da sie neben dem Überlebenden zum „sekundären Zeugen" werden.[21] Als Desiderat stellt sich vor allem eine bewusste und dezidierte Fixierung dieses Verbrechens „im Gedächtnis durch kulturelle Weitergabe" heraus:[22]

> Ich möchte mir selber viele Geschichten erzählen, Geschichten vom Schtetl und seinen Juden. Aber kaum fange ich an, da stockt meine Sprache. Wozu soll ich sie alle erzählen? Es hat wenig Sinn. Oder doch?
> Ich weiß es nicht. Mir fällt nichts mehr ein. Der Krieg brach aus. Die Deutschen kamen. Und andere kamen – die rumänischen Faschisten. Eines Tages wurden die Juden aus Sereth abgeholt, ich auch, obwohl ich aus Deutschland

19 Edgar Hilsenrath: Zu Hause nur in der deutschen Sprache. In: ders.: Sie trommelten mit den Fäusten den Takt, S. 7–15, hier: S. 8f.

20 Dori Laub: An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival. In: Dies.: Shoshana Felman (Hgg.): Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York 1992, S. 75–92, hier: S. 70f.

21 Zum Konzept des „sekundären Zeugen" siehe folgende Studien von Geoffrey Hartman: Learning from Survivors: The Yale Testimony Project. In: ders.: The longest Shadow. Bloomington 1996, S. 133–150; Holocaust Testimony, Art, and Trauma. In: ders.: The longest Shadow, S. 151–172; The Humanities of Testimony: An Introduction. In: *Poetics Today* 27 (2006) H. 2, S. 249–260; Die Ethik des Zeugnisses. Ein Interview mit Geoffrey Hartman. In: Fritz-Bauer-Institut u. a. (Hgg.): Zeugenschaft des Holocaust zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M. 2007, S. 52–77; Stimmen aus der Vergangenheit: Interviews von Überlebenden des Nationalsozialismus in systematischen Sammlungen von 1945 bis heute. In: Daniel Baranowski (Hg.): „Ich bin die Stimme der sechs Millionen". Das Videoarchiv im Ort der Information. Berlin 2009, S. 15–26.

22 Aleida Assmann, Geoffrey Hartman: Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust. Paderborn 2012, S. 39.

> kam und nur nach Sereth geflüchtet war – vor dem Hitler, wie die Juden in Sereth zu sagen pflegten. […] Ich erinnere mich: Es war ein kalter Oktobertag. Wir gingen zum Bahnhof. Wir stiegen in den Zug. Die eisernen Türen wurden verriegelt.[23]

Die Erlebnisse in den (transnistrischen) Lagern waren dermaßen grausam, dass sie mithilfe von Wörtern schwer zu beschreiben und zu vermitteln sind. Deswegen wird in zahlreichen Texten Edgar Hilsenraths auch das Problem der Undarstellbarkeit zu einem Hauptthema. Insbesondere in seinen Schriften mit autobiografischem Charakter setzt sich der Autor mit der Problematik der Unbeschreibbarkeit seiner Erfahrungen auseinander, indem er sie entweder nur kursorisch und bruchstückhaft einbezieht oder aus einer hypernaturalistischen Perspektive darstellt:

> Wir wurden am 14. Oktober ins jüdische Ghetto der ukrainischen Ruinenstadt Mogilew-Podolsk deportiert. Die Stadt lag am Ufer des Dnjestr. […] Die Rumänen hatten die Massenerschießungen satt. Sie hatten sich ausgetobt und waren müde. Als unser Transport ankam, waren die Massengräber schon zugeschaufelt. Wir wurden nicht erschossen. Sie trieben uns nur zu Tausenden ins Ghetto der Ruinenstadt und sperrten uns dort ein.
> […] Das Ghetto war hermetisch von der Außenwelt abgesperrt. Wir sollten dort verhungern. […] Und erfrieren.[24]

Das Festhalten an der deutschen Sprache erwies sich für zahlreiche Überlebende des Holocaust als ambivalent und schwierig. Viele von ihnen empfanden die Kommunikation in der „Sprache der Mörder" als eine Fortsetzung der Aggression:

> „Der ist doch völlig bescheuert", sagen meine Verwandten, „denn er liebt doch tatsächlich die Sprache jenes Volkes, in dessen Namen Millionen Wehrlose erschossen, erschlagen, ausgehungert oder vergast und verbrannt wurden, er liebt die Sprache jenes Volkes, in dessen Namen kleine Kinder lebendig in den Ofen geschmissen wurden."
> […] Das stimmt allerdings. Und es stimmt auch nicht, denn Deutschland gehört auch mir, und die Sprache, die ich liebe, ist die Sprache Martin Bubers und Sigmund Freuds, Stefan Zweigs, Alfred Döblins und vieler anderer, die mir

23 Edgar Hilsenrath: Das verschwundene Schtetl. In: ders.: Sie trommelten mit den Fäusten den Takt, S. 19–29, hier: S. 26.

24 Ders.: Das Gesicht des Fremden trägt meine Züge. In: ders.: Sie trommelten mit den Fäusten den Takt, S. 30–40, hier: S. 35f.

> Vorbilder waren, aber vor allem die Sprache, die ich als Kleinkind gestottert hatte, in dieser Sprache wurden mir Wiegenlieder gesungen […].[25]

Die deutsche Sprache wurde von zahlreichen Überlebenden als eine gewalttätige Sprache wahrgenommen, die sie automatisch an den Holocaust denken ließ. Daher versuchten einige von ihnen, sich ein neues sprachliches Zuhause zu schaffen, indem sie sich sprachlich umorientierten. Doch ein solcher Bruch erwies sich für viele als völlig unmöglich, weil die innige und intime Verbundenheit mit der Muttersprache zur unüberwindbaren Hürde wurde, zur schmerzhaften Komponente in den tief verletzten Seelen der Überlebenden:

> „Du hast geschrieben. Das stimmt. Aber du hast in deiner Sprache geschrieben. Nicht in ihrer Sprache." / „Deine Sprache ist Deutsch." / „Deutsch." / „Deutsch." / „Die verdammte Sprache." / „Die verdammte Sprache." / „Die du liebst." / „Die ich liebe." / „Weil sie deine Sprache ist." / „Weil sie meine Sprache ist." / „Die du immer geliebt hast. Auch damals." / „Auch damals." / „Damals, als die Synagogen brannten." / „Damals, als die Synagogen brannten." / „Die du geliebt hast. Auch im Land der Massenerschießungen." / „Im Land der Massenerschießungen." / „Als dein Blick in die Ferne schweifte, dorthin, wo die Öfen von Auschwitz rauchten." / „Auch damals." / „Auch damals."[26]

Die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus hat „den Holocaust zu einem zentralen Ort des Gedächtnisses gemacht, dessen erinnernde Aneignung zu einer moralischen Verantwortung geworden ist".[27] Sowohl die Darstellbarkeit des Holocaust als auch die Grenzen des Darstellbaren wurden zu wichtigen Elementen des öffentlichen Diskurses.

Ein wesentliches Anliegen des vorliegenden Beitrages war es, am Beispiel ausgewählter Texte aus Edgar Hilsenraths Erzählungsband *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt* auf die Erfahrungen des Autors während seiner Jugendjahre in der Bukowina und während der Deportation in Transnistrien einzugehen. Dabei wurden bestimmte narrative Inhalte und Darstellungsweisen mithilfe von aufschlussreichen theoretischen Grundlagen hervorgehoben und problematisiert.

In diesem Rahmen wurde der Raum als ein fluides mentales Konstrukt erfasst, das sich mittels individueller und kollektiver Erfahrungen ständig modellieren lässt. Im Prozess der Entäußerung traumatischer Erlebnisse

25 Ders.: Magenbeschwerden und Fremdsprachen, S. 141.
26 Ders.: Das Gesicht des Fremden trägt meine Züge, S. 40.
27 Moritz Csáky: Die Mehrdeutigkeit von Gedächtnis und Erinnerung. In: Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, < https://epub.ub.uni-muenchen.de/603/1/csaky-gedaechtnis.pdf>, 01.02.2016.

rekurriert das erzählende Subjekt auf einen komplexen Verarbeitungsmechanismus, der momentane zeitliche Konstellationen (Orte) auf bewusste oder unbewusste Weise in ein breiteres Geflecht (Raum) einschließt.[28] Somit werden die traumatischen Orte zu wesentlichen und ergänzenden Elementen im Prozess der Gestaltung von sozialen Räumen, die sich durch den Akt der Narrativisierung – sei es in Form schriftlicher oder bildlicher Darstellungen – konstituieren lassen.

Edgar Hilsenraths Texte können als Komponente dieses komplexen Konstrukts verstanden werden. Die Bukowina erscheint in seinen Werken als ein traumatisch geprägter Ort, der einerseits mit den verklärenden, bruchstückhaften Kindheitserinnerungen an eine anscheinend friedliche Welt, andererseits mit den grausamen Erfahrungen der Deportation in Transnistrien eng verbunden ist. Von daher kristallisiert sich Transnistrien als Gedächtnislandschaft der Katastrophe heraus, die zugleich den persönlichen Werdegang des Autors als Vertreter einer von den Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges zutiefst gekennzeichneten Generation auf prägnante Weise widerspiegelt.

28 Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin 1988, S. 345.

„Infernum croaticum“

Raumkonstruktionen in Miroslav Krležas Essay *Illyricum sacrum*

MILKA CAR

Mit seinen *Odlomci rukopisa iz kasne jeseni 1944* [*Fragmenten aus dem Spätherbst 1944*], die unter dem Titel *Illyricum sacrum* im Jahr 1963 in der literarischen Zeitschrift *Kolo* erschienen,[1] verfolgt der kroatische Schriftsteller Miroslav Krleža zwei Ziele. Zum einen wird ein weitgespannter Aufriss einer Kunst- und Kulturgeschichte des südslawischen Raumes an der geopolitischen Schnittstelle zwischen dem pannonisch-mediterranen und dem pannonisch-balkanischen Territorium im südöstlichen Europa gegeben. Dieses Illyricum wird als ein Kulturraum dargestellt, in dem sich „der ravennatisch-venezianische, der vatikanisch-benediktinische und der byzantinisch-hilandarische Kreis überschneiden“.[2] Zum anderen stellt der Essay die Frage nach der Unausweichlichkeit des Krieges und nach seinen Auswirkungen auf das gesamte „illyrische Relief“,[3] zumal der Text auch als ein Reflektieren der Kriegszerstörungen in der geschichtsträchtigen dalmatinischen Stadt Zadar zu lesen ist.[4] Vor allem angesichts des blutigen Zerfalls der jugoslawischen

1 Miroslav Krleža: Illyricum sacrum. Odlomci rukopisa iza kasne jeseni 1944. In: *Kolo. Časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu* [Reigen. Zeitschrift des kroatischen Kulturverbandes Matica für Literatur, Kunst und Kultur] 7 (1963), S. 149–187; wiedergedruckt in: ders.: Eseji [Essays]. GWMK 5. Zagreb 1966, S. 11–74; in deutscher Übersetzung: ders.: Illyricum sacrum. Fragmente aus dem Spätherbst 1944. Aus dem Kroatischen von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt, Salzburg 1996. Im Folgenden mit dem Sigel Isa zitiert.

2 Ebenda, S. 66.

3 Ebenda, S. 17.

4 In den Jahren 1940 bis 1945 hat der Autor in seiner Zagreber Isolation während des Zweiten Weltkriegs und nach seinem Zerwürfnis mit der Kommunistischen Partei keinen seiner damals entstandenen Texte über die Rolle der Kunst in der Revolution veröffentlicht und sie verhältnismäßig spät drucken lassen. Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs konnte er sich ganz dem Aufbau des Neuen widmen. Vlg. dazu: Stanko Lasić: Sukob na književnoj ljevici 1928–1952 [Streit an der literarischen Linke]. Zagreb 1970; Viktor Žmegač: Krležas Geschichtsverständnis im europäischen philosophischen Kontext. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Beiheft, 6 (2001), S. 3–18, hier: S. 10.

Föderation in den Jahren 1991 bis 1999 behaupten diese Fragen ihre Aktualität, für die auch das Erscheinen des Essays 1996 in deutscher Übersetzung ein Indiz ist.[5] Der Bogen dieser Aktualität spannt sich über das ganze 20. Jahrhundert mit den für diesen Raum schicksalhaften Einschnitten in den Jahren 1914, 1941, 1948 und 1991.[6] Diese zeitlichen Zäsuren werden in *Illyricum sacrum* einzeln besprochen, um die nicht abgegoltenen geschichtlichen Ereignisse dieser Krisenjahre zu thematisieren. In der Analyse wird der als illyrisch bezeichnete Raum somit als eine dominant historische Kategorie im Sinne Karl Schlögels betrachtet, der die „Kulturlandschaften" als „Zeichensysteme" definiert und darin die historisch gewachsene „Mächtigkeit kultureller Schichten" entdeckt.[7] Beschrieben wird Illyricum mittels einer Ästhetik der Oppositionen: Krleža gestaltet seinen Text als eine Gegenstimme zu den Kriegen und ihren Auswirkungen, indem er die in diesem Raum erbrachten kulturellen Leistungen hervorhebt. Denn die von zahllosen Konflikten erschütterte Region ist zugleich von einem dichten Kulturtransfer gekennzeichnet.

Der Kontext der zerstörerischen Kriege bzw. Konflikte ist der Auslöser für Krležas Essay *Illyricum sacrum* und wird zu Beginn unmittelbar angesprochen:

> Wo sind wir und wie empfinden wir heute, da Zadar zum siebenten Mal bis an die Grundmauern zerstört liegt, inmitten dieses lateinisch-griechisch-islamischen Wütens, und es kein Dach in diesem Land gibt, das nicht in Flammen aufgegangen ist?[8]

Dieser Kette von Katastrophen stellt Krleža eine imaginäre Einheit des geschichtlichen Raumes gegenüber, die im ersten Satz des Essays mit dem Pronomen „wir" suggeriert wird. Dieses Pronomen ist als direkte Anrede eines Kollektivs zu verstehen, das den Appell produktiv aufnehmen soll, um neue Formen der kollektiven Identität zu entwickeln. Dem Vorherrschen der

5 Zur Bibliografie der deutschen Übersetzungen von Krležas Texten vgl. Uwe Betjen, Azra Džajić: Miroslav Krleža in deutschen Übersetzungen. In: Reinhard Lauer (Hg.): Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Wiesbaden 1990, S. 283–304.

6 In diesem Sinne schließen meine Überlegungen an narratologische Thesen von Boris Previšić an. Angesichts des Zerfalls von Jugoslawien entwirft er eine historisch verankerte Raumtheorie: „Die zeitliche Zäsur scheint geradezu eine topographische Erschreibung, Umschreibung und Überschreibung einzufordern." Vgl. Boris Previšić: Reisen in Erinnerung. Versuch einer narratologischen Raumtheorie angesichts des jugoslawischen Zerfalls. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 19 (2010), S. 101–120, hier: S. 101; ausführlicher dazu ist insbesondere seine Einführung in: ders.: Literatur topographiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens. Berlin 2014.

7 Karl Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München, Wien 2003, S. 287f.

8 Isa, S. 7.

Gewalt in „Tausendundeinem Krieg“[9] im südosteuropäischen Raum setzt Krleža in seiner kulturhistorischen Skizze mit der für ihn typischen „affektiven Rhetorik“ die Konstruktion eines „anderen“ Raumes entgegen.[10] Es ist zugleich ein Apell, der endlosen Geschichte der Kriege ein Ende zu setzen und nicht mehr das Kanonenfutter für fremde Mächte zu stellen. Dadurch bahnt er den Weg zu einer neuen „existenziellen Authentizität“ der sich damals erst etablierenden jugoslawischen Kunst.[11] Es ist ein vielsagendes Indiz, dass Krleža immer wieder von „unserem Volk“ spricht, wobei diese Identifikation mit dem „Volk“ (narod) im südöstlichen Raum „in erster Linie auf ethnisch-kulturelle und religiöse Inhalte außerhalb einer distinkt politischen Sphäre“ verweist.[12] Darüber hinaus trägt sie in dieser Phase am Ende des Zweiten Weltkriegs die Merkmale eines utopischen Projekts. Diese projektive Ebene wird auch räumlich konkretisiert – „bei uns, in Pannonien, Illyrien, Makedonien […]“ – und umfasst die „kaiserliche Badestube der Thermen von Varaždin, die Miniaturskulpturen in Sisak, die Vasen, Säulen, Schalen, Porträts von Sremska Mitrovica, Beograd, Ptuj, Niš, Osijek oder Skopje“,[13] also nicht nur das kroatische, sondern das gesamte südslawische bzw. jugoslawische Territorium. Die konkrete Region mit ihrer Geschichte wird somit zu einer diskursiven utopischen Projektion in Krležas frühem „Plädoyer pro domo“.

Illyricum sacrum ist zusammen mit anderen auf mittelalterliche Themen fokussierten Essays der Rekonstruktion eines „zentraleuropäischen geokulturellen Raumes“ gewidmet.[14] Sie entstanden anlässlich der Vorbereitungen für die große Ausstellung mittelalterlicher jugoslawischer Kunst in Paris im Jahr 1950 (L’art medieval yougoslave, Palais de Chaillot, 9. März bis 22. Mai), danach in Zagreb (dt. auch Agram, ung. Zágráb) im Jahr 1951 (Umjetnički paviljon, 11. März bis 30. April), an der Krleža maßgeblich beteiligt war.[15] In dieser Serie von Essays wird das Mittelalter zu einem „nationalpolitischen

9 Ebenda.

10 Viktor Žmegač: Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu [Krležas europäische Horizonte. Sein Werk im komparativen Kontext]. Zagreb 1986, S. 26.

11 Mit diesem Syntagma beschreibt Stanko Lasić Krležas Auffassung der Kunst im neuen sozialistischen Jugoslawien. Vgl. Lasić: Sukob, S. 292.

12 Ulrike von Hirschhausen, Jörn Leonhard: Europäische Nationalismen im West-Ost-Vergleich: Von der Typologie zur Differenzbestimmung. In: dies. (Hgg.): Nationalismen in Europa. West- und Osteuropa im Vergleich. Göttingen 2001, S. 11–49, hier: S. 13.

13 Isa, S. 29.

14 Zoran Kravar: Srednji vijek [Mittelalter]. In: Krležijana M–Ž [Enzyklopädie M. Krležas]. Zagreb 1999, S. 341–343, hier: S. 341.

15 Mirjana Petričević: Izložba srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije [Die Ausstellung der mittelalterlichen Kunst der Völker Jugoslawiens]. In: Krležijana A–Lj [Enzyklopädie M. Krležas]. Zagreb 1993, S. 381f.

Ideologem" oder einer „kulturpolitischen Metapher".[16] Krleža betont vor allem die emanzipative Rolle der mittelalterlichen häretischen Bewegungen, z. B. der Bogumilen auf dem heutigen bosnisch-herzegowinischen Gebiet. Exemplarisch für diesen mittelalterlichen Zyklus ist sein Essay *Zlato i srebro Zadra* [Zadars Gold und Silber], in dem von „unserer artistischen Vitalität" die Rede ist.[17] Damit wird die ganze Epoche des südslawischen Mittelalters im Einklang mit Bedürfnissen des neuen jugoslawischen Staates historisiert, um eine kulturelle Basis und Legitimation für die neue einheitliche kollektive Identität zu bieten. Ähnlich argumentiert Krleža in der langen Einleitung seines schon vorher entstandenen Essays *Illyricum sacrum* im Hinblick auf „das allgemeine barbarische Durcheinander, das Kroaten und Serben, als Nationen in statu nascendi, im höheren bilateralen byzantinisch-lateranischen Sinne zivilisieren sollte",[18] womit der Zerfall der hohen Zivilisationen der Antike thematisiert wird wie auch die von ihm schon im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen bzw. Königreich Jugoslawien erlebte staatliche Einheit der Südslawen. Diesen integrativen Kontext verdeutlicht auch die Ausgabe letzter Hand der Essays, die der sogenannten „nationalen Frage" gewidmet sind und im fünften Band der „seit 1953 im Staatsverlag *Zora* [Morgenröte] [erscheinenden] *Sabrana djela* [Gesammelten Werke]" als Zyklus veröffentlicht wurden.[19] In der Krleža gewidmeten enzyklopädischen Ausgabe hebt Davor Kapetanić die Besonderheiten des Herausgebers Krleža hervor:[20] Er habe die Texte oft stilisiert und sie den späteren thematischen Präferenzen angepasst, dennoch unterscheide sich das Typoskript von *Illyricum sacrum* nur unwesentlich von seiner Endfassung.

Auch Krleža sucht die Ursachen und tieferen Gründen für die katastrophale Geschichte in dieser „Zone der Kontakte und Konflikte" im „tragischen Kapitel der sechshundert Jahre dauernden Leiden".[21] Dabei interessiert seine Stra-

16 Kravar: Srednji vijek, S. 341.

17 Miroslav Krleža: Zlato i srebro Zadra [Zadars Gold und Silber]. In: ders.: Eseji [Essays], S. 77–147.

18 Isa, S. 13.

19 Davor Kapetanić: Sabrana djela, djela i izabrana djela [Gesammelte Werke, Werke und ausgewählte Werke]. In: Krležijana M–K [Enzyklopädie M. Krležas]. Zagreb 1999, S. 291–300, hier: S. 296.

20 In der kroatischen National- und Universitätsbibliothek in Zagreb wird der Nachlass Krležas aufbewahrt. Das maschinelle Typoskript von *Illyricum sacrum* ist in der Mappe A 181 mit handschriftlichen Notizen zu finden. Der Text umfasst 32 Seiten und ist undatiert. Der zweite, stärker bearbeitete Teil befindet sich in der Mappe Handschrift B mit der Nummer A 182.

21 „tragično jedno poglavlje šestogodišnjeg stradanja i bijede", vgl. Miroslav Krleža: O nekim problemima Enciklopedije [Über einige Probleme der Enzyklopädie]. In: ders.: Eseji, S. 149–205, hier: S. 168.

tegie der Raumdarstellung, die nicht nur eine neue Schaffensphase markiert, sondern auch eine wichtige Kulturprogrammatik einleitet. Die komplexe Strategie Krležas muss also auf zwei Ebenen analysiert werden. Zum einen ist die raumzeitliche Evokation der historischen Landschaften Illyrien und Pannonien als eine Kreuzung unterschiedlicher kultureller Sphären und sozialpolitischer Interessen zu rekonstruieren,[22] indem sie u. a. mit topologischen Modellen wie Zentrum und Peripherie in Verbindung gebracht wird. Zum anderen soll Krležas Raumparadigma einer krisengeschüttelten Kontaktzone mit seinem kulturgeschichtlichen Ansatz verbunden werden, den er besonders intensiv im föderalistischen sozialistischen Jugoslawien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufgreift und weiterentwickelt.

Für die Analyse bietet sich der neomarxistische Ansatz aus der Humangeografie von Henri Lefebvre geradezu an, da Krleža auch unorthodoxe historisch-materialistische Positionen marxistischer Provenienz vertreten hat. In Lefebvres viel beachtetem theoretischem Raumentwurf ist „*der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt*“,[23] d. h., Raum ist als „Ausdruck des jeweiligen Gesellschaftssystems“ zu verstehen[24] – grundsätzlich abhängig von gesellschaftlichen

22 Bezeichnet einen Teil der römischen Provinz Illyricum, umfasste das heutige Westungarn, das Wiener Becken und das heutige Burgenland, Gebiete zwischen Save und Drau und einen ca. 30 Kilometer breiten Streifen südlich der Save. Oft wird Pannonien als Synonym für das gesamte Königreich Ungarn verwendet, womit bei Krleža u. a. die historische Zugehörigkeit zum transleithanischen Teil Österreich-Ungarns thematisiert wird.

23 Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 330–343; der gleiche Ausschnitt in englischer Übersetzung: ders: The Production of Space. In: Michael J. Dew, Steven Flusty (Hgg.): The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography. Oxford, Cambridge 2001, S. 131–141. Auch hier wird die Hauptthese hervorgehoben: „*(Social) space is a (social) product*“ (S. 136). Mit dieser These wird Lefebvres Entwurf im angelsächsischen Sprachraum als die bedeutendste philosophische Raumtheorie rezipiert. In seinem Buch *The Production of Space* aus dem Jahr 1974, das zum ersten Mal 1990 ins Englische übersetzt wurde, will Lefebvre eine Wissenschaft vom Raum etablieren, ausgehend davon, dass der Raum nie „unschuldig“ ist, sondern in sich immer Spuren der Prozesse birgt, die ihn konstituiert haben. Lefebvres Rezeption war in Jugoslawien sehr rege und setzte schon ab den späten 50er-Jahren intensiv ein. Im jugoslawischen Kontext wird als zentrales Werk seine *Kritik des Alltagslebens* angesehen: Henri Lefebvre: Kritika svakidašnjeg života [Kritik des Alltagslebens]. Zagreb 1988; die erste Ausgabe in der Übersetzung von Predrag Ranicki ist mit einem erweiterten Titel erschienen: ders.: Dijalektički materijalizam. Kritika svakodnevnog života. Zagreb 1959. In der gleichen Nummer der Zeitschrift *Kolo* [Reigen], in der Krležas *Illyricum sacrum* zum ersten Mal abgedruckt wurde, hat auch Predrag Ranicki einen Beitrag mit dem Titel *O historijskom determinizmu i ljudskoj slobodi* [Über historischen Determinismus und menschliche Freiheit] veröffentlicht.

24 Martina Löw: Raum. Die topologischen Dimensionen der Kultur. In: Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch (Hgg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1. Stuttgart 2004, S. 46–60, hier: S. 50.

Prozessen mit ihrer Dynamik als „a precondition and a result of social superstructures“[25]. In seiner Theorie versteht Lefebvre die gesamte Struktur des Bewusstseins als sozial und führt diese These in seinem viel beachteten Hauptwerk *Die Kritik des Alltagslebens* aus, das im gesamten ehemaligen jugoslawischen Raum intensiv rezipiert wurde.[26] Schon in diesem Buch geht er im Kapitel *Der gesellschaftliche Raum, die gesellschaftliche Zeit* davon aus,[27] dass sich der gesellschaftliche Raum vom geometrischen, physischen, biologischen, geografischen und ökonomischen unterscheide und als ein dichtes Geflecht der Netze und Formalitäten zu verstehen sei. Anders gesagt, nach Lefebvre ist der Raum nie „unschuldig“,[28] weil er immer eine bestimmte gesellschaftliche Strategie impliziert. Räume seien weder real noch empirisch, sie werden vielmehr immer nach jeweiligen gesellschaftlichen Schemen hergestellt: „the space has no ‚reality‘ without the energy that is deployed within it“.[29] Ausgehend von dieser eingangs aufgestellten Thesen behauptet Lefebvre, jede Gesellschaft „produziert einen ihr eigenen Raum“,[30] den er im Weiteren – in einer Dreiteilung in räumliche Praxis, Raumrepräsentationen und Repräsentationsräume – mit seinen Codes bzw. Modalitäten der Produktion und Reproduktion analysiert. Krležas Illyricum kann als ein Repräsentationsraum, d. h. ein gelebter Raum verstanden werden (*espace vécu*), „also ein Raum der ‚Bewohner‘, der ‚Benutzer‘, […] vielleicht am ehesten derjenigen, die *beschreiben* und nur zu beschreiben glauben: die Schriftsteller und die Philosophen“.[31] Somit wird eine Art Anthropologie des Raumes konstituiert.[32] In Krležas Darstellung

25 Henri Lefebvre: The Production of Space. Malden, Oxford 1991, S. 85.

26 Davon zeugen z. B. die vielen Übersetzungen mit Kommentaren: Anri Lefevr: Prilog estetici [Ästhetische Beiträge]. Beograd 1957; Anri Lefevr: Lenjinova misao [Lenins Gedanke]. Beograd 1959; Anri Lefevr: Marksizam [Marxismus]. Beograd 1958; Anri Lefevr: S onu stranu strukturalizma [Jenseits des Strukturalismus]. Beograd 1973; Anri Lefevr: Urbana revolucija [Die urbane Revolution]. Beograd 1974; Henri Lefebvre: Misao postala svijetom: treba li napustiti Marxa [Der verweltlichte Gedanke: Soll man Marx verlassen]. Zagreb 1981; Anri Lefevr: Antisistem: prilog kritici tehnokratizma [Antisystem: Ein Beitrag zur Kritik der Techokratie]. Beograd 1973; Anri Lefevr: Preživljavanje kapitalizma: reprodukcija proizvodnih odnosa [Das Überleben des Kapitalismus: Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse]. Zagreb, Sarajevo 1982. In Auswahl seien einige seinem Werk gewidmete Abhandlungen erwähnt: Predrag Vranicki: Filozofski portreti [Philosophische Porträts]. Zagreb 1979; Rade Kalanj: Revolucija i svakidašnjica. Ogledi o sociološkoj misli Henrija Lefebvrea [Revolution und Alltag. Abhandlungen zur soziologischen Theorie Henri Lefebvres]. Zagreb 1985; Vjekoslav Mikecin: Otvoreni marksizam [Offener Marxismus]. Zagreb 1988.

27 Lefebvre: Kritika, S. 395–396.

28 Ebenda, S. 599.

29 Ders.: The Production, S. 13.

30 Ders.: Produktion, S. 331.

31 Ebenda, S. 336.

32 Schon in der *Kritik des Alltagslebens* stellt Lefebvre die Frage nach dem urbanen Raum als eine genuin philosophische, die der Stellung des Menschen und dem Verhältnis zwischen

werden die Hoffnungen auf eine Überwindung der Widersprüche und Konflikte in den historischen Raum Illyricum eingeschrieben. Gerade Repräsentationsräume können die Kluft zwischen den räumlichen und temporalen Dimensionen überwinden, und zwar im Moment der sozialen Aktualisierung „as its starting point that art seeks to preserve or restore this lost unity".[33]

Krleža geht in seiner Beschreibung von historischer Komplexität und räumlicher Kontingenz aus und erstellt eine synthetische Totalität Illyricums im Sinne Lefebvres,[34] der von kontinuierlichen Diskontinuitäten im Raumgefüge spricht,[35] d. h., Raum wird als eine aktive Kraft im Modus der Produktion verstanden.[36] Deshalb wählt Krleža keine geopolitisch geläufige Bezeichnung für den südosteuropäischen Raum, sondern entscheidet sich für die historische Bezeichnung dieser krisengeschüttelten Region am Rande Europas: Illyricum. Damit wird auf dem „Ruinenfeld einer ganzen Reihe mediterraner Zivilisationen" ein Proberaum als Relationsgefüge konstruiert.[37] Dies korrespondiert mit Lefebvres Beschreibung des Repräsentationsraumes als „space which the imagination seeks to change and appropriate".[38] Somit wird die Kultur territorialisiert: Dieses Illyricum muss in seiner Verschränkung kultureller Praktiken, Repräsentationen und Zukunftsimaginationen verstanden werden. Auch ist Krležas Territorialisierung „einzelner Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeit" geopolitisch bedingt,[39] da die Landschaft und ihre Geschichte in das übergeordnete politische Modell einer zukünftigen Entwicklung überführt werden. Anders gesagt, dieser Raum dient als Modell für die im Entstehen begriffene blockfreie Politik Jugoslawiens wie auch für die Legitimation der jugoslawischen Mythen von der behaupteten Eigenständigkeit und der politischen und kulturellen Autarkie, die im Kalten Krieg zwischen Ost und West zu verwirklichen ist. Mit dieser zweigleisigen Strategie, die Kulturgeschichte direkt mit Sozialgeschichte verknüpft, wird eine „kulturgeographische Zone" im Westen der Balkanhalbinsel umrissen,[40] für die sich mittlerweile die

Sein und Raum gilt. Vlg. dazu Kap. *Prostor i vrijeme* [Raum und Zeit] in: Lefebvre: Kritika, S. 594–600.

33 Lefebvre: The Production, S. 175.

34 „Es geht also nicht mehr um den so oder so näher bestimmten Raum, sondern um den Raum als Totalität oder als Globalität, den man folglich nicht nur analytisch untersuchen muss […]." Vgl. Lefebvre: Produktion, S. 334.

35 Lefebvre: Kritika, S. 567.

36 „the active – the operational or instrumental – role of space, as knowledge and action, in the existing mode of production". Vgl. Lefebvre: The Production, S. 11.

37 Isa, S. 8.

38 Lefebvre: The Production, S. 39.

39 Ders.: Produktion, S. 368.

40 Edgar Hösch: Kulturgeographische Zonen. In: Edgar Hösch, Karl Nehring, Holm Sundhaussen (Hgg.): Lexikon zur Geschichte Südosteuropas. Wien, Köln, Weimar 2004, S. 398–400.

Bezeichnung Südosteuropa eingebürgert hat. Wichtiger noch: Der ehemals von illyrischen Stämmen bewohnte Raum korrespondiert annähernd mit dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien.

Nach Angaben der Krleža-Enzyklopädie hat der Verfasser den Titel seines Essays Daniele Farlatis achtbändiger historischer Chronik und Kirchengeschichte für den Raum des historischen Illyrien entnommen,[41] die als „ein großes historisches Werk" beschrieben wird, das „die civile und kirchliche Geschichte der Gebiete der alten römischen Provinz Illyrien" umfasst.[42] Dieser intertextuelle Bezug signalisiert nicht nur die Absicht, die „Kulturgeschichte Illyriens, Makedoniens, Mösiens und Pannoniens in ihren Kardinalzügen zu erforschen",[43] sondern macht aus diesen konkreten Orten ein komplexes räumliches Palimpsest, in dem die vielschichtigen historischen Überlagerungen eine neue kulturelle Konfiguration hervorbringen. Dies deckt sich mit der Feststellung Lefebvres von den „sprechenden" Repräsentationsräumen.[44] So entsteht ein dauerhaft „perforiertes" Ganzes,[45] in das „die Geschichte und ihre Folgen, die ‚Diachronie', die Etymologie der Orte, das heißt all das, was dort geschehen ist und dabei Orte und Plätze verändert hat, in den Raum"[46] eingeschrieben werden und Veränderungen generieren.[47]

Unter anderem verweist der Titel auch auf die lange Zeit geltende irrtümliche Vorstellung, dass die Südslawen direkte Nachfahren der Illyrier seien. Krleža negiert diese falsche Vorstellung mit seinem Entwurf einer neuen kulturpolitischen Gemeinschaft auf dem gleichen Territorium, die durch Akkulturation als Synthese von alten und neuen Elementen entstanden ist,[48] „in einer phantastischen Lösung römisch-hellenischer dekadenter Tradition, in einer magischen Mixtur aus orientalisch-barbarischen Einflüssen und Phantasmagorien".[49] In seinem Essay *Zlato i srebro Zadra* [Zadars Gold und Silber]

41 Daniele Farlati: Illyricum Sacrum. Venedig 1751.

42 Moriz Faber: Zur Entstehung von Farlati's *Illyricum Sacrum*. Separat-Abdruck der Wissenschaftlichen Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina, Bd. 3. Wien 1895, S. 3.

43 Isa, S. 67.

44 „Representational space is alive: it speaks." Vgl. Lefebvre: The Production, S. 42.

45 Radovan Pavić: Geopolitički i geostrateški aspekti u nekim radovima Miroslava Krleže [Geopolitische und geostrategische Aspekte in einigen Werken Miroslav Krležas]. In: Ivan Krolo, Marijan Matković (Hgg.): Miroslav Krleža 1973. Zagreb 1975, S. 360–405, hier: S. 374.

46 Lefebvre: Produktion, S. 334.

47 „The reproduction of the social relations of production within the space inevitably obeys two tendencies: the dissolution of old relations on the one hand and the generation of new relations on the other." Vgl. Ders.: The Production, S. 52.

48 „i čini se da nije daleko od istine tvrdnja da je ilirski starosjedilački element imao veoma važnu ulogu u formiranju kulturnih, somatskih i psihičkih osobina staroslavenskog življa koji u tim krajevima danas živi". Vgl. Aleksandar Stipčević: Iliri [Illyrier]. Zagreb 1991, S. 63.

49 Isa, S. 11.

ist von slawischen „Gespenstern" die Rede, die auf dem Gebiet von „Skythien, Thrakien, Makedonien, Dardanien, Dakien, Thessalien, Achaea, Epirus, Dalmatien und Pannonien" erscheinen.[50] Zugleich knüpft Krleža an die Verwendung des Namens in jenem panslawischen literarischen und politischen Programm an, das als Illyrismus und später Südslawismus im Osmanischen Reich und in der Donaumonarchie erarbeitet und allmählich in die ideologische Basis für den jugoslawischen Staat integriert wurde. „Illyricum" ist dabei nicht als ein „fixes und starres Gebilde" zu verstehen. Die schon im Titel des Essays subsumierte Pendelbewegung zwischen Vergangenheit und Zukunft deutet an, dass der Raum „gesellschafts- und kulturspezifisch hervorgebracht"[51] wird und den einheitsstiftenden Stempel „unseres südslawischen nonkonformistischen Willens" trägt.[52]

Dabei sind in Krležas Semantisierung des Raumes zwei Richtungen erkennbar: Zum einen wird eine breit angelegte horizontale Beschreibung in der historischen Zeit der südslawischen Existenz seit der Völkerwanderung und den „barbarischen Eindringlingen" bis zum 20. Jahrhundert unternommen,[53] zum anderen wird aber auch die vertikale Linie gezogen. Die Semantisierung ist also als ein in die Zukunft gerichtetes Projekt zu verstehen, das der Idee der südslawischen Eigenständigkeit gewidmet ist, die in ihrer „Distanz vom Osten und vom Westen" im Entstehen begriffen ist und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf neuer ideologischer Basis zur supranationalen Einheit führen soll.[54] Zu diesem Zweck beschreibt Krleža programmatisch die wechselnden kulturellen Einflüsse wie auch die Sphäre der sozialpolitischen Machtransfers, anknüpfend an die Vorstellung von einem peripheren Raum, der historisch durch asymmetrische Verhältnisse von Dominanz und Subordination geprägt ist. Diesen Raum versteht er als ein Produkt von ambiguen, aus Unterwerfungsverhältnissen und Souveränitätsverlusten der „kleinen" Nationen hervorgegangenen historischen und sozialen Koordinaten, entdeckt darin jedoch den „Widerstand der Volksmentalität".[55] Somit kann er Illyricum in Begriffen von kultureller Differenz, Alterität und Macht betrachten, zugleich aber versuchen, die ehemals dominanten asymmetrischen Verhältnisse umzukehren und aus

50 „Slaveni se […] javljaju kao sablasti: Skitija, Tracija, Makedonija, Dardanija, Dacija, Tesalija, Ahaja, Epir, Dalmacija, Panonija." Vgl. Krleža: Zlato i srebro, S. 106.
51 Löw: Raum, S. 48.
52 „tipično naše južnoslovjenske nonkonformističke volje". Vgl. Krleža: Zlato i srebro, S. 86.
53 Isa, S. 8.
54 Velimir Visković: Uloga hrvatske književne laži u strukturi Krležine autorske poetike [Die Rolle der kroatischen literarischen Lüge in der Struktur der Autorenpoetik Krležas]. In: ders.: Krležološki fragmenti [Fragmente über Krleža]. Zagreb 2001, S. 7–52, hier: S. 14.
55 Isa, S. 69.

dem einstigen Souveränitätsverlust eine neue kulturelle Identität erstehen zu lassen. Definiert er am Anfang Illyrien als „die heroische Negation all dessen […], was sich Rom nannte“,[56] beschreibt er im nächsten Schritt die „legendenhaft-mythischen Motive der slawischen Wanderzüge“ aus der Feder des Historikers Mauro Orbini.[57] Dafür wird ein Raum der Peripherie skizziert, „wo die slawischen Heiden die folgenden fünfzehn Jahrhunderte, allen cäsarisch-imperialen Prinzipien zum Trotz, als Nationen leben werden“,[58] und geschildert, wie das „Volk der schiavonischen Kolonen und Galeoten der Tragödie seiner Souveräne zusieht wie dem Tod von Eintagsfliegen“.[59] Den Raum der Peripherie postuliert Krleža in seiner utopischen Projektion als einen Raum pulsierender Energie. Mit Lefebvre gesprochen,[60] wird er zum „erlittene[n] Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen versucht“.[61]

Krleža belegt seine These mit diskursiven Beweisen für die Kontinuität einer eigenständigen südslawischen Existenz. Sie wird als „slawische Urgewalt“ beschrieben,[62] die sich „in diesem legendär-pathetischen Ambiente […] vor Konstantinopel, vor Saloniki, vor Venedig und Ravenna“[63] neue Räume erobert. Diese Kontinuität ist jenseits der unterschiedlichen nationalen Deutungsmythen und ideologischen wie konfessionellen Teilungen funktionell einsetzbar und kann mit dazu beitragen, die vielfältigen geschichtlichen Trennungslinien zu überwinden. Damit kämpft er gegen „das Hegen und Pflegen von Fiktionen und das Verdrehen der Wahrheit“ wie auch gegen falsche „Prämissen“, die „Chimären herbeizaubern und fatale Irrtümer schaffen, Mentalitäten vergiften und Verwirrungen stiften“.[64] Die Ursache für die Partikularisierung im Südosten Europas sieht Krleža in der vielerorts lange währenden Fremdherrschaft und der Dominanz fremder Machtinteressen. Um diesen typischen Partikularismus aufzuzeigen, greift er zu einer Raummetapher und bezeichnet ihn als „Kampanilismus“,[65] was gleichbedeutend ist mit „regionaler Parteilichkeit“ und einem beschränkten, provinziellen Horizont.[66] Er setzt sich dagegen für „unsere eigenen Interessen“ und gegen die „Bedrohung unse-

56 Ebenda, S. 17.
57 Ebenda, S. 18.
58 Ebenda, S. 14.
59 Ebenda, S. 56.
60 Zu seiner Raumkonzeption vgl. Belina Bernd: Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus. Münster 2013.
61 Lefebvre: Produktion, S. 336.
62 Isa, S. 9.
63 Ebenda.
64 Ebenda, S. 34.
65 Ebenda, S. 42.
66 Ebenda.

rer eigenen Erkenntnisse im geistigen und materiellen Sinne" ein.[67] Dieses kollektive Pronomen „wir" steht in historischer Perspektive für die „entrechteten, wilden, ausgebeuteten und verarmten Barbaren",[68] gefangen in einer „römisch-byzantinische[n] Konzeption",[69] in der nur „Widerstand" und die „vitalen Kräfte im Volk" für Selbsterhaltung in einer grundsätzlich feindlich gesinnten Umgebung sorgen.[70] Zusätzlich wird damit für den ganzen illyrischen Raum der materialistisch inspirierte Prozess der „Herausbildung eines progressiven Bewusstseins" inszeniert.[71]

Mit Krležas Entscheidung für die Kulturgeschichte wird die wechselvolle Historie dieser am südlichen Rande Europas gelegenen Region als ein dynamischer, dissoziierter und zugleich produktiver Raum „antinomischer Kulturen" konstruiert und erhebt Einspruch gegen die negativ besetzten Stereotype.[72] Der illyrische Raum wird allerdings weder geografisch noch historisch genau definiert,[73] sondern muss als ein Netz aus diskursiven Praktiken gedacht werden, die der engen Verschränkung von Region und Geschichte entspringen. Er wird als ein gesellschaftliches Konstrukt oder als ein „Inkubationsraum" gesehen.[74] Geopolitisch betrachtet, hatte Illyricum seit jeher die Funktion einer richtiggehenden „frontier" als „*europäischer ‚shatter-belt'*"und wurde von einer jahrhundertelangen Militärgeschichte geprägt,[75] die sich leicht in einem Helden- oder Opfernarrativ petrifiziert, das wiederum – in jeweils anderer Funktion – als eine von starkem Widerstandspotenzial geprägte mythopoetische Struktur instrumentalisiert werden kann.

Die Überführung des vage umrissenen Illyricums in eine projektive Ebene wird schon im Titel mit dem sakralen Denotat angedeutet. Dieses Verfahren kann man als dreistufige Inklination aus dem empirisch gegebenen und historisch belegten Raum in einen zukünftigen Projektionsraum mittels kultureller Selbstbeschreibung ansehen. Es lässt sich aber ebenso gut als Antizipation der Triade von Lefebvre ansehen, die sich hier in der Trialektik von Isotopie – Heterotopie – Utopie manifestiert. Während die Isotopie von einem Machtzentrum ausgehend Orte des Gleichen bzw. „analogous spaces" repräsentiert, versammelt die Heterotopie Orte anhand ihrer Verschiedenheit als „mutually repellent

67 Ebenda, S. 34.
68 Ebenda, S. 36.
69 Ebenda, S. 39.
70 Ebenda, S. 40.
71 Ebenda, S. 42.
72 Jan Wierzbicki: Miroslav Krleža. Zagreb 1980, S. 75.
73 Zur Geschiche Illyriens vgl. John Wilkes: The Illyrians. Oxford, Cambridge 1992; als kroatische Quelle vgl. Stipčević: Iliri.
74 Schlögel: Im Raume, S. 206.
75 Pavić: Geopolitički, S. 390.

spaces", wodurch diese in eine ferne Ordnung inkludiert werden: die Utopie, verstanden als „spaces occupied by the symbolic and the imaginary".[76] Lefebvres Triade als „Dreiheit von Wahrgenommenem, Konzipiertem und Gelebtem" ist konkret und zugleich relativ zu denken.[77] Bei Krleža ist die konkrete historische Beschreibung auch als eine Übergangsstufe zu verstehen, in der das agonale Bild einer kämpferischen und immer bedrohten Existenz dominiert:

> Die Volksmasse wälzte sich durch die Jahrhunderte wie Lava, und dieser illyrische Boden bebte unter den verschiedenen Zivilisationen jahrhundertelang im Zeichen permanenter Volksaufstände und -rebellionen, gegen die eigenen Herren ebenso wie gegen die fremde Tyrannei.[78]

Krležas Impetus zur aktiven Beteiligung an der Produktion von Raumimagination hat eine neue kollektive Identität nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zum Ziel, die er aus dem Repräsentationsraum projektiv entstehen lässt und der „mittelalterlichen Desintegration" entgegensetzt.[79] So verschmelzen auf der dritten Stufe dieser gleitenden Bewegung durch den Chronotopos der Krise die empirischen und imaginären Potenziale des Raumes zu einem performativen Zukunftsentwurf einer neuen kollektiven Identität, die aus dem Trauma der Kriege gerade im Entstehen begriffen ist. Krležas Konstruktion einer neuen kollektiven Identität, die dem gemeinsamen Bewusstsein einer krisenhaften Geschichte entspringt, wird dabei von einem agonalen Diskurs geprägt. Er konzeptualisiert die europäische Kultur von ihren Rändern her als eine Negation der Negation bzw. als vehemente Ablehnung der alten, von Gewalt und Unfreiheit geprägten Welt. Aus diesem Kampf soll das Neue hervorgehen, das sein Entstehen der urwüchsigen Vitalität[80] der „Lebenskräfte in dem brodelnden Völkerchaos"[81] verdankt.

Die gesamte Entwicklung im Mittelalter synthetisiert Krleža als „dieses wilde, triumphale Menschenfleisch, das sich über den Triglav, das Dinarische Gebirge und den Balkan wie eine Flut von den Alpen bis nach Konstantinopel

76 Lefebvre: The Production, S. 366.
77 Ders.: Produktion, S. 338.
78 Isa, S. 41.
79 Miroslav Krleža: Ilirski preporod [Illyrische Wiedergeburt]. In: ders.: Panorama pogleda, pojava i pojmova [Ein Panorama der Ansichten, Erscheinungen und Begriffe]. Hg. von Anđelko Malina. Sarajevo 1975, S. 33.
80 Von der „potenziell revolutionären Kraft, die in kroatischen Bauerschichten schläft", schreibt Miroslav Krleža schon in seinem Novellenband *Der kroatische Gott Mars*. Zu seinen Geschichtsauffassungen vgl. Aleksandar Flaker: Čovjek i povijest u Krležinim novelama [Mensch und Geschichte in Krležas Novellen]. In: Ivo Frangeš, Aleksandar Flaker (Hgg.): Krležin zbornik [Sammelband Krležas]. Zagreb 1964, S. 149–169, hier: S. 167.
81 Isa, S. 25.

und von den Karpaten bis zu Diokletians Aspalaton und den Basiliken von Saloniki ergoß".[82] Mit diesem programmatischen Bild werden die „slawischen Souveränitäten" mit ihrer Vitalität in Opposition zu Zentren gestellt,[83] die zwischen „Aachen und Byzanz, zwischen Vatikan und Venedig" liegen.[84] Krleža benutzt die historischen Bezeichnungen, um den Raum, der „Pannonien, Illyrien, Makedonien" umfasst,[85] von „ungeschliffenen illyrischen Bergmenschen" bewohnt und mit dem Possessivpronomen „unser" charakterisiert wird,[86] kulturhistorisch zu rekonstruieren.

Somit erscheint Illyricum in seinem dynamisierten Chronotopos, der in sich historische und soziale Kollektivbestände versammelt und von der Idee der supranationalen Einheit getragen wird,[87] als konkreter und zugleich imaginärer Raum. Er wird in eine Plattform für die Zukunft rekonfiguriert, die die soziale Kohäsion zu gewährleisten hat. Das ehemals zwischen Rom und Byzanz geteilte Illyricum wird als Raum einer historisch und kulturell eigenständigen kollektiven Identität entworfen.[88]

Der Raum Illyricum ist Krležas Vorwegnahme einer Entwicklung aus der Summa der geistigen und kulturellen Leistungen auf dem Territorium Südosteuropas. Seine an konkrete Städte, Landschaften und Orte angelehnte Reflexion ist somit einem kulturbildenden Auftrag mit einer klaren ideologischen Entscheidung für den jugoslawischen Sozialismus verpflichtet. Zugleich wird das Materielle dieser Orte durch die diskursive Überformung relativiert, da es eine strukturgenerierende Funktion übernimmt und als Folie für Krležas

82 Ebenda, S. 26.
83 Ebenda, S. 27.
84 Ebenda.
85 Ebenda, S. 28f.
86 Ebenda, S. 58.
87 Diese Idee wird konkret angesprochen im unmittelbar darauf entstandenen Essay *Literatur heute*: „Man dachte immer ungehemmter über gesellschaftliche Erschütterungen, Krankheiten, Gedichte, über Cäsaren, Sterne, Rebellionen, über Lebensbedingungen, Kriege, nationale Zukunft und Vergangenheit nach, und beim Nachdenken über Ursachen und Folgen geriet man immer heftiger aneinander, wurde der Streit immer leidenschaftlicher, pfiffen die Worte wie Geschosse. Befreit von übernatürlichen Mutmaßungen, überzeugt, daß der Mensch nicht nach dem Bilde himmlischer Erscheinungen geschaffen wurde, bewegten sich diese Menschen frei auf der Erde, wollten sie niemandes Sklave mehr sein, und dieser Zug begann anzuwachsen. Das waren nicht mehr vereinzelte Individuen, Strafgefangene, Zuchthäusler, Illegale, das waren Scharen von Zuchthäuslern und Strafgefangenen, da setzten sich unübersehbare Mengen in Bewegung, das war das Volk, das war Geschützdonner, das waren Frauen, Kinder, Tote, Verwundete, Wagen, Pferde, Schiffe, Stürme, Ufer, Wälder, das waren Schlachten und Galgen, Haß, Flüche, Heldentum, das war die Erde und die Vitalität dieser Erde, die längst untergegangen wäre, gäbe es nicht diese Kraft, die seit Jahrhunderten lebt." Vgl. Miroslav Krleža: Literatur heute (1945). In: ders.: Essays. Über Literatur und Kunst. Hg. von Reinhard Lauer. Frankfurt a. M. 1987, S. 173–212, hier: S. 211f.
88 Isa, S. 11.

Entwurf des erwünschten Zusammenlebens fungiert. Seine Synthese der Raum- und Kulturbegriffe im chronotopischen Illyricum wird in der kroatischen Literaturwissenschaft als ein programmatischer Entwurf zur Konsolidierung der jugoslawischen Kultur in ihrer frühen Phase gesehen und im Sinne eines „affirmativen politischen Mythos" gedeutet:[89] Sie sei von der Idee bestimmt, die jugoslawische politische und kulturelle Autonomie nach dem Zweiten Weltkrieg zu behaupten. Krleža entwickelt diese These mit klarer Distanzierung von der früheren nationalen, provinziell-bürgerlichen und royalistischen jugoslawischen Idee, die er ironisch „jugoslawisierend" (jugoslovenstvujušče) nennt.[90] Die These von der jugoslawischen Autonomie wird insbesondere nach dem Jahr 1948 und dem Bruch zwischen Tito und der Komintern vertreten und im Einklang mit damaligen „revolutionären" jugoslawischen Gedanken von der „Befreiung und Vereinigung aller Südslawen" im sogenannten „Dritten Weg" weiterentwickelt.[91] Das jugoslawische Narrativ der 50er-Jahre von einer eigenständigen Vermittlerposition zwischen West und Ost wird damit spiegelbildlich auf den historischen Raum projiziert – Krleža sieht in der Eigenständigkeit Illyricums die historische Grundlage für die später von Tito geführte Politik der blockfreien Staaten und des sozialistischen Egalitarismus.[92] Über die Formierung des neuen ideologischen und kulturellen Paradigmas nach dem langjährigen und für Krleža fast fatalen „Konflikt in der linken Front" schreibt Velimir Visković in der Krleža-Enzyklopädie. Er leitet Krležas kulturpolitisches Programm aus dessen Teilnahme am Transformationsversuch der jugoslawischen Gesellschaft nach dem Bruch mit der stalinistischen Politik sowie der Einführung der „sozialistischen Selbstverwaltung" (socijalističko samoupravljanje) und des neuen Modells der blockfreien Außenpolitik ab. Dies wird vor allem in Krležas Referat beim III. Kongress des Bundes der jugoslawischen Schriftsteller deutlich, in dem er in einem stark ideologisierten Diskurs die Methoden des dialektischen Materialismus und die Formeln der sozialistischen Kunst für maßgeblich hält und sich damit von seiner früheren experimentell-skeptischen Haltung entfernt.[93]

---

89 Zoran Kravar: Nacionalno pitanje [Nationale Frage]. In: Krležijana M–Ž, S. 57–63.

90 Isa, S. 19.

91 „jugoslovensku misao – misao Oslobođenja i Ujedinjenja svih Južnih Slavena – *revolucionarna* misao". Vgl. Ferdo Šišić: Jugoslovenska misao. Istorija ideje jugoslovenskog narodnog ujedinjenja i oslobođenja od 1790–1918 [Jugoslawische Idee. Die Geschichte der Idee der jugoslawischen Volksvereinigung und -befreiung von 1790–1918]. Beograd 1937, S. 5.

92 Velimir Visković: Sukob na ljevici [Auseinandersetzung auf der Linken]. In: Krležijana M–Ž, S. 375–402.

93 Miroslav Krleža: Govor na Kongresu književnika u Ljubljani [Rede beim Literatenkongress in Ljubljana]. In: ders.: Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije [Die Zeitzeugenschaften. Literarisch-ästhetische Variationen]. Sarajevo 1988, S. 7–67.

So wird der Raum Illyricum zu einer Vorlage für die Entwicklung einer im Entstehen begriffenen supranationalen jugoslawischen Einheit, die Krleža als eine Entwicklungslinie der gemeinsam erlittenen Geschichte von der ersten Christianisierung über die als bedeutend eingestuften „häretischen" Glaubensrichtungen (zum Beispiel das Bogumilentum) bis hin zu den als fatal bezeichneten Auswirkungen osmanischer Eroberungen sieht. Er entdeckt in diesem Raum die „simultane Verflochtenheit östlicher und westlicher Stile und intellektueller Konzepte".[94] Illyricum stellt für Krleža vor allem ein Programm bzw. ein „intellektuell-künstlerische[s] Relief" dar,[95] das vertikal und antagonistisch zu denken ist: „Unsere Nationalgeschichte" nahm ihren Ausgang im Diokletianspalast und entwickelte sich in einem „langwierigen und leidvollen Aufbruch".[96] An dieses negative historische Erbe einer imperialen Konfliktzone knüpft Krleža an und schreibt es in ein kohäsives Narrativ der Selbsterhaltung in klarer Frontstellung zum Westen um. Diese antagonistische Haltung kommt schon im ersten Satz seines Essays *Zlato i srebro Zadra* [Zadars Gold und Silber] zum Ausdruck, in dem gefragt wird: „Was können wir zu unserer Abwehr gegenüber Westeuropa sagen, das uns von Anfang an leugnet?"[97] Post festum stellt er in seinem Essay *O nekim problemima Enciklopedije* [Über einige Probleme der Enzyklopädie][98] fest, dass die Südslawen gegen die Animosität der Großmächte anzukämpfen hätten, die „uns" – wie er immer wieder betont, um die im Entstehen begriffene jugoslawische Identität abzusichern – kolonialisiert hätten.

In einem anderen programmatischen Essay, den Krleža 1945 unter dem Titel *Literatur heute* veröffentlicht hat, beschreibt er die „heutige Realität" als „diese unsere blutige Epoche".[99] In diesem etwa zur gleichen Zeit wie *Illyricum* entstandenen Text, der als „Ortsbestimmung" für eine neue südslawische Literatur fungiert, rechnet Krleža mit der faschistischen Vergangenheit in Kroatien ab, indem er versucht, „das Programm einer neuen antifaschistischen und sozialistischen Literatur zu entwerfen"[100] und dem „wissenschaftlichen, literarischen, gedanklichen und künstlerischen romantischen Schema aus dem philisterhaften, provinziellen, kleinbürgerlichen 19. Jahrhundert" entgegenzusetzen.[101] Dies markiert den Anfang seines Schaffens während der „Konsolidierung der

94 Isa, S. 68.
95 Ebenda, S. 70.
96 Ebenda, S. 14.
97 Krleža: Zlato i srebro, S. 77.
98 Ders.: O nekim problemima Enciklopedije, S. 149–205.
99 Wierzbicki: Krleža, S. 173.
100 Reinhard Lauer: Wer ist Miroslav K.? Leben und Werk des kroatischen Klassikers Miroslav Krleža. Klagenfurt 2010, S. 148.
101 Krleža: Govor, S. 8.

kommunistischen Herrschaft" im föderalistischen Jugoslawien,[102] als er mit seiner Produktion die ganze Periode als „Krleža-Ära" prägt.[103] Zu Beginn dieser Phase erarbeitet Krleža mit dem Essay *Literatur heute* und anderen kulturgeschichtlichen Texten – angeregt von seinem früheren politischen Gegner Milovan Đilas, dem damaligen Leiter der Agitprop-Sektion im Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Jugoslawiens – ein „vollständiges Programm für die kulturelle Erneuerung Jugoslawiens".[104] Das Phänomen „Jugoslawismus" (Jugoslavenstvo) wird vor allem auf dem 7. Kongress des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens als ein Programm der Homogenisierung diskutiert. Kulturgeschichtlich wird dabei das Ziel verfolgt, „Mythen und Irrtümer der bürgerlichen Historiographie" zu korrigieren.[105] In der Folge veröffentlicht Krleža in der Zeitschrift *Republika* Essays zum Thema „Südslawische Zivilisation des Mittelalters",[106] in denen er eine Zivilisation zwischen und gegen Ost und West als „unsere Politogenese" versteht.[107] Nach seinem Treffen mit Tito in Belgrad (serb. Beograd) im Jahr 1945 sieht Krleža das jugoslawische sozialistische Experiment als die „Realisierung seiner jugendlichen ‚optimalen Projektion'" und trägt von nun an in etwas erweiterten Rahmen mit seiner Raumproduktion zu diesem kollektiven Narrativ bei.[108]

Der Raum Illyricum kann deshalb als eine Legitimationsfläche für sein Programm der Homogenisierung betrachtet werden. Krleža unternimmt den Versuch, die vielgestaltige „illyrische" Übergangszone an der südosteuropäischen Peripherie zu kartieren, indem er die Einflussbereiche und ihre Überlagerungen in einer historischen Vertikalen ordnet. Das Mittelalter teilt er nach „fünf grundlegenden Themen"[109] auf in eine „makedonische politogenetische Komponente" im Umkreis von Ohrid (mazedon. Ochrid), in „Ras-Makedonien mit der neohellenistischen Malerei- und Architekturperiode", in eine „karolingisch-fränkische Zone mit dem adriatischen Thema", in die „manichäisch-bosnische

102 Marie-Janine Calic: Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert. München 2010, S. 171–205.

103 „tako da se razdoblje naše kulturne historije između dva rata s pravom može zvati: Krležino doba". Vgl. Miroslav Vaupotić: Socijalni smisao Krležina djela [Sozialer Sinn in Krležas Werk]. In: Ivo Frangeš, Aleksandar Flaker (Hgg.): Krležin zbornik [Sammelband Krležas]. Zagreb 1964, S. 19–35, hier: S. 20.

104 Lauer: Wer ist, S. 150.

105 „‚mitove i zablude' građanske povijesne znanosti". Vgl. Velimir Visković: Đilas, Milovan. In: Krležijana A–K. i [Enzyklopädie Krležas]. Zagreb 1993, S. 216.

106 Miroslav Krleža: Srednjovjekovni motivi [Mittelalterliche Motive]. In: *Republika* 5 (1963), S. 185–204.

107 Ders.: O nekim problemima Enciklopedije, S. 175.

108 Velimir Visković: Enciklopedizam. [Enzyklopädische Tätigkeit] In: Krležijana A–K. [Enzyklopädie Krležas]. Zagreb 1993, S. 214–230, hier: S. 215.

109 Isa, S. 68.

Komponente“ und die „krainisch-kärtnerische Phase“.[110] In ihnen findet er auch die jeweiligen herausragenden Persönlichkeiten als Repräsentanten der panslawischen Ideologie, die für eine Kontinuität des Widerstandes stehen sollen.[111] So zeigt er am Beispiel des kroatischen Dominikanerpaters und Universalgelehrten Juraj Križanić, wie sich in dessen Leben und Werk das Modell der Emanzipation einer kleinen Nation am Rande Europas manifestiert habe. Als zerrissener und marginalisierter Intellektueller sei Križanić der Prototyp eines kroatischen Don Quijote, in dessen Nachfolge sich Krleža in seiner Isolation in Zagreb während des Zweiten Weltkriegs sah. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Krleža zwischen allen Stühlen, wie Reinhard Lauer im 7. Kapitel seiner Monografie Krležas Situation in Zagreb, damals Hauptstadt des faschistischen Satellitengebildes Unabhängiger Staat Kroatien, beschreibt. Krleža selbst schildert diese Zeit in seinen Tagebüchern aus den Kriegsjahren als eine „Wunde“,[112] da es in den Stadtparks immer weniger Vögel gibt, die gesamte Menschheit „in Blut segelt, in dickem schwarzem Menschblut“,[113] und er in seinem Zimmer wie in einer „Leichenhalle“[114] gefangen und „ganz einsam“ ist, ein „Fremder wie Child Harold in Italien“.[115] Insbesondere die kroatische Geschichte wird als ein kollektives historisches Trauma tradiert und unter der Metapher „Infernum croaticum“ subsumiert.[116] Im Jahr 1942 kommentiert Krleža in seinem Tagebuch eine damals entbrannte Debatte über die angeblich iranische Herkunft der kroatischen Stämme voller Ironie in einem von ihm auf Deutsch verfassten Gedicht, das in der ersten Strophe die Geschichte einer kleinen Nation schildert, die von Fremdherrschaft und Zerrissenheit geplagt ist:

> Sind wir jetzt gotisch oder charuchwatisch,
> arisch, ungarisch oder sarmatisch?
> Kaisertreu, Grenzer, walachisch, chrabatisch,
> in jeder Hinsicht – un poco dramatisch!

110 Ebenda, S. 68f.

111 Die Idee, „einen slawischen Widerpart gegen die politischen Ziele Habsburgs, Venedigs und der lutheranischen Deutschen zu schaffen“, verfolgt Krleža weiter in seinen literarischen Texten, die in 60er-Jahren entstanden sind, vor allem in seinem Drama *Aretäus*. Vgl. dazu: Lauer: Wer ist, S. 179.

112 Miroslav Krleža: Djetinjstvo 1902–03 i drugi zapisi [Kindheit in Agram 1902–03 und andere Schriften]. GWMK 27. Zagreb 1972, S. 430f.

113 Ebenda, S. 438.

114 Ebenda, S. 448.

115 Ders.: Dnevnik 1943 [Tagebuch 1943]. Hg. Von Anđelko Malinar. Sarajevo 1977, S. 140.

116 Diesen Begriff verwendet Radovan Pavić in seinem schon erwähnten Aufsatz wie auch Ivo Frangeš im selben Sammelband. Vgl. Ivo Frangeš: Miroslav Krleža. In: Krolo, Matković (Hgg.): Miroslav Krleža 1973, S. 151–168.

Angesichts der aussichtslosen Lage lautet die vernichtende Diagnose der Zeit in der letzten Strophe:

> Mit Waffengeklirr, im silbernen Harnisch,
> kroatische Geigen die weinen iranisch:
> ein grosses Nichts, ein trauriges Garnisch.[117]

In diesen Versen wird nicht nur die persönliche Erfahrung der Verunsicherung, sondern auch der für Krleža typische antagonistische Diskurs deutlich, der zu dieser Zeit nicht veröffentlicht werden konnte und kein Publikum fand. Im europäischen Kontext entspringt seine agonale Position dem Bewusstsein, Teil der europäischen „konstitutiven Geokultur" (Wallerstein) zu sein und darin zugleich eine marginalisierte Position einzunehmen.[118] Seine These lautet: „Das imposante Gebäude der europäischen Zivilisation ist aufgebaut auf den Knochen zahlloser besiegter europäischer Völker […] Neben dem klassischen westeuropäischen, museal-grandiosen, historisch-pathetischen Europa lebt noch ein zweites, das bescheidene, in die Ecke gedrängte, seit Jahrhunderten immer wieder unterworfene periphere Europa der östlichen und südöstlichen europäischen Völker."[119] Auch in diesem Sinne ist die Metapher „infernum croaticum" von Ivo Frangeš gültig.

Damit entwirft Krleža die Typologie zweier nebeneinander stehender Zivilisationen: der „urbanen, bürgerlichen, lateinischen und rationalistischen Zivilisation Westeuropas",[120] die er der „dörflichen und bäuerlichen, slawischen und germanischen (ungarischen) irrationalistischen osteuropäischen Zivilisation"

---

117 Die Strophen dazwischen lauten: „Wir waren pemisch, dann italienisch, / a pisserl panslavisch, slawonisch, pannonisch, / a Momentr'l tragisch, dann wieder komisch … / Sind wir ilyrisch oder delyrisch? / Oder Stato Indepedente – irisch? / Am Habsburger Hof hoch aristokratisch … / Provinzadel: ober- und vizegespanisch, / japanisch, spanisch und musulmanisch. / Banal-croatisch oder gar nirwanisch? // Mit Trompetenklang – pro rege nostro Aimone, / wieder ein Bobby am kroatischen Throne … / Kennst du das Land der saueren Zitrone?" In: Krleža: Djetinjstvo [Kindheit], S. 510–511.

118 Sebastian Conrad, Shalini Randeria: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. Einleitung. In: dies. (Hgg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. New York, Frankfurt 2002, S. 9–49, hier: S. 12.

119 Miroslav Krleža: Was ist Europa. In: ders.: Europäisches Alphabet. Hg. von Gerhard Fritsch. Graz, Wien, Köln 1964, S. 108–121, hier: S. 117. Im selben Band ist auch sein Aufsatz *Der Marmor der Bogumilen* erschienen.

120 Zum Begriff Europas bei Krleža betont Ingrid Hudabiunigg, dass der südosteuropäische Raum nicht ausschließlich slawisch zu verstehen sei: „Die Einbeziehung aller Süd- und Westslawen wie auch der nicht-slawischen Ethnien in Ungarn und Rumänien lässt quasi eine kulturelle Makro-Region entstehen, die ihre gemeinsame Identität in Form einer geistigen Selbstverortung findet." Vgl. Ingrid Hudabiunigg: Zwei Europas? Miroslav Krleža als Kulturkritiker. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Beiheft, 9 (2006), S. 207–219.

entgegensetzt.[121] Er entwirft ein gespaltenes Europabild, in dem die Distanz zwischen dem „Antemurale" und den „ebenso erhabenen wie nonchalanten, ein wenig verachtungsvollen Posen höheren, patrizischen, aristokratischen,[122] metaphysischen Desinteresses" seitens Westeuropas in radikaler Zuspitzung variiert wird. Er beobachtet, wie der privilegierte zentrale Teil Europas „dieses barbarische Volk aus der erhabenen ‚europäischen' Perspektive" abschätzig beurteilt.[123] Jedoch ist für Krleža der Begriff Europa nicht mit Kultur, sondern vor allem mit „europäischen Wahnsinnsheere[n]"[124] gleichzusetzen. Um die historische Randstellung und die damit verbundenen negativen Stereotype zu korrigieren, versucht er, die Geschichte dieser Gebiete in seinem Entwurf Illyriens in „gegenläufiger Richtung" zu beschreiben:

> der westliche, mediterrane, dringt über Zeta und Dioclia bis zum Vardar vor, der östliche bis zur Westküste Istriens, so daß der Gürtel glagolitischer Aufschriften in Istrien von Buzet bis Pula die Demarkationslinie des Ostens darstellen und die Fresken der serbischen Kulturzone von Sopoćani bis Nagoričane die Demarkationslinie des Westens bilden.[125]

Damit wird der Raum der Peripherie als ein Widerstandsraum konzipiert, der einzige Raum, in dem der „Kampf um das politische und intellektuelle Überleben" durchzusetzen war, [126] da er im Zweiten Weltkrieg nochmals ein „Ambiente mit Schiffbrüchen und Stürmen" erlebt, „in denen jedes andere europäische Volk untergangen wäre".[127] Einheitsstiftende Momente sucht Krleža in der jeweiligen vormodernen Geschichte der „entrechtete[n] und unterdrückte[n] historische[n] Nationen" auszumachen. Diese Form der Nationsbildung kann mit Klaus Zernack in ihrer „internalistische[n] Dimension als Befreiungsideologie" gedeutet werden.[128]

Daraus ergibt sich der andere Fragenkomplex nach der Semantisierung dieses Raumes als einer topologischen Übergangsstelle zwischen Europa und dem Balkan am „osteuropäischen Limes" wie auch nach der topologischen Gebun-

121 „građanske, latinske i racionalističke civilizacije zapadne Evrope – naspram seoske i seljačke, slavenske i germanske (hungarske..) iracionalističke istočnoevropske civilizacije". Vgl. Wierzbicki: Krleža, S. 296.
122 Isa, S. 35.
123 Ebenda, S. 84.
124 Ebenda, S. 7.
125 Ebenda, S. 70.
126 Ebenda, S. 69.
127 Ebenda, S. 67.
128 Klaus Zernack: Zum Problem der nationalen Identität in Ostmitteleuropa. In: Helmut Berding (Hg.): Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 176–188, hier: S. 183.

denheit an den Balkanraum,[129] dessen „often derogatory perception"[130] sich auf die Identitätsentwürfe der „Balkanski Slaveni" [Balkanslawen][131] auswirkt. Diese liminale Position wird von Krleža mit der historischen Funktion eines *antemurale christianitatis* in Verbindung gebracht. Zugleich wird in einem schreckenerregenden Bild die von Krieg und Gewalt geprägte Geschichte dieses Raumes dargestellt als eine Bewegung, in der das „düstere, schlangenhafte illyrische und slawische Fleisch, dieses unbedarfte barbarische Fleisch, […] sich mit der Schnelligkeit eines Raubtieres über das Balkanrelief bewegt".[132] Auch kann die Spannung zwischen Europa und dem Balkan als eine aus der geopolitischen Geschichte entlehnte Figur des Zentrum-Peripherie-Gefälles gesehen werden, wobei diese Spannung nicht statisch aufgefasst wird, sondern sich mehrfach überlagert und vervielfältigt, um in einem diachronen Überblick eben diese Begriffe zu relativieren. Für Krleža sind die Zentren der Macht austauschbar und werden als entleerte Machtfunktionen gesehen, die ihre Kraft aus mythogenen Traditionen, erstarrten Ritualen und sinnentleerten Phrasen schöpfen.

Mit seinem vehementen Angriff dominanter historiografischer und sozialpolitischer Narrative wird der von Krleža wiederbelebte Chronotopos Illyricum zu einer Nahtstelle zwischen Ost und West. Als ein Amalgam der Kulturen diskreditiert es die Oppositionspaare Europa/Balkan, West/Ost als nicht länger aufrechtzuerhalten. Dadurch wird klar, dass Krležas Unterscheidung von Ost[133] und West nicht auf orientalisierenden oder okzidentalisierenden[134] Prämissen beruht, sondern sie dialektisch aufhebt. Zwar behauptet er polemisch, Westeuropa zeige uns „auch heutigen Tags seine Verachtung, weil wir aus seiner eingebildeten Perspektive heraus ‚Barbaren' sind".[135] Doch er bezeichnet auch diese „superiority-Komplexe"[136] als „Chimären" und „falsche Prämissen".[137] In seiner supranational angelegten Skizze wird der Versuch erkennbar, mit seiner umfassenden kulturhistorischen Geste nationale Partiku-

129 Isa, S. 29.
130 Milica Bakic-Hayden: Nestings Orientalisms. The Cases of Former Yugoslavia. In: *Slavic Review* 54 (1995), H. 4, S. 917–931.
131 Miroslav Krleža: Malograđanska historijska shema [Das kleinbürgerliche historische Schema]. In: ders.: Deset krvavih godina i drugi politički eseji [Zehn blutige Jahre und andere politische Essays]. GWMK 14/15. Zagreb 1957, S. 97–119, hier: S. 110.
132 Isa, S. 26.
133 Vgl. Larry Wolf: Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment. Stanford 1994.
134 James G. Carrier (Hg.): Occidentalism. Images of the West. Oxford 1995.
135 Isa, S. 33.
136 Miroslav Krleža: Južnoslavenska civilizacija [Südslawische Zivilisation]. In: ders.: Panorama pogleda, pojava i pojmova [Ein Panorama der Ansichten, Erscheinungen und Begriffe]. Sarajevo 1975, S. 171
137 Isa, S. 34.

larismen und begrenzte Provinzialismen wie auch die Trennung Europas zu überwinden. Verwirklicht wird sie in der auf Öffentlichkeit gerichteten, offenen Form des Essays mit ihrer stark betonten Kommunikationsfunktion.

Die Identifizierungsprozesse, die am negativ konnotierten Balkan-Bild haften, werden von Krleža ins Positive gewendet. In der Vorstellung vom Balkan, die wesentlich von dem Aspekt eines „inneren anderen"[138] geprägt ist und latent als „shadowed lands of backwardness, even barbarism" imaginiert wurde,[139] entdeckt Krleža ihre immanente Vitalität. Zunächst beschreibt er die historisch tradierte „angeborene Idiosynkrasie des Mediterranen gegenüber den sarmatischen, skythischen, balkanischen, thrakischen und makedonischen Gegenden, wo das Klima rauh ist, wo die Berge unpassierbar, die Wälder finster, unabsehbar und unheilschwanger sind und wo die böse messerscharfe Bora pfeift, die laut Homer schon den griechischen Göttern verhasst war".[140] Zugleich werden die hohen Zivilisationen der Antike als „dekadent" bezeichnet, als Formen der Zivilisation, „von der der primitive Hirte jahrhundertelang instinktiv fühlt, daß er ihr überlegen ist".[141]

In ihrer produktiven Raumrepräsentation pendelt die Funktion des *Illyricum sacrum* sozialpolitisch zwischen Legitimation und Subversion kollektiver Narrative. Die Legitimationsrhetorik entsteht durch die Ablehnung der Fremdherrschaft und den Kampf um die Volkssouveränität als „systemisch affirmatives Ideengebilde",[142] bleibt damit aber notgedrungen auf einen bereits historischen Horizont des sozialistischen jugoslawischen Narrativs beschränkt. Krležas einheitsstiftendes Narrativ ist mit Hans Lemberg als ein unvollendeter Versuch zu sehen,[143] zu einer supranationalen Staatenbildung im südöstlichen Europa zu kommen. Auch wenn der sozialistische Staat Jugoslawien über 50 Jahre bestand, ist nach seiner Gründung eine echte supranationale Einheit nicht verwirklicht worden, vor allem nicht im proklamierten Jugoslawismus, denn die nationalen Spannungen wurden nicht gelöst und sind in den postjugoslawischen Kriegen nochmals entflammt.

---

138 Vesna Goldsworthy: Der Imperialismus der Imagination: Konstruktionen Europas und des Balkans. In: Karl Kaser, Dagmar Gramshammer-Hohl, Robert Pichler (Hgg.): Europa und die Grenzen im Kopf. Klagenfurt 2003, S. 253–274, hier: S. 253. Zitiert nach: <http://wwwg.uni-klu.ac.at/eeo/Goldsworthy_Imperialismus.pdf>, 28.12.2015.

139 Wolf: Inventing, S. 4.

140 Isa, S. 57.

141 Ebenda, S. 58.

142 „sistemski afirmativnom idejnom tvorevinom". Vgl. Kravar: Nacionalno pitanje, S. 58.

143 Hans Lemberg: Unvollendete Versuche nationaler Identitätsbildungen im 20. Jahrhundert im östlichen Europa: die „Tschechoslowaken", die „Jugoslawen", das „Sowjetvolk". In: Helmut Berding (Hg.): Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 591–607.

Zugleich aber ist Krležas Essay als ein Beitrag zur Dezentrierung Europas zu verstehen, denn er emanzipiert sich *ex negativo* von der europäischen Meistererzählung einer monolithischen, westlich dominierten Kultur mit seinem Plädoyer für die Pluralität der Raumrepräsentationen. Aus seiner neuen Codierung des Raumes entsteht eine Gemengelage aus geografischen, sozialen und transnationalen Räumen, die einem linksmaterialistischen historisch-ideologischen Horizont verpflichtet ist und zugleich die Grundlage für neue Identitätsentwürfe bietet. Krleža geht von einer konstitutiven Vielfalt der ethnischen und kulturellen Grenzräume aus und indexiert mit seiner Konfliktdiagnose am Beispiel Illyricums den Übergang aus einem eurozentrischen Entwurf in polyzentrische Geschichts- und Raumkonzeptionen in ihrer Vielfalt. Dieses transnationale Identifikationsmuster kann heutzutage situativ analysiert werden und bietet sich als wissenschaftlicher Bezugsrahmen für historische Diskursanalysen und Erinnerungskulturen an.

Auch mündet sein aus jetziger Perspektive überwundenes und eher vergebliches jugoslawisches Identifikationsmuster in ein vorbildliches enzyklopädisches Projekt,[144] dessen Grundstein Krleža gerade mit dieser Essayserie legt. Mit der Enzyklopädie wird auch der Status Krležas als „Klassiker des neuen Jugoslawien" bestätigt.[145] Er stößt so aus seiner marginalisierten und isolierten Position während des Zweiten Weltkriegs direkt ins Zentrum des literarischen und kulturellen Lebens im sozialistischen Jugoslawien vor,[146] wenn wir die Periodisierung des bedeutendsten Krleža-Forschers älterer Generation, Stanko Lasić, folgen. Später ist er als Gründer des Jugoslawischen Lexikographischen Instituts in Zagreb tätig, das er bis zu seinem Tod leitet und wo er die ersten zehn Bände auch ediert, sodass sich die Jahre von 1940 bis 1959 laut Jan Wierzbicki als die sechste,[147] enzyklopädische Schaffensphase einstufen lassen. Dabei sind die in dieser Periode entstandenen Essays, darunter auch *Illyricum sacrum*, nach Wierzbicki immer „politisch, sozial und ideologisch" geprägt.[148] Ihre Dialektik von Partikularem und Universellem ist auch für den paradoxen Raumentwurf eines in der Vergangenheit verankerten Illyricum maßgeblich.

---

144 Karl Markus Gauß: Enzyklopädismus. In: *Die Zeit*, 1. Juni 1988; siehe auch: <http://www.zeit.de/1988/27/enzyklopaedismus>, 28.4.2015.

145 Lauer: Wer ist, S. 176.

146 Dementsprechend wird in Lasićs Chronologie des Lebens und Werks Krležas das diesbezügliche Kapitel *S margine u sam centar književnog i društvenog života (1945–1952)* [Vom Rand ins Zentrum des literarischen und gesellschaftlichen Lebens] benannt. Vgl. dazu: Stanko Lasić: Krleža. Kronologija života i rada [Krleža. Chronologie seines Lebens und Werks]. Zagreb 1982, S. 332–336.

147 Wierzbicki: Krleža, S. 45.

148 Ebenda, S. 54.

1963, im Jahr der Erstveröffentlichung von *Illyricum sacrum*, war Krležas literarische Tätigkeit sehr rege, er verfasste zahlreiche essayistische und publizistische Texte und bereitete sein Drama *Aretej* [Aretäus] vor. Die damaligen systemkonformen Literaturwissenschaftler beschreiben seinen Stil als „funktional-politisch", als „belletristisch-essayistische Introspektion", in der die maßgeblichen Richtlinien für „unsere sozialistische Entwicklung" vertreten seien.[149] Diesen repräsentativen Anspruch Krležas, der zur Distanzierung der jüngeren, modernistischen Generation, wie z. B. der Zeitschrift *Krugovi* [Zirkel] führte, versinnbildlicht ein Einrichtungsgegenstand aus dem Schlafzimmer des Autors: ein persischer Teppich, den Miroslav Krleža im Jahr 1962 auf seiner Ägypten-Reise mit Josip Broz Tito von Gamal Abdel Nasser bekommen hatte. Dieses Stück verdeutlicht seinen Status eines Repräsentanten der Hochkultur im sozialistischen Jugoslawien wie auch die damit verbundenen regimekonformen Erwartungen, womit indirekt auch seine privilegierte Position im System des jugoslawischen Sozialismus bestätigt wird. Früher nämlich, im faschistischen Satellitenstaat Unabhängiger Staat Kroatien, konnte Krleža in seiner Wohnung keine Teppiche behalten,[150] er musste seine wertvollen Stücke verkaufen. So ist dieser neue Teppich als ein Statussymbol zu verstehen. Versucht man jedoch, räumlich zu denken, und hält sich die Spannung zwischen den südosteuropäischen und nordafrikanischen Koordinaten vor Augen, wird dieser im Zagreber Gvozd ausgestellte Teppich auch zu einem „antinomischen Symbol",[151] das nicht nur Krležas Status repräsentiert, sondern zugleich eine kosmopolitische, weltoffene Mobilität suggeriert. Symbolisch behauptet er anstelle nationaler Partikularismen eine globale Zwischenposition, die sich im Zeitalter des Kalten Krieges doch noch etablieren konnte. Der Teppich des Dichters ist ein Symbol für die Spannung zwischen den neuen universalen Weltkoordinaten seiner Gegenwart und der erlebten katastrophalen Geschichte einer „kleinen" Nation im „Infernum croaticum" der Vergangenheit. Darin leuchtet noch einmal der auf Freiheit und Gleichberechtigung ausgerichtete Anspruch eines potenziellen „Dritten Weges" der ehemaligen blockfreien Politik auf.

Diskursiv rekonstruiert Krleža den versunkenen illyrischen Raum als eine politische Reminiszenz, der somit unmöglich einen Anfang symbolisieren kann, genauso wie der persische Teppich in Krležas großbürgerlicher Wohnung die repräsentative Maske einer unmöglichen Synthese darstellt. Der illy-

149 Dimitar Mitrev: Miroslav Krleža. Knjiga eseja [M. K. Das Buch der Essays]. In: Miroslav Matković (Hg.): Zbornik o Miroslavu Krleži [Sammelband zu M. K.]. Zagreb 1963, S. 537–543, hier: S. 538.

150 Darüber schreibt Stanko Lasić im Kapitel *Iskustvo osamljenosti (10.4.1941–8.5.1945)* [Die Erfahrung der Einsamkeit] in seiner Chronologie. Vgl. Lasić: Kronologija, S. 303.

151 Wierzbicki: Krleža, S. 45.

rische Raum bleibt eher ein Abstraktum, d. h., er wird fast unsichtbar, indem er völlig in der Projektion des Dichters aufgeht. Ähnlich finden Krležas Pläne einer zukünftigen harmonischen Einheit im titoistischen Jugoslawien in den 90er-Jahren ein tragisches Ende. Nur in der utopischen Dimension wird im konkreten (und gescheiterten) horizontalen Raumentwurf nochmals das für Krleža typische „Menschenbild als einer kämpferischen Vertikale[n] [erkennbar], die aus dem wilden und blutigen Stoff magisch die sternenklare Wahrheit anstrebt".[152] Illyricum wird zu einem Mosaikstein im Bild Europas, das für Krleža „ein unerlöster Kontinent" bleibt und „dessen Gebrechen er genau analysiert".[153] Dabei hält er an seiner Maxime hinsichtlich der Aufgabe eines Schriftstellers fest, der seiner Ansicht nach das „Leben in den Koordinaten von Zeit und Raum wahr und wirklichkeitsgetreu" darzustellen habe und immerfort versuchen solle,[154] eine „magische Asymptote" zu bestimmen.[155] Man kann Miroslav Krleža mit Stanko Lasić als einen „realistischen Essentialisten" verstehen, der in einer deformierten sozialistischen Wirklichkeit abstrakte utopische Ideen zu entwickeln versucht und dafür das Oxymoron der skeptischen Hoffnung schafft. So wird Illyricum als Repräsentationsraum aus heutiger Perspektive eher zu einem „Bild des ausweglosen Labyrinths, in dem wir uns mit der Hoffnung bewegen, einen Weg hinaus zu finden".[156]

---

152 „Ta osnovna krležijanska slika čovjeka kao borbene vertikale koja iz divlje i krvave tvari magično teži zvjezdanoj istini […]." Vgl. Darko Suvin: Krilata plovidba ka zvjezdama [Die geflügelte Sternenfahrt]. In: Frangeš, Flaker (Hgg.): Krleža, S. 275–324, hier: S. 281.

153 Lauer: Wer ist, S. 90.

154 „Literat treba da bude u prvom redu mislilac […] On treba da prikazuje život u koordinatama vremena i prostora, stvarno i istinito […]." Vgl. Miroslav Krleža: Davni dani. Zapisi 1914–1921 [Die längst vergangenen Tage. Notizen 1914–21]. GWMK 11/12. Zagreb 1956, S. 157f.

155 Suvin: Krilata, S. 281.

156 Zum repräsentativen Status des Klassikers im sozialistischen Jugoslawien schreibt Stanko Lasić: „Možda je do dublje zabune došlo i zbog toga što njegova skepsa sada nije bila tako vidljiva kao uoči rata a što je njegova nada bila prenaglašeno deklarativna. M.ožda je i on sam premalo bio svjestan činjenice da se od njega očekivalo više nego što se može očekivati od realističkog esencijalista koji nikada nije bio ni *Zastava* ni *Kritika*, nego samo i jedino slika bezizlaznog labirinta kojim se krećemo s nadom da ćemo naći izlaz." [Vielleicht ist es zu einer stärkeren Verwirrung gerade deshalb gekommen, weil seine Skepsis jetzt nicht mehr so sichtbar war wie vor dem Zweiten Weltkrieg und seine Hoffnung zu deklarativ war. Vielleicht war er sich der Tatsache nicht bewusst oder nicht genügend bewusst, dass man von ihm mehr erwartete, als man von einem realistischen Essentialissten erwarten würde, der nie *Flagge* oder *Kritik* war, sondern nur und einzig das Bild des hoffnungslosen Labyrinths, in dem wir uns mit der Hoffnung bewegen, einen Weg hinaus zu finden.] Vgl. Stanko Lasić: Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti [Zur moralischen Struktur und zum totalitären Bewusstsein]. Bd. 2. Zagreb 1989, S. 119–125, hier: S. 125.

Columbus(t)räume einer Weltreisenden

Alma M. Karlin und ihre Reisebücher

IRENA SAMIDE

Es sind in erster Linie die biografischen Hintergründe, der ethnologische Wert ihrer Reisebücher sowie das Faszinosum einer allein reisenden Frau, die die deutsch-slowenische Autorin Alma Maximiliana Karlin (1889–1950) in den 1930er-Jahren zur gefeierten bzw. gerne gelesenen Schriftstellerin und in den letzten zwanzig Jahren zum Gegenstand der Forschung machten.[1] Der durch die kultur- und literaturwissenschaftlichen Ansätze erweiterte Blick auf Raumkonzeptionen ermöglicht uns, ihre Texte aus einer neuen Perspektive zu betrachten, die im folgenden Beitrag im Zentrum steht. Es wird zunächst von den (anfangs befreienden und später einengenden) Schrift-Räumen ausgegangen, die die Identität Alma Karlins im Wesentlichen geprägt haben: Bis zuletzt wollte die Autorin die Staatsgrenze ihres neuen-alten Heimatlandes nicht als Sprachgrenze wahr- und annehmen. In einem weiteren Schritt sind die geobiographischen Komponenten ihrer Texte zu betrachten, da autobiographi-

1 Alma Maximiliane Karlin, die im untersteiermärkischen Städchen Cilli (sl. Celje) in der Habsburger Monarchie geborene Schriftstellerin, Journalistin, Forscherin, Polyglotte, Theosophin und zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg eine der meistgelesenen deutschsprachigen Reiseautorinnen, bereiste in acht Jahren (1919–1927) mit einem Koffer und ihrer geliebten Schreibmaschine Erika die ganze Welt. Unter ihren Reisezielen befanden sich viele entlegene, wilde, unerforschte, schwer zugängliche und gefährliche Gebiete, ihr Weg führte sie von Genua (it. Genova) nach Mittel- und Südamerika, über die Südseeinseln, Indonesien, Australien, Neuseeland bis China, Japan und zurück nach Cilli, das damals zum Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (ab 1929 Königreich Jugoslawien) gehörte. Da sie über sehr knappe Finanzmittel verfügte, hat sie ihre Reise durch sporadische Büro- und Dolmetscherdienste, Sprachunterricht sowie publizistische Tätigkeit finanziert. So veröffentlichte sie schon während der Reise zahlreiche journalistische Beiträge und Reiseskizzen in verschiedensten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften. Nach ihrer Rückkehr publizierte sie drei umfangreiche, publikumswirksame Reisebücher sowie etliche (exotische) Romane, Jugendbücher und Erzählungen.

sche Elemente stark mit Karlins „Columbusgefühl“,[2] mit ihrer Reise- und Entdeckerlust verflochten sind, die ihrerseits mobile, Geschlechts- und Lebensräume ins Zentrum rücken. Es wird von der These ausgegangen, dass die Autorin durch ihr Leben und Schreiben nie die von außen zugeschriebenen Attribute, sei es sprachlicher, nationaler, geschlechtlicher oder gesellschaftlicher Natur, akzeptieren konnte und wollte: Sie ließ das binär festgelegte räumliche Geschlechtersystem außer Acht, indem sie den für das stärkere Geschlecht reservierten öffentlichen Raum auch für Frauen, die bekanntlich traditionell in die Privatsphäre verwiesen wurden, zugänglich machte.

Schrift-Räume zwischen Sprache und Geografie

In einer globalisierten Welt mag manchmal der Eindruck entstehen, dass die Sprache nicht orts- und raumgebunden sei, dass gerade die fließenden Übergänge, die Verschmelzungen der eigenen und der fremden Sprache den Mehrwert, das Fremd-Eigene oder das Eigen-Fremde, hervorbringen. Dies gilt jedoch nicht für die schwierige Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, als das Sprachliche, Nationale und Konfessionelle zu bestimmenden Kategorien der menschlichen Existenz wurden.[3] Für Alma Karlin bedeutete dies zweierlei: In einer ersten Phase, noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, die Entdeckung der weiten Welt, der Öffentlichkeit, das Erobern fremder Räume,[4] in einer zweiten Phase, nach dem Ausbruch des Nationalsozialismus, den gezwungenermaßen erfolgten Rückzug in die private Sphäre der (einstigen) Heimatstadt.

Indem die Autorin wagt, für sich den geographischen Freiraum zu beanspruchen, gelingt es ihr, sich schriftstellerisch zu befreien. Ihr Schreiben lässt sich, wie sie in ihrer im Manuskript vorliegenden Autobiografie *Ein Mensch wird …*[5] erörtert, als eine logische und notwendige Folge vom leidenschaftlichen Lesen, Studieren und Reisen verstehen, denn:

---

2 Alma M. Karlin: Einsame Weltreise. Die Tragödie einer Frau. Minden, Berlin, Leipzig 1930, S. 61.

3 Auf die Tatsache, dass eine solche Tendenz wieder erschreckende Aktualität erlangt, gehen wir an dieser Stelle nicht ein.

4 Erst als die Autorin die in vielerlei Hinsicht beengende Heimatstadt Cilli, den starren Familienkreis und die engstirnigen bürgerlichen Wertvorstellungen hinter sich ließ, als sie 1908 nach London aufbrach, wo sie in den nächsten sechs Jahren an der anerkannten Royal Society of Arts die Prüfungen in acht Sprachen absolvierte und sich durchs Unterrichten und Übersetzen ihren Lebensunterhalt verdiente, hat sie sich tatsächlich befreit.

5 Alma M. Karlin: Ein Mensch wird … Aus Kindheit und Jugend. Typoskript, aufbewahrt im Nachlass von Alma Karlin in der Handschriftenabteilung der National- und Universitätsbibliothek NUK in Ljubljana, Inv.-Nr. 15/74, Mappe II. 2. 1. Der Text ist nie herausgegeben

> Ein Mensch ist wie ein Krug: Sobald er zum Überlaufen voll ist, muß von dieser Fülle etwas abgegossen werden […]. Bisher hatte ich immer nur in mich hineingeschüttet, manches in die richtigen Behälter, vieles wahllos irgendwohin. […] Das Kriegstagebuch […], in das viel Persönliches hineinfloß, mag eine Art von Vorschule gewesen sein. Sicher ist, daß ich mich eines Abend[s] hinsetzte und ein Gedicht verfaßte. Am nächsten Tage schrieb ich wieder eins. Es gefiel mir. Ich schrieb etwas in Prosa. Sofort drängten sich allerlei weitere Gedankenströme heran und begehrten Beachtung; wollten zu Papier, reihten sich aneinander. Mein Schicksal war besiegelt. Ich hatte endlich meines Lebens Leitmotiv entdeckt.[6]

Die Zeilen, die man als „Geburt einer Schriftstellerin aus dem Geiste Norwegens" bezeichnen könnte, entstanden in Norwegen, auf Karlins Skandinavien-Tour, die sie nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs unternommen hatte und die in vielerlei Hinsicht prägend für ihr ganzes Leben war.

Sie stellte stets hohe (künstlerische) Ansprüche an sich und litt nicht unter falscher Bescheidenheit, im Gegenteil: Ihre Ambitionen wollte sie nicht verdrängen, sie fühlte sich dazu berufen, auf „Columbuspfaden" eine neue Welt zu entdecken und zu erobern:[7] „[Ich] sah mich schon als modernen Columbus eine neue Welt entdecken und traf ernstliche Vorbereitungen zur Eroberungsfahrt",[8] schrieb sie am Anfang ihres 1928 veröffentlichten Reiseberichts *Einsame Weltreise*, der zusammen mit den anderen beiden Bänden der Trilogie, auf die im nächsten Punkt eingegangen wird, auf eine ungeahnt breite und positive Resonanz stieß. Auch nach ihrer Rückkehr hat sie viel geschrieben, erschienen davon sind acht Romane, sieben Erzählungen, zwei Novellensammlungen und ein Drama, alles andere ist im Nachlass von Alma Karlin in der Handschriftenabteilung der National- und Universitätsbibliothek NUK in Laibach (slow. Ljubljana),[9] ein kleiner Teil auch in der Staatsbibliothek in Berlin zu finden.[10] Dennoch wurde sie in ihrer Heimatstadt – genauso wie in ihrem Heimatland, das Karlin eigentlich nie als das Ihre betrachtete – abgesehen von einigen Würdigungen und Veröffentlichungen im lokalen deutsch-

worden, er wurde jedoch ins Slowenische übersetzt. Vgl. Alma M. Karlin: Sama: iz otroštva in mladosti. Celje 2010. Die folgenden Zitate beziehen sich auf das Typoskript im Nachlass.

6 Karlin: Ein Mensch wird, S. 320.

7 Karlin: Einsame Weltreise, S. 50.

8 Ebenda, S. 11.

9 Hierzu gehören mehr als 500 Schriftstücke, davon etwa 300 Gedichte, über 100 kürzere Geschichten, Mythen und Erzählungen sowie etwa 40 längere Erzählungen bzw. kürzere Romane.

10 Für eine genaue Auflistung ihrer Schriften vgl. Jerneja Jezernik: Alma M. Karlin – državljanka sveta. Življenje in delo Alme Maximiliane Karlin. [Alma M. Karlin – die Weltbürgerin. Leben und Schaffen von Alma Maximiliane Karlin]. Ljubljana 2009, S. 223–231.

slowenischen Blatt *Cillier Zeitung*[11], zur Randexistenz verurteilt. Wie ist es dazu gekommen, warum musste ihr Traum, berühmte Schriftstellerin zu werden und den Frauen *den* Weg zu zeigen, scheitern?

Einer der wichtigsten Gründe – wenn nicht der wichtigste – war sicherlich ihre Entscheidung, im slowenisch-jugoslawischen Umfeld weiterhin ausschließlich in deutscher Sprache zu schreiben. Als geborene Alt-Österreicherin wurde sie, obwohl ihre Mutter die Tochter eines slowenischen Notars war, deutsch sozialisiert. Für die bürgerliche Bevölkerung in Cilli, das eine starke deutschsprachige Gemeinde hatte, war dies Ende des 19. Jahrhunderts nichts Unübliches, hinzu kam der Umstand, dass Alma Karlins Vater, wie sie sich in ihrer Autobiografie erinnert, als k. u. k. Offizier immer wieder behauptete: „Ein österreichischer Offizier HAT keine Nationalität! Sein Leben gehört seinem Kaiser und seinem Vaterland!"[12] Dieser Standpunkt, den bereits zum Zeitpunkt der Niederschrift ihrer Autobiografie „niemand mehr verstehen wird",[13] beeinflusste sowohl ihre Kindheit als auch ihre weitere Laufbahn. Ihre Entscheidung für die deutsche Sprache erklärt sie selbst wie folgt:

> Da wir daheim indessen nur deutsch sprachen, meine Mutter, wie schon erwähnt, nahezu vierzig Jahre lang Lehrerin an der deutschen Schule war und ich deutsch erzogen wurde, einen deutschen Verkehr hatte, und selbst im Hause meiner slawischen Tante mit mir nie anders als deutsch gesprochen worden war, darf mir mein Zugehörigkeitsgefühl zum deutschen Volke und der natürliche Umstand, daß meine Studienergebnisse und meine schriftstellerischen Leistungen eben diesem Volke in erster Linie zufallen, kein Vorwurf gemacht werden. Ein Mensch ist die Frucht seiner Erziehung.[14]

Einen wichtigen Faktor bei ihrer Entscheidung für das Deutsche stellt also ihr „inneres Deutschtum" dar. Das dynastische Staatenmodell des Habsburgerreiches, das noch nicht sprachlich-national, sondern nach Zentrum und (unscharfer) Peripherie organisiert war,[15] wird durch den Zerfall der Habsburger-

11 Vgl. Vladimir Šlibar: Članki Alme M. Karlin v *Cillier Zeitung* 1920–1928 [Die Beiträge Alma M. Karlins in der *Cillier Zeitung* 1920–1928]. In: Celjski zbornik [Cillier Jahrbuch]. Celje 1988, S. 191–197. Im Feuilleton der Zeitung wurden sowohl Notizen von ihren Erfolgen sowie ihre Reiseberichte veröffentlicht. Keine andere slowenische Literaturzeitschrift (die renommiertesten waren *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet* und *Modra ptica*) veröffentlichte Berichte oder Rezensionen zu Karlins im deutschsprachigen Ausland populären Büchern.

12 Karlin: Ein Mensch wird, S. 49.

13 Ebenda.

14 Ebenda, S. 47.

15 Vgl. Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1983, S. 10.

monarchie wesentlich verändert – die polyglotte Alma Karlin kann und will jedoch nicht akzeptieren, dass die Sprache an den geografischen Raum gebunden sein und ihr eigenes Territorium besitzen sollte.[16] So empfindet sie sich nach 1918 lediglich „passportpolitisch" als Jugoslawin und ist, wie sie schreibt, „fast ohne Wissen und Wollen Staatsbürgerin eines fremden Staates geworden".[17] Der andere Grund für ihre Entscheidung, weiterhin auf Deutsch zu schreiben, dürfte der viel breitere Leser- und Leserinnenkreis gewesen sein, der jedoch schon bald nach 1930, als sie öffentlich die deutsche nationalsozialistische Partei ablehnt und damit in Hitler-Deutschland in Ungnade fällt, für sie verloren geht: „Von allen Leiden das bitterste war der verlorene Markt", schreibt sie in ihrer autobiografischen Schrift *Bei den Partisanen*.[18] Kurioserweise bedient sie sich ihrer deutschen Sprache auch während des Zweiten Weltkriegs, als sie bei den Partisanen weilt, da sie, wie sie selbst behauptet, „das Slowenische nicht gut genug [beherrsche], um schriftstellerisch tätig zu sein".[19] Im sozialistischen Nachkriegsjugoslawien kann und will diese Argumente niemand mehr wahrnehmen: Obwohl auch Jugoslawien ein multiethnisches und multisprachliches Gebilde ist, sind die Sprachen anders territorialisiert und hierarchisiert: Das Deutsche, kodifiziert als Sprache des Aggressors, wird verfemt und aus dem öffentlichen Leben verbannt, die slowenisch-jugoslawische Staatsgrenze wird automatisch als Sprachgrenze wahrgenommen.[20] Alma Karlin bleibt nichts anders übrig, als sich, zusammen mit ihrer schwedischen Lebensgefährtin Thea Schreiber Gamelin, in die private Sphäre zurückzuziehen und das ihr auferlegte Schicksal würdevoll zu ertragen. Als Alma Karlin 1950 stirbt, haben ihre Zeitgenossen sie zur Außenseiterin deklariert und im gesellschaftlichen Abseits positioniert.[21]

---

16 Vgl. Peter Auer: Sprache, Grenze, Raum. In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 23 (2004), S. 149–179, hier: S. 150f.

17 Karlin: Einsame Weltreise, S. 17.

18 Neva Šlibar: Alma M. Karlins Erzählen als Überlebensstrategie und Identitätskonstruktion, dargestellt anhand von Texten über die Mühen des Überlebens im Dritten Reich und im Zweiten Weltkrieg. In: Vesna Kondrič Horvat (Hg.): Nekoč se vendarle morale sesuti okostenele pregrade med ljudstvi: spominski zbornik ob sedemdesetletnici Draga Graha [Die starren Schranken zwischen den Völkern werden in Zukunft sicherlich fallen: Gedenkschrift zum 70. Geburtstag von Drago Grah]. Ljubljana 2007, S. 100–127.

19 Ebenda, S. 115.

20 Zur nationalstaatlichen Ideologie, die Staatsgrenzen mit Sprachgrenzen gleichsetzt, vgl. Auer: Sprache, Grenze, Raum.

21 Gabriele Habinger spricht im Kapitel *Balanceakt um gesellschaftliche Anerkennung* darüber, wie schwierig es für Reiseschriftstellerinnen in der Vergangenheit war, wegen ihrer Entscheidung, gegen bürgerliche Regeln zu verstoßen, die gesellschaftliche Anerkennung weiterhin zu bewahren. Vgl. Gabriele Habinger: Frauen reisen in die Fremde. Diskurse und Repräsentationen von reisenden Europäerinnen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Wien 2006, S. 140–145.

So wurde die *Einsame Weltreise* erst 1969 ins Slowenische übersetzt, ohne jedoch auf nennenswerte Resonanz zu stoßen. Trotz vereinzelter Versuche engagierter Publizisten und Literaten in den 1970er- und 1980er-Jahren etablierte sich Alma Karlin erst nach der Unabhängigkeit Sloweniens 1991 langsam im kulturellen Bewusstsein der Slowenen. 1996 wurde in der slowenischen Publizistik noch festgestellt, dass diese „seltsame Persönlichkeit" in keinem Buch, in keinem literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerk erwähnt sei, es herrsche der Eindruck, als ob „sie nie gelebt hätte"[22]. Etliche Übersetzungen ihrer Romane ins Slowenische sowie bebilderte Monografien, die in den letzten Jahren erschienen sind und sich sehr stark auf Alma Karlins Lebenslauf und ihre einzigartige Erscheinung konzentrieren, beweisen heute das Gegenteil.[23] Ähnliches gilt für den deutschsprachigen Raum. Wenn Kerstin Schlieker 2003 feststellen musste, dass „über Alma Maximiliane Karlins Leben nicht sehr viel bekannt" sei,[24] ist infolge des neu erweckten Interesses für Reiseautorinnen in den letzten zwei Jahrzehnten Alma Karlin mittlerweile zu einer „unbekannten Bekannten" avanciert[25] – aber auch hier gilt die Aufmerksamkeit ihrer Persönlichkeit und dem Faszinosum ihrer Weltreise, nicht ihren Texten.[26] Dafür gibt es mindestens zwei Gründe: In ihren Reisebüchern

22 Milenko Strašek: Alma Karlin – Schriftstellerin und Reisende. In: *Rodna gruda* 43 (1996) H. 4, S. 24–29, hier: S. 24.

23 Vgl. Barbara Trnovec: Kolumbova hči. Življenje in delo Alme M. Karlin [Die Tochter des Kolumbus. Leben und Werk von Alma M. Karlin]. Celje 2011; Jerneja Jezernik: Alma M. Karlin, državljanka sveta [Alma M. Karlin – die Weltbürgerin]. Ljubljana 2009; Marija Počivavšek (Hg.): Almine meje in margine [Almas Grenzen und Ränder]. Celje 2009.

24 Kerstin Schlieker: Frauenreisen in den Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weibliche Strategien der Erfahrung und textuelle Vermittlung kultureller Fremde. Berlin 2003, S. 88.

25 Vgl. dazu: Gabriele Habinger: Einsam von einem zum anderen Ende der Welt: Alma M. Karlin. In: Irmgard Kirchner, Gerhard Pfeisinger (Hgg.): Welt-Reisende. ÖsterreicherInnen in der Fremde. Wien 1996, S. 100–110; Gabriele Habinger: Inseln der Desillusion. Weibliche Blicke auf die Südsee. In: Katarina Ferro, Margit Wolfsberger (Hgg.): Gender and Power in the Pacific. Münster, Hamburg, London 2003, S. 185–228; Kerstin Schlieker: Frauenreisen in den Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin 2003; Neva Šlibar: Mittendrin und zugleich am Rande. Zwei Reiseschriftstellerinnen: Alma M. Karlin aus Slowenien und Annemarie Schwarzenbach aus der Schweiz. In: Zoltán Szendi (Hg.): Wechselwirkungen I. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext. Beiträge der internationalen Konferenz des Germanistischen Instituts der Universität Pécs vom 9. bis 11. September 2010, S. 445–459.

26 Es gibt jedoch auch hier einige Ausnahmen, die die Regel bestätigen. So untersucht Neva Šlibar u. a. ihre Partisanen-Gedichte und ihre Reisebücher. Vgl. Šlibar: Alma M. Karlins Erzählen als Überlebensstrategie; siehe auch: Neva Šlibar: Traveling, Living, Writing from and at the Margins. Alma Maximiliane Karlin and Her Geobiographical Books. In: Dagmar C. G. Lorenz, Renate S. Posthofen (Hgg.): Transforming the Center, Eroding the Margins. Columbia 1998, S. 115–132. Špela Virant widmet sich ihrem einzigen Drama *Die Kringhäusler*. Vgl. Špela Virant: Lichteffekte und Tarockpartien: Zu Alma M. Karlins Stück *Die Kringhäusler*. In: *Germanoslavica* 25 (2014) H. 2, S. 165–179.

und viel stärker noch in ihren fiktionalen Texten ist – vor allem bei den detaillierten Landschaftsschilderungen sowie der Beschreibung von Seelenzuständen – Karlins Hang zur Sentimentalität, pathetischen Tragik und blühenden Metaphorik zu spüren. Es handelt sich zum Teil, um mit Horst Ehrhardt zu sprechen, um „emotionale" bzw. „emotionalisierende" Texte,[27] wovon einerseits die bereits genannten Titel und Untertitel zeugen, andererseits die in späteren Auflagen der Reisebücher abgedruckten Rezensionen und Auszüge aus Leserbriefen.[28] Diese emotionalen Reaktionen, die Karlins Texte bei den Lesern aller Generationen hervorrufen, lassen sich vordergründig auf zwei Nenner reduzieren: tiefe Ergriffenheit und große Bewunderung für die Taten der schwachen bzw. zierlichen, jedoch unheimlich mutigen Frau und ihre „Power". Letztere dürfte der zweite Grund für die Anziehungskraft sein, die ihr Leben und Schaffen sowohl auf damalige als auch auf heutige Leser ausüben: Aufgrund der starken Verwobenheit des autobiografischen Schreibens Alma Karlins mit ihrer Reise- und Entdeckerlust bezeichnet es Neva Šlibar treffend als „geobiographical".[29]

Geobiografische Räume

Es ist schwer, eine Trennlinie zwischen dem Reiseroman und der Autobiografie zu ziehen. Beide Genres sind, wie Kai Marcel Sicks hervorhebt, „über die Differenz von Ich/Eigenem und Welt/Fremdem strukturiert" und bewegen sich im Schweberaum zwischen Fiktionen und Fakten.[30] Der Geltungsanspruch in beiden Fällen ist faktual,[31] was auch Alma Karlin immer wieder betont. Da ihre Berichte, bestehend aus einer eklektischen Mischung von Beobachtung, Beschreibung und Belehrung, auf eigenen Reiseerlebnissen beruhen, bedeutet dies aus ihrer Perspektive, dass ihre Wertungen, Einstellungen, Einschätzungen und Beurteilungen des Fremden seitens der Leser nicht angezweifelt werden sollten. Die persönlichen Erfahrungen bieten der

27 Horst Ehrhardt: Die Konnotation „emotional" im Sprachsystem und im Text. In: *Studia Germanistica* 6 (2010), S. 145–154, hier: S. 145.

28 So z. B.: „In tiefster Ergriffenheit habe ich das letzte Kapitel ihrer prachtvollen, originellen Weltreise gelesen"; Ihr Werk hat mich derart in Bann gehalten, in so hohem Maße ergriffen und bewegt, daß ich Ihnen schreiben muß, schreiben, wie sehr wir Sie bewundern." usw. Zitiert nach: Ehrhardt: Die Konnotation, S. 149.

29 Vgl. Šlibar: Traveling, Living, Writing.

30 Kai Marcel Sicks: Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 337–354, hier: S. 347.

31 Vgl. Sicks: Gattungstheorie, S. 347.

Autorin also nicht nur Schreibstoff, sondern verstehen sich als Garant des Geschriebenen, als dessen „Wahrheit".

Wie bereits erörtert, war gerade die Authentizität ihrer Reisebücher ein Magnet für die damaligen Leserinnen und Leser. Nach dem großen Erfolg der *Einsamen Weltreise* erschien 1929 der zweite Teil der Trilogie, *Im Banne der Südsee*,[32] und in knapp zwei Jahren wurden 20.000 Exemplare verkauft. Gleichzeitig wich der pathetisch wirkende Untertitel der ersten Ausgabe – *Die Tragödie einer Frau* – einem verlockenderen, spannungsvolleren, wenn auch trivialisierenden und verkaufsorientierten: *Als Frau allein unter Pflanzern und Menschenfressern*, *Sträflingen*, *Matrosen und Missionaren*.[33] Auch der Untertitel des ersten Bandes wurde zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung, als bereits 30.000 Exemplare gedruckt waren, publikumswirksamer gestaltet: *Erlebnisse und Abenteuer einer Frau im Reich der Inkas und im Fernen Osten*. 1933 erschien dann der dritte Teil der Trilogie: *Erlebte Welt*, *das Schicksal einer Frau*. *Durch Insulinde und das Reich des weißen Elefanten*, *durch Indiens Wunderwelt und durch das Tor der Tränen*.[34] All diese Untertitel heben die drei wichtigsten Strukturmerkmale der Bücher hervor. Erstens wird das biografische Element betont: Begriffe wie *Erlebnisse* oder *erlebte Welt* bürgen für die Authentizität und den Wahrheitsgehalt des Geschriebenen. Als zweites Strukturelement kommt das Motiv des Reisens vor, das meist kontrastiv angelegt wird: Während einerseits ferne, exotische, märchenhafte Gegenden (*Indiens Wunderwelt*, *Reich des weißen Elefanten*, *Ferner Osten* etc.) eine Fluchtmöglichkeit aus der realen Welt versprechen, erwecken andererseits die Bewohner dieser Gegenden (*Menschenfresser*, *Sträflinge*) völlig konträre Gefühle: den Anschein des Wilden, Unberechenbaren, Gefährlichen, Abenteuerlichen. Die dritte wichtige Komponente der Untertitel ist die Hervorhebung des Weiblichen: Durch Ergänzungen wie *das Schicksal einer Frau*, *Abenteuer einer Frau*, *als Frau allein unter* … rückte der Verlag die Besonderheit, Einmaligkeit und Exklusivität der Autorin als „ein[es] Wesen[s] weiblichen Geschlechts" ins Zentrum.[35] Auch in den größtenteils

32 Alma M. Karlin: Im Banne der Südsee. Die Tragödie einer Frau. Minden in Westfalen, Berlin, Leipzig (o. J. [1929]).

33 Alma M. Karlin: Im Banne der Südsee. Als Frau allein unter Pflanzern und Menschenfressern, Sträflingen, Matrosen und Missionaren. Minden in Westfalen (o. J. [um 1930], ohne Seitenangabe).

34 Alma M. Karlin: Erlebte Welt, das Schicksal einer Frau. Durch Insulinde und das Reich des weißen Elefanten, durch Indiens Wunderwelt und durch das Tor der Tränen. Minden in Westfalen 1933.

35 So bezeichnet sich Alma Karlin in einem einseitigen Typoskript. Vgl. Alma M. Karlin: Wie es überhaupt zum Weltumsegeln kam (ohne Jahr), aufbewahrt im Nachlass von Alma Karlin in der Handschriftenabteilung der National- und Universitätsbibliothek NUK in Ljubljana, Inv.-Nr. 15/74.

positiven Rezensionen, die das Erscheinen dieser Reisebeschreibungen, Reiseberichte bzw. Reisebücher begleiteten, wird immer wieder betont, dass es die Verschmelzung von Leben, Reisen und Schreiben (nicht unbedingt in dieser Reihenfolge) ist, die Alma Karlins Bücher so besonders macht.

Trotz vieler Authentizitätssignale ist jedoch in Wirklichkeit ihre Narration – und somit auch das Ich-Bild – stark stilisiert. Obwohl Alma Karlin sich als zuverlässige Erzählerin präsentieren will, flicht sie in ihre faktischen Beschreibungen und Schilderungen häufig Dialoge und Reflexionen ein, die eine inszenierte, kohärente Welt hervorzaubern und die Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität aufheben. Außerdem sorgt die zeitliche Distanz, die zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich entsteht, für gewisse Tilgungen und unterschiedliche Akzentuierungen. Karlins Perspektive ist eine doppelte: Während sie in das Geschehen involviert ist, distanziert sie sich gleichzeitig davon und betrachtet die Dinge, als befände sie sich außerhalb der erlebten Welt. So setzt sich das schreibende Ich häufig ironisch mit dem beschriebenen Ich auseinander, zum Beispiel: „Ich war von bodenloser Dummheit und ebenso tiefer Höflichkeit."[36] Diese Strategien haben eine spielerische, karikierende Wirkung und mildern den Ernst des Erlebten sowie des dauernden Leidens. Außer diversen (Selbst-)Ironisierungsverfahren versieht Karlin ihre Beschreibungen oft mit schwarzem Humor und präsentiert das Geschehene als Groteske, was eine gewisse Distanz sowohl zum gefährlichen Fremden als auch zu sich selbst herstellt – die Ironie hat also nicht nur eine entlarvende Wirkung, sondern dient auch dem Selbstschutz. Das bedeutet, dass die Autorin stets auch die Übersicht, den Panoramablick behält, womit sie eine gewisse Macht- und Herrschaftsposition aufrechterhalten kann.

In ihren Reisebüchern orientiert sich Karlin weitgehend an der gattungstypischen narrativen Ordnung und behält die Chronologie des Reiseverlaufs bei. Während es sich bei Zeitangaben in allen drei Bänden fast durchgehend nur um Tageszeiten (am Morgen, am Nachmittag) oder temporale Adverbien (gestern, später, danach, früher usw.) handelt, die lediglich ein vages zeitliches Arrangement konstruieren, ergeben die Ortsangaben das wahre Skelett der Erzählung. Dies zeichnet sich bereits an den Überschriften einzelner Abschnitte ab: z. B. *Trinidad*; *Am Aequator*; *Lima*, *in Peru* oder auch nur *In der Stadt*.[37] Es ist also die Raumerfahrung, die das Erzählen konstituiert und erst möglich macht.

Karlin erzählt zwar gerne Geschichten, dennoch steht auch bei ihr – was für das Genre eines Reiseromans bzw. eines Reiseberichts charakteristisch ist[38] –

36 Karlin: Einsame Weltreise, S. 123.
37 Ebenda, S. 40, S. 53, S. 60, S. 77.
38 Vgl. Sicks: Gattungstheorie, S. 343.

die Beschreibung im Vordergrund, also „die Deskription des bereisten Raumes“ und „des auf der Reise Wahrgenommenen“,[39] was den Lesern neue Wissensräume eröffnet:

> Nicht allein die prächtige Darstellung und die schwungwolle Wiedergabe des Erlebten spricht für das Werk. Der Umstand, daß hier vielfach vollkommen unbekanntes Tatsachenmaterial, das unter gefährlichen, aufreibenden Strapazen erst erobert werden mußte, in so reicher Fülle ausgebreitet und so der Allgemeinheit wie der Wissenschaft erschlossen wird, erhöht den besonderen Reiz dieser Bücher. [40]

Wie Horst Wenzel betont, sind die „Konstruktion von imaginativen Räumen und die wissenschaftliche Weltbeschreibung“ auf vielfältige Weise miteinander „verschränkt und wechselseitig aufeinander bezogen“.[41] So entwirft auch Alma Karlin Räume, in denen geografisches, anthropologisches, biologisches, geologisches, soziologisches, ethnologisches Wissen in eine poetisierte Form transferiert wird.

Mobile Räume

Als Alma Karlin ihre Reise antritt, hat das technische Zeitalter bereits begonnen: Den vormodernen Transport qua Pferd, Wagen und Segelschiff ersetzen bereits im 19. Jahrhundert Dampfschiff, Eisenbahn und Telegraf,[42] es entstehen folglich neue „Geschwindigkeitsverhältnisse“,[43] die entweder wie bei Götz Grossklaus skeptisch als „Wirklichkeitsverlust der Wahrnehmung“ bezeichnet,[44] oder wie von Heinrich Heine bereits 1843 anlässlich der Eröffnung neuer Eisenbahnlinien von Paris nach Orléans und Rouen euphorisch begrüßt werden:

> Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getödtet,

39 Ebenda.
40 Alma M. Karlin. In: *Welt und Haus* 30 (1931) H. 22, S. 14. (ohne Autor).
41 Horst Wenzel: Räume in Literatur. Einleitung. In: Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur: deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart, Weimar 2005, S. 218 f.
42 Vgl. Regine Buschauer: Mobile Räume. Medien- und diskursgeschichtliche Studien zur Telekommunikation. Bielefield 2010, S. 29.
43 Ebenda.
44 Götz Grossklaus: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt a. M. 1995, S. 72–102, hier: S. 77.

> und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu tödten![45]

Für Alma Karlin stellt der „überfüllte", „finstere" Zug in erster Linie ein Mittel zum Zweck dar:[46] Am 24. November 1919 fährt sie von Cilli mit dem Bummelzug nach Steinbrück (slow. Zidani Most) und danach mit dem Orient-Express weiter nach Laibach und Triest (slow. Trst, ital. Trieste) ihrer „lorbeerreichen Columbuszukunft" entgegen.[47] Um ihr fernes Ziel zu erreichen, um die „gewählte Lebensaufgabe" zu meistern,[48] ist sie bereit, die überfüllten, ungeheizten Waggons mit Schmugglern, Dieben, Schwarzhändlern sowie Auswanderern zu teilen und all die behördlichen Unannehmlichkeiten zu ertragen. Aus Triest, dem einstigen österreichischen Tor zu Welt, fahren keine Schiffe mehr nach Übersee, deswegen setzt sie ihre Zugreise über Venedig (ital. Venezia) nach Genua (ital. Genova) fort, um dort schließlich auf dem Überseedampfer *Bologna*, der nach Venezuela und weiter durch den Panamakanal nach Peru fährt, ihre eigentliche Weltreise zu beginnen. Mit dem Ticket dritter Klasse in der Hand – während der ganzen Reise muss sie mit sehr dürftigen Mitteln auskommen – steigt sie, ihren „Mut auf- und [ihre] Nase zuschraubend, […] in die Tiefen, von denen man ebenfalls hätte schreiben können: ‚Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.'"[49] Das Dampfschiff, das nur eines von unzähligen Schiffen auf ihrer achtjährigen Reise ist, verkörpert genau jenen ganz besonderen schwimmenden Raum, den Foucault als die Heterotopie schlechthin bezeichnet:

> […] wenn man bedenkt, dass Schiffe letztlich ein Stück schwimmenden Raumes sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien fahren, um das Kostbarste zu holen, was die Gärten dort zu bieten haben, dann werden Sie verstehen, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis heute nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist […], sondern auch das größte Reservoir für die Phantasie. Das

45 Heinrich Heine: Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Zweiter Teil. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. von Manfred Windfuhr u. a. Bd. 14/1. Hamburg 1990, S. 9–145, hier: S. 57f.
46 Karlin: Einsame Weltreise, S. 12.
47 Ebenda, S. 13.
48 Karlin: Im Banne der Südsee, S. 28.
49 Karlin: Einsame Weltreise, S. 24.

> Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume.[50]

In ihren Beschreibungen rückt Alma Karlin das Schiff als das „Medium der Mobilität" häufig ins Zentrum,[51] für sie, die „Zwischendeckerin",[52] fungiert es als ein beweglicher Zwischenraum. Einerseits erscheint ihr der karge unterirdische Raum, in dem sie zusammen mit anderen „fünfunddreißig Mitopfer[n]" schlafen und essen muss,[53] als unbehagliche Unterwelt, als „Nicht-Ort", dem es zu entkommen gilt, andererseits bietet er ihr tatsächlich ein enormes Imaginationspotenzial, einen Freiraum, den es durch das Erzählen zu füllen gilt: Die Geschichten, die sie mittels genauer Beobachtungen entwirft, wirken überzeugend und in ihrer grotesk-ironischen Schilderung trotz der miserablen Lage, in der sie sich befindet, heiter, gar amüsant. So beklagt sie sich zum Beispiel über ihre Mitpassagiere folgendermaßen:

> […] daß sie aber die abendlichen Maccaroni alle an meinem Gesicht vorbei auf den Boden anrichteten (denn Brechschüsseln fehlten), schien mir eine strafwerte Taktlosigkeit. Wenn man etwas im Magen hat, so behält man es drinnen. Niemand, nicht einmal eine Schiffsgesellschaft, fordert Rückgabe.[54]

Indem die Erzählerin den imaginären Spuren von Kolumbus – und eigentlich auch denen von Alexander von Humboldt – folgt, begnügt sie sich jedoch nicht mit dem Schiffsdasein, ihr Hauptziel bleibt noch immer der weite, fremde Ort, das bisher noch gar nicht oder wenig gekannte Land:

> Ich war etwas scheu, denn Nicaragua sollte das wildeste Land Mittelamerikas sein, und ich hatte noch Peru frisch in der Erinnerung. An Land aber wollte ich. Man studiert weder Menschen noch Pflanzen vom Deck aus.[55]

Sie muss immer wieder feststellen, dass „die meisten Menschen […] wie die Reisekoffer durch die Welt [fahren], und die größte Zahl der sogenannten Touristen, die behaupten, alles gesehen zu haben, liest alles in einem Buche

---

50 Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 317–329, hier: S. 327 (Hervorhebung im Original).

51 Ulrich Deinet, Christian Reutlinger: Aneignung. In: Fabian Kessl u. a. (Hgg.): Handbuch Sozialraum. Wiesbaden 2005, S. 295–312, hier: S. 308.

52 „Die Glücklichen von der Ersten und Zweiten starrten auf uns Zwischendecker mit dem Uebermut der Besitzenden – oder wenigstens schien es mir so." Karlin: Einsame Weltreise, S. 23.

53 Ebenda, S. 24.

54 Ebenda, S. 16.

55 Ebenda, S. 131.

nach […]".[56] Ihre Entdeckerlust ist jedoch größer als alle Ängste und ihren fürsorglichen Mitreisenden entgegnet sie nur, „daß man im Leben täglich essen, nicht aber täglich ein neues Land betreten könne".[57]

Die Transportmittel – und es sind unzählige, die sie auf ihrer Reise verwendet – ermöglichen ihr demnach, Schritt für Schritt Grenzen zu überwinden, sowohl die geografischen als auch die politischen, weltanschaulichen, kulturellen, ethnologischen oder persönlichen. Die einzelnen Stationen ihrer Mission stellen gleichzeitig in sich abgeschlossene Räume dar, in denen Geschichten entstehen und Träume wahr werden.

Geschlechter-Räume

„Weil man sich über den eigenen Werdegang am leichtesten klar wird, wenn man ihn mit dem anderer vergleicht […], wollte ich – für die vielen Frauen der Welt – dieses Buch schreiben",[58] bekundet die Erzählerin gleich am Anfang der Autobiografie, „denn sie werden daraus mehr lesen als in kargen Worten […] und vielleicht wird gerade an dem Ungeschriebenen eine kämpfende Seele erstarken".[59] In dieser Aussage kommt einerseits Karlins Selbstverständnis als Pionierin zum Ausdruck – sie sieht sich als diejenige, die dazu berufen ist, eine wichtige aufklärerische Aufgabe zu leisten – und andererseits ihre Überzeugung, dass gerade das Reisen – durch das Potenzial seiner Raumeroberung – die bis dahin sehr beengende geschlechtsspezifische Raumkonzeption wesentlich beeinflussen bzw. verändern kann. Somit besucht sie absichtlich Gegenden, von denen wenig oder gar nichts bekannt ist, begibt sich in gefährliche Zonen, sammelt Informationen zur Pflanzen- und Tierwelt, versucht, möglichst viel zu beschreiben und weiterzugeben – und ist besonders stolz, als Erste über etwas berichten zu können. Das heißt: Es geht ihr um das Neue, Originelle, nie Gehörte und noch nie Erlebte. Zweitens – damit eng verbunden – wird gezeigt, dass auch ein „Wesen weiblichen Geschlechts", als das sich die Reisende bezeichnet, fähig ist, die „Columbusträume" wachzurufen.[60] Der Vergleich mit Kolumbus findet sich unverhältnismäßig oft in den Aufzeichnungen: Obgleich die Ich-Erzählerin manchmal „mit dem ungebrochenen, doch allerdings etwas verrosteten „Columbus-

56 Ebenda.
57 Ebenda.
58 Karlin: Ein Mensch wird, S. 3.
59 Ebenda, S. 3.
60 Karlin: Einsame Weltreise, S. 35.
61 Ebenda, S. 37.

gefühl" unterwegs ist,[61] bemerkt sie u. a. auch, dass sie wie ein „Krampus auf einer Zuckerschachtel" lächle und dabei „columbusser" als je sei.[62] Dies zeigt deutlich, dass sie sich mit den größten Entdeckern, mit den bekanntesten Pionieren der Weltgeschichte identifiziert. Und obwohl sie sich in keine weibliche Traditionslinie stellt (bzw. stellen kann) – als Identifikationsfiguren fungieren meist männliche Vorbilder, Mythen und Ideale, was angesichts der Tatsache, dass Reisen, Mobilität und Erkundung der Fremde seit alters her als Domäne des Mannes, als männlicher Erfahrungsraum galten, nicht verwundern darf –, vermitteln ihre Schilderungen einen eindeutig weiblichen Blick:

> Ich gelangte allmählich zur überheblichen Ansicht, dass ich da draußen in der weiten Welt etwas entdecken würde, was anderen entgangen war: Dass ich als Weib anders sehen, anders empfinden, anders beobachten und folglich den Leuten, die daheim geblieben waren[,] meine Eindrücke anders vermitteln würde. Ich sehnte mich darnach[,] die verwickelte Art eines fremden Volkes wie ein kostbares Juwel aus den Schlachten des Unverständlichen zu lösen und dem Volke meiner Muttersprache, dem deutschen Volke zu schenken. Was scheint einem angehenden Schriftsteller unmöglich? Ich träumte davon, meinem Volke das zu werden, was Kipling oder Stevenson den Engländern geworden […][63]

Die Ich-Erzählerin wehrt sich stets dagegen, gängige Konventionen zu berücksichtigen und Anforderungen, die an eine Frau gestellt werden, zu erfüllen.[64] Trotz ihrer Verteidigung europäischer Kulturvorstellungen entlarvt sie erbarmungslos das patriarchale System, die doppelte Moral, die fragwürdigen gesellschaftlichen Normen und setzt sich extrem kritisch mit dem herablassenden und sexistischen Verhalten der Männer auseinander. Immer wieder hebt sie – oft mithilfe einer krassen Bildmetaphorik – das Animalische der Männer hervor, die ihr begegnen: sie werden als das „männliche Menschtier" oder „verrücktes Zweibein *generis masculin*" bezeichnet.[65] Indem die Penetranz der Männer beschrieben wird, ihre unzähligen Versuche, die Reisende als Geschlechtswesen zu diskreditieren und beherrschen zu wollen, wird zugleich die jahrhundertlange Gewaltgeschichte geschildert, die die Geschlechter-

62 Ebenda, S. 54.

63 Entnommen der Vorlage für einen Rundfunkvortrag, vermutlich noch aus der Nazizeit; aufbewahrt im Nachlass NUK, Inv. Nr. 15/74, Mappe I.

64 Vgl. etwa Karlins Aussage: „Alle fraulichen Tugenden wie gut Kochen, Nähen und so weiter, alle weibliche Sanftmut, jede Spur von Gehorsam fehlten mir, und meine selbständige, etwas grüblerisch verschlossene und ganz und gar unfügsame Art verwandelte meine nächste Umwelt in erbitterte Widersacher. Meine spätere Gewandtheit im Verkehr mit Menschenfressern und Wilden überhaupt schreibe ich stets diesen meinen frühesten Übungen bei Familienzwisten zu." Karlin: Einsame Weltreise, S. 23.

65 Karlin: Im Banne der Südsee, S. 48.

beziehung in vielen Kulturen definiert und dominiert. Eine der zeitgenössischen Rezensionen führt – im heute umstrittenen rassistischen Diskurs – die scharfe Beobachtungsgabe just auf das Geschlecht zurück:

> Besonders hat die Verfasserin als alleinreisende Frau, die nicht durch die sonst üblichen Hemmungen konventioneller und gesellschaftlicher Art behindert war, tiefer in die Seele der getönten Menschen sehen dürfen, als mancher Forscher.[66]

Durch ihre „Aufklärungsarbeit" reiht sie sich in die kleine Gruppe derjenigen ein, die dazu beigetragen haben, das jahrhundertelange binäre räumliche Geschlechtersystem mit seinen klaren Trennlinien – die öffentliche Sphäre gehörte zum männlichen, die private zum weiblichen Geschlecht – ins Wanken zu bringen.

Lebens-Raum

Das Schreiben stellt für Alma Karlin eine existenzielle Rolle dar – gerade in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit und der Erkundung von Neuland und fremden Kulturen sieht sie ihre Lebensberufung, ihre Lebensaufgabe und ihr Lebensziel, das Schreiben war eigentlich ihre Überlebensstrategie, ihr Beruf und ihre Berufung.

Somit bilden für Alma Karlin das Reisen und das Schreiben den eigentlichen Lebensraum. Die Raumerfahrung fremder Welten und gleichzeitig das Festhalten dieser Erfahrung scheinen für sie das zentrale Anliegen im Leben zu sein, das Ziel, für das sie bereit ist, ihre Gewohnheiten, ihre Bequemlichkeit, ihre Gesundheit zu „opfern". Ihre Hartnäckigkeit ist manchmal schwer zu verstehen, zumal sie sich während der Reise zu dem als fremd erfahrenen Raum in der Regel als die Andere, als Europäerin, als Weiße positioniert. Die Begegnung mit dem Anderen stellt für sie immer auch eine Begegnung mit dem Fremden dar, das eindeutig im Gegensatz zum Eigenen wahrgenommen wird. Für das Verhalten und die Bräuche der „wilden" Einheimischen verwendet sie gewöhnlich den eurozentrischen Maßstab; aus dieser Perspektive (be) wertet sie auch deren Sitten bzw. Rituale und schreckt auch vor Rassenklischees nicht zurück.[67] Trotz dieser kulturellen Überlegenheit, die Karlin in

66 Georg Höltker: Karlin M. Alma. Der Todesdorn und andere seltsame Erlebnisse aus Peru und Panama. In: *Anthropos* 28 (1933), H. 1/2, S. 231f, hier: S. 232.

67 So sind z. B. die „Stämme der Malayen, rötlichbraun, rundäugig, zart gebaut, straffhaarig, dem Aeußeren nach wild, unbeherrscht, sinnlich und dem Raube ergeben innerlich. […] Sie stehen auf einer sehr niedrigen Stufe." (Karlin: Einsame Weltreise, S. 292).

ihrem Schreiben vermittelt,[68] stellt ihre Protokollierung der bereisten und erfahrenen Räume eine einzigartige Erfahrung dar. Nicht nur, weil sie auch Gegenden bereiste, die kein Europäer vor ihr aufgesucht hatte, sondern weil sie dies als Frau tat. An die im 20. Jahrhundert noch immer gängigen Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit anknüpfend, macht sie immer wieder darauf aufmerksam, wie schwierig es für eine Frau ist, die „natürliche" Ordnung der Geschlechter zu überwinden und den engen Raum der Privatsphäre zu verlassen:[69]

> Jede Bindung ist eine Fessel, ein Gewicht, das den Schritt hemmt. Aus diesem Grunde ist der Höhenpfad für eine Frau schwerer und beschwerlicher, weil sie in der Regel mehr liebegebunden und mehr liebehungrig ist. […] Nur wer um niemand anderen kreist, ist völlig frei. Ein hoher Preis, den selten eine Frau bezahlen will.[70]

Die den Schritt hemmenden Bindungen artikulieren bildhaft, wie mühsam es für eine Frau – Alma Karlin nicht ausgeschlossen – ist, diesem begrenzten (Lebens-)raum zu entfliehen, auf den weiblich konnotierten Kreis zu verzichten und stattdessen den gradlinigen Weg in die weite Welt zu wählen. So ist auch verständlich, dass sie sich in den einsamen Stunden, als sie – gebrochen, krank und nur auf die Gesellschaft ihrer geliebten Schreibmaschine Erika angewiesen – zurück in der fremden Heimat ist, nur das eine wünscht: „Da werde ich weit, weit in den unbegrenzten Raum schweben und einen Stern suchen, von dem aus man die Erde nicht sieht."[71]

68 Denselben Standpunkt nimmt sie auch dort an, wo sie das Gute und das Lobenswerte am Fremden und an den Fremden hervorhebt. Vgl. etwa die Fortsetzung der vorigen Beschreibung: „Die Malayen dagegen sind schon hochentwickelt, machen herrliche Einlegearbeiten (arabische Muster), schnitzen Waffen, haben [eine] Vorliebe für persönlichen Schmuck und fluchen mit wundersamer Gewandtheit." (Karlin: Einsame Weltreise, S. 292).

69 Mit diesem Thema setzte sich eingehender Claudia Honegger auseinander. Vgl. dazu Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter*. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850. Frankfurt 1991.

70 Karlin: Ein Mensch wird, S. 323.

71 Dies.: Im Banne der Südsee, S. 381.

Autorenverzeichnis

Prof. Dr. phil. Milka Car
Studium der Komparatistik und Germanistik an der Universität Zagreb. 2008 Promotion an der Universität Zagreb mit einer Arbeit über den deutschsprachigen Dokumentarroman im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. Seit 2000 Assistentin, seit 2009 Dozentin und seit 2014 ao. Professorin am Lehrstuhl für deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zagreb. Nebentätigkeit als Rezensentin deutschsprachiger Neuerscheinungen für das dritte Programm des kroatischen Rundfunks.
Forschungsschwerpunkte: Untersuchung der deutschsprachigen Dramatik in Kroatien mit Fokus auf rezeptionsästhetische und kulturwissenschaftliche Aspekte; Dokumentarromane in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Uvod u dokumentarnu književnost [Einführung in die Dokumentarliteratur]. Zagreb 2016.

Dr. phil. Raluca Cernahoschi
Studium der Germanistik, Anglistik und Komparatistik. 2010 Promotion über die rumäniendeutsche Nachkriegslyrik an der University of British Columbia in Vancouver, Kanada. Seit 2012 *Assistant Professor* für Germanistik und Europäistik am Bates College im US-Bundesstaat Maine.
Forschungsschwerpunkte: rumäniendeutsche Literatur, literarische und filmische Identitätsräume in Ostmittel- und Südosteuropa, Geschlechterforschung.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Memory Splinters: Family and History in the Poetry of the Romanian-German Minority. In: Izabela Skórzyńska, Christine Lavrence (Hgg.): Performing the Past: Post-Communist Poland and Romania. Poznán 2014, S. 73–92.

Dr. phil. Enikő Dácz
Studium der Germanistik und Anglistik an der Babeş-Bolyai-Universität in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár) und der Mitteleuropäischen Studien an der deutschsprachigen Andrássy-Gyula-Universität Budapest (AUB). 2009 Promotion am Institut für Germanistik an der Universität Szeged. Bis 2010 Tätigkeit als Forschungsassistentin an der AUB, 2010–2011 Postdoktorandin am Institut für Osteuropäische Geschichte an der Universität Wien, seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am IKGS München.
Forschungsschwerpunkte: rumäniendeutsche Literatur, siebenbürgische Pressegeschichte am Anfang des 20. Jahrhunderts, interethnische Beziehungen in Siebenbürgen, Gegenwartsrezeption des *Nibelungenliedes* im deutschen und ungarischen Kulturraum.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: mit Christina Griessler und Henriett Kovács (Hgg.): Der Traum vom Frieden – Utopie oder Realität? Kriegs- und Friedensdiskurse aus historischer, politologischer und juristischer Perspektive (1914–2014). Baden-Baden 2016.

Dr. phil. Ana-Maria Dascălu-Romițan
1999–2002 Studium der Germanistik und Romanistik an der West-Universität Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár) sowie der Film- bzw. Medienwissenschaften und Romanistik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M. 2014 Promotion in Komparatistik an der West-Universität in Temeswar. Seit 2007 Tätigkeit als Übersetzerin der Tagebücher von Titu Maiorescus vom Deutschen ins Rumänische am Institut für Geschichte und Literaturtheorie George Călinescu in Bukarest. Seit dem WS 2015–2016 wissenschaftliche Assistentin am Department für Kommunikation und Fremdsprachen an der Technischen Hochschule Temeswar.
Forschungsschwerpunkte: rumäniendeutsche Literatur, Übersetzung von Titu Maiorescus Tagebüchern aus dem Deutschen ins Rumänische.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Die literarische Bewegung *Scapigliatura* im europäischen Kontext. Temeswar 2016.

Prof. Dr. phil. George Guțu
Studium der Rumänistik und Germanistik in Bukarest (rum. București) und Leipzig. Seit 1970 Assistent mit Lehrbeauftragung und Dozent im Fachbereich Deutsche Sprache und Literatur an der Universität Bukarest, 1977 Promotion in Leipzig, 1993 Berufung zum Ordinarius für Neuere deutsche Literatur und bis zur Emeritierung Leiter des Instituts für Germanistik an der Universität Bukarest. Ausgezeichnet u. a. mit dem rumänischen Orden für Kulturelle Verdienste im Rang eines Ritters und mit dem österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst.
Forschungsschwerpunkte: rumäniendeutsche Literatur, u. a. Alfred Margul-Sperber, Paul Celan, Moses Rosenkranz.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Moses Rosenkranz: Briefe an Alfred Margul-Sperber 1930–1963. Mit autobiographischen sowie literaturkritischen Dokumenten hg. von George Guțu. Aachen 2015 (Bukowiner Literaturlandschaft Bd. 77).

Dr. phil. Szabolcs János
1995–1999 Studium der Hungarologie und Germanistik, 2001 Masterstudium „Literatur und Gesellschaft“, 2006 Promotion an der Babeș-Bolyai-Universität in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár). Seit 2008 Dozent für deutsche Literaturgeschichte und Komparatistik an der Christlichen Universität Partium Großwardein (rum. Oradea, ung. Nagyvárad).
Forschungsschwerpunkte: Theatergeschichte des 18.–19. Jahrhunderts, siebenbürgisch-deutsche Literatur, Reiseliteratur, deutsche Erinnerungsorte in Siebenbürgen, deutsch-ungarische Kulturbeziehungen.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: (Hg.): Umwandlungen und Interferenzen. Studien aus dem Bereich der Germanistik: Beiträge der VI. Internationalen Germanistentagung an der Christlichen Universität Partium. Wien 2016.

Dr. phil. Laura Laza
Studium der Germanistik und Rumänistik an der Babeș-Bolyai-Universität in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár). Anschließende Promotion an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Forschungsschwerpunkte: Erforschung deutschsprachiger und rumänischer Autoren im Archiv des CNSAS (Nationalen Rates zur Untersuchung der *Archive* der ehemaligen *Securitate*), Edition der Gedichte Wolf von Aichelburgs aus dem CNSAS-Archiv.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: „Baumeister war die Angst". Die politischen Prozesse rumänischer und deutschsprachiger Schriftsteller aus Rumänien nach dem Ungarnaufstand von 1956. Klausenburg 2017.

Dr. phil. Michaela Nowotnick
Studium der Neueren deutschen Literatur, Theaterwissenschaft und kulturellen Kommunikation an der Humboldt-Universität in Berlin. 2014 Promotion über zeitgenössische rumäniendeutsche Literatur. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin mit Lehrtätigkeit am Institut für deutsche Literatur an der Humboldt Universität in Berlin. Forschungsprojekte u. a. zur Dokumentation und Sicherung deutschsprachiger Literatur und Kunst in Rumänien.
Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische rumäniendeutsche Literatur, Literatur in totalitären Systemen.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Die Unentrinnbarkeit der Biographie. Der Roman *Rote Handschuhe* von Eginald Schlattner als Fallstudie zur rumäniendeutschen Literatur. Wien u. a. 2016.

Prof. Dr. phil. Roxana Nubert
Studium der Germanistik und Romanistik an der West-Universität Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár). Seit 1981 Tätigkeit am Lehrstuhl für Germanistik an der West-Universität Temeswar, 1993 Promotion an der Universität Bukarest (rum. București), seit 1996 Leitung des Fachbereichs Germanistik, seit 1998 Professur der Germanistik an der West-Universität Temeswar. Verschiedene Gastprofessuren an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Justus-Liebig-Universität Gießen, Øfold Universität Halden, Witwatersrand-Universität Johannesburg sowie an der Universität Extremadura.
Forschungsschwerpunkte: neuere deutsche und rumäniendeutsche Literatur, interdisziplinäre Studien.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: voraussichtlich 2017 im Rahmen eines internationalen und interdisziplinären Projekts zur modernen Kultur der Deutschen im Banat.

Prof. Dr. phil. Magdolna Orosz
1986 Promotion; 1999 Habilitation; 2003 DSc. Seit 2002 Professorin für Neuere deutsche Literatur am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (1999–2016 Leiterin des Lehrstuhls).
Forschungsschwerpunkte: Literatursemiotik, Intertextualität, Narratologie, Goethezeit, Erzählliteratur der deutschen Romantik, Frühe Moderne, Wiener und Budapester Moderne, Intermedialität um 1900.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935. Frankfurt a. M. 2016. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft 19).

Dr. phil. Ana-Maria Pălimariu
1994–2000 Studium der Germanistik und Anglistik an der Alexandru Ioan Cuza-Universität in Jassy (rum. Iași).

Studium der Germanistik (1996–2000) und 2006 Promotion in Literaturwissenschaften an der Universität Konstanz. Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Germanistik an der A. I. Cuza-Universität (2000–2001), Lehrbeauftragte für Rumänisch im Sprachlehrinstitut der Universität Konstanz (2001–2002), wissenschaftliche Assistentin (2005–2009) und seit 2009 Dozentin am Lehrstuhl für Germanistik an der A. I. Cuza-Universität.
Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literatur der Gegenwart, deutschsprachige Literatur der Bukowina und des Burzenlandes, Kulturwissenschaften, Geschlechterforschung, Erforschung der deutschsprachigen Presse aus der historischen Bukowina.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: mit Elisabeth Berger (Hgg.): Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur. Jassy, Konstanz 2009. (Jassyer Beiträge zur Germanistik XIII).

Dr. phil. habil. Eszter Propszt
Studium der Germanistik und Hungarologie, 2006 Promotion und 2014 Habilitation an der Universität Szeged zum Thema Literatur und Identität. Gegenwärtig Hochschulprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Literaturdidaktik und Komparatistik an der Universität Szeged.
Forschungsschwerpunkte: ungarndeutsche Gegenwartsliteratur, Literatur und Identität.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Zum Studium der ungarndeutschen Literatur. Budapest 2015. (Ungarndeutsches Archiv: Schriften zur Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte der Deutschen in Ungarn 14).

ao. Prof. Dr. phil. Raluca Rădulescu
Studium der Germanistik und Anglistik in Bukarest und Jena. 2008 Promotion an der Universität Bukarest. Gegenwärtig außerordentliche Professorin am Institut für Germanistik an der Universität Bukarest.
Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Presse in der Bukowina (1848–1940), Migrationsliteraturen, rumäniendeutsche Literatur sowie europäische Lyrik der Moderne.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: mit Christel Baltes-Löhr (Hgg.): Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur. Bielefeld 2016.

Dr. phil. habil. Irena Samide
Studium der Komparatistik und Germanistik an der Philosophischen Fakultät in Ljubljana. Seit 2003 Assistentin und seit 2012 Dozentin für Neuere deutsche Literatur an der Philosophischen Fakultät in Ljubljana. Mehrere Forschungsaufenthalte in Berlin, Wien und Mannheim.
Forschungsschwerpunkte: deutsch-slowenische Wechselbeziehungen, Literaturdidaktik, Kanonisierung und Geschichte des Literaturunterrichts.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Der gymnasiale Lektürekanon in Slowenien in der Zeit der Habsburger Monarchie: Aufstieg und Fall von Franz Grillparzer. In: *Primerjalna književnost/Comparative Literature*, Jg. 37 (2014), H. 1, S. 87–107.

Dr. Réka Sánta-Jakabházi
Studium der Germanistik und Hungarologie sowie der rumänisch-deutschen interkulturellen Beziehungen an der Babeș-Bolyai-Universität in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár). 2011 Pro-

motion im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest, seit 2003 Lehr- und Forschungstätigkeit am Lehrstuhl für Germanistik an der Babeș-Bolyai-Universität in Klausenburg.
Forschungsschwerpunkte: deutsche Literatur in/aus Rumänien, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften (deutsch-ungarisch-rumänisch), Franz Hodjak.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Konstruierte Identitäten im Werk von Franz Hodjak. Frankfurt a. M. u. a. 2013.

Dr. phil. Olivia Spiridon
Studium der Germanistik und Romanistik an der Lucian-Blaga-Universität in Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben), der Germanistik und Psychologie an der Universität Passau und der Geschichte an der Universität Heidelberg. 2002 Promotion an der Universität Passau über rumäniendeutsche Erzählliteratur der Nachkriegszeit. Seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, Leiterin des Forschungsbereichs Literatur/Sprachwissenschaft und Lehrbeauftragte des Deutschen Seminars der Eberhardt Karls Universität in Tübingen.
Forschungsschwerpunkte: deutsche Literatur aus dem südöstlichen Europa, rumäniendeutsche Literatur, deutschsprachige Kalender aus dem Süden der Habsburgermonarchie, Migrationsliteratur sowie die Donau in Literatur und Film.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Hg.: Textfronten. Perspektiven auf den Ersten Weltkrieg im südöstlichen Europa. Stuttgart 2015.

Dr. phil. Francisca Solomon
2007–2010 Projektmitarbeiterin im Rahmen des Doktorandenkollegs „Das österreichische Galizien und sein multikulturelles Erbe“ an der Universität Wien. 2011 Promotion an der Alexandru Ioan Cuza-Universität in Jassy (rum. Iași). Seit 2010 Forschungsassistentin und Postdoktorandin am Lehrstuhl für Germanistik an der A. I. Cuza-Universität.
Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Literaturtheorie, deutschsprachige Literatur und Presse in der Bukowina und Galizien, deutsch-jüdische Literatur in der Bukowina und Galizien, Literarisierung des Holocaust in der deutsch-, jiddisch- und rumänischsprachigen Literatur, Literarisierung der Deportationen bukowinischer Juden nach Transnistrien.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Blicke auf das galizische Judentum. Haskala, Assimilation und Zionismus bei Nathan Samuely, Karl Emil Franzos und Saul Raphael Landau. Wien 2012.

Deutsche Geschichte und Kultur im südosteuropäischen Kontext

VERÖFFENTLICHUNGEN DES INSTITUTS FÜR DEUTSCHE KULTUR UND GESCHICHTE SÜDOSTEUROPAS AN DER LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

GERALD VOLKMER / JÜRGEN LEHMANN (HG.)

Rumäniendeutsche Erinnerungskulturen

Formen und Funktionen des Vergangenheitsbezuges in der rumäniendeutschen Historiografie und Literatur

Die Beiträge stellen die Vielfalt von Formen und Funktionen der mit den Begriffen »kollektives Gedächtnis« und »kulturelles Gedächtnis« bezeichneten Bezüge auf die rumäniendeutsche Zeitgeschichte, insbesondere die der Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben, dar.

Band 133, 184 S., kart., ISBN 978-3-7917-2784-4
auch als eBook

FLORIAN KÜHRER-WIELACH / MARKUS WINKLER (HG.)

Mutter: Land – Vater: Staat

Loyalitätskonflikte, politische Neuorientierung und der Erste Weltkrieg im österreichisch-russländischen Grenzraum

Der Band untersucht die durch den Ersten Weltkrieg entstandenen Dilemmata zwischen nationaler, staatlicher und kultureller Orientierung in den Bevölkerungsgruppen eines regionalen Groß- und Grenzraums (Bukowina, Galizien, Bessarabien).

Band 134, 216 S., kart., ISBN 978-3-7917-2927-5
auch als eBook

VERLAG FRIEDRICH PUSTET

Verlag Friedrich Pustet
D-93008 Regensburg
www.verlag-pustet.de

Tel. 0941 / 92022-0
Fax 0941 / 92022-330
bestellung@pustet.de

Der vorliegende Band versammelt Beiträge einer Sektion des X. Internationalen Kongresses der Germanisten Rumäniens, die hauptsächlich vor dem Hintergrund des Spatial Turn in den theoretischen Debatten der letzten Jahrzehnte Zentral- und Südosteuropa als textuellen Raum literarischer Werke, Reiseberichte, Autobiografien, Essays und Korrespondenzen untersuchen.
In den Aufsätzen der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Kroatien, Rumänien, Slowenien, Ungarn sowie den Vereinigten Staaten stehen zum einen Überlegungen zur Fiktionalität des Raumes im Vordergrund, wobei der Spannung zwischen fiktionalen und realen räumlichen Gegebenheiten besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird; zum anderen rücken raumgestaltende Akteure des literarischen Lebens in den Fokus.

ENIKŐ DÁCZ
Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der LMU München, wo sie vor allem zu literaturwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Themen arbeitet.

ISBN 978-3-7917-2899-5
9 783791 728995

IKGS | www.verlag-pustet.de