

László V. Szabó

Interkulturalität in der deutschsprachigen Literatur: vom 18. bis zum 20. Jahrhundert

„Unterschiedenes ist gut.“ (Friedrich Hölderlin)

Veszprém, 2021

A jegyzet az EFOP-3.4.3-16-2016-00009 számú
“A felsőfokú oktatás minőségének és
hozzáférhetőségének együttes javítása
a Pannon Egyetemen” projekt
keretében készült.

SZÉCHENYI 2020



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Regionális
Fejlesztési Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

Inhalt

1. Einleitung	3
2. Zum Begriff „Kultur“	7
3. Kulturbegriffe	9
4. „Verwandte“ Begriffe	12
4.1 Multi- und Plurikulturalität	12
4.2 Inter-, Intra- und Transkulturalität	16
5. Interkulturelle Literaturwissenschaft	18
6. Intrakontinentale Interkulturalität	20
6.1 Literatur und klassische Antike	21
6.2 Deutsch-französische Beziehungen	28
6.2.1 Exkurs: Zwei- und Mehrsprachigkeit	31
6.2.2 Kulturvermittlung und Kulturtransfer: Heinrich Heine	33
6.2.3 Hugo von Hofmannsthal und die französische Kultur	36
6.2.4 Der Zauberberg: Ein Sanatorium als mehrsprachige Heterotopie	41
6.3 Reiseziel Italien	45
6.4 Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen	55
6.5 Von der Regional- zur Migrationsliteratur	68
6.6 Das jüdische Kulturelement	73
6.6.1 Kafkas Judentum	75
6.6.2 Joseph Roths ostgalizischer Hiob	78
7. Interkontinentale Interkulturalität	84
7.1 Literatur zwischen Okzident und Orient	84
7.2 Romantik und Orient	96
7.3 Literatur des Antikolonialismus	101
7.4 Interkontinentale Reiseliteratur – Hermann Graf von Keyserling	105
7.5 Hermann Hesses europäischer Orient	116
7.6 Transkulturelle Reiseliteratur in der Gegenwart	119
8. Multikulturelle Gegenwart	123
Literatur	125

1. Einleitung

Vorliegende Studie versucht einen Überblick der deutschsprachigen Literatur von der Goethezeit bis zur Gegenwart aus interkultureller Sicht zu liefern. Allerdings können hier nur wenige Werke detailliert dargestellt oder analysiert werden, zumal sich nur bestimmte Texte aus dieser Sicht als nützlich erweisen können. Ein interkultureller Zugang zur Literatur und damit eine interkulturell orientierte Literaturwissenschaft wurde erst in den letzten Jahrzehnten möglich und wird vornehmlich auf Texte dieser Periode bezogen, deren Entstehung sich häufig mit Phänomenen der Globalisierung oder der Migration verbinden lassen. Inter- und Transkulturalität sind zwar relativ neue Konzepte und interpretative Muster, und insbesondere applizierbar auf Texte der sog. Migranteliteratur der letzten Jahrzehnte, doch ist das von ihnen beschriebene Phänomen selbst keineswegs neu, sondern durchaus verwendbar auch für Texte früherer Epochen. Es ist also plausibel, inter- und transkulturelle Deutungsmuster für neuere wie – gleichsam rückgängig – frühere literarische Texte anzuwenden, insofern sie bestimmte thematische und strukturelle Kriterien erfüllen. So hat man beispielsweise Joseph Conrads *Heart of Darkness*,¹ Alfred Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun*² oder Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*³ aus transkultureller Perspektive „neu entdecken“ können. Dementsprechend konzentriert sich auch die vorliegende Studie nicht nur auf Texte etwa der sog. „**Migrationsliteratur**“, deren schierer Überblick ohnehin eine fast unlösbare Aufgabe wäre, und deshalb lediglich in einer Art „Stichwahl“ dargestellt werden können, sondern auch auf einige interkulturell relevante literarische Texte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Ein Teil der Forschung benutzt den Begriff „**interkulturelle Literatur**“, der allerdings vom Anliegen der vorliegenden Überlegungen auch nicht weit steht. Doch scheint der Begriff etwas Ausschließendes in sich zu bergen: Er erweckt den Eindruck, als ob Texte, die mit dieser Bezeichnung „versehen“ werden, durch und durch interkultureller Natur seien, als ob Interkulturalität ihr dominanter Zug wäre. Dabei ist Interkulturalität *nur ein* bestimmtes (geistiges, sprachliches, literarisches) Phänomen, das in einem literarischen Text vorkommen kann neben vielen anderen Aspekten. Interkulturelle Aspekte finden

¹ Vgl. Daniel Krause: Joseph Conrads *Heart of Darkness* oder das universell Böse. In: Jaštal / Palej (Hrsg.): *Transkulturelle Perspektiven. Die deutschsprachige Literatur der Moderne in ihren Wechselwirkungen*. Krakau: Jagiellonian University Press, 2011, S. 63-70.

² Jan Brach: Poetik in der transkulturellen Moderne. Alfred Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915). In: Jaštal / Palej (2011), S. 87-98.

³ Ingo Breuer: Transkulturalität in Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*. In: Jaštal / Palej (2011), S. 147-160.

wir in Texten der Gegenwart, aber auch in solchen der Aufklärung oder der Weimarer Klassik, in der Romantik oder im Realismus usw., selbst wenn sie keinen (globalen) Migrationshintergrund zeigen.

Das von Chiellino herausgegebene Handbuch zur interkulturellen Literatur⁴ betrachtet deutschsprachige AutorInnen aus Deutschland, Europa und sogar anderen Kontinenten, behandelt beispielsweise Texte der türkischen oder italienischen Minderheiten in Deutschland, von russischen bzw. osteuropäischen Immigranten, aber auch solche, die aus dem afrikanischen, lateinamerikanischen oder asiatischen Kulturraum stammen. Es werden dabei Texte behandelt, die die letzten Jahrzehnte der Globalisierung, der Migration nach Deutschland (angefangen etwa mit Gastarbeitern der sechziger-siebziger Jahre) usw. „widerspiegeln“. Das Phänomen der **Migration** bietet sich geradezu an, als „interkulturelle Literatur“ gelesen zu werden, wobei der Eindruck entstehen kann, als ob der interkulturelle Aspekt in diesen Texten der wichtigste sei. Im Hinblick aber auf Texte vergangener Jahrhunderte, als etwa Migration oder „Hybridisierung“ der Sprachen oder Kulturen wohl noch nicht so ausgeprägt war, scheint die Bezeichnung „interkulturelle Literatur“ zu weit zu greifen, da sie durchaus facettenreicher sind. In Texten von Goethe oder Novalis können interkulturelle Phänomene wie z.B. Kulturkontakte, kulturelle Identitätsfragen, Reflexionen über fremde Kulturen, Identifikation mit fremden Kulturinhalten usw. durchaus vorkommen, sie sind aber viel komplexer, als sie mit dem Begriff „interkulturelle Literatur“ abgetan werden könnten. Wir beschränken uns deshalb im Folgenden darauf, Interkulturalität als

(Teil)Aspekt dieser älteren Literatur zu betrachten, gelegentlich in ihrer Relation zu anderen Aspekten zu berühren. Durchgehende Analysen sind hier jedoch weniger zu erwarten, geht es uns doch lediglich darum, Interkulturalität in ihren diversen (aber sich auch wiederholenden) Erscheinungsformen aufzuzeigen. Auch würde es jeden Rahmen sprengen, alle möglichen AutorInnen und Texte der „interkulturellen Literatur“ selbst nur aufzulisten, da es gerade in den letzten Jahren und Jahrzehnten geradezu eine Überproduktion an solchen Texten zu vermerken ist. Es bleibt somit die „Lösung“, nur einige solche Texte anzuführen, die als repräsentativ für bestimmte interkulturelle Phänomene in der Literatur gelten können.

⁴ Vgl. Chiellino (2000)

Dabei wird nicht nur eine einfache chronologische Darstellung verfolgt, sondern die Gesamtproblematik wird in thematische Einheiten gegliedert. Methodologisch bietet sich die Möglichkeit an, das Phänomen der Inter- bzw. Transkulturalität in zwei „Varianten“ aufzuteilen, die in der bisherigen Forschung in dieser Form noch nicht üblich ist: in eine **intra-** und eine **interkontinentale Inter- bzw. Transkulturalität**. Der Ausgangspunkt ist naturgemäß die deutschsprachige Literatur, also ein europäischer Standpunkt, von dem aus betrachtet einzelne Texte entweder „nur“ nationale Grenzen innerhalb Europas (etwa zwischen der deutschen und französischen oder eben zwischen der deutschen und ungarischen), oder aber (auch) kontinentale Grenzen überschreiten, wodurch etwa afrikanische oder asiatische Kulturinhalte textuell in Erscheinung treten. Doch selbst hier kann es ein Dazwischen geben, so etwa bei deutsch-türkischen AutorInnen, also in Texten, in denen das Türkische selbst in einem Kulturkontext zwischen Asien und Europa erscheint, wie z.B. in Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*.

Für beide Varianten der Inter- und Transkulturalität ließen sich viele Beispiele anführen – vorliegende Studie wird sich also nur auf einige einschränken müssen. Inter- und Transkulturalität bleiben indessen für die hier folgenden Darlegungen zentral. Neben oder innerhalb von diesen können aber auch weitere Begriffe behandelt bzw. gebraucht werden, die sich in der Forschung etabliert haben, und zwar solche, wie Identität und Alterität, das Eigene und das Fremde (der letztere in seiner vielfachen Schichtung), Zwischen- und dritter Raum, Entgrenzung und Hybridität, Zwei- und Mehrsprachigkeit (in literarischen Texten, versteht sich) usw. Wenn diese Fachbegriffe gleichsam als „Werkzeuge“ der Analyse dienen können, so bieten sich noch bestimmte Themen an, die dabei einbezogen werden können, wie z.B. Reise oder (Post)Kolonialismus, Fremdheit in ihren verschiedenen Formen, das Verhältnis zwischen Sprachen und Kulturen, zwischen sozialen Gruppen und den Geschlechtern, zwischen Tradition und Gegenwart, Okzident und Orient, Norden und Süden usw.

Vorliegende Studie soll theoretisch fundiert sein, sie will aber auch als praktische Hilfe dienen bei der Analyse bestimmter Texte mit **interkulturellem** (oder auch transkulturellem) **Potenzial**. Das interkulturelle Potenzial (bestimmter) literarischer Texte wurde von Andrea Leskovec folgendermaßen definiert: „Das interkulturelle Potenzial von Literatur bestimmt sich durch die

Funktion, die literarischen Texten im Interkulturalitätsdiskurs zukommt.“⁵ Für Hofmann impliziert der Begriff die Fähigkeit eines literarischen Textes, kulturelle Differenzwahrnehmungen zu erwecken und zu vermitteln.⁶ Es ist also klar, dass nicht literarische Texte jedweder Art für interkulturelle Analysen geeignet sind, sondern eben nur solche, die dieses Potenzial in sich tragen, also sich vor dem Hintergrund interkultureller Forschungen und Diskurse lesen lassen. Solche Texte ermöglichen eine Art „interkulturellen Blick“, also eine Betrachtung von Texten als Träger von Kulturen bzw. Kulturdifferenzen. Es gilt, Texte in den Blick zu nehmen, die verschiedene Elemente von zumindest zwei Kulturen enthalten,⁷ also über die Grenzen einer einzigen, homogen oder monolithisch betrachteten Kultur hinausweisen und Kulturen bzw. Kulturinhalte in ihrer Relation zueinander im Fokus haben. Texte als Träger bzw. Exponenten von Kulturen: Diese Betrachtung wurde ermöglicht teils vom sogenannten *cultural turn* („kulturelle Wende“) der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die im Grunde an den Begriff der traditionellen „Hochkultur“ die Absage erteilte und das Horizont eines viel weiteren Kulturverständnisses eröffnete; aber noch mehr von einer inter- bzw. transkulturellen Wende in den 1990er Jahren, die vor allem mit dem Namen von Wolfgang Iser verbunden ist.

Allerdings gehen Ansätze etwa für eine interkulturelle Hermeneutik bereits auf die achtziger Jahre, so auf Dietrich Krusche (1983) und Alois Wierlacher (1983) zurück, die sich in bewusster Abgrenzung von Gadammers Universalhermeneutik vielmehr auf eine **Hermeneutik der Fremden** bzw. eine interkulturelle Fremdheitsforschung konzentrierten. Zudem hat sich, parallel zu Globalisierungsdiskursen, auch das Adjektiv ‚transkulturell‘, etwa im Sinne von „transkulturellen Gesellschaften“ nach Wolfgang Iser (2005) in der Kultur- und Literaturforschung durchgesetzt. So zieht heute eine transkulturell orientierte Literaturwissenschaft die Hybridität der Kulturen und damit auch der Literaturen, **kulturelle Überlappungen** in literarischen Texten, **kulturelle Überschreitungen** und **Entgrenzungen** in den Kreis ihrer Betrachtungen ein.

Es geht dabei um Texte, die – analog zum interkulturellen Potenzial – ein transkulturelles Potenzial zeigen und dabei nicht so sehr auf kulturelle Differenzen, als auf **kulturelle Konvergenzen** aufmerksam machen. Geht man also vom transkulturellen Potenzial einzelner literarischer Texte

⁵ Andrea Leskovec: Fremdheit und Literatur, S. 185.

⁶ Vgl. Michael Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft, S. 55.

⁷ Ein solcher ist für Tom Kindt ein „interkultureller Text“: Dieser bezieht sich auf mindestens zwei Kulturen „deren Relation zueinander denotativ und/ oder exemplifikatorisch zum Thema“ avanciert. Tom Kindt: Was ist interkulturelle Narration?, S. 138.

aus, so gehört zu den Aufgaben einer transkulturell orientierten Literaturwissenschaft nicht nur die Untersuchung von Kulturelementen in Texten unterschiedlicher Kulturen, indem man, etwa wie in der traditionellen Komparatistik, zwei oder mehrere Texte nebeneinander stellt, um ihre strukturellen, stilistischen usw. Ähnlichkeiten aufzuweisen, sondern auch die Analyse *einzelner Texte* unter dem Aspekt des Nebeneinanders oder der Verflechtung von kulturellen Inhalten. Es gilt dann, die Texte als Träger von kulturellen Überschneidungen, Annäherungen und Verflüssigungen aus einer **transkulturellen Perspektive** zu betrachten. Der **inter- und transkulturelle Blick** auf bestimmte – in unserem Fall deutschsprachige – literarische Texte ermöglichen ein weiteres Verständnis für die Kulturen in ihrer Begegnung oder Wechselwirkung. Analysen von literarischen Texten aus einer inter- und transkulturellen Perspektive müssen zwei oder mehrere Kulturen und ihre diversen Komponenten in **Interrelation** und **Interaktion** ins Auge fassen. Gefragt werden kann u.a. nach der sprachlichen Beschaffenheit (z.B. **Sprachmischungsphänomene**) der Texte, ihren Reflexionen über kulturelle Einflüsse und Wechselwirkungen, **Identitäten** und **Alteritäten**, ihren **Kohabitationen** oder **Konflikten** usw. Es mag sein, dass im Zeitalter der Globalisierung häufiger literarische Texte mit inter- und transkulturellem Potenzial entstehen, dieser Umstand schließt es aber keineswegs aus, dass ähnlich geartete Texte auch in vergangenen Epochen vorzufinden sind. In der vorliegenden Studie werden auch solche älteren Texte in Betracht gezogen.

2. Zum Begriff „Kultur“

Doch was bedeutet „Kultur“, über die heute so vielfältige Diskurse geführt werden, und die Grundkomponente der obigen Begriffe Multi-, Pluri- oder Polykulturalität ist (und natürlich auch für die *Interkulturalität* grundlegend ist, wie wir noch sehen werden)?

Wolfgang Welsch geht von der folgenden Annahme aus:

„Wir Menschen sind wesentlich Kulturwesen. Das gilt individuell wie gesellschaftlich. Zum Heranwachsen der Individuen gehört die Hervorbildung kultureller Fähigkeiten und das Hineinwachsen in eine Kultur. Und diese Kultur fußt ihrerseits auf einer langen, im Verlauf der Menschheitsgeschichte erfolgten

kulturellen Evolution, die von der Beherrschung des Feuers über die Gründung von Städten bis hin gehört zur Erfindung des Internet reicht.“⁸

Kultur ist also das Produkt sowohl einer individuellen als auch einer gesellschaftlichen Entwicklung und zeigt sich in verschiedenen materiellen und geistigen Formen. Der Mensch gestaltet im Laufe seiner Evolution die ihn umgebende Welt und ruft dabei eine Kultur ins Leben. Kultur ist damit auch Formgestaltung in engerem wie breiterem Sinne des Wortes. Die menschliche Kultur ändert sich allerdings im Laufe der Zeit, sie unterscheidet sich von Epoche zu Epoche, von Ort zu Ort, von Region zu Region usw.

Die Etymologie des Wortes bzw. Begriffs der ‚Kultur‘ geht indessen auf den Ackerbau (s. die lateinische Bedeutung von *cultura* als ‚Pflug‘, weshalb ‚kultivieren‘ soviel wie ‚pflegen‘ bedeutet) der römischen Zeiten, also auf die Gegenständlichkeiten landwirtschaftlicher Arbeit zurück, und erhielt erst in der Neuzeit einen geistig-moralischen Inhalt.⁹ Die Materialität der Objekte bekam damit eine geistig-kulturelle Dimension. Die *differentia specifica* zwischen Kultur in einem modernen vs. einem alten, materiellen Sinn wurde damit der ‚Geist‘, d.h. ein spiritueller Inhalt, den der Kultur bis heute immanent ist. Zur Geschichte des Kultur-Begriffs gehören zudem seine konzeptuell-weltanschaulichen Gegenüberstellungen (Dichotomien) wie Natur vs. Kultur, Natur vs. Geist, Natur vs. Idee ebenso wie Versuche der Relativierung oder gar Dekonstruktion ihrer semantischen Oppositionen.

‚Kultur‘ weiß eine lange Geschichte hinter sich von ihrer ursprünglichen, konkreteren Bedeutung bis hin zu ihren abstrakten, komplexen Definitionen in den heutigen Kulturtheorien. Sie weist heute eine Unzahl von Definitionen und Beschreibungsmodelle auf, etwa als Sozialisationsprozess (Geert Hofstede), als „Zwiebelschale“ (Alfons Trompenaars) mit der äußeren (Essen, Sprache, Kleidung: „explizite Kultur“) und mittleren „Schale“ (Werte und Normen), sowie mit dem „Kern“ (grundlegende Annahmen über die menschliche Existenz überhaupt); oder als „Eisberg“ mit manifesten Erscheinungsformen wie menschliches Verhalten, (Körper)Sprache, Tracht „über dem Wasserspiegel“ und (latenten) Werten, Weltanschauungen, Glauben, Überzeugungen, Vorstellungen usw. „unterhalb“ desselben. Jürgen Bolten versteht Kultur seinerseits als „Prozess

⁸ Welsch: Was ist Transkulturalität?, S. 39.

⁹ Für Eagleton beginnt diese geistig-moralische Aufwertung des Kulturbegriffs sogar erst mit Matthew Arnold (1822-1888), vgl. Terry Eagleton: Was ist Kultur?, S. 7. Diese Annahme kann man aber mit Recht als übertrieben empfinden. Es ist nämlich schwer denkbar, dass etwa Goethe oder Schiller von keinem geistigen Kulturbegriff gewusst hätten.

und/oder als Ergebnis spezifischer Formen von Beziehungspflege [...] und zwar in Hinblick auf: (1) soziale Kontexte (Soziokultur) (2) natürliche/bearbeitete Umwelten (Agri-/Ökokultur) (3) sinnstiftende Instanzen (*cultura Dei*) (4) die Person / das Selbst eines Akteurs (*cultura animi*) also ausbilden, wahren.“¹⁰ Der Begriff der Kultur ist also heute so weit gegriffen, dass man sich zu Recht fragen könnte, was eben *nicht* zu ihr gehört.

3. Kulturbegriffe

In Anlehnung an Reckwitz (2000) kann man vier typologische Kulturbegriffe voneinander unterscheiden:¹¹

1. Der **normative Kulturbegriff** geht auf die Aufklärung zurück und von der Annahme aus, dass sich der Mensch verbessern, veredeln lässt. Diese Überzeugung findet man u.a. bei Lessing, Kant, Goethe oder Schiller. Bereits die folgenden berühmten Zeilen von Goethe zeugen von dieser Kulturmission der Aufklärung und der Weimarer Klassik:

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Desgleichen gesellte sich dieser Auffassung der Kultur auch ein moralischer Inhalt: „cultiviert“ zu sein hieß auch (so bei Kant) moralisch zu denken und zu handeln. Hier findet man auch die Unterscheidung zwischen Kultur und Zivilisation, die sich auch in den darauf folgenden Jahrhunderten (bis zu Oswald Spengler¹²) erhielt, die Annahme nämlich, dass sich Kultur eben durch ihren geistig-moralisch Inhalt von der „Zivilisation“ bzw. „Zivilisiertheit“ unterscheidet:

¹⁰ Jürgen Bolten: Interkulturelle Kompetenz, S. 10.

¹¹ Vgl. Andreas Reckwitz: Die Transformation der Kulturtheorien 2000 (Erste Auflage). Dazu auch Csaba Földes / Marc Weiland: Blickwinkel und Methoden einer integrativen Kulturforschung, S. 6-10.

¹² Nach Spengler erleben die Kulturen (z.B. ägyptische, die babylonische oder die griechische Antike) verschiedene Phasen ihrer Entwicklung, bis sie untergehen. Er meinte, die abendländische Kultur erleben gerade (um 1916) ihren Untergang und befindet sich im Zustand einer technischen Zivilisation (die aber nicht gleichbedeutend ist mit ‚Kultur‘).

„Denn die Idee Moralität gehört noch zur Kultur; der Gebrauch dieser Idee aber, welcher nur auf das Sittenähnliche in der Ehrliche und der äußeren Anständigkeit hinausläuft, macht bloß die Zivilisierung aus.“¹³ Diesem normativen Kulturbegriff kann man also, über eine sittlich-moralische Grundvoraussetzung hinaus, die so ausgeprägt u.a. bei Schiller ist, auch den Bildungsbegriff der Zeit subsumieren, zu dem u.a. eben die Aneignung von kulturellen Inhalten (nicht nur der eigenen Kultur!) gehörten. Zum Bildungsauffassung Goethes gehörte z.B. die Kenntnis der Weltliteratur und -kultur, der italienischen Renaissance nicht weniger als der Literatur des Orients, z.B. der persischen Dichtkunst à la Hafis. Neben dem normativen Kulturkonzept der Aufklärung muss man auch ihre Kulturoffenheit betonen, sei es für die griechisch-römische, sei es für die französische, englische oder auch orientalische.

2. Der **totalitätsorientierte Kulturbegriff** lässt sich zunächst definieren als Opposition zum Naturbegriff: Kultur ist in diesem Sinne alles, was der Mensch schafft, gestaltet, produziert, womit er tagtäglich umgeht. Die verschiedenen Gegenstände und Artefakte, die der Mensch herstellt, gehören ebenso hierher wie seine Lebensform und Lebensweise, seine Bräuche und Gewohnheiten, Riten und Rituale usw. Eine Unterscheidung zwischen Kultur und Zivilisation ist hier nicht mehr vorhanden. Als Vorläufer dieses Kulturkonzepts lässt sich **Johann Gottfried Herder** bezeichnen. Für Herder war der Mensch ein „Mittelgeschöpf unter den Tieren“, also ein Wesen, der gewissen Mängel und Irrtümer zeigt, dennoch durch seine „Vernunftfähigkeit“,¹⁴ wie auch durch seine Sprache, Kunst und Wissenschaft imstande ist, sich an das irdische Leben anzupassen, es zu seiner eigenen Bequemlichkeit zu gestalten. Im Laufe seiner Kulturentwicklung stellt der Mensch verschiedene Artefakte, (Kultur)Objekte unterschiedlichster Art her, die ihm ein menschliches Leben ermöglichen und ihm helfen, sich auf Erden einzurichten. Allerdings waren die Artefakte für Herder vor allem geistiger Natur, so wie sie in der Volkstradition vorzufinden waren (z.B. Balladen, Märchen, Lieder usw.). Die heutige **Kulturanthropologie** begreift hingegen Kulturartefakte in einem breiteren Sinn, von einzelnen Werkzeugen bis hin zu Raumstationen: Kultur und Zivilisation werden darin zu konvergierenden Begriffen.

3. Der **differenzierungstheoretische Kulturbegriff** hat gesellschaftliche Teil- und Subsysteme oder „**soziale Felder**“ im Fokus, wie z.B. Kunst, Religion, Wissenschaft, Medien usw. Sie können

¹³ Immanuel Kant: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784).

¹⁴ Steffen Martus: *Aufklärung*, S. 868-869.

nach eigenen Normen und Prinzipien institutionalisiert werden, sie haben ihre eigenen „Experten“ usw. Das „soziale Feld“ ist der Begriff des französischen Soziologen **Pierre Bourdieu** und bezeichnet einen abgrenzbaren Bereich der Gesellschaft, der über eigene Normen, Werte, Gesetze verfügt. Soziale Felder (z.B. jenes der Kultur, der Justiz, der Politik, der Wirtschaft usw.) können nebeneinander friedlich oder reibungslos existieren, sie können aber auch miteinander konkurrieren oder eben in Konflikt geraten. Also ist Kultur so gesehen nur ein (eigenes, mehr oder weniger unabhängiges) Feld oder ein Teilsystem neben den anderen, das sich gelegentlich in Konfliktsituationen mit anderen Feldern, so etwa mit jener der Politik befinden kann.

4. Der **symbolische** oder **semiotische Kulturbegriff** gründet auf die Erkenntnisse der **Kultursemiotik** und bestimmt Kultur als ein Zeichensystem mit einer Vielfalt von Zeichen und Bedeutungen. Kultur wird dabei verstanden als ein System symbolischer Formen und Ordnungen, die wie kodierte Schlüssel ihrer Entschlüsselung harren. Das gegebene Zeichen (sei es eine Farbe, eine Tracht, ein Ritus, ein Gestus usw.) kann verschiedene Bedeutungen in sich tragen, die zu ihrer „Dekodierung“ einladen. Man kann eine Kultur nur verstehen, wenn man ihre Zeichen richtig dekodiert. **Kulturkompetenz** besagt in diesem Kontext, dass man sich fähig zeigt, die Zeichen einer Kultur zu deuten und zu verstehen. Falsche Deutungen, Ignoranz oder die Weigerung, Kulturzeichen als solche zu deuten, können naturgemäß zu Missverständnissen und sogar (mehr oder weniger latenten oder manifesten) Konflikten führen. Auch **Xenophobie** kann aus dem Nichtverständnis oder Missverständnis kultureller Zeichen und Formen resultieren. Interkulturelle Kompetenz kommt hier insofern ins Spiel, als sie die Fähigkeit impliziert, etwa ein fremdes Zeichensystem auch in der Relation zum eigenen, zu entschlüsseln. Zudem kann man heute auch von einer **interkulturellen Semiotik** sprechen: Diese umfasst „**Stereotypen** sowie kommunikative Strategien der kulturellen Selbstbehauptung und deren historischen Wandel nicht nur in kultur-, gruppen-, medien- und textspezifischen Zusammenhängen [...], sondern auch im **interkulturellen Vergleich** und ihren **interkulturellen Wechselwirkungen**.“¹⁵ **Interkulturelle Kompetenz** und interkulturelle Semiotik können behilflich sein, die Zeichen einer anderen Kultur im breitesten Sinn richtig zu deuten, ihre Bedeutungen auf- und wahrzunehmen, und damit sich in der anderen Kultur zu orientieren.

¹⁵ Martin Nies: Kultursemiotik, S. 223.

Dabei muss man sich allerdings stets vor Augen halten, dass unterschiedliche Kulturen **unterschiedliche Zeichensysteme** und **Bedeutungen** produzieren, mehr noch: Dass sogar scheinbar ähnliche oder identische Zeichen in unterschiedlichen Kulturen durchaus unterschiedliche Bedeutungen (Signifikate) haben bzw. hervorrufen können. Beispiele dafür sind Legion. Das Nicken z.B. bedeutet in der Mehrheit europäischer Kulturen Zustimmung oder (Ein)Verständnis, aber in Teilen Südosteuropas kann es auch für ein „Nein“, also für Verneinung oder Ablehnung stehen. Dafür aber wird etwa in Indien Zustimmung, Verstehen oder Respekt mit einem Kopfschütteln in einem weiten Halbbogen von Schultern zu Schultern ausgedrückt. Das O-Zeichen mit Daumen und Zeigefinger kann in den USA oder Deutschland so etwas wie „Okay“ oder „prima!“ bedeuten, doch in anderen Kulturen, wie z.B. in Mexiko, Brasilien oder Thailand kann es durchaus obszön wirken. Auch ein erhobener Daumen ist in den westlichen Kulturen generell ein positives, ermutigendes Zeichen, während er etwa in Russland oder Griechenland wiederum als rüde oder obszön „dekodiert“ werden kann.

4. „Verwandte“ Begriffe

Interkulturalität ist ein moderner Begriff, der sowohl in der Kulturwissenschaft im Allgemeinen als auch in der Literaturwissenschaft im Besonderen etwa seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts gebraucht wird. Interkulturalität lässt sich unterscheiden von Begriffen wie Multikulturalität, Transkulturalität oder Plurikulturalität, obgleich sich ihre Bedeutungsfelder teilweise überlappen. Ihre Unterscheidung ist aber durchaus einen Versuch wert.

4.1 Multi- und Plurikulturalität

Multikulturalität geht von der Annahme aus, dass Kulturen in ihrer Diversität innerhalb von bestimmten politischen Grenzen oder staatlichen Grenzen nebeneinander existieren können, und zwar ohne, dass sie miteinander „verschmelzen“, d.h. ohne dass ihre Unterschiede bei all ihrer Koexistenz verschwinden würden. Man geht also davon aus, dass Kulturen heterogen sind und sich voneinander nicht isolieren lassen. Diese Auffassung von der **Heterogenität der Kulturen** ist allerdings eine sehr alte und geht noch auf Herder zurück. Allerdings ging es bei Herder um nationale Kulturen, die über eine nationale Sprache, eine eigene Tradition, sogar eine eigene

„Seele“ verfügen. Die nationale Auffassung von Kulturen hat sich im 19. Jahrhundert nur noch verstärkt. Im 19. Jahrhundert lässt sich eine massive Entwicklung der Nationalismen beobachten einschließlich des deutschen Nationalismus, der immer mehr von einem Einheitsgedanken der deutschen Nation ausging, was schließlich auch zur Verwirklichung der politischen Einheit Deutschlands im Jahre 1870-1871 führte.

Die Entwicklung des Nationalgedankens lässt sich auch in der Literatur beobachten, so etwa in der Literatur des Vormärz, also in einer dem Revolutionsjahr 1848 vorangehenden Zeitperiode. Im Vormärz lässt sich ein wachsender Nationalpatriotismus in der deutschen Literatur beobachten, wofür z.B. das Deutschlandlied von Fallersleben wohl das beste Beispiel liefert. Aber auch in der Literatur *nach* 1848 lässt sich eine nationale Gesinnung in der Literatur beobachten, wie zum Beispiel in Josef Victor von Scheffels *Ekkehard*, einem Roman von 1855, der noch den Geist der Romantik widerhallt, gleichzeitig aber unterschwellig einen nationalen stolz der Deutschen verrät, indem eine deutsch-nationale Gesinnung und ein deutscher Patriotismus für Scheffels Zeit charakteristisch war, welche Gesinnung auf die Vergangenheit, hier konkret auf das Mittelalter gleichsam zurückprojiziert wurde. Doch selbst dieser Roman Scheffels ist ein Beispiel dafür, dass Kulturen auch in vergangenen Zeiten miteinander in Kontakt oder Konflikt gerieten, dass kulturelle Begegnungen in allen Zeiten erfolgten. Scheffels Roman ist deshalb auch aus einer anderen Sicht aufschlussreich, die man eine interkulturelle nennen kann (siehe noch unten).

Allerdings ist Multikulturalität (gelegentlich auch Multikulturalismus genannt in Anlehnung an das englische Wort *multiculturalism*) ein Begriff der letzten Jahrzehnte, der auf sogenannte multikulturelle Gesellschaften bezogen wird, in denen verschiedene Kulturen, Ethnien, Bräuche, Traditionen, Sprachen usw. in einer globalen Gesellschaft koexistieren. Es ist dabei interessant, wie der Schriftsteller Jurek Becker Multikulturalität definierte: „Multikulturalität setzt die Bereitschaft der Beteiligten zu Multikulturalität voraus. Wenn diese Bereitschaft nicht da ist, dann gibt es keine Multikulturalität.“¹⁶ So gesehen impliziert Multikulturalität die Bereitschaft der Kulturen, friedlich miteinander zu koexistieren, einander in ihrer Diversität zu akzeptieren und zu tolerieren. Ohne diese Bereitschaft werden die friedliche Koexistenz der Kulturen und damit auch Multikulturalität bedroht, was Konflikte generieren kann.

¹⁶ Jurek Becker: Ende des Größenwahns, S. 242.

Plurikulturalität (oder Plurikulturalismus) bezeichnet das Aufeinandertreffen von zwei oder mehreren Kulturen in einem bestimmten **Kulturraum**. Will Multikulturalismus von einer wechselseitigen Wirkung der betreffenden Kulturen ausgehen, so tendiert Plurikulturalismus dazu, davon abzusehen. Plurikulturalismus suggeriert also, dass Kulturen zwar nebeneinander existieren, doch sich nicht unbedingt beeinflussen. So wäre aber auch das sog. Phänomen der **Parallelgesellschaften** dem Plurikulturalismus zu subsumieren. Unter Parallelgesellschaften versteht man heute (sub)kulturelle, ethnische, religiöse Gruppierungen, die sich von der Mehrheitsgesellschaft segregieren und nach eigenen Normen, Regeln, Werten, Traditionen oder Gewohnheiten leben.¹⁷ Eine solche plurikulturelle oder pluriethnische Segregation trägt allerdings ein großes Konfliktpotenzial in sich.

Unterschiedliche Kulturen haben nicht immer friedlich miteinander gelebt. Die berühmte Theorie von **Samuel P. Huntington** geht davon aus, dass die entscheidenden Ursachen von Konflikten in der heutigen Zeit vor allem kultureller Natur sind („clash of civilizations“). Waren früher die Nationenkonflikte in Europa dominant, so wurden diese nach dem Ersten Weltkrieg und der russischen Revolution durch ideologische Konflikte abgelöst.¹⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg und im sog. „Kalten Krieg“ habe man vielmehr Konflikte zwischen westlichen und nichtwestlichen „Zivilisationen“ gehabt. Hinzu kam, dass sich Bevölkerungen nichtwestlicher Zivilisationen nicht länger als bloße Objekte und Ziele des westlichen Kolonialismus behandeln ließen. Kolonien gingen für die westlichen Mächte verloren und neue, unabhängige Staaten und Nationen entstanden auf verschiedenen Kontinenten. Interessant ist auch, wie sich die Begriffe der Kultur und Zivilisation (die von manchen deutschen Denkern traditionell unterschieden wurden) zueinander verhalten: Als Zivilisation definiert Huntington eine kulturelle Einheit (man könnte auch sagen: einen Kulturraum) mit dazugehörigen Städten, Regionen, Nationalitäten, ethnischen und religiösen Gruppen, wobei in seinem Verständnis einzelne Kulturen unterschiedliche Ebenen kultureller Heterogenität zeigen. So scheint für Huntington die kulturelle Heterogenität ein prägnanterer Faktor der Weltkultur(en) zu sein als der Faktor Gemeinsamkeit zwischen den Kulturen. Seine Theorie scheint vielmehr eine Erklärung für die sich wiederholenden Konflikte in der Welt liefern zu wollen. Sie ist eine Art Erklärungsmodell für Weltkonflikte.

¹⁷ Vgl. Thomas Mayer (2002)

¹⁸ Vgl. Siegfried Schwan: Huntingtons These vom „clash of civilizations“, S. 12-13.

Konflikte nationaler, kultureller, religiöser oder anderer Natur haben die Geschichte der Menschheit und auch Europas und ihrer unterschiedlichen Regionen stets begleitet. Will man nicht weiter als Mitteleuropa blicken, so haben sich die nationalen und ethnischen Konflikte etwa in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert explosiv verschärft. Moritz Csáky verwendet den Begriff Polykulturalität im Unterschied zur Multikulturalität als Bezeichnung für eine kulturelle Vielfalt, die durchaus konfliktträchtig sein kann:

„Polykulturalität ist zugleich ein Verfahren, mit realer Vielfalt umzugehen. Das Konzept der Polykulturalität ist daher nicht mit jenem der Multikulturalität identisch, denn letzteres nimmt an, die kulturellen Differenzen und Gegensätze durch eine harmonische Kohabitation überwinden zu können.“¹⁹

So lässt sich Polykulturalität z.B. als ein Charakteristikum des Vielvölkerstaates der Monarchie begreifen und bei der Betrachtung bestimmter literarischer Texte anwenden. Im Roman *Die sieben Schwaben* von Ferenc Herczeg, in einem zwar ungarischen Text, in dem aber auch Akteure anderer ethnischen Herkunft, so auch Banater Schwaben mitspielen, entwickelt sich der interethnische Konflikt im Laufe der Revolution 1848-1849 in einem polykulturellen Raum, in dem Schwaben, Serben, Ungarn, Rumänen („Wallachen“) und Juden entlang von bestimmten ethnokulturellen Konfliktlinien teils neben-, teils miteinander leben, um im Zuge der Revolutionsereignisse in (teils brutale) Konflikte miteinander zu geraten. Ethnisch-religiös heterogene Kulturräume können also auch konfliktträchtig sein, bzw. sie entwickelten sich im Laufe der Geschichte zu potenziellen Konfliktherden oder führten zu Konfliktereignissen, von dem vor allem Kriegsgeschehen (der Erste und der Zweite Weltkrieg) sozusagen ein Blutzugnis ablegen. Um diese Konfliktphänomene, latenten oder manifesten Spannungen und Konflikte zu verstehen, bedarf es interdisziplinärer Zugänge seitens mehrerer Wissenschaften, sei es der Politik- oder Gesellschaftswissenschaft, der Geschichts- oder Kulturwissenschaft, und nicht zuletzt der Literaturwissenschaft. Eine (**interkulturelle**) **Literaturwissenschaft** kann (literarische) Texte ins Auge fassen und sie explizieren, um in ihnen etwa die Relationen verschiedener Kulturen – auch wenn sie konfliktträchtig sein mögen – an den Tag zu legen. Damit kann sie zum Verständnis der und zwischen den Kulturen und sogar zur Vorbeugung ihrer Konflikte beitragen.

¹⁹ Csáky: Kultur als Kommunikationsraum, S. 3.

4.2 Inter-, Intra- und Transkulturalität

Bei der Betrachtung kultureller Unterschiede, sei es hinsichtlich (mehr oder weniger abweichender) Zeichensysteme, der Kommunikation und der Metakommunikation, des Denkens und der Handlung, des Sprechens und des Schreibens, der Gestik und der Mimik, der Sitten und der Bräuche, der Objekte und der Artefakte, der Normen und der Werte, der Riten und der Rituale, usw. sind wir bereits auf dem Terrain der Interkulturalität.

Der Begriff **Interkulturalität**, wie problematisch seine Definition sein mag,²⁰ geht davon aus dass Kulturen letztendlich selbstständige Entitäten, mithin heterogen sind. Hinzu kommt die Idee, dass sich Kulturen begegnen, austauschen, einander beeinflussen können usw. Interkulturalität besagt, dass Kulturen voneinander nicht isoliert sind, sondern in Korrelation miteinander existieren, bzw. aufeinander wirken, und zwar trotz dem Umstand, dass sie letztendlich doch unterschiedlich bleiben, insofern sie über unterschiedliche Kulturinhalte (Werte, Normen, Traditionen, Vorstellungen usw.) verfügen. Hinzu kommt, dass beim Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen auch die eigene **kulturelle Identität** gleichsam im Spiegel der anderen Kultur(en) erfahrbar wird. Interkulturalität meint dabei die

Annahme der und das Denken aus der jeweilig anderen kulturellen Perspektive. Das **Andere** (oder „Fremde“) wird in seiner Relation zum eigenen Selbstverständnis betrachtet, und dabei bewusst zur Kenntnis genommen. Um das Andere zu verstehen, muss man sich seines eigenen Blickwinkels gewahr werden. Die fremde und die eigene Kultur treten



damit in eine produktive Beziehung des gegenseitigen Austausches. Nach und nach wird so die Alterität zur Vertrautheit, indem sie (allmählich) in die eigene Kulturerfahrung integriert wird.

Die Integration einer „anderen“ Kultur in das eigene Kulturverständnis fällt wohl leichter, wenn man ihre (etwa kulturgeschichtlichen) Gemeinsamkeiten erkennt. Wenn man z.B. das Asiatische

²⁰ Földes geht sogar so weit, zu behaupten: „Im Klartext: Wir wissen also nicht genau, was Interkulturalität eigentlich ist bzw. sein soll. Über die Black Box ‚Interkulturalität‘ überwiegen doch eher deklarative Erklärungen statt schlüssiger Theoreme und verifizierbarer Ergebnisse.“ (Földes: Black Box Interkulturalität, S. 504). Mag sein, dass eine bestimmte Unschärfe des Begriffs selbst nach mancherlei Definitionen übrigbleibt. Interkulturalität in der Literatur ist ein interpretatives Paradigma und geht davon aus, dass ein literarischer Text eine Ausdrucksform von kulturellen Relationen ist.

als fremd empfindet, so kann man daran denken, dass die bestimmende Religion Europas, das Christentum, ebenfalls asiatische Ursprünge hat. Oder man kann sich daran erinnern, dass die griechische Philosophie und die griechischen Mythen durchaus ersichtliche Elemente des Orients in sich tragen. Oder man kann den Einfluss der arabischen Kultur z.B. auf die Entwicklung europäischer Wissenschaften (z.B. auf die Mathematik) oder die (etwa iberische) Architektur (s. den Alcazar von Sevilla im Bild), die Rezeption orientalischer Märchen in der Romantik usw. in Erinnerung rufen. Menschen und Kulturen waren schon immer im Austausch miteinander, es gibt kaum eine Kultur, die nie fremden Einflüssen ausgesetzt war. Es hat schon immer mehr Brücken als Trennwände zwischen den Kulturen gegeben. Man kann deshalb Rudolf Pannwitz nur recht geben, wenn er schreibt: „Wo es Kultur gibt, da findet der Mensch den Menschen.“²¹

Heutige Transkulturalitätskonzepte distanzieren sich von einem homogenen oder holistischen Kulturbegriff und legen Akzent auf den Mischcharakter, auf das Ineinandergreifen der Kulturen. Seitdem ‚**Transkulturalität**‘ in den neunziger Jahren zu Debatte steht, entwickelte auch die Literaturwissenschaft eine neue, ‚transkulturelle‘ Sicht literarischer Texte, und zwar nicht nur in Bezug auf die Migrantenliteratur der letzten Jahrzehnte, sondern rückblickend auch auf die (post)koloniale Literatur oder gar frühere Texte, in denen kulturelle Grenzüberschreitungen, hybride- oder Mischidentitäten, Sprachvermischungen usw. beobachtet und nachgewiesen werden konnten. Damit ist allerdings nicht gesagt, dass Begriffe wie Multi- oder Interkulturalität in den literaturwissenschaftlichen Diskursen verdrängt oder überholt wurden, sondern es gilt vielmehr, diese Begriffe parallel oder komplementär zur Transkulturalität zu gebrauchen. Bestimmte literarische Texte können sozusagen gleichzeitig inter- und transkulturell betrachtet werden – wenn sie über ein inter- und transkulturelles Potential gleichermaßen verfügen –, sie können ggf. transkulturelle Aspekte aufweisen, ohne sich allein durch den Begriff ‚Transkulturalität‘ erschöpfen zu lassen. Sucht man nach *differentiae specifica*e zwischen Inter- und Transkulturalität, so geht jene doch von (relativ) homogenen Kulturen aus und kann auch (inter) kulturelle (oder auch nationale, ethnische) Konflikte implizieren, deren Gründe etwa in überbordenden Vorurteilen, aggressiven Stereotypen, stark divergierenden Interessen oder auch Machtasymmetrien²² wurzeln.

²¹ Rudolf Pannwitz: Sprüche und Ansprüche. Aphoristisches. Mit einem Essay hg. von Gabriella Rovagnati. Nürnberg: Hans Carl 2003, S. 115.

²² So ist etwa Anja Weiß der Meinung, „dass die Phänomene, die unter den Überschriften interkultureller oder ethnischer Konflikt verhandelt werden, erst durch Machtasymmetrien zwischen den Konfliktparteien so problematisch werden.“ Anja Weiß: Was macht interkulturelle Konflikte aus?, S. 89.

Während eine *transkulturelle* Perspektive Konflikte entschärfen, relativieren oder gar ausklammern will, so wird ein *interkultureller* Zugang zu (sozialen) Phänomenen und Texten das Fremde oder Fremdartige, d.h. Anomalien, Heterologien und Pathologien²³ weniger aus den Augen verlieren. Mag sein, dass sich Wolfgang Welsch eine Welt wünscht bzw. eine solche prophezeit, in der sich eine sukzessive Verwandlung der traditionellen ‚Bezugskulturen‘ in Kulturen im Sinne der Transkulturalität vollzieht, dennoch ist schwer anzunehmen, dass damit die Konflikte (auch interkultureller Art) aus der Welt geschaffen würden. Eine globale transkulturelle Gesellschaft in absoluter Form ist wohl eine Utopie; ist sie aber eine, so könnte man ihr eine Dystopie entgegenstellen, in der sich interkulturelle und -ethnische, bzw. nationale und sonstige Konflikte nur noch verschärfen.

5. Interkulturelle Literaturwissenschaft

Die interkulturelle Literaturwissenschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten neben manch anderen Wissensbereichen wie die interkulturelle (oder auch transkulturelle) Kommunikationswissenschaft, interkulturelle Linguistik, interkulturelle Ästhetik, interkulturelle Hermeneutik, transkulturelle Pädagogik, transkulturelle Genderforschung usw. etabliert. Eine mögliche Definition einer interkulturell ausgerichteten Literaturwissenschaft samt ihren Zielsetzungen und Orientierungen hat u.a. Ortrud Gutjahr geliefert:

„Mit der Interkulturellen Literaturwissenschaft kommt [...] ein prozesshafter und dialogischer Kulturbegriff zur Anwendung, der an der Selbstthematisierungsfähigkeit von Gesellschaft ansetzt und die kontextbezogene Veränderung von Bedeutungen und Menschen, die sich situativ und multipel verorten, untersucht. In diesem Oszillieren zwischen unterschiedlichen Handlungsorientierungen kommt es zur *Auflösung und Neuschaffung von Grenzziehungen, Macht- und Gewaltverhältnissen und Geschlechterrollen*. So wird mit dem Begriff Interkulturalität eine *Grenzüberschreitung* in den Blick genommen, bei der

²³ Die Unterscheidung zwischen Fremdem und Fremdartigem traf Bernhard Waldenfels; während jenes eine Diskrepanz (kultureller) Erfahrungsbereiche und Erfahrungsgehalte impliziert, zeichnet sich das Fremdartige dadurch aus, dass es eine bestimmte Form von Normalität überschreitet, also sich außerhalb unserer Erfahrungsordnung befindet. Hierhin gehören etwa „abartige Zustände, die sich als Anomalien, Heterologien, und Pathologien bekunden, so im Traum, in der Ekstase oder im Wahn und in der Krankheit überhaupt.“ Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, S. 60.

weder ein wie auch immer gefasstes Innerhalb oder Außerhalb der Grenze noch die Grenze zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand wird, sondern das *Inter* selbst. Mithin geht es um die Funktionsweise von *Differenzbestimmungen*, die *Kulturationsprozesse* abstützen, verändern oder neu in Gang setzen.“²⁴

Gutjahr geht somit – ergänzend zu den obigen Kulturdefinitionen von einem **prozesshaften und dialogischen Charakter der Kultur** – von der Annahme aus, dass eine multiple (und offene!) Gesellschaft Diskurse (in verschiedenen medialen Formen, einschließlich der Literatur) über sich selbst führen, über ihre eigene vielschichtige und facettenreiche Beschaffenheit reflektieren kann. In diesen Diskursen werden unterschiedliche Formen der Handlung und der Kultur mitbedacht, bzw. unterschiedliche Formen und Auffassungen über Grenzen (in breitem Sinn), Macht- oder geschlechtliche Verhältnisse usw. thematisiert. Das Präfix „Inter“ bezeichnet auch hier **Zwischenrelationen, Grenzüberschreitungen**, doch auch **Differenzbestimmungen** zwischen Kulturen, die dann bei der Analyse von literarischen Texten mit einbezogen werden können. Allerdings wird „Kultur“ in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrem Bedeutungsreichtum immer mitgedacht, ebenso wie Phänomene der **Sozialisation, der Inklusion, der Kulturation** (auch **Akkulturation**), der kulturellen Wechselwirkungen und Überlappungen usw.

Seit Jahrzehnten beschäftigt sich die interkulturelle Literaturwissenschaft mit literarischen Texten, die über eine inter- oder ein transkulturelles Potenzial verfügen. Sie geht von der Annahme aus, dass Literatur eine Ausdruck- und Manifestationsform der Kultur(en) ist, mithin literarische Texte kulturelle Inhalte, Normen, Werte, Ansichten usw. thematisieren bzw. für diverse Kulturphänomene bestimmte Deutungsmuster liefern können. Dabei wurden zunächst Texte der sog. Migrationsliteratur einbezogen, doch hat man bald eingesehen, dass auch manch älteren literarische Texte durchaus interkulturell deutbar sind. Es reichte z.B. an Goethes *Italienische Reise* zu denken, um einzusehen, dass Kulturen oder Literaturen sich nicht nur innerhalb der eigenen (politischen oder kulturellen) Grenzen bewegen, sondern immer mit anderen Kulturen in Berührung kommen und sich dadurch „ausdehnen“ bzw. bereichern können. Hat Goethe 1786 Weimar verlassen, um durch Italien (etwa von Verona bis nach Sizilien) zu reisen, und ist er dabei verschiedenen Erscheinungsformen der italienischen Kultur begegnet, so reflektiert sein Text auch Grenzüberschreitungen in mehr denn einem Sinn (war doch Italien damals noch kein einheitliches

²⁴ Ortrud Gutjahr: *Alterität und Interkulturalität*, S. 352. Herv. von L.V.Sz.

Land und zeigte sogar eine größere regionale Variabilität als heute). Reiseliteratur impliziert häufig eben Grenzüberschreitungen, sie liefert also für eine interkulturell-literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise durchaus ergiebige Texte. Doch ist die Überquerung von politischen Grenzen keine *conditio sine qua non* für eine interkulturelle Analyse, es gibt ja zahlreiche literarische Texte aus allen Epochen, deren Handlung etwa innerhalb von strikten politischen Grenzen abläuft und dennoch kulturelle Begegnungen und Grenzüberschreitungen thematisieren, so wenn sie sich in einer modernen multikulturellen Stadt abspielt. So kann in einem literarischen Text z.B. (etwa in einem „**interkulturellen Roman**“) durchaus vorkommen, dass sich die Handlung in einem relativ engen Raum entfaltet, und dennoch interkulturelle Relationen zur Schau trägt. Selbst an sogenannten „**Nicht-Orten**“ (französisch *non-lieu*, ein Begriff des Anthropologen Marc Augé) wie ein Bahnhof oder ein Flughafen können sich die diversesten Kulturen in engem Raum begegnen und sogar aufeinander wirken. Es ist indessen klar, dass kulturelle Begegnungen und Wechselwirkungen für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft erst dann relevant sind, wenn sie in literarischen Texten beschrieben, also fikionalisiert werden.

6. Intrakontinentale Interkulturalität

Intrakontinentale Interkulturalität impliziert interkulturelle (Literatur)Phänomene innerhalb eines Kontinents, in unserem Fall Europas, ist doch die deutschsprachige Literatur primär ein Bestandteil europäischer Literatur. Es geht hier um eine Transnationalität innerhalb des europäischen Kontinents, wobei man zugeben muss, dass bei der Frage, wo die Literatur des europäischen Kontinentes endet bzw. wo ihre sprachlich-kulturellen Grenzen liegen, Unsicherheiten auftreten können. Problematisch ist z.B. zu welchem Kontinent die Türkei bzw. die türkische Literatur, und damit auch letztendlich etwa die deutsch-türkische Literatur gehört. Nicht nur die Grenzen der Nationalliteraturen, sondern auch die Literaturen einzelner Kontinente lassen sich überschreiten, so z.B. in Texten der Reiseliteratur. Ähnliche Probleme können z.B. im Falle der spanischen Literatur auftauchen, insofern die spanischsprachige Literatur nicht nur die Literatur Spaniens, sondern auch ganzen Lateinamerikas umfasst.

Dennoch wollen wir methodologisch davon ausgehen, dass ein transnationaler Zugang zur deutschsprachigen Literatur in intrakontinentalem Kontext zunächst einmal Wechselwirkungen mit den Kulturen und Literaturen Europas, also mit der spanischen, französischen, italienischen, slavischen, ungarischen, griechischen usw. zeigt. Es ist hier nicht der Punkt, von Nationalliteraturen Europas auszugehen und damit auf Herders „Kugeltheorie“ zu beharren, sondern bestimmte Texte im Kontext des **Kulturaustausches**, des **Kulturtransfers** oder der kulturellen Wechselwirkung zu betrachten. Religionsgeschichtlich geht es allerdings um Wechselwirkungen innerhalb eines christlichen Kulturkreises, was die Annahme nahelegt, dass – zumindest im Fall Europas – intrakontinentale Kulturdifferenzen kleiner sind als die interkontinentalen. Das bedeutet aber nicht, dass es weniger Konflikte zwischen den Nationen oder Kulturen Europas im Laufe der Geschichte gegeben hätte, ganz im Gegenteil: Es reicht an den Dreißigjährigen Religionskrieg (1618-1648) zu denken, um einzusehen, wie konfliktträchtig die Geschichte Europas war. Der „Andere“, der zu einer anderen Nation, z.B. zur französischen gehörte, konnte ebenso als fremd, sogar als Feind gelten, als ggf. die Völker weiterer Kontinente. Es wäre indessen auch verfehlt zu behaupten, dass die Literaturen des christlichen Europas restlos christlich geprägt gewesen wären. Zur Widerlegung einer solchen Annahme kann man die häufigen und vielfältigen Beziehungen der europäischen Literaturen zur griechisch-römischen Antike herbeizitieren.

6.1 Literatur und klassische Antike

Man sagt es mit Recht: Die griechisch-römisch Antike ist die Wiege der europäischen Kultur. Spätere Kulturen, auch die deutsche, blickten immer wieder gerne auf die Antike zurück und suchten darin nach Stoff und Inspiration. Dennoch ist es heute nicht gerade modisch, interkulturelle Forschungen auf griechisch-römische Mythen und ihre spätere Rezeption auszudehnen. Dabei wäre es schwer zu leugnen, dass die Mythen ein wichtiger Bestandteil einer Kultur sind, so dass z.B. auch die hellenischen Mythen einen wichtigen Aspekt der Kultur des antiken Griechenlands ausmachten. **Mythenrezeption** in späteren Zeiten war und ist eine durchaus verbreitete Form der Auseinandersetzung mit der antiken Kultur, ein Versuch einer Annäherung und gleichzeitig ein Weg zum Verständnis der eigenen, z.B. der modernen, deutschen Kultur. Eine andere Kultur eines räumlich und zeitlich fernen Landes wirkt auf den ersten Blick immer

befremdend, sie mutet fremd, verschlossen, unzugänglich an. Bei näherem Hinsehen kann aber durchaus passieren, dass sie sich auftut, ihre Geheimnisse offenbart und den Hinblickenden fasziniert. Im 18. Jahrhundert hat die Antike mit ihren Mythen, Kunstwerken, Texten viele Deutsche fasziniert, allen voran **Johann Jakob Winckelmann**, der die antike Kunst und Ästhetik seinen Zeitgenossen als durchaus nachahmungswürdige ideale Modelle vorhielt. Das Schönheitsideal der Antike (die sog. Kalokagathie), ihre von Winckelmann gepriesene Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit galten in der Goethezeit als Orientierungspunkte für eine neue Lebens- und Schaffensweise. Das antike Vorbild vor Augen haltend entwickelten **Goethe** und **Schiller** eine Kunst, die der Antike in Form und Inhalt oft verbunden blieb. Indem man auf die Antike und ihre Kunst blickte, suchte man auch nach Bedingungen für ein eigenes



Kulturverständnis. Winckelmanns Begriffe der „edlen Einfalt“ und „stillen Größe“ wurden zu Normwerten der Goethezeit, auch wenn sie nicht von allen kritiklos akzeptiert wurden.

Die Divergenzen im Kulturverständnis lässt sich beispielhaft an den Disputen über die berühmte Laokoon-Gruppe (heute im Vatikan-Museum – s. das Bild) verfolgen: Wenn Winckelmann die griechische Seele mit dem tiefen Meer verglich,

das an der Oberfläche zwar wüten kann, aber in der Tiefe ruhig bleibt, so interpretierte **Lessing** Laokoons Gefühlsausdruck ganz anders: „Ich weiß es, wir feinem Europäer einer klügen Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen.“²⁵ Die Antiken scheuten sich nicht, ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Auch lehnte Lessing das Stoische in Laokoons Gefühlsausdruck ab: „Alles Stoische ist untheatralisch“; es erwecke zwar unsere Bewunderung, aber das muss noch kein Mitleid sein, wohl aber ein kalter Affekt. Für Laokoons mäßiger Gefühlsausdruck gab er letztendlich eine andere Erklärung: Die „entstellende Heftigkeit“ des Schmerzes war mit der Schönheit nicht zu verbinden. Der (anonyme) Künstler „mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen

²⁵ Lessings Werke, Bd. 2, S. 172.

mildern“, d.h.: Laokoons Gesten seien nicht so sehr mit dem Ausdruck seiner noblen Seele, als vielmehr mit ästhetischen Überlegungen des Künstlers zu erklären.

Eine Statuengruppe also, die einen antiken Mythos von einem trojanischen Priester und seinen Söhnen bzw. ihrem tödlichen Kampf mit dem Python darstellt, konnte somit zu ästhetischen Debatten führen, in denen das kulturelle Selbstverständnis der Epoche eine bestimmende Rolle spielte. Dabei waren die Weimarer Klassiker durchaus bestrebt, antike Ideale für sich zu beanspruchen, sich mit ihnen zu identifizieren. Goethe brachte dieses Anliegen seiner Generation in seinem Essay *Antik und Modern* auf den Punkt:

„Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei’s.“²⁶

Damit wurde der Imperativ einer ganzen Künstlergeneration ausgesprochen, die damit auf „echt griechische Werke“ hingewiesen wurde. Nach einem „edelsten Stoff“ und „würdigsten Gehalt“ suchend fand Goethe selbst die griechischen Mythen und Werke, so den Mythos der Helena, der in den zweiten Teil des Faust-Dramas Eingang fand und darin ein antikes Schönheitsideal symbolisiert, oder jenen der Iphigenie in der Tragödie von Euripides: So entstand das

„klassischeste“ Drama Goethes, *Iphigenie auf Tauris*, dessen vierte Fassung er erst nach seiner Italienreise 1786 beendete.

Das Drama verdient durchaus einen interkulturellen Blick. Es bearbeitet den Mythos der Tantaliden, zu denen auch der König Agamemnon, der Held des Trojanischen Kriegs gehört. Um aber im Krieg Erfolg zu haben, muss er seine Tochter Iphigenie opfern – diese wird aber von der Göttin Diana (Artemis) gerettet. Die Handlung des Dramas beginnt auf einem Hain vor dem Tempel Dianens in Tauris (auf der Krim), wo Iphigenie jetzt als Priesterin der Göttin und dem König Thoas dient. Sie fühlt sich in Tauris weder frei noch glücklich, denn „Frei atmen macht das Leben nicht allein.“ Thoas hofft, Iphigenie als Braut in sein Haus einzuführen. Iphigenie verbirgt ihre Identität, dann muss sie aber ihr Geheimnis dem König entdecken. Nachdem er sich ihre

²⁶ Goethe: *Antik und modern*. In: Goethe: Berliner Ausgabe, Bd. 20, S. 222-223.

Geschichte anhört, ermahnt er Iphigenie, ihre Pflicht zu tun, nämlich einem alten Gebrauch gemäß zwei Gefangene aufzuopfern. In den Gefangenen erkennt Iphigenie ihren Bruder Orest und dessen Freund Pylates. Sie muss sich die blutige Familiengeschichte über die Verschwörung Klütaimnestras (der Mutter) mit Ägisth gegen Agamemnon, wie auch den Mutttermord, Orests Rache anhören. Orest, von den Furien verfolgt, erkennt seine Schwester nicht, obwohl er den Fluch des Wahnsinns mit Hilfe Apollons nur mit der Bedingung loswerden kann, wenn er die Priesterin Dianens, Iphigenie selbst, mit sich rettet. Iphigenie gerät in eine Zwickmühle: Sie will auf der einen Seite ihrem Bruder helfen, doch gleichzeitig weigert sie sich, König Thoas zu betrügen. Schließlich gelingt es ihr aber, den Zorn des Königs zu stillen und ihn zu einem Friedensschluss mit ihrer Familie zu überreden: „Um Guts zu tun braucht's keiner Überlegung.“

Man kann hier wohl von einem „clash of cultures“ sprechen, von zwei antagonistischen Kulturen mit eigenen Prämissen, Zeilen und Traditionen. Dass aber der Konflikt zwischen ihnen nicht eskaliert, ist den diplomatischen Bemühungen Iphigenies zu verdanken, die Goethes Ideale einer harmonischen, friedlichen oder „schönen“ Seele verkörpert. Iphigenie ist die Vermittlerin zwischen antagonistischen Mächten und Kulturen, der es eben dadurch gelingt, Konflikte zu schlichten, dass sie an das Edle in beiden Parteien und damit an die Überwindung des Barbarischen in sich appelliert.

Mythen können instrumentalisiert werden für (inter)kulturelle Botschaften. Mythosbearbeitungen waren häufig angewandte ästhetisch-poetische Mittel der Dichter der Goethezeit und danach. **Mythopoesie** meint eben diese Poetisierung der Mythen, die auf diese Weise gleichsam in die Gegenwart des Schreibens projiziert werden, um ein gegenwärtige oder reaktualisierte Fragestellung zu beleuchten. Über den ästhetischen Zweck hinaus, das Schöne und Alte aufscheinen zu lassen und damit auch die eigene Kunst zu verschönern, können Mythen für die jeweilige Gegenwart und ihre Ideale instrumentalisiert werden. Noch ein Beispiel aus der Goethezeit soll hier noch erwähnt werden.

Friedrich Hölderlin wird zwar generell nicht zur Weimar Klassik gerechnet, dennoch ist seine Verbindung zur Antike die prägnanteste unter allen Dichtern der Goethezeit: Die Antike mit ihren Mythen und Idealen klingt in zahlreichen Gedichten (seine Pindar-Übersetzungen hinzugenommen), aber auch im Damenfragment *Der Tod des Empedokles* und in seinem einzigen Roman *Hyperion* nach. Laut einem Fragment ist der Mythos der einzige, der die Erfahrung ermöglicht, dass die menschliche Lebenswirklichkeit mehr sei als „Nothdurft“ und mechanischer

„Maschinengang“. Die Poetisierung des Mythos, die Mythopoesie als „mythische Ebene“ der Dichtung stellt die Einheit von Leben und Geist dar. Die mythopoetische Schicht eines Werkes lässt das „Empirisch-Besondere als Teil eines sinnvollen Gesamtzusammenhangs aller Dinge“²⁷ erscheinen. Mythos, Poesie und Wirklichkeit bilden bei Hölderlin eine Einheit: Die Dichtung „spricht“ nicht an der Wirklichkeit vorbei, sie „schwebt“ nicht wie eine Chimäre über ihr, sondern enthält gleichsam eine geistige Potenz, die sich auf die Wirklichkeit zurückwirken, sie verschönern und mit Idealen erfüllen kann. Aus den Mythen der Antike schöpfte also Hölderlin jene Ideale, die ihm im Hinblick auf seine Gegenwart als plausibel, wirkungsvoll und zukunftsfruchtig erweisen konnten.

Dennoch beharrte Hölderlin nicht auf einer Nachahmung der Antike im Sinne Winkelmanns. Das geht z.B. aus seinem Aufsatzentwurf *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, in dem er sich gegen Winkelmanns These von der Nachahmung der griechischen Kunst und seine Vorstellungen von „edler Einfalt und stiller Größe“ wandte, indem er festlegte, dass „das Altertum ganz unserem ursprünglichen Triebe entgegensueyn scheint“. Hölderlin sah geradezu einen Gegensatz zwischen dem modernen „Bildungstrieb“ – der den Zweck verfolge, „das Ungebildete zu bilden, das Ursprüngliche Natürliche zu vervollkommen“ – und der Harmonie-Vorstellung der alten Griechen.

Hölderlins Hinwendung zur griechischen Antike ist geprägt durch Dynamik und Leidenschaft, wofür Nietzsche später den Begriff der dionysischen Kunst erfand. Dabei entwickelt er Ideale, die von jenen Winkelmanns abweichen und im Wesentlichen vom Wunsch einer Verbindung des Künstlers mit der Gemeinschaft des Volkes geleitet wird. Seine Rezeption der Antike hat also nicht nur eine rein ästhetische, sondern nicht zuletzt auch eine politische Funktion im Sinne des alten *Politheia*-Gedankens von Platon, mit dem wichtigen Unterschied aber, dass nicht nur Philosophen die ideellen Führer ihres Volkes sein können, sondern auch Künstler bzw. die Kunst zu Wegweisern und Leitbildern der Gesellschaft werden können. Es ist interessant zu beobachten, wie er das Ideal einer harmonischen Gesellschaft auf die griechische Welt projizierte, um darin gleichzeitig ein Ideal für das Deutschland seiner Zeit zu „entdecken“. Man kann es aus interkultureller Sicht auch so auf den Punkt bringen: Das Andere, also das Antik-Griechische und das Eigene, die deutsche Gegenwart „verschmelzen“ gleichsam in Hölderlins Mythopoesie.

²⁷ Manfred Engel: „Ein kühneres fremderes Gleichniß“, S. 53-54.

Hölderlin ersehnte ein „neues Griechenland“, wiedergeboren in „Jungfrau Germanien“. Die Verflechtung der griechischen Antike mit den aktuellen politischen Themen erlangt bei ihm oft eine zeitlos-mythische Dimension. In seinem Brief- und Bildungsroman *Hyperion* entwirft er ein Bildungsmodell auf der Basis der athenischen Kultur. Ihr Gegenbild ist die spartanische, wobei auch die Gefahr jedweder Institutionalisierung der Erziehung angedeutet wird:

„Vollendete Natur muß in dem Menschenkinde leben, eh es in die Schule geht, damit das Bild der Kindheit ihm die Rückkehr zeige aus der Schule zu vollendeter Natur.

Die Spartaner blieben ewig ein Fragment; denn wer nicht einmal ein vollkommenes Kind war, der wird schwerlich ein vollkommener Mann.“²⁸

Als Ideale werden die Harmonie zwischen Mensch, Natur und Gesellschaft, bzw. der zukünftigen Vollendung des Menschen formuliert. Nach diesen Idealen strebt im Roman *Hyperion*, der griechische Held, dessen Berufung bereits in seinem Namen steckt (der „Darübersteigende“). Der weise „Halbgott“ Adamas, der *Hyperion* in die Welt der griechischen Heroen und Götter einführt, verkörpert ein ideelles, geistiges Leben. Die Bekanntschaft *Hyperions* mit Adamas wird zur Grundlage eines idealistischen Enthusiasmus. In Alabanda hingegen begegnet *Hyperion* dem Tatmenschen, der seiner eigenen Wesensart entgegengesetzt ist. Die Begegnung lässt zunächst die edelste menschliche Begierde nach Annäherung, der Liebe und Freundschaft zum Anderen zutage treten, wo die Grenze zwischen Ich und Du verschwindet: „Wir begegneten einander, wie zwei Bäche, die vom Berge rollen, und die Last von Erde und Stein und faulem Holz und das ganze träge Chaos, das sie aufhält, von sich schleudern.“²⁹ Die Trennung beginnt erst mit einer tieferen Erkenntnis des Anderen: „Du kannst niemand überzeugen, [...] du überredest, du bestichst die Menschen, ehe du anfängst; man kann nicht zweifeln, wenn du sprichst, und wer nicht zweifelt, wird nicht überzeugt.“³⁰ Für Alabanda ist die Freiheit kein inneres Werden, sondern eine (gesellschaftliche) Veränderung durch die Mittel der Macht. Mit *Hyperions* Worten: „Du räumst dem Staate denn doch zu viel Gewalt ein. Er darf nicht fordern, was er nicht erzwingen kann. Was aber die Liebe gibt und der Geist, das läßt sich nicht erzwingen.“

²⁸ Hölderlin: Werke, S. 382.

²⁹ Ebd., S. 333.

³⁰ Ebd., S. 337.

Hyperions Leben läuft auf zwei Ebenen: (1) Die erzählte Zeit umspannt die Periode von seiner Kindheit bis Diotimas Tod, die geschichtlich auf den Befreiungskrieg Griechenlands von den Türken (ein die Zeitgenossen stark beschäftigendes Thema) bzw. das zeitgenössische Deutschland³¹ projiziert wird. (2) Die Erzählebene schafft eine gewisse Distanz Hyperions zum eigenen Schicksal und zum inneren Weg, an dessen Ende – wie er in seiner Schrift *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* formuliert – seine „dreifache Natur“ verwirklicht wird, in der „das Erkannte [...] mit dem Erkennenden und der Erkenntnis beider zusammengenommen“ vorhanden ist.³²

Hölderlin hat die Handlung des Romans nach Griechenland verlegt, es ist aber klar, dass er im Roman bzw. in seinen Figuren einen Spiegel der eigenen (deutschen) Gegenwart zeigen wollte. Interkulturell betrachtet wird im antiken Griechenland und ihren Helden nicht nur das Griechische als das Ferne oder Fremde, sondern auch die Möglichkeit der Selbsterkenntnis und Selbstwerdung erkannt: in einer anderen Kultur die eigene, in der griechischen die deutsche. Man könnte auch sagen, dass sich in Hölderlins transkulturellem Blick das Griechische und das Deutsche an *einem* Horizont treffen.

Der Mythos wurde in der Romantik erforscht aufgewertet und dichterisch verwertet. Mit Nietzsche und seiner *Geburt der Tragödie* (1872) erfolgte dann eine Wiederentdeckung und Neuinterpretation griechischer Mythen, vor allem jener des Dionysos und Apollon. Apollon wurde bei Nietzsche zur Gottheit des Rausches und Traumes, auch der bildenden Künste, der künstlerischen Form, Dionysos zum Symbol der Lebensbejahung, der Einheit des Lebens. Das Apollinische und Dionysische führten bei den Dichtern in der Nachfolgezeit zu einer Neuwertung des Mythos und zu poetischer Inspiration, so etwa bei Hofmannsthal oder Rudolf Pannwitz. Selbst bei Rilke klingt das Dionysische nach, obwohl er sich mehr für den Mythos des Orpheus interessierte, wie seine *Sonette an Orpheus* dies bezeugen. Mythos wurde zur Poesie auch bei späteren Autoren, die hier allerdings nicht aufgelistet werden können, obwohl Werke wie die Erzählung *Kassandra* von Christa Wolf durchaus beachtet werden können, wenn man Mythos-Rezeption als eine Form der

³¹ Dies wird in der letzten Handlungsphase klar, wo Hölderlin seinen Helden im zeitgenössischen Deutschland erscheinen lässt, und wo er in kritischem Ton feststellt: „Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen -- ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergoßne Lebensblut im Sande zerrint?“ Hölderlin: Werke, S. 451.

³² Gerhart Mayer: Der deutsche Bildungsroman von der Aufklärung bis zur Gegenwart, S. 95.

Interkulturalität betrachten will. Das setzt allerdings voraus, dass Literaturbeziehungen und kulturelle Transferprozesse nicht nur synchron, sondern auch diachron (also hier in der Relation zwischen Antike und Moderne) betrachtet werden.³³

6.2 Deutsch-französische Beziehungen

Die Antagonismen und Konflikte zwischen Frankreich und Deutschland sind Jahrhunderte alt und gipfelten bekanntlich im deutsch-französischen Krieg von 1870-1871 bzw. in den zwei Weltkriegen. Doch gab es immer wieder Versuche seitens der Literaten, zwischen den zwei Kulturen zu vermitteln, wie auch Beispiele für Kulturtransfer zwischen Frankreich und Deutschland. In der Zeit der Aufklärung war es **Johann Christoph Gottsched**, der für die Übernahme und Nachahmung von französischen Mustern in die deutsche Poesie und Theaterkunst plädierte. Bei seinem Versuch einer Neuformierung der deutschen Literatur wurde Gottsched vom französischen Klassizismus (Racine, Corneille) geleitet. Das ist allerdings nicht überraschend, wenn man bedenkt, welche Rolle die französische Kultur für Deutschland spielte, sei es in der Architektur (das Modell Versailles) oder in der Philosophie: Die aufgeklärten Ideen von François Voltaire (1694-1778), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) oder Denis Diderot (1713-1784) haben dem deutschen Denken und Dichten entscheidende Impulse gegeben. Überhaupt spielte die **französische Sprache** eine eminente Rolle in Deutschland im 18. Jahrhundert: Es gab sicherlich keine sprachlichen Hindernisse, als Voltaire vom preußischen König Friedrichs II. in Potsdam aufgenommen wurde, war doch letzterer dermaßen der französischen Sprache mächtig, dass er selbst Schriften auf Französisch verfasste: In seinem Traktat *De la littérature allemande* (1780) ging Friedrich II. sogar so weit, seine Verachtung gegen die damalige deutsche Literatur auszusprechen.

Die Zivilisationskritik Jean-Jacques Rousseaus wurde zu seiner Zeit, auch in Deutschland, als Kritik der Aufklärung rezipiert. Aus der Sicht gesamteuropäischer Kultur und Literatur wird er als Vertreter des sog. Sentimentalismus gesehen, der in Deutschland die Tendenzen der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang verstärkte – wobei letzterer auch von der englisch-schottischen Literatur und Ästhetik, so vor allem von jenen Ossian-Gedichten beeinflusst wurde,

³³ Vgl. Eva Wiegmann: Antikenrezeption als interkulturelles Phänomen, S. 24.

die sich allerdings als literarische Fälschungen entpuppt haben. In Rousseau sah man außerdem eine Wendung gegen den Rationalismus und den Fortschrittsoptimismus der Aufklärung.

Es gehört zwar nicht direkt zu unserem Thema, doch sollte es nicht unerwähnt bleiben, welche große Einwirkung die Französische Revolution 1789 und ihre Folgen auf die deutschen Literaten, so z.B. auf Schiller oder Hölderlin hatte. Es sei noch hinzugefügt, dass es in Deutschland eine Mode wurde, Briefe über die Ereignisse und Zustände in Frankreich zu schreiben. Hierzu gehören Johann Heinrich Campes (1746-1818) *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben* (1790) nicht weniger als die *Briefe aus Paris* (1832) von Ludwig Börne oder Heinrich Heines (Kultur) Berichte aus der französischen Hauptstadt.

Was Diderot anbelangt, er wurde seinerseits in Deutschland vor allem als Theoretiker, aber auch als Verfasser des bürgerlich-rührenden Theaters bekannt, dessen Stücke von **Gotthold Ephraim Lessing** übersetzt wurden. Dieser stellte seiner Übersetzung ein Vorwort voran (*Das Theater des Herrn Diderot*, Erstauflage 1760, zweite Auflage 1781), in dem er das bürgerliche Trauerspiel als neue Gattung und Diderot als einen originellen Geist lobte. Lessings anonym veröffentlichte Übersetzung enthielt die beiden Theaterstücke Diderots, *Le Fils naturel* (*Der natürliche Sohn*) und *Le Père de famille* (*Der Hausvater*) sowie die dazugehörigen theater- und dramentheoretischen Abhandlungen *Entretiens sur le Fils naturel* (*Unterredungen über den „Natürlichen Sohn“*) und *De la Poésie dramatique* (*Von der dramatischen Dichtkunst*), die einige Jahre zuvor in französischer Sprache erschienen sind.³⁴ Diese Übersetzungen korrelieren zum einen mit Lessings Wünschen nach Theaterreformen, mit seiner Suche nach neuen, experimentellen Dramenformen, wie auch mit seiner Absicht, von geltenden Konventionen und tradierten Praktiken der Theater- und Schauspielkunst abzuweichen. Allerdings fand er die Nachahmung „gewisser französischer Muster“, deren er zu viel in Deutschland vorfand, verächtlich: „Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt. Aber oft auch dann noch nicht.“³⁵ Diderot war aber für ihn die Ausnahme par excellence; er gibt zu, dass seine Laufbahn „ohne Diderots Muster und Lehren eine ganz andere Richtung“³⁶ genommen hätte. Seine Hochschätzung von Diderot hat nie nachgelassen und es ist unumstritten, dass Diderots Theaterkonzept eine andauernde Wirkung auf sie eigenes

³⁴ Vgl. Beate Hochholding-Reiterer: „So redet ein Franzose!“ Lessings Diderot-Übersetzung als theaterpolitisches Statement, S. 35.

³⁵ Lessings Werke, Bd. 3, S. 43.

³⁶ Ebd., S. 44.

dramatisches Schaffen, auf die Dramaturgie seiner bürgerlichen Trauerspiele (wie *Emilia Galotti* oder *Miss Sara Sampson*) ausübte. Damit vollzog er einen produktiven Kulturtransfer, obgleich in einer anderen Art und Weise als Gottsched, dem er ein unproduktives und überholtes „Französiere“ vorwarf.

Lessings Verhältnis zur französischen Kultur und Theaterkunst blieb also ambivalent, insofern er etwa versteifte Darstellungen und Imitationen der Stücke eines Corneille oder Racine kritisierte, auf der anderen Seite aber Diderot als „den besten französischen Kunstrichter“³⁷, und insbesondere dessen Theaterkunst und -reform zu schätzen wusste. Eine gewisse Ambivalenz zeigt er sogar gegenüber der französischen Sprache, die er zweifelsohne glänzend beherrschte, über deren Mischung mit der deutschen er sich aber im Lustspiel *Minna von Barnhelm* mokierte. Da sagt eine Figur namens Riccaut zu Fräulein Minna: „*Mademoiselle parle francais? Mais sans doute; telle que je la vois! – La demande était bien impolie; vous me pardonneriez, Mademoiselle*“. Die „Mademoiselle“ Minna antwortet zungenfertig, und verweist ganz im Sinne Lessings darauf hin, dass man sich in Deutschland, und nicht in Frankreich befinde: „Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier?“ Riccaut findet sich aus Politesse mit der Situation ab („Gutt, gutt! Ik kann auk mik auf Deutsch explizier“) und versucht sich in Form einer Sprachmischung aus deutschen und französischen Phrasen verständlich zu machen, in der aber das Französische dominant bleibt:

„Nun, die Minister von der Kriegsdepartement. – Da haben ik zu Mittag gespeisen – ik speisen *a l'ordinaire* bei ihm – und da iß man gekommen reden auf der Major Tellheim; *et le ministre m'a dit en confidence, car Son Excellence est de mes amis, et il n'y a point de mysteres entre nous – [...]. – Monsieur, m'a dit Son Excellence, vous comprenez bien, que tout depend de la maniere, dont on fait envisager les choses au roi, et vous me connaissez. Cela fait un tres joli garcon que ce Tellheim, et ne sais-je pas que vous l'aimez? Les amis de mes amis sont aussi les miens. Il coute un peu cher au roi ce Tellheim, mais est-ce que l'on sert les rois pour rien? Il faut s'entr'aider en ce monde; et quand il s'agit de pertes, que ce soit le roi, qui en fasse, et non pas un honnete-homme de nous autres. Voila le principe, dont je ne me depars jamais.* – Was sag Ihr Gnad hierzu? Nit wahr, das iß ein brav Mann? *Ah que Son Excellence a le coer bien place!* Er hat mir *au reste* versiker, wenn der Major nit schon bekommen habe une *Lettre de la main* – eine Könikliken Handbrief, daß er heut *infailliblement* müsse bekommen einen.“³⁸

³⁷ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 28. Stück.

³⁸ Französische Sprachelemente kursiviert von mir, L.V.Sz.

Riccaut, der Bote des Königs, der Tellheim die „Nouvelle“ seiner Freisprechung bringt, spricht also explizit französisch im Stück (ein mögliches Problem bei Inszenierungen), obwohl er auch des Deutschen einigermaßen mächtig ist – „Ich höre ja, daß Sie mich verstehen, mein Herr“ – versucht zwar sich teilweise deutsch auszudrücken, doch sorgte Lessing hier für ein komisches Element, das teils in der französisierenden Aussprache der deutschen Wörter (*versicker*, *Könikliken*), teils in der Mischung der zwei Sprachen selbst innerhalb eines Satzes („daß er heut *infailliblement* [unbedingt, unverzüglich] müsse bekommen einen“) besteht. Die Dominanz oder die Überbenutzung des Französischen in Deutschland hat Lessing offenbar irritiert, so dass er hier den Anlass ergriff, um eine Art sprachliche Sozialkritik zu üben.

6.2.1 Exkurs: Zwei- und Mehrsprachigkeit

Die obigen Textproben aus Lessings bürgerlichem Lustspiel *Minna von Barnhelm* sind eloquente Beispiele für das Phänomen der Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit in der Literatur und das also bereits im 18. Jahrhundert. Die literarische Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit lässt sich allerdings unterscheiden von den selbigen Begriffen der (Psycho)Linguistik, insofern es hier nicht um konkrete Personen bzw. Sprecher geht, die mehrerer Sprachen mächtig sind, sondern um **das Neben- oder Ineinandersein von zwei- oder mehreren Sprachen in einem literarischen Text**. Die Begriffe, die von der Literaturwissenschaft für dieses Phänomen der **Sprachmischung** (auch: Sprachenmischung) verwendet werden, sind zumeist Entlehnungen aus dem Bereich (germanistischer) Linguistik. So begegnet man Begriffen wie Polyglossie, Heteroglossie, sprachliche Hybridität, Code-Switching, Sprachwechsel, Stimmenvielfalt³⁹ usw. sowohl in literatur- als auch sprachwissenschaftlichen Studien. Aus der Sicht einer interkulturell ausgerichteten Literaturwissenschaft deuten solche Begriffe darauf hin, dass der gegebene literarische Text sprachlich betrachtet nicht homogen ist, also nicht nur und ausschließlich aus *einer* bestimmten Sprache besteht, sondern auch „fremde“ Sprachelemente enthält. Allerdings gehen wir aus germanistischer Perspektive davon aus, dass wir grundsätzlich mit deutschsprachigen Texten zu tun haben (was allerdings nicht unbedingt bedeuten muss, dass auch

³⁹ Bianka Burka: Manifestationen, S. 25.

der Autor/die Autorin ein/e Deutsche/r sein muss), auch wenn sie sprachliche Elemente in diversen Formen (Lexeme, Phrasen oder eben ganze Textabschnitte, wie im obigen Beispiel) und Quantitäten enthalten. Zählt ein Text zur deutschsprachigen Literatur, so darf man annehmen, dass die deutsche Sprache in ihm dominant ist, während die anderen Sprachen, z.B. Französisch, Englisch, Ungarisch, Italienisch, Türkisch oder Russisch nur in geringem Maße präsent sind. Es kann zwar vorkommen, dass eine bestimmte „Fremdsprache“ im deutschen Text ganze Abschnitte beträgt, doch Texte, die von (mehreren) Fremdsprachen paritätsmäßig „geteilt“ würden, ist uns nicht bekannt.

Der Präsenzgrad einer Fremdsprache in einem literarischen Text kann sehr unterschiedlich sein: Er kann von einer Latenz bis hin zu einer „Begleitung“ der dominanten Sprache im ganzen Text reichen. Von einem **latenten Sprachwechsel** bzw. von einer latenten Zwei- oder Mehrsprachigkeit kann man sprechen, wenn auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks die dominante, d.h. die Erstsprache (in unserem Fall: das Deutsche) omnipräsent bleibt, während man auf der Ebene der Figurenrede Sprachwechsel vermuten kann, insofern die einzelnen Figuren etwa unterschiedlichen Kulturen zugehören. Es gibt zahlreiche deutschsprachige Werke, deren Handlung sich außerhalb des deutschsprachigen Raumes abspielt, so dass die Figuren *theoretisch* in einer anderen Sprache als Deutsch sprechen sollten (man könnte es auch so formulieren: Sie sprechen *implizit* in einer anderen Sprache). Als Beispiel kann man historische Novellen nennen, solche wie von Conrad Ferdinand Meyer (*Der Heilige, Das Leiden eines Knaben*), der seine Geschichten in England, Italien, Frankreich oder woanders spielen ließ. In solchen Fällen erfolgen gleichsam „Übersetzungen“ ins Deutsche, die sich als Teile der Fiktionalisierung der Geschichte begreifen lassen. Allerdings gibt es auch in diesen Novellen Meyers verschiedene fremde Personen- oder Ortsnamen, oder gar Wörter fremder Herkunft (z.B. Maitresse) die auch eine Art Sprachmischung darstellen können. Auf einer weiteren Stufe der literarischen Sprachmischung können fremdsprachliche Elemente wie einzelne Wörter oder (Teil)Sätze in den deutschen Text „eindringen“, ggf. auf anderssprachige Texte anspielen: Diese Anspielungen lassen dann auch **intertextuelle Bezüge** erkennen. Intertextuelle und interkulturelle Hinweise können überdies in anderen latenten Formen vorkommen, wenn z.B. ein anderssprachiger Text ins Deutsche übertragen, also (zumindest auf sprachlicher Ebene) „verdeutscht“ wird – wobei er in latenter Form nach wie vor auf die Ursprungskultur hinweist und gleichsam das „Tor“ zu einer interkulturellen Betrachtung offenlässt. Angespielt können etwa (mehr oder weniger bekannte)

Zitate, Titel von Büchern oder Liedern, Redewendungen usw. werden. Im deutschen Wort „Anspielung“ schwingt auch das Wort ‚Spiel‘ mit: In der Tat ermöglichen die Anspielungen in literarischen Texten auf „fremde“ Sprach- und Kulturelemente auch Wortspiele und Sprachwitze, (sprach)poetische Spiele mit deutschen und anderssprachigen Wörtern, etwa wenn sie ähnlich aussehen (oder sich ähnlich anhören), aber durchaus unterschiedliche Bedeutungen haben. Im Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* von Terezia Mora führt die Verwechslung des deutschen Nomens *Lied* mit dem englischen *lead* zu einem Missverständnis bzw. zu einer komischen Situation.⁴⁰ Sprachmischung aber, wie wir an den obigen Beispielen gesehen haben, ist kein neues Phänomen in der Literatur.

6.2.2 Kulturvermittlung und Kulturtransfer: Heinrich Heine

Heinrich Heine stellt einen klassischen Fall für Kulturvermittlung und Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich dar. Die Französische Revolution und die Herrschaft Napoleons haben ihn stark beeinflusst, bevor er im Frühling 1831 in Paris eintraf. Wegen seiner jüdischen Herkunft fühlte sich Heine, trotz seines Bekenntnisses zum Katholizismus, immer unangenehm in einem Deutschland, in dem sich nationalistische Töne zunehmend verstärkten, so dass er sich für eine französische Emigration entschied.

Heine teilte die Ideale der Französischen Revolution (*liberté, égalité, fraternité*), war fasziniert vom Widerstand der Massen von Franzosen gegen das *Ancien régime*, doch gleichzeitig war ihm die Gewalt zuwider, die die revolutionären Ereignisse in Frankreich begleitete. Er entwickelte dabei ein Ideal der „Universalrevolution“, die allerdings durch die Erfahrung des blutigen Juniaufstandes (1832) gegen König Louis Philippe zerschmettert wurde. Der republikanische Aufstand wurde niedergeschlagen und führte praktisch zu keinen sozialen Veränderungen, wie sie sich Heine erhoffte. Auch war er enttäuscht nach der Revolution 1848-1849, deren politische Ziele von den Großmächten vereitelt wurden. Angesichts des Scheiterns der *ungarischen* Revolution z.B. notierte er bitter:

Wenn ich den Namen Ungarn hör’,
Wird mir das deutsche Wams zu enge.

⁴⁰ Ebd., S. 84.

Heine blieb politisch engagiert, aber in einer eher moderaten Weise; er verbündete sich mit den Saint-Simonisten, und distanzierte sich sowohl vom deutschen als auch vom französischen Nationalismus zu einer Zeit, als die Antagonismen und Feindseligkeiten zwischen den zwei Ländern viele Intellektuelle ergriffen haben. Er entschloss sich für einen Kulturtransfer zwischen Frankreich in Deutschland, und zwar in doppelter Richtung: Den Franzosen berichtete er über die deutsche Kultur,⁴¹ den deutschen Lesern über die Zustände in Frankreich.⁴² Dabei kritisierte er scharf den Nationalismus und sprach sich gegen eine Teilung Europas in Nationen aus, indem er gleichzeitig auf eine andere Gefahr der sozialen Konflikte zwischen Adel und den Bürgern (identifiziert mit den Republikanern und Demokraten) hinwies. So heißt es in der Vorrede zu seinen Essays über Frankreich:

„Vergebens sucht ihr die Freunde des Vaterlands und ihre Grundsätze in der öffentlichen Meinung herabzuwürdigen, indem ihr diese als ‚französische Revolutionslehren‘ und jene als ‚französische Partei in Deutschland‘ verschreit; denn ihr spekuliert immer auf alles, was schlecht im deutschen Volke ist, auf Nationalhaß, religiösen und politischen Aberglauben und Dummheit überhaupt. Aber ihr wißt nicht, daß auch Deutschland nicht mehr durch die alten Kniffe getäuscht werden kann, daß sogar die Deutschen gemerkt, wie der Nationalhaß nur ein Mittel ist, eine Nation durch die andere zu knechten, und wie es überhaupt in Europa keine Nationen mehr gibt, sondern nur zwei Parteien, wovon die eine, Aristokratie genannt, sich durch Geburt bevorrechtet dünkt und alle Herrlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft usurpiert, während die andere, Demokratie genannt, ihre unveräußerlichen Menschenrechte vindiziert und jedes Geburtsprivilegium abgeschafft haben will, im Namen der Vernunft.“⁴³

Angesichts solcher Äußerungen kann man Heine getrost einen Vorläufer eines Europa-Gedankens in modernem Sinne, einen Europäer *avant la lettre* nennen, der noch dazu den Mut hatte, unter feindlichen Verhältnissen zwischen Kulturen zu vermitteln und für Frieden und Bürgerrechte einzutreten.

Aus interkultureller Sicht sind zudem Heines Reisen hervorzuheben. In der Jugend reiste, wanderte er durch Deutschland, Frankreich, Italien und sogar England, und hielt seine Reiseerlebnisse in

⁴¹ So in seiner Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1833, Zensurverbot 1835)

⁴² So über französische Maler in der Zeitschrift *Der Salon* (1832).

⁴³ Heinrich Heine: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. 2. Aufl. Berlin / Weimar 1972, Bd. 4, S. 363-364.

einer neuen Form von Reiseliteratur fest. Seine berühmten *Reisebilder* (1826-1831) enthalten, neben einem scharfzüngigen Bericht über seine Wanderungen im Harz-Gebirge (*Die Harzreise*) auch seine *Reise von München nach Genua*, zudem *Die Bäder von Lucca* und *Die Stadt Lucca*. Eine Grenzüberschreitung vollzog er aber auch in seiner epischen Dichtung *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844), entstanden nach seiner Reise durch die Heimat und der Rückkehr nach Paris. Der ironische Grundton des Werks richtet sich gegen bestimmte soziale und politische Phänomene in Deutschland, die Heines Geschmack zuwiderliefen. Dementsprechend versäumte er es stellenweise nicht, Deutschland mit Frankreich zu Ungunsten des ersteren zu vergleichen: Er stellt u.a. fest, dass die freie Luft von Paris in manche Strophen schärfer „hineinwehte“, als ihm „eigentlich lieb war“, oder er verrät, dass ihm die Zensur einige Veränderungen „in Erwägung gestellt“ habe. Heine schloss sich offenbar bewusst an die Tradition der Komödie, z.B. an Aristophanes, Cervantes oder Molière an, obwohl er sich nicht enthalten konnte, mit seiner typischen, witzelnden Ironie zu bemerken, dass das Publikum in Athen trotz aller klassischen Erziehung „wenig von Sittlichkeit“ kannte. Von bissigen Bemerkungen an die Adresse der deutschen Zensur enthält sich Heine keineswegs, so wenn er z.B. vorhersagt, dass die deutschen „Pharisäen“, Hand in Hand mit der Zensur, ihn verurteilen und verdammen würden. Dabei sei er „gegen da Mißfallen dieser heldenmütigen Lakaien gewappnet.“ Den Nationalisten erspart er auch keinen Seitenhieb, so wenn er mit den „Bierstimmen“ derer polemisiert, die das schwarz-rot-goldene Livree tragen und ihn, Heine, für einen Verräter, einen Franzosenfreund halten. Heine versichert sie aber, dass er ebenso sehr sein Vaterland liebt, wie jeder andere Deutsche, um dann ironisch-paradox hinzuzufügen, dass er eben deshalb – im Ausland leben müsse. Er gibt gleichzeitig zu, dass er auch die Franzosen liebt wie jeden guten Menschen, und wolle nicht, dass die Deutschen und die Franzosen, die beiden auserwählten Völker der Humanität, sich die Häse brächen zum Besten von England und Russland, und zur „Schadenfreude aller Junker und Pfaffen dieses Erdballs.“

Hinter der omnipräsenten Ironie ist Heines Kulturmission deutlich erkennbar, die er sich selbst auflegte: Sein Kampf gegen Nationalismen und jede Art freiheitseinschränkender Ideologie zugunsten einer friedlichen Annäherung zwischen Nationen und Kulturen zum friedlichen Zusammenleben und gemeinsamen Wohl der Menschheit.

6.2.3 Hugo von Hofmannsthal und die französische Kultur

Hugo von Hofmannsthals Oeuvre lässt sich wohl als eine monumentale Kultursynthese mit mehreren interkulturellen Aspekten bezeichnen. Der Blick auf sein Werk erlaubt ein interkulturell-hermeneutisches Spiel im Spiel: Man könnte a) zum einen die Sinnhorizonte zweier Kulturepochen und Kulturverständnisse (der Monarchie und einem heutigen globalisierten Europa) skizzieren, b) zum anderen Hofmannsthals Verhältnis zu fremden Kulturen, so vor allem der französischen betrachten.

a) Man kann um 1900 von einer Kultur (auch Sprach- und Identitäts)Krise, einer Entwertung der Werte, einem Verfall überlieferter Normen, von einer *fin-*, aber auch *debut de siècle*-Stimmung sprechen, die sich auch in manchen Texten Hofmannsthals – in den frühen Dramoletten, in seiner Lyrik, auch im Chandos-Brief niederschlug. Aber die Zeit Hofmannsthals ist auch eine Epoche des elitären Kulturdenkens, wie es bei Nietzsche, dem frühen Rilke, den Expressionisten, bei Hermann Hesse und Rudolf Pannwitz, und vor allem im Kreis um Stefan George in Erscheinung trat. Antagonismen wie höhere vs. niedere- oder Massenkultur, ja Barbarei rückten immer mehr in die intellektuellen Diskurse. Das „Unbehagen in der Kultur“ griff um sich, der Kulturpessimismus Spengler'scher Provenienz gewann die Oberhand. Dabei identifizierte man die Kultur des „Abendlandes“, die westliche Kultur par excellence mit der Kultur Europas, ohne scharfe Grenzen *innerhalb* des alten Kontinents ziehen zu wollen. Der Gesamteindruck war einer des Untergangs der ganzen Kultur Europas, das sich immer mehr von der eigenen Vergangenheit zu entfremden begann. Man sah in Europa den Westen, der sich wie der Titanic seinem Ende näherte, und im Ersten Weltkrieg die Erfüllung aller Untergangsprophezeiungen.

b) Hofmannsthal wuchs auf, lebte und schuf zwischen mehreren Kulturen. Die jüdische Herkunft und Verpflichtung für die Monarchie bilden die Folie seiner Künstlerwerdung. Dabei konnte er gleichzeitig in Begriffen wie „Nation“ und „Europa“ denken und sah keinen Gegensatz zwischen den zwei Identitätsformen. Ein Patriot übermaßen war er aber nie: Selbst in der patriotisch-feindlichen Stimmung vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges blieb er ein Vermittler zwischen den Kulturen, vor allem der deutschsprachigen und der französischen. In dieser interkulturellen Rolle lässt er sich vor allem mit Heinrich Heine vergleichen. In seinen

Essays und Aufsätzen, in den Aufzeichnungen und Briefen erweist sich der gelehrte Romanist Hofmannsthal als ein herausragender Kenner der französischen Kulturtradition (Literatur, Philosophie, Malerei), der eine Annäherung zwischen den deutsch- und französischsprachigen (Henri Frédéric Amiel, Maurice Maeterlinck) bzw. mediterranen („lateinischen“) Kulturen und damit eine Art europäische Kultursynthese anstrebte. Mit der Überwindung der Sprachkrise durch die Erfindung einer neuen, poetischen Sprache aus dem Geiste des Schweigens hat er auf seine Art und Weise auch die Krise der Zeit überwunden.

Doch gehörte zu dieser siegreichen Kulturtat auch ein immenses Kulturgut, das Hofmannsthal nicht nur aus der eigenen deutschsprachigen Tradition, sondern auch aus vielen anderen Kulturen Europas und nicht nur Europas schöpfte. Mit einer besonderen Offenheit und Aufnahmebereitschaft griff er auf die griechische Antike (vgl. Oidipus- und Elektra-Stoff), die Tradition der italienischen Renaissance (*Der Tod des Tizian, Ascanio und Gioconda*), auf den Barock (Calderón, Molière) oder den Orient (*Der Kaiser von China spricht, Die Hochzeit der Sobeide*) zurück. Er übertrat damit zeitliche, räumliche und kulturelle Grenzen, er löste sie im Projekt einer modernen Kunst auf, das durch seinen synthetischen Charakter gleichzeitig eine Zukunftsvision in sich trug: die Vision einer Erneuerung der Kunst und der Wiedergeburt der (europäischen) Kultur als Alternative zur Krisensituation seiner Gegenwart.⁴⁴

Mit einem heute gängigen Begriff könnte man behaupten: Der (kultur)synthetische Gestus Hofmannsthals war erst möglich dank einem transkulturellen Blick, der gleichsam über kulturelle Grenzen hinwegglitt, um das Gemeinsame, das Verbindende in den Kulturen zu entdecken. Aber seine Affinität und Begeisterung für die *französische* Sprache und Kultur rührt anderswoher: Von seinem Sprachlehrer und späteren Korrespondenten Gabriel Dubray, dem Begleiter Hofmannsthals auf seiner ersten Frankreichreise.⁴⁵ Hofmannsthal machte somit ganz früh die Bekanntschaft nicht nur mit den Vertretern verschiedener Kulturen der Monarchie, sondern auch mit der französischen Sprache und Kultur. Dies ermöglichte ihm zum einen die Erkenntnis einer grundsätzlich anderen, wenn auch europäisch verwurzelten Kultur, die dann seinen ganzen Bildungsweg begleitete, zum anderen eine Außenperspektive, von der aus er die eigene Kultur von

⁴⁴ Diese Kulturvision Hofmannsthals verdankt allerdings Manches jenem von Rudolf Pannwitz, der seine Idee eines *renascimentum europaeum* in seiner *Krisis der europäischen Kultur* (1917) formulierte. Aus ihrer Korrespondenz zwischen 1917-1921 geht klar hervor, dass Hofmannsthal die *Krisis* kannte und von ihr zutiefst berührt wurde.

⁴⁵ Gabriel Dubrays Buch *Gentillesse de la langue française* würdigte Hofmannsthal in einem Aufsatz betitelt *Französische Redensarten* (in: *Die Zeit* [Wien] vom 6. November 1897).

einer kritischen Distanz betrachten konnte. Der sich bereits früh entwickelte Blick auf die französische (bzw. mediterrane) Kultur erlaubte ihm eine kulturelle Offenheit und ein Gehör, das ihm das Fremde Schritt für Schritt aneignen und es produktiv anverwandeln ließ.

Betrachtet man Hofmannsthals Essays, Aufzeichnungen und Aphorismen (etwa in seinem *Buch der Freunde*), so wird man kaum bezweifeln, dass er über besonders nuancierte Kenntnisse über die französische Sprache und Kultur verfügte. Sie wimmeln – neben Zitaten in anderen Sprachen – auch von französischen Originalzitaten, die teils unkommentiert übernommen, teils mit Kommentaren versehen wurden, die sich als (Selbst)Reflexionen des Künstlers deuten lassen. Die Aneignung des Fremden erfolgt dabei auf mehreren Stufen, 1) von einer sensiblen Auseinandersetzung mit der Sprache durch 2) die Charakterisierung der Franzosen als Nation und ihre Kontrastierung mit den Deutschen, bis zur 3) Würdigung der herausragenden Vertreter derselben als potenzieller Inspirationsquellen und Identifikationsmuster. Hier einige Textbeispiele dazu:

- 1) „Die Franzosen haben übrigens auch ihre Fremdwörter und drücken mit ihnen sehr schön die Schwebungen der Bedeutung aus; z.B. inclination neben inclinasion.“ (HGW 10, 287)⁴⁶

„Vorzug der französischen Sprache, daß sie von den sinnlichen Abstraktis ungezwungen den Plural bilden kann: les fatigues, les vides, les noirs“ (HGW 10, 296)

- 2) „Der Witz der Franzosen ist überraschende gefällige Art, eine Wahrheit scharf auszusprechen. Der Deutsche irrt sehr, wenn er annimmt und behauptet, jener gebe den Witz an Stelle der Wahrheit, es sei unter dem Witz die Unwahrheit oder nichts verborgen. So meint es Voltaire in seinen Witzten über Gott und die Kirche; so ist die Antwort Rodins zu verstehen: die deutschen Barbaren verführen mit der Kathedrale von Reims nicht anders, als die französischen Restauratoren jahraus, jahrein an allen Kathedralen von Frankreich.“ (HGW 10, 275)

„Dem Franzosen macht die Eitelkeit die Augen klar und die Welt deutlich und merkwürdig. Der Deutsche hat die Eitelkeit nicht dicht an der Haut sitzen, sondern ein Stück weiter außen, so modifiziert er durch sie die Dinge, anstatt sein Verhalten zu ihnen.“ (HGW 10, 277)

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schöller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979. Fortan wird aus dieser Ausgabe mit dem Kürzel „HGW“ (mit Band- und Seitenzahlen) zitiert.

„Die Franzosen setzen das Gesellige, die Welt der Reflexe als die absolute Wirklichkeit, an der zu zweifeln niemand absurd genug sein könnte.“ (HGW 10, 278)

- 3) [Über Stendhal]: „der große Psycholog unter den Romanschreibern dieses Jahrhunderts, groß neben Balzac und allen übrigen“ (HGW 7, 590).

„Balzac ist die größte Annäherung des französischen Geistes an deutsche Denk- und Darstellungsweise [...]“ (HGW 10, 292)

Hofmannsthal entwickelte ein sehr feines Gefühl für die französische Sprache im Allgemeinen bzw. die französische Kunstsprache im Besonderen. Es reicht wohl diesbezüglich zu erwähnen, dass er seine Dissertation *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Pléjade* (1898) verfasste und seine (nicht eingereichte) Habilitationsschrift dem „Genie der Sprache“ Victor Hugo (HGW 8, 254) widmete. Er meinte u.a., die französische Prosa sei „auf ihrer höchsten Stufe [...] im Geistigen sinnlicher und im Sinnlichen geistiger als die deutsche auf ihrer gegenwärtigen Stufe.“ (HGW 10, 290) Dabei war er immer geneigt, die französische Sprache mit der deutschen zu vergleichen und aus diesen Vergleichen Rückschlüsse auf den Charakter der zwei Nationen zu ziehen. Die französische Kultur war für Hofmannsthal das Fremdeigene schlechthin, ein Spiegel, vor dem er die eigene Kultur, die deutsche – zu der er sich als Österreicher mit einer fast befremdenden Selbstverständlichkeit zählte – zu erkennen und zu bestimmen vermochte.

Eine explizite Auseinandersetzung mit der Frage, was ist Kultur, findet man allerdings bei Hofmannsthal weniger, der Begriff scheint bei ihm eine Art Selbstverständlichkeit zu besitzen; implizit scheint er aber unter Kultur vor allem Sprache, Schrifttum und Nation zu verstehen. Diese Kulturkomponenten blieben ihm lebenslang eminent wichtig, wie das noch in den letzten Reden und Aufsätzen seines Lebens klar zu Tage tritt. Er entwickelte darin eine national gesinnte Sprachphilosophie, deren Fundament ein dreigliedriges Sprachmodell bildet, mit dem auch eine Art Kulturmodell korrespondiert: Zwischen die Stufen „hohe dichterische Sprache“ bzw. „sehr liebliche und ausdrucksstarke Volksdialekte“ legt er die „mittlere Sprache, nicht zu hoch, nicht zu niedrig, in der sich die Geselligkeit der Volksglieder untereinander auswirkt“ (HGW 8, 128), und stellt fest, den Deutschen fehle gerade diese mittlere Sprache, die bei den „Nachbarn“ im „Nord und Süd, Ost und West“ (er meint offenbar auch Frankreich) vorhanden sei. Ihre Bedeutung

formuliert er konzis: „In dieser mittleren Sprache aber faßt sich allezeit das Gesicht einer Nation zusammen“ (ebd.). Als Kennzeichen der mittleren Sprachen „der anderen“ führt er „eine glatte Fügung, in der das einzelne Wort nicht zu wuchtig noch zu grell hervortritt“, „das mimische Element der Rede“, sowie „das gesellige Element“ an, in dem sich „der Redende und der Angeredete, zusammen wissen.“ Die mittlere Sprache wird damit zum erwünschten Bindeglied zwischen der Sprache der Hochkultur und den Dialekten, ihr Wert liegt nicht im Individuellen, im Sich-Unterscheiden, sondern im Verbindenden, das ihre Benutzer gleichsam zu einer „Familie“ bildet. Verfügen die Franzosen und andere Nationen über eine solche mittlere und vermittelnde Sprache, so haben die Deutschen nur eine „Verkehrssprache“, die nichts mehr sei als eine Gebrauchssprache, in der sich „viele philosophische ausgebildete Begriffe“, Affektation, „Eigenbrötelei“ und „Überlust am Annehmen fremder Naturen“ (HGW 8, 129) vermischen. So heißt es über die deutsche Sprache, sie sei „voller zerriebener Eitelkeiten, falscher Titanismen, voller Schwächen, die sich für Stärken ausgeben möchten.“ In dieser Verkehrssprache lasse sich die deutsche Nation nicht finden, sondern lediglich „in den hohen Sprachdenkmälern und in den Volksdialekten“, die in Wechselbeziehung zueinanderstehen. Dass die „poetische Sprache der Deutschen [...] in eine sehr erhabene Region aufzusteigen“ vermag, stand für Hofmannsthal außer Zweifel, er sah aber gleichzeitig in der Sprache der Zeitungen, der öffentlichen Rede, der Gesetze und Anordnungen die Zeichen der Verwahrlosung, einen Mangel am „Gefühl für das Richtige und Mögliche“ und damit eine gefährliche Rückwirkung auf „den Zustand der Nation selber“ (HGW 8, 131).

Hofmannsthal verharrte also noch in einem Denken in Nationen, indem er in Form einer Nationaltypologie die Österreicher, die Deutschen oder die Nationen des mediterranen Südens ins Auge fasste. Selbst vor einer Hierarchisierung der Kulturen scheute er nicht zurück, so etwa, wenn er die Franzosen über andere mediterrane Nationen (die Italiener und die Spanier) stellte:

„Von den drei romanischen Nationen, welche seit dem sechzehnten Jahrhundert eine nach der anderen die kulturelle Führerschaft innehatten, ist uns die französische ihren Grenzen nach und durch Schicksalsverbundenheit die nächste. Sie nun besitzt eine Literatur im wahren Sinne des Wortes.“ (HGW 10, 25)

Sein Interesse für die französische Kultur und Literatur hat nie nachgelassen, wovon seine zahlreichen Übersetzungen und Nachdichtungen, Essays und Briefe zeugen, die mehr oder weniger direkt französische (literarische) Werke betreffen.⁴⁷

6.2.4 Der Zauberberg: Ein Sanatorium als mehrsprachige Heterotopie

Thomas Manns berühmter Bildungsroman *Der Zauberberg* (1924) spielt bekanntlich im Sanatorium von Davos, das man mit Foucault eine **Heterotopie** nennen kann: Hier kommen Bürger aus verschiedenen Ländern und von verschiedenen Nationen zusammen, neben der Hauptfigur Hans Castorp und seinem Vetter etwa der Italiener Settembrini oder Madame Chauchat aus Dagestan. Es ist auffallend, dass im Sanatorium, das also in der Schweiz, gleichsam an einer Sprachgrenze liegt, neben dem Deutschen auch das Französische als häufiges Kommunikationsmittel fungiert, und zwar nicht ausschließlich in den (intimen) Zwiegesprächen zwischen Hans Castorp und Madame Chauchat. Man betrachte z.B. die folgenden Zeilen von Fräulein von Mylendonk, wie sie sich vor Hans Castorp mehrsprachig präsentiert: „Es stimmt, Menschenskind, *one me dit, que vous avez pris froid, I hear, you have caught a cold, Wy kaschetsja, prostudilisj*, ich höre, Sie sind erkältet? Wie soll ich reden mit Ihnen? Deutsch, ich sehe schon.“⁴⁸ Die „Frau Oberin“, wie sie von den Gästen noch genannt wird, vollzieht innerhalb von ein paar Sätzen ein mehrfaches Code-Switching, ein Sprachmix aus deutschen, französischen, englischen und polnischen Sprachelementen. Allerdings bewegen sich die mehrsprachigen Sätze inhaltlich in dieselbe Richtung: Sie erkundigt sich nach dem Gesundheitszustand von Hans Castorp, ohne sich allerdings im Vorfeld zu informieren, was seine Muttersprache ist. Auch sonst benimmt sie sich herablassend, nennt Castorp mit einer leichten Ironie „Menschenskind“ und stempelt seine vermeintliche Erkältung als „Schnickschnack von unten“ ab. („Unten“ bezeichnet hier das „Flachland“, das im Roman nicht nur topographisch, sondern auch semantisch mit dem Leben im Sanatorium im Hochgebirge kontrastiert wird.)

In anderen Fällen kommt das Französische in „reiner Form“ zu Wort, als *lingua franca* der Kommunikation zwischen den Kranken unterschiedlicher Nationen. So klagt eine Mexikanerin über ihre verstorbenen Söhne, indem sie die Formel „*tous les dé*“ („beide“; eigentlich hieße es

⁴⁷ Vgl. V. Szabó: Hofmannsthal und die Franzosen (2011).

⁴⁸ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, S. 211. (Im Weiteren zitiert im Text mit dem Kürzel „Z“)

„*tous les deux*“, doch gibt es die Vokale /œ/ im Spanischen nicht, was bei Spanischsprachigen zu Schwierigkeit bei der Aussprache führen kann): „*Tous les dé, vous comprenez, messiés* [eigentl. Monsieur]... *Premièrement l'un et maintenant l'autre.*“ (Z, 397)⁴⁹ Die längsten französischen Passagen im Roman, die allerdings mit deutschen Sätzen „durchsetzt“ sind, mithin ebenfalls Belege für Sprachmischung liefern, finden wir in den Dialogen zwischen Hans Castorp und seiner platonisch-sinnlichen Liebe, Madame Chauchat. Nehmen wir zwei der zweisprachigen Passagen unter die Lupe.

»C'est un jeune homme très étroit, très honnête, très allemand.«

»Étroit? Honnête?« wiederholte er. »Ich verstehe Französisch besser, als ich es spreche. Du willst sagen, daß er pedantisch ist. Hältst du uns Deutsche für pedantisch – nous autres Allemands?«

»Nous causons de votre cousin. Mais c'est vrai, ihr seid ein wenig bourgeois. Vous aimez l'ordre mieux que la liberté, toute l'Europe le sait.«

»Aimer... aimer... Qu'est-ce que c'est! Ça manque de délimitation, ce mot-là. Der eine hat's, der andere liebt's, comme nous disons proverbialement«, behauptete Hans Castorp. »Ich habe in letzter Zeit«, fuhr er fort, »manchmal über die Freiheit nachgedacht. Das heißt, ich hörte das Wort so oft, und so dachte ich darüber nach. Je te le dirai en français, was ich mir dachte. Ce que toute l'Europe nomme la liberté, est peut-être une chose assez pédante et assez bourgeoise en comparaison de notre besoin d'ordre – c'est ça?« (Z 429)

Das Apropos dieses Dialogs ist Castorps Vetter, der von Madame Chauchat „sehr streng, ehrlich, sehr deutsch“ (*très étroit, très honnête, très allemande*) genannt wird, was an sich zu Schwierigkeiten führt. Diese rühren teilweise, wie Castorp selbst zugibt, aus seinen mangelnden Französischkenntnissen her, wobei der Leser durchaus den Eindruck haben kann, dass das Gespräch fließend ist und glatt läuft. Andererseits versucht Castorp, die Worte seiner Partnerin auf seine eigene bedachte, vorsichtige Art mit „pedantisch“ gleichzusetzen, welches Attribut er als das generelle Urteil der Chauchat über die Deutschen verstehen will. Das Gespräch zeigt anschließend Merkmale einer Stereotypisierung, als die Deutschen als „ein wenig bourgeois“ charakterisiert werden, was mit der Meinung „ganzen Europas“ untermauert wird, sie würden mehr die Ordnung als die Freiheit mögen. An dieser Stelle wird Thomas Mann an Goethe gedacht haben, der gesagt haben soll: „Vor die Wahl gestellt zwischen Unordnung und Unrecht, entscheidet sich der

⁴⁹ Zu Deutsch: „Beide, verstehen Sie, mein Herr. Zunächst der eine, jetzt der andere.“

Deutsche für das Unrecht.“ Das Gegenargument Castorps greift nicht direkt das Stereotyp an, sondern stellt überhaupt das Verb „lieben“ (*aimer*) in Frage, indem er einen (angeblichen) deutschen Spruch ins Feld führt: „Der eine hat’s, der andere liebt’s.“ Auch dreht er den Sinn der „Freiheit“ um, indem er sie mit den Attributen „ziemlich pedantisch und ziemlich bourgeois“ versieht. Damit gelingt es ihm, die Stereotype über die Deutschen zu entschärfen.

Auch an der zweiten ausgewählten Stelle liefert der Gesundheitszustand des Veters, aber auch sein Arzt Doktor Behrens den Anlass zum Dialog:

»Mais il est sérieusement malade, ton pauvre cousin.«

»Wer hat das gesagt?«

»Man weiß hier voneinander.«

»Hat Hofrat Behrens dir das gesagt?«

»Peut-être en me faisant voir ses tableaux.«

»C'est-à-dire: en faisant ton portrait?«

»Pourquoi pas. Tu l’as trouvé réussi, mon portrait?«

»Mais oui, extrêmement. Behrens a très exactement rendu ta peau, oh vraiment très fidèlement. J’aimerais beaucoup être portraitiste, moi aussi, pour avoir l’occasion d’étudier ta peau comme lui.«

»Parlez allemand, s’il vous plaît!«

»Oh, ich spreche Deutsch, auch auf Französisch. C'est une sorte d'étude artistique et médicale – en un mot: il s'agit des lettres humaines, tu comprends. Wie ist es nun, willst du nicht tanzen?«

»Aber nein, das ist kindisch. En cachette des médecins. Aussitôt que Behrens reviendra, tout le monde va se précipiter sur les chaises. Ce sera fort ridicule.«

»Hast du so großen Respekt vor ihm?«

»Vor wem?« sagte sie, das Fragewort kurz und fremdartig sprechend.

»Vor Behrens.«

»Mais va donc avec ton Behrens! Es ist auch viel zu eng zum Tanzen. Et puis sur le tapis... Wollen wir zusehen, dem Tanze.« (Z, 430)

Nachdem mit Bedauern festgestellt wird, dass Castorps Vetter Joachim sehr krank ist (er stirbt bald darauf), wird der Dialog auf den Doktor (und Hofrat) Behrens gelenkt, der, künstlerisch begabt, ein Porträt von Castorp gemacht hat. Madame Chauchat findet das Porträt durchaus gelungen, insbesondere wegen der treuen Abbildung von Castorps – Haut. Damit bekommt der Dialog einen ausgesprochen sinnlichen, intimen Charakter und bewegt sich in einer inneren

Sphäre, zu der für Castorp seine Muttersprache als beste Ausdrucksform passen würde. Anders gesagt: Die Intimität als wichtiger Bestandteil der eigenen Identität erfordert die Muttersprache, die sozusagen tiefer in der Seele verankert ist. Man sieht dabei auch, dass das Französische für Castorp eine Fremdsprache bleibt, auch wenn er sie – betrachtet man seine Worte, die grammatikalisch gesehen doch einwandfrei sind – überzeugend beherrscht. Wegen seinem Bedarf an intimen Ausdruck bittet Castorp seine Partnerin, auf Deutsch zu wechseln, doch reagiert sie spielerisch-kokett, indem sie auf einer Mischung der zwei Sprachen beharrt. Zu ihrer Stimmung würde auch ein Tanz passen, der aber von Castorp als „kindisch“ und „lächerlich“ abgelehnt wird. Der Dialog endet dann in einem Plauderton, in dem sich deutsche mit französischen Sätzen abwechseln.

Offenbar hat das Französische in Thomas Mann eine eigene Funktion: Sie ist Ausdruck eines intimen, sinnlich gefärbten Verhältnisses und gleichzeitig der Ausdruck einer kommunikativ-privaten Absonderung von der (Kommunikations)Welt der anderen Patienten. Für Madame Chauchat ist es das beste Mittel des Selbstaudrucks, ein Medium, in dem sie ihre heimlichen, privaten, manchmal leicht spöttischen Gedanken über die Bewohner des Sanatoriums, aber auch über die Deutschen im Allgemeinen (und damit auch ihre eigenen Stereotypen) äußern kann. Castorp beherrscht zwar das Französische offenbar überdurchschnittlich (das Französische in Deutschland war um 1914 viel weniger *à la mode* als etwa zur Zeit Napoleons), dennoch fühlt er sich in den französischen Diskursen nicht gerade heimlich, weshalb er versucht, soweit und so oft es geht, die Dialoge in seiner Muttersprache zu führen, in deren Medium er seine Gedanken nuancierter aussprechen kann. Dennoch bleibt das Französische eine Art sprachliches *Séparée*, in dem er seine immer leidenschaftlicher werdenden Neigungen unbehelligt zur Sprache bringen kann. Die Dialoge zwischen den beiden kulminiert dann in einer Szene, die schier auf Französisch läuft, in einem affektbeladenen Dialog, der aber vielmehr nach einem Monolog Castorps aussieht, da Madame Chauchat hier nur schwer zu Wort kommen kann. Castorp beginnt das Gespräch mit einer Ablehnung der Höflichkeitsformel *vous* (Sie) zugunsten eines *tu* oder *toi* (du), indem erstere als Produkt eines „kultivierten Okzidents“ aber gleichzeitig als *bourgeoise et pédante* abgetan wird:

„»Jamais, Clawdia. Jamais je te dirai ›vous‹, jamais de la vie ni de la mort, wenn man so sagen kann, – man sollte es können. Cette forme de s’adresser à une personne, qui est celle de l’Occident cultivé et de la

civilisation humaine, me semble fort bourgeoise et pédante. Pourquoi, au fond, de la forme? La forme, c'est la pédanterie elle-même!“ (Z, 436)

Anschließend überschreitet Castorp die Höflichkeit- und, wenn man will, Kulturgrenze zwischen ‚Sie‘ und ‚du‘, um der angebeteten Frau mittels einer ganzen leidenschaftlichen Tirade über die Liebe (*amour*) als eine Narrheit (*folie*) und „angenehme Banalität“ näherzukommen und ihre Schönheit zu rühmen:

„»Oh, l'amour n'est rien, s'il n'est pas de la folie, une chose insensée, défendue et une aventure dans le mal. Autrement c'est une banalité agréable, bonne pour en faire de petites chansons paisibles dans les plaines. Mais quant à ce que je t'ai reconnu et que j'ai reconnu mon amour pour toi, – oui, c'est vrai, je t'ai déjà connu, anciennement, toi et tes yeux merveilleusement obliques et ta bouche et ta voix, avec laquelle tu parles [...].“ (Z, 437)

In diesem famosen pathetischen Liebesbekenntnis scheint Castorp seine Hemmungen bezüglich der französischen Sprache überwunden zu haben, als ob heftige Emotionen sprachliche Barrieren beseitigen könnten – was psycholinguistisch durchaus nachvollziehbar ist. Die Passage bleibt eine der schönsten im ganzen Roman und verweist auf die Funktion des Französischen als Medium sinnlichen Ausdrucks jenseits der Alltäglichkeit des Lebens im Sanatorium. Solche langen Exkurse in französischer Sprache hat sich Thomas Mann in keinem anderen Werk erlaubt; doch zeigen gerade diese zweisprachigen Stellen im *Zauberberg* wohl sein eigenes intimes Verhältnis zu ihr.

6.3 Reiseziel Italien

Transmigrationen zwischen Deutschland und Italien hat es „immer“ gegeben, im Mittelalter nicht weniger als im 18. Jahrhundert, als Italien für viele deutsche Intellektuelle (Gelehrte, Dichter, Künstler) nicht nur ein beliebtes Reiseziel, sondern auch ein fast verbindliches Bildungsziel war. Scharen von deutschen Künstlern zogen nach Italien, um dort die Spuren der Antike mit ihren Tempeln und Ruinen zu entdecken und darin Inspiration für die eigene Kunst zu finden. Der berühmte Archäologe und Kunsthistoriker Johann Jakob Winckelmann z.B., der einen erheblichen Einfluss auf die Weimarer Klassiker ausübte, hat nicht weniger als dreizehn Jahre lang

in Rom gelebt und dort antike Kulturerbschaften studiert, bzw. in verschiedenen ästhetischen Schriften aufgearbeitet.

Es ist also klar, dass Goethes Italienreise mitnichten die einzige oder die erste in der Epoche war, sondern sich sozusagen einer Zeitmode anschmiegte. Sie bleibt dennoch eine der berühmtesten Reisen in der deutschen Literaturgeschichte, auch wenn das Buch, das in ihrer Folge entstand, nur ein (wenn auch wichtiges) Kapitel in der Geschichte der (deutschen) Reiseliteratur ist. Zudem hat



Goethes Italienreise eine Vorgeschichte. Zum einen hatte er bereits früher eine (kürzere Reise) nach Italien unternommen, zum anderen war er bereits in der frühen Jugend von Italien fasziniert, und zwar weitgehend dank seinem Vater, der 1740 selbst eine Italienreise antrat und anschließend eine konventionelle und eher unpersönliche Reisebeschreibung auf Italienisch (!) mit dem Titel

Viaggio per l'Italia verfasste. Außerdem hatte **Johann Caspar Goethe** bei demselben Italiener Domenico Antonio Giovinazzi Italienisch gelernt, der später auch der Lehrer des jungen Goethes und seiner Schwester in ihrem Geburtshaus in Frankfurt am Main [im Bild] wurde. Goethe las bereits früh italienische Texte (er übersetzte sogar die *Vita* von Benvenuto Cellini), erlangte Kenntnisse über die italienische Literatur, die nicht ohne Einfluss auf seine eigenen Dichtungen blieben. Seine Begeisterung für die italienische Literatur und Kultur war sicherlich ein entscheidender Faktor dafür, dass er im September 1786 nach Italien aufbrachte: Er reiste durch den beliebten Kurort Karlsbad (heute Karlovy Vary in Tschechien) durch Bayern, die Alpen (u.a. durch Innsbruck) und den Brennerpass, während seine erste Aufzeichnung auf italienischem Boden am 11. September in Trient entstand.

Während der Reise konnte Goethe die italienische Kultur, Land und Leute, Städte und Bewohner, Museen und Galerien, Gärten und Ruinen von der Nähe kennenlernen. Allerdings war Italien für ihn nie das absolut Fremde, sondern vielmehr ein ideeller Ort, der Inbegriff klassischer Kultur. Die Reise hat ihn aber dazu verholfen, die antike-klassische Kultur ebenso wie die Kultur Italiens am Ende des 18. Jahrhunderts samt den Gewohnheiten und der Lebensweise der Italiener, ihrem Temperament und freiem Gemüt auf eine beeindruckende, inserierende Weise (neu) zu entdecken. Die Reise nach und durch Italien war für ihm, wie für viele andere seiner Zeitgenossen, gleichzeitig

eine Bildungsreise, d.h. sie bot ihm die Möglichkeit, ein reiches antikes bzw. mediterranes Bildungsgut gleichsam vor Ort aufzunehmen und für die eigene Dichtkunst zu verwerten (seine Eindrücke in Italien haben ihn zu einer Umformung seines Iphigenie-Dramas und nicht zuletzt auch zum Konzept des Stücks *Torquato Tasso* verholfen.).

Im Kulturraum Italien bewegte sich Goethe mit Leichtigkeit und Freude, trotz einzelner Unannehmlichkeiten, denen er während der Reise begegnete. Bereits beim Anblick der ersten Weinberge als Vorboten eines wärmeren, mediterranen Klimas, die grell scheinende Sonne, die Obstbäume oder Grillengesang verzauberten sein Gemüt. Die vielen Eindrücke erweckten in ihm zunehmend das Gefühl einer Zugehörigkeit zum Süden, einer Heimatlichkeit, die er wohl nirgends sonst gespürt hat. Rückblickend hat er feststellen müssen, dass er die glücklichste Zeit seines Lebens in Italien verbrachte.

Selbst die Abenteuerlichkeiten, die auf den ersten Blick wohl als unangenehm erscheinen mochten, werden im Text verklärt und als bereichernde Erlebnisse geschildert, so z.B., jene Begebenheit in Malcesine (am Gardasee), als er mit dem Zeichnen eines Turmes den Verdacht der Einwohner erregte, die ihn zum Unterlassen seiner angeblich unerlaubten Tätigkeit aufforderten:

„Die Menge vermehrte sich, blieb endlich stehen, so daß sie mich zuletzt umgab. Ich bemerkte wohl, daß mein Zeichnen Aufsehen erregt hatte, ich ließ mich aber nicht stören und fuhr ganz gelassen fort. Endlich drängte sich ein Mann zu mir, nicht von dem besten Ansehen, und fragte, was ich da mache. Ich erwiderte ihm, daß ich den alten Turm abzeichne, um mir ein Andenken von Malcesine zu erhalten. Er sagte darauf, es sei dies nicht erlaubt, und ich sollte es unterlassen. Da er dieses in gemeiner venezianischer Sprache sagte, so daß ich ihn wirklich kaum verstand, so erwiderte ich ihm, daß ich ihn nicht verstehe. Er ergriff darauf mit wahrer italienischer Gelassenheit mein Blatt, zerriß es, ließ es aber auf der Pappe liegen.“⁵⁰

Der etwas heftige „Aktuaris“, der mit „italienischer Gelassenheit“ Goethes Zeichnung zerreißt, wird von den Herumstehenden kontrakariert, die den Podestà (Gemeindeleiter) rufen wollen, um die Angelegenheit zu klären. Doch selbst der große Aufwand um seine Tat oder die „gemeinvenezianische“ Sprache des zudringlichen Beamten bringen Goethe nicht aus der Ruhe, der am wenigsten Empörung oder Abneigung, vielmehr Heiterkeit angesichts der ganzen Szene bezeugt. Diese positive Stimmung, diese Offenheit und Neugier durchziehen die ganze Reisebeschreibung,

⁵⁰ Goethe: Italienische Reise, S. 32. (Vgl. Literaturverzeichnis). Im Weiteren zitiert im Text mit dem Kürzel „IR“.

Dank seinen Sprachkenntnissen und anderweitigem Bildungswissen über Italien war für Goethe die Überquerung einer Sprach- und Kulturgrenze keine unüberwindbare Herausforderung. Allerdings geht es um intrakontinentale Grenzen, also um eine relativ geringere Differenz zwischen zwei Nachbarkulturen, die sich auch in früheren Jahrhunderten in regem Austausch befanden.

Elemente einer Sprachmischung finden sich in der *Italienischen Reise* kaum, lediglich einzelne Kulturrealien (Personennamen, Amtsbezeichnungen, Toponyme) markieren den italienischen Sprachraum. Der italischen Amtssprache konnte Goethe zunächst, noch vor seinem Eintreffen in Malcesine, in Rovento begegnen. Die Szene in Malcesine muss bereits auf Italienisch stattgefunden haben, wir haben da mit einem latenten Code-Switching zu tun, die Sprache des Textes bleibt ja Deutsch, „unterbrochen“ lediglich durch die Amtsbezeichnung *Podestà*. Der Aktuarius, mit dem Namen Gregorio, zeigt sich als ein freundlicher Mensch, sobald er erfährt, dass Goethe mitnichten im Dienst des Kaisers steht (dessen Name bei den freiheitsliebenden Italienern alles andere als erfreulich klang), sondern ein Reisender aus Frankfurt am Main ist, und erkundigt sich sogar bei ihm über italienische Familien von dort. Der Übergang bzw. Annäherung zwischen den Kulturen erfolgt also nach dem kleinen Zwischenfall wie selbstverständlich, xenophobische Anschuldigungen räumen den Platz für ein friedliches Verständnis zwischen den Kulturen, indem man Gemeinsamkeiten als kulturelle Bindungen in Erinnerung ruft.

Allerdings begeisterte sich Goethe nicht nur für Ruinen oder antike Gebäude wie das römische Amphitheater in Verona (wiewohl dies ihm eher eine Enttäuschung bereitet), oder für manche klassischen Maler, in deren Gemälden sie sozusagen unerlässliche ästhetische Komponenten der Komposition sind, sondern auch für modernere Architektur, so etwa der Renaissance. Insbesondere war er von der Baukunst des Andrea Palladio fasziniert, was ihn auch zum Kauf eines vierbändigen Buches mit dem Werken des italienischen Künstlers bewegte. In Palladios Geburtsstadt Padua besuchte er zudem den botanischen Garten, bei dessen Anblick er sich zu naturphilosophischen Überlegungen angeregt fühlte (für die Pflanzen zeigte Goethe eh ein genuines Interesse) und das Observatorium, von dem er den Markusturm von Venedig erblicken konnte.

Von der Ankunft in Venedig berichtet er dann beinahe pathetisch, wie von einer Schicksalswende:

„So stand es denn im Buche des Schicksals auf meinem Blatte geschrieben, daß ich 1786 den achtundzwanzigsten September, abends, nach unserer Uhr um fünfe, Venedig zum erstenmal, aus der Brenta in die Lagunen einfahrend, erblicken und bald darauf diese wunderbare Inselstadt, diese Biberrepublik betreten und besuchen sollte. So ist denn auch, Gott sei Dank, Venedig mir kein bloßes Wort mehr, kein hohler Name, der mich so oft, mich, den Todfeind von Wortschällen, geängstigt hat.“ (IR, 67)

Venedig war auch in Goethes Zeit ein Muss für Italienbesucher. Goethe verbrachte hier drei Wochen, beobachtete die prachtvolle Architektur der Lagunenstadt, genoss ihre Musik und Theaterkunst, ihre Malerei (z.B. Canalettos Bild vom Markusplatz), und war am Lido vom Anblick des Meeres entzückt. Der nächtliche Wechselgesang der Gondolieri erinnerte ihn an die Erzählungen des Vaters über Venedig, der sogar eine Miniatur-Gondola von dort mitgebracht hatte. Auf den Spuren von Palladio lässt sich mit der Gondel umherfahren, bewundert das Staatsschiff des Dogen, hört sich einen Märchenerzähler, schaut sich im Theater ein Maskenstück an. Man könnte mit einem heutigen Wort sagen, Goethe trieb in Venedig und überhaupt in Italien eine Art **Kulturtourismus**, indem er alles entdecken wollte, worauf Reisebücher aufmerksam

machen, wobei seine Erfahrungen echte **Kulturbegegnungen** waren, die sein Interesse für das Andere, für die Kunst und die Kultur Italiens, überhaupt für die italienische Lebensform, das italienische Gemüt erwecken, indem er das Beobachtete produktiv deutet. So gewinnt er den Eindruck, bei den Italienern fließen Theater und Leben ineinander, dass also hier Kunst (und überhaupt die Kultur) und



Leben keine getrennten Sphären des (alltäglichen) Daseins darstellen. In einem sprachlich-kulturellen Zwischenraum landet Goethe an Stellen, wo er in Italien Deutschen begegnet, so in Venedig zwei Pilgern aus Paderborn, für die er sogar zu dolmetschen beginnt. Später, in Rom (er erreicht die Ewige Stadt am 29. Oktober) gesellt er sich einer deutschen Künstlerkolonie, und befreundet sich mit dem Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, der Malerin Angelika Kauffmann, dem Kunsthistoriker Heinrich Meyer, dem Kunstliebhaber und Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein und nicht zuletzt dem Schriftsteller Karl Philipp Moritz (dem Autor des

Reiseromans *Anton Reiser*). Gemeinsam besichtigen sie den Petersdom, die Sixtinische Kapelle, den Apollo von Belvedere, das Kolosseum, das Pantheon, die Aqua Claudia. Die italienischen Kunst, sei es Architektur oder die bildenden Künste, die in den Museen, Palästen oder Kirchen vor die Augen treten, erweist sich als Bindeglied nicht nur zwischen den Künstlerfreunden, sondern auch der deutschen und italienischen Kultur, und wird gleichzeitig zur Inspirationsquelle für das eigene Schaffen: Goethe beschließt, seine älteren Stücke umzuarbeiten, Prosa in Vers zu übertragen, so vor allem das Drama *Iphigenie auf Tauris*, das er im Januar 1787 in neuer Fassung fertigstellt.

Im Februar brach Goethe in der Begleitung Tischbeins, der in seinem berühmten Gemälde Goethes „in der Campagna“ darstellte (s. das Bild oben),⁵¹ weiter nach Süden auf. Südlich von Rom trafen sie in Velletri ein, wo sie die Sammlung im Kabinett des Cavaliere Borgia „treffliche Altertümer und sonstige Merkwürdigkeiten“ besichtigten.⁵² Am 25. Februar erreichten sie dann, via einige kleinere Orte wie Fondi, Gaeta und Sant’Agata, die Stadt Neapel. Die Stadt am Fuße des Vesuvs wirkte auf Goethe zunächst etwas fremd oder unfreundlich mit ihren flachen Häusern und engen Straßen, und selbst die Mentalität der Neapolitaner schien etwas Fremdartiges in sich zu tragen, die er in einem italienischen Satz (solche gibt es sonst nur wenige im Buch) resümiert:

„Der Neapolitaner glaubt, im Besitz des Paradieses zu sein, und hat von den nördlichen Ländern einen sehr traurigen Begriff: ‚Sempre neve, case di legno, gran ignoranza, ma danari assai.‘ Solch ein Bild machen sie sich von unserm Zustande. Zur Erbauung sämtlicher deutschen Völkerschaften heißt diese Charakteristik übersetzt: ‚Immer Schnee, hölzerne Häuser, große Unwissenheit; aber Geld genug.‘“ (IR, 198-199)

Doch wird das Fremde bald abgebaut und Goethe wird entzückt vom natürlichen kulturellen Reichtum der Stadt und ihrer Umgebung, von dem Vesuv mit der erkalteten Lava (die Geologie war Goethes anderes Interessengebiet), den Posillipo-Grotten, die antiken Stätten Pompeji, Herculaneum und Paestum, die Kunstsammlung im Palazzo Reale di Capodimonte usw. Er berichtet von einer weiteren Bekanntschaft mit einem deutschen Landschaftsmaler Jakob Philipp

⁵¹ Zu diesem Porträt von Tischbein notierte Goethe am 17. Februar 1787: „Das große Porträt, welches Tischbein von mir unternommen, wächst schon aus der Leinwand heraus. Der Künstler hat sich durch einen fertigen Bildhauer ein kleines Modell von Ton machen lassen, welches gar zierlich mit einem Mantel drapiert worden. Darnach malt er fleißig, denn es sollte freilich vor unserer Abreise nach Neapel schon auf einen gewissen Punkt gebracht sein, und es gehört schon Zeit dazu, eine so große Leinwand mit Farben auch nur zu bedecken.“

⁵² Die Sammlung wurde allerdings 1814 verkauft und ist heute in verschiedenen Museen in Neapel zu sehen.

Hackert, dem Hofmaler des Königs Ferdinand IV seit 1786, der im Schloss des Königs wohnen durfte. Goethe, der auch gern zeichnete (auch während der Italienreise hat er einige Zeichnungen angefertigt), ließ sich sogar von Hackert überzeugen, Zeichenstunden bei ihm zu nehmen.

Nach einem Monat in Neapel trennten sich die Wege von Tischbein und Goethe; dieser wurde diesmal vom Landschaftsmaler Christoph Heinrich Kniep nach Sizilien begleitet. Sie schifften am 2. April nach einer fünftägigen Reise in Sizilien ein. Hier kam Goethe der griechischen Kunst näher, als er die griechischen Tempel von Agrigent und das Felstheater (das antike Amphiteatrum) von Taormina (allerdings wurde das griechische Fundament in römischen Zeiten überbaut) besuchte. Goethes Beschreibungen zeugen von einer scharfäugigen, präzisen Beobachtung, die auch einem Kunsthistoriker wohl zur Ehre gereichen würde:

„Wenn man die Höhe der Felsenwände erstiegen hat, welche unfern des Meeresstrandes in die Höhe steilen, findet man zwei Gipfel durch ein Halbrund verbunden. Was dies auch von Natur für eine Gestalt gehabt haben mag, die Kunst hat nachgeholfen und daraus den amphitheatralischen Halbzirkel für Zuschauer gebildet; Mauern und andere Angebaute von Ziegelsteinen, sich anschließend, supplierten die nötigen Gänge und Hallen. Am Fuße des stufenartigen Halbzirkels erbaute man die Szene quer vor, verband dadurch die beiden Felsen und vollendete das ungeheuerste Natur- und Kunstwerk. Setzt man sich nun dahin, wo ehemals die obersten Zuschauer saßen, so muß man gestehen, daß wohl nie ein Publikum im Theater solche Gegenstände vor sich gehabt. Rechts zur Seite auf höheren Felsen erheben sich Kastelle, weiter unten liegt die Stadt, und obschon diese Baulichkeiten aus neueren Zeiten sind, so standen doch vor alters wohl eben dergleichen auf derselben Stelle. Nun sieht man an dem ganzen langen Gebirgsrücken des Ätna hin, links das Meerufer bis nach Catania, ja Syrakus; dann schließt der ungeheure, dampfende Feuerberg das weite, breite Bild, aber nicht schrecklich, denn die mildernde Atmosphäre zeigt ihn entfernter und sanfter, als er ist.“ (IR, 320)

Zudem erlebte Goethes in Sizilien ein spannendes Abenteuer, als er dachte, dem Schwindler Cagliostro auf die Spuren zu kommen, der damals, so munkelte man, aus Palermo verbannt wurde: „Die Palermitaner waren darin einig, daß ein gewisser Joseph Balsamo, in ihrer Stadt geboren, wegen mancherlei schlechter Streiche berüchtigt und verbannt sei. Ob aber dieser mit dem Grafen Cagliostro nur eine Person sei, darüber waren die Meinungen geteilt.“ (IR, 274) Von einem Rechtsgelehrten wird Goethe, und damit auch der Leser, in die ganze Familiengeschichte der Balsamo eingeweiht. Es ist einer der spannendsten Episoden seiner Begegnungen mit Italienern,

als Goethe der Familie des angeblichen Betrügers einen Besuch erstattet und sich für dessen Kamerad ausgibt. Es findet also eine Begegnung mit einer italienischen Familie in einem bescheidenen Milieu statt, die ihn aber freundlich aufnimmt und damit der Gastfreundschaft der Sizilianer Zeugnis ablegt. Von der herzlichen Aufnahmebereitschaft zeugt auch die Tochter der Familie, die ihrer alten Mutter erklärt, „daß der Fremde gut für sie gesinnt zu sein schiene“. Offenbar hat diese Episode Goethes Zuneigung für die (Süd-)Italiener nur noch verstärkt.

Palermo bedeutete die Kehrtwende in Goethes Italienreise, der mit dem Freund Kniep durch Messina nach Neapel zurückschiffte – indem sie sogar einem Schiffbruch nur knapp entgingen. Das Abenteuer hat aber Goethes Entzückung beim Anblick der ganzen Landschaft der Campagna, des Vesuvs und der Küste von Sorrent, von Kap Minerva (wohl das heutige Punta Campanella, zu der die Via Minerva führt) und Insel Capri kaum gestört:

„In dem glänzendsten Farbensmuck lag Kap Minerva mit den daranstoßenden Gebirgen vor unsern Augen, indes die Felsen, die sich südwärts hinabziehen, schon einen blaulichen Ton angenommen hatten. Vom Kap an zog sich die ganze erleuchtete Küste bis Sorrent hin. Der Vesuv war uns sichtbar, eine ungeheure Dampfwolke über ihm aufgetürmt, von der sich ostwärts ein langer Streif weit hinzog, so daß wir den stärksten Ausbruch vermuten konnten. Links lag Capri, steil in die Höhe strebend; die Formen seiner Felswände konnten wir durch den durchsichtigen bläulichen Dunst vollkommen unterscheiden. Unter einem ganz reinen, wolkenlosen Himmel glänzte das ruhige, kaum bewegte Meer, das bei einer völligen Windstille endlich wie ein klarer Teich vor uns lag. Wir entzückten uns an dem Anblick, Kniep trauerte, daß alle Farbenkunst nicht hinreichte, diese Harmonie wiederzugeben.“ (IR, 342)

Die Reise führte dann zurück nach Rom und zur Wiederbegegnung mit den deutschen Künstlern dort. Die erneuten Erkundungen in der ewigen Stadt haben ihn später zum Gedichtzyklus *Römische Elegien* bestehend aus 24 Gedichten inspiriert, die er erst 1795 in Schillers Zeitschrift *Die Horen* veröffentlichte. Die Gedichte zeigen nicht zuletzt ein erotisches Flair, die Reminiszenzen aus dem Süden nachhallen. Gleichzeitig werden, z.B. in der ersten Elegie, die Erinnerungen an die „ewige Roma“, ihre „Steine“ und Ruinen, ihre Kirchen und Paläste wach:

„Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!
Straßen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?
Ja, es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern,

Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still.
O wer flüstert mir zu, an welchem Fenster erblick ich
Einst das holde Geschöpf, das mich versengend erquickt?
Ahn ich die Wege noch nicht, durch die ich immer und immer
Zu ihr und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit?
Noch betracht ich Kirch und Palast, Ruinen und Säulen,
Wie ein bedächtiger Mann schicklich die Reise benutzt.
Doch bald ist es vorbei: dann wird ein einziger Tempel
Amors Tempel nur sein, der den Geweihten empfängt.
Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“

Seine Reise nach Italien hat also Goethe mehrfach inspiriert, allen voran zu seinem Buch *Italienische Reise*, das allerdings viel mehr ist als ein Stück (herausragender) Reiseliteratur: Es trägt die Form eines Tagebuches, das aber zahlreiche Beschreibungen, konkret erlebte Begebenheiten, Reise- und Kunsterlebnisse, Berichte und essayistisch anmutende Ausführungen enthält. Es ist gleichzeitig eines der schönsten Zeugnisse deutscher Sprache über den Reichtum und die Vielfalt der italienischen Kultur, deren Schätze erst im 18. Jahrhundert so richtig entdeckt wurden.

Aber auch für Dichter der späteren Jahrhunderte blieb Italien ein beliebtes Reiseziel und ein kultureller Begegnungsort von großem Attraktions- und Inspirationswert. **Rainer Maria Rilke**, der große Reisende, der unstete Dichter, dessen Texte (nicht zuletzt dadurch, dass er in mehreren Sprachen Gedichte verfasste) zahlreiche inter- und transkulturelle Merkmale aufweisen, hielt sich auch mehrmals in Italien auf. Sein Venedig-Gedicht gibt ganz plastisch seine Wahrnehmungen der Lagunenstadt und ihren singenden Gondolieri wieder, auf deren Gesang er sogar auf Italienisch anspielt (*vorrei morir* heißt soviel wie ‚ich möchte sterben‘):

Fern aus heller Kehle
am Canal grande singt ein Gondolier,
und suchend irrt sein Lied durch die Kanäle.
Der Fremde steht und trinkt den Klang voll Gier,
in lauter Lauschen löst sich seine Seele:

Vorrei morir...

Gleichermaßen ist das *Florenzer Tagebuch* (1898) des jungen, werdenden Künstlers berühmt, das von seinem dortigen Aufenthalt und dem Studium der Kunst der Renaissance nicht weniger zeugt als von seinem Streben, sich selbst künstlerisch zu artikulieren. Das Tagebuch war, wie es Rilke selbst betonte, kein Reisehandbuch, „keine vollständige, lückenlose und chronologisch geschichtete Sammlung“⁵³, sondern viel mehr ein künstlerisch-subjektives Bekenntnis, dessen Adressat Lou Andreas Salomé war.

Auch für Thomas Mann war Italien ein wiederholtes Reiseziel: Vom gemeinsamen Aufenthalt mit seinem Bruder in Rom und Palestrina 1895 bis hin zum letzten Besuch 1954 hielt er sich mehrmals dort auf. Die Reise im Jahre 1911 nach Venedig erwies sich als die literarisch bedeutsamste, da ihre Eindrücke in die Novelle *Der Tod in Venedig* Eingang fanden. Auch der Protagonist der Novelle, der Schriftsteller Gustav Aschenbach reist nach Venedig, quartiert sich dort in ein Hotel ein, lässt sich mit der Gondel nach Lido versetzen. Das Bild der Lagunenstadt ist aber in der Novelle ambivalent: Sie ist weniger eine prächtige Metropole, sondern zeigt auch Zeichen der Dekadenz, so mit dem Geruch der Lagune oder mit der sich verbreitenden Cholera. Die italienische Kultur – wobei Venedig immer einen aparten, regional-spezifischen Aspekt zeigte – erscheint also in Thomas Manns Novelle nicht unbedingt von ihrer sonnigen Seite, dennoch bleibt sie eine der schönsten Erzählungen über die Lagunenstadt. (Allerdings nicht die einzige: Man denke etwa noch an Paul Heyses *Andrea Delfin*.) Zur Kultur einer Stadt gehören auch die Geschichten über sie, auch wenn sie fikionalisiert werden. Mit seiner Novelle hat Thomas Mann gewiss eine bleibende Brücke geschlagen zwischen der deutschen und italienischen Kultur.

6.4 Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen

Die Erforschung deutsch-ungarischer Literaturbeziehungen hat sich nach der Wende intensiviert und ist heute, dank den Ergebnissen vor allem der ungarischen Germanistik und der Hungarologie, sehr breit gefächert.⁵⁴ Alle Aspekte dieses Bezugsgeflechts können allerdings, selbst wenn man sich auf die Zeit seit dem 18. Jahrhundert konzentriert, nicht erörtert und noch weniger ausgeführt

⁵³ Rainer Maria Rilke: *Florenzer Tagebuch*. Frankfurt am Main: Insel 1994, S. 15.

⁵⁴ Vgl. Tarnói (2011)

werden. Hier müssen uns also lediglich auf einige Aspekte bzw. Beispiele eines breiten Forschungsfeldes einschränken.

Erstens wäre wohl zu klären, was man überhaupt unter Literaturbeziehung verstehen kann. Diese kann man generell der deutsch-ungarischen Kulturbeziehungen bzw. ihrer sich „überschneidenden“ Geschichte subsumieren, die bereits seit dem Mittelalter nachweisbar sind, als erste Ansiedler nach Ungarn kamen. Man weiß auch, dass zwei Markgrafschaften auf dem



Gebiet Pannoniens von Karl dem Großen gegründet wurden,

~~das~~ sich Gisella von Bayern als Königin von

Ungarn für die Christianisierung der Ungarn einsetzte. Unter der

Regierung des Königs Géza II. (1141-1162) aus der Dynastie der

Árpáden nahm die Ansiedlung der deutschsprachigen

Bevölkerung besonders in Oberungarn und Siebenbürgen zu.

Daraus ergaben sich zwei wichtige deutsche Siedlungsgebiete im

Ungarn des 12. Jahrhunderts: die Zips in Oberungarn (heute in

der Slowakei) und den sog. Königsboden (lat. *Fundus Regius*) in

Siebenbürgen (heute in Rumänien). Bezüglich der Zeit des

Humanismus und der Reformation wird der Name des Reformators der Sachsen in Siebenbürgen,

genannt auch der „Apostel aus dem Ungarnlande“, **Johannes Honterus** (1498-1549) immer

wieder hervorgehoben (s. seine Statue im Bild). Die Deutschen im Karpatenbecken und vor allem

die im Siebenbürgen kamen nach der Schlacht bei Mohács (1526), als große Teile Ungarns und

damit der ungarischen und andersweiterer Bevölkerung der Region, unter türkischer Herrschaft

(„Türkenzeit“) standen. Diese wurde dann 1687 durch die für die Deutschen in Ungarn viel

günstigere Habsburgerherrschaft abgelöst, ~~im~~ 18. Jahrhundert) eine Besiedlung der fast

menschenleeren Gebiete (*regio rasa*) wie Batschka, Sathmar, Bukowina, Banat usw. durch

deutsche Ansiedler erfolgen konnte. Deutsche aus Schwaben, Rhein- und Mainfranken, Elsass,

Lothringen, Bayern oder Böhmen kamen, ermöglicht durch die Habsburgermonarchen Maria

Theresia und Joseph II., massenweise ins Karpatenbecken, wo sie dann allmählich einer

Assimilierung durch die ungarische Kultur untergingen. Eine forcierte Assimilation war das

offenbar nicht, die ungarische Sprache und Kultur genoss ja damals ein Prestige, das man sich

heute nur schwer vorstellen kann. Dennoch haben die Deutschen in den einzelnen Regionen

Ungarns ihre Identität nicht aufgeben müssen, vielmehr entwickelten sie eine Mischidentität, die

gleichzeitig eine friedliche Kohabitation mit den anderen Ethnien und Nationen ermöglichte. Dieses friedliche Zusammenleben wurde selbst von der Revolution 1848-1849, als die Ungarn gegen die habsburgische Herrschaft aufbegehren, nicht zerschmettert, bis auf die Siebenbürger Sachsen: Diese gerieten mit der neuen ungarischen Regierung in Konflikt, der im Justizmord (für die Sachsen: dem Märtyrertod) des Pfarrers **Stephan Ludwig Roth** am 11. Mai 1849 kulminierte. Anschließend wurde Roth als Symbol des sächsischen Widerstandes von den Sachsen in Siebenbürgen verehrt.

Bei der Betrachtung der Geschichte, Kultur und Literatur der deutschen im Karpatenbecken muss man also den regionalen Charakter ebenso in Erwägung ziehen, als den Umstand, dass sich die verschiedenen Ethnien und Nationen in der Region in einer Wechselbeziehung befanden. So entwickelten sich Misch- oder hybride Identitäten, bzw. literarisch-kulturelle Zwischenpositionen und Zwischenräume. Die Situation der deutschsprachigen Literatur im Karpatenbecken (im historischen Pannonien) um 1800 wurde von Balogh wie folgt auf den Punkt gebracht:

„An der Peripherie des deutschen Sprachraums unter dem unmittelbaren Einfluss der ungarischen Kultur in einem mehrsprachigen Milieu vermochten die deutschsprachigen Autoren der Region einen autochthonen literarischen Kontext für ihre Texte zu entfalten. Diese Autoren traten um 1800 auf, sie verwendeten ein gepflegtes Deutsch, ihre Themen griffen auf die lokale, deshalb ungarische Geschichte zurück und plädierten für eine Selbständigkeit des Landes.“⁵⁵

Autoren wie Christophorus Rösler, Johann Paul Köffinger oder Carl Anton von Gruber verstanden sich als Vermittler zwischen der deutschen (oder österreichischen) und ungarischen Kultur, ihre Aktivität lässt sich also sowohl dem Begriff der literarischen Rezeption als auch des Kulturtransfers subsumieren. Sie standen zwischen zwei Kulturen, und waren, wie Rösler, der Meinung, dass ihre Aufgabe nicht nur darin besteht, Goethe, Schiller oder Wieland zu bewundern, sondern auch darin, eigene deutschsprachige Werke von Qualität zu schaffen und damit aus der Peripherie der deutschen Kultur auszubrechen. Diesem Streben nach Selbstausdruck sind z.B. beachtenswerte Theaterstücke in deutscher Sprache zu verdanken, darunter **Franz Xavier Girzicks** Drama *Stephann, der erste König der Hungarn*, in dem der ungarische König Stephan I. zu „unseren Vorfahren“, also zur eigenen ungarischen Tradition gezählt wird – und das in einem

⁵⁵ Balogh (2010: 49)

deutschsprachigen Stück. Es mag aus heutiger Sicht paradox erscheinen, aber solche Werke verraten ein ausgeprägtes ungarisches Nationalbewusstsein, obwohl sie auf Deutsch entstanden sind, was darauf hinweist, dass eine bestimmte (kulturelle) Identität nicht nur eine Sprache implizieren kann, bzw. zu einem bestimmten Nationalbewusstsein gleichzeitig mehrere Sprachen gehören können. Ungarisches Nationalbewusstsein und deutsche Muttersprache schlossen sich mitnichten aus. Nationale und kulturelle Grenzen sind also nicht unbedingt identisch mit Sprachgrenzen; der deutsche Sprachraum im 19. Jahrhundert war eh größer als heute, und zu ihm konnten auch Literaten gehören, die zwei- oder mehrsprachig waren, sich eventuell in mehreren Sprachen zu Hause fühlten. Man kann somit von ungarndeutschen Autoren ausgehen, die deutsch oder zweisprachig publizierten und keinen Widerspruch zwischen ihrem gleichzeitigen Deutsch- und Ungarischsein empfanden. Sie waren häufig auch Kulturvermittler, die etwa die Literatur Deutschlands in Ungarn rezipierten und darüber (deutsch oder ungarisch) publizierten. „Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen“ können sich also auch auf die Rezeption der deutschen Literatur und Kultur in Ungarn, in Form deutscher oder ungarischer Texte (Artikel, Essays, literarischer Werke, Übersetzungen), aber auch in Form von Bühnenrezeption beziehen (in Ungarn gab es damals mehrere deutschsprachige Bühnen, darunter war die im Ofen die wohl bedeutendste). Unser Fokus liegt allerdings auf deutschsprachigen Texten; dazu gehören etwa die Schiller-Nachdichtungen **Johann Paul Köffingers** (*Der Pilger* oder *Beim Eintritt in die Welt*) ebenso wie deutsche Texte von ungarischen Autoren (z.B. das epische Gedicht *Csák* von Mihály Vörösmarty oder deutsche Gedichte von Jenő Komjáthy⁵⁶), bzw. deutsche Texte von Autoren, die aus Ungarn stammten (etwa von Nikolaus Lenau bis zu den ungarndeutschen AutorInnen des 20. Jahrhunderts), insbesondere, wenn sie eine interkulturelle Perspektive ermöglichen.

Für die deutschen Literaten der Regionen (wie Banat oder Batschka) bot sich die Wahl zwischen einer noch nicht ganz emanzipierten ungarischen Sprache und Literatur, bzw. einer provinziell anmutenden deutschen Literatur – da die anderen Sprachen der Region noch weniger emanzipiert waren, kamen sie für die Deutschen kaum in Frage. Ungarisch bot sich als die Sprache der Heimat, wohl auch als die Sprache der Zukunft an, aber etwa mangelnde Ungarischkenntnisse konnten das Dilemma zugunsten der deutschen Muttersprache entscheiden. So beim Dichter **Carl Anton von Gruber** (1760-1840), deren ungarische Orthographie manche Fehler aufweist. Dennoch ist seine

⁵⁶ Zu Komjáthy s. V. Szabó (2013: insb. S. 120-122).

Ode *Pannonia's Sprache* und nicht weniger sein *Hymnus an Pannonien* aus interkultureller Sicht ausschlussreich, geht es hier doch um ein pathetisches Besingen der Region Pannoniens, der Heimat mehrerer Völker:

Aus der Quelle des Lebens empfing ich, o Mutter, den ersten
Tropfen von dir; erquicket von balsamträufelnden Lüften,
Lallte mein stammelnder Mund, dir Pannonia, Dankesgefühle.
Lächelnd blicktest du hin zu der Wiege; drey Mahl entbrannten
Lippen mir; süßes Küssegelispel stillte den Knaben,
Wonneschauer durchfuhr des Säuglings klopfenden Busen.

Solche Zeilen klassizisierenden Stils belegen, dass bei den deutschsprachigen Dichtern Ungarns um 1800 ein Identitätsbewusstsein vorlag, in dem die deutsche und ungarische Identität keine Antagonismen, sondern eben eine Einheit, kein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-als-Auch bildeten. Im Pathos der Heimatliebe, der Liebe zur Region, die im Gedicht mit dem geschichtlichen Toponym „Pannonia“ apostrophiert und metaphorisiert wird, verschwinden die ethnischen und nationalen Grenzen und es bleibt nur eine Dimension der Identität übrig, in der jede Sprache und Nation gleichermaßen beheimatet ist.

Allerdings trifft ein solches „pannonisches“ Nationalpathos nicht für alle deutschsprachigen Dichter zu, die im damaligen Ungarn geboren wurden. **Nikolaus Lenau** (ursprünglich Nikolaus Franz Niembsch) wurde 1802 in Csatád, der Banater Region geboren, die damals dem Königreich Ungarn angehörte, heute aber in Rumänien liegt. Dennoch gilt er für seine deutschen Leser als ein österreichischer Dichter bzw. als Vertreter der (schwäbischen) Romantik. Dabei zeugen einige Gedichte Lenaus durchaus vom Nachleben seiner Jugenderinnerungen in Ungarn – der junge (15-16-jährige) Dichter hatte z.B. zwei Jahre in Tokaj verbracht – und erlauben gerade deshalb einen interkulturellen Blick. Sein Gedicht *Die drei Zigeuner* (1838) ist diesbezüglich das wohl aufschlussreichste, da darin eine im damaligen Ungarn bzw. Osteuropa verbreitete Lebensform einer kulturprägenden Ethnie im Mittelpunkt steht:

Die drei Zigeuner

Drei Zigeuner fand ich einmal
Liegen an einer Weide,
Als mein Fuhrwerk mit müder Qual
Schlich durch sandige Heide.

Hielt der eine für sich allein
In den Händen die Fiedel,
Spielte, umglüht vom Abendschein,
Sich ein feuriges Liedel.

Hielt der zweite die Pfeif im Mund,
Blickte nach seinem Rauche,
Froh, als ob er vom Erdenrund
Nichts zum Glücke mehr brauche.

Und der dritte behaglich schlief,
Und sein Zimbal am Baum hing,
Über die Saiten der Windhauch lief,
Über sein Herz ein Traum ging.

An den Kleidern trugen die drei
Löcher und bunte Flicker,
Aber sie boten trotzig frei
Spott den Erdengeschicken.

Dreifach haben sie mir gezeigt,
Wenn das Leben uns nachtet,
Wie mans veriraucht, verschläft, vergeigt
Und es dreimal verachtet.

Nach den Zigeunern lang noch schau
Mußt ich im Weiterfahren,
Nach den Gesichtern dunkelbraun,
Den schwarzlockigen Haaren.



Als Realien einer Zigeunerkultur erscheinen im Gedicht die Fiedel (eine Art Violine) und das Zimbal: Musikinstrumente also, die auf musikspielende Zigeuner verweisen. Zigeunermusik gehörte seit Jahrhunderten zur (Musik)Kultur Ungarns, wovon auch ungarische Gedichte der Romantik (etwa von Petőfi oder Vörösmarty) zeugen. Der Dichter bewundert die spielenden Zigeuner und ihr „feuriges Lied“, und fühlt sich sogar von ihnen darüber belehrt, wie man das Leben „dreimal verachtet“. Er wird sogar fasziniert davon, wie die Zigeuner den „Erdengeschicken“ die Stirn bieten und ohne feste Zugehörigkeit zu einem Land oder festen Ort ein freies, sorgloses (Wander)Leben führen, worauf das Bild des schlafenden Zigeuners hindeutet. Die Zigeunerbande und ihre feurige Musik taucht auch im Gedicht *Die Heidenschenke* auf, das sich explizit an eine Erinnerung Lenaus an Ungarn anknüpft, wie das bereits aus der ersten Strophe hervorgeht:

Ich zog durchs weite Ungarland;
Mein Herz fand seine Freude,
Als Dorf und Busch und Baum verschwand
Auf einer stillen Heide.

Der Dichter wird auf der Heide (man wähnt sich in der ungarischen Puszta) der Ankunft einiger Ritter gewahr, die als (edle) Räuber (wohl im Sinne der ungarischen Betyáren) beim Hören der Zigeunermusik ein emotionales Lied über Freiheit anstimmen:

Ein Räuber singt: ‚Wir sind so frei,
So selig, meine Brüder!‘
Am Jubeln seines Munds vorbei
Schleicht eine Träne nieder.

Das Thema Freiheit und Rebellion wird dann in der letzten Strophe aufgegriffen, als der Dichter, beim Verlassen der Schenke, noch das Lied der Zigeuner über den Feinheitskämpfer Ferenc Rákóczi zu hören bekommt:

Doch die Zigeuner blieben hier,
Die feurigen Gesellen,
Und spielten alte Lieder mir
Rakoczys, des Rebellen.

Der interkulturelle Blick wird bei solchen Texten von Anspielungen, Reflexionen, Thematisierungen oder Poetisierungen von Kulturinhalten geleitet. Eine deutsch-ungarische interkulturelle Perspektive lässt sich dann auch in deutschsprachigen Texten erkennen, die Elemente der ungarischen Kultur enthalten, so Lenaus Gedichte, die Hinweise auf die ungarische Landschaft und ihre Bewohner, auf Schenken und Musikanten, auf ungarische Lieder, auf Betyären oder Volkshelden usw. enthalten. So bekommt auch *Die Heidenschenke* gleichsam eine ungarische Färbung, wobei der Leser in ein ungarisches (Kultur)Milieu oder mitten in die ungarische Kultur „versetzt“ wird. Man kann es auch so formulieren: In einem deutschen Gedicht erscheint ein Ungarnbild, auch wenn nur in Form einer Momentaufnahme, einer Episode oder eines Kultur-Bruchstücks, das aber wiederum typologisiert, wenn nicht gar stereotypisiert wird.

Um diese Kriterien eines interkulturell lesbaren literarischen Textes zu erfüllen, ist allerdings eine ungarische Herkunft des Autors nicht notwendig, zumal das Biographische allein keine ausreichende Bedingung für eine interkulturelle Lesart eines Textes sein muss. Ungarische Kulturelemente können dabei auch in deutschen Texten nachgewiesen werden, deren Autoren sonst wohl wenig mit Ungarn zu tun haben. Die Erzählung *Brigitta* (1844) von **Adalbert Stifter** spielt z.B. größtenteils in Ungarn, und zwar auf der ungarischen „Steppe“, die wiederum mit der ungarischen Puszta identifizierbar ist. Dementsprechend wurden auch die vier Kapitel übertitelt: Steppenwanderung, Steppenhaus, Steppenvergangenheit und Steppengegenwart. Die Geschichte wird aus der Ich-Perspektive eines jungen Mannes erzählt, der bei seiner Reise durch Italien einen älteren Mann, einen Major kennenlernt, der ihn nach Ungarn einlädt, wo er ein Anwesen, ein Schloss namens „Uwar“ besitzt. Damit wird offenbar auf ein altes ungarisches Wort, *ugar* (Acker) angespielt, das im Gedicht von Endre Ady (*A magyar Ugaron*) sogar großgeschrieben wird. Der Erzähler irrt sich einen Monat lang in der ungarischen „Steppe“ (auch „Haide“ genannt) herum, die ihm mit ihrer Wildheit und Üppigkeit, ihren Hirten und Tieren gleichzeitig fremd und anziehend erscheint:

„Ich war über hundert Bächlein, Bäche und Flüsse gegangen, ich hatte oft bei Hirten und ihren zottigen Hunden geschlafen, ich hatte aus jenen einsamen Haidebrunnen getrunken, die mit dem furchtbar hohen Stangenwinkel zum Himmel sehen, und ich hatte unter manchem tief herabgehenden Rohrdache gegessen – dort lehnte der Sackpfeifer, dort flog der schnelle Fuhrmann über die Haide, dort glänzte der weiße Mantel des Roßhirten [...], und oft, wenn ich ganze Tage nichts sah, als das ferne röthlich blaue Dämmern der Steppe und die tausend kleinen weißen Punkte darinnen, die Rinder des Landes, wenn zu meinen Füßen die tiefschwarze Erde war, und so viel Wildheit, so viel Üppigkeit, trotz der uralten Geschichte so viel Anfang und Ursprünglichkeit, dachte ich, wie wird er [der Major] sich denn hier benehmen. Ich ging in dem Lande herum, ich lebte mich immer mehr in seine Art und Weise und in seine Eigenthümlichkeiten hinein, und es war mir, als hörte ich den Hammer schallen, womit die Zukunft dieses Volkes geschmiedet wird.“⁵⁷

Nach der Ankunft auf dem Anwesen erfährt er den eigentlichen (ungarischen) Namen des Majors, der ebenso ungarisch klingt (Stephan Marosi) wie der von Brigita Marosheli (mit richtiger ungarischer Orthografie sollte sie allerdings Maroshelyi heißen.) Der Zusammenklang der Namen erweist sich als Indiz für eine alte Freundschaft, sogar eheliche Beziehung, von der aber der Leser erst im langen Rückblick auf die Vorgeschichte Brigittas erfährt. Als Wendepunkt der Novelle lässt sich die wildromantische Szene mit dem Angriff von Wölfen (!) auf Brigittas Sohn Gustav bezeichnen. Der Knabe wird gerettet, aber die kritische Situation bringt Brigitta und den Major, nach vielen Jahren Distanz wieder zusammen. (Dieses Motiv einer späten Liebe taucht auch in Stifters Bildungsroman *Der Nachsommer* auf.) In der Novelle erscheinen ungarische Sprach- und Kulturelemente, gelegentlich auch (latentes) Code-Switching so z.B. wenn der Hirt die bellenden Hunde „mit ungarischen Worten“⁵⁸ beschwichtigt, oder der Ich-Erzähler Steinbilder von ungarischen Königen an der Haustreppe erblickt. Überhaupt lässt der Text der Novelle ein facettenreiches Bild über Land und Leute in Ungarn, über die ungarische Denk- und Lebensweise (Anfang des 19. Jahrhunderts) erkennen, so wie diese von Stifter gesehen wurden.

Ein interessantes Ungarn-Bild liefert **Joseph Victor von Scheffel** in seinem historischen Roman *Ekkehard* (1855), in dem es aber kurioserweise um Hunnen geht, obwohl der Roman im 10. Jahrhundert, also während der ungarischen Streifzüge in West-Europa spielt. Allerdings fußte Scheffels Romankonzept auf einem Nebeneinander von Poesie und Geschichte, so dass man keine restlose historische Wahrhaftigkeit (trotz vieler philologischer Anmerkungen) von seinem Roman

⁵⁷ A. Stifter: Gesammelte Werke (eBook), S. 2613.

⁵⁸ Ebd., S. 2618.

erwarten kann. Der Rückgriff auf die Geschichte des Mittelalters war typisch für die historischen Romane seiner Zeit, doch tragen die Art und Weise, wie Scheffel mit seinem Stoff umging und die Aussagen, die er bei der Behandlung desselben traf, unverkennbar die Züge seines eigenen Zeitalters, jener Zeit also, als Nationalgefühle auch die Literatur beeinflussten.

Eine der wichtigsten historischen Quellen, die von Scheffel verwendet wurde und auch für die Frühgeschichte der Ungarn einen besonderen Wert besitzt, ist der *Casus Sancti Galli* (Deutsch könnte es heißen: der „Fall St. Gallen“ oder aber „Die Geschichte St. Gallens“), begonnen noch vom St. Gallener Mönch Ratpert und beendet von Ekkehard IV. mit der Geschichte des Klosters St. Gallen zwischen 891-971. Scheffel wusste ganz genau, dass der Verfasser des *Casus* ein Mönch von Sankt Gallen, der vierte in der Reihe von fünf Mönchen mit dem Namen Ekkehard (oder Ekkehart), war. Ekkehard I. von St. Gallen (Ekkehardus Decanus, um 910-973) war hingegen Verfasser von lateinischen Sequenzen, Antiphonen und Viten: Ein solcher Antiphone mit der Anfangszeile *Sanctifica nos* („Segne uns“) wird laut *Casus* vom gefangenen Kleriker, im Roman hingegen vom Klosterbruder Heribald zur Freude der in St. Gallen einbrechenden „Hunnen“ angestimmt. Auch wurde im Roman der Klausnerin Wiborada, die 926 beim Ungarneinfall in Sankt Gallen den Märtyrertod erlitten haben soll, ein Denkmal errichtet.

Für Scheffel diente der *Casus Sancti Galli* als Basisquelle. In die von Ekkehard IV. erzählte Geschichte fällt auch der Einbruch der Ungarn in Sankt Gallen im Jahre 926, der in der Sankt Gallener Klosterchronik mit einer sichtbaren Vorliebe des Verfassers für Details erzählt wird. Sie ist aus historisch-kritischer Sicht wohl nicht ganz authentisch, da sie auf der mündlichen Überlieferung und den Berichten der Klosterbrüder beruht (der Überfall der Ungarn lag ja bereits ein gutes Jahrhundert zurück), dennoch bleibt sie eine wichtige Quelle für die Geschichte der Ungarn in der Zeit ihrer berühmt-berüchtigten Streifzüge und fand auch in spätere Geschichtsbücher⁵⁹ Eingang. Sie berichtet davon, wie die Ungarn (*Ungri*) am 1. Mai 926 das Kloster Sankt Gallen überfallen haben, dort aber nicht zu viel erbeuten konnten, da die Schätze des Klosters, die Bücher, Manuskripte und Reliquien von den Klosterbrüdern bereits gerettet worden waren. Auch ein komisch anmutender Zwischenfall mit dem „Narren“ Heribald, dem

⁵⁹ So zunächst 1898 in *Die Geschichte der ungarischen Nation* (ung. *A magyar nemzet történelme*) von Sándor Szilágyi, verfasst anlässlich des tausendjährigen Jubiläums der ungarischen Staatsgründung. Zuletzt wurde der *Casus* in die Sammlung Johannes Duft/Tibor Sipos-Missura: *Die Ungarn in Sankt Gallen. Mittelalterliche Quellen zur Geschichte des ungarischen Volkes in der Stiftsbibliothek St. Gallen / Magyarok Szent Gallenben. Középkori források a magyar nép történetéhez a Szt. Gallen-i Alapítványi Könyvtárban*. Sankt Gallen 1992 aufgenommen.

schwachsinnigen Mönch, der sich dem Verlassen des Klosters wegen des Ausbleibens der ihm zustehenden Weinportion hartnäckig widersetzte und damit sich selbst zum Empfang der Ungarn im Kloster verurteilte, wird im *Casus* ausführlich nacherzählt. Damit wurde aber gerade ein Schwachsinniger zum Augenzeugen des ungarischen Überfalls, indem er sich mit Glück und Geschick aus der Affäre zieht und, die Unachtsamkeit der betrunkenen und sich zerstreuen Ungarn ausnutzend, zusammen mit einem von den Ungarn mitgeschleppten „clericus“, der die Sprachen der Plünderer gekannt haben soll, im Gebüsch versteckt und nach den sich glättenden Turbulenzen wieder zeigt. Scheffel hat die Geschichte Heribalds und seines glücklichen Entkommens ins Kapitel „Heribald und seine Gäste“ (am Ende des ersten Teils) aufgenommen: Den ironischen Ton des Chronikers hat er weiter gefärbt und seine Neigung zur humorvollen Darstellung – von der er übrigens auch im epischen Gedicht *Der Trompeter von Säckingen* ein markantes Zeugnis ablegte – in einer Anreihung von amüsanten Szenen zum Ausdruck gebracht. Dabei lehnte er sich immer wieder an die Worte der Chronik an, so etwa beim Satz: „Weinwarm begannen sie drauf ein ungefüges Singen.“⁶⁰

Darüber hinaus verweist Scheffel in einer der zahlreichen Anmerkungen zu seinem Roman auf eine weitere wichtige Quelle, aus der er seine Kenntnisse über die Hunnen und Ungarn weitgehend schöpfte: Gibbons *Geschichte des römischen Weltreichs*, die er offenbar als die authentischste Quelle in Sachen Ungarn betrachtete. Inspiriert von Gibbons monumentalem Geschichtsbuch stellte er die Vermutung an, das von den betrunkenen Aggressoren des *monasterium sancti Galli* so furchtbar gesungene Lied

„mag sich auf Attilas Abenteuer mit der Prinzessin Honoria, Schwester des Kaiser Valentinian, beziehen, die aus Rache dafür, daß sie wegen unstandesgemäßer Neigung zu ihrem Kämmerer Eugenius ins Kloster gesteckt worden, den *Barbarenmonarchen* durch Übersendung eines Ringes anflehte, sie als seine Verlobte und Gattin heimzuführen.“⁶¹

Trotz dieser Anmerkung aber, die gerade für die geschichtliche Authentizität einer Aussage bürgen sollte, tritt das Ineinandergreifen von Geschichte und Fiktion im Roman deutlich zu Tage: Scheffels Geschichte, die 926 spielen soll wird mit einer aus der Zeit des Hunnenkönigs Attila

⁶⁰ Scheffel: *Ekkehard*, S. 196.

⁶¹ Anmerkung zu *Ekkehard* Nr. 177. Herv. von L.V.Sz.

(mithin des 5. Jahrhunderts) verknüpft. Hatte noch Ekkehard IV. ein ganz negatives Bild der Ungarn gezeichnet, die das Kloster des Sankt Gallus ausgeplündert, sich besoffen, Gefangene gefoltert oder getötet haben, so wollte Scheffel offenbar, nur einige Jahre nach 1848, dem Jahr, das das Prestige der Ungarn in Europa (worauf auch die oben zitierten Zeilen Heinrich Heines hinweisen) wesentlich erhöht hatte, das Barbarische nicht mit den Ungarn, sondern lieber mit den Hunnen in der Zeit unmittelbar nach Etzel verbinden (auch Gibbon benutzt den Ausdruck *Barbarians*, wo es um Hunnen geht). Es lag offenbar nicht in seiner Absicht, ein altes und wohl – wie es ihm scheinen konnte – barbarisches Kapitel in der Geschichte eines Kulturvolkes zu beschwören, um vor diesem Hintergrund die Geschichte und die einstigen Tugenden des *eigenen*, deutschen Volkes zu preisen.

Unseren Überlegungen zur Präsenz ungarischer (auch „hunnischer“) Geschichte und Kultur in Textes des deutschen Realismus wollen wir schließlich den Roman *Graf Petöfy* (1883) von **Theodor Fontane** hinzufügen. Allerdings ist der Roman nicht nur aus ungarischer Sicht interessant, sondern u.a. auch wegen der Spannungen zwischen Preußen und Österreichern (und ihren Stereotypen), auch entlang religiöser oder konfessioneller Unterschiede (Protestanten vs. Katholiken), wie sie sich etwa in den Worten des Paters Feßler kundtut: „Am unterhaltlichsten und lehrreichsten erscheinen mir allemal diese Preußen in ihrer rechthaberischen Ausgesprochenheit und ihrem ehrlichen Glauben an eine preußische Verheißung mit dem Alten Fritzchen als Gott oder wenigstens als Nationalheiligen.“⁶² Aufschlussreich sind aber auch die Divergenzen zwischen Österreichern und Ungarn, die dem alten (österreich-ungarischen) Grafen Petöfy zuwider sind, während sich seine Schwester vielmehr um religiöse als nationale Spannungen kümmert. Differenzen zwischen dem Österreichischen (genauer: dem Steierischen) und Ungarischen, zumindest auf der Ebene der Sprache, werden bereits am Anfang des Romans in einem heiterbissigen Gespräch über das „Petöfysche Haus“ angesprochen:

»Ja, der Feßler! Sage, Resi, du hörst ja das Gras drüben wachsen, wie kommt *der* nur ins Petöfysche Haus? Er ist ja doch ein Steirer, und drüben ist alles *ungarisch*.«

⁶² Fontane: *Graf Petöfy*, S. 17.

»Oh, nicht doch«, antwortete die Gefragte. »Nicht alles; nur halb. Auf der linken Seite, wo der Graf wohnt, da freilich ist alles *ungarisch*, aber auf der rechten, wo die Gräfin wohnt, ist alles *deutsch*. Und der Graf und die Gräfin sind auch immer im Krieg.«

»Aber sie sind doch Geschwister, oder sind sie nicht?«

»Gewiß sind sie. Graf Adam und Gräfin Judith und die Gräfin Eveline, die die schönste war und nun tot ist, die waren Geschwister. Und waren alle drei *rabiats ungarisch* und die beiden jungen Gräfinnen am meisten. Ich weiß es von dem alten Koloman Czagy, des Grafen Kammerdiener, der jetzt krank auf Schloß Arpa liegt, weil er die Gelbsucht hat, er soll ganz abgemagert sein und aussehen wie eine Zitrone. Ja, von dem weiß ich es. Als dann aber die Gräfin Judith den alten Gundolskirchen und die Gräfin Eveline den schönen Asperg heiratete, den Vater von dem jungen Grafen, da war es mit dem *Rabiatischen* und dem *Ungrischen* vorbei. »*Nix mehr Magyar.*« Und beide wurden gut steirisch. Und von daher schreibt sich auch der Feßler.«⁶³

Das gräfliche Haus erscheint als ein zweisprachiger Ort, der sich sprachlich wie räumlich in zwei Teile trennt, die noch dazu sich im „Krieg“ befinden – wobei „Krieg“ allerdings metaphorisch als Hinweis auf sprachlich-kulturelle oder auch weltanschaulich-charakterliche Antagonismen zu



verstehen ist. Das Ungarische wird zudem, infolge einer abschätzend klingenden Stereotypisierung, als „Ungrisch“, „Rabiatisch“ oder auch als „Magyar“ abgestempelt. Auch ungarische Namen bzw. Figuren wie Graf Adam, Gräfin Judith, die (verstorbene) Gräfin Eveline oder der Kammerdiener Koloman (deutsch für Kálmán) Czagy, später auch der Diener Toldy, der „Zigeunerkönig“ Hanka usw. verstärken die

Ungarn-Bezüge der Roman-Handlung. Ob sich Fontane bei der Benennung seiner Titelfigur durch den ungarischen Revolutionsdichter Sándor Petőfy inspirieren ließ, bleibt umstritten.⁶⁴ Als Ortsbezeichnung fällt indessen Schloss Arpa auf, die Residenz des alten Grafen Petőfy und ihrer Frau, der Schauspielerin Franziska. Schloss Arpa als wichtiger Handlungsort im Roman (neben Wien oder auch Paris, wohin sich der alte Graf „flüchtet“) soll dabei einen Ort in Ungarn

⁶³ Ebd., S. 16. Herv. von L.V.Sz.

⁶⁴ Vgl. Detlev Haberland: Theodor Fontanes Roman *Graf Petőfy*, S. 109.

bezeichnen, obwohl ein Schloss solchen Namens in Ungarn nicht bekannt ist. Es ist aber durchaus möglich, wie so oft bei Fontane, dass er ein sich von einem konkreten Gebäude inspirieren ließ, das er dann mit einem Wort versah, das ungarisch so viel wie „Gerste“ bedeutet. Der alte Graf verbringt zwar die meiste Zeit in Wien, während Schloss Arpa am gleichnamigen See (der sich wohl mit dem Plattensee identifizieren lässt, an dessen Ufer sich z.B. das Schloss Festetics zu Keszthely⁶⁵ befindet – s. das Bild) seine Sommerresidenz ist. Hier zieht auch seine junge Frau ein, die er ermutigt, ihre bösen Kindheitserinnerungen an das Schloss, in dessen Nähe einst elf Personen bei einem Fährunglück ihr Leben verloren haben, loszuwerden. Allerdings werden diese Erinnerungen nicht gerade empathisch als „Kindheitsphantasien“ vom Grafen abgetan: „Frisch auf denn, Franziska, Mut und Hoffnung! In mein altes Schloss Arpa soll wieder das Leben einziehen, und das Ungarn der Wirklichkeit soll Sie das Ungarn Ihrer Kinderphantasie, so denk ich, für immer vergessen lassen.“⁶⁶ Franziska tut in der Tat ihr Bestes, um den „Sinnen und Trachten“ der Ungarn entgegenzukommen, lernt ungarisch, geht mit den Dienern höflich um usw. Die scheinbare Idylle am See wird aber durch die sich einsetzende Langeweile gestört, die auch den Ehebruch mit dem jungen Grafen Egon motiviert (ein Motiv, das später im *Effi Briest* wiederkehrt). Als sich der alte Graf von der Untreue seiner Frau erfährt, zieht sich mit einem Gestus der *noblesse oblige* aus dem Liebesdreieck zurück.

Ob der Roman ein „ungarisches Drama“ wäre, wie Haberland (allerdings mit Fragezeichen) andeutet? Dafür spricht, dass er sich teilweise in Ungarn abspielt und auch ungarische Figuren aufführen lässt; sogar ein paar ungarisch klingende Wörter kommen im Text vor, wie „Istem Magyar“ [sic⁶⁷]. Auf jeden Fall eignet sich Fontanes Roman einem interkulturellen Zugang, insofern er Spuren der ungarischen Kultur trägt und gleichzeitig einen kulturellen Zwischenraum vor der Folie einer österreich-ungarischen Geschichte konturiert.

6.5 Von der Regional- zur Migrationsliteratur

⁶⁵ Allerdings klingt der Name des anderen Grafen im Roman, Pejevics mehr an Festetics an. Zudem begibt sich Graf Pejevics auf eine Wolfsjagd bei einem Schloss genannt Falcavar (S. 138), das an jenes der Grafen Festetics erinnern mag.

⁶⁶ Fontane: *Graf Petöfy*, S. 79.

⁶⁷ Ebd., S. 151. Da wird Fontane wohl der Ausdruck „magyarok istene“ („Gott der Magyaren“) vorgeschwebt haben, wie er etwa in Sándor Petöfis ungarischem „Nationallied“ (*Nemzeti dal*) auftaucht, doch im gegebenen Kontext des Romans scheint er vielmehr eine Art Interjektion nach der Art „Mein Gott!“ zu sein.

Deutsch-ungarische Kultur- oder Identitätsräume lassen allerdings auch spätere deutschsprachige Texte, wie z.B. Joseph Roths *Radetzky* erkennen, doch selbst ihre schiere Auflistung würde unseren Rahmen sprengen. Es wäre auch ein „weites Feld“, auf Werke deutscher Regionalliteratur im Karpatenbecken einzugehen. Mit dem Banat lassen sich ja (neben Nikolaus Lenau) auch der (deutschnational gesinnte) Schriftsteller und Bühnenautor **Adam Müller-Guttenbrunn** (1852-1923) und vor allem der „Doyen der Banaterdeutschen Dichtung“, **Franz Liebhard** (eigentlich Robert Reiter) (1899-1989) verknüpfen, der nach dem Krieg in die Sowjetunion deportiert, später Dramaturg am Deutschen Staatstheater in Temeswar wurde. Dazu **Hans Bergel** (geb. 1925), Autor von Romanen, Essays und publizistischen Schriften, der in Rumänien zu fünfzehn Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurde und seine Gefängnisjahre im Roman *Der Tanz in Ketten* (1977) aufarbeitete. Allerdings sollte man beim Lesen und Interpretieren solcher Texte stets die Frage stellen, inwiefern sie aus interkultureller Sicht ergiebig sind, bzw. inwiefern sie über ein interkulturelles Potenzial verfügen. Da muss man dann Stellen ins Auge fassen, wo Identitäten und Mentalitäten, Sprechen und Kulturen im Text „aufeinandertreffen“. Auf jeden Fall treten in Bergels Roman z.B. diverse rumänische Figuren in Erscheinung, wie die Familie Tomașcu, „die zu den reichsten Bojarenfamilien Altrumäniens gehörten“,⁶⁸ oder jener rumänische Bauer, der von Russen berichtet, die „wie ausgehungerte Wölfe [...] nach einer ‚hasaika‘, nach einem Weib geschrien“⁶⁹ haben. Auch interkulturell-intertextuelle Anspielungen oder Zitate können dann in Frage kommen, wie im selbigen Roman etwa die Anspielung auf das rumänische Volkslied „Welt, Welt, Schwester Welt, der eine stirbt, der andere lebt...“⁷⁰ Solche Texte bewegen sich mehr oder weniger an der Grenzscheide zweier oder mehrerer Kulturen, wobei sie unverkennbar Spuren eines multiethnischen, oder auch polykulturellen Raums tragen.

AutorInnen deutscher Zunge aus dem Banat wie Hans Bergel, Oskar Pastior (1927-2006), Richard Wagner (geb. 1952), oder auch Herta Müller (geb. 1953) haben allerdings Rumänien noch zur Zeit der kommunistischen Diktatur verlassen. Der Lyriker und Übersetzer **Oskar Pastior** wurde noch 1945 in die Sowjetunion geschleppt: Seine Erinnerungen an die Zwangslager bildeten die Grundlage für Herta Müllers Roman *Atemschaukel* (2009). Richard Wagner ist bekannt als Autor von Gedichten, Romanen und Essays, aber auch als Mitbegründer der sog. **Aktionsgruppe Banat**

⁶⁸ Hans Bergel: *Der Tanz in Ketten*, S. 203.

⁶⁹ Ebd., S. 226.

⁷⁰ Ebd., S. 229. Ursprünglich (rumänisch) lautet das Lied etwa: „Lume, soro lume. Cel ce naște chefuiește. Cel ce moare putrezește.“

(1972), einer Vereinigung deutschsprachiger Autoren aus dem Banat (in Rumänien),⁷¹ die bald mit der Diktatur in Konflikt geriet.

Herta Müllers *Atemschaukel* (allerdings erst im 21. Jahrhundert entstanden, für unseren Standpunkt jedoch unumgänglich) verfügt über ein reichliches inter- und transkulturelles Potenzial. Man denke zum Beispiel an die Szene mit der russischen Bäuerin, die ihren Sohn, den infolge einer Denunziation nach Sibirien deportierten Boris, ebenso vermisst, wie auch der Protagonist, der junge Siebenbürger Sachse Leo Auberg von seiner Familie vermisst wird. Das Batistaschentuch wird zu einem Symbol transkultureller Annäherung, die sich emotional entlädt: „Ich redete mir ein, dass die Tränen von der Kälte kommen, und glaubte mir. [...] Diese Schönheit tat mir weh. Ob dieser Sohn der alten Russin, der er und ich in einem war, je wieder nach Hause kommt.“⁷² Allerdings erfolgt hier das Verständnis füreinander weniger auf sprachlicher, als auf emotionaler, psychologischer Ebene, wenn man will: auf der Grundlage tiefster, über (Kultur)-Grenzen hinausweisender Humanität. Die Szene würde realiter auf Russisch (evtl. auf Ukrainisch) verlaufen, dessen sich Leo einigermaßen bereits mächtig ist – „Ich verstand nur hie und da ein Wort, spürte aber, worum es ging“ (A, 76) –, doch wird hier der deutschsprachige Kontext lediglich durch ein einziges russisches Lexem, nämlich *abadschij* (laut Text bedeutet das soviel wie ‚warte‘, doch hieße dies im Russischen eigentlich подожди) ‚gestört‘. Auch sonst sind die russischen Lexeme und Phraseme keine Seltenheit im Roman. Der Ausdruck *otschin schalko* (‚sehr schade‘ – russisch очень жалко) kommt beispielsweise ebenso zweimal vor (A, 39 u. 68), wie *wnimanje* (‚Achtung‘ – russisch внимание) bzw. *wnimanje ludi* (‚Achtung, Leute‘ – russisch внимание люди) (A, 39 u. 69). Er taucht bei der Beschreibung des Todesunfalls von Irma Pfeifer auf der Baustelle auf, in einer Szene, deren Dramatik durch den Befehl *ruki nasad* (‚Hände hinter den Rücken‘ – russisch руки назад) des Bauleiters, der den Eingriff der Gefangenen und damit eine eventuelle Errettung der Verunglückten verhindert, noch zugespitzt wird. Diese Szene unterscheidet sich somit krass von jener mit der Bäuerin, denn diesmal stehen Machthaber und Ausgelieferte einander gegenüber, eine transkulturelle Überbrückung ihrer Position scheint somit nicht möglich, auch wenn *otschin schalko* doch so etwas wie Bedauern zum Ausdruck bringt.

⁷¹ Vgl. etwa: Kende Varga: Praktiken des Schreibens und des Beschränkens mit Blick auf die Handlungsfähigkeit rumäniendeutscher Lyriker. In: Amália Kerekes et al. (Hrsg.): denken, schreiben, tun. Politische Handlungsfähigkeit in Theorie, Literatur und Medien. Berlin 2018, S. 257-269.

⁷² Herta Müller: *Atemschaukel*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 78. Im Folgenden zitiert im Fließtext mit dem Kürzel „A“.

Ein auffälliges typographisches Markenzeichen des Romantextes ist die gelegentliche Verwendung der Blockschrift. In der (modernen) Lyrik wohl keine Seltenheit – Herta Müller selbst bedient sich gelegentlich der Blockschrift in ihren Gedicht-Collagen –, setzt sie beim Lesen des Romans manche Fragezeichen. Die typographische, und damit auch semantisch-semiotische Akzentuierung einzelner Lexeme und Phraseme scheint auf den ersten Blick etwas Willkürliches an sich zu haben, doch gibt sie bei genauem Hinsehen deren nicht zu unterschätzende Funktion bei der Lesesteuerung kund. Die optisch hervorgehobenen Sprachelemente scheinen Erinnerungsstücke und -bilder von besonderer Signifikanz zu sein, die manchmal ganz subjektiv anmuten, aber die Aufmerksamkeit des Lesers bewusst lenken wollen. Diese blockschriftlich geprägte semiotische Emphase betrifft in *Atemschaukel* Konkreta und Abstrakta, Gattungsnamen und Eigennamen, topographische Bezeichnungen (z.B. jene des Lagers: NOWO-GORLOWKA, KOKSOCHIM-SAWOD, DNJEPROPETROWSK), Namen von Produkten, alltägliche Gegenstände (AQUARELL, BAKELIT, MOKKATASSE, HOTEL, FETTKOHLE, SCHWEFELKOHLE, GASKOHLE),⁷³ sogar ganze Sätze, z.B. „ICH WEISS, DU KOMMST WIEDER“ (A, 14. 80 u. 283, leitmotivisch wiederholt) oder „SCHIER DREISSIG JAHRE WAR ICH ALT“ (aus einem Lied) (A, 257) gleichermaßen. Auch Fremdwörter werden stellenweise in dieser typographischen Form hervorgehoben, und zwar, wie es scheint, vor allem dann, wenn sie ein transkulturelles semantisches Spiel andeuten. Manche russischen Lexeme, die im Text ggf. in Blockschrift fungieren, ermöglichen einen transkulturellen Übergang zur eigenen Sprach- und Erinnerungswelt. Das ist der Fall etwa mit dem Wort *Hasoweh*, das zunächst auch in Blockschrift als die russische Bezeichnung für ‚Erdhund‘ (eigentlich vielleicht ‚Blindmaus‘) auftaucht, aber dann metaphorisch-poetisch eine immer breitere Bedeutung erlangt. Das kreative Sprachspiel lässt das Morphem *Haso-* zunächst mit dem deutschen Wort *Hase* (also auch mit Angst), dann auch mit *Haus*, schließlich *Hasoweh* mit *Heimweh* assoziieren, wodurch eines der Zentralenthemen des Romans aufgegriffen bzw. weitergeführt wird. Ähnlich verläuft es mit den blockschriftlich hervorgehobenen Lexemen KUSCHELTIER bzw. KUSCHEN, die mit dem russischen Verb KUSCHET (‚essen‘ – russisch кушать) verkoppelt werden (A, 152), das sich offenkundig im emphatisch behandelten semantischen Feld des Hungerns bewegt.

⁷³ Manche Auflistungen in Blockschrift, wie z.B. „SCHWALBE, TANNE, OHR, FADEN, PIROL, MÜTZE, HASE, KATZE, MÖWE, [...] PERLE“ (A, 96) klingen fast wie Kahlschlaggedichte nach 1945 (wie z.B. in Günter Eichs *Inventur*).

Transkulturelle Sprachspiele gönnt sich Herta Müller immer wieder. An einer weiteren Stelle des Romans wird ein angereicher russischer Offizier, der eine (offenbar deutsche) Ansprache im Lager über Frieden und FUSSKULTUR hält, zum Träger kreativer Sprachmischung. Das Kompositum ist das Ergebnis eines Sprachwitzes, der sich aus der bekannten Schwierigkeit der Aussprache des Lautes *ü* bei den Russen speist: So wird „PHYSISCHER Kultur“ als „fusische Kultur“ wahrgenommen, die in der „Sowjetunion in der Kraft der kommunistischen Partei und im Glück des Volkes und des Friedens“ (A, 54) erblüht, wie es in der ideologisch belasteten Suade auf dem Appellplatz verlautbart wird. So können Sprachwitz und sogar situative Komik den Druck der inhumanen Umstände, die psychische Last der kommunistischen Ideologie zweitweise erleichtern und dabei Antagonismen zwischen Zwangsarbeitern und ihren Wächtern entschärfen. Selbst das ernsthafte, leitmotivisch prävalierende, vor allem in der Metapher des Hungerengels quasi omnipräsente Thema des Hungerns kann durch einen transkulturellen Sprachwitz beim Einbezug sogar dreier Sprachen und Kulturen auflockert werden. Die „Ewigkeit der Krautsuppe“ im Arbeitslager erlaubt es dem Erzähler z.B. über das russische Wort KAPUSTA (‚Kohl‘) sprachspielerisch nachzudenken, das ihm zwar zum „Hungerwort“ nicht taugt (A, 157), aber linguistisch-poetisch als auslotbar erscheint. Als das ungarische *káposzta*, ebenfalls slawischer Herkunft, dürfte es Herta Müller längst bekannt gewesen sein, doch schlägt sie hier einen anderen sprachlichen Weg, indem sie das russische Wort auf akustischer Basis in zwei Morpheme, und zwar in ein rumänisches (*cap*) bzw. ein ungarisches (*pusta*, eigentlich *puszta*) zerlegt: „Kapusta ist ohne das Russische und ohne Suppe ein Wort aus zwei Dingen, die nichts gemeinsam haben, außer diesem Wort. CAP ist der rumänische Kopf, PUSTA ist die ungarische Tiefebene. Und man denkt sich das auf deutsch, und das Lager ist russisch wie die Krautsuppe.“ (A, 157) Das rumänische Wort für ‚Kopf‘ hat in der Tat wenig zu tun mit der ungarischen Puszta, ihre Verbindung ist willkürlich-spielerisch, schafft aber den fiktiven Raum einer transkulturellen Sprachpoetik, in der Erinnerungsmomente aus drei Sprachen und Kulturen ihren Platz finden, um sich dann in einer vierten, nämlich in der deutschen zu artikulieren. Letztendlich sind da vier Sprachen im Spiel, so dass das Deutsche nicht den oft beschworenen dritten Raum, sondern eben einen – vierten Raum transkulturellen Erinnerns⁷⁴ darstellt.

⁷⁴ „Transkulturelles Erinnern kann“, so Astrid Erll, „auf rationale und irrationale Weise erfolgen, [...] bewusst und unbewusst, gezielt und kontingent, akzeptiert und uneingestanden oder gar verdrängt sein.“ Astrid Erll: Kultureller Wandel und transkulturelle Erinnerung S. 155.

Dadurch, dass sie 1988 Rumänien verließ, wird Herta Müller heute in Deutschland zu den AutorInnen mit Migrationshintergrund gezählt. Doch nicht alle deutschsprachigen AutorInnen sind aus dem Karpatenbecken nach Deutschland emigriert. Die ungarndeutschen AutorInnen z.B. und überhaupt die ungarndeutsche Literatur wurde von den Zwangsaussiedlungen hart betroffen, versuchten aber in den siebziger Jahren sich „wiederzuentdecken“. Ein Durchbruch lässt sich 1973 mit der *Neuen Zeitung* vermerken, die mit ihrer Losung „Greift zur Feder!“ ungarndeutsche Autoren zum Schaffen aufforderte. In der Tat folgten Autoren wie Engelbert Rittinger, Georg Fath, Johann Herold oder Josef Kanter dem Aufruf der Zeitung. Ihre Texte bewegten sich zwischen deutscher und ungarischer Identität und Vergangenheit, aber auch zwischen Hochsprache und Dialekt und suchten nach Wegen der Vergangenheitsbewältigung. Sprache und Identität wurden zu Kernthemen, so auch in den Gedichten der *poeta docta* **Valeria Koch** (sie war Germanistin in Budapest), etwa in ihrem (posthum veröffentlichten) Band *Stiefkind der Sprache*. Der Zwischenraum der ungarndeutschen Identität wurde dabei nicht selten mit viel Sprachwitz zum Ausdruck gebracht:

Goethe war Franke
geboren 1749
schrieb unter anderem den Faust

die Koch ist Fränkin in Ungarn
geboren 1949
macht Schreiberei und ballt zeitweise die Faust.⁷⁵

Das Spiel mit dem Gleichklang von Goethes Werk und einem Körperteil (als der Metonymie des Schreibens) zeigt sich hier als eine ironisch-poetische Selbstinszenierung, bei der sich die ungarndeutsche „Fränkin“ im Vergleich mit dem in Franken (Frankfurt am Main) geborenen Dichterkönig in eine periphere (Kultur)Position stellt. In dieser ironischen Form wird also die

⁷⁵ Valeria Koch: *Stiefkind der Sprache*, S. 103.

Rolle und der Wert der ungarndeutschen Literatur im Verhältnis zum „Mainstream“ der deutschen literarischen Tradition problematisiert.⁷⁶

6.6 Das jüdische Kulturelement

Die jüdische Kultur ist seit dem Mittelalter mit der deutschen Kultur wie auch mit anderen europäischen Kulturen verwoben. Will man aber vom 18. Jahrhundert ausgehen, so fällt zunächst auf, dass es in der Zeit der Aufklärung eine intensive jüdische Kultur in den deutschen Ländern (z.B. in Preußen) gab, die sich in zahlreichen Büchern oder Zeitschriften in hebräischer Sprache manifestierte. Mehr noch: Das 18. Jahrhundert war nicht zuletzt auch das Jahrhundert der jüdischen Aufklärung, genannt Haskala, die sich auf einem emanzipatorischen Weg ihr Verhältnis zum traditionellen Judentum und gleichzeitig zu den aufgeklärten Zeitgenossen überprüfte. Der wichtigste Vertreter der Haskala war **Moses Mendelssohn**, der Freund Lessings. Bei all seinen emanzipatorischen Ideen musste Mendelssohn hart gegen Vorurteile und Diskriminierung, sprich: gegen den Antisemitismus seiner Zeit ankämpfen, und dabei viele Enttäuschungen hinnehmen müssen. So stellte z.B. der Sturm-und-Dränger Johann Caspar Lavater die Juden vor die Wahl, die Juden müssten das Christentum entweder widerlegen, oder sich dazu bekehren.⁷⁷ Mendelssohns bittere Erfahrungen und überhaupt die Einstellung der Mehrheitsgesellschaft zum Judentum haben Lessing zu manchen kritisch-entlarvenden Überlegungen und auch Schriften angeregt. Seine Dramen *Die Juden* und *Nathan der Weise* belegen, dass jüdische Kulturelemente in der Literatur nicht unbedingt nur von jüdischen Autoren stammen können. Allerdings ist Lessings ästhetisch-moralischer Text etwas anderes als die Darstellung oder Verbreitung der jüdischen Kultur; vielmehr wollte er Grundeinsichten und aufgeklärte Ansichten seinen Lesern und Zuschauern ans Herz legen. Will man seine transkulturelle Botschaft kurzfassen, so richtet sie sich hauptsächlich nach der Bekämpfung der Vorurteile und Stereotype zwischen den Religionen und vor allem gegenüber den Juden. In beiden Stücken stehen jüdische Figuren im Mittelpunkt, die Weisheit und humane Qualität verkörpern, und—Andere dadurch in Staunen versetzen, dass sie sich zu einer Revision ihrer Vorurteile genötigt sehen. Allerdings ist die Ablehnung der Vorurteile und des Wahrheitsmonopols (den die drei Söhne in der Ringparabel beanspruchen) im Namen der rationell

⁷⁶ Zu Valeria Koch und der ungarndeutschen Lyrik s. Szendi (2018).

⁷⁷ Vgl. Martus: Aufklärung, S. 850-851.

untermauerten Liebe nicht nur ein Aufruf zur religiösen Toleranz, sondern auch eine humanistische Anforderung, die gleichzeitig einen transkulturellen Blick jenseits einzelner geschichtlichen Religionen und ihrer vermeintlichen, relativen Wahrheiten verrät:

Es eifre jeder seiner unbestochnen
Von Vorurtheilen freyen Liebe nach!
Es strebe von euch jeder um die Wette,
Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmuth,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohlthun,
Mit innigster Ergebenheit in Gott,
Zu Hülf!

Ob diese Lehre von Juden und Nicht-Juden beherzigt wurde? Die spätere Geschichte der Juden in Europa beweist eher das Gegenteil, auch wenn z.B. in Österreich-Ungarn nach dem Ausgleich 1867 die Juden mit anderen Ethnien gesetzlich gleichgestellt wurden. Allerdings hatte die jüdische Emanzipation weitreichende Folgen und führte zu einer Modernisierung des jüdischen Selbstverständnisses. Im 19.-20. Jahrhundert entfernten sich die deutschsprachigen Autoren jüdischer Herkunft immer mehr von einem jüdischen Konservatismus. Die jüdische Identität ist bei Heinrich Heine nur noch ein marginales Thema, bei Hofmannsthal spielt sie so gut wie keine Rolle mehr.

6.6.1 Kafkas Judentum

Als bemühtester Schriftsteller jüdischer Herkunft im 20. Jahrhundert gilt **Franz Kafka**. Er war zwar mit der jüdischen Tradition verbunden, doch auch hier muss man den Unterschied zwischen Biographie und Text betonen (was z.B. in der Naziideologie gern vergessen wurde). Denn es ist eine Sache, wie sich Kafka *selbst* zu einer jüdischen Identität (rekonstruierbar etwa aufgrund seiner Briefe und Tagebücher) verhielt, und eine andere, ob sich Elemente der jüdischen Identität und/oder Kultur in seinen Texten nachweisen lassen. Zwar lassen sich in den Prosatexten Kafkas (kultursemiotisch gesprochen) Zeichen jüdischer Kultur (z.B. jüdische Symbolik) entdecken, doch sind seine Figuren keine Juden (auch wenn z.B. der Vorname von Joseph K. jüdisch-hebräischer

Herkunft ist). Gleichwohl bleibt es unklar, ob ~~er~~sich seine Texte in einem jüdischen Milieu abspielen (z.B. in einem Ghetto, in dessen Nähe in Prag Kafka selbst wohnte), auch sind sie schwer einer jüdischen Literatur wie auch immer zuzurechnen. All das erschwert einen interkulturellen Zugang zu Kafkas Werken.

Immerhin könnte es sich lohnen, seinen berühmten *Brief an den Vater* unter die Lupe zu nehmen, einen Text, der sich sozusagen halbwegs zwischen Autobiographie und Fiktion befindet. Denn eine solche Filigranarbeit könnte darin Elemente der jüdischen Kulturtradition erschließen. So etwa an der folgenden Stelle:

„Ebensowenig Rettung vor Dir fand ich im Judentum. Hier wäre ja an sich Rettung denkbar gewesen, aber noch mehr, es wäre denkbar gewesen, daß wir uns beide im Judentum gefunden hätten oder daß wir gar von dort einig ausgegangen wären. Aber was war das für Judentum, das ich von Dir bekam! Ich habe im Laufe der Jahre etwa auf dreierlei Art mich dazu gestellt.

Als Kind machte ich mir, in Übereinstimmung mit Dir, Vorwürfe deshalb, weil ich nicht genügend in den Tempel ging, nicht fastete und so weiter. Ich glaubte nicht mir, sondern Dir ein Unrecht damit zu tun und Schuldbewußtsein, das ja immer bereit war, durchlief mich.

Später, als junger Mensch, verstand ich nicht, wie Du mit dem Nichts von Judentum, über das Du verfügtest, mir Vorwürfe deshalb machen konntest, daß ich (schon aus Pietät, wie Du Dich ausdrücktest) nicht ein ähnliches Nichts auszuführen mich anstrengte. Es war ja wirklich, soweit ich sehen konnte, ein Nichts, ein Spaß, nicht einmal ein Spaß. Du gingst an vier Tagen im Jahr in den Tempel, warst dort den Gleichgültigen zumindest näher als jenen, die es ernst nahmen, erledigtest geduldig die Gebete als Formalität, setztest mich manchmal dadurch in Erstaunen, daß Du mir im Gebetbuch die Stelle zeigen konntest, die gerade rezitiert wurde, im übrigen durfte ich, wenn ich nur (das war die Hauptsache) im Tempel war, mich herumdrücken, wo ich wollte. Ich durchgähnte und durchduselte also dort die vielen Stunden (so gelangweilt habe ich mich später, glaube ich, nur noch in der Tanzstunde) und suchte mich möglichst an den paar kleinen Abwechslungen zu freuen, die es dort gab, etwa wenn die Bundeslade aufgemacht wurde, was mich immer an die Schießbuden erinnerte, wo auch, wenn man in ein Schwarzes traf, eine Kastentür sich aufmachte, nur daß dort aber immer etwas Interessantes herauskam und hier nur immer wieder die alten Puppen ohne Köpfe. Übrigens habe ich dort auch viel Furcht gehabt, nicht nur, wie selbstverständlich, vor den vielen Leuten, mit denen man in nähere Berührung kam, sondern auch deshalb, weil Du einmal nebenbei erwähntest, daß auch ich zur Thora aufgerufen werden könne. Davor zitterte ich jahrelang. Sonst aber wurde ich in meiner Langweile nicht wesentlich gestört, höchstens durch die Barmizwe, die aber nur lächerliches Auswendiglernen verlangte, also nur zu einer lächerlichen Prüfungsleistung führte, und dann, was Dich

betrifft, durch kleine, wenig bedeutende Vorfälle, etwa wenn Du zur Thora gerufen wurdest und dieses für mein Gefühl ausschließlich gesellschaftliche Ereignis gut überstandest oder wenn Du bei der Seelengedächtnisfeier im Tempel bliebst und ich weggeschickt wurde, was mir durch lange Zeit, offenbar wegen des Weggeschicktwerdens und mangels jeder tieferen Teilnahme, das kaum bewußt werdende Gefühl hervorrief, daß es sich hier um etwas Unanständiges handle.“⁷⁸

Auffallend oft bezieht sich hier Kafka (und nicht nur an der zitierten Stelle) auf das Judentum, das hier doch ein wichtiger identitätsstiftender Faktor zu sein scheint. Es wird sogar eine Rettung vor dem Vater stilisiert, die aber gerade deshalb verspermt bleibt, weil Judentum im Verständnis des Vaters eher eine Formalität bzw. eine äußerliche moralische Angelegenheit war, ein Ritual ohne Intimität und Liebe, deren Mangel hier von sich an seine Kindheit erinnerndem Kafka beklagt wird. Zu den formellen Ritualen, in denen der Vater so geübt, an denen aber der kleine Kafka wenig Freude fand, gehörten das Beten, das Aufschlagen des Gebetsbuches oder das Vorlesen der Thora, zu dem das Gemeindemitglied aufgerufen werden musste, was aber Kafka eine andauernde Angst einflößte. Beschworen wird noch die Barmizwe (oder Bar-Mizwa), die rituelle Feier, bei der der dreizehnjährige in der Religionsmündigkeit bestätigt wurde, die aber hier als „lächerliches Auswendiglernen“ ihren Kulturwert einzubüßen scheint. Will man die zitierte Textstelle als symptomatisch für Kafkas Beziehung zum Judentum lesen, so kann man sich nur schwer des Eindrucks erwehren, dass sie durchaus gestört war, nicht zuletzt (oder gar: vor allem) wegen der strengen väterlichen Erziehung, die in den religiösen Ritualen keine menschliche Wärme spüren ließ. Man kann also hinter Kafkas problematischem Verhältnis zum Judentum auch dieses gestörte Verhältnis zum Vater vermuten.

Um es nochmal zu betonen: Kafkas Texte sind nicht allzu sehr jüdisch geprägt. Bei anderen Autoren jüdischer Herkunft ist die Präsenz jüdischer Kultur sehr unterschiedlich, aber selten vordergründig. Setzte sich etwa Arnold Zweig mit dem Problem jüdischer Identität in mehreren Texten⁷⁹ auseinander, so lässt sich bei seinem Namensvetter Stefan Zweig außer der epischen Dichtung *Jeremias* (1917) nur schwer jüdischen Kulturinhalten auf die Spur zu kommen. Ein komplexes und literarisch ergiebiges Verhältnis zum Judentum (vor allem Ost-Europas) lässt sich hingegen bei Joseph Roth feststellen.

⁷⁸ Franz Kafka: *Prosa aus dem Nachlaß*, S. 80-81.

⁷⁹ So in seinem Werk *Das ostjüdische Antlitz*, zu dem Arnold Zweig durch die Lithographien Hermann Strucks inspiriert wurde, der auch als Mitverfasser des Buches gilt. Vgl. Rác (2005).

6.6.2 Joseph Roths ostgalizischer Hiob

Wo es darum geht, Elemente der jüdischen Kulturtradition in deutschsprachigen literarischen Texten des 20. Jahrhunderts nachzuweisen, dort ist der in Ost-Galizien geborene Joseph Roth ein guter Tipp. Als moderner österreichischer Autor war er jüdischer Herkunft, in dessen Werke das Judentum in verschiedenen Ausprägungen erscheint, gepaart mit Mystifikation und Wahrheitsuche, so in Erzählungen wie *Der Leviathan* oder im Roman *Hiob*. Auch widmete er dem Judentum eine Reihe von Essays mit dem Titel *Juden auf Wanderschaft*.

Der Roman *Hiob* (1930) gehört nicht nur zu den Klassikern der modernen deutschsprachigen Literatur, sondern auch zu den schillerndsten Werken der europäischen Emigrationsliteratur. Die geschichtliche Erfahrung der Emigration der ost-europäischen Juden nach Amerika wird darin vor der Folie des Ersten Weltkriegs durch das Schicksal und die Leidensgeschichte eines armen jüdischen Lehrers und Familienvaters thematisiert und exemplifiziert. Das Ausgangsmilieu ist ein sog. Shtetl mit dem fiktiven Ortsnamen Zuchnow⁸⁰ in Russland, in dem der Toralehrer Mendel Singer und seine Familie ihr armseliges Leben vor der Emigration fristen. Roth hat seine Hiobsgeschichte in einen kulturgeschichtlichen Kontext platziert, der sich aus einem osteuropäischen und einem amerikanischen Kulturraum am Anfang des 20. Jahrhunderts zusammensetzt. Der im Roman konturierte osteuropäische Kulturraum Zuchnow beschränkt sich größtenteils auf das Leben einer jüdischen Gemeinschaft bzw. einer jüdischen Familie. Die Übertragung der Hiobsgeschichte auf das jüdische Schicksal überhaupt ist alles andere als übertrieben angesichts der Geschichte des jüdischen Volkes von der babylonischen Gefangenschaft etwa durch das Schicksal der Juden in Osteuropa bis hin zu Auschwitz. Allerdings erscheint der explizite Hinweis auf den biblischen Hiob und sein Schicksal erst gegen Ende des Romans, als Mendel einer definitiven Verzweiflung anheimfällt, während seine Freunde mit Anspielungen auf das Hiob-Buch ihn zu trösten suchen.

Hat der Titel „Hiob“ eine klare semantisch-interpretative Vorausdeutungsfunktion, so wird die Parallele zwischen dem Schicksal Mendels und des biblischen Hiob im dramatischen Dialog mit seinen Freunden nach dem Verlust seines Sohnes und seiner Frau nur noch bekräftigt. Roths Hiob

⁸⁰ Osteuropäische Siedlung mit hohem jüdischem Bevölkerungsanteil, zweifelsohne inspiriert von der Geburtsstadt des Autors, dem galizischen Brody, das damals unweit von der russischen Grenze lag.

ist insofern eine moderne Figur, als er die Klagen seines biblischen Vorbildes gegen die Ungerechtigkeit Gottes und die Grausamkeit des Schicksals unter modernen Lebensumständen trotz allen zivilisatorischen Glücksverheißungen hartnäckig, ja ostentativ wiederholt. Mendels Schicksal findet seine Begründung in der Geschichte der Juden im russischen Kaiserreich, deren Schicksal sich besonders nach dem Attentat gegen Zar Alexander II. von 1881 grundsätzlich verschlechterte. Es folgten bald darauf brutale Übergriffe, Pogrome, Plünderungen, Vergewaltigungen, diverse gesetzliche Einschränkungen (die sog. Maigesetze) usw., die die Juden teils zu passivem Widerstand, teils zu Radikalisierung (besonders der Jungen) anregten und nicht zuletzt ihre Auswanderung entschieden vorantrieben. Für die Schikanen der russischen Bürokratie bringt der Roman selbst ein Beispiel, als der in öffentlichen Angelegenheiten schlechtweg unbewanderte Mendel Singer zur Besorgung von Ausreisedokumenten vor einem sog. Urjadnik (einer Art Polizeibeamten)⁸¹ erscheinen muss: In der kafkaesken Szene russischer Ausprägung wird er zum erbärmlichen Spielobjekt bürokratischer Befehlshaberei.

Das Heimatland der osteuropäischen Juden wird in Roths Roman in einem Kulturraum mit eigenen Objekt- und Figurenrelationen gleichsam *en miniature* abgebildet. Zu ihm gehören traditionsgeprägte Denk- und Handlungsweisen von identitätsbestimmendem und -erhaltendem Charakter. In Juri Lotmans Semiotik des Raumes, den er als die „Gesamtheit homogener Objekte“ beschrieb,⁸² werden diese nicht nur *in concreto*, lediglich als Gegenständlichkeiten wie ein Haus oder ein Zimmer, sondern vielmehr abstrakt-metaphorisch bzw. als Relationen etwa von Erscheinungen, Zuständen oder Figuren interpretiert. Letztere werden ihrerseits nicht in ihrem puren, statischen Vorhandensein im Text, sondern in Bewegungs- und Handlungsräumen, letztendlich im Kontext ihrer (Mikro- oder Makro-) Kulturräume⁸³ betrachtet. Der Mikro-Kulturraum der Familie Singer in der russischen Kleinstadt wird durch tiefverwurzelte Glaubenshandlungen bestimmt; insbesondere sind die Gesten und Reaktionen des Vaters Mendel Singer, der seine Familie aus Torastunden unterhält, in der altehrwürdigen jüdischen Tradition verankert. Das Familienleben verläuft unter armen Verhältnissen, wie es den meisten Juden in

⁸¹ Zur Bezeichnung „Urjadnik“ im Zaren-Russland bzw. im Romankontext vgl. Matthias Richter: Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933), S. 318.

⁸² Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes, S. 29.

⁸³ Die Unterscheidung Mikro- vs. Makro-Kulturraum scheint einen Sinn zu haben, wenn man jenen auf einen kleineren (Erzähl)Raum, etwa, wie hier, den Handlungsraum einer Familie einschränkt, während der Makro-Kulturraum eine größere Kulturregion impliziert. Allerdings schließen sich die zwei Kulturraumformen nicht aus, vielmehr durchdringen und bestimmen sie einander.

Russland um 1900 beschieden war, wobei alte Bräuche und Glaubensformeln das harte Leben in Balance zu halten scheinen. Vor allem die Lebensweise und Identität des alten Singer wird durch die (alt)jüdische Glaubensstradition bedingt, während sich seine Frau und noch mehr seine Kinder einen mehr oder weniger aktiven Widerstand gegen die Überzeugungen und die Handlungsschwäche des Familienoberhauptes leisten. Seine Reaktion selbst bei tiefen Erschütterungen wie durch die scheinbar unheilbare Krankheit seines kleinsten Sohnes bleibt diejenige einer – religiös legitimierten – Resignation: „Wer hilft einem armen Lehrer, und womit soll man mir helfen? Welche Hilfe erwartest du von den Menschen, wo Gott uns gestraft hat?“⁸⁴ Schicksalsschläge als Strafe Gottes zu deuten und anzunehmen gehört zu den ältesten jüdisch-christlichen Glaubensthesen, inspiriert nicht zuletzt vom biblischen Hiob-Buch selbst, vorhanden auch in der Literatur seit dem Mittelalter (so im *Armen Heinrich*). Der Grund jedweden Leidens wird dementsprechend auf eine Transzendenz projiziert, die gleichzeitig den Bedarf nach Handlung vermindert oder gar als überflüssig erscheinen lässt: „Was willst du, Deborah, [...] die Armen sind ohnmächtig. Gott wirft ihnen keine goldenen Steine vom Himmel, in der Lotterie gewinnen sie nicht, und ihr Los müssen sie in Ergebenheit ertragen.“ (H, 38) Der Hiob in der Bibel lehnt sich zwar gegen die als göttliche Ungerechtigkeit empfundenen Martern auf, doch wird dies von Mendel Singer erst gegen Ende des Romans, nämlich nach mehreren weiteren Schicksalsschlägen in Amerika, gewagt – im russischen Shtetl zeigt er noch keine Spur einer Empörung.

Diese Passivität wird von seiner Frau Deborah immer weniger akzeptiert, die mit seinen biblischen Weisheiten nicht vorliebnehmen kann und selbsthelfende Einzelhandlungen unternimmt (geheimes Sparen eigenen Geldes, Besuch des Rabbis zwecks Heilung von Menuchim). Mit ihr tritt eine Frauenfigur in den Vordergrund, der, im Unterschied zur Frau des biblischen Hiob, ein viel größerer Handlungsraum im Roman gewährt wird. Während im Hiob-Buch das Zentralmotiv des Leidens auf Hiob selbst konzentriert wird, scheint Deborah die vollständig Mit-Leidende, wohl sogar – zumindest im ersten Teil des Romans – die am meisten Leidende zu sein: Sehr herzergreifend ist z.B., wie sie im Friedhof dermaßen laut vor Schmerzen schreit, dass ihr Geschrei im ganzen Städtchen gehört wird. Gleichzeitig ist sie in Unterschied zu ihrem Mann eine durchaus entschlossene Figur, der es sogar gelingt, zumindest einen ihrer Söhne von dem zarischen

⁸⁴ Joseph Roth: *Hiob*. Roman eines einfachen Menschen. Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 36. (Im Weiteren zitiert im Text mit dem Kürzel „H“)

Militärdienst zu erretten. Schemarjahs Desertion bzw. seine (illegale) Auswanderung in die USA führen anschließend zum Wendepunkt des Romans, als ihm die Eltern und die Schwester nachreisen. Allerdings müssen der kleine Krüppel Menuchim und sein Bruder Jonas, der aus eigenem Entschluss dem russischen Militär beitrifft und später im ausbrechenden Weltkrieg aus dem Handlungsraum des Romans verschwindet, zurückgelassen werden.

Der Mikro-Kulturraum als Handlungs- und Leidensraum der jüdischen Familie Singer ist nur auf den ersten Blick integer und homogen. Religion und Tradition könnten zwar theoretisch ein stabiles Familienleben und eine kohärente, widerstandsfähige Identität stiften, doch wollte Roth offenbar keine unrealistische Familienidylle, sondern vielmehr geschichtlich überprüfbare Identitäts- und Schicksalskrisen mit möglichst einfachen Erzählmitteln darstellen. Die Brüche innerhalb der Familie zeigen sich u.a. in der wachsenden körperlichen Entfremdung zwischen den Eltern, oder in den Eskapaden der Tochter Mirjam, der zum Schrecken der Familie gerade ein verhasster Kosake⁸⁵ den Hof macht: „Vor dem Wort ‚Kosaken‘, das sie [die Tochter Mirjam] gesagt hatte, war Deborah erschrocken. Es war, als ob erst der Klang ihr die Furchtbarkeit des Tatbestands bewußt gemacht hätte.“ (H, 67) Das größte Unglücksereignis erfolgt aber, als sich die Behinderung Menuchims herausstellt. Der folgt der Befehl zum russischen Militärdienst für die zwei größeren Söhne, welcher besonders die Mutter zur Verzweiflung bringt. Die Schicksalsschläge erfahren dann, im zweiten Teil des Romans, im Kulturraum Amerika, eine Steigerung, durchaus vergleichbar mit dem Leidensweg des biblischen Hiob.

Mit der Auswanderung der Singers schildert Joseph Roth ein Fallbeispiel: Zwischen 1881 und 1914 sind etwa zwei Millionen Juden aus Russland emigriert, viele davon landeten in den USA. Plausibel ist auch die Geschichte des Sohnes Schemarjah, der vor dem zarischen Militärdienst flüchtet, um später seine Familie aus den USA zu unterstützen bzw. bei der Auswanderung weiterer Familienmitglieder eine entscheidende Hilfe zu leisten, da es zahlreiche ähnliche Fälle im damaligen Russland gegeben haben kann. Die aus Russland bzw. Osteuropa ausgewanderten Juden bildeten die dritte Emigrationswelle in die USA,⁸⁶ denen aber trotz materiellen Aufschwungs ein mehr oder weniger manifester Antisemitismus auch dort nicht erspart blieb. In der Tat stellt es sich heraus, dass das gelobte Land Amerika mit seinem Dollar-Glück nichts am Wesen und an der Tragik des menschlichen Schicksals rühren bzw. nichts gegen die

⁸⁵ Die Kosaken waren seit dem 17. Jahrhundert an mehreren Pogromen gegen die Juden schuld.

⁸⁶ Vgl. Nathan Glazer: American Judaism, S. 60-78.

Unausweichlichkeit eines Leidenswegs bewirken kann, so dass die Enttäuschung auch für den alten Singer nicht lange auf sich warten lässt.

Die Frage nach Identität bzw. Identitäten (jüdisch, „amerikanisch“) ist im Roman ebenso virulent, wie die Eigenart der Sprache, die stellenweise auch fremde Elemente enthält. Man betrachte etwa die folgende Stelle im Roman:

„Ja, er war beinahe heimisch in Amerika! Er [Mendel Singer] wußte bereits, daß *old chap* auf amerikanisch [sic] Vater hieß und *old fool* Mutter, oder umgekehrt. Er kannte ein paar Geschäftsleute aus der Bowery, mit denen sein Sohn verkehrte, die Essex Street, in der er wohnte, und die Houston Street, in der das Kaufhaus seines Sohnes lag, seines Sohnes Sam. Er wußte, daß Sam bereits ein *American boy* war, daß man *good bye* sagte, *how do you do* und *please*, wenn man ein feiner Mann war, daß ein Kaufmann von der Grand Street Respekt verlangen konnte und manchmal am *River* wohnen durfte, an jenem *River*, nach dem es auch Schemarjah gelüstete. Man hatte ihm gesagt, daß Amerika *God's own country* hieß, daß es das Land Gottes war, wie einmal Palästina, und New York eigentlich *the wonder city*, die Stadt der Wunder, wie einmal Jerusalem. Das Beten dagegen nannte man *Service* und die Wohltätigkeit ebenso. Sams kleiner Sohn, zur Welt gekommen knapp eine Woche nach der Ankunft des Großvaters, heißt nicht anders denn MacLincoln und wird in einigen Jahren, husch, geht die Zeit in Amerika, ein *College boy*. *My dear boy* nennt den Kleinen heute die Schwiegertochter. Vega heißt sie immer noch, merkwürdigerweise. Blond ist sie und sanft, mit blauen Augen, die Mendel Singer mehr Güte als Klugheit verraten. Mag sie dumm sein! Frauen brauchen keinen Verstand, Gott helfe ihr, amen! Zwischen zwölf und zwei muß man *Lunch* essen und zwischen sechs und acht ein Dinner. Dieser Zeiten achtet Mendel nicht. Er ißt um drei Uhr nachmittags und um zehn Uhr abends, wie zu Hause, obwohl eigentlich zu Hause Tag ist, wenn er sich zum Nachtmahl setzt, oder auch früher Morgen, wer kann es wissen. *All right* heißt einverstanden, und statt ja! sagt man *yes!* Will man einem etwas Gutes wünschen, so wünscht man ihm nicht Glück und Gesundheit, sondern *prosperity*. In der nächsten Zukunft schon gedenkt Sam, eine neue Wohnung zu mieten, am *River*, mit einem *parlour*.“ (H, 101-102)

Der deutsche Text ist also „bespickt“ mit englischen Sprachelementen (einzelnen Wörtern aber auch Phrasen) wie *how do you do* oder *my dear boy*, und amerikanischen Kulturrealien (Orts- und Personennamen) wie Grand Street oder MacLincoln, die nicht nur ein Code-Switching wiedergeben (zumal es hier narratologisch um eine erlebte Rede und keinen echten Dialog geht), sondern, in ihrer Gesamtheit, auch verschiedene Stereotype abbilden, die die Vorstellungen des alten Tora-Lehrers Mendel Singer aus Ost-Galizien über Amerika bestimmen. Sein schematisches

Amerika-Bild steht in krassem Gegensatz zu seinem eigenen, stark religiös geprägten jüdischen Kulturbewusstsein, das oben im Ausruf „Gott helfe ihr, amen!“ an die Adresse der Frauen zu Wort kommt.

Gleichwohl wird die jüdische Identität von Stereotypen über Amerika als gelobtes Land des Reichtums mit der Wunderstadt New York und dem Gefühl des Heimwehs begleitet:

„[Mendel] glaubte seinen Kindern aufs Wort, daß Amerika das Land Gottes war, New York die Stadt der Wunder und Englisch die schönste Sprache. Die Amerikaner waren gesund, die Amerikanerinnen schön, der Sport wichtig, die Zeit kostbar, die Armut ein Laster, der Reichtum ein Verdienst, die Tugend der halbe Erfolg, der Glaube an sich selbst ein ganzer, der Tanz hygienisch, Rollschuhlaufen eine Pflicht, Wohltätigkeit eine Kapitalanlage, Anarchismus ein Verbrechen, Streikende die Feinde der Menschheit, Aufwiegler Verbündete des Teufels, moderne Maschinen Segen des Himmels, Edison das größte Genie. Bald werden die Menschen fliegen wie Vögel, schwimmen wie Fische, die Zukunft sehn wie Propheten, im ewigen Frieden leben und in vollkommener Eintracht bis zu den Sternen Wolkenkratzer bauen. Die Welt wird sehr schön sein, dachte Mendel, glücklich mein Enkel! Er wird alles erleben! Dennoch mischte sich in seine Bewunderung für die Zukunft ein Heimweh nach Rußland, und es beruhigte ihn, zu wissen, daß er noch vor den Triumphen der Lebendigen ein Toter sein würde. Er wußte nicht, warum. Es beruhigte ihn. Er war bereits zu alt für das Neue und zu schwach für Triumphe. Er hatte nur eine Hoffnung noch: Menuchim zu sehn. Sam oder Mac würde hinüberfahren, ihn holen. Vielleicht fuhr auch Deborah.“ (H, 112-113)

Der Kulturraum Amerika, in dem Mendels Akkulturation nur schleppend vorangeht, zeichnet sich ab als die Anhäufung von stereotypisierten Bildern, wie jenen des Erfolges in der Wirtschaft, der Wissenschaft und im Sport, als das ökonomisierte und technifizierte gelobte Land des Reichtums und des Kapitals, der Maschinen und der Wolkenkratzer, das sich jedoch zumindest im sozialen bzw. innenpolitischen Bereich besonders intolerant zeigt gegenüber Armen, Anarchisten oder Streikenden. Eine erfolgreiche Akkulturation bleibt bei Mendel letztendlich aus, denn in sein Anpassungsstreben mischen sich Heimweh nach Russland, Todessehnsucht und die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit dem kranken, hinterlassenen Sohn Menuchim. Erst als dieser als gesunder Mensch und anerkannter Sänger in Amerika vor seinem Vater erscheint, wird Mendels Glück perfekt und eine Versöhnung mit der neuen Heimat möglich.

7. Interkontinentale Interkulturalität

7.1 Literatur zwischen Okzident und Orient

Edward Said sieht in der Hinwendung des Westens zum Orient eine Demonstration der westlichen Überheblichkeit, eine Tendenz, den Orient als zivilisatorische minderwertig zu betrachten und ihn zu kolonisieren. Er schreibt:

„Die Strategie des Orientalismus fußt fast durchgängig auf einer so flexibel angelegten Position der Überlegenheit, dass sie es dem Westen erlaubt, in allen möglichen Beziehungen zum Orient stets die Oberhand zu behalten. [...] Der Wissenschaftler, der Gelehrte, der Missionar, der Händler, der Soldat war im Orient oder dachte über ihn nach, weil er dies tun konnte, ohne mit größerem Widerstand der Betroffenen rechnen zu müssen.“⁸⁷

Aus dem mentalen Überlegenheitsgefühl, das Said also bei Händlern oder Soldaten des Okzidents ebenso am Werk sah, als bei Forschern und Missionaren, leitete er einen negativ besetzten Begriff des Orientalismus. Dieser lässt sich aber auch der Kritik unterziehen, wenn man beispielsweise daran dankt, dass Said viele Intellektuelle, darunter Dichter, Übersetzer oder Philosophen außer Acht ließ, die doch ein durchaus positives Verhältnis zum Orient zeigten.

Dabei war etwa die Romantik, und vor allem die Frühromantik, durchaus interessiert für den Orient. Es wird generell angenommen, dass die Entdeckung des Orients im neuzeitlichen



Deutschland (das Orientbild des Mittelalters, etwa die Kreuzzüge und ihre Auswirkungen auf die Literatur ist hier nicht unser Thema) zur Zeit der Romantik erfolgte. Allerdings ließe sich die Frage stellen, was hier „Entdeckung“ des Orients genauer heißt. Sicherlich gab es nur für Wenige die Möglichkeit, in den Orient zu fahren, dorthin etwa Bildungsreisen zu unternehmen. Geht es hingegen um die Entdeckung der *Künste* des

⁸⁷ Edward Said: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans G. Holl. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 16.

Orients, so zeigt bereits die Architektur, auch Gartenarchitektur des Barock deutliche orientalische Einflüsse: Orientalisch, etwa chinesisch dekorierte Salons, Zimmer oder Gärten und Pavillons sind in den deutschen Schlössern des 18. Jahrhunderts keine Seltenheit, woanders tauchen islamische Kulturartefakte auf, z.B. in dem Moschee-Komplex des Schlossgartens Schwetzingen (im Bild). Nicht nur die muslimische (Bau)Kunst, sondern auch die chinesische Gartenarchitektur verbreitete sich in den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts zusehends. Die „chinesische“ Mode kam vor allem aus England. Der Engländer William Chambers, der zu den bedeutendsten Architekten des 18. Jahrhunderts gehörte, gilt als der einflussreichste Verbreiter chinesischer Gartenkunst in Europa. Seine folgenreichen drei Reisen nach China zwischen 1740 und 1749 fielen in eine Zeit, als der Austausch mit dem chinesischen Kaiserreich (vor allem durch Kaufleute) zunahm. Chambers war der erste, der die chinesische Gartenästhetik in zwei Schriften detailliert darstellte: *Designs of Chinese Building* (1757) und *Dissertation on Oriental Gardening* (1772), die drei Jahre später in der *Gothaischen gelehrten Zeitung* auch in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde.⁸⁸ Die englisch-chinesischen Gärten mit ihren ungewöhnlichen Linien und Formen wurden aber zunächst zur Zielscheibe literarischen Spottes, so z. B. bei Johann Georg Hamann, Georg Christoph von Lichtenberg oder in Justus Möser's *Patriotischen Phantasien* (1776). Auch der junge Goethe beteiligte sich mit seiner „dramatischen Grille“ *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1777), dessen zweiter Akt in einem „Saal in chinesischem Geschmacke“ spielt, an der Belustigung über modische Chinoiserien. Da trägt der Kammerdiener in einer Stück-im-Stück-Inszenierung in der Rolle des Askalaphus folgende Mokerien vor:

Obelisken, Labyrinth, Triumphbogen, Arkaden,
Fischerhütten, Pavillons zum Baden,
Chinesisch-gothische Grotten, Kiosken, Tings,
Maurische Tempel und Monumente,
Gräber, ob wir gleich Niemand begraben,
Man muß es Alles zum Ganzen haben.⁸⁹

⁸⁸ Arne Klawitter: Imaginationen des chinesischen Gartens in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: *World Literature Studies* 1 (2015), vol. 7, S. 33-46.

⁸⁹ Goethes Werke, Bd. 36, S. 242.

Solche Zeilen lassen sich als Seitenhiebe auf den chinesischen Gartenstil mit dessen verschlungenen Wegen, krummen Linien, Grotten und Höhlen lesen. Der Spott kulminiert dann in den Zeilen:

So verstecken wir zum Exempel,
Einen Schweinstall hinter einen Tempel;
Und wieder ein Stall, versteht mich schon,
Wird geradeswegs ein Pantheon.
Die Sach' ist, wenn ein Fremder drin spaziert,
Daß Alles wohl sich präsentirt;
Wenn's dem denn hyperbolisch dünkt,
Posaunt er's hyperbolisch weiter aus.
Freylich der Herr vom Haus
Weiß meistens wo es stinkt.⁹⁰

Allerdings blickten nicht alle Dichter des 18. Jahrhunderts mit spöttischem Lächeln auf die chinesische Kultur. Das Gedicht im *Vou-ti bey Tsin-nas Grabe. Eine Elegie im chinesischen Geschmack* von heute eher vergessenem **Ludwig August Unzer** (1748-1774), das im berühmten *Göttinger Musenalmanach* erschien, sorgte schon wegen seines „chinesisch“ klingenden Titels für Aufsehen. Das Gedicht ist *nota bene* nicht nur ein eloquentes Beispiel für die Aufnahme chinesischen Kulturgutes in einem deutschen Text, sondern auch für (textuelle) Zweisprachigkeit: Unzer mengte nicht nur chinesische Namen in den Text ein (was man in der Nachfolge französischer Autoren bereits von Wieland und Haller kannte), sondern ganze Redewendungen auf Chinesisch. Zum anderen vereinigte Unzer in seinem Gedicht Elemente chinesischer Gartenästhetik, des elegischen Trauergesangs, der Friedhofspoesie und der *Consolatio*⁹¹ und reflektierte sie vor dem Hintergrund der chinesischen Philosophie,⁹² besonders des Daoismus. Hierauf deuten Begriffe wie Kang und Yeou hin, die mit Yin und Yang vergleichbar sind:

Nicht im Buchstaben *Kang*,

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Latein für ‚Trostgedicht‘

⁹² Klawitter: *Imaginationen*, S. 39.

Töne mein Jammergesang;
Ach! In dem weichen Tone *Yeou*,
Suche, *Vou-ti*, die verlorne Ruh!

Wohl ließen sich Kang und Yeou als Prinzipien des Starken bzw. Schwachen, des Widerstehenden und des sich Hingebenden deuten, doch nicht weniger wichtig ist der Versuch des Dichters, ein Gedicht „im chinesischen Geschmack“ zu schreiben, das akustisch chinesische Töne zu widerhallen scheint.⁹³

Der Orient „drang“ im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr nach Europa und damit auch nach Deutschland und in die deutsche Literatur ein. Über Indien konnte man sich z.B. aus den Berichten christlicher Missionare und europäischer Offiziere im Dienst der britischen *East India Company* informieren. Auch entstanden die ersten Übersetzungen literarischer und religiös-philosophischer Texte aus dem Sanskrit. Überhaupt erhielt in der Zeit der Romantik und im 19. Jahrhundert das Studium des Sanskrit eine zunehmende Bedeutung. So notierte die deutsche Dichterin Helmina von Chezy 1858: „Das Studium des Sanskrit bereichert, läutert und erhebt das ganze Wesen des Menschen, es bemächtigt sich seiner ganz und gar, läßt nichts anderm mehr Raum, von keinem andern wird es in sittlicher Hinsicht in seinen Wirkungen übertroffen.“⁹⁴ Nicht wenige deutsche Werke aus dieser Zeit zeugen von der Wahrnehmung des Orients im Allgemeinen und Indiens im Besonderen, darunter **Christoph Martin Wielands** Roman *Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian* (1772). Der Roman steht in der Tradition der sog. „Fürstenspiegel“, in denen einem Fürsten oder Prinzen die Grundsätze guten Regierens erläutert werden. Wieland vermischt darin Kenntnisse über ein reelles Mogulreich mit Elementen orientalischer Märchen. In der Rahmenerzählung unterhält sich der Sultan von Indostan mit seiner Gemahlin Nurmahal und dem Hofphilosophen über den Aufstieg des fiktiven Reiches Scheschian zu einem idealen, von vernünftigen Prinzipien geleiteten Staatswesen und seinem späteren Niedergang. Die Binnenerzählung „Das Tal der Kinder der Natur“, die in einer abgeschiedenen Gegend spielt, stellt eine Utopie dar, in dem ein weiser Alter den künftigen Herrscher von Scheschian in die Grundsätze einer humanen Staatskunst einführt. Letztere lässt sich als eine pädagogisch-aufklärerische Lehre

⁹³ Vgl. noch Arne Klawitter: *Ästhetische Resonanz*, S. 183.

⁹⁴ Zit. nach Oesterle: *Arabeske, Schrift und Poesie*, S. 103.

Wielands begreifen, der aber ersichtlich auch viel Wert auf den Unterhaltungsfaktor seines Romans legte.

Zu den deutschen Übersetzern der indischen Literatur gehörte der Naturforscher und Weltreisende **Georg Forster** (1754-1794): Er übertrug 1791 die dramatische Dichtung *Abhijñanasakuntalam* („Die Erkenntnis der Shakuntala“) von Kalidasa⁹⁵ aus dem Sanskrit. Darin wird von der Liebe des Fürsten Dushyanta zu Shakuntala, der Pflgetochter eines Einsiedlers erzählt. Magisch-exotische Elemente verzieren das Stück: Wegen eines Fluchs vergisst der Fürst seine Geliebte und erkennt sie erst nach langer Zeit und schweren Prüfungen wieder. Die exotisch-märchenhafte Figur Shakuntalas hat das deutsche Publikum, und auch deutsche Dichter (vor allem die Romantiker) fasziniert: Novalis pflegte sogar seine jugendliche, früh verstorbene Verlobte Sophie von Kühn „Shakuntala“ zu nennen, Clemens Brentano verfasste das Gedicht *Einer Jungfrau bei dem Geschenk der Sakontala* (1816), in dem er seine Geliebte mit der Heldin des indischen Dramas preisend verglich:

Als im verlorenen Paradiese
Du aus des Schöpfers Händen giengst,
Auch du so klar und rein wie diese
Sakontala den Geist empfliengst.⁹⁶

Nicht zuletzt war sogar Goethe von Kalidasas *Shakuntala* begeistert, in dem er anregende poetische Elemente vorfand, so etwa den Prolog mit der Figur des Sutradhara (des „Fadenhalters“), die ihn zur Figur des Direktors im „Vorspiel auf dem Theater“ in *Faust* inspiriert haben soll.⁹⁷

Goethe war einer der größten „Fans“ des Orients in seiner Zeit, sei es der indischen oder der persischen Literatur. In der Ballade *Der Gott und die Bajadere*, entstanden in jenem literaturgeschichtlich berühmten Balladenjahr 1797, ging er von einer indischen Legende aus, die

⁹⁵ Kalidasa, einer der bedeutendsten Dichter der Sanskrit-Sprache, lebte um 400 n.Chr.

⁹⁶ Das Verb „empfliengst“ klingt allerdings veraltet und kann so viel heißen wie „entfliegst“.

⁹⁷ Hartmann schreibt dazu: „Sutradhara, bedeutet wörtlich ‚Fadenhalter‘ und verweist wahrscheinlich auf das Marionettentheater als eine ältere Vorform des Theaters. Schauspielere und Prolog führen [...] auf den Faust zurück; zu dem ‚Vorspiel auf dem Theater‘, in dem ja auch der Direktor auftritt, hat Goethe sich in der Tat durch die Lektüre der Shakuntala inspirieren lassen.“ Jens-Uwe Hartmann: „Himmel und Erde mit einem Namen begreifen.“ Das indische Drama Shakuntala, S. 114.

er in einem zeitgenössischen Reisebericht fand. Der „Gott“ Mahadöh kommt in menschlicher Gestalt auf die Erde, um zu erfahren, ob er imstande sei, wie die Menschen, „mitzufühlen Freud und Qual“. Zu diesem Behuf verbringt er eine Liebesnacht mit einer Bajadere (einem Freudenmädchen). Diese bietet ihm Freuden, Genüsse und die Linderung seiner Schmerzen. Wonne verwandelt sich dabei in echte Liebe, die aber von Mahadöh auf Probe gestellt wird, indem er sich am nächsten Morgen totstellt:

Spät entschlummert unter Scherzen,
Früh erwacht nach kurzer Rast,
Findet sie an ihrem Herzen
Tot den vielgeliebten Gast.
Schreiend stürzt sie auf ihn nieder;
Aber nicht erweckt sie ihn,
Und man trägt die starren Glieder
Bald zur Flammengrube hin.

Außer sich vor Verzweiflung stürzt die junge Frau zur Bahre des geliebten Mannes, den sie nunmehr als „Gatten“ bezeichnet, welche Ehrenbezeichnung ihr aber die Priester zunächst verweigern:

Höre deiner Priester Lehre:
Dieser war dein Gatte nicht.
Lebst du doch als Bajadere,
Und so hast du keine Pflicht.
Nur dem Körper folgt der Schatten
In das stille Totenreich;
Nur die Gattin folgt dem Gatten:
Das ist Pflicht und Ruhm zugleich. –

Mit der Trennung durch den Tod will sich aber die Bajadere nicht abfinden, so stürzt sie auch in die Flammen, um sich mit dem Geliebten im Tod zu vereinigen. Da erscheint aber Mahadöhs Seele, der seine Gattin mit in den Himmel nimmt:

Doch der Götterjüngling hebet
Aus der Flamme sich empor,
Und in seinen Armen schwebet
Die Geliebte mit hervor.

Goethe poetisiert hier eine alte indische Tradition der *Sati* (Witwenverbrennung), die ihre ewige Liebe zum Gatten bezeugt, indem sie ihn in den Tod, in die „Flammen“ (in Indien werden die Toten traditionell verbrannt) begleitet.⁹⁸ Also wird in der Ballade ein Element indischer Kultur als Stoff verwendet, der aber in eine idealisierte Liebesgeschichte beinahe romantischer Färbung transformiert wird.

Goethes auffallendes Merkmal ist, dass er für die Literaturen und Kulturen der Welt immer offen war. Von ihm stammt auch der Begriff **Weltliteratur**, der bei ihm allerdings einen gewissen ästhetischen Maßstab und nicht nur die bloße Zugehörigkeit zu einer bestimmten Literatur der Welt impliziert. Was die orientalischen Kulturen anbelangt, so standen sie ihm auch nicht fern. Zur indischen Philosophie z.B. äußerte er sich in einem Gespräch mit Johann Eckermann (vom 15. Februar 1829), in der das Indische auf das Eigene als Europäisch-Deutsche bezieht:

„Diese Philosophie [...] hat [...] durchaus nichts Fremdes, vielmehr wiederholen sich in ihr die Epochen, die wir alle selber durchmachen. Wir sind Sensualisten, solange wir Kinder sind; Idealisten, wenn wir lieben und in den geliebten Gegenstand Eigenschaften legen, die nicht eigentlich darin sind; die Liebe wankt, wir zweifeln an der Treue und sind Skeptiker, ehe wir es glaubten. Der Rest des Lebens ist gleichgültig, wir lassen es gehen, wie es will, und endigen mit dem Quietismus, wie die indischen Philosophen auch.“

Die Zeilen zeugen geradezu von einem transkulturellen Vergleich, dessen Fundament Goethe im Quietismus (also in einer Art resignativ-kontemplativen Einstellung zur Welt) erblickte.

Noch 1827 (allerdings aufgrund eines viel früheren Entwurfs) nahm Goethe Elemente aus der indischen Kultur in sein Gedicht *Dank des Paria* auf: Brahma, Hauptgott und Obergriff (Oberprinzip) der indischen (hinduistischen) Religion und Philosophie wird darin als Schöpfer der Welten gepriesen:

⁹⁸ Vgl. Mani (1987)

Großer Brahma! nun erkenn ich,
Daß du Schöpfer bist der Welten!
Dich als meinen Herrscher nenn ich,
Denn du lässest alle gelten.

Und verschließest auch dem
Letzten Keines von den tausend Ohren;
Uns, die tief Herabgesetzten,
Alle hast du neu geboren.

Wendet euch zu dieser Frauen,
Die der Schmerz zur Göttin wandelt;
Nun beharr ich anzuschauen
Den, der einzig wirkt und handelt.

Zugleich akzeptiert das lyrische Ich Brahma als seinen gütigen „Herrscher“, der die Wiedergeburt aller „Herabgesetzten“ ermöglicht. Nachdem der Dichter auch das Prinzip des Weiblichen als das Irdisch-Gebärende einschaltet, fixiert er seinen Blick auf den, der „einzig wirkt und handelt“: Goethe vollzieht hier eine Identifikation mit einer indischen Einstellung zum Ewigen und dem im Kreislauf Wiederkehrenden, also mit den zwei Grundpfeilen hinduistischer Weltanschauung. Die tiefe Identifikation mit einer fernen Kultur ist das Grundmerkmal des Gedichts, das man in dieser Form in späteren deutschen literarischen Texten eher selten findet.

Goethe war vom Orient offenbar fasziniert, und zwar nicht nur von der indischen, sondern etwa auch der persischen Literatur und Kultur. Der persische Dichter aus dem 14. Jahrhundert namens Hafis (oder Háfiz) gehörte zu seinen Lieblingsdichtern, dessen *Diwan* Goethe auf seine eigene Art in der Gedichtsammlung *West-östlicher Diwan* (erste Fassung 1819) aufarbeitete. Angeregt wurde Goethe von ihrer Geliebten Marianne von Willemer (die sogar einen Teil der Sammlung verfasst haben soll) und durch die Übersetzungen des Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall. Dabei wurde er von den Dichtungen von Hafis zutiefst berührt und ließ sich zu einer Reihe von Gedichten inspirieren, die den Leser in eine Welt des Orients einführen – auf der Ebene der Poesie, versteht sich. Denn Goethe selbst war nie im Orient, sondern seine dichterischen Fantasien wurden selbst

angeregt durch die Verse von Hafis, dessen Name in den Gedichten sogar explizit erwähnt wird, so in Zeilen wie „Bösen Felsweg auf und nieder / Trösten Hafis deine Lieder“, oder:

So, Hafis, mag dein holder Sang,
Dein heiliges Exempel
Uns führen, bey der Gläser Klang,
Zu unsres Schöpfers Tempel.

An einer anderen Stelle nennt er Hafis seinen Meister, was nicht nur von seinem Respekt für den Perser, sondern auch davon zeugt, dass er Elemente aus dessen Dichtung in seine eigene übernommen hat:

Verzeihe, Meister, wie du weißt,
Daß ich mich oft vermesse,
Wenn sie das Auge nach sich reißt,
Die wandelnde Cypresse.

Das dritte Buch von Goethes *West-östlichem Diwan* heißt zudem „Hafis Nameh: Buch Hafis“ (er „schmuggelt“ also auch persische Wörter in seinen Text ein), in dem er sein Dichter-Vorbild mit seinem ursprünglichen Namen⁹⁹ anredet:

Mohammed Schemseddin, sage,
Warum hat dein Volk, das hehre,
Hafis dich genannt?

Damit wird ein fiktiver Dialog zwischen dem (deutschen) „Dichter“ und Hafis eröffnet, der ihm erwidert:

Ich ehre, Ich erwidre deine Frage.
Weil in glücklichem Gedächtnis

⁹⁹ Nämlich Mohammed Schemseddin, der seinen Ehrennamen Hafis dem Umstand zu verdanken hatte, dass er den Koran auswendig kannte.

Des Korans geweiht Vermächtnis
Unverändert ich verwahre,
Und damit so fromm gebare,
Des gemeinen Tages Schlechtnis
Weder mich noch die berühret,
Die Propheten-Wort und Samen
Schätzen, wie es sich gebühret
Darum gab man mir den Namen.

Somit erklärt der Hafis des Gedichtes, das hier Merkmale eines Rollengedichts zu zeigen scheint, den Ursprung seines Ehrennamens den er dem Umstand zu verdanken hatte, dass er den Koran auswendig kannte: Darauf verweist im Gedicht die Zeile „Des Korans geweiht Vermächtnis“, das er, Hafis, verwahrte, unberührt von der „Schlechtnis“ der Tage, also der vergehenden irdischen Zeit und ihren Auswirkungen. Die Antwort des „Dichters“ auf dieses Bekenntnis ist die der Anerkennung und des Wunsches, sich mit ihm zu identifizieren:

Hafis, drum, so will mir scheinen,
Möcht ich dir nicht gerne weichen:
Denn, wenn wir wie andre meinen,
Werden wir den andern gleichen.
Und so gleich ich dir vollkommen,
Der ich unsrer heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildnis drückte,
Mich in stiller Brust erquickte
Trotz Verneinung, Hindrung, Raubens
Mit dem heitern Bild des Glaubens.

Eine Identifikationsmöglichkeit ergibt sich auch aus der Berufung des Dichters, „heilige Bücher“ zu sich zu nehmen, und zwar, wie es scheint, unabhängig davon, ob es um den Koran oder die Bibel geht, denn im „heitern Bild des Glaubens“, wie es sich Goethe vorstellt, verschwinden die Unterschiede zwischen den einzelnen Formen des Glaubens, indem es essentiell nur ein Glaube

für alle jenseits kultureller Grenzen übrigbleibt. Die Transkulturalität in Goethes Dichtung ist somit nicht nur auf formeller Ebene (etwa der Ghaselen, an die Goethes Zeilen stellweise erinnern¹⁰⁰), sondern auch inhaltlich, in der Annäherung zwischen Religionen und Kulturen zu ertappen.

Die Gedichte des *West-östlicher Diwan* enthalten bzw. vermitteln diverse Kulturinhalte, und -realien, Vorstellungsbilder und Ideen orientalischen Ursprungs. So spielt bereits das erste Gedicht betitelt *Hegire* auf die Reise (oder Flucht) Mohameds nach Medina, also ein Motiv aus dem Koran, an, wobei das Du des Gedichtes einen impliziten Leser anspricht, dem das Bild eines „reinen Ostens“ vorgezeigt wird:

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern:
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Es wird in dieser ersten Strophe eine „Patriarchenluft“, d.h. eine patriarchalische Kultur ebenso beschworen wie „Chisers Quell“, also jener islamische Heilige Al-Chidr, der in der islamischen (und besonders in der sufistischen) Tradition zugleich als eine Personifikation des Guten und sogar als Symbol einer sich zyklisch erneuernden Vegetation (hieraus die Anspielung auf sein „Quell“) angesehen wird.

Weitere orientalistisch-muslimische Kulturrealien werden im Gedicht ebenfalls angedeutet, wie Oasen und Karawanen, „Shawl, Kaffee und Moschus“, während Hafis als „Heiliger“ verehrt wird. Ein letztes Beispiel aus dem *West-östlichen Diwan* soll schließlich veranschaulichen, wie bestimmte Werte und Artefakte der arabischen Kulturtradition von Goethe poetisiert wurden:

Vier Gnaden

¹⁰⁰ Zu Goethes Verhältnis zu Hafis und seinen Ghaselen s. noch Zakariae Soltani: Orientalische Spiegelungen, S. 262-268 und Hendrik Birus: Das „heitre Bild des Glaubens“ in Goethes Hafis Nameh. In: *Études Germaniques* 3 (2006), S. 381-400. Deutsche Adaptationen dieser (vor)islamischen Gedichtform der Ghasele finden wir auch bei August von Platen, Gottfried Keller oder Friedrich Rückert.

Dass Araber an ihrem Teil
Die Weite froh durchziehen,
Hat Allah zu gemeinem Heil
Der Gnaden vier verliehen.

Den Turban erst, der besser schmückt
Als alle Kaiserkronen;
Ein Zelt, dass man vom Orte rückt,
Um überall zu wohnen;

Ein Schwert, das tüchtiger beschützt
Als Fels und hohe Mauern;
Ein Liedchen, das gefällt und nützt,
Worauf die Mädchen lauern.

Und Blumen sing ich ungestört
Von ihrem Shawl herunter;
Sie weiss recht wohl, was ihr gehört,
Und bleibt mir hold und munter,

Und Blum und Früchte weiss ich euch
Gar zierlich aufzutischen;
Wollt ihr Moralien zugleich,
So geb ich von den frischen.

Die vier Gnaden Allahs, der Turban, das Zelt, das Schwert und das Lied lassen sich als Symbole muslimischer Kulturtradition und gleichzeitig als Hinweise auf Werte derselben deuten: Spielt der Turban auf die Tradition muslimischer Tracht an, so das Zelt auf jene des Wohnens (etwa der Nomaden, aber auch der Paschas oder der Heerführer) an, während das Schwert nicht so sehr als Symbol der Eroberung als eines des mutigen Sich-selbst-Schützens erst Sinn gewinnt. Hinzukommt die Anspielung auf die muslimische (arabisch-persische) Dichtkunst, an die sich auch das lyrische Ich anknüpft, das den Mädchen „von ihrem Shawl“ Blumen „heruntersingt“.

Schließlich erklärt sich der Dichter bereit, selbst frische Blumen und Früchte neben frischen „Moralien“ seinen Lesern „aufzutischen“, will heißen, er empfiehlt ihnen lieber modernere, freiere sittliche Gesetze, die mehr Toleranz gegenüber dem Sinnlich-Erotischen zeigen können, als etwa aufgrund zeitgenössischer Konventionen zu erwarten wäre.

7.2 Romantik und Orient

Dabei muss man sich vor Augen halten, dass die Aufklärung in einem Vernunftsdanken verfangen war, das eben die Grenzen der Vernunft, zumindest bis Kant, weniger bedachte; so „lief sie Gefahr, Halbwahrheiten hervorzubringen und ihr Denkgebäude immer weiter auszudifferenzieren, ohne zu bedenken, dass dessen äußere und innere Umrisse und Trennwände fragwürdig waren.“¹⁰¹ Paradoxerweise neigte die Aufklärung dazu, bei all ihrem Beharren auf der Macht der Vernunft und der Ratio, bestimmte – z.B. psychologische, aber auch kulturelle – Phänomene außer Acht zu lassen. Von der Welt der Empfindungen und Affekte fühlte sie sich ebenso angewidert wie durch das Fremde, Unbekannte, Unvertraute, Phantastische oder Märchenhafte. Dabei verkörperte der Orient für die Romantik eben das: das Fremde in seinem komplexen Verhältnis zum Eigenen, dem ‚Deutschen‘, was immer dieses implizierte. Gerade dieses Ferne wollte die Romantik für sich entdecken, in sich gleichsam einverleiben, sich und ihren Lesern als Spiegelbild vorhalten.

Als das wichtigste Zeugnis für die Orient-Rezeption in der Romantik gilt traditionell **Friedrich Schlegels** *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808), in dem der berühmte Theoretiker der Jenaer Romantik der Verwandtschaft zwischen orientalischen und europäischen Sprachen nachging, und die er mit vielen Beispielen belegte. Er schreibt:

„Das alte indische Sanskrit d.h. die gebildete oder vollkommene auch Gronthon d.h. die Schrift oder Büchersprache hat die größte Verwandtschaft mit der römischen und griechischen so wie mit der germanischen und persischen Sprache. Die Ähnlichkeit liegt nicht bloß in einer großen Anzahl von Wurzeln, die sie mit ihnen gemein hat, sondern sie erstreckt sich bis auf die innerste Structur und

¹⁰¹ Hofmann / Patrut: Einführung in die interkulturelle Literatur, S. 32.

Grammatik. Die Übereinstimmung ist also keine zufällige, die sich aus Einmischung erklären liesse; sondern eine wesentliche, die auf gemeinschaftliche Abstammung deutet.“¹⁰²

Schlegel konnte Ähnlichkeiten zwischen europäischen Sprachen und dem Sanskrit auf unterschiedlichen Sprachebenen von Phonemen bis hin zur Grammatik beobachten und daraus auf ihre Verwandtschaft aufgrund einer ursprünglichen, zeitlich wie räumlich fernen Ursprache folgern, die sich seiner Auffassung nach in verschiedene Sprachen im Laufe der Zeit ausdifferenzierte. Er führt in seinem Buch auch zahlreiche (lexikalische) Beispiele aus dem Sanskrit an, „welche dem Deutschen eigenthümlich sind“:

„Shrityoti – er schreitet, vindoti – er findet, shliḥyoti – er umschließet; Onto – das Ende, Monuschyō – der Mensch, Shvosa, Svostri – die Schwester, Rotho – das Rad, Bhruvo – die Brauen der Augen, Torsho – der Durst, Tandovon – der Tanz, Ondani – die Enten, Noko – der Nagel, sthiro – unbeweglich, stier, Oshonon – das Essen u. s. w.“¹⁰³

Schlegels Buch war allerdings auch eine herausragende sprachgeschichtliche Leistung, insofern er eine Theorie der Sprachentwicklung begründete, ausgehend von der Annahme, dass die europäischen Sprachen mit jenen aus dem Orient wie vor allem dem Sanskrit verwandt sind. Diese Verwandtschaft wurde später von der Sprachwissenschaft bestätigt, so dass man von einer Familie der indoeuropäischen, bzw. indogermanischen Sprachen ausgehen konnte. Schlegels Leistung war dabei nicht nur eine sprachwissenschaftliche, sondern gleichzeitig auch eine übersetzerische, insofern er Geschichten und Mythen aus dem Orient ins Deutsche übertrug.

In seinem Buch beschäftigt sich Schlegel mit der orientalischen und vor allem indischen Literatur, darüber hinaus mit dem Einfluss der orientalischen Philosophie auf die europäische, allen voran auf die altgriechische, die Platoniker, Gnostiker oder Pythagoräer. Überhaupt sah Friedrich Schlegel den Ursprung der menschlichen Sprache und Kultur im Orient. Für ihn, wie für seinen Bruder August Wilhelm war der Orient die Quelle der menschlichen Produktivität, nicht nur Ursprung, sondern auch Vorbild. **August Wilhelm Schlegel** betrachtete Deutschland sogar als den „Orient

¹⁰² Friedrich Schlegel: Über die Sprache und Weisheit der Indier. Heidelberg 1808, S. 1.

¹⁰³ Ebd., S. 7.

Europas“: „Wenn der Orient, die Region ist, von welcher die Regenerationen des Menschengeschlechtes ausgeht, ist Deutschland als der Orient Europas zu betrachten.“¹⁰⁴ Der Orient war für die Romantiker weniger das unzugängliche Fremde als die Möglichkeit, den eigenen Kulturhorizont zu erweitern. Die Ursprünglichkeit des Orients bedeutete für beide Schlegel-Brüder eine Hochschätzung des Vergangenen, aber auch der eigenen Zeit. Der Orient diente ihnen als eine Erkenntnisfolie: August Wilhelm sah einen zu überwindenden Gegensatz innerhalb der Kultur des Okzidents, einen „künstlichen Charakter“ desselben. Demgegenüber erschien ihm der Orient ursprünglich und natürlich, als eine Quelle der Selbstreflexion und der künstlerischen Produktion.

Ein bedeutungsvolles Verhältnis zwischen Orient und Okzident tut sich in **Novalis'** Fragment gebliebenem Roman *Heinrich von Ofterdingen* auf. Der Orient scheint zunächst das Fremde, Bedrohliche zu versinnbildlichen, insbesondere in den Berichten der Kreuzritter, die von der Eroberung des Heiligen Landes durch die Sarazenen berichten und darüber sogar ein Lied anstimmen.

„Die Ritter sprachen vom Heiligen Lande, von den Wundern des Heiligen Grabes, von den Abenteuern ihres Zuges, und ihrer Seefahrt, von den Sarazenen, in deren Gewalt einige geraten gewesen waren, und dem fröhlichen und wunderbaren Leben im Feld und im Lager. Sie äußerten mit großer Lebhaftigkeit ihren Unwillen, jene himmlische Geburtsstätte der Christenheit noch im frevelhaften Besitz der Ungläubigen zu wissen. Sie erhoben die großen Helden, die sich eine ewige Krone durch ihr tapfres, unermüdliches Bezeigen gegen dieses ruchlose Volk erworben hätten.“¹⁰⁵

Der junge Heinrich wird sogar ermutigt, „auch seine Hand auf ewig der Befreiung des Heiligen Grabes zu widmen“, die Stimmung der Ritter ergreift auch ihn, seine Begeisterung wird von den Rittern mit Freude quittiert. Daraufhin beginnen die Ritter ein Lied, einen sog. „Kreuzgesang“ zu singen, „der damals in ganz Europa gesungen“ worden sei:

Das Grab steht unter wilden Heiden;
Das Grab, worin der Heiland lag,
Muß Frevel und Verspottung leiden

¹⁰⁴ Zit. nach Ulrich Fröschle: „Deutschland als der Orient Europa's“, S. 275.

¹⁰⁵ Novalis: Werke, S. 167.

Und wird entheiligt jeden Tag.

Es klagt heraus mit dumpfer Stimme:
»Wer rettet mich von diesem Grimme!«
Wo bleiben seine Heldenjünger?
Verschwunden ist die Christenheit!

Wer ist des Glaubens Wiederbringer?
Wer nimmt das Kreuz in dieser Zeit?
Wer bricht die schimpflichsten der Ketten
Und wird das Heil'ge Grab erretten?¹⁰⁶

Daran lässt sich eine klare Abgrenzung vom Orient und ihren „wilden Heiden“ erkennen, die als das Barbarische schlechthin mit der gläubigen Welt des Christentums kontrastiert werden. In rhetorischen Fragen wird der Bedarf nach Befreiung des Heiligen Grabs von Jesu in Jerusalem, bzw. nach Helden, die als Retter christlichen Glaubens apostrophiert werden, pathetisch angesprochen. Heinrich wird von der Stimmung der Ritter mitgerissen. Doch es vergeht nicht viel Zeit, bis er ein anderes Lied „in gebrochener deutscher Sprache“ hört, das ihm ein völlig anderes Bild vom Orient vermittelt:

Bricht das matte Herz noch immer
Unter fremdem Himmel nicht?
Kommt der Hoffnung bleicher Schimmer
Immer mir noch zu Gesicht?
Kann ich wohl noch Rückkehr wännen?
Stromweis stürzen meine Tränen,
Bis mein Herz in Kummer bricht. [...]

Fern sind jene Jugendträume!
Abwärts liegt das Vaterland!
Längst gefällt sind jene Bäume,
Und das alte Schloß verbrannt.

¹⁰⁶ Ebd., S. 169.

Fürchterlich, wie Meereswogen
Kam ein rauhes Heer gezogen,
Und das Paradies verschwand. [...]

Meine Augen wurden trübe;
Fernes, mütterliches Land,
Ach, sie blieben dir voll Liebe
Und voll Sehnsucht zugewandt!
Wäre nicht dies Kind vorhanden,
Längst hätt' ich des Lebens Banden
Aufgelöst mit kühner Hand.

Die Sängerin entlarvt sich als ein Mädchen mit einem Kind um den Hals, das von den Rittern aus dem Orient mitgeschleppt wurde. Das Lied ist voller Sehnsucht nach der entfernten, paradisischen Heimat und Klage über ihr Schicksal, das die Sängerin (namentlich Zulima) in den Okzident trieb. In der Begegnung der zwei jungen Wesen, als das Mädchen von den Gesichtszügen Heinrichs an den eigenen Bruder erinnert wird, vollzieht sich eine symbolische Annäherung zwischen den Kulturen. Das Ferne und Unbekannte zeigen sich von der anziehenden, verzaubernden Seite, wobei jedweder Übermut des „okzidental“ Menschen verschwindet und durch Mitleid, sogar Liebe ersetzt wird. Auch der exotisch anmutende Tanz der Zulima entzückt Heinrich nicht weniger als ihr Erzählen vom muslimischen Morgenland und seinen Schätzen. Darin zeigt sich nicht zuletzt die Faszination der Romantiker für den zauberhaften Orient, der, weit davon entfernt, als bloße Bedrohung oder als eine rückständige Kolonie zu erscheinen, vielmehr durch ihre geheimnisvollen (geistigen) Schätze, ihre Pracht und farbenfrohe Welt die Dichter (und ihre Leser) immer wieder faszinierte. Die Dichter der Romantik blicken mit genuinem Interesse auf den Orient und seine Kulturwerte, sie rezipieren, bearbeiten orientalische Stoffe, dichten sie nach, so vor allem Märchen oder Märchenfiguren. So verwundert es nicht, wenn in Novalis' Roman die Figur des Klingsohr, eine symbolische Verkörperung orientalischer Poesie und ihrer Vollkommenheit, eine besondere Rolle erhält, oder wenn Wilhelm Hauff das Orientalische in seinen Märchen beschwört, wie im *Kalif Storck*. Für die Romantik ist also der Orient Gegenstand der Bewunderung und zugleich Inspirationsquelle – von einer kolonialen Gesinnung findet sich hier noch keine Spur.

7.3 Literatur des Antikolonialismus

Interkontinentale Interkulturalität kann sich auf Texte beziehen, deren Handlung, Themen, Figuren, Räume Kontinente verbinden oder überbrücken. Hierzu gehören also nicht nur Texte mit Reflexionen über die Kultur des Orients, sondern auch solche über Amerika oder Afrika, nicht nur Goethes *West-östlicher Diwan*, sondern z.B. auch Nikolaus Lenaus Gedicht *Die drei Indianer*. Das Gedicht entstand während Lenaus Aufenthalts in Amerika (er landete in Baltimore im Oktober 1832) und zeugt von der Enttäuschung des Dichters über den Materialismus der Amerikaner und ihren Umgang mit der indigenen Bevölkerung. Ihre koloniale Ausbeutung zeigt sich im Bild des greisen Indianers in der Umgebung der Niagara, der unter seinen Söhnen mit verzweifelt-düsterem Blick seinen Fluch auf die Kolonisierenden ausspricht:

„Fluch den Weißen! ihren letzten Spuren!
Jeder Welle Fluch, worauf sie fuhren,
Die einst Bettler unsern Strand erklettert!
Fluch dem Windhauch, dienstbar ihrem Schiffe!
Hundert Flüche jedem Felsenriffe,
Das sie nicht hat in den Grund geschmettert!

Täglich übers Meer in wilder Eile
Fliegen ihre Schiffe, giftge Pfeile,
Treffen unsre Küste mit Verderben.
Nichts hat uns die Räuberbrut gelassen,
Als im Herzen tödlich bittres Hassen:
Kommt, ihr Kinder, kommt, wir wollen sterben!“

Der alte Indianer und seine Söhne werfen sich daraufhin in den Katarakt der Niagara: Ihr Freitod wird als ein heldenhafter Protest gegen die Kolonisierung inszeniert. Lenaus negatives Amerika-Bild stellt indessen keine Ausnahme in der deutschsprachigen Literatur des 19. und (angehenden) 20. Jahrhunderts dar, wie es auch das Beispiel von Joseph Roths *Hiob* gezeigt hat. Auch **Wilhelm Raabe** ergriff in seinen Erzählungen und Romanen immer wieder die Möglichkeit, Kolonialkritik

zu üben. *Die Leute aus dem Walde* (1863) thematisiert die Auswanderung nach Amerika, in einer Zeit, als dort schneller Reichtum infolge der Industrialisierung aber auch der Goldsuche die Auswanderer verlockte. Raabes Texte zeugen zwar von einer sich bereits globalisierenden Welt, doch auch von seiner Kritik am Erheischen des materiellen Wohlstandes, indem er ironisch darauf anspielt, dass noch auf dem reichsten der Kontinente die Armut zu Hause ist.

Das Phänomen der Kolonisation erscheint in Raabes *Zum wilden Mann* (1874) in der Gestalt bzw. der (Binnen)Geschichte von August Mördling, alias Agostin Agonista, der, als Abkömmling einer Scharfrichter-Familie, sein Glück in Süd-Amerika versucht, wo er zum kolonialen Hasardeur und Verbrecher „avanciert“. Großspurig berichtet er nach seiner Rückkehr über seine Reise und Abenteuer in den Ländern Südamerikas:

„Also im zweiten Jahre meiner Abfahrt von Hamburg stand ich als Gefreiter in dem Peloton¹⁰⁷, das als Exekutionskommando in den Festungsgraben befehligt worden war. Der Leutnant hob den Degen, und – wir gaben Feuer: ich ohne Umstände wie die anderen. Von dem Augenblicke an war ich von meiner europäischen Lebensbürde vollständig frei. Ich machte mir aus dem Tage, der gestern war, und dem, der vielleicht morgen sein konnte, nicht das geringste mehr; – juchhe, wie der Dichter stellte ich meine Sache auf nichts! So bin ich immer bei mir, und zwar bei mir allein gewesen: auf dem Marsche wie in der Wachtstube, am Feuer in der Indianerhütte wie in den Salons der Präsidualstädte. Ja, meine Herrschaften, habe ich da drüben manchen Präsidenten in mancher Republik kommen und gehen sehen, habe selber geholfen, den Exzellenzen Stühle zuzurücken oder sie ihnen unterm Sitze wegzuziehen, wie's sich gerade schickte. Venezuela machte mich zum Luogotenente¹⁰⁸, Paraguay zum Major; aber Seine Majestät Dom Pedro von Brasilien war am gnädigsten gegen mich, und so fand ich denn auch am meisten Gefallen an ihm. Wir beide haben jetzt manch liebes Jahr das vielfarbige Gesindel in Rio de Janeiro zur Ordnung und Tugend angehalten; er durch regelrecht richtige konstitutionelle Güte, ich durch flache Säbelhiebe und im Notfall durch einen kurzen Galopp, drei Schwadronen hintereinander, rund über das Pack weg.“¹⁰⁹

Als Toponyme erscheinen im Text Venezuela, Paraguay, Brasilien und Rio de Janeiro (wohin Mördling zurückzukehren plant), während mit dem Namen Dom Pedro von Brasilien der brasilianische Kaiser Peter I. (1822-1831) beschworen wird. Als extreme Aufenthaltsorte werden zudem Indianerhütten und „Salons der Präsidualstädte“ angesprochen, die damit einen breiten

¹⁰⁷ kleinere Militärtruppe

¹⁰⁸ d.h. Leutnant

¹⁰⁹ W. Raabe: *Zum wilden Mann*, S. 63.

brasilianischen Kulturraum von den Dörfern der indigenen Völker bis hin zu den Residenzen der Machthaber nachzeichnen. Südamerika erscheint zunächst, unter dem Hinweis auf ein Goethe-Zitat, als Ort der Freiheit („Von dem Augenblicke an war ich von meiner europäischen Lebensbürde vollständig frei“), dann aber auch als die Stätte kolonialer Aggression, insofern sich Mördling als Mitglied eines Exekutionskommandos darstellt und damit prahlt, „das vielfarbige Gesindel in Rio de Janeiro zur Ordnung und Tugend angehalten“ zu haben. Zwar versucht Mördling seine Zuhörer, darunter den rechtschaffenen und angesehenen Besitzer der Apotheke „Zum wilden Mann“, Philipp Kristeller, zu beruhigen, er habe diese Abenteuer längst hinter sich gelassen, doch wirft er selbst ein zweifelhaftes Licht auf seine Moral, indem er gerade von diesem einen bedeutenden Geldbetrag zurückfordert.

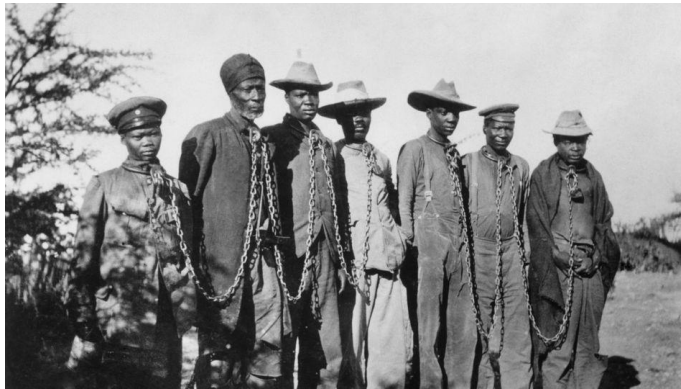
„Auf diese Weise entwirft der Text Verflechtungen zwischen der Gewalt in Deutschland und jener in den Kolonien (Scharfrichter-Familien und ihr gesellschaftlicher Ausschluss; der ‚Blutstuhl‘ im Harzgebirge und die Erinnerung an Menschenopfer; koloniale Gier nach Reichtum in Übersee; die brüchige Fassade bürgerlicher Integrität, hinter der Skrupellosigkeit herrscht).“¹¹⁰

Dieser kritische Blick auf die Kolonisierung lässt auch Raabes *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge* (1867) erkennen, diesmal in Bezug auf Afrika. Der Kontrast besteht hier zwischen der Unmenschlichkeit des Sklaven- und Elfenbeinhandels bzw. der deutschen Sicht desselben. Der Protagonist Leonhard Hagebucher dringt (in Begleitung eines forschenden Professors) in Oberägypten bis an die Quellen des Weißen Nils vor, wo er zunächst einem Sklavenhändler begegnet, dann aber nach Auseinandersetzungen mit den Einheimischen selbst zum Sklaven einer schwarzen Herrscherin, genannt Madame Kulla Gulla, wird. Man könnte dies die Ironie des Schicksals nennen, doch Raabe war es offenbar eher daran gelegen, die Barbarismen der Sklaverei offenzulegen. Hagebucher wird schließlich von einem europäischen Reisenden freigekauft und kann nach Deutschland, wenngleich mittellos, zurückkehren, wo er aber mit Gleichgültigkeit und Verachtung aufgenommen wird: Ein Kolonisator, der sich in der Kolonie keinen Reichtum verschafft hat, kann auf keine Anerkennung rechnen. Die Ironie Raabes tritt klar zu Tage, als Hagebucher mit seinen erfundenen Sensationsgeschichten, die er an die deutsche Presse verkauft, die Aufmerksamkeit auf sich lenken kann. Die scharfe Gesellschafts- bzw. Kolonialkritik zeigt

¹¹⁰ Hofmann/ Patrut: Einführung in die interkulturelle Literatur, S. 46.

sich also darin, dass die brutale Wahrheit der Kolonisierung niemanden interessiert, dafür aber erwecken das Fiktiv-Exotische, das Illusorische und Phantastische großes (Publikums)Interesse. Die deutsche Gesellschaft erscheint beinahe gnadenloser als die afrikanische Herrscherin.

Die Kolonisierung Afrikas durch die Deutschen wird hundert Jahre später auch zum Thema des „polyphonen“ Romans *Morenga* (1978) von **Uwe Timm**. Der Kolonialkrieg (1904-1908) in Deutsch-Südwestafrika (Namibia) war ein blutiger Vernichtungskrieg, als die Brutalität der



deutschen Kolonialpolitik im Massenmord am Volk der Herero (s. das Bild) ihren Gipfelpunkt erreichte. Der Völkermord führte zum Kriegseintritt der Nama, deren charismatischer Führer Jacob Marengo (erschossen am 20. September 1907) Timm zum Titel seines Romans

inspirierte. Zur Darstellung und Entlarvung der kolonialen Ideologie verwendete Timm eine **polyphone** (d.h. vielstimmige) **Erzählperspektive**, wodurch die kolonialen Diskurse aus der Sicht mehrerer Beteiligten (Militärs, Beamte, Missionare) zur Sprache kommen. Der eigentliche Protagonist des Romans ist der „Oberveterinär“ Johannes Gottschalk, dem es als einzigem gelingt, *Morenga* kennenzulernen und zu schätzen: In ihrer Begegnung wird eine Annäherung zwischen den Kulturen, ein Abbau des radikalen Fremden angesprochen. Gottschalk ist der ‚gute‘, gewissenhafte deutsche Soldat, der den ‚Feind‘, den „Anderen“ weder verachtet noch misshandelt, sich den Afrikanern gegenüber verständnisvoll und human verhält. Er ist eine Art Vorbote oder Idealtypus einer möglichen Völkerverständigung, die als Ideal im Roman mitschwingt. In den anderen Gestalten tritt aber vielmehr das typische Überlegenheitsgefühl der Europäer in Erscheinung. Timm hat auch Dokumente in den Text eingeflochten, historische Fakten und Materialien, sogar Zitate aus der betreffenden Zeit verwendet. Dabei peitscht er (nicht selten ironisch-satirisch) Vorurteile und Gewaltbereitschaft der Kolonisatoren. Die Afrikaner werden grundsätzlich als Opfer dargestellt, doch werden auch ihre Schwächen nicht verschwiegen (Anfälligkeit für Betäubungsmittel, Neigung zu schneller Assimilation).¹¹¹ Im Grunde aber bleibt

¹¹¹ Vgl. Eugenio Spedicato: Mentalitätskritik und geschichtliche Moraldidaxe in Uwe Timms Roman *Morenga*, S. 291.

die kulturelle Distanz zwischen Europäern und Afrikaner sehr groß, die Gewaltbereitschaft ist omnipräsent. Die Geschichte lässt sich auch allegorisch lesen: Als eine über Asymmetrie zwischen den Völkern, über einen blutigen Krieg, in dem sich das Eigene über das Fremde, die Stärkeren über die Schwächeren stellen. Die Gestalt des Gottschalk, allerdings, der einen kulturellen Zwischenraum im Roman schafft, verweist auf die Unhaltbarkeit solcher Gegenüberstellungen.

7.4 Interkontinentale Reiseliteratur – Hermann Graf von Keyserling

Keyserlings *Reisetagebuch eines Philosophen* ist nicht weniger geeignet für inter- und/oder transkulturelle Betrachtungen als sonstige Schriften des gräflichen Philosophen, vor allem der Band *Das Spektrum Europas*, in dem er die Nationen Europas (Deutsche, Engländer, Franzosen, Ungarn, Juden usw.) und überhaupt die Europäer mit einer stark subjektiven Optik unter die Lupe nahm.¹¹²

Das Buch erschien – wegen der Kriegswirren – erst 1919, entstand aber bereits vor dem Krieg unter dem Eindruck von Keyserlings Reise in den Orient, durch das „Mittelländische“ und das Rote Meer, den indischen Ozean Richtung Ceylon und Indien bis nach Japan, und schließt mit seiner Rückkehr in die Heimat (in Rayküll, Estland). Der Text reiht sich der Tradition der Reisetagebücher (Alexander von Humboldt, Jean Paul, Victor Hugo) an, wobei er nicht nur Keyserlings Aufzeichnungen über seine zahlreichen Reiseeindrücke, sondern auch seine philosophischen Reflexionen und stilisiert-literarischen Beschreibungen enthält. Dass er dem Titel das Attribut „philosophisch“ beifügte, lässt indessen eine besondere Textsorte vermuten, zumal man relativ wenige Philosophen kennt, die ähnliche, interkontinentale Reisen unternommen und dabei vergleichbare Aufzeichnungen produziert hätten. Dafür aber findet man in der Kolonialzeit zahlreiche Texte von Schriftstellern bzw. Künstlern, die ihre Reiseerlebnisse schriftlich festgehalten bzw. literarisiert haben, darunter Waldemar Bonsels (*Indienfahrt*, 1916), Max Dauthendey (*Erlebnisse auf Java*, 1924) oder Arthur Holitscher (*Das unbekannte Asien*, 1926). Wo allerdings der literarisierte Reisebericht endet und wo so etwas wie ein „philosophisches Reisetagebuch“ beginnt, ist nicht unbedingt leicht auszumachen. Keyserling selbst machte es dem Leser nicht leichter, seinen Text einzustufen, als er gleich am Anfang (in der „Vorbemerkung“)

¹¹² Vgl. Dąbrowska (2011).

die Bitte an ihn richtete: „Vorliegendes Tagebuch bitte ich zu lesen, wie einen Roman.“¹¹³ Dabei dachten wahrscheinlich die Leser der Reisetagebücher am wenigsten an einen Roman, und auch heute wäre es alles andere als selbstverständlich, den Text zu dieser Gattung zu rechnen, insofern er sich jedweder Definition entzieht, die man über den Begriff des Romans kennt. Nicht nur dass er Handlung und Akteure entbehrt, sondern erfüllt kaum die Kategorie einer Fiktion. Auch wollte Keyserling seine Reiseerlebnisse mitnichten fiktionalisieren, sondern vielmehr vertiefen, reflektieren, kommentieren. Deshalb wäre eine ‚transkulturelle Autobiographie‘ wohl eine adäquatere Bezeichnung für *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, wengleich der Begriff bis heute alles andere als verbreitet ist.¹¹⁴

Einer – mehr oder weniger fremden – Kultur kann man sich theoretisch auf verschiedenen Weisen nähern, von denen zwei Wege ins Auge fallen dürften. Da wäre zunächst eine geistige Aufnahme zu nennen, die Bekanntschaft mit „fremden“ Personen, Texten, Artefakten usw. in einem eigenen Kulturmilieu – wobei man aus transkultureller Sicht gleich hinzufügen muss, dass sich keine „eigene“ Kultur als homogen betrachten lässt, da sie sich auch aus „fremden“ Kulturkomponenten zusammensetzt. Im Kontext Europa-Asien würde das die Übernahme (auch Übertragung) von Mythen, Texten, Werken usw. orientalischen Ursprungs in europäische Sprachen, bzw. umgekehrt, der Transfer europäischen Kulturgutes in den Orient implizieren.

Um die Jahrhundertwende verbreiteten sich dann die deutschen Übertragungen bzw. Kommentare von (heiligen) Schriften Indiens, so Leopold von Schroeders *Indiens Literatur und Cultur in Historischer Entwicklung* (Leipzig, 1887), Paul Deussens *Sechzig Upanishad's des Veda* (Leipzig, 1897), Hermann Oldenbergs *Die Literatur des alten Indien* (Stuttgart/Berlin, 1903), oder die Übersetzungen der Reden Buddhas (aus Sanskrit) von Karl Eugen Neumann (1907) und wiederum von Hermann Oldenberg.¹¹⁵ Was das alte China betrifft, so erlangte Richard Wilhelm als Übersetzer von alchinesischen Schriften für viele Orient-Liebhaber und -Reisende, so auch für Hermann von Keyserling, eine eminente Rolle.

¹¹³ Graf Hermann von Keyserling: *Das Reisetagebuch eines Philosophen*. München / Leipzig 1919. (Im Weiteren zitiert im Text mit dem Kürzel „RTb“)

¹¹⁴ ‚Transkulturelle Autobiographie‘ wurde bisher meines Wissens lediglich von Gebhard Deissler im Titel seiner (kurzen) Reisebiographie *Weltreise – Eine transkulturelle Autobiographie* (München 2010), also in nicht-akademischem Kontext verwendet.

¹¹⁵ Vgl. *Reden des Buddha. Lehre, Verse, Erzählungen*. Übersetzt und eingeleitet von Hermann Oldenberg. München / Leipzig 1922. Der Band aus Oldenbergs Nachlass enthält neben den Reden Buddhas (also einer zweiten Übersetzung nach jener K. E. Neumanns) auch eine Auswahl aus der indischen kanonischen Literatur.

Dabei stellen Orientreisende einen zweiten Weg der Fremdwahrnehmung dar, die sich offenbar nicht damit begnügen, die ferne und fremde Kultur mediativ, also etwa durch Texte aufzunehmen, sondern sich für eine Begegnung vor Ort entscheiden, d.h. einen direkten Kontakt mit den Manifestationen und Exponenten einer gegebenen Kultur außerhalb bzw. fern vom eigenen, heimischen Kulturmilieu erstreben. Es ist zwar durchaus möglich, dass es zwischen den zwei Fremdwahrnehmungswegen Überkreuzungen geben kann, da konkrete Manifestationen einer Kultur auch in der fernen anderen auftauchen können, bzw. auch eine Reise in eine fremde Kultur durchaus geistige, verklärte Dimensionen und Wirkungen haben kann; dennoch lässt sich eine Kulturerfahrung im fremden Kontext qualitativ von einer in einem eigenen, gewohnten Lebens- und Kulturraum unterscheiden. Zumindest ist das, was uns Hermann von Keyserling lehrt. Für diesen bedeutete die Reise quer durch den Orient nicht einfach ein exotisches Abenteuer¹¹⁶ oder einen galanten Reisehedonismus, sondern ein geistig-seelisches Experiment mit weitreichenden Erkenntniskonsequenzen. Offenbar schien es ihm notwendig, Europa physisch zu verlassen und den Orient von der Nähe zu erleben, um ihn, soweit möglich, sich zwecks Selbstverwirklichung anzueignen. „Was mich hinaustreibt in die weite Welt, ist eben das, was so viele ins Kloster getrieben hat: die Sehnsucht nach Selbstverwirklichung“ (RTb, 4) – legt Keyserling bereits am Anfang des Reisetagebuchs fest, um gleich darauf den Begriff ‚Selbstverwirklichung‘ zu erörtern. Doch was heißt sie, Selbstverwirklichung, welches ‚Selbst‘ gilt es überhaupt zu ‚verwirklichen‘ und auf welche Art und Weise? Gibt es vielleicht auch so etwas wie eine ‚transkulturelle Selbstverwirklichung‘? Nach dem heutigen Stand der Forschung wohl (noch) nicht; doch gerade bei Keyserling scheint Selbstverwirklichung mit einer transkulturellen Perspektive verbunden zu sein. Dabei sollte Selbstverwirklichung bei ihm weder individualistisch noch humanistisch-psychologisch verstanden werden, ein psychologischer Deutungsversuch wäre nämlich trotz dem Umstand problematisch – wie jede Reduktion einer Philosophie auf irgendwelche Psychologie problematisch ist –, dass er nachweislich eine bestimmte Affinität für die Psychologie Carl Gustav Jungs, eines persönlichen Bekannten von ihm, zeigte. Fragte man Keyserling selbst, so scheint für ihn Selbstverwirklichung alles andere als eine bloße geistige Bereicherung zu sein, zumal er am Anfang seiner Indienreise bereits jene Wanderschaften hinter sich hatte (lebte z.B. zwei Jahre in Paris), als er sich noch durch „Stoffaufnahme als solche [s]ich innerlich bereichern“ (RTb, 3)

¹¹⁶ Eben deshalb ist auch sein Reisetext, *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, viel mehr als bloß der Ausdruck eines „literarischen Exotismus“, dem er von Zenk (2003: 165-218) subsumiert wurde.

konnte. Zur Zeit seiner „Abgeschiedenheit“ in Rayküll, als er jedwede städtische Kultur und jedes Zivilisationsgut samt Reisen, Sehenswürdigkeiten, ja teilweise auch Büchern nach der Art eines radikalen Rousseauismus hinter sich zu lassen glaubte, hegte er auch die Hoffnung, „zu jener äußersten Selbstverwirklichung zu gelangen, dank welcher die Gedanken, die mir kämen, als reiner Ausdruck des metaphysisch Wirklichen gelten dürften“ (RTb, 4). In dieser Hoffnung musste sich Keyserling enttäuschen und gleichzeitig einsehen, dass er „wohl immer mehr ‚ich selbst‘ wurde in [s]einer Landeinsamkeit, nicht aber im metaphysischen, sondern im empirischen Verstande; und das war das genaue Gegenteil von dem, was [er] erstrebte.“ (RTb, 4-5) Selbstverwirklichung verstand also Keyserling nicht „empirisch“, sondern „metaphysisch“, d.h. als die Verwirklichung eines ‚Selbst‘, das nicht mehr ‚Persönlichkeit‘ und nicht mehr ‚Individuum‘ ist, sondern sich über diese – ebenso wie über „Zeit und Raum“ – hinwegsetzen will, um zu einem metaphysischen Verständnis des Ich und der Welt, des Innen und Außen zu gelangen. Man hat den Eindruck, dass ‚Selbstverwirklichung‘ für Keyserling so etwas wie Selbstüberwindung, Selbstverwandlung, wohl auch Selbstdistanzierung bedeutete. Das Ich, indem es sich von sich selbst distanziert bzw. sich selbst transzendiert, gelangt zu einer metaphysischen Dimension seines Denkens und Erlebens, aus deren Warte die Dinge und Gegenstände, so auch Reisen, Kulturen, Menschen, selbst sein eigenes Tun und Denken eine Umwertung oder Umwandlung erfahren. Diese neue Sicht der Dinge ließe sich auch als ein metaphysischer Blick begreifen, zumal sich Keyserling selbst als ‚Metaphysiker‘ definierte, seine Rolle mal mit der eines Dichters, mal mit der eines Schauspielers, mal mit dem „Standpunkte Gottes“ vergleichend:

„Der Komödiant stellt dar, der Dichterschaft, der Metaphysiker antizipiert im Sinn alle mögliche Darstellung und Schöpfung. So darf er in keiner Gestaltung aufgehen, darf er mit keiner sich identisch fühlen; sein Bewußtseinszentrum muß mit dem der Welt zusammenfallen, er muß jede einzelne Erscheinung vom Standpunkte Gottes aus sehen. So vor allem seine eigene Individualität, seine eigene Philosophie.“ (RTb, 5)

Der metaphysische Standpunkt Keyserlings ist insofern nicht individualistisch, als er eben die Überwindung der Individualität anvisiert, bzw. eine ‚Selbstverwirklichung‘ vor Augen hat, die zuletzt – wie paradox das auch klingen mag – in eine Art Selbstlosigkeit mündet. Keyserling zitiert den englischen Dichter John Keats: „*The poetical nature has no Self – it is everything and nothing;*

it has no character... A poet has no identity – he is continually in for and filling some other body“,¹¹⁷ um gleich hinzuzufügen, „daß der Dichter vor allem in diesem Sinne selbstlos sein soll; daß er nur insoweit, als er es ist, seinen Beruf erfüllen kann. Das gleiche gilt in höherem Maße und in einem viel tieferen Sinne noch vom Metaphysiker.“ (RTb, 5)

Seine Metaphysik illustriert Keyserling mit der mythologischen Gestalt des Proteus, des wandlungsfähigen griechischen Meeresherrn (Poseidon untergeordnet), wie in Homers Odyssee beschrieben, nach dem er gleichfalls über eine prophetische Gabe verfügte. Keyserlings Axiom lautet: „...nur Proteusnaturen sind berufen zum Priestertum der Metaphysik.“ (RTb, 5) Die Triebfeder der Reise wird nun gerade die Wandlungsfähigkeit des proteischen, d.h. metaphysischen Geistes, der sich selbst treu bleiben will: „solange es irgend geht, muß Proteus proteisch bleiben.“ Keyserlings „Proteustum“ – er selbst verwendet diese kuriose Bezeichnung (RTb, 53 u. 646) – hat man bereits als „erstaunliche Verwandlungskunst“ bzw. „geistige Flexibilität und hochgradige Einfühlungskraft“¹¹⁸ gedeutet, was durchaus mit Keyserlings eigener Definition korreliert, der seinen eigenen Geist mit Begriffen wie „Wandelbarkeit“, „Metamorphose“, „Gestaltung“ oder „Plastische[s]“ charakterisierte. Ergebnis der geistigen Metamorphose sei ein langsames Sinken in jenes „Bewußtseinszentrum, [...] wo das Wesen als solches lebt“ (RTb, 6), welches seinerseits das Verständnis für alles Besondere (auch kulturell Andersartige) zu bestimmen vermag.

Diese Art Plastizität des Geistes trieb also den Philosophen in den Orient, zumal ihm Europa kein geistig oder kulturell anregender Erkenntnisstimulus blieb:

„Europa fördert mich nicht mehr. Zu vertraut ist mir schon diese Welt, um meine Seele zu neuen Gestaltungen zu zwingen. Und dann ist sie an sich auch zu beschränkt. *Ganz Europa ist wesentlich eines Geistes*. Ich will in Breiten hinaus, woselbst mein Leben ganz anders werden muß, um zu bestehen, wo das Verständnis eine radikale Erneuerung der Begriffsmittel verlangt, wo ich möglichst viel von dem vergessen muß, was ich ehemals wußte und war.“ (RTb, 6. Herv. von L.V.Sz.)

Diesen Erkenntnisdrang, der eine „radikale Erneuerung der Begriffsmittel“ und eine bewusste Selbstaufgabe als ein Verzicht auf die eigene – sei es nationale¹¹⁹, sei es europäische – Identität

¹¹⁷ Aus einem Brief von John Keats an Richard Woodhouse vom 27. Oktober 1818. (kursiviert von Keyserling)

¹¹⁸ Zenk (2003: 184 u. 188)

¹¹⁹ Nicht von ungefähr wurden Keyserlings Bücher im Nazi-Deutschland verpönt.

fordert, hoffte Keyserling in Indien, China oder Japan zu stillen. Er suchte willentlich und mit dem größtmöglichen Einfühlungsvermögen nach einer Überwindung seiner europäischen Identität und einem Eingehen in andere, ferne Kulturen. War noch für Wilhelm Scherer das Einfühlungsvermögen ein erkenntnisförderndes Instrument des Verstehens, und war noch Wilhelm Dilthey der Überzeugung, dass „wir unser erlebtes Leben hineintragen in jede Art von Ausdruck eigenen und fremden Lebens“¹²⁰, so brachte es Keyserling wortwörtlich so weit, sein Verständnis für fremde Kulturen nicht nur durchs Papier, d.h. durch Lektüren, sondern auch durch unmittelbares Erlebnis auf Probe zu stellen. Das war natürlich auch ein Privileg, denn nicht viele konnten ihm nachmachen, doch war Keyserlings Erlebnis- und Erkenntnis-Experiment, geht man von der Radikalität des Unterfangens aus, selbst zur Zeit der großen Orientreisen, fast einzigartig, und versetzt auch den Leser in der Zeit der Globalisierung und des massenhaften Tourismus in Staunen.

Das Experiment Keyserling war der Versuch, von sich selbst, den eigenen kulturellen Prädispositionen, überhaupt der (west-)europäischen Kultur und Mentalität zu distanzieren und dabei so weit in die Tiefen der östlichen Kultur(en) einzudringen, wie es nur möglich war. Wie abgedroschen es heute klingen mag: Man wäre an dieser Stelle trotzdem geneigt, von einer Überwindung oder Transzendieren des ‚Eigenen‘ zugunsten des ‚Anderen‘ zu sprechen, wobei sich jenes als das ‚Europäische‘, dieses als ‚das Asiatische‘ kundgibt. Allerdings sollte man gleich hinzufügen, dass weder das ‚Europäische‘ noch das ‚Asiatische‘ bei näherem Blick als homogene Kulturräume erscheinen; denn nicht nur bereiste Keyserling *mehrere* Kulturen Asiens (Indien, China, Japan), die zwar Überlappungen zeigen können, doch ihre Eigenart haben (welche Eigenart vor hundert Jahren vielleicht ausgeprägter war als heute), sondern bewegte sich zuvor auch selbst innerhalb Europas in mehreren Kulturräumen, sei es Estland (in der „Abgeschiedenheit“ in Rayküll), Deutschland, Frankreich, der Schweiz oder Ungarn (war eng befreundet mit dem Grafen Albert Apponyi), und hielt sogar einen aufschlussreichen, wenn auch subjektiv gefärbten Spiegelbild den Nationen Europas in seinem Buch *Das Spektrum Europas* vor. Er hat transnationale Kulturgrenzen in Europa häufig und gern überschritten, war also doch ein Europäer par excellence – der aber die Kultur(en) Europas offenbar für die erwünschte Selbstverwirklichung nicht genügend anregend empfand. Ein inneres Ungenügen trieb ihn nach anderen Kontinenten,

¹²⁰ Dilthey (1992: 87)

nach dem Orient, nach Nord- und Südamerika, immer auf der Suche nach sich selbst, mit forschendem Blick nach außen und innen gleichermaßen. Das unstillbare Streben nach neuartigen Kulturerfahrungen ließ ihn nationale, kulturelle und kontinentale Grenzen überqueren, wobei die Reise als transgressiver Kulturakt stets parallel zum Überschreiten innerer Grenzen verlief. Offenbar war Keyserling der Ansicht, dass sich sein Ich in Europa nicht vollends entfalten kann und hoffte im Orient durch diverse, mehr oder weniger unerwartete Eindrücke eine Art Erleuchtung zu erreichen, wodurch sein unstetes westliches Ich zu einem Ruhepunkt gelangen könnte. In Europa Umschau zu halten schien ihm also unzulänglich für bestimmte Erkenntnisse, die er sich zunächst nicht klar formulieren, höchstens nur erahnen konnte. Man könnte es auch so auf den Punkt bringen: Die Transgression¹²¹ von kontinentalen Grenzen empfand er qualitativ anders, um nicht zu sagen; hochwertiger als jene der inneren Grenzen Europas. Die transkulturelle Perspektive von Keyserlings *Philosophischem Reisetagebuch* ist eine inter- oder transkontinentale, insofern er immer wieder über Parallele und Kontraste zwischen dem westlichen und dem asiatischen Kulturraum (oder, besser: der asiatischen Kulturräume) reflektiert.

„Stets gibt es im Zusammentreffen mit anderen Lebensformen nicht nur Divergenzen, sondern auch Anschlussmöglichkeiten, und diese können entwickelt und erweitert werden“¹²² – so lautet eine der oft zitierten Bestimmungen der Transkulturalität von Wolfgang Welsch. Klar: Anschlussmöglichkeiten an andere Kulturen lassen sich mit jeder Begegnung mit diesen entwickeln – doch wozu führt letztendlich eine derart kulturelle oder kognitive Entwicklung? Das Reisen bedeutete für Keyserling eine transkulturelle Bewusstseinsweiterung, deren Ergebnisse er anfangs nicht voraussah. Der Text des Reisetagebuchs spiegelt, einem Bildungsweg nicht unähnlich, die Bewusstseinsentwicklung eines ständig reflektierenden Subjekts wider, das trotz des auktorialen Anspruchs auf einen „Roman“ sich als ein reelles, also nicht fiktives darstellt und die erzählten transkulturellen Reisen¹²³ *realiter* vollbringt. Sie impliziert eine Reiseautobiographie mit einer transkulturellen Perspektive, wobei nach wie vor festzuhalten ist, dass Keyserlings Reisetagebuch weit entfernt ist von simplen Reisebeschreibungen und abenteuerlichen oder exotischen Reiseberichten, die die Tradition der Reiseliteratur häufig kennzeichnen, da der

¹²¹ Transgression kann man mit Delianidou als „Oszillieren zwischen Identitätskonzepten“ und „Vervielfältigung des Ich“ definieren. Vgl. Delianidou (2010: 54)

¹²² Welsch (2005: 332)

¹²³ Der Ausdruck „transkulturelle Reisen“ ist allerdings kein Novum: Man hat ihn z.B. bereits für Orientreisen im 17. Jahrhundert gebraucht, vgl. Jürgen Osterhammel: *Die Entzauberung Asiens: Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*, S. 158.

Hauptakzent hier auf (kultur)philosophischen Betrachtungen, Vergleichen und Überlegungen liegt.

Ohne das Adjektiv ‚transkulturell‘ überstrapazieren zu wollen, scheint das hier insofern adäquat, als dass Keyserling die verschiedenen Aspekte der Kultur (Sitten, Religionen, Denk- und Verhaltensweisen usw.) stets mit einer doppelten Optik, d.h. mit gleichzeitigem Blick auf Westen und Osten betrachtet. Behauptete er oben, er müsse „möglichst viel von dem vergessen [...], was ich ehemals wußte und war“, so bedeutet das beileibe nicht, dass er beim Schreiben des Reisetagebuchs sein europäisches Kulturbewusstsein völlig ausgeklammert hätte, etwa so, wie man heute Computerdaten löschen kann, denn seine Reflexionen während der Reise- und Erfahrungsbeschreibungen sind mit ständigen Rekursen auf europäisches Gedanken- und Kulturgut durchwoben. Inwieweit gewolltes Vergessen möglich ist, lassen wir dahingestellt sein; wohl bedeutete Europa für Keyserling um 1912 (noch) kein zu vergessendes und zu verdrängendes Trauma, wiewohl er die Kultur- und Bewusstseinskrise Europas nachweislich wahrnahm.¹²⁴ Es ging ihm offenbar nicht darum, während der Orientreise seine reiche europäische Kultur und Bildung schier zu vergessen, lediglich um sich zu einer Kultur oder etwa einer Religion Asiens zu bekehren, oder sich etwa in ein buddhistisches Kloster zurückzuziehen, sondern vielmehr um das weitgehendste Verständnis des ‚Anderen‘, der asiatischen Kulturen in ihrer Vielfalt und Attraktivität, doch ständig mit gleichzeitigem Blick auf das ‚Eigene‘, auf den Westen und ihre kulturellen Voraussetzungen. Die Beispiele hierfür im Reisetagebuch sind zahlreich, wir wollen uns hier mit nur einigen begnügen.

Eine kulturelle *differentia specifica* zwischen (dem buddhistischen) Indien und Europa zeigt sich z.B. in der Frage nach dem Glück: So erweist sich der „Zustand des Buddhisten [als] ein glücklicher, denn nichts wünscht er sehnlicher, als dem bestimmten Dasein zu entrinnen.“ Der Zustand des modernen Europäers sei hingegen „tragisch, denn ihn verzehrt die Sehnsucht, zu sein.“ Für einen Europäer sei es, im Unterschied zu einem Buddhisten, unmöglich, „das Sein absolut zu leugnen“ (RTb, 29) – eine Kulturdifferenz, die Keyserling eben zu einer kühnen Kulturparallele verleitet, der zwischen dem Erfolg des Buddha-Glaubens in Indien und jenem von Nietzsches Lehre vom Übermenschen als einer „Sehnsucht nach Größe“ laufen soll. An einer

¹²⁴ So notierte er u.a.: „Aber so ist es in Wahrheit; und mehr und mehr, oft durch krampfartige Krisen hindurch, wird sich der Westländer seines eigentlichen Seins bewußt. Den schwersten Krampf bezeichnete Friedrich Nietzsche.“ (RTb, 147)

weiteren Stelle werden dann Buddha und Christus bzw. ihre Lehren auf Vergleichsprobe gestellt. Trage Buddhas ganze Lehre „unverkennbar den Stempel [...] fürstlicher Geistesart“ –allerdings ohne den „philosophischen Tiefsinn“ der Brahmanen –, so sei das Christentum „ursprünglich eine Proletarierreligion“ gewesen, die „im Gegensatz zu den bevorzugten Klassen“ stand, insofern Christus Partei für die „gescheiterten Existenzen“ (RTb, 42) ergriff. Wie Nietzsche, bedient sich auch Keyserling gern des Begriffs „Ressentiment“ als Kennzeichen des Christentums, während er ihn aber dem Buddhismus abspricht.

Über solche Ansätze zu einer Art transkultureller Religionsphilosophie hinaus trifft man im Reisetagebuch Keyserlings auch Themen kleineren Formats, die aber ebenfalls seine transkulturelle Perspektive verraten. Die subjektive Pikanterie des dargestellten Eheproblems z.B. ergibt sich aus dem Umstand, dass er zur Zeit seiner Orientreise noch nicht verheiratet war,¹²⁵ sehr zur Verwunderung seiner chinesischen Freunde, wie er erzählt: „Ich erwiderte ihnen, daß ich längst geheiratet hätte, wenn ich als Chinese auf die Welt gekommen wäre, oder auch, als Europäer, in dem Fall, wenn das Problem sich bei uns vergleichbar stelle.“ (RTb, 391) Das Eheproblem projiziert Keyserling gleichsam auf eine transkulturelle Ebene, auf der sich die individualistische Auffassung über die Ehe in Europa – als ein „Missverständnis“ – jener der chinesischen, die die Fortpflanzung als „Gattungsangelegenheit“ betrachtet, unterlegen zeigt. In Europa seien „individuelle Velleitäten“ (ebd.) ernsthafte Hindernisse der Ehe, Individuum und Gattung bilden häufig unaufhebbare Polaritäten, zudem scheint die Ehe nicht der „Veredelung des Menschengeschlechts“ zu dienen (Keyserling zitiert hier Schopenhauer¹²⁶). Mit Seitenblick auf das Verhältnis der Asiaten zu Ehe zieht dann Keyserling die verblüffende Konsequenz für die Lösung des Eheproblems in Europa: „Nichts könnte weiser sein, als das Heiraten als selbstverständliche Pflicht hinzustellen, der sich keiner entziehen darf, bei deren Erfüllung der Wunsch des Einzelnen nicht in Frage kommt, sondern ausschließlich das Wohl des Geschlechtes“ (RTb, 392).

¹²⁵ Dies sollte sich 1919, eben nach dem Erscheinen des Reisetagebuchs, ändern, als Keyserling in Estland seiner Güter enteignet wurde und offenbar unter diesem materiellen Druck noch im selben Jahr die Gräfin Maria Goedela von Bismarck-Schönhausen (eine Enkelin Otto von Bismarcks) heiratete.

¹²⁶ „[E]s ist leider nicht wahr, daß die Natur sich, wie Schopenhauer behauptet, der Neigung als Mittels bedient, um ihre höheren Zwecke zu erreichen – denn höhere Zwecke kennt sie nicht; ihr liegt gar nichts an der Veredelung des Menschengeschlechts.“ (RTb, 392)

Keyserling scheint permanent zwischen europäischen und asiatischen „Bewusstseinslagen“¹²⁷ zu oszillieren, indem er einen „dritten Raum“¹²⁸ nachzeichnet, sei es auf dem Ozean oder in den Tropen, im Urwald der auf dem Meer, in Kandy oder in Delhi, in den Himalayas oder in Peking, in Shanghai oder in Kyoto, wobei er seine Reiseerfahrungen stets mit europäischen Kulturerinnerungen „vermengt“. Er bleibt letztendlich ein Europäer, der auf den Orient blickt, es ist schließlich ein europäisches Ich, das das Gesehene in Erwägung zieht, wenngleich Keyserling ersichtlich alles versucht, um sich in die „Bewusstseinslagen“ der orientalischen Kulturen zu versetzen. Europäisches Kulturgedächtnis und asiatisches Kulturerlebnis gelangen so zu einer faszinierenden Symbiose in seinem Reisetagebuch. Sein „Proteustum“ als Kultur- bzw. Bewusstseinsexperiment lässt sich dabei als eine Entgrenzung des eigenen Ich *qua* europäischen Bewusstseins zugunsten eines Hineinwachsens in andere (ferne) Kulturen auffassen, ohne Vorbehalte und Stereotypen, ohne jenen von Überlegenheitsgefühl erfüllten Orientalismus, der laut Edward Said die Europäer immer charakterisierte.¹²⁹ Keyserling verfolgte, wie es Hermann Hesse in seiner Rezension des Reisetagebuchs formulierte, ein „Ideal der unendlich polymorphen Plastizität“¹³⁰, eigentlich seit der Kindheit; selbst seinen Zustand vor der der Reise vergleicht er mit jenem eines Kindes – „ich stand geistig auf der Stufe des Kindes“ (RTb, 3) –, was doch eine bestimmte Naivität im Sinne einer Ausklammerung des Intellektualismus und seiner (kulturellen) Präkonzepte, große Offenheit als unstillbare Neugier, bzw. eine organische Entwicklung im Sinne einer nicht nur geistigen, sondern auch seelischen Wandlungsfähigkeit voraussetzt. Keyserling hat offenbar erkannt, dass ein europäisch geschulter-kultivierter Intellekt, der seine Glaubensfähigkeit verlustig gegangen ist (wie das etwa aus den Zeitdiagnosen Nietzsches hervorgeht), keinen tiefen Zugang zu den Kulturen des Orients finden kann; er hat, wiederum mit Hermann Hesses Worten, eingesehen, dass

¹²⁷ Den Begriff verwendet Keyserling selbst mehrfach (nicht nur im Reisetagebuch). So notiert er beispielsweise über indische Pilger: „...ihre Seelen scheinen unmittelbar von den heiligen Worten (*Mantras*) berührt. Das setzt eine Bewusstseinslage voraus, die von der normal-europäischen wesentlich abweicht. Mir ist sie nicht unbekannt. Wer den Akzent seines Bewusstseins aus der Sphäre der Dinge in die der Vorstellungen hinüberverlegt, so daß er diese ernster nimmt, als jene, in diesen das eigentliche Wirkliche sieht, entdeckt, daß sich ihm damit neue Erfahrungsmöglichkeiten öffnen.“ (RTb, 74)

¹²⁸ Der Begriff wird häufig beschworen, indem man sich mit Vorliebe auf Klaus Dirscherl bezieht, bei dem er den Bestandteil eines Konzepts der interkulturellen Kommunikation bildet. Vgl. Dirscherl (2004).

¹²⁹ “If the essence of Orientalism is the ineradicable distinction between Western superiority and Oriental inferiority, then we must be prepared to note how in its development and subsequent history Orientalism deepened and even hardened the distinction.” (Edward Said: *Orientalism*, S. 42) Allerdings erwähnt Said Keyserling mit keinem einzigen Wort, was doch seine Position hätte nuancieren können.

¹³⁰ Hermann Hesse: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 12, S. 469.

„der indische Weg zum Wissen nicht eine Wissenschaft ist, sondern eine psychische Technik, daß es sich um eine Änderung des Bewußtseinszustandes handelt und daß der auf indischem Wege ausgebildete seine Erkenntnisse nicht errechnet und erstudiert, sondern die Wahrheiten mit dem inneren Auge sieht, mit dem inneren Ohr berauscht, und sie unmittelbar perzipiert, nicht erdenkt.“¹³¹

Analog hierzu schreibt Keyserling:

„Es gilt den Intellekt zu vertiefen. Ist dieser so weit, des Glaubens Sinn zu verstehen, die tiefe Bedeutung alles dessen, was er anfangs für Unsinn hielt, dann wird er auch wieder religiös werden. Vorher nicht. Der moderne Mensch ist ein wesentlich intellektuelles Wesen. Nur was er verstanden hat, wird zur Lebenskraft in ihm. So möge er denn möglichst bald möglichst viel von dem verstehen, was seine unreflektierten Vorfahren groß gemacht.“ (RTb, 215)

Ob durch „psychische Technik“, „inneres Auge“ oder die „Vertiefung des Intellekts“: Die proteische Verwandlung seines Ich erschien für Keyserling als eine *conditio sine qua non* für das Verständnis der asiatischen Kulturen. Doch gibt es im „Roman“, etwa in seiner Mitte, gleichsam unter den „Giganten des Himalaya“ (RTb, 278), nach langen Ausführungen über Leib und Psyche, einen merkwürdigen Wendepunkt, als sich nämlich das Ideal des Proteustum plötzlich als unrealisierbar erweist. Die Einsicht, dass nicht nur die Plastizität des Körpers, sondern auch der Psyche an einem bestimmten Punkt versagen muss, da die „Fesseln bestimmten Daseins“ letztendlich nicht zu zersprengen und die „Grenzen“ des Daseins nicht definitiv zu überwinden sind, verleiht dem Reisetext eine gewisse Dramatik – aus der Sicht Keyserlings sogar eine Art Tragikomik.¹³² Das „Proteusideal“, das doch die ganze Orientreise motivierte und legitimierte, wird im Grunde aufgegeben, wenngleich ein letzter Hoffnungsschimmer eines freien Geistes noch erhalten bleibt: „Aber noch heute ist der Kummer darob nicht abgestorben, daß ich das, was ich eigentlich will, habe aufgeben müssen. Ich bin nicht ursprünglich dazu da, mich zu vollenden im allzu engen Rahmen des Menschentums, ich bin geboren frei zu wirken in freieren Sphären.“ (RtB, 292) Doch selbst in diesem dramatischen Erkenntnis Augenblick spielt eine orientalische (indische) Kulturerfahrung und Bewusstseinslage mit: „Und zu den Stunden, da mein wandernder Glaube bei

¹³¹ Ebd., S. 468.

¹³² „Ein Proteus, der nach bestimmter Vollendung strebt. ... Es hat etwas Tragikomisches.“ (RTb, 293)

der Karma-Lehre stehen bleibt, will mich bedünken, daß mein diesmaliges Schicksal die Sühne bedeutet für eine Periode allzu schweiferischen Dämonentums.“ (ebd.) Später allerdings war Keyserling nicht mehr so streng mit sich selbst, und deutete sein *Reisetagebuch* nachträglich als „den ersten geglückten Versuch einer Psychosynthese“ in Richtung einer „Kosmopathie“, nämlich einer „Anlage, als organische Ganzheit auf Ganzheiten zu reagieren“, die er erst mit seinen *Südamerikanischen Meditationen* (1932) vollends erreicht habe.¹³³

7.5 Hermann Hesses europäischer Orient

Es gibt indessen außer Keyserling zahlreiche deutschsprachige Autoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Texte Bezüge zu den Kulturen des Orients zeigen. Als Beispiele könnte man Gedichte wie Hofmannsthals *Der Kaiser von China spricht* oder Rudolf Pannwitz' *Lao Tse* anführen, in dem der alte Weise Chinas als „vollkommener Dichter“ und „Volklenker“ gepriesen und zu einer Art Spiegelbild des lyrischen Ich wird.¹³⁴ Züge einer **transkulturellen Mythopoetik** findet man außerdem in Pannwitz' Drama *Titan und die Erlöser* (1940), in dem sogar Christus, Buddha und wiederum Lao Tse als religiös-philosophische Identifikationsfiguren in Erscheinung treten. Alfred Döblins „chinesischer Roman“ *Die Drei Sprünge des Wang-lu* (1916) widerhallt seinerseits die Lehren des Taoismus, der aber eher als Gedankenexperiment des (passiven) Widerstands gegen (politische) Gewalt seine Bedeutung im Romankontext erlangt.

Ein besonderes Verhältnis zum Orient zeigt aber **Hermann Hesse**, den wir noch im Weiteren als Fallbeispiel für eine interkontinentale Transkulturalität kurz ins Auge fassen wollen.

Die Kulisse für Hesses „indische Bildung“ *Siddhartha* (1922) bildet, wie auch der Untertitel der Erzählung zeigt („eine indische Dichtung“), Indien, allerdings in der Zeit von Buddha, also etwa das 6. Jahrhundert v.Chr. Hesses Begeisterung für Indien stammte bekannterweise von seinem Großvater, der zwanzig Jahre in Indien verbracht und da eine bedeutende missionarische und wissenschaftliche Arbeit geleistet hatte. Er selbst trat eine Reise nach Indien 1911 an, und ließ zwei Jahre später seine Aufzeichnungen darüber mit dem Titel *Aus Indien* erscheinen. Die Reise war für ihn zwar eine Enttäuschung, wie er selbst gestand, er wurde aber zugleich um eine wesentliche Erfahrung reicher: „Diese kleine, uralte Binsenwahrheit, das es über die

¹³³ Graf Hermann von Keyserling: *Reise durch die Zeit*, S. 268.

¹³⁴ Vgl. Rudolf Pannwitz: *Lao Tse*. In: Charon 2 (1905), S. 236. Dazu noch V. Szabó (2019).

Völkergrenzen und Erdteile hinweg eine Menschheit gibt, ist für mich das letzte und größte Ergebnis jener Reise gewesen, und sie ist mir seit dem großen Krieg immer wertvoller geworden.“¹³⁵ *Siddhartha* weist über den Rahmen einer indischen Lehrdichtung hinaus, und enthält eine Weltanschauung, die kulturelle Grenzen überschreitet. Siddharthas Name ruft zwar die geschichtliche Gestalt von Buddha (Gautama Siddhartha) in Erinnerung, der der indischen Überlieferung nach dem Weg der Erleuchtung gegangen war (daher sein Name „Buddha“, „der Erleuchtete“), das Werk Hesses vermittelt aber vielmehr eine universell-menschliche Wahrheit, die Hesse transkulturellem Blick entspricht.

Für die *couleur indienne*, die Poetisierung der indischen Kultur mit ihrer (religions)geschichtlichen Tradition, die etwa mit den verschiedenen Figurennamen angedeutet werden, betrachte man die folgende Stelle:

„Einstmals, als die beiden Jünglinge gegen drei Jahre bei den Samanas gelebt und ihre Übungen geteilt hatten, da erreichte sie auf mancherlei Wegen und Umwegen eine Kunde, ein Gerücht, eine Sage: Einer sei erschienen, Gotama genannt, der Erhabene, der Buddha, der habe in sich das Leid der Welt überwunden und das Rad der Wiedergeburten zum Stehen gebracht. Lehrend ziehe er, von Jüngern umgeben, durch das Land, besitzlos, heimatlos, weiblos, im gelben Mantel eines Asketen, aber mit heiterer Stirn, ein Seliger, und Brahmanen und Fürsten beugten sich vor ihm und würden seine Schüler. Diese Sage, dies Gerücht, dies Märchen klang auf, duftete empor, hier und dort, in den Städten sprachen die Brahmanen davon, im Wald die Samanas, immer wieder drang der Name Gotamas, des Buddha, zu den Ohren der Jünglinge, im Guten und im Bösen, in Lobpreisung und in Schmähung. Wie wenn in einem Lande die Pest herrscht, und es erhebt sich die Kunde, da und dort sei ein Mann, ein Weiser, ein Kundiger, dessen Wort und Anhauch genüge, um jeden von der Seuche Befallenen zu heilen, und wie dann diese Kunde das Land durchläuft und jedermann davon spricht, viele glauben, viele zweifeln, viele aber sich alsbald auf den Weg machen, um den Weisen, den Helfer aufzusuchen, so durchlief das Land jene Sage, jene duftende Sage von Gotama, dem Buddha, dem Weisen aus dem Geschlecht der Sakya. Ihm war, so sprachen die Gläubigen, höchste Erkenntnis zu eigen, er erinnerte sich seiner vormaligen Leben, er hatte Nirwana erreicht und kehrte nie mehr in den Kreislauf zurück, tauchte nie mehr in den trüben Strom der Gestaltungen unter. Vieles Herrliche und Unglaubliche wurde von ihm berichtet, er hatte Wunder getan, hatte den Teufel überwunden, hatte mit den Göttern gesprochen. Seine Feinde und Ungläubigen aber sagten, dieser Gotama sei ein eitler Verführer,

¹³⁵ Hermann Hesse: *Indien*, in: Hesse: *Gesammelte Werke*, Bd. 6, S. 293 (In den *Gesammelten Werken* sind diese Aufzeichnungen unter dem Titel *Indien* zu lesen). Zu diesem Thema schrieb Hesse u.a. noch seine *Erinnerung an Indien* (1916) und den *Besuch aus Indien* (1922).

er bringe seine Tage in Wohlleben hin, verachte die Opfer, sei ohne Gelehrsamkeit und kenne weder Übung noch Kasteiung. Süß klang die Sage von Buddha, Zauber duftete aus diesen Berichten. Krank war ja die Welt, schwer zu ertragen war das Leben – und siehe, hier schien eine Quelle zu springen, hier schien ein Botenruf zu tönen, trostvoll, mild, edler Versprechungen voll. Überall, wohin das Gerücht vom Buddha erscholl, überall in den Ländern Indiens horchten die Jünglinge auf, fühlten Sehnsucht, fühlten Hoffnung, und unter den Brahmanensöhnen der Städte und Dörfer war jeder Pilger und Fremdling willkommen, wenn er Kunde von ihm, dem Erhabenen, dem Sakyamuni, brachte. Auch zu den Samanas im Walde, auch zu Siddhartha, auch zu Govinda war die Sage gedrungen, langsam, in Tropfen, jeder Tropfen schwer von Hoffnung, jeder Tropfen schwer von Zweifel. Sie sprachen wenig davon, denn der Älteste der Samanas war kein Freund dieser Sage. Er hatte vernommen, daß jener angebliche Buddha vormals Asket gewesen und im Walde gelebt, sich dann aber zu Wohlleben und Weltlust zurückgewendet habe, und er hielt nichts von diesem Gotama.“¹³⁶

In dieser langen, romantisierenden Beschreibung der indischen Kulturtradition bzw. der „Sage“ um den erleuchteten Buddha, werden gleich die mehrfachen Benennungen Buddhas angeführt, hieß er doch ursprünglich Siddhartha Gautama aus dem Geschlecht der Sakya – daher auch der Name Sakyamuni („Weiser aus dem Volk der Sakya“). Auch werden „Brahmanensöhne“, also Angehörige der obersten Kaste in der indischen Tradition, wie auch Samanas (Asketen, Bettelmönche), samt ihren Bräuchen wie (körperliche) Übung und Kasteiung, im Text beschworen. Allerdings hat Hesse die Namen von Buddha „auseinandergenommen“, indem er Siddhartha zur Titelfigur machte, der in der Erzählung dem geschichtlichen Buddha begegnet, seiner Lehre zwar zuhört, aber sich von ihm schließlich trennt, um den eigenen Weg zur Erlösung zu finden. Außerdem hat er bei Govinda (dem Freund und Begleiter des Titelhelden) den Namen einer hinduistischen Gottheit (Govinda als eine Bezeichnung Krishnas) entlehnt. Hesse kreierte eine indische Atmosphäre, allerdings mit einem taoistischen Ausklang (der Fluss als Symbol des „Ewigen“) und dabei auch mit einer durchaus europäischen Geschichte der Selbstsuche und Selbstüberwindung. Es gelang ihm damit ein transkulturelle (Mytho)Poetik, in der europäische und orientalische Kulturtraditionen produktiv aufeinandertreffen.

7.6 Transkulturelle Reiseliteratur in der Gegenwart

¹³⁶ Hesse: Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 370.

Das Phänomen Inter- und Transkulturalität in den Texten der Gegenwart ist offenkundig. Mit der „Gegenwart“ meinen wir literarische Texte der letzten Jahrzehnte, womit wir allerdings, den Titel der vorliegenden Arbeit etwas verletzend (es geht schließlich um Grenzüberschreitungen jeder Art...) auch Texte aus dem angehenden 21. Jahrhundert meinen müssen. Gegenwärtige literarische Texte mit interkulturellem Inhalt sind Legion, ihre schiere Auflistung würde alle Rahmen sprengen, weshalb wir uns also auch (und erst recht) hier wiederum mit einem Beispiel begnügen müssen.

Fast alle Texte des 1965 in Bulgarien geborenen **Ilja Trojanow** (unten im Bild) ließen sich aus interkultureller Sicht produktiv analysieren: *In Afrika. Mythos und Alltag Ostafrikas* (1993), *Gebrauchsanweisung für Indien* (2006), *Der Weltensammler* (2006), *Nomade auf vier Kontinenten. Auf den Spuren von Sir Richard Francis Burton* (2007), *Der entfesselte Globus* (2008), *Die Versuchungen der Fremde: Unterwegs in Arabien, Indien und Afrika* (2011) usw. Sie umfassen geografische Gebiete wie Asien, den Nahen Osten oder Afrika, wobei Reisen ihr wiederkehrendes Motiv ist. Sie enthalten zahlreiche konkrete Ortsnamen (Toponyme), wie z.B. Britisch-Indien, Arabien, Ostafrika.

Der Weltensammler ist wohl Trojanows bekanntester Roman. Er spielt in der Blütezeit des Kolonialismus, und wurde vom Leben und Schaffen der historischen Figur, dem englischen Abenteurer, Afrikaforscher, Übersetzer und Orientalisten Richard Francis Burton inspiriert. Die Romanhandlung folgt den Abenteuern Burtons ausgehend von Indien durch Arabien bis zur Mitte Afrikas. Kolonialismus ist ein wichtiger Bestandteil des Textes: Thematisiert werden die koloniale Realität, koloniale Unterdrückung, asymmetrische Machtverhältnisse zwischen Europäern und Indigenen. Die einzelnen Kapitel des Romans folgen weitgehend topographischen Einheiten: *Britisch-Indien, Arabien, Ostafrika*, umgeben von einem Prolog und einem Epilog.

Jedes Hauptkapitel hat einen eigenen Erzähler, der über seine Erfahrungen mit Burton berichtet: Im ersten Kapitel der Erzähler Naukaram, der ehemalige Diener von Burton, und ein Lahiya (Schreiber), der den Empfehlungsbrief von Naukaram verfasst.



Das zweite Kapitel wird durch ein islamisches Gericht und die Briefe und Geständnisse von Burtons Begleiter erzählt. Schließlich wird über Burtons Afrikareise durch Sidi Mubarak Bombay, den Karawanenführer berichtet. Es liegt indessen ein merkwürdiger interkultureller Aspekt im Diskurs der Richter darüber, ob Burton sich an dem Islam versündigte oder nicht. In den Erzählungen des islamischen Gerichtes werden islamische Namen einzelner Monate (des Jahres 1273), vom Monat *Muharram* bis zum letzten Monat *Dhu 'l-Hijjah* angeführt. Überhaupt wimmelt der Roman von Fremdwörtern, die (wenngleich nicht vollständig) am Ende des Buches in einem Anhang erklärt werden. Die Fremdwörter tragen offenbar zur Authentizität des Erzählten bei, und zeigen zudem eklatante Beispiele für Sprachmischung.

Der Multiperspektivismus des Erzählens ist dabei ebenso auffallend im Roman wie die Suche nach Identität bzw. der Identitätswechsel: Burtons nimmt im Laufe der Handlung mehrere Alternatividentitäten auf, die mit komplexen Persönlichkeitszügen, eigenen wenn nicht eigenartigen Geschichten, Gewohnheiten und Gefühlen einhergehen. Zur alternativen Identitätsbildung gehören u.a. die Religion und die Sprache, wobei letztere häufig in einer Mischform auftaucht und damit in Richtung einer heterogenen Identität zeigt: „Sie haben unsere Sprache schnell gelernt, *bahut atshi tarah*.“ Es ist auch interessant zu beobachten, wie die Wüste zum Raum des Identitätswechsels wird. Hinzu kommen ausführlich beschriebenen Landschaften und Kulturen und Kulturräume, gesehen gleichsam durch eine koloniale Brille: Sie werden „gefiltert“ durch Vorurteile und das Überlegenheitsgefühl eines kolonisierenden britischen Soldaten.

Zugleich wird diese kolonial-überhebliche Sicht der Dinge und Kulturen durch das Kennenlernen fremder Orte, Kulturen und Menschen konterkariert, die sogar die Möglichkeit eines [eddig: Times 12!] Aufgehens der Individualität in der Kollektivität ansprechen. Burton kann sich immerhin mit der Umgebung identifizieren, wobei er nicht vergessen kann, dass er immer ein Untertan der Britischen Krone bleibt. Der Wandel oder das Wackeln seiner Identität ist dynamisch und oszillierend: Mal leidet er unter Wurzellosigkeit und Einsamkeit, mal begibt er sich auf Wandern, immer in Bewegung, ohne ein konkretes Endziel, wie ein Nomade. Im ersten Kapitel erscheint er als Eroberer, der die Wüste zu vermessen und zu kartographieren hat. Anschließend übernimmt er die Rolle eines Reisenden (oder Pilgers), der einem jahrhundertealten Pfad nach Mekka folgt. Im Kapitel „Afrika“ wird er zu einem Entdecker des Unbekannten, während es auch klar wird, dass einzelne Stadien seines Identitätswandels zugleich einem wiederholten Ortswechsel entsprechen.

Raumanalytisch lassen sich im Roman grundsätzlich zwei Kulturräume in Opposition zueinander festlegen: Dem westlichen, „zivilisierten“ Kulturraum der Kolonisierenden steht der Kulturraum der „wilden“ und „primitiven“ Kolonisierten gegenüber. Zum ersteren gehören etwa Burton und Speke als Vertreter des zivilisatorischen Fortschritts, während die Bewohner Afrikas als die feindlichen „Anderen“ erscheinen. Allerdings lässt sich diese binäre Struktur der Kulturräume auch relativieren, geht man von komplexen und vielschichtigen Räumen aus, die bei näherem Hinsehen nicht gerade homogen erscheinen. Zu dieser Multispace-Struktur gehören die Stadt als Ort der Sicherheit und der Zivilisation, aber auf der anderen Seite auch die Wüste mit ihren Gefahren und identitätsprägenden Wahrnehmungen. Gleichzeitig ist eine Stadt wie z.B. Kairo auch der Raum der Korruption und der Sünden, während in der Wüste auch der Weg zur Erlösung aufscheint. Burtons Identität wird indessen nicht nur an einen, „zivilisierten“ Kulturraum gebunden, sondern auch im „anderen“, „barbarischen“ Raum mittels Grenzüberschreitung bzw. Exterritorialisierung entfaltet.

Die Wüste als wiederkehrender und bestimmender Raumtyp lässt eine Vielfalt von Deutungen zu. Sie kann Gottesnähe oder Gottesferne, mystische Reinheit, Naturraum, entgrenzte Einbildungskraft oder die absolute Freiheit und existentielle Verlassenheit gleichermaßen symbolisieren. Trojanow versucht die klassischen Interpretationen der Wüste durch die Pluralisierung der Bedeutungen zu brechen. Im zweiten Kapitel z.B. erscheint die Wüste als eine Form religiösen Raumes, der die Gottesnähe, Klarheit und den Weg ins Mystische verkörpert. Sie befreit den Europäer Burton von den Belastungen der Zivilisation.

„Es dauerte einen langen Tag in der Wüste, bis er der Stadt entkommen war und der beschämenden Erinnerung.“ [...] „Die Erde war nackt in der Wüste, der Himmel durchsichtig. Er genoß es, seinen eigenen Körper zu spüren, in der Steifheit der Muskeln, in den Schmerzen, die der Gewöhnung vorausgingen. [...] Die Zivilisation war zurückgeblieben, sie traute sich nicht durch die Stadttore; nach einigen Tagen würde die starre Höflichkeit, das bornierte Verhalten abfallen.“¹³⁷

Schließlich lässt der Roman eine Polyphonie (Vielstimmigkeit) der Diskurse erkennen, die sich selbst innerhalb einzelner Kultur- und Identitätsräume differenzieren lassen. So gerät Burton im Kapitel *Afrika* mit einem anderen britischen Entdecker und Kolonisator, John Hanning Speke in

¹³⁷ Ilja Trojanow: *Der Weltensammler*. München 2006, S. 273.

Konflikt. Dieser ist in vielerlei Hinsicht der Gegensatz von Burton. Ihr problematisches Verhältnis entspricht dem Unterschied zwischen einem kulturoffenen Individuum und einem typisch viktorianischen Abenteurer. Anders formuliert: Ihr Konflikt macht den Gegensatz zwischen wandlungsfähiger Kulturidentität und imperialer Weltanschauung sichtbar. Doch lässt Trojanow nicht nur die Stimme der Kolonisatoren, sondern auch die (aus der europäischen Perspektive) Fremden, der Einheimischen zu Wort kommen. Die Fremden sind für Burton die Einheimischen wie Naukaram oder Sidi, denen hingegen eben der sonderbare und mysteriöse britische Soldat fremd anmutet, auch wenn er genuines Interesse für ihre Kultur und Sprache zeigt. Während die anderen britischen Kolonialoffiziere einen kompromisslosen, auf Herrschaft fixierten kolonialen Standpunkt vertreten, vermischen sich in der Figur des Burton koloniale und postkoloniale Ideen. Er bewegt sich zwischen verschiedenen Kultur- und Identitätsräumen, die sich teilweise überlappen und relativieren. Durch die Darstellung dieser Übergangsformen von Kultur und Identität gelang es Trojanow, die hegemonialen Deutungsmuster des kolonialen Diskurses aufzulockern und sogar zu dekonstruieren.

8. Multikulturelle Gegenwart

Unsere Studie hatte das ehrgeizige Ziel, einen Überblick über das Phänomen Interkulturalität in deutschsprachigen literarischen Texten der letzten zwei Jahrhunderte zu bieten. Da der Umfang vorbestimmt war, konnte das Phänomen lediglich an einigen Texten bzw. Fallbeispielen dargestellt werden. Die meisten heutigen Studien sind bestrebt, Interkulturalität in Texten der Gegenwart, einschließlich jener der sog. „Migrationsliteratur“ nachzuweisen. Da stehen z.B. deutsch-türkische, deutsch-tschechische, deutsch-polnische oder deutsch-ungarische Autoren und Texte der Gegenwart (und darunter kann man die Literatur der letzten Jahrzehnte verstehen) im Fokus. Diesbezüglich hat die Forschung bereits viel geleistet. Aus dem Reichtum solcherart Themen und Studien sollen schließlich noch einige Beispiele genannt werden.

Für die Untersuchung deutsch-türkischer Kulturräume (auch „Zwischenräume“ oder „dritter Räume“) erwiesen sich Texte von **Emine Sevgi Özdamar** und **Feridun Zaimoglu** am ergiebigsten, so etwa Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei...* (1992) und *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) oder Zaimoglus *Kanak Sprak* (1995). Sie bieten sich interkulturellen Analysen geradezu an, die sich nach Fragen kultureller Identifikationsräume und kultureller

Differenz, nach Heterogenität, Mehrsprachigkeit oder Dialogizität der Texte richten können. Sie liefern auch Beispiele für das Phänomen der (deutsch-türkischen) Sprachmischung, insofern z.B. türkische Alltagssprache, Redewendungen, Sprichwörter, Floskeln auch in ihrer komplexen Relation zum Hochtürkischen in den deutschen Text eingeflochten sind und eine neue, „hybride“ Bedeutung erhalten. In einer solchen „hybriden“ Sprache (in der allerdings das Deutsche dominant bleibt) realisiert sich auch eine Art Synthese zwischen türkischen und deutschen Teilidentitäten. Für das bunte Spiel mit türkischen Sprachelementen (Sprüchen) soll hier eine bezeichnende Textstelle stehen:

„‘Meine Großmutter sagte: ‚Mustafa, große Männer geben auch große Backpfeifen.‘ Mustafa sagte: ‚Bei denen gibt es Geld wie Sand am Meer.‘ Ayşe sagte: ‚Im Topf von Fremden kann man nicht kochen.‘ Mustafa sagte: ‚Bevor das Feuer das Dach erreicht, muß ich Hilfe holen.‘ Ayşe sagte: ‚Mit dem Seil der Reichen kann man nicht den Brunnen runterklettern.‘ Mustafa sagte: ‚Wer ins Meer fällt und nicht schwimmen kann, muß die Schlange umarmen.‘ Großmutter sagte: ‚Das Geld der Reichen macht die Zunge der Armen müde.‘“¹³⁸

Die Übertragung der türkischen Sprüche oder Sprichwörter ist nicht nur ein Spiel mit den zwei Sprachen, sondern deutet gleichzeitig auf Mentalitäts- und Identitätsformen hin. Diese können allerdings nicht nur etwa einen „nationalen“, sondern auch einen regionalen oder auch individuellen Charakter aufweisen. Selbst „das Türkische“ in sich zeigt eine gewisse Heterogenität, insofern z.B. der anatolische Dialekt an- bzw. ausgesprochen wird, an den sich die Erzählerin während ihrer Ferien im Heimatdorf in Anatolien angewöhnt, um sich anschließend mit dem Hochtürkischen „konfrontieren“ zu müssen. Unterschiede zeigen sich selbst in einem Lexem wie „liebe Mutter“, die auf Hochtürkisch *anneciğim*, während im Dialekt *anacuğum* heißt.¹³⁹ Zu den einzelnen türkischen Sprachelementen, Bildern, Metaphern usw. Redewendungen kommen im Roman auch jene aus der orientalischen Erzähltradition hinzu, die ebenfalls „verdeutsch“ werden, ohne aber „ganz deutsch“ zu werden: Die Vermischung sprachlicher und kultureller Inhalte führt, über die Bereicherung der Zielsprache und -kultur hinaus, zu einer neuen, „hybriden“

¹³⁸ E. S. Özdamar: *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*. Köln 1992, S. 77-78.

¹³⁹ Vgl. Enis Kadipinar: „Ihre deutschen Wörter haben keine Kindheit“, S. 117.

Dimension des Erzählens, die solche Texte zu interkulturellen Betrachtungen gleichsam prädestinieren.

Ähnlich verhält es sich mit Texten von **Wladimir Kaminer**, in diesem Fall in Kontext deutsch-russischer Kulturinhalte. Der gebürtige Russe, der in der Sowjetunion aufgewachsen ist, zeigt sich in der deutschen Sprache sehr produktiv. Seine Texte lassen sich zwischen der russischen und der deutschen Kultur verorten, sie thematisieren kulturelle Begegnungen und Wechselwirkungen, nicht selten verbunden mit konkreten topographischen Orten wie die Umgebung der Schönhauser Allee in Berlin. Hier spielen sich (etwa in einem Laden) merkwürdige Schicksale ab mit Figuren aus verschiedenen Ländern und Kulturen – Russen, Vietnamesen, Türken, Mongolen, Südamerikaner, Deutsche – die miteinander in Berührung und nicht zuletzt in komische Verhältnisse kommen.¹⁴⁰ Es entfaltet sich eine multikulturelle Welt mit kulturell bedingten Interaktionen, wobei kulturelle Differenzen ebenso zutage treten, wie kultureller Austausch oder interkulturelle Kommunikation. Kaminer gelingt es, zumeist bei der Auslotung situativer Komik, Brücken zwischen Fremden zu bauen und transkulturelle Perspektiven zu eröffnen.

Wie auch diese kurz angedeuteten Beispiele zeigen, greifen AutorInnen der Gegenwart mit Vorliebe zu Themen, die sich aus den inneren Wechselwirkungen einer multikulturellen Gesellschaft speisen. Sie sind Reflexionen einer multikulturellen Gesellschaft, wie man sie auch im heutigen Deutschland vorfinden und erleben kann. Diese, unsere Gegenwart ist auch deshalb keine abgeschlossene Geschichte, weil sie eine rasante Dynamik von Entwicklungen und Aufeinanderwirkungen zeigt, die auch reichlichen Stoff für eine interkulturell orientierte Literatur (und auch Literaturwissenschaft) bieten.

Literatur

Primärliteratur:

Becker, Jurek: Ende des Größenwahns. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

¹⁴⁰ Vgl. Anikó Zsigmond: Interkulturelle Aspekte in Wladimir Kaminers *Schönhauser Allee*, S. 175.

Bergel, Hans: Der Tanz in Ketten. Berlin: Frank & Timme 2015.

Deissler, Gebhard: Weltreise – Eine transkulturelle Autobiographie. München: GRIN 2010.

Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. 8. Aufl. Gesammelte Schriften, Bd. 7. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992.

Fontane, Theodor: Graf Petöfy. München: DTV 2006.

Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 36. Weimar: Böhlau 1887-1919.

Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berlin: Aufbau 1960ff.

Goethe, Johann Wolfgang von: Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 7: Italienische Reise. Köln: Könnemann 1998. (= IR)

Heine, Heinrich: Werke und Briefe in zehn Bänden. 2. Aufl. Berlin / Weimar 1972.

Hesse, Hermann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schöller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979. (= HGW)

Hölderlin, Friedrich: Werke. 2. Aufl. München: Carl Hanser 1996.

Kafka, Franz: Prosa aus dem Nachlaß. Berlin 2015.

Kant, Immanuel: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. Göttingen 2019.

Keyserling, Graf Hermann von: Das Reisetagebuch eines Philosophen. München / Leipzig: Duncker & Humblot 1919. (= RTb)

Keyserling, Graf Hermann von: Reise durch die Zeit. Innsbruck: Verlag der Palme 1948.

Koch, Valeria: Stiefkind der Sprache. Ausgewählte Werke. Budapest: VUdAK 1999.

Lessings Werke in fünf Bänden. Berlin / Weimar: Aufbau 1975.

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Stuttgart / Hamburg / München: Deutscher Bücherbund 1985. (= Z)

Müller, Herta: Atemschaukel. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2013. (= A)

Novalis: Werke. Hg. von Gerhard Schulz. München: C.H. Beck 2013.

Özdamar, Emine Sevgi: Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992.

Pannwitz, Rudolf: Die Krisis der europäischen Kultur. Nürnberg: Hans Carl 1917.

Raabe, Wilhelm: Zum wilden Mann. Stuttgart: Reclam 2006.

Raabe, Wilhelm: Gesammelte Werke: Romane, Erzählungen und Novellen. e-artnow 2014 (eBook).

Rilke, Rainer Maria: Florenzer Tagebuch. Frankfurt am Main: Insel 1994.

Roth, Joseph: Hiob. Roman eines einfachen Menschen. Frankfurt am Main: Fischer 2014. (= H)

Scheffel, Joseph Victor von: Ekkehard. Zürich: Diogenes 1985.

Schlegel, Friedrich: Über die Sprache und Weisheit der Indier. Heidelberg 1808.

Stifter, Adalbert: Gesammelte Werke. Aristoteles Media. (eBook).

Trojanow, Ilja: Der Weltensammler. München: Carl Hanser 2006.

Sekundärliteratur:

Balogh F., András: Studien zur deutschen Literatur Südosteuropas. Klausenburger Universitätsverlag 2010.

Birus, Hendrik: Das „heitre Bild des Glaubens“ in Goethes Hafis Nameh. In: *Études Germaniques* 3 (2006), S. 381-400.

Blumer, Arnold: Kulturelle Fremde in der Frauenliteratur am Beispiel von Barbara Frischmuths ‚Die Klosterschule‘. In: Manfred Jurgensen (Hrsg.): *Frauenliteratur. Autorinnen, Perspektive, Konzepte*. München: DTV 1985, S. 181-195.

Bolten, Jürgen: *Interkulturelle Kompetenz*. 5. Aufl. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen 2012.

Brach, Jan: Poetik in der transkulturellen Moderne. Alfred Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915). In: Katarzyna Jaśtal / Agnieszka Palej (Hrsg.): *Transkulturelle Perspektiven. Die deutschsprachige Literatur der Moderne in ihren Wechselwirkungen*. Krakau: Jagiellonian University Press 2011 (Krakauer Studien zur germanistischen Literatur- und Kulturwissenschaft; 1), S. 87-98.

Breuer, Ingo: Transkulturalität in Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* In: Katarzyna Jaśtal/ Agnieszka Palej (Hrsg.): *Transkulturelle Perspektiven*, S. 147-160.

Burka, Bianka: Manifestationen der Mehrsprachigkeit und Ausdrucksformen des ‚Fremden‘ in deutschsprachigen literarischen Texten. Exemplifiziert am Beispiel von Terezia Moras Werken. Dissertation. Veszprém: Pannon Egyetem 2011. Im Internet unter: https://konyvtar.uni-pannon.hu/doktori/2011/Burka_Bianka_dissertation.pdf

Chiellino, Carmine (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000.

Csáky, Moritz: Kultur als Kommunikationsraum – am Beispiel Zentraleuropa. In: *Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik* 1 (2011), H. 1, S. 3-24.

Dąbrowska, Anna: „Inter-“ und „transkulturelle“ Aspekte in *Das Spektrum Europas* von Graf Hermann Keyserling. In: Jaśtal / Palej (Hrsg.): *Transkulturelle Perspektiven*, S. 161-172.

Delianidou, Simela: *Transformative, transitäre, transgressive Identitätsmodelle: autothematische Exilliteratur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin: Walter de Gruyter 2009.

Dirscherl, Klaus: Der dritte Raum als Konzept der interkulturellen Kommunikation. Theorie und Vorschläge für die Praxis. In: Jürgen Bolten (Hrsg.): *Interkulturelles Handeln in der Wirtschaft. Positionen – Modelle – Perspektiven – Projekte*. Sternenfels: Wissenschaft & Praxis 2004, S. 12-24.

Eagleton, Terry: *Was ist Kultur? Eine Einführung*. München: C.H. Beck 2001.

Engel, Manfred: „Ein kühneres fremderes Gleichniß“. Zu Theorie und Praxis des poetischen Zeichens in Hölderlins Mythopoesie. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. München: Iudicium 1991, S. 50-61.

Erl, Astrid: Kultureller Wandel und transkulturelle Erinnerung. In: Stefan Deines / Daniel Martin Feige / Martin Seel (Hrsg.): Formen kulturellen Wandels. Bielefeld: transcript 2012, S. 141-157.

Esser, Hartmut: Inklusion, Integration und ethnische Schichtung. In: Journal für Konflikt- und Gewaltforschung 1 (1999), S. 5-34.

Földes, Csaba: Black Box ‚Interkulturalität‘. Die unbekannte Bekannte (nicht nur) für Deutsch als Fremd-/Zweitsprache Rückblick, Kontexte und Ausblick. In: Wirkendes Wort 59 (2009), H. 3, S. 503-525.

Földes, Csaba / Marc Weiland: Blickwinkel und Methoden einer integrativen Kulturforschung: Aktuelle Perspektiven interkultureller Philosophie als Grundlagenwissenschaft. In: Eruditio – Educatio 4 (2009/3), S. 5-34.

Frösche, Ulrich: „Deutschland als der Orient Europa’s“ – August Wilhelm Schlegel und die Rhetorik des „unscheinbaren Keime[s]“. In: York-Gothart Mix / Jochen Strobel (Hrsg.): Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten. Berlin / New York: Walter de Gruyter 2010, S. 275-292.

Glazer, Nathan: American Judaism. Second Edition. The University of Chicago Press 1988.

Gutjahr, Ortrud: Alterität und Interkulturalität. In: Claudia Benthien / Hans Rudolf Velten (Hrsg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 345-369.

Haberland, Detlev: Theodor Fontanes Roman *Graf Petöfy* – ein „ungarisches“ Drama? In: Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik 4 (2014), H. 2, S. 107-125.

Hartmann, Jens-Uwe: „Himmel und Erde mit einem Namen begreifen.“ Das indische Drama Shakuntala. In: Martin Hose (Hrsg.): Große Texte alter Kulturen. Literarische Reise von Gizeh nach Rom. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 111-129.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: „So redet ein Franzose!“ Lessings Diderot-Übersetzung als theaterpolitisches Statement. In: Christine Abbt / Peter Schnyder (Hrsg.): Formen des Politischen: Diderots Virtuosität und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum (1750-2000). Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2019, S. 35-53. Im Internet unter:

<https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783968216560-35/so-redet-ein-franzose-lessings-diderot-uebersetzung-als-theaterpolitisches-statement>

Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink 2006.

Hofmann, Michael / Patrut, Iulia-Karin: Einführung in die interkulturelle Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.

Kadipinar, Enis: „Ihre deutschen Wörter haben keine Kindheit.“ Kulturelle und hybride Identität in *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* von Emine Sevgi Özdamar. In: Gabriella Rácz / László V. Szabó (Hrsg.): Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht. Veszprém: Universitätsverlag / Wien: Praesens 2009 (Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis. Supplement; 10), S. 111-122.

Kindt, Tom: Was ist interkulturelle Narration? Vorschläge zur Begriffsklärung. In: Magdolna Orosz / Jörg Schönert (Hrsg.): Narratologie interkulturell. Entwicklungen – Theorien. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004 (Budapester Beiträge zur Literaturwissenschaft; 5), S. 131-140.

Klawitter, Arne: *Ästhetische Resonanz: Zeichen und Schriftästhetik aus Ostasien in der deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte*. Göttingen: V&R unipress 2015a.

Klawitter, Arne: *Imaginationen des chinesischen Gartens in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *World Literature Studies* 1 (2015b), vol. 7, S. 33-46.

Krause, Daniel: *Joseph Conrads Heart of Darkness oder das universell Böse*. In: Katarzyna Jaśtał/ Agnieszka Palej (Hrsg.): *Transkulturelle Perspektiven*, S. 63-70.

Krusche, Dietrich: *Das Eigene als Fremdes. Zur Sprach- und Literaturdidaktik im Fache Deutsch als Fremdsprache*. In: *Neue Sammlung* 23 (1983), S. 27-41.

Leskovec, Andrea: *Fremdheit und Literatur: alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*. Berlin: Lit Verlag 2009.

Mani, Lata: *Contentious Traditions: The Debate on Sati in Colonial India*. In: *Cultural Critique* 7 (1987), S. 119-156.

Martus, Steffen: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*. Berlin: Rowohlt 2015.

Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 1992.

Mayer, Thomas: *Parallelgesellschaft und Demokratie*. In: Thomas Mayer / Reinhard Weil (Hrsg.): *Die Bürgergesellschaft. Perspektiven für Bürgerbeteiligung und Bürgerkommunikation*. Bonn: J.H.W. Dietz 2002, S. 343-372.

Michels, Volker (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Hesses ‚Siddhartha‘*. Bd. 1: *Texte von Hermann Hesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Nies, Martin: Kultursemiotik. Im Internet unter: http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Nies_Kultursemiotik.pdf

Osterhammel, Jürgen: Die Entzauberung Asiens: Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert. München: C.H. Beck 2010.

Reckwitz, Andreas: Die Transformation der Kulturtheorien – Studienausgabe. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft 2006 (Erste Auflage 2000).

Rácz, Gabriella: Der die Ostjuden zu sehen versuchte. Perspektive und Kulturdarstellung in Arnold Zweigs und Hermann Strucks *Das ostjüdische Antlitz*. In: Tom Kindt / Katalin Teller (Hrsg.): Narratologie interkulturell: Studien zu interkulturellen Konstellationen in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1880-1930. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2005, S. 95-106.

Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933). Studien zu Form und Fiktion. Göttingen: Wallstein 1995.

Rieger, Caroline L.: Von interkultureller Literatur zu inter-/transkulturellen und symbolischen Kompetenzen: Yoko Tawada im DaF-Unterricht. In: Die Unterrichtspraxis / Teaching German, Vol. 49, No. 2 (Fall 2016), pp. 113-121.

Said, Edward: Orientalism. London: Penguin 1977.

Said, Edward: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans G. Holl. Frankfurt am Main: Fischer 2009.

Schwan, Siegfried: Huntingtons These vom „clash of civilizations“ untersucht am Beispiel des Konfliktes zwischen der islamischen und der westlichen Zivilisation. Brühl / Rheinland 2001. (Beiträge zur Inneren Sicherheit; 15). Im Internet unter: http://edoc.vifapol.de/opus/volltexte/2009/1234/pdf/band_15.pdf

Soltani, Zakariae: Orientalische Spiegelungen: Alteritätskonstruktionen in der deutschsprachigen Literatur am Beispiel des Orients vom Spätmittelalter bis zur Klassischen Moderne. Berlin: Lit Verlag 2016.

Spedicato, Eugenio. Mentalitätskritik und geschichtliche Moraldidaxe in Uwe Timms Roman *Morenga* (1978). In: Gabriella Rácz / László V. Szabó (Hrsg.): Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht, S. 287-313.

Szendi, Zoltán: Intertextuelle Vernetzung in der ungarndeutschen Lyrik. In: Andrea Bánffi-Benedek / Gizella Boszák / Szabolcs János / Ágota Nagy (Hrsg.): Netzwerke und Transferprozesse. Beiträge der VII. Internationalen Germanistentagung an der Christlichen Universität Partium Großwardein / Nagyvárad / Oradea, 8.-9. September 2016. Wien: Praesens 2018, S. 239-248.

Tarnói, László: Deutschsprachige Autoren und Texte im Königreich Ungarn am Schnittpunkt interkultureller Germanistik und Hungarologie. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2011, S. 21-35.

Varga, Kende: Praktiken des Schreibens und des Beschränkens mit Blick auf die Handlungsfähigkeit rumäniendeutscher Lyriker. In: Amália Kerekes et al. (Hrsg.): denken, schreiben, tun. Politische Handlungsfähigkeit in Theorie, Literatur und Medien. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft). Berlin: Peter Lang 2018. S. 257-269.

V. Szabó, László: Hofmannsthal und die Franzosen. Facetten einer produktiven Rezeption. In: Véronique Liard / Marion George (Hrsg.): Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten. Berlin: Trafo 2011 (Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge; 16), S. 159-186.

V. Szabó, László: Die ungarische Lyrik am Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches (Reviczky und Komjáthy). In: Ingeborg Fiala-Fürst / Jürgen

Joachimsthaler / Walter Schmitz (Hrsg.): Mitteleuropa: Kontakte und Kontroversen. Dokumentation des II. Kongresses des Mitteleuropäischen Germanistenverbandes (MGV) in Olmütz. Dresden: Thelem 2013, S. 109-122.

V. Szabó, László: *Conditio humana cosmica*: Rudolf Pannwitz' transkultureller Kosmos. In: József Tóth (Hrsg.): *Tudományágak integráló és integrált szerepe*. Budapest: Akadémiai 2019. Im Internet unter: <https://mersz.hu/toth-tudomanyagak-integralo-es-integralt-szerepe>

Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Allolio-Näcke, Lars / Kalscheuer, Britta / Manzeschke, Arne (Hrsg.): *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main: Campus 2005, S. 314-341.

Welsch, Wolfgang: Was ist Transkulturalität? In: Lucyna Darowska / Thomas Lüttenberg / Claudia Machold (Hrsg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript 2009, S. 39-66.

Wiegmann, Eva: Antikenrezeption als interkulturelles Phänomen. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8 (2017) H. 2, S. 23-36.

Wierlacher, Alois: Mit fremden Augen. Vorbereitende Bemerkungen zu einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 9 (1983), S. 1-16.

Zenk, Volker: *Innere Forschungsreisen: literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Oldenburg: Igel 2003.

Zsigmond, Anikó: Interkulturelle Aspekte in Wladimir Kaminers *Schönhauser Allee*. In: *Studia Germanica Gedanensia* 30 (2014), S. 173-182.

Bilderquellen:

Herero-Gefangene in Ketten (1904). Quelle: Spiegel.de.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Goethe in der Campagna (1787). Quelle: Wikipedia Commons.

Johannes-Honterus-Denkmal in Kronstadt (1898). Quelle: Wikipedia Commons

Ilja Trojanow (2012). Quelle: Alcehtron.com.

Pongrácz, Ferenc: Drei Zigeuner (Három cigány) (1836). Quelle: Wikipedia Commons

Die übrigen Bilder sind eigene Aufnahmen des Verfassers.

Készült, digitális formátumban
11,8 ív terjedelemben

ISBN: 978-963-396-195-7