



EGE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ YAYINLARI

EGE ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Ege Forschungen zur deutschen
Sprach- und Literaturwissenschaft



Herausgegeben von der
germanistischen Abteilung der
Ege Universität

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

EGE
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Ege Forschungen zur deutschen
Sprach- und Literaturwissenschaft

VII

İZMİR – 2007

ISSN: 1300–5731

EGE ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

SAYI: 7/2007

Ege Forschungen zur deutschen Sprach-und Literaturwissenschaft

YAYIN SAHİBİ

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü adına,
Dekan Prof. Dr. Kasım Eğit

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Prof. Dr. Yadigar Eğit

Kapak Tasarım	: Araş. Gör. Mehmet Tahir Öncü
İç Tasarım	: Araş. Gör. Saniye Uysal ve Araş. Gör. Mehmet Tahir Öncü
Basım Yeri	: Ege Üniversitesi Matbaası
Basım Tarihi	: Mayıs/ 2007

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Kasım Eğit
Prof. Dr. Yadigar Eğit
Prof. Dr. Gertrude Durusoy
Prof. Dr. Nevzat Kaya
Doç. Dr. Nergis Pamukoğlu Daş

HAKEMLER

Prof. Dr. Yadigar Eğit, Prof. Dr. Kasım Eğit, Prof. Dr. Gertrude Durusoy, Prof. Dr. Nevzat Kaya, Prof. Dr. Şeyda Ozil, Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı, Prof. Dr. Ali Osman Öztürk, Prof. Dr. İbrahim İlkhan, Prof. Dr. Süleyman Yıldız, Prof. Dr. Şerife Yıldız, Prof. Dr. Osman Toklu, Prof. Dr. Sevim Acar, Prof. Dr. Rezan Kızıltan, Prof. Dr. Nuran Özyer, Prof. Dr. Onur Bilge Kula, Prof. Dr. Zeki Cemil Arda, Doç. Dr. Nergis Pamukoğlu-Daş

EDİTÖR

Prof. Dr. Yadigar Eğit

EGE ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

hakemli bir dergidir. Yılda bir kez yayınlanmaktadır.

İÇİNDEKİLER

Yücel Güngörmüş

Literatur aus dunklen Zeiten

Eine Analyse des Romans "Wir werden ein Volk"

von Walther Bloem.....1

Martina Özkan

Friedrich Schiller: Idealist oder kritischer

Beobachter der Moderne?.....17

Saniye Uysal

Das Exotische als Zivilisationskritik in der Décadence:

Thomas Manns „Der Zauberberg“.....35

Dilek Altıntaş-Nergis

Herzloyde aus Muschgs Perspektive.....51

Halit Üründü

Die romantischen Züge eines realistischen Romans:

Gottfried Kellers "Der grüne Heinrich".....67

Funda Ülken

Zur Übersetzungsproblematik der einzelnen Wörter im

Deutschen und Türkischen in rituellen Bereichen.....85

Kuthan Kahramantürk

Alman ve Türk Dil Biliminde Görünüş Kavramı Yansımaları.....101

Mehmet Tahir Öncü

Der Dolmetscher in der forensischen Kommunikation:

Problemstellen und Problemlösungen.....117

TANITMALAR

Şeyda Ozil

Taniş Polat, Nilgin, "Kulturelle Spielräume und Diskurse
in narrativen Texten im Lichte der literarischen Übersetzung"129

Nihan Demiryay

Akpınar Dellal, Nevide, "Türk Sorunu, Asya-
Avrupa Ekseninde Türkler"133

Literatur aus dunklen Zeiten
Eine Analyse des Romans "Wir werden ein Volk" von Walther Bloem.

Yücel Güngörmüş
Ege Üniversitesi

Abstract

Literature From the Dark Period: An Analysis of Walter Bloem's novel "Wir werden ein Volk"

Walter Bloem praised in his works extremist nationalism although he lived in the pre-national socialist period. The aim of this article is not to rescue him from oblivion, but to analyze extremist notions of racism and nationalism that found voice in his works which were later echoed in the political agenda of the national socialist period. More precisely, the article will try to show that literature functions as an ideological framework which shapes politics and social life and that Walter Bloem is one such example that effectively reflects this interrelationship.

Das Ziel dieses Aufsatzes ist die Literatur in der vernationalsozialistischen Zeit am Beispiel Walter Bloems (1868-1951) Roman "Wir werden ein Volk" (1929) (Bloem 1929: Berlin. Im Weiteren wird aus dieser Ausgabe zitiert.) darzustellen. In der Analyse des Romans soll der Versuch unternommen werden, aufzuzeigen, wie die Literatur von Autoren die vom Völkisch-Nationalen bis hin zu Rechtsradikalen bzw. Nationalsozialistischen tendierten, die Politik und die damalige Literaturproduktion entscheidend geprägt haben. Es soll der Versuch unternommen werden eine Bestimmung zu geben, was völkisch-national und nationalsozialistische Literatur ist und dabei soll unterstrichen werden, dass beide Begriffe sich ineinander übergreifend gegenseitig ergänzt haben. Doch hierbei muss auch ausdrücklich betont werden, dass nicht alle völkisch-nationalen Autoren sich mit dem Nationalsozialismus identifiziert haben. Aber Bloem und andere ähnlich engagierte Autoren konnten zwischen den Jahren 1933-1945 im wahrsten Sinne „aufblühen“.

Nicht allein in der deutschen Germanistik, auch in der Auslandsgermanistik (z.B.Türkei) wurde bisher ein weiter Bogen um dieses Thema gemacht. Aus diesem Grund erscheint es angebracht auf diese so

wichtige Phase einzuzeichnen, denn durch Ignoranz kann diese Epoche nicht aus der Geschichte gelöscht werden.¹

Die Tendenz, dieser Epoche auszuweichen, beschreibt Uwe K. Kettelsen in seinem Aufsatz "Zur Literatur im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre" wie folgt:

Der Ausdruck 'Literatur des Dritten Reiches' hat immer auch die Funktion gehabt, etwas als unliebsam Erachtetes auszugrenzen; seit 1945 geriert die 'Literatur des Dritten Reiches' als die Literatur der anderen, die Bestimmung, was darunter zu verstehen sei, wird in erster Linie per Negation aus der eigenen Position abgeleitet. Damit ist das Interesse daran sehr eingeschränkt, und eine Notwendigkeit, die Grenzen näher zu bestimmen, ergibt sich kaum; moralische Urteile und sehr vage ästhetische Wertschätzungen reichen völlig aus, um dieses Abgrenzungsbedürfnis zu befriedigen. (Kettelsen 1985:65)

Es ist festzustellen, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Ideologie des Nationalsozialismus bei der Machtübernahme im Jahre 1933, die sich aus den Elementen Antisemitismus, Rechtsradikalismus und Faschismus zusammensetzte, schon vorhanden war, doch in keinem anderen Land, (obwohl in dieser Zusammenstellung z.B. auch in Italien vorhanden), wie in Deutschland „durch bestimmte politische, historische und gesellschaftliche Bedingungen“ (Kettelsen 1985: 25) in ihrer schlimmsten Erscheinungen in Kraft treten und so die deutsche Geschichte und Literatur „belasten“ konnte.

Für den geschichtlichen und literarischen Gesamtüberblick dessen, was in der nationalsozialistischen Zeit anief und mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sein Ende fand, sind diese Informationen von zentraler Bedeutung. Denn wie Hermann Glaser zurecht feststellt, ist die "blonde Bestie" Hermann Glaser 1991:25), die ein totales europäisches Chaos entfesselt, Millionen von Juden und Nicht-Juden das Leben genommen und den deutschen Geist zerstört hat, nicht von einem Tag auf den anderen domestiziert.

Die hohen Auflagezahlen von völkischnationaler und nationalsozialistischer Literatur zeigen, dass sie von der deutschen Bevölkerung massenhaft konsumiert wurde und offenbaren die Sympathie für diese Literatur, die im Nachhinein verleugnet und ignoriert wurde. Als Beispiel für verleugnete

¹ Prof. Dr. Gerhard Kurz hat im Sommersemester 1995 das Seminar "Innere Emigration" an der Philosophischen Fakultät der Ege Universität durchgeführt und ein Einblick in diese Epoche gegeben.

Literatur kann im Bereich der völkisch-nationalen Literatur der Roman "Wiskottens" (1905) von Rudolf Herzog (1869-1943) genannt werden, der mit einer Gesamtauflage von 740.000 Exemplaren zu den auflagestärksten Romanen in der wilhelminischen Ära zählte, heute jedoch nicht bekannt ist.²

Die Beschäftigung mit der Literatur der nationalsozialistischen Zeit setzt erst Anfang der 70er Jahre ein. Auch noch heute ist dieses Thema heikel und eine Untersuchung über einen Schriftsteller, der mit den Nationalsozialisten sympathisierte, zu schreiben und zu veröffentlichen, ist nicht einfach. Zum einen ist es fast unmöglich Primärliteratur zu finden, zum anderen ergeben sich Schwierigkeiten, durch die Tabuisierung im Bereich der Literaturwissenschaft. Wulf Koepke beschreibt die Schwierigkeit, die eine solche Tabuisierung für die wissenschaftliche Arbeit erzeugt:

[...] die Rassen- und Völkermordpolitik des nationalsozialistischen Deutschland hat im Nachhinein die Nazi-Ideologie mit einem Tabu belegt, das sie weitgehend der Diskussion entzieht. Grundbegriffe wie 'Rasse', 'Volkstum', 'nordisch', 'arisch' könnten nur mit Schwierigkeiten in einem sachlichen oder wissenschaftlichen Diskurs verwendet werden, jedenfalls erst nach sehr sorgfältiger Abgrenzung. Das macht es schwierig, hinter das Jahr 1933 zurückzugehen und die damaligen Diskussionen zu verstehen (Koepke 1993:43)

Ein wichtiger Grund für diese Tabuisierung liegt darin, dass gerade durch die Auseinandersetzung mit dieser Literatur diese radikal völkischnationalen oder nationalsozialistischen Werke erneut ins Leben gerufen werden und für die Nachwelt wieder lebendig werden. Uwe K. Kettelsen versucht diesem Dilemma mit folgenden Fragestellungen einen Umriss zu geben:

² Diese Liste, der in Vergessenheit geratenen Werke mit hoher Auflagezahl ist entnommen aus: Literatur im Wuppertal, Geschichte und Dokumente, hrsg. von Heinz - B. Heller, Peter Zimmermann u. a. (1981). Wuppertal, S.108. Als weitere Beispiele sind folgende Schriftsteller und ihre Werke zu nennen: Arthur Möller van den Bruck "Das dritte Reich" (1932) erreichte 1935 130 000, Walter Flex "Der Wanderer zwischen zwei Welten"(1915) erreichte im Jahre 1942 912 000, Alfred Rosenberg "Der Mythos des 20. Jahrhunderts (Anfang 1917, beendet 1925, gedruckt 1930) erreichte 1937 Gesamtauflage von 553 000 Exemplare u.v.a.(siehe dazu.: Karl-Heinz Joachim Schoeps, Deutsche Literatur zwischen den Weltkriegen III. Literatur und Reich. (Germanistische Lehrbuchsammlung, hrsg. von Hans-Gert Roloff Band 43), Bern 1992, S. 15, S.18, S.23

[E]rste und fundamentalste Frage, der man sich zuwenden müsste, wäre die Frage nach der Berechtigung, in eine literarhistorische Darstellung der deutschen Literatur dieses Jahrhunderts auch die Literatur der dreißiger und vierziger Jahre aufzunehmen (ganz unabhängig davon, ob diese Jahre nun eine 'Epoche' bilden oder nicht.) Soll ein Hetzstück wie Eberhard Wolfgang Möllers 'Rotschild siegt bei Waterloo' in die Annalen der deutschen Literaturgeschichte aufgenommen werden oder Ernst Wiecherts 'Das einfache Leben'? [...] Denn Literaturgeschichte schreiben bedeutet auch, literarische Traditionen zu stiften, Erinnerungen wach, Texte und Autoren im Gedächtnis der Nachwelt lebendig zu halten. So müsste denn eine der Fragen lauten, auf die eine Antwort zu finden wäre, ob in den dreißiger und vierziger Jahren in Deutschland produzierte Literatur überhaupt von der Art sei, dass sie tradiert zu werden verdient? [...].(Ketelsen 1985: 50-51)

Auf die Frage, ob diese Literatur es auch wert sei weiterhin tradiert zu werden, lautet meine Antwort: diese Zeit muss in einem Gesamtbild objektiv wiedergegeben werden. Denn, wie bereits oben festgestellt, kann das, was in den dreißiger und vierziger Jahren als ‚Literatur‘ produziert worden ist, durch Ignorieren nicht aus der Welt geschaffen werden. Dieser Aufsatz versucht nicht zu „tradiieren“, sondern einen Einblick zu geben und ein Bewusstsein von einer Literatur zu schaffen, die leider auch ein Teil der Literaturgeschichte bildet und eine entscheidende Wirkungsgeschichte besaß. Um den Zusammenhang zwischen der Idee, die schriftlich zum Ausdruck gebracht wird und der Realisierung dieser Idee, die zu einer Politik eines Landes avanciert und somit von der ideellen Struktur zu einer praktischen Ausrichtung sich entwickelt, zeigen zu können, muss auch auf diese Literatur eingegangen werden.

Was ist „völkisch- nationale“ und „nationalsozialistische Literatur“? Diese schwierige Frage lässt sich nicht beantworten, ohne zunächst festgestellt zu haben, was diese Literatur überhaupt beinhaltet und in welcher Art Differenzierungen gemacht werden müssen, um definieren und bestimmen zu können. Nach der Definition von Erich Bayer ist im Völkisch- Nationalen die „Kennzeichnung der Pflege des deutschen Volkes, seiner sittlichen und kulturellen Kräfte“ (Bayer 1974: 534) hervorgehoben. Von Erich Bayers Unterteilung in drei Ausrichtungen³ ist für uns nur die letzte Gruppe wichtig,

³ Diese Unterteilung ist folgend: 1. die geistigen Entwicklungen des 18./19. Jahrhunderts bei J.G. Herder und im deutschen Idealismus, die in den Befreiungskriegen, in Romantik, Burschenschaften und Frühliberalismus wirkten, 2. den bald durch antisemitischen und alldeutsche Mißtöne durchsetzten nationalen Aufschwung nach Errichtung des Bismarckreiches

die er beschreibt als „nach 1918 eine Reihe von kleineren, rechtsradikalen Parteien und Organisationen, sowie Teile der Jugendbewegung, die vom Kriegserlebnis der jungen Generation getragen waren und früh im Nationalsozialismus aufgingen“ (Bayer 1974: 534). Zu dieser Gruppe zählt auch Walter Bloem⁴. Bevor auf den Roman „Wir werden ein Volk“ eingegangen wird, ist es wichtig auf einige Definitionen der nationalsozialistischen Literatur einzugehen, die richtungsweisend für die Bestimmung ist.

Nach Klaus Vondung kann die nationalsozialistische Literatur ebenso wenig klar definiert werden wie der Nationalsozialismus (Schoeps 1992: 15). Denn nach ihm kann die nationalsozialistische Literatur und nationalsozialistische Ideologie nicht von einander getrennt werden, da zwischen beiden eine gegenseitige Abhängigkeit vorhanden ist. Die Literatur beeinflusst und formt die Ideologie und umgekehrt (Schoeps 1992: 15).

Die nationalsozialistische Literatur beginnt nicht direkt mit der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933, sondern sie ist in der völkisch-nationalen Literatur vorgeformt und ist schon vor diesem Datum existent. Unter nationalsozialistischer Literatur, so Karl-Heinz Joachim Schoeps (1992: 7), sind alle völkisch-national-konservativen Werke eingeordnet, die eine hohe Auflagenzahl erreichten und auch von dem NS-Regime gefördert wurden.⁵ Doch diese Definition, die zu allgemein alle völkisch- nationalen, auch konservativ patriotisch ausgerichteten Werke umfasst, ist nicht präzise genug.

Ralf Schnell versucht daher eine wenn gleich auch nicht vollständige doch sehr viel weiterführende Definition mit genaueren Bestimmungen für die nationalsozialistische Literatur zu geben. Er erstellt eine dreizehn Punkte umfassende Definition, die inhaltliche aber auch strukturelle und wirkungsbezogene Elemente einschließt.⁶

1871, und 3. nach 1918 eine Reihe von kleineren, rechtsradikalen Parteien und Organisationen, sowie Teile der Jugendbewegung, die vom Kriegserlebnis der jungen Generation getragen waren und früh im Nationalsozialismus aufgingen., Bayer, S. 534

⁴ Walter Bloem, Arthur Möller van den Bruck, Edgar J. Jung, Oswald, Walter Flex, Arthur Dinter, Julius Langbehn u. v. a., haben die die damalige Literaturproduktion geprägt und bestimmt.

⁵ Es muss betont werden, dass Autoren, wie Ernst Jünger, die den Nationalsozialisten gegenüber kritisch eingestellt waren, auch hohe Auflagen erreichten.

⁶ Diese sind: 1. Nationalsozialistische Dichtung ist eine Dichtung des Aufbruchs. Dieser Aufbruch besitzt kein Ziel, ist eine Bewegung für sich. Sie verspricht Zukunft, Licht, Heimat, Kraft. Beinhaltet aber auch Kampf, Gefahr, Ausfahrt in die Unwägbarkeit.

2. Die Identität, die eine eigene strukturierte Aufbruchsbewegung besitzt, feiert in sich selbst immer das Andere, das Bessere, das „Heterogene“ zum gesellschaftlich „Homogenen“. Der

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass nach Schnell die nationalsozialistische Literatur die „Elemente des Aufbruchs, des Dualismus, der Heimkehr und der Sakralität, die literarische Organisierung von

- Aufbruch steht in unversöhnlichem Kontrast zur erstrebten „homogenen“ Ordnung. Diese Ordnung wird entweder vom Kommunismus oder Judentum zerstört oder beunruhigt.
3. Nach dem Aufbruch erzielt die nationalsozialistische Dichtung, die auch eine Dichtung der Heimkehr ist, nach der Bestimmung der dualistischen Kontraststruktur ein neues ersehntes Ziel, zurück in die alte Heimat Deutschland und das neue Reich im Osten.
 4. Sie ist eine sakrale Dichtung und erhöht das Führerprinzip durch Unterwerfung und Erfüllung durch blindem Gehorsam. Sie verleiht dem Führerprinzip jene Religiosität, der die profane Welt seit langem schon entarten muss.
 5. Nationalsozialistische Dichtung will Massen- und Gemeinschaftsdichtung sein, indem es versucht nicht durch inhaltliche Ansprache, sondern durch agitatorische Stimulierung die Gleichgesinnten in Gemeinschaftslied und Kampflyrik zu aktivieren. Massensymbole sind: Feuer, Meer, Regen, Fluss, Wald, Korn, Wind, Sand, Steinhäufen, Sterne, Fahne, Blut usw.) Beispiel Fahne (als Verfestigung und Verdinglichung des Windes), Blut und Boden (als Symbole rassistischer und agrarischer Identität), Feuer (als verzehrend und siegreich).
 6. Geschichte und Tradition treten in nationalsozialistischer Dichtung in den Vordergrund. Sie instrumentalisieren und aktivieren „unsichtbaren“ Massen, (auch unsichtbaren Toten) zu denen auch den gefallenen Soldaten zählen. Dadurch belastet sie sich mit strukturelle Schwere.
 7. Monumentalität und Auktorialität kennzeichnen die Sprechweise nationalsozialistischer Dichtung, also die männlichen Sprechweisen und des Soldatischen, wie: Befehl, Anweisung, Verpflichtung sind vorherrschend.
 8. Nationalsozialistische Dichtung bedient sich Suggestion, das ihr aus der „Haltung“ der Monumentalität und des Pathos, aus der auktorialen Redeweise zuwächst. Anders gesagt, jede nationalsozialistische Dichtung setzt den Leser in die Position der Gleichgesinnung ein und er wird als ein Eingeweihter ausgezeichnet.
 9. Nationalsozialistische Dichtung trägt epigonale Züge, denn sie überträgt stetig Elemente des tradierten Formenkanons, um diese „nationalistisch“ aufzuladen.
 10. Die nationalsozialistische Dichtung designiert die ästhetisierende Sphäre des politischen Lebens mit den Ausdrucksmitteln der Poesie (wie z.B. wie Marsch-, Kampf- und Gemeinschaftslieder).
 11. Nationalsozialistische Dichtung ist eine Bewegung, die sich an die konservative Weltanschauungssayistik und Spätromantik des 19. Jahrhunderts anschließt, die nach 1890 dann in der Heimatkunst- Bewegung und der Neuromantik aggressive Antisemitismen und Nationalchauvinismen aufweist und sich so der nationalsozialistischen Kampfliteratur anschließt.
 12. Die wichtigste Differenz zwischen völkisch- nationaler und nationalsozialistischen Literatur liegt in der ungerichteten Negativität der völkisch- nationalen, in der entschiedenen Positivität der nationalsozialistischen Dichtung. Das heißt völkisch –nationale Literatur hatte ihre Realitätsabwehr, ihren Kampf gegen das Undeutsche eher in ein dunkles Nicht- Wollen kaschiert, während die nationalsozialistische Literatur ihr Ziel in der Positivität des Reichsgedankens- des Deutschen wie des Dritten Reichs- und in der Positivität des messianisch gesehenen Führers findet.
 13. Nationalsozialistische Dichtung entwickelt ihre Strukturmerkmale nicht gattungsspezifisch, sondern gattungsübergreifend. Siehe dazu: Ralf Schnell (1998), „Dichtung aus finsternen Zeiten, Deutsche Literatur und Faschismus, Hamburg, S. 105-118.

Massensymbolen und unsichtbaren Massen, von Monumentalität und Suggestivität, die Genredifferenz und die epigonalen wie traditionalistischen Züge“ (Schnell 1987: 118) in sich trägt.

Als eine weitere wichtige Besonderheit verweist Schnell auf den Hang zu einer dualistischen Polarisierung, d. h. die Aufteilung der gesamten Literatur in zwei Lager. Auf der einen Seite standen Bücher und Autoren, die „artfremd“, „jüdisch“, „kommunistisch“, „sozialistisch“ usw. waren, diese Bestandteile konnten einzeln auftreten, aber auch vermischt in einem Werk vorkommen. Auf der anderen Seite waren Autoren, die das „Echte“, „Deutsche“, „Germanische“ und „Dichterische“ verherrlichten und die „Blut und Boden- Ideologie“ verkörperten. Die Themenkonstellation ließe sich noch weiter ausführen, doch jenseits der Themen, die Schnell betont, ist es vor allem die „Haltung“ des Autors, die er in seinen Werken zum Ausdruck bringt:

Nicht ihre Programmatik, nicht ihre Stofflichkeit, nicht ihr Inhalt gibt Auskunft über das, was „nationalsozialistisch“ an dieser Dichtung ist (und was nicht), sondern die spezifische Ästhetik ihrer „Haltung“. Diese Ästhetik will Kampf, Unterwerfung, Ausgrenzung und Herrschaft. Sie dient nicht lediglich einem politischen Ziel, das Bewegung, Partei oder Staat ihr gesetzt hätten, sondern sie verfolgt selber ihre Zwecke: allen die identische Rede aufzuzwingen, allen ein identisches Reden abzubringen. Hierdurch definiert sie ihre Besonderheit. (Schnell 1987:118)

In fast allen Werken, die nationalsozialistisch eingestuft werden können, ist der Antisemitismus thematisiert. Doch schon bevor der Antisemitismus offen ausgesprochen wird, ist diese „Haltung“ des Schriftstellers, in dem er das „Wir“ den „Anderen“ höher stellt, zu sehen. Gerade in dieser höher gestellten „Wir“ – Position ist eine Abgrenzung vollzogen, sodass das „Andere“ eine Abwertung erhält, die es nicht würdig macht eine Verbindung mit ihm einzugehen. Diese Anschauungen vertritt auch Walter Bloem. Obwohl in seinem Roman „Wir werden ein Volk“ kein direkter Antisemitismus auftritt, ist das Feindbild das „Andere“ (hier sind es die Schotten und die politisch links eingestellte Denkweise der Aufbau-Schule).

Das Andere wird abgewertet, verdrängt und zuletzt ausgerottet. Diese Haltung repräsentieren radikal völkisch nationalistisch gesinnte Autoren (die Bezeichnung nationalsozialistisch wird nicht benutzt, da die zeitliche Einordnung erst 1933 datiert wird), unter ihnen auch Walter Bloem.

Diese Dichter schwanken zwischen der "gemütvollen Verklärung der Heimat und der Kritik an der Rückständigkeit heimatlicher Verhältnisse" (Heller 1981: 100) und versuchen diesen Zwiespalt mit der Verbindung von Heimatliebe und Reichsidee zu lösen. Sie sehen für die Zukunft Deutschlands nur einen einzigen Ausweg: das Erkämpfen einer Weltmachtstellung. Walter Bloem und ein Kreis Wuppertaler Dichter, wie Rudolf Herzog, Hans Brandenburg, Eberhard Frowein decken von nationalliberalen bis völkisch-nationalen Positionen den gesamten literarischen Markt im Ruhrgebiet ab. Durch die Niederlage des Ersten Weltkrieges radikalisiert, können sie problemlos in den nationalsozialistischen Literaturbetrieb integriert und so auch als die Wegbereiter der faschistischen Diktatur angesehen werden (Heller 1981: 100). Von Walter Bloem wird zudem behauptet, er habe als Spitzel und Provokateur der Nazis gearbeitet und dadurch im SDS (Schutzverband deutscher Schriftsteller) einen erschreckenden "Ruhm" erlangt (Heller 1981: 100).

Walter Bloem (1868 -1951) ist in Elberfeld geboren. Er studiert Jura, ergreift dem Beispiel seines Vaters folgend, später eine juristische Laufbahn.

Walter Bloem schreibt im Laufe seiner dichterischen Tätigkeit fast 50 Romane, Dramen und Kriegsbücher. Einige Titel seiner bekannten Romane seien hier genannt: "Gottesferne" (1920), "Der krasse Fuchs" (1906), "Das verlorene Vaterland" (1914).

Für Bloem steht das Vaterland über allem. Seine Gefühle bringt er vor allem in einer Romantrilogie zur Sprache mit den Titeln: "Das eiserne Jahr" (1911), "Volk wider Volk" (1912) und "Schmiede der Zukunft" (1913). Im Ersten Weltkrieg steht er als Soldat an der Front und veröffentlicht seine Kriegserlebnisse in "Deutsche Kriegsgedichte" (1914) und dem Roman "Vormarsch" (1916). Die Niederlage im Ersten Weltkrieg kann er nur schwer verkraften. (Heller 1981:270). Schon früh bekennt er sich zum Nationalsozialismus, der aus seinem radikalen Nationalgefühl hervorgeht. In den Zeitromanen "Land unserer Liebe" und "Wir werden ein Volk" bemüht er sich, Lösungen für dringende soziale Probleme zu finden. Er glaubt durch die Erweckung des deutschen Gemeinschaftsgefühls die vorhandene soziale Kluft zu überbrücken. In dem Roman "Brüderlichkeit" (1922)⁷ löst er das Judenproblem, indem er gute Juden zum Deutschtum erziehen und die schlechten mit allen Mitteln bekämpfen will (Schulz-Fielbrandt 1987:271).

⁷ Obwohl behauptet wird, dass Bloem durch diesen Roman in der NS- Zeit an Popularität eingebüßt habe, da es sich um ein Werk handle, das sich gegen den Antisemitismus stelle.

Die Herrlichkeit des deutschen Volkes und seiner Geschichte steht auch in dem Roman "Wir werden ein Volk" im Vordergrund. Schon am Anfang des Romans ist die Negativität des Anderen dargestellt. Hier sind es die Schotten, die provozierend auf deutschem Boden "herumstolzieren" und die Niederlage des deutschen Volkes zum Himmel schreien:

Aber das Schicksal stapfte heran. Zwei reckenhafte Schotten in khakifarbenem Jäckchen, und mit dem blauschwarz gewürfeltem Lendenschurz und der weißfelligen Gürteltasche über nackten Knien, das bebänderte Mützchen schief aufs Ohr gestülpt, schlenderten den Steig entlang.

Auf ihren Rassengesichtern stand zu lesen: Wir sind hier die Herren.
(Bloem 1929: 8)

Der Kontrast von "Wir" und des "Anderen" ist im ganzen Roman die leitende Idee. "Wir" sind die deutschen Bürger, die Deutschland über alles lieben und bereit sind für ein neues starkes Vaterland zu kämpfen. Die Anderen sind jedoch die, welche dieser Gemeinschaft nicht angehören oder auch nicht angehören dürfen. Walter Bloem stellt hier zwei Schülergruppen vor, die verschiedene soziale Schichten repräsentieren. Eine Gruppe Kinder adliger Abstammung aus dem Internat des Treitschke- Gymnasiums und eine andere Gruppe, bestehend aus Arbeiterkindern von der Aufbau-Schule, treffen auf einer Studienfahrt aufeinander. Diese Studienreise bietet beiden Schülergruppen die Möglichkeit sich näher kennen zu lernen und zu respektieren. Diese Jugend, von der hier gesprochen wird, soll die Zukunft Deutschlands tragen. In dieser Hinsicht versprechen die Aufbau-Schüler nicht viel Hoffnung. Denn im Vergleich zu den Schülern des Treitschke- Gymnasiums besitzen die Aufbau-Schüler nicht das, was für die Zukunft bedeutsam ist, den Wunsch, gegebenenfalls ihr Blut für das Vaterland zu geben:

Und jetzt fuhr man doch wieder auf dem Strom des deutschen Schicksals- als Führer nicht einer Kompanie immerhin einer kleinen Schar werdender Männer ... Jeder von denen, er wußte es, würde ohne Wimperzucken den letzten Tropfen Herzblut hingeben.

Und die da drüben?! . (Bloem 1929: 20)

Die Leiter dieser Gruppen sind ehemals befreundete Soldaten aus der Front, Paul Hagedorn und Franz Kramm. Trotz der gemeinsamen

Vergangenheit aus der Kriegszeit vertreten sie andere Pole, Paul Hagedorn ist Vertreter des alten rechten Systems und Franz Kramm der neuen sozialistischen Anschauung. Die sozialen und politischen Unterschiede beider Schülergruppen provozieren Konfrontationen, doch Walter Bloem findet die Lösung dieser Konflikte durch die Betonung der Gemeinsamkeit des Blutes. In dem Vergleich der Schüler untereinander betont Bloem wieder durch äußerliche Merkmale die Gemeinsamkeit des deutschen Blutes:

Alle drei, so verschieden ihr Typus im Einzelnen sein mochte, wiesen Kennzeichen deutschen Blutes auf: kräftige Schädel, ausspringende Stirnecken, derbe Hände, breite Schultern bei schmalen Hüften. Fühlen sie ihr Blut? Sie plauderten leise und lebhaft, innerlich beteiligt, fast erregt. (Bloem 1929: 20)

Es wird gezeigt, dass neben der Unzufriedenheit mit der zeitgenössischen, politischen und sozialen Lage die Hoffnung auf eine Zukunft, die vieles zu versprechen scheint, eine Verheißung auf eine Bewegung, die diese Misere der Weimarer Zeit beheben soll, besteht. Wie bei einem lange Zeit ruhenden Vulkan ist die Kruste erkaltet, aber im Inneren brodelt es. Dieser Vulkan wird, wenn die Zeit reif ist, explodieren und alle bis dahin herrschenden Systeme vernichten und eine Möglichkeit für einen Neubeginn bieten. Die gedankliche Vorbereitung für das Neue, ganz „Andere“, ist vorgezeichnet:

Der Krater war noch einmal erkaltet, hatte sich mit einer Kruste bedeckt, auf deren Schotterflächen wieder eine kümmerliche Vegetation zu sprossen begann. Wer fühlte nicht, daß unter der leise zitternden Decke noch immer der Vulkan brodelte?

Nur daß jetzt die Kräfte am Werke waren, die auf Rettung zielten. Die Träger der neuen Gedanken verzweifelten an den Erwachsenen. Die mochten sich weiterhin in Partei- und Klassenkämpfen zerreiben, zerfleischen um überlebte Dogmen. Ein neues Geschlecht sollte heranwachsen, in Freiheit und Verantwortung zur Kraft eigenen Denkens erzogen. (Bloem 1929: 87)

Das beliebte Thema der Erneuerung, das zugleich mit der Bedeutung einer Rückkehr zu einer heilen Welt verbunden ist, schließt gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit der Natur und ihrem Gegenpol, der Industriegesellschaft, mit ein. Russel A. Berman sieht in den faschistischen

Schriften eine „bittere Polarisierung“ (Berman 1988: 81), weil der Autor einfach nicht mehr die „alternativen Wirklichkeitsbereiche mit den alternativen Segnungen vergleicht“ (Berman 1988: 81). Die Industriegroßstadt ist ein Organismus, der erkrankt ist und seine Bewohner gleichsam krank macht. Der einzige Ausweg ist: Rückkehr zur Natur, erneuerte Lebensatmosphäre, Raum, um sich zu entwickeln und fortzupflanzen (Berman 1988: 81). Doch der Jugend, die sich ihres Deutschtums nicht bewusst ist, so nach Bloem, kann nicht geholfen werden. Denn erst durch national völkische Gesinnung kann es eine Zukunft geben:

Eine aus Ihrer Schar- ein gutes, blondes Kind- hat vor zwei Tagen die Meinen gefragt: deutsch, was ist das? So wächst eine Jugend heran, der das Gefühl für nationale Würde zum Spott wird. (Bloem 1929: 182)

Die Nation schöpft aus der Vergangenheit Kraft und Mut, gemeint ist die Vergangenheit nicht der letzten Jahrzehnte, sondern die als ideal dargestellte Zeit früherer Zeiten, in der man eine Gemeinschaft zu sehen glaubt, die einen starken Führer besaß. Man hofft, dass ein neuer Führer, der die stolze Seele der Germanen besitzt, die Deutschen aus den Tiefen des vorherrschenden Elends retten wird:

Wenn irgend etwas noch Sinn hatte in der deutschen Gegenwart, dann war's dies: die heranwachsende Jugend der geistig doch auch heute noch immer führenden Schichten auf dem seit Jahrhunderten bewährten Weg über die antike Kultur zu wahrer humanitas heranzubilden. Deutschlands kulturelle Entwicklung war abgeschlossen. Der Nachgeborenen Aufgabe war nur diese: die hohen Errungenschaften deutschen Geistesringens über den Schlamm der Gegenwart hinüberzuretten bis in eine ferne, schattenhafte Zukunft. Dann würde aus geheimnisvollen Tiefen jene Kultur aufsteigen, deren Umriss Spengler an den Horizont der Dinge gezeichnet hatte. Ihr galt es das Erbe der germanischen Welt zu übermitteln- in geläuterter, vollendeter Form, als Einschlag nur, als Gärungsstoff. So hatten einst die seelischen Reichtümer der Antike die gesamte Kultur des Abendlandes durchgesäuert. (Bloem 1929: 116f.)

In Walter Bloems Roman „Wir werden ein Volk“ sind alle typischen Bestandteile für ein spezifisch vernationalsozialistisches Werk zu sehen. Es

treten auch Aspekte der nationalsozialistischen Weltanschauung im weiteren Sinne, wie Führer-, Elite- und Reichsgedanke, die Blut- und Boden-Ideologie, der Nordismus, der Antisozialismus und Antidemokratismus, auf. Bedeutsam ist jedoch, dass Bloem diese Ideen und Gedanken schon vor der Machtergreifung im Jahre 1933, also vier Jahre vorher zur Sprache gebracht hat. Denn im Nachhinein hat es sich bewiesen, dass der Nationalsozialismus außer einigen ideologischen Schlagworten wie Volk, Blut, Rasse, Heroismus keine normative Ästhetik entwickelt hat (Schoeps 1992: 32). Durch die Betonung der rassistischen und geschichtlichen Gemeinsamkeit will Walter Bloem in *„Wir werden ein Volk“* eine Volksbewegung heraufbeschwören. Deutschland soll wieder den Deutschen gehören:

Du bist Diener am Aufbau anvertrauter Menschen- bist Lehrer- und das heißt: Mehrer des Reiches- jenes ewigen Reiches, das Menschheit heißt- und doch nirgends in allmenschlicher Gestalt uns Sterblichen rein sich darstellt, nein gebunden an Scholle, Landschaft, Geschichte, Sprache- Volkheit... (Bloem 1929: 280)

Und weiter:

Ich wehr's ihm nicht. Aber ihr sollt auch mir meinen Glauben lassen. Und das der: daß der Deutsche zum Deutschen gehört." Daß der Deutsche zum Deutschen gehört... (Bloem 1929: 291)

Wulf Köpke (188: 97) beschreibt den Faschismus als *„eine aggressive völkische, antidemokratische und antikommunistische Bewegung, die eine Volksgemeinschaft abgeteilt nach Berufsständen anstrebt, die politische Parteien überwinden will, die Gewerkschaften ausschaltet, Krieg und Militär verherrlicht und eine expansive Außenpolitik betreibt.“* (Köpke 1988: 97). Die deutsche Variante des Faschismus, der Nationalsozialismus, zielt auf eine Vergeltung für die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und will alle deutschsprachigen Menschen in einem Großdeutschland verbinden (Köpke 1988: 97). Die Voraussetzung dafür liegt in Blut und Sprache, auch hier appelliert Walter Bloem an seine Leser, indem er die Schicksalsverbundenheit betont:

Die wir- gleichen Blutes und gleicher Sprache- in zwei fernen, fremden Welten lebten- im Schmerz um unsres Vaterlandes Schmach sind wir eins geworden!

Schicksalsverbunden sind alle Deutschen! Diese Erkenntnis nehmt sie mit heim, tragt sie weiter und weiter! Durch sie erst werden wir ein Volk. Durch sie- nicht durch neue Blutopfer- wird Deutschland erstehen. (Bloem 1929:331)

Weiterhin appelliert der Roman an die Zusammengehörigkeit des deutschen Volkes, fordert Opfer zum Heroismus, aktiviert die Willenskraft, Taten zu vollbringen, um Deutschland zu dem Deutschland werden zu lassen, das es zu sein verdient. Erst bei Erfüllung dieser Voraussetzungen könne Großdeutschland nicht mehr zerstört werden. In einem starken Deutschland gebe es keine Klassenkämpfe, keine Arbeitslosigkeit und keine Unruhen. Diese Utopie kann in Erfüllung gehen, so nach Bloem, wenn bestimmte Kriterien zur Lebensaufgabe werden. Er beendet seinen Roman mit den folgenden Zeilen:

Unzerstörbar sind wir, "[...]“wenn wir zusammenstehen- opferfreudig, tatentschlossen, gewillt auch zu leiden und zu kämpfen, wenn nur neues Leid, neuer Kampf uns vor der Vernichtung retten kann. Laßt uns auf dieser kargen, entrechteten Scholle, die uns blieb, unser verarmtes, ausgeblutetes Volk zusammenschließen zu trotziger, entsagungsstarker Gemeinschaft. Laßt uns anfangen mit dem Verzeihen- beim deutschen Bruder! Proletarier und Bürger- alte und neue Schule- trachte jeder nach seinem Werk. Aber über dem Werk sei das Volk... über dem Volk die Menschheit!

Laßt uns Deutsche sein, damit Deutschland sei!- Laßt uns Menschen sein, damit- dereinst- die Menschheit werde!. (Bloem 1929:332)

Weitere Passagen aus dem genannten Roman zeigen, dass nur reinblütige Deutsche in die Volksgemeinschaft der *„Menschen“* aufgenommen werden. Die außerhalb dieser Gemeinschaft stehenden, also die *„Anderen“* müssen gesondert behandelt werden, entweder werden sie des Landes verwiesen oder sie müssen entsprechend verwahrt werden. Diese Anschauung hat sich auf fatale Weise realisiert, denn nicht nur Juden, sondern auch viele kommunistische und sozialistische Denker und Schriftsteller, Journalisten, Zigeuner, Homosexuelle und zuletzt auch psychisch Kranke mussten in Konzentrationslagern sterben. Alle, die gegen das vorherrschende System standen oder sogar auch zeitweise mit der Regierung sympathisierten und danach als *„abgefallen“* bezeichnet wurden, wurden ermordet. Jeder, der für dieses System nicht geeignet war, wurde ermordet. So lässt Walter Bloem in seinem Roman eine Frauenfigur folgende Worte sagen:

„Es gibt keine Stiefkinder der Natur!“ rief Bertha. „Von Kranken und Krüppeln selbstverständlich abgesehen-...“ (Bloem 1929:320)

Auch von diesen Krüppeln und Kranken haben sich die Nationalsozialisten befreit, sie mussten in Konzentrationslagern sterben.

Walter Bloem ist einer unter den vielen völkisch-nationalen Autoren, die durch ihre radikale politische Anschauung ihr Endziel im Nationalsozialismus verwirklicht sahen. Er ist jedoch stellvertretend ein Beispiel für alle Autoren, die in dieser Zeit den Literaturmarkt in großem Maße bestimmten. In der Kunst, in der Literatur und in der Ästhetik sind die Grundpfeiler der nationalsozialistischen Ideologie vorgeformt worden. Diese gedankliche Grundlage vorbereitend ist die Voraussetzung für den Nationalsozialismus geschaffen worden, sodass die Machtergreifung der Nationalsozialisten auf keinen Widerstand seitens der Bevölkerung stieß. Die spärlichen Stimmen derer, die sich dagegen stellten, konnten dagegen nicht ankommen. Diejenigen, die nicht verstummen wollten, wanderten aus, gingen ins Exil, versuchten einen Neuanfang mit schwierigen Voraussetzungen und versuchten auch fern von Deutschland die deutsche Bevölkerung zu sensibilisieren, aber vergebens. Die in Literatur, Kunst und Ästhetik vorgeprägten Ideen hatten die deutsche Bevölkerung einer Gehirnwäsche unterzogen, die den einzigen Ausweg für Deutschland in dieser Ideologie sah. Der erhoffte Ausweg aus der misslichen Lage hat zu einem katastrophalen Ende geführt, die Deutschlands Geschichte mit diesen schwarzen Seiten belastet. Am Beispiel Walter Bloems Roman, der vor 1933 als ein radikal völkisch-nationaler Autor bezeichnet werden konnte, sollte gezeigt werden wie problemlos extrem völkisch-nationale Autoren der Übergang zur nationalsozialistischen Literatur gelungen ist. Nicht alle, aber viele völkisch-nationale Autoren haben ihre politischen und ideologischen Anschauungen in der nationalsozialistischen Zeit zum Ausdruck gebracht und somit sind sie als Vertreter dieser Zeit zwischen 1933-1945 zu sehen.

Primärliteratur

Bloem, Walter (1929). Wir werden ein Volk, Berlin.

Sekundärliteratur

Bayer, Erich (Hrsg.) (1974). Wörterbuch zur Geschichte. Stuttgart.

Berman, Russel A. (1988). „Wurzeln und Ausprägungen faschistischer Literatur“. In: Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Sechster Band. Die moderne Welt. 1914 bis heute. Berlin.

Glaser, Hermann (1991). Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, München- Wien.

Heller, Heinz- B./ Zimmermann, Peter u. a (Hrsg.) (1981). Literatur im Wuppertal. Geschichte und Dokumente, Wuppertal.

Ketelsen, Uwe-K. (1985). „Zur Literatur im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre“. In: Tendenzen der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1945. Weimarer Republik-Drittes Reich-Exil. Hrsg. von Theo Buck, Dietrich Steinbach, L G W 69, Stuttgart.

Koepke, Wulf (1993). „‘Judesein’ im Jahre 1933. Selbstbesinnung und die Diskussion um Judentum und Deutschtum“. In: Deutsch- jüdisches Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert, hrsg. von Itta Shedletzky und Hans Otto Horch, Tübingen.

Koepke, Wulf (1988). „Antifaschistische Literatur am Beispiel Deutschlands“. In Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Sechster Band. Die moderne Welt. 1914 bis heute, Berlin.

Schnell, Ralf (1987). Dichtung aus finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus, Hamburg.

Schoeps, Karl-Heinz Joachim (1992). „Deutsche Literatur zwischen den Weltkriegen III. Literatur und Reich“. (Germanistische Lehrbuchsammlung, hrsg. von Hans-Gert Roloff, Band 43), Bern.

Schulz- Fielbrandt, Hans (1987). Literarische Heimatkunde des Ruhr-Wupper-Raumes. 1600 Jahre Literatur-Geschichte, Hagen.

Friedrich Schiller: Idealist oder kritischer Beobachter der Moderne?¹

Martina Özkan
Ege Üniversitesi

Abstract

Friedrich Schiller: Idealist or critical observer of the modern trend?

This is the text of the paper that has been presented for the 200 th death anniversary of Schiller. After a brief introduction to the reception history of F. Schiller's works, it is possible to state that Schiller's idealistic and didactic approach depends on late enlightenment realism. In his later works, he has conceptualized the theories of „honour“ by analyzing history; thus it has become possible to detect in the conceptions in the dramas he has written a kind of skepticism which can be considered modern.

Im Jahr 2005 wurde in der Bundesrepublik Deutschland und in vielen Institutionen anderer Länder der 200. Todestag eines der berühmtesten deutschen Dichter begangen. Mit zahlreichen Veranstaltungen wurde eines Dichters gedacht, der allseits bekannt und doch so unbekannt geworden ist.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung liegt zwar nicht in der Darstellung der Rezeptionsgeschichte Schillers, die für sich allein schon Stoff für mehrere Untersuchungen lieferte, doch sollen der Wirkung Schillers einige einleitende Worte gewidmet werden, um unseren heutigen Stand diesem Dichter gegenüber besser verstehen zu können. In diesem Zusammenhang ist es zudem interessant, an einem Dichter wie Schiller, der sich soviel mit der Erforschung der Geschichte beschäftigt hat, kurz aufzuzeigen, wie er selber zu Geschichte wird und diese ihn vereinnahmt.

In den zwei Jahrhunderten nach Schillers Tod erleben dessen Schriften und seine Person ein Hin und Her von Popularität einerseits und Missachtung andererseits, wie es nur wenigen deutschen Schriftstellern beschert war. Bereits vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis heute ist zudem zu beobachten, dass Schillers Schriften ausgeschlachtet werden als Fundgrube für Zitate. Es werden

¹ Überarbeiteter Vortrag. Gehalten am 26.10.2005 an der Ege Universität/ Izmir

einzelne Sätze losgelöst, die bei passender Gelegenheit angebracht, den Bildungsgrad des Sprechers vorteilhaft ins Licht rücken sollen. Diese Zitate sind das, was uns von diesem Dichter gegenwärtig geblieben ist. So ist Schiller zu einem Teil des deutschen Alltags geworden.

Dennoch: Eine wirklich tiefe Kenntnis der Schriften Schillers ist kaum vorhanden, man erfreut sich lediglich oberflächlich an den Zitaten, ohne seine Texte wirklich zu lesen. Oberflächliche Kenntnis öffnet leider den Weg zu beliebiger Funktionalisierung, d. h. zur Instrumentalisierung eines Dichters für bestimmte Zwecke und oft politische Ziele, wie dies denn auch mit Schiller der Fall wurde.

Infolgedessen wurde das Interesse an Schiller heutzutage, der wohl niemals völlig in Vergessenheit geraten kann, zumindest auf ein Minimum reduziert. Er verschwand aus den Vorlesungsverzeichnissen der 70er und 80er Jahre und den germanistischen Seminaren. Er geriet als unmodern außer Mode.

Aber vielleicht musste Schiller und das Verständnis von ihm, das in den letzten 200 Jahren entstanden war, alles was man von ihm dachte und was über seine Schriften verbreitet wurde, erst einmal gründlich in Vergessenheit geraten, damit einer neuen Generation ein unbelasteter und freier Zugang zu diesem Dichter geöffnet werden konnte, so dass er nun auf neue und unvoreingenommene Art gewertet werden kann.

Schillers soviel beschworener Idealismus und Moralismus, ob in positivem Sinne aus sozialen oder politischen Motiven, oder in negativer Absicht, um seine Schriften als leer, weltfern und phrasenhaft zu diskriminieren, kann nun einer neuen Prüfung unterzogen werden. Wenn auch das Forschungsinteresse sich hauptsächlich dem Anlass einer 200-Jahr-Feier verdankt, so darf man doch dankbar über die aus diesen Bemühungen entstandenen Ergebnisse sein, deren wichtigste Erkenntnis in der Feststellung einer bisher unbeachteten und unterschätzten Modernität dieses Dichters besteht. Dem Versuch diese Modernität nachzuzeichnen und exemplarisch an einigen Dramen aufzuzeigen, sollen meine Ausführungen im Weiteren vor allem gewidmet sein. Es soll gezeigt werden, dass Schiller weit mehr ist als ein lebensferner Schwärmer.

Zu den vielleicht bekanntesten Ereignissen in Schillers Leben gehört sein erzwungener Aufenthalt an der Karlsschule, einem Internat, in das er 14-jährig, und erst nachdem seine Eltern dreimal dazu vom Herzog aufgefordert

worden waren, gezwungenermaßen eintritt². Streng militärisches Reglement, Verbot jeglichen Kontakts zu den Eltern und sogar die Pflicht Berichte über die Schulkameraden in Form von Denunziationen zu verfassen, sind die von allen Schülern verhassten Seiten dieser Erziehungsinstitution. Sie verfügt jedoch auch durchaus über für Schiller höchst fruchtbare Aspekte. Er erhält dort von jungen, kameradschaftlich gesinnten Lehrern eine Ausbildung, die sich auf der Höhe der Zeit befindet und im Gegensatz zu den strengen Reglementierungen des äußeren schulischen Alltags bei den Lerninhalten Liberalität und Offenheit in höchstem Maße aufweist. Besonders die medizinische Fakultät, die Schiller schließlich wählt, sticht durch ihre wissenschaftliche Brillanz und Modernität hervor.

Die aktuellste medizinische Richtung dieser Zeit ist die Anthropologie, die Wissenschaft vom Menschen und seiner Entwicklung in natur- und geisteswissenschaftlicher Hinsicht. Schiller und die angehenden Ärzte seiner Umgebung zeigen sich besonders interessiert an der Problematik der Beziehung von Körper und Seele.

Die führenden Vertreter dieser Richtung werden unter der Bezeichnung „Philosophische Ärzte“ geführt, eine Benennung, die das Forschungsinteresse dieser Gruppe deutlich zum Ausdruck bringt. Das Ziel ihrer Untersuchungen richtet sich darauf, der „*Enträtselung der Geheimnisse des menschlichen Lebens näher zu kommen*.“ (Darsow 2000: 16) Die Grenzen der Philosophie werden von der empirisch-medizinischen Seite her erweitert, die Medizin andererseits durchdrungen von philosophischen Fragestellungen. Psychologisches Interesse wird verbunden mit anatomischen und physiologischen Untersuchungen. Die anthropologische Bewegung ist der Spätaufklärung zuzurechnen und gilt als eine der wichtigsten Aufklärungswissenschaften. Schiller kommt durch sein Studium an der Karlsschule mit ihr in engen Kontakt.

Seine dritte und schließlich angenommene Dissertation befasst sich mit einem anthropologischen Thema und trägt den Titel „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“. Er folgt hier einer von Plattner entwickelten Dreier-Stufung des Lebens, die folgendermaßen gestaltet ist: die unterste Stufe bildet das „mechanische Leben“, diesem folgt das „geistige Leben der Tiere“ und die höchste Stufe besteht in der „Vernunft“, also dem geistigen Leben des Menschen.

² zu Schillers Biographie und seiner Zeit an der Karlsschule vgl. Hofmann, Darsow sowie Burschell, Friedrich: Schiller. Hamburg 1985. Außerdem: Friedrich Schiller. Werke in vier Bänden. Hrsg. und eingel. von Gerhard Stenzel. Salzburg 1986. Bd. I, S. 9- 54.

Die Einsichten, die Schiller bei der Beschäftigung mit der Anthropologie gewinnt, werden einerseits zur Triebfeder seiner ästhetischen Schriften, und liefern ihm andererseits praktische Mittel an die Hand zur Konzeption seiner dramatischen Figuren sowie deren Beziehungen zueinander.

Die erzieherischen Bemühungen dieses, wie die anderen beiden großen deutschen Dramatiker, Lessing und Brecht, zu den großen Lehrerfiguren gehörenden Dichters, haben hier ihren Ursprung.

Schillers gesamtes Schaffen ist durchzogen von dem Bestreben die Menschen auf ein in dieser Stufung des Lebens höchstmögliches Niveau zu bringen, ihn von einer „mechanischen“ Lebensweise zu geistigem Leben zu erwecken.

Der Ernst mit dem Schiller diese Angelegenheit betreibt, verschlingt seine gesamte Existenz. Er schreibt und produziert unter Aufbietung aller Kräfte, die besonders nach seiner schweren Erkrankung im Jahr 1791 immer geringer werden. Sein berühmtes und viel zitiertes Wort am Schluss des Prologs zum ersten Teil der Wallensteintrilogie: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ zeugt von einem Lebensernst, der von ihm wohl tagtäglich aufs Neue empfunden wird.

Die geistige Anspannung, unter die er sich ununterbrochen setzt, wird auch von Wilhelm von Humboldt beschrieben. Er stellt fest, dass

...sein gewöhnliches Leben vom Moment seines Erwachens bis zum Abend so war, dass er alles Gewöhnliche, womit sich doch auch die Besten viel und gerne angelegentlich beschäftigen, wie Staub unter sich ließ, und zwar nicht so, dass er irgendeine Beschäftigung, ein Vergnügen, wenn es sich darbot, abgewiesen hätte, immer nur dadurch, dass er jedes anders behandelte. Was ändern, auch den Hervorstechendsten begegnet, dass sie zwischen den bessern Momenten Lücken haben und sie auf heterogene und mechanische Beschäftigungen verfallen, war ihm immer fremd. Er ging, in buchstäblichem Verstande, keinen Moment für seine geistige Tätigkeit verloren. (Schiller Bd11986: 44)

So führt der Ernst, der über diesem Leben schwebt, wohl auch dazu, dass man in den Texten dieses eigentlich überaus gesellig veranlagten Mannes, manchmal den Humor vermisst.

Die von Schiller propagierte Heiterkeit der Kunst sollte jedenfalls nicht mit Humor verwechselt werden. In diesen Satz eingeschlossen ist eine komplexe Kunsttheorie, die besagt, dass durch Kunst eine Situation hergestellt wird, die dem Rezipienten ermöglicht spielerisch und mit Distanz Probleme des Lebens mitzuerleben und zu verstehen, ohne davon unmittelbar existenziell betroffen zu sein, d.h. ohne dass es sich also um selbst gelebte Probleme handelt.

Die Kunst garantiert eine Freiheit, die idealerweise das höchste Menschentum bezeichnet. So kann Schiller in seiner berühmten philosophischen Schrift „Die ästhetische Erziehung des Menschen“ folgenden ebenfalls viel beachteten Satz schreiben:

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. (Schiller Bd11986: 539)

Auf dieses Ziel hin ist Schillers Lebenswerk gerichtet, nämlich den Menschen der Vorstellung anzunähern, die er mit der vollen Bedeutung dieses Wortes Mensch verbindet.

Das ist ein aufklärerisches Ziel, aber bis zu seiner Verwirklichung ist es noch ein weiter Weg. Schiller ist Aufklärer, aber einer Phase der Spätaufklärung zugehörig, in der der Optimismus in Bezug auf das Erreichen der Glückseligkeit auf Erden schon längst gebrochen ist. Er erkennt, was später von Adorno und Horkheimer die „Dialektik der Aufklärung“ genannt werden soll. Gemeint ist damit das Absolutsetzen der Rationalität, wodurch das moralische Bewusstsein schließlich zerstört wird und die Aufklärung in das Gegenteil ihres eigentlichen Zieles mündet. Aus einer Freiheitsbewegung, die den Menschen zur Selbstständigkeit führen soll, wird eine Diktatur der Rationalität, und zwar immer dann, wenn die Prinzipien der Aufklärung dazu benutzt werden, um Menschen in ihrem Namen zu unterdrücken. Zu dieser Einsicht trägt der Verlauf der französischen Revolution, die sich in ein immer blutigeres Guiotinieren steigerte, maßgeblich bei. So versucht Schiller Auswege zu finden aus einer Aufklärung, die sich schon längst in die falsche Richtung bewegt hat und er entwickelt schließlich sein Konzept von der ästhetischen Erziehung der Menschen, also des Erziehens der Menschen durch die Kunst.

Diese Aufgabe erweist sich jedoch als umso schwieriger, als er mit der geistigen Verfassung seines Publikums ganz und gar nicht zufrieden sein kann.

In einem Brief an Gottfried Körner macht er die Feststellung, dass der Großteil der Menschheit sich hinsichtlich der vorhin beschriebenen Stufung des Lebens über das erste, als mechanisches Leben bezeichnete Stadium noch nicht erhoben habe. Die meisten Menschen befinden sich demnach auf dem geistigen Stand des Pflanzenreiches, das heißt sie sind geistig mit einer Pflanze gleichzusetzen und die folgende Beschreibung Schillers zeigt somit auch eine rein vegetative Existenz:

Das Leben von tausend Menschen ist meistens nur Zirkulation der Säfte, Einsaugung durch die Wurzel, Destillation durch die Röhren und Ausdünstung durch die Blätter, das ist heute wie gestern, beginnt in einem wärmeren Apriltage und ist mit dem nämlichen Oktober zu Ende....Tausend Menschen gehen wie Taschenuhren, die die Materie aufzieht, oder, wenn sie wollen, ihre Empfindungen und Ideen tröpfeln hydrostatisch wie das Blut durch seine Venen und Arterien, der Körper usurpiert sich eine traurige Diktatur über die Seele, aber sie kann ihre Rechte reklamieren, und das sind dann die Momente des Genius und der Begeisterung.“ (Schiller 1986: 59)

Demgegenüber gibt es die Momente des Genius und der Begeisterung, also höhere Bewusstseinstufen, doch zu Schillers Leidwesen ist sein Publikum von diesen Momenten weit entfernt. Er beschreibt den Geschmack der Deutschen, über den er sich in einem Brief an Fichte vom August 1795 beschwert:

Es gibt nichts Roheres als den Geschmack des deutschen Publikums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Zwar habe ich es noch nicht dahin gebracht, aber nicht weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publikum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lektüre zu machen gewohnt ist und in ästhetischer Rücksicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können. (Schiller 1986: 74)

So sinnt Schiller auf Abhilfe und er stellt sich die Frage, wie er dem schlechten Geschmack des Publikums beikommt und die Menschen mittels seiner Poesie beeinflussen kann. Hier verbindet sich das Wissen des Anthropologen mit der dichterischen Lebensaufgabe. Es wird immer wieder

deutlich, dass für Schiller einer der wichtigsten Aspekte seiner Dichtung ihre Wirkung auf das Publikum darstellt. Darin besteht ein wichtiger Grund für ihn, sich dem Drama als seinem eigentlichen Gebiet zu verschreiben. Er fühlt, dass er als Dichter hier die größte Begabung besitzt und er erhofft zudem, durch die direkte, unmittelbare Situation im Theater im Vergleich zu anderen Dichtungsarten die größte Wirkung erzielen zu können.

Seine Überlegungen darüber, wie seine Poesie gestaltet sein muss, um den Geschmack des Publikums nachwirkend zu beeinflussen, führen ihn zu dem Ergebnis, dass er sich nicht nach den Wünschen des Publikum richten darf. Man muss dieses im Gegenteil verstören und aufrütteln, man darf das Publikum nicht erfreuen, sondern seinen Erwartungen entgegen schreiben.

In einem Brief an Goethe aus dem Jahr 1797 verleiht er dieser Überzeugung Ausdruck:

So viel ist mir auch bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden, dass man den Leuten im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muss man das andere einschlagen. Man muss sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen versetzen. ...Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie zu glauben und bekommen Respekt vor den Poeten. (Schiller 1986: 79)

Schillers Idealismus ist damit zunächst eigentlich nur die Weigerung dem Geschmack des Publikums nachzugeben und es mit geistloser und leichter Kost ruhig zu stellen. Schillers schriftstellerische Meisterschaft erweist sich hierbei in dem Faktum, dass es ihm bei diesen selbstaufgelegten Voraussetzungen gelingt, Aufmerksamkeit erregende, d.h. spannende Dramen zu schreiben. Grundthemen sind Liebe, Eifersucht, Machtstreben und Intrigen, Handlungen, deren Aspekte des Interessanten und Sinnlichen jedoch mit einer höheren Wahrheit veredelt werden. Seinen jungen Dichterkollegen gibt er in diesem Sinne hilfreiche Hinweise. In seiner Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ empfiehlt er ihnen, weder die Sinnlichkeit zu vernachlässigen, noch sich dem Zeitgeschmack zu verschreiben:

Gib also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er dem edeln Trieb in seiner Brust bei allem Widerstande des Jahrhunderts, Genüge zu tun

habe, gib der Welt auf die du wirkst, die **Richtung** zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. ... Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, was sie bedürfen, nicht was sie loben....Denke sie dir, wie sie sein sollten, wenn du auf sie zu wirken hast, aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versuchen wirst....Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest umgib sie mit edlen, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet. (Schiller 1986: 524)

In dem bisher Gesagten wird bereits deutlich, dass der Idealismus Schillers kein Idealismus ist, der eine nicht vorhandene Harmonie in der Gesellschaft vortäuschen möchte, wie es oft in negativ kritisierender Absicht behauptet wird. Ebenso wenig ist es Schillers Absicht mit seinen Schriften den bestehenden politischen und gesellschaftlichen Zustand zu stützen und zu festigen. Gerade seine Dramen lassen erkennen, dass ihm sowohl die Schwächen des Feudalismus als auch die Fehler der sich im 18. Jh. formierenden bürgerlichen Gesellschaft nicht verborgen geblieben sind.

Bereits in seinen frühen Dramen ist neben der scharfen Kritik am Feudalismus eine ebenso eindeutige Kritik am Bürgertum zu beobachten. Kritik am Bürgertum gab es schon bei Lessing, der das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland eingeführt hatte. Bereits in seiner „Emilia Galotti“ war die Schuld am tragischen Geschehen nicht einseitig der Seite der Adligen zuzuschreiben. In Schillers Version des bürgerlichen Trauerspiels „Kabale und Liebe“ ist diese Tendenz noch stärker ausgeprägt. Die Vertreter des Bürgertums erweisen sich als unfähig, der adligen Unmoral, dem Intrigantentum des Adels und den feudalistischen Zumutungen an die bürgerlichen Untertanen in wirkungsvoller Weise entgegenzutreten. Die Figur des bürgerlichen Musikers Miller weist zwar positive Seiten auf, beispielsweise wird er als liebevoller Vater dargestellt, andererseits aber benimmt er sich den Vertretern des Adels gegenüber so unterwürfig, dass sein mangelndes Selbstbewusstsein nur negativ zu beurteilen ist. Dazu kommt, dass für ihn finanzielle und ökonomische Überlegungen so wichtig sind, dass sie die moralischen und familiären Angelegenheiten überlagern. So bezeichnet er seine Tochter Luise als „Kapital“ (Schiller Bd II

1986: 301) und ihre Erziehung gilt ihm als Investition. Auch seine Liebe zu ihr drückt er in ökonomischen Begriffen aus, indem er z.B. von seiner ganzen „Barschaft“ (Schiller Bd II 1986: 306) von Liebe spricht. Andererseits opfert die empfindsame Tochter Luise ihre Liebe allzu schnell auf und hofft auf eine Belohnung für diesen Verzicht durch Gott in der jenseitigen Welt. Sie unterwirft sich also dem Druck der Gesellschaft viel zu schnell und ohne echten Widerstand. „Kabale und Liebe“ ist das dritte und zwar im Jahr 1784 von Schiller verfasste Drama. Sein erstes „Die Räuber“ war drei Jahre früher, 1781, noch auf der Karlsschule entstanden und es begründet sofort seinen Ruhm als Dramatiker. Schon bei der Probevorlesung vor seinen Schulkameraden, bei einem Ausflug ins Grüne, konnte er diese aufs höchste mit seinem Vortrag fesseln. Bei der Uraufführung in Mannheim, das damals, weil außerhalb der Grenzen Baden-Württembergs gelegen, als Ausland gilt, rufen „Die Räuber“ eine wahre Sensation hervor. Ein Augenzeuge beschreibt die Situation im Theater:

Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht. (Darsow 2000: 36)

Aber auch in diesem ersten Drama erweist sich Schiller als ein analytischer Kopf, der bei aller Sympathie für die Bewegung des Sturms und Drang und für die Werte der Aufklärung diese doch wiederum einer eingehenden Kritik unterzieht und ihre problematischen Seiten nicht verschweigt. Franz Moor, der hässliche der beiden Zwillingbrüder und zugleich der Intrigant, ist eine Figur, die den radikalen, die Ratio über alles stellenden Aufklärer repräsentiert. Er benutzt die Vernunft zur Beeinflussung und Manipulation seiner Umgebung, verliert so alle moralischen Bedenken, wird aber am Schluss von den verdrängten Gefühlen wieder eingeholt und scheitert. Karl Moor, der andere Bruder, ist der positiv dargestellte Rebell, der sich gegen die neue, als unpersönlich und anonym empfundene Gesellschaft auflehnt. Er scheitert ebenfalls, denn es eröffnen sich ihm keine wirklichen Handlungsmöglichkeiten. Am Ende des Stückes bleibt als Erkenntnis, dass die moderne Gesellschaftsordnung schwerwiegend auf die menschlichen Beziehungen einwirkt und diese zerstört, wie Schiller am Untergang der Familie Moor demonstriert.

Und so kann man in Hinsicht auf Schillers frühe Dramen zwar einen starken Hang zur Rebellion gegen jeden Zwang und einen großen Freiheitsdrang verzeichnen, aber auch die Einsicht, dass dieses elementare menschliche Bedürfnis nach Freiheit leider in seiner idealen Ausprägung kaum realisierbar sein dürfte. Der Abgrund, der die Realität vom Ideal trennt, ist nicht überbrückbar. Dennoch muss den Menschen das Ideal als Orientierungspunkt immer wieder vergegenwärtigt werden, denn es ist Schillers tiefe Überzeugung, dass die Menschen ohne Ideale nicht leben können.

Schiller hat sich schon früh mit ganzer Energie dem Drama verschrieben. Er ist Dramatiker mit Leib und Seele. In einer Reihe von Briefen gibt er davon Kunde. So schreibt er zum Beispiel 1782 an Dahlberg:

Ich würde die Unwahrheit reden, wenn ich meine immer wachsende Neigung zum Drama verleugnete, die einen großen Teil meiner Glückseligkeit auf dieser Welt ausmachen soll.... (Schiller BdI 1986: 55)

Oder zwei Jahre später an einen anderen Briefpartner:

Mein Klima ist das Theater, in dem ich lebe und webe, und meine Leidenschaft ist glücklicherweise auch mein Amt. (Schiller BdI 1986: 57)

Sein Lebensweg jedoch führt ihn zunächst vom Drama weg, um ihn erst viel später, aber gereifter und gewachsen an Wissen und Können wieder zum Drama zurückzuführen. In den dazwischen liegenden Jahren widmet er sich der Geschichte, der Philosophie und der Ästhetik. Zur Geschichte kommt er sowohl durch eine eigene Neigung zu diesem Gebiet als auch durch äußere Zwänge. Er muss Geld verdienen und sich eine Stellung in der Gesellschaft schaffen. Als Professor der Geschichte kann er sich zwar nun gesellschaftlich etablieren, ist jedoch von der als Brotarbeit bezeichneten Aufgabe nicht in gleichem Maße erfüllt wie von der Dichtung, die für ihn immer seine eigentliche Berufung bleibt.

Doch wenn die Beschäftigung mit der Geschichte ihn scheinbar von seiner Lebensaufgabe, dem Dichten, abhält, so bringt sie auch vielerlei Gewinn für seine spätere dichterische Produktion. Abgesehen von dem großen Potential an verwertbarem Stoff für seine Dichtung, das sich ihm hier auftut, eröffnet sich

für ihn hier außerdem die Möglichkeit, die Erkenntnisse seiner anthropologischen Studien um eine historische Dimension zu erweitern.

So kann er seine Suche nach den Beweggründen menschlichen Handelns durch das Erforschen historischer Prozesse ausweiten und vertiefen. Zugleich wirkt aber auch sein als Anthropologe und Dichter geschulter Blick, der gewohnt ist, den Menschen als Ganzes zu sehen, auf seine geschichtlichen Forschungen zurück. Was moderne geschichtswissenschaftliche Theorien in den letzten Jahrzehnten erst erkannt haben (vgl. bspw. Hayden 1990), ist bei Schiller bereits ausgeprägt: nämlich, dass erst eine dichterische Perspektive auf geschichtliche Ereignisse diesen einen Sinn verleiht, der über die einzelnen Details und Fakten hinausgeht, also ermöglicht, geschichtliche Prozesse in ihrer Bedeutung für den Menschen zu verstehen.

Das Verständnis, das der Schiller als Dichter andererseits aus der Geschichte gewinnt, wird durch den negativen Verlauf der französischen Revolution noch verstärkt. Sein anfangs überwiegender Optimismus hinsichtlich des Verlaufs der menschlichen Entwicklung innerhalb der Geschichte, weicht einer eher pessimistischen Vorstellung über das Erreichen eines Paradieses auf Erden. Immer mehr kommt er zu der Überzeugung, dass die Welt und die fehlgeleitete Entwicklung der Aufklärung nur durch ein ästhetisches Programm, das heißt durch die Kunst, verbessert und korrigiert werden kann. Dieses ästhetische Programm stützt sich zugleich immer stärker auf die Kultur des antiken Griechenland, der er sich in Weimar besonders durch Wielands Bemühungen angenähert hat.

Eine schwere, gefährliche Lungenkrankheit beendet 1791 Schillers Laufbahn als Professor der Geschichte. Nur knapp dem Tod entkommen, übersteigt diese Tätigkeit die verbleibenden körperlichen Kraftreserven, er ist zu schwach um je wieder in diesem Beruf zu arbeiten.

Im Anschluss an die Krankheit, während der langsamen Genesung, verbringt er seine Zeit mit einem höchst intensiven Studium der Schriften Kants und Mitte der 90er Jahre entstehen dann seine ästhetisch-philosophischen Schriften. Hier gelingt es ihm seine Gedanken und Vorstellungen zu Kunst und Leben in ein System zu bringen. Dabei gewinnt er auch Einsichten über sich selbst als Dichter und über seine eigene Stellung innerhalb der Kunst. So entwickelt Schiller in der Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zwei Kunst- bzw. Dichtungstypen, zu dessen ersten, dem naiven, er Goethe und die Kunst des antiken Griechenlands zählt, zu dem zweiten aber, dem sentimentalischen, er sich selbst und auch die moderne Dichtung zurechnet. Das scheint auf den ersten Blick ein großes Kompliment für Goethe, da er ihn als

einen der letzten Griechen bezeichnet, als einen großen, ganz aus dem Leben schöpfenden Dichter. Andererseits besagt diese Einschätzung, dass Goethe ein Dichter sei, der eigentlich nicht der modernen Zeit angehört, da die Moderne nicht den naiven, sondern den sentimentalischen Dichtungstyp hervorbringt. Das moderne Zeitalter entspricht deswegen nicht mehr der naiven Anschauungsweise, weil die dort vorhandene Einheit mit der Natur nicht mehr existiert. Die intuitive Schaffensweise des naiven Dichters muss der reflexiven, also nachdenkenden und analytisch vorgehenden Dichtungsart den Platz räumen. Die Modernität von Schillers Theorie liegt in der Einsicht, dass der moderne, sentimentalische Dichter keine Harmonie mehr mit seiner Umgebung und seinen Lebensumständen empfindet, sondern aus einem Unbehagen an seiner Welt, aus einem deutlich gespürten Defizit und Mangel heraus dichtet. Er will die Welt nicht mehr nachahmen, also abbilden, denn er ist mit der Wirklichkeit nicht zufrieden. Der sentimentalische Dichter ist viel aktiver als der dazu vergleichsweise passive naive. Während der naive Dichter die Wirklichkeit, die er noch als harmonisch erlebt, nur nachzuahmen braucht, verbindet der sentimentalische den als mangelhaft empfundenen Zustand der Gegenwart mit dem angestrebten positiven Zustand, wofür er eine bedeutend größere Denkleistung erbringen muss als der naive Dichter.

Schiller erstellt damit den Anfang einer Dichtungstheorie der Moderne, auf die später Friedrich Schlegel aufbauen und die von Victor Hugo in noch radikalierter Form formuliert werden wird.

Ein weiterer Beitrag Schillers zur modernen Ästhetik besteht zudem in seiner Schrift „Über das Erhabene“. Die hier eingeführte Kategorie des Erhabenen ist einer der Hauptgründe für Schillers Aktualität bis auf den heutigen Tag. In dieser kurzen, aber wichtigen Betrachtung bringt er die Besonderheiten der modernen Dichtung noch deutlicher und konsequenter zum Ausdruck. Das Erhabene drückt für ihn das aus, was die sentimentalische Dichtungsart kennzeichnet. Setzt man es in Kontrast mit der von Schiller bereits vorher beschriebenen Kategorie des Schönen, lässt sich das Besondere am Erhabenen noch klarer darstellen. Das Schöne bezeichnet das utopische Ideal der Harmonie, während das Erhabene den Zwiespalt und Konflikt des modernen Dichters zum Ausdruck bringt.

Die Definition des Erhabenen nach Schillers Verständnis lautet folgendermaßen:

Friedrich Schiller:
Idealist oder kritischer Beobachter der Moderne?

Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert und von Frohsein, das sich bis zum Entzücken steigern kann. (Schiller Bd 1987: 492)

Also das Erhabene schließt in sich zwei gegensätzliche Gefühle ein, Lust und Unlust zugleich, wodurch der Zwiespalt des modern empfindenden Dichters in der Welt sich darstellt. Dieser Zwiespalt entsteht durch den Prozess der Entfremdung von der Natur, der zugleich aber auch eine Befreiung von dieser bedeutet. Entfremdung bringt Unlust, Befreiung bringt Lust. Befreiung aber schafft die Fähigkeit zum moralischen Denken und Handeln. Hier erst liegt die wahre Freiheit, die die Größe des Menschen ausmacht. Und in Anbetracht dessen, dass das Wort Erhaben mit dem Wort erheben in enger Verwandtschaft steht, kann man sagen, dass das Erhabene den Menschen zum Mensch im reinen Sinne des Wortes erhebt, also das Ziel erreicht, das Schiller sich zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. Das Naive, das die Stufe des Schönen einnimmt, ist zu dieser Befreiungsleistung nicht in der Lage, denn es lässt den Menschen innerhalb der Grenzen der Natur und damit des Sinnlichen verharren. Schiller drückt das folgendermaßen aus:

Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns. Durch die Schönheit allein, würden wir also ewig nie erfahren, dass wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. ...Das Erhabene verschafft uns(...) einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. (Schiller Bd I 1987: 493)

Mit dem Wechsel vom Schönen zum Erhabenen in der modernen Kunst verändert sich jedoch auch das ästhetische Empfinden. Es ist eben nicht mehr die Harmonie und der schöne Schein, der zur Darstellung kommt. Schiller sagt nun offen, dass man sich über die Harmonie in der Welt nichts mehr vorlügen darf:

Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der...eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und dem Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren mehr zeigen. ..Nicht in der Unwissenheit, der uns umlagernden Gefahren, ..., nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. (Schiller Bd I 1987: 499)

Dargestellt werden soll nicht das Schöne, sondern das, was der tragischen Kunst zu ihrer Tragik verhilft, z.B. die „triumphierende Ungerechtigkeit“, die „mit dem Schicksal ringende Menschheit“, die „unaufhaltsame Flucht des Glücks“, die Verwirrung und das Chaos. Das ist nicht mehr die Idylle des Schönen, hier wird der Umbruch zu einer modernen Ästhetik beschrieben, die schließlich in die Ästhetik des Hässlichen einmünden wird. So weit geht Schillers Absicht jedoch nicht, noch besteht er darauf, dass die Mangelhaftigkeit der in der Dichtung dargestellten Wirklichkeit mit dem Ideal in Beziehung gesetzt und veredelt werden soll.

Trotz allem kann man jedoch festhalten, dass Schiller zu einer Kunstauffassung kommt, die nicht mehr ideologisch agieren und die Wirklichkeit in der Darstellung in eine gewünschte Richtung verändern möchte, sondern die, die ungeordneten und sinnlosen Zustände des Lebens neutral aufzeigen soll, ohne jedoch darüber das Ideal zu vergessen. Es ist nicht zuletzt Schillers Beschäftigung mit der Geschichte, die ihn zu diesen Ergebnissen gebracht hat. Er erkennt, dass aus den geschichtlichen Ereignissen keine Harmonie herauszulesen ist:

Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis – wie sehr findet man sich da getäuscht! (Schiller Bd I 1986: 497)

Somit darf man sich weder den Erscheinungen der Natur noch den Ereignissen der Geschichte mit vorgeprägten Vorstellungen nähern, sondern man muss das Chaos akzeptieren. Erst so gelangt man zur echten Freiheit:

Wenn er [der Mensch] es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit von Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer anderen Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser gänzliche Mangel an Zweckverbindungen unter diesem Gedränge von Erscheinungen(...), macht sie zu einem desto treffenderen Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigene Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet. (Schiller Bd I 1987: 497)

„Unabhängigkeit von Naturbedingungen“ meint jedoch nichts anderes als Freiheit des Menschen und echtes Menschsein. Freiheit mit allen ihren Schwierigkeiten ist einem leichten, aber unfreien Leben unbedingt vorzuziehen.

Die Freiheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Übeln ist für edle Gemüter ein unendlich interessanteres Schauspiel als Wohlstand und Ordnung ohne Freiheit, wo die Schafe geduldig dem Hirten folgen....(Schiller Bd I 1987: 49)

Dieses „unendlich interessanteres Schauspiel“ den Menschen vor Augen zu führen ist Schillers Ziel in seinen späten, meisterhaften Dramen.

Zum Schluss sollen deswegen noch einige Bemerkungen der Trilogie zu Wallenstein gewidmet werden, die von vielen als Schillers Hauptwerk angesehen wird.

Der Stoff dieses Dramas stammt wie allseits bekannt aus dem 30-jährigen Krieg, einer historischen Phase, mit der sich Schiller ausgiebig auseinandergesetzt und über die er sich 1790 in seiner Schrift „Geschichte des dreißigjährigen Krieges“ bereits als Historiker zu Worte gemeldet hat.

In seinem Drama setzt Schiller nun seine geschichtlichen und ästhetischen Einsichten in die künstlerische Praxis um, so dass im Vergleich zu seinen frühen Dramen hier eine neue Ebene erreicht wird. Die geschichtlichen Ereignisse werden nun in all ihrer chaotischen Verwirrung und Sinnlosigkeit belassen und der einzelne, in ihnen agierende Mensch, in diesem Fall die Hauptpersonen, werden, auf sich selbst gestellt, den chaotischen Zuständen ausgesetzt. Hier zeigt sich die Problematik der modernen Subjektivität: der Mensch der Moderne muss handeln, ohne einen verbindlichen Handlungsrahmen zu besitzen, ohne Sinnzusammenhang und ohne Orientierungsvorgaben. Schiller ist nicht mehr bereit diesen Zustand zu verbergen oder zu beschönigen. Hierin besteht ein grundlegender Unterschied zu den frühen Dramen und die hierfür notwendige Basis bildet die Verlagerung des Schwerpunktes des Dramas. Lag dieser für Schiller früher bei der Darstellung der Charaktere, so liegt er nun in der Handlung und ihrer Konstellation. Die Situation der Handlung gewinnt größere Wichtigkeit als die Figurendarstellung. Die Figuren wiederum werden mit einer gewissen Distanz betrachtet. Es geht Schiller auch nicht mehr darum, Verbrecher, Verräter oder sonstige rein schlechte oder gute Charaktere darzustellen. Er schlägt sich nicht mehr auf die Seite einer seiner Figuren und so ist weder Wallenstein

grundlegend zu verurteilen, noch sind seine Gegenspieler, die beiden Piccolominis, im Recht. Alle wählen unterschiedliche Wege auf die geschichtliche Situation zu reagieren und welcher der Wege der richtige ist, ist weder zu bestimmen, noch überhaupt die Frage. Wichtig ist, dass keiner von den dreien und auch keine der weiteren Dramenfiguren in der Lage ist in irgendeiner Hinsicht innerhalb des geschichtlichen Prozesses Freiheit zu erreichen. Freiheit besitzt nur der Zuschauer des Dramas und zwar für die kurze Zeit, in der er sich aus seinem Alltag heraus begibt und ohne eigene Verwicklung in das gezeigte Geschehen dieses aus der Distanz betrachten kann. Freiheit entsteht also durch die Kunst. Im Stück selber jedoch und auch am Schluss findet keine versöhnliche harmonisierende Geste statt, wie von der klassizistischen Ästhetik eigentlich gefordert. Hier gibt es keine Versöhnung im Inhaltlichen, der Untergang Wallensteins wird nicht als Sieg einer höheren Idee verkürt. Er bleibt sinnlos. Hegels Kommentar zu Wallensteins Schluss drückt das aufs deutlichste aus:

Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als Theodizee. [...] Leben gegen Leben; aber es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! Abscheulich! Der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich! Dies zerreißt das Gemüt, daraus kann man nicht mit erleichteter Brust springen. (Hoffmann 2003: 154f.)

Die Versöhnung, die auf der inhaltlichen Ebene verweigert wird, findet allerdings auf der formalen statt, Schillers Konzept des Erhabenen entsprechend, nach dem Inhalt und Form auseinander fallen. Der im Drama durchgehend verwendete Blankvers leistet auf formaler Ebene die Annäherung der Figuren aneinander und ihrer Sprachformen, eine Nähe entsteht, die inhaltlich nicht vorstellbar ist. Hier wird durch das einheitliche Metrum des Blankvers eine Gemeinsamkeit für alle Figuren erreicht, die das Allgemeinmenschliche ausdrücken soll, das alle, trotz ihrer unterschiedlichen Positionen, in ihrem Menschsein verbindet. Die menschlichen Konflikte werden nicht beschönigt, aber in der Utopie der Ästhetik, hier erzeugt durch den Blankvers, mit dem Ideal des Menschlichen verbunden.

Gezeigt werden sollte, dass Schiller und seine Schriften bei einer eingehenden Betrachtung den in den letzten 200 Jahren sich festgesetzten Klischees ganz und gar nicht entspricht. Er ist kein unkritischer Idealist, der

welt- und lebensfern nur das Ideal beschwört, egal ob dies in positiver oder negativer Absicht behauptet wurde. Er ist ein Dichter, der mit bewundernswerter Menschen- und Geschichtskennntnis, immer im Bemühen um die Menschheit, deren Fehler und Probleme in der Welt deutlich sieht und auch zeigt. Aus der gleichen Menschenkenntnis heraus gewinnt er aber auch die Überzeugung, dass die Menschheit ohne Ideale und Utopien nicht existieren kann. Das Bedürfnis der Menschen nach Idealen mit dem Chaos der vorgefundenen Welt zu verbinden stellt sich für Schiller als Aufgabe für seine späten Dramen und es gelingt ihm diese in hohem Maße künstlerisch zu verwirklichen.

Literatur

Friedrich Schiller (1986). *Werke in vier Bänden*. Herausgegeben und eingeleitet von Gerhard Stenzel. Salzburg

Burschell, Friedrich (1986). *Schiller*. Hamburg,

Darsow, Götz-Lothar (2000). *Friedrich Schiller*. Stuttgart

Hofmann, Michael (2003). *Schiller. Epoche-Werke-Wirkung*. München,.

Srade, Heinz (2005). *Unterwegs zu Schiller*. Berlin

White, Hayden (1990). *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M.

Das Exotische als Zivilisationskritik in der Décadence: Thomas Manns „Der Zauberberg“

Saniye Uysal
Ege Üniversitesi

Abstract

The Exotic as Civilization Critique in Decadence: Thomas Mann's *Der Zauberberg*

The aim of this study is to show by means of Thomas Mann's novel *Der Zauberberg* that the 'Exotic' gets an important contour in the context of decadence-literature: it profiles a critique in view of the western civilization movement. The protagonist Hans Castorp represents a decadent hero who doesn't share Settembrini's aims of progress and rationality. It is for this reason that Hans Castorp is fascinated by the exotic attraction of Madame Chauchat. Alienation from nature and the lack of love can be regarded as reasons of the existential problem of the decadents in the era of science, which will also be disclosed in this paper.

„Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale“ (Herzfeld 1993: 175) – so definiert im Jahre 1893 die Essayistin Marie Herzfeld das Psychogramm ihrer Epoche und gibt gleichsam den Duktus der Décadence-Stimmung wieder, die Thomas Manns „Der Zauberberg“¹ ebenfalls bestimmt. Dieser Roman reflektiert diese Epoche in deren diversen Dimensionen insofern, als der „Fortschrittsoptimismus der abendländischen Zivilisation“, der „verabsolutierte Glauben an Aufklärung“, die „Décadence-Stimmung von Endzeit und Verfall“, die Tendenz zum Exotischen als „Aufbruchsbewegung“, das Defizit von Naturnähe und Liebe und das Problem der menschlichen Existenz darin behandelt werden. Die Décadence zeichnet sich durch ihre grundlegende Disposition aus, den herrschenden Geist von Fortschritt, Aufklärung und Naturausbeutung zu negieren und das Exotische und Andere zu affirmieren, worin die Zivilisationskritik ihren Ausdruck findet. So setzt sich

¹ Obwohl „Der Zauberberg“ erst im Jahre 1924 sein Leserpublikum erreicht, kann er aufgrund seiner Konzeption und der Vorarbeiten dazu, die auf das Jahr 1913 zurückgehen, als ein verspäteter Roman der Décadence gelesen werden. Thomas Mann (2002): *Der Zauberberg*, Frankfurt a.M., Fischer. Im Weiteren werden Zitate aus diesem Roman mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text angegeben.

die vorliegende Untersuchung zum Ziel, die in dem Roman „Der Zauberberg“ enthaltene Zivilisationskritik darzustellen, welche sich über das Medium des Exotischen artikuliert. Dabei gewinnen der Aufenthalt Hans Castorps auf dem „Zauberberg“ und seine Konfrontation mit Settembrini einerseits und Madame Chauchat andererseits gravierende Konturen, die in Anbetracht der oben erwähnten Dimensionen des Romans analysiert werden sollen.

Die negierende Haltung der *Décadence* gegenüber den Ansprüchen des Abendlandes, die im Weiteren skizziert werden soll, lässt sich im „Zauberberg“ an dem Protagonisten Hans Castorp und dem Sanatorium „Berghof“ verfolgen und nachweisen. Der angehende Schiffbauingenieur besucht vor Antritt seiner Ausbildung für drei Wochen seinen Vetter Joachim Ziemßen, der sich aufgrund seiner Lungenkrankheit in einem Sanatorium in Davos befindet. Als aber Hans Castorp in der mythischen Welt des Sanatoriums die Russin Clawdia Chauchat kennen lernt und sich in sie verliebt, entsagt er seinem Leben im „Tiefland“ und entscheidet sich, im Sanatorium zu bleiben. So werden aus den geplanten drei Besuchswochen sieben Jahre, in denen der Protagonist in dem „verzaubernden“ Ambiente des Sanatoriums „der Welt abhanden kommt“. Denn auch Hans Castorp hätte eine „feuchte Stelle“ in der Lunge, die einer Therapie in der Sanatoriums-atmosphäre bedürfe.

Das Sanatorium, alias der „Zauberberg“, steht semiotisch gelesen in einer diametralen Beziehung zur Bürgerwelt, was auch im Laufe des Romans anhand der Ausdrücke wie „hier oben“ vs. „da unten“ und „Hochland“ vs. „Tiefland“ deutlich wird. Hermann Kurzke konstatiert, dass der Zauberberg mit dem verzauberten Berg aus dem Märchen, dem Venusberg aus Wagners „Tannhäuser“, dem Hades aus der antiken Mythologie, dem Hexenberg der Walpurgisnacht aus Goethes „Faust“ verwandt ist und darüber hinaus „die antibürgerliche Welt von Zeitlosigkeit und Pflichtvergessenheit“ darstellt (1991: 197). An anderer Stelle akzentuiert Kurzke, dass es sich bei diesem Roman um „eine gewaltige Entgrenzungspantastie, voller Lust an der Flucht aus Haltung und bürgerlicher Form“ handelt (2001: 329). Angesichts der Wesensbestimmung des „Zauberberg“ als „Gegenwelt“ zur Bürgerwelt lässt sich auch eine analoge Beziehung zu einer exotischen Welt konstatieren. Eine solche exotische Welt stellt eine vom Europäer inszenierte Sphäre dar, die keineswegs mit der Realität zu tun hat, jedoch von den phantasiereichen Imaginationen des Europäers besetzt ist. Dies erklärt auch den Tatbestand, dass eine solche exzentrische Welt permanent vom Europäer begehrt wird. Einen solchen Umgang mit dem Anderen bezeichnet Edward W. Said in seiner gleichnamigen Arbeit prägnant als „Orientalismus“. Als eine europäische

Erfindung stellt der Orient² seit der Antike einen Ort der Romantik und des exotischen Wesens dar (vgl. Said 1981: 8). Aufgrund dieser der anderen Welt zugesprochenen Exotik reisten beispielsweise im 19. Jh. Schriftsteller wie Flaubert und Nerval in den Orient. Hier sahen sie „das Land der Träume und der Illusion“ (Said 1981: 207), das reich war an Sexualität. Der Orient entpuppt sich aus dieser Perspektive betrachtet als eine Kontrastfolie zur europäischen Bürgerwelt des 19. Jhs., in der Sexualität nur in institutionalisierter Form erlaubt war. Said bemerkt dazu, dass „der Orient der Ort [war], an dem man eine sexuelle Erfahrung suchen konnte, die in Europa nicht erhältlich war“ (ebd. 216). Der gemeinsame Nenner zwischen dem hier zu behandelnden Roman – also dem „Zauberberg“ – und der anderen Welt besteht folglich darin, dass in diesen Gegenwelten die Dominanz des disziplinierten und restriktiven Bürgertums endet und die Herrschaft der dem Bürgertum entfremdeten Natur in ihrem umdomestizierten, also elementaren Charakter einbricht. Beide Lebensbereiche konstituieren ein mit der zivilisierten Welt opponierendes Biotop. Der „Zauberberg“ erscheint in diesem Sinne auch als ein Hort und Refugium der *Décadence par excellence*, in das Hans Castorp flüchtet. Denn mit dem Bekenntnis zur *Décadence* distanziert man sich nach Wolf Dietrich Rasch „sowohl von der Banalität bürgerlicher Kunstanschauung wie von der Brutalität der wilhelminischen Eroberung von wirtschaftlicher und militärischer Macht, setzt sich ab von der Fortschritts-Ideologie, der Selbstzufriedenheit technischer Beherrschung der Naturkräfte und lebensverändernder industrieller Produktion.“ (1977: 44) Hier wird das Absagen der *Décadence* am Programm der abendländischen Zivilisationsbewegung veranschaulicht. Unter dieser Prämisse lässt sich auch der verlängerte Aufenthalt Castorps im Sanatorium erklären. So repräsentiert der Protagonist des „Zauberberg“ einen prototypischen (Anti)-Helden der *Décadence*-Literatur. Eine Abneigung und Unfähigkeit sich in die Lebenswirklichkeit zu integrieren, daran teilzunehmen und mit den Mitmenschen einen Kontakt aufzunehmen ist für das Verhalten der *Décadents* signifikant (vgl. Rasch 1986: 98f.). Da die Welt der Arbeit den dekadenten Hans Castorp ohnehin nicht viel interessiert, bietet sich auch jene Reise ins Sanatorium gut an:

Zwei Reisetage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte,

² Die Assoziationen dieses Begriffs sind opulent: das Andere, das Fremde, das Exzentrische, die exotische/andere Welt etc. können damit substituiert werden, da sie alle den gleichen Platz in den Imaginationen des Europäers einnehmen.

viel mehr, als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ [...] Gleich ihr [der Zeit] erzeugt er [der Raum] Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustande versetzt, - ja, selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger macht er im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden (S. 12)

Die Reise Hans Castorps entbindet ihn von seiner bürgerlichen Alltagswelt, der er als Décadent ohnehin diametral gegenübersteht. Die Raum- und Zeitkonzeption des Reisephänomens *per se* verschaffen dem Menschen Freiheit und entlasten ihn. Dieser Luxus wird dem Helden dieses Romans auch im Sanatorium gewährt. Denn das Leben im Sanatorium ist gleichbedeutend mit Liegekur, viel Schlaf, zahlreichen Mahlzeiten und indiskreten aber bequemen Verhaltensweisen, wie sie insbesondere von den Russen ausgeübt werden.³ Er begegnet hier einer seiner Bürgerwelt verhassten, aber von ihm begehrten Atmosphäre, die er einfach nicht entbehren möchte. Dieser Aspekt ist zweifelsohne mit der erwähnten Bemerkung Suids in Verbindung zu bringen, dass auf dem „Zauberberg“ genauso wie im exotischen Orient, etwas geboten wird, was in seiner Alltagswelt nicht erhältlich ist. Hans Castorps Aussage „Es ist eine grausame Luft da unten, unerbittlich. Wenn man so liegt und es von weitem sieht, kann es einem davor grauen.“ (S. 275) umkreist genau diese Pointe. Denn hier artikuliert sich der lebensüberdrüssige, lebensmüde und mit dem Tod sympathisierende Décadent, der den heimatischen Komfort des „Zauberberg“ in vollen Zügen genießt. Auch die folgende Äußerung des Protagonisten präzisiert diese Einstellung:

[...] Wenn ich mir's überlege und soll die Wahrheit sagen, so hat das Bett, ich meine damit den Liegestuhl, verstehen Sie wohl, mich in zehn Monaten mehr gefördert und mich auf mehr Gedanken gebracht als die Mühle im Flachlande all die Jahre her, das ist nicht zu leugnen. (S. 517)

Auch seine Beziehung zu seinem Beruf konkretisiert seine dekadente Haltung dem Leben gegenüber. Der angehende Schiffbauingenieur liebt zwar Schiffe, aber keineswegs die Arbeit, da diese dem Genuss seiner „Maria

³ Zu nennen wären hier z.B. das manierlose Benehmen der Russen am Tisch; die indiskreten Geräusche, die sie nachts von sich geben und das zügellose „Türenwerfen“ von Clawdia Chauchat.

Mancini“ im Wege stehe. Das bedeutet also, dass Arbeit in Castorps Leben nichts anderes ist als eine Verbarrikadierung der Lebenslüste.

Diese Barrikade wird er im Sanatorium nicht gänzlich los. Im Weiteren soll die Repräsentanz der Aufklärung bzw. abendländischen Zivilisation durch die Figur Lodovico Settembrini entlarvt werden. Dabei gewinnt auch die Konfrontation des Décadents Hans Castorp mit dem Aufklärer Settembrini für die hier zu behandelnde Zivilisationskritik auf der Grundlage des Exotischen in der Décadence gravierende Konturen. Settembrini wird im Roman als ein „Kritiker, ein Mann des Urteils“ (S. 243), ein fanatischer „Humanist“ mit einer starken „pädagogischen Ader“ (S. 92) aus dem Land Dantes und der Renaissance vorgestellt. Der ernüchternde Effekt (vgl. Kurzke 1991: 198) markiert das Wesen dieses Mentors schon bei der ersten Begegnung mit seinem „Sorgenkind des Lebens“ (so pflegt er Hans Castorp zu nennen). Ein weiteres Charakteristikum Settembrinis ist es, Hans Castorp an seine abendländische und überlegene Identität zu erinnern. Dadurch bezweckt er, Hans Castorp vor Clawdia Chauchat zu warnen. Denn Settembrini weiß schon von Anfang an, dass Hans Castorp nur wegen dieser Asiatin den Zauberberg nicht verlässt und infolgedessen seinen Beruf aufgibt. Hinsichtlich der Spannung zwischen diesen drei Figuren bemerkt Rolf-Peter Janz in der Einleitung des Buches „Faszination und Schrecken des Fremden“ folgendes:

So sieht Thomas Manns vermeintlicher Aufklärer Settembrini mit der ‚kirgisenäugigen‘ Madame Chauchat alle Drohungen Asiens in das Sanatorium auf dem ‚Zauberberg‘ einziehen und kann doch nicht verhindern, dass Hans Castorp den Reizen der Fremden erliegt. (Janz 2001: 9f.)

Settembrini nimmt eine feindselige Stellung gegen Madame Chauchat ein, weil diese Frau als Russin für ihn einen Lebensbereich repräsentiert, der außerhalb der Grenzen des Abendlandes liegt. Aus diesem Grund verbindet Settembrini alle Konnotationen Asiens als Inbild des Anderen mit Madame Chauchat und bedient sich eines orientalisierenden Diskurses im Namen der Aufklärung. In diesem Diskurs deklariert sich der Europäer selbst für „rational, tugendhaft, reif und normal“, während er dem Anderen die pejorativen Oppositionspaare dieser Attribute, nämlich „irrational, verdorben, schuldig, kindlich, anders“ zuspricht (vgl. Said 1981: 49). Als ein explizites Beispiel für eine solche asymmetrische Konstellation kann das folgende gelten:

Nach Settembrini's Anordnung und Darstellung lagen zwei Prinzipien im Kampf um die Welt: die Macht und das Recht, die Tyrannei und die Freiheit, der Aberglaube und das Wissen, das Prinzip des Beharrens und dasjenige der gärenden Bewegung, des Fortschritts. Man konnte das eine das asiatische Prinzip, das andere aber das europäische Prinzip nennen, denn Europa war das Land der Rebellion, der Kritik und der umgestaltenden Tätigkeit, während der östliche Erdteil die Unbeweglichkeit, die untätige Ruhe verkörperte. Gar kein Zweifel, welcher der beiden Mächte endlich der Sieg zufallen würde, - es war die der Aufklärung, der vernunftgemäßen Vervollkommnung. Denn immer neue Völker raffte die Menschlichkeit auf ihrem glänzenden Wege mit fort, immer mehr Erde eroberte sie in Europa selbst und begann, nach Asien vorzudringen. (S. 218)

An dieser Stelle plädiert Settembrini für eine Weltrepublik, die selbstverständlich unter dem Signum des europäischen Prinzips steht. Diese postulierte expansive Politik des Abendlandes macht evident, dass Settembrini eine orientalisierende Haltung gegenüber dem asiatischen Prinzip annimmt. Denn das Ziel dieses dualistischen Weltbildes besteht in der Austilgung des asiatischen Pols. Die diskriminierenden Ansichten Settembrinis bezüglich der Asiaten sind darin begründet, dass das internationale Sanatorium „Berghof“ überwiegend von den Russen bewohnt wird. Diese Tatsache betont auch den eingangs erwähnten Punkt, dass der „Zauberberg“ mit der vom Europäer imaginierten „anderen Welt“ verwandt ist. Darin sieht Settembrini eine drastische Gefahr, was auch in dem Ausruf „Asien verschlingt uns. Wohin man blickt: tatarische Gesichter“ (S. 334) ihren Ausdruck findet. Seine demütigenden Verleumdungen erreichen ihren Höhepunkt, wenn er die Russen als „Dschingis-Khan“ und „Steppenwolfslichter“ bezeichnet. Man solle „der Pallas Athene hier in der Vorhalle einen Altar errichten, - im Sinne der Abwehr [...]“ (ebd.). Im folgenden Zitat versucht Settembrini an den gesunden Menschenverstand Hans Castorps, der sich der Exotik des Zauberbergs überantwortet hat, zu appellieren:

‘Hier liegt vor allem viel Asien in der Luft, - nicht umsonst wimmelt es von Typen aus der moskowitischen Mongolei! Diese Leute’ - und Herr Settembrini deutete mit dem Kinn über die Schulter hinter sich - , ‘richten Sie sich innerlich nicht nach ihnen, lassen Sie sich von ihren Begriffen nicht infizieren, setzen Sie vielmehr Ihr Wesen, Ihr höheres Wesen gegen das ihre, und halten Sie heilig, was Ihnen, dem Sohn des Westens, des göttlichen Westens, - dem Sohn der Zivilisation, nach

Natur und Herkunft heilig ist, zum Beispiel die Zeit! Diese Freigebigkeit, diese barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch ist asiatischer Stil, - das mag ein Grund sein, weshalb es den Kindern des Ostens an diesem Orte behagt. [...] man sagt ja, daß sie [die Russen, S.U.] das Volk sind, das Zeit hat und warten kann. Wir Europäer, wir können es nicht.’ (S. 336)

Es wird hier ersichtlich, dass das Abendland bei der Begegnung mit dem „Anderen“ seine souveräne Stellung proklamiert und eine Göttlichkeit annimmt, mit der es glaubt, über das „Andere“ zu entscheiden. So glaubt der „Kulturträger“ resolut an die Kulmination der Aufklärung und demgemäß an die Entstehung der „Weltrepublik“. Es werde kommen dieser Tag, „wenn nicht auf Taubenfüßen, so auf Adlerschwingen“ und „im Zeichen der Vernunft“ (S.219). An dieser Stelle werden die Begriffe „europäisches Prinzip“ und „Vernunft“ fast als Synonyme verwendet. Es erübrigt sich von selbst, dass das „asiatische Prinzip“ mit dem „Anderen der Vernunft“⁴ kongruent wird. So können wir behaupten, dass das „Andere der Vernunft“ in das Andere/Fremde projiziert wird. Eben hierin offenbart sich das „Andere“, wie bereits erwähnt, als Kontrastfolie zur abendländischen Zivilisationsbewegung. Dies ist darin fundiert, dass der Orient und seine Konnotationen aufgrund eines Zivilisationsmangels in die Nähe der Natur verortet werden. Denn Natur ist in den Augen Settembrinis ebenfalls eine große Gefahr:

[...] innerhalb der Antithese von Körper und Geist bedeutet der Körper das böse, das teuflische Prinzip, denn der Körper ist Natur, und die Natur - innerhalb ihres Gegensatzes zum Geiste, zur Vernunft, ich wiederhole das! - ist böse, - mystisch und böse [...] (S. 345)

Eine solche Mentalitätsgeschichte, die die eigene Natur dementiert und den Versuch unternimmt, „den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät nur um so tiefer in den Naturzwang hinein.“ (Horkheimer/ Adorno 2001: 19). Diese „Dialektik der Aufklärung“ ist für die Literatur der Décadence markant. Wenn wir diese Behauptung anhand der Figur Hans Castorp zu

⁴ Hartmut und Gernot Böhme definieren „Das Andere der Vernunft“ folgendermaßen: „Das Andere der Vernunft: von der Vernunft her gesehen ist es das Irrationale, ontologisch das Irreale, moralisch das Unschickliche, logisch das Alogische. Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschlich Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle - oder besser: all dieses, insoweit es sich die Vernunft nicht hat aneignen können.“ (2003: 13)

veranschaulichen versuchen, sehen wir, dass er als Décadent nicht an den Zielen der obigen Mentalität partizipiert, sondern sein ganzes Interesse und gar seine Existenz der fremden Madame Chauchat und dem „Zauberberg“ widmet. Eben darin manifestiert sich die Zivilisationskritik der Décadence, die im Medium des Exotischen ihren Ausdruck findet. Die Tendenz des Décadents zum Exotischen entspringt seiner Naturentfremdung, wobei Naturentfremdung unter dem Etikett der Emanzipation von der Natur – ein Euphemismus – zum Programm der abendländischen Zivilisation gehört. Eine solche Tendenz zum Exotischen resultiert aus dem trostlosen Ennui des Décadents, der ein „hochgesteigertes Bedürfnis nach ungewöhnlichen und seltenen Eindrücken, nach Überraschungen und Sensationen“ (Rasch 1986: 64) hat. Die Befriedigung dieser Bedürfnisse mittels des betriebenen Exotismus trägt dazu bei, dass die Existenzproblematik der Décadents eine Scheinlösung erfährt. So genießt Hans Castorp Erzählungen über das Fremde wie folgt:

Es war nichts Höheres, was er [Herr Ferge] vorbrachte, aber faktischer Natur und ganz gut zu hören, besonders für Hans Castorp, dem es förderlicher schien, vom russischen Reich und seinem Lebensstil zu vernehmen, [...] Auch von der dortigen Menschenart, ihrer nördlichen und darum in seinen Augen desto abenteuerlicheren Exotik, ließ er [Hans Castorp] Herrn Ferge erzählen, vor dem asiatischen Einschub ihres Geblütes, den vortretenden Backenknochen, [...] und desto besser (wie einmal die Jugend ist) fand sich Hans Castorp von alledem unterhalten, als es pädagogisch verbotenes Gebiet war, auf dem er sich tummelte. (S. 430)

Im Unterschied zum Settembrini'schen Umgang mit dem Anderen, der auf die Eliminierung des Anderen fixiert ist, sind die projizierten Wunschphantasien auf das Andere für die Décadence prägend. Der elementare Triebfaktor solcher Phantasien ist wiederum das einem „nüchternen Fortschrittsglauben verhaftete“ Denken (vgl. Grimm 2006: 9), dem diese Wunschphantasien entgegen gehalten werden. Das bedeutet also, so, dass die Verbote und Einschränkungen der abendländischen Kultur diese strukturieren. „Die andere Welt als exotische Welt“ exponiert also „in der Zivilisationsgeschichte der Europäer die Sphäre am Rande der erfahrenen Region, die den ‚kulturkranken‘ Menschen, geplagt von Askese und Abstinenz fordernden Lebensregeln der christlichen Umwelt, Sinnenlosigkeit und Seelenfrieden in einem zu verheißen scheint“ (Koebner/ Pickering 1987: 7). Somit übernehmen sie auch eine kompensatorische Funktion innerhalb der

erstarrten Gefühlswelt Europas, da sie im Grunde nichts anderes als die „eigene Fremde“ (aufgrund einer Naturentfremdung), welche ei „andere Fremde“ (Sehnsucht nach der Natur) projiziert wird. versucht der Humanist Settembrini den Protagonisten des „Zauberbergs“ diesen Wunschphantasien, somit auch von dem Schmerz der Naturentfremdung fern zu halten:

[...] Nur im Tiefland können Sie Europäer sein, das Leiden auf andere Art aktiv bekämpfen, den Fortschritt fördern, die Zeit nutzen. [...] dringe in Sie: Halten Sie auf sich! Seien Sie stolz und verlieren sich nicht an das Fremde! Meiden Sie diesen Sumpf, dies Eiland, diese Kirke, auf dem ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug. Sie werden auf allen vieren gehen, Sie neigen sich schon auf die vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen beginnen, -halten Sie sich! (S. 342)

Als ein dekadenter Held ist Hans Castorp nicht Odysseus, sondern teilt das teleologische Weltbild des Abendlandes zu. Horkheimer und Adorno illustrieren das Bild der Aufklärung an Odysseus' Begegnung mit den Sirenen. Durch den Akt der Fesselung – ein Emblem für Selbstdisziplin – verweigert Odysseus, sich nicht von den Sirenen – Inbild der Natur – verführen zu lassen (vgl. Horkheimer/ Adorno 2001: 66f.). Castorp aber als ein Anti-Odysseus, der sich an das Fremde verloren, denn seine Entscheidung war nicht die der Ingenieursdasein und für den „Zauberberg“. Er bekennt sich dazu so, wie er sagt:

Ihr [Chauchat] zuliebe und Herrn Settembrini zum Trotz habe ich mich dem Prinzip der Unvernunft, dem genialen Prinzip der Krankheit unterstellt, dem ich freilich wohl von langer Hand und jeher schon unterstand, und bin hier oben geblieben [...] (S. 839)

Durch diese Entscheidung hat Hans Castorp den für die Stirne der Décadence charakteristischen Akt der „Grenzüberschreitung“ (vgl. Fühnders 1993: 427) vollzogen, worin sich auch die implizite Zivilisationskritik ausdrückt. Im Gegensatz dazu bildet der Akt der „Grenzziehung“ das Gegenteil der Kantschen Aufklärungsphilosophie (Böhme/ Böhme 2003:11), zu dem Castorp eine konträre Position einnimmt.

Wir sehen, dass in diesem Roman die Figur der Fremden Clawdia Chauchat ein reiches semiotisches Feld besetzt, das im Weiteren näher erläutert werden soll. Einerseits verkörpert diese Figur als Frau im Rahmen des literaturgeschichtlichen Diskurses jene femme fatale, andererseits bildet sie im Diskurs der Aufklärung als Frau „den Ort des Fremden“ (Weigel 1987: 179). In ihrem Aufsatz „Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘. Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung“ bemerkt Weigel, dass die Rede über die Wilden einerseits und über die Frauen andererseits im Diskurs der Aufklärung gemeinsame Ähnlichkeiten aufweisen. Sie konstatiert, dass die Gleichsetzung zwischen Wilden und Frauen hauptsächlich über den Bezug zur Natur funktioniert (ebd. 171). Darüber hinaus macht sie auf die Funktion der Konstruktion Frau bzw. Weiblichkeit „als Austragungsort für den konfliktreichen Zivilisationsprozeß, für die Dialektik der Aufklärung“ und „als Projektionsort für das ambivalente Verhältnis zur Natur, der Sehnsucht nach und der Furcht vor ihr“ aufmerksam (ebd. 180). Ganz in diesem Sinne besitzt Clawdia Chauchat für den Décadent Hans Castorp eine unwiderstehliche Attraktivität, weil sie die Personifikation all dessen ist, was in seiner Welt als „verboten“ und „indiskret“ gilt. Rote Haare, gekaute Finger, Nägel ohne Maniküre, manierloses Verhalten und eine männliche Physiognomie zeichnen das Erscheinungsbild dieser Frau aus. Obwohl verheiratet, trägt sie keinen Ehering, weil sie das als spießbürgerlich empfindet. Beheimatet ist sie in Daghestan, ganz östlich über den Kaukasus hinaus. Solche Lokalisierungen angesichts einer dämonischen Weiblichkeit liefern nach Mario Praz einen Beweis für die Tatsache, dass „der Exotismus in der Regel nur die phantastische Projektion sexueller Wünsche darstellt“ (1981: 175). Auch wenn Hans Castorp es verabscheut, dass Madame Chauchat bei jedem Eintritt in den Speisesaal, die Tür hinter sich zuwirft, hat er ein tiefes Verlangen, die Bekanntschaft dieser Frau zu machen, was ihm jedoch erst in der Walpurgisnacht gelingt. Der von dieser Nacht ausgehende Karnevalszustand suggeriert eine Auflösung jeglicher gesellschaftlicher Konventionen, was z.B. im Duzen der Berghof-Bewohner seinen Niederschlag findet. Settembrini bewertet das Duzen als „eine Wildheit, ein Spiel mit dem Urstande, ein liederliches Spiel“, das er verabscheue, „weil es sich im Grunde gegen Zivilisation und entwickelte Menschlichkeit richtet“ (S. 453). Er antizipiert auch die von Chauchat ausgehende Gefahr für sein „Sorgenkind“ und sendet ganz in diesem Sinne seine Warnsignale aus:

‘Lilith ist das.’ [...] ‘Adams erste Frau. Nimm dich in acht ...’ [...] ‘Die hebräische Sage will es so. Diese Lilith ist zum Nachtspuk geworden, gefährlich für junge Männer besonders durch ihre schönen Haare.’ (S. 452)

Diese Warnsignale finden zum Entrüsten des Humanisten keinen Nachhall. Denn Madame Chauchat alleine ist die absolute Königin dieser Nacht (vgl. Kurzke 1991: 200). Dies trifft auch insofern zu, als sie als „Austragungsort“ der Natur und des „Anderen“ mit dem Wesen des „Zauberberg“ übereinstimmt. Als es in der Patientenschar darum geht, mit gebundenen Augen Schweine zu zeichnen, nimmt auch Castorp an diesem Spiel teil. Doch braucht er einen Bleistift und bittet Chauchat darum. In einer solchen Atmosphäre kommen er und Madame Chauchat ins Gespräch, und Hans Castorp gesteht wie in einem ekstatischen Zustand: “ ‘Je t’aime’, lallte er, ‘je t’ai aimée tout temps, car tu es le Toi de ma vie, mon rêve, mon sort, mon envie, mon éternel désir...’ ”⁵ (S. 471). Dieses Liebesbekenntnis macht sein Verlangen, sich einer weiblichen Domäne zu unterwerfen, explizit. Rasch diagnostiziert hinsichtlich der Beziehung des Décadents zur femme fatale:

Die ‘Naturgewalt der Frau’ wird verehrt und zugleich dämonisiert. Was die Zivilisation bewirkt, ist nicht nur die Entfernung von der Natur, sondern ihre immer zunehmende Unterwerfung, ihre totale Nutzbarmachung, so wie nie zuvor in der Menschheitsgeschichte. In der Femme fatale aber ist die Natur noch mächtig, nicht beherrschbar, sondern überlegen, verderblich, vernichtend. Auch darum ist für die fortschrittsfeindliche Décadence die Femme fatale ein besonders beliebtes Thema; in ihrer Darstellung kommt ein Lebensbereich in den Blick, in dem die Natur nicht unterworfen ist, sondern mächtig bleibt. (1986: 75f.)

Aufgrund der besprochenen Naturentfremdung ist das Verlangen nach Natur ein entscheidender Moment für die Beziehung Hans Castorps zu Madame Chauchat, denn durch sie bietet sich eine Möglichkeit an, die Distanz zur Natur zu überwältigen oder gar diese Kluft zu überbrücken. Wir sehen, dass die Vorstellung von der Frau als femme fatale weniger mit ihr zu tun hat, als mehr mit dem Décadent, der sich nach elementarer Natürlichkeit sehnt und solche Bilder generiert. Unter dem Gesichtspunkt der Naturentfremdung erhält auch Castorps Liebe zu Chauchat und die aufgrund dieser Liebe simulierte Krankheit interessante Züge. Das Phänomen Liebe deutet auf eine weitere Dimension hinsichtlich der exotischen Tendenzen der Décadence, was im Folgenden gründlicher betrachtet werden soll.

⁵ “Ich liebe dich”, lallte er, “ich habe dich schon seit je geliebt, denn du bist das Du meines Lebens, mein Traum, mein Schicksal, mein ganzes Verlangen, meine ewige Sehnsucht...” (S. 999).

Der sich mit psychoanalytischen Forschungen beschäftigende Doktor Krokowski – zweifelsohne eine Hommage an Sigmund Freud – doziert im Sanatorium „Berghof“ über die Affinität von Liebe und Krankheit. In seinen Vorträgen geht es um den Freiheitsanspruch der Liebe, die im Zeitalter der Wissenschaften unter dem Diktum der Diätetik in Erscheinung tritt. Der Kampf des Westens mit der Sinnlichkeit wird von Krokowski als „der Widerstreit der Keuschheit und der Liebe“ identifiziert. Der Sieg der Keuschheit sei nur ein „Schein- und Pyrrhussieg“, denn der „Liebesbefehl“ sei unaufhaltsam. Die Liebe sei verankert im „Dunklen und Tiefgeheimen“ (S. 178); früher oder später werde sie, auch wenn in maskierter Gestalt zutage treten. Krokowski geht darauf hinaus, dass der menschliche Mechanismus den Körper auf irgendeine Art und Weise in ein Gleichgewicht bringt. Es darf daher nicht verwundern, wenn er die Krankheit als eine „verkappte Liebesbetätigung“ entlarvt und „alle Krankheit“ (S. 179) als eine sublim-kompensierte Variation der Liebe versteht. So stellt der „Zauberberg“ aufgrund der vielen Kranken und Krankheiten ein Terrain dar, in dem im Grunde die unterdrückten Wünsche der westlichen Gesellschaft wie nirgendwo anders Befriedigung finden. Krankheit erweist sich als Medium, das zur Liebe führt und die Nähe zur Natur wiederherstellt. Dass Liebe eine exzentrische Erfahrung für den modernen Menschen bedeutet, belegen folgende Hypothesen Krokowskis:

Es handle sich 'dabei' um eine Art von Vergiftung, von Selbstvergiftung des Organismus, habe Dr. Krokowski gesagt, die so entstehe, daß ein noch unbekannter, im Körper verbreiteter Stoff Zersetzung erfahre; und die Produkte dieser Zersetzung wirkten berauschend auf gewisse Rückenmarkszentren ein, nicht anders, als wie es sich bei der gewohnheitsmäßigen Einführung von fremden Giftstoffen, Morphin oder Kokain, verhalte. (S. 261)

Da der Mensch in diesem Zeitalter seinem Leib entfremdet ist, erinnert ihn nur noch seine Krankheit an seinen eigenen Körper, ansonsten er denaturalisiert ist. So wird auch die Liebe als Krankheit verstanden. Tatsächlich fungiert eine femme fatale in diesem Roman als ein Virus, das eine Krankheit und eine Liebe in Gang setzt. Interessanterweise wird Castorp ohnehin bei seiner Ankunft auf dem „Zauberberg“ komisch zumute, er fühlt sich nicht wohl und leidet an Akklimatisationsstörungen, so dass er einen heißen Kopf bekommt. Im Nachhinein erweist es sich, dass auch er eine feuchte Stelle in der Lunge habe und dass Spuren einer nicht vollkommen geheilten Stelle immer noch da seien. Wie ließe sich das erklären? Unter dem Gesichtspunkt, dass

Liebe als Krankheit verstanden wird, rekurriert die Spur einer alten Krankheit auf die in seiner Kindheit verankerte Liebe zu Hippe, die diesmal mit neuen Wunden von der femme fatale Chauchat entfacht wird. Beachtenswert ist auch die Tatsache, dass Madame Chauchat ähnliche Gesichtszüge wie Hippe aufweist. Aus diesem Grund kann auch Hans Castorp in der Walpurgisnacht behaupten, dass er Madame Chauchat schon immer geliebt hat. Das Exotische, das in dem hier besprochenen Roman auch Krankheit und Liebe assoziiert und eine namentliche Verbindung zu Chauchat hat, stellt ein Konglomerat von archetypischen Bildern dar, die im Unterbewusstsein ihren Platz haben und *eo ipso* einen Gegensatz zum aufklärerischen Bewusstsein bilden.

Liebe und Krankheit, die beide ihre Impulse von der Exotik Madame Chauchats erhalten, fungieren für Hans Castorp als Medium der Auflösung seiner europäischen Identität einerseits und der Überwindung der Naturentfremdung andererseits. Denn er residiert selbst nach der endgültigen Abreise von Madame Chauchat weiterhin in dieser Gegenwelt. Er scheint sein Ziel insofern erreicht zu haben, als er von sich als dem „gewesenen Techniker“ spricht, keine Uhr mehr trägt, am schlechten Russentisch sitzt und indiskrete Verhaltensweisen annimmt. All das indiziert im Grunde die Sehnsucht des Décadents, mit dem „Anderen“ und „Unbekannten“ identisch zu werden. Denn in einer Ära des Pragmatismus und der Naturausbeutung verlagert der Mensch seine Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur in den Bereich des Anderen. Deswegen haben „[j]ede Art von Aberglauben, Assoziationen und Fiktionen“ ihren Ort in einem „unbekannten Bereich außerhalb des eigenen“ (Said 1981: 66). Lediglich findet in dieser Imagination des „Anderen“ eine „Aufhebung zivilisatorischer Zwänge“ (Grimm 2006: 4) statt. Ganz in diesem Sinne bemerken Koebner und Pickerodt, dass das Andere anders bleiben soll, „um als Projektionsfläche der Wünsche nach vollkommener, unsubstanzierter Existenz Bestand zu haben. Zugleich soll das Andere zum Eigenen werden“ (1987: 7).

An dem Protagonisten des „Zauberberg“ wird ersichtlich, dass die Sehnsucht nach Liebe die Imaginationen über das „Andere“ und das „andere Geschlecht“ vorantreibt. So ist das Defizit an Liebe ein weiterer Aspekt für den Umgang mit dem Anderen in der Décadence. Dieser Aspekt korrespondiert im Zusammenhang dieser Arbeit mit der existentiellen Not aller Décadents, die den Sinn des Lebens nicht im Fortschrittsoptimismus sehen, aber auch nicht imstande sind, ein solches Vakuum mit Sinn zu erfüllen. Dieser Sinnlosigkeit des Seins stellen sie – wie bereits erwähnt – exotische und orientalische Wünsche entgegen, in denen der Akt der Liebe nachgeahmt wird, weil Liebe, wie auch Erich Fromm treffend bemerkt, ein zentrales Thema der menschlichen Existenz ist. Nur durch Liebe kann die Kontingenz des menschlichen Seins

relativiert werden, nur durch sie kann der Mensch den „Zustand des ursprünglichen Einsseins mit der Natur“ (Fromm 2005: 17) erreichen. Paracelsus' Worte, die Fromm seinem Buch „Die Kunst des Liebens“ voranstellt, verweisen darauf, dass Liebe und Erkenntnis Hand in Hand gehen. So lauten diese wie folgt:

*Wer nichts weiß, liebt nichts./ Wer nichts tun kann, versteht nichts./
Wer nichts versteht, ist nichts wert./ Aber wer versteht,/ der liebt,
bemerkt und sieht auch.../ Je mehr Erkenntnis einem Ding innewohnt,/ desto größer ist die Liebe... (ebd. 7)*

An einer solchen Erkenntnis, die nur über den Weg der Liebe erreicht werden kann, nimmt auch Hans Castorp teil. Das Fazit seines wichtigsten Abenteuers auf dem „Zauberberg“ – gemeint ist das Schneeabenteuer – lautet: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ (S. 679) Als nach seinem siebenjährigen Aufenthalt im Sanatorium der „historische Donnerschlag erdröhnt“, bricht die Realität wieder ein. Hans Castorp scheint „entzaubert, erlöst, befreit“ (S. 978) zu sein. Letztlich ist er nach seinen siebenjährigen Erfahrungen und Erkenntnissen über Krankheit, Liebe, Leben und Tod bereit, in den Krieg zu ziehen. Der Frage, ob denn „auch aus diesem Weltfest des Todes, auch der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen“ (S. 984) werde, begegnet der auktoriale Erzähler des Romans mit einer traurigen Skepsis.

Diese Skepsis macht evident, dass sich die in diesem Roman enthaltene Zivilisationskritik bis zum letzten Satz erstreckt. Freilich kann dieser Roman nicht als Bildungsroman im Sinne von Goethe, bei dem Bildung unter dem Postulat von Vernunft und Verstand steht, begriffen werden. Jedoch bietet „Der Zauberberg“ eine andere Variante von Bildungsroman, in dem der Held die Bildung über den Weg des Anderen der Vernunft – im Rahmen dieser Arbeit über den Weg des Exotischen – erfährt. Angesichts dazu ist gar in die gattungstypologische Architektonik des „Zauberberg“ eine Zivilisationskritik eingewoben.

Bibliographie

Primärliteratur

Mann, Thomas (2002). Der Zauberberg. Frankfurt a.M.: Fischer.

Sekundärliteratur

Asholt, Wolfgang/ Walter Fähnders (1993). Nachwort. In: dies. (Hrsg.): Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays. Stuttgart: Reclam, S. 417-436.

Böhme, Hartmut/ Gernot Böhme (2003). Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Fromm, Erich (2005). Die Kunst des Liebens. Ulm: Ullstein.

Grimm, Gunter E. u.a.: Orientalismus in der Literatur des fin de siècle, <http://www.uni-duisburg.de/FB3/GERM/personen/grimm/Orientalismus-Druck.pdf>. (Stand: 14.09.2006)

Herzfeld, Marie (1993). Fin-de-siècle. In: Asholt, Wolfgang/ Walter Fähnders: Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays. Stuttgart: Reclam, S. 175-176.

Horkheimer, Max/ Theodor W. Adorno (2001). Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.: Fischer.

Janz, Rolf-Peter (2001): Einleitung zu: ders. (Hrsg.). Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-18.

Koebner, Thomas/ Gerhart Pickerodt (1987). Der europäische Blick auf die andere Welt. Ein Vorwort. In: dies. (Hrsg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a.M.: Athenäum, S.7-9.

Kurzke, Hermann (1991). Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck.

Kurzke, Hermann (2001). Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. Frankfurt a.M.: Fischer.

Praz, Mario (1981). Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Rasch, Wolfdietrich (1977). Fin de siècle als Ende und Neubeginn. In: Bauer, Roger u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M.: Klostermann, S.30-49.

Rasch, Wolfdietrich (1986). Die literarische Décadence um 1900, München: C.H. Beck.

Said, Edward W. (1981). Orientalismus. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein.

Weigel, Sigrid (1987). Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘. Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung. In: Koebner, Thomas/ Gerhart Pickerodt (Hrsg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a.M.: Athenäum, 171-199.

Herzeloide aus Muschgs Perspektive

Dilek Altinkaya Nergis
Dokuz Eylül Üniversitesi

Abstract

Herzeloide in Muschg perspective

This study will deal with the analysis of Muschg's female character Herzeloide in "*Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*" written by the Swiss author Alfred Muschg. Muschg took the idea of his tale from the first German Parzival that was written by Wolfram von Eschenbach into consideration and used it as adaptation and reflection of our age. As it can be seen, Muschg has linked past and present in a very different way which can be focused in his character of Herzeloide. Muschg used elements of modern time and in that way he modernized and criticised Herzeloide. The elements which differentiate it from the original by Wolfram von Eschenbach have been clearly demonstrated and it has been figured out how Muschg created the "new" female character Herzeloide.

Betrachtet man die Darstellung der Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters, so läßt sich feststellen, daß die Frauen bereits in dieser Epoche eine zweifelsfrei wichtige und unerläßliche Rolle im Leben der Männerwelt und der Gesellschaftskonzeption einnehmen. Schließlich verwirklicht sich durch die zentrale Stellung der höfischen Liebe in der Konstellation von Ritter, Dame und Gesellschaft nicht nur die persönliche Beziehung zwischen zwei Menschen, sondern zugleich auch eine Form des mustergültigen gesellschaftlichen Verhaltens, das eine der Realität ferne Gesellschaftsutopie offenbart (vgl. Bumke 1990: 98-100). Und obwohl der Ritter und die Dame in der Regel in einem hierarchischen Verhältnis zueinanderstehen, in dem der Ritter seiner Dame untergeordnet ist, erscheinen diese zumeist leidenden Frauenfiguren nur als die Bezugspersonen der männlichen Helden und dienen dazu, den Rezipient/Innen ein sozio-kulturelles Idealvorbild weiblicher Attitüde zu präsentieren. Und dies obschon diese weiblichen Geschöpfe unmißverständlich die einzige personifizierte Möglichkeit und Hilfe verkörpern, "die den Männern eine Entwicklung und ein erfülltes Leben durch ihre Anwesenheit, Treue, Liebe und ihren Rat bieten und sichern kann"(Niermann 1998: 1). Dies können wir ferner anhand der Frauengestaltungen im mittelalterlichen Epos "*Parzival*"

(Eschenbach 1998) Wolfram von Eschenbachs beobachten können, wo ihnen im Hinblick auf die Haupthandlung eine entsprechende Schlüsselrolle zukommt.

Auch bei Adolf Muschg, der das Werk rund 800 Jahre später wieder aufnahm, aus Wolframs Vorlage seinen *„Roten Ritter. Eine Geschichte von Parzival“* (Muschg 1995: Im folgenden werden alle Zitate aus dem Werk im laufenden Text mit „RR“ und Seitenzahl angegeben) rekreierte und sich um eine Aktualisierung des Stoffkreises bemühte, sind die im Werk und Anhang rund 30 namentlich erwähnten Frauen - samt einer „Katzenprinzessin“ (vgl. RR, 120) - von ausschlaggebender Bedeutung. Denn gerade darin liegt das Aktuelle an dieser Ritter-Geschichte, daß sie Muschgs Worten zufolge „aus Jedermanns Stoff geschnitten [ist] – ja, wohl eher jedes Mannes; obwohl – oder weil – er allerhand mit der Anerkennung der „weiblich“ genannten Anteile und Phantasien im Mann zu tun hat: diesem Halbfertigprodukt mit dem Defekt in den Genen“ (Muschg 1994: 19. Im folgenden werden alle Zitate aus dem Werk im laufenden Text mit „HwfE“ und Seitenzahl angegeben).

Zu diesem Zweck buchstabiert Adolf Muschg die religiöse Parabel des *„Parzivals“* trotz mittelalterlich beibehaltenem Hintergrund zu einer aus zeitgenössischer Perspektive betrachteten Geschichte unseres Jahrhunderts um, in der die weiblichen Persönlichkeiten durch ihr Auftreten und Handeln zu Frauen unseres Jahrhunderts transformiert werden. Muschg selbst legt die Stellung der herrschenden Frauen in seinem Materialeinband wie folgt dar:

„[Die Herrin] kann nicht nur als Frau Minnelohn gewähren oder versagen, sie kann als sinnlich-seelische Autorität auch binden und lösen, wie sonst nur die Kirche. ‚Gnade‘ beginnt hier auf ganz eigene Art vom Gottesvermögen in die Frauenkompetenz hinüberzuschillern und bezeichnet die höchste Erhebung des Menschen (will sagen: des Mannes) nicht nur im Himmel, sondern auch auf Erden.“ (HwfE, 26-27)

Aus diesen Worten Muschgs wird deutlich, welch großen Stellenwert er den Frauen im Parzival-Werk aus zeitgenössischer Perspektive beimißt und wie er ihren Einfluß auf die Beziehung zwischen Mann und Frau würdigt. Gerade darin liegt das Interessante an Muschgs Werk, nämlich, daß er den Inhalt des Romans zu einer *„Utopie eines göttlichen Spiels partnerschaftlicher Verbindungen“* (Schenkel 1993) verwandelt, wie er es selbst ausdrückt. Dies ist mal höfisch-tödlich (wie bei Sigüne-Schiönatulanter), mal mütterlich-tödlich

(wie bei Herzeloide-Parzival), mal wild-feindlich (wie bei Orgelüse-Gawân) und mal leidvoll-verzichtend (Bêne-Parzival). In all diesen Beziehungsgeflechten geht es also stets um das schwierige und weitläufige Thema von Mann und Frau, wobei in Muschgs Werk fast immer die Frauen das Schicksal der Männer bestimmen. Somit sind Muschgs Frauenfiguren anders gestaltet als Wolframs Vorläuferinnen, denn Muschg steigert Albrecht Classen zufolge *„ihren Operationsradius und ihre Möglichkeiten der Selbstfindung so sehr, daß sie als die wahren Akteure im Hintergrund des Romangeschehens auftauchen“* (Classen 2002: 19). Im *„Roten Ritter“* nehmen Pia Reinachers Ansicht nach die Frauen sogar *„die Geschicke der Männer im dramatischen Moment in die Hand, leiten radikale Bewusstseinsveränderungen ein, trennen Gutes und Böses, bewegen sie zur Umkehr – während sich die Männer, dampfend im eigenen Schweiß und Blut, mit den Säbeln rassend, hauend und stechend, in phallokratischen Ritualen verlieren“* (Reinacher 1993). Dies zeigt eindeutig, daß Muschg die Emanzipation der Frauen würdigt. Er geht sogar noch weiter, wenn er Parzival zu der Erkenntnis gelangen läßt: *„Man muß reden lernen mit Taten, und das Beste, was es dabei zu lernen gibt, erfährt man von seiner Frau. Denn die hat es schon zuvor gewusst.“* (RR, 983) Um nun im weiteren darstellen zu können, wie Muschg die Frauenfiguren, die er bereits bei Wolfram vorgezeichnet vorfand, beim Aufgreifen des Parzival-Stoffes in seinem *„Roten Ritter“* konkret aus zeitgeschichtlicher Perspektive schildert und inszeniert, und was ihn letztlich in seiner Darstellungsweise von Wolframs Vorlage trennt, muss, um die begrenzte Untersuchung effektiv und detailliert gestalten zu können, eine enge Auswahl aus den vielen, höchst interessant nachgezeichneten und verfeinerten Frauengestalten getroffen werden. Zu diesem Zweck wird die in großen sowie kleinen Nuancen von Wolframs Vorlage abweichende Figur Herzeloide herausgegriffen und exemplarisch untersucht. Denn gerade diese Frauengestalt steht eindeutig für die emanzipierten Frauen unseres Zeitalters, so wie sie eben nur der Autor unseres Jahrhunderts aufgreifen und behandeln kann. Herzeloide ist so eindeutig wie die ganze Handlung in Muschgs *„Rotem Ritter“* direkt von Wolframs *„Parzival“* übernommen und bewegt sich auf einer mittelalterlichen Bühne - auch wenn sie sich dieser oftmals nicht gerecht und angemessen benimmt. Jedoch gehört sie wohl zu den ertragreichsten Umgestaltungen des Romans und entwickelt sich zu einem der emanzipiertesten Charaktere des Romans. Rein aus diesem Grunde würde Beatrice von Matt auch das, was von der Wolfram-Forschung etwa unter dem Stichwort Gahmuret-Vorgeschichte zusammengefasst wird, bei Muschg als *„Herzeloide-Vorgeschichte“* (von Matt 1993) umbenennen. Dem kann man nur zustimmen, schließlich wird Herzeloide im *„Roten Ritter“* der größte Platz, neben dem Protagonisten Parzival

eingerräumt und sie stellt m.E. die wichtigste Frauenfigur im Roman dar. Im Anhang wird sie folgendermaßen beschrieben: *“Grälstochter und Mutter des TH, jungfräuliche Witwe Castis’ von Wâleis, getraut mit Gahmuret”* (RR, 997). Wie bei Wolfram stammt Herzeloide auch im *“Roten Ritter”* vom heiligen Gräl ab; sie ist die Tochter des Grälkönigs Frimutel. Vom Gräl wurde auch regelgerecht ihr erster Mann, König Castis bestimmt (vgl. RR, 17), der jedoch noch vor Vollzug der Ehe verstarb. Seit König Castis Tod wacht Burggraf *“Der Kyberg”* über Herzeloides Besitztümer (vgl. RR, 23). Aus diesem Grund nennt Muschg Herzeloide eine *“jungfräuliche Witwe”* (RR, 997). Weiterhin wird sie bei Muschg neben ihrem jungfräulichem Witwendasein zumeist aufgrund ihres höfischen Standes als *“hohe Frau”* (vgl. RR, 14, 26) und ihrer Herkunft wegen als *“Königskind”* (vgl. RR, 23, 36, 199) bezeichnet. Das Kanvoleiser Volk hingegen nennt sie aufgrund ihres strengen und gefühlkalten Verhaltens *“die Steife”* (vgl. RR, 24, 30, 38).

Bemerkenswert und abweichend von Wolframs Vorlage ist auch, daß Muschg Herzeloide im *“Roten Ritter”* als *“Königskind der Verborgenen Höhe”* (RR, 23, 36) mit Sonderrechten auf Munsalvaesche bezeichnet. Muschg erklärt diese Sonderrechte damit, daß sie die *“Freiheit der Bewegung”* (RR, 202) besitzt, regelmäßig ins Männerhaus geht (vgl. RR, 199), und dort große Macht ausübt, da sogar schwarze Ritter ihren Befehlen gehorchen (RR, 22). Auf diese Weise stellt Muschg Herzeloide im Gegensatz zu Wolfram, bei dem sie vordergründig die Mutterrolle auszuüben hat, zweifelsfrei als eigenständige Persönlichkeit dar. Zudem wird im *“Roten Ritter”* auch die äußerliche Erscheinung Herzeloides anders dargestellt. Denn während Wolfram nur Herzeloides Schönheit mit Mitteln der Preisepik des Minnesangs lobt, legt Muschg den Schwerpunkt seiner Herzeloidedarstellung auf ihre Gestalt und Kleidung. Mithin trägt sie beispielsweise ihr Kleid weit offen und wirkt im Gegensatz zum gegürteten Gahmuret *“bei weitem mächtiger [...], wie eine Mutter”* (RR, 80), ihre Brüste werden als *“blau geädert, schwer wie Euter”* (RR, 240) beschrieben, und sie sieht sich selbst nach der Hochzeit *“auch gar nicht mehr ähnlich”* (RR, 81), hat nun *“etwas Wichtiges um ihren Mund und Ehrfurcht in den Augen”* (RR, 81) und aus ihrem Gesicht scheint nun *“jede Spur von Klugsinn [...] getilgt”* (RR, 81). Aus diesen Textstellen wird ersichtlich, daß Herzeloides Aussehen für den Ausdruck ihrer Verfassung steht, auch wenn Muschg diese Eindrücke als sachliche Beobachtungen ohne Idealisierung wiedergibt.

Ganz in diesem Sinne drückt Herzeloide im *“Roten Ritter”* beispielsweise viele ihrer Empfindungen durch Körpersprache aus. Sie demonstriert etwa ihren starken Willen oder ihre Überlegenheit, indem sie mit

schneidender Stimme spricht (vgl. RR, 60, 150), andere Figuren mit ihrem Blick zu Gehorsam und Untertänigkeit zwingt (vgl. RR, 62, 66, 70) oder ihnen vorausgeht (vgl. RR, 61, 80). Anabel Niermann hält diesbezüglich fest, daß Muschg mit dieser auf den ersten Blick sachlich-beschreibend wirkenden Darstellungsweise jedoch mehr bezweckt, denn *“an Herzeloides Äußerem wird vieles deutlich, was sie nicht laut ausspricht, sondern nur denkt oder fühlt. Zudem ist ihr Äußeres Symbolträger für Hintergründe und Beziehungen in der gegenwärtigen und zukünftigen Handlung. Herzeloide selbst erhält bei Muschg durch die Darstellung ihres Äußeren eine individuelle Prägung”* (Niermann 1998: 19).

Der wichtigste Aspekt in Muschgs Herzeloidedarstellung erscheint m.E. jedoch, daß sie menschlich wirkt, ohne die dem Mittelalter übliche ungläubwürdige Überhöhung als höfische Frau aufzuweisen. Folglich spricht Herzeloide beispielsweise von *“erbauliche[r] Unterhaltung”* und schläft beim *“Armen Heinrich”* ein (vgl. RR, 185-186), wodurch sie ebenfalls wie alle anderen Helden im Roman sehr menschlich und wirklichkeitsnah erscheint, ohne als *“Gut”* oder *“Böse”* kategorisiert zu werden. Letztlich ist sie weder gut noch böse veranlagt. Sie handelt nur unkonventionell, ist unnachgiebig und setzt zielstrebig ihren Willen in vielen Situationen durch; z.B. als sie Gahmuret spontan und ohne Begleitung in seinem Zelt aufsucht, um ihn für sich zu gewinnen (vgl. RR, 70), was für eine höfische Dame undenkbar gewesen wäre.

Wenn sie ihr Ziel nicht erreicht, sieht sie darin eine Niederlage, mit der sie zu kämpfen hat. Sie scheut sich auch nicht davor, Menschen zu benutzen um ihr Ziel zu erreichen. Als sie ihren Lebenssinn in einem Sohn erkennt, *“der da kommen wird”* (RR, 88), dient Gahmuret ihr nur noch dazu, mit ihr ein Kind zu zeugen (vgl. RR, 173). Diesem Ziel opfert Herzeloide sogar ihre Identität und wird im Zeugungsakt zu Belakâne (vgl. RR, 173), der ehemaligen Geliebten von Gahmuret. Herzeloides Ich-Bezogenheit, kommt auf diese Weise wie bereits in Wolframs Vorlage auch im *“Roten Ritter”* stark zum Ausdruck. Alleine Gahmurets ungewöhnliches und desinteressiertes Verhalten ist es, das Herzeloide an ihm reizt. Denn als Herzeloide den Ritter Gahmuret aus dem Haus Anschouwe beim Turnier vor den Toren ihrer Stadt Kanvoleis erspäht, muß sie ihn erst überreden, am Turnier teilzunehmen (vgl. RR, 83). Somit ist es Herzeloide höchstpersönlich, die Gahmuret rückhaltlos und rücksichtslos, ohne Antwort und Ruhe zu finden liebt und umwirbt. Schließlich hat Frau Herzeloide *“nicht einen alten Liebhaber aufgewärmt, sondern das Beste gesucht, was für sie zu haben war!”* (RR, 67).

Auf diese Weise übernimmt Herzeloide bei der Werbungszeremonie den aktiven Part und emanzipiert sich von den üblichen Verhaltensmustern der

höfischen Frauen. Denn höfische Frauen werden mit Maria verglichen, tugendreich geschildert, zu Idealfiguren, beinahe Heiligen emporgehoben und sie sind "nicht unabhängig, sondern eingebunden in Zwänge, die der höfischen Sittenkodex bestimmt" (Niermann 1998: 114), wie es auch Anabel Niermann feststellt. Diesem Bild entspricht Herzeloide keineswegs. An den Bemühungen Herzeloides um Gahmuret zeigt sich weiterhin, daß ihr Leben durch eigenmotiviertes Handeln und Selbstbestimmung geprägt ist, was für eine höfische Frau nicht denkbar gewesen wäre. Zwar dürfen Frauen in Herrschaftspositionen nicht lange ohne Mann bleiben - da der Mann für die höfische Frau den Fixpunkt ihres Lebens darstellt - und müssen, um ihr Reich zu behalten, oft heiraten, da nur ein männlicher Herrscher ernstgenommen wird. Herzeloide aber geht soweit, sich ihren Mann selbst auszusuchen - was einen Verstoß gegen die höfischen Konventionen darstellt. Sie geht sogar noch weiter, indem sie das Turnier vorzeitig beendet und Gahmuret zum Sieger erklärt (vgl. RR, 59). Indem sie die Trauerzeit für Gahmurets verstorbenen Verwandten nicht einhält und gleich zur Hochzeitszeremonie übergeht, zeigt sich, daß Herzeloide in der Gestaltung Muschgs auch die christlichen Bräuche zwanglos übergeht und eigenständig handelt. Auch bei der anschließenden Trauungszeremonie geht die Aktivität im "Roten Ritter" nur von Herzeloide aus, als sie sich ungeduldig und dominant verhält, indem sie laut und deutlich zuerst mit dem Ja-Wort antwortet (vgl. RR, 70). Schließlich verspürt Herzeloide einen "ungeheuren Hunger" (RR, 85) nach Gahmuret und wartet voller Ungeduld am Hochzeitslager auf den Vollzug der Ehe. Sie hat einen eindeutigen Führungswillen und ein Durchsetzungsvermögen, die eine mittelalterlich-höfische Dame nie aufgebracht hätte.

In der Ehe mit Gahmuret hofft Herzeloide ihren Lebenssinn zu finden. Sie legt ihre Gesellschaftsdisziplin beiseite und zeigt Gahmuret in Muschgs Version ihre grenzenlose Liebe, um mit ihm eine erfüllte Liebesbeziehung zu leben. Doch spätestens in der Hochzeitsnacht muß sie erkennen, daß sie seine Liebe nicht erzwingen kann. Denn Gahmuret bleibt während des Geschlechtsakts völlig unbeteiligt. Er ist zwar in der Lage, Herzeloide mit einer zuverlässigen Erektion zur Lust zu verhelfen, aber schwängern, wie sie es sich ersehnt, kann er sie nicht, da mit seinem Orgasmus auch die Ejakulation ausbleibt (vgl. RR, 133). Demzufolge bleibt Herzeloide trotz des Beilagers Tag und Nacht noch immer innerlich die "bittere Jungfrau" (RR, S. 138), die sie bereits vor der Trauung war. Dies wird zur "einseitigen Last für Herezlolyde, verursacht einerseits durch Gahmurets sexuelles Desinteresse, aber auch durch eine widersprüchliche Einstellung zu ihrer eigenen Sexualität" (Wagemann 1998: 203), wie es auch Anke Wagemann feststellt. Dies ist ein neuer Eingriff

Muschgs in das Sexualleben von Gahmuret und Herzeloide, der eindeutig von Wolframs mittelalterlicher Vorlage abweicht, wo das Paar noch in Liebe miteinander verbunden ist und ihre sexuelle Lust auf Gegenseitigkeit beruht.

Gahmuret wird zwar im "Roten Ritter" Herzeloides Mann, bleibt jedoch im Herzen der Mohrenkönigin Belakäne treu. Müde und gleichgültig geworden, erwartet er nicht mehr viel vom Leben, den Frauen und schon gar nichts vom Rittertum. Herzeloide aber steigert ihre eigene Person, ihr heftigstes Wollen ins Unheimliche, denn "ihr Fleisch war irre geworden" (RR, 136). Sie wächst über sich hinaus, während der Held und Mann zusammenschumpft bis zur Entpersönlichung: "Sein Kopf, den sie auf ihrer Brust festhielt, war so weich geworden, daß sie ihn hätte zerdrücken können; es war der übergroße, geknickte Kopf eines Ungeborenen" (RR, 134). Während Gahmuret in Muschgs Version unerwartet nicht mehr als der gewaltige Held wie in Wolframs Werk dargestellt wird, erscheint Herzeloide zweifelsfrei als emanzipierte selbstbewußte Frau, mit der er in angesicht ihrer Leidenschaft im Bett nichts anzufangen weiß. Herzeloides sexuelle Gier hingegen kann aufgrund der weiblichen Anatomie erklärt werden, da Frauen in ihrem Sexualleben an keinen Erregungs- und Erholungsablauf gebunden sind. Aus diesem Grund wird die weibliche Sexualität Ellen Reinke-Köberer zufolge immer auch als unersättlich, gierig und letzten Endes zerstörerisch erlebt, wobei sie aufgrund dieser tatsächlichen und phantasierten Bedingungen Angst erweckt und gleichzeitig den Wunsch, diese "elementare Gewalt zu fesseln - vor allem bei dem Mann" (Reinke-Köberer 1983: 263), aber auch bei der Frau selbst. Insofern ist die Sexualität gerade für "Frauen, Fessel und Entfesselung zugleich" (vgl. Reinke-Köberer 1983: 263). Schließlich wird die Sexualität auch noch heute, und damit nähern wir uns einem stets aktuellen Thema, neben ihrer Natürlichkeit oft unterdrückt oder bleibt unausgesprochen. Nichts ist Ellen Reinke-Köberer zufolge "weniger widersprüchlich und entwickelt sich weniger gradlinig sowohl im individuellen Leben wie in der sozialen Entwicklung der Frau" (Reinke-Köberer 1983: 263), als ihre Sexualität, denn das sexuelle Verlangen:

"[...] schiebt potentiell alles zur Seite, was in uns und um uns an gesellschaftlichen und psychischen Strukturen existiert. Es hebt diese, zumindest vorübergehend, auf und [...] es enthält immer die Möglichkeit zur Sprengung von Strukturen, auch von solchen, die den weiblichen Lebensinteressen entgegenlaufen. Indem es diese aufhebt, beinhaltet es gleichzeitig den Zwang und die Möglichkeit zur neuen Struktur." (Reinke-Köberer 1983: 233)

Nachdem Herzeloide Gahmuret mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln umworben und um seine Liebe gekämpft hat, muß sie letztlich einsehen, daß er sie wohl niemals lieben wird. Infolgedessen erscheint Herzeloide am Ende als eine Gescheiterte, der es nicht gelingt, den eigenen Mann durch ihre weibliche Sexualität an sich zu binden. Nach dieser Resignation beginnt Herzeloide sich für ihre Maßlosigkeit zu schämen und dafür streng nach den Prinzipien des Grâls zu leben, um wenigstens ihr Seelenheil zu retten. Demzufolge will sie als neue Lebensaufgabe einen Erlöser auf die Welt bringen und erziehen, um dafür anschließend in den Himmel zu gelangen. Diese Erkenntnis zeigt sich deutlich in zwei Gesprächen Herzeloides, in denen sie versucht ihre Probleme zu verarbeiten. Es handelt sich dabei um die zwei Gespräche, die eine Neuerung in Muschgs *„Parzival“* darstellen: zum einen das Gespräch mit der Muttergottesstatue in der Burgkapelle und zum anderen mit Klinschor, der als der *„Drahtzieher der Fabel“* (RR, 958) bezeichnet wird. Hier unterhält sich Herzeloide mit der Marienstatue und Klinschor über ihre Beziehung zu Gahmuret und sucht bei ihnen sinnspendenden Rat. An dieser Stelle soll zunächst auf das Mariengespräch eingegangen werden, das m.E. sehr aufschlußreich über die seelische Verfassung und die innere Wandlung von Herzeloide ist.

Herzeloide sucht zunächst Rat bei der aus Lindenholz geschnitzten Jungfrau Maria in der Burgkapelle. Allerdings konsultiert sie die Muttergottesstatue mit ihren Sorgen erst nachdem die Kapelle leer ist (vgl. RR, 135). Muschg beschreibt das von ihm inszenierte Gespräch der beiden *„Frauenzimmer“* (RR, 136) unter vier Augen recht amüsant. Ihr Gebet ist dabei still, ohne Worte, aus dem *„Herzensgrund allein“* (vgl. RR, 136). Allerdings bittet und hofft Herzeloide nicht nur um Hilfe, sondern droht und verpflichtet Maria regelrecht, ihr zu helfen (vgl. RR, 136). Dadurch weichen Herzeloides Gebet und ihre Bitte eindeutig von den Gebeten anderer Menschen ab, so daß die Jungfrau Maria selbst ihr gesteht: *„Du verwirrst mich“* (RR, 137). Die Sünden Herzeloides erblickt die Jungfrau Maria in deren Glauben, sich als Grâlsabkömmling für etwas Besonderes zu halten, sowie ihrer Verweigerung, die eigene Sexualität zu akzeptieren (vgl. RR, 136). Herzeloide hingegen dient das Gebet - oder wohl eher das kollegiale Gespräch mit der Mutter Gottes dazu, zu erkennen, was sie will, nämlich ihren eigenen Erlöser-Sohn. Und dafür braucht sie Marias Rat und Vermittlung nicht mehr, denn: *„Es war neues Land, wo ihr Weg hinführte, und noch kein Heiliger war ihn gegangen, auch nicht die Mutter Gottes, und nicht einmal Gott selbst [...] Parzival, flüsterte sie [...] mein Herr, mein Herz“* (RR, 139). Wie sich zeigt, erwächst Herzeloides wahnhafter Sohneswunsch daraus, daß sie einfach etwas Besonderes sein möchte -wie es

bereits ihrer Herkunft entspricht-, und Maria es an ihr tadelt. Muschg arbeitet auf diese Weise Herzeloides bereits bei Wolfram von Eschenbach angedeutetes Selbstverständnis als Mutter Gottes stark heraus. Allerdings warnt Maria Herzeloide davor aus ihrem Sohn einen Erlöser zu machen, da sie sich selbst über ihren ewig lebenden Sohn beklagt, denn sie hätte lieber einen Menschensohn gehabt, der sie später im Alter hätte versorgen können (vgl. RR, 138-139).

Unzufrieden über das Gesprächsergebnis mit der Muttergottesstatue und mit einem neuem Ziel vor Augen, entscheidet sich Herzeloide mit der Begründung, daß es *„ja doch nichts“* hilft (vgl. RR, 139), dafür, nicht mehr zu beten. Schließlich konnte Herzeloide ihre Liebessorgen weder mit Marias Hilfe noch durch Gebete lösen (vgl. RR, 139). Auf diese Weise stellt Muschg Herzeloides Religiösität voller Widersprüchlichkeit dar. Denn während sie einerseits nach christlichen Werten und Normen handelt, werden andererseits an ihrem Verhalten abergläubische Tendenzen erkennbar, die sie wiederum so natürlich und menschlich erscheinen lassen. Bei Wolfram hingegen kennt Herzeloide keine Glaubenszweifel. Sie ist stets vorbildlich christlich und tugendhaft.

Nach dem Besuch der Marienfigur demonstriert Herzeloide nach außen hin wie vor der Heirat mit Gahmuret Kühle und Entschiedenheit. Ihr Gefühl tritt hinter ihre Vernunft zurück. Für Herzeloide soll ab nun die Beziehung zwischen Mann und Frau nach Vorgabe der Grâlsordnung keine lustvolle Liebesbeziehung sein, wie sie in den höfischen Romanen dargestellt wird (vgl. RR, 187), sondern eine auf Kinderzeugung ausgerichtete Pflichtgemeinschaft (vgl. RR, 202-203). Gahmuret hat von nun an für sie nur noch die Funktion ein Kind mit ihr zu zeugen. Und sie lehnt fortan in Muschgs Werk genauso wie in Wolframs Werk das amüsante Leben in der höfischen Gesellschaft ab und konzentriert sich auf das ewige Leben bei Gott. Um dies zu bewirken, muß sie aber erst den Heiland gebären. Mit diesem großen Ziel vor Augen wendet sie sich als nächstes an den Zauberer Klinschor, dem sie so nahe steht, daß es bereits ausreichend ist, daß sie ihn *„mit aller Heftigkeit ihrer Seele“* herbeidenkt, damit er am nächsten Morgen bei ihr zum *„Tea“* erscheint (vgl. RR, 155).

Thematisch schließt das zweite Gespräch Herzeloides mit Klinschor, indem um Rat gesucht wird, an das vorangegangene mit Maria an. Auch Klinschor verurteilt ihren Egoismus und ihre überzogenen Erwartungen bezüglich ihres Sohnes, der als kommender Erlöser kein Ritter und kein Held werden dürfe und ahnt Parzivals Leidensweg bereits voraus: *„Ihr werdet ihn nicht daran hindern, ein Held zu werden. Aber so viel werdet ihr schaffen, daß*

er ein elender Held wird [...] einer, der den Ehrgeiz seiner Mutter verfluchen wird, und sie damit, und sich am meisten!" (RR, 161) Nachdem der Eunuch, der nach Muschgs Willen ein Frauenhasser ist, und in seiner verzauberten Burg Schasetelmarveile eine große Anzahl von Frauen gefangen hält (vgl. RR, 165), Herzeloide von ihrem Vorhaben abrät, empfiehlt er ihr einfach die Kerzen zu löschen (vgl. RR, 163), da Gahmuret nur potent sei, wenn er an seine Geliebte Belakâne denke. Also soll Herzeloide das Zimmer verdunkeln, damit er sie nicht sehe. Erst als Herzeloide diesem Rat folgt, gelingt der Zeugungsakt und die erhoffte Schwangerschaft (vgl. RR, 173-174). Sie empfängt ihr Kind über eine listige Manipulation, in der sie sich im Liebesakt zu Gahmurets schwarzen Geliebten Belakâne verwandelt. Da Herzeloide Gahmuret nach dem Zeugungsakt nicht mehr braucht, gibt es im Roman auch keine weitere Begegnung mehr zwischen dem Paar. Herzeloide läßt Gahmuret einfach "in Ruhe ziehen" (RR, 184), denn im kommenden Kind bleibt Gahmuret doch anwesend; "in diesem kam er wieder, von Grund auf verwandelt, [denn dafür] muß eine Mutter sorgen können" (RR, 184). Dazu will sie "das Rätsel, das die Männer verkörpern" (RR, 191) lösen und herausfinden, warum es Männer in die Ferne zieht, weg von den Frauen, die diese lieben (vgl. RR, 191). Die Lösung dieses Rätsels soll ihr dazu verhelfen, ihren Sohn auf immer an sich zu binden (vgl. RR, 191). In diesen Worten wird vorausgesagt, daß Herzeloide sich nur noch auf den kommenden Heiland Parzivâl fixiert. Sie sieht ihre einzige Lebensaufgabe in der Heranbildung des Erlösers und hofft, nach erfüllter Aufgabe in den Himmel zu kommen. Nur als Mutter des Erlösers kann Herzeloide zu Anerkennung gelangen und ihre Wünsche in Teilen verwirklichen, eine andere Möglichkeit gibt es für sie nicht, sich als Frau im Einklang mit der Grälsordnung und der höfischen Gesellschaft zu verwirklichen.

Der Wendepunkt in der Herzeloide-Handlung ist durch das Verschwinden Gahmurets und das Auftauchen Parzivâls bestimmbar. Denn Herzeloides Drachentraum und Gahmurets Todesnachricht führen zu ihrer inneren Wandlung. Sie nimmt nämlich den Trennungsschmerz von Gahmuret nicht als persönliches Schicksal an, sondern macht das Rittertum dafür verantwortlich und sucht Zuflucht in einer übersteigerten Religiosität. Und erst durch ihre Lebensaufgabe als Mutter des noch ungeborenen Heilands gelingt es Herzeloide, die Liebesbeziehung zu Gahmuret zu überwinden. So stellt der Burggraf beispielsweise fest: "sogar wenn sie schwieg, schwieg sie von diesem Kind" (RR, S. 193). Ihre einzige Intention ist es, Parzivâl im Namen Gottes zu erziehen und vom Rittertum fern zu halten. Sie befürchtet ihr Sohn könnte sie als Ritter ebenfalls verlassen. Dies zu verhindern ist ihre einzige Sorge und ihr

ganzes Bestreben. Herzeloide entscheidet sich schließlich, die höfische Welt zu verlassen und ihren Sohn in der Abgeschiedenheit von Soltâne zum Erlöser zu erziehen. Damit distanziert sie sich eindeutig nicht nur äußerlich von der höfischen Welt, sondern auch von deren innerlichen Werten und Normen, um sich alleine nach der Grälsordnung zu richten. Ein Zeichen für die Abkehr ist beispielsweise, daß sie ihr Kind selbst stillt und keine Amme nimmt (vgl. RR, 249). Sie sieht dabei zwar ein Vorbild in der Mutter Gottes und befindet, daß Maria "das Beste" (RR, 138) aus ihrem Leben gemacht hat, will jedoch nicht Marias Lebensweg nachahmen, sondern einen neuen Weg gehen, den noch "kein Heiliger" (RR, 139) gegangen ist. Und obwohl die Jungfrau Maria und der Zauberer Klinschor Herzeloide gewarnt hatten, einen Erlöser aus ihrem Sohn zu machen, versucht sie es doch und schlägt einen neuen Weg ein, bricht mit der Tradition, der Stadt Kanvoleis und mit dem Rittertum des Artûshofs in Munsalvaesche. Sie zieht in die Wildnis Soltâne, um ihren Sohn Parzivâl abzuschirmen. Eindeutig ist Herzeloides Rückzug und "Eremitage" (RR, 1000) nach Soltâne ein Zeichen für ihre christliche Lebensführung, denn sie verzichtet dadurch auf das lust- und daseinsorientierte Leben in der höfischen Gesellschaft und ist stets bemüht, anderen Personen den Glauben zu vermitteln, den sie selbst lebt. So pflegt Herzeloide beispielsweise im "Roten Ritter" Trine, die Dienstmagd Sigûnes auf Soltâne bis zu deren Tod und will ein christliches Begräbnis für sie (vgl. RR, 214), obwohl sie am Anfang des Romans noch viel Wert auf ihre hierarchische Stellung legt und distanziert zur Dienerschaft dargestellt wird.

Parzivâl hingegen vermittelt sie eine Gotteslehre, in der sie Gott als hell, gut und hilfsbereit, den Teufel als dunkel und falsch charakterisiert (vgl. RR, 280). Da für Herzeloide die helle Farbe als Zeichen der Helligkeit Gottes steht, will sie auch, daß Parzivâl "in der Fülle des Lichts geboren" (RR, 232) wird. Sie konzentriert sich anschließend in Soltâne nur noch darauf, daß Parzivâl sich nach ihrem Plan entwickelt. Dieses Ziel versucht sie z.B. durch ständige Kontrolle, Abschirmungsversuche, enge gefühlsmäßige und räumliche Bindung zu erreichen. Auch versucht sie stets alle negativen Einflüsse zu verhindern. Denn ihr Plan bestimmt Parzivâl zum Erlöser (vgl. RR, 187-189), wobei dessen Karriere entscheidend durch das Verhältnis zu Herzeloide geprägt ist, die sozusagen aus zeitgenössischer Perspektive betrachtet, als eine alleinerziehende Mutter alles richtig machen will und aus ihren eigenen Ängsten heraus ihr Kind vor den Gefahren der Welt beschützen möchte. Dabei verkörpert Herzeloide auf Soltâne nach Meinung des Erzählers im "Roten Ritter" die ängstliche Mutter, die vielmehr verhindert statt zu fördern (vgl. RR, 272), denn sie hält Parzivâl von allen Dingen, die mit geschlechtlicher Liebe

und Ritterschaft zu tun haben, fern. Auf diese Weise hat Muschg die Gestalt Herzolydes im Vergleich zu Wolfram nicht nur stärker psychologisiert, wie es auch Anke Wagemann festhält, sondern auch mit einer veränderten Handlungsmotivation ausgestattet: "Nicht als Sorge um den Sohn erscheint ihr Verhalten, sondern als zwanghafter Wahn. Gerade die Szene von Parzivâls Geburt nutzt Muschg dazu, Herzolydes krankhafte Neurose, hervorgerufen durch ihre gestörte Sexualität, zu unterstreichen: Unversehens unterstellt Herzolyde ihrer Geburtshelferin Sigûne ein rein auf sexuelle Erfüllung ausgerichtetes Liebesverhältnis, befiehlt danach dem Kyber, sich auszuziehen, und ihre Reden sind mit unfältigen Worten durchzogen" (Wagemann 1998: 204-205). Auch ist zweifelhaft, ob sie einen Heiland oder einen Teufel gebiert:

"Und jetzt sah man ihn tanzen, den Dämon. Er hüpfte und tobte unter der zum Reißen gespannten Bauchhaut, während er zugleich heulte, lachte, rülpste und piffte aus Frau Herzelyodes Lippen." (RR, 247)

Die schwere Geburt Parzivâls kann in Muschgs Version als Zeichen dafür gelten, daß Herzelyde ihren Sohn für sich behalten und von der bösen Welt bewahren möchte. Sie möchte im Grunde verhindern, daß ihr Mann Gahmuret ein zweites Mal, dieses Mal in ihrem Kind stirbt und nimmt sich vor, für ihr Kind zu leben. Ihr Ziel wirkt bei Muschg eigennützig, weil das Kind ihr alles das geben soll, was sie von ihrem Mann nicht bekommen hat. Das Kind soll nur sie lieben (vgl. RR, 187) und als ihr Eigentum immer bei ihr bleiben (vgl. RR, 161), wobei die Abgeschlossenheit in Soltâne ihr Ziel verwirklichen soll. Herzelyde will Parzivâl zu einem "Gottes Werk" (RR, 203) heranbilden und sieht in der Umsetzung des Ziels ihre Lebensaufgabe, neben der alles andere wie beispielsweise Reichtum bedeutungslos wird. Dieser Wunsch prägt ihr ganzes Denken und Handeln. Durch diese Darstellungsweise erweckt Muschg die Figur der Herzelyde zum Leben und zeichnet das Bild einer Frau, die durch ihre Unvollkommenheit menschliche Züge trägt. Sowohl vor, als auch nach ihrem Rückzug werden dem Leser Herzelydes Schwächen, Widersprüchlichkeiten und Stärken offenbart. Bei Wolfram hingegen vermittelt sie den Eindruck, daß sie idealisiert und stilisiert ist.

Natürlich wirkt sich der für Parzivâl vorgesehene Schutzort Soltâne und die Entfernung zur Ritterwelt ganz anders auf ihn aus, als Herzelyde es erwartet hat. Denn sie kann nicht verhindern, daß der heranwachsende Parzivâl sich ihrem Einfluß zu entziehen beginnt. Die Diskrepanz zwischen ihren Wünschen und Parzivâls Bedürfnissen tritt besonders mit seiner erwachenden

Sexualität in Erscheinung, denn die in ihrer eigenen Sexualität zutiefst gestörte Herzelyde versucht, Parzivâls Sexualtrieb zu unterdrücken und ihn zu einem geschlechtlosen Wesen zu erziehen. So duldet sie beispielsweise nur ältere, unattraktive Frauen in seiner Nähe und verbietet ihnen, Parzivâls "Fîselin" zuviel Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. RR, 260 und 281). Um den von Parzivâl beobachteten Geschlechtsakt der Tiere zu verharmlosen, bezeichnet sie diesen als "über die Straße helfen oder durch den Bach tragen" (RR, 276). Tatsächlich erreicht sie durch ihr Verhalten das Gegenteil, denn der junge und naive Parzivâl, dessen pubertären Gefühle und Vorstellungen keinerlei zivilisatorischen Einflüssen unterliegen, erschreckt seine Mutter, als er sie daraufhin auffordert: "Helft Ihr mir ein wenig über den Weg, Mutter?" (RR, 282). Denn sein Fîselin steht hoch und er sucht ein Löchlein dafür. Die unausgelebte Sexualität, die nach Albrecht Classen auf der "mangelnden Kommunikations- und Erziehungsfähigkeit der Mutter" (Classen 2002: 19) beruht, drängt Parzivâl mit aller Gewalt wieder in die Welt hinaus. Auch wenn Herzelyde seinen Sexualtrieb zu kompensieren versucht, indem sie ihn zur Jagd mit einer unritterlichen Saufeder, dem sogenannten Gabilôt (vgl. RR, 283, 352) anregt. Dennoch ist sie bei dem Gedanken an seine zukünftige Tätigkeit nicht glücklich, denn sie weiß "vom Jagen zum Rittern ist es nur noch ein Schritt" (RR, 296). Als Herzelyde tatsächlich bemerken muß, daß Parzivâl sie verlassen wird, bereitet sie sich auf ihren Tod vor. Sie gibt Parzivâl zum Abschied eine Lehre mit auf den Weg, die im "Roten Ritter" fast einen Testamentscharakter aufweist, da sie davon ausgeht, nach Parzivâls Abschied zu sterben (vgl. RR, 314). Zu bemerken ist allerdings, daß die Belehrung eher von Herzelydes persönlichen Erfahrungen, Werten und Normen geprägt ist. Weiterhin zeigt sie mit ihrer Lehre, daß sie sich selbst überwunden hat, indem aus ihrer besitzergreifenden Liebe eine selbstlose, aufopfernde Liebe geworden ist, da sie Parzivâl beispielsweise Umgangsformen der Ritterschaft mitteilt.

Parzivâls Abschied ist für sie ein Zeichen dafür, daß sie ihre Lebensaufgabe erfüllt hat. Da sie jedoch ahnt, daß Parzivâl nie wieder kommen wird, stirbt sie bei dessen Auszug (vgl. RR, 315). Zwar hatte Herzelyde Gahmurets Tod durch den neuen Lebenssinn in Parzivâls Geburt überwunden, aber bei Parzivâls Abschied fehlt ihr jede Orientierung. Herzelyde ist überzeugt, daß sie nach Gottes Willen gehandelt hat und erwartet nun, daß sie nach ihrem Tod zu Gott kommt. Sie wird nun nicht mehr gebraucht, so daß für sie ihr Lebenssinn erfüllt erscheint. Hiermit scheidet sie durch ihren Tod aus der Handlung aus.

Eindeutig handelt es sich in Adolf Muschgs Herzelyde-Version um eine Frauenfigur, die sich zu emanzipieren und ihren eigenen Weg zu gehen

versucht. Freilich mißlingt dieser Versuch Herzeloyses, auch wenn sie sich im "Roten Ritter" als sehr selbstbewußte Frau präsentiert, da sie einfach zu weftfremd ist, um in der Welt bestehen zu können. Ihr einziges Ziel ist es mit allen Mitteln ihre Ideale zu verwirklichen, egal ob sie zeitgerecht und angebracht sind. So setzt Herzeloyside beispielsweise die Literatur, der sie einen hohen Stellenwert zumißt, als Erziehungsmittel ein, indem sie Sigune lehrreiche höfische Erziehungsvorlesungen vorlesen läßt, die dieser und ihrem ungeborenen Kinde ein Vorbild geben sollen. Sie treibt sich selbst durch ihre blockierten Gefühle und ihre angestrebten Ideale in den Tod. Denn sie kann sich mit einem einfachen Glück alleine nicht zufrieden geben. Sie möchte nur das Höchste und Beste und wendet sich in ihrem Liebesunglück vom System ab und zieht sich zurück. Denn für eine höfische Frau im Mittelalter besteht kaum die Möglichkeit sich selbst zu verwirklichen und die eigenen Wünsche zu realisieren. Eine Rückkehr in die höfische Gesellschaft, wo eine alleinstehende Frau keine hohe Geltung hat, wäre nur durch eine erneute Heirat möglich, was für Herzeloyside nicht in Frage kommt (vgl. Niermann 1998: 115). Sie ist zu selbstbewußt um sich dem System der Gesellschaft unterzuordnen und will ihr Geschick selbst bestimmen. Als einzige Möglichkeit bleibt den Frauen zumeist der Ausstieg aus dem höfischen Leben, und der Rückzug in die Abgeschiedenheit und Einsamkeit, wie es Herzeloyside umsetzt.

Wie sich aus den vorangegangenen Bearbeitungen gezeigt hat, bietet Muschg in seinem Roman "Der Rote Ritter" eine ungewöhnliche Verknüpfung von Mittelalter und der heutigen Zeit an, indem er vordergründig die ursprüngliche Gestaltung des Schauplatzes und der Gesellschaft wie in Wolframs Werk beibehält, jedoch seine Herzeloyside-Darstellung mit vielen Zügen der emanzipierten modernen Frauen von heute ausstattet. Da beide Autoren - Wolfram, und ebenso Muschg - mit der Darstellung ihrer Parzival-Version ihre persönlichen Ansichten und Eindrücke widerspiegeln, entsteht jeweils das Mosaik ihres Weltbildes, das sich in den Schicksalen und Abenteuern ihrer Figuren ausdrückt. Doch dabei stehen sich im Roman nicht nur Ritter gegenüber, sondern vor allem die Geschlechter, die nicht mehr den mittelalterlichen Idealen und Wertvorstellungen entsprechen. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft wird dargestellt. Auf diese Weise spiegelt Muschg die heutige Situation wider. Denn die Konstellation von Frau, Mann und Macht ist auch in unserer heutigen Zeit noch mit Schwierigkeiten verbunden. Der Versuch der Selbstverwirklichung gelingt aber immer häufiger. So schaffen es auch zahlreiche Frauen in Muschgs Parzivalroman - wenn auch unter Leiderfahrung - sich teilweise selbst zu verwirklichen, wie es exemplarisch an Herzeloyside dargestellt wurde. Schließlich handelt es sich

besonders bei dieser Figur um eine Frau, die versucht, sich zu emanzipieren, die ihre eigenen Ziele und Wünsche verwirklichen will. Auch wenn sie am Ende ihre Versuche, die von Kampf und Widerstand geprägt sind, aufgeben und resignieren muss.

Abschließend können wir davon ausgehen, daß es Muschg in seinem "Roten Ritter" darauf anlegt hat, das Verhältnis zwischen Mann und Frau erneut aufzugreifen und aus zeitgenössischer Perspektive zu beleuchten, da dieses Thema nie an Aktualität verliert. Und durch die Nachzeichnung der Herzeloyside-Figur gelingt es Muschg, unter mittelalterlicher Tarnung das Verhältnis von Mann und Frau und Gesellschaft erneut darzustellen. Indem er die Aspekte von Liebe, Rittertum, Gesellschaft, Sexualität und Tod miteinander verbindet, zeigt er uns am Romanende des "Roten Ritters" wie Parzival es schafft, Mann und Frau wieder zu vereinen und den lang ersehnten Frieden in die Welt zurückzubringen.

Literaturverzeichnis

Bumke, Joachim (1990). *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter* München: DTV.

Classen, Albrecht (2002). *Erotik im Mittelalter - Sexualität in der Moderne. Die Welt von König Artus im Spannungsfeld von Gestern und Heute. Adolf Muschgs "Der Rote Ritter" als Rezeptionszeuge und Ausblick auf Morgen*. In: *Wirkendes Wort*, Jg. 1, April 2002: 4-23.

Eschenbach, Wolfram von (1998). *Parzival*. In 2 Bd. *Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Wolfgang Spiewok*. Stuttgart: Reclam.

Matt, Beatrice von (27./28. März 1993). *Im Banne feingewirkter Tapisserien. Adolf Muschgs "Parzival" Roman*. In: *Neue Zürcher Zeitung*.

Muschg, Adolf (1995). *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Muschg, Adolf (1994). *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Niermann, Anabel (1998). *Frauengestalten in den Parzivalromanen Adolf Muschgs und Wolfram von Eschenbach. Eine kontrastive Analyse*. Marburg: Tectum.

Reinacher, Pia (27. März 1993). *Hinter historischer Maske ein privates Gesicht*. In: *Tages-Anzeiger*.

Reinke-Köberer, Ellen (1983). Stichwort Sexualität. In: Johanna Beyer, u.a. (1983). *Frauenhandlexikon: Stichworte zur Selbstbestimmung/ in Zusammenarbeit mit 66 Autorinnen*. München: C.H.Beck, S.230-265.

Schenkel, Roland (26. September 1993). *Das Fragen erübrigt sich. Adolf Muschg sprach zur Eröffnung der Sommerakademie 1993*. In: *Luzerner Zeitung*.

Wagemann, Anke (1998). *Wolfram von Eschenbachs "Parzival" im 20. Jahrhundert. Untersuchung zu Wandel und Funktion in Literatur, Theater und Film*. Göttingen: Kümmerle.

Die romantischen Züge eines realistischen Romans: Gottfried Kellers "Der grüne Heinrich"

Halit Üründü
Ege Üniversitesi

Abstract

The romantic Traces of a realistic Novel: Gottfried Keller's Green Henry

The Swiss short-story writer, novelist and poet Gottfried Keller was a master of the realistic novel and author. Of his works "Der grüne Heinrich" (Green Henry) is customarily identified as a Bildungsroman (educational novel). It is largely autobiographical. The work is regarded as one of the greatest German novels of the Realism period and the century. The aim of the study is to show that there are also some romanticism elements in the book although it is considered the representative of the realistic period. Many elements known as romanticism will be quoted from the novel.

Einleitung

Gottfried Keller erinnert durchaus an die Erzähler der romantischen Schule, am meisten an Arnim. Im ganzen ist er diesem, auch manchmal anderen, überlegen; alles ist wahrer und tiefer gefasst, lesbarer, interessanter; die uns kalt lassende Marotte fehlt zumeist.

Theodor Fontane

Der im Jahre 1854/55 erschienene Roman *Der grüne Heinrich* von dem Dichter Gottfried Keller zählt zu den wichtigsten Romanen des poetisch-realistischen Zeitalters. Obwohl der Roman in der Epoche des poetischen Realismus verfasst ist, lassen sich dennoch stets die Spuren romantischer Einflüsse erkennen. Wie bekannt, erschien dieser Roman in zwei Fassungen. Wir werden uns in dieser Arbeit mit der zweiten Fassung beschäftigen, da in dieser Fassung immer noch romantische Züge zu spüren sind. In einem Vergleich der beiden Fassungen kann dabei festgestellt werden, dass die erste Fassung von vielen Literaturkritikern eher dem Geist der romantischen Weltanschauung zugeordnet wird. Die zweite Fassung dagegen, wie Agni Daffa

zutreffend bemerkt, erreicht „bis zu einem gewissen Punkt“ eine Nähe zum bürgerlichen Realismus (Daffa 1995: 30). Die folgenden auserwählten Themenbereiche werden in Bezug zur Epoche Romantik und Realismus ausgearbeitet: *Traum und Wirklichkeit*, *Malkunst und Staatsdienst*, *Theismus und Atheismus*, die Figuren *Anna und Judith* und *Vater und Mutter*. In der vorliegenden Arbeit soll vorwiegend aufgezeigt werden, ob oder inwieweit Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* zu der traditionellen romantischen Romanart in Bezug auf die erwähnten Themengebiete zugeordnet werden kann.

Nach Franz Koch steht der Roman *Der grüne Heinrich* in jener Reihe der Dichtungen, die vom romantischen Raum herkommen (Koch 1956: 256). Koch betont, dass „das Zünglein der Waage zwischen 1830 und 1890 zwischen Idee und Wirklichkeit, Idealismus und neuer Schau, zwischen Romantik und Realismus (steht)“ (Koch 1956: 256). Nach Koch ist Kellers Dichtung diesbezüglich auch „nicht nur beispielhaft, sondern auch als Ergebnis einer besonders günstigen Fügung, (als) ein Glückfall“ zu sehen (Koch: 230).

Wie man auch aus dem obigen Zitat entnehmen kann, steht der weltbekannte Dichter Gottfried Keller zwischen zweier Zeitspannen. Auf der einen Seite ist die Vollendung der von der Klassik und Romantik herkömmlichen Stilüberlieferung und auf der anderen Seite die Brücke zur weiteren Fortbildung jener Gestaltungsantriebe, die das 19. Jahrhundert bestimmen. Keller entwickelt sich in der Nachfolge Goethes zum poetischen Realisten und findet in der deutschen Literatur eine Stellung zwischen den beiden Zeitströmungen.

Oda Hochenegger vergleicht den „Grünen Heinrich“ mit dem Werk von Mörike „Maler Nolten“, und zeigt die Verwurzelung in der Romantik auf. Er stellt fest, „dass alle bestehenden Parallelitäten auf gemeinsame Bindung an die Romantik, speziell durch Beeinflussung Jean Paul und Verwendung requisitenhafter romantischer Themen und Motive zurückzuführen seien“. (zitiert nach Laufhütte, Hartmut von 1969: 43). Auch Edgar Neis verfolgt die romantischen Züge des Dichters und versucht sie anhand der ‚Kulturmerkmale‘ herauszustellen. Nach ihm sei das Entstehungsjahr des Werkes „Apotheker von Chamounix“, in seiner dokumentarischen Bedeutung der Tod der Kellerschen Romantisierung (zitiert nach Boeschstein 1977: 116). Wie auch aus dieser Aussage Neis' zu entnehmen ist, beinhalten die Werke, die zeitlich auch vor dem Werk „Apotheker von Chamounix“ liegen, romantische Züge. Gottfried Keller hätte, so Neis, „nie völlig auf die romantischen Aufschwünge zum

Geheimnisumwitterten, zum Magischen und Märchenhaften verzichten“ können (ebd. 1977: 116).

In einer Untersuchung von Karl S. Guthke (in Boeschstein (1977: 116) sind diesbezüglich ähnliche Bemerkungen zu finden. Er stellt fest, dass das Motiv des Wanderers in diesem Roman ein Zeichen der romantischen Erzählkunst ist. Wie auch er zutreffend bemerkt, bestimmt das Anwenden dieses Motivs somit auch die Epochenzugehörigkeit Kellers. Der romantische Reisende, so Guthke, geht dem Unendlichen entgegen, in eine unbestimmte Welt hinaus, wie es auch im ‚Grünen Heinrich‘ der Fall ist, dem diese schweifende Sehnsucht in die weite Ferne auch nicht unbekannt ist. Guthke setzt fort und meint, dass dieses Werk, „obwohl Keller die Psychologie des Wanderns umgeformt hat, gerade durch das Interesse an diesem Motiv dennoch mit der Romantik verbunden“ ist. (zitiert nach Boeschstein 1977: 116)

Bei der Beschäftigung mit dem Roman *Der grüne Heinrich* sollen uns einige wissenschaftliche Beobachtungen zeigen, ob oder inwieweit dieser Roman der romantischen Romanart entgegenkommt.

Paul Rupert Meintel ist der Meinung, dass der Wandel der Betonung der Landschaftsbilder von der deutsch-poetischen Betrachtung in Heidelberg zu der wirklichkeitsnahen im schweizerischen Mittelland zu erkennen ist (vgl. in Boeschstein 1977: 116). Meintel setzt sich mit der bisherigen Forschung auseinander und kommt dabei zu dem Resultat, dass „die Übergänge von einer Epoche zur anderen sich langsam und mit Überschneidungen vollziehen [...]“. Das Motiv des Wanderns und der Liebe, Freundschaft, Kunst sollten sich „erst am Ende jener Entwicklungsreihen [...] deutlich genug [...] abheben, um den poetischen Realismus als eigenständige Stil und Welterfahrung erkennen zu lassen“ (zitiert nach Boeschstein 1977: 117).

Um die Eigenheiten eines typisch romantischen Roman erläutern zu können werden im weiteren Gemeinsamkeiten zwischen dem ‚Grünen Heinrich‘ und dem Künstlerroman aus der romantischen Zeit ‚Franz Sternbalds Wanderungen‘ von ‚Ludwig Tieck‘ verglichen. *Ludwig Tiecks* Geistesschöpfung ‚Franz Sternbalds Wanderungen‘ gilt als einer der wichtigsten Werke der romantischen Epoche in der deutschen Literatur. Dieser Roman wird ebenfalls, wie *Der Grüne Heinrich*, als ein Bildungs- und Entwicklungsroman bezeichnet, obwohl „der Held keine spektakulären Veränderungen erlebt“ (von Bories 1999: 78). Es handelt sich um einen jungen Maler namens Franz Sternbald. Zu Beginn der Dichtung nimmt Heinrich Abschied von seinem Meister Albrecht Dürer und seinem Freund Sebastian und verspricht seinen Freunden seine Treue für sie und den Meister, für sein

Vaterland, für Natur und Gott, und schließlich in der Fremde sich selbst und seine Mitmenschen nicht zu verraten, kurz, wie es Sebastian ausdrücklich wünscht: derselbe Mensch zu bleiben (von Bories: 79). Es ist zu beobachten, dass die Zentralfigur in diesem Roman durch verschlungene Wege wandert und an abenteuerlichen, wilden Landschaften vorbeikommt, fabelhafte Feengärten durchstreift, in tiefe Wälder eindringt, an bunten Jagdgesellschaften teilnimmt und in Schlössern Unterkunft findet, jedoch anschließend von seinem Ziel abkommt, als ob er von einer unsichtbaren Hand gesteuert werde und es ihm zum Schluss gelingt nach Hause zu kommen. Auch aus den Aussagen Erika und Ernst von Bories, ist zu schließen, dass Tieck die wichtigsten Impulse für seinen Künstlerroman von Goethes Wilhelm Meister und Jean Paul übernommen hat, die ihn bei seiner Arbeit sehr beeinflusst haben (von Bories: 78). Die romantischen Motive, Bilder, Figuren und Stimmungen in Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* inspirierte vor allem, so Bories, Joseph von Eichendorff, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann (von Bories: 78).

Im Weiteren möchte ich nun auf den Begriff Realismus kommen und ihn durch wissenschaftliche Forschungen auslegen, da ein Kontrastbild zur Romantik an dieser Stelle der Studie nicht fehlen sollte. Nach Richard Brinkmann bedeutet „Realismus [...] in der Forschung zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts [...] : ‚Gegenständlichkeit‘, [...] „objektive“ Aufnahme der tatsächlichen Wirklichkeit aller Bereiche der Welt, des Menschen freilich auch seiner Seele, aller Stände und Berufe in die Dichtung, der Natur, des Historischen im positiven und genauen Sinne, des Hässlichen und Niederen“ (1969: 222). Wie Brinkmann zutreffend hervorhebt, ist allerdings zu sagen, dass die Art und Weise dieser Aufnahme der Wirklichkeit aber auch von der Einstellung der Wissenschaftler bedingt ist und von dem, was „sie unter ‚Wirklichkeit‘ oder von ihren methodischen Ansätzen verstehen“ (ebd.). Das 19. Jahrhundert sei nach Meinung Brinkmanns, eine Zeit, indem sich die Erzählkunst aus Realismus und Objektivismus bildete, wobei man nicht von einer tatsächlichen Realität sprechen kann, da je genauer man das individuell Tatsächliche in der Sprache zu erfassen versucht, um so mehr die subjektiven Bestimmungen eintreten. Diese Problematik versucht Brinkmann darzustellen, indem er feststellt, dass „das Objektive [...] gerade das Problem des Subjektiven“ ist (ebd.). Anders ausgedrückt, ist dies das „Verhältnis des Subjekts zur Tatsächlichkeit oder der ‚Wirklichkeit‘ [...], d.h. der Wirklichkeit, die das einzelne Subjekt erfassen [...] kann.“ (ebd.)

Wie auch aus dem obigen Zitat zu entnehmen ist, geht es hier um die Wirklichkeit des einzelnen Menschen, um die Wirklichkeit, die der einzelne Mensch aufweist, verstehbar in einem existenziellen Sinne.

Auch Clemens Heselhaus (Brinkmann 1969: 337-364) geht auf diese Problematik ein und unterstreicht in seinem Artikel, dass die Wirklichkeit der Dichtung nicht künstlerisch, nicht sittlich und auch nicht religiös sein kann:

Sie ist nicht künstlerisch, weil sich die Wirklichkeit nicht nach Gesetzen der Kunst vollzieht, sie ist nicht sittlich, weil sich das Leben nicht nur oder überhaupt nicht nach moralischen Gesetzen vollzieht, sie ist nicht religiös, weil die Beschränkung auf die Wirklichkeit den Bereich der Transzendenzen und der Gnade ausschließt. (Brinkmann 1969: 337)

In der deutschen realistischen Literatur, so Heselhaus, wird das einfache Volksleben bevorzugt und daher seien auch die Themen aus dem Dorfe und aus dem Bauern- oder Handwerkerdasein in der Dichtung hervorgehoben worden. Heselhaus ist der Meinung, dass sich die bildende Kunst „weg von der raffaelisierenden oder italienischen [...] hin zu den Niederländern, weg von der idealisierenden Landschaft der Ruinen, verdeuten und phantastischen Gegenden [...] hin zu der realistischen Landschaft des täglichen Lebens, der Arbeit, der Natur“ (Heselhaus 1969: 360) hinwandelt.

Hans Meier bezeichnet den Realismus als poetisch, da die Menschen und ihre Verhältnisse durch diese Erzählweise nicht in der äußersten Härte, sondern in einer kunstverständlich ausgewählten, ästhetischen vermittelten Wirklichkeit dargestellt seien (1977: 77). Auch Hartmut Steinecke (1984: 27) stimmt mit Meier überein, und bemerkt in seiner Arbeit, dass Kellers erste Fassung des *Grünen Heinrichs* vielmehr Subjektives beinhalte. Ein realistischer Dichter, so Meier, sollte, um die Welt als Wirklichkeit zu bannen, sein Werk vom Mythischen oder von Verträumtheiten und Phantastischem fernhalten (1977: 113).

In seiner Kindheit und Schule, dem Aufenthalt bei dem Onkel auf dem Lande, bei der Teilnahme am Wilhelm-Tell-Fest, an Malstudien bei dem Kunstmaler Habersaat, in der Zeit in München als Schüler an der Kunstakademie, bei der Studienzeit und Arbeit als Fahnenstangenbemaler, und der Rückkehr in die Schweiz mit längerer Unterbrechung im Hause des Grafen Schönfund ist der Phantasie- und Realitätsbezug Heinrich nicht deutlich voneinander zu trennen. In den ersten Kapiteln des Romans ist es augenscheinlich, dass Heinrichs Einbildungskraft sein Wirklichkeitsbewusstsein extrem überschattet. Ich möchte hier keine Begriffsdefinitionen angeben, sondern den weit gebrauchten Begriffsinhalt der Romantik anwenden, also „das

relativ diffus auf alles Sentimentale und Märchenhaft-Phantastische“ (Brenner 1981:191), das in diesem Roman unter den Stichworten Familie, Schule und Verwandtschaft, Liebe, Religion und auch Politik, im Sinne von politischen Anschauungen, auftaucht.

Traum und Wirklichkeit

Wie oben erwähnt, wurde das Traum-Motiv kaum von einer anderen Epoche in der Literatur so effektiv hervorgehoben wie in der Romantik. An dieser Stelle sollen nicht Kategorien und Begriffe der modernen Psychologie zur Untersuchung von Kellers Roman *Der grüne Heinrich* herangezogen werden, sondern der Traum soll einfach als ein romantisches Motiv in engem Zusammenhang mit den übrigen Motivkreisen bearbeitet werden.

Gleich im ersten Abschnitt des Romans ist augenscheinlich, das Heinrich sich in der Zeit seiner Unreife von der Wirklichkeit flüchtend in die Welt seiner Phantasie wendet. Diese Stimmung hält bis zur zweiten Phase an, in der Heinrichs Zeit der Reife beginnt.

Ich saß einst hinter dem Tisch, [...], und sprach dazu einige unanständige, höchst rohe Worte vor mich hin, deren Bedeutung mir unbekannt war und die ich auf der Strasse gehört haben mochte [...]. Eine Frau saß bei meiner Mutter und plauderte mit ihr, als sie die Worte hörte und meine Mutter aufmerksam darauf machte. Sie fragten mich mit ernster Miene, wer mich diese Sachen gelehrt hätte, insbesondere die fremde Frau drang in mich, worüber ich verwunderte, einen Augenblick nachsinnend und dann den Namen eines Knaben nannte, den ich in der Schule zu sehen pflegte. (G.H. 1978: 70f Band 1)

Wie aus dem obigen Zitat zu entnehmen ist, wird Heinrichs Phantasiestimmung nicht nur durch die moralische Strenge der Erwachsenen, sondern auch von der Konkurrenz unter den Schülern angeregt.

Heinrich ist gerade erst fünf Jahre alt, als sein Vater stirbt. Er wächst in Zürich unter einfachen Verhältnissen auf und wird von einer sparsamen, opferbereiten Mutter aufgezogen. Wegen seiner Aufsässigkeit und Phantasie verlässt er mit 14 Jahren die Schule und muss sich sein Leben erkämpfen. Er lebt zeitweise bei seiner Mutter in der Stadt und zeitweise bei seinem Onkel auf

dem Dorf und bemüht sich ein erfolgreicher Künstler zu werden. Um sich aber auf diesem Weg weiter zu bilden, geht er als 18-jähriger nach München, wo er das Künstler- und Studentenleben kennenlernt und mit dem einfachen Volk in Begegnung kommt. Nachdem er den letzten Pfennig seiner Mutter verbraucht und das Hungern gelernt hat, muss er erkennen, dass seine Begabung nicht ausreichend ist. Er wandert, völlig gescheitert, zu Fuß nach Hause zurück und hält sich bei seiner Rückkehr ein halbes Jahr in einem Grafenschloss auf, wo er seine finanziellen, beruflichen und religiösen Probleme bis zu einem gewissen Punkt abklärt. In dem Grafenschloss verliebt er sich in die Adoptivtochter des Grafen und wird auch von ihr wiedergeliebt. Ohne ihr dies zu sagen, flieht er aus diesem Schloss nach Hause zu seiner Mutter, wo er diese im Sterbebett liegend vorfindet. Schuldbewusst und fassungslos von all diesen Geschehnissen begräbt er alle seine Träume und tritt in den Staatsdienst ein. Später trifft er Judith wieder, die zehn Jahre in Amerika gelebt, dort ein arbeitsreiches Leben geführt, viel geholfen, viel erworben und gesehen hat und zuletzt aus Sehnsucht zu Heinrich zurückgekehrt ist. Beide verzichten zuletzt auf eine Heirat, bleiben dennoch bis zu Judiths Tod Freunde.

Auch der Vater des Heinrichs „war überall mit voran, ein zuverlässiger, hingebender Freund für alle, seines reinen Charakters und seiner gehobenen Gesinnung wegen allgemein geachtet, ja geehrt“ (G.H.1978 Band 1: 13). Der früh verstorbene Vater war ein Vorbild für den kleinen Knaben. Auch die Mutter gab sich Mühe, ihren Jungen zu erziehen, so als ob der Vater, wenn er gelebt hätte. Dieser war ein künstlerisch talentierter und im Handwerk meisterlicher Baumeister und galt dazu noch für den grünen Heinrich als ein Idealbild.

Meier arbeitet an den Kindheitserzählungen des *Grünen Heinrichs* und ist der Ansicht, dass „das Schweben zwischen Phantasie und Wirklichkeit [...] ein Grundzug von Heinrichs Wesen“ ist (1977: 28). Heinrichs Neigung zum Träumen, so Meier, wird zur Gewohnheit und schließlich zum Schicksal. Vor allem interessant ist Heinrichs Phantasieauffassung. Sie umfasst nämlich seine ganze Kindheit. Auf der einen Seite steht seine Phantasie, aus der er sich nicht lösen kann und auf der anderen Seite die Realität des Lebens, die auf ihm zustößt. Im ganzen Roman sind diese Schwankungen seiner gemischten Gefühle spürbar, die zwischen Traum und Wirklichkeit, Anna und Judith, Vater und Mutter, zwischen Theismus und Atheismus, Malkunst und Staatsdienst stehen. Es ist augenscheinlich, dass der Traum Heinrichs von der nahenden Wirklichkeit verdrängt wird.

Kunst und Staatsdienst

In der künstlerischen Entwicklungsphase Heinrichs sind Traum und Wirklichkeit ineinander verwoben. Aus den Aussagen von Meier ist zu erschließen, dass die künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten sich in drei Grundhaltungen voneinander unterscheiden: Die Kunst, so Meier, ist „einerseits [...] Nachahmung oder Mitteilung des Seienden, Neu- Gestaltung der Wirklichkeit“, (ebd.77) d. h. der realistische Stil wird hervorgehoben. Andererseits kann die Kunst vor allem das „Hohe, Reine, Allgemeingültige zur Geltung bringen, Urbilder schaffen oder Normen suchen“ (ebd.) d.h. das Idealistische erreichen. Sie kann aber auch, wie Meier zutreffend formuliert „ihre Aufgabe darin sehen, das scheinbar Festgelegte oder Gegebene zu entfesseln und aus der Tiefe der Einbildungskraft eine fiktive Welt zu erzeugen“ (Daffa, Agni 1995: 26) und somit den romantischen Stil repräsentieren.

Wie Agni Daffa in ihrer Studie hervorhebt, entwickelt Heinrich in seiner künstlerischen Laufbahn einen so genannten Spiritualismus. Daffa teilt mit, dass ein Spiritualist die ideale Natur aus dem Gedächtnis erzeugt und dabei auch schattenhafte Symbole und gespenstische Schemen gebraucht (Daffa 1995: 25).

Der Spiritualist ist die jenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrung hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wundertätigkeit ersetzt, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern, zu sähen [...]. (G.H. 1978: 253 Band 2)

Am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn fällt es ihm schwer die Meisterzeichnungen seines Kunstlehrers wirklichkeitsgetreu nachzuzeichnen, da er unter dem Einfluss des Gefühls an romantisch- phantastischen Affekten leidet. Je Ähnlicher seine Landschaftszeichnungen ihm gelingen, desto größere Anerkennung wird ihm zugeteilt. Heinrich begnügt sich jedoch damit, während seiner Arbeit seine romantischen - phantastischen Emotionen hervorzurufen:

Ich streifte von Morgens bis zum Abend in der Wildnis umher. Ich drang immer tiefer in bisher nicht gesehene Winkel und Gründe; fand ich eine recht abgelegene und geheimnisvolle Stelle, so ließ ich mich dort nieder und fertigte rasch eine Zeichnung eigener Erfindung an, um ein Produkt nach Hause zu bringen. In derselben häufte ich die

*Die romantischen Züge eines realistischen Romans: Gottfried Kellers
"Der grüne Heinrich"*

seltamsten Gebilde zusammen, die meine Phantasie hervorzutreiben vermochte [...]. (G.H. 1978: 253 Band 2).

Heinrich gelingt es nicht einmal eine Kopie des ‚borghessischen Fechter‘ zu zeichnen. Dies führt ihn dazu, seinen künstlerischen Werdegang auf neue Grundlagen zu stellen. (Der Grüne Heinrich 1978 Band 4: 252) So wie er sich selbst in einer Szene beschreibt, war sein Auge nicht gewöhnt, seiner Hand eine menschliche äußere Erscheinung rasch genug vorzuleuchten (ebd.). Um die Begrenzung und Übergänge menschlicher Haut, genauer durchzuleuchten, hebt er sich auf. Da fällt ihm ein, den ‚borghessischen Fechter‘ in Gedanken aufzurichten und in ruhender Stellung zu zeichnen. Er hatte wohl „an dem anatomisch gut bearbeiteten Vorbild gesehen, was als Knochen oder Muskel, Sehne oder Gefäß sich darstellte“ (ebd.). Als er sich bemühte alles in seine veränderten Lage und Form wiederzubringen, fällt ihm dies sehr schwer. Er stellt fest, dass ihm „jeder bestimmte Einblick in den Zusammenhang dessen, was unter der Haut ist und vor sich geht“ fehlt (ebd.). Wie auch Daffa in seiner Studie diesbezüglich hervorhebt, „war dies ein Grund für sein Scheitern als Künstler, auch wenn er sich später um eine ‚realistische‘ Kunst bemüht“ (Daffa, Agni1995: 25). Nach Meier ist Heinrich mit seiner Kunst in eine Sackgasse geraten, weil hier noch die Spuren der Romantik zu spüren sind (Meier, Hans 1977: 79). Die beiden Gegenpole, die Romantik und der Realismus, bzw. der Phantasietrieb und die Wirklichkeitsverfassung, entfernen sich voneinander schrittweise. Käte Heesch ist der Ansicht, das Heinrichs Verhältnis zur Kunst sich erst von seiner Phantasie loslöst, nachdem er aus der Schule entlassen wird und zur ‚Mutter Natur‘, zu seinem Onkel aufs Land flieht (Heesch, Käthe 1939: 31). Die Vorwürfe seines Onkels stimmen mit der sachgerechten Kritik der Figur Römer fast wörtlich überein und haben die gleiche Wirkung einer Förderung der wirklichkeitsnahen Kunstauffassung:

Als jedoch der Oheim die Zeichnungen betrachtete, [...] da schüttelte er bedenklich den Kopf und wunderte sich, wo ich denn meine Augen hätte. In seinem realistischen Sinne, als Land- und Forstmann, fand er trotz aller Unkunde in Kunstdingen den Fehler schnell und leicht heraus. Diese Bäume[...] sehen ja einer dem andern ähnlich und alle zusammen gar keinem wirklich! Diese Felsen und Steine könnten keinen Augenblick so aufeinander liegen, ohne zusammenzufallen! Hier ist ein Wasserfall, dessen Masse einen der Größeren verkündet, die aber über kleinliche Bachsteine stürzt, als ob ein Regiment Soldaten über einen Span stolperte, hierzu wäre eine tüchtige

Felswand erforderlich; indessen nimmt es mich eigentlich wunder, wo zum Teufel in der Nähe der Stadt ein solcher Fall zu finden ist. (G.H. 1978: 255 Band 2)

Theismus und Atheismus

Neben den Gefühlsschwankungen im Bereich *Kunst und Staatsdienst* sind Unschlüssigkeiten in seiner Gottesvorstellung sichtbar. Heinrichs Suche nach einem Schöpfer soll an dieser Stelle dargelegt werden, da seine Gefühle zwischen der romantischen und realistischen Betrachtung stehen. Die Wandlung vom romantischen zum realistischen Glaubensbekenntnis entwickelt sich parallel zu Heinrichs fortschreitendem Alter. Nach meiner Ansicht steht der junge Heinrich der romantischen Anschauung näher als der ältere Heinrich. Wie dem Roman zu entnehmen ist, übernimmt Heinrich, nach seiner Zeit der Unreife mehr und mehr sich dem Romantischen, einen realistischen Seelenzustand, so dass sich im Weiteren aus dem Gottesglauben eine Vaterlandsliebe entwickelt.

Während seiner Kindheit versucht Grüner Heinrich sich den Schöpfer in seiner Phantasie auszumalen. Meier weist darauf hin, wie stark seine Phantasie im Anschaulichen verwurzelt ist (Meier 1977: 30). Er verbildlicht seine Gottesvorstellung, die ihn in eine Traumwelt führt. Erst nach der zunehmenden Selbstständigkeit, die er nach seiner Schulweisung macht, "tritt das Andenken und Fühlen in ein ausgeglichenes Verhältnis" (Meier 1977: 30). Wie auch Meier zutreffend hervorhebt, versucht er das Konkrete ins Abstrakte umzusetzen. Meier deutet, dass Heinrich daraufhin versucht, die Dingwelt gedanklich zu durchdringen (Meier 1977: 30). Aus Heinrichs Jugendgeschichte kann festgestellt werden, dass Heinrich seine sichtbare Welt aus seinen inneren Bildern, Vorstellungen, Wünschen und Träumen bildet.

Die Schneekuppen der Berge und die Wolken, die er von den Fenstern der hochgelegenen mütterlichen Wohnung aus in ihrem wechselnden, vom Wetter bestimmten Aussehen beobachtet, sind für ihn lebendige Wesen. Trotz der Erklärung seiner Mutter bezüglich der Wolken, nimmt Heinrich ihre Worte nur als einen leeren Schall wahr. Das Mädchen, deren Namen uns nicht mitgeteilt wird und ihm gefällt, tritt in einem weißen Kleid auf. Er nennt Sie 'die weiße Wolke' und das hohe Kirchendach bezeichnet er als einen 'Berg'. Seine grenzenlose Phantasie führt ihn dazu, 'Gott' in einer Gestalt darzustellen: z.B. sind der 'goldene glänzende Hahn' auf dem Glockentürmchen oder der farbige Tiger aus dem Buch symbolische Zeichen seiner Gottesvorstellung (G.H. 1978: 22 Band 1).

Wie Hans Meier in seiner Studie bemerkt, entwickelt sich in Heinrichs Denken und Fühlen nach der Schulverweisung ein ausgeglichenes Verhältnis zu seiner Umwelt: „Er beurteilt und erfasst nun verstandesmäßig, was ihm begegnet“. Im Weiteren kritisiert er nun bewusst die überlieferten religiösen Vorstellungen, die er von seiner Mutter hörte. Gott ist nach christlicher Lehre Geist, „der in personenhaftem Bezug zum Menschen steht“ (Meier 1977: 30). Meier stellt fest, dass sich ein Gläubiger in einer religiösen Gemeinschaft sicher fühlt. Aus dieser Perspektive gesehen, wird Gott ihm zum „Urgrund“ der Welt. Aber für den grünen Heinrich ist Gott nicht geistig, sondern als gegenständlich aufgefasst und die Absage an die „Gotteskindschaft“ ist bei Keller deutlich zu sehen.

Die Transformation der Feuerbachschen Philosophie, die anstelle der Religion den Glauben des Menschen an sich selbst vertritt, ist deutlich im Bildungsgang des Grünen Heinrichs zu erkennen. Heesch ist der Ansicht, das Heinrichs Glaubensbekenntnis auch während seines Heranwachsens, von einer zum Durchbruch kommenden Wirklichkeit, äußerst beeinflusst wird (Heesch 1939: 42). Heinrich befindet sich in einem schwankenden Geisteszustand. Auf der einen Seite ist das Verlangen nach einer Wirklichkeit und auf der anderen Seite lehnt er das Dogma ab, „denn in ihm findet er nicht die Wirklichkeit, die auf sein Sehnen antwortet“ (ebd.).

Eine Szene aus dem Roman deutet zutreffend auf Heinrichs religiöse Auffassung hin. Heinrich zufolge ist das, was man nicht sehen und fühlen kann, „unvernünftig und nicht der Beachtung wert!“ (G.H. 1978: 380 Band 4).

An Heinrichs Lebensbahn spiegelt sich die Entwicklung Gottfried Kellers von der christlich geprägten Anschauung zur vernunft- und humane Betrachtung wider. Auch daran kann erkannt werden, dass *Grüner Heinrich* ein autobiographischer Roman ist, der mit der geistigen Entwicklung Heinrichs die des Autors verarbeitet.

Die Frauenfiguren Anna und Judith

Auf dem ersten Blick ist es augenscheinlich, dass die Frauengestalten Anna und Judith völlig im Gegensatz zueinander stehen. Die Beziehung von

Heinrich zu den beiden Frauen steht in einem Zwiespalt, da seine Gefühle zwischen den beiden Frauen hin und her gehen.

Die Anna- Episoden seiner Jugend dehnten sich über fünf Jahre aus. Nach Alexander Dürst sind diese: die Bekanntschaft, die Annäherung, das Aufblühen mit der Bohnenromanze, das Erlebnis am Sterbebett und die Einlösung des Kussversprechens auf dem Totenacker (Dürst 1955: 62). Als Heinrich im Sommer des zweiten Jahres wieder das Dorf besucht, ist Anna in einem westschweizerischen Pensionat, trotzdem erinnert alles an Anna: die Heidenstube, dort wo Judith zufälligerweise ein Liebesbriefchen von Heinrich auffängt, was an dieser Stelle als ein romantisches Zeichen verstanden werden kann. Im dritten Jahr kehrt Anna zurück und Heinrich findet sie völlig verändert. Im Pfarrhaus hält er sich vom gemeinsamen Kirchengang fern und beleidigt ihr religiöses Empfinden. Gleich in dieser Szene, auf dem gemeinsamen Rückweg begegnen sie Judith, die ja als Gegenfigur zu Anna gestaltet ist. Dürst stellt fest, dass an dieser Stelle sogleich der „Mädchenkrieg“ beginnt, „der die Liebenden einander noch mehr entfremdet“ (ebd.). Hier fängt Annas abweisende Haltung an, bis „das Gericht in der Laube“ (Siehe G.H. 1978: 293 Band4) dem peinlich gewordenen Zustand ein Ende bereitet:

Ich brachte die Tage in tiefem Walde, [...] ich zeichnete nur wenig nach der Natur, sondern wenn ich eine recht geheime Stelle gefunden, wo ich sicher war, dass niemand mich überraschte, zog ich ein schönes Stück englisches Papier hervor, auf welchem ich Annas Bildnis aus dem Gedächtnis in Wasserfarben malte [...] und ich unterbrach diese Arbeit nur, um auf meiner Flöte zu spielen, welche ich beständig bei mir führte. (G.H. 1978: 293 Band 3)

Wie aus dem obigen Zitat zu folgern ist, führt ihn seine Liebe zu Anna in einen melancholischen Geisteszustand. Das Porträt von Anna, das er aus seinem Gedächtnis heraus malt, stimmt mit der Realität nicht überein. Im Dorf finden die Fastnachtvorbereitungen statt, bei dem auch Heinrich und Anna eine Rolle übernehmen. Nach dem gemeinsam beteiligten Tell-Spiel folgt der erste leidenschaftliche Ausbruch am Heidensee. Von nun an nimmt die wirklichkeitsnahe Judith in Heinrichs Gedanken immer mehr Platz ein. Die Landschaftsbeschreibungen erfolgen ebenso in dieser Szene in romantischer Beschreibung:

Der Weg war noch halb feucht und doch fest; rechts unter uns zog der Fluss, wir blickten seine glänzende Bahn entlang jenseits erhob sich das steile Ufer mit dunklem Walde und darüber hin sahen wir viele Höhenzüge weg im Nordosten ein paar schwäbische Berge, einsame Pyramiden, in unendlicher Stille und Ferne. (G.H. 1978: 293 Band 3)

Gleich an dieser Stelle gesteht Heinrich zum ersten Mal Anna seine Liebe. Durch Beziehung zu den beiden Frauen gerät er in eine Stimmungsschwankung zwischen Traum und Wirklichkeit. Im Herbst des gleichen Jahres stellen sich die ersten Anzeichen von Annas Krankheit ein. Sie begibt sich zu einem Arzt in der Stadt, worauf Heinrich sie erneut in ihrem Elternhaus besucht. Im Frühsommer des fünften Jahres der Bekanntschaft liegt die Geliebte auf dem Sterbebett und die Mutter von Heinrich sorgt sich um sie, während Heinrich sich häufig bei Judith aufhält. Nach dem unabwendbaren Tod wird Anna mit einem feierlichen Leichenzug im Dorffriedhof begraben und Heinrich verlässt, von Judith Abschied nehmend, sein Heimatdorf.

Nach Käthe Heesch entspricht die Anna-Episode der Phantasie des Helden (1939: 57). Heinrich fühlt sich, so Heesch, zu beiden Frauen gleichermaßen stark hingezogen, „so dass ihm in den Armen Judiths das Bild Annas vorschwebt und er von dieser wieder in das Haus Judiths eilt“ (ebd.: 39). Heesch ist der Ansicht, dass die wirklichkeitsfernen Träume des Helden von der überirdischen Zartheit Annas genährt werden. Judith dagegen verbindet mit ihrer realitätsnahen Gestalt Heinrich tiefer in die Welt zu verankern (ebd.). Nach Steinecke sind „die beiden Frauengestalten [...] direkt im Hinblick auf Heinrichs Hin und Her, zwischen subjektiver, gegenüber der Wirklichkeit gewalttätiger Fantastik und realitätsgemäßer Sachlichkeit konzipiert“ (1984: 27). Heinrich verehrt in Anna einen Bestandteil seiner Träume und seiner Phantasiewelt. Anna und Judith treten in diesem Roman gleichzeitig auf. Mit Annas Tod und der kurz darauf erfolgende Auswanderung Judiths bricht die Jugenderzählung Heinrichs ab. Heesch charakterisiert Judith als einen Menschen, der „mitten [...] (im) Leben und Treiben des Dorfes; Stall und Scheune, Garten und Feld“ (1939: 39) steht. Sie bezeichnet Judith als einen Menschen, der einen starken gesunden Duft von Erde, Sonne und Wind ausstrahlt. Dagegen gehört, so Heesch, Annas zerbrechliche Empfindsamkeit in eine andere Welt. Sie liegt eher „hinter dem Walde [...] in einer holdseligen Einsamkeit“ (ebd.). Alexander Dürst deutet auf das Erotische an Judith. Nach

ihm ist sie "mit einer unvergleichlichen erotischen Kraft" (1955:71) gesegnet. Dürst stellt fest, dass sie dem Knaben als eine übermächtige, warme Menschlichkeit entgegen strömt und ihn zu rückhaltloser Offenheit der Gefühle und Erinnerung zwingt (ebd.). Zum Schluss des Romans kehrt Heinrich wieder Heim und begegnet nun als Staatsmann Judith am gleichen Ort wieder, an dem sie öfters zusammengekommen sind, nämlich an der Heidenstube. Das Schicksal nimmt seinen Lauf und beide schwören sich treu zu bleiben. Sie heiraten zwar nicht, leben aber bis zum Tode zusammen.

Die Vater- und Mutterfigur

Das Verhältnis von Realismus und Romantik wird auch in der Darstellung von Heinrichs Vater und Mutter hervorgehoben. So wie Heesch zutreffend formuliert, hat "der junge Heinrich [...] den lebhaften Geist seines Vaters und den Zug ins Ideale geerbt; der Schwung seiner Phantasie geht so hoch, dass zuweilen der reale Untergrund völlig zu entgleiten droht" (1939: 23). Die unterschiedliche Beziehung und die daraus entstehende Spannung von Vater und Mutter zu den beiden Polen von Romantik und Realismus soll an dieser Stelle untersucht werden. Im folgenden Zitat beschreibt er einen Traum in dem sein Vater erscheint:

Ich sah den Mann selbst dahinschreiten und mir zuwinken, und als das Bild allmählich sich von der Tafel der Erinnerung löste und verschwand, sagte ich mir entschlossen: "Was kann es helfen! Du darfst nicht säumen und musst die fehlende Kenntnis nachholen!" (G.H. 1978: 254 Band 4)

Wir merken, dass sein Vater und seine Kunstauffassung in eigenartiger Art und Weise zusammenhängen. Je mehr er sich von seinem Vater in seinen Träumen entfernt, umso mehr bemüht er sich sein Leben der Malerei zu widmen. Der früh gestorbene Vater ist für Heinrich ein Bild seiner Einbildungskraft und seines Nachdenkens, hervorgetreten durch die Erzählungen der Mutter, der Nachbarn und Freunde der Familie. Obwohl der Vater gestorben ist, lebt er in Heinrichs Phantasie weiter, seine verträumte Haltung zum Vorschein bringend:

Je höher der Mann in meiner Achtung stand, umso eifriger machte ich mich zu schaffen, die geliebte Freiheit des Willens, welche ich von jeher zu besitzen und tapfer auszuüben glaubte, wiederherzustellen. (G.H. 1978: 260 Band 4)

In Kellers Erziehungsauffassung haben die Eltern an der Entwicklung des Kindes einen großen Anteil. Wie auch Meier darstellt, erinnert sich Heinrich gerne an seinen Vater, "der ihm die Welt in ihrer Fülle von frühester Jugend an eröffnet" (Meier 1977: 25). Die einzige Lebensaufgabe der Mutter besteht darin, ihren Sohn trotz der begrenzten finanziellen Möglichkeiten im Sinne des Vaters auszubilden. Dennoch wird er nicht dem Vater, sondern eher dieser stillen Mutter ähnlich. Heinrich lebt in einer Innerlichkeit, die eher der mütterlichen Haltung ähnelt. Er bemüht sich, die Verbindung zwischen Wirklichkeit und Traum, Realität und Romantik wieder herzustellen und versucht seine Traumwelt zu retten, indem er sich auf seine Malerei konzentriert.

Heesch vergleicht die Familie des grünen Heinrich mit dem Elternpaar Goethes und stellt fest, dass "es Heinrichs Vater (ist), dem die Frohnatur eignet, während des Lebens ernstes Führen' mehr in die Hand der Mutter gelegt ist" (1939: 25). Je mehr "es den Vater, diesen tüchtigen und angesehenen Handwerker und Baumeister der Stadt Zürich, dazu treibt, aus einem tiefen Bildungshunger heraus sich jenseits des Alltags eine schönere Welt aufzubauen, [...] so genügt es der durchaus nüchternen, praktischen Mutter, peinlichst genau in ihrem Hauswesen Ordnung zu halten und die Sparsamkeit zur ersten Tugend zu erheben" (ebd.). Wie Heesch in seinem Werk hervorhebt, fehlt "ihr [...] das Schwunghafte, das der Vater in so reichem Maße besitzt, und das sich bei ihm zugleich in so glücklicher Verschmelzung mit praktischem Lebenssinn darstellt, dass ihm alles gelingt, worauf er die Hand legt" (ebd.). Er sehe die Dinge neben ihrer sachlichen Form als phantastische typische Gestalten an, "welche zwar die Kraft in den Hauptzügen erhöht, hingegen das genauere Erkennen des Einzelkleinen gefährdet" (G.H. 1978: 259 Band 4).

Daher sieht er in dem Burghessischen Fechter am Anfang des 4. Bandes zum Beispiel "den Kreislauf des Blutes [...] in Gestalt eines prächtigen Purpörstromes" (Siehe G.H. 1978: 251ff Band 4). Im Roman verliert Heinrich seinen Vater in sehr jungem Alter. Er erinnert sich kaum daran und gestaltet den Vater in seiner Phantasie. So ist er selbst der Gefahr ausgesetzt, von der Realität in den Traum auszuweichen.

In dieser Forschung habe ich versucht die wichtigsten Anzeichen herauszuarbeiten, die diesen Roman romantische Züge erteilen, Der grüne Heinrich wendet sich, aus der Wirklichkeit flüchtend in seine Traumwelt, die bis zu seiner Reifezeit dauert. Von diesem Punkt ab schlägt seine romantische Stimmung um in eine realistische. Seine überwiegende

Annäherung zum Realistischen, die nach seiner Reifezeit an Kraft gewinnt, führt Heinrich zu einer realistischen Weltanschauung. Hier lässt sich feststellen, dass in realistischen und in romantischen Werken, sowohl romantische als auch realistische Einflüsse, Tendenzen, bzw. Helden mit teilweise romantischen Charakteren immer wieder auftreten.

Literaturverzeichnis

Bories, Erika/ von Ernst, Bories (1999). Deutsche Literaturgeschichte. Band 5. Romantik. München 1999.

Brenner, Emil/ Bortenschlager, Wilhelm (1981). Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zum Beginn des 1. Weltkrieges. Wien: Leitner.

Brinkmann, Richard (1969). „Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts“. Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Daffa, Agni (1995). Die realistischen Züge im Roman *Der grüne Heinrich* von Gottfried Keller, Fernwald: Litblockin.

Dürst, Alexander (1955). Die lyrischen Vorstufen des Grünen Heinrichs. Bern: Francke.

Guthke, Karl S. (1967). Wege zur Literatur. Studien zur Dichtungs- und Geistesgeschichte. Bern: Francke.

Heesch, Käthe (1939). Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ als Bildungsroman des deutschen Realismus, Hamburg: Hansischer Gilden Verlag.

Heselhaus, Clemens (1969). „Der Realismus als literarischer Stil im 19. Jahrhundert.“ In: Brinkmann, Richard (Hrsg.). Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hochenegger, Oda (1949). Ein Vergleich zwischen Gottfried Keller Kellers 'Grünem Heinrich' und Eduard Mörikes 'Maler Nolten' mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehung zur Romantik. Wien.: (Diss.).

Keller, Gottfried (1978). *Der grüne Heinrich*. Basel: Diogenes Verlag.

Koch, Franz (1956). Idee und Wirklichkeit. Deutsche Dichtung zwischen Romantik und Naturalismus. Band 2. Düsseldorf: Ehlermann.

Laufhütte, von Hartmut (1969). Wirklichkeit und Kunst in Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich*. Bonn :Bouvier.

Meier, Hans (1977). Gottfried Kellers 'Grüner Heinrich' Betrachtungen zum Roman des Poetischen Realismus. Zürich-München: Artemis.

Meintel, Paul Rupert (1909). Gottfried Keller und die Romantik. Literaturhistorische Studien. Zürich: Lehmann.

Neis, Edgar (1967). „Romantik und Realismus in Gottfried Kellers Prosawerken“. In: Boeschstein, Hermann (1977). Gottfried Keller. Stuttgart: Metzler.

Zur Übersetzungsproblematik der einzelnen Wörter im Deutschen und Türkischen in rituellen Bereichen

Funda Ülken
Ege Üniversitesi

Abstract

Problems of Translating Ritualistic Terms in Turkish and in German

Translation is one of the oldest human practices both in its oral and written forms. Without a doubt, translation is indispensable for making communication possible between people of different cultures. When we talk about different cultures, we refer to people with different history, participating in different social practices and speaking different languages. Quite often in traditional marked fields, such like to greet, curse, praise and swear, where lexical gap reflects the culture of the language, translation is more difficult. In this paper we will give an insight of the difficulty of translation in these traditional marked fields. Also we will discuss some aspects of hermeneutic theory with a view to their function in translation strategies by using a dictionary.

Einleitung

In unserer Gegenwart wird häufig nur zu Recht auf die Bedeutung des Übersetzens und Dolmetschens für Mensch und Gesellschaft hingewiesen. Der Übersetzer wird, so W. Koller (2004: 25), als Mittler zwischen Völkern, Kulturen, Ideologien, Sprachen, Literaturen und Wissenschaften betrachtet. Überall, wo Menschen verschiedener Sprachen auf irgendeiner Weise verkehren, besteht das Bedürfnis nach einem Dolmetscher und Übersetzer, die durch ihre Sprachkenntnisse die Kommunikation zwischen fremden Völkern herstellen und das Unverständliche verstehbar machen. Das heißt, Übersetzer und Dolmetscher ermöglichen den Zugang zur einer fremden Welt; die Texte bzw. Äußerungen, die für uns in einer fremden Sprache abgefasst worden sind, können nur durch den Übersetzer und Dolmetscher einen Sinn erhalten. Wichtig ist aber, verständlich und dem Original treu zu übersetzen.

Eine Übersetzung ist, wie Koller (2004:16) plädiert, „das Resultat einer sprachlich-textuellen Operation, die von einem AS(Ausgangssprachen)-Text zu einem ZS(Zielsprachen)-Text führt, wobei zwischen ZS-Text und AS-Text eine Übersetzungs-(oder Äquivalenz-) relation“ hergestellt wird. Sie ist also nicht nur eine Gegenüberstellung eines Ausgangstextes mit den sprachlich-stilistischen Mitteln einer Zielsprache, sondern ebenfalls die Konfrontation eines Übersetzers mit einer ganzen Reihe teilweise widersprüchlicher, schwer miteinander zu vereinbarenden Bedingungen und Begebenheiten (vgl., ebd.). Bei einer Übersetzung von einer Sprache in die andere Sprache ist oft festzustellen, dass die einzelnen Sprachen in ihrem Wortschatz unterschiedliche Zuordnungen bei der Benennung eines Dinges besitzen. Falls die betreffenden Sprachen anderer Sprachfamilien angehören und ebenfalls große kulturelle Unterschiede aufweisen, wird das Übersetzen problematischer. Die grundsätzliche Verschiedenartigkeit menschlicher Kulturen prägt auch die Leseart des Ausgangstextes als einschneidend abweichend und führt damit auch zu einer verfremdeten Übersetzung derselben. Für die Übersetzungswissenschaftlerin Gerzymisch – Arbogast (1994: 284ff) ist Kultur all das, was man „wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten“. An dieser Stelle muss also auch die hermeneutische Kompetenz des Übersetzers in Betracht gezogen werden, denn die Deutung der Sätze und der einzelnen Wörter der AS in die ZS sind ganz dem Übersetzer überlassen; d.h. viele Wörter und Sätze können nicht nur mit dem Lexikon entschlüsselt werden.

Einen kulturellen Teilbereich, innerhalb dessen sich die Übersetzung zwischen den Kulturen als besonders schwierig erweist und wo insbesondere die hermeneutischen Aspekte bezüglich des Übersetzens zum Vorschein kommen, bildet das Gebiet von einzelnen Termini bzw. Wörtern, in den rituellen Gebieten, wie z.B. das **Grüssen, Fluchen** und der **Schwur**. In der vorliegenden Arbeit sollen die oft gebrauchten Wörter in den Gebieten des **Grüssens, Fluchens** und des **Schwures** im Deutschen und im Türkischen innerhalb des Übersetzungsprozesses behandelt werden. Dabei soll vor allem dargelegt werden, ob die betreffenden einzelnen Wörter im Deutschen und im Türkischen anhand eines Wörterbuches auf äquivalente Weise ins Deutsche oder Türkische übersetzt werden können.

Übersetzung als hermeneutischer Prozess

Das Übersetzen wird nach Snell – Hornby (1994: 43) als „das zweitälteste Gewerbe der Welt“ dargestellt. Es gibt verschiedene Modelle, nach denen sich die Übersetzungswissenschaft systematisieren und beschreiben lässt. Friedrich Schleiermacher stellt mit seiner Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (Schleiermacher 1913: 38f) wohl den im 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum wichtigsten theoretischen Beitrag zum Übersetzen und die Prinzipien im Bereich der Übersetzung dar, welche Koller folgenderweise interpretierend wiedergibt:

Übersetzung ist ein Vorgang des Verstehens und des Zum-Verstehenbringens: es ist ein hermeneutischer Prozess. Dieser Vermittlungsvorgang ist nicht nur zwischen verschiedenen Sprachen notwendig, sondern auch innerhalb einer Sprache (zwischen verschiedenen Dialekten, historischen Sprachstufen, zwischen den Sprachen verschiedener sozialer Schichten) (Koller 2001:41).

Schleiermacher rechtfertigt nur zutreffend, dass das Verstehen in einem Übersetzungsprozess vor allem ein hermeneutischer Zirkel ist, d.h. die wiederholte Rückkehr vom Ganzen zu den Teilen aus dem Ganzen, das stetiger Entwicklung unterliegt. Durch die ständige Kreisbewegung, die immer neue Sinnzusammenhänge erschließt und in sich einschließt, sucht Schleiermacher das **Verstehen** als „vorläufigen und unbegrenzten Prozess“ zu beschreiben, dessen Anfangspunkt „nur aus dem Leben des einzelnen (hier des Übersetzers) zu begreifen“ ist (Schleiermacher 1813:38f). In Anlehnung an Schleiermacher führt Koller folgende relevante Faktoren der Übersetzung an, die für die Äquivalenzrelation zwischen dem Ausgangs- und Zieltext zu berücksichtigen sind:

- Die Ausgangssprache und die Zielsprache mit ihren strukturellen Eigenschaften, Möglichkeiten und Zwängen,
- die Welt, wie sie in den Einzelsprachen unterschiedlich klassifiziert wird,
- unterschiedliche Wirklichkeit in ihren einzelsprachspezifischen Repräsentationen,
- der Ausgangstext mit seinen sprachlichen, stilistischen und ästhetischen Normen der Ausgangssprache,
- sprachliche, stilistische und ästhetische Normen in der Zielsprache und auf Seiten des Übersetzers,

- *strukturelle Merkmale und Qualitäten eines Textes,*
- *Gestaltungswillen und Werkverständnis des Übersetzers,*
- *Übersetzungstradition,*
- *Übersetzungsprinzipien/-vorschriften und Selbstinterpretation des Autors des Originaltextes,*
- *Praktische Bedingungen, unter denen der Übersetzer arbeitet bzw. arbeiten muss. (Koller 2004:17).*

Wie aus den obigen Faktoren bezüglich des Übersetzens zu erschließen ist, ist das Übersetzen stark von dem jeweiligen Übersetzer abhängig, der den betreffenden Text übersetzen soll. In dieser Hinsicht deckt sich Kollers Übersetzungsauffassung mit der hermeneutischen Übersetzungsauffassung Schleiermachers. Darüber hinaus teilt Schleiermacher Texte in zwei Gruppen ein, nämlich: 1. *Texte zum Dolmetschen*, die sich nur auf das Geschäftsleben beziehen und 2. *Texte zum Übersetzen*, die die Themen über die Wissenschaft und die Kunst beinhalten (Schleiermacher 1813: 42). Außer dieser Einteilung muss, so Schleiermacher, bei der Übersetzung die Unterscheidung zwischen *Terminologien*, die in verschiedenen Sprachen Eins- zu -Eins entsprechen, weil sie auf abgegrenzte bzw. konventionell abgegrenzte Sachverhalte referieren (Nomenklaturen) und aus jenen *Teilen der Lexik* gebildet werden, die nicht die Sachen erfassen, sondern sich auf Begriffe, Gefühle, Einstellungen beziehen (ebd.). Das Problem des Übersetzens und des Verstehens eines Textes taucht nach Schleiermacher nur im zweiten Fall auf, nämlich bei Texten, die sich mehr auf Gefühle und Einstellungen beziehen. Laut Koller ist in diesen Texten die Übersetzung deshalb problematischer, weil das System der Begriffe und der Zeichen von Sprache zu Sprachen verschieden ausfällt (vgl. ebd.). Diesbezüglich ist Schleiermachers Sprachauffassung von großer Bedeutung, die besagt, dass die *Sprache* nicht nur *Vehikel* von Inhalten ist, sondern selbst *Inhalt* ist. Dementsprechend muss man, wenn man den betreffenden Text, der zu übersetzen ist, adäquat verstehen will, in den Geist der Sprache eindringen; d.h. man muss das nachfühlen bzw. verstehen, was in der Ausgangssprache selbst gedacht ist (Schleiermacher 1813:38f). Schleiermachers Sprachauffassung entspricht in diesem Rahmen der Sprachauffassung von Sapir und Whorf. Die Sapir-Whorf-Hypothese besagt, dass die Sprachen die aussersprachliche Wirklichkeit nicht alle in der gleichen Weise aufteilen. Diese Sprachauffassung wird bei Sapir u. Whorf als das Prinzip der *linguistischen Relativität* bezeichnet. Sprachen sind demnach „keine universellen Nomenklaturen“ (Whorf 1963:12f).

So wird z.B. im Türkischen das Wort „*çicek*“ ins Deutsche entweder (oft) als „*Blüte*“ oder auch als „*Blume*“ übertragen. Das deutsche Wort „*Rau*“ dagegen wird in die türkische Sprache als „*sert, haşin, katı*“ (Steuerwald 1998:438) wiedergegeben. Für das deutsche Wort „*gemütlich*“ existiert im Türkischen kaum eine entsprechende Benennung. Im Wörterbuch von Steuerwald (Steuerwald 1998: 662) wird „*gemütlich*“ mit den Konnotationen „1. *gutmütig = iyi huylu; babayani* 2. *sympathisch = hoş, sempatik* 3. *freundlich = lütfükâr, cemilekâr* 4. *behaglich = rahat, huzurlu, tatlı, zevkli* 5. *ohne alle Eile = ağır ezgi fistikî makam*“ wiedergegeben. Welches der oben angeführten türkischen Übersetzungen dem deutschen Wort „*gemütlich*“ bzw. „*Rau*“ wirklich entgegenkommt, steht offen zur Diskussion. Denn was ein Deutscher unter dem Wort „*gemütlich*“ wirklich empfindet, kann ein türkischer Zweitspracherwerber nur sehr schwer nachempfinden. Das gleiche gilt auch für das türkische Wort „*mübarek*“, welches im Wörterbuch als „*glücklich, gesegnet, segensreich*“ (Steuerwald 1998:662) wiedergegeben wird. Nicht für einen Zweitspracherwerber, jedoch für einen Bilingualen ist sehr schnell wahrnehmbar, dass die deutschen Wörter „*glücklich, gesegnet, segensreich*“ (gefühlsmäßig) nicht die genaue Äquivalenz des türkischen Wortes *mübarek* darstellen (Ülken 2004:93).

Die obigen Beispiele sind ein Indiz dafür, dass sich in den Sprachen in einzelnen Wörtern die Eindrücke, Vorstellungen und Lautbilder eines Volkes widerspiegeln. Wie den Beispielen (im Türkischen: *mübarek*; im Deutschen: *gemütlich*) zu entnehmen ist, stellt, wie bereits erwähnt, bei einem Übersetzungsprozess nicht nur der Vergleich von Texten und Sätzen, sondern auch die Übersetzung einzelner Termini bzw. Lexik zwischen zwei Sprachen einen sehr komplizierten Sachverhalt dar.

Entsprechungstypen lexikalischer Einheiten innerhalb eines Übersetzungsprozesses

Nach Koller (2004: 228) lassen sich im lexikalischen Bereich „*fünf Entsprechungstypen*“ innerhalb eines Übersetzungsprozesses feststellen: „*Eins-zu-eins-, Eins-zu-viele-, Viele-zu-eins-, Eins-zu-Null- und Eins-zu-Teil-Entsprechungen*“. Bei der „*Eins-zu-eins-Entsprechung*“ handelt es sich vor allem um Mehrfachentsprechungen, bei denen es sich vor allem um Synonyme auf der denotativen Ebene handelt, d.h., in Bezug auf konnotative Werte sind sie nicht gleichwertig (2004: 229). *Eins-zu-viele-Entsprechungen* sind vorhanden, wenn in der ZS das Wort aus der AS mit *vielen Entsprechungen* wiedergegeben wird. In der *Viele-zu-eins-Entsprechungen* können, so Koller (2004: 231),

insofern der Textzusammenhang es erfordert, in der ZS-Entsprechung neutralisierte Differenzierungen durch adjektivische und Genitiv-Attribute, Komposita, Adverbien etc. ausgedrückt werden. Bei den *Eins-zu-Null-Entsprechungen* handelt es sich um reelle Lücken im lexikalischen System der ZS. Es handelt sich jedoch hierbei nur um vorübergehende Lücken; d.h. der Übersetzer hat die Aufgabe, diese Lücken zu schließen (vgl. Koller 2004: 232). Nach Koller (ebd.) gibt es solche Lücken vor allem bei „*Realia – Bezeichnungen*“ (sog. *landeskonventionellen*, in weiteren Sinne: *kulturspezifischen* Elementen). Die linguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft hat sich mit den 1:0 Entsprechungen ausführlich beschäftigt und dementsprechend die folgenden Übersetzungsverfahren für das Schließen der betreffenden Lücken vorgeschlagen:

1. Übernahme des AS-Ausdrucks in die ZS.
2. Lehnübersetzung
3. Als Entsprechung zum AS-Ausdruck wird in der ZS ein bereits in ähnlicher Bedeutung verwendeter Ausdruck gebraucht.
4. Der AS-Ausdruck wird in der ZS umschrieben, kommentiert oder definiert.

(Koller 2004:232f)

Laut Koller (2004: 236f) gehören zu den *Eins-zu-Teil-Entsprechungen* die sog. „*unübersetzbaren*“ Wörter. Im Deutschen können z.B. die Wörter „*Geist, Stimmung*“ ins Französische nur sehr schwer mit dem französischen Wort „*esprit*“ übersetzt werden (ebd.).

Vor allem die im Wörterbuch angeführten *Eins-zu-viele-Entsprechungen*, *Eins-zu-Teil-Entsprechungen* und die *Eins-zu-Null-Entsprechungen* bereiten dem Übersetzer innerhalb der Übersetzung sehr große Schwierigkeiten. Bei den *Eins-zu-Viele-*, *Eins-zu-Null-* und *Eins-zu-Teil-Entsprechungen* ist es nicht einfach, das entsprechende Lexem zwischen den im Wörterbuch angeführten Lexemen zu finden. An dieser Stelle ist die hermeneutische Kompetenz des Übersetzers besonders wichtig, denn der Übersetzer muss entscheiden, welches Lexem in welcher Übersetzungssituation ausgewählt werden kann bzw. muss. In diesem Zusammenhang besteht das Kernproblem des Übersetzens vor allem darin, die im Wörterbuch angeführten lexikalischen Einheiten der ZS richtig zu interpretieren bzw. im Sprachsystem der ZS adäquat einzuordnen. Diese Problematik des Übersetzers in Bezug auf

das Übersetzen mit dem Wörterbuch soll nun im Folgenden mit einzelnen Lexemen aus den bereits erwähnten Bereichen, nämlich des Schwures, Grusses und des Fluches, mit deutschen und türkischen Beispielen dargestellt werden. In der vorliegenden Arbeit wurde hauptsächlich das Wörterbuch von Konrad Steuerwald (1998) als Nachschlagewerk bevorzugt, da sie m.E. immer noch als das weit umfassendste und ausführlich erarbeitete Deutsch-Türkische bzw. Türkisch - Deutsche Wörterbuch gilt und ebenso von vielen Übersetzern gebraucht wird.

Schwurwörter

Sowohl im Deutschen als auch im Türkischen existieren Schwurwörter, die auch die Ehre des Sprechers implizieren. Im Türkischen werden z.B. die Schwurwörter *Vallahi*; *Vallahi billahi!* und die Wörter *Yemin* und *Ant* wie in den folgenden Sätzen *Yemin etmek* und *Ant vermek* sehr oft benutzt. Das türkische Wort *yemin* ist eine Entlehnung aus dem Arabischen *yemîn* (Eren /Parlatır 1988:1618). Die türkische Entsprechung lautet *ant*, das bedeutet „*Tanrıya veya kutsal bilinen bir kişiyi, bir şeyi tank göstererek bir olayı doğrulama...*“ (Eren /Parlatır 1988: 73) (Einem Zustand zustimmen, indem man Gott oder einen Heiligen als Zeugen zeigt). Das Wort *yemin* wird ins Deutsche laut Steuerwald als „1. rechte Seite (Richtung od. Hand) 2. Schwur, Eid“ (1998: 1020) übersetzt. Das Schwurwort *Ant* wird, wie bereits erwähnt, ins Deutsche ebenfalls mit „*Schwur, Eid*“ (Steuerwald 1998: 47) übertragen. Im Türkischen wird das Wort *Ant* in Verbindung mit den Verben *vermek* und *çmek* verwendet, nämlich *Ant vermek* bzw. *Ant çmek*. Die Ausdrücke werden ins Deutsche nicht als *Eid geben* oder *Eid trinken*, sondern als *Eid ablegen* übersetzt. Den deutsch-türkischen Wörterbüchern¹ kann entnommen werden, dass *yemin* und *ant* immer entweder als *Schwur* oder als *Eid* übersetzt werden. Hierbei ist eine *Eins-zu-Viele-Entsprechung* zu beobachten.

Bei den Schwurwörtern *Vallahi* und *Billahi* im Türkischen handelt es sich um Entlehnungen aus dem Arabischen, welche dem religiösen Bereich entstammen und sehr schwer äquivalent ins Deutsche zu übersetzen sind. *Vallahi* wird als „*bei Gott für wahr! Wahrhaftig! Weiß Gott!*“ (Steuerwald 1998: 980) übersetzt. *Billahi* bedeutet laut Steuerwald im Deutschen „*bei Gott, Wahrhaftig*“ (1998: 116). Sollte die deutsche Übersetzung für *Vallahi billahi* etwa *Bei Gott für Wahr! Weiß Gott* lauten, so hätte diese Übersetzung als Wort

¹ Ziehe dazu: Steuerwald, Karl (1998): *Türkçe – Almanca / Almanca – Türkçe Sözlük*. Birinci Baskı. NovaPrint Basımevi, İstanbul; Steuerwald, Karl (1989): *Langenscheidts Taschenwörterbuch der türkischen und deutschen Sprache*. Inklap Yayinevi. Ankara

keine Eigenschaft als Schwur, weil im Deutschen „Bei Gott für Wahr“ und „Weiß Gott“ nicht als Schwurwörter benutzt werden. „Bei Gott für Wahr“ ist zwar eine veraltete formelhafte Wendung im Deutschen, welche im allgemeinen zur Bestätigung einer Aussage gebraucht wurde; es muss aber erwähnt werden, dass diese veraltete formelhafte Wendung in der gegenwärtigen deutschen Sprache nur noch die „Erstaunung“ des Hörers bzw. des Sprechers gegenüber eines Sachverhalts indiziert. Die formelhafte Wendung „Weiß Gott“ wird hauptsächlich in kommunikativen Zweifelsituationen bezüglich eines Themas eingesetzt.

Im Deutschen werden meistens folgende Schwurwörter verwendet: *schwören* oder wie in dem Satz das Wort *Eid: Ich lege mein Eid dafür ab!*. Das deutsche Wort *schwören* kommt aus dem Mittelhochdeutschen „*swern*“ (Drosdowski 1989: 661) und ist von Anfang an ein Wort für das *Rechtswesen* gewesen. Es trägt die Grundbedeutung „*sprechen, (vor Gericht) Rede stehen*“ (ebd.) und bedeutete darüber hinaus im Mittelhochdeutschen „*durch Zaubersprüche bannen oder rufen*“ (ebd.). Das Wort *Eid* ist nach dem Duden wahrscheinlich eine Entlehnung aus dem Keltischen „*ōeth*“ (Drosdowski 1989: 146). Die Grundbedeutung des Wortes steht nicht fest. Es kann als eine Handlung bzw. als eine bedeutsame Rede angesehen werden (ebd.). Das deutsche Wort *schwören* wird im Türkischen als „*ant içmek, yemin etmek*“ (Steuerwald 1998: 486) wiedergegeben. Das deutsche Wort *Eid* wird als „*yemin, ant, kasem*“ (Steuerwald 1998: 168) übersetzt. Auch in diesem Fall, wird die Wahl dem Übersetzer überlassen, ob er für das deutsche Wort *schwören* und *Eid*, die türkischen Wörter *yemin* oder *ant* bevorzugen soll.

Das gleiche Übersetzungsproblem kann man, wie folgt, auch bei den Grusswörtern im Deutschen und im Türkischen beobachten.

Grusswörter

Im Türkischen werden im Gegensatz zum Deutschen im Alltag mehrere Grusswörter wie *Selam; Selamünaleyküm; Esselamünaleyküm; Aleykümselam; Merhaba; İyi günler; tünaydın; İyi akşamlar* und *İyi geceler* verwendet. *Selam* ist im Türkischen ein geläufiges Begrüßungswort, welches aus dem Arabischen *selâm* übernommen worden ist. Die Grusswörter *selamünaleyküm* und *aleykümselam* sind Wortzusammensetzungen. Das Grusswort *Selamünaleyküm* ist eine Entlehnung aus dem Arabischen *selâmun'aleykum*, bedeutet „*selâmet sizin üzerinize olsun*“ (Eren / Parlâtır 1988:1276) (*Der Segen bzw. Frieden Gottes soll über euch sein*). Das Grusswort für die Erwiderung von *Selamünaleyküm* lautet „*(ve) aleyküm (-üs)*

selâm“ bzw. „*Aleykümselam*“ (Eren / Parlâtır 1988:50) und hat die gleiche Bedeutung wie *Selamünaleyküm*. Ferner ist auch das Grusswort *merhaba* eine Entlehnung aus dem Arabischen „*merôabâ*“ und bedeutet im Arabischen „*yayılın, rahat oturun!*“ (Eren / Parlâtır 1988:1009) (*Setzt euch. Macht es euch gemütlich!*). Unter anderem ist es aber auch bemerkenswert festzustellen, dass in der gegenwärtigen arabischen Gemeinsprache das Wort *merhaba* stets als „*Günaydın*“ (*Guten Morgen*) oder „*hoşgeldiniz*“ (*Willkommen*) gebraucht wird (ebd.). Im Gegensatz zum Arabischen wird in der türkischen Gemeinsprache das Wort *merhaba* als geläufiges Grusswort verwendet, wie die türkischen Grusswörter *İyi günler, İyi akşamlar, İyi geceler* oder *tünaydın*.

Die angeführten türkischen Grusswörter werden im Wörterbuch (Steuerwald) in die deutsche Zielsprache folgendermassen übertragen:

Die deutsche Übersetzung des türkischen Grusswortes *selam* lautet im Wörterbuch „*1. Fehlerlosigkeit; 2. Sicherheit; 3. Friede, Eintracht; 4. Gruss, Begrüssung*“ (Steuerwald 1998: 808). Wie aus der deutschen Übersetzung zu erschließen ist, erfolgt die Translation aus der türkischen Ausgangssprache in die deutsche Zielsprache in Form von mehreren Entsprechungen (Ein-zu-Viele-Entsprechung). Die deutschen Entsprechungen *Fehlerlosigkeit; Sicherheit; Friede, Eintracht* des Wortes *selam* sind unter semantischem Aspekt betrachtet richtig. Es muss aber berücksichtigt werden, dass es dem Übersetzer überlassen wird, das Wort „*Selam*“ als Begrüßungswort einzustufen und die deutsche Entsprechung wie „*Hallo*“ oder „*Guten Tag*“ wiederzugeben.

Eine andere bemerkenswerte Übersetzungsproblematik stellt im Türkischen das Grusswort *Selamünaleyküm* dar. Laut Steuerwald wird das türkische Grusswort *Selamünaleyküm* als die *typische reaktionäre Begrüßungsformel* angesehen, die die Bauer benutzten. In der kemalistischen Zeit, so Steuerwald, wurde es von der Stadtbevölkerung deutlich gemieden. Das Grusswort *selamünaleyküm* wird ins Deutsche als „*Frieden über euch, Guten Tag! Grüss Gott!*“ (Steuerwald 1998: 809) übertragen. Die Erwiderung auf *selamünaleyküm*, nämlich *Aleykümselam*, wird im Deutschen als: „*Antwort auf den Gruss Selamünaleyküm*“ (Steuerwald 1998: 31) wiedergegeben. Zu berücksichtigen ist hier, dass eine exaktere deutsche Entsprechung des Wortes *Aleykümselam* nicht angegeben wird.

Wie den obigen Übersetzungen entnommen werden kann, verfügt das Grusswort *Aleykümselam* über keine unmittelbar gleichwertige Übersetzung im Deutschen. Es handelt sich hierbei um *Eins-zu-Null-Entsprechung*, die nur in Form von Umschreibungen ins Deutsche wiedergegeben werden kann.

Ein weiteres markantes Grusswort im Türkischen, nämlich das Grusswort *Merhaba*, wird im Wörterbuch (Steuerwald) als die „familiäre, etwas Robuste, meistens unter Männern gleichen Ranges verwendete Begrüßungsformel“ (Steuerwald 1998: 627) definiert und ins Deutsche als „Guten Tag! Grüss Gott! (schweiz. Grüezi!)“ (ebd.) übertragen. An dieser Stelle muss aber erwähnt werden, dass die Grusswörter *Guten Tag* und *Grüss Gott* dem türkischen Grusswort *Merhaba* nicht eindeutig entsprechen. *Merhaba* wird im Türkischen wie das deutsche Wort *Hallo* verwendet. Es ist ein im Alltag oft gebrauchtes Grusswort.

Eine andere Übersetzungsproblematik stellen die türkischen Grusswörter *İyi Günler*, *İyi Akşamlar*, *İyi Geceler* oder auch *Tün Aydın* dar. Die Grusswörter *İyi Günler*, *İyi Akşamlar*, *İyi Geceler* und *Tün Aydın* sind Wortzusammenstellungen, die in den meisten Wörterbüchern² nicht als Wortzusammenstellung wiedergegeben werden. Der Übersetzer muss hier wahrscheinlich, wie bei dem Grusswort *Vallahi Billahi*, jeweils die entsprechenden Übersetzungen der einzelnen Wörter *İyi*; *Günler*; *Akşamlar*; *Geceler*; *Tün* und *Aydın* herausarbeiten und dann die entsprechenden deutschen Wortzusammenstellungen ableiten, wie z.B. *İyi* = *Gut*, *Gün* = *Tag* → *Guten Tag*. Ferner muss bemerkt werden, dass das türkische Wort *Tün* aus dem Verb „*tünemek*“ (Eren 1999: 420) abgeleitet worden ist. *Tünemek* bedeutet im eigentlichen Sinne *nisten*, wie z.B. in den Syntagma *wo Vögel abends nisten* (vgl., ebd.). In der türkischen Wortzusammenstellung *Tün Aydın* trägt das Wort *tün* die Bedeutung *Abend* und wird infolgedessen in den türkischen Wörterbüchern als *gece* wiedergegeben (Eren / Parlatri 1988: 1503). Auch im Deutschen kann man feststellen, dass das Wort *tün* ins Deutsche ebenfalls als „*Nacht*“ (Steuerwald 1998: 958) übersetzt wird. Es muss aber an dieser Stelle bemerkt werden, dass im Türkischen die Wortzusammenstellung *Tün Aydın* auf den *Vormittag* referiert. Ein deutscher Übersetzer kann hier nur zu leicht irritiert werden und könnte eventuell, falls er nicht in der Türkei lebt, das Grusswort *Tün Aydın* als *Helle Nacht* übersetzen und als *Gute Nacht* weiter interpretieren, womit offensichtlich eine falsche Übersetzung erfolgen wird.

Im Gegensatz zum Türkischen ist die Anzahl der oft gebrauchten Grusswörter im Deutschen recht begrenzt, wie z.B. *Hallo*; *Guten Tag*; *Guten Abend*. Das deutsche Grusswort *Hallo* ist laut Duden höchstwahrscheinlich eine Interjektion, welche mit dem Ausruf *ô* verstärkten Imperativ von Althochdeutschem „*halôn*“ auf das Mittelhochdeutsche „*Halen*“, „*rufen*“, „*holen*“ zurückgeht. Erst im 20. Jh. wird in Deutschland das Wort *Hallo*, wie

² wie z.B. im Steuerwald (1998) und Langenscheidt (1989).

im Englischen, sinngemäß als Grußformel gebraucht (Drosdowski 1989: 264). Das deutsche Grusswort *Hallo* wird im Türkischen als „*alo! bakar mısın!*“ (Steuerwald 1998: 247) wiedergegeben. Ein türkischer Übersetzer, der über kein Wissen über die deutschen Begrüßungsarten verfügt, könnte nur zu leicht das Wort *Hallo* ins Türkische als *Alo! Bakar mısın!* übertragen. Es muss aber berücksichtigt werden, dass das deutsche Wort *Hallo* in Deutschland ein oft verwendetes Grusswort ist, das nicht immer den Inhalt *Bakar mısın (Schau herüber)* indiziert. Das Wort *Hallo* wird auch dann eingesetzt, wenn man sich z.B. zufällig auf der Strasse trifft oder, wenn man jemandem vorgestellt wird. In diesem Zusammenhang impliziert das Wort *Hallo* beispielsweise die Aussagen: *Wie geht's* und *Es freut mich*. Auch bei der Übersetzung aus dem Deutschen ins Türkische ist eine *Eins-zu-Viele-Entsprechung* zu beobachten. Hier muss der Übersetzer besonders darauf Acht geben funktionalorientiert zu übersetzen. Darüber hinaus werden die deutschen Grusswörter *Guten Tag*, *Guten Abend* im Wörterbuch unter dem Adjektiv *Gut* als Wortzusammenstellungen (*Guten Abend*; *Guten Tag*) angezeigt und mit den türkischen Entsprechungen als *İyi Günler* oder als „*İyi Akşamlar*“ (Steuerwald 1998: 270f) wiedergegeben. Unter anderem ist es bemerkenswert festzustellen, dass im Türkischen unter dem Adjektiv *İyi (gut)* keine Wortzusammenstellung in Bezug auf die Grusswörter *İyi Günler*, *İyi Akşamlar* oder *İyi Geceler* existiert. Die Übersetzung der türkischen Grusswörter *İyi Günler*, *İyi Akşam* oder *İyi Geceler* wird ganz der Intelligenz des Übersetzers überlassen, welcher sich mit dem Wörterbuch auseinandersetzen muss.

Neben den Grusswörtern und Schwurwörtern stellen auch Fluchwörter, wie im Folgenden dargestellt werden soll, eine Übersetzungsproblematik zwischen der deutschen und türkischen Sprache dar.

Fluchwörter

Der *Fluch* wird laut Wahrig als „*folgeschwere Verwünschung, Wunsch für Unheil; Strafe Gottes; Gotteslästerung; im Zorn gesprochenes Kraftwort*“ (Wahrig 1994: 591) definiert. Sowohl im Türkischen als auch im Deutschen gibt es solche Art von *Kraftwörtern*, die zu Beschwörung eines Unheils dienen.

In der türkischen Gesellschaft werden z.B. die Fluchwörter *Belâ*, *Ah* und *Lanet* oft verwendet. Diese Fluchwörter, nämlich *Belâ*, *Ah* und *Lanet* tragen einen so starken negativen konnotativen Inhalt, deren Aussprache bereits bei den meisten Türken Furcht erregt. *Belâ* kommt aus dem Arabischen *belâ* und bedeutet „*İçinden çıkılması güç, sakıncalı durum; Büyük zarar ve sıkıntıya*

yol açan olay veya kimse; Hak edilen ceza“ (Eren /Parlatır 1988: 164) (Eine sehr schwierige Lage bzw. Situation, die schwer zu überwinden ist; Jemand oder ein Sachverhalt, welcher zu einem sehr großen Problem führt; Eine gerechte Strafe). **Ah** ist hauptsächlich eine Interjektion in der türkischen Sprache, das drei Nebenbedeutungen trägt. „1. *Sesin tonuna göre pişmanlık, öfke, özlem, beğenme, sevgi gibi duygular anlatır*“ (Eren /Parlatır 1988: 28)(Je nach dem Sprachton werden Reue, Zorn, Sehnsucht, Bewunderung und Liebe ausgedrückt). „2. *Ağrı, acı duyulduğunda söylenir*“ (ebd.) (Man gebraucht das Wort bzw. diese Interjektion, wenn man Schmerzen oder Wehen spürt) und „3. *ilenme, beddua*“ (ebd.)(Verwünschung). Das Wort **Lanet** stammt ebenfalls aus dem Arabischen „*lânet*“ und bedeutet im Türkischen „1. *Tanrı'nın sevgi ve ilgisininden mahrum olma, beddua*“ (Von Gottes Liebe und Achtung fern sein; Verwünschung) ; „2. *Ters, berbat, çok kötü*“ (Falsch, schlecht, sehr schlimm) (Eren /Parlatır 1988: 958).

Die angeführten türkischen Fluchwörter (*Belâ, Ah, Lanet*) werden laut Steuerwald in die deutsche Zielsprache folgendermaßen übertragen: **Belâ** wird ins Deutsche als „*Unannehmlichkeit, Mühsal, Plage, Ungemach, Missgeschick, Übel, Heimsuchung, Unglück, Unheil*“ (Steuerwald 1998: 104) übersetzt. Wie den Übersetzungen zu entnehmen ist, erfolgt die Übersetzung des Wortes **belâ** aus der türkischen Ausgangssprache in die deutsche Zielsprache in Form von *Eins-zu-Viele-Entsprechungen*. Meines Erachtens wäre die deutsche Übersetzung **Unheil** für **bela** eine äquivalenterere Entsprechung, weil es auf ein „verhängnisvolles, schreckliches Geschehen“ hinweist, „das einem oder vielen Menschen großes Leid, großen Schaden zufügt...“ (Müller 1985: 678). Das türkische Fluchwort **Ah** wird ins Deutsche ebenfalls in Form *Ein-zu-Viele-Entsprechungen*, nämlich als „*Ausdruck von Reue, Zorn, Liebe, Bewunderung; 1. Ah! , Oh!, Ah!; 2. Ausdruck von Schmerz....; 3a) Seufzer, Stöhnen; b) Verwünschung, Verfluchung*“ (Steuerwald 1998: 17) übertragen. Der Übersetzer muss hier die eigene Initiative ergreifen und das Wort als **Verfluchung** bzw. **Verwünschung** einordnen. Ferner ist das Lexem **Lanet** in der Türkei ein sehr oft gebrauchtes und *befürchtetes* Fluchwort, dessen Übersetzung in die deutsche Zielsprache im Wörterbuch (Steuerwald) mit äquivalenten Entsprechungen, nämlich als „*Verwünschung, Fluch*“ (Steuerwald 1998: 581) erfolgt.

Im Deutschen werden die Fluchwörter **Verflucht!** ; **Verdammt!** und das Wort **Verwünscht**, wie in dem Satz **Verwünscht sei der Tag, an dem ich dich traf!** recht oft gebraucht. Das Wort **verfluchen** ist die Präfixbildung von dem Wort **fluchen**, welches auf das Althochdeutsche „*fluohhôn*“ (Drosdowski 1989: 196) zurückzuführen ist. Laut Duden ist das Wort „*fluohhôn*“ ein altes

Verwünschungswort, dessen eigentliche Bedeutung nämlich „*mit der Hand auf die Brust schlagen*“ bedeutet (vgl. ebd.). Ferner ist das Wort **Verdammt** bzw. **Verdammen** eine Entlehnung aus dem Lateinischen „*damnare*“, welches „*büssen lassen, verurteilen, verwerfen*“ (Drosdowski 1989: 778) heißt. Das Verb **verdammen** wurde ursprünglich in der Kirchensprache im Sinne von „*aus der göttlichen Gnade austossen, verfluchen*“ gebraucht (ebd.). Das Fluchwort **Verwünschen** trägt im Deutschen die Bedeutung „*sehr ärgerlich, wütend sein*“ und ist laut Duden sinnverwandt mit dem Wort „*Verfluchen*“ (Müller 1985:723). Das deutsche Wort **Verfluchen** wird im Wörterbuch in die türkische Zielsprache als „*beddua etmek, telin etmek, kahretmek, bela(od. lanet) okumak ilenmek, kargımak; silsilesine okumak, dardağan darısı saçmak; kantarlıyı savurmak; baş açmak; illallah demek, ah demek*“ (Steuerwald 1989: 587) und das Wort **Verwünschen** als „*beddua, ilenç, ah, lanet, kargış, sövgü, küfür*“ (Steuerwald 1989: 606) wiedergegeben. Obwohl aber die Wörter **Verwünschen** und **Verfluchen** im Duden als sinnverwandt wiedergegeben werden, erfolgt bei Steuerwald die Übersetzung des deutschen Fluchwortes **Verwünschen** in die türkische Zielsprache unterschiedlicher als bei dem Wort **Verfluchen**.

Die obigen türkischen Übersetzungen in Bezug auf das deutsche Fluchwort **Verfluchen** illustrieren, dass das Fluchwort **Verfluchen** im Gegensatz zum Fluchwort **Verwünschen** mehrere türkische Entsprechungen aufweist. Darüber hinaus wird das deutsche Fluchwort **Verdammt** ins Türkische als „1. *lânetli, melun*, 2. (Adj.) *müthiş, dehşetli* 3. (Ausruf) *Allah belâsını versin! Hay Allah kör etsin!, Yuh ervahuna!*“ (Steuerwald 1989: 584) übertragen. Alle drei Fluchwörter, nämlich **Verfluchen**, **Verdammen**, **Verwünschen** werden ins Deutsche als *Eins-zu-Viele-Entsprechungen* übersetzt. Welches Wort der Übersetzer in der türkischen Zielsprache aufgreifen soll, wird erneut dem Übersetzer überlassen. Der Übersetzer muss hier besonders Acht darauf geben, dass z.B. **Verfluchen** im Türkischen selten **baş açmak** bedeutet. Darüber hinaus bedeutet die Türkische Übersetzung für das Wörtchen **Verdammt** nicht immer **dehşetli** und für das Wörtchen **Verwünscht** nur selten **küfür**.

Schlussfolgerung

Wie auch die obigen Beispiele in der vorliegenden Untersuchung zeigen, ist dass Übersetzen ein funktionales, zielkulturorientiertes Handeln, in dem vor allem die hermeneutischen Talente des Übersetzers beim Gebrauch eines Wörterbuches von Bedeutung sind. Es ist daher verständlich, dass alle bisherigen Bemühungen der Übersetzungswissenschaft, auf der Textebene zu

objektiven Vergleichskriterien zu gelangen, trotz unbestreitbarer Teilfolge letztlich doch auf die recht allgemeine Aussage hinauslaufen: entscheidend sei die Kompetenz des Übersetzers.

Die vorliegende Untersuchung legt dar, dass die einzelnen deutschen und türkischen Wörter aus bestimmten rituellen bzw. kulturspezifischen Bereichen wie des *Grüssens*, *Schwures* und des *Fluches* bei der Übersetzung in die jeweilige ZS selten eindeutige Äquivalenz aufweisen. Die angewandten Wörter in diesen rituellen Bereichen bilden im Deutschen und im Türkischen innerhalb der Übersetzung oft *Eins-zu-viele-Entsprechungen* oder auch, wie man es besonders bei den Grusswörtern (wie z.B. *Aleykümselam*) beobachten konnte, *Eins-zu-Null-Entsprechungen*. Dieser Sachverhalt ist vor allem auf historisch-kulturelle Unterschiede zurückzuführen, die zwischen den zwei Sprachen bzw. Völkern existieren. Die deutsche und die türkische Sprache gehören unterschiedlichen Kulturen an, darüber hinaus beinhalten sie auch Lehnwörter, die Kulturträger anderer Kulturen sind, wie z.B. die Lehnwörter aus dem Persischen und Arabischen im Türkischen. Besonders diese Lehnwörter, nämlich die Lehnwörter aus dem Persischen und Arabischen, bereiten insbesondere für einen deutschen Übersetzer sehr große Schwierigkeiten bei der Übertragung des betreffenden deutschen Wortes in die türkische Zielsprache. Der Übersetzer wird im Wörterbuch mit sehr vielen *türkischen*, *persischen* und *arabischen* Entsprechungen des betreffenden deutschen Wortes konfrontiert und muss fast immer die eigene Initiative ergreifen und ein Wort *aussuchen*. Falls aber das sprachliche Wissen bzw. die hermeneutische Kompetenz des Übersetzers in Bezug auf die türkische Zielsprache begrenzt ist, kann unmittelbar eine falsche Übersetzung des betreffenden Wortes in die türkische Zielsprache erfolgen.

Literaturverzeichnis

- Drosdowski, Günther (Hg.) (1989). *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 2.völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- Drosdowski, Günther (Hrsg.) (1989). *Das Herkunftswörterbuch*. Duden Band 7; 2. völlig bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich: Dudenverlag.
- Eren, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. 2.Baskı. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Eren, Hasan/ Parlatur, İsmail (1988). *Türkçe Sözlük 1 A – J/ 2.K-Z*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Ankara: Türk Dil Kurumu.Yeni Baskı.
- Gerzymisch – Arbogast, Heidrun (1994). *Übersetzungs-wissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen: Francke (=UTB).1782).
- Koller,Werner (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 7. aktualisierte Auflage. Wiebelsheim: Iatros Verlag.
- Müller, Wolfgang (Hrsg.) (1985). *Das Bedeutungswörterbuch*, Duden Band 10, 2. Aufl., Mannheim: Dudenverlag.
- Schleiermacher, Friedrich (1813). *Methoden des Übersetzens*. In: Störig, Hans – Joachim(Hg.) (1963). *Das Problem des Übersetzens. Wege des Übersetzens. Wege der Forschung*. Band VIII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Snell- Hornby, Mary (1994). *Übersetzungswissenschaft - Ein Neuorientierung*. Tübingen: Francke Verlag (=UTB 1415).
- Steuerwald, Karl (1989). *Langenscheidts Taschenwörterbuch der türkischen und deutschen Sprache*. Ankara: İnkılap Yayınevi.

Steuerwald, Karl (1998). *Türkçe – Almanca / Almanca – Türkçe Sözlük*. Birinci Baskı. İstanbul: NovaPrint Basımevi.

Ülken, Funda (2004). *Zur Verwendung der Fachsprache innerhalb der Wirtschaftsbeziehungen zwischen Deutschland und der Türkei*. Ege Üniversitesi: Unveröffentlichte Doktorarbeit.

Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.) (1994). *Deutsches Wörterbuch*. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“. Gütersloh: Dudenverlag.

Whorf, Benjamin Lee (1963). *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*. Hrsg. u. Übers. P. Krausser. rde 174. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Alman ve Türk Dil Biliminde Görünüş Kavramı Yansımaları

Kuthan Kahramantürk
Dokuz Eylül Üniversitesi

Abstract

Reflections on the concept 'aspect' in the German and Turkish linguistics

The term *aspect* is a very problematic and diffuse concept in view of its description in modern linguistics as it is closely connected with the concepts *tense* and *mood*. It is seen that there is no consensus on the definition of *aspect* among linguists as they handle and describe it differently in their studies. When it is considered from the perspective of contrastive linguistics, it can be realized that special emphasis should be given to this issue as it creates difficulty in the teaching of Turkish to German Learners. The aim of this article is to reveal under contrastive view how the concept *aspect* appears in the German and Turkish linguistics and how German and Turkish linguists handle the concept *aspect*.

Görünüş (Alm. *Aspekt*) kavramı dil biliminde özel bir yeri olan, bazı dillerde dil bilgisi kategorisi olarak karşımıza çıkan, anlamsal içeriğinde farklı dil bilimsel yaklaşımları içeren ve modern dil biliminde tanımı itibarı ile en çok sorunlu olan karmaşık bir kavramdır. Asıl anlamı bakımından Slav dil bilimine dayanan, Rusça *vid* sözcüğünün çevirisi olan görünüş kavramı, eylemin bitmişlik-bitmemişlik (*perfektiv-imperfektiv*) içeren anlamsal özelliğinin biçim bilimsel şekilde ifadesini açıklıyor. Bu asıl anlamının yanında görünüş kavramının dil bilim sözlüklerinde ve bu konu ile ilgili dil bilimsel çalışmalarda farklı şekilde ele alındığı ve üzerinde her dilbilimcinin görüş birliği içinde olacak şekilde, açık olarak tanımlanmadığı ve kullanılmadığı görülüyor.

Görünüş olgusuna işlevsel bir yaklaşımla bakıldığında bu kavramın, en az zaman ve kip kategorisi kadar önem arz ettiği ve Türkçede özellikle zaman kavramı ile iç içe geçmiş olduğu da görülüyor. Zaman ve kip kavramları ile ilintili olmasından ve öznel yapısının baskın olmasından dolayı görünüş, betimlenmesinde en çok zorlanılan dil bilimi konularından biridir. Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde, karmaşık zaman paradigmasını öğretme ve öğrenmenin yanında eylemde yansıyan görünüş olgusunu ve aralarındaki

karmaşık karşılıklı ilişkiyi ortaya koymak özellikle aşılması zor bir öğretim sorunu olarak karşımıza çıkıyor. Bu konunun farklı yaklaşımlarla ele alınan dil bilimi konularından biri olması nesnel karşılaştırmayı zorlaştıran diğer bir noktadır. Görünüş olgusunun özellikle Türkçenin Almanlara yabancı dil olarak öğretiminde üzerinde titizlikle durulması gereken bir içeriği ve Türkçenin öğretiminde sıkıntı doğuran kendine özgü bir özelliği vardır. Bundan dolayı Türkçe-Almanca karşılaştırmalı dil bilimi açısından çözümü oldukça zor bir sorun ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.

Genel olarak Türkçenin görünüş kategorili bir dil, Almancanın ise görünüş kategorisini dil sisteminde içermeyen bir yapıya sahip olduğu kabul edilen bir düşüncedir. Ancak Alman ve Türk dil biliminde bu konu ile ilgili veya bağlantılı çalışmalar ve yaklaşımlar irdelendiğinde, görünüş kavramının her iki dilde farklı bakış açılarından ele alındığını ve yansıdığını tespit etmek mümkündür.

Dil biliminde görünüş kavramının nasıl tanımlandığı, Alman ve Türk dil biliminde bu kavramın nasıl algılandığı ve yansıdığı, bugünkü Almancada görünüş kavramı altında değerlendirilen dil bilimsel yapıların olup olmadığı sorularını karşılaştırmalı bir yaklaşımla ortaya koymak bu araştırmanın asıl konusunu oluşturmaktadır. Tüm bu sorulara belirgin yanıtlar verebilmek ve şimdiye kadar ortaya atılan yaklaşımlara eleştirel bakabilmek için öncelikle genel dil biliminin görünüş kavramını nasıl tanımladığını ve görünüş kavramı ile tam olarak neyin kastedildiğini ayrıntılı bir şekilde irdelemek gerekir.

Görünüş Kavramının Dil Bilimi Sözlüklerindeki Tanımı

Alman dil bilimi sözlüklerinde görünüş kavramının nasıl tanımlandığını tespit etmek için Bußmann, Lewandowski ve Metzler dil bilimi sözlüklerinde bu kavramın nasıl açıklandığını incelememiz yararlı olacaktır.

Bußmann'ın dil bilimi sözlüğünde görünüş kavramı (lat. *a-spectus* Alm. »An-blick« 'bakış', »Betrachtungsweise« 'bakış şekli'), eylem anlamlarının iç zaman yapısına ya da diğer içeriksel özelliklerine dayanan ve ilgili dilin biçim biliminde dil bilgiselleşmiş olan eylem kategorisi olarak tanımlanıyor. Ya bir oluşun zamansal açıdan daha ayrıntılı yapılandırılmadığı, sürmekte olan bir süreç (*imperfektiv*) ya da oluşun safhalara bölünmüş bir süreç olarak son safhasına özgün ifade edilerek gösterilebilmesi (*perfektiv*) temel ayırım olarak ifade ediliyor.

Bir eylemin veya eylem tümcesinin görünüşü, aynı şekilde bir oluşun iç zamansal ve içeriksel yapısını belirleyen, fakat çoğunlukla sözlük-anlamsal ve

türetim-biçim bilimsel kategori olarak değerlendirilen kılımsı (Aktionsart) ile doğrudan ilintilidir ifadesi yer alıyor. Her iki eylem kategorisi arasındaki yakınlığın, farklı görünüş şekillerinin oluşturulmasının eylemin kılımsı ile yönlendirilmesinde kendini gösterdiği belirtiliyor. Bußmann, bundan dolayıdır ki Alman dil bilimi dışındaki yaklaşımların kılımsı görünüş altında değerlendirdiklerine işaret ediyor. Bitmişlik-bitmemişlik görünüş karşıtlığının yanında İngilizcenin birçok eylemde kullandığı, sürmekte olan bir oluş ifade eden *süerlik*¹ (*Progressiv*) görünüşü (*I sing* karşın *I am singing*) ayrı bir görünüş olarak değerlendiriliyor. İngilizce gibi bazı dillerde bu kategorinin eylem çekiminde dilbilgiselleşmiş olduğu ifade ediliyor (bkz. Bußmann 2002: 99).

Lewandowski'nin dil bilimi sözlüğünde ise görünüş kavramı, eylem hareketinin akışının, sonucunun ve kapsamının öznel algılanmasını veya düşünülmesini ifade eden eylemin dilbilgisel kategorisi olarak tanımlanıyor. Bu kategorinin, konuşan kişinin oluşa olan yaklaşımını gösterdiği, görünüşün bir içeriği belirli bir ışıklandırmada gösterebildiğinden dinleyiciye hassas nüansları yakalama olanağı sağladığı ifade ediliyor. Görünüşü, birbirine zıt olup devam eden (*imperfektiv*) ve biten (*perfektiv*) görünüş yapılarından oluşan ikili bir kategori olarak açıklıyor (bkz. Lewandowski 1990: 95).

Metzler dil bilimi sözlüğünde ise görünüş kavramı, aynı zamanda Almanca *Verbalaspekt* 'eylem görünüşü' olarak da adlandırılıyor ve özellikle Rusça gibi Slav dillerinin eylem sisteminde bitmişlik-bitmemişlik arasında genelde biçim bilimsel gösterilmiş karşıtlık, eylem sisteminin ikili kategorisi olarak tanımlanıyor. Görünüşün, dil bilgisi kategorisi olarak oldukça karmaşık, nihayetinde çoğunlukla konuşan kişinin o an ki niyetine bağlı olduğu için kullanımı kesin kurallara bağlanamayan, kip gibi kendine özgü anlamsal ve edimsel görüntüleri içerdiği ifade ediliyor. Görünüş kategorisinin oluşun akışını ve iç sistematiğini değiştiren ve bazı dillerde sadece sözlüksel değil kısmen biçim bilimsel düzenlenmiş olan eylemin kılımsı kategorisi ile çok yönlü ilişki içinde bulunduğu ifade edilerek, birbirleri arasındaki geçişken sınırlardan dolayı aralarındaki sınırı açık bir şekilde belirlemenin oldukça zor olduğuna dikkat çekiliyor (bkz. Metzler 2000: 883-887).

Vardar, görünüş kavramını açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğünde Almanca hem *Aspekt* hem de *Aktionsart* olarak aktarıyor ve şöyle tanımlıyor:

¹ *Kontinuativ* olarak da adlandırılan *Progressiv* görünüşün kılımsın alt kategorisi olan *süerlik* (*Durativ*) görünüşü ile benzer anlamı içermesinden dolayı *Progressiv* kelimesinin Türkçe karşılığı olarak yanlış anlaşılmaya neden olabilecek *süreklilik* kelimesi yerine *süerlik* kelimesi kullanılmıştır (krş. Bußmann 2002: 376).

Eylemin anlattığı iş, oluş, edim vb.ni konuşucunun nasıl gördüğünü belirten dilbilgisi ulamı. Zaman ulamından ayrılan görünüş, eylemin bitmişliği, bitmemişliği, başlangıcı, gelişimi, sonucu, yinelenişi, vb. bakımından ele alındığını vurgular. Kimi dillerde görünüşün özel dilbilgisel öğeleri vardır (Vardar 2002: 105-106).

Tüm bu görünüş tanımları dikkate alındığında, dar ve geniş anlamda bir görünüş kavramı tanımının söz konusu olduğu, bitmişlik-bitmemişlik karşıtlığı dışında Vardar'ın belirttiği gibi birçok görünüş şekli ayrımının yapılabileceği ve aynı zamanda bu alanda bir kavram kargaşasının hüküm sürdüğünü söylemek mümkün. Dar ve gerçek anlamında görünüş, eylemin sözlüksel anlamında biçim bilimsel olarak ortaya çıkan ve bitmişlik-bitmemişlik karşıtlığına dayanan dil bilgisi kategorisi olarak yukarıdaki her tanımda ifadesini buluyor. Ayrıca tüm tanımlarda eylemin belirttiği oluşun zaman bakımından niteliğini belirten kılınış kavramı ile yakın ilişki içinde olduğu görülüyor.

Almancada Görünüş Kavramı ve Yansımaları

Alman dilbilimcilerin yaklaşımları irdelendiğinde görünüş olgusunun Alman dilinde olup olmadığı ve varsa da bunun nasıl ifade edildiği sorusuna kesin ve açık bir yanıtın şimdiye kadar verilemediği görülüyor. Günümüz Alman dilinin betimsel yazılmış dil bilgisi kitaplarında görünüş kavramına ya hiç rastlanmıyor ya da dolaylı olarak kısaca ifade ediliyor. Alman dilinde görünüş olgusunun yansıyıp yansımadığı araştırması, genelde İngilizce ve Slav dillerindeki görünüşün Almancada nasıl karşılık bulduğu ve hangi dilbilgisel biçimlerle ifade edildiği yönündeki karşılaştırmalı çalışmalara dayanan bitmişlik-bitmemişlik kavramları bağlamında yanıtlanmaya çalışılmıştır (krş. Deutschbein 1939; Andersson 1972; Sacker 1983). İngilizcenin görünüş kategorisini araştıran ve bu yapıyı Almanca ile karşılaştıran Deutschbein, görünüş ve kılınış arasındaki farklı bir ayrımı yerleştiren Koschmieder de genel olarak bugünkü Alman dilinde özellikle biçim bilimsel bir yapıda dilbilgisel kategori olarak görünüşün olmadığını ifade etmektedirler (bkz. Deutschbein 1940: 76; Koschmieder 1929: 88). Ancak betimsel yazılan bazı günümüz Almanca dil bilgisi kitapları araştırıldığında, görünüş kavramının esasen iki alan olan, 'süreç biçimi'nde (Verlaufsform) ve Almancanın zaman yapılarında yansıma bulduğu görülüyor.

(a) 'Süreç Biçimi'nde (Verlaufsform) Görünüş Yansıması

Almancanın özellikle konuşma dilinde kullanılan *Ich bin am Überlegen*, *Sie ist beim Kochen*, *Fußball ist im Kommen* gibi, *an*, *bei* ve *in* ilgeçleri ile yapılan *am*, *beim* ve *im* birimlerinin ad eylem ve *sein* 'olmak' eylemi ile birlikte kullanılmaları bazı Almanca dil bilgisi kitaplarında eylemin sürecinin devam ettiği anlamına gelen 'süreç biçimi' (Verlaufsform) olarak nitelendiriliyor (bkz. Hentschel & Weydt 1994: 38; Helbig & Buscha 2001: 80). Önceleri özellikle Ren bölgesine ait olarak gösterilen bu kullanım yapısının son zamanlarda bölgesel kullanımdan konuşma dili Almancasına geçtiği ve nihayetinde de yüksek Almancada kullanımı tamamen dışlanmayan bir yapı olarak betimsel Almanca dil bilgisi kitaplarında yerini almaya başladığı görülüyor. Alman dilinde işlevsel eylem kalıbından ayrılan bu yapı sürerlik "Progressiv" görünüşü olarak da nitelendiriliyor. Süreç ifade eden 'Verlaufsform' yapısının bir görünüş yansıması mı, bir kılınış mı yoksa sürerlik görünüşü mü olduğu bugünkü betimsel Almanca dil bilgisinde tartışmalı bir konudur. Johanson bu yapıyı Alman dilindeki tek gerçek görünüşsel görüntü olarak nitelendiriyor (bkz. Johanson 1975: 150). Hentschel & Weydt bunun İngilizce gibi diğer dillerdeki sürerlik görünüşe paralel olarak değerlendirilebileceği görüşünü savunuyor. Burada Alman dilinde gerçek bir sürerlik görünüşün başlangıcının olduğunu Hentschel & Weydt *Ich bin am Verhungern* süreç şeklinin **ich verhungere gerade* ile yer değiştirmesinin mümkün olmaması ile açıklıyor (bkz. Hentschel & Weydt 1994: 38).

Fakat bu biçimin kullanımı belirli sınırlamalarla kısıtlanıyor. Örneğin sadece anlamında bir süreç ifade eden eylemlerde (*schreiben* 'yazmak', *essen* 'yemek yemek', *lesen* 'okumak' gibi) kullanımı mümkün oluyor, bir durum veya sadece algılama oluşu ifade eden eylemlerde (*wissen* 'bilmek', *kennen* 'tanımak', *hören* 'dinlemek', *spüren* 'hissetmek' gibi) kullanılmıyor. Örneğin *Er ist beim/am Arbeiten* fakat **Er ist beim/am Wissen* Almancada geçerli bir tümce oluşturamıyor (bkz. Helbig & Buscha 2001: 80). Oluşun sürdüğünü ifade eden bu süreç biçimi yapısının bugünkü Almancada belli bir görünüş boşluğunu doldurduğunu söylemek mümkün, çünkü sürerlik ifade etmek için Almancada eylemin biçim bilimsel bir şekli bulunmuyor. Almanca tümcelerde sürerlik, *gerade*, *eben*, *jetzt*, *nun* gibi zarflar yardımı ile, *in Blüte stehen*, *in Bewegung sein* gibi dolaylı kalıplarla ya da *begriffen sein*, (*gerade*) *dabei sein* gibi yapılarla ifade edilebiliyor. Örneğin Türkçe *Mehmet yemek yiyor* tümcesi Almanca hem *Mehmet ißt* hem de olayın sürerlik yapısını ifade eden *Mehmet ißt gerade* biçiminde ifade karşılığını bulabiliyor. Aynı tümce aşırı derecede sürerlik vurgulayan ve Almancanın bazı lehçelerinde sıkça kullanılan *Mehmet ist gerade dabei zu essen* ve günümüzde yüksek Almancanın yapısına geçen bu

süreç biçimi ile de *Mehmet ist beim Essen* anlamsal karşılığını bulabiliyor. Ayrıca Almancada süreç biçimi yapısında olan *Das Kind ist am Lesen* tümcesi Türkçedeki *-mekte[dir]* birimi ile oluşturulan *Çocuk okumakta* yapısı ile de anlamsal karşılığını bulabilmektedir. Bu anlamda *-mekte[dir]* birimi de Türkçede sürerlilik içeriyor ve geçmişte sürekli devam eden bir olayın ifadesinde kullanılıyor, ancak Türkçede kullanımı oldukça sınırlı kalıyor.

Aynı sürerlilik görünüşü Türkçede *-iyor* ve *-mekte[dir]* biçimbirimleri yanında bitmemişlik ifade eden *-iyordu* ve *-mekteydi* biçimbirimleri ile de çeviri karşılığını buluyor. Buna göre Türkçe *Odasına girdiğimde yemek yiyordu* tümcesi Almancada *Als ich in sein Zimmer eintrat, aß er gerade* ya da *Als ich in sein Zimmer eintrat, war er beim Essen* şeklinde eşdeğerlilik gösteriyor. Almanca *Vater war am Arbeiten* tümcesi *Baba çalışıyordu* karşılığının yanında Türkçenin konuşma dilinde kullanım bulan *Baba çalışmaktaydı* ile de eşdeğerlilik gösterebiliyor.

(b) Almancanın Zamanlarında Görünüş Yansıması

Bazı Alman dilbilimci ve araştırmacılar Almancanın zaman sisteminin sadece şekilsel bir sistem olmadığına, görünüş ve zaman ilişkisinin de sistemli olduğuna dikkat çekerek Almancanın zaman yapılarını görünüş olgusu ile birlikte değerlendirmişlerdir (bkz. Eisenberg 1986:121; Leiss 1992:15; Thieroff 1992:65). Eisenberg Almancanın zaman yapılarını bitmişlik-bitmemişlik görünüşü açısından irdelerek *Präsens*, *Präteritum* ve *Futur I* zaman birimlerini bitmemişlik (*imperfektiv*), *Perfekt*, *Plusquamperfekt* ve *Futur II* zamanlarını bitmişlik (*perfektiv*) olarak algılıyor ve görünüşü zamansal yapıların anlamsal bir parçası olarak değerlendirip eylem paradigmalarının kılınışından ayırıyor (bkz. Eisenberg 2004: 112). Eisenberg'e göre Almancanın 'Perfekt' zamanı sadece zamansal değil aynı zamanda görünüşte içermektedir. Bu bakış açısına göre de görünüş, biçim bilimsel çözümleyici olan Alman dilindeki 'Perfekt' zaman yapısında yer almaktadır. Ancak *Perfekt* zaman yapısının bir görünüş mü yoksa sadece bir zaman mı olduğu Almancada tartışmalı bir konudur. Alman dilinde *Perfekt* kullanımının asıl anlamı geçmiş zaman diliminde biten, fakat şimdiki zamana kadar etkisini gösteren bir içeriği nitelendirmesinde yatıyor. Örneğin *Sie hat im Herbst Examen gemacht (nun wartet sie auf eine Anstellung)*; Trk. *Eylülde bitirme sınavını verdi (Şimdi bir işe girmeyi bekliyor)* (bkz. Bußmann 1990: 567). Leiss ise görünüş olgusunun bugünkü Alman dilinin zaman sistemi içinde önemli olduğunu vurgulayarak Almancada iki türlü zaman sistemi ayırımına yönelmiş ve *nonadditiven* (*perfektiv*) oluşumlu iki zaman sistemi ve *additiven* (*imperfektiv*) olan üç türlü bir zaman sistemi olarak ortaya koymuştur. Bunun yanında bir sistemden

diğerine rahat geçiş yapabilen görünüşü oynak (*aspektuell labil*) eylemlerin de varlığından söz ediyor (bkz. Leiss 1992).

Almancada yukarıda ifade edilen bu görünüş yansımaları dışında kılınış kavramını ile görünüş arasındaki ilişkiye de irdelememiz yararlı olacaktır.

Alman dil biliminde görünüş kavramı ile kılınış kavramı dil bilimsel araştırmalarda açık ve bir bütünlük arz edecek şekilde tanımlanmamakta ve terminolojik karışıklığa neden olacak şekilde farklı kullanılmaktadır. Her iki kavramın da bir oluşun akış, süreç ve sonucunu gösteren eylemin anlamsal ve biçim bilimsel özelliğini nitelendirmesi bu karışıklığa neden olan en önemli etkidir. Görünüş kavramının ancak bir oluşun bitmişlik veya sürmekte olduğu gibi ayırımı yerleşik biçim bilimsel yapıda gerçekleştiren bir sistem olduğunda kullanmanın doğru olduğu ve özellikle Alman olmayan dilbilimcilerin kılınışı Almancada görünüş kavramı altında değerlendirdiği belirtiliyor (bkz. Hentschel & Weydt 1994: 35).

Kılınış kavramı ise genelde eylemin sözlüksel anlamında yatan sadece anlamsal kategori olarak tanımlanıyor. Görünüşün biçim bilimsel kılınışın sözlüksel olarak tanımlanmasında yatan bir sorun da Rusça gibi dillerin sözlüksel yapıda görünüş sistemine sahip olmaları ve bunun kılınış sistemi olarak değil, görünüş sistemi altında değerlendirilmesidir. Bir yandan eylemin bitmiş-bitmemiş anlamında iki biçim bilimsel yapıda olması ve genelde tüm eylemlerde bunun sistemli olması ve de diğer yandan ne kadar sözlüksel yerleşik olsa dahi eylemde yansıyan görünüşünün zaman şekillerinin kullanımı ve anlamı için önemli olması bunun nedeni olarak açıklanabilir. Almancada kılınış ise görünüşten farklı olarak sözlük-anlamsal ve eylemin anlamında "nesnel" yerleşik kategori olarak değerlendiriliyor.

Bußmann kılınış kavramını eylem ve tümce anlamlarının iç zamansal yapısına ve diğer içeriksel görünüşe dayanan eylem kategorisi, dar anlamda ise kılınışın biçim bilimsel türetimlerin anlama katkısıyla sınırlı olduğunu ifade ediyor (bkz. Bußmann 2002: 59-60). Kılınış kavramı sadece eylemin bitmişlik-bitmemişlik türünü değil aynı zamanda daha geniş anlamsal alt ayırımları da içeriyor. Almancada bir eylemin kılınışı ayrıca sözlükbirim seçimi, kelime türetimi ve sözdizimsel yapı ile de kendini yansıtıyor.

(a) sözlükbirim seçimi ile; *besitzen* 'sahip olmak' (dural), *schlagen* 'vurmak' (devimsel), *arbeiten* 'çalışmak' (sürerli), *finden* 'bulmak' (sürersiz), *erblühen* 'açılmak' (başlatmalı), *meckern* 'mızızlanmak' (yinelemeli), *schnitzen* 'oymak' (pekiştirmeli) vb.;

(b) kelime türetim ekleri ile *kommen* 'gelmek' (sürerli), *ankommen* 'varmak' (sürersiz); ancak Almancada her eylemin bitmişlik-bitmemişlik

görünüşüne dayalı biçim bilimsel yerleşik bir çifti yoktur. Örneğin *blühen* 'çiçek açmak' eylemi *er-* ve *auf-* ön eki ile kullanılarak olayın başlama zamanı ifade edilir. Aynı eyleme *ver-* ön eki takıldığında olayın sonucuna işaret ediliyor. Buna göre bir çiçeğin Almandaca açması için *blühen*, solması için *verblühen*, yeşermesi için de *erblühen* eylemleri kullanılıyor.

(c) sözdizimsel çevre, özellikle nesne seçimi, örneğin *er aß Apfel* "Elma yiyordu" (sürerli), *er aß einen Apfel* "Bir elma yedi" (sürersiz) (krş. a.g.y.).

Tüm bu yaklaşımlar değerlendirildiğinde, dilbilgisel ve sözlüksel bakış açılarının iç içe geçtiğini ve anlamsal olarak çok sayıda görünüş sınıflandırılmasının yapıldığını ve yapılabileceğini görüyoruz. Almandaca bitmişlik-bitmemişlik görünüş ayrımı sözlüksel açıdan bir kategori oluşturulmasından dolayı birçok dilbilimci kılınış kavramını kullanıyor. Görünüş ve kılınış kavramları arasındaki bu tanımsal ve terminolojik sorunun muhtemel çözümü olarak, bunun bir dilde biçim bilimsel mi, sözlüksel mi yoksa her iki şekilde mi olup olmadığına bakılmaksızın, bitmişlik-bitmemişlik zıtlığında görünüş kavramını ancak bu iki kategori arasındaki farkın sistemli olması ve bu farkın işlev, zaman oluşumu ve eylemlerin anlamı açısından sonuç doğurması durumunda kullanılması daha uygun olabilir düşüncesi ifade ediliyor (bkz. Hentschel & Weydt 1994: 40).

Türkçede Görünüş Kavramı ve Yansımaları

Görünüşün Türkçede biçim bilimsel olarak zaman ekleri ile ifadesini bulduğu ve Türkçenin zaman yapısı oluşumunun görünüşe dayalı olduğu, bunun yanında eklerin çok işlevlilik gösterdiği ve bir ekle birden fazla dilbilgisel kategorinin yansıdığı görüşü Türkçe ile uğraşan dilbilimciler tarafından genel olarak kabul edilmiştir (bkz. Johanson 1971, 1994; Solbin ve Aksu Koç 1982; Erguvanlı-Taylan 1996; Kornfilt 1997). Bundan dolayı Türkçede görünüş kavramını eylemin biçim bilimsel kategorisi olarak irdelemek zaman yapıları ile iç içe geçmiş olmasından dolayı oldukça sıkıntılı bir konudur. Zaman eklerini görünüş kategorisinde de kullanan Türkçede, eklerde hem zaman hem de görünüşün yansıyor olmasından dolayı Türkçedeki görünüş kategorisi dil sezgisi ve dil duygusu ile de doğrudan bağlantılıdır. Türkçede görünüş söz konusu olduğunda, bu konunun Türk dilbilimciler tarafından yeterince dikkate alınıp araştırılmadığı, ancak yabancı Türkologların bu konuya daha fazla ilgi gösterdiklerini söylemek mümkündür. Bundan dolayı Türkçe dil bilgisi kitaplarında Türkçedeki görünüş olgusunun açıklanmasına pek rastlanılmaz. Sadece Koç'un *Yeni Dilbilgisi* kitabında eylemde kılınış ve görünüş başlığı altında bu konuya kısaca değinildiğini görüyoruz.

Türkçedeki görünüş sistemini araştıran ve bu konuya en önemli katkıda bulunan Türkolog dilbilimci L. Johanson, *Aspekt im Türkischen* ve *Türkeitürkische Aspektotempora* başlıklı Alman dilinde yazmış olduğu çalışmalarında Türkçede görünüşü hem anlamsal hem de kullanımına yönelik işlevsel bir yaklaşımla ele almış ve farklı görünüş karşıtlıkları ayırımında bulunmuştur. Görünüş kavramının asıl temelini oluşturan bitmişlik-bitmemişlik ayırımı bakış açısı altında Johanson Türkçenin zaman yapılarındaki *-iyordu* ve *-di* birimlerinin belirli işlevsel özelliklerini görünüş değerlerinin araştırılmasında çıkış noktası olarak almıştır (bkz. Johanson 1971: 88). Türkçenin geçmiş zaman yapılarında görünüş karşıtlığı olarak ((*-iyordu*, *-mekteydi*) : *-irdi*) : *-di* birimlerinde ve aynı ilişkinin ((*-iyormuş*, *-mekteymiş*) : *-irmiş*) : *-miş* arasında da olduğuna işaret etmiştir (bkz. a.g.y. 279). Buna göre *-iyordu*, *-mekteydi* ve *-irdi* ile yapılan tümceler bitmemişlik (*intraterminal* ya da *Imperfekta*) görünüşü içeriyor (bkz. Johanson 1994:261). Türkçedeki *-iyormuş*, *-mekteymiş* ve *-irmiş* birimleri '*intraterminal*', *-miş* ise '*non-intraterminal*' olarak açıklanıyor (bkz. a.g.y. 259). Türkçenin zamansal görünüş yapısının gerçekte oldukça karmaşık bir sistem içermesi kavramsal açıdan da farklı yansımaları neden olmuştur. Bu da farklı terminolojik kavramlarla kendini göstermektedir. 1971 yılındaki *Türkçede Görünüş* (*Aspekt im Türkischen*) başlıklı çalışmada Türkçenin görünüş sistemini *Intraterminalität* ve *Postterminalität* olarak iki karşıt gruba ayıran Johanson, sonraki araştırmalarında Türkçedeki görünüş içeren temel işlevsel kategorileri ile ilgili düşüncelerini yenileyerek, Türkçede görünüşü, yanlış anlaşılmalara engellemek ve kılınış olgusu ile sınırını belirlemek için görünüşsel düşünceleri '*terminal yaklaşımli*' (terminalperspektivisch) bir kavram ile yeniden ifade etmiştir. '*terminal yaklaşımli*' kavramı ile olayın başlama sınırı, akışı ve bitiş sınırı bakımından görülmesi ifade ediliyor. Bu yaklaşımda *Intraterminalität* ve *Postterminalität* kavramlarını kullanmak sureti ile Türkçedeki görünüşü yeni bir bakış açısı altında yine iki türlü görünüş ayırımında bulunarak açıklamaya çalışmıştır. *Intraterminalität* ('imperfektisch') alt kavramı, anlatılan olayın dış sınırını belli etmeyen, 'örtün' bir bakış açısı, *Postterminalität* ('perfektisch') ise olayın kritik sınırının aşıldığı bir noktadaki bakış açısı olarak tanımlanıyor. Buna göre *-iyordu*, *-mekteydi*, *-irdi* Türkçede *intraterminal* bir perspektif içeriyor (bkz. a.g.y. 249-264).

Koç, *Yeni Dilbilgisi* kitabında görünüş kavramını, kişinin çekime girmiş eylemin taşıdığı kavramda değişiklik yapması olarak tanımlıyor, buna göre de kılınışı mastarın belirttiği bir zaman aşaması, görünüşü ise mastar yerine çekimli eylemde görülen anlam değişikliği olarak açıklıyor ve kılınıştaki farklılığın dilin yapısında, görünüşteki farklılığın ise kullanıcıya bağlı olduğunu ifade ediyor (bkz. Koç 1996: 359). Wendt ise Almanların Türkçe öğrenimine

yönelik hazırlanmış olan “Praktisches Lehrbuch Türkisch” kitabında Türkçede görünüş kavramı yerine kılınış kavramını kullanarak, Türkçedeki eylem biçiminin, zaman yapıları olan şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zamanın yanında oluşun türüne yönelik bir işaret içerdiğini ifade ediyor. Türkçedeki eylem sisteminin önemli oranda oluşun türüne göre, daha doğrusu kılınışa göre düzenlendiğini belirtiyor (bkz. Wendt 1994: 60). Türkçedeki görünüş olgusunu kılınış kavramı altında ve bitmişlik-bitmemişlik karşılığında açıklıyor. Wendt’e göre *-yor* şimdiki zaman eki bitmemişlik (imperfektiver Aspekt), *-di* bitmişlik olan (perfektiver Aspekt), *-r*, *-rdi*, *-yor*, *-yordu* ekleri bitmemişlik (der unvollendete Aspekt) içeriyor (bkz. a.g.y. 62-121-243).

Türkçenin özellikle geçmiş zaman şekilleri bir süreçte bulunan oluşu biçim bilimsel yapılarla görünüşe dayalı bir biçimde göstermeye olanak sağlıyor. Gerçekten de Türkçenin görünüş olgusu biçim bilimsel ayrı bir kategori oluşturmamaktadır. Bu bakımdan görünüşün zaman kategorisi içerisinde yansıdığından ya da zamanın görünüş kategorisi içerisinde yer aldığından söz etmek mümkündür. Bu her iki yaklaşım - bakış açısı nasıl olursa olsun - Türkçe eylem paradigmalarında yansıyan görünüş kategorisinin *kaynaşmalı* (fusional) bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Almanca gibi bükünlü dillerde genelde her bir dil bilgisi kategorisinin tek bir ekle gerçekleştirildiği dikkate alındığında, Türkçede bir ekin veya bileşik bir ekin birden fazla dilbilgisel kategoride, zaman ve görünüş bildirme bağlamında kullanılması, Türkçenin aynı zamanda *bireşimli* (synthetisch) bir dil tipolojisi özelliğini de yansıttığı anlamına gelir.

Sonuç ve Değerlendirme

Türkçede görünüş kavramının kullanımı, özellikle yoğun şekilde görünüşün yansıdığı ve kullanıldığı zaman paradigmalarına odaklanıyor. Ancak görünüşün zamansal anlamlardan ayrıştırılması Türkçede en önemli sorun olarak karşımıza çıkıyor. Türkçede görünüş olgusunun zaman ve kip ile iç içe geçmiş olduğu ve özellikle zaman kategorisi ile içkinlik gösterdiği, bazı zaman yapılarının hem zamansal hem de görünüş olarak kullanıldığı görülüyor. Bundan dolayı Türkçede görünüş olgusu dil sezgisi ve dil duygusu ile doğrudan bağlantılıdır. Diğer yandan Türkçede olduğu gibi Alman dilindeki zaman paradigmasını da görünüş içeren bir yapı olarak değerlendiren Eisenberg gibi Alman dilbilimciler olduğunu görüyoruz. Bir oluşun bittiğini ifade eden *perfektiv* ve bitmediği anlamını veren *imperfektiv* görünüş olarak burada da zaman anlamları bağlamında kullanılmakta, örneğin geçmiş zaman için iki farklı zaman yapısı kullanılarak görünüş farklılığının zamansal şekillerle ifade

edildiği görülmektedir. Bu anlamda bir görünüş ayırımı Alman dilinde *Präteritum* ve *Perfekt* zaman yapılarında ve Türkçede özellikle geçmiş zaman paradigmalarında karşımıza çıkıyor.

Her iki dilde görünüş kavramının kesiştiği ortak nokta ise kuşkusuz sürerlik olarak adlandırdığımız *Progressiv* görünüşte yatıyor. Kullanımı Almancada giderek yaygınlaşan ve süreç biçiminde (*Verlaufsform*) ortaya çıkan sürerlik görünüşünün dilbilgisel yapı olarak kullanılması bu görünüş şeklinin Almanca ve Türkçede ortak yansımaları sağlıyor. Ancak bu elbette Almancanın görünüş içeren bir dil olduğu anlamına gelmiyor.

Görünüş kavramının diğer bir yansıması ise eylemde nesnel ifade edilen kılınıştan farklı olarak, konuşan kişinin olaya öznel bakış açısını yansıması olarak karşımıza çıkıyor. Buradan hareketle dillerin, eylemin gerçekleştirdiği oluşun akış şeklini nasıl gördüklerine bağlı olarak, birçok görünüş şekillerinden söz etmek mümkündür. Ayrıca görünüşün konuşan kişinin içinde bulunduğu zaman ile doğrudan bir ilinti içinde bulunmadığı aksine içeriği öznel bir bakış açısı ile yansıttığı da söylenebilir.

Her iki dilde görünüş kavramı dar anlamda bir olayın bitmiş ya da devam etmekte olduğu gibi ayırımı biçim bilimsel sistemle ifade eden dillere özgü bir kavram olarak kullanılıyor. Bu tür bir görünüş Slav dillerinde, örneğin eylemin bitmişlik ve bitmemişlik anlamsal ayırımına göre (*pisát'* ‘bitmemişlik’, *napisát'* ‘bitmişlik’, yazmak) görünüş içeren bir çift oluşturmasında yatıyor. Bu anlamda her iki dilde eylemin sözlüksel anlamında biçim bilimsel olarak ortaya çıkan bir bitmişlik-bitmemişlik görünüşü söz konusu değildir. Bu bakış açısına dayalı olarak Alman ve Türk dilinde bu anlamda bir görünüş kategorisinin olmadığını söylemek mümkün. Ancak Alman dilinde *essen - aufessen, kommen - ankommen* gibi eklerle yapılan ve bitmemişlik-bitmişlik karşılığında sözlük-anlamsal olan eylemler vardır. Ancak bunu sistematik olmamasından dolayı dilbilgisel bir kategori olarak değerlendirmek söz konusu değildir.

Kaynakça

- Abraham, Werner/ Janssen, Theo (1989). Tempus – Aspekt – Modus. Die lexikalischen und grammatischen Formen in den germanischen Sprachen. Tübingen.
- Admoni, Wladimir (1970). Der deutsche Sprachbau. München.
- Aksu-Koç, Ayhan (1988). The acquisition of aspect and modality. The case of past reference in Turkish. Great Britain.
- Banguoğlu, Tahsin (1998). Türkçenin Grameri. Ankara.
- Bartsch, Werner (1980). Tempus Modus Aspekt. Die systembildenden Ausdrucks-kategorien beim deutschen Verbalkomplex. Frankfurt/ Main.
- Bußmann, Hadumod (2002). Lexikon der Sprachwissenschaft. 3. Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Comrie, Bernard (1976). Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems. Cambridge.
- Deutschbein, Max (1939). “Aspekte und Aktionsarten im Neuenglischen”. In: Neuphilolog. Monatsschrift 10. 129-148/ 190-201.
- Duden (1995). Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim.
- Ediskun, Haydar (1996). Türk Dilbilgisi. Istanbul.
- Eisenberg, Peter (2004). Grundriß der deutschen Grammatik. Band 2: Der Satz. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Eker, Süer (2005). Çağdaş Türk Dili. Ankara.

- Engel, Ulrich (1988). Deutsche Grammatik. Heidelberg.
- Erben, Johannes (1972). Deutsche Grammatik. München.
- Ergin, Muharrem (1981). Türk Dilbilgisi. Istanbul.
- Erguvanlı-Taylan, E. (1996). “The Parameter of Aspect in Turkish”. Modern Studies in Turkish, Proceedings of the 6th International Conference on Turkish Linguistics, 12-14 August 1992. Yay.: A. Konrot, Anadolu University, Eskişehir, 153-168.
- Eroms, H.W./ Stickel, G./ Zifonun, G. (1997). Grammatik der deutschen Sprache (IdS-Grammatik). Berlin/ New York: de Gruyter.
- Gencan, Tahir Nejat (1983). Dilbilgisi. İstanbul.
- Gross, Harro (1974). Der Ausdruck des Verbalaspekts in der deutschen Gegenwartssprache. Hamburg.
- Helbig, Gerhard/ Buscha, Joachim (2001). Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Langenscheidt, Berlin/ München.
- Hengirmen, Mehmet (2005). Türkçe Dilbilgisi. Ankara.
- Hentschel, Elke/ Weydt, Harald (1994). Handbuch der deutschen Grammatik. Berlin/New York: de Gruyter.
- Herweg, Michael (1990). Zeitaspekte. Die Bedeutung von Tempus, Aspekt und temporalen Konjunktionen. Wiesbaden.
- Jansky, Herbert (1982). Lehrbuch der türkischen Sprache. Wiesbaden.

Johanson, Lars (1971). *Aspekt im Türkischen. Vorstudien zu einer Beschreibung des türkeitürkischen Aspektsystems*. Uppsala.

--- (1975). "Aktionalphrase und Verlaufsordnung". *Studia Neophilologica* 47. 120-150.

--- (1990). "Studien zur türkeitürkischen Grammatik". Hazai, G.: *Handbuch der türkischen Sprachwissenschaft* 1. 146-301.

--- (1991). *Linguistische Beiträge zur Gesamttürkologie*. Budapest.

--- (1994). "Türkeitürkische Aspektotempora". Rolf Thieroff und Joachim Ballweg (Eds.). *Tense systems in European Languages*. LA 308. Tübingen. 247-266.

Kißling, Hans Joachim (1960). *Osmanisch-Türkische Grammatik*. Wiesbaden.

Klein, Horst G. (1974). *Tempus, Aspekt, Aktionsart*. Tübingen.

Klein, Wolfgang (1992). "Tempus, Aspekt und Zeitadverbien". In: *Kognitionswissenschaft* 2. 107-118.

Koschmieder, Erwin (1953). *Das türkische Verbum und der slawische Verbalaspekt*. München.

Koç, Nurettin (1996). *Yeni Dilbilgisi*. Istanbul.

Konigs, Karin (1995). "Zur Übersetzung der Verlaufsform ins Deutsche". In: *Lebende Sprachen* 40. 153-58.

Kunert, Hans Peter (1984). *Aspekt, Aktionsart, Tempus*. Tübingen.

Lewandowski, Theodor (1990). *Linguistisches Wörterbuch*. Heidelberg; Wiesbaden: Quelle u. Meyer.

Lewis, G. L. (1967). *Turkish grammar*. Oxford.

Markus, Manfred (1977). *Tempus und Aspekt*. München.

Metzler Lexikon Sprache (2000). Hrsg. Helmut Glück. *Digitale Bibliothek Band 34*, J.B. Metzler Verlag, Directmedia, Berlin.

Moser-Weithmann, Brigitte (2001). *Türkische Grammatik*. Hamburg.

Mugler, Alfred (1988). *Tempus und Aspekt als Zeitbezeichnung*. München.

Nespital, Helmut (1983). "Verbbedeutung und Aspekt aus sprachvergleichender Sicht". In: *Sprachwissenschaft* 8. 357-384.

Peters, Ludwig (1947). *Grammatik der türkischen Sprache*. Berlin.

Poppe, Nikolaus (1955). "Tempus und Aspekt in den altaischen Sprachen". In: *Studium Generale* 8. 556-561.

Reimann, Ariane (1999). *Die Verlaufsform im Deutschen. Entwickelt das Deutsche eine Aspektkorrelation?* Bamberg, Univ., Diss.

Rühl, Philipp (1960). *Türkische Sprache*. Heidelberg.

Schmidt, Wilhelm (1973). *Grundfragen der deutschen Grammatik*. Berlin.

Schwall, Ulrike (1991). *Aspektualität*. Tübingen.

Slobin, D.I./ Aksu-Koç, A. (1982). "Tense, aspect and modality in the use of the Turkish evidential". In: Tense-Aspect: Between Semantics and Pragmatics. Yay. P.J. Hooper, 185-201.

Sommerfeldt, Karl-Ernst/ Starke, Günter (1992). Einführung in die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen.

Thieroff, Rolf (1992). Das finite Verb im Deutschen. Tempus-Modus-Distanz. Tübingen.

Uzun, Nadir Engin (1998). "Türkçede Görünüş/ Kip/ Zaman Üçlüsü". In: Dil Dergisi, Sayı 68, Haziran 1998, 5-22.

Vardar, Berke (2002). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul.

Wendt, Heinz F. (1994). Praktisches Lehrbuch. Türkisch. Berlin, München, Wien, Zürich, New York.

Der Dolmetscher in der forensischen Kommunikation: Problemstellen und Problemlösungen

Mehmet Tahir Öncü
Ege Üniversitesi

Abstract

The interpreter in forensic communication: Problem places and problem solutions

Communication is always face to face under the threat of misunderstanding, especially institutional communication. In this case the importance of the Interpreter is very essential. The projects focus on aspects of the function of the Interpreter in the court cases. By taking into consideration the studies performed regarding firstly, a general point of view concerned with the language of institutional communication will be given. Secondly, it is aimed that the problem arising from the Interpreter will be showed in the court cases. Finally how these problems will be tackled will be explained and the solution recommendations will be mentioned.

1. Vorbemerkung

Der Rahmen der Kommunikation steht ständig unter Gefahr des Missverständnisses (Lewandowski 1994: 552). Die Gefahr wird größer, wenn es sich um eine institutionelle Kommunikationsform handelt. Der hohe Grad an Präskriptivität und die notwendige Spezialisierung auf bestimmte Funktionen der Institutionen machen deutlich, dass spezielle und unausweichliche Anforderungen an Betroffene gestellt werden. Die Rechtskommunikation, die eine Subkategorie der institutionellen Kommunikation darstellt, besitzt zugleich eine Reihe von Typisierungen, die sich auf Normwissen beruht (Hoffmann 1989: 171). Es existieren bestimmte Regeln, Grundsätze bzw. Normen, die die Grundlage der rechtlichen Institution bilden (ebd.). Aus diesem Grund müssen rechtliche Kommunikationsformen hinsichtlich ihres institutionellen Rahmens beschrieben werden. Unter rechtssprachlicher Kommunikationsform versteht Hoffmann „die aus kollektiver Praxis, den offiziellen Festschreibungen, institutionsspezifischen Strategien und Bedingungen hervorgegangene soziale Organisationsstruktur“ (1983: 26). Dem Laien sind die kodifizierten Regelungen des Gerichtswesens, die im Institutionswissen der Agenten

verankert sind, üblicherweise fremd. Insofern erlaubt der Rahmen einer Verhandlung dem Laien keine Verständigung über das Verfahren und über die Verfahrensregelungen (Hoffmann 1989: 185). Hinnenkamp sieht die Kommunikation für die Bürger mit den behördlichen Sachbearbeitern als eine „Zwangskommunikation“, die oft die Bürger unter seelischen Druck setzt. Zu den typischen Fällen von Zwangskommunikation zählt er u.a. die Gerichtsverhandlung und das Verhören vor Gericht bzw. die Stellungnahme des Laien in der forensischen Kommunikation (1985: 283). In der Forschung setzt sich die forensische Kommunikation mit dem sprachlichen Verhalten der verschiedenen Parteien – Laien und Juristen – vor Gericht auseinander, wobei sie versucht weitere Aspekte der sprachlichen Besonderheiten darzulegen. In diesem Rahmen werden soziale, dialektale und kulturelle Unterschiede im Sprachverhalten der Teilnehmer untersucht. Die richtige Form der Gerichtsrede steht dabei am Anfang der Rhetorik der forensischen Kommunikation (Berliner Arbeitsgruppe 2000: 8).

Bei einer institutionellen Kommunikation übernehmen die Angehörigen sprachlicher Mehrheit meistens die Rolle der Institutionsvertreter und die Angehörigen der sprachlichen Minderheit die der Klienten. Das Wesentliche bei diesen Begebenheiten ist, dass in verschiedenen kulturellen Kreisen unterschiedliche Erwartungen in Bezug auf den Handlungsablauf und das Rollenverhalten der Beteiligten auftauchen können. So muss in diesem Zusammenhang Rehbein zugestimmt werden, wenn er „die fehlschlagende Kommunikation (*miscommunication*) oder auch Missverständnisse (*misunderstanding*) als eines der Schlüsselprobleme forensischer Kommunikation betrachtet“ (1985: 9). Ferner sind offene oder geheime Diskriminierung auf Seiten der Angehörigen sprachlicher Mehrheit zu verzeichnen, dagegen sind Resignation und Handlungsverzicht auf Seiten der Angehörigen sprachlicher Minderheit als konsequente Folge fehlschlagender Kommunikation und Missverständnisse zu erkennen (ebd.). Für die Vermeidung der negativen Folgen und Verständigungsschwierigkeit ist der Einsatz des Dolmetschers, Übersetzers und Sprachmittlers in der Rechtskommunikation von großer Bedeutung. Der Kommunikationsprozess des Dolmetschers sollte so reibungslos wie möglich ablaufen, denn jede verbale, nonverbale und parasprachliche Kommunikationseinzelheit beeinflusst das Gerichtsverfahren. Auch wenn beispielsweise die türkischen Angeklagten vor deutschen Gerichten oder deutsche Angeklagte vor türkischen Gerichten glauben, ausreichende Sprachkenntnisse zu besitzen, empfiehlt es sich, einen Dolmetscher einzusetzen. Denn erst durch den Einsatz des Dolmetschers

werden relevante Informationen, die ansonsten unverstanden bleiben und untergehen würden, gesammelt und bewertet.

2. Zur Funktion des Dolmetschers bei Gerichtsverhandlungen

Dolmetscher werden als Hauptdarsteller interkultureller Kommunikation betrachtet und sind Mittler bzw. Vermittler zwischen Sprachen und Kulturen. Ihre Wertbeständigkeit beruht darauf, dass sie zum einem Adressaten des Ausgangstextes und zum anderen Verfasser des Zieltextes sind; sie nehmen also an beiden Kommunikationsgemeinschaften teil: nämlich an der ausgangssprachigen wie auch an der zielsprachigen (Kautz 2000: 52). Gerade diese Eigenschaften unterscheiden sie vom gewöhnlichen Hörer und Sprecher. Sie werden gleichzeitig als „bikulturelle Fachmänner“ eingestuft, die über die notwendigen Voraussetzungen, u.a. über die translatorische Kompetenz verfügen, Texte einer Ausgangssprache und Ausgangskultur zu verstehen und sie unter Berücksichtigung der Vorgaben des Auftraggebers und den Loyalitätserwartungen des Verfassers in Texte einer Zielsprache und Zielkultur zu übertragen. Dabei müssen sie jedoch die Bedürfnisse und Erwartungen der Adressaten bei der Verfassung des Zieltextes berücksichtigen. Sie wirken also einerseits produktiv, weil sie selbst als Textverfasser tätig sind, andererseits aber als reproduktiv, weil sie den Text nicht mit eigener kommunikativer Intention verfassen, sondern die Intention des Verfassers „rüberleiten“ müssen (Kautz 2000: 59). Die Intention versuchen sie durch ihre eigene Analyse des Ausgangstextes, so weit es möglich ist, zu vermitteln. Sie wenden je nach den betreffenden Sprachen, Kulturen, Textsorten und Verstehensvoraussetzungen des Adressaten unterschiedliche Verfahren an.

Dem Dolmetscher wäre durchaus unrecht getan, wenn man behauptet, dass der Dolmetschervorgang ein reiner Umkodierungsprozess sei, der die Wörter oder Satzteile einer Sprache einfach in eine andere umwandelt. Diese Auffassung ist kaum zutreffend, denn erst wenn man sich mit dem semantischen Gehalt der Wörter auseinandersetzt, kann gedolmetscht werden. Danica Seleskovitch plädiert, dass Dolmetschen keine Umkodierung von Sprachhandlungen, sondern Verstehen und Verständlichmachen eines Sinns ist (1991: 42). Seleskovitch zufolge neigen vor allem unerfahrene Dolmetscher zum wortwörtlichen Dolmetschen, wenn sie Teile der Äußerung nicht nachvollziehen können; so wird der Ausgangstext syntagmatisch imitiert. Um eine wortwörtliche Dolmetschung zu vermeiden, sollte der Dolmetscher zuvor den Sinn der Information im Ausgangstext verstehen und erst dann übersetzen. Falls sich der Dolmetscher über den Inhalt des Ausgangstextes nicht sicher ist,

ist er gezwungen auf die Wort-für-Wort Übersetzung zurückzugreifen (Kautz 2000: 302).

Bei forensischer Kommunikation ist die Dolmetscherleistung ein markanter Bestandteil der institutionellen Kommunikation. Betroffene, die die deutsche Sprache nicht beherrschen, haben nach dem § 184 des Gerichtsverfassungsgesetzes (GVG) das Recht auf einen Dolmetscher, damit die Verhandlung bzw. die Vernehmung in einer für sie verständlichen Sprache abgehalten wird. Nach dem Paragraphen § 184 des GVG ist die Gerichtssprache Deutsch, und gemäß des „fairen Verfahrens“ ist der Einsatz eines Dolmetschers notwendig. Der fremdsprachige Klient soll dadurch in die Stellung versetzt werden, seine Verfahrensrechte wahrzunehmen (Ellscheid 1992: 275). Es wird in einer forensischen Kommunikation von dem Dolmetscher gemäß seinem Eid erwartet, treu und gewissenhaft zu übertragen, infolgedessen muss er sich neutral verhalten und darf auf keinen Fall für einen der beiden Sprecher Partei ergreifen.

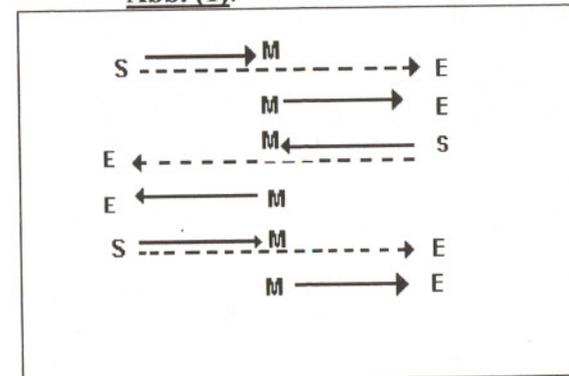
Der Dolmetscher muss sowohl die Ausgangssprache und -kultur wie auch die Zielsprache und -kultur so gut beherrschen, dass er ohne viel nachzudenken, das Verstandene schnell und treffend übertragen kann, demzufolge unterscheidet sich der Dolmetscher vom Übersetzer vor allem durch das schnelle Verstehen, Analysieren und Zuordnen von Texteinheiten und Informationen, die mündlich dargeboten werden. Ferner muss er die Fähigkeit besitzen, die verarbeiteten Informationen sicher und angemessen in der Zielsprache zu präsentieren (Kautz 2000: 304). Die entscheidende Voraussetzung für eine erfolgreiche Neuvertextung besteht darin, dass der Dolmetscher in der forensischen Kommunikation über ausreichende Sprachkenntnisse und genügendes Welt- und Fachwissen verfügt, um den Ausgangstext zu verstehen, und zwar so gut, dass er auf der Grundlage des Verstandenen einen adäquaten Zielttext produzieren kann.

Wie der Übersetzer ist ebenso der Dolmetscher abwechselnd Hörer und Sprecher. Als Hörer beschäftigt er sich mit dem Verhältnis zwischen Wort und Sinn, als Sprecher mit dem umgekehrten Verhältnis zwischen Sinn und Wort (Seleskovitch 1991: 44). In dem Hörverstehensablauf, also in der „rezeptiven Phase“ des Ausgangstextes findet der Prozess der Speicherung des Verstehenden statt. Im Gegensatz zu dem Übersetzer ist der Dolmetscher in einer Kommunikationssituation mit zusätzlichen Faktoren konfrontiert: Zeitlicher und psychologischer Druck beim Hören und Verstehen; die Darbietung des Textes in Abschnitten, die, bevor der Gesamttext verfügbar ist, gedolmetscht werden müssen; die Zwischenspeicherung des Verstandenen vor der Neuvertextung in der Zielsprache. In der „produktiven Phase“ führt der

Dolmetscher genau so wie der Übersetzer einen „reproduktiven Prozess“ durch; er muss hierbei bestimmte Merkmale beachten und muss holistisch vorgehen, also ganzheitlich, um den Sinn des Gesagten zu verstehen und zu dolmetschen (Kautz 2000: 332).

Im Gegensatz zu einer gewöhnlichen Konversation, die sich zwischen einem Sender und Empfänger abspielt, unterscheidet sich die Turn-Übernahme, d.h. die wechselseitige Redeübernahme einer Dolmetscherkonversation dadurch, dass dem Sender bzw. dem Empfänger die Turn-Übernahme durch den Dolmetscher ermöglicht wird. Der Dolmetscher steht hierbei vor einer wichtigen Aufgabe. Er kann die Länge der einzelnen Konversationen bestimmen. Für den Dolmetscher besteht jedoch eine ethnische Verpflichtung, diese Aufgabe nicht zu missbrauchen und keine Privatgespräche mit dem jeweiligen Sprecher zu führen. Die gewöhnliche Konversationsform der Dolmetersituation verläuft folgenderweise:

Abb. (1):



S= Sender
M= Mittler/Dolmetscher
E= Empfänger

Der Sender, der im ggf. der Jurist ist, schickt eine Nachricht an den Dolmetscher, der die Nachricht in der Zielsprache an den Empfänger bzw. Vernommenen weiterleitet. Die gleiche Vorgehensweise zeigt der Dolmetscher auch bei der Aussage des Vernommenen, in diesem Fall übernimmt der Vernommene die Senderrolle. An dieser Stelle ist der Dolmetscher wieder Mittler der Aussage des Vernommenen und gibt die Aussage des Vernommenen an den Empfänger, der in der zweiten Phase der Jurist ist, weiter.

3. Kommunikationsschwierigkeiten in Dolmetscherdiskursen

Die Bedeutung des Dolmetschers in der Gerichtspraxis ist - wie geschildert - unverkennbar. Auch wenn die betreffenden Ausländer behaupten, hinreichende Sprachkenntnisse zu besitzen, sollte ihnen ein Dolmetscher zur Verfügung gestellt werden. Es ist sogar oft zu beobachten, dass erst eine detaillierte Anhörung zu einer Verbesserung der polizeilichen Verhörung oder des anwaltlichen Schriftsatzes führt.

Arntzen hat Recht, wenn er bemerkt, dass die Behebung des sprachlichen Hindernisses in einer Gerichtsverhandlung nicht bedeutet, dass keine weiteren Schwierigkeiten auftauchen. Sollten wir uns die türkischen Angeklagten und Zeugen vor deutschen Gerichten vornehmen, so können wir beobachten, dass es sich bei ihnen um Angehörige der ersten Generation, genauer gesagt um Betroffene anatolischer Herkunft handelt. Die Dolmetscher beherrschen den „speziellen Akzent“ der betreffenden Personen nur unzulänglich und können folglich den Missverständnissen kaum entgehen (Arntzen 1989: 19). Dies führt dazu, dass nicht wenige Dolmetscher – so Arntzen – dazu neigen, Diskussionen mit den Vernommenen zu führen, bevor sie die Verdolmetschung vollbringen (ebd.: 20). So sieht man oft, dass sie ohne Absicht die Aussage beeinflussen. In einigen Fällen erörtern beispielsweise die Dolmetscher, ob dieses oder jenes Ereignis so gewesen sein könnte oder nicht. Bei dieser Vorgehensart können manchmal Auswirkungen des nationalen Zusammengehörigkeitsgefühls und nationalen Prestigebewusstseins in die Diskussion miteinfließen. So kann es sogar zur Beeinflussung des Dolmetschers und im extremen Fall zu einer Parteinahme und Einwirkung der Vernehmung kommen (ebd.). Besonders bestimmend ist der kulturelle Hintergrund bei südeuropäischen Betroffenen, denn südeuropäische – darunter auch türkische – Betroffene neigen aufgrund des in ihren Heimatländern herrschenden Sexualtabus bei Sexualfragen einem männlichen Dolmetscher gegenüber oft dazu eine außerordentlich gehemmte und verkrampfte Haltung einzunehmen (ebd.). Die gehemmte Haltung bringt auch negative Folgen mit sich, denn die Verdolmetschung entspricht dann nicht der eigentlichen Tat, und die Vernehmung nimmt eine andere Richtung ein.

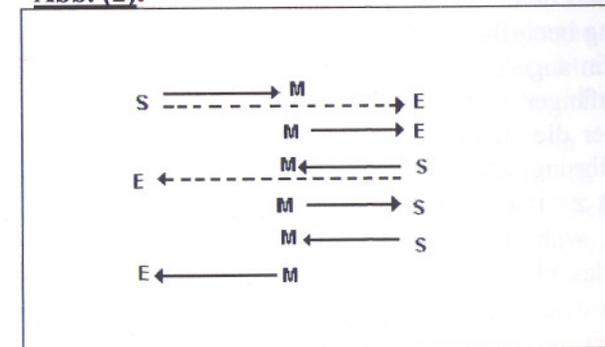
Wie die Autoren Knapp und Knapp-Potthoff ausführen, können Abweichungen des Dolmetscherdiskurses auf drei Ebenen vorkommen (1985: 454): Sprachliche, inhaltliche und diskursorganisatorische Ebene. Die sprachliche Ebene ist gefährdet, wenn Dolmetscher oder Sprecher auf der phonetischen, morphologischen, syntaktischen und/oder lexikalischen Sphäre eine Nichtübereinstimmung zeigen (ebd.). Sollte z.B. einer der Diskursteilnehmer Sprachstörungen aufweisen, nuscheln oder stark

dialektgefärbt reden bzw. die Sprache unvollkommen beherrschen, wie es oft bei türkischen Betroffenen vor deutschen Gerichten der Fall ist, so ist das Auftauchen von Verständnisproblemen nicht zu verhindern.

Probleme, die auf der Inhaltsebene erscheinen, beschränken sich hauptsächlich auf die Äquivalenz der Äußerung (ebd.). An dieser Stelle ist es angebracht, dass der Dolmetscher keineswegs eine wortwörtliche Wiedergabe des Gesagten geben soll. Die inhaltliche Ebene ist gleichzeitig durch das Mittlerverhalten, den Knapp und Knapp-Potthoff als „Perspektivisierung von Äußerungen“, benennen, gekennzeichnet (ebd.: 455). Mit der Perspektivisierung von Äußerung soll festgehalten werden, ob die Aussage von dem Mittler selbst stammt oder im Auftrag des jeweiligen Sprechers übermittelt wird, genauer gesagt, wird der „Urheber der Aussage“ bloßgelegt. Das bedeutet, dass bei der Perspektivisierung von Äußerungen meist das Problem herrscht, die Äußerungen des Sprechers von dem des Dolmetschers zu trennen.

Die Probleme auf der diskursorganisatorischen Ebene entstehen vor allem dann, wenn die Kommunikationsteilnehmer auf dem Gebiet der Diskurssteuerung nicht nach der entsprechenden „Turn-Übernahme“ vorgehen (ebd.: 457). Der Mittler kann die Turnlänge des Sprechers bestimmen und beeinflussen. Sollte ein Ausnahmezustand herrschen, so darf die Situation keineswegs missbraucht werden und zu Privatgesprächen führen. Eine Abweichung in einem Dolmetscherdiskurs würde folgendermaßen aussehen:

Abb. (2):



Wie aus der obigen Abbildung zu entnehmen ist, wird die Turnübernahme anders als in einem gewöhnlichen Kommunikationsakt seitens des Mittlers festgelegt.

Zuletzt soll auch erwähnt werden, dass nonverbale Äußerungen ebenfalls Auslöser von Verständnisproblemen in Dolmetscherdiskursen sein

können. Wenn der Dolmetscher die gestischen und mimischen Handlungen versprachlichen will, muss er „Bikulturalität“ aufweisen können, um sie in der Zielkultur wieder angeben zu können. (Öktem 1985: 73). Fehlt ihm der Bezug zu einem oder den beiden Gesellschaftskreisen, so ist er nicht in der Lage, die nonverbalen Handlungen zu verstehen und verständlich zu machen. Dieses Faktum würde folglich weitere negative Auswirkungen auf die Qualität der Verdolmetschung haben.

4. Problemlösung der Dolmetscherprozedur

Die Verbesserungsvorschläge für Kommunikationsprobleme in Dolmetscherdiskursen sind in vieler Hinsicht mit den Lösungsvorschlägen für die Übersetzungsprozedur identisch. So wie der Übersetzer hat auch der Dolmetscher die Aufgabe, die Vermittlerrolle in Kommunikationssituationen, deren Beteiligte aus verschiedenen Kulturkreisen stammen, zu übernehmen; infolgedessen gelten im allgemeinen die Grundbedingungen, die für den Übersetzer gültig sind, ebenfalls für den Dolmetscher. Es soll jedoch betont werden, dass der Dolmetscher, vor allem der Gerichtsdolmetscher, speziellen Anforderungen unterliegt und von ihm Fähigkeiten erwartet werden, die den Übersetzer nicht so extrem belasten.

Der Gerichtsdolmetscher – so Kautz – soll fähig sein, das Lampenfieber, welches beim Reden vor einem Publikum auftritt, so weit wie möglich unter Kontrolle zu halten, so dass die Gestaltung seiner Aufgabe nicht gefährdet wird und er stets den notwendigen Hörerbezug herstellen kann (2000: 332). Diese Anforderung beeinflusst gleichzeitig seinen Stimmtone, denn er soll die Fähigkeit besitzen, in angemessener Lautstärke und Sprechtempo zu reden, so dass ihn der Empfänger ohne große Schwierigkeiten verstehen kann. Dementsprechend soll er die Befähigung haben, die Aussage durch sinnvolle Intonation bzw. Tonführung, Akzentuierung und Pausengestaltung klar zu gestalten und sie somit zu interpretieren (ebd.). Das bedeutet, dass er seiner Stimme eine wirkende, wohlklingende Klangfarbe verleihen soll, um so die Missverständnisse auf das Minimum zu setzen. Demzufolge ist der juristische Dolmetscher genötigt soweit wie möglich dialektneutral zu artikulieren (ebd.). Der verbalen Tätigkeit entsprechend, soll er auch seine nonverbalen Äußerungen passend einstellen können und soll gewandt sein, bei neutral verbalen Äußerungen eine natürlich wirkende Mimik und Gestik einzusetzen.

Hinsichtlich der verbalen und nonverbalen Handlungen wird der Dolmetscher oft mit dem Schauspieler verglichen. Dieser Vergleich – so Kautz – trifft allerdings nicht immer zu (ebd.). Er begründet es damit, dass dem Schauspieler nicht nur der Sinn, sondern auch die Form vom Autor des

betreffenden Stückes vorgegeben wird. Die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, in die Haut der vom Autor erdachten Figuren zu schlüpfen und den Autor zu interpretieren. Der Dolmetscher dagegen stellt den von dem Sender dargebotenen Text selbst her. Hier lässt sich feststellen, dass die Wahl des geeigneten Dolmetschers von großer Bedeutung ist (Luther 1974: 169). Denn erfahrene Dolmetscher erfassen mit Hilfe langjähriger Gerichtspraxis die Angelegenheiten, auf die es beim Dolmetschen ankommt, viel schneller als Anfänger.

Um der Suggestion des Dolmetschers vorzubeugen, soll der Richter bei einer Unkenntnis der fremden Sprache darauf achten, ob die zeitliche Dauer der Aussagen des Vernommenen und die des Dolmetschers in den jeweiligen Vernehmungsphasen sich entsprechen, und ob die Äußerung des Vernommenen vom Dolmetscher ohne Erörterung übertragen wird, so dass sich kein Frage- und Antwortspiel zwischen ihnen entwickelt (Arntzen 1989: 21). Hat beispielsweise der Vernommene eine längere Zeitspanne für seine Äußerung gebraucht, dagegen die Dolmetschung aber sehr kurze Zeit in Anspruch genommen, so kann man zweifelsohne sicher sein, dass nicht alles gedolmetscht worden ist, was der Sender mitgeteilt hat. Da aber für die Beurteilung der Glaubwürdigkeit gerade Einzelheiten der Vernehmung, wie beispielsweise abgebrochene Aussageansätze, Korrekturen, Äußerungen der Unsicherheit usw. von Belang sind, soll man in entscheidenden Phasen der Aussage darauf bestehen, dass jeder Satz einzeln übersetzt wird, vor allem dann, wenn es zu einer Diskussion zwischen dem Dolmetscher und den Vernommenen kommt (ebd.). In solchen Fällen sollen dann sowohl die Fragen wie auch die Antworten übersetzt werden, und zwar „Satz-für-Satz“ und nicht als größerer Komplex, in dem inhaltliche Details leicht vernachlässigt werden können.

Der Gerichtsdolmetscher soll in der betreffenden Kommunikationssituation fachmännisch vorgehen, da der Textverfasser bzw. Adressat selbst anwesend ist und dadurch die Rückkoppelungsmöglichkeit prinzipiell gegeben ist. So wie der Dolmetscher beim Verstehen aus den ihm bekannten Informationen zur Person des Textverfassers einen Nutzen ziehen kann, soll er auch beim Neuvertexten aus den ihm bekannten Informationen zur Person des Adressaten profitieren und sich bei der Gestaltung des Zieltextes nicht nur an die interkulturelle Eigentümlichkeiten der Adressaten, sondern auch an sprachliche Verstehensvoraussetzungen der Adressaten orientieren. Durch die Rückkoppelungsmöglichkeit kann es dem Dolmetscher sogar gelingen den Faktor des „Zeitdrucks“ teilweise zu überwinden (Kautz 2000: 326).

Um weitere Details festzuhalten und die Wertigkeit der Äußerung des Vernommenen aufzulösen, ist die Perspektivisierung der Aussage ausschlaggebend. Es empfiehlt sich für den Dolmetscher, die Aussagen der Vernommenen durchgehend in „direkter Rede“ wiederzugeben, also in der Ich-Form (ebd.), wie es in Bsp. (1) der Fall ist:

Bsp. (1):

AweFr Welche Hand der Fahrer nahm, um den Mittelfinger zu zeigen, daran kann ich mich nicht erinnern.

Der Vortrag des Dolmetschers ist, wie oben erwähnt, durchgehend in der direkten Form bzw. Ich-Form (*kann ich mich nicht erinnern*). Die direkte Redeweise ist vor allem deshalb entscheidend, weil bei einer indirekten oder abwechselnd direkten und indirekten Redeweise der Äußerungsträger nicht deutlich bestimmt werden kann.

In türkischen Gerichtsverfahren werden die Aussagen des Vernommenen seitens des Dolmetschers ebenfalls durchgehend in der Ich-Form wiedergegeben, wie in Bsp. (2) zu sehen ist:

Bsp. (2):

Soruldu. Ben geldiğimin ikinci günü bu eşyayı satın almıştım bilhara gurup rehberimizin bu tip satılan şeyleri alıp götürmemizin suç olduğunu almamızın hususunda bizi uyardılar ancak ben daha önce para verip satın aldığım için bunu atmaya kıyamadım yurt dışına götürmeye kalktım dedi.

Bei der Perspektivisierung der Aussage wird im obigen Beispiel, um die Übersicht beizubehalten, am Ende der Aussage des Vernommenen der Partikel *dedi* eingesetzt, um klar zu stellen, dass die Aussage seitens des Vernommenen artikuliert wurde.

Der Dolmetscher soll, sowie es beim Übersetzer der Fall ist, nicht nur die sprachlichen Aspekte des fremden Codes gut beherrschen, sondern auch die kulturellen Werte dieser Wörter in den jeweiligen Gesellschaften richtig erkennen. Nur so ist es dem Dolmetscher möglich, die in der Ausgangssprache artikulierten Äußerungen samt ihrer hintergründlichen Informationen, ohne viel nachzudenken, in die Zielsprache zu dolmetschen (Klein 1991: 345). Das folgende Beispiel soll es verdeutlichen:

Bsp. (3):

DGM = Devlet Güvenlik Mahkemesi = Staatssicherheitsgericht

Die Bezeichnung für das ehemalige DGM (*Devlet Güvenlik Mahkemesi* / wörtlich: Staatssicherheitsgericht) besagt einem Deutschen wenig, da ihm der kulturelle Hintergrund fehlt. Dem Dolmetscher sollen die sprachlichen Aspekte und die kulturellen Faktoren, die dem Ausländer anonym sind, nicht unbekannt sein. Die Arbeit des Dolmetschers ragt daher weit über eine linguistische Tätigkeit hinaus. Sie ist eine komplexe Tätigkeit, die gleichzeitig das „Übersetzen“ von Sprache und Kultur verlangt. Der Dolmetscher kann eine solche Translation nur dann verwirklichen, wenn er sprachlich und kulturell gut ausgebildet ist. Nur so kann der Dolmetscher, der Völker und Nationen durchwandert und fremde Kulturen und Sprachen lernt, den gemeinten Sinn übertragen. Kautz meint, dass der Dolmetscher sich vor der Verhandlung über das wichtige Fachgebiet des jeweiligen Prozesses informieren soll. Das bedeutet, er soll den Auftrag nur dann annehmen, wenn er eine entsprechende Vorarbeit geleistet hat (Kautz 2000: 325). So soll er als Vorinformation die Anklageschrift sorgfältig durchlesen, die Fachterminologie bzw. das Fachgebiet dementsprechend auffrischen, um auf dem aktuellen Stand des Themengebietes zu bleiben (ebd.). Ferner betont Kautz, dass der Dolmetscher den Ausgangstext in die Zielsprache umsetzt, indem er weitgehend auf die in seinem Gedächtnis gespeicherten Entsprechungen zurückgreift (ebd.: 324). Er soll jedoch auch befähigt sein, redundante Elemente von relevanten zu trennen (ebd.). Wenn nötig ist er gefordert, in vielen Fällen seinen Sinn für Kreativität spielen zu lassen, um den zu übersetzenden Text wiedergeben zu können (Kussmaul 1998: 179). Das heißt jedoch nicht, dass der Dolmetscher seiner Kreativität freien Lauf geben darf, denn der Inhalt des Dolmetschens soll nur „alles und nichts anderes sein“.

5. Literaturverzeichnis

Arntzen, Friedrich (1989). Vernehmungpsychologie. München.

Berliner Arbeitsgruppe (2000). „Sprache des Rechts“. In: Dietrich, Rainer/Klein, Wolfgang: Sprache des Rechts I. Stuttgart. Weimar.: 7-33.

Ellscheid, Günter (1992). „Sprachprobleme im Gerichtsverfahren“. In: Grewendorf, Günther: Rechtskultur als Sprachkultur. Frankfurt am Main: 275-283.

Hinnenkamp, Volker (1985). „Zwangskommunikative Interaktion zwischen Gastarbeitern und deutscher Behörde“. In: Rehbein, Jochen: Interkulturelle Kommunikation. Tübingen: 276-298.

Hoffmann, Ludger (1983). Kommunikation vor Gericht. Tübingen.

----- (1989). „Verstehensprobleme in der Strafverhandlung“. In: Hoffmann, Ludger: Rechtsdiskurse. Tübingen: 165-196.

Kautz, Ulrich (2000). Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens. München.

Klein, Jean (1991). „Der Dolmetscher als kultureller Mittler“. In: Müller, Bernd-Dietrich: Interkulturelle Wirtschaftskommunikation. München: 343-352.

Knapp, Karlfried / Knapp-Potthoff, Annelie (1985). „Sprachmittlertätigkeit in der interkulturellen Kommunikation“. In: Rehbein, Jochen: Interkulturelle Kommunikation. Tübingen: 450-463.

Kussmaul, Paul (1998). „Kreativität“. In: Snell-Hornby, Mary: Handbuch Translation. Tübingen: 178-180.

Lewandowski, Theodor (1994). Linguistisches Wörterbuch. Heidelberg

Luther, Gerhard (1974). „Gastarbeiter vor deutschen Zivilgerichten“. In: Ansay, Tuğrul: Gastarbeiter in Gesellschaft und Recht: 159-171.

Öktem, Ayşe / Öktem, Özcan (1985). „Kulturelle Identität, Sozialisation und Sprache bei türkischen Arbeiterkindern in der Bundesrepublik Deutschland“. In: Rehbein, Jochen: Interkulturelle Kommunikation. Tübingen: 70-129.

Rehbein, Jochen (1985). Interkulturelle Kommunikation. Tübingen

Seleskovitsch, Danica (1991). „Zur Theorie des Dolmetschens“. In: Kapp, Volker: Übersetzer und Dolmetscher. Tübingen: 37-49.

Nilgin Tanış Polat: Kulturelle Spielräume und Diskurse in narrativen Texten im Lichte der literarischen Übersetzung¹

Şeyda Ozil
İstanbul Üniversitesi

Burada, doktora savunma sınavında jüri üyesi olarak bulunduğum Nilgin Tanış'ın *Kulturelle Spielräume und Diskurse in narrativen Texten im Lichte der literarischen Übersetzung (Edebiyat Çevirileri Açısından Anlatı Metinlerinde Kültürel Öğeler ve Söylem)* adlı çalışmasını tanıtmak istiyorum. Önce şunu belirtmeliyim ki, N. Tanış hazırladığı doktora tezi kadar başarılı bir doktora savunması da yaptı.

N. Tanış'ın tezi ağırlıklı olarak çeviribilim alanına yerleştirilebilecek bir araştırma. Ama aynı zamanda dilbilim ve edebiyatla da ilişkili olan disiplinlerarası bir inceleme. Ya da daha doğrusu, çeviribilimi odak noktasına alan, bu açıdan dilbilimden yararlanan ve edebiyatı da uygulama konusu olarak seçen bir çalışma. Araştırma, edebiyatla edebiyat çevirilerini inceleyerek ilişki kuruyor. Ele alınan çeviriler Almancadan Türkçeye, Türkçeden Almancaya çevrilmiş romanlar. N. Tanış bu romanların ve çevirilerinin birer metin olarak belli bir söylemin ve kültürün ürünü olduklarını belirtiyor. Buna bağlı olarak metin ve söylem kavramlarının tanımlanmasında dilbilime başvuruyor. Bunun ötesinde incelediği çevirileri, sözcük, sözdizim ve anlam özellikleri açılarından ele alırken yine dilbilim ve dilbilgisi kuramlarından yararlanıyor. Bütün bunlar Almancadan Türkçeye, Türkçeden Almancaya çevrilen romanların çeviri, söylem ve kültür bağlamı içinde incelenmesine dayanak oluşturuyor. Araştırmacı özellikle çeviri kuramları tartışmasında çeviribilime başvuruyor ve çeviribilim kuramlardan yola çıkarak bir model kuruyor. Bu modeli temel alarak yaptığı uygulamalar sonucunda, çeviribilim alanına katkı sağlayacak belirlemelere varıyor ve edebiyat çevirileri için öneriler geliştiriyor. Böylece, daha önce de belirttiğimiz gibi, N. Tanış'ın tezi çeviribilim alanında yerini buluyor.

Araştırmacı incelemesinde, şu görüşlerden yola çıktığını belirtiyor: 1990'lı yıllarda çeviribilimin de gelişmesiyle, çeviri işleminin, yalnızca biçimsel olarak bir dilin başka bir dile geçirilmesinin ötesinde, bir kültür aktarımı olduğu düşüncesi yaygınlık kazanıyor. Söz konusu anlayışlar

¹ Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İzmir 2006. Basılmamış doktora tezi.

doğrultusunda çok sayıda çeviribilimci, çeviri ve kültür aktarımıyla ilişkili yeni görüş ve kuramlar geliştiriyor. Bu bağlamda edebiyat eserleri diğer yazılı belgelere oranla bir ülkenin/bir dilin kültürünü en fazla yansıtan ürünler, edebiyat çevirmenleri de bir kültürün eserlerini başka bir kültüre aktaran kişiler ortaya çıkıyor. Kültür de, dillere/ülkelere göre büyük farklılıklar içeren bir alan olduğundan edebiyat çevirileri açısından büyük önem taşıyor. Buna bağlı olarak, kültür farklılıkları edebiyat eserlerini çevirenlere, diğer çevirilere oranla daha fazla esneklik sağlıyor. Çünkü edebiyat çevirmenleri eserin yazıldığı dilin kültürü ile eseri çevirdikleri dilin kültürünü göz önünde bulundurarak çevirilerine ekleme ya da çıkarmalar yapabilme serbestliğine sahipler. Ancak edebiyat çevirmenleri, çevirilerini her ne kadar iki kültürü de göz önünde bulundurularak yapsalar da, yine de anadilleri farklı olan okuyucuların alımlamalarında farklılıklar ortaya çıkıyor. Daha açık bir deyişle, bir edebiyat eserinin yazıldığı dil, okuyucunun da anadiliyse bu okuyucunun o eseri alımlamasıyla eseri çevirisinden okuyanın alımlaması arasında farklar bulunuyor. Çeviribilimin ya da kültürlerarası incelemelerin bu alımlamaları birbirleriyle karşılaştırarak ortak ve farklı yönlerini ortaya çıkaracak gelişkin ve kapsayıcı bilimsel yöntemleri bulunmuyor.

İşte, bu saptamalar doğrultusunda N. Tanış çalışmasında, söz konusu araştırmaların ilk basamağı sayılabilecek bir inceleme yapmak istiyor; bunun için diller ve kültürlerarası karşılaştırma kapsamında, belli iletişim alanları seçerek bunlar arasında hangi ortak ve farklı yönlerin olabileceğini ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Elde edilecek sonuçların, edebiyat çevirilerine katkıda bulunacağını söylüyor.

Çalışmasının Giriş Bölümü'nde, amacını bu şekilde belirledikten sonra, N. Tanış incelemesini dört bölüme ayırarak sürdürüyor. Birinci Bölüm'de her doktora tezinde olduğu gibi incelenecek alana ilişkin bilimsel çalışmalardan söz ediliyor. İncelemenin kuramsal temelini oluşturan İkinci Bölüm'de sırasıyla kültür, söylem kavramları ve çeviribilim modelleri ele alınıyor. Kültür konusunda, dil – kültür ilişkisi, çeviribilim açısından edebiyat metinlerinde kültür konusu tartışılıyor ve incelemenin temelini oluşturan kavramlar belirleniyor. Kültürün ardından söylem kavramına genel özellikleri ve öncelikle işlevsel dilbilim açılarından bakılıyor. İkinci bölümün son alt bölümünde tanınmış çeviribilim uzmanlarının çeviribilim modelleri sergileniyor.

Çalışmanın Üçüncü Bölümü'nde ise incelemede kullanılacak 'yakınlık – uzaklık modeli' tanıtılıyor. 'Yakınlık – uzaklık modeli' üç temel alanı inceleme konusu yapıyor. Bunlar, dildizgesi farklılıkları, iletişim farklılıkları ve anlam farklılıkları olarak adlandırılıyor. Dildizgesi uygulaması sözcük ve

sözdizim düzlemlerini kapsıyor. İletişim açısından seçilen uygulama alanlarını, hitap biçimlerini kullanımı, atasözleri ve kalıp sözler oluşturuyor. Anlamsal farklılıklar konusundaysa anlam açısından uygunluk denetleniyor. Edebiyat çevirilerinin incelenmesinde kullanılacak 'yakınlık – uzaklık modeli'nin hangi konulara yönelik olduğu örneklerle tanıtıldıktan sonra uygulama bölümüne geçiliyor.

Uygulamaya ayrılan Dördüncü Bölüm'de, 'yakınlık – uzaklık modeli'nin, Türkçe ve Almanca söylemleri inceleme ve edebiyat metinleri arasındaki kültür farklılıklarını ortaya çıkarma açılarından yeterli olup olmadığına bakılıyor. Bunun için seçilen romanlar, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* adlı romanı ile Almanca çevirisi ve Günter Grass'ın *Blechtrommel* adlı yapıtı ile Türkçe çevirisi. Yapılan uygulama, modelin romanlar ve çevirileri arasındaki farklılıkları ortaya çıkarabilecek nitelikte olduğunu gösteriyor. Bunun ardından belirlenen farklılıkların, anadilleri Almanca ve Türkçe olan okuyucular tarafından nasıl alımlandıklarını saptamak amacıyla anket çalışması yapılıyor. Anket sonuçları, anadili Almanca ve Türkçe olan okuyucuların bunları farklı algıladıklarını ortaya koyuyor.

Sonuç Bölümü'nde araştırmacı, çalışmasında yaptıklarını özetledikten sonra, yine incelemesinde 'yakınlık-uzaklık modeli'ni kullanarak iki dil arasında ortaya çıkarılan farklılıkları vurguluyor ve bunları edebiyat çevirmenlerinin göz önünde bulundurmalarının yararlı olacağını söylüyor.

N. Tanış'ın tezinin, bir bilimsel çalışmada bulunması gereken özelliklere sahip olduğunu yukarıda sözü edilen bölümler ve içerikleri gözönünde bulundurarak rahatlıkla söyleyebiliriz. Buna ek olarak alanına katkı sağlayabilecek bir araştırma olduğunu da sözlerimize ekleyebiliriz. Çalışmanın belirtmek istediğim bir başka yönü de, gerek dil gerekse yazım açılarından son derece titiz hazırlanmış olması. Ayrıca, başlığından da anlaşılacağı gibi Almanca yazılan incelemede düzgün ve yanlışsız bir bilimsel dil kullanılmış olduğunun da vurgulanması gerekiyor.

Bütün bu yönleriyle ve yaptığı edebiyat çevirisi incelemesiyle ve vardığı sonuçlarla N. Tanış'ın tezi özellikle edebiyat çevirmenlerine katkı sağlayabilecek bir çalışma olarak öne çıkıyor. Ayrıca tez, çeviribilim alanında çalışanların ve çevirmenlik eğitimi yapanların da yararlanabilecekleri bir inceleme. Bunun ötesinde çalışmanın, edebiyat çevirilerinin incelenmesinde yeni bir temel oluşturacağını ve bu konuda çalışanlara yeni açılımlar getireceğini de söyleyebiliriz.

Akpınar Dellal, Nevide, “Türk Sorunu, Asya-Avrupa Ekseninde Türkler”¹

Nihan Demiryay
Ege Üniversitesi

Türkler ve Almanlar tarihsel süreçte çeşitli düzlemlerde karşılaşmıştır ve yirminci yüzyılda da Türk ve Alman toplumları arasında ekonomik, siyasal ve toplumsal ilişkiler yoğun bir biçimde söz konusudur. Buna rağmen, her iki toplumun da birbiri karşısındaki tarihsel kökenli önyargıları ne yazık ki henüz giderilememiştir. Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girmesi tartışmalarında da önyargı ve imgelerin etkin rol oynadığı açıkça ortadadır. Örneğin, geçmiş yüzyıllarda Avrupalılar'ın Türkler'e bakışını belirleyen “Türk Sorunu” bugün hala sorun olmaya devam etmektedir.

Nevide Akpınar Dellal, *Türk Sorunu – Asya Avrupa Ekseninde Türkler* adlı çalışmasında, “Avrupa’da Türk Sorunu” konusunu ele almış, bu sorunun geçmişte Avrupa’da ortaya çıkışı ve var olma biçimiyle birlikte, günümüzdeki alımlanma şeklini ayrıntılarıyla irdeleyip tartışmaya açmıştır.

Akpınar Dellal, 315 sayfalık kitabında, öncelikle Avrupa’da bugün yaşayan “Türk Sorunu” kavramının geçmişten gelen köklerine dikkat çekmiş, bunu yaparken kavramın yoğun olarak şekillendiği on dokuzuncu yüzyıl Oryantalizmi (Doğubilim) dönemine ait Helmuth Graf von Moltke, Ida von Hahn Hahn, Jakob Philip Fallmerayer ve Gustav Rasch’ın gezi güncelerini, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’yı oldukça meşgul eden “Türk Sorunu”nu, Türkleri ve kültürleri bağlamında ayrıntılı irdelemiş, son olarak da “Türk Sorunu” konusunu günümüz açısından değerlendirmiştir. Böylece Avrupa’da Türklere ilişkin güncel görüşlere de temel oluşturması açısından Türk okurunun dikkatini “Türk Sorunu”na çekmeyi başarmıştır.

Kitap Önsöz, Giriş ve Sonsöz dışında sekiz bölümden oluşmaktadır.

Kitabın giriş bölümünde araştırmanın anlam ve önemi örneklerle belirginleştirilmekte, çalışmada izlenen bilimsel yöntem tanıtılmakta ve çalışmanın, dolayısıyla “Türk Sorunu’nun temelini teşkil eden “kalıpyargı”,

¹ İstanbul 2006, Buke Yayınları, 315 Sayfa ISBN 975-8454-67-b

“önyargı” ve “imge” kavramları birbirinden ayırıştırılarak her bir kavram kendi içinde irdelenip tanımlanmaktadır. (s. 15-25).

Kitapta birinci bölümün konu başlığı “On Dokuzuncu Yüzyıl Öncesi Gezi Güncesi Yazınında Türkler”dir. Akpınar-Dellal, Avrupa’daki Türklerle ilişkin görüş ve yargıların kökenlerine inmek açısından, on dokuzuncu yüzyıl öncesindeki gezi güncesi yazınına özet olarak vermiş ve on altıncı yüzyıl Türk imgesine çok etkin şekilde damgasını vurmuş iki gezi güncesine daha geniş yer ayırmıştır. Bunlar *Hans Schiltberger’in Gezi Güncesi (Hans Schiltberger's Reisebuch)* ile *Macaristanlı Georg’un Gezi Güncesi*’dir.

Yapıtın ikinci bölümü olan “Tarihsel Arkaplan: On dokuzuncu Yüzyıl” (s.51) kısmında araştırmacı, Osmanlı Devleti’nde Yenileşme, Modernleşme ve Batılılaşma Hareketleri (s.52) ile Avrupa’da On dokuzuncu Yüzyıla Damgasını vuran Oryantalizm (Doğubilim) (s. 63) akımını oldukça ayrıntılı betimlemiştir.

Yapıtta incelenmiş ilk gezi güncesi ünlü Prusyalı Mareşal Helmuth Graf von Moltke’nin, bir mektup günce niteliğindeki *Hilal’in Gölgesinde. Eski Türkiye’de İzlenimler, 1835 – 1839* adlı eseridir. Söz konusu gezi güncesi, yazarı Moltke’nin özyaşam öyküsü de ele alınarak, Türkler olgusu temelinde mercek altına alınmıştır (s. 74-77). Bu üçüncü bölümdeki oldukça ilgi çekici alt başlıklardan bir tanesi *Helmuth Graf von Moltke’nin Mektuplarında On Dokuzuncu Yüzyıl İstanbul İmgesi*’dir. (s. 81). Moltke’nin İstanbul kentinin doğa manzaralarını ve kent ile ilgili birçok ayrıntıyı oldukça ustalıkla ve yazınsal sunum biçimiyle yansıttığı belirtilmektedir. Helmuth Graf von Moltke Osmanlı Devleti’nin geçmişteki güçlü durumuna dikkat çekmiş, sonra da devletin 19. yüzyılda içinde bulunduğu zor durumu rapor etmiştir. Gezi güncesi niteliğindeki mektuplarda Türkiye’deki kadın ve tutsakların da ele alınışı oldukça ilgi çekicidir (s. 93-98). Helmuth Graf von Moltke, tüm diğer olay ve durumlar yanında ülkesine gönderdiği mektuplarında İstanbul’daki tutsak pazarına yönelik önemli bilgiler verir. Türkiye’deki erkek ve kadın tutsakların ağır işlerde çalıştırılmadığını dile getirerek, tutsakların birçoğunun kahve yapmaktan daha ağır bir işi olmadığına işaret eder. Türkler tutsaklara, kendilerinin ifadesiyle hizmetkarlara ev hanesinden bir kişi gibi muamele yapmaktadırlar. Bu bölüm, Türk İmgesi açısından genel bir değerlendirme ile son bulmaktadır.

Kitabın dördüncü bölümü *Ida von Hahn Hahn’ın Doğu Mektupları’nda Türkler’e* ayrılmıştır (s. 103-179). Hahn Hahn, yaşadığı dönemde kendi ülkesinde en tanınmış kadın yazarlardan biridir. Doğu ülkelerine seyahati ve oradan yazdığı mektuplar oldukça ilgi çekmiş ve daha sonra “Doğu Mektupları” (“Orientalische Briefe”) başlığı ile kitaplaştırılmıştır. Bu bölümde gezi güncesi

yazarı Ida von Hahn Hahn’ın özyaşam öyküsüne kısaca değinildikten sonra mektuplardaki Türk İmgesi mercek altına alınmış (s. 106) ve Ida von Hahn Hahn açısından Doğu gezisinin anlam ve önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Yazar, çok şey bilmek ve kendini bulmak arzusu içinde Doğu’ya gitmiştir; o dönemlerde henüz kadınların pek yapmadığı şekilde seyahat etmiş ve bunu sadece yazmak için yapmıştır ve genel olarak Doğu’nun güzelliklerini gerçekçi ve nesnel bir biçimde anlatmaya çabalamıştır. Bu bölümün ilgi çekici alt başlıklarından bir tanesi de *Avrupalı bir Kadın Gözüyle Türk Kadını*’dır (s.121). Ayrıca Türklerin diğer özellikleri ile din olgusuna da Ida von Hahn Hahn güncesinde yer vermiştir.

Yapıtın beşinci bölümü ‘*Jakob Philip Fallmerayer’in Doğu’dan Fragmanları’nda Türkler*’ başlığını taşıyor. Jakob Philip Fallmerayer ünlü bir Alman antropolog, filolog ve tarihçidir. 1840 - 1842 yılları arasında Osmanlı topraklarındaki iki yıllık seyahat anılarını “Doğu’dan Fragmanlar” adlı gezi güncesinde toplamıştır. Akpınar-Dellal bu gezi güncesini de Türk Sorunu/Türk İmgesi bağlamında irdelemiştir. Jakob Philip Fallmerayer, Doğu’dan Fragmanlar’da bir Avrupalı’ya ilginç gelen konuları ele almış ve Türk toplumunun yaşamından birçok kesiti karşılaştırmalı bir bakış açısı ile vermiştir. Fallmerayer, anlatımlarında gözlem ve ayrıntıya önem vermiş, gittiği yerlerdeki insan yaşamını, devlet ve siyaset meselelerini, hakların birbiri ile ilişkisini betimlemiştir. Bu bölüm ilk alt başlığında Jakob Philip Fallmerayer ile yapıtı Doğu’dan Fragmanlar’ı konu alıyor. Bununla ilintili olarak, Doğu’dan Fragmanlar’da Türklerin nasıl ele alındığına (s.165) Jakob Philip Fallmerayer’in İstanbul izlenimlerine yer verilmiştir. Ayrıca, Osmanlı Toplumunda sınıfsal çelişki ve çatışmanın Doğu’dan Fragmanlar isimli yapıtıdaki yansımaları (s.167) da incelenen başka bir konudur.

İncelenen gezi güncelerinden dördüncüsü ve sonuncusu olan Gustav Rasch’ın “19. Yüzyıl sonlarında Avrupa’da Türkler” adlı yapıtına yönelik çözümler, Nevide Akpınar Dellal’in kitabının altıncı bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde, Osmanlı Devleti’ne ilişkin “Hasta Adam” ve “Gelişmemişlik İmgesi” ve “Osmanlı Devleti’ndeki Yenileşme ve Batılılaşma Hareketlerinden Yansımalar” alt başlıkları dahilinde, on dokuzuncu yüzyıldaki Türk imgesine geniş bir biçimde yer verilmiştir. Akpınar Dellal, bu yüzyıla özgü “savaşçı, despot ve acımasız Türkler” imgesine de Gustav Rasch’ın yapıtı çerçevesinde yer vermiştir (s.197). Türkiye’deki kadınlar ile Türkler’in diğer özellikleri ve gelenek ve göreneklerine ilişkin görüşler de altıncı bölümde işlenen konulardır. Akpınar-Dellal’e göre Gustav Rasch’ın Osmanlı Türkleri ile ilgili çizdiği imge, Türkler’e yönelik yerleşmiş kalıpyargı ve önyargıların etkisi altındadır. Gustav Rasch, gezi güncesinde genel olarak Osmanlı Türkleri’nin

Avrupa kültürlerine benzemeyen tüm özelliklerini yadırgamış ve olumsuz olarak yansıtmıştır. Akpınar-Dellal, bu bağlamda Rasch'ın gezi güncesinde yansıttığı neredeyse tüm izlenim ve görüşlerinin önyargılı, yanlı ve Türk karşıtı bakış açıları ile bezendiğini dile getirmiştir.

Kitabın yedinci bölümü, "İncelenen Gezi Güncelerine Genel Bakış ve Değerlendirme" kısmına ayrılmıştır (s.237). Önceki dört bölümde ayrıntılı olarak ele alınan konular birbirleriyle ilişkisi dahilinde irdelenip tartışılmakta, ortak yanları bulgulanmakta ve tarihten gelen olası kökenlerine dikkat çekilmektedir.

Sevizinci Bölüm, Günümüz Avrupa'sında "Türk Sorunu", Yorumları ve Değerlendirilmesi'ni konu almaktadır.

Akpınar-Dellal'e göre on dokuzuncu yüzyıl gezi güncesi yazarlarının, deneyim ve gözlemlerini aktarırken Doğulu, Asyalı ve Müslüman kabul ettikleri Türk insanını ve kültürünü, genellikle Batı Avrupalı insan ve kültürünün karşısına koydukları ve irdelemelerini bu ölçütler ışığında yaptıkları bu gezi güncelerinden çıkan genel bir sonuçtur (s. 236).

Nevide Akpınar Dellal, kitabının sonsözünde şunları dile getirmektedir:

Bu çalışmanın sonuçları, köhneleşmiş zihinsel kalıpların, ne yazık ki yeni bilgilere karşı bağımsızlık kazandığını ve iletişim çağında da varolmayı sürdürdüklerini ortaya koymuştur. (...) Eskiden olduğu gibi günümüzde de Türklerin Müslüman olduklarının vurgulanması ve dinden kaynaklanan birçok olumsuz özelliklerinin varolduğunun savlanmasının bir tek amacı vardır. O da, toplumun ortak bilincini güdüleyerek Avrupa'da Türk karşıtı çevreleri Türklere karşı ortak tavır almaya teşvik etmektir. (s. 280).

Akpınar Dellal'e göre on dokuzuncu yüzyıl bakış açısını kabul etmek kolaydır. Çünkü bu yüzyılda Avrupa toplumları, her şeyden önce Oryantalizm ve Avrupamerkezcilik/ Etnosentrizm akımlarının etkisi altındadır. Bu nedenle, bu yüzyılda Avrupa kıtası dışındaki farklı kültürler, genellikle olumsuz karşılanmış ve açıkça değersizleştirilmiştir. Diğer yandan, Osmanlı Devleti de her alanda geri kalmışlığını ilan etmiş ve modernleşme çabaları göstermiştir. Devlet zaten hasta görünümündedir. Bu bağlamda, o dönemde var olan imgenin az da olsa haklı yanları vardır. Akpınar Dellal'e göre, aslında Gustav Rasch'ın ya da o dönem yazarlarının oryantalist ve Avrupamerkezci görüşlerinin Türk imgesi açısından en önemli yanı, bu görüşlerin Avrupalıların bir kısmı tarafından hala dile getiriliyor olmasıdır. Başka önemli bir nokta da, Türklere ilişkin bugünkü olumsuz görüşlerin, "dinsel bir bağnazlık" ve "katı bir hoşgörüsüzlük" sözleriyle dile getirilmiş olmasıdır. Akpınar Dellal'e göre, bu türden değerlendirmeler on dokuzuncu yüzyıl için kabul edilse de, halihazırdaki

benzer görüşler günümüzden bakıldığında artık dar ve sığ bir bakış açısı olarak değerlendirilmek zorundadır. Tarihsel süreç içinde değişmez kalıplar halinde bugüne ulaşan kalıpyargı, önyargı ve imgelerin varlığı, toplumların düşünsel ve davranışsal olarak sürekli devinim ve gelişim içinde olduğu savına ters düşmektedir. İnsanlığın büyük tarihsel yürüyüşünde zaman zaman bazı uluslar diğerlerini geride bırakmıştır. Önde olanlar hep Avrupalılar olmamıştır.

Nevide Akpınar Dellal'in *Türk Sorunu – Asya Avrupa Ekseninde Türkler* başlığını taşıyan çalışması, okuyucuların 19.yy. da var olan önyargı ve imgeler ile bunların nedenleri konusunda aydınlanmalarına katkı sağlayacak ve bu imgelerin günümüzde varlıklarını koruyup korumadığı konusunda fikir verebilecek niteliktedir.