

**Ortsvereinigung Kutaissi
der Internationalen
Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V.**

Goethe-Tage 2023

Band 16

**anlässlich des 90-jährigen Jubiläums
der Staatlichen
Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi**

**Herausgegeben
von**

Nanuli Kakauridze und Nino Scharaschenidse

Kutaissi
2023

Goethe-Tage. Sammelband. Georgien.

Herausgegeben von der Ortsvereinigung Kutaissi der Internationalen Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V.

Die Germanistikabteilung der Staatlichen Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi (Georgien) bedankt sich bei der Verwaltung der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Akaki-Zereteli-Universität für die finanzielle Unterstützung und bei der assoz. Prof. Nino Scharaschenidse für das Redigieren und die Mitherausgabe des Bandes.

Redaktion:

Nanuli Kakauridze (Georgien, Kutaissi)

Nino Scharaschenidse (Georgien, Kutaissi)

Verantwortlicher Redakteur:

Ramaz Svanidze (Georgien, Kutaissi)

Wissenschaftlicher Beirat: Peter Gallmann (Deutschland), Heike Spieß (Deutschland), Tamaz Gwenetadze (Deutschland), Zakaria Purtskhvanidze (Deutschland), Konstantine Bregadze (Georgien), Nugescha Gagnidze (Georgien), Lali Ketsba (Georgien), Elisso Koridze (Georgien), Nino Pirtskhalava (Georgien), Levan Tsagareli (Georgien)

ISBN 978-9941-455-39-1



© აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

ქუთაისი, 4600, თამარ მეფის 59. ტელ.: 24 00 21

E-mail: atsugamomcemloba@gmail.com

© Verlag der Staatlichen Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi

Tamar Mepe Str. 59. Kutaissi 4600, Georgien. Tel.: + 995 (431) 24 00 21

E-mail: atsugamomcemloba@gmail.com

Vorwort

Anlässlich des 90-jährigen Jubiläums der Staatlichen Akaki-Zereteli-Universität Kutaisi

Die Staatliche Akaki-Zereteli-Universität basiert auf jahrhundertelangen Bildungstraditionen und dem lange dauernden Prozess, der der Annäherung der westeuropäischen und georgischen Kultur diene. Nicht weit von der Stadt Phasis (dem heutigen Poti) am Schwarzen Meer, 108 Kilometer von Kutaisi entfernt, wurde Mitte des 3. Jahrhunderts eine philosophisch-rhetorische Akademie ins Leben gerufen. Im Kloster Iviron auf der Halbinsel Athos in Griechenland übten georgische Mönche bereits seit den 80er Jahren des 10. Jahrhunderts ihre schöpferische Tätigkeit aus. Dort wirkten namhafte Personen wie Ioane, Ekvtime und Giorgi Atonelis. Davit IV. (König von 1089 bis 1125, geb. 1073 in Kutaisi), der Erbauer genannt, legte großen Wert auf Bildung und gründete im Jahr 1106 die Akademie in Gelati, die sich sieben Kilometer von Kutaisi entfernt in Westgeorgien befindet. An dieser Akademie wirkten viele berühmte Wissenschaftler, Theologen, Philosophen und Rechtsgelehrte. Zu den prominentesten gehörten Ioane Petrizi und Arsen Ikaltoeli. Im 19. Jahrhundert wurden in Kutaisi zahlreiche Bildungsstätten eröffnet: eine geistliche Schule (1821), eine Bezirksschule (1830), ein Klassisches Gymnasium für Jungen (1850), die St.-Nino-Schule (1847), ein Klassisches Progymnasium für Jungen (1874), das Lehrerseminar in Khoni (1880), ein georgisches Adelsgymnasium (1880), die Eparchie-Schule für Mädchen (1892), ein Priesterseminar (1894) sowie eine Realschule (1897). Sie trugen zum erfolgreichen Funktionieren von drei Bildungszentren in Kutaisi bei: dem Pädagogischen Institut (1933), dem Subtropischen Institut (1954) und dem Polytechnischen Institut (1974), die von 2006 bis 2010 zusammengefasst wurden. Im Jahr 1990 wurde das Pädagogische Institut

in eine Universität umgewandelt und erhielt den Namen des bekannten georgischen Dichters Akaki Zereteli. Aus dem Polytechnischen Institut entstand 1992 die Staatliche Technische Nikolos-Muskhelischwili-Universität Kutaisi.

Die Universität besteht aus neun Fakultäten: 1. Fakultät für Geisteswissenschaften; 2. Pädagogische Fakultät; 3. Fakultät für Exakte Wissenschaften und Naturwissenschaften; 4. Fakultät für Business, Rechts- und Sozialwissenschaften; 5. Medizinische Fakultät; 6. Technische Fakultät (Ingenieurwissenschaften) 7. Fakultät für Technologien (Ingenieurwissenschaften); 8. Fakultät für Agrarwissenschaften; 9. Fakultät für Meereswissenschaften und Transportwesen.

In den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts, als die Hochschule in Kutaisi ins Leben gerufen wurde, wurde Deutsch am Lehrstuhl für Fremdsprachen unterrichtet. Die in den 90er Jahren gegründeten Lehrstühle für deutsche Sprache und ausländische Literaturgeschichte warben jahrzehntelang erfolgreich für die deutsche Kultur und Wissenschaft. Nach der Umstrukturierung entstand im Jahr 2011 das Department für deutsche Philologie. Im Mittelpunkt standen und stehen sprachwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Forschung, sowie didaktisch-methodische Fragestellungen.

Am Department sind die Studiengänge dreistufig aufgebaut. Der Bachelor-Studiengang *Deutsche Sprache und Literatur* als Haupt- und Nebenfach, sowie der gleichnamige Master-Studiengang sollen praktische Fähigkeiten und Kenntnisse sowie fachliche Aspekte vermitteln. Studierende, die promovieren möchten, können dies in den Bereichen *Deutsche Literatur* und *Germanistische Sprachwissenschaft* tun. Der Promotionsstudiengang *Germanistische Sprachwissenschaft* ist aus der Partnerschaft mit der Friedrich-Schiller-Universität Jena hervorgegangen.

Dank internationaler Partnerorganisationen und Institutionen entwickelt sich die Abteilung kontinuierlich weiter. Seit 1995 erhält

das Department für die deutsche Philologie zwei Stipendien für Studierende und Lehrende von der Internationalen Goethe-Gesellschaft. Die Stipendiatinnen und Stipendiaten haben die Möglichkeit, drei Monate lang in der Herzogin Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar zu forschen. Im Rahmen der vom DAAD finanzierten Germanistischen Institutspartnerschaft hat das Department von 2001 bis 2011 mit dem Institut Deutsch als Fremdsprache der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg kooperiert. Von 2013 bis 2023 gab es eine weitere Kooperation mit dem Institut für Germanistische Sprachwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Darüber hinaus hatte das Department für Deutsche Philologie von 2018 bis 2021 eine Erasmus-Kooperation mit der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. Seit 2018 existiert ein Vertrag im Erasmus-Programm mit der Universität Münster.

Derzeit sind in der Abteilung elf Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter tätig: vier Professorinnen, sechs Assoziierte ProfessorInnen und eine Assistenzprofessorin. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen werden sowohl im In- als auch im Ausland veröffentlicht. Seit 2008 wurden 15 deutschsprachige Sammelbände zu wissenschaftlichen Konferenzen veröffentlicht, die im Rahmen der alljährlichen Goethe-Tage entstanden sind und die fruchtbare Arbeit dokumentieren.

Die Beiträge der diesjährigen Konferenz, die am 8. und 9. Juni 2023 stattfand, wurden traditionsgemäß in den Sektionen für Literaturwissenschaft, linguistisch-didaktische Forschung sowie Kulturwissenschaft und Geschichte präsentiert.

Kutaissi, September 2023

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....3

Literaturwissenschaft

Nugescha Gagnidse

Zeit, Raum und Gesellschaft in Giwi Margwelaschwilis
Roman *Kapitän Wakusch I: In Deuxiland*9

Nanuli Kakauridze

Friedrich Nietzsches *Zarathustra* und die Komponisten
(Richard Strauss, Gustav Mahler).....24

Irina Khatchapuridze

Georgien in Clemens Eichs *Aufzeichnungen aus Georgien*
(Ein literarischer Blick auf das Land im Wandel)34

Anna Khukhua

Erzählperspektiven in Thomas Manns Roman
Lotte in Weimar46

Nino Kvirikadze

Zur Frage des Titels und der Untertitel in Daniel Kehlmanns
Roman *Ruhm*.....62

Tamari Napetvaridze

Zur Funktion der pädagogischen Provinz in Goethes und Hesses
Romanen (*Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder *die Entsaugenden*,
Das Glasperlenspiel).....90

Natia Nassaridse

Die Frauenfiguren in Nino Haratischwilis Roman *Juja*.....101

Irina Schischinaschwili
Erzählpoetik in Peter Handkes *Die morawische Nacht*109

Irakli Tskhvediani
Joyce und Goethe: „Un noioso funzionario“?.....119

Sprachwissenschaft

Ekaterine Horn, Miranda Gobiani
Die MiA-Kurse – ein Modell zur „Sprache der Zukunft?“136

Eliso Koridze
Die Fugenelemente im Deutschen und Georgischen
(*Die Entstehung und Funktionen*).....142

Teona Nisharadze
Übertragung der Eigennamen aus
dem Deutschen ins Georgische.....154

Dali Nikabadze
Zur Semantik der Genitivstrukturen in den modernen deutschen
Printmedien mit Fokus auf die Zeitschrift *SPIEGEL*.....164

Nino Scharaschenidse
Struktur und Übersetzungsbesonderheiten der Komposita
vom Deutschen ins Georgische.....171

Ramaz Svanidze
„Die Seele unserer Union stärken“
(eine interdisziplinäre Analyse).....186

Kunstwissenschaft

Baia Koguashvili

Interpretation eines literarischen Textes
in Benjamin Britten's Musik.....200

Irina Sarukhanova, Tatiana Dshavakhishvili

Neoklassizismus in der Oper von Richard Strauss
Der Rosenkavalier.....214

Geschichte

Tamaz Gvenetadze

Amazonen aus dem Kaukasus.....223

Tamaz Gvenetadze

Eine merkwürdige Städtepartnerschaft inmitten
des kalten Krieges: Tbilissi – Saarbrücken. So war der Anfang!
(1972-1976).....239

Zu den Autorinnen und Autoren.....270

Zeit, Raum und Gesellschaft in Giwi Margwelaschwilis Roman *Kapitän Wakusch I: In Deuxiland*

Leben und Werk von Giwi Margwelaschwili sind in der Literaturwissenschaft kaum erforscht. Dieser Zeitzeuge totalitärer Regime schreibt über eigene Erfahrungen und Weltprobleme. Seine philosophisch-literarische Weltanschauung ist einerseits von schmerzlichen Erfahrungen geprägt, andererseits humorvoll gefasst. Man liest seine Schriften und denkt ans Schicksal des Individuums während der Diktatur. Dabei entwickelt der deutsch-georgische Autor sprachliche Besonderheiten, die eingehend zu untersuchen sind. Fragen nach Zeit, Raum und Gesellschaft sind in seinem postmodernen Roman „Kapitän Wakusch I. In Deuxiland“ von besonderer Bedeutung. In der vorliegenden Arbeit wird gezeigt, wie der Schriftsteller das vom Michail Bachtin formulierte Chronotopos künstlerisch verwirklicht und welche Funktion die Gesellschaft in zwei wesentlich unterschiedlichen Welten (dem Nationalsozialistisches Deutschland und dem sozialistischen Georgien) spielt.

Schlüsselwörter: Chronotopos, Gesellschaft, Postmoderne, Deuxiland, Dixieland.

Giwi Margwelaschwili zeigt im Roman *Kapitän Wakusch I. In Deuxiland*, wie Wakusch (im Roman auch als Wachushti, oder Wuschti genannt) aus der Zeit, dem Raum und dem „Haus des Seins“ vertrieben wurde und in eine kurze thematische Existenz geriet. In

diesem vielschichtigen, interessanten autobiografischen Werk werden die individuell-subjektive Wahrnehmung und das Verständnis der objektiven Zeit und des realen Raums durch den Autor – Schriftsteller und Philosoph – auf ungewöhnliche Weise präsentiert. Die Zeit und der Raum, in denen der Schriftsteller gewollt oder ungewollt leben musste, unterscheiden sich wesentlich von der Zeit und dem Raum, die er kannte oder in seinem Werk verkörperte. Da die Zeit eine interne Kategorie ist und zusammen mit dem Raum die Aspekte der subjektiven Wahrnehmung repräsentiert, ist der Chronotopos auch bei Giwi Margwelaschwili nicht standardisiert und durch ein individualisiertes Pulsieren gekennzeichnet.

Im ersten Buch des siebenbändigen Werks von *Kapitän Wakusch* sind alle drei Hauptlinien von Michail Bachtins Chronotopos-Konzept deutlich erkennbar: Der Text ist ein historisches Dokument, das Werk ist das beste Beispiel deutschsprachiger Postmoderne, und die einzelnen Zeit-Raum-Felder der Charaktere sind darin ausgezeichnet abgebildet.

Schon im Titel des Romans verweist der Autor auf den räumlichen Bereich, in dem die Handlung stattfindet. In der georgischen Version wird Kapitän *Wakusch I. In Deuxiland* von Karlo Dshordshaneli als კაპიტანი ვაკუში. პირველი წიგნი (გერმანიაში) (*Kapitän Wakusch. Das erste Buch (In Deutschland)*) übersetzt. Meines Erachtens wäre es besser, wenn es in der georgischen Version statt Deutschland Deuxiland (დოიქსილანდი) geblieben wäre. Deuxiland ist kein existierendes geografisches Gebiet. Das ist ein vom Autor erfundenes Kompositum, denn eine solche lexikalische Einheit gibt es in der deutschen Sprache nicht. Daher ist es nicht nur möglich, sondern angemessener, Deuxiland (დოიქსილანდი) auch in der georgischen Sprache beizubehalten, um die Rätselhaftigkeit und den Witz dieser Wortprägung nicht verschwinden zu lassen.

Dieser von Giwi Margwelaschwili im Text erfundene Handlungsort Deuxiland bedeutet einerseits Deutschland, andererseits den Westen, wo Dixieland (eine der Spielarten des klassischen Jazz mit Ursprung im

Süden der USA) beliebt ist. Zwar nutzte man unter den Bedingungen der nationalsozialistischen und faschistischen Diktatur nicht mehr eine Dixiebahn, aber Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten in Deutschland bemühten sich zu verstehen, was jenseits der Grenzen geschah. Sogar die Lehrer, die in Dixieland (d.h. im Westen) waren, erzählten den Schülern bei jeder Gelegenheit von ihren Reisen. Die Schüler interessierten sich, ähnlich wie Wakusch, für alles, was mit Dixieland zu tun hatte: Filme, Musik, Tanz, Kleidung und Manieren.

Im Roman sind mehrere zeitliche und räumliche Schichten in postmoderner Manier dargestellt, und sie werden mit seltsamen Namen bezeichnet: „Goglimogli 17“, „Goglimogli 27“ und „Goglimogli 37“. Das georgische Wort Goglimogli wird so sehr mit Bedeutung aufgeladen, dass es gleich am Anfang des Buches erklärt wird, zumal das erste Kapitel des Buches so heißt. „Goglimogli ist mit Zucker angerührtes Eigelb, das die kleinen Wichte zu essen bekommen, damit sie groß und stark werden“ [Margwelaschwili 2010: 5]. Es handelt sich um eine unangenehme, geschmacklose Mischung, die fast jedes Kind hasst, aber niemand interessiert sich dafür, ob den Wichten dieses Gericht gefällt, wie Margwelaschwili zurecht vermerkt. Damit ist schon viel gesagt. Das ganze Leben des Dichters war wie Goglimogli, wie eine unangenehme Mischung, bestimmt durch historische Ereignisse. Durch den harten Lebensweg ist er groß und stark geworden. Niemals hatte er eine Wahl: Der Sohn eines georgischen Emigranten wuchs in Berlin in der „Wartburg“ der Eltern auf. Die totalitären Regime haben nicht nur sein Privatleben, sondern auch die Weltkarte geändert, daher wurde er zum Einwanderer in seiner historischen Heimat, die für den jungen Margwelaschwili völlig fremd war.

Goglimoglis, die sich in ihren Servier- und Esszeiten unterscheiden, werden zu einem dreistöckigen Goglimogli zusammengefasst. Ihre Nummerierung bezieht sich auf historische Ereignisse, die das Schicksal der Romanfiguren wesentlich geändert haben. Das sind: Die russischen Revolutionen von 1917, die Giwi Margwelaschwili nicht selbst erlebt

hat, und das Jahr 1927, als der Schriftsteller geboren wurde und die Nazi-Bewegung in Deutschland besonders aktiv war; 1937 – die Zeit der größten politischen Veränderungen während der nationalsozialistischen und sozialistischen Diktaturen, als, wie der Autor feststellt, Charleston und Boston völlig verboten wurden und die Strafe für die Freiheitslust völlig unerträglich wurde.

Um 37 war der Goglimogli aller Wichte der vertriebenen Hausbesitzer mindestens privatgeschichtlich schon drei (Eier) Stockwerke hoch: 17-27-37. Er bezog sich auch nicht bloß auf ein, sondern gleich auf zwei grundverschiedene Arten von Häusern: Durch Goglimogli Nummer (Wartburgsnummer) 17 einerseits auf das enteignete, irgendwo im linken Dixieland stehengelassene Urgroßelternhäuschen der Wichte mit dreistöckigem Goglimogli, und durch die Goglimoglis Nummer 27, 37 andererseits auf die immer antidixieländischer eingestellten Privathäuschen in Mitteleuropa, darunter Geburts-, Wohn- und Schulhäuschen der Wichte mit dreistöckigem Goglimogli [Margwelsachwili 2010: 23-24].

In diesem Zitat werden alle Zeiträume und Handlungsorte erwähnt, die im Roman verstreut und teils fragmentiert, teils mehrdeutig dargestellt sind. Es handelt sich um das sozialistische Georgien (in dem der Autor während der Goglimoglis-Zeiten nicht lebte) und Nazi-Deutschland (in dem er aufwuchs). Diese objektive Realität wird vom Autor im Text in postmoderner Manier verformt. Mit Humor und Distanz, naiv und spielerisch, bildet der Schriftsteller ein künstlerisches Gesamtbild des Sohnes von Einwanderern, der während der Diktatur des Nationalsozialismus zum Berliner Jungen wurde, der die historische Heimat und sein Geburtshaus nur aus den Erzählungen seiner Eltern kennt und auf der „Wartburg“ in Berlin lebt. Die Wartburg ist eine Dreizimmerwohnung der Eltern von Giwi Margwelaschwili in

der Güntzelstraße in Berlin-Wilmersdorf. Nach der Meinung vom Vater Tite Margwelaschwili war die Wohnung als die Unterkunft der Familie nur für kurze Zeit gedacht. Diese Wartburg war wie ein Luftschloss, und niemand konnte genau wissen und sich vorstellen, wie lange sie existieren konnte.

Die im ersten Buch von *Kapitän Wakusch* dargestellte objektive Zeit beginnt mit dem Geburtsjahr des Autors (1927) und endet im Jahr 1947 (dies ist eine weitere zusätzliche Goglimogli im Roman), als Giwi Margwelaschwili und sein Vater, der Historiker Tite Margwelaschwili, vom Sicherheitsdienst der Sowjetunion bereits schwer bestraft wurden. 1927-1947 ist die schwerste Periode in der Geschichte Deutschlands und Europas. Die Machtübernahme der Nationalsozialistischen Partei im Jahr 1933 und der darauffolgende Zweite Weltkrieg hatten heftige Auswirkungen auf das Leben der Deutschen, und noch mehr auf das Leben der Auswanderer nach Deutschland. Besonders schwierig war die Situation der Emigranten, die vor einem totalitären Regime flohen und bei einem anderen totalitären Regime Zuflucht suchten. Darunter war die georgische Intelligenz, die vom sozialistischen Georgien nach Nazi-Deutschland zog und tatsächlich Opfer dieser beiden grausamen Diktaturen wurde. Vielfältig und beeindruckend ist die in *Wakusch* dargestellte Gesellschaft. Die Geschichten von Familien, Vätern, mythologischen Figuren, Musikern, Pipos und anderen sind meisterhaft miteinander verbunden und schaffen einen großen literarischen Raum. Das Schicksal des jungen Wakusch wird durch das tragische Schicksal seiner Familie bestimmt.

Wem ein Häuschen zu lange auf dem Herzen liegt, muß sterben. Von dem gestrandeten Ehepaar verstarb (verschwand) sie schon um 37 und er – sicher weil ihn das an und für sich doch viel leichtere Luftschloß drückte – erst zehn Jahre später (47).

Im Heimweh von beiden kam der Tod gleichermaßen von Heim und Weh. So hatte ihr Heim (Häuschen, gestrandetes

Luftschloß) zum Beispiel den Gashahn, den sie auf-, und die Fenster (Türen), die sie (bei passender Gelegenheit: als niemand sonst daheim war) zumachte; es hatte aber auch einen anderen Hahn mit Goglimogli Nummer 17, den er nach 45, ohne länger der Gefährlichkeit dieses Goglimogli für sich Rechnung zu tragen, viel zu vorwitzig hin- und herbewegte [Margwelaschwili 2010: 28-29].

Im Text sind der Mann und die Frau die Eltern von Giwi Margwelaschwili. Ihre Namen nennt der Schriftsteller nicht, noch gibt er genaue Daten. Vorsichtig ist der Schriftsteller, der vom Nazi-Deutschland über das sowjetische Konzentrationslager in Sachsenhausen schließlich ins sowjetische Georgien gelangt ist. Aber es fällt den Lesern nicht schwer, die Familienangehörigen des Schriftstellers wiederzuerkennen, deren Leben im Exil unerträglich war. Für den verwitweten Vater und die verwaisten Kinder wurde das Leben in Berlin noch schwieriger. Besonders für den kleinen Wakusch, der die Sprache seiner Älteren (Eltern) nicht sprach. „Er war linguistisch vollkommen aus dem Häuschen. Man musste ausländisch, nämlich deuiländisch (deutschländisch) mit ihm reden, damit er verstand“ [Margwelaschwili 2010: 30].

Es ist schwer zu sagen, ob der junge Giwi Margwelaschwili die objektive Realität während des nationalsozialistischen Regimes vollständig verstehen konnte, oder im Gegenteil vollkommen verstanden hat, was in diesem Lande geschah, das er als seine Heimat betrachtete und in dem sein Vater Emigrant war. Deshalb erfand er die Welt mit Wichten und Musikern, Mamassachlissi¹ und Exmamassachlissi,

¹ Mamassachlissi (მამასახლი) war in Georgien das Oberhaupt eines Hauses, einer Familie oder einer Gemeinschaft. In alter Zeit war Mamassachlissi der Älteste der Familie. Die Elemente des Familiensystems, seine Überreste, wurden durch die Institution des Patriarchats auch in der späteren Feudalzeit bewahrt. Vor der Institutionalisierung des Königtums im Kaukasus wurde das Land von Mamassachlissi regiert. Mamasheglisi war auch der Name des Oberhauptes der Klosterbruderschaft,

Pipos und fliegenden Holländern, mit Wartburg und Luftschloß. Seine eigene reale Welt, Zeit und Raum in den 1930-40er Jahren, sieht so aus: Er besucht die besten Gymnasien in Berlin und lebt wie ein typischer Berliner Junge – sehnt sich nach Freiheit, begeistert sich für Jazz, und wenn er selbst in der eigenen Wohnung keinen Platz für seine Existenz findet, liest er Bücher auf Deutsch. So bildet Giwi Margwelaschwili eine neue Welt und verwandelt sich selbst allmählich zu einer Buchperson. Der Chronotopos seines bewussten und unbewussten Lebens umfasst Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, reale und virtuelle Räume.

Das erste Buch von *Kapitän Wakusch* begann Giwi Margwelaschwili 1961 im sozialistischen Georgien zu schreiben. Bei unserem ersten Treffen 2013 erwähnte er, dass er viel früher im sowjetischen Konzentrationslager Sachsenhausen beschlossen hatte, einen autobiografischen Roman zu schreiben, und nach einiger Zeit war die Entscheidung gereift. Durch seine eigenen Erfahrungen sowie die Erfahrungen der Gesellschaft in der Nazi- und Sowjetzeit entstand ein Werk, in dem nicht nur sein Privatleben, sondern auch ein Bild der Epoche beleuchtet wird. Als Schriftsteller-Philosoph folgte er Schritt für Schritt den ästhetischen Prinzipien der Phänomenologie Edmund Husserls und präsentierte den umfassenden Raum mit realen und fiktiven Geschichten und Gestalten.

Die Handlung im ersten Buch von *Kapitän Wakusch* spielt in Deutschland (1920-30er Jahren) und in Sowjetgeorgien in den 1940er Jahren. Dabei ist zu erwähnen, dass Erlebendes Ich und Erzählendes Ich im Text nicht identisch sind, was durch die Erzählung in der dritten Person unterstrichen wird. Wie Vladimir Nabokov und Henri Bergson lehnt Margwelaschwili die objektive Zeit und darüber hinaus die Messung der Zeit in Stunden ab. Für ihn ist seine subjektive Wahrnehmung die einzige Form der Zeiterkenntnis. Ein klarer Beweis

des Abtes. Während der russischen Herrschaft im vorrevolutionären Georgien im 20. Jahrhundert war Mamassachlissi ein gewählter Beamter in ländlichen Gebieten und übte Verwaltungs- und Polizeiaufgaben aus.

dafür ist Pipo Einstellung zur Zeit im Text. Der 20-jährige Pipo kennt die Uhr nicht und muss sie auch nicht kennen, denn er hat seine eigene Zeit. Seine Uhr tickt anders, „Jede Sekunde ist eine Stunde“, und „jeder Schlag macht einen Tag“.

„Pipo kann die Uhr nicht lesen. Ist das nicht unerhört? Mit zwanzig Jahren so unerfahren! Pipo, was hat die Uhr geschlagen? Pipo schüttelt den Kopf. Er kann es nicht sagen. Na, ist Pipo nicht ein Esel?

Wie früh es ist, kann ich nur sagen.

Drum Onkels, laßt das Wetter sein,
für mich ist eure Zeit zu klein.

Da paß' ich gar nicht mehr hinein!“

[Margwelaschwili 2010: 117].

Die in der größten Berliner Bar „Kakadu“ dargestellte Gesellschaft – Jazzmusiker und Pipo – verhält sich genauso. Alle haben unbegrenzt Zeit, und niemand denkt daran, was die alten Onkel wollen. Dem Leitmotiv des Textes folgt der Refrain „für mich ist eure Zeit zu klein“. An welche Zeit denken Pipo? Auf welche Zeit bezieht sich der Autor des Romans? Ist es objektive, messbare Zeit oder „gefühlte“ Zeit? Unter den Bedingungen des strengen Regimes der sozialistischen Diktatur erzählt der Autor von der Sowjetregierung Georgiens und ihrer Folgezeit, dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg. Gleichzeitig sind im Roman Probleme des Westens und des Ostens angesprochen, wesentlich unterschiedliche Themen von Dixieland, Deuxiland und Kolchis, spielerisch gebildete zeitliche und räumliche Bereiche. Der Schriftsteller ist als Zeitzeuge in diesen Welten ein Fremder – in Deutschland aufgrund seiner Herkunft und seines Familiennamens, in Georgien aufgrund seiner deutschen Muttersprache und seiner besonderen Leidenschaft für die westliche Kultur. Daher

erschafft er seine eigene Zeit und seinen eigenen Raum, die außerhalb des Kontexts des universellen objektiven Zeit-Raum-Modells liegen. Zurecht vermerkt Ada Nemsadze:

Voller postmoderner Elemente bietet der Text dem Leser ein Modell des imperialen Raums in codierter Form. Beachtenswert ist, dass der sowjetische Raum und Nazi-Deutschland bei Giwi Margwelaschwili viel Gemeinsames haben. Deshalb markiert der Autor sie mit einem Symbol – Goglimogli [Nemsadze 2013: 123].

Offensichtlich ist unter den Bedingungen der Diktatur und Goglimogli das Schicksal des Individuums zweitrangig. Eines der Hauptmerkmale der nationalsozialistischen und sozialistischen Ideologien ist die Einschränkung der Freiheit.

Der erste zu Beginn des Werkes angegebene Zeitraum – 1927 – steht eng mit den Goglimogli-Nummern 17, 37 und 47 in Verbindung. Wie bereits erwähnt, war der Schriftsteller kein Zeuge der russischen Revolutionen von 1917 und den damit verbundenen Ereignissen, aber er kennt jene Mamassachlissis und Exmamassachlissis, die in den 1910er Jahren politisch aktiv waren und später als „Schöpfer“ beider totalitärer Regime in die Welt kamen. Mamassachlissis existieren immer und überall, und wo sie physisch nicht sind, sind ihre Augen und Ohren. Individuelle Freiheit ist völlig inakzeptabel! In einem bestimmten Raum werden die objektive Realität und das Leben eines Individuums so weit wie möglich kontrolliert.

Die typische Mehrdeutigkeit der Postmoderne ist für Mamassachlissis Gestalt in *Deuxiland* charakteristisch. In einem Kapitel des Werks – „Ein Specchio, ein Kapitän und ein Mamassachlissi“ – wird einerseits eine spannende Geschichte erzählt, andererseits erkennt der Leser das Abenteuer des jungen Margwelaschwili. Es geht um die Negative von Fotos eines Striptease aus dem Specchio von Senior Tullio Mobiglia,

das im Herbst Frau Meyer zwischen den Sachen ihres Sohnes entdeckt hatte. In dieser unangenehmen Geschichte waren halbwüchsige Jungen – Kapitän Wakusch und sein Freund Hans Georg – verwickelt, was seinen Vater offensichtlich wütend machte. Allmählich verwandelt sich der leibliche Vater in einen Mamassachlissi, Mamassachlissi wird Diktator, das Haus stellt den Staat dar, wo alles Dixieländische verboten ist. Das Problem eines Hauses wird zum Problem der Welt. „Kommt der Mamassachlissi seinem Pipo einmal auf die Spur, so stellt er das ganze Häuschen auf den Kopf. Er sieht sich dann alles zweimal an und guckt hinter jeden Spiegel“ [Margwelaschwili 2010: 171-172], wie es die Diktatoren des Nationalsozialismus und Sozialismus, wie Hitler und Stalin, es taten. Vater Margwelaschwili sowie Eltern der Freunde von Wakusch waren nicht davon begeistert, dass ihre Söhne Jazz und das Nachtleben liebten, dass sie Nachtclubs besuchten und verbotene Musik hörten. Besonders gefährlich waren solche Leidenschaften für den Jungen eines Emigranten. Im Text erkennt man nicht nur den fürsorglichen und liebevollen Vater, sondern auch Merkmale des Diktators. Er, sowie Mamassachlissi, weiß immer genau, wer vor ihm steht, er folgt ständig dem „Sohn“, der sich nach Freiheit sehnt und in der Wartburg Zuflucht sucht.

Es kann deshalb geschehen, daß er den Kapitän ohne langes Federlesen in ein dunkles Gemach einschließt, mit der Absicht, ihn graduell zu zermürben. Diese Methode ist in manchen Häuschen dann auch die üblichste. Der Kapitän bleibt stets auf geraume Zeit im Karzer. Hin und wieder kommt nur der Mamassachlissi, um ihn zu fragen, ob er sich den Kakadu endlich aus dem Kopf geschlagen hat und wo die Wartburg liegt. Dem Häftling wird nicht selten dabei noch ins Gewissen geredet. Der Mamassachlissi erinnert ihn dann an das Häuschen und daran, was es gekostet hat. Er zeigt ihm seine Fahne und

seinen Tornister, welche beides Dinge sind, die sich schlecht mit dem Specchio vereinbaren lassen [Margwelaschwili 2020: 177].

Beim Lesen dieses Teils des Tests denkt man an die Verhaftung von Giwi Margwelaschwili und seinem Vater, als sie zunächst zusammen in einen Karzer gesteckt und dann voneinander getrennt wurden. Auch viele Jahre danach wusste der bereits berühmte Schriftsteller nur, dass sein der Heimat so verbundener Vater nach langen Verhören und Folter erschossen und sein väterliches Eigentum in Georgien beschlagnahmt wurde. Ein Teil der Verhörprotokolle von Tite Margwelaschwili wurde 2019 im Buch *Bolschewismus und georgische Literatur vom Beginn des Zweiten Weltkriegs bis zum 20. Parteitagung der KPdSU (1941–1959)*² wiedergegeben. Aus diesen Protokollen erfährt man, dass bei jedem Verhör der zu verurteilenden Person mehrmals dieselbe Frage in unterschiedlichen Versionen gestellt wird – mal direkt, mal indirekt. Trotz der Tatsache, dass Tite Margwelaschwili jedes Mal seine Zusammenarbeit mit der Gestapo und der Ostbezirksabteilung des deutschen Außenministeriums bestritt (*Bolschewismus und georgische Literatur* 2019: 117-144), hielten ihn die „Mamassachlissis“ dennoch für schuldig und bestrafte ihn am strengsten als gefährlichen Menschen und Feind des Volkes. Nach der Entscheidung des „Hauptmamassachlissi“ (Stalin) und der ihm unterstellten „Mamassachlissis“ wurde sein Sohn, ein völlig unschuldiger 17-jähriger junger Mann, in das sowjetische Lager Sachsenhausen gebracht.

Eindrücklich wird im Text beschrieben, wie scheinbar fürsorglich der Mamassachlissi mit Blatt und Feder im Karzer erscheint. Er fühlt sich besonders sicher, wenn alles seine schriftliche Richtigkeit hat. Natürlich vergisst er nichts, hat alles im Kopf und im Herzen und wartet immer auf die nächste Chance. Beachtenswert ist auch, dass bei diesen Verhältnissen alle Häuschen zu eigenartigen Kapitänfallen werden,

2 Dieser Sammelband wurde von einer Autorengruppe veröffentlicht und ist eine wichtige Quelle für die Forschung der Literaturgeschichte in den 1940-50er Jahren.

welche im Unterschied zu den gewöhnlichen kurzen Mäusefallen darauf eingerichtet sind, ihre Opfer auswärts zu schnappen. Es sind jetzt nämlich sämtliche Türen und Fenster Tag und Nacht weit geöffnet, um den Kapitän zu einem neuen Ausflug auf die Wartburg zu verleiten [Margwelaschwili 2010: 179].

Alles wird vom Mamassachlissi kontrolliert: Haus, Wartburg, Heimatland, und Länder im Ausland. Er beobachtet jeden Schritt von Kapitän Wakusch. Das ist die reale Welt, die vom Schriftsteller im Roman wesentlich abgeändert ist. Er bietet dem Leser die originelle Variante eines deformierten Raumes. Reale Themen werden im Werk durch die Technik der Montage präsentiert. Als Beispiel kann man die Wartburg des Vaters nennen – sie erinnert an die Dreizimmerwohnung in Berlin – die Übersetzung in der georgischen Textfassung lautet: „ლოდონის ციხე-კოშკი“ („Burg zum Warten“). Hier wäre es auch besser das Wort Wartburg zu belassen statt „Burg zum Warten“. Deutsche Leser denken bei dieser Bezeichnung sofort an die Wartburg in Thüringen, deren lange Geschichte mit lebendig gebliebenen Mythen verbunden ist, nicht zuletzt an Elisabeth von Thüringen und Martin Luther, der sich dort versteckte und die Bibel übersetzte. Sie war eine Trutzburg, die Schutz bot, und volksetymologisch interpretiert eine Burg zum Abwarten. Auch mit diesem Wort konnte Margwelaschwili sein Sprachspiel treiben. Die kleine Wohnung in Berlin war wirklich, wie die historische Wartburg in Thüringen, ein Ort der kulturellen Blüte. Tite Margwelaschwili schrieb dort seine wissenschaftlichen Arbeiten und politischen Schriften. Sie war ein Treffpunkt in der Nazizeit von georgischen Emigranten aus Sowjetgeorgien, von Dichtern und Schriftstellern, Politikern und Wissenschaftlern, die viel an die Zukunft der von Russland okkupierten Heimat dachten, diskutierten und nach Wegen der Rettung des Vaterlands suchten. In der Wartburg hat Wakusch seinen eigenen kleinen Mikrokosmos, und dieser hat nichts

mit jener Welt zu tun, die seine eingewanderten Landleute in der kleinen Wohnung seines Vaters schufen.

Das Häuschen war, genauer gesagt, eine Dreisprechzimmerwohnung von Erzeuger, wo Wuschti deuser Sprachraum eigentlich bloß eine bescheidene Ecke einnahm mit kleinem Tisch, Bücherbord, worauf Tarzan, Benny Goodman und mehrere andere verdeuxte Dixieländer standen. In allen sonstigen Ecken und Räumen überwogen die fremden Zeichen: Da waren lebensgroße, aus schwarzen Trauerrahmen blickende, zumeist bärtige Gesichter solcher ehrwürdigen Vaterlandsmänner wie Ilja Tschawtschawadze, Akaki Zereteli, Schota Rustaweli (dieser mit Gänsefeder, offenbar den Mann im Tigerfell schreibend [beschreibend]). Es gab auch ein ebenso großes Bild der schönen Vaterlandsfrau und -königin Tamar mit einem kleinen Häuschen auf der flachen Hand, das sie zärtlich betrachtete. Wuschti hatte einmal versucht, sich in diesem Bild anstatt des Häuschens eine Wartburg vorzustellen, aber es war nichts dabei herausgekommen: Alle Gesichter an der Wand waren gleich furchtbar geworden, und die Königin hatte – Wuschti könnte darauf schwören – ihre Hand zurückgezogen [Margwelaschwili 2010: 40-41].

In diesem Zitat, sowie im ganzen Buch *Kapitän Wakusch I. In Deuxiland*, empfindet der Leser, wie fremd für das Emigrantenkind seine historische Heimat ist. Dabei werden, wie es für postmoderne Texte charakteristisch ist, Vergangenheit und Gegenwart verzerrt und fragmentiert. Wakusch fällt es schwer, Gemeinsames zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der historischen und der realen Heimat zu finden. Er denkt überhaupt nicht an die Zukunft – seine zeitgenössische politische und soziale Situation lässt dies nicht

zu. Im nationalsozialistischen Deutschland, in der Wartburg des Vaters, wo der fremde Geist herrscht, hat er einen kleinen Raum. Alle diese Räume sind im Dixieland „eingebettet“ – in Deutschland, für das Dixieland zum einzigen Ausdrucksmittel der Freiheit geworden ist. Genauso wie Dixieland – eine Variante der klassischen Jazzmusik (eine traditionelle Linie mit zwei Saxophonen, zwei Trompeten, zwei Posaunen, einer Tuba und Schlaginstrumenten) – hat das erste Buch von *Kaptän Wakusch* Merkmale des traditionellen westeuropäischen Romans: Der Erzähler ist ein Teil des epischen Werkes und bezieht den Leser in den Verlauf der Geschichten ein, als wäre er selbst daran beteiligt. Aber Giwi Margwelaschwili drückt Realität und Leben im Gegensatz zum klassischen Roman mit eigenartigen „Abkürzungen“, Symbolen und Komposita aus. Im Text sind multiple Rhythmen und eine völlige Verwechslung von erzählter und erzählender Zeit zu spüren. Der Protagonist des Werkes ist, wie die Figuren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ein Eremit und spricht in einem Monolog. Wie in der westlichen Literatur dieser Zeit zeichnet sich *Wakusch* durch ausgeprägte literarische Experimente aus, die sich vor allem in der Verschmelzung realistischer und postmoderner Elemente sowie in einer bemerkenswerten Wortkunst ausdrücken.

Literatur:

1. Bachtin 2008: Bachtin, M. Michail: *Chronotopos*, aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Berlin 2008.
2. Margwelaschwili 2010: Margwelaschwili, Giwi: *Kapitän Wakusch: autobiographischer Roman*. Band 1, *In Deuxiland*. Berlin 2010.
3. Adorno 1979: Adorno, W., Theodor: „Standort des Erzählers im modernen Roman“, aus dem Deutschen übersetzt von Nana Gogolashvili, *Saunje*, Nr. 5 (32), 1979, S. 135-139 (in Georgisch: ადორნო, ვ., თეოდორი:

- მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში. გერმანულიდან თარგმნა ნანა გოგოლაშვილმა, *საუნჯე*, №5 (32), 1979, გვ. 135-139).
4. Elbakidse, Ratiani 2019: Elbakidse, Maka, Ratiani, Irma (Herausgeber): *Bolschewismus und georgische Literatur. Vom Beginn des Zweiten Weltkriegs bis zum 20. Versammlung der KPDSU (1941–1959)*, Tbilissi: Verlag Mtsignobari 2019 (in Georgisch: ელბაკიძე, მაკა/ რატიანი, ირმა (რედაქტორები): *ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა. მეორე მსოფლიო ომის დაწყებიდან სკკპ მე-20 ყრილობამდე (1941-1959)*. თბილისი 2019).
 5. Kakabadse 1971: Kakabadse, Nodar: *Der westeuropäische Roman der Moderne und seine Poetik*, im Buch *Porträts und Silhouetten*, Tbilissi: Ganatleba 1971, S. 105-124 (in Georgisch: კაკაბაძე, ნოდარ: *თანამედროვე დასავლური რომანი და მისი პოეტიკა, წიგნში პორტრეტები და სილუეტები*. თბილისი: განათლება 1971, გვ. 105-124).
 6. Kakabadse 1971: Kakabadse, Nodar: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, im Buch *Porträts und Silhouetten*, Tbilissi: Ganatleba 1971, S. 125-137 (in Georgisch: კაკაბაძე, ნოდარ: *დასავლეთის თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურა, წიგნში პორტრეტები და სილუეტები*. თბილისი 1971, გვ. 125-137).
 7. Nemsadse 2013: Nemsadse, Ada: „Raummodelle des Reichs in den Romanen von Otar Tchiladze und Giwi Margwelaschwili“, *Semiotik*, Nr. 13, 2013, S. 118-125 (in Georgisch: ნემსაძე, ადა: „იმპერიის სივრცული მოდელები ოთარ ჭილაძისა და გივი მარგველაშვილის რომანებში“, *სემიოტიკა*. №13, 2013, გვ. 118-125).
 8. Ratiani 2010: Ratiani, Irma: *Text and Chronotopos*, Tbilissi: Verlag der Universität Tbilissi 2010 (in Georgisch: რატიანი, ირმა: *ტექსტი და ქრონოტოპი*, თბილისი 2010).

Friedrich Nietzsches *Zarathustra* und die Komponisten (Richard Strauss, Gustav Mahler)

Im Aufsatz wird die Spezifik der musikalischen Transformation von Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen“ im Schaffen der Komponisten Gustav Mahler und Richard Strauss analysiert. Die Analyse betrifft die dritte Sinfonie von Gustav Mahler „Die fröhliche Wissenschaft“ und „Zarathustra“ („Freie Komposition nach Friedrich Nietzsche“) von Richard Strauss.

Schlüsselwörter: Nietzsche, Mahler, Strauss, Zarathustra, musikalische Transformation.

„Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen“ von Friedrich Nietzsche war eines der wichtigsten Werke im geistigen Leben Westeuropas am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. In diesem Werk manifestierte sich der gesamte Reichtum des Denkens und Fühlens des Philosophen sowie sein widersprüchlicher Weg. Die Problematik von „Zarathustra“ wurde von den Krisenprozessen der Kultur in Europa verursacht.

Nietzsches „Zarathustra“ faszinierte schöpferische Naturen, weil das Werk viele Interpretationsmöglichkeiten gab. Selbst der Autor nannte sein Werk „Poesie“, oder „Sinfonie“, das aus dem Geiste der Musik herausgewachsen war [Nietzsche-Studien 1990: 292]. Besonders gefiel die poetische Form von „Zarathustra“ den romantischen und postromantischen Komponisten. Unter ihnen waren **Gustav Mahler** und **Richard Strauss**.

Es ist nicht zufällig, dass Nietzsches bekanntes Gedicht „O, Mensch! Gib acht!...“ aus „Zarathustra“ von **Mahler** in seiner dritten Sinfonie verwendet und zum Hauptthema des ganzen musikalischen Werkes gemacht wurde.

Mahlers Begeisterung für Nietzsche begann in seinen Studentenjahren, als er drei Semester lang Philosophie an der Universität Wien studierte. Mit der Zeit wurde seine Beziehung zu Nietzsche kompliziert und widersprüchlich. Dem Komponisten gefiel Nietzsches scharfe Kritik an Wagner nicht, den er besonders verehrte. Mahler schätzte stattdessen insbesondere Nietzsches frühe Werke.

Seine dritte Sinfonie benannte Mahler „Die fröhliche Wissenschaft“, wie Nietzsches philosophisches Werk hieß. Diese Sinfonie entstand über einen Zeitraum von etwa vier Jahren. 1892 begann Mahler das Werk zu konzipieren und am 28. Juli 1896 beendete er die Arbeit an der umfangreichen Komposition. Die Haupt-Schaffensperiode war während des Sommers der Jahre 1895 und 1896, die Mahler in Steinbach am Attersee verbrachte.

Nach Mahlers Meinung war Nietzsches „Zarathustra“ ein „wunderbares Werk“. Besonders wurde Mahler von Nietzsches „dionysischer“ Theorie beeinflusst.

Warum benannte Gustav Mahler seine dritte Sinfonie „Die fröhliche Wissenschaft“?

Die Antwort auf diese Frage können wir bei Nietzsche finden: Friedrich Nietzsche hat sein Werk „Die fröhliche Wissenschaft“ im Jahre 1882 geschaffen. In der Einleitung der zweiten Ausgabe seines Werkes (Rutha bei Genua, im Herbst 1886) erklärte der Autor, was der Titel für ihn bedeutete:

„Fröhliche Wissenschaft“: das bedeutet die Saturnalien eines Geistes, der einem furchtbar langen Drucke geduldig widerstanden hat – geduldig, streng, kalt, ohne sich zu unterwerfen, aber ohne Hoffnung – und der jetzt mit einem Male

von der Hoffnung angefallen wird, von der Hoffnung auf Gesundheit,
von der Trunkenheit der Genesung [Nietzsche 1982: 9].

Der Hauptsinn von Nietzsches Meinung besteht darin, dass „Die fröhliche Wissenschaft“ als „die Saturnalien eines Geistes“ zu verstehen ist. „Saturnalia“ war im alten Rom ein Volksfest, das dem römischen Gott Saturn gewidmet war, da Saturn in der Mythologie mit den Herbstarbeiten verbunden war. Das fröhliche Fest dauerte sieben Tage. Daraus ergibt sich leicht, wie eng das Konzept der „Saturnalien“ mit Nietzsches „Dionysischer“ Theorie [vgl. Wiebrecht 2008: 83-94] verbunden ist, die der Philosoph Nietzsche 1872 in seiner Arbeit „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ formuliert hat.

„Das Dionysische“ bei Nietzsche ist mit Musik, Tanz, Gesang, Rausch, Unform, Zerbrecen des Principiums individuationis, Ewigkeit, heiligem Wahnsinn, Selbstvergessenheit, Verzückung, Grausen, mit dem glühenden Leben des Dionysischen Schwärmers verbunden.

Es ist verständlich, dass sich die Struktur und die musikalische Dramaturgie in Mahlers Sinfonie von denen in Nietzsches Werk unterscheiden, weil in der Musik des Komponisten nur einzelne Allusionen in Bezug auf die Einleitung und das Finale von Nietzsches Werk erscheinen. Nietzsches „Die fröhliche Wissenschaft“ ist kein traditionelles philosophisches Werk, es beginnt und endet mit den Gedichten des Autors. Die Ansichten des Philosophen zu verschiedenen Themen werden aphoristisch in nummerierter Form vorgetragen (insgesamt – 383).

Von Anfang an hatte Mahler vor, die Sinfonie aus sieben Teilen zu schaffen, aber die letzte Version besteht aus sechs Teilen. Von großem Interesse ist, wie Mahler die Teile seiner Sinfonie benannt hatte. Ursprünglich sollten die Sätze diese programmatischen Namen tragen: Das erste Kapitel – „**Pan erwacht. Der Sommer marschiert ein**“, das zweite Kapitel – „**Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen**“, das dritte Kapitel – „**Was mir die Tiere im Walde erzählen**“, das vierte

Kapitel – **„Was mir der Mensch erzählt“**, das fünfte Kapitel – **„Was mir die Engel erzählen“**, das sechste Kapitel – **„Was mir die Liebe erzählt“**. Dieses sich steigernde Konzept behielt Mahler inhaltlich bei, entschied sich aber von der programmatischen Benennung der Sätze Abstand zu nehmen. Im ursprünglichen Plan sah Mahler einen siebten Satz vor – **„Was mir das Kind erzählt“**. Dieser wurde jedoch später herausgenommen.

Zur zentralen Figur in der Sinfonie machte Mahler Pan bzw. Dionysus – den antiken Gott. Die „dionysischen“ Reminiszenzen sind in allen fünf Teilen spürbar, in denen das „Erwachen“ des neugeborenen Lebens im ersten Teil und dionysisch-bacchantische Prozessionen in den anderen Teilen sinnbildlich dargestellt werden. Mahlers Musik zeigt, wie nahe sein Verständnis des „Dionysischen“ dem Werk von Nietzsche *„Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“* steht [vgl. Reibnitz 1992: 1-414].

In Nietzsches Philosophie bedeutete das „Apollinische“, wie bekannt, Plastizität, Gehen, Sprechen, Träumen, Formgebung, Vertrauen auf das Principium individuationis, Raum und Zeit, Kausalität, Selbstgewissheit, Nüchternheit, illusorische Sicherheit und das maßvolle, unkontemplative Leben des Erkennenden. Das „Dionysische“ hingegen umfasste ganz andere Eigenschaften.

Den ersten Teil seiner Sinfonie komponierte Mahler, als er bereits alle anderen fünf Teile geschaffen hatte. In Bezug auf die klangliche Dramatik spürt man die Nietzsche-Stimmung besonders stark in den ersten und vierten Teilen der Sinfonie. Im ersten Teil (Satz) setzt sich der Komponist drei Hauptthemen zum Ziel: Er möchte das Erwachen und die Feier der Natur sowie den bacchantischen Rausch darstellen. Dieser Letztere (bacchantischer Rausch) verwandelt sich vom „Dionysischen“ in den Gang der Satyrn und Pan. Dieser Teil ist im Marschrhythmus gestaltet, der weiter den Karnevalcharakter bekommt. Die Konzeption des Komponisten umfasst syntethisch Nietzsche-Wagner-Schopenhauer'sche Stimmungen: Die dionysische Theorie

von Nietzsche verknüpft sich mit den Ideen von Wagner und mit der Philosophie des „Willens“ von Schopenhauer.

Man kann behaupten, dass der erste Teil von Mahlers dritter Sinfonie Ähnlichkeiten mit der altgriechischen Prototragödie aufweist, wie sie in Nietzsches Werk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ beschrieben ist. Selbst der Komponist bemerkte, dass das Grundthema der Sinfonie das Naturverstehen der griechischen Konzeption war [vgl. Bauer-Lechner 1923: 60].

Das intellektuelle Zentrum der Sinfonie ist der vierte Teil (Satz), in dem die Menschenstimme erklingt, was die Wiederholung des Finales der neunten Sinfonie von Beethoven ist. Zum Hauptthema wurde hier Nietzsches Gedicht aus „Zarathustra“ – „Oh, Mensch! Gib Acht!...“

Oh Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief –,
„Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
„Die Welt ist tief,
„Und tiefer als der Tag gedacht.
„Tief ist ihr Weh –,
„Lust – tiefer noch als Herzeleid:
„Weh spricht: Vergeh!
„Doch alle Lust will Ewigkeit –,
„–will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ [Nietzsche 2007: 231]

Im vierten Satz von Mahlers Sinfonie trifft man auf die traditionelle wagnerische Dichotomie zwischen rationalen und emotionalen Welten, wobei die Musik Licht, Leben und Freude zum Ausdruck bringt. Kurt Blaukopf vertritt die Meinung, dass für Mahler im Gegensatz zu Nietzsche der Mensch wichtiger als der „Übermensch“ ist. In Mahlers Musik ist alles mit Gott und der „ewigen Liebe“ verbunden, was der Komponist moralisch und religiös versteht.

In der Sinfonie klingen Nizscheanische Thesen des „Dionysischen“. Die Konzeption des Komponisten synthetisiert in der Sinfonie Nietzsches „Dionysische“ Theorie, Wagnerische musikalisch-ästhetische Ideen und Schopenhauerschen „Willen“.

In der dritten Sinfonie stellt Mahler musikalisch die Geburt der menschlichen Seele aus Chaos dar, worauf Nietzsches Gedicht hinweist. Der Komponist transformiert musikalisch die Evolution der Natur, Seligkeit des Lebens, sowie den Weg des Menschen von der Natur zum Menschsein. All dies vereint sich bei Nietzsche im Konzept des „Übermenschen“, bei Mahler aber ist alles im moralisch-religiösen Sinne verbunden. Mahlers musikalische Themen in der dritten Sinfonie verkörpern diese Ideen.

Richard Strauss meinte, dass Nietzsches „Zarathustra“ für die Musik geschaffen wurde. Der Komponist begann an „Zarathustra“ im Februar 1896 zu arbeiten und beendete das Werk im August. Als Untertitel zu seinem musikalischen Poem wählte er „Freie Komposition nach Friedrich Nietzsche“. Die erste Präsentation des musikalischen Werkes fand in Frankfurt statt, und der Komponist dirigierte selbst. Etwa später, aufgrund kritischer Bemerkungen, sah sich der Komponist gezwungen zu erklären, dass er sich nicht zum Ziel setzte „philosophische Musik“ zu schaffen. Tatsächlich schuf er die musikalische Interpretation des philosophischen Werkes von Nietzsche, womit er seine Pietät zu Nietzsche auszudrücken strebte und die kulturelle Krise durch die Form des musikalischen Denkens vermitteln wollte [Mikhailov 1981:176].

Richard Strauss's musikalische Interpretation von Nietzsches philosophischen Werk bestand aus neun Fragmenten. Der Komponist folgte nicht genau der Struktur von Nietzsches „Zarathustra“. Der Form nach war Richard Strauss's musikalische Interpretation eine sinfonische Phantasie.

Im Unterschied zu Nietzsches Werk ist Protagonist des musikalischen Werkes von Strauss kein Prophet, sondern ein gewöhnlicher Mensch, der zu Zarathustra strebt.

Wie bekannt umrahmt Nietzsche sein Werk mit der Hymne zur Sonne:

„Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest!

Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange.

Aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluß ab und segneten dich dafür.

Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.

Ich möchte verschenken und austeilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Torheit und die Armen einmal ihres Reichtums froh geworden sind.

Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends tust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn!

Ich muß, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will.

So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzugroßes Glück sehen kann!

Segne den Becher, welche überfließen will, daß das Wasser golden aus ihm fließe und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage!

Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden“ [Nietzsche 2007: 11].

Diese herrliche Stimmung vermittelt Strauss durch Orchester-tutti in D-dur, die die Begeisterung für die herrliche Schönheit der Natur schildert. Im folgenden Satz erklingt das ruhige Pizzicato der

Violoncells und Kontrabässe, dann folgt das strenge Thema des „Credo“. Danach spürt man die große Seligkeit und den Nietzscheanischen Individualismus – den Drang des Menschen nach Liebe. Der Komponist transformiert musikalisch Nietzsches Worte:

Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in deiner besten Weisheit. Und wer weiß denn, wozu dein Leib gerade deine beste Weisheit nöthig hat? [Nietzsche 2007: 37]

In Strauss's Musik ist das Thema der Liebe auch durch die Posaunen übergeben, das wie bei Nietzsche mit dem Thema des Sterbens verknüpft ist:

Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.
Also sang Zarathustra [Nietzsche 2007: 110].

oder:

Also will ich selber sterben, daß ihr Freunde um meinetwillen die Erde mehr liebt; und zur Erde will ich wieder werden, daß ich in der Ruhe habe, die mich gebar [Nietzsche 2007: 76].

Im Unterschied zu Strauss's Interpretation ist Nietzsches Zarathustras Liebe „Liebe des Fernen“: Der Mensch soll in seinem Freund einen „Übermenschen“ lieben.

Im vierten Teil (Satz) des sinfonischen Poems von Strauss wendet sich der hoffnungslose Mensch der Wissenschaft zu, was auf Nietzsches Text zurückgeht. Der Wissenschaftler, nach Nietzsche, hat das Gewissen, über alles Wahrheit zu sagen und manchmal zieht er sich zurück. Dieses Thema wird bei Strauss durch die konstruktiv-rationalistische Form der Fuge verschafft. Hier treten neue Themen des „kleinen Menschen“ und die Episode des gesund gewordenen Zarathustras' Lachens auf, die

sich nach der musikalischen Entwicklung zu einer kosmischen Form entwickeln. Dieses Lachen klingt oft in Nietzsches Werk:

O meine Brüder, ich hörte ein Lachen, das keines Menschen Lachen war, – und nun frißt ein Durst an mir, eine Sehnsucht, die nimmer stille wird.

Meine Sehnsucht nach diesem Lachen frißt an mir: o wie ertrage ich's noch zu leben! Und wie ertrüge ich's, jetzt zu sterben! – Also sprach Zarathustra [Nietzsche 2007: 160].

Im Unterschied zu Nietzsche ist bei Strauss Zarathustras Lachen ganz menschlich und humoristisch. Der Komponist wollte trotz der tragischen Atmosphäre ein fröhliches Werk schaffen: Diese komische Stimmung wurde zur Neuheit im programmatischen Sinfonismus.

Bei Nietzsche vereinigen sich Zarathustras Lachen und der Tanz, der in den Tanz der ganzen Welt übergeht:

In dein Auge schaute ich jüngst, o Leben: Gold sah ich in deinem Nacht-Auge blinken, – mein Herz stand still vor dieser Wollust: – einen goldenen Kahn sah ich blinken auf mächtigen Gewässern, einen sinkenden, trinkenden, wieder winkenden goldenen Schaukel-Kahn!

Nach meinem Fuße, dem tanzwüthigen, warfst du einen Blick, einen lachenden fragenden schmelzenden Schaukel-Blick:

Zweimal nur regtest du deine Klapper mit kleinen Händen – da schaukelte schon mein Fuß vor Tanz-Wuth. –

Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr – in seinen Zehen!

Zu dir hin sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge! [Nietzsche 2007: 228].

In diesem Tanz bei Strauss vereinen sich musikalisch-melodische und plastische Motive. Es ist zu erwähnen, dass der Tanz, der bei Nietzsche ein Symbol der Metaphysik ist, bei Strauss keinen metaphysischen Charakter trägt, sondern eine reale Form und einen realen Sinn bekommt. Dieser Teil des Musikwerks hat das Tempo des Wiener Walzers und vermittelt die humoristische Stimmung des Lebens. Die Dramaturgie des sinfonischen Poems von Strauss ist linear. Strauss's Held steht auf dem Boden, wodurch der Komponist die inneren intellektuellen, philosophischen und metaphysischen Schwierigkeiten erleichtert, die für Nietzsches Werk charakteristisch sind.

Literatur:

1. Bauer-Lechner 1923: Bauer-Lechner, N.: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig 1923.
2. Mikhailov 1981: Mikhailov, A.: *Die Etappen der Entwicklung des ästhetisch-musikalischen Lebens in Deutschland des XIX Jahrhunderts*. Bd. I. Moskau 1981 (in Russisch: Михайлов, А.: Этапы развития музыкально-эстетической жизни в Германии XIX века. Т. 1. Москва 1981).
3. Nietzsche 2007: Nietzsche, Fr.: *Also sprach Zarathustra*. Frankfurt am Main und Leipzig 2007.
4. Nietzsche 1982: Nietzsche, Fr.: *Die Fröhliche Wissenschaft*. Mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt am Main 1982.
5. Nietzsche 1990: Nietzsche, Fr.: *Nietzsche – Studien*. Bd.19. Internationales Jahrbuch. Begründet von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Berlin: de Gruyter 1990.
6. Reibnitz 1992: Reibnitz, B. von.: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“*. Stuttgart - Weimar 1992.
7. Ries 2008: Ries, W.: *Nietzsches Werke*. WBG. Darmstadt 2008.

Georgien in Clemens Eichs *Aufzeichnungen aus Georgien*

(Ein literarischer Blick auf das Land im Wandel)

Der Artikel beleuchtet die Reisen des Schriftstellers Clemens Eich nach Georgien, einem Land, das eine besondere Rolle in seinem Leben spielte. Durch die Perspektive von Clemens Eich wird die politische, soziale und kulturelle Realität Georgiens in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts detailliert beschrieben. Der Autor hebt die Herausforderungen und die tragische Situation des Landes hervor, das zwischen Europa und Asien liegt und mit Bürgerkriegen, Kriminalität und weit verbreiteter Armut zu kämpfen hat. Der Artikel betont die kulturelle Vielfalt Georgiens und die tiefen Wurzeln der georgischen Identität, die trotz komplizierte Umstände stark bleibt. Trotz der Krisen und Schwierigkeiten in Georgien spricht Clemens Eich auch von seiner klaren Sympathie für das Land und seine Menschen.

Schlüsselwörter: Georgien, Clemens Eich, Politische Realität (der 90er Jahre), Kulturelle Vielfalt zwischen Europa und Asien.

Clemens Eich (1954-1998), der aus der bekannten Schriftstellerfamilie von Ilse Eichinger und Günter Eich stammte, zählt zu den deutschsprachigen Autoren, die ein großes Interesse an Georgien zeigten. In den 1990er Jahren unternahm er drei Reisen in das Land und lernte Georgien in einer besonders turbulenten Phase seiner Geschichte kennen. Während einerseits Georgien für ihn ein fremdes Land war, in dem er sich selbst entdecken konnte, spielte andererseits auch die Suche nach den Wurzeln seiner eigenen Herkunft eine bedeutende

Rolle, insbesondere im Zusammenhang mit dem familiären Geheimnis um seinen kaukasischen Urgroßvater.

Die erste Reise nach Georgien im Juli 1995 verschaffte Clemens Eich Inspiration und ermöglichte ihm, das Land sowie dessen Lebensweise und fremde Traditionen näher kennenzulernen. Der Hauptzweck dieser Reise war seine Teilnahme an einem internationalen Kulturkongress in Tiflis. Das erste Zusammentreffen mit Georgien fesselte und beeindruckte ihn zutiefst. Im Februar 1997, trotz eisiger Kälte, entschied er sich dazu, erneut nach Georgien zu reisen. Diesmal wurde die Nähe zum Fremden besonders spürbar: In einer Nacht, als er aus dem Bett aufstand und in die Dunkelheit hinaus wollte – denn in der Stadt gab es keinen Strom –, erlitt er eine Verletzung am Auge. Mit diesem unangenehmen Erlebnis beginnt die Erzählung *Aufzeichnungen aus Georgien*.

Im Sommer 1997 begab sich Clemens Eich zum dritten Mal auf eine Reise nach Georgien. Diese ausgedehnte Fahrt führte ihn durch schwer passierbare Regionen des Kaukasus, wo er den Spuren der antiken Zivilisation des Landes folgte und Zeugnisse der postsowjetischen Republik erlebte, in der immer noch Stalin verehrt wurde. Während seiner Georgienreise hielt Clemens Eich Notizen fest und führte Reisetagebücher für seinen späteren Roman. Nach seiner Rückkehr begann er unmittelbar mit der Arbeit an diesem Werk. Die *Aufzeichnungen aus Georgien* bieten einen Einblick in das Leben in einem fremden Land und schildern die persönlichen Erfahrungen des Autors. Kurz darauf, im Februar 1998, ereignete sich sein tragischer Unfall in Wien. Daher besteht ein beträchtlicher Teil des schmalen Bands aus Fragmenten, die in den *Aufzeichnungen aus Georgien* in verschiedenen Abschnitte unterteilt sind: „*Prolog in Tiflis*“, „*Gate 38*“, „*Offene Chronologie*“, „*Die tödliche Gastfreundschaft*“, „*Ungeduld und Ohnmacht*“, „*Fragmente*“, „*Sakartvelo, Grusinien und Georgien*“.

Auf den ersten Blick betrachtet Clemens Eich die Situation in Georgien lediglich aus der Perspektive eines Beobachters. Er versucht nicht, eine politische Analyse zu erstellen oder sich ausführlich auf

seine eigenen Ansichten zu konzentrieren. Er behandelt keine laufenden Ereignisse oder deren Ursachen. Dennoch vermittelt er äußerst präzise die politische, soziale, mentale und kulturelle Realität in Georgien während der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Georgien, ein Land an der Schnittstelle zwischen Europa und Asien, kämpft mit Bürgerkriegen, Kriminalität und weit verbreiteter Armut. Die Existenz in diesem Land ist unerträglich. Tagsüber gibt es entweder gar keinen Strom oder nur für vier Stunden. Die Krankenstationen sind gefroren, die Straßen voller brennender Reifen, um die herum Männer stehen, um sich zu wärmen und zu rauchen. Nirgendwo ist mehr das Georgien der Freude, der Feste, der Gesänge und Tänze, das lachende Tiflis. Die Millionenmetropole ist in Dunkelheit gehüllt. Am Flughafen behandeln unhöfliche Soldaten Passagiere wie Kriegsgefangene: „Es folgt eine langwierige Paßkontrollschikane, bei der einem das Gefühl vermittelt wird, mindestens für einen Spion gehalten zu werden“ [Eich 2008: 23]. Schon die russischsprachige Uniformierte am Flughafen weckt die Assoziation einer Nebendarstellerin in einem amerikanischen Film aus der Zeit des Kalten Krieges: „Ich bin auf einem fremden Stern gelandet. In irgendeiner anderen Zeit, die noch nicht lange zurückliegt“ [Eich 2008: 23].

Industrie und Infrastruktur sind komplett zerstört. Ringsherum herrschen düstere Stille und Langeweile, trüber, schmutziger Schnee und ein endloser Winter, sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinne. Die Luft ist durchdrungen von der Atmosphäre der „verrotteten Trümmer eines Systems“ [Eich 2008: 9], eines Systems, das immer noch „atmet“. Dies ist ein Land, in dem kein Mensch krank werden darf, weil eine Operation bei einer akuten Blinddarmentzündung viel mehr kostet als ein durchschnittliches Jahreseinkommen: „Wenn man Pech hat, wird man bei Kerzenlicht operiert. Wenn man Glück hat, stirbt man“ [Eich 2008: 10].

Das Land ist desorientiert, zwischen der sowjetischen Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft stecken geblieben:

Das Land rottet vor sich hin. [...] Als hätten die Männer von einem Moment zum anderen alles stehen und liegen gelassen und wären nach Hause gegangen. Nach Hause oder zum Sterben gegangen. Eine Kalaschnikow in die Hand genommen und gekämpft, das heißt geschossen. Gegen die Anhänger des gestürzten Präsidenten oder gegen die Anhänger deren, die ihn gestürzt hatten. Irgendwann kämpften alle gegen alle, jeder gegen jeden, keiner wußte mehr genau, gegen wen oder wofür erschoß. Ein vergessener Anlaß [Eich 2008: 60].

Tatsächlich war das Ziel der Freiheit die Integration in die kulturelle Welt, aber die Generationen, die jahrzehntelang im sowjetischen Informationsvakuum lebten und unter den Illusionen der sowjetischen Propaganda aufwuchsen, vermochten es nicht, sich angemessen zu orientieren und die Möglichkeiten, die die Freiheit ihnen bot, richtig zu nutzen:

-Wären Sie doch vor zehn Jahren gekommen! – sagt man zu Clemens Eich - da blühte und lebte alles, alles war in Bewegung, alles hat funktioniert! Es war so schön, elektrisches Licht, Strom, Energie.

-Aber vor zehn Jahren herrschte der Kommunismus. – antwortet der Autor.

-Ja, der Kommunismus war schlecht – erhielt er als Antwort [Eich 2008: 60, 61].

Der Autor präsentiert die Tradition der Gastfreundschaft als Symbol für die Degradation der georgischen nationalen Identität: Die georgische Tafel, die heute in die Liste des immateriellen Kulturerbes Georgiens aufgenommen wird, war in den 90er Jahren, wie alles andere, gefälscht und aus dem Zusammenhang gerissen. Die reichen Tischtraditionen

erschieden gewaltsam und langweilig, der Tamada - ein Despot, der den Menschen nicht erlaubte, sich frei zu verhalten und Spaß zu haben. Es war eine seltsame und langweilige Mischung aus Essen und Trinken, Blumen, Tassen und Tellern, Umarmungen, Rufen und Reden. Nur in Georgien war es möglich, wenige Minuten vor der Ankunft des Gastes den Namen des Restaurants in „Stuttgart“ zu ändern:

„Das soll Georgien gewesen sein?“ – stellt der Autor eine Frage. „Schwarzes Georgien, düsteres Georgien, kaltes Georgien, dreckiges Georgien, finsternes Georgien. Nein – ich will es nicht glauben, ich will dieses Land nicht so verlassen, nicht mit diesem Bewusstsein davon, dieser Erinnerung daran, ich will nicht nur an das Bild vom Ende der Zeiten erinnern müssen, an Elend und Zerstörung. Ich weiß doch, daß es ein anderes Georgien gibt, geben muß. Ein strahlendes Land, blühend und leuchtend, mit einer uralten Kultur, das Kolchis der Antike, mit Zitronenbäumen, Orangenbäumen, Teeplantagen und Palmen, mit all den wunderbaren Klischees, die die Wirklichkeit für unsere Sehnsucht mit den immer schneebedeckten Gipfeln des Kaukasus in der Ferne, hinter denen Rußland beginnt und endet, erfüllt ist von einer Jahrtausendtrauer, die kein Fortschritt wegzuwischen vermag“ [Eich 2008: 15].

Trotz der allgegenwärtigen Krise in Georgien wird in der Erzählung eine klare Sympathie für das Land und sein Volk erkennbar. Clemens Eich drängt nicht darauf, dieses Land zu verlassen. Er begegnet Menschen, die voller Würde sind:

Sie sind in den Jahrhunderten so oft bedrängt, umzingelt, angegriffen, geschlagen und verletzt worden, daß sie schon keinen Schmerz mehr zu spüren meinen. Einzig ihr Land und der Stolz darauf, auf ihr Georgien, ihr Sakartwelo, halten sie

aufrecht, halten sie am Leben. Gebeugt haben sie sich nie, vieles, was sie in Angriff genommen haben, gaben sie wieder auf, sich selbst haben sie niemals aufgegeben [Eich 2008: 61].

Die kaukasische Herkunft des Autors ist noch ein weiterer symbolischer Beweis für die Wertschätzung von Georgien und den Georgiern. Der Vater von Clemens Eichs Urgroßvaters mütterlicherseits, der Pferdehändler Dschadscho, stammte aus dem Kaukasus. Allerdings verfügt kein Mitglied seiner Familie über genaue Informationen darüber. Neben dem Hinweis auf einen bestimmten Herkunftsort ermöglicht der Begriff „Kaukasus“ in diesem Fall auch die Frage, ob der Kaukasus zu Europa oder Asien gehört, zu verallgemeinern. Die Haltung des Westens gegenüber Georgien, ob er es als Teil seines Territoriums und seiner Kultur anerkennt, erstreckt sich dementsprechend gleichermaßen auf andere Nationen des Kaukasus: „Der Vorteil dieser kaukasischen Herkunft bestand darin, dass man weder sicher wusste noch wissen musste, woher der Urgroßvater eigentlich genau stammte“ [Eich 2008: 31].

Auch der Nachname von Opa Dschadscho bleibt unklar, was auch auf sein allgemeines Erscheinungsbild hindeutet. „Kaukasisch“ erscheint für einen Europäer als ein undeutlicher Begriff und eine Vorstellung von einem fernen Land, über das man nicht informiert ist und sich auch nicht informieren lassen will. In der Erzählung betont der Autor wiederholt die kategorische Gleichgültigkeit der Europäer gegenüber dem Kaukasus. Die Frage, warum niemand die Herkunft des Urgroßvaters untersuchen möchte oder welcher Grund besteht, dass auch nach der neuen geopolitischen Realität niemand mehr Interesse an diesem vergessenen Bereich zeigt, trägt teilweise einen subjektiv-politischen Charakter. Der Kaukasus bedeutete für die europäische Familie des Autors einerseits etwas Vertrautes, gleichzeitig jedoch auch einen Ort, den sie niemals aufsuchen würden. Ein weiteres hinweisendes Detail ist die Lage von Gate 38 zum Abflug nach Tiflis,

das sich im Keller des Airports befindet. Dieser Aspekt unterstreicht erneut die politische Haltung des Westens gegenüber Georgien: „Von hier aus wird die Perspektive klar: Georgien beginnt in unseren Augen im Keller Europas“ [Eich 2008: 18].

Entgegen der deutlich zum Ausdruck gebrachten Gleichgültigkeit der Europäer verhehlt Clemens Eich seine Sympathie für die Georgier nicht und spricht mehrere Aspekte an, die öffentlich auf die innere Gesundheit, Kultur und Intelligenz der Georgier als Nation hinweisen. Die Tatsache, dass der Ururgroßvater Dschadscho in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Fuß aus dem Osten nach Wien kam, zeigt die Stärke des kaukasischen Gens. Eine solche Strecke zu Fuß zu gehen, erregte in Eich Fantasie. So stellte er sich manchmal die Kaukasier mit Hufeisen an den Schuhen vor. Manchmal sah er einen barfüßigen, stolzen Großvater vor einer riesigen Herde wilder Pferde. Dieses innere Gefühl der Kraft veranlasst den Autor, dieses Land mehrmals zu besuchen. Noch bis heute sucht er diese innere Stärke in diesen am Boden zerstörten Menschen. Diese Leute können einen Kontinent barfuß durchqueren. Eich versucht, die wahre, nicht in die falschen Zivilisationsmasken gehüllte, ehrliche Gestalt der Georgier zu finden.

Die umfangreichen Informationen, die der Autor über die Vielfalt der kaukasischen Sprachen und Dialekte liefert, sind der deutlichste Hinweis auf die hochentwickelte Intelligenz dieser Region. Die Tatsache, dass auch in diesem Fall nicht klar ist, welche Sprache der Großvater sprach, unterstreicht noch einmal das gemeinsame Problem für den gesamten Kaukasus, obwohl er Georgien als führendes Land in der Kaukasusregion in den Mittelpunkt stellt:

Insofern war mein Ururgroßvater, wenn er denn tatsächlich mein Ururgroßvater war, ein typischer Kaukasier, wenn er denn tatsächlich ein Kaukasier war. Denn das „oder vielleicht“ oder das „vielleicht nicht“ macht den Kaukasier aus. [...] Und was

für eine Sprache soll mein Urgroßvater gesprochen haben? Konnte er deutsch, und wenn, woher? Welche Sprache hatte er ursprünglich gesprochen, als er aus dem Kaukasus aufgebrochen war? Und warum war er überhaupt aufgebrochen? Man könnte es sich einfach machen und sagen, er sprach wahrscheinlich georgisch oder russisch. Man kann es sich auch erheblich komplizierter machen und fragen, wieviele Sprachen es im Kaukasus überhaupt gibt, und welche davon er gesprochen haben könnte. Wie gesagt, es gibt Georgisch, das zu den kaukasischen Sprachen gehört, genaugenommen zu den südkaukasischen, zu denen auch Megrelisch, Lasisch und Swanisch gehören. Doch es gibt auch die nordkaukasischen Sprachen, die in eine westliche und eine östliche Gruppe aufgeteilt werden [Eich 2008: 32, 35].

Der deutlichste bildliche Ausdruck der Georgier als einer kulturell und geistig den Europäern ebenbürtigen Nation ist der georgische Dolch. Nachdem der Gast, Clemens Eich, sich geweigert hat, im Haus eines der Gastgeber zu übernachten, zeigt ihm der alte Hauswirt einen mit Edelsteinen besetzten, seltenen Silberdolch mit goldenem Griff. Diese Schönheit ist der „Georgische Dolch“, ein Symbol des wahren Georgiens, ein unbezahlbares Kunstwerk. Es gibt keinen seinesgleichen auf der Welt:

Es war ein furchtbarer Dolch wie aus einem orientalischen Märchen, [...] in einer mit Edelsteinen besetzten, silbernen Scheide, mit einem goldenen Griff, nach unten hin leicht gebogen, kein Krummdolch, wie ihn einst die Türken trugen, sondern ein Schmuckstück wie für eine Frau, anmutig und zierlich, ließ er die Grausamkeit nur als fernen Schatten ahnen, und vom Tod nur die Süße [Eich 2008: 58].

Dies ist eine würdige Antwort dem Europäer, der die georgische Gastfreundschaft beleidigt hat. Eine Antwort den Menschen, die nicht den wahren Charakter der Georgier sehen, die vom Kaukasus nach Wien barfuß gehen können, ihre eigene einzigartige Sprache haben und Meisterwerke der Weltkunst schaffen. Es ist traurig für einen würdigen Georgier, dass Ausländer nur die Menschen sehen, die durch 70 Jahre Despotismus gedemütigt und verändert wurden, die ihr wahres Gesicht verloren und ihre eigene Identität nicht verstanden haben, und die weiterhin im Schatten der Vergangenheit leben.

Clemens Eich äußert eine klare ablehnende Haltung gegenüber dem Westen. Auf einem Fest verspürt er den Wunsch, auf die Wahrheit anzustoßen und “die georgischen Freunde vor den Einflüsterungen, Schmeicheleien und Verführungen des Westens“ zu warnen. Der Trinkspruch von Eich ist ein Hinweis auf die westliche Haltung gegenüber der Außenwelt: „Ich habe in Georgien mit allem gerechnet, nur nicht mit mir selbst. Deshalb trinke ich als erstes auf mich selbst, damit ich mich auf meinen künftigen Fahrten mir nicht mehr in den Weg stelle. Zum Wohl!“ [Eich 2008: 42]. Der wichtigste westliche Wert besteht darin, sich nur um die eigene Sicherheit zu kümmern. Dies führte zur Neutralisierung des Roten Imperiums als der größten Bedrohung. Neben dem Westen deutet Eich auf die Vereinigten Staaten von Amerika hin, und mit rascher Verachtung gegenüber Coca-Cola weist er auch auf die Rolle der USA bei der Zerstörung der Sowjetunion hin: „Die Coca-Cola-Flasche weckte seinen Zorn“ [Eich 2008: 40]. Die in auswegloser Lage gefangenen Georgier, die mal vom Westen, mal von den Vereinigten Staaten von Amerika Hilfe erwarten, bleiben in Wirklichkeit unter der aggressiven Politik Russlands bedroht: Ein Teil ihres Territoriums, Abchasien, bleibt von Russland besetzt, ihr Präsident ist ein ehemaliger Außenminister der Sowjetunion, und die Kontrolle über ihre Flughäfen liegt noch immer in russischen Händen. Gleichzeitig wächst in Georgien eine politische Elite heran, die sich weder um die Menschen in der Krise kümmert, noch sich um das

Prestige des Landes sorgt. Der Autor deutet darauf hin, wenn er sagt: In Gurien, in der Heimatregion von Präsident Schewardnadse, befinden sich „die schlechtesten Straßen von allen schlechten Straßen Georgiens“ [Eich 2008: 70].

Was hat die gewonnene Freiheit für Georgien außer Bürgerkriegen und dem Verlust der territorialen Einzelheit mitgebracht? Die Kriege sind schon lange vorbei, aber es gibt noch keine Anzeichen des Aufbaus, Zeichen eines Neuanfangs. Die im Jahr 1922 an Georgien gerichteten Worte von Mandelstam, „Ihr seid weder Westen noch Osten, weder Paris noch Bagdad!“, sind immer noch aktuell. Als ob seit diesen 75 Jahren nichts vergangen wäre, steht das Land immer noch vor derselben alten Frage, demselben Zwiespalt und der Zerreißprobe, nämlich „dem Hunger nach einer einzigen Identität“ [Eich 2008: 64].

Wenn es um das Thema der georgischen Identität geht, wird der Autor zum Ich-Erzähler:

Es gibt Tage, da gehören wir dazu, und keiner würde widersprechen, wenn wir sagen, wir sind Europäer. Das sind die Tage des Aufbruchs und der Erneuerung. Und es gibt Tage, da wird uns die Erneuerung nur als eine vermeintliche deutlich, der Stillstand breitet sich aus wie ein reisenhaftes, schläfriges Tier, das uns mit einer trägen Pranke in Lähmung versetzt, und der Aufbruch erweist sich als Trugbild. Das sind die Tage, an denen wir zu Asien gehören, Asien sind, und für unsere europäischen Bemühungen, die uns jetzt unwirklich erscheinen, nur ein müdes Lächeln ernten. Doch beide Arten von Tagen sind wahr, die europäischen wie die asiatischen, keine von beiden besitzt den Anspruch einer einzigen absoluten Wahrheit. Mit diesem Zwiespalt müssen wir leben, sollen wir leben müssen[Eich 2008: 65].

Der Autor spricht den Leser als ein Georgier an, der an der Trennlinie zwischen Europa und Asien geboren und aufgewachsen ist und zu beiden Seiten, der Mischung der Kulturen, gehört. Wenn es keine Umweltbedingungen gegeben hätte, denen Georgien jahrhundertlang ausgesetzt war, hätte das Land sich mit einer eigenständigen Identität entwickeln können. Die Suche nach einer historischen Familie ist die ewige Tragödie dieser Nation:

Clemens Eich entdeckte trotz vieler dunkler Seiten in diesem „Nachkriegsland in einer Nachkriegszeit“ ein Land von „abstoßender Schönheit“, wo er Prometheus und Medea traf, wo es bildschöne Frauen gibt und wo die Maler wunderbare Bilder malen, wo jeder Bauer Bücher hat, die er liest, liebt und auswendig kann [Gagnidze 2016: 44].

Auch Eichs Einstellung zu diesem Land ist traurig, genauso wie die Stimmung im Land:

Wenn ich Georgien eine Farbe geben sollte, wäre das hell-schwarz. Gibt es hell-schwarz? Auf der Skala der Farben sicher nicht. Aber auf der Skala der Empfindungen sehe ich eine ganze Reihe von schwarzen Schattierungen, alle zeigen die zwei Seiten einer Geschichte. Europa ist nicht ganz hell und Asien nicht ganz schwarz, so wie Asien nicht ganz hell und Europa nicht ganz schwarz ist [Eich 2008: 66].

Clemens Eichs *Aufzeichnungen aus Georgien* bieten äußerst bedeutende Informationen über das Georgien der 90er Jahre. Sie gewähren dem Leser Einblicke in die Mentalität hinter der Realität und zeigen das Licht der Hoffnung hinter der politischen Dunkelheit. Trotz der düsteren Atmosphäre, die das Land in dieser Zeit umgab, zeigt Eich eine klare Sympathie für die Georgier und ihre Widerstandsfähigkeit.

Er hebt die kulturelle und geistige Vielfalt Georgiens hervor, die durch Sprachen, Traditionen und ein reiches Erbe repräsentiert wird. Gleichzeitig äußert er jedoch auch Kritik an der westlichen Indifferenz gegenüber dem Kaukasus, die er als fehlende Anerkennung der kulturellen und historischen Bedeutung dieser Region interpretiert. Die Erzählung zeigt, wie Clemens Eich durch seine persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse in Georgien eine tiefgreifende Verbindung zu diesem Land entwickelte und gleichzeitig die komplexe Realität, in der Georgien zu dieser Zeit verankert war, eindrucksvoll vermittelte.

Literatur:

1. Aichinger 2004: Aichinger, Ilse: *Von Bleiben war nie die Rede*. https://web.archive.org/web/20130626173006/http://www.zeit.de/2004/21/Von_Bleiben_war_nie_die_Rede/komplettansicht (Abgerufen am 20.01.2024)
2. Eich 2008: Eich, Clemens: *Aufzeichnungen aus Georgien*. Frankfurt a.M. 2008.
3. Gagnidze 2016: Gagnidze, Nugesha: „*Ein erfundenes Land*“ in *Aufzeichnungen aus Georgien von Clemens Eich*. In: Goethe-Tage 2016. Hg. v. Nanuli Kakauridze und Diana Schluchtmann. Kutaissi. 2016.
4. Greiner 2008: Greiner, Ulrich: Nachwort von *Aufzeichnungen aus Georgien*. Frankfurt a.M. 2008.

Anna Khukhua

Erzählperspektiven in Thomas Manns Roman *Lotte in Weimar*

Im vorliegenden Beitrag werden die Erzählperspektiven in Thomas Manns Roman „Lotte in Weimar“ analysiert. Von besonderem Interesse sind die Fragen, warum der Autor den auktorialen Erzähler stark einschränkt, weshalb er die Figuren selbst zu Wort kommen lässt und welche Erzählform er wählt.

Schlüsselwörter: Goethe, Thomas Mann, auktoriale Erzählsituation, neutrale Erzählsituation, personale Erzählsituation, Essayismus, „Bewusstseinsstrom“, innerer Monolog.

Die gleichzeitige Anwendung verschiedener Erzähltheorien zur Analyse eines literarischen Textes erscheint uns ineffizient und wir sind der Ansicht, dass die Untersuchung der narrativen Struktur dieses Romans gemäß der Klassifikation von Franz Karl Stanzel am relevantesten ist. Stanzel etablierte in seiner Forschung „Typische Formen des Romans“ [Stanzel 1987] unterschiedliche Typen von Erzählsituationen. Er unterscheidet drei Erzählsituationen: 1. Die personale Erzählsituation, 2. Die auktoriale Erzählsituation, 3. Die neutrale Erzählsituation.

Die auktoriale Erzählsituation zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich die „Allwissenheit“ des Erzählers auf vielfältige Weise manifestiert. Der Erzähler steht außerhalb der Handlung der Geschichte, prägt aber mit seinen Kommentaren, eingebundenen Ausdrücken die Einstellung des Lesers zur Geschichte. Dadurch schafft eine Distanz zwischen der erzählten Welt und dem Sinn der Geschichte. Der auktoriale Erzähler bewegt sich frei von einer Erzählzeit zur nächsten, macht Kommentare und zeigt seine Position. Daher weiß der auktoriale Erzähler alles über die Protagonisten.

Die neutrale Erzählsituation liegt vor, wenn die Geschichte aus einer objektiven, neutralen Position erzählt wird. Das epische Medium fungiert dabei als Außenstehender, als Betrachter. Es präsentiert die Handlung, die Geschichte aus der Distanz des Betrachters. Neutrale Erzählsituation zeigt dem Leser nur sichtbare Handlungsereignisse und Tatsachen. Diese Erzählperspektive gewährt dem Leser keinen Einblick in die Gedanken und Gefühle der Charaktere. All dies soll der Leser anhand der geschilderten Ereignisse verstehen.

Bei der persönlichen Erzählsituation werden Ereignisse aus der persönlichen Position einer Figur erzählt. Eine solche Erzählperspektive ermöglicht es dem Erzähler, uns von dem zu berichten, was er selbst gesehen, gehört oder getan hat. Der Akt des Erzählens verliert hier seine Distanz und wird unmittelbar. Es ist möglich, den Leser zu beeinflussen, indem man den Gedankengängen des persönlichen Erzählers folgt und die erzählten Ereignisse bewertet. Solche Art der Fokussierung ist auch charakteristisch für den „Bewusstseinsstrom“. Die persönliche Erzählung präsentiert dem Leser keine geordnete und organisierte Welt, sondern stellt die erzählte Welt in Verwirrung und Unordnung dar. Dadurch wird die Fähigkeit des Lesers herausgefordert, Ereignisse zu ordnen und Prioritäten zu setzen. Diese Erzählperspektive vermittelt meist ein privates, persönliches Erlebnis in der Ich-Perspektive.

Franz K. Stanzel hat diese drei erzählerischen Perspektiven nicht streng voneinander getrennt, sondern ihnen die Möglichkeit gegeben, sich zwischen verschiedenen Dimensionen zu bewegen. Dieser Kontext ist besonders hilfreich, da es nach Stanzels System möglich ist, die Entwicklung der Erzählerfigur zu zeigen. Was den Erzähler im Allgemeinen betrifft, ist zu beachten, dass die Welt des Romans in jedem Fall vom Erzähler geprägt und modelliert wird. Der Erzähler ist also in jedem Fall das Mittel, wodurch die Erzählung gestaltet wird. Andererseits wird der Erzähler in allen Fällen vom Autor geschaffen und in die Tat umgesetzt, wie die übrigen Charaktere im Erzähltext. Daher sollten sie nicht mit dem Autor selbst gleichgesetzt werden.

Konkret zu Thomas Manns *Lotte in Weimar*:

Die Arbeitszeit am Roman war für Thomas Mann eine schwierige Phase seines Lebens. Für den großen deutschen Schriftsteller verursachten der Entzug seiner Staatsbürgerschaft und der Asylantrag in einem fremden Land einen schwierigen seelischen Zustand. Diese unangenehmen Lebensveränderungen motivierten Thomas Mann dazu, seinen eigenen Platz und Status zu bestimmen.

Das Nachdenken über die Existenz des Schriftstellers im Exil führte dazu, dass Thomas Mann seinen eigenen Standpunkt klar definierte. In dieser Krisensituation wandte er sich an Goethe, der ihn schon immer mit seiner starken Persönlichkeit fasziniert hatte. In dieser schwierigen Lage vertraute Thomas Mann bewusst auf Goethe und entschied sich, seinen eigenen Weg zu gehen, im Sinne von „In-Spuren-Gehen“. Wie Hans Wysling betont, „Ideell fand er (Thomas Mann) bei Goethe den Anspruch auf vorbildliches Deutschtum und einen Erziehungsauftrag an sein Land vorgebildet“ [Wysling 1996: 523]. Thomas Mann glaubte, dass diese Position Goethes am besten für das desorientierte deutsche Volk geeignet sei.

Die pädagogisch-erzieherische Seite des Werkes wird durch die von Thomas Mann gewählte Erzählform angedeutet. Der Autor schränkt den auktorialen Erzähler stark ein und lässt ihn größtenteils mit den Romanfiguren selbst sprechen. Er ermöglicht ausgedehnte Dialoge und gibt den handelnden Personen Raum, ihre Ansichten auszudrücken. In diesem Zusammenhang finden wir in Thomas Manns Tagebüchern einen Verweis auf den platonischen Dialog als Kunstform [Mann 1980: 173]. Der Haupterzähler des platonischen Dialogs hält Abstand, als würde er einer jeden Figur befehlen zu sprechen. Zwar stellt er Zwischenfragen und macht gelegentlich Bemerkungen, beteiligt sich jedoch relativ wenig an der Gesprächsführung. Dieter Borchmeyer denkt, dass „mit seinem (Erzählers) Verschwinden reduziert sich aber auch die Möglichkeit des Lesers, auf eine Autorität jenseits des Figurengeflechtes des Romans zu bauen, die seine Einschätzung des Geschehens und vor allem seiner

Hauptfigur lenken können“ [Borchmeyer 2022: 911].

Es scheint, als würden serielle Erzählungen verschiedener Romanfiguren von Thomas Mann das Bild des Dichters von verschiedenen Seiten beleuchten und es durch subjektiv gefärbte Geschichten als Ganzes präsentieren. Diese seriellen Erzählungen sind unterschiedlich, manchmal widersprüchlich, mit subjektiv gemischten Details und Erkenntnissen. Da selbst Goethe während sechs Kapitel des Romans nirgends zu sehen ist, wird das von anderen erschaffene Dichterporträt allmählich verwirrend. Wenn Goethe im siebenten Kapitel des Romans spricht, offenbart sich die Fülle seiner Gedanken, er bespricht, was bereits existiert und was in Zukunft getan wird. Nach der interessanten Meinung von Charlotte B. Evans macht dieser Faktor Goethes künstlerisches Gesicht noch voluminöser und bereitet ihn auf weitere Überlegungen vor [Evans 1971: 107]. Ein solcher Effekt wird von Thomas Mann gezielt eingesetzt. Er schafft kein klar definiertes, eindeutiges Porträt des Schöpfers, sondern ein Mosaik, eine Komposition, die durch vielfache Reflexion unterschiedliche Perspektiven erhält.

Thomas Manns Meisterschaft als Geschichtenerzähler zeigt sich unter anderem in den verschiedenen Variationen seiner Erzählung: Der Autor überlässt die Rolle des Erzählers fast ausschließlich der einen oder anderen Figur. Erzählungen von Goethes Freunden und Verwandten wechseln sich ab, ebenso wie Goethes Selbstgespräch in der Mitte des Romans – sein „innerer Monolog“. Eine Kombination der Dialogen und Monologen präsentiert Goethe mit all seinen positiven und auch negativen Eigenschaften. Wir stimmen mit der Meinung von Werner Fritzen überein, dass im Roman „[...] der Perspektivismus zum Darstellungsprinzip erhoben (ist)“ [Fritzen 2019: 132]. Dieses Prinzip verhindert eine einseitige und lineare Darstellung von Goethes künstlerischer Gestalt und präsentiert seine Figur mit dem ambivalenten und vielschichtigen Charakter seines Wesens und Schaffens. Dieser Erzählstil, bei dem der Autor die Funktion des Erzählers auf seine

Figuren überträgt, ist laut Admoni und Silman einer der spezifischen Erzählstile dieses Romans von Thomas Mann [Admoni, Silman 1966: 120].

Obwohl die Rolle des auktorialen Erzählers im Roman sehr begrenzt ist, gibt es dennoch einige Passagen, in denen der Erzähler teilweise auf die Mittel des auktorialen Erzählens zurückgreift. Beispielsweise wechseln sich im zweiten Kapitel des Romans der persönliche und der auktoriale Erzähler ab, wenn es um die Beschreibung von Lottes Gedankengang geht:

[...] daß wir immer dieselben geblieben, daß Altwerden ein Körperlich-Äußerliches sei, und nichts vermöge über die Beständigkeit unseres Innersten, dieses närrischen, durch die Jahrzehnte hindurchgeführten Ich, [...]. Man war eine sogenannte alte Frau, nannte sich spöttisch auch selber so und reiste mit einer neunundzwanzigjährigen Tochter, die noch dazu das neunte Kind war, das man dem Gatten geboren. Aber man lag hier und hatte Herzklopfen genau wie als Schulmädels vor einem tollen Streich [Mann 1997: 28].

Danach ersetzt der auktoriale Erzähler den persönlichen Erzähler und gibt eine kurze Erklärung ab: „Charlotte stellte sich Betrachter vor, die das reizend gefunden hätten“ [Mann 1997: 28]. Das Konzept von Thomas Manns Roman zeigt deutlich, dass die Figuren direkt und möglichst fließend auftreten, wofür sich die dialogische Erzählform besonders eignet. Der Roman besteht größtenteils aus ausgedehnten Dialogen, von denen einige sogar als eigenständige Geschichten betrachtet werden können (z. B. Kapitel fünf: Es erhält sogar den spezifischen Titel „Adeles Erzählung“; außerdem ausführliche Passagen aus Riemers Gespräch mit Lotte). Durch die Dialoge kommt der Leser dem Protagonisten noch näher, da er sich in die Innenwelt der

handelnden Figuren hineinversetzen und ihren Gedanken folgen kann. All dies wird vom Erzähler bereitgestellt.

Obwohl die Rolle des auktorialen Erzählers im Roman durch den Autor stark eingeschränkt wird, gibt es mehrere andere Punkte, an denen Thomas Mann die Mittel des auktorialen Erzählens einsetzt. Z. B., wieder im zweiten Kapitel, als Lotte in ihrem Zimmer nicht schlafen kann, sie „fand lange die Ruhe nicht, die – sie wohl nicht einmal aufrichtig suchte“. Lotte schließt auch die Augen, „Dabei aber trachtete sie nach ihren Gedanken, die ihr das Herz klopfen machten“, die sie „[...] als Beweis und Merkmal innerster Unverwüstlichkeit, Unveränderlichkeit durch die Jahre empfand [...]“ [Mann 1997: 27].

Dieses Verhalten von Charlotte Kestner wird vom auktorialen Erzähler anhand des Charakters ihrer Tochter und ihrer Haltung gegenüber ihrer Mutter erklärt: „Wer lieber nicht vorzustellen war als Beobachter dieser Herzensbewegung, war Lottchen, die Jüngere“ [Mann 1997: 28].

Thomas Manns Roman zeichnet sich durch Abschweifungen von der Haupthandlung, durch Verinnerlichungen, durch ausführliche Diskussionen und in die Erzählung eingebettete Reflexionen aus, die sich dem essayistischen Stil annähern. Allerdings sind solche essayistischen Einlagen nicht vom künstlerischen Gefüge des gesamten Romans getrennt. Im Gegenteil, Essayismus hilft dabei, bestimmte Zeilen, Ereignisse, oder Geschichten zu verdeutlichen und zu präzisieren. Diese Art von Essayismus ist ein organischer Teil von Goethes Roman. Sein spezifisches Gewicht in diesem Werk ist größer als das Gewicht der Handlung und aller Abenteuer.

Thomas Manns Essayismus ist vor allem im dritten Kapitel des Romans in den Gesprächen von Dr. Riemer zu finden. Man könnte sagen, dass Riemers Part im Dialog mit Lotte aufgrund seines umfassenden Erzählbereichs einem monologisierten Dialog gleicht, der an einen theoretischen Aufsatz erinnert. Hier wird die Handlung auf ein Minimum reduziert. Allerdings können Riemers essayistische Sprechweise und seine essayistischen Diskussionen nicht bloß als

trockener philosophisch-ästhetischer Gedanke betrachtet werden. Seine Fassungslosigkeit, sein selbstgefälliger Ton und seine heimliche Wut über Goethes Ansprache, zugleich jedoch seine Bewunderung zu spüren – was für eine „bittersüße“ Ehre es ist, zum Kreis eines großen Mannes zu gehören, welcher Vorteil es ist, Goethes gelehrter Sekretär zu sein, und gleichzeitig, wie herzerreißend es ist, oft Kompromisse einzugehen, das eigene unabhängige Leben und die eigene Individualität zu vernachlässigen. Mit diesen Merkmalen stellt sich der Autor die menschliche Natur und Existenz von Riemers Charakter als widersprüchliche, duale Persönlichkeit mit einer interessanten Psychologie vor.

Im vierten und fünften Kapitel des Romans präsentiert Thomas Mann einen Dialog zwischen Lotte und Adele Schopenhauer. Adele wird im Roman mit langen monologisierten Dialogen vorgestellt. Im Abschnitt über Adele ist der auktoriale Erzähler selten präsent, scheint jedoch manchmal immer noch, dem Dialog eine Reihenfolge zu geben:

Dem Bericht Demoiselle Schopenhauers ist hier ungestörter Zusammenhang gewahrt worden. In Wirklichkeit wurde der sächsisch gefärbte Redefluß ihres breiten, geübten Mundes zweimal unterbrochen: in der Mitte und gegen Ende hin [Mann 1997: 195].

Am Ende des neunten Kapitels wird auch der neutrale Erzähler deutlich in den Text verwickelt. Ein neutraler Erzähler hat keine besondere Bedeutung für den Verlauf der erzählten Handlung im Sinne von Vorahnungen oder Erklärungen für den Leser:

Der Landauer, mit aufgeschlagenem Verdeck, zwei Laternen zuseiten des hohen Bocks, auf welchem der salutierende Kutscher seine Stulpenstiefel gegen das schräge Fußbrett stemmte, hielt wieder vor dem Portal, und der Bediente war Charlotten beim

Einsteigen behilflich, breitete auch fürsorglich eine Decke über ihre Knie, worauf er den Schlag verwarhte und sich mit geübtem Sprunge draußen hinauf an die Seite des Kutschers beförderte. Der schnalzte, die Pferde zogen an, der Wagen setzte sich in Bewegung [Mann 1997: 388].

Es ist offensichtlich, dass im Roman *Lotte in Weimar* der Erzähler keine hohe Autorität mehr ist, aus deren Perspektive das Leben der Figuren und die künstlerische Wahrheit klar erkennbar sind. Thomas Mann verlässt größtenteils die neutrale Position des Erzählers und platziert die Figuren direkt auf der Bühne.

Neben unterschiedlichen Erzählperspektiven nutzt der Autor im *Goethe-Roman* auch die Form des „inneren Monologs“, um sein künstlerisches Ziel zu erreichen. Der „innere Monolog“ gilt in der Literaturwissenschaft als eine der charakteristischen Formen der modernen Literatur, im Gegensatz zum traditionellen, dynamischen, allwissenden und realistischen Stil des 19. Jahrhunderts. Der „innere Monolog“, der den „Bewusstseinstrom“-Effekt erzielt, ist das wichtigste kompositorische Element des künstlerischen Textes in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Es ist wiederum ein literarisches Analogon eines komplexen psychologischen Phänomens – der inneren Sprache. Es hat keinen Hörer und ist für niemanden anderen definiert. Der „innere Monolog“ basiert auf assoziativem Denken, das heißt, Gedanken und Erinnerungen sind unlogisch, nur assoziativ miteinander verbunden. Der „innere Monolog“ ist eine künstlerische Form, die die Vertiefung eines Menschen in die verborgenen Schichten seines Wesens zum Ausdruck bringt, um die Gefühle und Empfindungen in den geistigen Tiefen eines Menschen offen zu zeigen. Zu diesem Schluss kommt Peter Egri völlig zu Recht, wenn er sagt: „Diese Darstellung des Seelenprozesses ist der innere Monolog“ [Egri 1968: 131].

Im Vergleich zu anderen Werken des Schriftstellers wird der „innere Monolog“ im Roman *Lotte in Weimar* in seiner vollkommensten

Form dargestellt. Hier verbindet sich das dramatische Element der Handlungsentwicklung mit der Form eines modernistischen intellektuell-psychologischen Romans, obwohl hier nicht der so chaotische Wechsel von Themen und Problemen in der Prosa des „Bewusstseinsstroms“ zu finden ist.

Das siebente Kapitel des Romans ist der Hauptteil des Werkes, sein poetischer Kern. Es ist das umfangreichste und basiert sich ausschließlich auf dem Prinzip des „inneren Monologs“. In diesem Kapitel tritt der Erzähler nicht mehr auf. Im siebten Kapitel wird der Bewegungsvorgang von Goethes Bewusstsein vermittelt und zeigt, wie Goethe mit sich selbst spricht, seine Gedanken, die viele verschiedene Themen berühren. Interessant ist, dass Thomas Mann schon im Titel dieses Kapitels (*Das siebente Kapitel*) seine besondere Bedeutung hervorhebt, während die anderen Kapitel einfach als *Erstes Kapitel*, *Zweites Kapitel*, *Drittes Kapitel* usw. bezeichnet werden. Die Bewusstseinsbewegung, der Bewusstseinsstrom, der in Form eines „inneren Monologs“ vermittelt wird, soll Goethe noch tiefer zeigen.

Erst im „Inneren Monolog“ des siebenten Kapitels sehen wir Goethe völlig allein mit sich selbst, ohne repräsentative oder diplomatische Unterstützung, frei von seiner Umgebung. Der Leser steht einem großen Einzelgänger gegenüber, der sich entfremdet fühlt, weil die Deutschen seinem „Deutschtum“ nicht vertrauen.

Zu Beginn des siebenten Kapitels treffen wir Goethe im Halbschlaf, eingetaucht in das Netz seiner freien Assoziationen. In die Glückseligkeit des Morgenschlafs versunkener Goethe denkt über künstlerische Meisterwerke und Poesie nach. Doch bereits beim Erwachen, während er vor dem Friseur sitzt und auf die Frisur wartet, wechselt er von poetischen Themen zu alltäglichen Nachrichten. Sein „innerer Monolog“ wird durch tägliche Angelegenheiten mit einem Diener oder einer Sekretärin unterbrochen. Nach einer Denkkunterbrechung durch Gespräche mit ihnen kehrt Goethe wieder zum Dialog mit sich selbst zurück. Der Leser scheint dem Prozess der Entstehung und Entwicklung

von Gedanken im Bewusstsein des Dichters beizuwohnen und dem freien Fließen von Goethes Gedankenwellen zu folgen. Thomas Mann selbst wies darauf hin, dass die „Kette mehr oder weniger zufälliger Assoziationen“ bei Lotte „der Umriss von Goethes gesamter Welt“ sei.

In der Darstellung von Thomas Manns „innerem Monolog“ gibt es einen Aufstieg, eine Spaltung. Der beschriebene Prozess vom Traumbewusstsein bis zum vollständigen Erwachen des Geistes zeigt die Gedankenstadien, die in der Vernunft des Dichters im Bett entstanden und sich entwickelten, der Leser wird Goethes Gedanken im Schlaf und Wachen deutlich spüren. Die großartige Komposition von „Venus und Adonis“, von der Goethe für einige Sekunden träumt, ist abgeschlossen, und die Perspektive wechselt bald zu Schiller. Durch den „inneren Monolog“ vermittelt Thomas Mann überzeugend Goethes Zweifel, Verdoppelungen, Zögern und seine verschiedenen Stimmungen. Es wird deutlich, dass Goethe einen ständigen Kampf mit seinen eigenen unterschiedlichen Meinungen führt:

[...] da er (Schiller) doch vom Volke rein nichts verstand und auch von Deutschheit nichts – nun, dafür liebte ich ihn, ist mit den Deutschen ja nicht zu leben, sei es in Sieg oder Niederlage [...], eine hochfliegende Kühnheit [...], einzig ebenbürtig, einzig verwandt, [...]. Mocht ich ihn jemals? Nie. [...] Aber die Augen vergeß ich nicht, solange ich lebe, die blau-tiefen, sanften und kühnen, die Erlöser-Augen...Christus und Speculant [Mann 1997: 255-256].

Goethes Monolog mit sich selbst ist einer der virtuoson Vorbilder der Weltliteratur. Thomas Mann redet mit Goethes Worten, stellt durch die feine Intuition Goethes Gedankenverlauf, seine reiche intellektuelle und innere emotionale Welt im Empfindungs- und Schaffensprozess, seine menschlichen Beziehungen, seine Ansichten und Gedanken, unbewusste Gestalten, Selbstgespräche über abstrakte oder konkrete

Dingen wieder her. Der Autor zeigt Goethes künstlerische Gestalt in seinem gemüthlichen Gelehrtentum, in der Dichtungswelt; zeigt seine philosophischen Verallgemeinerungen, lyrische und poetische Verinnerlichungen. Ein Beispiel dafür findet sich in einem Auszug aus Goethes umfangreichem „inneren Monolog“, in dem Goethe sich im Zusammenhang mit seiner eigenen Welt und seinem eigenen „Ich“ darstellt. In diesem Auszug erinnert sich Goethe auch an seine Begegnung mit Napoleon, dessen Einschätzung – „Das ist ein Mann“ – für Goethe sehr wertvoll ist.

Wisse nicht, die Dusselköpfe, daß ein großer Dichter vor allem groß ist und dann erst ein Dichter, und daß es ganz gleich ist, ob er Gedichte macht oder die Schlachten schlägt dessen, der mich in Erfurt ansah, mit lächelndem Munde und finsternen Augen und hinter mir her sagte, absichtlich laut, daß ichs hören sollte: „Das ist ein Mann“ – und nicht „Das ist ein Dichter“. Aber das Narrevolk glaubt, man könne groß sein, wenn man den Divan macht, und bei der Farbenlehre, da wär mans nicht mehr... [Mann 1997: 259].

Der „Innere Monolog“ ermöglicht es dem Leser, Informationen über Goethes Gesundheitszustand zu erhalten und Mitgefühl für den Dichter zu empfinden, der an verschiedenen Krankheiten leidet. Während Goethe über seine Krankheiten spricht, wenden sich seine Gedanken allmählich anderen Themen zu – der Anmut des Alters, der Jugend, immer wieder Werther, der Vergeblichkeit des Lebens und des Willens.

Bevor Carl, der zur Morgenaudienz gekommen ist, zum ersten Mal während des Dienens Goethes Gedanken unterbricht und Goethe von den Ereignissen des Tages erfährt, berühren seine Gedanken verschiedene Bereiche. In diesem Kapitel zeigt Goethe ein breites naturwissenschaftliches Wissen. Er spricht über die Farbenlehre. Diese wissenschaftliche Tätigkeit erscheint jedoch nur am Rande, parallel zu

anderen bedeutenden und einzigartigen Gedanken und Ideen. Goethe führt unablässig einen inneren Monolog über seine Schöpfungen, über Werke wie *Divan*, *Werther* und *Götz*. Gedanken zu diesen literarischen Themen werden mit Goethes alltäglichen, einfachen Gefühlen und Gedanken kombiniert, was seine Figur realer und überzeugender macht.

Interessant finden wir Auszüge aus Goethes „Innerem Monolog“, die Goethes Weltanschauung, seine sozialen, moralischen und politischen Ansichten offenbaren. Die Beschreibung der deutschen Gesellschaft zu Goethes Zeiten wird mit den persönlichen Eindrücken Thomas Manns selbst und seinen Ansichten kombiniert, wodurch eine Anspielung auf das Regime im nationalsozialistischen Deutschland und die Stimmung dieser Zeit entsteht. Daher können wir den Schluss ziehen, dass die im Roman dargestellten Ereignisse die realgeschichtlichen Tatsachen und Vorgänge nicht exakt widerspiegeln und das Empirische umgewandelt und verändert ist. Im Roman tauchen Erinnerungen an den zweiten Weltkrieg auf. Alles ist so virtuos kombiniert, dass man den Eindruck hat, dass Thomas Mann uns keine seltsamen und neuen Geschichten erzählt, sondern er erörtert und kommentiert zusammen mit uns die allgemein bekannten „Mären“.

So traun sie (die Deutsche) deinem Deutschtum nicht, spürens wie einen Mißbrauch, und der Ruhm ist unter ihnen wie Haß und Pein. [...] im Ringen und Widerstreit mit einem Volkstum, das doch auch wieder den Schwimmer trägt. Soll wohl so sein, wehleidig bin ich nicht. Aber daß sie die Klarheit hassen, ist nicht recht. Daß sie den Reiz der Wahrheit nicht kennen, ist zu beklagen, – daß ihnen Dunst und Rausch und all berserkerisches Unmaß so teuer, ist widerwärtig, – daß sie sich jedem verzückten Schurken gläubig hingeben, der ihr Niedrigstes aufruft, sie in ihren Lastern bestärkt und sie lehrt, Nationalität als Isolierung und Roheit zu begreifen, – daß sie sich immer erst groß und

herrlich vorkommen, wenn all ihre Würde gründlich verspielt, und mit so hämischer Galle auf die blicken, in denen die Fremden Deutschland sehn und ehren, ist miserabel. Ich will sie garnicht versöhnen. Sie mögen mich nicht – recht so, ich mag sie auch nicht, so sind wir quitt. Ich habe mein Deutschtum für mich – mag sie mitsamt der boshafte Philisterei, die sie so nennen, der Teufel holen. Sie meinen, sie sind Deutschland, aber ich bins, und gings zu Grunde mit Stumpf und Stiel, es dauerte in mir [Mann 1997: 292].

Plötzlich ertönen Goethes Gedanken wie ein lauter Ruf, und in diesem Ruf hört der Leser deutlich Thomas Manns Stimme. Mittels des „inneren Monologs“ warnt der Denker des 20. Jahrhunderts mit Goethes Mund das nationalsozialistische Deutschland vor der drohenden Katastrophe und stellt den großen Olympier als Vorbild und würdiges Muster für die Nation dar:

Ich [...] bin Schoß und Samen, die androgyne Kunst, bestimmbar durch alles, aber, bestimmt durch mich, bereichert das Empfangene die Welt. So solltens die Deutschen halten, darin bin ich ihr Bild und Vorbild. Welt-empfangend und Welt-beschenkend, die Herzen weit offen jeder fruchtbaren Bewunderung, groß durch Verstand und Liebe, durch Mittlertum, durch Geist – denn Mittlertum ist Geist – so sollten sie sein, und das ist ihre Bestimmung, nicht aber als Originalnation sich zu verstocken, in abgeschmackter Selbstbetrachtung und Selbstverherrlichung sich zu verdummen und gar in Dummheit, durch Dummheit zu herrschen über die Welt [Mann 1997: 298-299].

Die im siebenten Kapitel beschriebenen Prozesse verlaufen nicht in der äußeren Welt, sondern im Inneren des Menschen, im Bereich der

Psyche, die Thomas Mann mit Hilfe von Goethes „innerem Monolog“ vermittelt. Die gesamte Aufmerksamkeit des Autors richtet sich auf Goethes Persönlichkeit, auf sein Wesen, und deshalb ist möglicherweise alles Äußere, das keinen unmittelbaren Zusammenhang mit inneren psychischen Prozessen hat, abgelehnt. Statt einer äußeren Entwicklung steht die Dynamik innerer geistiger Prozesse im Vordergrund, die nun die Funktion der Sujetsbewegung übernimmt. Das Erzählen erfolgt aus der Perspektive des sogenannten „inneren Auges“, aus der Position der inneren Perspektive. Der Erzähler ist in den Romanfiguren verkörpert und völlig mit ihnen verschmolzen. Neben dem Epischen, neben der Fabel finden sich Goethes Beurteilungen, Reflexionen, Meditationen, philosophisch-psychologische Reminiszenzen, Erinnerungen und Charakterisierungen. Um diese geistigen Geschehnisse mit Hilfe der Form des „inneren Monologs“ zu gestalten, sollte man sie von den äußeren Ereignissen, von der empirischen Wirklichkeit unbedingt trennen. Selbst im Roman schuf der Autor einen geschlossenen Raum, in dem er die geistigen Bewegungen des Protagonisten als sichtbare Ereignisse dargestellt hat.

Goethes „Innerer Monolog“ zeigt die Sicherheit von Goethes geistiger Welt, die psychologisch sehr überzeugend und vollständig ist. Der Gedanke und die künstlerische Gestalt verbinden sich im Roman mit großer Meisterschaft. Beeindruckend wird ihre Synthese gerade durch die Form von Thomas Manns „innerem Monolog“.

Daraus kann man schließen, dass im Roman *Lotte in Weimar* die Zerstörung einer einzigen, ganzen, übergeordneten Erzählperspektive auffällig ist. Thomas Mann verwendet verschiedene Erzählperspektiven, indem er die Geschichte durch verschiedene Romanfiguren erzählen lässt. Bemerkenswert ist, dass Goethes Bekannte dem Porträt der Hauptfigur Goethe ihre eigenen Akzente verleihen und sich gemeinsam mit ihm auf einem großformatigen Gemälde darstellen. Dieses oder jenes Ereignis, diese oder jene Person, die von verschiedenen Menschen wahrgenommen wird, wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln

betrachtet, was wiederum zum Wechsel der Standpunkte, Positionen, Visionen im Goethe-Roman von Thomas Mann führt. Die Unterteilung des Textes in Kapitel, also Episoden, ermöglicht die Beobachtung der Polyphonie der Ausdrucksformen. Durch den Einsatz des „inneren Monologs“ gelang es, Goethes mythische Gestalt zu schaffen, die sich gewissermaßen mit der Individualität von Thomas Mann verschmolz. Ausgehend davon weist Goethes künstlerische Figur im Roman einerseits seine eigenen individuellen Merkmale und Eigenschaften auf, andererseits stellt sie ein personifiziertes Symbol dar, das bestimmte weltanschauliche Positionen und Prinzipien des Autors zum Ausdruck bringt.

Literatur:

1. Mann 1986: Mann, Thomas: *Lotte in Weimar*. Tbilisi 1986 (in Georgisch: მანო, თომას: ლოტე ვაიმარში. თბილისი, 1986).
2. Admoni, Silman 1966: Admoni, Wladimir; Silman, Tamara: *Wandlungsmöglichkeiten der Erzählweise Thomas Manns*. In: Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns. Berlin und Weimar 1966.
3. Borchmeyer 2022: Borchmeyer, Dieter: „*Intellektuelle Komödie*“ *Goethes Bild im Wechsel der Perspektiven*. In: Thomas Mann. Werk und Zeit. Berlin 2022.
4. Egri 1968: Egri, Peter: *Parallelen zwischen der Mannschen und Joyceschen Form des inneren Monologs, der Traum- und Phantasiehaftigkeit im Spiegel des Romans „Lotte in Weimar“*. In: Arbeiten zur deutschen Philologie. III. Veröffentlichungen des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Kossuth-Lajos-Tudományegyetem Universität. Debrecen 1993.
5. Evans 1971: Evans, B. Charlotte: *Das Goethebild in Thomas Manns „Lotte in Weimar“*. In: Monatshefte für deutsche Unterricht. Deutsche Sprache und Literatur. Vol. 63. N2. Published by the University of Wisconsin Press 1971.

6. Frizen 2019: Frizen, Werner: *Thomas Mann, Lotte in Weimar. Kommentar*. Frankfurt am Main 2019.
7. Mann 1997: Mann, Thomas: *Lotte in Weimar*. Frankfurt am Main 1997.
8. Stanzel 1987: Stanzel, K. Franz: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1987.
9. Wysling 1996: Wysling, Hans: *Thomas Manns Goethe Nachfolge*. In: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Thomas-Mann-Studien. Bd. 13. Frankfurt am Main 1996.

Zur Frage des Titels und der Untertitel in Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*

Im vorliegenden Artikel wird das Funktionieren des Titels sowie einzelner Untertitel im Text von Daniel Kehlmanns Roman „Ruhm“ und die strukturellen Beziehungen zwischen den Untertiteln im Verhältnis zueinander und zum Text des Werks betrachtet. Dabei bietet sich eine Analyse im Kontext der Details in den Wortreihen an, die sich durch den gesamten Text des Werks hindurchziehen. Die Untersuchung des Textes gibt somit die Möglichkeit, der Meinung anderer Forscher zu widersprechen, dass die Handlungskapitel in Kehlmanns Roman relativ lose, indirekt, durch eine gepunktete Linie miteinander verbunden sind. Es lässt sich jedoch argumentieren, dass es zwischen ihnen eine tiefere, festere Verbindung gibt.

Schlüsselwörter: Titel und Untertitel, strukturell-semantische Analyse, Details, Wortreihen, feste Verbindung.

In der Romanprosa österreichischer Schriftsteller des späten 20. bis frühen 21. Jahrhunderts nimmt die Prosa von Daniel Kehlmann einen bedeutenden Platz ein. Er debütierte 1997 mit dem Roman „Beerholms Vorstellung“. Daniel Kehlmann, einer der herausragenden Vertreter der „Neuen Welle“ in der deutschsprachigen Literatur, distanziert sich deutlich von vielen Schriftstellern seiner Generation, für die das Thema der „unüberwundenen Vergangenheit“ noch immer aktuell ist. Der Autor betrachtet die traditionelle deutsche Literatur skeptisch und sieht den Haupttrend in der Nachkriegsprosa in einer künstlichen „Verdunklung“, einer „Schwere“, die er in seinen Werken bewusst bekämpft. Beispielsweise wundert er sich über die Einstellung

deutscher Literaturwissenschaftler zu Günter Grass als konservativem Geschichtenerzähler, während er in Amerika gerade als Innovator-Modernist neben Salman Rushdie geschätzt wird. Der Autor kritisiert die deutsche Innovationsverweigerung, die Unterdrückung von Alternativversuchen, die bewusste Abkehr von der Leichtigkeit der literarischen Moderne und den Versuch, aus dem traditionellen Narrativ auszubrechen [Kehlmann 2013].

Die englische Kritik würdigt Kehlmann als einen „attraktiven“ Schriftsteller einer neuen Generation, der sich nicht von Mann oder Grass inspirieren lässt, sondern sich eher dem spanischen magischen Realismus und der englisch-sächsischen Novellistik zuwendet, großzügig verdünnt mit Humor, der für „langweilige“ deutsche Literatur untypisch ist. Die Idee der dominierenden Rolle des magischen Realismus in Kehlmanns Werken wird von berühmten österreichischen Literaturkritikern unterstützt [Zeyringer 2008, Lüdke 2008, Thorsten 2008, Echterhölter 2006, Scholz 2012].

Englische Kritiker betrachten dies als den dominierenden Faktor in der Wahrnehmung deutscher Belletristik durch den Leser und betonen, dass Kehlmanns Werk einen revolutionären Wandel im literarischen Kontext der Nachkriegszeit in Deutschland darstellt und alle gängigen Vorstellungen über die „düstere“ deutsche Literatur bricht [Harding 2013]. Literaturwissenschaftler verleihen Kehlmann die Beinamen „moderner Romantiker“ und „philosophischer Geschichtenerzähler“ und bezeichnen ihn als Anhänger von Pynchon, Thomas Mann, Nabokov und Borges [Kammler 2004].

Der Autor wird sich bewusst, dass Literatur derzeit unter dem Druck der Massenmedien und des Internets an den Rand des kulturellen Lebens der Gesellschaft gedrängt wird, in die Unterhaltungsindustrie hineingezogen wird und an gesellschaftlicher Bedeutung verliert. Daher entsteht die Meinung, dass sich die österreichische Prosa um die Jahrhundertwende von intellektueller, „schwerer“, „dichter“

Literatur in eine Form wandelt, die sich an einen breiteren kulturellen Kontext richtet und die Vorlieben der Massen widerspiegelt. Laut A. Plachina wurde die Formel des „eingängigen“ Geschichtenerzählens in den späten 1990er Jahren in der österreichischen Literatur besonders populär. Schreiben wird nicht als kreative Aufgabe dargestellt, die durch die interne Konfliktsituation des Autors erschwert wird, der eine „schwierige“ Position im Verhältnis zur Welt einnimmt, sondern zunehmend als professionelle Fähigkeit konzeptualisiert, den Leser zu fesseln und zu unterhalten [Plachina 2007: 37].

In Wirklichkeit legt Kehlmann seinem Roman *Ruhm* das in der modernen Literatur beliebte Thema der Abhängigkeit eines Menschen im 21. Jahrhundert von Technologie, Kommunikation und den Möglichkeiten der virtuellen Welt zugrunde. Dies ermöglicht es leicht, den Leser mit der interessanten und zugänglichen Problematik von *Ruhm* zu fesseln und zu unterhalten. Dies deutet darauf hin, dass sich der Autor offensichtlich keine hohen Ziele setzt, sondern lediglich über die Lebensprobleme moderner Menschen in der heutigen Gesellschaft schreibt.

Das Buch besteht aus neun Teilen bzw. Episoden. Der Autor selbst nennt sie Geschichten, und genau so klingen sie auch im allgemeinen Untertitel des Werkes: „Ein Roman in neun Geschichten“. Man könnte jedoch annehmen, es wäre bequemer, sie als Kapitel-Geschichten zu bezeichnen. Dieses Buch umfasst neun Werke: „Stimmen“, „In Gefahr“, „Rosalie geht sterben“, „Der Ausweg“, „Osten“, „Antwort an die Äbtissin“, „Ein Beitrag zur Debatte“, „Wie ich log und“ starb“, „In Gefahr“.

Die Helden aller Geschichten versuchen, eine Antwort auf die Hauptfragen zu finden, was der Sinn des Lebens ist und ob es ihn überhaupt gibt. Sie befinden sich in seltsamen Situationen, die an die Bücher von Kafka und den „magischen Realisten“ erinnern.

In einer der Geschichten „Stimmen“ handelt es sich um Ebling, einen Computerreparaturmann. Er kauft ein neues Mobiltelefon und erhält fälschlicherweise eine bereits genutzte Telefonnummer – das ist die Nummer eines berühmten Filmschauspielers. Die Figur, ein von Natur aus schüchterner, unsicherer und zurückgezogener Mensch, wird von Fans, Regisseuren und Werbetreibenden angerufen. Diese unbekannt Menschen reden mit Ebling, als wäre er ein gewisser Ralph. Das ärgert und verärgert den Mann zunächst, doch bald beginnt er, sich seinen Gesprächspartnern als Ralph vorzustellen und versucht, das Leben eines anderen zu führen. Er wächst in seinen eigenen Augen, Metall und träge Herablassung klingen in seiner Stimme, der Ruhm kommt zu ihm. Fremder, doch ein Ruhm. Bald wird der Ruhm eines anderen zum Hauptsinn seiner Existenz.

Und der berühmteste Filmschauspieler, Ralph Tanner, ist die zentrale Figur einer weiteren Geschichte („Der Ausweg“) aus Kehlmanns Roman. Müde vom Ruhm und nur davon träumend, allein gelassen zu werden, tauscht der Schauspieler die Rolle mit einem weniger glücklichen und weniger talentierten Kollegen, der seinen Lebensunterhalt damit verdient, ihn, den Star, nachzuahmen: Er sieht nicht nur ähnlich aus, sondern ist auch ein großartiger Nachahmer in Bezug auf Kleidung, Sprechen und Benehmen. Der Stern hat also ein weiteres Double – dieses Mal kein telefonisches, sondern sozusagen ein visuelles. Andernfalls überschneiden sich diese Parallelwelten nicht. Aus Spaß beginnt Ralph Tanner, sich bei einem Doppelgänger-Wettbewerb auszugeben. Nach und nach wird er sich darauf einlassen, das Selbstbewusstsein zu verlieren und denken: „Wozu brauche ich dieses Sternenleben?“ Mit Erleichterung wird er schließlich den unauffälligen Platz eines anderen einnehmen.

Ein brasilianischer Autor seelenrettender Bücher beginnt an allem zu zweifeln, was er geschrieben hat. Der kleine Chef nimmt sich eine Geliebte und beginnt ein Doppelleben zu führen, wobei er sich immer mehr in seine eigenen Lügen verstrickt. Ein Büroangestellter träumt

davon, in ein Buch des Schriftstellers Leo Richter aufgenommen zu werden. Und Leo Richter schreibt eine Geschichte über seine Geliebte. Und so weiter. In diesem Buch geht es um Doppelgänger, um Schatten und Spiegelungen, um die Zerbrechlichkeit der Realität, die Macht des Zufalls und die Verflechtung aller Dinge. Wo sind die Reflexionen und wo ist die Realität? Niemand weiß das.

Der Autor macht sich Gedanken über die Bedeutung eines seltsamen Vorfalls in seinem Leben, eines Ereignisses, das nicht durch konkrete Gründe bestimmt wird und keine erkennbare Bedeutung hat. Als eines der Querschnittsthemen des Romans kann die Abhängigkeit des modernen Menschen von der Technologie betrachtet werden. Kehlmann zeigt diese Abhängigkeit keineswegs so eindeutig auf, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die Zusammenhänge sind hier geheimnisvoll, mystifiziert, fast phantastisch, voller Magie und Illusionen. „Wir sind immer in Geschichten. [...] Geschichten in Geschichten in Geschichten“, sagt Leo Richter [Kehlmann 2021: 201].

Forscher weisen darauf hin, dass Geschichten im Allgemeinen drei gemeinsame Themen entwickeln, die diese Geschichten miteinander verbinden: Ruhm (seine Anwesenheit/Abwesenheit, Streben danach, Flucht davor usw.), das Eindringen der Technologien in das Leben des modernen Menschen und Identitätsverlust [Schaschkova 2021].

Die folgenden Beispiele veranschaulichen, wie Daniel Kehlmann die obenerwähnten Themen im Kapitel „Ausweg“ darstellt:

Ruhm und moderne Technologien

Die Menschen waren stehengeblieben und hatten grinsend zugesehen, **ein¹ paar hatten mit ihren Mobiltelefonen gefilmt**, und schon in dem Moment, da Carla mit aller Kraft zugeschlagen hatte, hatte er gewußt, daß diese Sekunden **ins Internet kommen**

1 Alle Hervorhebungen hier und im Folgenden sind von mir – Nino Kvirikadze.

und **den Ruhm seiner besten Filmen** überstrahlen würden [S.79-80]².

Ihm war, als wäre nach den Jahren **des Bekanntseins** nur mehr ein Teil von ihm übrig und als brauchte er bloß noch zu sterben, um einzig und allein dort zu sein, wo er eigentlich hingehörte: in den Filmen und auf den unzähligen Fotografien [S.81].

Identitätsverlust

Im Frühsommer seines neununddreißigsten Jahres **wurde** der Schauspieler Ralf Tanner **sich selbst unwirklich** [S.79].

In dieser Nacht [...] **wünschte er sich** mit aller Kraft **auf die andere Seite der glatten Fläche hinüber** [...] [S.81].

Er hatte schon lange den Verdacht, daß das Fotografiertwerden **sein Gesicht abnützte**. Sollte es möglich sein, daß jedesmal, wenn man gefilmt wurde, **ein anderer entstand**, eine nicht ganz gelungene Kopie, die **einen aus sich selbst verdrängte?** [S.82].

Und jener Körper, [...] **ein Körper, der dem Filmstar ohnehin nicht sehr ähnlich war** [S.82].

Nicht er, sondern **ein anderer umfaßte Noras Leib und schleuderte sie mit einer Kraft hin und hatte her**, wie er sie nie besessen hatte [S. 83-84].

Ich **lebe als er**. Ich **denke wie er**, manchmal **bleibe ich tagelang in der Rolle**. Ich **bin ein Ralf Tanner** [S.85].

Für einen Moment **flammte Empörung in ihm auf** [...]. Aber dann merkte er, wie **seine Kraft wich und die Welt sich auflöste** [S.85].

„Ich werde mich bemühen,“ sagte Ralf. Etwas daran gefiel ihn. Bewies es nicht, **daß er endlich frei war?** [S.86].

2 Diese und alle folgenden Textstellen aus Daniel Kehlmanns *Ruhm* zitiere ich nach der Ausgabe: Daniel Kehlmann: *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten. 42. Auflage Oktober. Hamburg 2021.

Natürlich [...] es bewieß, daß **kein Mensch**, von außen und mit Klarheit gesehen, **sich selbst ähnelt** [S.86].

Sein Blick glitt zum Wandspiegel. Da war sie, und da war er, und plötzlich **schien es ihm unsicher, auf welcher Seite die Originale waren und wo die Abbilder**. Er strich ihr über den Kopf, murmelt etwas, **um seine Verwirrung zu verbergen**, und ging die Treppe hinunter [...] [S.89].

In der Bahn kümmerte sich niemand um ihn. Unwillkürlich **versuchte er, sein Bild in der Scheibe zu sehen, aber es gelang nicht**, genausowenig wie **den Schaufenstern, niergendwo schien es mehr spiegelnde Flächen zu geben** [S.89].

Was war geschehen? Hatte **ein Betrüger seinen Platz eingenommen?** Womöglich war es ja **der Imitator, den er im Looppool getroffen hatte** [...] [S.92].

Ludwig und Malzacher kamen heraus, und zwischen ihnen, groß und kraftvoll, **Ralf Tanner** [...]. **Wer auch immer ihn aus seinem Leben verdrängt hatte**, er machte es perfekt, **er war der Richtige** dafür, und **wenn irgend jemand Tanners Dasein verdient hatte**, dann **der dort drüben** [S. 93].

Er hob die Hände in die Taschen und ging langsam die Straße entlang. Also **hatte er den Ausweg gefunden. Er war frei** [S.93].

Oft machte es ja auch Spaß. Manchmal schien es einem, **als wäre man ein anderer** [S.93].

Durch diese Textpassagen wird deutlich, dass Ralf Tanner aus seinem realen Leben verdrängt wird und seinem Doppelgänger die Möglichkeit gibt, das zu machen. Warum wehrt er sich nicht dagegen? Es wird gezeigt, dass Tanner selbst die Dualität seines Lebens spürt. Die Fragmente bieten eine Erklärung für Ralfs Entscheidung, seinem Doppelgänger nicht zu widerstehen und in der Rolle des Matthias Wagner zu verbleiben – in der Rolle eines gewöhnlichen, einfachen

Menschen, der nicht vom Ruhm belastet ist, weil er diesen Ruhm selbst nicht mehr wünscht. Er betont sogar, dass sein Doppelgänger es mehr verdient hat, Ralf Tanner zu sein, als er selbst. Das Kapitel „Der Ausweg“ behandelt also tatsächlich alle drei oben genannten Themen und so geht es weiter in allen Kapiteln des Buches. Und als Hauptthema gilt das Thema „Ruhm“: „In *Ruhm* ist der Titel gleichfalls ein wichtiges Thema. [...] Ruhm ist ein zentrales Thema, das von Kehlmann durch die unterschiedlichen Figuren und Perspektiven beleuchtet wird. Dabei werden verschiedene Aspekte, die mit Ruhm einhergehen, gezeigt“ [Ruhm Daniel Kehlmann 2024]. Die in Kehlmanns Buch vorgestellten Geschichten sind also allesamt Geschichten über Ruhm. Ungefähr fünf Minuten Ruhm, über den Ruhm eines anderen, den man ausnutzen kann, über die Tatsache, dass Ruhm langweilig ist. Dies ist auch ein Buch darüber, wie zerbrechlich und vergänglich die menschliche Persönlichkeit ist und wie leicht es ist, über ein Schicksal ein anderes zu schreiben.

Das Ziel dieses Artikels ist nicht, die obengenannte Problematik ausführlich zu behandeln, sondern die Funktionsweise des Titels und einzelner Untertitel im Text von Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* sowie die strukturell-semantischen und statistischen Beziehungen zwischen den Untertiteln im Verhältnis zueinander und zum Text des Romans zu betrachten.

Es sei betont, dass fast alle Forscher der Meinung sind, dass alle Geschichten indirekt, durch eine gepunktete Linie, miteinander verbunden sind, da es keine Hauptfigur und keine lineare Handlung gibt [Volodarski 2018; Schaschkova 2021]. „*Ruhm* besteht aus neun Kapiteln, die jeweils eine unabhängige Geschichte erzählen. Die Geschichten sind nur lose miteinander verbunden“ [Ruhm Daniel Kehlmann 2024]. Die Beziehungen zwischen Kapiteln und Charakteren verdienen besondere Aufmerksamkeit. Volodarski weist auf eine Tabelle hin, aus der deutlich hervorgeht, welche Charaktere in welchen Kapiteln a) die

Hauptcharaktere sind; b) als sekundär auftreten; c) in dem einen oder anderen Zusammenhang erwähnt werden [Volodarski 2018].

Die Verbindungen zwischen den Kapiteln im Roman könnten meines Erachtens bereits als recht stark gelten. Man kann aber der Meinung beistimmen, dass die obenerwähnten Verbindungen nicht direkt, sondern indirekt sind. Die Durchführung einer strukturellen und statistischen Analyse des Titels und der neun Untertitel des Romans kann jedoch dazu führen, dass sich diese Meinung zugunsten des Gegenteils ändert. Es ist möglich, den Titel und Untertitel als Details, als bewegliche Mikroelemente des Textes zu betrachten, die sich nach der „Theorie der Wortreihe“³ durch den Text des Werkes bewegen und Wortreihen bilden können. Der Forschung zugrunde liegt also die von W. Winogradow [Vinogradov 1988: 245; 250 f.] vorgebrachte und weiterhin von den Strukturalisten [Gorshkov 2010: 318; 330f.; Ivanov, Toporov 1997: 45f.; Tsivyan 1997: 661f.] erarbeitete „Theorie der Wortreihe“. „Die Definition ‚Wortreihe‘ verwendet man gewöhnlich in einem weiten Sinne, das heißt: als Komponente der Wortreihe können nicht nur Wörter, sondern auch Wortverbindungen und Sätze auftreten; außerdem können auch die stilistische Färbung, die morphologische Form und sogar die akustische Besonderheit hervorgehoben sein. Die Wortreihen (und auch die Details als ihre Bestandteile) stehen in einem ständigen komplizierten Wechselspiel, das ihre gegenseitige Durchdringung und auch die parallele Entfaltung einer Reihe in die andere möglich macht“ [Gorshkov 2010: 319-320f.]. Wörtliche Sequenzen können nicht

3 Zu dieser Methode vgl. Vinogradov 1988: Vinogradov, Viktor: *Zur Sprache der künstlerischen Prosa: Ausgewählte Werke*. Moskau 1980 (in Russisch: Виноградов 1980: Виноградов, Виктор: О языке художественной прозы: Избранные труды. Москва 1980); Gorshkov 2010: Gorshkov, Alexander: *Russische Literatur: Vom Wort zur Literatur*. Moskau 2010 (in Russisch: Горшков 2010: Горшков, Александр: Русская словесность: От слова к словесности. Москва 2010); Kvirikadze, Nino 2022: Zur Frage des Heimat-Begriffs im Essay von Saša Stanišić *Doppelpunktnomade*. In: Goethe-Tage 2022. Ortsvereinigung Kutaisi der internationalen Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. Kutaisi 2022. S. 67-79.

nur identische, sondern auch modifizierte grammatikalische sowie synonymische, nach der Bedeutung ähnliche Formen umfassen.

Titelwortreihe

Bei der Betrachtung des Romantitels *Ruhm* soll berücksichtigt werden, dass „**Ruhm der Titel und gleichzeitig die Thematik** des Romans“ ist [Ruhm von Daniel Kehlmann 2024]. Dies bedeutet, dass in allen Kapitel-Geschichten dieses Thema als Hauptthema den gesamten Text beschreibend durchdringt und „Ruhm“ als thematisches Leitmotivelement fungiert. „Ruhm“ interessiert uns aber auch als technisches Leitmotiv. Forscher bemerken richtigerweise, dass „Der Titel *Ruhm* gleichzeitig ein wichtiges Leitmotiv ist“, sie irren sich aber, wenn sie behaupten, dass „es in allen Episoden vorkommt“ [Ruhm Daniel Kehlmann 2024]. Das ist bei weitem nicht wahr. Es ist nur wahr, wenn man die Thematik des Romans im Auge behält. Verfolgt man jedoch die Bewegung des Titels *Ruhm* als technisches Detail durch den gesamten Text des Romans, durch alle Kapitel-Geschichten, und ermittelt seine Funktionsweise, ergibt sich ein anderes Bild. „Ruhm“ als technisches Leitmotiv ist in seiner Grundform nur zweimal im Text des Romans vorhanden: zunächst als Titel (dies ist das erste Moment) und dann in der Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“ (dies ist das zweite Moment). Diese beiden Momente hätten jedoch die neun disparaten Geschichten von Kehlmanns Roman (ohne einen gemeinsamen Protagonisten) nicht fest miteinander verbinden können. Diese Frage ließe sich nur klären, wenn man den Titel des Buches im Zusammenhang mit der Wortreihe betrachtet.

Es sollte klargestellt werden, dass „Ruhm“ von seiner Bedeutung und Struktur her in der gleichen Kette stehen kann (mit den Details *berühmt, bekannt, Bekanntsein, erfolgreich, Erfolg, populär, in Mode* usw.) Der Titel, der sich durch den Text zieht, zerfällt in 16 kleine Details (einschließlich des Titels selbst), die aufgrund ihrer soliden

Anzahl den gesamten Text in acht von neun Kapiteln durchdringen und die Kapitel-Geschichten meines Erachtens recht fest miteinander verbinden. Als Ergebnis der strukturell-semanticen und statistischen Analysen kann man folgende Wortreihe (mit Angabe von Kapiteln und Seiten) erhalten:

Ruhm (*Titel*) → des *berühmten* Schauspielers (I. „Stimmen“, 18⁴) – kannte sie seine *berühmteste* Geschichte (II. „In Gefahr“, 29) – Die *berühmten* sieben Stadien (III. „Rosalie geht sterben“, 52) – dieser Verein ist *der bekannteste* („Rosalie geht sterben“, 52) – den *Ruhm* (IV. „Der Ausweg“, 79) – nach den Jahren des *Bekanntseins* (IV. „Der Ausweg“, 81) – und er sprach seinen *berühmten* Dialog (IV. „Der Ausweg“, 83) – ist ein *sehr berühmter* Schauspieler (IV. „Der Ausweg“, 91) – ihr *erfolgreichster* Roman (V. „Osten“, 116) – Miguel Auristos Blancos, der vom halben Planeten *hochverehrte* ... Autor von Büchern (VI. „Antwort an die Äbtissin“, 121) – *der Erfolg* (VI. „Antwort an die Äbtissin“, 124) – ein *sehr bekanntes* Buch (VI. „Antwort an die Äbtissin“, 125) – vom *Ansteigen der weltweiten Nachfrage* (VI. „Antwort an die Äbtissin“, 125) – Das eine *Buch Titel* weiß ich jetzt nicht (VII. „Ein Beitrag zur Debatte“, 142) – und *Titel* von der dritten (VII. „Ein Beitrag zur Debatte“, 143) – Seitdem Maria Rubinstein vor einem Jahr verschwunden ist, *sind ihre Bücher in Mode wie noch nie* – IX. „In Gefahr“, 194)

Im Kapitel VIII. – „Wie ich log und starb“ – *gibt es keine entsprechenden Details, kein technisches Leitmotiv, nur thematische Bedeutung des „Ruhms“*.

In der Wortreihe wird der Detail-Titel „Ruhm“ meines Erachtens als technisches Leitmotiv in acht der neun Kapitel entweder in seiner grundlegenden oder nicht-grundlegenden (variieren) Form präsentiert: In der ersten, zweiten, dritten, fünften und neunten Kapitel-Geschichten jeweils ein Detail, in der vierten und sechsten Geschichten je vier Details,

4 In Klammern sind die Seiten aus dem Roman *Ruhm* nachgewiesen.

in der siebten – zwei. Obwohl im achten Kapitel nur die thematische Leitmotivik beibehalten wird, hindert dies nicht daran, dass der Titel „Ruhm“ dank der entdeckten Wortreihe nicht nur thematisch, sondern auch strukturell und technisch mit den Kapiteln des Romans und dem Text als Ganzem zusammenhängt.

Unten ist zur Veranschaulichung und leichteren Wahrnehmung dieselbe Wortreihe dargestellt, ohne Hinweis auf die Seiten;

Ruhm (*Titel*) → des *berühmten* Schauspielers – kannte sie seine *berühmteste* Geschichte – Die *berühmten* sieben Stadien – dieser Verein ist *der bekannteste* – den *Ruhm* – nach den Jahren des *Bekanntseins* – und er sprach seinen *berühmten* Dialog – ist ein *sehr berühmter* Schauspieler – ihr *erfolgreichster* Roman – Miguel Auristos Blancos, der vom halben Planeten *hochverehrte* ... Autor von Büchern – *der Erfolg* – vom *Ansteigen der weltweiten Nachfrage* – Das eine *Buch Titel* weiß ich jetzt nicht – und *Titel* von der dritten – Seitdem Maria Rubinstein vor einem Jahr verschwunden ist, *sind ihre Bücher in Mode wie noch nie*.

Untertitelwortreihen

Noch interessanter wird es sein, zu betrachten, wie sich die einzelnen Untertitel des Werkes bzw. die Titel der neun Geschichten im Kontext des gesamten Romans verhalten – auch unter dem Gesichtspunkt der strukturell-semantischen Analyse und auch in der Struktur einer Wortreihe. Diese Frage ist ebenso wie die Frage nach der Wirkung des Romantitels *Ruhm* auf den Text des Gesamtwerks von den Daniel Kehlmanns Forschern unbemerkt geblieben.

Im Folgenden werden alle neun Untertitel als Details betrachtet und das Funktionieren jedes von ihnen in den einzelnen Kapitel-Geschichten der Reihe nach identifiziert. Es wird festgestellt, wie oft und in welcher Form sie vorkommen – entweder in ihrer vollständigen Form oder nur als einzelne Bestandteile. Diese Formulierung der Frage ist notwendig,

weil im Gegensatz zu dem Ein-Wort-Titel-Detail „Ruhm“ unter den Untertiteln der Kapitel-Geschichten sowohl Ein-Wort-Details („Stimmen“, „Osten“ usw.) als auch solche mit vielen Komponenten („Rosalie geht sterben“, „Antwort an die Äbtissin“, „Wie ich log und starb“ usw.) vorkommen.

Bei der Suche nach den Gliedern der Wortreihe in den betrachteten Untertiteln wird der folgende Grundsatz berücksichtigt: Es wird nicht nur nach der vollständigen Zusammensetzung der Zwischenüberschrift gesucht (was wenig wahrscheinlich ist), sondern auch nach den einzelnen Bestandteilen, vorzugsweise nach den signifikanten Wörtern. Zum Beispiel bei der Analyse des Untertitels „Antwort an die Äbtissin“ sollte versucht werden, in jedem Kapitel die Informationen zum Bestandteil „Antwort“ getrennt und die Informationen zum Bestandteil „Äbtissin“ ebenfalls getrennt zu finden. Diese Einzelinformationen sollten am Ende zu einer Gesamtwortreihe des Untertitels „Antwort an die Äbtissin“ zusammengefasst werden. Und auf diese Weise wird mit den anderen Untertiteln fortgefahren. Es ist hervorzuheben, dass jede Kapitel-Geschichte in der Regel Details aus ihrer eigenen Wortreihe aufnehmen sollte, was selbstverständlich ist.

Das Schema der Analyse ist wie folgt: Jeder Untertitel wird der Reihe nach als ein Detail genommen und zunächst durch seine eigene Kapitel-Geschichte und dann durch den Text der anderen Kapitel geführt. Dieses Detail bewegt sich durch den Text und zieht andere Details an, die zusammen mit ihm die entsprechende Wortreihe bilden werden. Nach der Theorie der Wortreihe können in einer Reihe z.B. *Gefahr*; *gefährlich*; *gefährden*; *Befürchtung*; *befürchten* stehen; in einer anderen: *Der Ausweg*; *Ausgang*; in einer dritten: *sterben*; *Tod*; *starb*; *todmüde*; *Mord*; weiter: *log*; *Betrüger*; *Lüge*; *Trug* usw.

Wie bereits erwähnt, hat der Roman neun Kapitel-Geschichten und dementsprechend neun Unterkapitel, die analysiert werden:

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“ (S. 7-23)

- II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“ (S. 25-50)
- III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“ (S. 51-77)
- IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“ (S. 79-93)
- V. Kapitel-Geschichte „Osten“ (S. 95-119)
- VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“ (S. 121-131)
- VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“ (S. 133-158)
- VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“ (S. 159-190)
- IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“ (S. 191-203)

Bei der Analyse wird zunächst das erste gesuchte Detail (der Untertitel der ersten Kapitel-Geschichte) gegeben, gefolgt von neun fortlaufend nummerierten Kapitel-Geschichten, in denen die Funktionsweise dieses Details dargestellt wird. Als nächstes wird das zweite Muster (der Untertitel der zweiten Kapitel-Geschichte) gegeben, und seine Funktionsweise wird in denselben neun nummerierten Kapitel-Geschichten aufgezeigt. Und so weiter bis zum Ende. Da zwei Kapitel-Geschichten denselben Titel tragen („In Gefahr“), werden sie als ein gesamtes Detail behandelt – einmal. Insgesamt sind acht Detail-Untertitel zu betrachten.

Nachfolgend werden die Ergebnisse der Analyse zur Ermittlung der Wortreihen der Untertitel von Kapitel-Geschichten vorgestellt.

Das erste Detail: Der Untertitel „Stimmen“

- I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“
 - mit gelangweilter Stimme (8) – eine ähnliche Stimme (11) – Ihre Stimme (12) – Ihre Stimme (16) – deren Stimmen (16) – eine erschrockene Frauenstimme (17) – eine Frau, deren rauhe Stimme (18) – Tanners Stimme (18) – die seine [Stimme] (18) – fragte eine Männerstimme (20) – wieder eine jener Stimmen zu hören (22)
- II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“
 - Ihre Stimme (33) – Erst als ihre Stimme versagte, hörte sie auf (41) –

III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“

→ Herrn Freytags Stimme (54) – voll von Menschen, Stimmen und Ereignissen (63) –

IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“

→ dessen Stimme und Gesten (80) – seine Stimme (84)

V. Kapitel-Geschichte „Osten“

→ sagte eine weibliche Stimme (98) – hörte sie seine Stimme (102)
– von nebenan hörte sie laute Stimmen (112) – Dann fragte sie mit bebender Stimme (113)

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ eine müde Männer-Stimme (136) – Stimme drauf (136) – wie ich meine Stimme nicht mehr hörte (151) –

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ eine Menschenstimme (161) – daß die Stimme sich verändert (168)
– auch wenn die Stimme sich verzerrte (168) – in ihrer Stimme (168) – meine Stimme (169) – an ihre Stimme (170) – um ihre Stimme zu hören (175) – und ihre leicht rauhe Stimme? (175) –

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ Seine Stimme (202) –

Das zweite und das neunte Details (insgesamt): Der Untertitel „In Gefahr“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ nicht wirklich gefährlich (26) – zu befürchten (27) – eine sehr gefährliche Stadt (36) – über Lärm, Blut und Gefahr (36) – Man darf Gefahren nicht aus dem Weg gehen (41) – Gefahren? (41) – noch nie in

Gefahr gewesen (41) – das sei nicht gefährlich (41)

III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“

→ und ich will Sie keiner Gefahr aussetzen (70) –

IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

V. Kapitel-Geschichte „Osten“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ vielleicht einen Monat der Gefahr (173) – zu groß war die Gefahr (176) – so daß die Gefahr bestehe (183) –

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ Ihre alte Befürchtung (196) –

Das dritte Detail: Der Untertitel „Rosalie geht sterben“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ Natürlich ging er nicht (15) – er... ging zu Bett (15) –

II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ ins Schweizer Sterbehilfezentrum (29) – daß die Kultur zwar aussterbe (31) – mußte jemand sterben (35) – ging sie ins Bad (36) – er hätte alle hier zum Tod verurteilt (44) – bevor sie zum Essen gehen (46) – sie seien tot (48) – „Hier haben sie Menschen getötet“ (49) – Sterbehilfe (52) –

III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“

→ und daß es nun sehr schnell zu Ende gehen wird (51) – er helfe einem, die Dinge abzukürzen (52) – Sterbehilfe (52) – die sogenannte Sterbewohnung (52) – Wenn es ums Sterben geht (52) – Ein Cousin hat sich in den Kopf geschossen (52) – Frank hat sich aufgehängt

(53) – ihren Tod (55) – keine Mordfälle (57) – Ungerührt geht sie weiter (58) – in dem es um letzte Dinge geht (63) – Du stirbst in jedem Fall (66) – „Einer hat sich umgebracht“ (68) – nicht unsterblich (72) – nicht den Tod (73) – die Todkranken (74) – Sie geht die Straße entlang (76) – Ohne Todeskampf (77) – Übergang (77) –

IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“

→ als brauchte er bloß noch zu sterben (81) – „Wenn Sie bitte gehen würden“ (90) –

V. Kapitel-Geschichte „Osten“

→ Dann ging sie weiter (114) – Aufgeregt ging sie hinein (115) –

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ gehen (131) – voll Mord (128) –

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ er ... geht um meinen Desk (135) – ich ... ging (137) – Dann ging ich schlafen (140) – ins Totenreich (143) – will keinen *totdösen* (148) – Stirb! (148) – stirb (152) –

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ stirb (152) – ließ ich ihn gehen (178) – daß ich lieber sterben würde (160) – *todesfall* (172) – wie ich in der Wohnung des Verstorbenen angekommen war (172) – Ist der nicht gestorben? (178) – der Tod (183) –

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ weniger mörderische Fraktion (194) – hatte sie im Camp der Mörder gelebt (194) – „Da sterbe ich vielleicht in Afrika“ (199) – Dort draußen war Tod (201) – todmüde (203) – Wir sollen schlafen gehen (203) –

Das vierte Detail: Der Untertitel „Der Ausweg“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ Es gibt keinen Ausweg (20) – Es gibt immer einen (20) –

- II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“
→ am Ausgang (42) –
- III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“
→ Am Ausgang (67) –
- IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“
→ Also hatte er den Ausweg gefunden (93) –
- V. Kapitel-Geschichte „Osten“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*
- VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*
- VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“
→ als gäbs Erlösung (147) –
- VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“
→ daß ich den Ausgang nicht mehr sah (176) –
- IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

Das fünfte Detail: Der Untertitel „Osten“

- I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*
- II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*
- III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*
- IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“
→ sagte etwas von Krieg, dem Nahen Osten (87) –
- V. Kapitel-Geschichte „Osten“
→ *Es gibt keine entsprechenden Details*
- VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“
→ um die Weisheit des Ostens (126) –

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

Das sechste Detail: Der Untertitel „Antwort an die Äbtissin“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ keine falsche Antwort (35) – für jede falsche Antwort (35) – „Was antwortest du denn?“ (37) –

III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“

→ Antworten (58) – auf die Antwort (59) – zu antworten (59) – antworte ich (64) – meine Antworten (65) – antworte ich (66) – antworten (75) –

IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“

→ diese Antwort (90) –

V. Kapitel-Geschichte „Osten“

→ Es kam keine Antwort (100) –

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ der Äbtissin (127) – weil eine Frage ja Antwort verlangte (128) – Liebe Äbtissin (128) – Werte Äbtissin (129) –

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ Ich also schnell Antwort (152) – auf meine Postings geantwortet hatten (145) –

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ bevor ich in der Lage war zu antworten (160) – „Aber ja“, antwortete ich (164) – „Natürlich“, hatte ich geantwortet (171) –

Luzias Antwort (177) – antwortete sie sofort (178) – auf die ich die Antwort nicht wußte (188) –

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ so stahlen sie sich aus der Verantwortung (202) –

Das siebente Detail: Der Untertitel „Ein Beitrag zur Debatte“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“

→ aus spanischen ... Diskussionsforen (80) – Da stritten fremde Menschen darüber (80) –

V. Kapitel-Geschichte „Osten“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ auf Diskussionsseiten (134) – von Debatten (134) – Die Diskussion (137) – einen riesen Streit (137) – Der Streit mit Mutter (145) – der ständige Streit mit Mama (147) – Schnell ins Diskussionsforum (152) –

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

Das achte Detail: Der Untertitel „Wie ich log und starb“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ „Lüg nicht“ (16) – „Warum sollte ich lügen?“ (16) –

II. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ ins Schweizer Sterbehilfzentrum (29) – daß die Kultur zwar aussterbe (31) – mußte jemand sterben (35) – er hätte alle hier zum Tod verurteilt (44) – sie seien tot (48) – „Hier haben sie Menschen getötet“ (49) – Sterbehilfe (52) –

III. Kapitel-Geschichte „Rosalie geht sterben“

→ und daß es nun sehr schnell zu Ende gehen wird (51) – er helfe einem, die Dinge abzukürzen (52) – Sterbehilfe (52) – die sogenannte Sterbewohnung (52) – Wenn es ums Sterben geht (52) – Ein Cousin hat sich in den Kopf geschossen (52) – Frank hat sich aufgehängt (53) – ihren Tod (55) – keine Mordfälle (57) – Ungerührt geht sie weiter (58) – in dem es um letzte Dinge geht (63) – Du stirbst in jedem Fall (66) – „Einer hat sich umgebracht“ (68) – nicht unsterblich (72) – nicht den Tod (73) – die Todkranken (74) – Sie geht die Straße entlang (76) – Ohne Todeskampf (77) – Übergang (77) – Wer gerät in Betrugsverdacht (59) – zu betrügen (73) –

IV. Kapitel-Geschichte „Der Ausweg“

→ als brauchte er bloß noch zu sterben (81) – ein Betrüger (92) –

V. Kapitel-Geschichte „Osten“

→ *Es gibt keine entsprechenden Details*

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ ein Teil des eigenen Ich (127) – voll Mord (128) – Das einzige ... sind wohlige Lügen (129) –

VII. Kapitel-Geschichte „Ein Beitrag zur Debatte“

→ Da muß ich erst ausholen (133) – Ich arbeite (134) – Wünsche ihm den Tod (134) – dann wünschte ich ihm das statt Tod (134) – aber ich bin fix (135) – ins Totenreich (143) – will keinen *totdösen* (148) – Stirb! (148) – stirb (152) – wurde ich zum Betrüger (159) –

VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ daß ich lieber sterben würde (160) – Ich war damals noch nicht versiert im Lügen (164) – Ich war außer Übung (165) – wenn man lügt (168) – bei einem unwahren Wort (168) – mehr als den

Lügner (168) – sie erwarten keinen Betrug (168) – diese Lüge (171) – *todesfall* (172) – wie ich in der Wohnung des Verstorbenen angekommen war (172) – Wie log und betrog man? (173) – inzwischen log ich aus Gewohnheit (174) – Eine Lüge? (175) – Ist der nicht gestorben? (178) – der Tod (183) – Trug (190) –

IX. Kapitel-Geschichte „In Gefahr“

→ weniger mörderische Fraktion (194) – hatte sie im Camp der Mörder gelebt (194) – „Da sterbe ich vielleicht in Afrika“ (199) – Dort draußen war Tod (201) – todmüde (203) –

Die strukturell-statistische Analyse der obigen Wortreihen sieht wie folgt aus:

Das erste Detail: Der Untertitel „Stimmen“ kommt in allen Kapitel-Geschichten vor, außer dem Kapitel VI. „Antwort an die Äbtissin“. Dies ist ein sehr aktives Detail. Nur im letzten, neunten Kapitel kommt dieser Untertitel einmal vor, in den anderen Fällen – drei oder mehr Mal. So erscheint er in einem eigenen Kapitel (I.) und in den Kapiteln II., III., IV., V., VII., VIII. und IX. Er wird nicht mit Kapitel VI. verbunden.

Das zweite und das neunte Details: Der Untertitel „In Gefahr“ kommt nur in vier Kapiteln vor. Die Häufigkeit der Verwendung innerhalb der Kapitel ist einmal, dreimal und achtmal. Dieser Untertitel erscheint in zwei seinen eigenen Kapiteln (II. und IX.) und in den Kapiteln III. und VIII. Er wird nicht mit den Kapiteln I., IV., V., VI., VII. verbunden.

Das dritte Detail: Der Untertitel „Rosalie geht sterben“ ist das aktivste Detail, das in allen Kapitel-Geschichten vorkommt. Die Häufigkeit der Verwendung in den Kapiteln variiert zwischen zwei und siebzehn.

Das vierte Detail: Der Untertitel „Der Ausweg“ klingt in sechs Kapiteln: I., II., III., IV., VII., VIII. Er wird nicht mit den Kapiteln V., VI. und IX. verbunden. Die Häufigkeit der Verwendung innerhalb von Kapiteln ist gering – ein- oder zweimal.

Das fünfte Detail: Der Untertitel „Osten“ kommt nur zweimal vor:

in den Kapiteln IV. und VI. Er wird nicht mit den Kapiteln I., II., III., V., VII., VIII., IX. in Verbindung gebracht. Die Verwendungshäufigkeit innerhalb von Kapiteln ist am geringsten, nur jeweils einmal in den beiden genannten Fällen.

Das sechste Detail: Der Untertitel „Antwort an die Äbtissin“ kommt in acht Kapiteln vor: II., III., IV., V., VI., VII., VIII. und IX. Es ist auch ein aktives Detail. Es klingt nicht in einem Kapitel – in I. und wird nicht mit ihm assoziiert. Die Häufigkeit der Verwendung innerhalb von Kapiteln liegt zwischen einem und sieben Mal.

Das siebente Detail: Der Untertitel „Ein Beitrag zur Debatte“ erscheint nur in zwei Kapiteln: IV. und VII. Er wird nicht mit den Kapiteln I., II., III., V., VI., VIII. und IX. verbunden. Die Häufigkeit der Verwendung beträgt zwei bzw. acht Mal.

Das achte Detail: Der Untertitel „Wie ich log und starb“ erscheint in den Kapiteln: I., II., III., IV., VI., VII., VIII. und IX. Ein der aktiven Details. Es wird mit Kapitel V. „Osten“ nicht verbunden. Die Häufigkeit der Verwendung innerhalb von Kapiteln liegt zwischen zwei und einundzwanzig.

Was kann man nun über die Verbindungen zwischen den Kapitel-Geschichten im Kontext von Details und Wortreihen sagen? Das war ja die Aufgabe – zu klären, welche Verbindungen zwischen den Kapitel-Geschichten von Kehlmanns Roman bestehen, ob sie technisch im Text des Werks vorhanden sind, sind sie schwach oder sind sie vielschichtig und haben eine gewisse Stärke. Anhand dieser Analyse wird illustriert, wie Untertitel in bestimmten Kapitel-Geschichten auftauchen und sie durch ihre Position miteinander verbinden. Man kann erkennen, dass jedoch nicht alles so eindeutig ist. Ja, das erste Untertitel-Detail „Stimmen“ stellt zwar eine Verbindung zwischen den Kapiteln I., II., III., IV., V., VII., VIII., IX her und wird zum technischen Leitmotiv, aber das Kapitel VI., das dieses Detail nicht hat, fällt aus dem Gesamtzusammenhang heraus, so dass eine einheitliche Verbindung aller Kapitel-Geschichten in diesem Fall nicht festgelegt

werden kann. Die Detail-Unterkapitel „Antwort an die Äbtissin“ und „Wie ich log und starb“ haben genau die gleiche Position, so dass auch sie nicht passen. Insbesondere die Details „In Gefahr“, „Der Ausweg“, „Osten“, „Ein Beitrag zur Debatte“, die nicht nur in einem, sondern in mehreren Kapiteln aus dem Zusammenhang gerissen sind, sollten nicht berücksichtigt werden.

Schließlich bleibt noch der Untertitel „Rosalie geht sterben“, ein äußerst aktives und zentrales Detail, das in allen Kapitel Geschichten auftaucht und natürlich die neun Kapitel-Geschichten des Romans *Ruhm* leitmotivisch miteinander verbindet. Die Aufnahme dieses Zusammenhangs in die Liste der oben genannten Verbindungsmittel, die von anderen Forschern zur Betrachtung vorgeschlagen wurden und von ihnen als indirekt oder durch eine gepunktete Linie bezeichnet wurden, lässt bereits den Schluss zu, dass die Annahme über die Existenz stärkerer Verbindungen zwischen den Kapitel-Geschichten von Kehlmanns Roman *Ruhm* bestätigt wird. Darüber hinaus kann man zuversichtlich behaupten, dass auch die Untertitel der anderen Details auf ihre Weise dazu beitragen, diesen Zusammenhang zu stärken – durch ihre Interaktion im Text des Romans. Wie geschieht das? Die Kapitel, die ohne jeden Detail-Untertitel geblieben sind, kommen durch andere Details aus verschiedenen Wortreihen mit diesen in Berührung, und das gestörte Gleichgewicht wird wiederhergestellt. Zum Beispiel ist die VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“ ohne den Untertitel „Stimmen“ geblieben. Daher blieb es selbst auch ohne direkten Kontakt zu den anderen Kapiteln. Es wird jedoch durch andere Detail-Untertitel (und deren Modifikationen innerhalb der Wortreihen) unterstützt, die ihren Zusammenhang mit „Stimmen“ nicht verloren haben und gleichzeitig mit „Antwort an die Äbtissin“ in Verbindung stehen:

Das achte Detail: Der Untertitel „Wie ich log und starb“
VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“

→ daß ich lieber sterben würde (160) – Ich war damals noch nicht versiert im Lügen (164) – Ich war außer Übung (165) – wenn man lügt (168) – bei einem unwahren Wort (168) – mehr als den Lügner (168) – sie erwarten keinen Betrug (168) – diese Lüge (171) – *todesfall* (172) – wie ich in der Wohnung des Verstorbenen angekommen war (172) – Wie log und betrog man? (173) – inzwischen log ich aus Gewohnheit (174) – Eine Lüge? (175) – Ist der nicht gestorben? (178) – der Tod (183) – Trug (190) –

Das achte Detail: Der Untertitel „Wie ich log und starb“

I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“

→ „Lüg nicht“ (16) –, „Warum sollte ich lügen?“ (16) –

Das achte Detail: Der Untertitel „Wie ich log und starb“

VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“

→ ein Teil des eigenen Ich (127) – voll Mord (128) – Das einzige ... sind wohlige Lügen (129) –

In diesem Ausschnitt des zuvor dargestellten Schemas wird deutlich, wie die beiden Details-Untertitel („Stimmen“ und „Antwort an die Äbtissin“) innerhalb der Wortreihe des dritten Detail-Untertitels („Wie ich log und starb“) miteinander anklingen. Das geschieht so:

Folgende Modifikationen der Wortreihe des dritten Untertitels (VIII. Kapitel-Geschichte „Wie ich log und starb“ → Ich war damals noch nicht versiert *im Lügen* (164) – wenn man *lügt* (168) – mehr als *den Lügner* (168) – *diese Lüge* (171) – *Eine Lüge?* (175) – *Trug* (190) – usw.) wiederholen sich in der Wortreihe des ersten Untertitels (I. Kapitel-Geschichte „Stimmen“ → „*Lüg nicht*.“ (16) – „Warum sollte ich *lügen?*“ (16)) und in der Wortreihe des zweiten Untertitels (VI. Kapitel-Geschichte „Antwort an die Äbtissin“ → „Das einzige ... sind *wohlige Lügen*“ (129)). Gerade dank diesem kommen die ersten beiden

Unterkapitel, nämlich „Stimmen“ und „Antwort an die Äbtissin“, miteinander in Berührung und tragen dazu bei, eine tiefere und stärkere Verbindung zwischen drei konkreten Kapitel-Geschichten sowie letztendlich zwischen allen Kapitel-Geschichten des untersuchten Werks als Ganzes herzustellen.

Aufgrund strukturell-semantischer und statistischer Analysen von Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* lässt sich die Schlussfolgerung ziehen: Es besteht eine tiefere (als durch eine indirekte oder durch eine gepunktete Linie gekennzeichnete) Verbindung zwischen den Kapitel-Geschichten des Werks. Diese Verbindung wird durch die Details-Untertitel innerhalb der Wortreihen hergestellt. Darüber hinaus werden die Kapitel-Geschichten des Romans auch durch seinen Titel „Ruhm“ eng miteinander verknüpft.

Literatur:

1. Echterhölter 2006: Echterhölter, A.: *Schöner berichten*. Alexander von Humboldt, Hubert Fichte und Daniel Kehlmann in Venezuela. Dossier Humboldt Fichte. Kultur und Gespenster. Ausgabe 1, Sommer 2006.
2. Gorshkov 2010: Gorshkov, Alexander: *Russische Literatur: Vom Wort zur Literatur*. Moskau 2010 (in Russisch: Горшков 2010: Горшков, Александр: Русская словесность: От слова к словесности. Москва 2010).
3. Harding 2013: Harding, L.: *Unlikely Bestseller Heralds the Return of Lightness and Humour to German Literature*. <http://www.guardian.co.uk/world/2006/jul/19/books.germany> (Abgerufen am 24.09.2023).
4. Ivanov, Toporov 1997: Ivanov, Vyacheslav/Toporov, Vladimir: *Problemstellung der Textrekonstruktion und Zeichensystemrekonstruktion*. In: Aus den Werken des Moskauer Semiotischen Zirkels. Moskau 1997. S. 45-73 (in Russisch: Иванов, Топоров 1997: Иванов, Вячеслав/Топоров, Владимир: Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы. In: Из работ Московского семиотического круга. Москва 1997. 45-73).

5. Kammler 2004: Kammler, C.: *Deutsche Literatur seit 1889/90. Ein Rückblick // Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen – Analysieren – Vermittlungsperspektiven /* hrsg. von C. Kammler, T. Pflugmacher. Heidelberg 2004.
6. Kehlmann 2021: Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten.* Hamburg 2021.
7. Kehlmann 2013: Kehlmann, Daniel: „*Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*“. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verruickt-gewordener-historiker-1304944.html> (Abgerufen am 24.09.2023).
8. Lüdke 2008: Lüdke, M.: *Eigentlich geht es nur um den Zufall. „Beerholms Vorstellung“ und seine keineswegs vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung.* Text+Kritik. München 2008. H. 177. S. 45–54.
9. Plachina 2007: Plachina, Antonina: *Deutschsprachige, aber nicht deutsche. Einige Aspekte der österreichischen Prosa der 1970er-1990er Jahre.* In: *Voprosi literaturi.* 2007. № 6. S.5-37 (in Russisch: Плахина, Антонина: Немецкоязычная, но не немецкая. Некоторые аспекты австрийской прозы 1970-1990-х годов // *Вопросы литературы.* 2007. № 6).
10. Preusser 2008: Preusser, Heinz-Peter: *Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“ einen Bestseller werden ließ.* Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. München, Heinz Ludwig Arnold. 2008. S.73-85.
11. Ruhm von Daniel Kehlmann 2024: Zusammenfassung & Analyse. StudySmarter GmbH. Die Facetten des Ruhms. 2024. <https://www.studysmarter.de/schule/deutsch/epische-texte/ruhm-daniel-kehlmann/> (Abgerufen am 24.09.2023).
12. Schaschkova 2021: Schaschkova, Xenja: *Warum wird Daniel Kehlmann als der bedeutendste deutsche Schriftsteller unserer Tage bezeichnet?* (in Russisch: Шашкова, Ксения: Почему Даниэля Кельмана называют главным немецким писателем наших дней). <https://gorky.media/context/pochemu-danielya-kelmana-nazyvayut-glavnym-nemetskim-pisatelem-nashih-dnej/> (Abgerufen am 24.09.2023).

13. Scholz 2012: Scholz, G.: *Zeitgemäße Betrachtungen?: zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes Johanna und Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt / G. Scholz.* - Innsbruck; Wien; Bozen: 2012.
14. Thorsten 2008: Thorsten, A.: *No more dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann.* Text+Kritik. München 2008. H. 177.
15. Tsivyan 1997: Tsivyan, Tatiana: *Zur Struktur von Zeit und Raum in Dostojewskis Roman „Der Jugendliche“.* In: Aus den Werken des Moskauer Semiotischen Zirkels. Moskau 1997. S. 661-762 (in Russisch: Цивьян 1997: Цивьян, Татьяна: О структуре времени и пространства в романе Достоевского „Подросток“. In: Из работ Московского семиотического круга. Москва 1997.
16. Vinogradov 1988: Vinogradov, Viktor: *Zur Sprache der künstlerischen Prosa: Ausgewählte Werke.* Moskau 1980 (in Russisch: Виноградов 1980: Виноградов, Виктор: О языке художественной прозы: Избранные труды. Москва 1980).
17. Volodarski 2018: Volodarski, Juri: *Daniel Kehlmann. Ruhm.* Moskau 2018 (in Russisch: Володарский, Юрий: Даниэль Кельман. Слава. Москва, 2018). <https://shoizdat.com/daniel-kelman-slava/> (Abgerufen am 24.09.2023).
18. Zeyringer 2008: Zeyringer, K.: *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“.* Text+Kritik. München 2008. H. 177.

**Zur Funktion der pädagogischen Provinz in
Goethes und Hesses Romanen (*Wilhelm Meisters
Wanderjahre oder die Entsagenden, Das
Glasperlenspiel*)**

In der vorliegenden Arbeit werden die Besonderheiten der pädagogischen Provinz in Goethes und Hesses Romanen präsentiert. Es sei betont, trotz der unterschiedlichen Epochen befassen sich beide Romane mit dem Problem der Persönlichkeitsgestaltung. Die Autoren stellen eine utopische Form der Ausbildung dar, bei der sich Thema und Zweck nicht ändern: In beiden Romanen wird sowohl die Entwicklungsgeschichte eines jungen Menschen beschrieben, als auch ein Prozess der Persönlichkeitsbildung dargestellt, der eine notwendige Voraussetzung für die gesellschaftliche Entwicklung ist.

Schlüsselwörter: Goethe, Hesse, Bildungsroman, Provinz, Persönlichkeit.

1829 erschien die zweite Fassung von Goethes Roman „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden“. Hesses Werk „Das Glasperlenspiel“ wurde im Jahre 1943 in der Schweiz veröffentlicht. Da die pädagogische Provinz in beiden Romanen dargestellt wird, ist das Ziel des Artikels, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in dieser Hinsicht in „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ und im „Glasperlenspiel“ aufzuzeigen und zu analysieren.

Bereits 1777, in der Zeit von „Sturm und Drang“, begann Goethe mit der Arbeit an „Wilhelm Meister“. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ wurde 1796 veröffentlicht. „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, in dem die pädagogische Provinz dargestellt wird, erschien 1829 in seiner zweiten Fassung.

1798 rezensierte Friedrich Schlegel „Wilhelm Meister Lehrjahre“ im „Athenaeum“ und hält ihn neben Fichtes Werk („Wissenschaftslehre“) und der Französischen Revolution für das größte Ereignis des Jahrhunderts: „Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes „Meister“ sind die größten Tendenzen des Zeitalters“ [Schlegel 1988: 674].

In „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ schafft Goethe eine pädagogische Provinz, deren Aufgabe ist, ein bestimmtes Fachgebiet und praktische Fähigkeiten zu vermitteln, um einen jungen Menschen zu einer öffentlichen Persönlichkeit zu machen.

Die pädagogische Provinz der „Wanderjahre“ erscheint tatsächlich als utopischer Plan. Sie ist ein eigenständiger oder in sich geschlossener Bezirk, der von der Außenwelt isoliert ist. Hier, fernab des Elternhauses, wachsen junge Menschen nach einem genauen Plan auf. Der Zweck und die Grundsätze der Bildung basieren auf der Überzeugung, dass eine intensive, fachspezifische Ausbildung notwendig ist, damit Menschen die richtige Einstellung für ein aktives Leben in der Gesellschaft erlernen.

Wichtig ist auch, dass in der pädagogischen Provinz Schauspiel verboten ist. Für solche „Tricks“ ist hier kein Platz. Auch andere Kunstzweige werden hier gelehrt, aber es soll einen Bezug zum gesellschaftlichen Leben haben, es soll für Menschen nützlich sein. Kunst und Gesellschaft sollten nicht voneinander getrennt werden. Das Bildungsprogramm verbindet Arbeit und Spiel; Uniform wird hier abgelehnt, da angenommen wird, dass sie den Charakter der Person verbirgt.

In diesem Teil des Romans ist Wilhelm zusammen mit seinem Sohn in ständiger Bewegung und darf laut Anordnung der Gesellschaft der Entsendenen nicht länger als drei Tage an einem Ort bleiben. Er sollte so viel wie möglich sehen und sich aneignen. Wilhelm lernt verschiedene Lebensbereiche und gesellschaftliche Strukturen kennen und macht sich mit ihnen vertraut, nimmt Aufträge an. Er lässt seinen

Sohn zur weiteren Ausbildung in der „Pädagogischen Provinz“ und lernt dort ausführlich die Grundprinzipien der Provinz kennen. Wilhelm erkennt die Notwendigkeit einer speziellen Ausbildung und beschließt schließlich, Wundarzt zu werden. Wilhelm möchte ein aktives Mitglied der Gesellschaft der „Entsagenden“ werden, was ihm die Abkehr von seinen alten Neigungen ermöglicht. Goethe zeigt deutlich, dass Wilhelm durch die Ablehnung seiner bisherigen Ziele und Träume auf dem wahren Weg steht.

Wir möchten auf das Thema „Entsagung“ aufmerksam machen, das im Doppeltitel der „Wanderjahren“ angekündigt wird. In Goethes Roman wird der Begriff der Entsagung philosophisch, ethisch und historisch definiert: Goethe versteht Entsagung im hegelianischen Sinne – als historisch notwendig. Nach Meinung des Forschers Erhard Bahr erwartet Goethe die Emanzipation der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Wilhelm Meister war der erste in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“, der Natalie, die am Ende der „Lehrjahre“ als seine Frau vorgestellt wurde, aufgrund von Reiseverpflichtungen vorübergehend verließ [Bahr 1997: 203].

Unter Bildung im Allgemeinen versteht man in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ vor allem die fachspezifische Berufsausbildung. Auf den ersten Blick mag das wie eine Einseitigkeit erscheinen, aber Goethe sieht im 19. Jahrhundert die Ära der Mechanisierung voraus, die einen praktischen Weg für die Zukunft der Menschen darstellte. Völlig zu Recht weist der Forscher Karl Otto Conrady darauf hin:

Es ist die humanistische Utopie einer Gemeinschaft der Tätigen. In ihr findet jeder an seinem Ort Erfüllung, weil er seine Arbeit als Beitrag zum Leben der Allgemeinheit begreift, in der die freie Tätigkeit der Tüchtigen das Gemeinwohl wie von selbst gewährleistet. Sie ist vom Konkurrenzkampf nicht zerrissen und von den negativen Auswirkungen der Trennung von Kapital und Arbeit noch verschont [Conrady 1988: 519]

Laut Manfred Koch besteht kein Zweifel daran, dass die pädagogische Provinz in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ nicht als echte Bildungseinrichtung verstanden werden sollte. Es hat einen allegorischen Status. Lenardo beschreibt es als „eine Art Utopie“ [Koch 2009: 143]. Die „Pädagogische Provinz“ ist ein Sinnbild für die Lernprozesse, die die Menschheit in den kommenden Jahrhunderten mit Sicherheit erreichen wird.

Es ist wichtig anzumerken, dass Novalis‘ scharfe Kritik sich gegen die Position des Romans richtete, wonach Wilhelm Meister, ausgehend vom Bereich der Kunst als Entwicklungsweg für einen romantischen Schriftsteller, im Pragmatismus Fuß fasst. Einer der Gründe für Novalis‘ Verärgerung war Wilhelms sozialer Aufstieg, sein Beitritt zur von Adligen dominierten Turmgesellschaft und die Heirat mit einer Adligen, Natalie [Meid 2018: 149].

Der georgische Forscher Otar Dshinoria weist darauf hin, dass Goethe sich mit der Ablehnung der „Theatromanie“ seines Helden nicht nur gegen die Romantiker wendet, die Wilhelm einst als ihren idealen Helden betrachteten, sondern auch Schiller auszeichnet, der der Kraft der ästhetischen Bildung den Vorzug gab. Meisters Ziel ist es, der Welt der ästhetischen Fiktionen und „irdischen“ Beziehungen zu entkommen und ein nützlicher, fähiger Mensch zu werden [Dshinoria 1966: 241].

Hannelore Schlaffer bemerkte über die Transformation von Wilhelm Meister, dass Wilhelm als Arzt in der Rolle eines Künstlers bleibe, weil dieser Beruf zum Wohle der Menschen gewählt werde. Am Ende von „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ ist Wilhelms Rettung eigenes Sohnes eine Vision seiner Schönheit [Schlaffer 1989: 111].

„Wilhelm Meisters Wanderjahre“ entsteht nach der Französischen Revolution. Es ist natürlich, dass es sich völlig von der Entstehungszeit

der „Lehrjahre“ unterscheidet. In „Wanderjahren“ formuliert Goethe Meinungen für die Menschen der Gegenwart und Zukunft.

„Das Glasperlenspiel“ ist in einer ganz anderen Zeit entstanden. Seine Realität ist vom Zusammenbruch der Weimarer Republik, dem Aufstieg Hitlers und der Nazizeit geprägt. Der Einfluss von Goethes Roman auf die Entstehung des Werkes ist offensichtlich. Hesse bemerkte, dass Goethes „Wilhelm Meister“ seinen Roman bereichert habe, er habe durch das Werk wertvolle Nahrung erhalten. Hesse verbarg nie seine größte Sympathie für Goethes Werk und Persönlichkeit.

Es ist interessant zu beobachten, wie Goethes Gedanken und Erfahrungen den Lebensweg von Hesse beeinflussen – wie er sein „Ich“ transformiert, ohne sich selbst auszulöschen. Indem er Goethes Ideen aufgreift und auf seine eigene Weise neu interpretiert, schafft er eine eigene intellektuelle Atmosphäre. Der Kern des Romans „Das Glasperlenspiel“ von Hermann Hesse ist die Gestaltung der Persönlichkeit.

In seinem Roman bezeichnet Hermann Hesse die pädagogische Provinz in Anlehnung an Goethe als Kastalien. Dies ist eine direkte Parallele zu „Wilhelm Meister“. Auch Hermann Hesse kommt nicht umhin, dies einzugestehen.

Interessant ist, wie sich im Roman „Glasperlenspiel“ der Weg der Bildungseinrichtung entwickelt, den die Schüler, allesamt Jungen, gehen. Junge Menschen lernen in vier großen Eliteschulen und ihren zahlreichen Unterabteilungen. Wer während seiner Schulzeit außergewöhnliche technische Begabung zeigt, sei es in Sprachen, Philosophie, Mathematik oder anderen Fächern, erreicht die höchste Stufe.

Hier erhalten die Schüler die Möglichkeit, an Aktivitäten teilzunehmen, die ihren Fähigkeiten entsprechen. Der Zweck dieser Ausbildung besteht darin, die Einzelnen auf die für sie geeignete Tätigkeit vorzubereiten und sie darin kompetent sowie perfekt zu machen. In Kastalien wird jeder nach seinen Fähigkeiten geschätzt:

Hier ist es ganz natürlich für jeden „electus“, das Feld zu teilen, in dem er arbeiten und gleichzeitig frei sein kann.

Das pädagogische Gebiet von Hesses Roman umfasst ein riesiges Landgebiet mit vielen Städten und Regionen. Sie unterscheiden sich je nach den verschiedenen Tätigkeiten, die in ihnen ausgeführt werden. Die Aufteilung dieser Bezirke ist nicht streng definiert, da sie teilweise miteinander interagieren. Hier besteht die Möglichkeit, die Studierenden von einem Ort zum anderen zu versetzen. Sobald ein Student in den Orden aufgenommen wird, stehen dem ehemaligen Elitestudenten alle Bildungs- und Forschungsbereiche des Ordens zur Verfügung:

Meist wird der letzte Lehrgang der Eliteschulen im Alter von zweiundzwanzig bis fünfundzwanzig Jahren abgeschlossen, und zwar durch die Aufnahme in den Orden. Von da an stehen nun den ehemaligen Eliteschülern alle Bildungsanstalten und Forschungsinstitute des Ordens und der Erziehungsbehörde zur Verfügung [Hesse 2020: 87].

Alle Bezirke der Provinz, in denen die Jugendlichen aufwachsen, sind eine reine Männergemeinde. Diese Jugendlichen haben keine Familie oder, falls vorhanden, sollten keinen Einfluss auf die Erziehung des Kindes haben. In Kastilien werden sie, besonders in den ersten beiden Studienjahren, oft abgeschoben. Dies geschieht nicht, weil sie nicht genug Talent und Entschlossenheit hätten, sondern weil die Schüler möglicherweise Schwierigkeiten haben, sich im Internat zurechtzufinden und vor allem die Idee, die Bindungen zur Familie und zum Heimatland abubrechen, möglicherweise ablehnen.

Kastelien werden zu einer disziplinierten intellektuellen Existenz erzogen. Ab der zweiten Stufe werden Jungen nach Disziplin, Eignung und Können eingeteilt. In den jeweiligen Bereichen sind die Gebäude von Gärten umgeben. Hier werden die Schüler ermutigt, sich der Natur

und der Gartenarbeit zu widmen, was für spirituelle Übungen, wie Meditation, notwendig ist. Da es in der pädagogischen Provinz keine einseitige Ausbildung gibt, muss auch der eingeschriebene Student „in seiner Gesamtheit“ bewertet werden. Am wichtigsten ist, dass er die Fähigkeit besitzt, zu inspirieren, anzubeten, zu gehorchen und zu dienen. Wenn die etwa elf oder zwölf Jahre alten Schüler ihr Einverständnis geben, zu dem auch das Einverständnis der Eltern gehört, werden sie probeweise in eine der Eliteschulen aufgenommen. Dann gelangen hierarchisch nur die Auserwählten in die höchste Position – den Magister-Abschluss.

In einigen Schulen des Landes dominiert die Wissenschaft, aber in ‚Waldzell‘ ist die Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst traditionell zum Kult geworden. Das ultimative Symbol dieser Trends war das Spiel mit Glasperlen. Das Spielen mit Glasperlen steht eng mit der Kunst in Verbindung. Hermann Hesse bezeichnet sie als ‚Art sui generis‘. Es wird als Ausdruck von Geistigkeit und Musikalität betrachtet:

Das Spiel hat sich rasch vollends zu dem entwickelt, was es noch heute ist: zum Inbegriff des Geistigen und Musischen, zum sublimen Kult, zur Unio Mystica aller getrennten Glieder der Universitas Litterarum. Es hat in unsrem Leben teils die Rolle der Kunst, teils die der spekulativen Philosophie übernommen und wurde zum Beispiel zur Zeit des Plinius Ziegenhalß nicht selten auch mit einem Ausdruck bezeichnet, welcher noch aus der Dichtung der feuilletonistischen Epoche stammt und für diese Epoche das Sehnsuchtsziel manches vorahnenden Geistes benannte, mit dem Ausdruck: magisches Theater [Hesse 2020: 50].

Nach Theodore Ziolkowskis Meinung ist die Trennung Joseph Knechts von Kastalien auf die zeitgenössische Realität des Autors zurückzuführen. In der Zeit des Nationalsozialismus erkannte Hesse das

Versagen der Intellektuellen und überzeugte sich von der Nutzlosigkeit jedes Geistesgebiets, das völlig von der gesellschaftlichen Realität losgelöst ist. Pater Jakobus versichert Knecht, dass selbst die in den Augen der Geschichte vollkommenste spirituelle Institution, um zu überleben, den gesellschaftlichen Anforderungen der Zeit entsprechen müsse [vgl. Ziolkowski 1979: 131].

Nach der genauen Definition von Reso Karalaszwili ist der Sinn des menschlichen Lebens im Sinne von Hesse das Streben des realen und empirischen „Ich“ nach Vollkommenheit der Menschheit, die seelische Erhebung der Persönlichkeit durch Selbstidentifikation. Nach Ansicht des Kritikers bedeutet jede Geburt eine Trennung von der Welt. Es bedeutet, in die eigene innere Welt einzutauchen und das Göttliche zu entdecken. Und die ganze Welt wird dem zurückgegeben, der die Macht hat, den göttlichen Funken in seinem Kopf in Feuer zu verwandeln [Karalaszwili 1980: 34].

Aus all dem lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen:

In Goethes Roman „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ traf die Hauptfigur, nachdem sie sich auf dem Gebiet der Kunst befand, endlich eine wahre und richtige Entscheidung. Im Roman werden die ursprünglichen Vorstellungen des Protagonisten über Leben und Bildung völlig verändert. Wilhelm wandelt sich vom Träumer zum Praktiker, der mit dem Beruf des Arztes auf die Anforderungen der Zeit reagiert.

Sowohl in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ als auch im Roman „Das Glasperlenspiel“ spielt das Grundprinzip der Erziehung eine wichtige Rolle. In beiden Romanen geht es um die Bildung einer harmonischen Persönlichkeit, die eine Voraussetzung für die menschliche Entwicklung ist.

In der Persönlichkeit von Wilhelm Meister liegt die Sehnsucht nach einer reinen, vollkommenen Existenz und Arbeit, nach Wachstum und Bildung, nach Entwicklung. Hermann Hesse bewunderte den jungen Wilhelm für diese Neigung und erbt das Problem der

Persönlichkeitsentwicklung von Goethe. Unter Berücksichtigung der Situation seiner Zeit präsentierte er jedoch eine originelle und völlig andere Vorstellung von der geistig-ästhetischen Bildung des Menschen. Das Thema und der Zweck der Romane von Goethe und Hesse sind ähnlich: Beide beschreiben die Entwicklungsgeschichte eines jungen Menschen, wobei der Prozess der Persönlichkeitsbildung im Mittelpunkt steht. Dies wird als notwendige Voraussetzung für die gesellschaftliche Entwicklung dargestellt.

Aus all dem kann man schließen, dass Goethe und Hesse in ihren Romanen eine besondere Welt erschaffen. Dies gelingt ihnen jeweils dadurch, dass sie die unterschiedlichen ästhetischen Bedingungen und historischen Momente verschiedener Epochen berücksichtigen.

Literatur:

1. Bahr 1997: Bahr, Ehrhard: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*. In: Goethe Handbuch. Band 3. Prosaschriften. Herausgegeben von Bernd Witte und Peter Schmidt. Verlag Metzler, Stuttgart. Weimar 1997.
2. Carlson 1946: Carlson, Anni.: „*Glasperlenspiel*“ *in seinen Wesensgesetzen*. In: Trivium. Schweizerischer Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft. Zürich 1946.
3. Conrady 1988: Conrady, Karl Otto: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*. In: Goethe. Leben und Werk. Zweiter Band. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1988.
4. Dshinoria 1966: Dshinoria, Otar: *Goethes künstlerischer Weg*. Verlag „Sowjetgeorgien“. Tbilissi 1966 (in Georgisch: ჯინორია 1966: ჯინორია, ოთარ: გოეთეს შემოქმედებითი გზა. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. თბილისი, 1966).
5. Goethe 1988: Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. In: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner

- Ausgabe. Band 5. Hrsg von Hans-Jürgen Schings. Carl Hansen Verlag, München 1988.
6. Goethe 1991: Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Band 17. Hrsg von Conthier-Louis Fink. Gerhart Baumann und Johannes John Carl Hansen Verlag. München 1991.
 7. Hesse 2020: Hesse, Hermann: *Das Glasperlenspiel*. Mit einem Anhang zur Aktualität von Hesses Alterswerk. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2020.
 8. Hsia 2002: Hsia, Adrian: *Hermann Hesse und China*. Darstellung. Materialien und Interpretationen. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2002.
 9. Huber 1991: Huber, Peter: *Hermann Hesse und das Theater*. Königshausen&Neumann. Würzburg 1991.
 10. Karalashwili 1980: Karalashwili, Reso: *Die Probleme von Herman Hesse's Schaffen*. Tbilissi Universität Verlag. Tbilissi 1980 (in Georgisch: **ყარალაშვილი 1980: ყარალაშვილი, რეზო**: ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1980).
 11. Karalashwili 1996: Karalashwili, Reso: *Dank an Goethe*. Im Buch: Hermann Hesse. Denken und Urteilen. Aus dem Deutschen übersetzt von Dali Panjikidze. Verlag Lomissi. Tbilissi 1996 (in Georgisch: **ყარალაშვილი 1996: ყარალაშვილი, რეზო**: გოეთეს სამადლობელი. წიგნში: ჰერმან ჰესე. ფიქრი და განსჯა. გერმანულიდან თარგმნა დალი ფანჯიკიძემ. გამომცემლობა ლომისი. თბილისი, 1996).
 12. Koch 2009: Koch, Manfred: *Weltliteratur in Goethes Altersroman „Wilhelm Meisters Wanderjahre“*. In: Goethe-Jahrbuch. Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. von Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier und Edith Zehm. 126. Band der Gesamtfolge. Wallstein Verlag. Göttingen 2009.
 13. Lörke 2014: Lörke, Tim: *Die Totalität der Kultur: Das Glasperlenspiel und die bildungsbürgerliche Ideologie*. In: Hermann-Hesse-Jahrbuch. Band 6. Herausgegeben von Mauro Ponzi in Zusammenarbeit mit Michael

- Limberg im Auftrag der Internationalen Hermann-Hesse-Gesellschaft. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2014.
14. Meid 2018: Meid, Christopher: „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“. Im Kontext des politischen Romans. In: Goethe-Jahrbuch. Band 134. Der Gesamtfolge 2017. Wallstein Verlag. Göttingen 2018.
 15. Schlegel 1988: Schlegel, Friedrich: Über „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“. In: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens Münchner Ausgabe. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Schings, Hans-Jürgen. (Hrsg). Band 5. Carl Hansen Verlag. München 1988.
 16. Schulze 1998: Schulze, Matthias: *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main 1998.
 17. Ziolkowski 1979: Ziolkowski, Theodor: *Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung*. Deutsch von Michaels-Wenz Ursula. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1979.

Die Frauenfiguren in Nino Haratischwilis Roman *Juja*

Die Grundidee des Romans ist der Einfluss der virtuellen Realität auf das Leben verschiedener Psychotypen, von denen die entscheidende Mehrheit Frauen sind. Wo ist die Fiktion, und wo ist die Wahrheit – das sind die zentralen Fragen, die im Roman aufkommen. Schon auf den ersten Seiten werden der Wunsch, dem Leben zu entfliehen, die Unfähigkeit zu kämpfen und das Streben nach einer passiven, allwissenden, kontemplativen Haltung deutlich. Alle Figuren in „Juja“ sind auf der Suche nach ihrer eigenen Identität, ihrem eigenen Glück und einem neuen Sinn des Lebens, aber dieser Sinn entzieht sich ihnen. Deshalb begehen einige von ihnen Selbstmord. Die Frage, ob es überhaupt eine Identität, eine wahre Geschichte und ein eigenes Leben gibt, und ob man vor dem Hintergrund komplizierter menschlicher Beziehungen ein eigenes Leben führen kann, ist im Roman zu einem Leitmotiv geworden. Diejenigen, die in der virtuellen Realität verblieben, konnten der selbstverschuldeten Depression nicht entkommen und starben. Frauen mit einem stärkeren Psychotyp, die in der Lage waren, die Wahrheit herauszufinden, wurden gerettet.

Schlüsselwörter: virtuelle Realität, Identität, Selbstmord, Psychotyp.

Im Jahr 2010 veröffentlichte Nino Haratischwili, eine in Deutschland arbeitende Autorin aus Georgien, ihren Debütroman mit dem Titel „Juja“. Der Titel mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen, da er scheinbar keine direkte Verbindung zum Inhalt oder den handelnden Personen des Romans hat. Tatsächlich bezieht sich der Titel „Juja“ auf ein Lied einer russischen Sängerin und steht in assoziativer Verbindung zum Roman. Er wird zu einem verallgemeinerten Begriff für einsame Frauen, die vom Schicksal abgewandt sind.

Der besagte Roman von Nino Haratischwili ist eine Geschichte über einen Roman. Im Zentrum steht ein populäres Buch, das angeblich von einer jungen Selbstmörderin aus den feministischen Kreisen der 1970er Jahre „verfasst“ wurde und viele junge Menschen in den Selbstmord trieb. Haratischwili greift eine Geschichte auf, die zu einem Mythos geworden ist – die Geschichte von Danielle Sarréra und insbesondere ihrem Text „Arsenikblüten“. Die Entstehung dieses Mythos wurde durch mysteriöse Informationen über Danielle Sarréra gefördert. Das junge Mädchen, das von 1932 bis 1949 in Paris lebte, schrieb im Alter von 17 Jahren ein Buch und verschwand im selben Jahr. Es gibt kein Grab, keine Geburtsurkunde und kein Zeugnis ihrer Existenz, außer dem Text. Danielle wurde von der Gesellschaft abgelehnt, fand keine Liebe und Unterstützung und warf sich im Alter von 17 Jahren vor einen Zug.

Auf die Frage, ob Nino Haratischwili das Ziel hatte, mit diesem Buch einen feministischen Roman zu erschaffen, antwortet sie wie folgt:

Ich denke nicht in solchen Kriterien, das würde mich völlig blockieren, wenn ich versuchen würde „feministisch“, „modern“, „deutsch“ oder „georgisch“ zu schreiben. Ich stelle den Inhalt an erste Stelle und wenn der nun Mal von Frauen handelt – dann konzentriere ich mich auf die Frauenfiguren. Im simpelsten Sinne des Begriffs bin ich natürlich für jegliche Art der Gleichberechtigung; jeder Mensch, unabhängig von Geschlecht und kulturellem Hintergrund, hat ein Recht auf sein individuelles Glück und solange die Wege zu diesem Glück niemandem schaden oder nicht auf jemandes Kosten zustande kommen, kann ich dem nur Respekt entgegen bringen
[Haratischwili 2011].

Die Grundidee des Romans ist der Einfluss der virtuellen Realität auf das Leben verschiedener Psychotypen, von denen die entscheidende

Mehrheit Frauen sind. Da in der Postmoderne die literarische Tendenz dahin tendiert, dass es keine absolute Wahrheit mehr gibt und nur noch unsere Imaginationen und Bildikonen existieren, ist jede Geschichte bereits eine Fiktion, die behauptet, als wahr wahrgenommen zu werden. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion scheint bereits verwischt zu sein und verwandelt sich in eine Art Spiel, ja sogar in ein Experiment: „Ich liebe es, die postmodernen Möglichkeiten auszuprobieren, allerdings nur, wenn es dem Inhalt auch dient. Effekthascherei lehne ich ab, aber wenn es in dem Moment passt, gut ist und auch der Geschichte dient, macht es Spaß zu experimentieren“ [Haratischwili 2011].

Wo ist die Fiktion, und wo ist die Wahrheit – das sind die zentralen Fragen, die im Roman aufkommen. Der weit verbreitete Mythos um Daniele Sarréra ist so tief verwurzelt und wird von der Öffentlichkeit akzeptiert, selbst nachdem sich herausstellt, dass dieses unglückliche und ausgestoßene Mädchen, von dessen Rücken das Leben unzähliger junger Frauen abhing, nie existierte und keine Bücher schrieb. Sie war lediglich eine literarische Fiktion eines frauenfeindlichen Verlegers. Die Öffentlichkeit bleibt immer noch lieber in der Mystik des Originals gefangen und entzieht dem wahren Autor, dem Frauenfeind Frédéric Tristan, die Autorenschaft. Dieser behauptete später, dass sowohl Danielle Sarréra als auch ihr Abenteuer Produkte seiner literarischen Fantasie seien. Kunst, in diesem Fall Literatur, genauer gesagt Bücher, hat die bedeutende Aufgabe, öffentliche Tendenzen zu beeinflussen.

Der Intertext des Romans von Nino Haratischwili ist das bereits erwähnte Werk „Arsenikblüten“ von Daniele Sarréra. Um dieses dreht sich der Erzählstrang, und die Autorin unternimmt in diesem Text postmoderne Experimente. In dem Roman tritt Danielle Sarréra unter dem Namen Jeanne Sare auf, und ihr Buch heißt „Die Eiszeit“, das im Jahr 1953 veröffentlicht wurde. Passagen aus Sarréras Buch ziehen sich wie ein roter Faden durch das Werk und erscheinen zwischen den Kapiteln unter dem Titel „Die Eiszeit“.

Haratischwili bedient sich der Metapher des letzten Lebensabschnitts

von Sarréra, wodurch deren Äußerungen chaotisch, unverständlich und fragmentiert wirken: „Ich war ein Embryo und wusste alles. Ich wurde ins Leben gepresst und vergaß mein Wissen. Ich wurde ins Leben gefickt. Man entnahm mir mein Wissen. Ich will Rache“ [Haratischwili 2010]. Der ganze Charme von „Der Eiszeit“ besteht darin, dass er direkt auf die Gefühle abzielt und nichts mit einer logischen Gedankenkette zu tun hat. Die Sätze sind völlig unverständlich, und es wird hier das Spiel der Gefühle vermittelt. Die Geschichte selbst erzählt nichts, gibt dem Leser jedoch die Möglichkeit, sich darin wiederzufinden.

In dieser fragmentarischen Erzählung treten die Konturen des Psychotyps der Autorin deutlich hervor. Sie kämpfte mit der Brutalität des Lebens und der Kälte der Menschen, was letztendlich zu ihrem Suizid führte. Ihre Persönlichkeit wurde durch die Entfremdung von der Gesellschaft, den Mangel an Kontakt, die Gleichgültigkeit und die Verantwortungslosigkeit zerstört und ruiniert.

Schon auf den ersten Seiten werden der Wunsch, dem Leben zu entfliehen, die Unfähigkeit zu kämpfen und das Streben nach einer passiven, allwissenden, kontemplativen Haltung deutlich. Die Stärke des Romans liegt in seiner Vielschichtigkeit. Er kann als literarische Rezeptionsgeschichte, als Kriminalroman oder als Selbstironie über die hungrige und einsame Jeanne Sares gelesen werden, die sich zum Pathos der Weltrettung hingezogen fühlt.

Das Buch besteht aus kurzen Prosaszenen, die Kapitel sind nach den Namen der beteiligten Figuren benannt. Sie alle haben eines gemeinsam: Ihr Schicksal ist mit dem Buch „Die Eiszeit“ von Jeanne Sare verbunden. Bei den fiktiven Figuren handelt es sich um Stimmen, überwiegend Frauenstimmen, die dem Leser das Gefühl geben, sie zu kennen. Dieser Effekt ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die Autorin selbst mit den Frauenfiguren bestens vertraut ist.

Der feministische Diskurs führt Selbstironie und Selbstkritik ein. Egal, wo eine Frau ist, im Osten oder im Westen, in Georgien oder in Mitteleuropa, so Nino Haratischwili, kümmert sie sich um ihr

Aussehen, träumt von einem Kind, einem schönen Haus und einem goldenen Labrador. Letzten Endes gestaltet jeder sein eigenes Leben, und es ist wichtig, einen Blick für die Probleme des Lebens und eine starke Psychologie zu haben.

In ihrem Roman entwirft Nino Haratischwili ein Panorama von Frauen mit unterschiedlichen Bestrebungen, die ein gemeinsames Zeichen verbindet: Sie wollen das Geheimnis des Mädchens verstehen, das die feindliche, entfremdete Welt retten wollte und sich stattdessen umgebracht hat. Weibliche Charaktere, die zu Stimmen werden – Laura, Francesca, Olga, Nadine und „Ich“ – sind auf der Suche nach ihrem Platz im Leben. Einigen von ihnen gelingt es, nach einer Kollision mit dem Leben ihre eigene Identität zu finden, während andere sich im Chaos verlieren und Selbstmord begehen, wie Jeanne Sare oder ihr Prototyp – Danielle Sarréra.

Im Roman gibt es keine dynamischen Handlungen. Er erzählt uns nichts anderes, als wie jede Figur das Buch „Die Eiszeit“ entdeckt und wie jede auf den Inhalt des Buches reagiert.

In der Frauengalerie zieht Olga die erste Aufmerksamkeit auf sich, eine Studentin, die „Die Eiszeit“ in einer Buchhandlung findet und in einer Nacht durchliest. Danach hat sie plötzlich furchtbare Angst vor dem Leben – und gleichzeitig fühlt sie sich zum ersten Mal verstanden. Nachdem sie das Buch gelesen hatte, erkannte sie plötzlich, dass sie ein Feigling war, dass ihr alles egal war, dass sie niemanden an ihrer Seite hatte, dass sie niemanden ertragen konnte, dass ihre Eltern so viel Geld für ihre einzige Tochter ausgaben und Olga nicht wusste, warum sie nach Paris kam, warum sie hier studierte und warum sie das Leben führte, welches sie führte. Olgas labile Psyche war nicht bereit, ihre Lebenskräfte zu sammeln und ihren eigenen Platz in dieser Welt zu finden, nachdem sie die Grausamkeit des Lebens erkannt hatte. Sie wollte sich alle Lasten auf einmal von den Schultern nehmen und fand eine Lösung im Selbstmord.

Nach der Lektüre von Sares Buch bekommt die Frau – Francesca,

die mit einem so allgemeinen Namen angesprochen wird, Angst vor dem Leben. Sie glaubt, dass ihre eigene Stimme aus dem Buch zu ihr spricht. Sie hat das Gefühl, dass dies ihre Geschichte ist. Francesca ist auf der Suche; im Gegensatz zu Olga will sie alles vollständig herausfinden. Nachdem sie mit Hilfe von Laura die Wahrheit erfährt, gelingt es ihr, ihren eigenen Platz im Leben zu finden: „Ich nehme fremde Geschichten, um meine zu finden, das ist alles, was ich sagen kann. Ich glaube, dass Geschichten wie Kleider sind, die wir an- und ausziehen können“ [Haratschwili 2010].

Francesca erkennt, dass die Opfer des Suizids jene Frauen sind, die es nicht geschafft haben, ihre eigene Geschichte zu schreiben und ihren Platz in dieser gemeinsamen Menschheitsgeschichte zu finden. Nur Laura, eine Kunsthistorikerin, nähert sich dem Buch von Anfang an mit einem kritischen Blick. Als strenge, pedantische Gelehrte übernimmt sie eine für sie ungewöhnliche Aufgabe und verfolgt die Spur der Autorin des Buches bis zum Ende. Zusammen mit dem Studenten Frick, dessen Mutter nach der Lektüre dieses Buches Selbstmord begeht, trifft sie in Paris auf „Bruder“ – Patrice, der während seiner Studentenzeit diesen Roman schrieb. Obwohl alle, die ihn lasen, verlangten, dass er mit dem Schreiben aufhört, konnte er nicht von dem Schreibprozess ablassen, der schon zu einer Manie zu werden schien.

Mit Hilfe von Laura kommt die Wahrheit ans Licht, die sehr bitter ist und die die meisten Menschen nicht wahrhaben wollen. Sie ziehen es vor, im Reich eines falschen virtuellen Mythos zu bleiben und die Wahrheit nicht zu erfahren. Am Ende des Romans gelingt es Laura, sowohl ihre eigene Depression zu überwinden als auch die Wahrheit zu enthüllen, und damit rettet sie nicht nur sich selbst, sondern auch Francesca. Diejenigen, die in der virtuellen Realität verblieben, konnten der selbstverschuldeten Depression nicht entkommen und starben. Frauen mit einem stärkeren Psychotyp, die in der Lage waren, die Wahrheit herauszufinden, wurden gerettet.

Alle Figuren des Romans, vorwiegend Frauen, die sich vom Schicksal

abwenden, haben eines gemeinsam: Einsamkeit und Fremdheit. Das Buch von Jeanne Sare ist für sie zu einem Surrogat des Lebens geworden, in dem sie ihre eigene ungespielte Lebensgeschichte betrachten und sich jederzeit an der Stelle der Hauptfigur wiederfinden konnten. Daher ist das Buch für sie eine Art Droge, die sie anzieht und mitreißt.

Gleichzeitig wird gezeigt, dass jeder von ihnen die Autorin hätte sein können. Eine der Stimmen des Romans, das „Ich“, in dem wir das „Alter Ego“ der Schriftstellerin erkennen können, schreibt: „Vor ein paar Tagen las ich eine Geschichte, die mich aus irgendeinem Grund so packte, dass ich seitdem das Gefühl habe, mit ihr schwanger zu gehen... Ich denke, da ich eh nichts Besseres zu tun habe, sollte ich mich mit ihr befassen. Das heißt für mich: Ich sollte diese Geschichte schreiben“ [Haratischwili 2010]. Die Geschichte gehört allen. Unser Unbewusstes ist darin zu spüren.

Alle Figuren in „Juja“ sind auf der Suche nach ihrer eigenen Identität, ihrem eigenen Glück und einem neuen Sinn des Lebens, aber dieser Sinn entzieht sich ihnen. Deshalb begehen einige von ihnen Selbstmord. Die Frage, ob es überhaupt eine Identität, eine wahre Geschichte und ein eigenes Leben gibt, und ob man vor dem Hintergrund komplizierter menschlicher Beziehungen ein eigenes Leben führen kann, ist im Roman zu einem Leitmotiv geworden.

Die Frage der Identität ist in der postmodernen Literatur sehr relevant. Sie hat ihre klassische Bedeutung in der modernen bürgerlichen Atmosphäre verloren, die etwas mit biographischer Kontinuität zu tun hat. Die sich ständig verändernden Lebensbedingungen und die industrielle Landschaft erlauben es den Menschen nicht mehr, angenehme Gefühle mit ihren Kindheitslandschaften und Erinnerungen an die frühen Jahre zu verbinden, wodurch das Gefühl der Integrität und Stabilität der Identität eines Individuums verletzt wird.

Die klassische Identitätsfrage „Wer bin ich?“ wurde in der modernen Welt wie folgt qualifiziert: Wer bin ich in der Welt der Postmoderne, deren Grundlagen sich unter den Bedingungen der Individualisierung,

Pluralisierung und Globalisierung rasch und tiefgreifend verändern? Der Begriff der Identität ist in dieser Welt sehr dynamisch. Ob ein Individuum ein vollkommenes Gefühl für seine eigene Identität erlangen kann, ist nicht bekannt. Nach Jacques Lacan ist dies sogar unmöglich, obwohl das Individuum dennoch nach Vollkommenheit und damit nach der höchsten Stufe seiner Existenz strebt.

Das Leben ist eine große Reise, und auf dieser Reise, unter den Bedingungen des Wechsels zwischen Sprachen, Welten und Kulturen, bildet sich ein Gefühl der Identität im modernen Sinne.

Es ist bezeichnend, dass der Roman mit einer Flughafenszene endet. Das „Alter Ego“ des Autors, das „Ich“ trifft am Flughafen eine Rucksacktouristin, die nach Paris reist, um die Spuren eines mysteriösen Selbstmordes zu finden, von dem ihre Großmutter ihr erzählt hat.

Jede Geschichte ist fiktiv, und jeder kann diese Geschichte fortsetzen, die auch die Geschichte der Welt im Allgemeinen ist. Daher hat auch der Leser die Möglichkeit, wenn er will, das Sterben des Mythos zu stoppen und die Geschichte wiederzubeleben, indem er selbst zum neuen Autor wird und sie auf unbestimmte Zeit fortsetzt.

Literatur:

1. Haratischwili 2011: Gespräch mit Nino Haratischwili. erstellt am 11.9. 2011 <http://archiv.faustkultur.de/435-0-Gespraech-mit-Nino-Haratischwili-2011.html> (Abgerufen am 13.11.2023).
2. Haratischwili 2011: „Ich kann nichts tun, um zu gefallen. Es würde nichts Gutes dabei heraus kommen.“ Interview mit Nino Haratischwili. <https://heimatkunde.boell.de/de/2011/08/18/ich-kann-nichts-tun-um-zu-gefallen-es-wuerde-nichts-gutes-dabei-heraus-kommen#:~:text=Ich%20denke%20nicht%20in%20solchen,ich%20mich%20auf%20die%20Frauenfiguren.> (Abgerufen am 13.11.2023).
3. Haratischwili 2010: Haratischwili, N.: Juja. https://www.verbrecherverlag.de/files/Juja_Haratischwili.pdf (Abgerufen am 23.09.2021).

Erzählpoetik in Peter Handkes *Die morawische Nacht*

In seiner Erzählung „Die morawische Nacht“ präsentiert Peter Handke in einem halb biographischen Stil mit subtiler Ironie seine persönlichen Erfahrungen. Er verwendet eine sehr introspektive Erzählweise, bei der die Gedanken und Empfindungen des Protagonisten im Vordergrund stehen. Der Erzähler fungiert als eine Art Führer, der den Leser durch die Ereignisse führt und ihm Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Charaktere gibt. Die Chronologie des Erzählens ist unkonventionell, wobei sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermischen. Die Reise des Protagonisten ist das Ergebnis einer Entfremdung von seinen Wurzeln, die als eine Distanzierung vom realen Leben verstanden werden kann. Reisen ist aber auch ein Weg, eine neue Lebensweise zu finden, sie ist ein Prozess der Suche nach der eigenen Identität, nach Sich-Selbst, bei dem Erinnerungen eine entscheidende Rolle spielen.

Schlüsselwörter: Peter Handke, Erzähler, Identitätssuche, Erzählstil.

Peter Handke gilt als einer der einflussreichsten und kontroversesten Autoren der modernen deutschsprachigen Literatur. Das Hauptthema seiner Werke ist die Entfremdung zwischen dem Individuum und seiner Umwelt, was bereits in seinen frühen Werken wie *Publikumsbeschimpfung* und *Angst des Torwarts vor einem Elfmeter* zum Ausdruck kommt. Diese Werke machten Handke bereits in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts bekannt. Seine Position zum Krieg in Jugoslawien, in dem sich der Schriftsteller als Sohn einer Kärntner Mutter und eines deutschen Vaters auf die Seite der Serben stellte, rief nicht nur in literarischen Kreisen unterschiedliche Meinungen hervor.

Als ihm 2019 der Nobelpreis für Literatur verliehen wurde, entstand eine neue Welle der Kritik gegen ihn. Obwohl er als würdiger Preisträger bezeichnet wurde, stellten viele Politiker, Schriftsteller und Journalisten die Preisverleihung an Peter Handke in Frage, da er sich damals zu Slobodan Milošević bekannte. Dazu kam, dass Peter Handke 2014 den Nobelpreis kritisierte. Aber das Nobelpreiskomitee zeichnete ihn „für ein einflussreiches Werk“ aus, „das mit sprachlichem Einfallsreichtum Randbereiche und die Spezifität menschlicher Erfahrungen ausgelotet hat“.

Die Erzählung „Die morawische Nacht“ wurde im Jahr 2008 veröffentlicht. Bereits der Titel des Textes deutet darauf hin, dass der Balkan auch in diesem Buch eine zentrale Rolle spielt. Die Hauptfigur ist ein Schriftsteller, der sich selbst als ehemaligen Autor bezeichnet. Er lädt Menschen auf ein Hotel-Schiff ein, die auf unterschiedlichen Ebenen seines Lebens eine Rolle gespielt haben. Sowohl der Gastgeber als auch die Gäste erzählen verschiedene Reise Geschichten über den alternden Schriftsteller und ermöglichen es den Lesern, verschiedene Epochen seines Lebens kennenzulernen. Peter Handke präsentiert in einem halb biographischen Stil mit subtiler Ironie seine persönlichen Erfahrungen. *Die morawische Nacht* ist „eine raffinierte Abmischung von Fiktion, Realitätspartikeln und Spuren aus Leben und Werk des Autors“ [Polt-Heinzl 2008].

Die eindrucksvolle Reise beginnt im Balkan, in der serbischen Enklave, danach versetzt der Erzähler den Leser zuerst nach Belgrad und dann auf die Insel Kordura, wo der Schriftsteller seine erste Liebe trifft. Die nächste Station auf der Reise ist die Iberische Halbinsel, wo der Autor an einem Symposium zum Thema Lärm und Geräusche teilnimmt. Anschließend geht es weiter nach Deutschland, in die Heimat seines Vaters. Die vierte und bedeutende Etappe dieser Reise führt nach Österreich, wo sich der Schriftsteller mit den Themen seiner Heimat und seiner eigenen Identität auseinandersetzt. Als letzte Rückzugsorte

stehen der Balkan und die Enklave Porodin auf dem Programm, mit der der Autor sich etwas entfremdet fühlt.

Den erzählerischen Rahmen der Geschichte bildet die in Form einer „imaginären Reportage“ verfasste Beschreibung der Reise, in der verschiedene Figuren, geheimnisvolle Orte und erstaunliche Ereignisse durch lebendige und präzise Bilder präsentiert werden. Der Autor verwendet eine unkonventionelle Erzählperspektive und nutzt besondere Stilmerkmale des literarischen Textes. Obwohl das Werk formal an einen Roman erinnert, bezeichnet der Autor es als Erzählung und berücksichtigt damit nicht die typischen formalen Aspekte eines literarischen Textes. Es folgt nicht der klassischen Definition eines literarischen Textes, daher kann man in Bezug auf Gattungsfrage von einer „literarischen Transgression“ [Glišić 2018: 9] sprechen.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht das Schiff in Porodin, auf dem wir die Geschichten hören, die verschiedene Figuren des Textes während einer Nacht erzählen. Der Titel der Geschichte *Die morawische Nacht* ist dem Namen dieses Hotelschiffs entnommen. Die unterschiedlichen Erzählinstanzen, die in der Geschichte präsentiert werden, durchbrechen die klassische Kommunikationssituation zwischen Erzähler und Leser. Der Protagonist gibt das Wort an einen anderen weiter, und die im Text vorkommenden literarischen Figuren erzählen die Geschichte tatsächlich mit einer Erzählstimme. Auch sie werden schließlich zu Objekten der Geschichte, deren Erzähler sie selbst sind. Mit einem Wort kann man sagen, dass es sich um eine Geschichte über eine Geschichte handelt.

In Peter Handkes Erzählung *Die morawische Nacht* spielt der Erzähler eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der Geschichte und der Schaffung einer bestimmten Atmosphäre. Der Erzähler fungiert als eine Art Führer, der den Leser durch die Ereignisse führt und ihm Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Charaktere gibt. Handke verwendet verschiedene Erzählperspektiven, die dazu beitragen, die

Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und dem Leser unterschiedliche Einblicke zu ermöglichen.

Eine wichtige Funktion des Erzählers besteht darin, die Perspektive des Protagonisten einzunehmen und seine innere Welt zu erkunden. Der Erzähler beschreibt detailliert die Gedanken, Ängste und Wahrnehmungen des Protagonisten, wodurch ein intensives Bild seines psychischen Zustands entsteht. Durch diese Darstellung ermöglicht der Erzähler dem Leser, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren und seine Erfahrungen nachzuvollziehen:

Schreiben? Was hatte ihm das einmal bedeutet? Vor allem ein Entkommen. Entkommen wem? Der sogenannten Realität? Dem Realitätszwang? Der Welt? Den Forderungen der Welt? Nein. Oder, ja: Wenn das Mundaufmachen, das Redenmüssen, das „So sag doch! Sprich!“ solch eine Forderung der Welt ist, so trieb es ihn, derselben zu entkommen, und nicht auf dem Weg etwa des Verstummens, sondern eben des Aufschreibens [Handke 2008: 133].

Darüber hinaus nutzt der Erzähler verschiedene stilistische Mittel, um die Stimmung und Atmosphäre der Geschichte zu verstärken. Handke verwendet eine präzise und poetische Sprache, um die Landschaften und Umgebungen lebendig werden zu lassen. Der Erzähler beschreibt beispielsweise die Natur mit einer fast magischen Intensität, was dazu beiträgt, eine surreale Atmosphäre zu schaffen:

Es war ein herrlicher Tag wie nur je einer, an dem der Wanderer von der Kammstraße oben ab bog zur Kehrseite des Hügels. Auf den kurvigen Wegen und Seitenstraßen bergab hatte er, so spürte er es unter den Sohlen, einen besonders festen Boden unter den Füßen. Ein Aufwind wehte ihm entgegen, der noch

verstärkt wurde vom Gehwind. Eine Frühlingssonne schien ihm voraus, so mild, wie man sie sich allein auf dem Heimatplaneten vorstellen konnte [Handke 2008: 396].

Der Erzähler in *Die morawische Nacht* hat auch eine reflektierende Funktion. Er kommentiert nicht nur die äußeren Ereignisse, sondern stellt auch philosophische Fragen über das Leben, den Tod und die menschliche Existenz. Diese Reflexionen bieten dem Leser zusätzliche Einblicke und regen zum Nachdenken an: „Der Lärm, der Krach, das Getöse im Inland und Ausland – da war inzwischen kein Unterschied mehr“ [Handke 2008: 163].

In Peter Handkes Erzählung *Die morawische Nacht* spielen Zeit- und Raumverhältnisse eine wichtige Rolle. Die Erzählzeit erstreckt sich über einen Tag und eine Nacht, wobei die erzählte Zeit schwer definierbar ist. Die Chronologie des Erzählens ist unkonventionell: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermischen sich. Der Erzähler, der den Protagonisten seit seiner Kindheit kennt, erzählt manchmal Geschichten aus ihrer Kindheit aus seiner Perspektive. Der Handlungsverlauf wird häufig durch Kommentare und rhetorische Fragen unterbrochen:

„Nein, das war nicht insgeheim eine Belustigung. Die Stimme des Conferenciers wirkte als Folter. Es war ein Schmerz, der Schweiß hervorrief – beinah wäre ihm in jener Nacht auf der Morawa ein ‚Sage und schriebe‘ herausgerutscht – ein Schmerzschweiß“ [Handke 2008: 172].

In dieser Hinsicht sind die Gedanken und Reflexionen des Schriftstellers am Ende der Erzählung interessant, der in die Enklave Porodin zurückgekehrt ist:

Auffällig schon daß das Ortsschild in lateinischer Schrift war, und nicht in der kyrillischen, „PORODIN“ statt „ПОРОДИН“. Wieder ein Autor hatte einmal auf die Zeitungsfrage, welche Dinge ihm zuwider seien, unter anderem die Kyrillische Schrift genannt, und das konnte man ihm nach dem, was ihm, seinem Volk und seinem Land unter dem Banner dieser Schrift widerfahren war, auch nachfühlen. Mit Porodin freilich war das etwas anderes, oder? Das Kyrillische hatte zwar, und ob, eine Bedeutung, aber nicht bewußte, oder? [Handke 2008: 542-543].

Diese Form des Erzählens erzeugt den Effekt der Verfremdung. Der Erzähler wendet sich mit offenen Fragen an den Rezipienten und versucht so, die Probleme und Widersprüche der Realität sichtbar zu machen.

Ein weiteres interessantes Stilmittel ist das zweite „Ich“ des Protagonisten im Finale des Werkes, das Auftauchen eines Doppelgängers in der Erzählung. Beim Lesen des Artikels analysiert der Ex-Autor die Realität genauer:

Was sprang ihm so in die Auge? Daß er, bereits laut Überschrift, mit seiner Reise nur vor sich selber geflüchtet war. Daß er allein dem Abseitigen nachgegangen war. Daß er die Augen geschlossen hatte vor der Realität. Den ernstzunehmenden Autoren brannten die Probleme der Gegenwart auf den Nägeln – und er? Er kaute höchstens ratlos an denen herum. Schicksale, Charaktere, Aktionen: nichts für ihn [Handke 2008: 536].

Die Figur Melchior stellt das unbewusste Phänomen des Protagonisten dar, was durch die folgenden Worte bestätigt wird:

Der Artikelschreiber war auch schon informiert vom Ende der Reise, zu sehen an Zwischentiteln wie „Heimkehr mit leeren

Händen“ und „Auch die Gutgesinnten müssen Angst um diesen Unglücksritter haben“, und „Selbst die engsten Freunde sehen durch ihn durch“. (Gleich unter dem Artikel dann das Tageshoroskop mit dem ihn anders betreffenden Satz: „Sorgen Sie für Frieden“) [Handke: 137-138].

Gleich zu Beginn der Erzählung stellt Peter Handke zwei wichtige Begriffe, Numancia und Samarkand, in den Mittelpunkt, die symbolische Bedeutung haben. Numancia ist Ausdruck des heroischen Widerstands und des Willens, die eigene Kultur in Verbindung mit dem Willen zur Freiheit zu bewahren. Samarkand, eine der ältesten Städte der Welt, unterstreicht die Bedeutung seiner eigenen Geschichte, und der Autor nutzt dieses Wort, um auf die Notwendigkeit hinzuweisen, seine kulturellen Werte im Zeitalter der Globalisierung zu bewahren:

Jedes Land hat sein Samarkand und sein Numancia. In jener Nacht lagen die beiden Stätten hier bei uns, hier an der Morawa. Numancia, im iberischen Hochland, war einst die letzte Flucht- und Trutzburg gegen das Römerreich gewesen; Samarkand, was auch immer der Ort in der Historie darstellte, wurde und ist sagenhaft; wird, jenseits der Geschichte, sagenhaft sein [Handke 2008: 7].

Der Autor kritisiert die Welle der globalen Veränderungen in der modernen Welt und spricht nostalgisch über vergangene Zeiten:

Wenn er in einem fort die jetzige Stadt und die heutigen Städte verfluchte und ihnen, ihren Gesetzen wie Menschen, den Untergang wünschte, so beschwor er damit die Vor- oder eher die Andere-Zeit-Siedlung. Was er „Schmerz der Abwesenheit“ nannte, in der die „Musik der Ferne“ nicht mehr zu hören war, [...] das um schrieb seinen Traum, seine Ahnung, seine Idee von

einem anderen, oder andersmöglichen Numancia [Handke 2008: 199-200].

In seiner Vorstellung sieht der Schriftsteller eine andere Weltordnung, die sich von dem unterscheidet, was um ihn herum geschieht. Er setzt das neue Weltbild mit Lärm gleich, den er als lebensbedrohliches Phänomen betrachtet: „Der Lärm, der Krach, das Getöse im Inland und der Lärm im Ausland – da war inzwischen kein Unterschied mehr“ [Handke 2008: 163]. Neben dem Lärm führt der Autor auch das Konzept des Fremden ein, das mit der verlorenen Identität im Prozess der Globalisierung zusammenhängt. Auch der ehemalige Autor fühlt sich als Fremder in seiner Heimat und will Österreich bald verlassen, hat aber gleichzeitig das Gefühl, dass ihn in Morawia niemand braucht, sich niemand um seine Existenz kümmert:

Weniger nach Österreich zog es ihn als von dort weiter, nachhause, ja, nachhause auf den Balkan, auf das Boot an der Morawa. Er fühlte? dachte? nein, er wußte sich mit dem Fluß und der Enklave von Porodin verbunden; wußte sich dem Ort verpflichtet, auch wenn kaum jemand dort sich um ihn scherte, geschweige denn ihn nötig hatte [Handke 2008: 306].

Unterbewusst ist er aber immer noch mit seinem Land verbunden und weiß, dass der Patriot in ihm wieder erwachen und wortlos zur Verteidigung seines Heimatlandes aufstehen würde, wenn es jemand bedroht.

Die Reise des Protagonisten ist das Ergebnis einer Entfremdung von seinen Wurzeln, die als eine Distanzierung vom realen Leben verstanden werden kann. Es ist kein Zufall, dass der Erzähler erwähnt, die „Reise hatte als Flucht begonnen“ [Handke 2008: 37]. Reisen ist ein Weg, eine neue Lebensweise zu finden, ein Prozess der Suche nach der eigenen Identität, bei dem Erinnerungen eine entscheidende Rolle

spielen. Indem er sich erinnert und seine eigenen Geschichten erzählt, versucht der Protagonist, die Welt und sich selbst kennenzulernen, was ihn zum kreativen Prozess führt, in dem er seine kreative Seite wiederentdeckt und wieder zu schreiben beginnt. Es ist bemerkenswert, dass der ehemalige Autor während der gesamten Erzählung mit dem Schreibdrang zu kämpfen hat und instinktiv nach Papier und Bleistift sucht, um das Gesehene und Gehörte niederzuschreiben. Und natürlich spielt in diesem Prozess der Leser eine wichtige Rolle, der dem Autor neue Impulse gibt. Nicht zufällig bemerkt der Erzähler in der Nacht auf dem Schiff: „Ich erachte meine Leser höher als mich selber“ [Handke 2008: 383]. Die Reise beginnt und endet am selben Ort, Porodin, was als eine Art Metamorphose des ehemaligen Autors betrachtet werden kann. Die slawische Wurzel des Wortes weist auch auf die Wiedergeburt des Autors hin.

Die Erzählung *Die morawische Nacht* ist eine Art der Selbstdarstellung des Autors, eine Präsentation seiner eigenen Empfindungen und Erfahrungen. Die unkonventionelle Erzählweise, bei der sich viele andere Stimmen in einer Erzählstimme einfügen, ermöglicht es, aus der Perspektive des Protagonisten zu sprechen und seine innere Welt darzustellen. Die in der Erzählung dargestellte Reise ist durch tiefe Besinnlichkeit und Selbstreflexion geprägt.

Literatur:

1. Handke 2008: Handke, Peter: *Die morawische Nacht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.
2. Glišić 2018: Glišić, Misa: *Literarische Transgression als Prinzip des kulturellen Fremden in Peter Handkes Erzählung „Die morawische Nacht“*. [https://www.researchgate.net/publication/344284808 Literarische TransgressionalsPrinzipdeskulturellFremden in PeterHandkesErzählung Diemorawische Nacht Literary Transgressionas Principleofthecultural_](https://www.researchgate.net/publication/344284808_Literarische_TransgressionalsPrinzipdeskulturellFremden_in_PeterHandkesErzählung_Diemorawische_Nacht_Literary_Transgressionas_Principleofthecultural_)

- [AlieninPeterHandke%27sStoryTheMorav](#) (Abgerufen am 25.12.2023).
3. Müller 2021: Müller, Claudia Agnes: *Bedeutungsbezüge bei Peter Handke (Textbeispiel: „Die Morawische Nacht“ 2008)*. Tagungsbeitrag Germanistenkonferenz Banja Luka, Januar 2021. https://www.researchgate.net/publication/348264782BedeutungsbezugebeiPeterHandkeTextbeispielDie_MorawischeNacht2008 (Abgerufen am 19.12.2023).
 4. Polt-Heinzl 2008: Polt-Heinzl, Evelyne: *Zählt mich dazu!* Veröffentlicht am: 04.01.2008. <https://www.diepresse.com/351653/zaehlt-mich-dazu> (Abgerufen am 19.12.2023).
 5. Rüdener 2019: Rüdener, Ulrich: *Mit Sprache hat alles zu tun*. Zeit Online, veröffentlicht am 10. Oktober 2019. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/peter-handke-literaturnobelpreis-wuerdigung/komplettansicht> (Abgerufen am 25.12.2023).

Joyce und Goethe: „Un noioso funzionario“?

„Ulysses will depict an Irish Faust“.¹

James Joyce

James Joyces Haltung zu Goethes Persönlichkeit und Werk war komplex und ambivalent. Obwohl es einige interessante Werke gibt, die bestimmte Aspekte der Beziehung zwischen dem irischen Modernisten und dem großen Deutschen untersuchen, bleibt ihr intertextueller Dialog weitgehend unerforscht. Joyces widersprüchliche Beziehung zu Goethes Werk wird sich nicht in diskutierten dieses Artikels Aspekten erschöpfen, und das war auch nicht der Zweck des Artikels. Das ist lediglich ein Versuch, einige Konturen eines möglichen Forschungsgebietes zu zeichnen und die einzelnen Züge dieser komplexen Beziehung herauszufinden, um zu zeigen, was diese beiden großen Schöpfer verschiedener Epochen verbindet.

Schlüsselwörter: Goethe, Joyce, Intertextualität, Parallax, Parallactic.

James Joyce betrachtete Goethe als einen der drei besten Autoren, neben Dante und Shakespeare. Allerdings änderte sich im Laufe der Zeit seine Einstellung zu Goethe und wurde nicht mehr eindeutig, sondern ambivalent. Die Begeisterung für Goethe zeigt sich bereits 1907 in einem Brief an seinen Bruder Stanislaus Joyce, in dem er schreibt, dass Ulysses, das zu diesem Zeitpunkt noch in seinen Gedanken existierte²,

1 „Ulysses wird einen irischen Faust darstellen.“

2 Die Erschaffung des *Ulysses* wurde von Joyce im Herbst 1906 konzipiert, während er als Bankangestellter in einer Privatbank arbeitete. Ursprünglich war es eine Erzählung gedacht, ein Kapitel aus der Geschichte von Dublin. Daher beschäftigte sich Joyce intensiv mit der Geschichte und den Karten von Dublin. In seinem Brief vom 13.11.1906 fragt er seinen Bruder Stanislaus Joyce, was er über den Titel einer neuen

„ein Buch über den irischen Faust“ sein sollte [Ellmann 1982: 265]. Dieses Vorhaben von Joyce zeugt einerseits von der bedingungslosen Begeisterung des Schriftstellers für Goethe, andererseits betont es das Ausmaß und die Ambition seines Anliegens. Doch innerhalb von nur zehn Jahren ändert sich seine Haltung gegenüber dem deutschen Dichter radikal. Im Gespräch mit seinem Freund Frank Budgen, nachdem er bereits mit der Arbeit an seinem *Ulysses* begonnen hat, bemerkt er, dass Faust kein adäquates Modell für seine Romanfigur ist. „Er ist kein vorbildhafter Mensch, er ist überhaupt gar kein Mensch. Ist er jung oder alt? Wo ist sein Zuhause? Da wissen wir nicht. Er kann nicht vollkommen sein, weil er nie allein ist. Mephistophles ist ständig bei ihm und lässt ihn nie allein“ [Budgen 1972: 16].

Angeblich fragte James Joyce seinen Freund Frank Budgen, ob es in der Weltliteratur einen vorbildlichen, rundum komplett ausgearbeiteten („complete all-round“)³ Charakter gibt. Budgen nannte daraufhin die literarischen Figuren aus den Werken von Balzac, Flaubert,

Erzählung namens *Ulysses* denke, die er in seine *Dubliner* aufnehmen möchte (Joyce, James: *Letters of James Joyce*. Vol. II, III. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1966. S. 190). Zwei Wochen vor diesem Schreiben teilte er seinem Bruder in einem Brief mit, dass er beabsichtigte, eine Erzählung für den Zyklus *Dubliner* zu schreiben (Ebenda, S. 168), wobei er wahrscheinlich *Ulysses* meinte. In seinem Tagebuch vom 11. November 1907 schrieb Stanislaus, dass Jim (James Joyce – I. Ts.) beschlossen hatte, *Ulysses* als ein Buch über Dubliner Peer Gynt zu erweitern. Da sich die Handlung auf einen Tag beschränkt, riet Stanislaus seinem Bruder, eine Komödie zu schreiben, aber dieser stimmte nicht zu, denn er wollte ein Buch über den irischen Faust schreiben. (Ellmann, Richard: *James Joyce*. New and Revised Edition. New York Oxford Toronto: Oxford University Press, 1982. S. 265). Es ist nichts Merkwürdiges daran, dass Faust und Peer Gynt gleichzeitig die Protagonisten sein sollten: Die assoziative Mehrdeutigkeit und komplizierte Intertextualität sind die wesentlichsten Merkmale von Joyces Stil. Vgl. [Melchiori 1984: 37-50, Melchiori 1995: 29-42, Ellmann 1968: 707-708].

3 Budgen fragt Joyce, was er unter „complete all-round“ meint. Als Beispiel führt er einen Bildhauer an, der die Figur eines Menschen in drei Dimensionen formt, aber das bedeutet gar nicht, dass sie complete all-round ist, dass sie ideal ist. Der Körper eines jeden Menschen, so Budgen, ist mangelhaft und einigermaßen beschränkt so wie der Mensch selbst und dein Ulysses ... Joyce unterbricht ihn: „Er ist beides. Ich sehe ihn von allen Seiten und daher ist er vielseitig, so wie die Figur deines Bildhauers, aber gleichzeitig ist er ein vollkommener Mensch – ein guter Mensch“ [Budgen 1972: 17].

Dostojewski, Tolstoi und anderen Klassikern. Zum Schluss erwähnte er auch noch Faust, woraufhin Joyce die oben genannte Antwort gegeben haben muss.⁴

Der Schriftsteller der irischen Moderne scheint seine Einstellung zu Goethe bereits vor seiner zweiten Übersiedlung nach Zürich (1915) geändert zu haben. Laut Richard Ellmann versuchte Joyces Freund Ottocaro Weis vergeblich, den irischen Schriftsteller für Gottfried Keller zu interessieren. Joyce fand jedoch Kellers Schreibstil zu konventionell. Später zeigte Joyce aber mehr Interesse an dem Schweizer Schriftsteller, als ein Rezensent seinen Roman *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* mit Kellers *Der grüne Heinrich* verglich. Er übersetzte sogar einige Gedichte von Keller ins Englische. Bisher scheint die deutschsprachige Literatur für Joyce jedoch wenig interessant zu sein, und selbst Goethe hielt er für einen langweiligen Beamten („un noioso funzionario“) [Ellmann 1982: 394]. Natürlich sollte Goethe hier nicht als Staatsbeamter und Verkörperung des bürgerlichen Konformismus betrachtet werden. Joyce bezog sich in erster Linie auf sein Schaffen. Die Sache ist die, dass Joyce zu dieser Zeit von dem allumfassenden Thema von *Odyssee* und der Figur des Ulysses fasziniert war, den er für menschlicher hielt als Hamlet, Don Quijote, die Figuren von Dante⁵ oder Faust. Kurz gesagt, strebt Joyce

4 Wahrscheinlich hat Budgen unter den idealen Charakteren auch Christus genannt. Aber Joyce wies darauf hin, dass Christus nie verheiratet war und dass er nie mit einer Frau zusammen gelebt hat. Aber das Zusammenleben mit einer Frau ist einer der schwersten Sachen, was der Mann machen muss [Budgen 1972: 191]. Schließlich hat Budgen trotzdem erraten, dass so ein Charakter für Joyce Odysseus war. Joyce fügt hinzu, dass der alterslose Faust kein Mensch ist.

5 Dante ist für Joyce ein großer Schöpfer und politischer Dichter. Er ist kein Moralist: Alles, was er sieht und begreift, stellt er als ein einmaliges Phänomen dar und integriert es dann in ein gut durchdachtes künstlerisches System. Einzelne Details und der Gesamtplan sind harmonisch miteinander verbunden. Diese Technik hat Joyce von Dante gelernt. Während seines zweiten Aufenthalts in Zürich (1915-1919) allerdings empfand Joyce Dante, ähnlich wie Goethe, als anstrengend. Das Lesen von Dante verglich er mit dem Blicken in die Sonne.

nicht danach, „den alten Faust zum Leben zu erwecken“. Außerdem gehören die stürmischen, anstrengenden und finanziell schwierigen Tage in Triest der Vergangenheit an. Mit dem Royal-Grant für Literatur konnte er nun in Ruhe schreiben und aus einer objektiven Distanz auf seine Jugendleiden zurückblicken. Der rebellische Geist hat sich ausgelebt und die Figuren von Prometheus, Luzifer und Faust wurden durch Ulysses, Dante und Shakespeare ersetzt.

Die ambivalente Einstellung des irischen Schriftstellers zu Goethe ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass sich die Joyce-Forscher wenig mit der vergleichenden Analyse des Schaffens beider Schriftsteller beschäftigen. Laut David Barry ist dies auch der Grund dafür, dass es tatsächlich keine umfassende vergleichende Forschung zu Goethe und Joyce gibt und dass kein bestimmter Kontext festgelegt ist, in dem die Forschung durchgeführt werden muss [Barry 1992: 80]. Tatsächlich ist die Einstellung von Joyce zu Goethe oft sehr ironisch-parodistisch, z.B. im Roman *Finnegans Wake* gibt es einen berühmten Dichter vom Festland „Daunty, Gouty and Shopkeeper“ [Joyce 1975: 539]. Hier werden also Dante, Goethe⁶ und Shakespeare in einer ziemlich merkantilen Figur eines Dichters auf ironisch-parodistische Weise von Joyce vereinigt. Aber man sollte nicht vergessen, dass besonders diejenigen, die von allen geehrt werden, oft Opfer von Joyces Satire wurden. Es darf auch nicht vergessen werden, dass sich hier genau die ambivalente Einstellung des irischen Schriftstellers zu Goethe zeigt. Zwar wird dieser ironisch erwähnt, aber letztendlich wird er neben den größten Dichtern, wie Dante und Shakespeare genannt, ähnlich wie bei Thomas Stearns Eliot, der auch den deutschen Dichter neben den o. g. Giganten stellt [Eliot 1957: 207-227].

Richard Ellmann meint, dass die Verbindung des *Ulysses* zu Homer viel auffälliger ist als die zu Goethe, aber diese Verbindung viel tiefer verwurzelt ist [Ellmann 1977: 22]. Damit versucht Ellmann das

6 Gouty – ‘gout’ bedeutet auf Englisch Gicht, an dem Goethe in Wirklichkeit litt.

Interesse der Forscher für die Beziehungen zwischen Goethe und Joyce zu wecken, aber wahrscheinlich war seine Autorität nicht ausreichend: Die intertextuellen Beziehungen von Joyce und Goethe sind bis heute nicht erforscht worden. Allerdings gibt es einige interessante Beiträge zu diesem Thema. Hier sei zu nennen: Weninger, Robert: „A Great Poet on a Great Brother Poet’: A Parallactic Reading of Goethe and James Joyce“. Joyces früher Bildungsroman *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* (1916) und sein Magnum Opus *Ulysses* (1922) kann man als Bildungsromane betrachten, ähnlich wie Goethes Wilhelm Meister-Romane. Im Roman der Moderne *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* wird die Poetik des Bildungsromans gewissermaßen modifiziert und entwickelt sich zu einer seiner Unterkategorien, nämlich dem Künstlerroman. Dennoch bleibt die Syntagmatik der Genrestruktur, also der grundlegende Kern des Modells, unverändert. Robert Weninger schlägt ein parallaktisches Lesen von Joyces und Goethes genannten Romanen vor.⁷ Der Forscher zieht Parallelen zwischen den Protagonisten dieser Romane, Wilhelm Meister und Stephen Dedalus, die als literarische Reinkarnation von Shakespeares Hamlet gelten. Er untersucht die symbolischen Konnotationen ihrer Namen und mythologischer Prototypen. Diese Herangehensweise gibt die Möglichkeit, viele unklare Aspekte in Joyce’s Schaffen zu beleuchten [Weniner 2010: 182-205].

Beachtenswert ist auch die Monographie von Keith M. Booker *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*, in der ein Kapitel *The Unfinalizability of Literature and History: Joyce, Goethe, and the Poetics of the Prosaic* auf Grundlage von Bachtins Theorie des Chronotopos die Beziehung zwischen Goethe

⁷ Parallaktisches Lesen bezeichnet das Verstehen eines Textes aus unterschiedlichen Perspektiven. In diesem Fall geht es darum, Joyces Text im Zusammenhang mit Goethes Romanen zu verstehen. Der Begriff „parallaktisches Lesen“ wurde aus dem Bereich der Astronomie in die Literaturwissenschaft übernommen. Er bezeichnet eine Art der Interpretationsmethode, eine metapoetische Kategorie und eine Erzählstrategie. Joyce verwendet diesen Begriff als zentrales Konzept und Erzählmethode.

und Joyce analysiert. Laut Booker hat Bachtin, der den Bildungsroman im Kontext des Chronotopos untersucht, Goethes Fähigkeit entdeckt, die Zeit im Raum zu sehen. Dadurch steht Goethe dem irischen Schriftsteller nahe [Booker 1995: 111-138].

In seinen Untersuchungen führt Gerald Gillespie eine vergleichende Analyse von Hamlet, Wilhelm Meister und Stephen Dedalus durch [Gillespie 2010: 167-184] und zieht Parallelen zwischen den Interpretationen des Motivs des biblischen Sündenfalls in *Faust II* und dem Roman *Finnegans Wake* von Joyce [Gillespie 2011: 161-175].

Aus der Perspektive der komparatistischen Literaturwissenschaft sind auch die Untersuchungen von John Hennig zu erwähnen, der sich mit der vergleichenden Analyse der Charaktere von Wilhelm Meister und Stephen Dedalus beschäftigt [Hennig 1951: 22-29]. Die anderen Autoren deuten flüchtig mögliche Parallelen zwischen beiden Werken an und behandeln *Faust* als Vorfahren des *Ulysses*. Im Folgenden ist die Untersuchung von Fairly Barker zu nennen, der Goethes *Faust* als den Prätext von Joyces *Ulysse* betrachtet [Fairley 1961]. Cyrus Hamlin behauptet in seiner Untersuchung, dass *Ulysses* sich dem *Faust* durch seine enzyklopädischen Charakter und seine Stilvielfalt, sowie durch thematische und symbolische Ganzheitlichkeit verschiedener Ereignisse ähnelt [Hamlin 1998]. Nach der Analyse der o. g. Untersuchungen lässt sich feststellen, dass sich die Autoren auf allgemeine Anmerkungen und Andeutungen beschränken und finden, dass Goethes Faust als eine Antizipation von Joyces Kunst in *Ulysses* interpretiert werden kann.

Im Vergleich zu Homer, Dante und Shakespeare spielt Goethes Schaffen zwar eine geringere Rolle für Joyces Werke, aber das ist keine Rechtfertigung dafür, dass Klaus Reichert in seinem Artikel *The European Background of Joyce's Writing* bei der Analyse der europäischen literarischen Hintergründe für das Schaffen des irischen Schriftstellers nicht einmal Goethe erwähnt [Reichert 1997: 55-82]. Ich kann der Auffassung von Keith Booker auch nicht zustimmen, dass kein Text von Goethe als Modell oder Inspiration für Joyce Werke

gedient hat. Obwohl nach ihrer Meinung Goethe in Joyces Werken oder persönlichen Briefen gelegentlich erwähnt wird und auch manche Allusionen auf seine Texte gibt, behauptet die Kritikerin, dass Goethe auch in Bezug auf Schreibtechnik keinen Einfluss auf Joyce hatte [Booker 1995: 111]. Die Untersuchung von Joyce's Werken hinsichtlich intertextueller Bezüge auf Goethes Werke ermöglicht es, zusätzliche Quellen ihrer Dialogizität festzustellen.

Es lässt sich anhand Joyces *Ulysse* behaupten, dass er nicht nur über grundlegende Kenntnisse von Goethes Schaffen verfügt, sondern auch seine ästhetischen und naturphilosophischen Ansichten, seine biographischen Peripetien sowie Überlieferungen über sein Leben kennt. Allusionen und assoziative Parallelen zu Goethes Werken sind im gesamten Text von Joyce zu finden. Zum Beispiel in einer Episode im Kapitel „Hades“, in der Leopold Bloom auf dem katholischen Friedhof in Dublin ist und seine Gedanken von dunklen, düsteren Assoziationen erfüllt sind, geht ihm plötzlich ein Gedanke durch den Kopf: „Light they want“ [Joyce 1986: 91]. Die letzten Worte von Goethe waren angeblich: „Licht! Mehr Licht“.

In *Ithaca* lesen wir: „Because attraction between agent(s) and reagent(s) at all instants varied, with inverse proportion of increase and decrease, with incessant circular extension and radial reentrance“ [Joyce 1986: 602]. Die chemischen Begriffe „Agent“ und „Reagent“ beziehen sich auf die „wahlverwandtschaftliche“ Eigenschaft bestimmter Stoffe, ausgerechnet mit einem konkreten Stoff verbunden zu sein. Dies ist wiederum eine Anspielung auf Goethes Roman *Wahlverwandtschaften* (1809). Der Begriff wurde im 18. Jahrhundert eingeführt. Goethe hat ihn als Metapher für menschliche Beziehungen verwendet. In *Ulysse* werden die Begriffe „Agent“ und „Reagent“ im Kontext der seelischen Situation des Protagonisten verwendet: „With what antagonistic sentiments were his subsequent reflections affected? Envy, jealousy, abnegation, equanimity“ [Joyce 1986: 602]. Außerdem sind diese

Begriffe mit Eifersucht verbunden, die ein stimmungsbestimmendes Gefühl bei Bloom ist.

Goethe gebrauchte den Begriff „Wahlverwandtschaft“ als Metapher für menschliche Leidenschaften, die durch bestimmte chemische Anziehungskraft/Affinität gesteuert werden. Dies steht gewissermaßen im Gegensatz zum Institut der Ehe und zu den konventionellen Gesellschaftsnormen. Anders ausgedrückt, haben Elemente nach dieser Konzeption eine angeborene Eigenschaft, sich mit anderen Elementen zu verbinden, sich zu kombinieren und sich wieder zu rekombinieren, sich ineinander zu mischen. In seinem Roman behandelt Goethe die sozialen und sexuellen Implikationen dieses Konzeptes. Es handelt sich eher um ein Gedankenexperiment zur Aufklärung, als um etwas anderes: ein überrationelles Paar lädt ein fremdes Paar zu sich nach Hause ein und stellt fest, dass fremde Elemente die gefährliche Macht der Wahlverwandtschaft besitzen, die ihre Beziehung zerstören wird. Sexuelles Verlangen kommt nicht von der Vernunft, sondern von den Naturkräften. Joyce verstand das Wesen der künstlerischen Konzeption von Goethes Roman gut, deshalb konnte er mithilfe von Allusionen das Konzept von Goethe dem neuen künstlerischen Kontext anpassen, und zwar der seelischen Situation von Bloom, der von Eifersucht geplagt wird.⁸

James Joyce kannte Goethes theoretische Ansichten gut, las begeistert seine *Gespräche mit Eckermann* und das autobiografische Buch *Dichtung und Wahrheit*. In einer Episode von *Scylla & Charybdis* sagt Stephen: „That may be too, Stephen said. There’s a saying of Goethe’s which Mr. Magee likes to quote. Beware of what you wish for in youth because you will get in the middle life“ [Joyce 1986: 161]. Diese Worte stellen tatsächlich eine Art Motto von Goethes *Dichtung*

⁸ Brain Shaffer zieht Parallelen zwischen Joyces Stück *Exiles* und Goethes Roman *Wahlverwandtschaften* (Shaffer, Brian W.: “Kindred by Choice: Joyce’s *Exiles* and Goethe’s *Elective Affinities*”. *James Joyce Quarterly* 26 (1988-1989). S. 199-202).

und Wahrheit dar. Es ist möglich, dass Joyce von Goethe gelernt hat, bei der Darstellung eines Selbstporträts Wahrheit und Fiktion zu vermischen, um den Leser zu verwirren oder zu unterhalten – je nachdem, wie der Leser es aufnimmt. Joyce hat erkannt, dass es viele Wahrheiten gibt, die besser unausgesprochen bleiben sollten. Bei der Fiktionalisierung des Selbstporträts besteht für einen Schriftsteller eine größere psychologische Versuchung, als für einen Künstler. Der letztere wird eine Warze an seiner Nase darstellen, während der Schriftsteller versuchen wird, die negativen Seiten seines Charakters zu verbergen.

Eine sehr interessante Allusion findet man in der 14. Episode des *Ulysses* „The Oxen oft he Sun“. Auch in diesem Fall ist der Goethesche Satz organisch in den Text eingewoben: er behält seinen ursprünglichen Sinn und erhält dabei eine neue Bedeutung in einem neuen Kontext. Die Handlung spielt um 10 Uhr abends im Geburtshaus in Dublin. Das Organ dieser Episode ist die Vagina, Kunst – Medizin, Farbe – Weiß, Symbol – Mütter, Technik – embryonale Entwicklung.⁹ Miss Purefoy befindet sich schon seit drei Tagen im Geburtshaus, Bloom macht sich Sorgen um sie, er erinnert sich an den Tod seines Sohnes und wie dieser am 10. Tag nach der Geburt verstarb. Die gesamte Episode ist durch gegensätzliche Paare strukturiert: Leben/Geburt (das Kind von Frau Purefoy) und Tod (Blooms Sohn), Fruchtbarkeit (Geburtsprozess von Frau Purefoy) und Unfruchtbarkeit (Blooms Sohn), und schließlich das wichtigste Paar – Vergängliches/Zeit (Vater Cronos, wie er im Roman erwähnt wird) und nicht Vergängliches/Überzeitliches. Bloom sieht einen kleinen Jungen:

9 Die Struktur dieser Episode basiert auf stilistischen Imitationen, die sich von Latein bis zum modernen Slang in chronologischen Reihenfolge erstrecken. James Joyce schrieb halb im Ernst zu Frank Budgen, dass Bloom Spermatozoid sei, das Krankenhaus – eine Vagina, die Krankenschwester – eine Eizelle, und Stephen – ein Keim. Don Gifford und Robert J. Seidmann sind der Ansicht, dass die chronologische Reihenfolge der Imitationen eine Metapher für Schwangerschaft ist [Gifford/Seidman 1989: 408]. Wahrscheinlich hat Joyce vermutet, dass die Ontogenese die Phylogenese wiederholt. Daher könnte der Entwicklungsprozess des individuellen prosaischen Stils die Evolution der Prosa in der Literaturgeschichte wiederholen.

He frowns a little just as this young man does now with a perhaps too conscious enjoyment of the danger but must needs glance at whiles towards where his mother watches from the *piazzetta* giving upon the flowerclose with a faint shadow of remoteness or of reproach (*alles Vergängliche*) in her glad look [Joyce 1986: 344].

„Alles Vergängliche“ ist eine Anspielung auf die erste Zeile des Schlusschors des zweiten Teils von *Faust*. In diesem Teil der Tragödie wird auch die Dichotomie von Seele und Körper, von Vergänglichem und Unbeständigem, skizziert. Fausts „unsterblicher Teil“ (also seine Seele) wird von Mephistopheles entführt und in „höhere Sphären“ getrieben. Andererseits kehrt jedes Wesen, dessen einzige irdische Hülle vergänglich ist, letztendlich zum primären Kern, dem Urwesen, zurück. Dadurch verschwindet nichts spurlos, was bedeutet, dass das Unbeständige letztendlich über das Vergängliche siegt. Dieser Triumph des Unbeständigen und die ewige Erneuerung des Lebens werden auch in Joyces Werk deutlich, wo die Anspielung auf Goethes Text in der Mutterschaftsszene eine Konnotation des Triumphs des Unbeständigen erhält.

Es gäbe ähnliche Beispiele, doch meines Erachtens, dies genügt, um zu verdeutlichen, dass Joyce mit Goethes Leben, Ansichten und Werk bestens vertraut war und es recht intensiv als eine Art „*materia poetica*“ für den Aufbau seiner eigenen künstlerischen Welt nutzte. Joyces Einstellung zu Goethes Werk und die Verwendung von *Faust* als eine Art strukturelles Modell oder „Urtext“ zeigen sich jedoch am deutlichsten in den Episoden 9 (*Scylla und Charybdis*) und 15 (*Circe*).

In einem Raum der Nationalbibliothek von Dublin diskutieren Stephen Daedalus, George Russell, der Direktor Thomas William Lister, dessen Stellvertreter – der irische Essayist Kirkpatrick Magee, bekannter unter dem Pseudonym John Eglinton – und der Bibliothekar Best über Shakespeares Werk. Die Episode beginnt mit Thomas Listers Meinung über Hamlet. Er unterstützt Wilhelm Meisters Verständnis von

Hamlet: „- And we have, have we not, those priceless pages of Wilhelm Meister. A great poet on a great brother poet“ [Joyce 1986: 151].

Mit der Äußerung „wertvollste Papiere von Wilhelm Meister“ bezieht sich Lister auf den Abschnitt von Goethes *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* (1796) von Buch 4, Kapitel 13 bis Buch 5, Kapitel 12. In diesem Teil des Romans übersetzt und adaptiert Wilhelm Meister Hamlet, und er selbst beteiligt sich an der Aufführung seiner Version des Stücks. Lister betrachtet die Meinungen über Shakespeares Tragödie, die auf diesen „wertvollsten Seiten“ zum Ausdruck kommen, nicht als Erfindungen, sondern als Teil des künstlerischen Kontextes, der Goethes persönliche Ansichten über Hamlet widerspiegelt.

Lister setzt seine Diskussion mit einem Zitat aus Hamlets berühmtem Monolog „Sein oder Nichtsein“ fort: „A hesitating soul taking arms against a sea of troubles, torn by conflicting doubts, as one sees in real life“ [Joyce 1986: 151].

Die von Lister erwähnte Passage findet sich am Ende von Buch 4, Kapitel 13, wo Wilhelm Meister sagt: „Shakespeare wollte ein großes Werk darstellen, das einer Seele auferlegt wurde, die er nicht erfüllen konnte. Hamlet ist ein zartes Porzellengefäß, in das statt einer zarten Blume ein starker Eichensprössling gepflanzt ist. Die gewachsenen Wurzeln der Eiche haben das zarte Gefäß zerdrückt.“

Lister, der sich darauf vorbereitet, den Saal zu verlassen, verweilt einen Moment und sagt:

„Directly, said he, creaking to go, albeit lingering. The beautiful ineffectual dreamer who comes to grief against hard facts. One always feels that Goethe’s judgements are so true. True in the larger analysis“ [Joyce 1986: 151].

Wilhelm Meisters Äußerungen über Hamlet werden hier paraphrasiert und beziehen sich gleichzeitig indirekt auf Wilhelm Meister selbst. Goethe glaubt, dass Wilhelms Leidenschaft für das Theater ihn zu einem „schönen, unfruchtbaren Träumer“ statt zu einem aktiven

Moralisten machen wird, was seiner Bestimmung und seinem Schicksal widerspricht.

Goethe verstärkt die zeitlichen Analogien zwischen Hamlet und Meister weiter: Wenn letzterer die Rolle von Hamlet übernimmt, repräsentiert der Geist von Hamlets Vater zugleich den Geist von Meisters Vater. Dieser warnt seinen Sohn davor, den Verlockungen des Theaters nachzugeben. Die Formulierung „schöner, unfruchtbarer Träumer“ stammt aus Matthew Arnolds Essay *Shelley*, der in der Essaysammlung enthalten ist: *Essays in Criticism: Second Series* (1888): „And in poetry, no less than in life, he is a beautiful ‘and ineffectual’ angel, beating in the void of his luminous wings in vain“.

Hier deutet Lister tatsächlich an, dass Shelley ein weiterer Hamlet sei.

Nachdem Thomas Lister den Saal verlassen hat, bemerkt Joyce ironisch: „Twickreakingly analysis he corantoed off“ [Joyce 1986: 151].

Stephen macht sich über Listers wiederholte Interpretation lustig und sieht darin ein Beispiel für die komische Bestätigung einer offensichtlichen Wahrheit: „Monsieur de la Palice, Stephen sneered, was alive fifteen minutes before his death“ [Joyce 1986: 151].

Der französische Marschall de la Pallis fiel in der Schlacht (1525), und es scheint, dass seine Soldaten diesen absurden Satz sagten, um den Heldenmut ihres Befehlshabers zu unterstreichen.

Auf den ersten Blick scheint hier auch die sarkastisch-ironische Haltung von Joyce, wenn nicht gegenüber Goethe, so zumindest gegenüber dieser Interpretation von Hamlet, verwirrend zu sein. Allerdings ist die Angelegenheit in Wirklichkeit komplexer, und es gibt mehrere Punkte zu beachten: Erstens ist die Ironie von Stephen offensichtlicher als die von Joyce selbst – eine vollständige Identifizierung ihrer Standpunkte ist möglicherweise nicht angemessen. Zweitens, wenn Joyces Sarkasmus im Text noch erkennbar ist, sollte er sich eher auf Thomas Lister als auf Goethe richten. Im Gegensatz zu Lister ist es für Joyce unmöglich, die Ansichten von Goethe und

seiner Figur miteinander gleichzusetzen und den Deutschen für die „Meinungen“ seiner Figur zu verspotten.

Meiner Meinung nach findet sich der interessanteste Einsatz von Goethes Text in *Ulysses* in der Episode „Circe“. Insbesondere denke ich an Joyces Adaption oder Transformation der *Walpurgisnacht*-Szene aus dem ersten Teil von *Faust* in das künstlerische Gewebe des Romans.

Noch im Jahr der Veröffentlichung von *Ulysses* verglich John Middleton Murry die Circe-Episode mit der „Walpurgisnacht“. Der Schriftsteller bemerkte, dass Joyce in dieser Episode eine Art „Walpurgisnacht“ seiner Hauptfiguren inszeniere. Diese geistreiche Beobachtung schien auch Joyce zu gefallen, da später Stuart Gilbert, der bei der Abfassung eines Buches über *Ulysses* vom Schriftsteller selbst unterstützt wurde, diese Parallele weiter ausbaute und eine mehr oder weniger detaillierte Version präsentierte. Gilbert stellte fest, dass diese Szene, eine der bemerkenswertesten des Romans, üblicherweise als „Walpurgisnacht“ oder *Ulysses*‘ Pandemonium bezeichnet wird.

Der Forscher stellt zu Recht fest, dass diese Episode, die dem zehnten Lied von *Odysee* entspricht, erstmals vom Middleton Murry als „Walpurgisnacht“ von *Ulysses* benannt wurde und die Bedeutung dieses Titels steht außer Zweifel. Trotz der reichen Intertextualität, der assoziativen Bildsprache und der Vielzahl interner und externer Zitate sowie der künstlerischen Modelle und Quellen, auf die sich die Episode stützt, bleibt der wichtigste bestimmende Intertext für ihre Architektur und ihren künstlerischen Gehalt die goethesche „Walpurgisnacht“. Die Handlung spielt um Mitternacht, im Bordell von Miss Bella Cohen, im Rotlichtviertel von Dublin, in der Night City: Der Hauptteil der Episode ist locomotor apparatus: Kunst - Magie, Zauberei; Farbe - hat keine; Symbol - Prostituierte; Technik - Halluzination; Konformitäten: *Circe* - Bella.

Mit ihrer experimentellen Form und ihrem Inhalt ist die Episode eine Art phantasmagorisches Spiel. Phantasmagorische Elemente oder Unwirkliches zeigen das Produkt der chaotischen, angespannten

Phantasie der Charaktere – Ausdruck ihrer unbewussten Impulse und Ängste. Obwohl ich nicht mit Frank Budgen übereinstimme, dass die Einstellung und Akteure komplett einfach, trivial und real sind, schreibt die Forscherin: „Hier finden Sie nicht die Wüste von Theben oder den zerbrochenen Abgrund, sondern die gewöhnlichen Straßen der Stadt und den Empfang eines günstigen Bordells. Die Charaktere sind nicht legendär; sie sind gewöhnliche Menschen, wie wir sie jeden Tag auf der Straße treffen. Ihre Konflikte sind nicht die eines Rebellen, der gegen das Schicksal kämpft. Die Musik, die man hört, ist nicht die Musik der Sphären, sondern die Klaviermelodien aus dem Bordell“ [Budgen 1972: 252-253].

Obwohl gotische Phantasmagorie in dieser Episode nicht vorkommt und der Phantasmagorismus hauptsächlich in der Materialisierung unbewusster Impulse der Figuren zum Ausdruck kommt, ist die gesamte Atmosphäre dennoch von Magie und Hexerei durchdrungen. Joyce gestand in einem Gespräch mit Stuart Gilbert ein, dass Goethes „Brocken“ und Frau Cohens Bordell viele Gemeinsamkeiten aufweisen: eine surreale Atmosphäre, die die Veränderung von Formen und Gesichtern zeigt und den heidnischen Hellenismus einer klassischen Walpurgisnacht mit christlichen Elementen verbindet.

Insgesamt passt die Szene voller Walpurgisnacht-Fülle und teuflischer Sexuelsymbolik organisch zu der zweideutigen, real-fantastischen Atmosphäre von *Circe*. Richard Ellmann bemerkte treffend, dass Goethes Beschreibung von Mephistopheles als Geist der Verleugnung Joyce dazu veranlasst hat, das künstlerische Gesicht von Buck Mulligan zu erschaffen, der alles verleugnet, was andere bejahen.

In der Tat verwendete Joyce Goethes „Walpurgisnacht“ als eine Art künstlerisches Modell für die Circe-Episode, um eine dramatische Form und gleichzeitig eine surreale, traumhafte, imaginäre und reale Atmosphäre zu schaffen. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass Goethes Text nur als Rohmaterial, als *materia poetica*, diente, das Joyce benötigte, um seine eigene originelle künstlerische „Struktur“

aufzubauen. Kurz gesagt, Joyce nutzte die Szene der *Walpurgisnacht*, um die Dramatisierung der unbewussten Impulse seiner Figuren durch Verben anzudeuten und ein symbolisches Drama des Unbewussten zu erschaffen.

Natürlich reicht die komplexe, vielschichtige und ambivalente Beziehung von Joyce zu Goethes Werk weit über die hier diskutierten Aspekte hinaus, und es war auch nicht das Ziel dieses Artikels, sie vollständig zu erfassen. Ich habe lediglich versucht, einige Konturen eines möglichen Forschungsgebietes zu skizzieren, um die verschiedenen Facetten dieser komplexen Beziehung herauszuarbeiten. Wenn es etwas gibt, das diese beiden Schöpfer, die durch ein ganzes Jahrhundert getrennt waren, verbindet (abgesehen von einem konzeptionell-ästhetischen Dialog und möglicherweise einer künstlerischen Polemik), dann ist es ihre Fähigkeit, eine Zusammenfassung und Synthese des gesamten allgemeinen menschlichen Kulturerbes anzubieten. Beide zeichnen sich einerseits durch ihren enzyklopädischen und mosaikartigen Charakter aus und andererseits durch die einzigartige Fähigkeit, diese enzyklopädische Vielfalt oder dieses „Mosaik“ in eine einzige Konstruktion, ein hochgradig künstlerisches Ganzes, zu verwandeln. Aus dieser Perspektive heraus kann *Faust* als eine Art „Vortext“ oder künstlerisches Modell von *Ulysses* betrachtet werden.

Übersetzt von **Irina Schischinaschwili und Natia Nassaridse**

Literatur:

1. Barry 1992: Barry, David: “Peninsular Art: A Context for a Comparative Study of Goethe and Joyce”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 29, No 4, 1992.
2. Booker 1995: Booker, Keith M.: *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradi-*

- tion: *Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
3. Budgen 1972: Budgen, Frank: *James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings*. London: Oxford University Press, 1972.
 4. Gifford/ Seidman 1989: Gifford, Don & Robert J. Seidman: *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Revised and Expanded Edition. Berkley Los Angeles London: University of California Press, 1989.
 5. Eliot 1957: Eliot, Thomas Stearns: "Goethe as the Sage". Eliot, Thomas Stearns: *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957.
 6. Ellmann, Richard: "Ulysses: A Short History". Appendix in: Joyce, James: *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1968.
 7. Ellmann 1982: Ellmann, Richard: *James Joyce*. New and Revised Edition. New York Oxford Toronto: Oxford University Press, 1982.
 8. Ellmann 1977: Ellmann, Richard: *The Consciousness of Joyce*. Toronto and New York: Oxford University Press, 1977.
 9. Fairley 1961: Fairley, Barker: *A Study of Goethe*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
 10. Gillespie 2010: Gillespie, Gerald: "Afterthought of Hamlet: Goethe's Wilhelm, Joyce's Stephen". Gillespie, Gerald: *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*. Second Edition. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2010.
 11. Gillespie 2011: Gillespie, Gerald: "Paradox Lust": The Fortunate Fall According to Joyce in *Finnegans Wake*". *Neohelicon* 38, 2011.
 12. Hamlin 1998: Hamlin, Cyrus: "Preface". Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust: A Tragedy*. Norton Critical Editions. Trans. Walter W. Arndt and ed. Cyrus Hamlin. NY: W. W. Norton & Company, 1998.
 13. Hennig 1951: Hennig, John: "Stephen Hero and Wilhelm Meister: A Study in Parallels". *German Life and Letters* 5 (1951).
 14. Joyce 1986: Joyce, James: *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. London: Penguin Books, 1986.
 15. Joyce 1975: Joyce, James: *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber,

1975.

16. Melchiori 1984: Melchiori, Giorgio (ed.): *Joyce in Rome: The Genesis of Ulysses. Joyce Studies in Italy*, 1. Roma: Bulzoni Editore, 1984. S. 37-50; Melchiori, Giorgio: "The Genesis of *Ulysses*".
17. Melchiori 1995: Melchiori, Giorgio: *Joyce's Feast of Languages: Seven Essays and Ten Notes. Joyce Studies in Italy*, 4. Ed. Franca Ruggieri. Roma: Bulzoni Editore, 1995. S. 29-42;
18. Reichert 1997: Reichert, Klaus: "The European Background of Joyce's Writing". *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
19. Weninger 2010: Weninger, Robert: "'A Great Poet on a Great Brother Poet': A Parallax Reading of Goethe and James Joyce". *Publications of the English Goethe Society*, Volume 79, Issue 3, 2010.

Die MiA-Kurse – ein Modell zur „Sprache der Zukunft?“

Die sogenannten MiA-Kurse, abgeleitet von Migrantinnen einfach stark im Alltag, wurden vom Bundesamt für Migration und Flüchtlinge in den 1990er Jahren konzipiert. Die Kursangebote sind niederschwellig angelegt und dienen zur Integration der in Deutschland lebenden ausländischen Frauen. Trotz des globalen Anwachsens der Migrationsbewegungen und dadurch entstandenen neuen sprachlichen Notwendigkeiten wurde die Konzeption dieser Sprachkurse seit den 1990er Jahren nicht verändert oder angepasst. Angesichts der fortschreitenden Globalisierung und Kommunikationskomplexität stellt sich die Frage, ob die von diesem Modell des Sprachunterrichts vermittelte Sprache „die Sprache der Zukunft“ darstellt.

Schlüsselwörter: MiA-Kurse, Integration, Deutschunterricht, Zukunft der Sprache, Globalisierung.

Einleitung

Die frühzeitige und kompetente Vermittlung der deutschen Sprache ist für Flüchtlinge (wie generell für Migranten) die Basis für die Teilhabe an der deutschen Gesellschaft – das ist gesellschaftspolitischer Konsens [Laschet 2025: 15].

Die seit 1990er Jahren bestehenden MiA-Kurse sind besondere Seminarmaßnahmen für die nach Deutschland zugewanderten und geflüchteten Frauen entworfen und richten sich an Frauen, die „bislang mit der bundesweiten Integrationsförderung schwierig zu erreichen“

[BAMF 2022: 2] sind. Als niederschwellig konzipiert, entwickelten sie sich zu einem lebensorientierten Empowermentangebot für Frauen und stellen „ein bewährtes Instrument der Integrationspolitik“ [Ebenda] dar.

Die Welt und die Gesellschaften werden aufgrund der Vielfältigkeit der Menschen, Kulturen, Weltanschauungen und Religionen diverser und komplexer [vgl. Gobiani 2020: 25]. Unser Leben und entsprechend die gesprochene und geschriebene Sprachen werden zunehmend unmittelbar von einer internationalen Gesellschaft bestimmt. Die Demographie und die konstant anwachsenden globalen Migrationsbewegungen schaffen neue sprachliche Erfordernisse und Notwendigkeiten der interkulturellen Kommunikation. Angesichts dieser Gegebenheiten stellt sich die Frage, ob das Konzept der Mia-Kurse den neuen Anforderungen der globalisierten Welt entspricht, da dieses seit den 90er Jahren nicht angepasst und aktualisiert wurde. Auffallend ist auch die Tatsache, dass über die MiA-Kurse bis heute keine linguistische Forschung existiert.

In den aktuellen linguistischen Forschungen wird viel über die *Sprache der Zukunft* oder *Zukunft der Sprache* diskutiert. Im Hinblick auf die der MiA-Kurse soll untersucht werden, ob und wieweit die von diesem Modell des Sprachunterrichts vermittelte Sprache die *Sprache der Zukunft* darstellt.

Mia-Kurse

Auf der Webseite vom Bundesamt für Migration und Flüchtlinge steht über die sogenannten MiA-Kurse:

Dahinter steckt ein Kursangebot, in dem sich Frauen gegenseitig stärken. Sie machen sich Mut, lernen dazu und erfahren viel Neues. Die MiA-Kurse finden meistens im Klassenzimmer statt. Dort sprechen Sie über Themen, die für sie wichtig sind. Dabei können Sie Ihr Deutsch verbessern. [...]. Oft gibt es in MiA-

Kursen auch noch andere Angebote, zum Beispiel nähen, singen oder malen [BAMF 2023: 1].

Das Besondere an MiA-Kursen ist die Tatsache, dass sowohl die Zielgruppe als auch die Kursleitenden ausschließlich Frauen sind. Diese Konstellation lanciert die Schaffung einer Vertrauensbasis und steigert das Bewusstsein der Migrantinnen. Häufig sind die Kursleiterinnen selbst mit Migrationshintergrund. Mit ihren Erfahrungen und Einwanderungsgeschichte finden sie schnell den Zugang zu den Teilnehmerinnen und geben dabei ein positives Beispiel für die eigene Lebensgestaltung. Die Kurse finden in geschützten und vertrauten Räumen, möglichst dort statt, wo die Teilnehmerinnen wohnen. Dadurch wird die Teilnahme erleichtert. Die Kurse sind kostenlos und freiwillig. Wichtig ist, dass die Lehrkräfte den Frauen im Rahmen der MiA-Kurse weitere Integrationsangebote aufzeigen. Somit nehmen die Lehrerinnen eine Brückenfunktion ein, indem sie die Migrantinnen mit lokalen Angeboten wie Sportvereinen oder Quartiertreffs vertraut machen und ihnen den Zugang zur Gesellschaft erleichtern.

Charakteristisch für MiA-Kurse ist der leichte Zugang zu Lernstoffen. Sie führen die Teilnehmerinnen behutsam an die deutsche Sprache heran und vermitteln einfache Sprachkenntnisse. Die Intention bei diesem niederschwellig konzipierten Bildungsangebot liegt in den lebensorientierten und nicht expliziten Lerninhalten. *Niederschwellig* ist ein Begriff aus der Sozialen Arbeit und bedeutet, dass die Bildungsangebote ohne Hürden in Anspruch genommen werden können. Das heißt, die Teilnahme erfolgt ohne einen Einstufungstest, ohne Vorwissen oder ein bestimmtes Sprachniveau. Das Lernen geschieht ohne Druck und Prüfungen, ohne jegliche Leistungsnachweise. Die Lerninhalte sind dabei ganz flexibel und auf die individuellen Bedürfnisse der Teilnehmerinnen abgestimmt.

Die Ziele der MiA-Kurse bestehen darin, Migrantinnen beim An- und Weiterkommen in Deutschland zu begleiten und ihnen helfen,

ihr alltägliches und gesellschaftliches Leben selbstständig und unabhängig zu gestalten. Sie greifen die vorhandenen Kompetenzen auf, fördern bestehende Ressourcen und stärken die Potenziale von Migrantinnen. Sie zeigen wichtige Informationen über die Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten auf und bestärken die Frauen, eigene berufliche Perspektiven zu verfolgen. Dadurch werden die zugewanderten Frauen ermutigt, sich aus dem teilweise ausschließlich häuslichen und familiären Umfeld heraus zu begeben und migrationsbedingte Isolation aufzubrechen. Die MiA-Kurse unterscheiden sich von den üblichen Integrationskursen dadurch, dass sie keine Sprachkurse sind. Ihr Stundenumfang ist wesentlich geringer und niederschwellig angelegt.

Sprache der Zukunft

Was bewirken die Mia-Kurse tatsächlich? Welche Erfolge erzielen Sie? Erfüllen sie das Bestreben nach einer gelungenen Integration der zugewanderten Frauen in die Gesellschaft wirklich?

Auf der Website eines Bildungsträgers, der die MiA-Kurse anbietet, steht zu den Erfolgen folgendes:

Die Erfolge der Kurse lassen sich nicht vorrangig in Zahlen ausdrücken, sie werden anhand persönlicher Erfolgsgeschichten der Kursteilnehmerinnen und anhand konkreter Beispiele aus der praktischen Arbeit deutlich. Wie positiv die MiA-Kurse wirken, belegen auch die Sachberichte [...]. Diese mag nicht für jede Frau zutreffen, dafür sind die Lebensentwürfe zu vielfältig, aber für alle Frauen sind die Kurse mit vielen, ganz persönlichen Erfolgen verbunden. Ob diese Erfolge klein oder groß sind, liegt im Auge des Betrachters [BAMF 2022: 1].

Der letzte Satz dieser Äußerung offenbart, dass die Erfolge der MiA-Kurse nicht zweifelsfrei garantiert werden. Durch ihre flexible Gestaltung haben diese genderkonforme Frauenkurse eine Form

des unkonventionellen Familientreffs, in der die Sprachförderung im Hintergrund steht. Dadurch, dass die Kursteilnahme ohne einen Einstufungstest stattfinden, sind die Teilnehmer mit unterschiedlichen Sprachniveaus und Bildungsstandes. Die Unterschiede und Abweichungen sind in der Praxis meistens enorm. Dadurch wird ein binnendifferenzierter Unterricht erschwert bzw. fast nicht möglich. Das Nichtvorhandensein der Prüfungs- und Leistungsnachweise gibt den Kursen die Gestalt einer geselligen Runde in einer lockeren Atmosphäre mit Kaffeepausen. Auch die Aufnahmebedingungen bezüglich der Herkunftsländer sind bedenklich.

Fazit

„Die Bildung stellt eine der essentiellen Säule sowohl für die Entwicklung eines Menschen, als auch der Gesellschaften dar“ [Svanidze 2020:123], ausgegangen davon stellen es sich folgende Fragen: Sind die Erzielung der Mobilität von Frauen oder die eigenständige Vereinbarung der Arzttermine ausreichend für die gelungene Integration? Sind die MiA-Kurse tatsächlich ein bewährtes Instrument zur erfolgreichen Integrationspolitik? Erfüllen sie die Bedürfnisse und Kompetenzen der interkulturellen Kommunikation, deren Bedeutung für die globalisierte und moderne Welt stetig wächst? Auch die Ausgangsfrage dieses Aufsatzes, ob und wie weit die von diesem Modell des Sprachunterrichts vermittelte Sprache die *Sprache der Zukunft* darstellt, zu beantworten, bedarf einer intensiven Forschung. Fest steht jedoch, dass die Diversität der Gesellschaften mit ihrer Vielfalt an Menschen, Kulturen, Traditionen und Lebensnormen eine zukunftsorientierte Vorgehensweise erfordert. Bei MiA-Kursen sieht man eine Lücke nicht nur im Bereich der Sprachvermittlung, sondern auch mangelnde Möglichkeit für systematische Aus- und Weiterbildung im Bereich Sprachvermittlung bzw. Deutsch als Fremd- oder Zweitsprache.

Literatur:

1. BAMF 2022: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge 2022: Konzept. Migrantinnen einfach stark im Alltag (MiA). Nürnberg 2022. [https://www.migrantinnen-einfach-stark-im-alltag \(MiA\) – Spitzenverband der Dreien Wohlfahrtspflege/der-paritetische.de](https://www.migrantinnen-einfach-stark-im-alltag-mia) (Abgerufen am 01.08.2023).
2. BAMF 2023: Migrantinnen einfach stark im Alltag (MiA-Kurse). <https://www.bamf.de/DE/Themen/Integration/ZugewanderteTeilnehmende/AngeboteFrauen/Kursprogramm-MiA/kursprogramm-mia-node.html> (Abgerufen am 07.09.2023).
3. Gobiani 2020: Gobiani, Miranda: Sieben Fragen zur interkulturellen Kommunikation. In: Goethe-Tage 2020. Hrsg. von Nanuli Kakauridze und Maxi Bornmann. Kutaissi: Verlag der Staatlichen Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi 2020.
4. Svanidze 2020: Svanidze, Ramaz: Unterrichtsformen im Diskursiven Vergleich. In: Goethe-Tage 2020. Hrsg. von Nanuli Kakauridze und Maxi Bornmann. Kutaissi: Verlag der Staatlichen Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi, Bd.13. 2020.
5. Laschet 2015: Laschet, Armin: Themendossier Sprachvermittlung und Spracherwerb für Flüchtlinge: Praxis und Potenziale außerschulischer Angebote.
<https://backend.orlis.difu.de/server/api/core/bitstreams/4722f741-8f19-4504-be77-49cbcfef1f3e0/content> (Abgerufen am 01.07.2023).

Die Fugenelemente im Deutschen und Georgischen (Die Entstehung und Funktionen)

Die Problematik der Fugenelemente ist eine von den aktuellen Fragen der modernen Sprachwissenschaft. Die Erforschung dieses Themas hat in deutschen und georgischen Sprachräumen eine lange Tradition, aber die Untersuchung auf der kontrastiven Ebene entdeckt die besonderen Eigenartigkeiten dieser Einheiten. Ungeachtet dessen, dass nach linguistischen Forschungen die Fugenelemente als semantisch leere Einheiten bezeichnet werden, bleiben dennoch viele Fragen strittig, die Anregungen für vergleichende Analyse bieten. Im Deutschen und Georgischen wird neben der sprachsystematischen Erforschung der Fugenelemente auch große Aufmerksamkeit ihrer Anwendung in den schriftlichen und mündlichen Sprachen geschenkt.

Schlüsselwörter: das Fugenelement, die Nicht-Kasus-Suffixe, die Distribution, die Flexionsaffixe, das Komposit, das Derivat, die Rechtschreibung.

In der modernen Sprachwissenschaft werden häufig sprachliche Erscheinungen und Einheiten behandelt, die allem Anschein nach keinen großen Wert für das Sprachsystem haben und sekundär fungieren, aber sie können gelegentlich für die gelungene sprachliche Kommunikation entscheidend und primär wirken. Zu dieser Reihe gehört auch die Problematik der Fugenelemente, die einen interessanten Forschungsbereich der Linguistik repräsentiert. Besonders aktuell sind die vergleichenden Untersuchungen auf kontrastiver Ebene, weil die Fugenelemente in verschiedenen Sprachen strukturell und inhaltlich eigenartig funktionieren.

Im Deutschen wird die bemerkenswerte Forschung über

Fugenmorpheme in den Schriften von Peter Gallmann dargestellt. Er beurteilt die Frage der Fugenelemente aus dem Blickwinkel der Nicht-Kasus-Suffixe und betont, dass sie als Bestandteile von Komposita nicht nach Kasus spezifiziert sein dürfen. Was die Art und Weise der Fugenmorpheme betrifft, stellt er in dieser Hinsicht zwei Fragen:

1. Welches ist die Distribution der einzelnen Fugenelemente sowie der Bildungen ohne Fugenelement?

2. Welche Funktion (bzw. pluralisch: welche Funktionen) haben Fugenelemente? [Gallmann 1998: 178].

Nach Gallmann: „Zwischen Distribution und Funktion bestehen zwar zahlreiche Zusammenhänge, aber keineswegs 1:1-Beziehungen – die beiden Fragen sind also auseinanderzuhalten. Mit der ersten Frage haben sich bereits zahlreiche Arbeiten beschäftigt (zum Beispiel Duden-Grammatik 1995; Fuhrhop 1996)“ [Gallmann 1998: 178].

Was die Distribution angeht, laut Duden:

Fugenelemente sind semantisch leere Einheiten, die zwischen den unmittelbaren Konstituenten von Komposita und Suffixderivaten auftreten können. Fugenelemente sind *s*, *es*, *n*, *en*, *e*, *er* und *ens*, teilweise auch in Kombination mit einem Umlaut. Bei Wortbildungen mit Konfixen tritt außerdem das entlehnte Fugenelement *o* auf. Als Fugenelemente im weiteren Sinne werden außerdem die Streichung eines auslautenden Schwalautes (Substraktionsfuge) wie bei *Auge* – *Augapfel* oder die Ersetzung eines Schwas durch *s* betrachtet (*Geschichte* – *Geschichtsbuch*) [DUDEN 2022: 621].

In manchen Fällen ist es möglich, die verlorenen Kasus und Numerusfunktionen zu entdecken, z.B. Sebastian Kürschner möchte in seinem Artikel den Fokus darauf richten:

... ob die Fugenelemente im Zuge der Reanalyse neue Funktionen erworben haben, wobei aus oben genannten Gründen eine Kasus- oder Numerussemantik nur dann akzeptiert wird, wenn sie sich belegen lässt. Numerussignalisierende Funktion zum Beispiel lässt sich in Minimalpaaren wie Volk-s-kunde vs. Völk-er-kunde kaum bestreiten, solche Eindeutigkeiten sind aber systematisch nur äußerst selten vorzufinden und beruhen oft auf Spontanbildungen [Kürschner 2010 : 103].

Peter Gallmann erläutert detaillierter die Verteilung der Fugenelemente im Wort:

In der Literatur wird heute allgemein angenommen, daß Fugenelemente keine phonologische (zum Beispiel phonotaktische) Funktion aufweisen. Ihre Distribution ist zwar offensichtlich teilweise phonotaktisch gesteuert; Schlüsse auf die Funktion der Fugenelemente läßt diese Beobachtung aber nicht zu. Darüber hinaus gibt es gar nicht so selten Fallgruppen mit Variationen, die gar nicht phonotaktisch erklärt werden können, zum Beispiel: (3) a. [Tag]falter, [Tag]blatt, [tag]hell² b. [Tag-e]buch, [Tag-e]blatt c. [Tag-es]licht, [tag-es]hell Es ist daher vielmehr zu vermuten, daß das Auftreten von Fugenelementen primär morphosyntaktisch bedingt ist, daß sie also eine morphosyntaktische Funktion haben [Gallmann 1998: 180].

Auf die problematische Natur der Fugenelemente wird in der Definition von Nanna Fuhrhop hingewiesen:

Die Komposition mit Fugenelement ist im Deutschen weit verbreitet, das Wort selbst enthält schon ein Fugenelement: Fuge + n + element. Fugenelemente haben keine eindeutige

Funktion und keine klare Systematik. Immer wieder wurde versucht, Regeln zu formulieren. [...] Zudem gibt es eine Reihe von Vorschlägen, die den Fugenelementen Funktionen im Sprachsystem zuordnen und ihre Existenz damit begründen. [...] Sowohl die Erfassung in einheitlichen Regeln als auch der Nachweis einheitlicher Funktionen ist bisher nicht gelungen [Fuhrhop 1996: 525].

Terminologisch gesehen, wird diese Erscheinung mit verschiedenen Bezeichnungen beschrieben. Von oben angeführten Definitionen ausgehend, definiert die Duden-Grammatik sie als *Fugenelemente*, während Gallmann sie als *Die Fugenelemente* oder *Die Fugemorpheme* bezeichnet. Ulrich Engel verwendet ebenfalls den Begriff *Fugezeichen*:

Die Bestandteile der Komposita werden in vielen Fällen einfach aneinandergereiht. Dies gilt meist, wenn das Bestimmungswort ein Verb ist (*Denkanstoß*, *Schreibmaschine*), in mehr als der Hälfte der Fälle auch bei einem Nomen als Bestimmungswort: *Autoreifen*, *Haustür*, *Seeufer*, *Wassertiefe*. In anderen Fällen wird zwischen Bestimmungswort und Basis ein **Fugezeichen** eingefügt [Engel 1996: 520].

Ungeachtet der vielen Forschungen und Plädoyers über die Art und Weise der Fugenelemente existieren strittige Fragen, über die sich die Sprachwissenschaftler nicht einig sind. Elke Donalies ist der Meinung, dass das Fugenelement als jenes Element verstanden wird, welches vor der letzten Wortform in der Zusammensetzung steht und nicht zur vorherigen Wortform gehört. Als Beispiele dazu wird Folgendes illustriert: -s- in *Geschichtsbuch* und *Wohnungsamt*. Aber keine Fugenelemente sind dagegen (er) in *Kinderbett*; (e)s in *Tageslicht*, *Himmelskörper*; (en) in *Dornenkrone*; (ens) in *Herzensfreude*; (e) in *Tagebuch* usw., weil diese Formen als Bestandteile der

Bestimmungswörter zu betrachten sind [Donalies 2011: 116].

Die Ansichten über die Verwendung der Fugenelemente waren immer verschiedenartig, was auch bei Nanna Fuhrhop eingegangen wird. Sie betont, dass es Ansichten gibt, nach denen die Fugenelemente mitunter als überflüssig empfunden und abgelehnt werden. Sie zitiert den Dichter Jean Paul, der seine Kollegen dazu ermutigte, die Fugenelemente ganz auszulassen und das Problem so zu lösen:

Das Erste, die Einführung der richtigen Doppelwörter, haben Schriftsteller zwar weniger gegen das Volk - aus dessen vielkehligem Munde schwer die Wörter Wirtshaus, Kriegskasse, Staatsrat werden nehmen zu sein, aber wohl gegen Schriftsteller selber in der Gewalt; und sind diese bekehrt, so wird die kleine s-Stürmerei auch bald die lesenden Sprechklassen ergreifen [Jean Paul 1818-1820 : 48], [Fuhrhop 1996: 526].

Was die etymologische Seite der Fugenelemente angeht, sind sie historisch aus Flexionsaffixen entwickelt. Aber im modernen Deutsch sind sie keine Flexionsaffixe mehr und tragen keine grammatische Bedeutungen wie Kasus- oder Numerusmarkierungen. Die Genitivattribute spielen dabei eine entscheidende Rolle, da sie im Laufe der Sprachgeschichte mit ihrem Bezugswort zu einem Wort zusammengerückt sind, z.B. *das Tages Licht* > *Tageslicht*.

Mithilfe der Fugenelemente werden komplexe Wörter gebildet. Sie dienen dazu, die Wortgrenzen zwischen den beiden Konstituenten zu delimitieren. Anhand der Fugenelemente werden meistens Komposita und Derivate gebildet. Bei der Strukturierung der Komposita sind auch andere Mittel als Fugenelemente beteiligt.

Die Strukturierungsfähigkeiten der Fugenelemente stehen in der Duden-Grammatik im Fokus:

Die Fugenelemente sind bei Nomen+Nomen-Komposita sowie seltener auch bei Verb+Nomen-Komposita zu treffen, wie z. B. Badewanne, Liegeplatz u.a. Fugenelemente treten bei etwa 35 % der Nomen+Nomen-Komposita auf. Existieren auch andere Elemente für Strukturierung der Komposita, aber die Konstituenten werden auch ohne Fuge die sogenannte „Nullfuge“ verbunden, z.B. Kafetasse. Am häufigsten und produktivsten ist s-Fuge (Wirtshaus, Vorbereitungszeit). Interessant ist, dass an der zweiten Stelle und ebenfalls produktiv ist die n/en-Fuge (Blumenkübel, Menschenrecht). Alle anderen Fugenelemente (es, er, e, ens) sind seltener und nicht mehr produktiv, aber die entlehnte 0-Fuge (Spielothek) ist ebenfalls als produktiv anzusehen [Duden 2022: 720].

Im Georgischen werden drei Arten der Wortbildung von Komposita unterschieden: mit und ohne verbindende Vokale bzw. Konsonanten sowie Konjunktionen und Bindestrichen. Die Vokale oder Konsonanten innerhalb der Zusammensetzungen werden in den georgischen Grammatiken und lexikologischen Arbeiten als *Infixe* bezeichnet. In der sprachwissenschaftlichen Schriften sind solche Definitionen über die strukturellen Merkmale der Komposita dargestellt, wie:

მაერთებელხმოვნისანი კომპოზიტი – Kompositum mit verbindendem Vokal

მაერთებელთანხმოვნისანი კომპოზიტი – Kompositum mit verbindendem Konsonant

Einzelnen werden die Komposita mit Konjunktion და [da] (*und*) untersucht, besonders auf der Rechtschreibungsebene, weil im Georgischen die bestimmten Hinweise existieren, die die korrekte Verwendung der Bindestriche statt der Konjunktion regeln. Nach der Analyse der georgischen wissenschaftlichen Literatur kann man feststellen, dass zwar große Aufmerksamkeit der Rechtschreibung

der Komposita gewidmet wird, jedoch eher wenig Untersuchungen zu deskriptiven oder diachronen Betrachtungen der Infixe existieren, welche die Bestandteile der Komposita morphologisch und syntaktisch als eine vollständige Einheit zementieren.

Historisch gesehen sind auch im Georgischen die Fugenelemente (Infixe) aus den Kasusaffixen hervorgegangen und beinhalten heutzutage keine grammatischen Merkmale (Kasus, Numerus) mehr. In dieser Hinsicht sind die Möglichkeiten zur Bildung der Komposita aufgrund der Vielzahl der Kasus im Georgischen relativ mannigfaltig.

Aber es ist nicht leicht, die Fugenelemente mit ihrer ursprünglichen Kasus- oder Numerusflexion zu verbinden. Nach S. Kürschner können die paradigmatisch gebildeten Erstglieder keine semantische Äquivalenz zu einer nach Kasus oder Numerus deklinierten Form zeigen, weil die Beziehung zwischen Erst- und Zweitglied bei transparenten Komposita oft in verschiedener Form interpretierbar ist und sich nur kontextgebunden verfestigen lässt. Als Beispiele nennt er *Schiff-s-haken Haken* an einem *Schiff*, *Haken* zur Befestigung eines Schiffes, aber bei Betrachtung von Beispielen wie *Universität-s-stadt* zeigt sich zudem, dass die Form des Erstglieds nicht einer Form des Flexionsparadigmas entsprechen muss, vgl. **der Universitäts* [vgl. Kürschner 2010: 827-862].

Kürschners Beurteilung umfasst auch die diachrone Ebene der Sprache, weil die Phänomene der Eigentümlichkeiten der Fugenelemente auch mit den sprachgeschichtlichen Gesetzmäßigkeiten erklärt werden können:

Im Frühneuhochdeutschen wurde im Zuge der Restrukturierung der Nominalphrase mit postattributivem Genitiv die Produktivität der Nominalkomposition stark erhöht. In diesem Prozess blieben zum Teil Kasusmarker (und zwar Marker für Genitiv in beiden Numeri) am prädeterminierenden Erstglied erhalten, so dass z. B. das Syntagma *Monats frist* bei Beibehaltung des Genitiv-s

zum Kompositum reanalysiert wurde. In Folge der hohen Produktivität der Komposition wurden die Flexionssuffixe reanalysiert, und ihre bisherige Numerus- oder Kasusfunktion ging verloren. Dies zeigt sich deutlich in neuen, von der Flexion unabhängigen Distributionsmustern; z. B. erscheint die -s-Fuge bald auch unparadigmisch an Feminina, vgl. nhd. Verwaltung-s-sitz (vgl. auch oben Universität-s-stadt) [Kürschner 2010: 827-862].

Im Georgischen, im Unterschied zum Deutschen, bestimmt die Vielzahl der Kasusflexionen die Besonderheiten der Fugenelemente in Komposita. Ivane Imnaishvili hat die Glieder der Komposita im Georgischen erforscht und demgemäß die Kasusformen der nominalen Bestandteile berücksichtigt. Er betont, dass die ersten Glieder der Komposita die verschiedenen Kasus vertreten können, zum Beispiel:

მიცემითი – Dativ

ნათესაობითი – Genitiv

მოქმედებითი – Instrumentalis

ვითარებითი – Adverbialis

Aber am gebräuchlichsten ist ნათესაობითი (*Genitiv*) mit dem Zeichen - ს [s], oder - ის [is] und sehr selten - მოთხრობითი (*Ergativ*).

Die Illustrationen dazu:

ნათესაობითი - ცისფერი, ბატონიშვილი, ძმისწული

მიცემითი - თავსაბურავი

მოქმედებითი - ქვითკირი

მოთხრობითი (იშვ.) - ერთმანეთი, ღმერთმანი

Der georgische Sprachwissenschaftler Avtandil Arabuli hat auf die spätere Herkunft des Genitivs (ნათესაობითი) im Georgischen hingewiesen, als er die Etymologie und Geschichte des Wortes წინასწარმეტყველი (der Prophet) untersucht hatte. Er behandelt die ursprünglichen Varianten des Wortes წინასწარმეტყველი und წინასწარმეტყუელი und betont, dass in წინასწარმეტყუელი

„წინაის“ im Genitiv steht und demgemäß durch das Genitivsuffix, in diesem Fall als Infix *ის* (*is*) markiert ist. Noch älter ist das Wort წინაწარმეტყუელი, welches ohne Kasuszeichen fungiert, weil die Kasusformen im Georgischen später zum Vorschein gekommen sind [Arabuli 2023: 105].

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Ulrich Engel neben den anerkannten Fugenelementen (*s, es, n, en, e, er* und *ens*) auch (und ganz am Anfang) *das Bindestrich* als *Fugezeichen* nennt und meint, „dieses Fugezeichen wird vor allem bei sehr umfangreichen (meist mehr als zweiteiligen) Komposita verwendet“ [Engel 1996: 520]. Nur dann sind bei ihm andere Formen der Fugenelemente dargestellt sowie auch der Vokal - o: „Dieses Fugenelement wird in der Regel bei Komposita aus fremden Bestandteilen verwendet: *Hydrokultur, Psychotriller, Soziolinguistik*“ [Ebenda].

Die Erforschung der Fugenelementen umfasst nicht nur synchrone und diachrone Ebenen des Sprachsystems, sondern auch (und vielleicht aktiver) die angewandte Seite der Sprachverwendung. Man muss dabei berücksichtigen, dass der Schwerpunkt auf der schriftlichen und nicht auf mündlichen Sprache liegt. Im georgischen Sprachraum wird die besondere Aufmerksamkeit der Rechtschreibung den neuen Komposita (Neologismen) geschenkt. Die korrekte Schreibung, mit oder ohne Bindestrich, bleibt eine wichtige Frage im Georgischen. Giorgi Gogolashvili thematisiert die Problematik des Bindestrichs und bemerkt, dass im modernen Georgischen Neologismen häufig entweder getrennt oder mit Bindestrich geschrieben werden, wie z. B. ქორთიარდ მარიოტი, ორიენტ ლოჯიკი, პროკრედიტ ბანკი u. a. Aber da sie als eine morphologische und syntaktische Ganzheit fungieren, demgemäß muss man sie zusammenschreiben. [გოგოლაშვილი 2013: 201]. Die Komposita mit verdoppelten Gliedern wie ნელ-ნელა, ნაპირ-ნაპირ werden mit einem Bindestrich geschrieben, wenn das Ersetzen des Bindestrichs durch die Konjunktion და [*da*] möglich ist, z.B. გზა-გზა (გზა და გზა), მთა-ბარი (მთა და ბარი). Manchmal

verändern sich auch die Stammvokale: ხევხუვი, ბიჭბუჭები usw. Aber es gibt auch Ausnahmen wie: ვაჟკაცი, გულმკერდი, ცისფერი. Sie werden zusammen, ohne Bindestrich geschrieben.

Auch nach den deutschen Grammatikregeln muss man berücksichtigen, dass die Strukturen, die im Deutschen aus anderen Sprachen stammen, und wie die Zusammensetzungen fungieren (z.B. Substantiv + Substantiv), zusammengeschrieben werden: *Sexappel*, *Sciencefiction*, *Shoppingcenter* u. a., aber die Schreibung mit einem Bindestrich ist auch möglich. Ausnahmsweise werden aus dem Englischen stammende Substantivierungen (Verb + Adverb) mit Bindestrich geschrieben: *Go-in*, *Make-up* u.a.

Die Duden-Grammatik weist darauf hin, dass „Eine Sondergruppe hinsichtlich der Fugengestaltung stellen **Konfixkomposita - (Konfixkomposita (Rekomposita) haben keine wortfähigen Konstituenten (Bio-loge) Metzler** - aus zwei Konfixen fremder Herkunft oder aus einem Konfix und einem Wort dar. Sie haben entweder kein Fugenelement (Biobauer, Hobbythek) oder das aus dem Griechischen kommende Fugenelement -o-. Es steht bei Konfixen als Erst- und Zweitglied (Chem-o-therapie, Therm-o-stat, Afr-o-look), wobei entweder das Erstglied oder das Zweitglied auch ein echtes Wort sein kann (Spiel-o-thek, Elektr-o-laden) [Donalies 2005: 43]“ [Duden 2022: 712].

Was die Neologismen mit Fugenelement -o- im Georgischen angeht, werden komplexe Wörter ausländischer Herkunft unterschieden, deren Schreibweise noch erforscht werden muss. Dies sind zusammengesetzte Wörter und Hybridbegriffe mit georgischen und ausländischen Grundmorphemen. Auch in der wissenschaftlichen Sprache, Presse und Terminologie werden sie manchmal falsch verwendet. Zum Beispiel რობოტოტექნიკა (statt რობოტტექნიკა), ტერმინოლემენტი (statt ტერმინელემენტი), რეზინოტექნიკა (statt რეზინტექნიკა), ლენტმიმართველი, კოროზიამედეგი, ლიმონმჟავა. [Dateshidze, Osadze 2019: 93-100].

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Problematik der Fugenelemente nicht nur die morphologischen oder phonologischen Ebenen des Sprachsystems, sondern auch die angewandte Seite der Sprache umfasst. Für deutsche und georgische Sprachräume ist besonders aktuell die korrekte Verwendung der Fugenelemente in der Mediensprache, in wissenschaftlicher, geisteswissenschaftlicher, lexikographischer Literatur sowie in Enzyklopädien.

Literatur:

1. Arabuli 2023: Arabuli, Avtandil: *One word with two transcription in Old Georgian*. (in Georgisch: არაბული, ავთანდილი: წინასწარმეტყველი და წინასწარმეტყველი ფორმათა ურთიერთმიმართებისათვის (ისტორიული ექსკურსი). შრომები. მე-8 საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „ენა და კულტურა“). <https://journals.4science.ge/index.php/enadakultura/issue/view/95> (Abgerufen am 7.03.2023).
2. Dateshidze, Osadze 2019: Dateshidze, Nino; Osadze, Marine: *On the Orthographic Dictionary of Terms* (in Georgisch: დათეშიძე, ნინო; ოსაძე, მარინე: ტერმინთა ორთოგრაფიული ლექსიკონისათვის. https://ice.ge/of/wp-content/uploads/2019/03/Dateshidze-N.-Osadze-M._18Tomi_23gv..pdf) (Abgerufen am 7.03.2023).
3. Gogolashvili 2013: Gogolashvili, Giorgi: *Die literarische georgische Sprache*. Schriften. TSU. Tbilisi 2013 (in Georgisch: გოგოლაშვილი, გიორგი: ქართული სალიტერატურო ენა. ნარკვევები. თსუ. თბილისი, 2013).
4. Imnaishvili 1957: Imnaishvili, Ivane: *Die Deklination und Funktionen der Kasus im Altgeorgischen*. Tbilisi 1957 (in Georgisch: იმნაიშვილი, ივანე: სახელთა ბრუნება და ბრუნვათა ფუნქციები ძველ ქართულში. თბილისი, 1957).
5. Imnaishvili 1970: Imnaishvili, Ivane: *Das Komposit im Altgeorgischen*.

- In: Zeitschrift für georgische Sprache und Literatur in der Schule 2, 1970
(in Georgisch: იმნაიშვილი, ივანე: კომპოზიტი ძველ ქართულში.
ჟურნალი ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში 2, 1970.
6. Duden 2022: Duden: *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch.* Hrsg. von der Dudenredaktion 10., überarbeitete Auflage. Band 4. Berlin 2022.
 7. Duden 2005: Duden: *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch.* Hrsg. von der Dudenredaktion 8., überarbeitete Auflage. Band 4. Berlin 2005.
 8. Donalies 2011: Donalies, Elke: *Tagtraum, Tageslicht, Tagedieb.* Ein korpuslinguistisches Experiment zu variierenden Wortformen und Fugenelementen in zusammengesetzten Substantiven. Mit einem Exkurs und zahlreichen Statistiken von Noah Bubenhofer. Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache. Band 42. 1. Auflage. Mannheim 2011.
 9. Engel: Engel, Ulrich 1996: *Deutsche Grammatik* Heidelberg 1996.
 10. Gallmann 1998: Gallmann, Peter: *Fugemorpheme als Nicht-Kasus-Suffixe.* In: Butt, Matthias / Fuhrhop, Nanna (Hrsg.) (1998): Variation und Stabilität in der Wortstruktur. Hildesheim / Zürich / New York: Olms. Germanistische Linguistik. 1998.
 11. Fuhrhop 1996: Fuhrhop, Nanna: *Fugenelemente.* Erschienen in: Lang, Ewald/Zifonun, Gisela (Hrsg.): Deutsch – typologisch. Berlin, New York: de Gruyter, 1996. S. 525-550. (Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 1995) DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110622522-023>. (Abgerufen am 7.03.2023).
 12. Kürschner 2010: Kürschner, Sebastian: Kürschner, Sebastian. *Fuge-n-kitt, voeg-en-mes, fuge-masse und fog-e-ord – Fugenelemente im Deutschen, Niederländischen, Schwedischen und Dänischen: ein Grenzfall der Morphologie im Sprachkontrast.* (Linking elements in German, Dutch, Swedish, and Danish contrast). In: Dammel, Antje ; Kürschner, Sebastian ; Nübling, Damaris (Hrsg.): *Kontrastive Germanistische Linguistik.* Hildesheim: Olms 2010.

Übertragung der Eigennamen aus dem Deutschen ins Georgische

Dieser Beitrag behandelt die Frage der Übertragung der Eigennamen aus dem Deutschen ins Georgische. Bei der Übersetzung von Presse- und politischen Texten stoßen oft georgische Deutschlernende auf das Problem der Übertragung der Eigennamen. Im Georgischen gibt es bestimmte Tradition und feste Regeln bei der Übertragung der Eigennamen. Das Problem besteht nur darin, dass es parallele Formen gibt, die den georgischen Deutschlernenden Schwierigkeiten bereiten. Das Ziel des Beitrags ist, die Besonderheiten bei der Übertragung der Eigennamen aus dem Deutschen ins Georgische an Beispielen darzustellen. Die Eigennamen in der deutschen und georgischen Sprache sind nicht identisch. Diese Spezifika sind oft Herausforderungen für georgische Deutschlernende und deshalb sollte auf sie im Fremdsprachenunterricht geachtet werden.

Schlüsselwörter: Eigennamen, geographische Namen, Toponyme, lateinische und griechische Namen, Namen der bekannten Persönlichkeiten.

Eigennamen können durch Transkription oder Transliteration wiedergegeben werden. Der AS-Eigename wird in die ZS entweder unverändert übernommen oder er wird vollständig oder teilweise an die phonetischen, graphemischen und morphologischen Normen der ZS angepasst [Köhler 1992: 235]. Dieses Verfahren wird für die Wiedergabe fremdsprachiger Eigennamen und geographischer Bezeichnungen benutzt. Es gibt keine „reinen“ Transkriptionen sondern gemischte Wiedergaben, die zugleich Transkription und Transliteration sind.

Fremde Eigennamen wurden ins Georgische entweder direkt aus der AS oder über die Vermittlersprache übernommen. Die Vermittlersprache

war in den meisten Fällen Russisch. In der Zeit der Sowjetunion kamen viele Eigennamen aus dem Russischen ins Georgische und sie wurden nach dem russischen Vorbild übernommen. So ist durch russische Vermittlung das H bei manchen Eigennamen auf der Strecke geblieben, obwohl es im Georgischen artikuliert wird. Z.B. Ohio wurde ins Georgische als ოგაიო statt ოჰაიო übernommen [კობახიძე, ჭაბაშვილი 1989: 3]. Durch den Einfluss der russischen Sprache gibt es im Georgischen parallele Formen folgender Eigennamen:

Weimar – ვაიმარი – vaimari /ვეიმარი – veimari

Kleibern – კლაიბერნი – klaiberni /კლიბერნი – kliberni

Stuttgart – შტუტგარტი – štuṭṭgari / შტუტჰარტი – štuṭṭhari

Gibraltar – გიბრალტარი – gibraltari /ჰიბრალტარი – hibraltari

München – მიუნხენი – miunxeni /მიუნჰენი – miunheni

Zürich – ციურიხი – ciurixi /ციურიჰი – ciurihi

Brecht – ბრეხტი – breṭṭi /ბრეჰტი – breḥṭi

Köln – კიოლნი – ḳiolni /კოლნი – ḳolni /კელნი – ḳelni

1970 wurden im Georgischen einheitliche Regeln für die Schreibweise der fremden Eigennamen geschaffen. Es gibt zwei Wörterbücher: უცხოური პირთა სახელების ორთოგრაფიული ლექსიკონი (Orthografisches Wörterbuch der Namen ausländischer Personen) [კობახიძე, ჭაბაშვილი 1989] und საზღვარგარეთის ქვეყნების გეოგრაფიულ სახელთა ორთოგრაფიული ლექსიკონი (Orthografisches Wörterbuch der geografischen Namen fremder Länder) [კობახიძე, ჭაბაშვილი 1988]. Diese Wörterbücher enthalten Eigennamen, die in der georgisch-sowjetischen Enzyklopädie vorkommen. In den Wörterbüchern stehen die Schreibweisen der fremden Eigennamen und kurze Informationen zu den Personen.

Probleme entstehen bei der Übertragung fremder Eigennamen ins Georgische, weil sich phonologische Systeme bei den Sprachen unterscheiden. Schwierigkeiten bereiten Laute, die nicht zum georgischen Phoneminventar gehören. Im Folgenden wird eine Liste der Laute vorgegeben, die in der georgischen Phonetik fehlen [კობახიძე,

ჭაბაშვილი 1989: 3]. Sie werden durch die nächstliegenden Laute der georgischen Sprache ersetzt. Die auffälligsten und häufigsten Substitutionen werden unten angeführt:

Deutsch	Georgisch	Beispiel
ä, ae	ე [e]	Bästlein – ბესტლაინი – beṣṭlaini, Gärber–გერბერი–gerberi, Willstätter–ვილშტეტერი–vilṣṭeṭeri, Guldenstaedt–გიულდენშტედტი–giuldenṣṭedṭi.
Ch	კ [k] (und nicht: ქ[q])	Christophell–კრისტოფელი–kristofeli, Christian–კრისტიანი–kristiani.
Ch	ხ[x] (und nicht: ჰ[h])	Dietrich–დიტრიხი–diṭrix-i, Buchenwald – ბუხენვალდი – buxenvaldi, Brecht – ბრეხტი–breṭṭi, Wallach – ვალახი – valaxi.
ck	კ[k]	Geschonneck – გეშონეკი – geṣoneḳi, Gluck– გლუკი – gluḳi, Dick – დიკი – diḳi.
Dt	დტ[dṭ]	Goldschmidt – გოლდშმიდტი – goldṣmidṭi, Humboldt–ჰუმბოლდტი – humboldṭi.
Deutsch	Georgisch	Beispiel
ä, ae	ე [e]	Bästlein – ბესტლაინი – beṣṭlaini, Gärber–გერბერი–gerberi, Willstätter–ვილშტეტერი–vilṣṭeṭeri, Guldenstaedt–გიულდენშტედტი–giuldenṣṭedṭi.

Ch	კ [k] (und nicht: ქ[q])	Christophell–კრისტოფელი–kristofeli, Christian–კრისტიანი –kristiani.
Ch	ხ[x] (und nicht: ჰ[h])	Dietrich–დიტრიხი–diṭrīxi, Buchenwald – ბუხენვალდი – buxenvaldi, Brecht – ბრეხტი–brexti, Wallach – ვალახი – valaxi.
ck	კ[k]	Geschonneck – გეშონეკი – gešoneki, Gluck– გლუკი – gluḱi, Dick – დიკი – diḱi.
Dt	დტ[dt]	Goldschmidt – გოლდშმიდტი – goldšmidṭi, Humboldt–ჰუმბოლდტი – humboldṭi.
ö, oe	ე [e] (und nicht: იო [io]oder ო[o])	Böckh – ბეკი–beḱi, Göring–გერინგი–geringi, Wöhler – ველერი – veleri, Köhler –კელერი –ḱeleri, Köln–კელნი – ḱelni (und nicht: კოლნი ḱiolni – oder კოლნი–ḱolni), Körner–კერნერი – ḱerner, Wilamowitz-Moellendorf – ვილამოვიც-მელენდორფი – vilamovic-melendorf, Öztaler Alpen– ეცტალის ალპები – eṭcalis alpebi.
Ph	ფ [f]	Philipp – ფილიპი – filipi, Gryphius – გრიფიუსი –grifiusi .
Q	კ[k] (und nicht: ქ[q])	Quedenfeldt–კვედენფელდტი – ḱvedenfeldṭi.
Ü	იუ[iu]	Grün – გრიუნი – griuni , Delbrück – დელბრიუკი – delbriuḱi, Lübeck – ლიუბეკი –liubeḱi .

V	(in deutschen Eigennamen) - ფ[f] (in Eigennamen fremden Ursprungs) - ვ[v]	Veidt – ფაიდტი – faidṭi, Bremerhaven – ბრემერჰაფენი – bremerhafeni, Vogt– ფოგტი– fogṭi, Vogel– ფოგელი– fogeli, Crivitz– კრივიცი – ḱrivici .
---	--	---

Bei der Übertragung fremder Eigennamen, die auf Konsonanten enden, bekommen im Georgischen Nominativendung - i. Es gibt aber auch manche Frauennamen, die durch den Einfluss des Russischen auf –a enden [Ефимов 2009: 65]:

Renate – რენატა – renaṭa

Pauline – პაულინა – paulina

Helene – ელენა – elena

Luise – ლუიზა – luiza

Da die Bücher letzte Zeit aus dem Original übersetzt werden, kommen die Eigennamen direkt aus der Ausgangssprache ins Georgische und sie haben gleiche Endungen wie in der Ausgangssprache [კობახიძე, ჭაბაშვილი 1989:3], Z.B რენატე, პაულინე, ჰელენე, ლუიზე und so weiter.

Im Deutschen werden manche Vornamen nach dem Geschlecht unterschieden. Z.B. Da es im Georgischen kein grammatisches Geschlecht gibt, bleiben solche Frauen- und Männernamen gleich.

Daniel (Männername) – Danielle (Frauennamen) დანიელ – daniel

Gabriel (Männernamen) – Gabrielle (Frauennamen) გაბრიელ – gabriel

Simon (Frauennamen) – Simone (Frauennamen) სიმონ – simon

Eigennamen mit Doppelvokalen erhalten im Georgischen beide Vokale, wohingegen bei Doppelkonsonanten nur ein Konsonant erhalten bleibt.

Spree – შპრეე – špree

Aachen – აახენი – aaxeni

Stuttgart – შტუტგარტი – štuṭgarṭi

Württemberg – ვიურტემბერგი – viurtembergi

Mannheim – მანჰაიმი – manhaimi

Griechische Vornamen lateinischen Ursprungs mit der Endung „o“, werden im Georgischen durch–„ონი“ [oni] gewechselt. Bemerkenswert ist, dass diese Vornamen im Latein genauso lauten wie im Deutschen. Da sie ins Georgische über Griechische eingeführt worden sind, haben sie gleiche Formen wie im Griechischen. Im Vergleich zum Griechischen bekommen griechische Vornamen lateinischen Ursprungs im Georgischen zusätzlich Nominativendung – o [i].

Cicero – ციცერონი – ciceroni

Nero – ნერონი – neroni

Plato – პლატონი – plaṭoni

Naso – ნაზონი – nazoni

Cato – კატონი – kaṭoni

Kurze Formen von lateinischen Vornamen, die auf Konsonanten enden, bekommen im Georgischen – „იუსი“ [iusi] Endung. Sie wurden auch ins Georgische über Griechische übernommen und tragen griechische Endungen.

Horaz – ჰორაციუსი – horaciusi

Ovid – ოვიდიუსი – ovidiusi

Terenz – ტერენციუსი – ṭerenciusi

Lukrez – ლუკრეციუსი – luḳreciusi

Vergil – ვერგილიუსი – vergiliusi

Bei der Übertragung der lateinischen Vornamen mit der Endung „us“ bleibt das Suffix im Georgischen erhalten. Sie bekommen zusätzlich nur georgische Nominativendung-o [i].

Brutus – ბრუტუსი – bruṭusi Polonius – პოლონიუსი – poloniusi

Titus – ტიტუსი – ṭiṭusi Antonius – ანტონიუსი – anṭoniusi

Vespasianus – ვესპასიუსი – vespasiusi Avrelius – ავრელიუსი – avreliusi

Plinius – პლინიუსი – pliniusi

Griechische Eigennamen, die auf „os“ und „es“ enden, verlieren im Georgischen „s“- Endung.

Sokrates – სოკრატე – sokrates Aristoteles – არისტოტელე – aristotele

Perikles – პერიკლე – perikle Demosthenes – დემოსთენე – demostene

Herakles – ჰერაკლე – herakle Themistokles – თემისტოკლე – temistokle

Äschylos – ესქილე – esqile Diogenes – დიოგენე – diogene

Fremde Eigennamen, die sich nach dem Klang den georgischen Namen ähneln, lassen sich nicht „übersetzen“.

Peter – პეტერი (und nicht: პეტრე) – peṭre

Georg – გეორგი (und nicht: გიორგი) – georgi

Michael – მიხაელი (und nicht: მიხეილი) – mixaeli

Die Übertragung der biblischen Eigennamen hat ihre eigene Tradition. Ihre georgischen Entsprechungen wurden während der Bibelübersetzung festgelegt.

Apostel Paulus – პავლე მოციქული – pavle mociquli

Apostel Markus – მარკოზ მოციქული – marḳoz mociquli

Evangelist Lukas – ლუკა ევანგელისტი – luḳa evangelisṭi

Evangelist Matthäus – მათე ევანგელისტი – mate evangelisṭi

Erzengel Michael – მიქაელ მთავარანგელოზი – miqael mtavarangelozi

Manche geographische Eigennamen werden teilweise übersetzt.

Sachsen-Anhalt – საქსონია-ანჰალტი – saqsonia-anhalṭi

Vorpommern – დასავლეთ პომერანია (წინა/ახლო პომერანია) – dasavlet pomerania (čina /axlo pomerania)

Niedersachsen – ქვემო საქსონია – qvemo saqsonia

Nordrhein Westfalen – ჩრდილოეთი რაინ-ვესტფალია – črdiloeti rain-vestfalia

Sächsische Schweiz – საქსონიის შვეიცარია – saqsoniis šveicaria

Bayern – ბავარია – bavaria

Kärnten – კარინტია – karintia
Steiermark – შტირია – štiria
Mailand – მილანი – milani
Siebenbürgen – ტრანსილვანია – transilvania
Die Lombardei – ლომბარდია – lombardia
Lüttich – ლიეჟი – lieži
Schwaben – შვაბია – švabia
Preßburg – ბრატისლავა – braťislava
Breslau – ვროცლავი – vroclavi
Posen – პოზნანი – poznani
Lemberg – ლვოვი – lvovi

Die Namen der Fürsten und der Menschen der höheren Schicht der Gesellschaft wurden im Deutschen mit „von“ ausgedrückt. Bei der Übertragung solcher Eigennamen bleibt meistens „von“ erhalten.

Wilhelm von Hohenzollern – ვილჰელმ ფონ ჰოენცოლერნი – vilhelm fon hoencolerni

Otto von Habsburg – ოტო ფონ ჰაბსბურგი – oťo fon habsburgi

Otto von Bismarck – ოტო ფონ ბისმარკი – oťo fon bismarki

Paul von Hindenburg – პაულ ფონ ჰინდენბურგი – paul fon hindenburgi

Friedrich von Schiller – ფრიდრიხ ფონ შილერი – fridrix fon šileri

Johann Wolfgang von Goethe – იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე – iohan volfgang goete

Eigennamen bekannter Persönlichkeiten mit Spitznamen werden teilweise übersetzt.

Friedrich der Große – ფრიდრიხ დიდი – fridrix didi

August der Starke – ავგუსტ ძლიერი – avguť žlieri

Ludwig der Fromme – ლუი ღვთისმოსავი – lui gvtismosavi

Friedrich der Schöne – ფრიდრიხ ლამაზი – fridrix lamazi

Heinrich der Löwe – ჰაინრიხ ლომი – hainrix lomi

Friedrich der Rotbart – ფრიდრიხ წითელწვერა – fridrix čitelčvera

Friedrich der Weise – ფრიდრიხ ბრძენი – fridrix brzeni

Die Namen der Zeitungen und Zeitschriften werden normalerweise nicht übersetzt und ohne Artikel übertragen.

Süddeutsche Zeitung – ზიუდდოიჩე ცაიტუნგი – ziuddoiče caiṭungi

Frankfurter Allgemeine Zeitung – ფრანკფურტერ ალგემაინე ცაიტუნგი – frankfurter algemaine caiṭungi

Bild Zeitung – ბილდ ცაიტუნგი – bild caiṭungi

Stern – შტერნი – šterni

Focus – ფოკუსი – fokusi

Die Welt – დი ველტი – di velṭi

Spiegel – შპიგელი – špigeli

Die Tageszeitung – დი ტაგესცაიტუნგი – di ṭagescaiṭungi

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Übertragung der Eigennamen aus dem Deutschen ins Georgische spezifische Praktiken und klare Vorgaben hat. Die Schwierigkeit liegt darin, dass es alternative Formen gibt. Der Grund dafür ist, dass in der Zeit der Sowjetunion georgische Sprache Einflüsse durch das Russische erfahren hat. Probleme verursachen bei georgischen Deutschlernenden besonders solche Laute, die nicht zum georgischen Phonemsystem gehören. Deshalb sollten sie im Deutschunterricht berücksichtigt werden.

Literatur:

1. Kobachidze, Tschabaschwili u.a. (Hrg.) 1989: Kobachidze, Alexandre; Tschabaschwili, Micheil: *Orthografisches Wörterbuch der Namen ausländischer Personen*. Tbilissi 1989 (in Georgisch: კობახიძე, ალექსანდრე; ჭაბაშვილი მიხეილი და სხვ. (რედ.): უცხოურ პირთა სახელების ორთოგრაფიული ლექსიკონი. თბილისი 1989).
2. Kobachidze, Tschabaschwili u.a. (Hrg.) 1988: Kobachidze, Alexandre; Tschabaschwili, Micheil.: *Orthografisches Wörterbuch der geografischen Namen fremder Länder*. Tbilissi 1989 (in Georgisch: კობახიძე,

ალექსანდრე; ჭაბაშვილი მიხეილი და სხვ. (რედ.): საზღვარგარეთის ქვეყნების გეოგრაფიულ სახელთა ორთოგრაფიული ლექსიკონი. თბილისი 1988).

3. Tschabaschwili 1989: Tschabaschwili, Micheil: *Fremdwörterbuch*. Tbilissi 1989 (in Georgisch: ჭაბაშვილი, მიხეილი: უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბილისი 1989).
4. Duden 2003: *Deutsches Universalwörterbuch*. Herausgegeben von der Dudenredaktion. 5. überarbeitete Aufl. Mannheim 2003.
5. Köhler 1992: Köhler, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg/Wiesbaden 1992.
6. Stibarc 2007: Stibarc, Andrea: *Die ganze Welt liebt deutsche Wörter*. Freiburg 2007.
7. Efimov 2009: Efimov, Viktor Sergejewitsch: *Praxis der Übersetzung aus dem Deutschen ins Russische. Lexikalische und grammatische Probleme (unter Verwendung von Materialien aus der modernen Presse in Deutschland, Österreich und der Schweiz)*. Moskau 2009 (in Russisch: Ефимов, Виктор Сергеевич: Практика перевода с немецкого языка на русский. Лексические и грамматические проблемы (с привлечением материалов современной периодической печати ФРГ, Австрии и Швейцарии). Москва 2009)).

Zur Semantik der Genitivstrukturen in den modernen deutschen Printmedien mit Fokus auf die Zeitschrift *SPIEGEL*

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Problem der Genitivstruktur. Das Problem ist Gegenstand der Forschung vieler deutscher und nichtdeutscher Sprachwissenschaftler. Diesem Problem werden viele wissenschaftliche Beiträge, Dissertationen und Bücher gewidmet. Die Genitivstrukturen werden im Beitrag mit Fokus auf die deutschen Printmedien, genauer auf die Zeitschrift SPIEGEL untersucht.

Schlüsselwörter: Genitiv, Printmedien, Kasussystem der deutschen Sprache, Genitivattribut, Nachricht, Bericht, Interview.

Die deutsche Sprache ist eine flektierende Sprache, deshalb spielt das Phänomen eines Kasussystems eine sehr wichtige Rolle. Wie jedoch der Geschichte der deutschen Sprache zu entnehmen ist, wird es allmählich abgebaut.

Die in der letzten Zeit rund um den Genitiv entwickelten Ereignisse sind der gute Grund dafür, eine kleine Forschung durchzuführen. Als empirisches Material dient die Zeitschrift Spiegel Online (kurz SPON), eines der reichweitenstärksten deutschsprachigen Nachrichtenportale, das am 25. Oktober 1994 als redaktionell unabhängiges Web-Angebot des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* gegründet wurde.

Es stellt sich die Frage: Warum die Pressesprache? Die Antwort darauf wäre, dass die pressesprachlichen Texte der Standardsprache näherkommen, und das oben genannte Nachrichtenportal dient nicht nur der Darbietung der aktuellen Ereignisse sowohl in Deutschland als

auch in der ganzen Welt, sondern auch dazu, den LeserInnen ein gutes Deutsch beizubringen.

Es wurden für die erste Korpusanalyse die Belege je einer Ausgabe von fünf Jahrgängen (2015-2019) der Zeitschrift Spiegel Online gesammelt. Untersucht wurde die Genitivstruktur anhand der pressesprachlichen Texte wie Nachricht, Bericht und politisches Interview. Das sind drei unterschiedliche Arten der pressesprachlichen Texte. Kurz über die Merkmale im Einzelnen:

Die Nachricht ist einer der wichtigsten Informationstexte aus objektiver Perspektive. Eine Nachricht ist ausführlicher als eine Meldung, sie muss alle sieben der sogenannten W-Fragen beantworten.

Das zentrale Kennzeichen der Nachricht ist ihre Prägnanz. Das heißt: Sie ist konzentriert und komprimiert. Sie verzichtet auf Weitschweifigkeit und Kommentare. Der Text soll informativ, leicht verständlich und einprägsam sein.

Die Nachricht beansprucht sehr hohe Objektivität der Darstellung. Deshalb muss der Autor sorgfältig recherchieren und seine Informationsquellen exakt bezeichnen [Journalistische Textsorten 2021].

Zum Unterschied von Nachricht wird der Bericht „um zusätzliche Elemente wie konkrete Einzelheiten und Hintergründe ergänzt, indem mehr Hintergrundwissen gewonnen wird“ [Journalistische Textsorten 20.07.2021].

Zudem, so die Autoren, verleihe die Verwendung von direkter und indirekter Rede im Bericht dem Text mehr Dynamik und Lebendigkeit. Noch ein Merkmal des Berichts sei die Objektivität des Textes, denn er gebe nicht die Meinung des Autors wieder. Außerdem sei *die Sprache des Berichts nüchtern, sachlich und klar*“ [Merkmale eines Berichts 2021].

Was das Interview anbetrifft,

gilt es als eine schwierige journalistische Disziplin. Denn anders als Feature und Reportage ist es eine dialogische Textform. Verglichen mit den monologischen Textformen bietet es authentische Information, da die Experten selbst zu Wort kommen. Das Interview gehört zu den subjektiv gefärbten Informationstexten. Es wird durch die Interviewerin/den Interviewer gesteuert: Sie/er eröffnet das Gespräch, bestimmt das Thema und die Fragerichtung [Journalistische Textsorten 2021].

Es gibt zudem mehrere Arten von Interviews, aber sie werden in diesem Zusammenhang nicht einzeln behandelt.

Wie oben erwähnt, ist der Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags der Genitiv. Es muss dabei betont werden, dass die älteste Funktion des Genitivs der Ausdruck der Possessivität ist, also das Zugehörigkeitsverhältnis zwischen zwei Nomen. Eben mit dieser Funktion ist der vorliegende Beitrag beschäftigt.

Es werden im Folgenden die Genitivtypen beschrieben wie: 1. Der Genitivus possessivus; 2. Genitivus subjectivus; 3. Genitivus objectivus, 4. Genitiv des Verursachers (genitivus auctoris); 5. Genitiv des Bewirkten; 6. Genitiv des Teiles (genitivus partitivus); 7. Genitiv der Eigenschaft, des Merkmals, der Definition (genitivus qualitatis).

Gestützt auf den DUDEN werden sie in vier Gruppen aufgeteilt: der possessive Genitiv im weiten Sinn (Genitivus possessivus, Genitivus subjectivus, Genitivus objectivus, Genitivus Auctoris, Genitiv des Produkts), Genitivus Qualitatis, explikativer Genitiv, partitiver Genitiv.

Es wurde eine morphologische Analyse der Beispiele durchgeführt. Hervorgehoben werden das Genitivattribut, Apposition, eine Nominalphrase der Art *von + Dativ* und Komposita.

„Das Genitivattribut ist eine Nominalphrase im Genitiv, die von einem Substantiv abhängt“ [Duden 2009:824].

Es werden **vier Arten von Genitivattributen** hervorgehoben:

1. der possessive Genitiv;
2. der Genitivus Qualitatis;
3. der explikative Genitiv sowie
4. der partitive Genitiv.

Ferner werden diese Arten genauer definiert und mit Beispielen aus SPIEGEL belegt.

1. **Der possessive Genitiv** drückt eine Zugehörigkeit im weitesten Sinne aus, also nicht nur einen Besitz im wörtlichen Sinn:

„*Alle würden den Kopf schütteln, wenn der Vorsitzende vor jeder Entscheidung **die Meinung der Auszubildenden** einzuholen hätte*“ [Spiegel 23.12.2015].

„*Innenminister de Maizière will einen Lobbyisten zum **Chef der Cyberabwehr** machen*“ [Spiegel 24.12.2015].

„**Der Genitivus subjectivus** tritt bei Substantiven auf, die von Verben oder Adjektiven abgeleitet sind [...] und weist dann dieselbe semantische Rolle auf wie das Subjekt in den entsprechenden Sätzen mit Verb oder Adjektiv“ [Duden 2005:832]:

„*Richter Schwarz erklärt **die Entscheidung der Kammer** damit, [...]*“ [Spiegel 24.12.2015] → *Die Kammer hat entschieden.*

„*Wäre der IS aus Syrien und dem Irak vertrieben, wäre das nicht **das Ende des Einsatzes***“ [Spiegel 24.12.2015].

„*Diese **Asymmetrie der Opferbereitschaft** verhilft Dschihadisten zu einem taktischen Vorteil*“ [Spiegel 24.12.2015]. → *Die Opferbereitschaft ist asymmetrisch.*

Entsprechend kann **der Genitivus objectivus** auf das Akkusativobjekt eines zugrunde liegenden Verbs bezogen werden:

„[...] , mit der **Einfädung des Geschäfts** hätten sie nichts zu tun gehabt, [...]“ [Spiegel 24.12.2015]. → *das **Geschäft wurde eingefädelt***

Die nächste Variante des possessiven Genitivs ist **der Genitivus Auctoris** und **der Genitiv des Produkts**, die in Nominalphrasen

stehen, in denen Produkte und ihre Hersteller genannt werden.

„Dann kam **Gorbatschows Perestroika**, es war wie eine Befreiung für ihn“ [Spiegel 24.12.2015].

Nach der Stellung des Genitivattributs gibt es zwei Varianten:

a) **Vorangestellte** Genitivphrase:

„**Schönbohms Replik**: ‚Wollen Sie die Verantwortung für Deutschlands Sicherheit übernehmen?‘“ [Spiegel 24.12.2015].

b) **Nachgestellte** Genitivphrase:

„**Innenminister de Maizière will einen Lobbyisten zum Chef der Cyberabwehr machen**“ [Spiegel 24.12.2015].

2. Eine weitere Klasse des Genitivattributs ist der **Genitivus Qualitatis**, der eine Eigenschaft oder Beschaffenheit ausdrückt. Solche Genitivattribute können auf die Adjektive zurückgeführt werden:

„An **Schönbohms Kompetenz** hat zumindest einer keinen Zweifel: er selbst.“ [Spiegel 24.12.2015]. → *Schönbohm ist kompetent*

Im Unterschied zu dem possessiven Genitiv kann der Genitivus Qualitatis nicht durch Possessiva ersetzt werden.

3. Der „**explikative**“ **Genitiv**, auch Genitivus definitivus genannt, bezeichnet einen allgemeinen Begriff genauer.

4. Der **Genitivus partitivus** bezeichnet das Ganze, von dem ein Teil angegeben ist.

Er steht nach Substantiven, die eine Menge oder ein Maß angeben, Pronomina, quantitätsangebenden Adjektiven und Adverbien. Im Deutschen wird der Genitivus partitivus meist mit den Präpositionen *an* und *von* oder aber auch attributiv bzw. appositiv wiedergegeben.

„Aber natürlich bekomme ich **viele dieser tragischen Lebensgeschichten** nicht mehr aus dem Kopf“ [Spiegel 24.12.2015].

„**Die meisten seiner Zeitgenossen** wären nicht auf die Idee gekommen, dass dies gefährlich sein könnte“ [Spiegel 24.12.2015].

Diese Korpusanalyse wird von insgesamt 2102 Beispielen belegt; 842 Beispiele für den attributiven Genitiv kommen auf den Bericht,

712 Beispiele auf die Nachricht und 548 Beispiele auf das politische Interview. Die Analyse der Genitivattribute bestätigt ihre Aktualität in dem geschriebenen Deutsch, im konkreten Fall, in der Pressesprache. Daher kann man schlussfolgern, dass dem Genitiv das Verschwinden aus dem Kasusystem nicht droht, auf jeden Fall in absehbarer Zukunft.

Literatur:

1. Duden 2005: *Die Grammatik*. 7., völlig neu erarbeitete und erweiterte Auflage, herausgegeben von der Dudenredaktion, Bd. 4. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2005. S. 832.
2. Duden 2009: *Die Grammatik*. 8., herausgegeben von der Dudenredaktion. 8., überarbeitete Auflage, Bd. 4, Mannheim, Wien, Zürich, Bibliographisches Institut AG, Mannheim 2009. S. 824 (Rn. 1266).
3. Jüttner 2015: Jüttner, Julia: *Die Männer gaben Oliver R. Präzise*. <https://www.spiegel.de/politik/martini-time-a-8f211a-bb-0002-0001-0000-000140604357> (Abgerufen am: 10.08.20).
4. Jüttner 2015: Jüttner, Julia: *Die Männer gaben Oliver R. Präzise*. <https://www.spiegel.de/politik/die-waffe-mut-a-9d88851e-0002-0001-0000-000140604216> (Abgerufen am: 10.08.20).
5. Kurbjuweit 2015: Kurbjuweit, Dirk: *Die Waffe Mut*, von: Dirk Kurbjuweit. <https://www.spiegel.de/politik/die-waffe-mut-a-9d88851e-0002-0001-0000-000140604216> (Abgerufen am: 11.07.20).
6. Kurbjuweit 2015: Kurbjuweit, Dirk. *Die Waffe Mut*. <https://www.spiegel.de/politik/die-waffe-mut-a-9d88851e-0002-0001-0000-000140604216> (Abgerufen am: 11.07.20).
7. Neef 2015: Neef, Christian: *Archivar des Terrors*. <https://www.spiegel.de/politik/archivar-des-terrors-a-f8262a2d-0002-0001-0000-000140604356> (Abgerufen am: 16.09.21).
8. Journalistische Textsorten 2021: *Journalistische Textsorten*. Redaktion alpha Lernen, Prof. Dr. Juliane Köster (Fachberatung). Stand: 20.07.2021.

<https://www.br.de/alphalernen/faecher/deutsch/4-interview-journalistische-formen-100.html> (Abgerufen am 05.01.2020).

9. Rosenbach/ Schindler 2015: Rosenbach, Marcel; Schindler, Jörg: *Sicherheit*. „*Eigentlich gescheitert*“. <https://www.spiegel.de/politik/eigentlich-gescheitert-a-a8d32385-0002-0001-0000-000140604232> (Abgerufen am: 20.11.21).
10. Rosenbach/ Schindler 2015. Rosenbach, Marcel; Schindler, Jörg: *Sicherheit* „*Eigentlich gescheitert*“. <https://www.spiegel.de/politik/eigentlich-gescheitert-a-a8d32385-0002-0001-0000-000140604232> (Abgerufen am: 20.11.21).
11. Rosenbach/ Schindler 2015. Rosenbach, Marcel; Schindler, Jörg: *Sicherheit* „*Eigentlich gescheitert*“. <https://www.spiegel.de/politik/eigentlich-gescheitert-a-a8d32385-0002-0001-0000-000140604232> (Abgerufen am: 20.11.21).
12. Fleischhauer 2015: Fleischhauer, Jan: *Der schwarze Kanal Unter Jusso-Amseln*. <https://www.spiegel.de/politik/unter-juso-amseln-a-f4f940d0-0002-0001-0000-000140604203> (Abgerufen am: 20.11.19).

Struktur und Übersetzungsbesonderheiten der Komposita vom Deutschen ins Georgische

Im vorliegenden Artikel wird die strukturelle Mannigfaltigkeit der deutschen Komposita behandelt. Das Untersuchungsziel dieser Arbeit ist die Feststellung der Übersetzungsbesonderheiten zusammengesetzter Substantive vom Deutschen ins Georgische. Als konkrete Aufgaben werden folgende Punkte hervorgehoben: die Erörterung des Begriffs „Kompositum“, die Bestimmung der immanenten Eigenschaften der zusammengesetzten Nomina und ihre strukturelle Analyse, die Behandlung von Typen der Fugenelemente sowie die Anwendung der Transformation bei der Übersetzung von deutschen Komposita. Die Quellen des analysierten empirischen Materials sind die „Süddeutsche Zeitung“ und das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS).

Schlüsselwörter: Komposita, Transformation, Struktur, Fugenelement, Übersetzung

Die Komposition (Zusammensetzung), eine der produktivsten Formen der Wortbildung in den indoeuropäischen Sprachen, erfolgt durch das Aneinanderfügen von Stämmen und trägt wesentlich zur Bereicherung des deutschen Wortschatzes bei. Die deutsche Sprache zeichnet sich besonders durch ihre Vielzahl an zusammengesetzten Wörtern aus, z. B. *die Zahnbürste, der Fernseher, die Sonnenbrille* usw. Die Zusammensetzung ist eine äußerst alte Form der Wortbildung, die auf der ursprünglichen Undifferenziertheit des Nomens basiert. Hierbei fungiert das vorangestellte Wort als Attribut zum nachfolgenden Nomen. Die Entstehung von Zusammensetzungen geht aus der syntaktischen Verbindung mehrerer Wörter hervor, die zu einer Einheit verschmelzen.

Es ist wichtig zu betonen, dass nicht jede Zusammensetzung aus einer syntaktischen Wortgruppe gebildet wird. Vielmehr sind zahlreiche Zusammensetzungen als Analogiebildungen entstanden. Die Zusammensetzung stellt eine wortbildende Erscheinung dar, indem sie primär zur Bildung einer neuen lexikalischen Einheit führt. Dabei entspricht die Bedeutung oft nicht einfach der Summe der Bedeutungen ihrer Bestandteile, z. B. beim *Dickbauch*, der sich auf „einen dicken Menschen“ bezieht und nicht einfach auf „den dicken Bauch“ [Iskos, Lenkowa 1963: 32-33].

Die deutsche Sprache zeichnet sich durch eine große Anzahl der Komposita aus. Einige von ihnen bestehen nicht nur aus zwei oder drei, sondern auch aus mehreren Wortstämmen, was manchmal zu bestimmten Übersetzungsschwierigkeiten führen kann. Komposita „sind Zusammensetzungen aus mindestens zwei freien Morphemen. Der Wortakzent liegt im Deutschen in der Regel auf dem ersten Kompositionsglied“ [Metzler Lexikon Sprache 2000: 361]. Die Autoren der Duden-Grammatik definieren diesen Begriff folgendermaßen: „Substantivische Komposita sind unabhängig von ihrem Komplexitätsgrad stabile Wörter. Sie können wortintern nicht flektiert und nicht erweitert werden. Nach den geltenden Rechtschreibregeln sind sie zusammenzuschreiben“ [Duden 2016: 722]. Laut Hadumod Bußman ist die Zusammensetzung die „Verbindung von zwei oder mehreren sonst frei vorkommenden Morphemen oder Morphemfolgen (Wörtern) zu einem Kompositum, wobei in der Regel das letzte Glied sowohl die Wortart als auch die Flexionsklasse bestimmt“ [Bußmann 2002: 360]. Das Kompositum aber gilt als Ergebnis dieses Wortbildungsprozesses, als „sprachlicher Ausdruck, der aus mindestens zwei frei vorkommenden Morphemen oder Morphemkonstruktionen zusammengesetzt ist“ [Bußmann 2002: 362].

Es gibt eine Klassifikation der zusammengesetzten Wörter vom semantisch-syntaktischen Standpunkt aus [Iskos, Lenkowa 1963: 39]:

1. **Attributive Zusammensetzungen**, auch als Bestimmungszusammensetzungen bekannt, zeichnen sich durch die attributive Verknüpfung ihrer Bestandteile aus, wobei die erste Komponente die zweite bestimmt. Diese Art von Zusammensetzungen kann sowohl aus Substantiven als auch aus Adjektiven bestehen, z. B. Schwarzbrot (შავო პური). Dieses Kompositum wird wortwörtlich übersetzt: *schwarz – შავო + Brot – პური*:

– „Er stellte einen Krug Wasser daneben und legte ein duftendes Stück **Schwarzbrot** dazu.“ (7) ¹

2. **Kopulative Zusammensetzungen** zeichnen sich durch eine syntaktische Gleichberechtigung zwischen den Komponenten aus. Durch diese Art der syntaktisch gleichgeordneten Verbindung entsteht ein zusammenhängender Komplex, wie z. B. Strichpunkt (წერტილ-ძობე) = *Strich* (შტრობი, ხაზი) + *Punkt* (წერტილი). Es ist bemerkenswert, dass dieses Kompositum nicht wortwörtlich übersetzt wird:

– „Auch scheint niemand mehr den jahrhundertealten Trick zu beherrschen, in öden Texten durch Einstreuen diverser **Strichpunkte** ein wenig literarischen Glanz zu erzeugen“ [SZ Magazin, 10.07.2008].

3. **Zusammenrückungen** stellen eine lockere Verbindung von zwei oder mehr Elementen dar, manchmal sogar eines ganzen Satzes, bei der die Teile im Verlauf des Sprechens leicht zusammenrücken. Die Bestandteile der Zusammenrückung behalten dabei ihre lexikalische Eigenständigkeit und sind trotzdem leicht verständlich, obwohl der gesamte Komplex gelegentlich neu interpretiert werden kann, z. B. Vergissmeinnicht (კვიანე). Zusammengesetzt ergibt sich "Vergiss + mein + nicht" als ein Gebot oder eine Aufforderung, etwas nicht zu vergessen. Das Wort bezieht sich jedoch nicht auf eine vergessliche Person, sondern auf die Pflanze mit blauen Blüten, die diesen Namen trägt. In diesem Kontext ist es also der Name einer Blumenart:

¹ Die Belege (7), (8) etc. beziehen sich auf die in der Literatur angegebenen DWDS-Korpora.

- Sie läßt jetzt die Gießkanne am Brunnen vollaufen, die **Vergißmeinnicht** brauchen immer viel Wasser.“ (8)

4. **Zusammensetzungen.** Die Bildung von Zusammensetzungen erfolgt als Resultat zweier maßgeblicher linguistischer Prozesse, nämlich der Zusammensetzung und der Ableitung. Jede Zusammenbildung entsteht durch die Verknüpfung eines Suffixes mit einem Wort, z. B. Frühaufsteher. Dieses Kompositum besteht aus zwei Wörtern: *früh* – ein Adverb und bedeutet „früh“ oder „in den Morgenstunden“ + *Aufsteher* – ein Nomen, das von dem Verb „aufstehen“ abgeleitet ist. Zusammengesetzt ergibt sich „Frühaufsteher“ als eine Bezeichnung für eine Person, die früh am Morgen aufsteht. Es wird häufig verwendet, um Menschen zu beschreiben, die gerne früh aufstehen und aktiv sind, insbesondere in den frühen Stunden des Tages. Bei der Übersetzung des Wortes *Frühaufsteher* ins Georgische erfolgt eine Transformation, da diese lexikalische Einheit durch eine Wortgruppe umgeschrieben wird ადამიანი, რომელიც ჩვეულებრივ ადრე დგება:

– „Auf den Balkonen in der Nachbarschaft sieht man **Frühaufsteher**.“ (9)

Ein Kompositum kann nicht nur aus Substantiven, sondern auch aus anderen Wortarten bestehen. Es setzt sich aus Nomen zusammen, z. B. *Haus+Tür+Schlüssel* = *der Haustürschlüssel* (სახლის კარის გასაღები):

– „Einer der mit dieser Unterkunft verbundenen Haken war der **Haustürschlüssel** und die Art und Weise seiner Handhabung.“ (10)

Nicht selten treten Komposita auf, die aus einem Adjektiv und einem Nomen bestehen, wie z. B. *hoch* + *das Haus* = *Hochhaus* (მაღლივით სახლი):

– „Ein paarmal ging Hawa zum **Hochhaus** an der Nord- SüdTangente, wo um die Aufschlagstelle herum tagelang noch ein Absperrseil gespannt war.“ (11)

Manche Komposita haben eine Struktur: Verb + Nomen, z. B. *singen* + *der Vogel* = *der Singvogel* (მგალობელი ჩიტი):

– „Ein Chor von **Singvögeln** zwischerte mich am nächsten Morgen aus meinen Entdeckerträumen.“ (12)

Normalerweise haben typische deutsche Komposita eine binäre Gliederung. Daran nehmen einfache oder komplexe Konstituenten teil, die zwei/drei einfache oder derivierte Stämme enthalten können [Duden 2016: 728]. Zum Beispiel, das Wort *der Stillstand* (უძრავობა, სიზუბე) hat eine binäre Struktur, denn es besteht aus dem Adjektiv *still* und dem Nomen *Stand*:

– „Ihr höchst bewegter Ausklang lag in unbestimmter Zukunft, und so mochte es manchmal scheinen, als wollte die soziale Lethargie, der **Stillstand** gar kein Ende nehmen.“ (13)

Wird dazu das Substantiv *Waffe* (ოარადი) im Plural hinzugefügt, entsteht ein neues selbstständiges Kompositum *der Waffenstillstand* (ზავი). Dies tritt auf, wenn das Lexem nicht wortwörtlich übersetzt wird, sondern die Priorität auf dem grundlegenden semantischen Äquivalent des zu übersetzenden Wortes liegt. Es sei betont, dass das dreistämmige deutsche Kompositum *Waffenstillstand* ins Georgische mit einstämmiger Wortform ზავი übersetzt wird.

– „Hier möchte ich mit einem gefühlvollen, mitleidigen Freund einen **Waffenstillstand** schließen, wenn ich eine so aufs Geld ausgerichtete Sprache rede.“ (14)

Bestimmte Komposita können zu Konstituenten noch komplizierterer lexikalischer Einheiten werden, z. B. *der Waffenstillstandvertrag* (საზავო ხელშეკრულება):

– „Seit dem Abschluß des **Waffenstillstandvertrages** im Jahre 1948 (1528 C) wurden diese Beschlagnahmen auf Kriegsmaterial beschränkt.“ (15)

Komposita können die sog. Fugenelemente enthalten „Die Nahtstelle zwischen den unmittelbaren Konstituenten eines Kompositums heißt Kompositionsfuge“ [Duden 2016: 723]. Die Bestandteile der Komposita, die sich ohne Fugen verknüpfen, können ihre ursprüngliche Form behalten, wie z. B. *das Haus + die Frau = die Hausfrau* (დასახლობი):

– „Nach Öffnen der Flasche heulte ein Wirbelsturm durch die Küche und fegte sie in Sekundenschnelleblitzsauber, ohne daß die erfreute **Hausfrau** Hand anlegen mußte.“ (16)

Manche Elemente der Komposita ohne Fugen verlieren den Vokal *e* (Schwa) im Auslaut, z. B. *die Schul-e* + *das Heft* = *das Schulheft* (სასკოლო რვეული) [vgl. Duden 2016: 723]:

– „Willi kaufte sich ein dickes **Schulheft**.“ (17)

„Etwa 30% aller Komposita weisen in der Kompositionsfuge ein **Fugenelement** auf [...]. In substantivischen Komposita [...] treten folgende Fugenelemente auf: -e-, -s-, -es-, -n-, -en-, -er-, -en-“ [Duden 2016: 724]:

-s-: *das Schönheit-s-ideal* – სილამაზის იდეალი

– „Er entspricht nur meinem **Schönheitsideal**.“ (18)

-es-: *die Tag-es-ordnung* – დღის წესრიგი

– „10 bis 12 Stunden Arbeit waren an der **Tagesordnung**.“ (19)

-er-: *das Kind-er-heim* – ბავშვთა სახლი

– „Dann sind wir wieder ins **Kinderheim** gegangen.“ (20)

Komposita können nicht immer wortwörtlich übersetzt werden, was an folgenden Beispielen zu sehen ist:

-e-: *die Bad-e-wanne* – აბაზანა, das georgische Äquivalent dieses zweistämmigen deutschen Kompositums besteht nur aus einem Wortstamm.

– „Ich lege mich in die **Badewanne**, streike auch.“ (21)

In manchen Fällen ist bei der Übersetzung der Komposita die Transformation anzuwenden, und zwar dann, wenn eine deutsche Singularform durch einen Plural im Georgischen ersetzt wird:

-en-: *die Präsident-en-wahl* – საპრეზიდენტო არჩევნები

– „Aufgrund der Manipulationen bei der **Präsidentenwahl** beendeten oder reduzierten die EU und andere internationale Organisationen ihre Zusammenarbeit mit dem westafrikanischen Staat.“ (22)

oder umgekehrt: *Geburt-en-kontrolle* – შობადობის კონტროლი

– „Auf Themen wie **Geburtenkontrolle**, Überbevölkerung, Empfäng-

nisverhütung oder den Zölibat geht der Papst in dem Buch jedoch nicht oder nur am Rande ein.“ (23)

In manchen Fällen kommt eine semantische Transformation der Komposita vor, insbesondere wenn die Übersetzung stark vom Kontext abhängt:

-ens-

a) *die Herz-ens-angelegenheit* – პირადი (სასიყვარულო) საქმე, eine persönliche Sache, die Liebschaften betrifft.

– „Ebenso gering werden die Ausnahmen derjenigen sein, die niemals liebten, oder nie eine kleine Enttäuschung in **Herzensangelegenheiten** erlitten.“ (24)

b) *die Herz-ens-angelegenheit* – პირადი (შიდაპოლიტიკური) საქმე, also eine persönliche Sache, die die anderen nicht angeht.

„Die Menschen müssen wissen, was wir unter Konföderation verstehen - ist es doch eine **Herzensangelegenheit** aller Deutschen, daß Deutschland wiedervereinigt wird!“ (25)

c) *die Herz-ens-angelegenheit* – გულის საკითხი vs. *Kopfangelegenheit* - გონების საკითხი, wenn die Vernunft und das Herz gegenübergestellt werden.

„Erkenntnis ist eine Kopfangelegenheit, aber Tun ist eine **Herzensangelegenheit**.“ (26)

-n- *die Ware* (სამრეწველო საქონელი, ნაწარმი) + *das Haus* (სახლი) = *das Ware-n-haus* – უნივერსალური მალაზია

Man kann sehen, dass es unter den Komposita auch solche gibt, deren Konstituenten eine bestimmte Bedeutung haben, in Zusammensetzungen erhalten sie jedoch ganz andere semantische Nuancen.

– „Solche Taschen hatte es nur in der DDR gegeben, im Centrum **Warenhaus** am Alex.“ (27)

Man unterscheidet zwischen paradigmatischen und unparadigmatischen Fugenelementen. „Paradigmatische Fugenelemente sind solche, die zwar formal mit einer Flexionsendung des Erstglieds übereinstimmen [...], aber keine grammatische Bedeutung signalisieren. Dazu gehören -e-,

-(e)n-, -(e)s-, -ens- und -er- [...]“ [Duden 2016: 724], z. B. die Bad-e-wanne, die Präsident-en-wahl, die Tag-es-ordnung, die Herz-ens-angelegenheit, das Kind-er-heim.

Unparadigmische Fugenelemente kommen im Flexionsparadigma des jeweiligen Erstglieds nicht vor (*Schönheit-s-ideal*). Das einzige auch in Wortneubildungen belegte unparadigmische Fugenelement ist -s-. Es erscheint regelmäßig nach Suffixen, die feminine Substantive bilden (*Tätigkeit-s-feld*) sowie bei mehrsilbigen femininen Substantiven mit dem Auslaut -t (*Aufsicht-s-rat*) [Duden 2016: 725].

Dabei wird das Kompositum *Tätigkeitsfeld* als მოღვაწეობის სფერო übersetzt werden.

– „Die Kubaner hätten keine andere Wahl, als hart zu arbeiten und sich neue **Tätigkeitsfelder** wie den Tourismus und die Biotechnologie zu suchen.“ (28)

Das Substantiv *der Aufsichtsrat* hat je nach dem Kontext Bedeutungen სამეთვალყურეო საბჭო (საწარმოში):

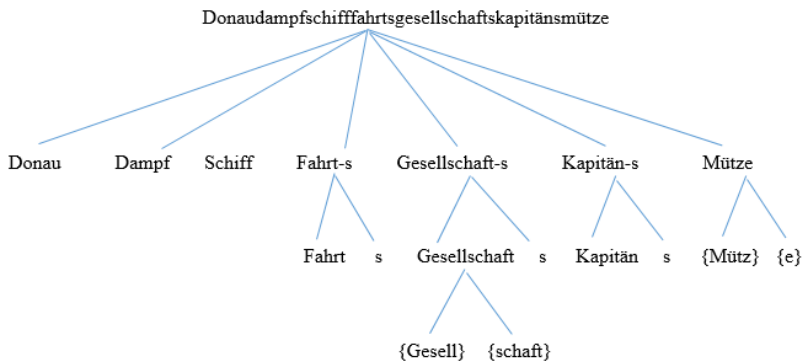
– „Vor zwei Jahren stieg Schneider aus, sitzt nur noch im **Aufsichtsrat** seiner Firma und spielt ansonsten Business-Angel“ . (29)
oder სამეთვალყურეო საბჭოს წევრი (wie im folgenden Beispiel):
– „Mit **Aufsichtsrat** Kurt Viermetz soll Ruhe einkehren.“ (30)

Ein Bindestrich zwischen Erst- und Zweitglied ist in bestimmten Fällen möglich. Er kann in unübersichtlichen Komposita als Les erleichterung oder zur Hervorhebung von Eigennamenbestandteilen (a) gewählt werden. Wenn als Erstglied ein Buchstabe, eine Formel oder ein Buchstabenkurzwort auftritt, ist der Bindestrich obligatorisch (b). Er erscheint auch bei den meisten Komposita mit Wortgruppen als Erstglied (c). Entsprechende Ausnahmen wie in (d) sind selten. Der Bindestrich kann schließlich dazu dienen, eine okkasionelle Neumotivation (e) zu kennzeichnen [Duden 2016: 722-723].

- (a) Opel-Werke (ოპელის ქარხნები)
- (b) Kfz-Steuer (სატრანსპორტო გადასახადი)
- (c) Robert-Koch-Straße (რობერტ კოხის ქუჩა)
- (d) Armeleuteessen (ღარიბთა საკვები)
- (e) (am Klavier sitzt unser) Flügel-Mann ((ფორტეპიანოსთან ზის ჩვენი) როიალის კაცი) [vgl. Duden 2016: 723].

Die deutsche Sprache ist in der Tat für ihre umfangreiche Verwendung von Komposita bekannt. Solche Kombinationen ermöglichen oft die prägnante Darstellung von Konzepten. Ein Beispiel hierfür ist das Wort *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitänsmütze* (დონაის სახაოსნო კომპანიის კაპიტნის ქუდი). Es sei betont, dass bei der Übersetzung dieser lexikalischen Einheit eine semantische Transformation stattfindet. Das Substantiv *Dampfschiffahrt*, das im Deutschen aus drei Wortstämmen „Dampf + Schiff + Fahrt“ besteht, wird ins Georgische mit einem einstämmigen Wort, nämlich *ნაოსნობა*, übersetzt:

– „Ganz zu schweigen von der schneidigen **Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitänsmütze**, die ihn erst komplett macht“ [SZ, 12.04.2023].



Aufgrund der durchgeführten Analyse lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen:

– Die deutsche Sprache zeichnet sich durch eine große Anzahl von Komposita aus. Einige von ihnen bestehen nicht nur aus zwei oder drei, sondern auch aus mehreren Wortmorphemen, was gelegentlich zu bestimmten Übersetzungsschwierigkeiten führen kann.

– Wenn sich Komposita nicht wortwörtlich übersetzen lassen, ist eine Transformation erforderlich.

– Deutsche Komposita können aus struktureller Sicht ziemlich komplex sein, wobei sich ihre Konstituenten sowohl mit Fugenelementen oder Bindestrichen als auch ohne sie verbinden können.

Literatur:

1. Bußmann 2022: Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Tübingen 2002.
2. Duden 2016: *Die Grammatik*. 9. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Duden Bd. 4. Berlin 2016.
3. Iskos/ Lenkowa 1963: Iskos, Asja/ Lenkowa, Ada: *Deutsche Lexikologie*. Leningrad 1963.
4. Metzler Lexikon Sprache 2000: *Metzler Lexikon Sprache*: Hrsg. von H. Glück. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart / Wien 2000.
5. SZ 2023: *Süddeutsche Zeitung* 12.04.2023. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/donau-dampfschiffahrts-gesellschaft-bandwurmwoorte-200-jahre-komposita-deutsch-jubilaeum-kurios-1.5794965> (Abgerufen am 5.09.2023).
6. SZ Magazin 2008: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 10.07.2008. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/gesellschaft-leben/ein-gutes-zeichen-75575> (Abgerufen am 5.09.2023).
7. DWDS: Jentzsch, Kerstin: *Seit die Götter ratlos sind*, München: Heyne 1999 [1994], S. 302. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/r/?q=Er+stellte+einen+Krug+Wasser+daneben+und+legte+ein+duftendes+St%C3%BCck+Schwarzbrot+dazu.&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Bel>

- letristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung
&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
8. DWDS: Dückers, Tanja: *Spielzone*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2002 [1999], S. 56. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Sie+%C3%A4%C3%9Ft+jetzt+die+Gie+%C3%9Fkanne+am+Brunnen+vollaufen%2C+die+Vergi%C3%9Fmeinnicht+brauchen+immer+viel+Wasser.&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 9. DWDS: Enzensberger, Hans Magnus: *Der kurze Sommer der Anarchie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 116. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Auf+den+Balkonen+in+der+Nachbarschaft+sieht+man+Fr%C3%BChaufsteher.&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 10. DWDS: Maltzan, Maria von: *Schlage die Trommel und fürchte dich nicht*, Berlin: Ullstein 1998 [1986], S. 113. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Einer+der+mit+dieser+Unterkunft+verbundenen+Haken+war+der+Haust%C3%BCrschl%C3%BCssel+und+die+Art+und+Weise+seiner+Handhabung.+&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 11. DWDS: Degenhardt, Franz Josef: *Für ewig und drei Tage*, Berlin: Aufbau-Verl. 1999, S. 312. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Ein+paarmal+ging+Hawa+zum+Hochhaus+an+der+Nord-S%C3%BCdTangente%2C+wo+um+die+Aufschlagstelle+herum+tagelang+noch+ein+Absperrseil+gespannt+war.&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 12. DWDS: Moers, Walter: *Die 13 1/2 Leben des Käpt'n Blaubär*, Frankfurt a. M.: Eichborn 1999, S. 77. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale

- Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Ein+Chor+von+Singv%C3%B6geln+zwitscherte+mich+am+n%C3%A4chsten+Morgen+aus+meinen+Entdeckertr%C3%A4umen.+&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
13. DWDS: Engler, Wolfgang: *Die Ostdeutschen*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2000 [1999], S. 169. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Ihr+h%C3%B6chst+bewegter+Ausklang+lag+in+unbestimmter+Zukunft%2C+und+so+mochte+es+manchmal+scheinen%2C+als+wollte+die+soziale+Leithargie%2C+der+Stillstand+gar+kein+Ende+nehmen&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 14. DWDS: Kurz, Robert: *Schwarzbuch Kapitalismus*, Frankfurt a. M.: Eichborn 1999, S. 77. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Hier+m%C3%B6chte+ich+mit+einem+gef%C3%BChlvollen%2C+mitleidigen+Freund+einen+Waffenstillstand+schlie%C3%9Fen%2C+wenn+ich+eine+so+aufs+Geld+ausgerichtete+Sprache+rede.+&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 15. DWDS: *Archiv der Gegenwart*, Bd. 20, 13.12.1950. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Waffenstillstandvertrag&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 16. DWDS: Hars, Wolfgang: *Nichts ist unmöglich! Lexikon der Werbesprüche*, München: Piper 2001 [1999], S. 87. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/r/?q=Nach+%C3%96ffnen+der+Flasche+heulte+ein+Wirbelsturm+durch+die+K%C3%BCche+und+fegte+sie+in+Sekundenschnelleblitzsauber%2C+>

- ohne+da%C3%9F+die+erfreute+Hausfrau+Hand+anlegen+mu%C3%9Ft
e&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&g
enre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=
full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
17. DWDS: Jentzsch, Kerstin: *Ankunft der Pandora*, München: Heyne 1997 [1996], S. 44. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Willi+kaufte+sich+e+in+dickes+Schulheft.&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 18. DWDS: Merian, Svende: *Der Tod des Märchenprinzen*, Hamburg: Buntbuch-Verl. 1980 [1980], S. 228. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Sch%C3%B6nheitsideal&corpus=kern&format=full&date-start=1900&date-end=1999&genre=Wissenschaft&genre=Belletristik&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&p=2&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 19. DWDS: Hannover, Heinrich: *Die Republik vor Gericht 1975 - 1995*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2001 [1999], S. 243. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=10+bis+12+Stunden+Arbeit+waren+an+der+Tagesordnung&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 20. DWDS: Brumme, Gertrud-Marie: *Muttersprache im Kindergarten*, Berlin: Volk u. Wissen 1981 [1966], S. 121. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Dann+sind+wir+wieder+ins+Kinderheim+gegangen&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
 21. DWDS: Dückers, Tanja: *Spielzone*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2002 [1999], S. 157. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/r/?q=Ich+->

- lege+mich+in+die+Badewanne%2C+streike+auch&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
22. DWDS: *Archiv der Gegenwart*, Bd. 69, 21.03.1999. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Pr%C3%A4sidentenwahl&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
23. DWDS: *Archiv der Gegenwart*, Bd. 65, 20.09.1995. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Auf+Themen+wie+Geburtenkontrolle%2C+%C3%9Cberbev%C3%B6lkerung%2C+Empf%C3%A4ngnisverh%C3%BCtung+oder+den+Z%C3%B6libat+geht+der+Papst+in+dem+Buch+jedoch+nicht+oder+nur+am+Rande+ein&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
24. DWDS: Baudissin, Wolf von u. Baudissin, Eva von: *Spemanns goldenes Buch der Sitte*. In: Zillig, Werner (Hg.), *Gutes Benehmen*, Berlin: Directmedia Publ. 2004 [1901], S. 3006. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Ebenso+gering+werden+die+Ausnahmen+derjenigen+sein%2C+die+niemals+liebten%2C+oder+nie+eine+kleine+Ent%C3%A4uschung+in+Herzangelegenheiten+erlitten.+&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
25. DWDS: *Alex-Spiegel*, 1958, Nr. 14. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Herzangelegenheiten+&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).

26. DWDS: Alt, Franz: *Liebe ist möglich*, München: Piper 1985, S. 203. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Erkenntnis+ist+eine+Kopfangelegenheit%2C+aber+Tun+ist+eine+Herzensangelegenheit&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
27. DWDS: Jentzsch, Kerstin: *Ankunft der Pandora*, München: Heyne 1997 [1996], S. 15. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Solche+Taschen+hatte+es+nur+in+der+DDR+gegeben%2C+im+Centrum+Warenhaus+am+Alex&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
28. DWDS: *Archiv der Gegenwart*, Bd. 61, 09.09.1991. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Die+Kubaner+h%C3%A4tten+keine+andere+Wahl%2C+als+hart+zu+arbeiten+und+sich+neue+T%C3%A4tigkeitsfelder+wie+den+Tourismus+und+die+Biotechnologie+zu+suchen&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
29. DWDS: *Die Zeit*, 19.08.1999, Nr. 34. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Vor+zwei+Jahren+stieg+Schneider+aus%2C+sitzt+nur+noch+im+Aufsichtsrat+seiner+Firma+und+spielt+ansonsten+Business-Angel&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).
30. DWDS: *Die Zeit*, 12.05.1999, Nr. 20. Textkorpus bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/r/?q=Mit+Aufsichtsrat+Kurt+Viermetz+soll+Ruhe+einkehren&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1999&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=10 (Abgerufen am 5.09.2023).

„Die Seele unserer Union stärken“ (eine interdisziplinäre Analyse)

Im folgenden Beitrag wird die Rede „Die Seele unserer Union stärken“ der Europäischen Kommissionspräsidentin Ursula von der Leyen (UvdL) einer interdisziplinären quantitativen und qualitativen Analyse unterzogen, weil sie alljährlich wichtige Prioritäten und Akzente setzt. Diese Rede zur Lage der Union wurde am 15. September 2021 im Europäischen Parlament gehalten. Mithilfe der polito- und korpuslinguistischen Methoden können die Herausforderung der Textkomplexität gemeistert und typische Merkmale festgestellt werden. Die Verwendung der Tokens kann durch diverse Faktoren (z.B. Textsorte, Thema) erklärt werden. Anhand des Korpustools werden spezifische semantische Eigenschaften festgestellt. Die politolinguistische Analyse der Rede (2021) auf der textgestalterischen, lexikalisch-rhetorischen und argumentativen Ebene gibt tiefere Einblicke in den Text und unterstreicht die Akzentsetzung.

Schlüsselwörter: Rede, Kommissionspräsidentin, polito- und korpuslinguistische Methoden, spezifische semantische Merkmale, Mehrebenenanalyse

Die Ansprache von Ursula von der Leyen (UvdL), der Präsidentin der Europäischen Kommission, mit dem Titel „DIE SEELE UNSERER UNION STÄRKEN“¹, wird einer interdisziplinären quantitativen

¹ Die Rede „DIE SEELE UNSERER UNION STÄRKEN“ ist der Webseite https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/de/SPEECH_21_4701 entnommen, letzter Zugriff am 21.06.2023. Die sprachlichen Belege sowie Argumentationsmuster werden durch Kursivierung hervorgehoben. Die Markierung im Original wird beibehalten, die Kursivierung hingegen wird mit einfachem Unterstrich markiert.

und qualitativen Analyse unterzogen, da sie jährlich bedeutende Schwerpunkte und Akzente setzt. Diese Rede zur Lage der Union wurde am 15. September 2021 im Europäischen Parlament gehalten. Darüber hinaus wird auch die Rede „EINE UNION, DIE FEST ZUSAMMENHÄLT“ vom 14. September 2022² sporadisch und hauptsächlich korpuslinguistisch untersucht.

Vor der Textanalyse werden folgende Fragen erörtert: Ist Politolinguistik ein Teil der Politik oder steht sie außerhalb ihrer Wirkungssphäre? Mischt sie sich in die Politik? Ist sie die Verlängerung von Politik? Ist sie von Parteien abhängig? Niehr vertritt die Meinung, dass die politolinguistische Forschung keine Partei ergreife und sie neutral sowie objektiv sei. Darüber hinaus vergleicht er sie mit der Rhetorik, der die Eigenschaft „präskriptiv“ zugeschrieben werden könnte: „Die Politolinguistik dagegen versteht sich als Teil der **deskriptiven** Linguistik, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, sprachliche Phänomene zu beschreiben und zu erklären, **ohne** sie jedoch einer **Wertung** zu unterziehen“ [Niehr 2014: 18, Hervorhebung RS]. Die **wertfreie** Auseinandersetzung mit der Sprache ermöglicht dem/r Wissenschaftler/in die Erläuterung der Sachlage aus verschiedenen Perspektiven. Des Weiteren muss darauf hingewiesen werden, dass Girnth in Anlehnung an Vološinov zwischen dem „naiv repräsentationale[n]“ und dem „ideologische[n] Zeichenmodell“ unterscheidet [Girnth 2002: 5]. Das Erste sei z. B. für die marxistisch-leninistische Denkweise charakteristisch. Der Vorgang werde der zweiten Vorgehensweise gewährt, denn sie gebe die politische Realität wieder: Im Unterschied zur „Eins-zu-Eins-Relation zwischen Wirklichkeit und Zeichen“ stehen sich „ideologisch gefüllt[e] Zeichen“ gegenüber und wetteifern um die richtige Weltendarstellung [Ebenda]. Darüber hinaus muss auch die Frage

2 Die Rede „EINE UNION, DIE FEST ZUSAMMENHÄLT“ ist der Webseite https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/de/SPEECH_22_5493 entnommen, letzter Zugriff am 09.07.2023. Die sprachlichen Belege sowie Argumentationsmuster werden durch Kursivierung hervorgehoben. Die Markierung im Original wird beibehalten.

nach dem Wesen der Politik erwähnt werden. Die vom Soziologen Max Weber eingeführte Definition ist immer noch aktuell:

Die Politik bedeutet ein starkes langsames Bohren von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich. Es ist ja durchaus richtig, und alle geschichtliche Erfahrung bestätigt es, daß man das Mögliche nicht erreichte, wenn nicht immer wieder in der Welt nach dem Unmöglichen gegriffen worden wäre [Weber 1926: 66].

Weiterhin argumentiert Weber mit dem „Trikolon (Dreierfigur)“ [Klein 2019: 118] „Führer [,] Held [,] Festigkeit des Herzens“ [Weber 1926: 67]: „Nur wer sicher ist, daß er daran nicht zerbricht, wenn die Welt, von seinem Standpunkt aus gesehen, zu dumm oder zu gemein ist für das, was er ihr bieten will, daß er all dem gegenüber: `dennoch!` zu sagen vermag, nur der hat den `Beruf` zur Politik“ [Ebenda]. Der letzte Ausdruck ist eine Eigenschaft, die jeder Mensch in jeder Epoche braucht. Aufgrund des national-sozialistischen Missbrauchs wird insbesondere auf den Gebrauch des ersten Wortes verzichtet. An dieser Stelle sei auf Klemperers Analyse der Sprachverwendung dieser Zeit verwiesen [Klemperer 1947: 30f.].

Im weiteren Verlauf werden die ersten zwei Mitglieder des oben angeführten Trikolons aus quantitativer Sicht untersucht. Die Wortverlaufskurve von *Führer* zeigt, dass seine Frequenz im Zeitraum von 1946 bis 1966 immer noch hoch war und danach abrupt abgenommen hat. Im Gegensatz zum Jahr 1963 (die höchste Frequenz 86.09) hat sich die Häufigkeitszahl im Jahr 2022 (4.69) fast 18-mal verringert.³

³ DWDS-Wortverlaufskurve für „Führer“, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, < [188](https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungenxl&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2022&q1=F%C3%BChrer>”, abgerufen am 18.06.2023. Die sprachlichen Belege aus dem DWDS werden durch Kursivierung hervorgehoben.</p></div><div data-bbox=)

Die Verwendung dieser lexikalischen Einheit in zusammengesetzten Wörtern und ihrer Synonyme zeichnet sich durch Heterogenität aus, besonders stark stechen zwei lexikalische Einheiten *Leiter*⁴ und *Chef* hervor. Ihre Beziehungen sind im Folgenden dargestellt: *Leiter* (1946: 151.82; 1970: 214.17; 2022: 87.13), *Chef* (1946: 67.28; 1993: 101.99; 2022: 69.67), *Anführer* (1946: 3.46; 2016: 5.40; 2022: 4.88), *Leader* (1946: 0.11; 2000: 3.95; 2022: 4.53), *Oppositionsführer* (1946: 1.22; 1990: 5.06; 2022: 2.26), *Parteiführer* (1946: 7.58; 1980: 4.32; 2022: 0.15).⁵ Nach dem statistischen Maß und der Frequenz wurden folgende typische Kollokationen hervorgehoben, die die semantischen Merkmale beschreiben: 1. *Reichskanzler* (11.1/1654), 2. *geistlich* (9.6/2418), 3. *charismatisch* (8.7/939), 4. *Duce* (8.5/132), 5. *Zentrumspartei* (8.3/505), 6. *Freiheitsbund* (8.3/443), 7. *geliebt* (8.2/810), 8. *religiös* (8.12/443).⁶ Die Frequenz der lexikalischen Einheit *Held* hat 1975 den Höhepunkt erreicht und ist 2022 auf den Stand von 1946 zurückgekehrt (1946: 23.05; 1975: 55.74; 2022: 22.91)⁷. Die genauere Frequenzanalyse wird unten dargestellt. Die häufigsten Kollokationen sehen folgenderweise

4 In Bezug auf die Wortverlaufskurve für *Leiter* kann nicht zwischen den semantischen Komponenten *der Leiter* und *die Leiter* differenziert werden. Das zeigt die Herausforderung der korpuslinguistischen Methode bei mehrdeutigen lexikalischen Einheiten.

5 Die Quellenangaben werden aus Platzgründen hier zusammengefasst: DWDS-Wortverlaufskurve für „Leiter“, „Chef“, „Anführer“, „Leader“, „Oppositionsführer“, „Parteiführer“, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/Leiter#2>>, <<https://www.dwds.de/wb/Chef>>, <<https://www.dwds.de/wb/Anf%C3%BChrer>>, <<https://www.dwds.de/wb/Leader>>, <<https://www.dwds.de/wb/Oppositionsf%C3%BChrer>>, <<https://www.dwds.de/wb/Parteif%C3%BChrer>>, abgerufen am 18.06.2023.

6 DWDS-Wortprofil für „Führer“, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wp/?q=F%C3%BChrer>>, abgerufen am 18.06.2023.

7 DWDS-Wortverlaufskurve für „Held“, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungenxl&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2022&q1=Held>>, abgerufen am 18.06.2023.

aus: 1. *Heldin* (10.8/476), 2. *Schurke* (10.1/296), 3. *tollkühn* (9.3/914), 4. *tragisch* (9.2/2027), 5. *Märtyrer* (9.0/290), 6. *Antiheld* (8.9/123), 7. *feiern* (8.8/2368), 8. *Bösewicht* (8.7/121), 9. *jugendlich* (8.7/1151), 10. *gefallen* (8.6/794), 11. *gefeiert* (8.5/670), 12. *strahlend* (8.4/892), 13. *Versager* (8.3/102), 14. *Ich-Erzähler* (8.2/103).⁸ Die diachronen semantischen Verbindungen können im DiaCollo gezeigt werden. Die meisten Kookkurrenzen gehören dem Bereich der Kunst an: z.B. *Roman* (8mal, 1940er-2010er Jahre), *Geschichte* (6mal, 1950er-2000er Jahre), *Autor* (4mal, 1960er/1970er/1990er/2000er Jahre), *Film* (4mal, 1950er, 1980er-2000er Jahre). Hierbei muss auch erwähnt werden, dass am Anfang *jugendlich* (3mal, 1940er/1970er/ 1980er Jahre), *Liebe* (1mal, 1940er Jahre) und *strahlend* (2mal, 1960er/1970er Jahre) vorkamen. An ihrer Stelle traten folgende Ausdrücke *Schurke* (3mal, 1970er/1980er Jahre/2000er Jahre), *tragisch* (5mal, 1950er/1980er-2010er Jahre), *traurig* (1mal, 1990er Jahre) und *wahr* (3mal, 1990er-2010er Jahre) auf.⁹ Um die semantischen Verschiebungen dieser Relationen zu verstehen, ist eine vertiefte Analyse erforderlich. Aus Platzgründen kann darauf an dieser Stelle jedoch nicht eingegangen werden. In der Pandemiezeit wurde das Wort *Held* wieder positiv verwendet. Die Zeitverlaufskurve zeigt die Geschichte des Lemmas *Held* (helden NN (Normales Nomen) – relative Summe 13.84687, held NN- 7.58102, held NE (Eigennamen) - 1.87882, *helds* NE - 0.07943). Seine Verwendung erlangte den absoluten Höhepunkt im Zeitraum von Februar bis Ende März 2020. Im März 2021 ging sie auf den Tiefpunkt der Vorpandemiezeit. Von Februar 2022 steigt die Häufigkeit bis jetzt weiter, was u.a. mit dem Ukrainekrieg erklärt werden kann. Was das Lemma *Heldin* (heldin NN – relative Summe 2.61155, heldinnen NN -

8 DWDS-Wortprofil für „Held“, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wp/?q=Held>>, abgerufen am 18.06.2023.

9 DiaCollo, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/dstar/zeit_www/diacollo/?query=Held&format=cloud&corpus=zeit>, abgerufen am 20.06.2023.

1.08032) anbetrifft, erreicht es den höchsten Stand im April 2021. Die Wortform *Helden* genießt die absolute Beliebtheit und kommt häufiger als alle anderen Wortformen vor. Das kann auch mit dem generischen Maskulinum zusammenhängen.¹⁰ Das generische Maskulinum kommt dreimal in der Rede von 2022 vor: 1. *Deswegen möchten wir heute Ihnen und allen Ukrainerinnen und Ukrainern danken. **Wir verneigen uns vor einem Land europäischer Helden. Slava Ukraini!*** 2. *Aber Sie haben diesen Mut aufgebracht. **Und eine Nation der Helden wurde geboren.*** 3. **DER MUT, UNSEREN HELDEN ZUR SEITE ZU STEHEN.** Die Kollokationen von *Held* sind *Land, Nation, unsere*. Darüber hinaus muss auch erwähnt werden, dass neben Political Leadership mehr Bürgerbeteiligung notwendig ist, damit man die Politikverdrossenheit überwinden und den modernen Herausforderungen gerecht werden kann.

Im Folgenden werden die Reden von 2021 und 2022 mithilfe der korpuslinguistischen Methode verglichen:

Rede von UvdL	Tokens	Types
2021	6637	1954
2022	5814	1842
Insgesamt	12451	2796

Anhand des Tools *AntConc*¹¹ werden die häufigsten Wörter beider Reden festgestellt. Das Word List Tool zählt die häufigsten Token in den Reden. Im Concordance Tool kann die Suche mit der Wildcard „*“ (z.B. *europa**) noch weiter spezifiziert und jede Wortform berücksichtigt werden: z. B. *Europa, Europas*. In diesem Fall verändert sich die Zahl der Wörter von 46 auf 60 im Jahr 2021. Die Flexionsformen können mit der folgenden Suchformel *wird|werden|wurde|wurden* ermittelt werden.

¹⁰ <https://www.owid.de/plus/live-2021/>, abgerufen am 28.06.2023.

¹¹ Dieses Tool zur Korpusanalyse bietet Laurence Anthony frei auf seiner Webseite u.a. für Windows an (<http://laurenceanthony.net/software.html>, Stand: 22.06.2023)

Dementsprechend wird die Trefferzahl von 63 (z. B. für *werden*) auf 95 (2021) erhöht. Die Anzahl der Wörter weist aber nicht darauf hin, welche Wörter für diese Reden charakteristisch sind. Dafür eignet sich insbesondere das Keyword List Tool. Die Keywords werden anhand des statistischen Maßes Chi Squared (2-term) nach Keynes geordnet. Als Referenz wird eine Referenzliste zum DeReKo genommen, die genauso wie eine Wortliste aus AntConc formatiert ist. Sie enthält 100.000 Einträge samt Angaben zu Rank und Frequenz.¹² Im Folgenden werden ausschließlich die Keywords berücksichtigt, die mindestens folgende Frequenzwerte besitzen: 2021: Keynes +4635177.4, Effect 0.0012; 2022: Keynes+5291309.34, Effect 0.0014 und je Frequenz 4. Die Verwendung der Tokens kann durch diverse Faktoren (Textsorte, Thema) erklärt werden. *Abgeordnete/n* und *Damen, Herren* gehören zu textsortenspezifischen Merkmalen der Parlamentsrede. Folgende Wörter *Euro, Europa, Jahre, Lage, Land, Kommission, Korruption, Milliarden, Millionen, Mitgliedstaaten, NextGenerationEu, Pandemie, Union, Zukunft* gehören zum unverzichtbaren, gemeinsamen lexikalischen Bestandteil beider Reden. Den charakteristischen semantischen Kern der Reden bilden jene Marker, die durch den soziokulturellen Kontext und dominierende diskursive Themen bedingt sind, d.h. für 2021: *Augen, Bedeutung, China, Cyber, Ereignisse, Frauen, Freiheit, Gateway, Geist, Generation, Gerechtigkeit, Gesetz, Grund, Impfdosen, Investitionen, Journalisten, Jugend, Migration, Partnerschaften, Schutz, Seele, Sicherheit, Team, USA, Verantwortung, Verteidigung, Vertrauen, Volkswirtschaften, Wege, Wohlstand, Ziel*; 2022: *Abhängigkeit, Brennstoffe, Bürgerinnen, Demokratie/n, Europäer/innen, Fortschritte, Freunde, Gas, Herausforderungen, Industrie, Kinder, Konferenz, Krieg, Lady, Mut, Nation, Partner, Russland, Solidarität, Strom, Wachstum, Wasserstoff, Wochen, Ukraine, Unterstützung, Zeiten, Zugang*.

12 <https://www.ids-mannheim.de/digspra/kl/projekte/methoden/derewo/>, abgerufen am 24.06.2023.

Darüber hinaus wird die Rede „Die Seele unserer Union stärken“ (2021) in Bezug auf typische lexikalisch-rhetorische Mittel¹³ und argumentative Muster¹⁴ analysiert. Die Rede besteht aus drei Teilen: Einleitung (*Zum Geleit*) - 430 Wörter, Hauptteil, Schluss (**ABSCHLIEBENDE ERKLÄRUNG**) – 366 Wörter. Die Anfangs- und Abschlussteile sind in Bezug auf die Wortzahl fast ausgewogen. Der Hauptteil wird in folgende thematische Bereiche untergliedert: **1. EIN EUROPA, DAS AUS NOT UND ERHOLUNG GEEINT HERVORGEHT** (1947 Wörter) **2. EIN EUROPA, GEEINIGT IN VERANTWORTUNG** (2552 Wörter) **3. EIN EUROPA, GEEINIGT IN FREIHEIT UND VIELFALT** (1316 Wörter). Diese Phrasen werden durch Fettformatierung und Majuskeln gekennzeichnet.

Die Typografie spielt eine große Rolle bei der Hervorhebung der wichtigen Inhalte. Mit typografischen Mitteln (Majuskeln, Schriftlage kursiv, Schriftstärke fett) wird das Augenmerk von Rezipient/innen auf signifikante Stellen gerichtet.

In der **Einleitung** wird die *Pandemie* mit dem *[S]tillstand* und *Innehalten* verglichen, obwohl *sich die Welt weiterdrehte*. Diese Opposition und auch weitere Redemittel (*Die Geschwindigkeit der Ereignisse und die enormen Herausforderungen/ Trauer, aber auch Unmut und Enttäuschung*) weisen auf die dramatische Lage hin. Die dreifache Verwendung der lexikalischen Einheit *niemals* kann als Zeichen dafür verstanden werden, dass die Wiedergutmachung des Geschehenen unmöglich sei. Das Adjektiv *gemeinsam* verbindet zwei Sachverhalte miteinander: *Nutzung von Impfstoffen* und *Werte*. Die während der Pandemie durchgeführten Maßnahmen bewertet UvdL sehr positiv: ***dann finde ich in allem, was wir tun, eine Seele***. Dabei stützt sie sich auf das Zitat von Robert Schuman: *Europa braucht eine Seele, ein Ideal und den politischen Willen, diesem Ideal zu dienen*.

13 Siehe hierzu Klein (2019), Klein (1989).

14 Hierbei muss erwähnt werden, dass die Argumentationsanalyse sich in erster Linie auf Wengeler (2012, 2003), Kienpointner (1996, 1992) und Egger (2006) stützt.

Die schwierigsten Aufgaben (*In der größten globalen Gesundheitskrise seit Jahrhunderten* [...]. *In der schwersten globalen Wirtschaftskrise seit Jahrzehnten* [...]. *Und auch in der tiefsten Umweltkrise aller Zeiten* [...]) und deren Lösungen (gerechte Verteilung *de[s] lebensrettende[n] Impfstoff[s]*, *NextGenerationEU*, *European Green Deal*) werden in den anaphorischen Parallelismen dargestellt und mit der Klimax verstärkt, wodurch ihre inhaltliche Akzentuierung deutlicher hervortritt. Als verbindendes Element tritt das Wort *gemeinsam* in diesem Handlungszusammenhang auf. Dabei werden die Akteure spezifiziert und mit einem starken positiven Emotionswort *stolz* verbunden: ***Gemeinsam als Kommission, als Parlament, als 27 Mitgliedstaaten. Als ein Europa. Und darauf können wir stolz sein.*** Der Gemeinsamkeitstopos gehört zu den zentralen Topoi dieses Textes: *[...] dass wir schnell handeln können, wenn wir geschlossen handeln./ In einem gemeinsamen Kraftakt hat Europa gehandelt, während die übrige Welt noch diskutierte./ Wir haben es gemeinsam geschafft./ Team Europa./ Wir haben die Lehren aus der Vergangenheit gezogen, als wir zu gespalten waren und zu zögerlich./* Der letzte Satz beinhaltet die Präsupposition, dass Europa jetzt gemeinsam und effektiv handle. Laut Duden-Online ist das Wort *geschlossen*¹⁵ ein Bestandteil dieser semantischen Kette, was bei der maschinellen Bearbeitung übersehen werden konnte. Die Pandemie wird mit negativen Emotionen in Verbindung gebracht: *Trauer, aber auch Unmut und Enttäuschung, tiefe Narben hinterlassen.* Der Weg aus diesem Dilemma könne in der Jugend und in der Übernahme ihrer Handlungsweise liegen: *[...] umsichtig, entschlossen, fürsorglich für andere. Verwurzelt in ihren Werten und kraftvoll in ihrem Handeln./ [...] bestens ausgebildet, extrem talentiert und hochmotiviert. Eine Generation, die so viel geopfert hat, um andere zu schützen.*

15 1a. *gemeinsam, ohne Ausnahme, einheitlich.* Unter: https://www.duden.de/rechtschreibung/geschlossen_verschlossen, abgerufen am 12.05.2023.

In Bezug auf das erfolgreiche Meistern der Pandemie weist UvdL auf den Zahlentopos hin. Die Politikerin zählt die Prioritäten auf: **die Impfung überall auf der Welt [...] beschleunigen [...]; unsere Bemühungen hier in Europa fort[...]setzen; unsere Pandemievorsorge [...] verbessern.** Als tatkräftige Antwort auf die Pandemie erwähnt UvdL die Schaffung der HERA-Behörde. Dies bekräftigt sie mit folgendem Argument: **Heute lassen wir unseren Worten Taten folgen.** Eigenes politisches Handeln bewertet sie positiv: **Im letzten Quartal hat die Eurozone die USA und China beim Wachstum überholt. [...]** **Mit NextGenerationEU investieren wir jetzt sowohl in die kurzfristige Erholung als auch in langfristigen Wohlstand.** Um eine größere Wirkung zu erzielen, werden *ehrzeigige Vorschläge* in die separaten Parallelsätze integriert: *Um die Macht der großen Plattformen einzudämmen,/ um die demokratische Verantwortung dieser Plattformen zu stärken,/ um Innovation zu fördern/ und um die Macht der künstlichen Intelligenz in die richtigen Bahnen zu lenken.* Hierbei benutzt sie die technische Metapher *Motor* und die „Bikol[a](Zweierfigur)“ [Klein 2019: 118], damit das argumentative Potential wirkungsvoll und emotional ausgeschöpft wird: *Seit 30 Jahren ist unser Binnenmarkt Motor für Fortschritt und Wohlstand in Europa. [...]* **Das Digitale entscheidet über Erfolg oder Scheitern.** *Wir müssen uns noch mehr anstrengen, um den digitalen Umbau nach unseren eigenen Regeln und Werten zu gestalten* [Hervorhebung RS]. Zur digitalen Umstrukturierung gehören *5G und Glasfaser, digitale Kompetenzen* sowie *Halbleiter*. Mit dem Analogietopos (*Galileo - Europäische Satelliten*) behauptet UvdL die Realisierbarkeit dieser Ziele. Mithilfe des Programms *ALMA* werden insbesondere jene Jugendlichen gefördert, die nicht berücksichtigt und benachteiligt werden. Durch die Metapher *durchs Netz fallen* und die Wiederholung werden ihre schwierige Situation bildlich dargestellt. Mit dem Autoritäts- und Europatopos sowie mit dem Topos vom menschlichen Nutzen werden die Veranstaltung der Jugendkonferenz und die Realisierung ihrer Entscheidungen

begründet. Effektivere Maßnahmen zur Bewältigung der Klimakrise (*Überschwemmungen, Waldbrände*) und des *menschengemacht[en]* Klimawandels werden u. a. auf Forderungen von jungen Menschen zurückgeführt. Die Argumentation basiert auf den Verantwortungs-, Autoritäts- (*Wissenschaft/ Bericht des Weltklimarats*), Gerechtigkeits-, Pflicht- und Zahlen-Topoi. Folgende klimafreundliche Mittel seien erfolgsversprechend: *mehr Elektrofahrzeuge, E-Auto-Batterien, das Neue Europäische Bauhaus, europäische[r] Grüne[r] Deal, rechtliche Verpflichtungen, Umweltverschmutzer künftig zur Kasse bitten, saubere Energie, intelligentere Autos und sauberere Flugzeuge, Klimasozialfonds, Finanzierungen für die biologische Vielfalt in der Welt, rasches Handeln von großen Volkswirtschaften, Hilfeleistung für die am wenigsten entwickelten und die am stärksten gefährdeten Länder.* Hierbei muss auch erwähnt werden, dass die 26. UN-Klimakonferenz in Glasgow metaphorisch als *eine Stunde der Wahrheit* charakterisiert wird. Anhand der Topoi *der historia magistra vitae*¹⁶ und der Zeit unterstreicht sie die dringende Notwendigkeit der *Europäischen Säule sozialer Rechte* und *eine[r] neue[n] europäische[n] Strategie für Pflege und Betreuung.* In der weiteren Argumentation wird *[s]oziale Gerechtigkeit [...] der Steuergerechtigkeit* gleichgesetzt. Hierbei erklärt die Politikerin *Gewinne der Betriebe mit der Qualität unserer Infrastruktur, der Qualität unserer sozialen Sicherung und der Qualität unserer Bildungssysteme.* Diese Wiederholung begründet die *Gerechtigkeit* der Maßnahme. Darüber hinaus werden auch verschiedene Themen behandelt: *Paket zur Unterstützung Afghanistans, eine[...]/ neue[...]/ gemeinsame[...]/ Erklärung von EU und NATO, die Europäische Verteidigungsunion (ein eigenes gemeinsames Lage- und Analysezentrum, Weiterentwicklung der Interoperabilität, Cyber-*

16 „Die Geschichte aber, die Zeugin der Zeiten, das Licht der Wahrheit, das Leben der Erinnerung, die Lehrmeisterin des Lebens, die Verkünderin alter Zeiten [...]“ (Cicero 1872: IX. 35) In: Cicero, Marcus Tullius: Vom Redner. De Oratore. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Raphael Kühner. 2. Auflage. Stuttgart: Hoffmann, 1873.

Sicherheit, **Gipfel zur Europäischen Verteidigung**), starke und zuverlässige Partnerschaften, **Global-Gateway-Partnerschaften**, **Europäische Migrationsmanagementpolitik**, **Demokratie und gemeinsame Werte**, der europäische Haushalt, Freiheit. Mit dem Trikolon von Hochwertwörtern *Stabilität, Sicherheit und Wohlstand* wird die Notwendigkeit der partnerschaftlichen Beziehungen unterstrichen. Dabei werden mit der Emphase und dem Bikolon kraftvolle Akzente gesetzt: *Wir möchten Verbindungen schaffen und keine Abhängigkeiten!// Aber das kann niemals auf Kosten der Würde und der Freiheit der Menschen gehen.* Im letzten Fall wird mit dem Humanitätstopos argumentiert: *Weil die Achtung der Menschenrechte sehr wichtig ist, muss auf Zwangsarbeit-Güter verzichtet werden.* Im Teil *Demokratie und gemeinsame Werte* werden die Haus- (*stabile[s] Fundament*) und Kriegstopoi (*die Freiheitskämpfer/ **Wir sind entschlossen, diese Werte zu verteidigen.***) verwendet. Anhand der Wiederholung wird die Bedeutung der *Werte*, d.h. Grund- und Menschenrechte, *die dem kulturellen, religiösen und humanistischen Erbe Europas entstammen*, auf der emotionalen Ebene unterstrichen: *Sie wollten [...].* Die Argumentation basiert auf den Autoritäts- (*unsere Gründerväter- und Mütter, Vaclav Havel*), Beispiel- (*die Justizreformen, die Korruptionsuntersuchungen*), Teil-Ganzes- (*Sie sind Teil unserer Seele, Teil dessen, was uns heute ausmacht*) und Handlungs-Topoi (*Deshalb verfolgen wir den dualen Ansatz aus Dialog und entschlossenem Handeln*). Darüber hinaus werden Werte mit der **Freiheit, Würde jeder Einzelnen, Gerechtigkeit, Demokratie** gleichgesetzt und hierbei wird auch die Kriegsmetaphorik eingesetzt (*[...] wenn wir unsere Werte verteidigen, dann verteidigen wir auch die Freiheit.*). Aufgrund der wiederholten Ellipsen werden die Freiheitsarten akzentuiert. Insbesondere wird die Medienfreiheit hervorgehoben. Im Teil **ABSCHLIEBENDE ERKLÄRUNG** wird mithilfe der Autoritäts- (*Robert Schuman*), Beispiel- (*Beatrice Vio*), Gemeinsamkeits- (*Gemeinschaft, unsere gemeinsame Geschichte und unsere gemeinsamen Werte*), Spiritualität- (*Eine Union mit einer*

Seele), Freiheit- und Kultur-Topoi (*individuelle Freiheit, unsere verschiedenartigen Kulturen und Sichtweisen*) argumentiert. Die Hauptbotschaft der letzten Zeilen kann so formuliert werden: *Wenn wir an uns und an unsere gemeinsame Sache glauben, können wir auch das Unmögliche möglich machen*. Diese Formel ist nach UvdL Europas *Seele* und *Zukunft*. Sie beendet die Rede mit dem Appell an die Mitbürger/innen (*Lassen Sie es [Europa, Anm. d. Verf.] uns gemeinsam stärker machen.*) und mit dem emotionalen Ausruf auf Italienisch **Viva l'Europa**. [Es lebe Europa., Anm. d. Verf.]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass polito- und korpuslinguistische Methoden einander ergänzen. Auf diese Weise können die Herausforderung der Textkomplexität gemeistert und typische Auffälligkeiten identifiziert werden. Die Verwendung der Tokens kann durch diverse Faktoren (z.B. Textsorte, Thema) erklärt werden. *Abgeordnete/n* und *Damen, Herren* gehören zu textsortenspezifischen Merkmalen der Parlamentsrede. Folgende Wörter *Euro, Europa, Jahre, Lage, Land, Kommission, Korruption, Milliarden, Millionen, Mitgliedstaaten, NextGenerationEu, Pandemie, Union, Zukunft* bilden einen unverzichtbaren, gemeinsamen lexikalischen Bestandteil beider Reden. Darüber hinaus wurde der charakteristische semantische Kern der einzelnen Reden hervorgehoben. Die politolinguistische Analyse der Rede (2021) auf der textgestalterischen, lexikalisch-rhetorischen und argumentativen Ebene gibt tiefere Einblicke in den Text und unterstreicht die Akzentsetzung.

Literatur:

1. Cicero 1873: Cicero, Marcus Tullius: *Vom Redner. De Oratore*. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Raphael Kühner. 2. Auflage. Stuttgart: Hoffmann, 1873.

2. Egger 2006: Egger, Marcel: *Argumentationsanalyse textlinguistisch. Argumentative Figuren für und wider den Golfkrieg von 1991*. Tübingen: Niemeyer 2006.
3. Girnth 2002: Girnth, Heiko: *Sprache und Sprachverwendung in der Politik*. Tübingen: Max Niemeyer 2002.
4. Kienpointner 1996: Kienpointner, Manfred: *Vernünftig argumentieren. Regeln und Techniken der Diskussion*. Reinbek: Rowohlt 1996.
5. Kienpointner 1992: Kienpointner, Manfred: *Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommannholzboog 1992.
6. Klemperer 1947: Klemperer, Victor: *LTI: Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau 1947.
7. Klein 2019: Klein, Josef: *Politik und Rhetorik*. Wiesbaden: Springer 2019.
8. Klein 1989: Klein, Josef: *Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und Sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.
9. Niehr 2014: Niehr, Thomas: *Einführung in die Politolinguistik: Gegenstände und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014.
10. Weber 1926: Weber, Max: *Politik als Beruf*. München: Duncker & Humblot 1926.
11. Wengeler 2012: Wengeler, Martin: *Topos und Diskurs – Möglichkeiten und Grenzen der topologischen Analyse gesellschaftlicher Analysen*. In: Warnke, Ingo H. (Hrsg.): *Diskurslinguistik nach Foucault: Theorie und Gegenstände*. Berlin, New York: de Gruyter 2012. S. 165-186.
12. Wengeler 2003: Wengeler, Martin: *Topos und Diskurs. Begründung einer argumentationsanalytischen Methode und ihre Anwendung auf den Migrationsdiskurs (1960 - 1985)*. Tübingen: Niemeyer 2003.

Interpretation eines literarischen Textes in Benjamin Britten's Musik

Bühneninterpretationen literarischer Texte und entsprechende Adaptionen im Operngenre sind sehr schwierige und komplexe Aufgaben, besonders im 20. Jahrhundert. Verschiedene Herausforderungen entstehen durch die bereits fest verwurzelte Einstellung der Zuhörer zu einem vertrauten Text, den der Komponist anpassen muss. Dabei sollen Probleme vermieden werden, die zwischen dem Originaltext und der neuen Fassung entstehen können. Dies zwingt Komponisten und Librettisten manchmal dazu, den Originaltext radikal zu verändern, um ihn erfolgreich dem Medium der Musik anzupassen. Der Artikel zeigt, wie die Bühneninterpretationen literarischer Texte in Britten's zwei berühmten Opern, „A Midsummer Night's Dream“ („Ein Sommernachtstraum“) und „Death in Venice“ („Tod in Venedig“), vorgenommen werden.

Schlüsselwörter: Textinterpretation, B. Britten, W. Shakespeare, T. Mann, Oper.

Die intermediale Adaption eines literarischen Textes erfordert ein tieferes Verständnis des Lesens und manchmal sogar eine radikalere Interpretation, als es vom Autor beabsichtigt war. Diese Notwendigkeit wird besonders klar, wenn der Text auf die Oper übertragen wird.

Es gibt viele Beispiele sowohl für schlechte als auch gute Opernadaptationen literarischer Werke. Es gibt auch Fälle, in denen der

Komponist aus einer wenig bekannten literarischen Quelle Meisterwerke schafft. Solche Raritäten entstehen auch, wenn literarisches und musikalisches Genie aufeinandertreffen, und so werden herausragende Opern geschaffen, die auf einem herausragenden literarischen Werk basieren. Ein Beispiel hierfür ist Verdis „Othello“. Benjamin Britten's „Ein Sommernachtstraum“ und „Tod in Venedig“ gehören ebenfalls zu diesen glücklichen Fällen.

Die meisten Opern Britten's basieren auf literarischen Quellen. Seine erste Oper war „Paul Bunyan“, deren Libretto W. H. Auden unter Verwendung eines amerikanischen Volksmärchens geschaffen hat. „Peter Grimes“ basiert auf einem Gedicht von George Crabbe, „The Rape of Lucretia“ basiert auf einem Theaterstück von André Obey, „Albert Herring“ basiert auf einer Erzählung von Guy de Maupassant, „The Beggar's Opera“ basiert auf einer Ballade von John Gay, und „Billy Budd“ basiert auf Herman Melville's unvollendeter Novelle. Britten hat „Elizabeth and Essex“ von Lytton Strachey für die Oper „Gloriana“ verwendet, und „In the Tombs“ ist eine Adaption des Horrorromans von Henry James durch Myfanwy Piper. „Owen Wingrave“ wiederum basiert auf der Erzählung von Henry James. Der Autor des Librettos von Britten's letzter Oper, „Death in Venice“, ist erneut Piper, und es handelt sich um eine Adaption von Thomas Mann's Novelle.

Neben Opern sind unter anderem die Autoren zu nennen, deren Texte bzw. Übersetzungen und Adaptionen er verwendet hat: Westen Hugh Auden, Alfred Tennyson, William Blake, Ben Jonson, John Keats, Percy Bysshe Shelley, Samuel Coleridge, Thomas Middleton, William Wordsworth, Wilfred Owen, Henry Longfellow, John Donne, Robert Burns, Robert Greene, Thomas Hardy, Thomas Stearns Eliot, Arthur Rimbaud, Michelangelo, Jean Racine, Alexander Pushkin u.a. Was Shakespeare betrifft, so kommt der Fall der Verwendung seines Textes in der Oper nur einmal vor.

Dass Shakespeare schon immer ein faszinierendes Thema für Opernkomponisten war, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Die

Geschichte von Shakespeares Opernadaptionen, die auf seinen Stücken basieren, kann ab 1692 mit Henry Purcells Oper „The Fairy Queen“ beginnen. Wie der Titel bereits verrät, basiert sie auf derselben Quelle wie Brittens oben erwähnte Oper. Darüber hinaus ist zu betonen, dass auch Gioachino Rossinis „Othello“ (1816), Verdis „Macbeth“ (1847), Gounods „Romeo und Julia“ (1867), Verdis „Othello“ (1887), seine letzte Oper „Falstaff“ (1893), Samuel Barbers „Antonius und Kleopatra“ (1966) sowie Thomas Ades‘ „Der Sturm“ (2004) zu diesem faszinierenden Kanon gehören. Dies deutet darauf hin, dass das Interesse der Opernkomponisten an Shakespeares Werk seit mehr als drei Jahrhunderten nicht abgeebbt ist, und dies hat zahlreiche Gründe.

Benjamin Britten war ein englischer Komponist, Pianist und Dirigent, der einen bedeutenden Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einnimmt und als zentrale Figur der britischen klassischen Musik gilt. Eine entscheidende Rolle in seinem Leben und Schaffen spielte Peter Pears, ein renommierter Tenor, den er im Jahr 1937 kennenlernte. Pears wurde nicht nur zu einem dauerhaften persönlichen, sondern auch beruflichen Partner von Benjamin Britten.

Im gleichen Jahr komponierte er einen „Pazifistischen Marsch“. Aufgrund seiner pazifistischen Einstellung und der unzureichenden Anerkennung seiner Musik reiste er 1939 mit Pears nach Amerika und lebte bis 1942 in New York. Nach seiner Rückkehr nach England verfasste er die Oper „Peter Grimes“, die 1945 mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Im Jahr 1946 erwarb er ein Anwesen in Aldeburgh, wo er Opern- und Konzertsäle baute. 1948 gründete er ein Musikfestival, bei dem häufig seine Werke uraufgeführt wurden, darunter „Ein Sommernachtstraum“. Seit den 1950er Jahren ist er sehr aktiv und schreibt hauptsächlich Opern. Er befreundet sich mit Mstislaw Rostropowitsch und komponiert mehrere Werke für das Cello, die speziell für ihn geschrieben wurden. Es ist interessant, dass Britten eine gegenseitige Freundschaft mit Dmitri Schostakowitsch pflegte, dem er seine Oper „Der verlorene Sohn“ widmete. Im Gegenzug widmete

Schostakowitsch Britten seine 14. Symphonie.

In den 70er Jahren schuf Benjamin Britten die bedeutendste Oper „Tod in Venedig“, auf die wir im Folgenden eingehen werden. Er starb 1976. Königin Elizabeth nahm auch an dem Gedenkgottesdienst teil, der am 10. März des folgenden Jahres in der Westminster Abtei stattfand.

„Ein Sommernachtstraum“ ist zweifellos eines der beliebtesten Stücke Shakespeares. Es wurde zwischen 1595 und 1596 geschaffen, wahrscheinlich um eine bestimmte feierliche Situation, nämlich eine Hochzeit, zu begehen. W. Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ gründet sich auf vielen Quellen und folkloristischen Motiven. Die Geschichte von Hippolyta und Theseus findet sich bei Chaucer und Plutarch; die Geschichte von Pyramus und Thisbe war ebenfalls bei Chaucer zu finden, aber Shakespeare war auch mit Arthur Goldings Übersetzung von Ovids Metamorphosen vertraut.

1826 schrieb Felix Mendelssohn eine Konzertouvertüre zum gleichen Thema. Es gibt eine Reihe von Balletten, die von diesem Stück inspiriert sind, insbesondere die Version von George Balanchine. Diese wurde 1962 in New York aufgeführt, wobei Mendelssohns Musik verwendet wurde.

B. Britten war schon immer von der Welt des Schlafs und der Träume fasziniert und interessiert. In einem Interview mit Donald Mitchell erwähnte er, dass Träume unserem Unterbewusstsein ermöglichen zu arbeiten, während unser Bewusstsein selig schläft. Der Komponist hat die Traumwelt in seinen Gesangszyklen berührt: „On This Island“ (1937), „Serenade“, Op. 31 (1943) und „Nocturne“, Op. 60 (1958). „Serenade“ verwendet das Gedicht „To Sleep“ („O soft embalmer of the still midnight“) von Keats, und „Nocturne“ besteht ausschließlich aus Texten, die zu diesem Thema von Shelley, Tennyson, Coleridge, Wordsworth, Owen, Keats und Shakespeare verfasst wurden. Eine interessante Passage aus Shakespeares 43. Sonett wird in diesem Zyklus verwendet und berührt das Thema von „Ein Sommernachtstraum“.

Für das Aldeburgh Festival 1960 war die Eröffnung eines neuen

Opernsaals (Jubilee Hall) geplant. Zu Ehren dieses feierlichen Ereignisses beschloss B. Britten recht spät, im August 1959, eine neue Oper zu schreiben. Daher war die Verwendung des vorhandenen Textes durch den Komponisten teilweise eine pragmatische Entscheidung, da keine Zeit mehr blieb, ein neues Libretto zu schreiben. Dennoch notierte Britten in einem seiner Briefe, dass er bereits die Idee hatte, „Ein Sommernachtstraum“ in eine Oper umzuwandeln und bereits mit Pears an dem Text gearbeitet hatte. Nach seinen eigenen Worten machten drei verschiedene Kategorien von Charakteren das Stück für eine Opernadaption besonders attraktiv: Liebende, Feen und „Dorfbewohner (the rustics)“.

Die Verwendung eines vorgefertigten Textes war zwar aus praktischer und kommerzieller Sicht eine kluge Entscheidung, allerdings bezweifeln Forscher die Aufrichtigkeit Brittens, wenn er sagt, dass die Erstellung eines Librettos aufgrund von Zeitmangel problematisch gewesen wäre. Britten war zu dieser Zeit ein bekannter Komponist mit einem umfangreichen Portfolio und vielen fertigen, aber unbenutzten Libretti. Daher gehen die Forscher davon aus, dass die Wahl des Stücks eher eine kreative als eine pragmatische Entscheidung war.

Laut Britten wurden bei der Arbeit am Text Faksimiles des ersten Folios und der ersten Quarten mit Pears verwendet. Allerdings waren die in ihrem Besitz befindlichen Kopien dieser Ausgaben nicht gekennzeichnet, und es ist zweifelhaft, ob sie aktiv genutzt wurden. Stattdessen stützten sie sich offenbar auf zwei Exemplare der Penguin-Ausgabe von 1953, auf denen viele Notizen vermerkt waren. Britten und Pears arbeiteten an dem Text getrennt und mit unterschiedlichen Herangehensweisen. Brittens Kopie enthält neben den Namen der Charaktere auch Notizen zu den Sängern, die Britten für die Premiere im Sinn hatte. Laut Britten sind die prägenden Adjektive für die Dorfbewohner gegeben: „slow (Snug), high (Flute), old man (Snout)“ und „thin (Starveling)“. Der Schwerpunkt liegt auf den Unterschieden zwischen den Charakteren von Hermia und Helena. Andererseits war

Pears' Ansatz allgemeiner. Er versuchte, die gesamte dramatische Struktur der Oper darzustellen. Er meinte zum Beispiel, dass der erste Auftritt der Dorfbewohner und die anschließende Probe in einer Szene zusammengefasst werden sollten. Trotz der geringen Anzahl an Anmerkungen erwiesen sich Pears' Ideen als die wichtigsten für die endgültige Form der Oper, und B. Britten forderte vom Verlag, Pears das Honorar des Librettisten zu zahlen.

Die wichtigste Änderung bei der Umsetzung des Textes in ein Libretto betraf den ersten Akt des Stücks. Der Großteil davon wurde nicht in die Oper integriert, und einige Phrasen wurden stattdessen im letzten Akt übernommen. Das Stück beginnt und endet in Athen, im königlichen Saal, in der „zivilisierten“ Welt. Die wichtigsten Ereignisse und Handlungen werden durch den Befehl von Theseus verursacht, dass Hermia Demetrius heiraten solle, und die Probleme werden ebenfalls durch seinen eigenen Befehl gelöst. In Brittens Oper wird diese Symmetrie gebrochen. Durch die fast vollständige Verlagerung der Handlung in den Wald wurde nicht nur die Symmetrie gebrochen, sondern auch der Gegensatz zwischen dem Gewöhnlichen und Ungewöhnlichen, dem Natürlichen und Übernatürlichen, dem gesellschaftlich Akzeptablen und Inakzeptablen ausgelöscht. Während in Brittens früheren Opern der Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft im Vordergrund stand, ist in dieser Oper der Gegensatz zwischen realen und illusorischen Empfindungen zu spüren, insbesondere zwischen dem Offensichtlichen und dem Traum. Da die in der Oper aufgeworfenen Probleme im Wald gelöst werden, haben Theseus und Hippolyta nur oberflächliche, rituelle Funktionen. Ihre Charaktere, die erst im letzten Akt der Oper auftreten, sind oberflächlich und zeremoniell, in mancher Hinsicht sogar überflüssig. Dieses Manko ist auch den Kritikern der Oper nicht entgangen.

Britten war sich der dramaturgischen Nachteile durchaus bewusst, die durch diese Veränderungen verursacht wurden, und diskutierte mit seiner häufigen Mitarbeiterin Mifanui Piper die Möglichkeit, einen

Prolog zur Oper zu verfassen. Ein Entwurf dieses Prologs wird in der Britten-Pears-Bibliothek aufbewahrt. Letztendlich entschied der Komponist, dass das Vorhandensein eines Prologs die dramatische Wirkung der Eröffnungsszene der Oper schwächen würde, und verwendete den Prolog nicht. Auch der Monolog von Theseus wurde aus dem Stück entfernt.

Kritikern zufolge deutete Britten mit der Entfernung dieses Monologs an, dass seine Musik in der Oper die Funktion der „Dichtfeder“ erfüllte. Die magische Welt des Waldes und der Träume wird darin so organisch integriert und weiter vermittelt, dass die verbale Abgrenzung zwischen Vorstellung und Realität nicht mehr erforderlich ist. Im Vergleich zu Shakespeares Stück ist die dramatische Hierarchie der Charaktere in Brittens Oper etwas verändert. Feen und ihre Magie stehen im Mittelpunkt, und die Hauptwirklichkeit der Oper ist der Wald und die Welt der Feen.

Ähnlich wie bei Shakespeare, der verschiedene Sprachen und Poesie für unterschiedliche Charaktere einsetzt, verwendet Britten musikalisches Material, das für Feen, Geliebte und Arbeiter deutlich verschieden ist. In den musikalischen Nummern der übernatürlichen Wesen werden geschlossene Formen verwendet, während die Geliebten in endlosen melodischen Skizzen sprechen. Diese sind größtenteils aus dem gleichen Material aufgebaut, mit Ausnahme von Lysander, dessen Partitur ursprünglich von Pears geschrieben werden sollte. Seine musikalischen Linien unterscheiden sich leicht, und der Satz „the course of true love never did run smooth (Der Lauf der wahren Liebe verlief nie reibungslos)“ ist in der gesamten Oper melodisch unverwechselbar. Das melodische Material der Arbeiter hat einen rezitativischen Charakter. Jedoch verändert sich Bothoms Musik während der Szenen mit Titania und wird expressiver, regelmäßiger und melodischer. Sie ähnelt in gewisser Weise dem musikalischen Material von Oberon, was seinen vorübergehenden Eintritt in eine traumhafte, magische Welt symbolisiert. In den Szenen von ‚Pyramus und Thisbe‘ bietet Britten

eine Parodie auf Donizetti, Verdi und Schönberg dar.

Die zentrale und gleichzeitig herausragende Figur der Oper ist zweifellos Oberon. Er verursacht oder kontrolliert alle Ereignisse im Wald, und seine Magie fungiert als ein vereinigender Faktor in der gesamten Oper. Der erste Auftritt dieser Figur auf der Bühne war beeindruckend. Am 12. Juni 1960 beschrieb der Musikkritiker der *Sunday Times* Oberon als jemanden, der den „Mantel eines schwarzen Zauberers“ trug. Dennoch war die Stimme von Oberon, die im scharfen Kontrast zu diesem vorzeigbaren Erscheinungsbild stand, für das damalige Publikum schockierend. Seine Rolle ist für Countertenor geschrieben, eine Stimmlage, die im 19. und 20. Jahrhundert kaum verwendet wurde. Dies widersetzte sich den musikalischen und dramaturgischen Erwartungen des Publikums und verstärkte das Gefühl von Magie und Fremdheit, das mit der Figur des Oberon verbunden ist. Gleichzeitig war es ein Hinweis auf den radikalen Unterschied zwischen der Feenwelt und der zivilisierten Welt.

Britten hatte bei der Besetzung der Rolle des Oberon einen bestimmten Sänger im Sinn, nämlich Alfred Deller. Die Entscheidung, einen Countertenor für die Rolle zu wählen, anstelle eines Tenors (den er in diesem Fall seinem Partner Peter Pears hätte zuweisen können), könnte auf die „Unmenschlichkeit“ oder „Übermenschlichkeit“ von Oberons Charakter zurückzuführen sein. Seine Stimme ist eine Klangwelt, die nur von Feen gehört werden kann, während Menschen sie nicht wahrnehmen können. Der Komponist hatte wahrscheinlich das Gefühl, dass diese „Fremdheit“, die Oberons Timbre zum Ausdruck brachte, die Distanz zwischen sterblichen und unsterblichen Charakteren sowie zwischen den Feen und dem Publikum besser widerspiegelte. Der Zuhörer wird nur kurz Zeuge der Klangwelt der Unsterblichen, wird aber auch in dieser kurzen Zeit immer wieder daran erinnert, wie seltsam und fremdartig diese Welt ist und wie unterschiedlich die Waldbewohner von den Menschen sind. Celesta, Harfe und Solo-Saiteninstrumente werden hauptsächlich zur Begleitung von Oberons

Lied eingesetzt, wodurch eine einzigartige, intime, geheimnisvolle und magische Atmosphäre entsteht. Die Begleitung von Oberons Lied erfolgt vor allem durch Cello, Harfe und Solo-Streichinstrumente, was eine durchgehende, intime, geheimnisvolle und magische Stimmung schafft.

Somit ist Oberons Partei eine Kombination aus widersprüchlichen expressiven und dramatischen Möglichkeiten. Einerseits erinnert sie an die Musiktraditionen der Vergangenheit und andererseits an Kastraten, die gleichzeitig mit Macht und Weiblichkeit assoziiert wurden. Durch die Manipulation dieser ambivalenten Obertöne gelang es Britten, eine starke emotionale Aura zu erzeugen.

Die Rolle der Titania wird von einer kraftvollen Koloratursopranistin gespielt, und ihre komplexen und ornamentalen Phrasen zu Beginn der Oper übertrumpfen akustisch, dramaturgisch und musikalisch diejenigen von Oberon (Die dynamischen Eigenschaften des Countertenors sind nicht mit denen des Soprans zu vergleichen). Im dritten Akt der Oper sind Titantias Phrasen jedoch musikalisch schlicht und farblos und kaum vom musikalischen Material der übrigen Feen zu unterscheiden. Dies ist ein Symbol ihrer Niederlage und Unterwerfung gegenüber Oberon.

Interessant ist auch die Interpretation von Paks Charakter. Er ist ein heranwachsender Junge, amoralisch, flexibel und völlig frei. In Britten's Oper handelt es sich um eine Sprechrolle (keine Gesangsrolle). Laut Britten sollte sie von einem jungen Akrobaten dargestellt werden, „dessen Stimme kurz vor dem Bruch steht. Absolut unmoralisch und gleichzeitig unschuldig“, so beschrieb er diesen Charakter. Die Idee, ihn auf diese Weise zu erschaffen, kam ihm bei einem Besuch in Stockholm, wo er ungewöhnliche Auftritte schwedischer Akrobatenjungen sah. Der Auftritt von Puck auf der Bühne wird stets von einem schreienden und feierlichen Motiv aus Trompeten- und Trommelklängen begleitet.

„A Midsummer Night's Dream“ (Ein Sommernachtstraum)“ wurde am 11. Juni 1960 beim Aldeburgh Festival in der neu eröffneten Jubilee Hall uraufgeführt. Britten dirigierte die Aufführung. „The Dream“

wurde 1961 im Londoner Covent Garden unter der Regie von John Gielgud und unter der Leitung von Georg Scholti aufgeführt. Diese Version wurde bis 1984 aufgeführt. Im Jahr 2005 präsentierte das Covent Garden eine neue Produktion, und 2011 inszenierte die English National Opera die Handlung im 20. Jahrhundert. Dabei spielt sich das Geschehen nicht im Wald, sondern in einer Schule ab, wo Oberon und Titania Lehrer sind und Puck sowie die anderen Feen Schulkinder darstellen. Laut dem amerikanischen Musikkritiker Howard Taubman verursachten die Orchesterfarben ein Gefühl „erhöhter Illusion“, das jedoch nicht bis zum Ende der Aufführung anhielt. Nach der Premiere schrieb er: „Nicht alle Probleme, mit denen Shakespeare konfrontiert ist, sind gelöst, aber Mr. Britten hat erreicht, was man mit Sicherheit als den großen Erfolg seiner letzten und glücklichsten Oper vorhersagen kann“ [Taubman 19. Juni 1960: 9]. Brittens ehemaliger Freund und Mitarbeiter, Westen Hugh Auden, hatte eine andere Einschätzung. Nachdem er die Londoner Premiere im Jahr 1961 gesehen hatte, bezeichnete er die Oper in einem Brief an Stephen Spender als „dreadful (schrecklich)“. Laut Mervyn Cook gelang es dem Komponisten erfolgreich, eines der beliebtesten Stücke Shakespeares in eine musikalische Form zu adaptieren. Die Musik schafft Einheit und stellt gleichzeitig eine treffende Repräsentation der Entwicklung des Plots dar.

Die Adaption eines literarischen Textes zu einer Oper stellt ein schwieriges und komplexes Problem dar. Obwohl das Stück dem Libretto sehr ähnlich ist, sind die Herausforderungen bei der Adaption von Theaterstücken nicht weniger akut. Oft ist eine Oper dazu gezwungen, das Original radikal zu verändern, um es erfolgreich an das musikalische Medium anzupassen. Britten's „Traum“ unterscheidet sich offensichtlich von Shakespeares „Traum“. Er präsentiert uns eine spezifische Interpretation des gesamten Materials und verleiht durch eine detaillierte Analyse bestimmten Elementen mehr Tiefe. Ob diese Lesart erfolgreich ist oder nicht, wird durch die Antwort des Shakespeare-Forschers Melvyn Merchant besonders interessant: „Es kann als Ironie

der Theatergeschichte betrachtet werden, dass diese Opernfassung die reichhaltigste und getreueste Interpretation von Shakespeares Absichten ist, die wir in unserer Generation gesehen haben“.

Die Entwicklung des englischen Musiktheaters verläuft sehr wellenartig mit ihren Erhöhungen und scharfen Stürzen. Dennoch weist sie zwei deutliche Höhepunkte auf, repräsentiert durch Henry Purcell im späten 17. Jahrhundert und Benjamin Britten mit seinem Werk im 20. Jahrhundert. Britten wird als wahrer englischer Nationalkomponist betrachtet. Britten gab Kammeropern nicht nur aus wirtschaftlicher und finanzieller Sicht den Vorzug, sondern bemerkte auch: „Meiner Meinung nach reagiert die heutige Kammeroper bis zu einem gewissen Grad eindeutig auf die Gedanken und Gefühle des modernen Publikums. Das bedeutet natürlich nicht, dass ich gegen die große Oper bin, aber sie ermöglicht es mir, mich auf die menschliche Psychologie zu konzentrieren. Und das ist zum zentralen Thema der zeitgenössischen Spitzenkunst geworden“ [Sowjetische Musik 1965: 63]. Britten wandte sich verschiedenen musikalischen Formen zu, aber im Bereich der Oper versuchte er stets, eine neue Form zu schaffen. Dabei stellte er fest, dass eine kleine Opernform in der gleichen Beziehung zu einer großen steht wie ein Streichquartett zu einem Sinfonieorchester. „Mein sehnlichster Traum ist es, eine solche Opernform zu schaffen, die den Dramen Tschechows gleichwertig wäre“ [Sowjetische Musik 1965: 326].

„Tod in Venedig“, Brittens letzte Oper, entstand kurz vor seinem Tod. Das zentrale Thema ist der „Tod“. Als Grundlage für das Libretto nutzte der Komponist Thomas Manns berühmte Novelle „Tod in Venedig“. Diese Epoche der Jahrhundertwende war von großer Bedeutung. Vor den Katastrophen des 20. Jahrhunderts war ein gigantischer Aufstieg der Kultur zu spüren.

Die Idee, eine Novelle zu schreiben, kam Thomas Mann durch die Nachricht über den Tod Gustav Mahlers. Mahlers Musik begleitet den gleichnamigen berühmten Film von Luchino Visconti, in dem Gustav von Aschenbach vom Schriftsteller zum Komponisten wurde. Viscontis

Filmversion erschien, bevor Britten mit der Arbeit an der Oper begann. Ihm wurde davon abgeraten, sich den Film anzusehen, um nicht versehentlich in die Gefahr eines Plagiats zu geraten.

Die Dialektik der dionysischen und apollinischen Prinzipien wurde erstmals in Friedrich Nietzsches programmatischem Artikel „Die Geburt der Tragödie aus der Seele der Musik“ festgehalten. Dieser Artikel war Wagners Werk gewidmet und wurde genau 100 Jahre vor dem Erscheinen von Britten's Oper verfasst. Apollons Stimme, die, ähnlich wie Oberons, von einem Countertenor interpretiert wird, erzeugt einen magischen, unnatürlichen und gespenstischen Eindruck. Sie wird mittels einer Harfe und einer Celesta vorgetragen, beispielsweise in der Charakterisierung von Tadzio, und ist stets ein Zeichen für die verzauberte Welt der anderen Seite.

Tadzio das ist ein Gespenst, eine Fata Morgana von Aschenbachs Fantasie. Aschenbachs Partie ist sehr schwer wahrzunehmen, aber nur so kann der Komponist die intellektuelle geistige Innenwelt des verschlossenen Aschenbach vollständig zeigen. Sie wird durch die Geräusche und Farben der Außenwelt, durch das alltägliche menschliche Leben und Feiertage gefestigt. Die innere Realität des Helden und die Realität der Außenwelt, mit der der Held fast alle Verbindungen abgebrochen hat, vereinen sich nur in einem Punkt – magisch-übernatürliche Kräfte, die jedes Mal mit einer neuen, venezianischen Karnevalsmaske in unserer Welt erscheinen. Gerade eine solche Welt, durchdrungen von so lebendigen, atmenden, bezaubernden Akzenten, beschreibt Britten's Orchester für uns.

Die Oper beginnt mit den Worten Aschenbachs: „*My mind beats on (Mein Geist schlägt weiter)*“, und es handelt sich nicht um das Pulsieren eines leidenschaftlichen Herzens, sondern um das eines trockenen Geistes, ausgedrückt in fragmentarischen Klängen, die von verführerischer, magischer Musik überdeckt werden.

Britten's Musiktechniken sind äußerst ausdrucksstark. Sie bringen die Orgiewelt des Dionysos zum Ausdruck, gefüllt mit räuberischen

Monstern, blutigen Opfern und mystischen Wundern. Diese Welt ist durchdrungen von Trommel- und Flötenklängen. Später setzt das leise Summen einer Tuba ein, wobei die Tuba wiederum die Stimme des Schicksals und des Todes repräsentiert, die den Helden erwartet.

Die Welt des „hellen“ Apollon ist vom Klang von Percussions und Vibraphonen durchdrungen, obwohl man hier auch die beängstigenden Klänge von Trommeln, Pauken und Becken hören kann. Aus dem Nebel ist das schöne Motiv „serenissima!“ zu hören. Die tiefen Saiten und der magische Klang der Harfe machen die Gondel nicht zu einem Boot, sondern zu einem schwarzen Sarg. Aschenbachs Liebe zu Tadzio drückt sich in der Melodie der Streicher aus; gleichzeitig sind aber auch die tiefen Metallklänge zu hören, die auf ein unausweichliches Schicksal hinweisen.

Britten versucht, die deutsche Novelle, die von philosophischen Gedanken durchdrungen ist, im englischen Stil neu zu gestalten. Meines Erachtens ist sein Aschenbach ein englischer Gentleman – intelligent, zurückhaltend und hochsensibel, der über den Tod grübelt. Britten's Leben, seine Persönlichkeit und sein Werk sind sowohl im Vereinigten Königreich als auch außerhalb seiner Grenzen von großem Interesse. In Aldeburgh gibt es eine Britten-Pears-Bibliothek und ein Institut, das regelmäßig Forschungsergebnisse über den Komponisten veröffentlicht. Er wird oft als „Vater der englischen Oper“ bezeichnet.

Übersetzt aus dem Georgischen von Nino Kvirikadze

Literatur:

1. Cooke 1999: Cooke, Mervyn (ed.): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge 1999.
2. Howard 1976: Howard, Patricia: *The Operas of Benjamin Britten An Introduction*. Barrie and Rockliff. London 1976.
3. Brown and Harris 1961: Brown, John Russell and Harris, Bernard (eds.).

- Early Shakespeare* (Stratford-upon-Avon Studies); 3; London 1961.
4. McDonald 2012: McDonald, Russ: “*Benjamin Britten’s Dreams*“. In Holland, Peter (ed.). *Shakespeare Survey*. Vol. 65, *A Midsummer Night’s Dream*. Cambridge 2012. S. 138–146. doi:10.1017/SSO9781139170000. ISBN 9781139170000
 5. Seymour 2004: Seymour, Claire: *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion* (Aldeburgh studies in music). Woodbridge 2004.
 6. Shakespeare 2001: Shakespeare, William: *A Midsummer Night’s Dream (CliffsComplete)*. New York 2001.
 7. *Sowjetische Musik* 1965 (in Russisch: Советская музыка N.3. 1965).
 8. *Sowjetische Musik* 1965 (in Russisch: Советская музыка N.3. 1965).
 9. Taubman 19 June 1960: Taubman, Howard: “*Britten’s Dream; His Setting of Shakespeare Drama Is Composer’s Newest, Happiest Opera*” (PDF). *The New York Times* 19 June 1960.

Irina Sarukhanova
Tatiana Dshavakhishvili

Neoklassizismus in der Oper von Richard Strauss *Der Rosenkavalier*

Im vorliegenden Aufsatz wird die Frage des Genres der Opera buffa im Kontext des Schaffens des deutschen Komponisten Richard Strauss betrachtet. Dabei wird eine Analyse seiner Oper „Der Rosenkavalier“ vorgenommen. Das Ziel des Artikels besteht darin, diese lyrisch-komische Oper als ein Beispiel für die Erneuerung des Buffa-Genres des 18. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert darzustellen, als eine scharfe Wende im Werk von R. Strauss hin zum Neoklassizismus und zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts, insbesondere zur Ästhetik Mozarts. Die Analyse ergab, dass der Einfluss Mozarts dem Werk von Strauss klare Form, Leichtigkeit und Klangausgewogenheit verlieh; Die wohlklingende Gesangskantilene, die melodische Transparenz und die streng organisierte Struktur treten dabei deutlich hervor.

Schlüsselwörter: Opera buffa, Neoklassizismus, Anspielung, Partitur, Polytonalität.

Richard Strauss ist ein Komponist von herausragender Meisterschaft und enormer schöpferischer Produktivität. Er schrieb Musik in allen Genres außer Kirchenmusik. Als mutiger Erneuerer, Erfinder vieler neuer Techniken und Ausdrucksmittel in der Musiksprache war Strauss der Schöpfer origineller Instrumental- und Theaterformen. Strauss erlangte große Meisterschaft auf dem Gebiet der Orchestrierung, indem er die Klangfarben von Musikinstrumenten als leuchtende Farben nutzte.

Seine Tätigkeit als Dirigent an den führenden Opernhäusern

Deutschlands und seine hervorragende Kenntnis der Instrumente trugen zur Entwicklung des Orchesterstils von Strauss bei. Die symphonische Tondichtung „Don Juan“ (1889) verschaffte ihm einen bedeutenden Platz in der Weltkunst. Das Strauss-Orchester erstrahlte hier erstmals in der vollen Pracht der Farben eines Rubens-Gemäldes, und in der Figur des fröhlichen Helden der Dichtung erkannten viele das Selbstporträt des Komponisten selbst. 1889-1898 schafft Strauss eine Reihe anschaulicher symphonischer Dichtungen: „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Ein Heldenleben“, „Tod und Verklärung“, „Don Quixote“. Diese Werke offenbarten das große Talent des Komponisten in vielerlei Hinsicht: einen großartigen Farbenreichtum, den funkelnden Klang des Orchesters und die verwegene Kühnheit seiner musikalischen Sprache. Mit der Entstehung der „Symphonia Domestica“ im Jahr 1903 endete die „sinfonische“ Schaffensperiode von Strauss und begann seine Opernperiode.

Das Opernwerk von Richard Strauss spiegelte die kreative Entwicklung des Komponisten wider. Seine ersten Opern schrieb er in der neoromantischen Tradition. Die Literatur der späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatte einen bedeutenden Einfluss auf ihn. Der Komponist griff auf Texte von Schriftstellern wie Stefan Zweig und Oscar Wilde zurück. Strauss wurde stark von Hugo von Hofmannsthal beeinflusst, mit dem ihn nicht nur ein kreativer Austausch, sondern auch eine persönliche Freundschaft verband. Hofmannsthals Ideen – ein Aufbruch in die Welt der reinen Kunst, die Ästhetisierung von Schicksal, Eros, Tod – fanden ihren Niederschlag in der Oper „Salome“ von 1905, deren musikalische Wurzeln auf die Opern „Tristan und Isolde“ von Wagner und „Pelléas et Mélisande“ von Debussy zurückgehen. Wie in „Salome“ und der darauf folgenden Oper „Elektra“ (1908) drückt die Musik eine Verzweiflung, einen Hass, einen Zustand des Wahnsinns, einen Durst nach Rache, eine Freude an Vergeltung aus. „Salome“ und „Elektra“ beeindruckten ihre Zeitgenossen mit einem neuen intensiven Klang. In diesen Opern entwickelte sich Strauss' Werk in Richtung Expressionismus. Diese

ästhetische Richtung erwies sich für Strauss jedoch bald als erschöpft. „Die Gefühlsverwirrung und die harmonischen Stürme beider musikalischen Tragödien ermüdeten den Komponisten. Er verspürte instinktiv das Bedürfnis nach einer Veränderung, er erwartete, dass etwas Lebensfreudiges, Fröhliches kommt, dass der Humanismus die Unmenschlichkeit ersetzt und die Eindämmung der Leidenschaften zu einem Verfall der Moral führen wird“ [Krause 1961:340]. Neue Suche deutete sich in der Oper *Der Rosenkavalier* (1910) an. Darüber hinaus sind auch die Opern „Arabella“ (Libretto von H. von Hofmannsthal) und „Die schweigsame Frau“ (Libretto von S. Zweig) dieser Richtung zuzuordnen. Die lyrisch-komische Oper *Der Rosenkavalier* markierte in Strauss' Schaffen eine scharfe Wende zum Neoklassizismus und zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts, insbesondere zur Ästhetik von Mozart. Strauss verabschiedete sich von der Illusion der Spätromantik, wie zum Beispiel dem Wagnerianismus und dem Nietzscheismus, und kehrte zur schlichten Eleganz der vorromantischen Kunst zurück, insbesondere zu Mozart, den er sehr schätzte. Der Einfluss von Mozarts Schaffen brachte Klarheit in der Form, Leichtigkeit und Ausgewogenheit im Klang. Die wohlklingende Gesangskantilene, die melodische Transparenz und die streng organisierte Struktur stehen im Vordergrund.

Der Mozartianismus von R. Strauss wurde in der Oper *Der Rosenkavalier* (1910) – „dem letzten unbeschwerten Schauspiel Europas vor dem Krieg“ – fesselnd offenbart. Ein Narr, ein alter Mann, ein junges Mädchen, Cherubino – das sind die Charaktere, um die sich ursprünglich die Handlung der Oper von Hofmannsthal (dem Librettisten der Oper) drehte. Diese orientierte sich als Vorbild an der „Hochzeit des Figaro“ von Mozart – Beaumarchais – Da Ponte. Auf dieser typisierten Ebene der Opera buffa entstand der ursprüngliche Impuls *Des Rosenkavaliers* – aus der bewussten Nachahmung der symphonisierten Form, deren Verschmelzung mit dem musikalischen Drama („Wagners Schatten hinter diesem Werk ist kaum weniger bedeutsam als Mozarts, obwohl

Der Rosenkavalier als eine der „mozartianischsten“ Opern des 20. Jahrhunderts gilt).

Der Mozartismus spiegelt sich im melodischen Stil der Strauss-Oper, in der transparenten Ligatur ihrer erstaunlichen Ensembles und im bezaubernden Charme des Duos von Sophie und Octavian im letzten Akt wider. Beispiele dafür lassen sich zahlreich finden. Die vom Komponisten und Librettisten gewählte Methode der Allusionen ist für uns von Bedeutung: Der Geist Mozarts durchdringt die Oper auf verschiedenen Ebenen der Operndramaturgie und ist in einen luxuriösen Textur-Klangrahmen der musikalischen Moderne des beginnenden Jahrhunderts und des allgegenwärtigen Walzers eingebettet. Eine weitere Quelle des Neoklassizismus in *Der Rosenkavalier* ist neben dem Modell der Opera Buffa die Wiener Operette. Die Anziehungskraft der Werke von Johann Strauss Sohn auf die Operette aus Wien zeigt sich darin, dass der Walzer in *Der Rosenkavalier* zunehmend als Mittel zur figürlichen Charakterisierung verwendet wird. In *Der Rosenkavalier* offenbarten sich die besten Seiten des Talents des Komponisten, insbesondere seine Fähigkeit, Lebensfreude, Jugend und Liebe zu vermitteln.

Die Handlung der Oper spielt im 18. Jahrhundert in Wien. Während der Librettist auf elegante Stilisierung abzielte, gelang es dem Komponisten, die Darstellung zu demokratisieren. Strauss erlaubte bewusst Anachronismen und kombinierte Melodien, die dem Zeitalter entsprachen (wie die Szene, in der eine Rose überreicht wird, oder die Canzonetta des italienischen Sängers), mit Walzern, die nicht einmal das 19., sondern das 20. Jahrhundert repräsentieren.

Es handelt sich um eine Oper über die Vergangenheit, komponiert von einem Vertreter einer neuen Ära. „Die gesamte Musikwelt, die schon immer großes Interesse an Strauss‘ Werk gezeigt hat, war überrascht, als diese „Wiener Maskerade“ mit ihren Walzern entstand, die falsche Weisheiten lächerlich machten“ [Krause 1961: 352].

Die Handlung ist unkompliziert. Der junge Octavian Graf Rofrano

(sein Part wurde für eine Frauenstimme geschrieben – aber nicht nur das lässt an Mozarts Cherubino denken) ist in die schöne Feldmarschallin, Prinzessin Werdenberg, verliebt. Auch sie liebt den jungen Mann, versteht jedoch, dass ihre Beziehung nur von kurzer Dauer sein kann. Am Morgen erhält die Feldmarschallin Besuch von ihrem Cousin, dem einfältigen und ausschweifenden Baron Ochs. Octavian ist gezwungen, ein Frauenkleid anzuziehen und die Rolle von Mariandl, einem Dienstmädchen, zu spielen. Ochs zeigt Interesse an der jungen Dame. Jedoch ist er aus einem wichtigeren Grund zu seiner Cousine gekommen: Er plant, die Tochter des wohlhabenden Bürgers Faninal zu heiraten, der kürzlich in den Adelsstand erhoben wurde.

Der Brauch verlangt, dass der Heiratsvermittler, der der Braut eine silberne Rose überreicht, ein junger Mann aristokratischer Herkunft sein muss. Die Feldmarschallin nennt Octavian den „Rosenkavalier“, und der Baron stimmt dem zu. Die Marschallin empfängt Besucher und Bittsteller – darunter eine Modistin, einen Kaufmann, einen Friseur, eine Sängerin sowie die Intriganten Valzacchi und Annina. Nach deren Abgang kann sie ihre Traurigkeit nicht verbergen, da die Trennung von Octavian unausweichlich ist. Gleich nach dem weggegangenen jungen Mann schickt die Feldmarschallin eine silberne Rose, die er der Braut des Barons, Sophie, geben muss. Als Octavian und Sophie sich sehen, verlieben sie sich ineinander. Ochs' unverschämtes Verhalten beleidigt Sophie und verstärkt ihre Gefühle für den jungen Mann. Die Intriganten Valzacchi und Annina beeilen sich, den Baron über das Verhalten der Braut zu informieren. Ochs versucht Sophie zu zwingen, einen Ehevertrag zu unterschreiben. Octavian verteidigt das Mädchen und verletzt den Baron leicht. Er macht einen schrecklichen Lärm, ruft die Polizei, beruhigt sich jedoch, nachdem er aus den Händen der von Octavian bestochenen Annina einen Brief von der imaginären Mariandl erhalten hat. In diesem Brief verabredet sie sich mit ihm im Hotel, und er freut sich auf eine Liebesbeziehung. Unterdessen bereitet sich Octavian, erneut als Frau verkleidet, darauf vor, Ochs mit Hilfe von

Valzacchi und Annina zu demütigen. Der Baron versucht Mariandl den Hof zu machen, obwohl ihm die verblüffende Ähnlichkeit des Mädchens mit Octavian peinlich ist. Das Rendezvous wird durch unerwarteten Besuch unterbrochen: Annina spielt die Rolle der vom Baron verlassenen Frau, begleitet von einer Gruppe seiner imaginären Kinder. Auch der Gasthofbesitzer macht dem Baron Vorwürfe. Ochs fordert die Polizei um Hilfe, doch ihm wird des Ehebruchs beschuldigt. Faninal, von Octavian gerufen, ist empört über das Verhalten seines zukünftigen Schwiegersohns. Seine Empörung steigert sich, als er erfährt, dass der Baron, um sich vor der Polizei zu rechtfertigen, erklärt hat, Sophie habe sich mit ihm zu einem Treffen verabredet. Sophie und die Marschallin erscheinen. Der beschämte Baron wird vertrieben. Die Marschallin gibt ihren Geliebten Sophie nach und segnet ihre Verbindung. Strauss' Partitur ist voller Feinheit, Anmut, flammender Lyrik, Humor und Dramatik. Was bei Hofmannsthal frivol ist, wird in der Musik poetisiert. Interessant ist der poetische Text des Librettos, der eng mit Wiener Volksstücken verbunden ist. Er stellt die charakteristischen Merkmale der Wiener Gesellschaft von den höchsten Kreisen bis zu einfachen Bauernhöfen getreu dar. Es handelt sich um ein beispielhaftes Opernlibretto, „das die allgemeine Fasslichkeit des Inhalts mit tiefem Humanismus verbindet“, was so charakteristisch für Molières Komödien ist. Der Komponist erfasste auf eine neue Art und Weise den theatralischen Charakter der komischen Oper und die unauflösbare Verbindung zwischen Musik und theatralischen Eindrücken. „Episoden lebhafter und flexibler Rezitation nehmen in der Oper einen bedeutenden Platz ein. Die Suche nach Komik in der Sprache der Charaktere führt den Komponisten dazu, nicht nur die Alltagssprache zu verwenden [...], sondern auch die Methoden der grotesken, pompösen Theaterrezitation und des albernen Geschwätzes“ [Danko 1971: 352]. Trotz des Wunsches des Komponisten, eine Oper im Stil des großen Mozart zu schaffen, ist *Der Rosenkavalier* keine Restaurierung von Mozarts Manier, sondern eine freie Interpretation

von Traditionen. Octavian teilt Gemeinsamkeiten mit Cherubino, und zwischen der Marshallin und der Gräfin aus „Le nozze di Figaro“ besteht eine verwandte Verbindung. Im Verlauf der Handlung werden die Charaktere beider Figuren vergeistigt. Octavians Liebe läutert ihn, und im Finale transformiert sich die Frau des Marschalls auf ähnliche Weise, indem sie im Namen seines Glücks auf Octavian verzichtet. *Der Rosenkavalier* enthält auch Elemente einer Parodie auf das Wagner-Musikdrama: In der Eröffnungsszene des 1. Akts (Octavian und Marshallin) ist eindeutig die ekstatische Liebesszene aus „Tristan und Isolde“ (2. Akt.) angespielt. Hinsichtlich der Reichhaltigkeit und der Großzügigkeit der Melodie, der Helligkeit der Farben, der Ausdruckskraft der Bilder und der Kunstfertigkeit der Strauss-Oper handelt es sich um eine der höchsten Errungenschaften des Musiktheaters. „Sie war ein Werk, gekleidet in eine leichte, kristallklare Form, durchdrungen von Menschlichkeit, gesunder Fröhlichkeit, spielerischem Witz [...]. Alles in dieser Partitur verdankt seinen Ursprung der süddeutschen Kultur“ [Krause 1961:360]. Die harmonische Struktur der Musik orientiert sich überwiegend an der Diatonik, ohne dabei ihren modernen Klang zu verlieren. „Die Krisenphänomene der Harmonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden [vom Komponisten] durch die intensive Entwicklung anderer – nicht harmonischer – Ressourcen der Musik, vor allem durch die Aktivierung von Rhythmus, Dynamik, Textur, erfolgreich überwunden“ [Masel 1972: 562]. Der allgemeine Dur-Charakter des Werkes schließt komplexe tonal-harmonische Bildungen nicht aus, wie z. B. polytonale Kombinationen von Dur und Moll, polyphone Akkorde mit zusätzlichen und alterierten Klängen, was für Mozarts Harmonik weniger typisch ist. Es gibt Techniken der linearen Polyphonie, deren Wurzeln bis in die Zeit des strengen Stils (15. bis 16. Jahrhundert) zurückreichen. Dies wird besonders deutlich in den dynamischen Szenen von Streit und Gezänk (Erklärung des Barons mit Octavian im Frauenkleid, dem Trio der Marschallin, Octavian und des Barons usw.). Die Dramaturgie der Oper basiert auf einem Zahlensystem,

gekleidet in vollständige musikalische Formen – das sind Arien im Geiste italienischer Opern oder Volksmelodien, Duette, Terzette und andere Ensembles. Gleichzeitig ist der Komponist bestrebt, die Statik von Buffa- und Seria-Opern durch Dynamisierung und teilweise Symphonisierung musikalischer Bühnenformen zu überwinden. Diese Oper erhielt den Spitznamen „Walzeroper“ (in Analogie zu R. Wagners „Meistersingern“ – „Oper der Märsche“). Der Komponist nahm sich vor, das alte Wien mit einem Walzer aus dem 19. Jahrhundert zu beschreiben. Daher die Fülle an Walzer-Intonationen in der Oper. Aber die Walzer von R. Strauss sind mit ihrem charakteristischen Rhythmus und harmonischen Charme natürlich ein Spiegelbild der harmonischen Sprache des 20. Jahrhunderts. Trotz der Mischung unterschiedlicher Formen und Genrekontraste behält die Oper die Einheit des Stils, was dazu beiträgt, eine Atmosphäre von Leichtigkeit, Fröhlichkeit und musikalischem Charme zu schaffen. Die Oper besticht durch inspirierende, poetische Musik und subtile Stilisierung der galanten Ära. Daher sein Erfolg bei Zuschauern verschiedener Zeiten und sozialer Gruppen. Dieses Werk gilt als ein klassisches Beispiel eines Opernmeisterwerks seiner Zeit.

Literatur:

1. Danko, 1971: Danko, Larisa: *Das Genre der komischen Oper im 20. Jahrhundert*. In: Theoretische Probleme musikalischer Formen und Gattungen. Moskau: Musika, 1971. S. 349–364 (In Russisch: Данько, Лариса: Жанр комической оперы в XX веке. В книге: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971. С. 349-364).
2. Gosenpud 2005: Gosenpud, Abram: *Der Rosenkavalier*. Sankt-Petersburg: Kompositor 2005 (In Russisch: Гозенпуд, Абрам: Кавалер розы. В книге: Оперный словарь. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. С.103-107).

3. Krause 1961: Krause, Ernst: *Richard Strauss*. Moskau: Musgis 1961 (In Russisch: Краузе, Эрнст: Рихард Штраус. Москва: Музгиз, 1961).
4. Masel 1972: Masel, Boris: *Einige Fragen des harmonischen Denkens und der Tonhöhenorganisation in den Werken von Komponisten des 20. Jahrhunderts (Klassische Harmonie und moderne Musik)*. In: Probleme der klassischen Harmonie. Moskau: Musika, 1972. S. 562-590 (In Russisch: Мазель, Борис: Некоторые вопросы ладогармонического мышления и звуковысотной организации в творчестве композиторов XX века (классическая гармония и современная музыка). В книге: Проблемы классической гармонии. Москва: Музыка, 1972. С. 562-590).
5. Stupel 1972: Stupel, Alexander: *Richard Strauss*. Leningrad: Musika 1972 (In Russisch: Ступель, Александр: Рихард Штраус. Ленинград: Музыка, 1972).

Übersetzt von Nino Kvirikadze

Geschichte

Tamaz Gvenetadze

Amazonen aus dem Kaukasus

Das Ziel des vorliegenden Artikels ist das Wesen der Amazonengeschichte wieder in Erinnerung zu bringen und gewisse Parallelen zu erfolgreichen Frauen von heute zu ziehen.

Seit Jahrtausenden geben sagenumwobene Frauen mit übermenschlichen Dimensionen Rätsel auf und befeuern unsere Fantasie. Zahlreiche Überlieferungen von der Antike bis zum heutigen Tag berichten über die legendären Frauen, über „furchtlosen“ Kriegerinnen, die immer als Normalsterbliche – mit allen ihren menschlichen Stärken und Schwächen – aber nie als Göttinnen beschrieben werden. Ein Beweis dafür, dass es sie wirklich gegeben hat!

Die Tatsache, dass es im Osten, am Schwarzen Meer, uns auch am Fuß des Kaukasus ein Volk gibt, das aus weiblichen Kriegern besteht, die sich nur gelegentlich mit Männern treffen, die dann geborenen Mädchen behalten, die Jungen aber verschenken, hat die griechische Mann-Frau-Familienordnung auf den Kopf gestellt. Eine solche Gegenwelt hätte ihrer Meinung nach, nicht innerhalb der griechischen Zivilisation existieren dürfen. Für die Griechen waren es natürlich wilde Barbarinnen - genauso wie die gesamte nicht-hellenistische Welt.

Schlüsselwörter: Amazonen, Kaukasus, Skythen, Sarmaten, Semo-Awtschala, Emmetsch, Reineggs, Dubois.

Einleitung

Vor etwa 3500 Jahren sollen die Amazonen, ungefähr 1000 Jahre lang,

zwischen 1600 und 333 vor Christus, gelebt haben. Bereits Apollonios von Rhodos erwähnt in seinem epischen Gedicht „Die Argonauten“ die Amazoneninsel, wo Jason sich mit seinem Geleite auf dem Schwarzen Meer eine Rast eingelegt hat. Das ist wirklich die einzige Insel auf ihrer Route - vor der Ostküste des Schwarzen Meeres, die türkische Adasi.

Der Insel gegenüber, an der nordanatolischen Küste des Pontogebiets, in Kappadokien, soll die Hauptstadt der Amazonen Themiskyra, am Fluss Thermodon, gelegen haben. Der Fluss mündet etwa 50 km östlich von Samsun ins Schwarze Meer.

Ein anderes, weniger bekanntes Amazonengebiet liegt laut Strabon in verschiedenen Regionen südlich vom Schwarzen Meer, im Kaukasus bzw. nördlich des Kaukasus, an einem Fluss namens Mermadalis (Don).

Immer mehr Reisende und Geschichtsschreiber weisen auf die Existenz der kaukasischen Amazonen hin. Dies veranlasste mich, die vorhandenen Berichte über kaukasische Amazonen zu analysieren und im vorliegenden Artikel zusammenzufassen.

Man unterscheidet die donischen (sarmatischen), pontischen (thermodonischen u. ephesischen) und afrikanischen Amazonen [Mordtmann 1862: 27]. Sie sollen bereits im 16. Jh. v. Chr. ihre Staatlichkeiten gehabt haben [Gyuen 1763: 184, 200]. „Amazonas“ – Fluss in Südamerika – ist kein einheimisches Wort und muss den europäischen Konquistadoren zugeschrieben werden, weil sie hier wilde „Amazonen“ gesichtet haben sollen. Es wäre ja unglaublich, wenn dieser Fluss ohne plausible Gründe den Namen bekommen hätte.

Eine Reihe antiker Autoren führten die griechische Bezeichnung „Amazone“ auf amazos („brustlos“) zurück. Denn die Amazonen sollen ihren kleinen Töchtern die rechte Brust verstümmelt haben, damit diese später den Bogen ungehindert abschießen konnten.

Aber alle bildlichen Darstellungen der griechischen und römischen Bildhauer zeigen sie mit unverletzten Brüsten als attraktive Frauen, und keineswegs als männerzerstörende Wilde. Im Louvre Museum in Paris sind uralte Puppen - Beigaben aus den Kindergräbern ausgestellt,

die die Form von Amazonen haben, mit beweglichen Händen und Füßen, wie Barbies. Trotz horroererregender Kriegsgeschichten bleiben die Amazonen in der menschlichen Vorstellung vielmehr als edle Kriegerinnen, gespenstige Schimmelreiterinnen, die so gut kämpfen können, dass nur die Superhelden wie Herakles, Theseus oder eben Achill mit ihnen fertig werden.

Achill verliebt sich übrigens nach griechischer Überlieferung in Amazonenkönigin Penthesilea, als er sie tödlich verwundet hat. Bei Kleist ist es anders – selbst die Amazonenkönigin tötet Achill! Alle bekannten Schriftsteller der Antike, Homer oder Herodot, Diodor oder Strabon, alle erwähnen die Amazonen, die „Männergleichen“ [Klügmann 1875: 89].

Auch in Karien, Lykien und in Libyen sollen Amazonen gelebt haben. Archäologen konnten belegen, dass es zwischen dem 6. und 3. Jahrhundert v. Chr. in Südrussland und auch in Kasachstan Völker gab, bei denen Frauen eine gesellschaftlich hohe Stellung einnahmen und mit Waffen kämpften. In zahlreichen Kurganen in Südrussland und in der Ukraine wurden skythische und sarmatische Frauen gefunden, die mit Waffen und Rüstungen begraben wurden. Die Waffen weisen Gebrauchsspuren auf – ein Hinweis, dass sie benutzt wurden.

Ein anonymer Kupferstich aus London (ca.1770) schildert die Vorstellung der antiken und römischen Historiker über das Amazonengebiet wie folgt (oben rechts):



Abbildung 1: A Map of Colchis, Iberia, Albania, and the neighbouring countries

Man beachte besondere geographische Lage der Kolchis! Amazonen in allen Himmelsrichtungen! Der eigentliche Amazonenstaat oben rechts! Es wäre doch ein Wunder, wenn es in der Kolchis keine gegeben hätte...

Sogar die ganz unabhängigen chinesischen Geschichtsschreiber verzeichnen in der gleichen Gegend, zwischen Schwarzem Meer und Kaspisee, dieses glorreiche Frauenreich.

Bezug nehmend auf Strabo und Theophanes, lokalisiert Klaproth, entsprechend der obigen Abbildung, den genauen Wohnraum von kaukasischen Amazonen: die Albanier werden von den Amazonen durch die Lesgier getrennt, Fluss Terek bildet die Grenze zwischen den beiden Völkern.

„Man sieht deutlich, dass die Amazonen mit ihren Männern in der

Kabardah und der Kumasteppe wohnten, und vom Terek (Mermadalis) von den Iesgischen und Kistischen Völkern getrennt wurden“ [Klaproth 1812: 651].

Sauromaten/Sarmaten sind die Nachkommen von diesem Amazonenstamm und der Scythen. Das ist die Bezeichnung für eine Stammeskonföderation iranischer Reiterstämme, sie sind Vorfahren einiger kaukasischer Völker.

Die mit den Skythen verwandten Sarmaten kamen ursprünglich aus Mittelasien und siedelten im europäischen Teil des heutigen Russlands und der Ukraine. Hier haben sie ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. die Skythen verdrängt, was zahlreiche Grabfunde belegen.

Jacob Reineggs (1744-1793), alias Christian Rudolf Ehlich, ein deutscher Abenteurer und Diplomat des 18. Jahrhunderts brachte in seinem Buch „Allgemeine historisch-topographische Beschreibung des Kaukasus“ den Stein wieder ins Rollen. Während seiner Forschungsreise durch den Kaukasus haben ihm die Dorfältesten in Tscherkesien eine fabelhafte Geschichte über ihre Abstammung erzählt:

„Als unsere Vorfahren noch an den Ufern des Schwarzen Meeres wohnten, hatten sie öfterer Kriege mit den Emmetsch. Dieses waren Weiber, welche die heutige tscherkassische und swanische Gebirgsgegend, wie auch die ganze Fläche bis zur heutigen kleinen Kabardah inne hatten. Sie nahmen keine Männer unter sich auf, sondern, voll kriegerischen Muts, gesellten sie jedes Weib zu sich, das an ihren Streitereien Anteil und in ihre Heldinnen-Zunft Zutritt haben wollte. Endlich nach langen, abwechselnden Glücke geführten Kriegen, standen beide Heere einstens abermals einander im Gesicht, um eine entscheidende Schlacht zu liefern, als auf einmal ganz unerwartet die Anführerin der Emmetsch, die als eine große Prophetin bekannt war, eine geheime Zusammenkunft mit Thulme, dem Anführer der Tscherkessen, verlangte, der ebenfalls einen prophetischen Geist besaß“ [Reineggs 1796: I-238], [Dobois 1842: 238].

Im weiteren Verlauf wurde zwischen beiden Heeren ein großes

Zelt aufgeschlagen, wo die Wahrsagerin und der Wahrsager einige Stunden ohne Zeugen Verhandlungen führten. Nach einiger Zeit kam die Anführerin der Frauen mit dem verträumten Antlitz raus und teilte ihrem weiblichen Heer mit, dass die prophetischen Kräfte des Thulme sie überwältigt haben! Sie habe nachgegeben und ihn zu ihrem Gemahl gewählt, aber unter der Bedingung, dass alle Feindseligkeiten eingestellt, und beide Heere dem Beispiel ihrer Anführer folgen sollten. Ihr Wille geschah: Die Frauen legten ihre Waffen nieder und ehelichten die Tscherkesen [vgl. Reineggs 1796: I-239].

Die historische Basis der Volkssagen sowie der Tradition ist nicht wegzuleugnen, obwohl sie im Verlauf der Zeiten durch Interpolation der Erzähler ausgeschmückt werden. Aber die obige Geschichte stimmt schlicht und klar mit den Überlieferungen der alten Geographen überein.

Niemand wird behaupten, dass die kaukasischen Dorfältesten Homer, Strabon oder Herodot je gelesen hatten. Der letztere bestätigt übrigens bereits im 5. Jahrhundert v. Chr., dass das Volk der Sauromaten aus einer **Vermischung von Skythen und Amazonen** entstanden sei. Er lässt die Amazonen mit jungen Skythen zusammentreffen - in den Steppen nördlich des Schwarzen Meers.

„Man gewöhnte sich aneinander, und so gingen die einst so freien und unabhängigen Amazonen mit ihren skythischen Männern im neuen Volk der Sauromaten auf“ [Mordtmann 1862: 4].

Auch der makedonische Schriftsteller Polyanos (um 165 n. Chr.) bestätigt dies, aber etwas anders: Die sarmatische Königin Amage soll im 3. Jahrhundert v. Chr. höchstpersönlich den Herrscher der Krim-Skythen besiegt und sein Volk unterworfen haben.

Die Skythen - waren ein Reiternomadenvolk, das um das 8. Jahrhundert v. Chr. herum in den eurasischen Steppen zwischen dem Schwarzen Meer und der heutigen Ukraine gelebt hat. Im 4./3. Jahrhundert v. Chr. wurden sie wirklich von den Sarmaten erobert. Die Kerketen (ein sarmatischer Stamm), die in der Region zwischen dem Don und dem Kuban lebten, gelten als Vorläufer der Tscherkesen.

Etwas anders wird diese „Vermählungsgeschichte“ von P. Pallas¹ interpretiert. Er kann sich gut vorstellen, dass die Amazonen von dem irrenden Rittergeschlecht der Tscherkessen überwältigt wurden, aber sie könnten etwas von ihren alten Gebräuchen beibehalten haben, denn „ohne Zweifel sind die Tscherkessen ein solcher Haufe von Rittern gewesen, die sich hier erst durch Gewalt der Waffen eine Nation von Wassalen erworben haben, welche nach und nach die Sprache der Überwinder angenommen haben“ [Pallas 1802: I-390].

J. Klaproth² zitiert von Herodot die Fortsetzung dieser Geschichte: Die Männer konnten nicht die Sprache der Amazonen erlernen, allein diese lernten die ihrer Männer, und als sie anfangen sich zu verstehen, äußerten die Männer den Wunsch, mit ihren Eltern in Verbindung zu bleiben und mit ihnen zu leben. Die Amazonen antworteten:

„Wir werden nicht mit den Frauen eures Landes in Gemeinschaft leben können... Wir spannen den Bogen und werfen Wurfspiese, reiten und haben nicht die Handarbeiten unseres Geschlechts erlernt... Wenn ihr uns aber zu euren Frauen behalten wollt, so geht zu euren Eltern, fordert den Teil ihres Vermögens, der euch zukommt, kehret dann zurück und wir wollen für uns allein leben“ [Klaproth 1812: 646].

Gesagt, getan! Aber die launischen Frauen ändern ihre Meinung und wollen lieber von hier wegziehen und auf der andern Seite des Flusses Tanais (Don) wohnen. Die Männer mussten zugeben. Wie denn sonst! Sie alle gehen über den Tanais, nachdem sie „drei Morgen“ und danach eben so viel „nach Mitternacht“ vom Maeotis (Asowsches Meer) gewandert sind, kamen sie in das Land, welches sie noch inne haben.

Wenn wir in unserer Abbildung virtuell zuerst über den Don östlich „drei Tagesreisen“ und dann nördlich, wiederum „drei Tagesreisen“ antreten, so gelangen wir in den Nordkaukasus, ins heutige Tscherkesien³.

1 Deutscher Naturforscher (1741-1811), Redakteur der Reiseberichte von J.Güldenstädt.

2 Deutscher Orientalist, 1783-1835

3 Laut KI können im Durchschnitt gesunde und fitte Menschen zwischen 20 und 25 Kilometer an einem Tag schaffen. Es gibt aber auch Extremfälle, die mehr als 300 Kilometer mit Pferd an einem Tag zurückgelegt haben.

Zu diesem Ereignis gibt Klaproth, bezugnehmend auf antike und römische Geschichtsschreiber, einen wichtigen Hinweis: „Frauen haben ihre alten Gewohnheiten beibehalten, sie reiten und gehen auf die Jagd, bald allein, bald mit ihren Männern. Sie begleiten auch diese in den Krieg, und tragen eben solche Kleider wie diese“ [Klaproth 1812: 647].

Laut meinem Kollegen Ruslan, einem „Nochtschi“ („die Enkelsöhne des Propheten Noah“) aus dem Nordkaukasus, war Ähnliches auch in der jüngsten Zeit der Fall: Die Männer, welche in den Krieg zogen, konnten ihre Frauen nicht alleine zu Hause lassen und mussten sie mitnehmen. Situationsbedingt wurde ihre Amazonenveranlagung wach und die Frauen haben auch gekämpft...

Eine Kolonie dieser „familienfreundlichen“ Kämpfer ging nach Kleinasien und ließ sich in der Nähe von Thermodon, nieder und bewohnte Themiskyra. Die Männer raubten mehrere Jahre lang die benachbarten Völker aus, aber eines Tages wurden sie von den vereinigten Kräften der Nachbarn niedergemacht.

Den Frauen blieb nichts anderes übrig, als ihre kriegerische Berufung wieder ins Leben zu rufen – sie griffen zu den Waffen und führten eine Zeit lang erfolgreich den Krieg, wurden aber von den Griechen besiegt.

„Sie flohen übers Meer westlich von Tanais in das Land der Skythen. Von da begaben sie sich mit ihren neuen Männern auf die Ostseite dieses Flusses“ [Klaproth 1812: 648]. Seereisender Skylax von Karyanda aus dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. bestätigt dies: „Hinter dem Tanais fängt Asien an, und die erste Nation, die man dort am Meere trifft, sind die Sauromaten“ [Klaproth 1812: 649].

Demzufolge sind die „pontoischen Amazonen“ ein Stamm der Donischen/Kaukasischen, die auswandern mussten. Einen wichtigen Hinweis diesbezüglich finden wir bei Plutarch. In einer Schlacht gegen Albaner am Abasfluss (die heutige Türkei) sollen viele Amazonen auf der Seite der Barbaren gekämpft haben.

„Sie wohnen aber an dem dem caspischen Meere zugewandten

Abhang des Caucasus und sind keineswegs Gränznachbarn der Albaner, sondern zwischen ihnen wohnen Legen. Zwei Monate im Jahre kommen sie zum Flusse Thermodon und dann kehren sie wieder in ihr Gebiet zurück“ [Mordtmann 1862: 135].

Immer wieder finden wir Hinweise auf die Existenz eines kaukasischen Stammgebietes der Amazonen. Eine Volkssage aus Dagestan berichtet, dass unter vielen kaukasischen Völkerschaften auch die Tapferen „Emazuhn“ wohnen, ihre Überreste seien auf einigen Gebirgen zu finden. „Sie haben wirklich Oberherrschaft über die Männer und solche bloß zu den niedrigsten häußlichen Verrichtungen und zum Beischlafe gebrauchen. Kriegerisch sind sie nicht mehr, aber starke Jägerinnen“ [Klaproth 1812: 656].

Wer die kaukasischen Völker kennt, wird genetisch kämpferische Lebensweise der Frauen nicht abstreiten. Zahlreiche weltbekannte Dichter, Ethnologen und Reisende heben immer wieder, und einstimmig, neben Schönheit, Tapferkeit und Scharfsinn, aber auch den festen Ehrenkodex und den Kampfgeist der kaukasischen Frauen hervor. Immer noch folgen einige kaukasische Frauen ihren Männern in den Krieg. Dieser Kodex verpflichtet eine Kaukasierin zu Mut, Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit, Großmütigkeit und zur Bescheidenheit.

Was kann an der Geschichte der Dorfältesten falsch sein?

Archäologie

Archäologen haben seit Ende des 19. Jahrhunderts bis heute bedeutende Funde gemacht, die uns eine ziemlich gute Vorstellung von Amazonenleben geben. In der Südukraine wurden zahlreiche Skelette gefunden, die mit Pfeil und Bogen, Köchern, Speeren und Pferden begraben waren.

Anfangs wurden sie für männliche Krieger gehalten, aber durch DNA-Tests und andere bioarchäologische Analysen wurde festgestellt,

dass auch etwa ein Drittel aller skythischen Frauen mit Waffen begraben wurden und Kriegsverletzungen aufweisen. In weiteren Gräbern wurden 2500 Jahre alte Frauenskelette entdeckt, die anatomisch auffällig waren. Ihre Oberschenkelknochen waren gebogen und ihre Steißbeine gestaucht, sie waren also wahrscheinlich schon in jungen Jahren viel geritten; Kriegsverletzungen wurden aber an den Skeletten nicht nachgewiesen. Unter den Grabbeigaben wurden nicht nur die Waffen, sondern auch Frauenschmuck – Dutzende Goldperlen, Goldbroschen und Ohringe gefunden. Diese Gräber stammen aus dem 6.-3. Jh. v. Chr.

Ein sensationserregender Fund aus Georgien blieb lange Zeit unbekannt: 1927 wurde in Semo-Awtschala, nahe Tiflis in Georgien, das Grab einer 30 bis 40 Jahre alten Frau entdeckt, in dem sich neben anderen Grabbeigaben ein bronzenes Schwert, eine Speerspitze aus Eisen sowie Überreste eines Pferdekopfs befanden [Koch 2010: 11].

Da sich am Schädel der Verstorbenen die Spuren einer schweren Hieb- oder Stichverletzung zeigten (welche die Frau offenbar zunächst überlebt hatte), wird vom Grab einer Kriegerin ausgegangen, die womöglich auch zu Pferde kämpfte. Das Grab wird auf das 10. Jahrhundert v. Chr. datiert und wäre damit das älteste bisher bekannte Grab einer Kriegerin. Da der Fundort südlich des Kaukasus nur wenige hundert Kilometer vom angegebenen Kernland der Amazonen (siehe Abbildung) entfernt ist. Dieser Fund wurde lange verheimlicht, jahrzehntelang wurde er im georgischen nationalen Museum aufbewahrt.

Sie war sitzend bestattet, ein Kurzschwert auf den angehockten Knien, neben ihr eine Lanzenspitze, ein Eisendolch, aber auch Schmuck, Tongefäße und der Unterkiefer eines Pferdes. Überall, auch in anderen Frauengräbern, sind neben Waffenbeigaben Schmuck, hübsche Kopfbedeckungen und Stiefelchen entdeckt worden. Auch Superwomen haben ein Frauenherz!

Die Ausgrabung wurde von einem der Gründer der georgischen Archäologie, Giorgi Nioradze durchgeführt. Nach seiner Überzeugung sind in diesem Grab sämtliche Artefakte, welche die Existenz

der Amazonen in Georgien beweisen und im Einklang mit alten Überlieferungen sind. Einige Archäologen sind der Meinung, dass die Amazonen sich gerne als Kämpferinnen anheuern ließen, weil sie einen guten Ruf genossen haben [Nioradze 1931:180].

Diese Tatsache veranlasste mich, gezielt nach den Amazonenspuren in Georgien zu suchen. Überraschend stieß ich in einem Buch von Andreas D. Mordtmann (1811-1879)⁴, auf zwei wichtige Hinweise der Historiker, welche die Zeitgenossen der Amazonen gewesen sein könnten. Beide hängen mit der nachstehenden schönen Liebesgeschichte zusammen (Nur nicht neidisch werden!)

Zwischen dem Phasis und dem Kaukasus

Zur Zeit Alexanders des Großen tauchen die Amazonen wieder auf. Quintus Curtius Rufus (1. Jh. n. Chr), römischer Historiker der Kaiserzeit, welcher die Geschichte Alexanders des Großen in zehn Büchern verfasste, bringt das Land Hyrcanien ins Spiel - eine antike Landschaft am südlichen Kaspischen Meer, wie auch in der Abbildung 1 dargestellt. Daran grenzt das Volk der Amazonen in der Ebene von Themicyra am Thermodon. „Ihre Königin Thalestris herrschte über alle Länder zwischen dem Caucasus und dem Phasis“ [Mordtmann 1862: 123].

Die Königin, vom Wunsche getrieben, den allmächtigen Alexander den Großen zu sehen, verließ ihr Reich und nach einer Reise von 25 Tagen schickte sie Boten voraus und ließ dem König ausrichten, dass eine Königin begierig sei, ihn zu besuchen. Sobald sie die Erlaubnis erhalten hatte, befahl sie ihrem Gefolge, zurückzubleiben, und sie reiste weiter in Begleitung von dreihundert Frauen. Sobald sie den König erblickte, sprang sie vom Pferde und trat zum König, indem sie seine Gestalt musterte, die dem Rufe keineswegs entsprach.

4 „Amazonen – Ein Beitrag zur unbefangenen Prüfung der ältesten Überlieferungen“

Auf die Frage, ob „sie sich etwas von ihm erbitten wollte“, sagte sie ohne Umschweife, sie sei gekommen, um mit dem König gemeinschaftliche Kinder zu haben, sie sei würdig, ihm Erben der Herrschaft zu gebären. Wäre es ein Mädchen, würde sie es behalten, einen Jungen würde sie dem Vater senden. Alexander fragte sie, ob sie mit ihm in den Krieg ziehen wolle. Sie erwiderte, sie könne ihr Reich nicht ohne Aufsicht verlassen und sie wiederholte ihr Gesuch. „Die Begierde des Weibes war stärker als des Königs, ihr Wunsch wurde erfüllt, worauf sie in ihr Reich zurückkehrte“ [Mordtmann 1862: 123].

Und nun dieselbe Geschichte von Diodorus aus Sizilien (1. Jh. v. Chr.): Als Alexander nach Hyrcanien zog, kam Thalestris, die Königin von Amazonen, zu ihm. Diese beherrschte das Land zwischen dem **Phasis** **und Thermodon** und zeichnete sich durch Schönheit aus und war von ihren Landsleuten wegen ihrer Mannhaftigkeit bewundert. Sie ließ ihr Heer an der Grenze von Hyrcanien zurück und kam mit dreihundert bewaffneten Amazonen an. Alexander bewunderte die Würde der Frau, und fragte, was sie wünsche, worauf sie erklärte, sie wolle mit ihm Kinder erzeugen, denn er sei der edelste unter den Männern, sie aber zeichne sich unter den Weibern durch Stärke und Mannhaftigkeit aus; es sei also wahrscheinlich, dass die Kinder von einem solchen Elternpaar alle andern Menschen an Tapferkeit übertreffen würden. „Dem König gefiel dies, und er nahm ihr Gesuch gern auf, behielt sie dreizehn Tage bei sich und entließ sie mit ansehnlichen Geschenken in ihre Heimat“ [Mordtmann 1862: 125].

Ab dieser Zeit wird es still um die Amazonen. „Kurze Zeit darauf ging sie und das ganze Geschlecht der Amazonen unter“ [Mordtmann 1862:125]. Fatale Liebesgeschichte!

Jean Chardin (1643-1713), französischer Forschungsreisender, reiste 1672-1673 Kreuz und Quer durch Georgien und stellte zu seiner Verwunderung fest, dass es hier keine Amazonen gibt... Nach langen Recherchen fand er Hinweise auf die heutigen Amazonen – Prinz von Kachetien (evtl. Archil der II) erzählte ihm, dass es im kaukasischen

Gebirge eine „gewisse Art der Amazonen“ gibt, welche Königreich Kachetien mehrmals überfallen und Männer entführt haben. Sie wohnen über Kachetien, in einer Entfernung von „fünf Tage Reisen gegen Mitternacht [...]“ [Chardin 1687: 117].

In einer Karte von Chardin ist das historische Amazonengebiet genau dort platziert, wie es in der Abbildung 1 dargestellt ist. Dieses Gebiet mag wirklich „fünf Tagereise“ entfernt nördlich von Kachetien liegen.

Man zeigte dem Ritter Chardin beim Prinzen eine stattliche Frauenkleidung aus einem dicken wollenen Zeug, von ganz besonderer Gestalt, die eine in den letzten Kriegen umgekommene Amazone getragen haben soll [vgl. Chardin 1687: 277].

Neue Amazonen

Gibt es heute noch Amazonen? Man findet immer noch ähnliche Vorfälle. So fand man eine Volksgruppe in der Karibik, wo die Männer eine eigene Sprache, und die Frauen eine andere sprechen. Was ist denn hier Unglaubliches?

Einen durchaus interessanten Beweis der Existenz der kaukasischen Amazonen lieferte A. Lamberti, der 18 Jahre lang (von 1635 bis 1653) sich in Mingrelien als Missionär aufhielt und anschließend 1655 sein umfangreiches Buch „Die heilige Kolchis“ veröffentlichte. Er pflegte gute Beziehungen mit dem berüchtigten mingrelischen Fürsten Levan II Dadiani, der ihm den katholischen Gottesdienst in Zipuria-Kloster genehmigte und ihm dann diesen gänzlich überließ.

Er berichtet, der Fürst habe in seiner Anwesenheit einen Brief erhalten, im dem man ihm meldete, dass im kaukasischen Gebirge ein Volk „hervorgekommen“ sei, welches sich in drei Gruppen geteilt habe. Die erste Gruppe habe das Land der Moskoviter angegriffen, die anderen zwei seien über die Swanen, Karatschaer und andere Völker hergefallen. Sie seien erfolgreich zurückgeschlagen worden, und

unter ihren Toten habe man viele Weiber gefunden. Man brachte dem Fürsten Dadiani die Waffen dieser Amazonen, die sehr schön und nach weiblicher Art verziert waren. Es waren Helme, Panzer und Schilde aus kleinen eisernen Schuppen, die übereinander lagen. Um Panzer war eine Art Frauenrock aus Wolle, der eine sehr schöne rote Farbe hatte und bis zur Wade reichte. Ihre Halbstiefel waren mit mehreren Schmuckstücken aus Messing geziert, ihre Pfeile waren vier Spannen lang, vergoldet und mit feiner Stahlspitze.

Laut Brief, hatten die Frauen oft Kriege mit Kalmuchen. Der Fürst Dadiani versprach den Swanen und Karatschaern große Belohnung, wenn sie ihm eine dieser Weiber lebendig verschaffen könnten [Dubois 1842: I-238]. Von wegen! Der Fürst soll bis zu seinem Tode darauf gewartet haben...

Auch Essad Bey (1905-1942) berichtet von zwei frisch entdeckten Stämmen im Land des ewigen Feuers im Kaukasus, zwischen Schwarzem Meer und Kaspisee - eben im alten Kerngebiet. Nach ihm lebt dort, bisher fast völlig unbekannt, das Volk der Jungfrauen, an Sitten den Amazonen erstaunlich verwandt.

Schlussfolgerung

Herkunftsort der pontoischen Amazonen am Fluss Thermodon kann laut historischer Überlieferungen u. Volkssagen der Kaukasus gewesen sein. Nicht zuletzt, weil die Endung „don“ (z.B. Fluss Thermodon) in einer kaukasischen Sprache „Fluss, Wasser“ bedeutet, z.B. Arre-Don. Die Amazonen waren gezwungen, bedrängt durch die Griechen, in ihre historische Heimat am Fluss Don (Tanais) zurückzuwandern. Im 4. Jahrhundert v. Chr. gingen sie dort gemeinsam mit den Skythen in die sarmatische Kultur über und wurden zu den Vorfahren vieler kaukasischer Völker. Aber sie haben in einer bisher unbekannt Form bis zum 18. Jh. existiert, so A. Lamberti.

Ihr Einzugsgebiet umfasste die Region zwischen Kaukasus, Phasis und Thermodon.

Ein Jahrtausend lang gab es keine größere Schmeichelei, als einen Mann „Amazone“ zu nennen. Um den Kaiser Commodus (180 bis 192 n. Chr.) zu ehren, rief ihm das Volk bei öffentlichen Spielen zu: „Du bist der Herr der Welt, ...dein Ruhm kommt dem der Amazonen gleich“ [Eckstein-Diener 1931: 156].

Dieser wenig bekannte Spruch symbolisiert die allgemein übliche Vorstellung von Amazonen - unabhängig von der Zeit und dem Raum!

Ja, es gab tatsächlich Amazonen! Ihre Genetik lebt immer noch in vielen kaukasischen Völkern.

In diesem Sinne sind sie immer noch reichlich vorhanden und schenken der Welt höchste Schönheit, Harmonie und Freude. Wie öde, wenn es keine gäbe! Wie arm wären ohne sie unsere Fantasien, Poesie und Romantik, die unsere Existenz erträglich machen.

Auch heute treffen wir Amazonen an! Das sind tausende Kämpferinnen, die ihre Heimat verteidigen oder/auch diejenigen, welche die Männer mit ihrer Intelligenz weit übertreffen und mit ihren unsichtbaren Fäden uns, Männer, zu Heldentaten inspirieren.

“Amazone” – ist eine Frau von heute, die mutig, stark und unabhängig ist!

Sie lässt sich nicht von gesellschaftlichen Normen einschränken, sie kämpft für ihre Ideale und setzt ihre Rechte durch, und schließlich, behauptet sich auch in traditionell männlichen Bereichen! Man findet sie heute überall, in verschiedenen Bereichen, wie Wissenschaft, Kunst, Politik, Sport oder Militär. Respekt!

Schließlich sei auch der vorliegende Artikel ihnen gewidmet!

Literatur:

1. Nioradze, 1931: Nioradze, Giorgi: *Grabstätte in Semo-Awtschala*, Tiflis 1931 (in Georgisch: ნიორაძე, გიორგი: ზემოავჭალის სამარე. ტფილისი 1931).
2. Chardin 1687: Chardin, Jean: *Des vortrefflichen Ritters Chardin, des grossen Königs in Persien Hoff-Handelmanns/ Curieuse Persian- und Ost-Indische Reise-Beschreibung*. Leipzig 1687.
3. Eckstein 1931: Eckstein-Diener, Bertha: *Mütter und Amazonen. Ein Umriß weiblicher Reiche*. München 1932.
4. Guyon 1763: Guyon, Claude Marie: *Geschichte derer Amazonen*. Berlin, Stettin und Leipzig 1763.
5. Klaproth 1812: Klaproth, Julius von: *Reise in den Kaukasus und nach Georgien, unternommen in den Jahren 1807 und 1808, auf Veranlassung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg*. Band 1, Halle und Berlin 1812.
6. Klügmann 1875: Klügmann, Adolf: *Amazonen in der attischen Literatur und Kunst*. Stuttgart 1875.
7. Koch 2010: Koch, Alexander: *Amazonen: geheimnisvolle Kriegerinnen*. München 2010.
8. Mordtmann 1862: Mordtmann, Andreas David: *Die Amazonen*. Ein Beitrag zur unbefangenen Prüfung und Würdigung der ältesten Überlieferungen. Hannover 1862.
9. Pallas 1799: Pallas, Peter: *Bemerkungen auf einer Reise in die südlichen Statthalterschaften des Russischen Reichs, in den Jahren 1793 und 1794*. Martini. Leipzig 1799–1803.
10. Reineggs 1796: Jacob Reineggs, Jacob: *Allgemeine historisch-topographische Beschreibung des Kaukasus*, erster Teil. Gotha u. St. Petersburg 1796.

**Eine merkwürdige Städtepartnerschaft inmitten
des kalten Krieges: Tbilissi – Saarbrücken.
So war der Anfang!
(1972-1976)**

Das Ziel des vorliegenden Artikels besteht darin, uns den Anfang einer historischen Städtepartnerschaft inmitten des kalten Krieges wieder in Erinnerung zu bringen und etwas Revue passieren zu lassen, wie die Annäherung eines westdeutschen Bundeslandes und einer kommunistischen Republik nicht nur denkbar, sondern auch möglich geworden ist. Auch an die Namen jener Personen soll erinnert werden, die trotz unterschiedlicher Weltanschauungen die Partnerschaft angestoßen und aufrecht erhalten haben.

Am Anfang der Beziehungen stand das Theater! Schon 1972 nahm der damalige Generalintendant des Saarländischen Stadttheaters, Hermann Wedekind, Kontakte zu georgischen Regisseuren und Schauspielern auf und lud sie nach Saarbrücken ein. Daraus entwickelte sich ein reger Austausch, der 1975 durch die geschlossene Städtepartnerschaft zwischen Tbilissi und Saarbrücken intensiviert wurde.

In Laufe dieser Partnerschaft haben einige tausend Saarländer Georgien aus eigener Anschauung kennen gelernt. Gegenseitige Besuche hielten über Jahre hinweg den Kontakt lebendig und knüpften dauerhafte und enge Partnerschaften, die bis heute andauern.

Mit der Unterzeichnung einer „Gemeinsamen Erklärung“ zwischen der georgischen Republik und dem Saarland im September 1987 wurde die Zusammenarbeit beider Länder noch enger: ein umfangreiches Austauschprogramm zwischen den Universitäten wurde in die Wege geleitet, Praktikumsplätze auf allen Ebenen der Verwaltung geschaffen, georgische Gastärzte wurden in Saarländischen Kliniken aufgenommen und nicht zuletzt

– auch mir wurde ermöglicht, im Archiv der Landeshauptstadt Saarbrücken einen immensen Berg von Akten, Notizen, Büchern, Zeitschriften sowie Bild- und Tonaufnahmen zu überarbeiten und zum 20-jährigen Jubiläum, im Mai 1995, das Buch „Chronik einer Partnerschaft“ (Verlag für Entwicklungspolitik Saarbrücken GmbH, 1996) dem Publikum vorzustellen. Zur Ausführung dieser Arbeit war ebenfalls eine große Anzahl von Einzelinterviews mit authentischen Wegbegleitern dieser einzigartigen Freundschaft notwendig. Ich war/bin durch dieses Buch bemüht, zahlreiche Aspekte der Partnerschaft vor dem Vergessen zu bewahren.

Im vorliegenden Artikel möchte ich Ihnen einen Einblick in die Anfangsjahre Partnerschaft verschaffen.

Schlüsselwörter: Städtepartnerschaft Tbilissi – Saarbrücken, Kultur, Deutschland, Sowjetunion.

Einleitung

Es sah eigentlich nach einem Zufall aus, wie diese Städtepartnerschaft zustande gekommen Saarbrücker Staatstheaters, holländische, rumänische und polnische (1966) Kulturtage im Saarland. Bei den polnischen Theatertagen schlägt ein Mitarbeiter der sowjetischen Botschaft in Bonn vor, auch russische Theatertage zu organisieren. Der Vorschlag wurde mit großer Begeisterung wahrgenommen und 1968 realisiert. So eröffnete Hermann Wedekind im Saarland die Bühne für ein Theater der Welt! „Ich begann mich um Kontakt mit jenen Völkern zu bemühen, die, durch Krieg und Besetzung tief verletzt, misstrauisch und skeptisch gegenüber allem Deutschen geworden waren“ [Gvenetadze 2010: 25].

Gleichzeitig bemüht sich die 1955 gegründete „Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit der UdSSR“ um die Verbesserung und Ausweitung der kulturellen Beziehungen mit der UdSSR. Durch den hartnäckigen Kampf gegen Bürokratie und Misstrauen gelingt es der Gesellschaft, Hermann Wedekind zu einer Reise in die UdSSR

einzuladen – noch vor der Unterzeichnung des Kulturabkommens zwischen der BRD und der Sowjetunion. So kommt er im Sommer 1972 nach Moskau. Die von Goskonzert ausgehende Einladung sah neben Moskau und Leningrad einen Besuch in einer Stadt nach Wahl des Gastes vor. Auf die Frage der sowjetischen Kulturministerin Furzewa, welche Stadt er am liebsten besuchen möchte, antwortete er, dass er am liebsten das wärmste Land besuchen würde. So wurde er nach Georgien geschickt.

Das damalige Georgien war ein Teil der UdSSR, eine der fünfzehn Unionsrepubliken. Über einzelne Republiken und einzelne Völker der Sowjetunion wusste man im Westen noch weniger als heute. Auch Hermann Wedekind war keine Ausnahme.

„In Tbilissi, in Georgien habe ich mein Herz verloren. Ich kam „heim“, hier fand ich alles, wovon ich bis dahin nur geträumt hatte, alles das, was wir Deutschen in uns verschüttet haben: Offenheit, Gastfreundschaft, den ungebrochenen homo ludens, es war die Liebe auf den ersten Blick! Nicht die Menschen sangen, es sang aus ihnen! Schatzgrube für einen Opernsänger...“ [Gvenetadze 1996: 28].

Damit beginnt die eigentliche Geschichte der saarländisch-georgischen Freundschaft.

Aus der Chronik der Städtepartnerschaft (Anhand der Archivmaterialien der Landeshauptstadt Saarbrücken)

In Tbilissi erlebte Hermann Wedekind die georgische Oper „Daissi“ (Dämmerung) von Sacharia Paliaschwili. Der Kulturminister Georgiens, Otar Taktakischwili, auch Komponist, überraschte ihn danach mit dem Vorschlag, Richard Wagners „Lohengrin“ am Tbilisser Opernhaus zu inszenieren. H. Wedekind willigte ein und überraschte seinerseits mit einem Gegenangebot – Gastinszenierung von „Daissi“ in Saarbrücken.

Nach seiner Rückkehr machte der Intendant des Saarländischen Staatstheaters Regisseure, Dirigenten und Sänger mit der Oper und Partitur von „Daissi“ vertraut. Wedekinds Begeisterung war offenbar ansteckend. Er bat die georgische Regierung um Unterstützung in

Bezug auf die Gestaltung der Oper. Der stellvertretende georgische Kulturminister, Wachtang Kuprawa, wurde beauftragt, dieses Vorhaben zu unterstützen.

Ende Mai 1972 kam Hermann Wedekind erneut nach Tbilissi. Gleich bei der ersten Verhandlung im georgischen Kulturministerium wird alles unbürokratisch gelöst: Übersetzung des Daissi-Librettos ins Deutsche, Bildung einer georgischen Inszenierungsgruppe (Regisseur Giso Shordania, Dirigent Didim Mirzchulava, Choreograph Wachtang Gunaschwili, Solisten Lamara Tschkonja, Schota Kiknadze und Nodar Andguladze), Bildung einer deutschen Inszenierungsgruppe zur Aufführung von „Lohengrin“ etc. Die Erstaufführung soll am 14. Januar 1973 im Staatstheater Saarbrücken stattfinden. Die „Daissi“-Übersetzung wird von Wolfgang Offermans, der an der Universität Tbilissi seine Habilitationsschrift über georgische kirchliche Bauten schrieb, und von der führenden Deutschexpertin Prof. Nelly Amaschukeli vorgenommen.

22. Dezember 1972

Bevor „Daissi“ zur Aufführung kommt, findet auf der Bühne des Staatstheaters ein ganz besonderes Schauspiel statt. Der georgische Folklore-Chor „Rustawi“ besucht auf einer Gastspielreise durch die BRD auf Einladung der West-Ost-Freundschaftsgesellschaft auch Saarbrücken für zwei Tage. Die georgischen Künstler treten in Saarbrücken und Neunkirchen auf. Sie werden von Prof. Alexander Shgenti, dem damaligen Vizepräsidenten der georgischen Gesellschaft für Zusammenarbeit und kulturelle Verbindungen mit dem Ausland, begleitet.

14. Januar 1973

An diesem Tag findet im kleinen Saal des Saarbrücker Theaters die feierliche „Daissi“-Premiere in Westeuropa statt. Aus Georgien sind Wachtang Kuprawa sowie Wachtang Phaliaschwili (Generalmusikdirektor vom Tbilisser Operntheater, Cousin des „Daissi“-Komponisten) anwesend. Die Begrüßungsansprachen

halten der Kultusminister des Saarlandes, Werner Scherer, Hermann Wedekind, Wachtang Kuprawa, Oberbürgermeister Fritz Schuster und Bürgermeister Edmund Haßdenteufel. „Daissi“ war der erste Bote der georgischen Opernkunst im Herzen Europas, ein würdiger und gerechter Botschafter. Mit dem ersten Takt eroberte „Daissi“ die deutschen Zuschauer und hielt sie bis zu den letzten Akkorden in Bann. Das war für deutsche Musiker, Musikwissenschaftler und Musikfreunde die Entdeckung einer ganz neuen Welt, etwas äußerst Unerwartetes. Bundeskanzler Willi Brandt begrüßte mit einem Telegramm die Aufführung: „...Die Kunst eines anderen Volkes verstehen und schätzen lernen! Ein Gastspielaustausch wie dieser kann einen wichtigen Beitrag für die BRD und Georgien leisten“ [Gvenetadze 1996:29]. Der spätere Ministerpräsident des Saarlandes Oskar Lafontaine erinnerte sich: „Die Begeisterung über die jeweiligen Erfolge weckte auf beiden Seiten den Wunsch, die Freundschaft institutionell zu festigen. Eine Städtepartnerschaft wurde angestrebt! Und wieder war das Theater Mittel und Mittler“ [Gvenetadze 1996: 29].

März 1973

Gemäß dem paritätischen Austausch reisen Generalintendant Hermann Wedekind als Regisseur, Generalmusikdirektor Siegfried Köhler als Dirigent, Sängerin Erika Uphasen, Sänger Duschon Popowitsch, der Bühnenbildner des Saarbrücker Theaters, Walter Gondor, und der technische Leiter August Großkloß nach Tbilissi, um gemeinsam mit dem dortigen Ensemble Wagners „Lohengrin“ aufzuführen. Der Künstleraustausch ermöglicht den deutschen Gästen, ihren Aufenthalt frei nach ihren Interessen zu gestalten. Neben der künstlerischen Arbeit können sie das kulturelle und politische Leben der Gastländer studieren - ein Experiment einer freien Kommunikation über tausende von Kilometern hinweg. Trotz der spannenden Arbeit finden Hermann Wedekind und Siegfried Köhler immer wieder Zeit, private Kontakte mit führenden Regierungsmitgliedern und Künstlern Georgiens zu knüpfen. Wenige Tage vor der Premiere kommen der

saarländische Kultusminister Werner Scherer und der Saarbrücker Bürgermeister Edmund Haßdenteufel nach Tbilissi. Gleichzeitig findet die erste Reise der Saarbrücker nach Tbilissi statt.

Das waren Künstler, Theaterangestellte, Freunde und Verehrer von Hermann Wedekind, die mit eigenen Augen sehen wollten, was dieser unermüdliche Mann jenseits vom Kaukasus bewerkstelligt hat. Bis zur Premiere ist es ihnen gelungen, nicht nur die Museen und Sehenswürdigkeiten von Tbilissi zu besichtigen, sondern auch die georgischen Familien kennenzulernen und sich mit georgischer Gastfreundschaft, Herzlichkeit und Freigiebigkeit vertraut zu machen. Unter den Reisenden war auch die Stadtverordnete Frau Otti Maurer, die später in Saarbrücken offiziell die Partnerschaft zwischen Saarbrücken und Tbilissi anregte. Vor der Premiere findet im Tbilisser Operntheater in Anwesenheit von Otar Tscherkesia, stellvertretender Ministerpräsident Georgiens, Bachva Lobshanidze, Oberbürgermeister von Tbilissi, Otar Taktakischwili u.a. eine Festveranstaltung statt.

Jede Begrüßungsrede ist ein Versuch der Vertiefung und der Vervollkommnung der sich anbahnenden Partnerschaft. Der Lohengrin-Aufführung wird eine Sonderausgabe der Zeitung „Tbilissi“ in deutscher Sprache gewidmet.

April 1973

„Daissi“ in Saarbrücken und „Lohengrin“ in Tbilissi schaffen die Grundlage für eine größere Mission. Am zweiten Tag nach der Premiere treten zwei bedeutende Ereignisse ein: Beim offiziellen Treffen der Kulturminister Georgiens und des Saarlandes, Otar Taktakischwili und Werner Scherer, wird die Zusammenarbeit der Künstler beider Länder hoch gewürdigt. Die beiden Seiten beschließen, im Mai/Juni 1974 in Saarbrücken eine georgische Kulturwoche zu veranstalten, bei der nicht nur georgische Opernkunst, sondern auch georgische Volkslieder und -tänze, dramatisches Theater, symphonische Musik, Werke georgischer Schriftsteller und Maler dargeboten werden sollen. Bei der Inszenierung von „Lohengrin“ reift die Idee über die völkerverbindende Kraft der

Kunst heran, nach dem Motto von Hermann Wedekind: Kunst kennt keine Grenzen, Kunst führt die Völker zusammen! Man sprach von einem überwältigenden Erfolg und von einem endlos triumphalen Beifall!

W. Kuprawa organisiert ein Treffen der Bürgermeister Bachva Lobshanidze und Edmund Haßdenteufel. Es soll ein offizieller Anfang für die Verhandlungen über eine Partnerschaft beider Städte sein. Es wird eine offizielle Städtepartnerschaft zwischen Saarbrücken und Tbilissi angeregt. Die Idee wird von den verschiedensten Institutionen in Tbilissi, Moskau, Saarbrücken und Bonn erörtert, aber es dauert noch eine gute Weile, bis Einstimmigkeit erzielt ist. Saarbrücken wird der Vorschlag vom Hauptausschuss auf die Zeit nach der Gebiets- und Verwaltungsreform vertagt.

5. April 1973

Die Stadtverordnete Otti Maurer reicht nach ihrer Rückreise aus Tbilissi ein Schreiben an den Oberbürgermeister der Stadt Saarbrücken, Fritz Schuster, ein. Sie regt an, mit Tbilissi eine Partnerschaft, ähnlich wie mit der französischen Stadt Nantes, einzugehen und diesen Vorschlag im zuständigen Ausschuss zur Diskussion zu stellen.

20. April 1973

In der gemeinsamen Sitzung des Finanzausschusses und des Ausschusses für das Hauptdezernat wird die Auffassung vertreten, die Partnerschaften mit anderen Städten so gering wie möglich zu halten, um die schon bestehenden Verbindungen, insbesondere die Partnerschaft mit Nantes, intensiver pflegen zu können. Der Antrag von Frau Maurer wird bis zum 20.09.1973 zurückgestellt.

7 bis 17. September 1973

Auf Einladung der West-Ost-Freundschaftsgesellschaft im Saarland kommt eine Delegation aus Tbilissi nach Saarbrücken. Ihr gehören der Oberbürgermeister von Tbilissi (offizieller Titel: Vorsitzender des Exekutivkomitees der Werktätigen), Bachva Lobshanidze, der Vizepräsident der georgischen Gesellschaft für Freundschaft und

kulturelle Verbindungen mit dem Ausland, Alexander Shgenti, sowie sieben Personen des Folklore-Ensembles „Gordella“ an. Das Ensemble tritt aus Anlass eines Werbeabends im Saarländischen Staatstheater auf. Die Delegation wird im Saarbrücker und im Völklinger Rathaus sowie bei der 11. Europäischen Verbraucherausstellung „Welt der Familie“ empfangen.

Während des Aufenthaltes der georgischen Delegation kommt es zu einem Arbeitsgespräch mit der Saarbrücker Stadtverwaltung. Beide Partner vereinbaren, die freundschaftlichen Beziehungen zu vertiefen. Beim Empfang durch den saarländischen Ministerpräsidenten Dr. Franz-Joser Röder, Bürgermeister Edmund Haßdenteufel, den Oberbürgermeister von Trier, Peter Harnisch, und Dr. Jürgen Wichmann von der Katholischen Akademie in Trier stellen die Gäste fest, dass die Saarländer ernsthaft an einer Städtepartnerschaft interessiert sind.

Die beiden Freundschaftsgesellschaften beschließen, das jetzt schon Erreichte durch Fotoausstellungen, Filmveranstaltungen, Dia-Vorträge, Fachvorträge und einen kontinuierlichen Informationsaustausch zu vertiefen und zu festigen. Die georgische Gesellschaft stellt dazu Filme, Dias sowie Volkskunstgegenstände zur Verfügung. Die West-Ost-Freundschaftsgesellschaft im Saarland macht das Angebot, 1974 in Tbilissi eine Fotoausstellung und eine Vortragsreihe über Land, Leute und Probleme an der Saar zu veranstalten. Aus diesem Anlass wird die georgische Delegation am 11.9.1973 von Bürgermeister Haßdenteufel in den Ratskeller zu einem Essen eingeladen, woran auch das Dezernentenkollegium, die Fraktionsvorsitzenden sowie die Minister Werner Klumpp und Werner Scherer, Otti Maurer und der Vorstand der saarländischen Freundschaftsgesellschaft teilnehmen. Auch in dieser Runde wird das Thema der geplanten Städtepartnerschaft besprochen.

Tbilissi wartet auf ein positives Zeichen aus Saarbrücken. Die Antwort verzögert sich bis Oktober 1973.

17. Oktober 1973

Im Saarbrücker Rathaus zögert man zunächst. Die Städtepartnerschaft mit Nantes, die seit acht Jahren besteht, wird intensiv gepflegt. Man befürchtet, sich durch eine weitere Partnerschaft finanziell selbst zu überfordern. In diesem Zeitraum findet auch eine großangelegte Gebietsreform statt, durch die viele bisher selbständige Gemeinden in der Stadt Saarbrücken aufgehen werden. Diese pflegen selber Partnerschaften, für die vorrangig die Verantwortung übernommen werden soll. Zudem möchte man eine Entscheidung erst treffen, wenn sich der neue Stadtrat, dem auch die Stadtverordneten der neu hinzugekommenen Bezirke angehören, konstituiert hat.

13. Dezember 1973

Um die zwischen Georgien und dem Saarland bestehenden Kontakte zu erweitern die geplanten Georgischen Kulturtag 1974 zu besprechen, kommt Prof. Uschangi Oboladze, stellvertretender Volksbildungsminister Georgiens und Mitglied des Präsidiums der georgischen Freundschaftsgesellschaft, nach Saarbrücken.

Februar 1974

Die stellvertretenden Vorsitzenden der Saarländischen West-Ost-Freundschaftsgesellschaft Dr. Luitwin Bies und Dr. Aloy Masloh halten sich in Tbilissi auf. In einem Gespräch mit dem Vizepräsidenten des sowjetischen Dachverbandes für Städtepartnerschaften, J. Iwanov, werden sie gebeten, der Saarbrücker Stadtverwaltung mitzuteilen, dass am 14.2.1974 „grünes Licht“ für eine offizielle Städtepartnerschaft zwischen Saarbrücken und Tbilissi gegeben wurde.

28. Februar 1974

Der Vorsitzende Hugo Bock, Dr. Luitwin Bies und Dr. Aloys Masich von der Saarländischen Freundschaftsgesellschaft unterbreiten erneut offiziell Oberbürgermeister Schuster den Vorschlag, eine Vorentscheidung bezüglich der Städtepartnerschaft Saarbrücken - Tbilissi zu fällen, so dass es eventuell während der „Georgischen Woche“ schon zur offiziellen Vereinbarung und Verkündung kommen

könnte. Saarbrücker Stadtverwaltung weist erneut auf die bevorstehende Gebietsreform sowie die Stadtratswahl hin.

3. April 1974

Es erfolgt erstmals eine offizielle Grußbotschaft an Bürgermeister Haßdenteufel aus Tbilissi von Oberbürgermeister Bachva Lobshanidze. Im Telegramm kommt erneut der Wunsch nach engeren freundschaftlichen Bindungen zwischen beiden Städten zum Ausdruck. Die Rückantwort vom Verwaltungsdirektor Reinkober erfolgt einen Monat später, am 28. Mai 1974: „Gerade jetzt ist eine größere Delegation aus Tbilissi in Saarbrücken, um die „Georgischen Theaterwochen“ durchzuführen. Dieser gegenseitige kulturelle Austausch ist sehr erfolgreich und findet in Saarbrücken sehr viel Beachtung.“ Die „Georgischen Theaterwochen“ (29. Mai bis 8. Juli 1974) werden jedoch aus politischen Erwägungen heraus vorsichtshalber „Georgische Woche der Sowjetunion“ genannt [Gvenetadze 1996: 33].

29. Mai 1974

Eine 120-köpfige Delegation aus Tbilissi, geleitet von Minister Otar Taktakischwili, kommt nach Saarbrücken: 60 Künstler und 60 Touristen aus Georgien durften auf einmal nach Deutschland reisen. Dabei sind der Rustawi-Chor, das Staatliche Streichquartett, ein komplettes Schauspielensemble mit Zisana Tatischwili, Schota Kiknadze, Surab Sotkilava, Petre und Medea Amiranaschwili, Surab Andshaparidze, Wachtang Gunaschwili, Teimuras Sumbataschwili und Givi Asmaiparaschwili (Operntheater Tbilissi), Michail Khipiani (Direktor der Staatlichen Bildergalerie), Wachtang Kuprawa, Prof. Akaki Bakradze, Prof. Erekle Beridze und Prof. Nelly Amaschukeli.

Frau Amschukeli, feinsinnige Kennerin der deutschen Sprache und Musik hat Hermann Wedekind bei fast allen Stationen begleitet – sie war die Seele der Verständigung!

Zur Eröffnung der „Georgischen Woche“ am 29. Mai 1974 kommt auch der Botschafter der UdSSR in der BRD, Valentin Falin. Gerade auf einer Ebene, die sich unterhalb der diplomatischen befindet, könne

vieles getan werden, um Vorurteile abzubauen und echte, dauernde Freundschaft entstehen zu lassen, betont Falin bei Ministerpräsident Röder.

So kamen die Politiker unterschiedlicher Weltanschauungen zusammen und konnten feststellen, dass nicht die Weltanschauung, sondern der Mensch selbst, die eigentliche Basis für eine Freundschaft ist.

30. Mai 1974

Oberbürgermeister Schuster gibt im Rathaussaal einen Empfang für die ganze georgische Delegation. Er bezeichnet die Veranstaltung als eine Künstlerbegegnung von noch nicht dagewesenem Ausmaß. Daraufhin erwidert der georgische Kulturminister, man warte schon mit Ungeduld auf den Gegenbesuch der Saarländer und auf ihre Aufführung der Mozart-Oper „Die Zauberflöte“ in Tbilissi. Oberbürgermeister Schuster überreicht dem georgischen Kulturminister Taktakischwili ein Wappen der Stadt Saarbrücken. Als Gegengeschenk erhält er eine alte georgische Weinschöpfkelle.

Bei der Eröffnungszeremonie im Saarbrücker Staatstheater hält Generalintendant Hermann Wedekind die Eröffnungsrede. Er gibt einen kurzen Rückblick über die Bemühungen, welche dieses Treffen möglich gemacht haben, und dankt den Schirmherren der Veranstaltung, dem Ministerpräsidenten des Saarlandes Dr. Franz-Josef Röder und dem Oberbürgermeister Fritz Schuster, für diese Grenzen überwindende Veranstaltung. Sie sei ein Ausdruck für die Weltoffenheit des Saarlandes.

In seinem Grußwort drückt der Ministerpräsident seine aufrichtige Freude darüber aus, dass es schon in so kurzer Zeit zu einem Kulturaustausch zwischen Saarbrücken und Tbilissi gekommen sei. Er wünsche sehr, dass sich diese Zusammenarbeit weiter vertiefe.

Der Kulturminister Georgiens und Komponist der Oper „Mindia“, Otar Taktakischwili, verweist in seiner Begrüßungsansprache darauf, dass er von der georgischen Regierung ermächtigt sei, einer Städtepartnerschaft zwischen Tbilissi und Saarbrücken zuzustimmen

und eine solche zu verkünden, womit er die deutsche Seite überrascht und gleichzeitig anspornt, diese Angelegenheit nicht mehr auf die lange Bank zu schieben.

Der stellvertretende georgische Kulturminister Wachtang Kuprawa verdeutlicht, dass nicht nur an einen kulturellen Austausch gedacht ist, sondern an alles, was zu einer Partnerschaft gehört. Auch Kontakte zwischen den Kommunalpolitikern beider Städte werden, ebenso wie partnerschaftlicher Tourismus, zwischen den beiden Städten erwartet. Dieses Angebot der Städtepartnerschaft von Tbilissi war eine echte Überraschung für alle, aber es muss vor allem in Moskau abgesegnet werden.

Über eine Städtepartnerschaft entscheidet in Saarbrücken der neu gewählte Stadtrat. Oberbürgermeister Schuster will mit den Fraktionen darüber reden. Persönlich sehe er das Angebot von Tbilissi als überaus positiv.

Der Eröffnungsabend ist vorwiegend georgischen Künstlern gewidmet. Sonderbeifall gibt es für fast alle Darbietungen, für das Vokal- und Tänzerensemble „Rustawi“ (künstlerischer Leiter Anzor Arkomaischwili) ebenso wie für tenorale Spitzentöne von Surab Sotkilava oder die melodramatische Rezitation der Verse von Schota Rustaveli durch Guram Sagaradze. Im Foyer ist eine Ausstellung (Leitung: Giorgi Gunia, Michail Khipiani) zu besichtigen, bei der ein Überblick über die georgische Theatergeschichte gegeben wird: In aufwändigen Prospekten werden Komponisten, Schauspieler, Sänger und Tänzer von Tbilissi vorgestellt.

Das Bühnengeschehen im Saarländischen Staatstheater – Kammermusik, Schauspiel, Oper und Ballett – findet unwahrscheinlich großes Interesse bei der saarländischen Bevölkerung. Alle Vorstellungen sind ausverkauft.

30. Mai 1974

Kammermusikabend des Staatlichen Streichquartetts (Konstantin Vardeli, Tamas Batiaschwili, Nodar Shwania, Otar Tschubinischwili:

Werke von Haydn, Beethoven sowie den zeitgenössischen georgischen Komponisten Nodar Mamissaschwili und Sulchan Zinzadze).

31. Mai 1974

Westeuropäische Erstaufführung der georgischen Oper „Mindia“ von Otar Taktakischwili, musikalische Leitung des Komponisten, Regie Giso Shordania. Mindia, eine georgische Sagengestalt (Surab Andshaparidze), welche die Natur, ihre Gesetze und ihre unendliche Harmonie durchschaut hat, begreift schmerzhaft, dass der Mensch, ein Teil der Natur, sich von ihr gelöst hat, aber wieder zu ihr zurückfinden muss [Pshavela 2018: 245]. Für diese Inszenierung wurde die Bühne mit einem georgischen Bühnenbildwerk ausgestattet.

2. Juni 1974

„Cavaleria Rustikana“ (Oper von Pietro Mascagni; konzertante Aufführung): Solisten des Bolschoi-Theaters Moskau und der Staatsoper Tbilissi: Zisana Tatischwili, Surab Sotkilava, Schota Kiknadze; Soli, Chor und Orchester des Saarländischen Staatstheaters; musikalische Leitung: Siegfried Köhler; nach der Pause treten „Rustawi“ und Surab Sotkilava auf.

3. Juni 1974: Festvorstellung der georgischen Oper „Daissi“

4. Juni 1974

Der besondere Schauspielabend: „Die Stiefmutter“ von David Kldiaschwili in deutscher und georgischer Sprache mit dem Ensemble des Saarbrücker Staatstheaters und dem des Rustaveli-Theaters Tbilissi.

Ein ungewöhnliches, vielleicht einmaliges Bühnen-Experiment. Da die Handlung leicht verständlich ist und die Situationen oft ohne Worte auskommen, fühlt sich Hermann Wedekind dazu angeregt, der Originalinszenierung aus Tbilissi (Regisseur Robert Sturua) nach einer Pause die deutsche Version gegenüberzustellen, um durch das mimisch komödiantische Vokabular aus zwei Kulturkreisen spannende Gegensätze aufzuzeigen, Eindrücke von einer anderen Mentalität, von anderen Menschen, wie sie leiden und sich freuen. Ohne Worte erzählt dieser Theaterabend von Gemeinsamkeiten und dem Anderssein.

Um das Stück eingedeutscht zu spielen und sich Land und Leute vom Rande des Kaukasus vorstellen zu können, besucht das deutsche Ensemble auf der Bühne das Museum in Georgien. Die Idee machte den Schauspielern wie den Zuschauern riesigen Spaß und demonstrierte szenisch eine Grundidee des Theaterbesuches aus Georgien: Fremdes kennenzulernen, um es zu verstehen. So kommen Georgier und Saarländer ohne Dolmetscher ins Gespräch.

5. Juni 1974: „Der Weg zur Sonne“ (Regisseur Rewas Ebralidze)

6. Juni 1974

Festvorstellung: „Pique Dame“; Oper von Peter Tschaikowski, musikalische Leitung Givi Asmaiparaschwili, Regie Giso Shordania, Ausstattung Josef Sumbataschwili, Solisten Zisana Tatischwili, Surab Andshaparidze. Wegen Andshaparidzes klimabedingter Indisposition musste Martino Stamos vom Staatstheater bei der Aufführung einspringen.

7. Juni 1974: „Mindia“

8. Juni 1974

15.00 Uhr „Die Stiefmutter“, 20.00 Uhr Gala-Abend. Die georgischen Künstler verabschieden sich: mit Kammermusik, Oper, Tanz und Folklore. Und das Volkslied „Suliko“ wird zur Hymne der Freundschaft.

9. Juni 1974

Beim Abschied sprechen die Georgier eine Gegeneinladung für das Jahr 1975 aus. Es soll analog zur Georgischen Woche in Saarbrücken eine Saarländische Theaterwoche in Tbilissi veranstaltet werden.

Inzwischen haben alle im Stadtrat vertretenen Fraktionen ihre Bereitschaft zur Partnerschaft ausgedrückt. Die CDU-Fraktion wertet dieses Vorhaben als weiteren Erfolg der weltoffenen kulturpolitischen Bemühungen Saarbrückens in der Amtszeit von Oberbürgermeister Schuster. Die SPD-Fraktion (Oskar Lafontaine – Bürgermeister von Saarbrücken 1974 bis 1976, danach Oberbürgermeister, Ministerpräsident des Saarlandes 1985-1998) hat einstimmig der

Aufnahme der Partnerschaft zugestimmt. Der Landesvorsitzende der Saar-FDP, Werner Klumpp, und Fraktionsvorsitzender Dr. Hugo Gottschall messen dem Ereignis eine außerordentlich große politische Bedeutung bei und sehen hierin einen wichtigen Beitrag zur Völkerverständigung. Sie stimmen als erste der Partnerschaft zu.

Die Partnerschaft mit Tbilissi sei, so die Fraktionen, zu den bereits bestehenden Städtepartnerschaften zwischen Saarbrücken und Nantes, Dudweiler und St. Avold, Altenkessel und Coucy-le-Château eine wertvolle Ergänzung und interessante Bereicherung der Verbindungen.

Auch das Auswärtige Amt in Bonn begrüßt die Städtepartnerschaft und wertet das Angebot als überaus positiv.

7. Juni 1974

Oberbürgermeister Fritz Schuster teilt dem in Saarbrücken weilenden georgischen Kulturminister Otar Taktakischwili die Zustimmung des Stadtrates mit.

11. Juni 1974

Der Saarbrücker Stadtrat beschließt einstimmig, das Städtepartnerschaftsangebot von Tbilissi anzunehmen. Von allen Fraktionen wird einhellig die völkerverbindende Wirkung einer solchen Partnerschaft hervorgehoben.

15. Juni 1974

Oberbürgermeister Schuster unterrichtet Otar Taktakischwili und Bachva Lobshandze vom Beschluss des Stadtrates und lädt sie zur formellen Besiegelung der Städtepartnerschaft nach Saarbrücken ein, überlässt ihnen jedoch die Entscheidung, ob die Unterzeichnungszereemonie in Saarbrücken oder Tbilissi stattfinden solle. Der Bevollmächtigte des Saarlandes beim Bund, Allert, wird informiert, dass das Auswärtige Amt über Dr. Bammer das Unternehmen zu fördern verspricht.

Zahlreiche Organisationen unterstützen die Partnerschaft mit Tbilissi, aber es gibt auch Gegen-Meinungen:

„Man sah noch einmal ganz genau hin und musste feststellen, dass

man sich nicht etwas verlesen hat: Nein - denn da stand es klar und deutlich: ...und Vorrang haben sollte vor Nantes. Gemeint ist die russische Stadt Tiflis. Nichts gegen Tiflis, nichts gegen eine den Umständen angemessene Partnerschaft, aber schiebt man deswegen so voreilig und unüberlegt weitaus ältere Freunde auf den undankbaren zweiten Platz? (E. D., Saarbrücken)“; „Ein Großteil der Saarbrücker Bürger wurde von der Nachricht überrascht, dass Saarbrücken und Tiflis eine Partnerschaft eingegangen sind. Die positive Entwicklung zwischen den georgischen und saarländischen Musikern ist sehr lobens- und nachahmenswert. Städtepartnerschaft sollte aber ein Kommen und Gehen von Bürgern beider Städte sein, ein gegenseitiges Sichkennenlernen, ein Austausch von Gedanken zwischen Menschen verschiedener Nationalität, verschiedener Weltanschauung, verschiedener Berufszweige usw. usw. Die Städtepartnerschaft zwischen Saarbrücken und Nantes besteht nun fast seit zehn Jahren. Nur wenige Saarbrücker Bürger haben bisher diese Partnerstadt kennen gelernt. Dank der Verbindung der Postbediensteten von Nantes und Saarbrücken haben sich die Bande enger geknüpft. Es wären sicherlich mehr Bürger gewesen, wäre die Entfernung zwischen Nantes und Saarbrücken nicht so groß. Dennoch ist Nantes per Bahn an einem Tag zu erreichen. Die Kosten für die Fahrt sind noch tragbar. Tiflis ist ungleich weiter entfernt. Die Kosten sind entsprechend höher, muss man doch das Flugzeug benutzen, will man nicht zu viel Zeit für Hin- und Rückreise verlieren. Wer soll diese Städtepartnerschaft zur Blüte bringen? Doch wohl nicht die Stadtväter oder die wenigen gutsituierten Saarbrücker Bürger? Eine Partnerschaft, die nicht für viele Bürger durchführbar ist, kann keine Partnerschaft sein. Eine Partnerschaft, die nur auf dem Papier zum Ausdruck gebracht wird, sollte überhaupt nicht erwähnt werden.“ (W. L., Bübingen) [Saarbrücker Zeitung, 26.06.1974: 8].

September 1974

Eine fünfzehnköpfige Delegation saarländischer Ingenieure hält sich auf einer Informationsreise in Tbilissi auf. Die Reise wurde vom

Vorsitzenden der West-Ost-Freundschaftsgesellschaft, Hugo Bock, organisiert und geleitet. Er überreichte dem Oberbürgermeister von Tbilissi, Bachva Lobshanidze, bei einem offiziellen Empfang eine Grußbotschaft des Saarbrücker Oberbürgermeisters Schuster. Darin wird die Bedeutung des gegenseitigen Kennenlernens hervorgehoben: „In Anbetracht der Verbindung, die unsere beiden Städte eingegangen sind, begrüße ich alle Kontakte und würde mich ebenso freuen, wenn aus Ihrer Stadt Gäste Saarbrücken besuchen“ [Gvenetadze 1996: 40].

Die saarländische Delegation besuchte die Akademie der Künste, die georgische Freundschaftsgesellschaft und das Staatliche Konservatorium.

11. November 1974

Die Unterzeichnung des Partnerschaftsvertrages wird verschoben, weil Oberbürgermeister Fritz Schuster wegen zahlreicher Verpflichtungen am Jahresende nicht nach Tbilissi kommen kann.

23. Dezember 1974

Zum bevorstehenden Weihnachtsfest und zum Jahreswechsel richtet Fritz Schuster Glückwünsche an die Partnerstädte Nantes und Tbilissi. Zum Neujahr gibt es für Fritz Schuster und die Bürger der Stadt Saarbrücken ein Telegramm mit Glückwünschen.

Das Jahr 1975 steht ganz im Zeichen der Unterzeichnung des Partnerschaftsvertrages.

Am 4. Februar 1975 teilt Fritz Schuster seinem Tbilisser Amtskollegen mit, dass in der Zeit vom 17. bis 24. März 1975 eine offizielle Delegation unter Leitung von Bürgermeister Oskar Lafontaine zur Unterzeichnung der Partnerschaftsurkunde nach Tbilissi kommen wird. Sein Gesundheitszustand erlaube ihm leider nicht, selbst nach Tbilissi zu reisen.

Zur Saarbrücker Delegation gehören: Bürgermeister Oskar Lafontaine, die Beigeordneten Adolf Barth (Kulturdezernent), Hans-Jürgen Koebnick (Finanzdezernent), Prof. Dr. Peter Bähr

(Rechtsdezernent) und die Stadtverordneten Hans-Joachim Manstein (CDU), Hans Heinrich Clemens (SPD), Ernst Küntzer (FDP) und der Fernsehjournalist Martin Buchhorn.

Vor der Unterzeichnung des Partnerschaftsvertrages absolvieren die Saarländer ein umfangreiches Besuchs- und Besichtigungsprogramm mit Kontakten und Gesprächen mit Vertretern aus Politik, Kunst, Wirtschaft und weiteren Bereiche des öffentlichen Lebens, Sie besuchen Museen (Schatzkammer und georgisches Museum der Frühgeschichte), Kunstakademie, Musikhochschule, Tbilisser Staatstheater für Ballett und Oper, Jugendpalast, Elektro-Lok-Werk, Weinkellerei der Stadt, Ausstellung der Nahrungsmittel- und Konsumindustrie, alte georgische Hauptstadt Mzcheta u.v.a.

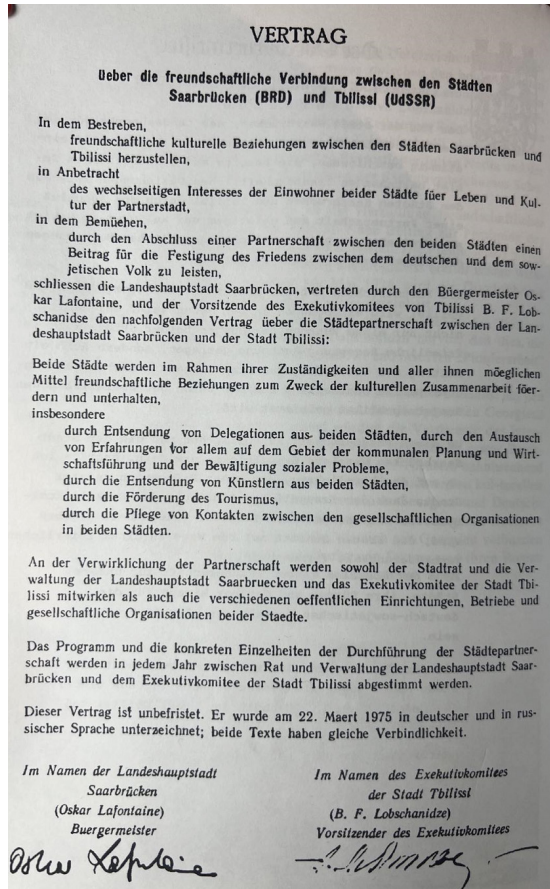
22. März 1975

Höhepunkt des Aufenthaltes ist die Unterzeichnung des unbefristeten Freundschaftsvertrages zwischen den beiden Städten durch den Saarbrücker Bürgermeister Oskar Lafontaine und den Tbilisser Oberbürgermeister Bachva Lobshanidze im historischen Sitzungssaal des Tbilisser Rathauses. Bei der Zeremonie sind auch Kulturminister Otar Taktakischwili, der für auswärtige Beziehungen zuständige Ressortleiter Julian Nodia und der Stellvertreter des Vorsitzenden des Exekutivausschusses Schota Titberidze anwesend. Das Ziel des Vertrages ist die Herstellung freundschaftlicher Beziehungen in der Absicht, einen Beitrag zur Festigung des Friedens in der ganzen Welt zu leisten. Die Freundschaft müsse trotz der großen Entfernung auf möglichst breiter Ebene wirksam gemacht werden. Für Mai 1976 wird die Durchführung Deutscher Kulturtage in Tbilissi vereinbart.

In seiner Festansprache hebt der Vorsitzende des Tbilisser Exekutivkomitees Bachva Lobshanidze hervor, dass dies die erste Städtepartnerschaft ihrer Art und insofern „Pionierarbeit“ zu leisten ist. Oskar Lafontaine geht in seiner Ansprache zunächst auf den Ursprung der Kontakte zwischen den Hauptstädten Georgiens und des Saarlandes ein und würdigt die Verdienste des Intendanten Hermann Wedekind,

der zur Herstellung erster Beziehungen im Bereich der Kultur und des Theaters bahnbrechend tätig gewesen ist.

Die beiden Stadtoberhäupter unterstreichen übereinstimmend, dass sich die lang ersehnte Freundschaft nicht auf Erklärungen oder Besuche von Offiziellen beschränken sollte. Die Unterzeichnung wird von den Mitgliedern des Staatsowjets von Tbilissi, der Saarbrücker Delegation und den Bürgern der Stadt, die sich bereits vor dem Festakt am Rathaus eingang versammelt hatten, mit Beifall begleitet. Am Abend des 22. März gibt Bachva Lobshanidze im Restaurant auf dem Mtazminda-Berg ein Bankett für die deutschen Gäste, in dessen Verlauf die neu geschlossene Städtepartnerschaft reichlich „begossen“ wird. Am 23. März verlässt die saarländische Delegation die Partnerstadt.



Dass sich beide Seiten der Schwierigkeiten bewusst waren, da dieses Abkommens mitten des „ideologischen Krieges“ zwischen Ost und West unterzeichnet wurde, belegt ein im Archiv gefundener Hinweis, „dass bei allen Besuchen parteipolitische Gesichtspunkte ausgeschaltet bleiben sollen, weil dies jeder Partnerschaft abträglich sei und die Partnerschaft zu der jeweiligen Stadt und ihren Bürgern, nicht jedoch zu der gerade vorhandenen politischen Spitze bestehe“[Quelle unbekannt].

Der Partnerschaftsvertrag war der erste Versuch, durch die Kunst allmählich auch die Ideologischen Weltanschauungen zueinander zu bringen. Deswegen erregte er großes Aufsehen in ganz Europa. So bittet der Rat der Gemeinden Europas am 15.04.1975 die Stadtverwaltung Saarbrücken, den deutschen Text des Vertrages zur Verfügung zu stellen, da er zweifellos für andere Städte als Anregung dienen könnte. Die gleiche Bitte kommt von Vereinen und Kirchengemeinden.

Viele Bürger interessieren sich für die Reisemöglichkeiten nach Georgien. Sie werden an Alfons-Peter Janz verwiesen, der als Leiter der Volkshochschule Dudweiler Reisen nach Tbilissi organisiert. Eine Reise wird für Ende Mai/Anfang Juni 1976 geplant, wenn das Saarländische Staatstheater Gastspiele in Tbilissi absolviert. Tbilissi ist in Saarbrücken zu einem festen Begriff geworden.

Dies gilt auch umgekehrt. So hat die Idee über die völkerzusammenführende Kraft der Kunst gesiegt. Kunst führt die Völker zusammen, kulturelle Kontakte können politische Barrieren überwinden! Kunst ist imstande, die Völker mit der traurigen geschichtlichen Erfahrung an gescheiterten Kooperationsversuchen und mit den gegenseitig feindlichen politischen Systemen zum gegenseitigen Verständnis zu führen.

Das gegenseitige Versprechen, den Vertrag mit Leben zu erfüllen, wird zum Versuch, einander in der Gastfreundschaft zu übertreffen...

April 1975

Wenige Tage nach der Rückkehr der Saarbrücker Delegation aus

Tbilissi findet im Saarlandmuseum eine Ausstellung georgischer Volkskunst statt. Oskar Lafontaine: „eine von vielen Möglichkeiten, verstärkt Wissen über den Partner auszutauschen“[Gvenetadze, 1996: 46].

26. Oktober bis 4. November 1975

17 Touristen aus Saarbrücken kommen während einer Studien- und Informationsreise durch die UdSSR nach Tbilissi, u.a. der Dudweiler Bezirksbürgermeister Hermann Schon, die Vorsitzende des Richard-Wagner-Verbandes, Otti Maurer, und Hugo Bock. Sie werden von der stellvertretenden Vorsitzenden des Exekutivkomitees des Stadtsowjets, Nina Shwania, empfangen. Otti Maurer überreicht dem Kulturminister und Komponisten Otar Taktakischwili die Partitur der Oper von Richard Wagner „Der fliegende Holländer“, die bei den Saarbrücker Theatertagen in Tbilissi im Frühjahr 1976 vom Ensemble des Saarländischen Staatstheaters aufgeführt wird. Mit Entsetzen erfahren die Saarländer, dass die Tbilisser Oper - die eigentliche Wiege der deutsch-georgischen Partnerschaft - 1974 abgebrannt ist. Doch bemühe man sich, alle Voraussetzungen zu schaffen, damit der Auftritt der Saarländer in Georgien zu einem großen Ereignis wird.

Dezember 1975: In Tbilissi führt Hermann Wedekind Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ auf.

5. bis 10. April 1976

Eine offizielle Delegation aus Tbilissi hält sich auf Einladung von Oskar Lafontaine in Saarbrücken auf. Der Gegenbesuch anlässlich der Unterzeichnung des Partnerschaftsvertrages im März des vergangenen Jahres ist so terminiert, dass die Gäste sowohl bei der Amtseinführung des neuen Saarbrücker Oberbürgermeisters Oskar Lafontaine als auch an der Saarmesse teilnehmen können. Der georgischen Delegation gehören Bachva Lobshanidze, Abgeordneter Teimuraz Chatschidze, Guram Gabunia (später Amtsnachfolger von B. Lobshanidze) und Leila Sadradze (Dozentin am Fremdspracheninstitut Tbilissi) an. Herr Lobshanidze überreicht Oskar Lafontaine die Fahne der georgischen

SSR, die bis 1991 ihren festen Platz im Rathausaal hatte. Nach der Unabhängigkeit Georgiens wurde sie durch die neue Flagge ersetzt.

Zusammen mit der Verwaltungsspitze empfängt Bürgermeister Hans-Jürgen Koebnick am 5. April die Gäste am Frankfurter Flughafen. Nach einem Rundgang durch die Saarbrücker Altstadt steht ein Zusammentreffen mit Hermann Wedekind auf dem Programm. In seinem Büro findet nach der Aufführung ein kleiner Umtrunk statt.

Am 7. April nimmt die georgische Delegation an der Amtseinführung des neuen Saarbrücker Oberbürgermeisters Oskar Lafontaine und des Bürgermeisters Hans-Jürgen Koebnick teil. Am letzten Tag ihres Aufenthaltes werden die Georgier nach der Saarlandrundfahrt vom Ministerpräsidenten Franz-Josef Röder in der Staatskanzlei empfangen.

12. Mai 1976

Aus der Niederschrift der 32. Sitzung des Stadtrates: „Nachdem der Ausschuss für Bau- und Planungswesen in seiner Sitzung am 12.5.1976 über eine Umbenennung des Schillerplatzes bzw. der Alten Brücke in „Tbilisser Platz“ bzw. „Tbilisser Brücke“ beraten hatte, wurde der Punkt in der Sitzung des Stadtrates am 18.5.1976 abgesetzt und an den Ausschuss zurückverwiesen.“

28. Mai bis 6. Juni 1976

Die saarländische Woche ist das größte Ereignis im Rahmen der Partnerschaft im Jahr 1976. Zu diesem Anlass halten sich rund 400 Saarländer in der georgischen Metropole auf. Die vom Reisebüro „H. Götten“ aus Saarbrücken organisierte Fahrt erfreut sich großer Nachfrage.

Am 25. Mai rollt zum ersten Mal eine Flugzeugtreppe mit der Aufschrift „Saarbrücken“ an einen Düsenjet mit der Aufschrift „Aeroflot“. Die seltene Verkehrskombination steht im Zeichen einer anderen west-östlichen Verbindung - der Städtepartnerschaft zwischen Saarbrücken und Tbilissi. An Bord gehen die siebzig offiziellen Teilnehmer und Gäste der Saarländischen Theaterwoche, unter ihnen Oberbürgermeister Oskar Lafontaine, der auch in seiner Funktion als

Vorsitzender des Theater-Zweckverbandes an der Reise teilnimmt.

Die offizielle Delegation steht unter der Leitung von Ministerpräsident Dr. Franz-Josef Röder. Vom Saarländischen Staatstheater reisen 50 Künstler des Opern- und Schauspielensembles mit. Zum Theaterstab gehört auch der künftige Intendant Dr. Günther Penzoldt. Generalintendant Hermann Wedekind ist bereits seit dem 26. April in Tbilissi und schafft in seiner unermüdlichen Arbeitsweise alle Voraussetzungen zur gebührenden Durchführung der ersten deutschen Kulturwoche auf georgischem Boden.

Darüber hinaus nehmen mehrere Touristengruppen aus dem Saarland an der ersten deutschen Kulturwoche in Georgien teil.

Mit der offiziellen Delegation und den Künstlern fliegen 13 Mitglieder des Chores der Universität des Saarlandes unter der Leitung von Prof. Wendelin Müller-Blattau sowie Vertreter von Presse, Rundfunk und Fernsehen.

28. Mai 1976

Zu einem ersten Höhepunkt der Festwoche wird die feierliche Eröffnungsveranstaltung im großen Saal der Philharmonie. Mit überwältigenden Beweisen der Freundschaft sind die saarländischen Gäste von den offiziellen und inoffiziellen Vertretern der georgischen Hauptstadt empfangen worden. Die Regierungszeitung bringt eine Sonderausgabe auf Deutsch heraus. Der mächtige Rundbau der Philharmonie ist mit einem riesigen Spruchband geschmückt: „Willkommen, liebe Gäste aus Saarbrücken!“ Als der Vorsitzende des Ministerrates von Georgien, Surab Pataridze, die saarländische Woche feierlich eröffnet und die Grußrede hält, ist der gewaltige Saal der Staatlichen Philharmonie mit rund 3500 Plätzen bis auf den letzten besetzt. Er betont die politische Bedeutung der georgisch-saarländischen Kontakte. Als besonders bedeutsam für den Fortgang der Beziehungen wertet der georgische Ministerpräsident die Anwesenheit seines saarländischen Kollegen.

Ministerpräsident Röder betont in seiner Ansprache, dass mit dieser Veranstaltungsreihe die Zusammenarbeit zwischen dem Saarland und Georgien einen Höhepunkt erlebe. Er hebt die Bemühungen Hermann Wedekinds hervor, auf dessen spontane Initiative dieser Austausch zustande gekommen sei, und sagt dieser Verbindung zweier Völker auch weiterhin jede mögliche Unterstützung zu. Im Anschluss verliest der deutsche Botschafter in Moskau, Heinz-Ulrich Sahn, eine Grußbotschaft von Bundesaußenminister Hans-Dietrich Genscher an Volk und Regierung Georgiens. Sahn dankt allen Verantwortlichen dafür, dass sie in eigener Entscheidung die „Saarländische Woche“ ermöglicht haben. Diese Veranstaltung beweise die Richtigkeit des Moskauer Vertrages und sei Ermutigung für alle, diesen Weg weiterzugehen. Bachva Lobshanidze konstatiert den innigen Wunsch des georgischen Volkes, die Beziehungen zum Saarland weiter zu vertiefen.

Oskar Lafontaine bedankt sich für die überwältigende Gastfreundschaft, mit der die Saarländer empfangen worden seien. Vor allem sie werde neben den faszinierenden Eindrücken von georgischer Kunst, Musik und Tanz zu einem unvergesslichen Erlebnis. Seine Worte, „wir wären glücklich, wenn wir sie alle hier im Saal auch einmal in Saarbrücken begrüßen könnten“, werden mit jubelndem Beifall bedacht, ebenso seine Bemerkung, dass Verträge zunächst nur auf Papier stünden, dass alle Beteiligten aber jetzt dabei seien, diese Verträge mit Leben zu erfüllen. Nach Beendigung seiner Rede stellt er den neuen Intendanten des Saarländischen Staatstheaters, Günther Penzoldt vor, der wie sein Vorgänger Hermann Wedekind, verspricht, den saarländisch-georgischen Kultur- und Theateraustausch fortzusetzen.

Alle sechs Redner heben übereinstimmend die Bedeutung des künstlerischen Austauschs für die Städtepartnerschaft hervor. Sie drücken einhellig die Hoffnung aus, dass die seit drei Jahren bestehenden

Kontakte sich nicht nur fortsetzen, sondern auch erweitern und vertiefen mögen.

Der lange Eröffnungsabend ist in seiner Programmgestaltung darauf ausgerichtet, dem Tbilisser Publikum einen Vorgeschmack von dem zu geben, was ihm an den folgenden Tagen bevorsteht. Erich Wächter, Kapellmeister des Staatstheaters, musiziert mit dem Philharmonischen Orchester von Tbilissi. Das Streichquartett und das Bläserquintett des Staatstheaters sowie Pianist Prof. Robert Leonardy tragen zur Veranstaltung bei.

Nach der Eröffnungsveranstaltung sind die saarländischen Gäste im Hotel „Iveria“ zu einem Empfang durch die georgische Regierung eingeladen. Schwerpunkt der „Saarländischen Woche“ ist die Reihe der vom Publikum begeistert aufgenommenen Aufführungen des Saarländischen Staatstheaters.

Am Nachmittag des 29. Mai eröffnet Rudolf Pauli von der saarlandischen Firma „Villeroy & Boch“ die vielbeachtete Ausstellung „Keramik im Saarland“. Die West-Ost-Freundschaftsgesellschaft veranstaltet eine Fotoausstellung, die ein gutes Bild von Land und Leuten an der Saar vermittelt. Die Ausstellung wird von Ministerpräsident Röder und Oberbürgermeister Lafontaine eröffnet.

Das abgebrannte und wiederaufgebaute Opernhaus in Tbilissi wird gemeinsam von georgischen und saarländischen Künstlern mit Mozarts „Zauberflöte“ in der Inszenierung von Hermann Wedekind in deutscher und georgischer Sprache – für Georgien eine Erstaufführung – eröffnet. Wedekinds Experiment der künstlerischen Zusammenarbeit auf der Bühne hat sich nochmals bewährt.

Trotz der offiziellen und kulturellen Ausstattung der deutschen Kulturwoche standen die menschlichen Begegnungen im Mittelpunkt. „Die große Invasion von Saarbrücken nach Tbilissi“, so die Saarbrücker Zeitung vom 26.5.1976, wurde zu einer Volksfeier. Das Tbilisser Hotel „Iveria“ stand ganz im Zeichen der Festwochengäste aus dem Saarland. Im 16 Stockwerke hohen Hotel beherrschten die deutschsprachigen

Hinweise das Schwarze Brett, und die Saarländer beherrschten das ganze Haus. Hier dominierte die saarländische Mundart.

Nicht ohne Stolz stellten die Saarbrücker fest, was für eine schöne Partnerstadt sie haben. Die Zeichen der Aufgeschlossenheit waren nicht zu übersehen: herzliche Grüße an die Gäste von der Saar auf großen Spruchbändern an allen Veranstaltungsorten, die Begeisterung der Georgier bei den Theater- und Konzertabenden. Unvergesslich war das Treffen im Tbilisser Jugendpalast. Hier gab es, von Kindern dargeboten, eine Reihe von Nationaltänzen, Gesang und Instrumentalspiel. Die Saarländer wussten sich vor Staunen nicht zu fassen. OB Lafontaine vereinbarte gleich ein Gastspiel dieser talentierten Kinderschar in Saarbrücken.

Tbilissi tanzte, sang, musizierte und gab sich äußerst spendabel. „So viel Gastfreundschaft verblüffte die Gäste aus dem Saarland“ [Saarbrücker Zeitung, 30.5.67]. Die Mitglieder der offiziellen Delegation und des Staatstheaters hatten unter sich ihre Namen „georgisiert“, indem sie ihnen die typischen georgischen Endsilben wie „-dze“ oder „-schwili“ hinzufügten, um zu bekunden, dass sie sich in Tbilissi zu Hause fühlen.

Mit einem Schneeballsystem verglich Oskar Lafontaine die Art und Weise, wie sich die gegenseitigen Beziehungen von der Saar nach dem fernen Georgien entwickelt hatten: angefangen von einer Inszenierung Hermann Wedekinds in Tbilissi über beiderseitige Theaterbesuche zu einer inzwischen schon recht lebendigen Städtepartnerschaft. Dass das ganze Saarland sich in diese Beziehungen eingeschaltet hat, erschien ihm besonders begrüßenswert.

Die Saarländische Woche bildete zu jener Zeit einen Höhepunkt in der immer noch antagonistischen Ost-West-Beziehung, die zugleich eine Frage aufwarf: Wie sollte es nun weitergehen?

Nach der Rückkehr in die Heimat nannte Oskar Lafontaine schon einige konkrete Vorhaben: Die Tbilisser Inszenierung des „Kaukasischen Kreidekreises“, die viele Saarländer tief beeindruckt

hatte, obwohl sie von der georgischen Sprache kein Wort verstanden, sollte nach Saarbrücken kommen, im Austausch gegen einen anderen Brecht („Die heilige Johanna der Schlachthöfe“). Vorgesehen waren Gastspiele der Tbilisser Kindergruppe „Msiuri“, die die Gäste von der Saar im Tbilisser Jugendpalast bezauberte.

Gedacht war an den Austausch von Schülern, Studenten und Lehrern, die die entsprechenden Einrichtungen der jeweiligen Partnerstadt besuchen sollen.

Viele Saarbrücker erklärten ihre spontane Bereitschaft, durch private Einladungen die Partnerschaft zu festigen. Die Bedeutung der Saarländischen Kulturwoche in Georgien bestand nicht nur in der Begeisterung durch die georgische Gastfreundlichkeit, sie war auch vielmehr als eine politische Errungenschaft zu betrachten, wie Ministerpräsident Röder in einem Interview im saarländischen Fernsehen noch auf dem Flughafen direkt nach der Landung feststellte. Durch die Saarländische Woche wurden wichtige Voraussetzungen für eine zukünftige Länderpartnerschaft geschaffen. Der Weg zur Länderpartnerschaft wird aber noch 11 Jahre dauern.

9. Juni 1976

Von der Wichtigkeit der Saarländischen Woche in Georgien zeugt der einstimmige Beschluss der Stadtratssitzung kurz danach, den „Schiller-Platz“ vor dem Staatstheater in „Tbilisser Platz“ umzubenennen. Am 9.6.1976 berät der Ausschuss für Bau- und Planungswesen über diese Angelegenheit und empfiehlt, den Theatervorplatz (Teil des Schillerplatzes) in „Tbilisser Platz“ umzubenennen.

15. Juni 1976

Nach eingehender Beratung wird im Stadtrat einstimmig folgender Beschluss gefasst: „Der derzeitige Theatervorplatz (Teil des Schillerplatzes) in Saarbrücken wird nach der Partnerstadt Tbilissi benannt.“

Es war für die amtierende Stadtverwaltung nicht leicht, alle Bevölkerungsschichten von der Richtigkeit dieses Beschlusses

zu überzeugen, aber letzten Endes hat die Idee der grenzenlosen Freundschaft gesiegt: Die offizielle Einweihung des Platzes erfolgte im September 1978. Der vom Ufer der Saar begrenzte Platz vor dem Staatstheater, die eigentliche Wiege der Freundschaft, erhielt den Namen der Partnerstadt.

Ja, der ehemalige Schillerplatz in Saarbrücken heißt immer noch „Tbilisser Platz“...

Schlussfolgerung

Das Eis war gebrochen! Aber... der Kalte Krieg erreicht seinen Höhepunkt.

Für das Zustandekommen der Städtepartnerschaft war seitens georgischer Hauptstadt das Plazet aus Kreml erforderlich. Auch im Saarland gab es viele Gegner der Befreundung mit einer kommunistischen Stadt. Eine Städtepartnerschaft zwischen Kommunen aus unterschiedlichen politisch-ideologischen Machtblöcken barg zu jener Zeit besondere Eigenarten in sich und brachte natürlich auch spezifische Probleme mit sich. Daher ist diese Partnerschaft als Ergebnis der langjährigen Bemühungen der Künstler und Bürger beider Länder zu betrachten, die allmählich auch von den führenden Politikern unterstützt wurden.

Als eine grundlegende Voraussetzung zur Zusammenführung der Saarländer und Georgier ist der Moskauer Vertrag 1970 zu betrachten. In diesem Vertrag verpflichteten sich die BRD und die UdSSR, den internationalen Friedenaufrechtzuerhalten und den Entspannungsprozess zu fördern, damit sich die Lage in Europa normalisiert. Dabei wollten sie sich von der Charta der Vereinten Nationen leiten lassen und ihre Konflikte friedlich lösen. Den Rückenwind gab der Partnerschaft die Schlussakte von Helsinki 1975.

Ungeachtet dessen wird in der Sowjetunion alles Mögliche getan, um den Einfluss des „ansteckenden kapitalistischen Bazillus“ [Marx 1890: 529] auf die kommunistische Ideologie zu verhindern. Der ideologische

Krieg tobt durch die ganze Welt. Beide Großmächte versuchen, die Vorteile der eigenen Ideologie hervorzuheben. Moskau bleibt wachsam: jeder Besucher aus dem Westen wird rund um die Uhr überwacht.

Im Westen, meistens in Deutschland, wurde ein Netz von Radiosendern aufgebaut, die Tag und Nacht eine Propagandaschlacht führten. Das beliebte Thema war die Verletzung der Menschenrechte. Die nationalen Minderheiten in der UdSSR wurden zum Unabhängigkeitskampf und zur Abkoppelung von Russland inspiriert. In ihrer eigenen Sprache wurde ihnen umfassende politische und finanzielle Unterstützung, Schutz und Sicherheit zugesichert. Viele glaubten an diese Zusicherung. Ich auch... Die westlichen Radiosender wurden für die georgische Jugend zu einer Informationsquelle, der sie öfter blind, ohne Unterscheidung zwischen Realität, Halbwahrheit und der westlichen Propaganda glaubten.

Durch die westlichen Radiosender verlor der eiserne Vorhang allmählich seine eigentliche Bestimmung. Die Radiosender erreichten ungehindert die Zuhörer, trotz kostenaufwändiger Versuche, Störsender zu installieren. Die Einsichten, dass der westliche ideologische Einfluss auf die sowjetische Jugend irgendwann nicht mehr kontrollierbar werden konnte, veranlassten die sowjetische Regierung, im Geistesleben eine Elite entstehen zu lassen – die sogenannte Nomenklatura- Intelligenz. Ihr wurde von der Moskauer Regierung inoffiziell die Erlaubnis zugestanden, ungehindert ins kapitalistische Ausland zu reisen, Politik und Landesgeschichte zu erforschen und die sozialistische Regierungspolitik zu kritisieren, aber nur unter der Bedingung, dass es einen gewissen Rahmen nicht überschreite. Die Zulassung dieser „kontrollierten“ oder „kontrollierbaren“ Dissidenz sollte den Eindruck erwecken, dass die Sowjetmenschen alle Menschenrechte genießen.

Mit einer solchen Eröffnung leitet die UdSSR ihren Untergang ein: ungeachtet von dieser bis zu einem bestimmten Maße zugelassenen Liberalität entwickelte sich in Georgien echte Freiheitsbewegung. Man kann die Georgier nicht mehr überzeugen, dass die Planwirtschaft besser ist als die freie, soziale Marktwirtschaft. Deswegen passt Moskau gut

auf – insbesondere auf Saarlandbesucher aus Georgien. Herr Wedekind verriet mir, dass jede georgische Delegation mindestens einen „Spitzel“ enthielt; auf meine Anspielung, dass es wahrscheinlich „gegenseitig“ war, wechselte er das Thema. Er war ja ein erfahrener Schauspieler.

In der Anfangsphase der Partnerschaft haben die offiziellen Kontakte überwogen, später haben sich die Verwaltungen auf die Koordination der Aktivitäten beschränkt, damit diese Städte- und Länderpartnerschaft zu einer Bürgerpartnerschaft wird – mit zahlreichen Kontakten zwischen einzelnen Bürgern, Familien, Vereinen, Verbänden und Organisationen. Demzufolge hat die Partnerschaft, unabhängig von Regierungen, vom Engagement der Bürger beider Länder existiert.

Hermann Wedekind: „Regierungen sind immer Grenzen gesetzt – durch Ideologien und durchzweckgebundenes politisches Denken. In Saarbrücken, mit „Daissi“ und in Tbilissi mit „Lohengrin“ wurden diese Grenzen überwunden! Durch die Kunst!“ Die georgischen und deutschen Künstler haben als neue Friedenstauben aller Menschen in Georgien und im Saarland Mut zur einzigen Chance friedlicher Zukunftssicherung gemacht...Unpolitische Kunst wird zum stärksten Politikum, weil sie über trennende Ideologien gemeinsames Empfinden spannt – einen Regenbogen nach dem Chaos von Kriegen, Hass und Gewalt“ [Gvenetadze 1996: 10]. Die Städtepartnerschaft umfasste fast alle Bereiche des kommunalen, künstlerischen, sportlichen Lebens. Zahlreiche Menschen aus beiden Seiten waren daran beteiligt. Ihre Beziehungen zueinander konnte nur durch Ausschuss der Ideologie ausgeübt werden. Natürlich konnte die georgische Kunst zu jener Zeit nicht frei von der kommunistischen Ideologie sein: für Moskau war ein Mittel der kommunistischen Propaganda im Westen. Georgier haben dieses „Mit-Ideologie-Geprägt-sein“ durch ihre Weltoffenheit und Toleranz überwunden und damit, soweit uns bekannt, absehbare Sanktionen aus Moskau vermieden. Gerade diese Toleranz machte der Moskauer Regierung sorgen.

Für Moskau war „Aktion Wedekind“ offensichtlich als ein Testfall,

eine Probe hinsichtlich der Möglichkeiten, den kulturellen Austausch mit Mitteleuropa zu beleben und dadurch seine Fühler noch besser auszustrecken [vgl. Gvenetadze 1997: 146]. Deswegen wird immer noch vieles von der Partnerschaft verheimlicht.

Aber die beispielhafte Hilfsbereitschaft der Saarländer während der Bürgerkriege in Georgien hat die Lebendigkeit dieser Partnerschaft eindrucksvoll bestätigt! Kaum zu glauben die unzähligen Hilfstransporte des Saarbrücker Arbeiter-und-Samariterbundes nach Georgien.

Durch die Begegnungen in Tbilissi war es sehr schnell gelungen, über die offiziellen Kontakte hinaus Verbindungen auf breiter Ebene zwischen den Bürgern beider Städte herzustellen. Intensivierung zwischenmenschlicher Beziehungen ist das Ergebnis dieses Vertrages, die heute noch funktioniert. Der Vertrag trug wesentlich dazu bei, Gedanken auszutauschen, Vorurteile abzubauen und zwischenstaatliche Verhältnisse zu verbessern. Dadurch entstanden im „Eisernen Vorhang“ mehrere Risse, der Vorhang begann zu bröckeln und brach letztendlich zusammen. Demzufolge hat u. a. auch diese Partnerschaft zum Zerfall der UdSSR beigetragen.

Literatur:

1. Gvenetadze 1986: Gvenetadze, Tamaz: *Chronik einer Freundschaft. 20 Jahre Städtepartnerschaft Saarbrücken-Tbilissi/ 10 Jahre Partnerschaft Saarland-Georgien*, Saarbrücken, 1996.
2. Gvenetadze 1987: Gvenetadze, Tamaz: *Hermann Wedekind erzählt sein Leben*, Blieskastel 1997.
3. Gvenetadze, Garber 2010: Gvenetadze Tamaz: *Hermann Wedekind – ein Theaterleben*, Saarbrücken 2010 (In: Kunst kennt keine Grenzen, Hrsg. Kurt Bohr).
4. Marxs 1890: Marx, Karl: *Das Kapital, Kritik der politischen Oekonomie*, Hamburg 1890.
5. Pshavela 2018: Pshavela, Wazha: *Erzählungen aus dem Urwald. Mindia-Der Schlangenesser*, Tbilissi (Hrsg. u. Übersetzer Tamaz Gvenetadze).

Zu den Autorinnen und Autoren:

1. Dshavakhishvili, Tatiana

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.

tatiana-j50@mail.ru

2. Gagnidze, Nugescha

Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.

n_gagnidse@yahoo.de

3. Gobiani, Miranda

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.

gobianimiranda@hotmail.com

4. Gvenetadze, Tamaz

PhD /Übersetzer, Deutschland

tamaz@web.de

5. Horn, Ekaterine

Doktorandin, Humboldt-Universität zu Berlin.

eka.horn@t-online.de

6. Kakauridze, Nanuli

Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.

nanuli.kakauridze@yahoo.com

7. Khukhua, Anna

Doktorantin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.

khukhuanna@yahoo.com

8. Koguashvili, Baja

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.

baiakoguashvili@yahoo.co.uk

9. Koridze, Eliso

Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.
Elisso.koridse@gmail.com

10. Kvirikadze, Nino

PhD, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.
ninokvirikadze@yahoo.com

11. Napetvaridze, Tamari

Doktorantin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.
tnapetvaridze@yahoo.de

12. Nassaridse, Natia

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.
natia.nasaridze@atsu.edu.ge

13. Nikabadze, Dali

PhD, Staatliche Akaki-Tsereteli-Universität Kutaissi.
dali.nikabadze@atsu.edu.ge

14. Nisharadze, Teona

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi,
nisharadseteona@yahoo.com

15. Sarukhanova, Irina

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.
irina-sarukhanova@mail.ru

16. Scharaschenidse, Nino

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.
nino.sharashenidze1@atsu.edu.ge

17. Schischinaschwili, Irine

Assoz. Professorin, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.

irinaschischinaschwili@yahoo.de

18. Svanidze, Ramaz

Assoz. Professor, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität
Kutaissi.

ramaz.sva@gmail.com

19. Tskhvediani , Irakli

Professor, Staatliche Akaki-Zereteli-Universität Kutaissi.

irakli.tskhvediani@atsu.edu.ge

GOETHE-TAGE 2023

Band 16

Herausgegeben

von

Nanuli Kakauridze und Nino Scharaschenidse

Technisch redigiert von Nino Kwirikadse

გოეთეს დღეები 2023

ტომი 16

რედაქტორები: **ნანული კაკაურიძე**
ნინო შარაშენიძე

ტექნიკური რედაქტორი:	ნინო კვირიკაძე
კორექტორი:	ნინო კვირიკაძე
ყდის დიზაინი:	ზორენა ხუნდაძე
კომპიუტერული	
უზრუნველყოფა:	ზორენა ხუნდაძე

წიგნი დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობის სტამბაში

ქალაქის ზომა 60x84 1/16
ნაბეჭდი ფორმა 18