



herausgegeben vom  
**DEUTSCHEN KULTURINSTITUT ANKARA**

Atatürk Bulvarı 131 Bakanlıklar

TR - 06640 ANKARA TÜRKİYE

Tel: (+ 00 312) 425 14 36 (6 hat)

Fax: (+ 00 312) 418 08 47

**E-mail:** [progr@goethe-ankara.org.tr](mailto:progr@goethe-ankara.org.tr)

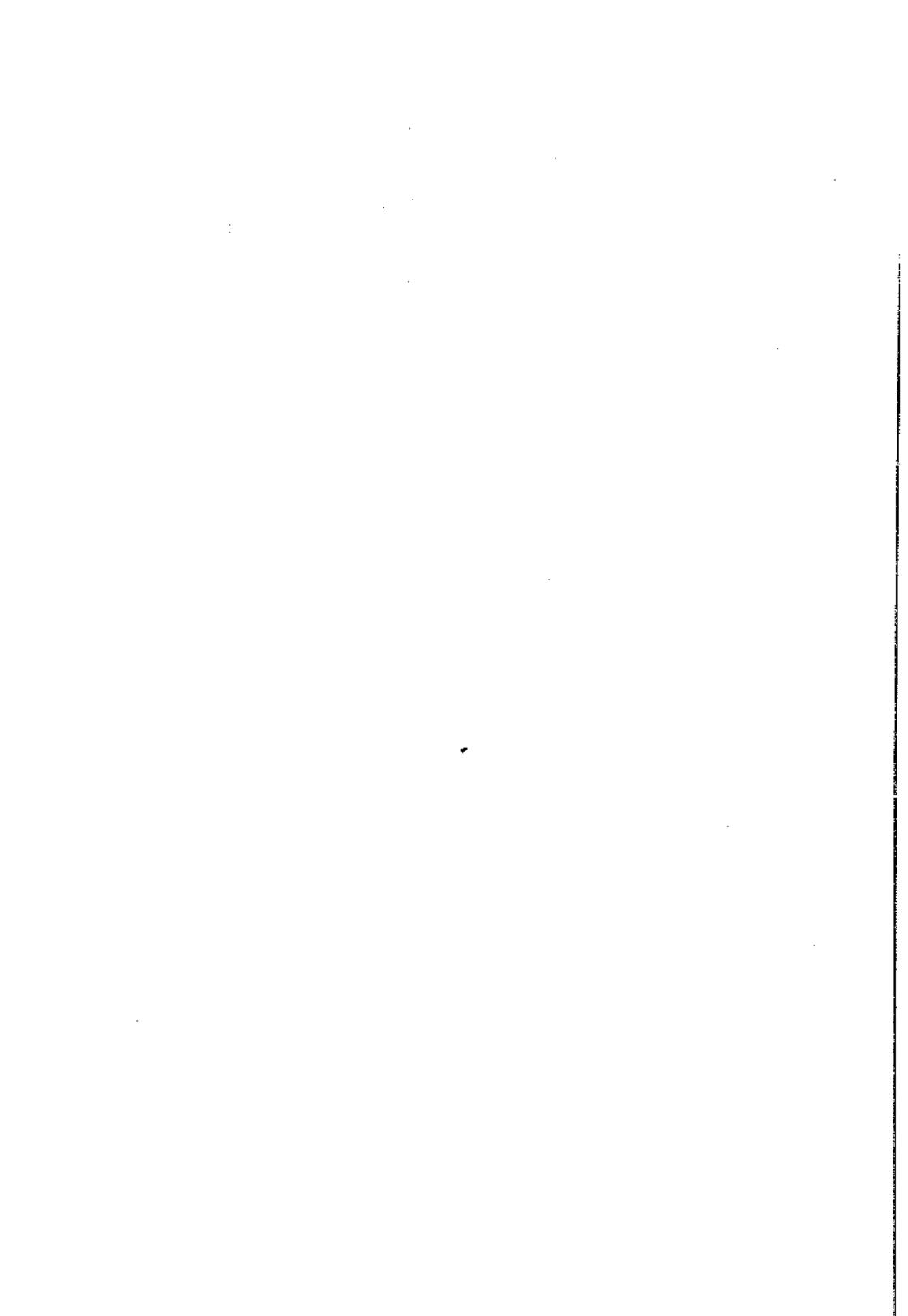
# DIALOG

INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK

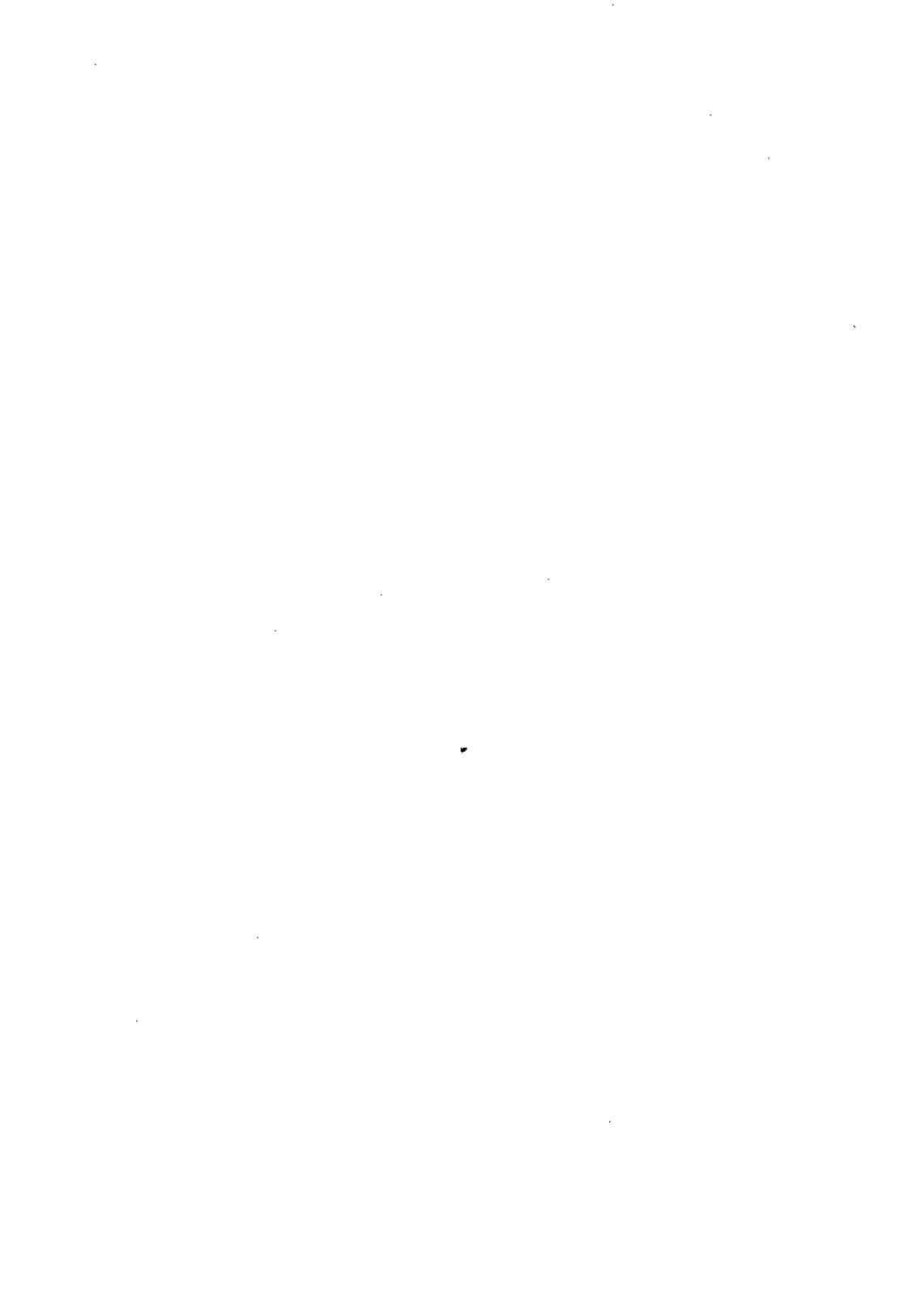
1999 Goethe

**DIALOG**

1999



**DIALOG**  
**INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK**



DİYALOG

INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR  
GERMANISTIK



ANKARA  
1999

DIYALOG – “Dialog”: Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik

Herausgeber: Deutsches Kulturinstitut Ankara (Goethe – Institut e. V.)

Redaktion:

Prof. Dr. Gürsel Aytacı (Ankara), Prof. Dr. Zehra İpşirođlu (İstanbul),  
Prof. Dr. Wolf König (Ankara), Dr. Jörg Kuglin (Ankara), Prof. Dr.  
Onur Bilge Kula (Mersin), Prof. Dr. Norbert Mecklenburg (Köln), Prof.  
Dr. Şeyda Ozil (İstanbul), Prof. Dr. Jochen Rehbein (Hamburg), Prof.  
Dr. Şara Sayın (İstanbul), Prof. Dr. Vural Ülkü (Mersin)

Die Drucklegung besorgte:

*Prof. Dr. Hüseyin Salihođlu (Ankara)*

Anschrift der Redaktion:

DIYALOG

Alman Kültür Merkezi

Atatürk Bulvarı 131  
TR-06640 Bakanlıklar-ANKARA  
TÜRKİYE

Tel.: (\*00 312) 425 14 36 (6 hat)

Fax: (\*00 312) 418 08 47

E-mail: prog@goethe-ankara.org.tr

Satz & Druck: Zirve Ofset - Tel.: (0312) 229 66 84;  
G. M. Kemal Bulvarı 36/17, Ankara

## INHALT

<i>Vorwort der Redaktion</i> .....	7
<i>Zur Fortführung von DIYALOG</i> .....	9

**Norbert Mecklenburg**

### THEMENSCHWERPUNKT GOETHE

<i>Goethe und die Weltliteratur</i> .....	15
---	----

**Gürsel Aytaç**

<i>Reisen, Verweilen, Sichselbstfinden. Die Sehnsucht nach der Kunst und die Wiedergeburt als Künstler in Goethes Italienischer Reise</i> .....	25
---	----

**Gabriella Baptist**

<i>Der faustische Mensch im Zeitalter der Angst</i> .....	35
---	----

**Ahmet Cemal**

<i>Das Eigene und das Universelle in der Übersetzung von FAUST</i> .....	41
--	----

**Petros Markaris**

<i>Poetische Praxis auf dem interkulturellen Prüfstand: Goethes "indische Legende" Der Gott und die Bajadere</i> .....	57
--	----

**Norbert Mecklenburg**

<i>Das Eigene und das Allgemeine bei Johann Wolfgang Goethe. Das Werk Goethes Bruchstücke einer großen Konfession (In: Dichtung und Wahrheit)</i> .....	69
---	----

**Sofie Sakvarelidze**

<i>Grenzüberschreitungen und Übergänge bei Goethe</i> .....	83
---	----

**Şara Sayın**

<i>Wen repräsentiert Faust?</i> .....	93
---------------------------------------	----

**Hans-Jürgen Schings**

<i>Goethe und das Problem der Übersetzung</i> .....	103
---	-----

**Önay Sözer**

### FORUM

<i>Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul</i> .....	115
--	-----

**Zehra İpsiroğlu**

<i>Was ist Interkulturelle Literaturwissenschaft?</i> .....	123
---	-----

**Norbert Mecklenburg**

Der Einfluß Anatoliens auf die europäische Kultur .....	139
<b>Kurt Scharf</b>	

**BERICHTE**

<i>Eine neue Institution an der Ege Universität Izmir: Das Forschungszentrum für die Sprachen und Kulturen Europas (ADIKAM)</i> .....	157
---	-----

**Gertrude Durusoy**

<i>Überlegungen zur Ausbildung von türkischen Lehrern zu Kulturagenten (zum Beispiel für Deutschland)</i> .....	161
---	-----

**Hasan Coşkun**

<i>Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: "Andere Texte anders Lesen"</i> .....	167
---	-----

**Mahmut Karakuş**

<i>Ein deutscher Regisseur inszeniert Goethes "URFAUST" in Istanbul</i> .....	171
---	-----

**Hasibe Kalkan Kocabay**

<i>"Das Bild der Türken in Europa in der Zeit seit der Republikgründung 1923 bis heute"</i> .....	177
---	-----

**Karin Yeşilada**

**REZENSIONEN**

<i>Seyyare Duman 1999: Schweigen, Zum kommunikativen Handeln türkischer Frauen in Familie und Gruppe</i> .....	183
--	-----

**Ernst Apeltauer**

<i>Rezension: "Schweigen - Zum kommunikativen Handeln türkischer Frauen in Familie und Gruppe" von Seyyare Duman</i> .....	191
--	-----

**Anton Stengl**

<i>Neues zur Metalexikographie</i> .....	197
--	-----

**Deniz Kırımsoy Kucur**

<i>Bertold bricht-Betrachtungen zur Zeitschrift Türkische Allgemeine</i> .....	201
--	-----

**Karin Yeşilada**

<i>Pünktlich zum Jahrtausendwechsel - Gesamtbibliographie der türkischen Germanistik erschienen</i> .....	205
---	-----

**Karin Yeşilada**

AUTOREN, ANKÜNDIGUNGEN, HINWEISE .....	209
--	-----

## **Vorwort der Redaktion**

Die vorliegende Ausgabe von DIYALOG, die sechste und vorerst letzte, verdankt ihre Entstehung und letztlich auch ihr Erscheinen dem Publikationsdruck, der durch das Istanbul Goethe-Symposium vom Mai 1999 entstanden war. Erfreulich ist, daß sich um die zur Veröffentlichung eingesandten Beiträge des Symposiums herum, die den diesmaligen Themenschwerpunkt ausmachen, weitere Artikel, Materialien und Miszellen angehäuft haben, die - so hoffen wir - noch einmal ein rundes Ganzes und gleichzeitig eine offene Menge ergeben, die zur Fortführung einlädt. Dabei haben wir uns in der Gliederung noch einmal an das ursprüngliche Format gehalten: Schwerpunkt / Forum / Rezensionen / Berichte.

Schwerpunkt ist also, wie dürfte es im Goethe-Jubiläum anders sein, der Dichterstern als Universalist. Die Beiträge erscheinen hier in der Form wie eingesandt: Teils handelt es sich um Aufsätze mit Anmerkungen und Quellenangaben, teils um reine Vortragsskripten. Wir haben absichtlich auf weitergehende Homogenisierung und Standardisierung verzichtet; die Autoren stehen, über die Adresse des Istanbul Goethe-Instituts, für Nachfragen und zur Diskussion sicher zur Verfügung.

Im Forum wird DIYALOG seinem Nebentitel gerecht: Es geht um interkulturelle Literaturwissenschaft, den Versuch, mit Unterschichtkindern in Istanbul an Brecht-Szenen zu arbeiten und um Anatoliens Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Kultur. Letzteres ist der Abschiedsgruß des langjährigen Leiters des Istanbul Goethe-Instituts, Kurt Scharf, an die Türkei; wir wünschen ihm in seinem neuen Wirkungsbereich in Lissabon alles Gute.

Die Berichte und Rezensionen haben wir möglichst aktuell zu halten versucht; bei der doch sehr unregelmäßigen Erscheinungsweise von DIYALOG war dies stets eines unseres Hauptprobleme. Für diese letzte Ausgabe haben wir uns recht streng an den Rahmen 1999 als Berichts-

bzw. Erscheinungsjahr gehalten; dementsprechend mussten wir auf Manches verzichten.

Unser Ziel war es, diese Ausgabe zum 7. Türkischen Germanistik-Symposium vorlegen zu können; der Erreichung dieses Ziels haben wir einige Opfer gebracht. Dass der Termin mit dem meiner Versetzung nach Brüssel zusammenfällt, ich also den letzten druckfrischen DIYALOG dorthin mitnehmen kann, nehme ich für mich persönlich zum Zeichen, dass der Dialog nicht abreißen wird.

Mit diesem Wunsch verabschiede ich mich von Ankara, der Türkei und Ihnen und grüße Sie sehr herzlich.

Ankara, im November 1999

**Jörg Kuglin**

Das Erscheinen dieser Ausgabe war nur möglich durch den unermüdlichen Einsatz - technisch, beratend, ermutigend und drängend - von Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu (Ankara), der gleichzeitig nach wie vor um die Gründung des Türkischen Germanistenvereins kämpft. Ihm und seiner Mannschaft sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

## *Zur Fortführung von DIYALOG*

Norbert Mecklenburg (Köln)

DIYALOG wurde 1992 gegründet als „interkulturelle Zeitschrift für Germanistik“ von einer Gruppe türkischer und deutscher Germanisten in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Kulturinstitut Ankara (Goethe-Institut). Von diesem wurde die Publikation auch herausgegeben, gefördert und vertrieben. Es sind bisher 5 Bände in unregelmäßigen Abständen erschienen. Mit dem vorliegenden sechsten Band endet die Förderung durch das Goethe-Institut. Damit stellt sich die Frage nach der Zukunft von DIYALOG.

Die bisherige Bilanz der Zeitschrift ist teils positiv, teils negativ. Zunächst zum Negativen :

1. Die ursprünglich geplante halbjährliche Erscheinungsweise hat sich - mit einer Ausnahme (1994) - nicht realisieren lassen; im Gegenteil, innerhalb eines Zeitraumes von acht Jahren sind insgesamt nur sechs Bände herausgekommen.
2. Ebenso hat sich der geplante Übergang von einem reinen Subventionsprojekt zum Selbstträger nicht realisieren lassen.
3. Die zunächst hohe Intensität gemeinsamer Planungsarbeit der Redaktionsgruppe ist nach und nach immer schwächer geworden, so daß die Redaktionsarbeit schließlich an überforderten Einzelnen hängengeblieben ist; eine Revitalisierung der Redaktionsgruppe ist bisher noch nicht zustande gekommen.

Positiv ist demgegenüber die fachliche publizistische Bilanz.

1. Der interkulturelle Ansatz, der ein wertvolles und modellhaftes Novum ist, hat sich im ganzen festhalten und ausbauen lassen. Er

spiegelt sich in Themenschwerpunkten ebenso wie in Beiträgen des allgemeinen Teils der Bände wieder.

2. Das wissenschaftliche Niveau der Zeitschrift liegt, der Intention ihrer Gründer entsprechend, im ganzen deutlich über dem der lokalen germanistischen Periodika in der Türkei; die Schwerpunktprogramme und viele Einzelbeiträge enthalten beachtliches innovatorisches Potential.
3. Das Publikationsprofil - Umfang (200-260 Seiten je Band), Gliederung (Schwerpunktteil / allgemeiner Teil), ca. jährliches Erscheinen usw. hat sich im ganzen bewährt.

Wenn man einmal von einer bloßen Aufrechnung der negativen und positiven Punkte absieht, (dabei käme leicht Null heraus) - was spricht für eine Fortführung von DIYALOG ?

1. Der interkulturelle Ansatz ist und bleibt - als Gegenkraft gegen alle Arten von Abschottung - im türkisch-deutschen Kultur- und Wissenschaftsdialog ebenso wie international von hoher Bedeutung.
2. Die lokale und institutionelle Ungebundenheit (an eine bestimmte Hochschule oder an eine Fachorganisation.) und die binationale Zusammensetzung der Redaktionsgruppe sichern ein wissenschaftliches Niveau und innovatorische Impulse, die DIYALOG für Leser in und außerhalb der Türkei attraktiver machen.

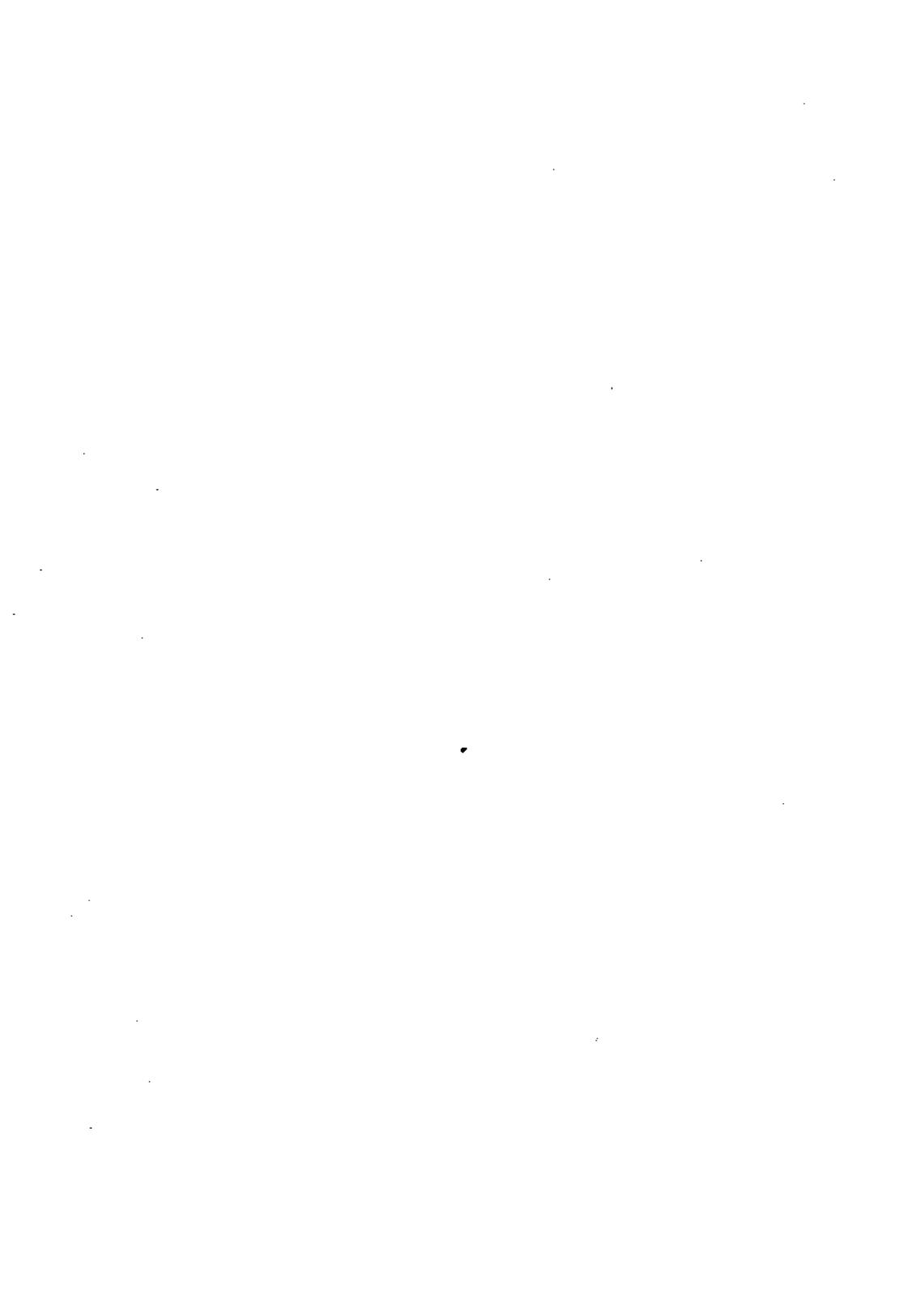
Wenn also eine Fortführung von DIYALOG wünschenswert ist, wie läßt sie sich realisieren ?

1. Da ein Übergang von Subvention zu völliger Selbstträgerschaft wenn nicht utopisch, so doch längerfristig unrealistisch erscheint, muß umgehend nach einer anderen Fördermöglichkeit gesucht werden. Es bietet sich an erster Stelle der DAAD an. Vorgespräche haben ergeben, daß diese Möglichkeit durchaus in Frage kommt. Der DAAD fördert auch andere binationale germanistische Periodika, wie z.B. das eindrucksvolle Jahrbuch CONVIVIUM für Polen. Ein entsprechender Antrag an den DAAD, für DIYALOG die Förderung zu übernehmen, verspricht indessen wohl nur dann Erfolg, wenn diejenigen Redaktionsmitglieder, die sich für DIYALOG verantwortlich fühlen und einsetzen wollen, eine überzeugende Konzeption vorlegen und wenn die Kostenfrage sich klären läßt. Sollten

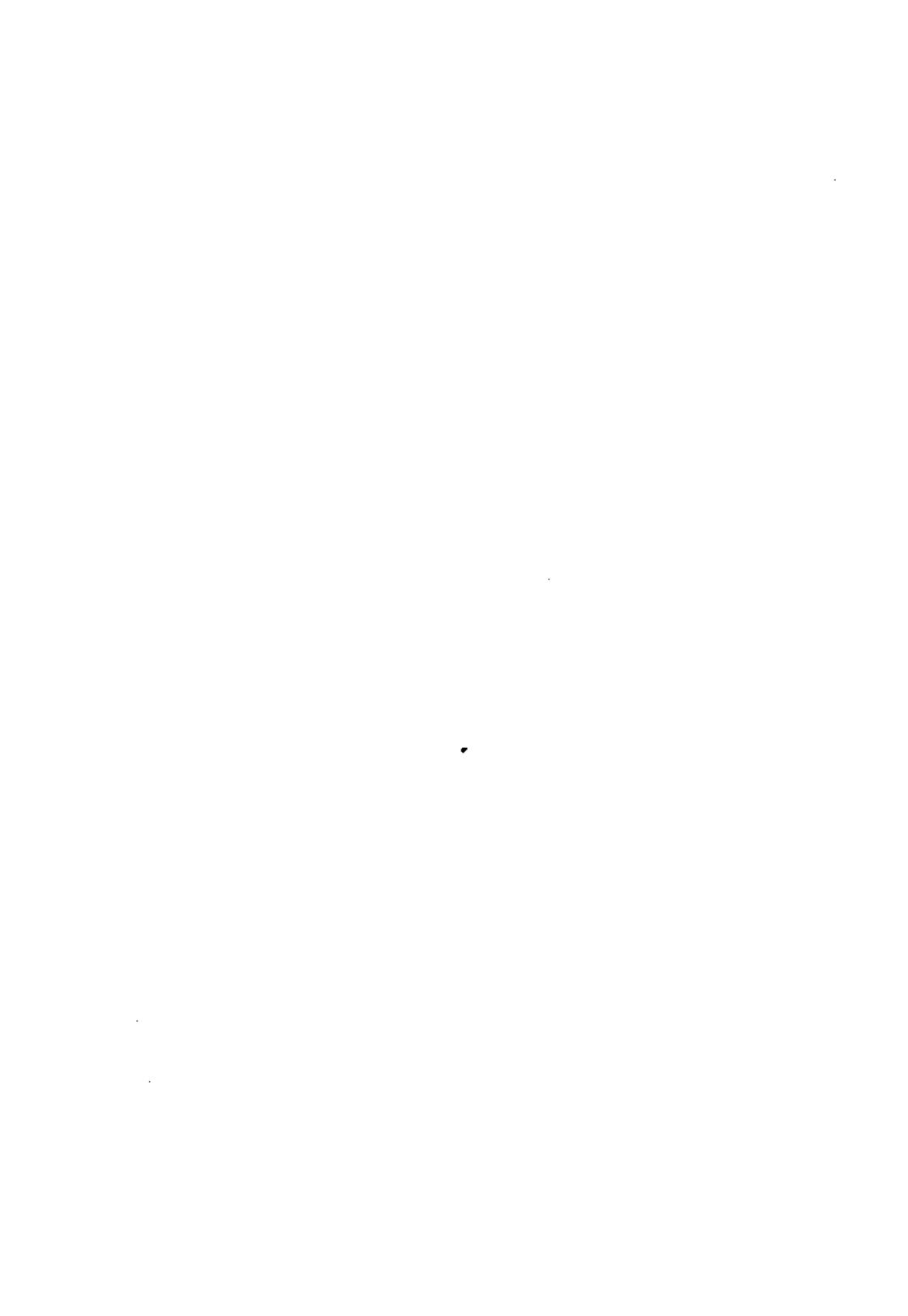
aus Kostengründen außer dem DAAD noch weitere Förderer nötig sein, z.B. Stiftungen, so wäre zu erwägen, ob man die bisher rein fachwissenschaftlich-germanistische Ausrichtung nicht erweitern sollte : z.B. DIYALOG als interkulturelle Zeitschrift für Germanistik und *türkisch-deutsche Kulturbeziehungen*.

2. Um eine überzeugende Konzeption für die zukünftige thematische Ausrichtung, die Planung von Jahrgangsbänden, die Redaktionsarbeit sowie für Herstellung und Vertrieb vorlegen zu können, muß die Redaktionsgruppe unbedingt revitalisiert werden. Das bedeutet, daß diejenigen ihrer bisher aktiven Mitglieder, die sich weiterhin für DIYALOG einsetzen wollen, sich mit solchen Kollegen und Kolleginnen (auch mit nominellen Redaktionsmitgliedern) in Verbindung setzen, die Kompetenz und Bereitschaft zeigen, an einer erfolgreichen Fortführung der Zeitschrift mitzuwirken. Aus solchen Gesprächen - einige wurden schon geführt - müßten sich dann
  - a) eine zukünftige engere Redaktionsgruppe,
  - b) ein Plan für Bandfolge und Themenschwerpunkte (mit Schwerpunkttherausgeber) über mehrere Jahre hin,
  - c) ein Herstellungs- und Finanzierungsplan und
  - d) ein oder mehrere Anträge für die finanzielle Förderung ergeben.

Versuchen wir, DIYALOG 2000 und weitere zu verwirklichen!



## **THEMENSCHWERPUNKT GOETHE**



## *Goethe und die Weltliteratur*

Gürsel Aytaç (Ankara)

Als ich mein Buch "Vergleichende Literaturwissenschaft" schrieb, habe ich besser verstanden, was es bedeutet, daß Goethe der Schöpfer des Begriffes "Weltliteratur" ist. Ich stellte eine nahezu organische Verbindung zwischen seiner Eigenschaft, ein Universalgeist zu sein und der Tatsache fest, daß er auf den Gedanken der Weltliteratur kam.

Menschen, die sich für Werke außerhalb ihrer eigenen nationalen Literatur interessierten, gab es auch vor Goethe schon; sie machten sich Gedanken über andere Literaturen. Die Wurzeln dessen reichen bis in die antike römische Literatur zurück. Die Vertrautheit mit der griechischen Literatur war eine der Haupttriebkkräfte für die römische Literatur. Und fast alle europäischen Literaturen haben sich seit Beginn der Bewegung des Humanismus durch alle rationalistischen Perioden hindurch für das antike Griechenland und Rom interessiert. Mit der Romantik hat sich dieses Interesse in weitere Ferne, bis nach Asien erstreckt. Übersetzungen aus anderen Literaturen sind in fast allen Ländern vorgekommen. Goethes Freunde Herder und Wieland haben etliche literarische Übersetzungen gemacht. Und auch Goethe kannte viele Sprachen und beherrschte diese Sprachen so sehr, daß er die wichtigen Autoren dieser Sprachen im Original lesen konnte.

Daß Goethe der erste war, der davon sprach, daß die Klassiker nicht nur der Zeitgenossen, sondern im Sinne von Werken erster Klasse, die über die Zeiten hinweg von hoher Qualität sind, ein Ganzes darstellten und daß es sich dabei um Weltliteratur handele, ist interessant. Man würde meinen, daß in einer Welt, in der die literarischen Übersetzungen auf eine so lange Geschichte zurückblicken kann, auch der Begriff der Weltliteratur älteren Datums sein müsse. Nein, Goethe

meinte mit der Weltliteratur das Gesamte der Werke, die wir heute als Weltklassiker bezeichnen, also qualitativ hochstehende literarische Werke. Daß nicht jedes literarische Werk, das der Mehrheit gefällt, zur Weltliteratur gehören könne, bringt Goethe mit folgenden Worten zum Ausdruck:

Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bei der sich immer vernehmbaren Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nächstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anders von ihr erwarten, als was sie leisten kann und leistet, [...] was der Menge zusagt, wird sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen, dies wird aber dem Ernsten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen; diejenigen aber, die sich dem Höheren und dem höher Fruchtbaren gewidmet haben, werden sich und andere näher kennenlernen. (Schriften zur Lit. allgemeine Betrachtungen zur Weltliteratur.)

Die Worte, die ich zitiert habe, zeigen, daß Goethe von der Weltliteratur eine Erziehungsfunktion, eine Vorbildfunktion und eine Didaktik erhoffte. Nicht die Verfasser von gewöhnlichen, die Massen ansprechenden und ihnen nahegelegt zusehends sich verbreitenden literarischen Produkten, sondern mit den Worten Goethes diejenigen, "die sich dem Höheren und dem höher Fruchtbaren gewidmet haben", werden von der Weltliteratur die Möglichkeit erringen, mehr zu lernen und noch Vollkommeneres zu erreichen.

Goethe begann sich mit zunehmendem Alter mehr mit der Weltliteratur als mit der deutschen Literatur auseinanderzusetzen. Klaus Seehafer nennt in seiner Goethe-Biographie (Mein Leben, ein einzig Abenteuer, Aufbauverlag 1998) als einen der Gründe dafür, daß ihm von vielen Autoren noch unveröffentlichte Werke zugesandt und seine Meinung zu ihnen erfragt worden sei, wovon er recht verdrossen gewesen sei. Als zweiten und eigentlichen Grund führt er an, daß die deutsche Literatur in jenen Jahren keine Werke aufgewiesen habe, die die Qualität aufgewiesen hätten, die nötig ist, um als Weltliteratur zu gelten. Als die Bayerische Regierung in dieser Zeit zu Ausbildungszwecken ein grundlegendes nationales Buch veröffentlichen möchte, teilt Goethe mit, daß zur Zeit keine Nation absolute Originalität von sich behaupten könne. Tatsächlich eignet er sich damals ständig Fremdes an, macht es sich zu eigen. Aus diesem Grunde müsse, ihm zufolge, auch ein Lesebuch solche sich zu eigen gemachten Dinge enthalten:

Ja, man müßte ausdrücklich auf Verdienste fremder Nationen hinüberweisen, weil man das Buch ja auch für Kinder bestimmt, die man besonders früh auf die Verdienste fremder Nationen aufmerksam zu machen hat.

Wie kann diese wechselseitige Beeinflussung, diese Eigenschaft, die die Weltliteratur entwickelt hat, die nationale Literatur beeinflussen? Goethe sagt Eckermann zu diesem Thema folgendes:

Es ist aber sehr artig, daß wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren. Das der große Nutzen, der aus einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird. (Eckermann, 15.7.1827)

Er ist der Meinung, daß die Franzosen am meisten von dieser wechselseitigen Beeinflussung profitieren würden:

Wenn ich nicht sehr irre, so ziehen die Franzosen in Um- und Übersicht die größten Vorteile davon. (an K. F. V. Reinhard, 18. 6. 1829).

Goethe sieht die Weltliteratur als eine Mission und glaubt, daß Deutschland bei dieser Angelegenheit eine bedeutende Rolle spielen wird. In einem Brief, den er 1827 an Streckenfuß schrieb, sagt er:

Ich bin überzeugt, daß eine Weltliteratur sich bilde, daß alle Nationen dazu geneigt sind und deshalb freundliche Schritte tun. Der Deutsche kann und soll hier am meisten wirken, er wird eine schöne Rolle bei diesem großen Zusammentreten zu spielen haben.

Welche Gründe können Goethe dazu geführt haben, zu glauben, daß die deutsche Literatur in der Weltliteratur eine führende Rolle spielen kann? Was war es andererseits, daß ihn zu dem Glauben führte, die Franzosen würden dabei etwas erwerben und so profitieren? Goethe sagt diese von mir zitierten Worte im Jahre 1827. In diesem Jahr, besser gesagt in diesem Jahrzehnt herrscht in Deutschland und Frankreich die Bewegung der Romantik. Und die Romantik beginnt in Deutschland früher als in Frankreich.

Frankreich lernt die deutsche Romantik durch die Deutschland-Essays der Madame de Stael (1766-1817) kennen. Und diese zeigt ihre

Wirkung in der französischen Literatur sowohl in diesen Jahren wie auch später in der Zeit des Impressionismus und des Symbolismus. Goethe scheint die Ausmaße dieser Wirkung vorausgeahnt zu haben. 1825 sagt er Eckermann folgendes:

Die jetzige Epoche der französischen Literatur ist fast nicht zu beurteilen. Das eindringende Deutsche bringt darin eine große Gärung hervor, und erst nach zwanzig Jahren wird man sehen, was dies für ein Resultat gibt (11. 6. 1825).

Vergleicht man die deutsche mit der französischen Literatur in ihrem Geiste, dann sieht man, daß sie folgende beiden Punkte betonen: Einer ist die Kontinuität der französischen Literatur. Die Verspätung, die Deutschland durch die Konfessionskriege erlebt hat, hat die französische Literatur nicht durchgemacht und deswegen den Klassizismus bereits im 17. Jhd. hervorbringen können.

Seit dem 16. Jhd. hatte man den Gang der französischen Literatur völlig ununterbrochen gesehen, ja, die innern politischen und religiösen Unruhen sowohl als die äußeren Kriege beschleunigten ihre Fortschritte; schon vor hundert Jahren aber [...] sollte sie in ihrer vollen Blüte gestanden haben. (Dichtung und Wahrheit III, 11).

Goethe zeigt seine allgegenwärtige objektive Haltung auch im Vergleich der französischen und der deutschen Literatur, und erweist sich dabei weder als Frankreich-Verehrer noch als deutscher Nationalist. Er lobt die französische Literatur wegen ihrer Kontinuität, betont aber auch die Tugend der deutschen Literatur, auch Gegenpolen ein Lebensrecht zuzugestehen. Er bringt dies Fouqué gegenüber folgendermaßen zum Ausdruck:

Sehen Sie, ein Hauptunterschied zwischen der französischen und der deutschen Literatur liegt darin, daß man dort entweder, als zur anerkannten Richtung und Partei gehörend, absolut da ist, unerschütterlich, oder weil eben nicht zu den Gältigen gerechnet, gar nicht vorhanden ist, bei uns hingegen kann ich in dieser Ecke der Stube stehen, und Sie, mir diagonal entgegengesetzt in jener, und wir sind und bleiben alle beide da (25. 12. 1813).

Indem Goethe mit diesen Worten eine wichtige Tugend der deutschen Literatur betont, bringt er auch seine wichtigste Eigenschaft,

die Toleranz im Anerkennen des Existenzrechts und Rederechts von Gegenpolen, zum Ausdruck. Denn auch das Ideal der Weltliteratur kann sich nur dann entwickeln, wenn sie die Toleranz zum Prinzip erhebt, wenn sie sagen kann, daß es neben der eigenen auch andere Literaturen gibt. Wichtig ist, sich im Klaren darüber zu sein, daß es Dinge gibt, die man voneinander lernen kann. Goethe faßt den Nutzen, den die deutsche Literatur anderen vermitteln kann, folgendermaßen zusammen:

Der unschätzbare Vorteil, welchen die Ausländer gewinnen, indem sie unsere Literatur erst jetzt gründlich studieren, ist der, daß sie über die Entwicklungskrankheiten, durch die wir nun schon beinahe während dem Laufe des Jahrhunderts durchgehen mußten, auf einmal weggehoben werden und, wenn das Glück gut ist, ganz eigentlich daran sich auf das wünschenswerteste ausbilden (Maximen und Reflexionen 730).

Goethe ist der Meinung, daß die Literatur nicht alleine in nationalen Elementen, fern jeder fremden Literatur existieren könne. Ihm zufolge ist die gegenseitige Beeinflussung für die Weltliteratur unverzichtbar.

Eine jede Literatur ennuiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird. (Schriften zur Literatur. Bezüge nach Außen).

Er ist der Meinung, daß es konstruktiv für eine Literatur sei, von fremden Augen bewertet zu werden, und meint, daß die Weltliteratur dies leisten könne.

Nachdem er konstatiert hat, daß der wichtigste Nutzen der Weltliteratur, der größte Nutzen, der immer erworben werden kann, die gegenseitige Korrektur von Autoren verschiedener Nationen sei, sagt Goethe Eckermann:

Man sagt, daß Carlyle über Schillers Leben geschrieben und über ihn Urteile gefällt habe, die ein Deutscher so leicht nicht hätte fällen können. Demgegenüber besäßen auch die Deutschen großes Wissen über Shakespeare und Byron und seien vielleicht in der Lage, die beiden besser zu bewerten, als dies Engländer vermögen.

Diese avantgardistischen Feststellungen Goethes über die Weltliteratur, die ich hier zitiert habe, wurden von ihm im allgemeinen in den 20<sup>er</sup> Jahren des 19. Jahrhunderts getroffen. In Dichtung und

Wahrheit (entstanden zwischen 1811 und 1814) hat er dagegen bereits in den ersten zehn Jahren des Jahrhunderts die Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Literatur bedacht und zum Ausdruck gebracht.

Die vergleichende Literaturwissenschaft wird in Frankreich 1827 und 1833 auf die Tagesordnung gebracht: A. François Villemain gab zwischen 1827 und 1828 an der Sorbonne Vorlesungen über vergleichende Literatur des 18. Jahrhunderts. Auch J. Jacques Ampère stützt, nachdem er Professor geworden ist, ab 1833 seine Vorlesungen auf diese Basis. Obwohl Deutschland mit Goethe, der die Keime zu einer vergleichenden Literaturwissenschaft legte, einen so weitsichtigen und schöpferischen Autor besitzt, hat sich das Land doch in der Erhebung des Themas zum Gegenstand der Literaturwissenschaft verspätet. Lediglich in Österreich-Ungarn haben Hugo von Meltz (1840 bis 1908) und Lömriz im Jahre 1877 eine vergleichende Zeitschrift herausgegeben (die Zeitschrift, die zuerst unter einem ungarischen Namen erschien, erhielt später einen Titel, der den Begriff vergleichende Literatur auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Spanisch wiedergab). In Deutschland, wo man die Arbeiten an der Germanistik intensiviert, glaubte man, germanistisch zu verlieren, wenn man zu einer vergleichenden Literatur übergehe, ja, man interpretierte sogar Goethes Weltliteratur in einer Weise, als habe er nie an eine vergleichende Literatur gedacht. Elster bringt seine These gegen eine vergleichende Literatur 1901 folgendermaßen zum Ausdruck:

Wenn internationale Bewegungen die vergleichende Herangehensweise in den Vordergrund stellen, dann verlören wir damit vieles, das wir mit der philologischen Methode erreicht haben. Wenn die Forschungen an den Universitäten so wie bisher auf die Entwicklung nationaler Literaturen beschränkt blieben, dann könnte das während der letzten 20 Jahren Errungene auch für die Zukunft gesichert werden; indessen bedienen wir uns ohnehin alle der vergleichenden Methode, und es besteht kein Hindernis, die internationalen Beziehungen neu zu bewerten. (Weltliteratur und Literaturvergleichung, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 1907, (1901, S. 47).

Wir wissen, daß seit dem Ende des 2. Weltkrieges in Deutschland die vergleichende Literatur die Oberhand gewonnen hat. Daß die Bedeutung, die man in der Germanistik interkultureller Forschung

beimißt, zugenommen hat, beweist die Gründung und die fortgesetzte Tätigkeit eines Vereins für Interkulturelle Germanistik sehr gut.

Doch wenden wir uns wieder Goethe zu. Wir hatten darauf hingewiesen, daß er sich von einer Weltliteratur didaktische Vorteile sowohl für Autoren als auch für die Leser versprach, die Autoren würden die Möglichkeit erringen, einander zu korrigieren, und der Horizont der Leser würde erweitert. Die Vermittlung der Weltliteratur durch Übersetzungen, die Eröffnung eines Fensters zur gesamten Weltliteratur, daß hat sich bei uns hauptsächlich durch die Publikation der Weltklassiker entwickelt. Die türkische Literatur ist seit jeher eine nach Außen offene gewesen. Die auswärtigen Vorbilder waren, wie man weiß, in osmanischer Zeit die persische Literatur, und nach den Reformen der Tanzimatzeit die französische. Doch die Vermittlung der Weltklassiker mit didaktischer Absicht beginnt in den ersten zehn Jahren der Republik. Damals werden die Weltklassiker, vor allem aber die römische und griechische Literatur durch Übersetzungen an den türkischen Leser vermittelt. Anlässlich des 75. Jahrestages der Republikgründung wird diese Übersetzungsreihe in neuer Auflage in Zusammenarbeit zwischen dem Kulturministerium und der Zeitung Cumhuriyet neu gedruckt. Der Sinn dieses Vorhabens liegt in der Bewertung der römisch-griechischen Werke als Grundlage für die Kultur des Westens. Den Beginn der Weltliteratur bereits in der Antike festzulegen, war auch Goethe wichtig. Eckermann sagt er dazu folgendes:

Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist.“ (Eckermann, 31. 1. 1827)

In der Öffnung gegenüber der Welt, im Vermitteln und Bewerten mit erzieherischer Absicht, darin ist Goethe mit seinem Genie Vorreiter geworden.

Die Weltliteratur als ein Mittel der Erziehung und der Kultur zu betrachten, bedeutet nicht, die nationale Literatur auf einen zweiten Platz zu stellen. Goethe war der Meinung, daß die Nationen gerade wie Individuen ihnen eigene Eigenschaften haben, und er weiß auch, daß diese in der Nationalliteratur zum Ausdruck gebracht werden, und darin liegt eben auch der erzieherische Wert der Weltliteratur. Mit Hilfe von Übersetzungen auch qualitativ hochstehende Werke fremder Literaturen kennenzulernen, bringt den Menschen zu einer nicht egozentrischen Auffassung, und hilft zu verstehen, daß die Vielfalt eine Tatsache ist. Goethe äußert sich in einem Brief an Carlyle vom 20.6.1817 folgendermaßen:

Die Besonderheit einer jeden muß man kennenlernen, um sie ihr zu lassen, um gerade dadurch mit ihr zu verkehren; denn die Eigenschaften einer Nation sind wie ihre Sprache und ihre Münzsorten, sie erleichtern den Verkehr, ja, sie machen ihn erst vollkommen möglich.

Und wirklich führt folgendes zur Weltliteratur: Kenntnis der fremden Sprache und die Vermittlung der betreffenden Werke über den Weg der Übersetzung an breite Massen, die diese Sprachen nicht beherrschen. Goethe, der geistige Vater des Begriffes Weltliteratur, hat auch über die literarische Übersetzung einiges zu sagen. Aus einem Brief an Carlyle:

Und so ist jedem Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzers sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen.

Hier bringt Goethe die Rede auf den Koran und versucht, die Funktionen des Übersetzers mit denen des Propheten zu vergleichen:

Der Koran sagt: Gott hat jedem Volke einen Propheten gegeben in seiner eigenen Sprache. So ist jeder Übersetzer ein Prophet seinem Volke.

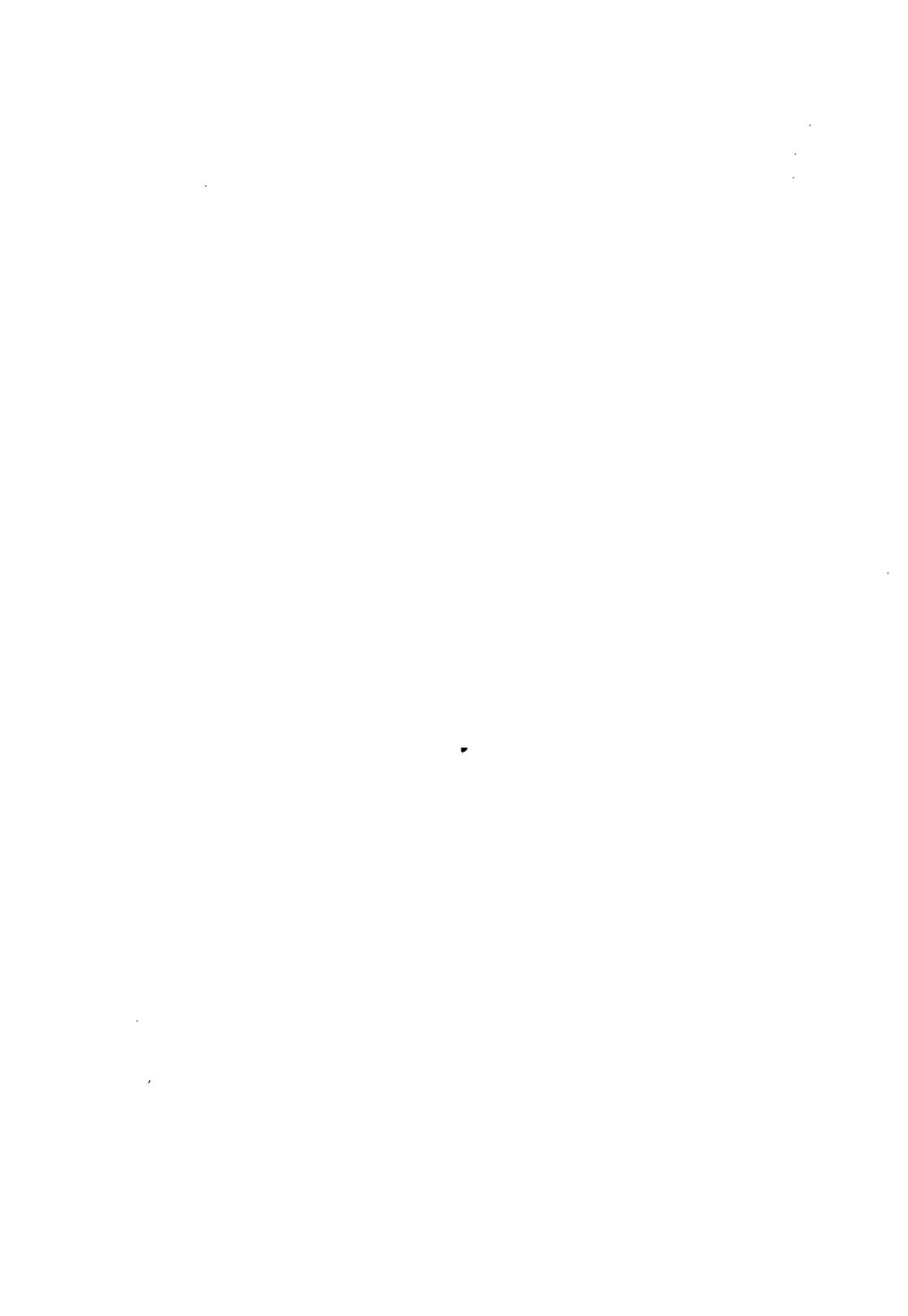
Wollen wir ihn in der heutigen Terminologie bewerten, so kann Goethe auch als der geistige Vater der Interkulturalität bezeichnet

werden. Er war es, der betonte, daß unsere eigene Literatur und Kultur erst dann bewertet werden kann, wenn sie andere Literaturen und Kulturen kennengelernt hat. Daß Goethe auf die Begriffe Weltliteratur und Interkulturalität gestoßen ist, daß liegt sicherlich einerseits am Einfluß seines Lehrers Herder und dessen Auffassung von der Volksliteratur, andererseits an der Begegnung mit den Gedichten des Persers Hafiz durch dessen Übersetzungen ins Deutsche. Die europäischen Literaturen, auch die antiken, kannte Goethe als ein polyglotter Mensch ohnehin. Doch die Welt des Ostens war für ihn eine Welt, die ihm erst durch den Divan des Hafiz eröffnet wurde. Um ihn erneut in moderner Terminologie zu bewerten, zeigt die Ansicht Goethes, daß die Identität und die Alterität, Identität und das Fremde also, einander bedingende Gegensätze sind, daß Goethe ein Denker war, der seiner Zeit weit voraus war. Er stellte fest, daß Nationen, Abstammung oder die einzelnen Individuen einer Familie einem göltigen Gesetz unterliegen, daß aber der Charakter genannte Dämon der Selbstsüchtigkeit und Selbständigkeit durch zufälliges Lernen einer Realität entstehe. Diese Realität ist die folgende: "daß er nicht allein durch Natur bestimmt und gestempelt sei." Er muß sich nach Außen öffnen:

[...] denn die auf der Erde verbreiteten Nationen sind so wie ihre mannigfaltigen Verzweigungen als Individuen anzusehen, und die Tyche kann nur bei Vermischung und Durchkreuzung eingreifen. (Urworte, nach Peter Matussek, Goethe, Hamburg 1998, S. 181)"

Das Meinige und das nicht mir Gehörige, also das durch die wechselseitige Beeinflussung des Fremden Mögliche, die zusehende Notwendigkeit der vergleichenden Literatur in der Weltliteratur, das ist eine Idee, deren Wurzeln wir bei Goethe bereits voll ausgeformt finden, und dies zeigt, daß es Goethe möglich ist, Literaturwissenschaftlern in jedem Zeitalter neue Horizonte zu eröffnen.

Der Begriff der Weltliteratur bei Goethe, der die literarische Übersetzung als das wichtigste Mittel zur Ermöglichung der Weltliteratur ansah, ist eine seiner wichtigsten Eigenschaften, die ihn uns heute wichtig machen, denn das Verständnis von Goethes Begriff der Weltliteratur zeigt uns auch, daß er bereits die Globalisierung, wie sie sich gegen Ende unseres 20. Jahrhunderts anbahnt, vorausgesehen hat.



*Reisen, Verweilen, Sichselbstfinden.  
Die Sehnsucht nach der Kunst und die Wiedergeburt als  
Künstler in Goethes Italienischer Reise*

Gabriella Baptist (Rom)

“Reisen lern’ ich wohl auf dieser Reise, ob ich leben lerne, weiß ich nicht“, so schreibt Goethe in seiner *Italienischen Reise*, der autobiografischen Schrift, die er erst zwei Jahrzehnte danach zu veröffentlichen begann und die 1829 in ihrer endgültigen Form innerhalb der Ausgabe letzter Hand vorlag.<sup>1</sup> Reist man um zu reisen, um das Reisen zu lernen? Oder reist man um zu leben, um das Leben zu lernen? Offensichtlich sind es zwei verschiedene, aber auch eng verbundene Perspektiven. Auf die erste Frage gibt Goethe eine sichere Antwort (“Reisen lern’ ich wohl auf dieser Reise“), auf die zweite Frage hat er sich jeder Antwort enthalten (“ob ich leben lerne, weiß ich nicht“). Eigentlich kommt hier eine innere Trennung zum Ausdruck, vielleicht eine versteckte Angst oder eine Spaltung: Reisen um nicht zu sterben, das scheint hier das Problem zu sein! Was bedeutete für Goethe das Reisen, oder zumindest diese Reise, welche Idee, welcher Begriff, aber auch welche Phantasien und Vorstellungen des Reisens leiten Goethes Weg durch Italien? Um solche Fragen wird sich unsere Lektüre drehen: eine ‘Philosophie’ soll sozusagen von Goethes Italienreise daraus entstehen. Zwischen dem erlernten Reisen und dem unlernbaren Leben wird die Kunst und die Suche nach ihr, bzw. nach sich selbst als Künstler, die Rolle einer möglichen Vermittlung, aber auch einer restlichen Spannung aufnehmen.

## 1. Woher? Wohin?

Bekanntlich ist Goethes Entscheidung, nach Italien zu reisen, zunächst eine Flucht,<sup>2</sup> ein Verschwinden,<sup>3</sup> es ist eine Erholung von einer Lebensgefahr, von einem "salto mortale", wie er selbst im Italienischen angibt.<sup>4</sup> Es geht wohl um die Rettung aus einer Verzweiflung und daher um etwas Entscheidendes, um weiter zu leben, "denn wenn irgend etwas für mich entscheidend war, so ist es diese Reise".<sup>5</sup>

Das Weggehen von den Pflichten des Hoflebens, die Flucht aus den Beschränkungen der Staatsdienste streben sicherlich nach einer Ankunft im gelobten Land der verlorenen künstlerischen Produktivität und sind zunächst auf irgendein Ziel gerichtet. Bei seinem ersten Aufenthalt in Rom schreibt Goethe: "Und bei allem dem seh' ich voraus, daß ich wünschen werde, anzukommen, wenn ich weggehe".<sup>6</sup> Auch bei der Vorbereitung der weiteren Reise nach Neapel gibt das Ankommen in dem sicheren Hafen dem Weggehen seinen wahren Sinn: "Auch ich steure auf einem leidenschaftlich bewegten Meere dem Hafen zu, und halte ich die Glut des Leuchtturms nur scharf im Auge, wenn sie mir auch den Platz zu verändern scheint, so werde ich doch zuletzt am Ufer genesen".<sup>7</sup> Doch sind die Ankunft oder der Hafen nicht bloße Sinnbilder der möglichen Wiederkehr oder des zukünftigen Zurückkommens, quasi sehnsuchtsvolle Zeichen der Nostalgie, sie antizipieren vielmehr jene Wiedergeburt als Künstler, die immer wieder evoziert wird, die Sehnsucht nach einem neuen Leben:<sup>8</sup> Reisen ist also Genesung und Projekt, gerichtet auf jene Ankunft und jenen Hafen eines 'incipit vita nova'. Aus dem ersten Aufenthalt in Rom stammt die folgende Überlegung: "überhaupt ist mit dem neuen Leben, das einem nachdenkenden Menschen die Betrachtung eines neuen Landes gewährt, nichts zu vergleichen. Ob ich gleich noch immer derselbe bin, so mein' ich, bis auf innerste Knochenmark verändert zu sein".<sup>9</sup> Den Anfang seiner Reise am 3. September 1786 (der sogar als "Hegire von Karlsbad" gekennzeichnet und also im Sinne einer periodisierenden Offenbarung für eine neue Zeitrechnung wahrgenommen wird) oder den Anfang seines Aufenthaltes in Rom am 29. Oktober 1786 zählt Goethe eigentlich zu seinem zweiten, wahren Geburtstag:<sup>10</sup> Die Reise selbst und ihr Ziel werden zum echten Beginn in einer ersten Verdoppelung und Erweiterung der Perspektive und in einer ersten Vervielfältigung seiner selbst, die das Eigenartige am Reisen überhaupt ist. Als doppelt geworden empfindet sich auch der Bewunderer

von Kunstwerken in der begeisterten Erfahrung einer Steigerung des Geistes während des zweiten römischen Aufenthaltes: "daß so etwas in der Welt ist, daß so etwas zu machen möglich war, macht einen zum doppelten Menschen".<sup>11</sup> Ist das doppelte Leben, das die Reise erlaubt, nicht doch auch eine Phantasie der Verdoppelung? Bekanntlich ist dies auch ein Ausdruck der Todesangst, da der Doppelgänger, nach den Erklärungen der Psychoanalyse, als ein möglicherweise wiedergeborenes Selbst die unmögliche Erfahrung des eigenen schon stattgefundenen Todes erlaubt.<sup>12</sup> Der Reisende befindet sich in Abwesenheit von seiner gewohnten Umgebung, jedoch als ein Lebender, sogar als ein Leben Suchender, als ein noch auf das Leben Wartender, weil noch Geboren-zu-Werdender. Der Reisende ist diese Abwesenheit des Lebens selbst, als einzig mögliche Rettung vor der Gefahr (dem 'salto mortale!'), gegenwärtig bloß ein Toter zu sein, oder zumindest ein vom Tode Gefährdeter, ein zum Tode Verurteilter. Die Verbindung zwischen diesem Leben in der Abwesenheit (auch als Chance des neuen Lebens) und der Gefahr des Todes als eigentlichem Ursprung der Entscheidung zu reisen, ist von Goethe selbst explizit angegeben, als er den Freunden aus seinem zweiten römischen Aufenthalt schreibt: "so habt ihr den Begriff von mir als eines abwesend Lebenden, da ihr mich so oft als einen gegenwärtig Toten bedauert habt".<sup>13</sup>

## **2. Die Genesung von dem vergangenen Tod: Die Erfahrung der Abwesenheit im Verweilen**

Der Prozeß der Genesung von dem vergangenen Tod ist eigentlich ein Erleben der eigenen Abwesenheit, aber auch der Abwesenheit der Sachen, der Welt, der Geschichte, als Möglichkeit einer anderen Präsenz. Es ist zum Beispiel ein Erleben der Tatsache, daß man völlig auf sich selbst angewiesen ist.<sup>14</sup> Die gesuchte Einsamkeit und Abgeschlossenheit, die wiederholt gepriesene "Seligkeit, wieder allein zu sein"<sup>15</sup> trägt oft einen fast mystischen Zug und ist der "Einsiedelei" eines Eremiten gleichgestellt.<sup>16</sup> Auch die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken oder mit der geschichtlichen Vergangenheit im Verweilen des Besuchens und Betrachtens, des Schauen, Staunens und Bewunderns, aber auch des Andenkens, hat zunächst den Charakter eines Stillhaltens, die Prägung der Ruhe und des Schweigens und trägt in sich den Verzicht des Sichentziehens.<sup>17</sup> Nicht nur Kirchen, Ruinen oder

antike Tempel sind Theater solcher Überlegungen,<sup>18</sup> sondern auch das Gewimmel von Venedig oder das Gedränge von Neapel werden zur Erfahrung des Versteckens im Unbekanntsein, welche paradoxerweise desto mehr Ruhe und Stille gewährt, je mehr das Unbekannte lebendig wirkt.<sup>19</sup> Es ist dasselbe Paradox, das in der Schiffsreise nach Sizilien wahrgenommen wird: Erst im Verlust der Landschaft, erst in der Weite der Horizontlinie kann man die Welt begreifen und seinen Platz in ihr neu definieren, und es ist gerade der Landschaftszeichner in Goethe, der auf das Erhabene des Meereshorizontes verweist, wo jede Zeichnung überflüssig wird und der Zeichner sogar sein Objekt verliert. Es ist hier hauptsächlich die Erfahrung der Leere (nicht zufällig von der Seekrankheit begleitet, auch ein Erlebnis der Todesangst oder zumindest des Alleinseins in dem Angewiesensein auf die Natur und die Elemente), welche auf die beim Reisen erlebte und von Goethe hervorgehobene Abwesenheit hinweist.<sup>20</sup>

### **3. Sichselbsthaben? Zunächst Sichselbstverlieren, um sich wieder zu finden!**

“Nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß, Rom zu haben”,<sup>21</sup> so schreibt Goethe, nur wenige Tage nach seiner Ankunft in Rom, indem er seinen Freunden und dem Herzog selbst das bis dahin geheimgehaltene Rätsel seines Verschwindens offenbart. Der Reisende, der sein Reiseziel wie sein Eigentum zu haben behauptet, weil er heimlich angekommen war, hatte seine Pläne bis dahin vor seiner deutschen Umgebung versteckt gehalten; deswegen gehören sie ihm jetzt um so ausschließlicher. Ist das aber nicht gerade eine Bedingung des ‘Besitzens’ eines ersehnten Zieles? Nämlich daß man es verheimlicht? Daß man sich verheimlicht? Daß man zunächst bereit ist, sein Ziel und sich selbst in irgendeiner Weise zu verlieren oder zu verstecken? Die Entscheidung Goethes für das Festhalten am Geheimnis des ‘Wohin’ seiner Reise vor seiner Ankunft und außerdem seine Entscheidung für das offizielle Inkognito während des größten Zeitraumes ist eine Wahl für die Ambiguität, der Versuch eines möglichen Austausches der Persönlichkeit, ein Gesellschaftsspiel dank des Rollentausches, der in der Verdoppelung und Maskierung möglich wird. Aber gerade das Anderswerden oder Anderssein, schon symbolisch in dem falschen Namen formalisiert, ermöglicht schließlich das exklusivste

Sichselbsthaben im Geheimnis der eigenen Identität. Goethe reiste bekanntlich unter falschen Namen als Herr Johann Philipp Möller, dem Reisepaß gemäß angeblich Kaufmann aus Leipzig, aber auch als Maler nach seiner eigenen offiziellen Erklärung in Rom vor dem Pfarrer der Kirche von Santa Maria del Popolo, der auch als Saatsbeamter für die Registrierung der Bevölkerung fungierte, sogar um mehrere Jahre verjüngt.<sup>22</sup> Ein ziemlich gewöhnlicher Name und ein entweder nicht sehr aufregender (der Kaufmann) oder ein zwar interessanter, doch marginaler Beruf (der Maler) konnten als eine gute Tarnung gelten, um unbemerkt zu bleiben und sich den Ritualen des Gesellschaftslebens zu entziehen. Das "wunderliche und vielleicht grillenhafte" Inkognito, wie Goethe es nennt, ist auf jeden Fall eng auch mit dem literarischen Ich des Autors verbunden, da es ihn zum Beispiel von der Notwendigkeit befreit, über seine Werke Rechenschaft geben zu müssen.<sup>23</sup> Einen zusätzlichen literarischen Namen wird Goethe in Rom noch dazugewinnen: 'Megalia Melpomenio', ein poetisches Pseudonym, das er als 'Schäfer' der literarischen Republik der Arkadier erhält, als er während seines ersten römischen Aufenthaltes in die Gesellschaft aufgenommen wird.<sup>24</sup> Der Weimarer Hofrat und Autor des Werther kann also zwischen prosaischen und poetischen Identitäten auswählen und sie untereinander beliebig austauschen: der Kaufmann Möller oder Müller, der Maler Miller (selbst der falsche Name wird variiert, so daß sogar die engeren Freunde nicht mehr wußten, welcher der 'wahre' falsche Name war!), der Russe Milleroff, wie Goethe in einem Passierschein für die Reise nach Neapel erscheint,<sup>25</sup> respektvollerweise 'il signor Cavaliere' oder familiärerweise 'il signor Filippo', wie er von seinem Wirt Sante Collina der Via del Corso in den ausgestellten Rechnungen genannt war,<sup>26</sup> emphatisch der Schäfer Megalia Melpomenio des 'et in Arcadia ego'. Darüber hinaus zeigt sich Goethe oft und gerne als derjenige, der sich auch äußerlich anpaßt, sich wie ein Italiener kleidet und gerne "den Italiener mit den Italienern" spielt.<sup>27</sup>

Die ausführliche Beschreibung des römischen Karnevals, die vergrößerte Darstellung der Masken gehören eigentlich noch zur Strategie des Sichselbstverlierens und Sichselbstfindens, die die ganze Reise prägen. Gespenster und Vermummte, Männer als Frauen und Frauen als Männer verkleidet, Zwittergestalten füllen die Straßen, die im Karneval von seltsamen Wesen wimmeln. Die Maske, die dem Dichter am nächsten zu stehen scheint, wird in knappen Zügen umrissen: "Mit zwei Gesichtern steckt einer im Gedränge: man weiß nicht welches sein

Vorderteil, welches sein Hinterteil ist, ob er kommt, ob er geht".<sup>28</sup> Eine merkwürdige Projektion von Goethe selbst? Sein Doppelgänger, auch er doppelt? Bei den heiteren Tollheiten des Karnevals wird jedenfalls nach Goethe die Quintessenz des Lebens selbst zur Schau gestellt, so zum Beispiel die Liebe, die Geburt oder der Tod. "Noch mehr erinnert uns die schmale, lange, gedrängt volle Straße an die Wege des Weltlebens, wo jeder Zuschauer und Teilnehmer mit freiem Gesicht oder unter der Maske vorn Balkon oder vom Gerüste nur einen geringen Raum vor und neben sich übersieht, in der Kutsche oder zu Fuße nur Schritt vor Schritt vorwärts kommt, mehr geschoben wird als geht, mehr aufgehalten wird als willig stille steht, nur eifriger dahin zu gelangen sucht, wo es besser und froher zugeht, und dann auch da wieder in die Enge kommt und zuletzt verdrängt wird".<sup>29</sup>

#### 4. Wie das Reisen, wie das Leben: die Wege der Kunst

Wenn die Inszenierungen des römischen Karnevals an die Wege des Weltlebens erinnern, verweisen die Inszenierungen des Kunstlebens auf die Verdoppelungen des Karnevals. Das Künstlerwesen lebt nach Goethes Beobachtungen während des ersten römischen Aufenthaltes "wie in einem Spiegelzimmer, wo man auch wider Willen sich selbst und andere oft wiederholt sieht":<sup>30</sup> eine direkte Anspielung auf Tischbeins Projekt, ihn zu porträtieren. Was sieht der Maler dann an Goethe? Den Freund, den Autor des Werther in Inkognito, den Landschaftszeichner, das Sujet seines künftigen Kunstwerkes? Wie entstellt und entstellend ist sein Blick und wie verwandelt er sein Ziel? Die künstlerische Betrachtung läßt die Objekte sich vermehren, das Spiegelkabinett, in das sie die Objekte stellt, ist der Erweiterung der Perspektive ähnlich, die die Reise als solche erlaubt. Die Kunst, das Leben, die Reise weisen eigentlich auf dasselbe hin: auf die Verbreiterung, auch im Sinne der Vermehrung, auf das Tiefergehen sowohl des Sichselbstverlierens als auch des Sichselbstfindens. "Es geht mit der Kunst wie mit dem Leben: je weiter man hineinkommt, je breiter wird sie".<sup>31</sup> Und weiter: "Nun wird es mir immer schwerer, von meinem Aufenthalte in Rom Rechenschaft zu geben; denn wie man die See immer tiefer findet, je weiter man hineingeht, so geht es auch mir in Betrachtung dieser Stadt".<sup>32</sup> Eine Stadt, die für Goethe alles ermöglicht, weil sie alles und sein Gegenteil enthält: das Ewige und das Ver-

gängliche, Erhabenheiten und Trümmer, Spuren der Herrlichkeit und Zeichen der Zerstörung.

## 5. Eine andere Reise, ein anderes Leben, eine andere Kunst

“Der nordische Reisende glaubt, er komme nach Rom, um ein Supplement seines Daseins zu finden, auszufüllen, was ihm fehlt; allein er wird erst nach und nach mit großer Unbehaglichkeit gewahr, daß er ganz den Sinn ändern und von vorn anfangen müsse”.<sup>33</sup> Der Reisende, der Lebensuchende, der Künstler strebt zunächst nach Ergänzungen, Hinzufügungen, Verbesserungen, findet aber die Chance und die Gefahr des neuen Anfanges: eine andere Reise, für ein weiteres Leben, in einer neuen Kunst. Müssen auch wir, um jetzt zu einem passenden Schlußwort zu kommen, bei Goethes Italienreise den Sinn ändern und sie wieder von vorne beginnen, verdoppeln oder maskieren lassen? Wie wäre es zum Beispiel mit einem anderen Rom für einen anderen Goethe?

Konstantinopel (so lautete der übliche Name für Istanbul damals) kommt in Goethes Italienischer Reise zweimal vor, einmal vermittelt durch die Nostalgie eines Einheimischen während der Schiffsreise nach Sizilien,<sup>34</sup> einmal als Abbildung in der Beschreibung einer Zeichnung. Es sei hier kurz auf diese zweite Stelle verwiesen: “Das Serail von Konstantinopel von der Seeseite mit einem Teil der Stadt und der Sophiemoschee. Auf der reizendsten Spitze von Europa ist der Wohnort des Großherrn so lustig angebaut, als man es nur denken kann. Hohe und immer respektierte Bäume stehen in großen, meist verbundenen Gruppen hintereinander, darunter sieht man nicht etwa große Mauern und Paläste (wie in Rom, könnte man hinzufügen, G. B.), sondern Häuschen, Gitterwerke, Gänge, Kiosken, ausgespannte Teppiche, so häuslich, klein und freundlich durcheinander gemischt, daß es eine Lust ist”.<sup>35</sup>

Vielleicht verweist auch Goethes *Italienische Reise* (gerade als eine gelungene und gerade mit ihrer Verdoppelungen) über sich selbst hinaus. Der Kaufmann Möller oder Müller, der Maler Miller oder Milleroff, der Landschaftzeichner, der über die Horizontlinie reflektiert, der arkadische Dichter Megalio Melpomenio, die Maske mit dem doppelten Gesicht oder der Signor Filippo, der am letzten Tag des Karnevals rituell getötet werden soll (diese Liste könnte hier beliebig

erweitert werden), bereiten eine Reihe von Wiedergeburten und Verjüngungen vor und deuten auf versteckte Weise schon perspektivisch auf den neuen Anfang des West-östlichen Divan hin, der auch, wie schon am 3. September 1786 in Karlsbad oder am 29. Oktober 1786 in Rom, mit einer "Hegire" anfangen wird.<sup>36</sup>

## Anmerkungen

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Bd. XI: *Autobiographische Schriften III*, kommentiert von Herbert von Einem, München, Beck 1981, S. 223 (Neapel, den 26. März 1787).
- 2 Das wird gleich am Anfang zugegeben, "da meine Reise eigentlich eine Flucht war", ebd., S. 18 (Auf dem Brenner, den 8. September 1786, abends); vgl. auch S. 125 (Rom, den 1. November 1786): "über das Tiroler Gebirg bin ich gleichsam weggeflogen", so wortwörtlich in dem Brief an den Freundeskreis in Weimar mit demselben Datum, vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Briefe aus Italien 1786-1788*, herausgegeben und erläutert von Peter Goldammer, München, Beck 1983, S. 10.
- 3 Vgl. Goethe, *Italienische Reise*, S. 148 (Rom, den 13. Dezember 1786), wo explizit auf sein "Verschwinden" verwiesen wird, vgl. auch den Brief aus Rom mit demselben Datum an Johann Gottfried und Karoline Herder in Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 39.
- 4 Vgl. Goethe, *Italienische Reise*, S. 148: "Ich erhole mich nun hier (in Rom) nach und nach von meinem salto mortale", wortwörtlich auch in dem oben erwähnten Brief an die Herders, Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 39.
- 5 Goethe, *Italienische Reise*, S. 230 (Palermo, den 3. April 1787).
- 6 Ebd., S. 133 (Rom, den 7. November 1786). Vgl. auch den Brief an Charlotte von Stein mit demselben Datum in Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 19.
- 7 Goethe, *Italienische Reise*, S. 177 (Rom, den 21. Februar 1787).
- 8 Vgl. ebd., S. 217 (Neapel, den 22. März 1787): "Gewiß, es wäre besser, ich käme gar nicht wieder, wenn ich nicht wiedergeboren zurückkommen kann". Vgl. auch den Brief aus Rom an den Herzog Karl August (17. März 1788): "Ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? "Als Künstler!", Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 125.
- 9 Goethe, *Italienische Reise*, S. 146 (Rom, den 2. Dezember 1786), wortwörtlich in dem Brief mit demselben Datum an den Freundeskreis in Weimar, vgl. Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 30.
- 10 Vgl. Goethe, *Italienische Reise*, S. 393 (Rom, den 3. September 1787): "Heute ist es jährlig, daß ich mich aus Karlsbad entfernte. Welch ein Jahr! Und welch eine sonderbare Epoche für mich dieser Tag, ein Geburtstag für mich zu einem neuen Leben"; vgl. auch S. 401 (Bericht aus dem zweiten römischen Aufenthalt, September): "Der dritte September war mir heute doppelt und dreifach merkwürdig, um ihn zu feiern; es war der Jahrestag meiner Hegire von Karlsbad"; die Charakterisierung des Abfahrtstages aus Karlsbad als die eigene Hegire ist schon in dem Brief aus Venedig an den Herzog Karl August (14. Oktober 1786), vgl. Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 9. S. auch Goethe, *Italienische Reise*, S. 147 (Rom, den 3. Dezember 1786): "ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat", so wortwörtlich in dem Brief aus Rom an Johann Gottfried und Karoline Herder (2. Dezember 1786), Goethe, *Briefe aus Italien*, S. 33.
- 11 Goethe, *Italienische Reise*, S. 372 (Rom, Sonntag, den 29. Juli 1787).
- 12 Vgl. dazu Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, London, Imago 1940 ff., Bd. 12, S. 227-268 (mit Verweis auf die Literatur und insbesondere auf E.T.A. Hoffmann).
- 13 Goethe, *Italienische Reise*, S. 382 (Rom, den 11. August 1787).

- 14 Was dann erlaubt, wie Goethe selbst betont, eine "ganz andere Elastizität des Geistes" zu erleben, und dadurch "die Falten, die sich in mein Gemüt geschlagen und gedrückt haben, wieder auszutilgen", ebd., S. 25 (Trient, den 11. September 1786, früh.).
- 15 Ebd., S. 116 (Den 25. Oktober 1786, abends. Perugia).
- 16 Vgl. ebd., S. 392 (Bericht aus dem zweiten römischen Aufenthalt, August).
- 17 Vgl. etwa ebd., S. 63 (Padua, den 27. September 1786), vgl. auch S. 131 ((Rom, den 7. November 1786): "Ja, man täte wohl, wenn man, jahrelang hier verweilend, ein pythagoreisches Stillschweigen beobachtete". Zum pythagoreischen Stillschweigen vgl. auch den Brief aus Rom an Charlotte von Stein (24. November 1786) in Goethe, Briefe aus Italien, S. 27.
- 18 Vgl. etwa Goethe, Italienische Reise, S. 297-299, mit Verweis auf den Besuch des Theaters von Taormina im Mai 1787.
- 19 "Die Einsamkeit, nach der ich oft so sehnsuchtsvoll geseufzt, kann ich nun recht genießen; denn nirgends fühlt man sich einsamer als im Gewimmel, wo man sich allen ganz unbekannt durchdrängt. In Venedig kennt mich vielleicht nur ein Mensch, und der wird mir nicht gleich begegnen", ebd., S. 64 (Venedig, September 1786). "In so großer Gesellschaft und Bewegung fühl' ich mich erst recht still und einsam; je mehr die Straßen toben, desto ruhiger werd' ich", ebd., S. 211 (Neapel, zum 17. März 1787). Über den Wunsch, in der tumultuierenden und beweglichen Stadt Neapel zu verweilen, vgl. auch S. 195 (Neapel, den 6. März 1787).
- 20 "Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen, so hat man keinen Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt. Als Landschaftszeichner hat mir diese große, simple Linie ganz neue Gedanken gegeben", ebd., S. 230-231 (Palermo, den 3. April 1787).
- 21 Ebd., S. 125 (Rom, den 1. November 1787), wortwörtlich in dem Brief aus Rom an den Herzog Karl August (3. November 1787), vgl. Goethe, Briefe aus Italien, S. 12.
- 22 Zum Motiv des anderen Lebens von Goethe in Rom unter dem Schutz der Selbstverheimlichung vgl. kürzlich Roberto Zapperi, *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München, Beck 1999, bes. S. 33-62 ("Das Inkognito"). Mehrmals gibt Goethe in seinen Ausführungen an, sich verjüngt und wie erneuert zu fühlen, vgl. etwa Goethe, Italienische Reise, S. 373 (Rom, Montag, den 30. sten Juli 1787): "Ich fühle mich recht jung wieder"; s. auch S. 386 (Rom, den 23. August 1787): "Ich bin wirklich umgeboren und erneuert und ausgefüllt".
- 23 Vgl. ebd., S. 133-134 (Rom, den 8. November 1786): "Mein wunderliches und vielleicht grillenhaftes Halbinkognito bringt mir Vorteile, an die ich nicht denken konnte. (...) Genug, ich habe meinen Willen und entgegen der unendlichen Unbequemlichkeiten, von mir und meinen Arbeiten Rechenschaft geben zu müssen". Vgl. auch die Briefe aus Rom an die Mutter, Katharina Elisabeth Goethe (4. November 1786), an Johann Gottfried und Karoline Herder (2. Dezember 1786), an Philipp Seidel (9. Dezember 1786), an den Herzog Karl August (12. Dezember 1786 und 25. Januar 1788), an Karl Ludwig von Knebel (19. Februar 1787) in Goethe, Briefe aus Italien, S. 13, 33, 34, 36, 83, 120. Auch in Italien hatte der Werther, der in den 80er Jahren in drei verschiedenen Übersetzungen vorlag und sonst auch in Französisch gelesen wurde, einen gewaltigen Skandal erregt. Zu den verschiedenen Übersetzungen und den heftigen Reaktionen der katholischen Kirche auf Goethes angebliche Apologie des Selbstmords vgl. Zapperi, *Das Inkognito*, S. 63-94 ("Der verbotene Dichter").
- 24 Vgl. dazu Goethe, Italienische Reise, S. 479-483 (Aufnahme in die Gesellschaft der Arkadier), s. auch die Briefe aus Rom an Friedrich von Stein (4. Januar 1787) und an den Freundeskreis in Weimar (6. Januar 1787), Goethe, Briefe aus Italien, S. 51 und 55.
- 25 Der neapolitanische Passierschein, ausgestellt auf den Namen Milleroff aus Moskau, vom 21. Februar 1787 ist abgebildet in Zapperi, *Das Inkognito*, S. 112.
- 26 Vgl. dazu ebd., S. 113 ff. Für die Nachbarschaft galt Goethe als der 'Signor Filippo', darauf weist auch eine Stelle aus dem Teil der Italienischen Reise zum Römischen Karneval, vgl. Goethe, Italienische Reise, S. 513 ('Moccoli'): "So hören wir spotten: 'Sia ammazzato il Signore Abbate che fa l'amore.' Oder einen vorbeigehenden guten Freund anrufen: 'Sia ammazzato il Signore Filippo.'"
- 27 Ebd., S. 385 (Rom, den 18. August 1787).
- 28 Ebd., S. 494 (Das römische Karneval, Masken).
- 29 Ebd., S. 515 (Das römische Karneval, Aschermittwoch).

- 30 Ebd., S. 153 (Rom, den 29. Dezember 1786).
- 31 Ebd., S. 105 (Bologna, den 19. Oktober, abends).
- 32 Ebd., S. 165 (Rom, den 25. Januar 1787), wortwörtlich in dem Brief an den Freundeskreis in Weimar mit demselben Datum, vgl. Goethe, Briefe aus Italien, S. 65.
- 33 Goethe, Italienische Reise, S. 430-431 (Bericht aus dem zweiten römischen Aufenthalt, Oktober).
- 34 Ebd., S. 320 (Montag, den 14. Mai 1787): "Alles war auf dem Verdeck, voran ein für seinen Orient sehr eingennommener griechischer Priester, der den Landesbewohnern, die ihr herrliches Vaterland mit Entzücken begrüßten, auf ihre Frage, wie sich denn Neapel zu Konstantinopel verhalte, sehr pathetisch antwortete: "Anche questa è una città!" "Auch dieses ist eine Stadt!"
- 35 Ebd., S. 401 (Bericht aus dem zweiten römischen Aufenthalt, September). Es handelt sich um die Zeichnungen des französischen Architekten Louis François Cassas.
- 36 Das ist bekanntlich der Titel der ersten Dichtung im West-Östlichen Divan. Ich möchte mich hier herzlich bei Frau Ingrid Iren für die Revision des deutschen Manuskriptes bedanken.

## *Der faustische Mensch im Zeitalter der Angst*

Ahmet Cemal (Istanbul)

Klassiker sind keine Ruinen.

Sie sind Werke, denen die Zeit die Eigenschaft der Unsterblichkeit verliehen hat. Und diese Eigenschaft verdanken sie dem allmählichen Prozeß der Begriffswerdung.

Stoffe sowie Personen (Typen, Helden) der Klassiker werden nämlich erst dann „unsterblich“, wenn sie zu lebendigen Begriffen werden, die allen Sinngebungen der Nachwelt offenstehen. *Hamlet* ist im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht nur deswegen existenzberechtigt, weil ihn *Shakespeare* vor vier Jahrhunderten mit seinen unvergleichlichen Versen gedichtet hat; die Welt von *Shakespeare* existiert nicht mehr, und in der Geschichte der Kunst und Literatur vermag die Schönheit der *Formen* allein die Unsterblichkeit niemals gewährleisten. *Hamlet* ist zeitlos lebendig, weil er einen *Begriff* verkörpert: den Begriff des ewig zögernden Intellektuellen. Und daß *Macbeth* nach wie vor der Inbegriff des Machtgedankens schlechthin ist, beruht sicher auf der Tatsache, daß der mit dieser Tragödie herausgebildete Machtbegriff auch den heutigen Machtverhältnissen entspricht.

Somit kann man die Klassiker als Werke definieren, die in jeder Epoche aus dem Aspekt des zugehörigen *Zeitgeistes* lesbar sind.

Das Gleiche gilt auch für den *Faust* von *Goethe*.

Eine sinnvolle Interpretation des *Faust*-Typus ist erst dann möglich, wenn wir es nach zwei Jahrhunderten als *wir* und als die *heutigen* Menschen lesen können.

Was für ein Weltbild dieses Werk entwirft, ist heute allgemein bekannt: Das *Faust*-Drama als ein Weltgeschehen zwischen Gott und Mephistopheles; *Faust* als ein Ausnahmemensch im Sehnen und Wollen, in Verfehlen und Schuld. *Faust* als jemand, der sich an den

Grenzen des Menschseins bewegt und somit das Wesen des Menschen überhaupt deutlich macht.

Und wieder nach den Worten des *Faust*-Interpreten *Erich Trunz*: Faust der Strebende, der sich immer nach Entgrenzung sehnt und ständig bemüht, über die Grenzen seines Ichs hinauszugelangen; Faust als Ausnahmensch, der in seiner Maßlosigkeit und in seiner damit zusammenhängenden Verzweiflung sogar bereit ist, einen Pakt mit dem Teufel zu schließen; Faust als der große Einsame, der mit einem Dämon lebt, seine Kraft überschätzt, fast immer nur an sich denkt und das Entsagen nie lernt; und endlich Faust, der noch höchster Erkenntnis strebt, um dabei jedesmal sein Ungenügen besonders und schmerzlich zu fühlen.

Folgende Ausführungen des österreichischen Kulturhistorikers *Egon Friedell*, entnommen aus seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit*, können uns bei einer neuen *Leseart* und bei der Entschlüsselung des *faustischen Menschen* von heute behilflich sein :

*'Das Außerordentliche...der Goethischen Faustdichtung besteht darin, daß sie eine kompendiöse Darstellung der Kulturgeschichte der Neuzeit ist. Faust beginnt als Mystiker und endet als Realpolitiker. Faust ist die ganze Versuchung des modernen Menschen, die sich in tausend Masken und Verkleidungen anschleicht: als Alkoholismus, als Sexualität, als Weltschmerz, als Übermenschentum; und dabei ist er der vorbildliche Unbefriedigte, in allem Einzeldasein sich wiedererkennend, qualvoll nach der Einheit der Erscheinungen ringend, und immer vergeblich. Die Tragödie Fausts ist die Tragödie des Menschen der Neuzeit, die Tragödie des Rationalismus, des Skeptizismus, des Realismus. Ihm zur Seite steht der Teufel. Aber Mephisto ist gar nicht böse, sondern bloß frivol, zynisch, materialistisch und vor allem geistreich: die Erscheinung gewordene pure, kalte, sterile Intelligenz, ein höchst differenziertes Gehirnwesen und der konsequenteste Vertreter der genialen Ichsucht...Mephisto hat den bösen Blick des Intellektualismus, des Sensualismus, des Nihilismus...'*

Goethes Leben war zuviel mit der denkbar abwechslungsreichsten Geschichte überfüllt, um im Werk nach einer illusorischen *Welt-Einheit* zu streben. Er, der – mit den Worten von *Thomas Mann* in seinem Essay *Phantasie über Goethe* (1948) - den Siebenjährigen Krieg, den Unabhängigkeitskampf Amerikas, die französische Revolution, den kometenhaften Aufstieg und Fall Napoleons, die Auflösung des Heiligen Rö-

mischen Reiches, den Jahrhundertwechsel mit seinen physiognomischen und atmosphärischen Weltverwandlungen, den Anbruch des bürgerlichen, des Maschinen-Zeitalters und die Juli-Revolution überlebt hat, konnte sich nur einen *innerlich zerrissenen*, seinen Standort immer wieder von neuem sondierenden Menschen ausdenken.

Der *faustische Mensch* von Goethe gehört in eine Periode, wo die Menschheit trotz mancher schmerzhafter Erfahrungen sich der Erwartung einer besseren Zukunft hingeben konnte. Und Egon Friedell hat die oben zitierten Zeilen zwischen 1927-1931 geschrieben, also zu einer Zeit, wo der *neue Mensch* zwar die Erfahrung eines *Weltkrieges* hinter sich hatte, aber die Erfahrung von Massentötungen und der Atombombe noch bevorstand, und das Streben nach der höchsten Erkenntnis, besonders der unermüdliche wissenschaftliche Drang zwar den einzelnen Menschen zu einer gewissen Verzweiflung treiben, aber den Forscher nicht mit einem bis dahin unbekanntem Entsetzen konfrontieren konnte. Die fürchterliche Antwort, die auf die zu den Wissenschaftlern gestellte Frage *Wofür arbeitet ihr?* Brecht in seinem *Leben des Galilei* gibt, ist für die Menschen des Goethischen Zeitalters noch unvorstellbar:

*Wofür arbeitet ihr? Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte...*

Goethes Zeitalter war dieser Entsetzensschrei noch fremd. Aber der *faustische Mensch* von Goethe mit seinen begrifflichen Dimensionen ist durchaus geeignet, den Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, diesen Menschen, der mit der Spaltung des Atoms sowohl die Endlosigkeit als auch die Unmenschlichkeit seines Strebens nach Erkenntnis erfahren hat und damit ins Maßlose geraten ist, zu konkretisieren.

Dem obigen Bild ist nicht mehr viel beizufügen. Und dieses Bild erklärt ganz deutlich, warum der faustische Mensch unserer Zeit so sehr entspricht.

Sehr lange Zeit hindurch wurde der faustische Mensch als der Tat-Mensch interpretiert und somit fast nur im positiven Sinne verstanden. Vielleicht vor allem deswegen, weil man es in verhängnisvoller Weise unterlassen hat, auch über die *Motive* und *Ziele* dieses Tat-Menschen zu denken.

Gleich am Anfang von *Faust* heißt es:

*Und sehe, daß wir nichts wissen!*  
*Das will mir schier das Herz verbrennen.*  
[...]  
*Bilde mir nichts ein, was Rechts zu wissen,*  
*Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,*  
*Die Menschen zu bessern und zu bekehren.*

Faust hat sich der Magie ergeben; er fürchtet sich weder vor Hölle noch Teufel – und leider noch vor der Tatsache, daß er seine *Stimme* verloren hat, den einzigen Weg, der ihn zu seinen Mitmenschen führen kann. Zugleich der einzige Weg, um *Die Menschen zu bessern und zu bekehren*.

## *Das Eigene und das Universelle in der Übersetzung von FAUST*

Petros Markaris (Athen)

Jeder, der am Ende des 20. Jahrhunderts die Geduld und die Courage aufbringen würde, *Faust* zu lesen, wäre bald über die Komik des Werks erstaunt. Zwar ist dieser arme Ignorant, der Leser, der keine Ahnung hat, in welches Abenteuer er sich einläßt, durch die Legende, die den *Faust* begleitet, wenigstens darauf vorbereitet, daß er es mit einem tiefsinnigen, komplizierten, ja labyrinthischen Werk zu tun haben wird. Daß er aber dazu noch eine Komödie geschenkt bekommt, ist eine unerwartete und erfreuliche Überraschung. Goethe nennt *Faust* eine Tragödie, und tatsächlich, wenn man das Werk aus der Sicht der Gretchen-Tragödie, der Helenen-Tragödie sowie der allgemeinen Menschheitstragödie betrachtet, ist das Primat des Tragischen nicht zu bezweifeln. Trotzdem setzt die Komik im Werk sehr früh ein, viel früher als die tragischen Elemente und Episoden. Schon die erste Szene, das Vorspiel auf dem Theater, weist reichliche komische Züge auf, die dann beharrlich fortgesetzt und fortgepflanzt werden: in die zweite Studierzimmerszene, in Auerbachs Keller, in die Hexenküche, bis hin zu den beiden Walpurgisnachtszenen. Selbst die Liebesgeschichte zwischen Faust und Margarethe setzt in der Nachbarin Haus mit einer komischen Szene ein. Das gleiche Wechselspiel zwischen Tragik und Komik findet auch im zweiten Teil statt. Schon am Anfang des zweiten Teils, Ariel singt, die Sonne naht mit ungeheurem Getöse heran, Faust erwacht und befindet sich in der Kaiserlichen Pfalz, im Saal des Thrones, inmitten einer komischen Szene.

Man kann diese Beispiele ad libitum wiederholen. Was dabei herauskommt, ist ein spannender Widerspruch zwischen der Vorliebe

Goethes für die reinen Formen der antiken Dichtung, sowohl der epischen, als auch der dramatischen, und dem Gemisch der Formen, das er in *Faust* vorlegt. Das ist umso merkwürdiger, als Goethe, in seinem Briefwechsel mit Schiller, über dieses Gemisch der Formen sich sehr abfällig äußert.

“Es ist mir dabei recht aufgefallen,“ schreibt er an Schiller, “wie es kommt, daß wir Modernen die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja, daß wir gar nicht einmal imstande sind, sie voneinander zu unterscheiden. [...] Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren.“ Und doch trifft man im *Faust*, ineinandergeflochten, auf alle drei Formen des antiken Dramas, die Tragödie, die Komödie und das satirische Spiel. Goethe mischt immer wieder die Karten und bringt den Leser oder den Zuschauer stets in neue Situationen hinein.

Das erinnert an ein früheres Werk Goethes, an *Wilhelm Meister*. Von Goethes und Schillers Standpunkt ist *Wilhelm Meister* ein Werk, das sein formales Ziel verfehlt. Beide sind sich darüber einig, daß es ständig zur Form des klassischen Epos hinaufstrebt, aber immer wieder davon abschweift und sie letztlich nicht erfüllt. Und doch nimmt dieser postrevolutionäre Roman des ausgehenden 18. Jahrhunderts, gerade wegen seiner Widersprüche, den bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts vorweg. Die “modernen Epopöen“, wie Hegel den Roman genannt hatte, eines Balzac, eines Stendhal, oder eines Dickens stecken im Kern schon in *Wilhelm Meister*. So ähnlich geht es mit *Faust* und dem modernen Theater. Auch *Faust* nimmt das moderne Theater des späten 19. Jahrhunderts vorweg, in dem die klaren Formen der klassischen dramatischen Kunst allmählich zurücktreten und den Weg für das moderne Drama bereiten, dem ja eine Mischung der beiden Hauptformen, der Tragödie und der Komödie, zugrunde liegt. Wenn man sogar einen Schritt weiter geht, so findet man vielleicht in Fausts Ausruf:

*Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen;*

den Vorläufer des naturalistischen Dramas, das etwa ein halbes Jahrhundert später die Bühnen erobern wird. Denn zwei Seelen wohnen auch in der Brust von Frau Alvig, in Ibsen's *Gespenstern*, oder in Nora, in *Ein Puppenheim*, und sogar, wenn nicht vor allem, in Strindbergs *Fräulein Julie*. Um es mit Peter Szondi zu sagen:

Bei Ibsen ist [...] die Wahrheit die Innerlichkeit. In ihr ruhen die Motive der zu Tage tretenden Entschlüsse, in ihr verbirgt sich und überlebt alle äußere Veränderung, deren traumatische Wirkung. [...] Das besagt, daß ihre direkte dramatische Darstellung (also der Innerlichkeit, Anm. d. V.) gar nicht möglich ist.

Wenn ich diese letzte Bemerkung bei Szondi lese, dann denke ich daran, daß Goethe *Faust* primär nicht für die Bühne verfaßt hatte, vielleicht, weil er früher zu der Einsicht gekommen war, daß diese Innerlichkeit theatralisch nicht darstellbar wäre.

Man könnte schon jetzt fragen, ob diese Bemerkungen für die Übersetzung des Textes von Bedeutung sind. Sie mögen dramaturgisch, oder theatergeschichtlich wertvoll sein, was haben sie aber mit Übersetzung zu tun? Sie haben soweit mit der Übersetzung zu tun, als daß man sich auf der Basis dieser Feststellungen entscheiden muß, ob man für die Übersetzung moderne Sprachformen wählen oder ob man die Sprache diachronisch behandeln wird. Es gilt ja als Binsenweisheit in der Übersetzung von klassischen Texten: man kann nicht in eine derart alte Sprache übersetzen, als ob man heute die Sprache z. B. der Goethezeit spräche und schriebe – das ist Heuchelei. Man kann aber auch nicht in eine derart moderne Sprache übersetzen, daß man den Eindruck erweckt, Goethe schriebe in unserer heutigen Sprache – das ist Schwindel.

Ich komme noch auf das Problem der Sprachwahl zu sprechen. Es genügt vorerst zu sagen, daß solche Gedanken, und viele andere, mich geplagt hatten, als ich wochenlang ratlos vor meinem Computer saß, auf den Bildschirm guckte und nicht wußte, wie mit der Übersetzung anzufangen. Es gab Sprachprobleme, Stilprobleme, Versprobleme und Reimprobleme zu meistern. Das Werk weist ja eine Vielfalt in der Sprache, in der Metrik und in den Reimen auf, die es, wenn man dem Original treu bleiben will, fast unübersetzbar machen.

Ich mußte also immer wieder neu anfangen; das Ergebnis war bestenfalls mittelmäßig, und ich war dabei, den Versuch endgültig aufzugeben, als ich zufällig einen der genialsten Streiche Goethes ent-

deckte. Goethe hat nämlich das Wesen des Werks in einer rein komischen Szene versteckt. Es ist die zweite Studierzimmerszene nach dem Auftritt des Schülers, wenn Mephisto dem Schüler die einzelnen Fachgebiete der Wissenschaft erläutert. Es sind die Verse 1908 bis 1941, gesprochen von Mephisto:

Gebraucht der Zeit, sie geht so schnell von hinnen,  
Doch Ordnung lehrt Euch Zeit gewinnen.  
Mein teurer Freund, ich rat Euch drum  
Zuerst Collegium Logicum.  
Da wird der Geist Euch wohl dressiert,  
In spanische Stiefeln eingeschnürt,  
Daß er bedächtiger so fortan  
Hinschleiche die Gedankenbahn,  
Und nicht etwa, die Kreuz und Quer,  
Irrlichteliere hin und her.  
Dann lehret man Euch manchen Tag,  
Daß, was Ihr sonst auf einen Schlag  
Getrieben, wie Essen und Trinken frei,  
Eins! Zwei! Drei! Dazu nötig sei.  
Zwar ist's mit der Gedankenfabrik  
Wie mit einem Weber-Meisterstück,  
Wo ein Tritt tausend Fäden regt,  
Die Schifflein herüber hinüber schießen,  
Die Fäden ungesehen fließen,  
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt:  
Der Philosoph, der tritt herein  
Und beweist Euch, es müßt' so sein:  
Das Erst' wär' so, das Zweite so,  
Und drum das Dritt' und Vierte so,  
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',  
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr.  
Das preisen die Schüler aller Orten,  
Sind aber keine Weber geworden.  
Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,  
Sucht erst den Geist heraus zu treiben,  
Dann hat er die Teile in der Hand,  
Fehlt leider! nur das geistige Band.

Wenn man genauer hinsieht, so stellt man fest, daß die Verse Mephistos sowohl das Eigene als auch das Universelle erfassen und sie gleichzeitig ironisch aufheben.

Und dann fügt Mephisto hinzu:

Encheirisin naturae nennt's die Chemie,  
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.

*Encheirisin naturae*: ein griechisches und ein lateinisches Wort. Encheirisin, der Akkusativ des Worts *eincheirisis*. Erich Trunz bemerkt, daß das Wort im antiken Griechisch "Handgriff" bedeutet. Tatsächlich wird es in diesem Sinne sowohl von Thukydides, als auch in der *Politik* von Aristoteles gebraucht. Goethe übernahm das Wort von seinem Straßburger Lehrer, den Chemiker Spielmann, der es für Verfahrensweisen der Natur benutzte, im Zusammensetzen und Aufbauen, die von Menschen nicht künstlich nachgeahmt werden können. Wenn man aber bei Hippokrates nachschlägt, bedeutet bei ihm das Wort *eincheirisis* "eine Leiche anatomisch sezieren". Die selbe Deutung findet man auch im Lexikon von Claudius Galinos *Deutung der hippokratischen Sprachen*. Im Neugriechischen ist *encheirisis* das einzige Wort für "Operation". Also ist "*encheirisis naturae*" eine Art Operation der Natur. Goethe seziiert im *Faust* die Natur: die physische Natur, die metaphysische Natur und die menschliche Natur. Das Eigene und das Universelle im *Faust* werden von diesem "Sezieren der Natur" abgeleitet.

Und so kommen wir auf die Bemerkungen, die ich anfangs gemacht habe, zurück. Man kann zwischen dem Eigenen und dem Universellen im *Faust* eine klare Trennungslinie ziehen und das Eigene in den Bereich des Komisch-Satirischen einordnen, während das Universelle in die Sphäre des Tragischen gehört. Einerseits unternimmt also Goethe eine Mischung der antiken Formen, andererseits aber bleibt er der antiken Tradition des Eigenen und des Universellen vollkommen treu. Ich denke dabei z. B. an Aristophanes, der sich in seinen Komödien ausschließlich mit dem Eigenen befaßt, in dem er, um mit heutigen Begriffen zu reden, zwischen Politrevue und politischem Kabarett ständig hin und her wechselt. Hingegen ist die Thematik der antiken Tragiker, besonders jene von Aischylos und Sophokles, von einer philosophischen Betrachtung der Welt, des menschlichen Schicksals und der Beziehungen zwischen Menschen und Göttern bestimmt.

Wenn man an das Eigene im *Faust* herangeht, so findet man allerhand komische Charakterstudien und Situationen, vor allem aber alle Gattungen der Komödie. Der Ton wird in der zweiten Szene des ersten Teils, im "Vorspiel auf dem Theater", mit der Charakterkomik angegeben. Goethe baut diese Charakterkomik auf die Figuren eines Theaterdirektors und eines Theaterdichters auf, die ihm bis hin zur Selbstverspottung vertraut waren. Noch lange vor Fausts tragischem Ausruf: "zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust" erinnert uns

Goethe daran, daß auch in seiner Brust zwei Seelen wohnen, die eines Theaterdichters und die eines Theaterdirektors, wenn man bedenkt, daß er jahrelang Direktor des Weimarer Theaters war. Zuerst die Selbstironie, dann der tragische Ausruf. Shakespeare tat es umgekehrt. Er führte zuerst die Tragödie von *Romeo und Julia* vor und dann, ein Jahr später im *Sommernachtstraum*, das "überaus tragische Lustspiel von Pyramus und Thisbe", das die Thematik von *Romeo und Julia* als Farce wiederholt. Die Charakterkomik geht in der ersten Studierzimmerszene auf die Figur Wagners über. In der Szene zwischen Mephisto und dem Schüler wird dann aus der Charakterkomik eine Situationskomik, die in "Auerbach's Keller" und in der "Hexenküche" weitergeführt wird, wobei in der "Hexenküche" das Liebesverhältnis zwischen Faust und Margarethe vorausgesagt wird, ein Vorgang, der sich in der "Walpurgisnacht" durch die Voraussage von Gretchens tragischem Schicksal wiederholt.

Es sei hier nebenbei erwähnt, daß etwa 80 Jahre später August Strindberg in der *Gespentersonate* dieselbe Technik anwenden wird. Nicht nur wird in jedem Akt der *Gespentersonate* ein Teil des Bühnenbilds des nächsten Akts vorweggenommen, sondern - und das ist weitaus wichtiger - die Handlung des zweiten Akts beginnt schon im ersten Akt, so wie die Handlung des dritten Akts im zweiten Akt anfängt. Und am Ende der *Gespentersonate* läuft der Student davon und überläßt das Fräulein seinem Schicksal, so ähnlich wie Faust, der auch davonläuft und Gretchen ihrem Schicksal überläßt. Um ganz davon zu schweigen, daß der alte Hummel in der *Gespentersonate* klare mephistophelische Züge trägt.

Bleiben wir aber bei der Komödie. Es ist interessant, Goethes Technik zu folgen. Er setzt mit der Charakterkomödie ein, führt sie einige Szenen weiter und schaltet dann auf die Situationskomödie um. Er führt sie wieder einige Szenen weiter und läßt sie abermals fallen. Wenn wir in den "Walpurgisnachtstraum" kommen, befinden wir uns schon in einer Politrevue, die bereits in der "Walpurgisnacht" angekündigt wird. Der "Walpurgisnachtstraum" oder "Oberons und Titanias Goldne Hochzeit" (ich habe vorhin den "Sommernachtstraum" nicht zufällig erwähnt), dieser Nachtrag zu den "Xenien-Gedichten" steht alleine da, ohne sichtliche Beziehung zur Haupthandlung. Es ist aber eben diese Isolierung des "Walpurgisnachtstraums" vom übrigen Werk, die den Politrevue-Charakter der Szene verstärkt. Zudem hat Goethe im "Walpurgisnachtstraum" sich von den Zweizeilern der

“Xenien-Dichtung“ entfernt und die Vierzeiler der deutschen Reimstrophen übernommen. Diese Vierzeiler stehen aber den refrainartigen Vierzeilern der politischen Revue sehr nah. Wenn man dann in der zweiten Szene des zweiten Teils ankommt, in der Kaiserlichen Pfalz, befindet man sich inmitten einer politischen Satire.

Sofern Goethe von der Charakterkomödie zur Situationskomödie und weiter zur politischen Revue bis hin zur politischen Satire fortschreitet, wird seine Stellungnahme zunehmend ironischer und kritischer. Er faßt zuerst Charaktere ins Visier, dann Situationen und danach nicht nur sein Haßobjekt, die Französische Revolution und deren Parvenüs, sondern auch sämtliche philosophische Schulen und Tendenzen, seine Zeitgenossen und Polemiker, bis hin zum ganzen politischen Machtapparat am Anfang des zweiten Teils. Was dabei auffällt, ist die von Goethes Sicht aus zwar negative, doch aber sehr klare, dialektische Vernunft von Mephistopheles, die der Skepsis von allen diesen intellektuellen und politischen Zwergen weitaus überlegen ist. Mephisto versagt, wenn er sich den Reinen und den Unschuldigen, wie Gretchen, annah, hat aber mit allen anderen leichtes Spiel.

Mephistos Anfangsbemerkung an Gott, im “Prolog im Himmel“:

Der kleine Gott der Welt bleibt stets vom gleichen Schlag,  
Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.  
Ein wenig besser würd' er leben,  
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;  
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,  
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.  
Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,  
Wie eine der langbeinigen Zikaden,  
Die immer fliegt und fliegend springt  
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;  
Und läg' er nur noch immer in dem Grase!  
In jedem Quark begräbt er seine Nase.

ist kein Zufall. Goethe beweist in der Folge, daß es tatsächlich so ist. Wie Shakespeare seine Narren brauchte, um Wahrheiten über die Welt zu sagen, die sonst nicht gesagt werden dürften, so braucht Goethe seinen Mephisto, den bösen Geist, um seinen Bosheiten über die Welt und seine Zeitgenossen Luft zu machen.

Wenn also das Eigene im *Faust*, über das Komisch-Satirische, sich auf die Zeit und die Welt Goethes beruft, so erscheint das Universelle in seiner Tragik vielfältiger, differenzierter und daher weitaus schwieriger zu meistern als das Eigene. Zum einen wird das, was im Eigenen

als Kritik der Philosophie erscheint, im Universellen zur Negation der Wissenschaft an sich. Zumindest in diesem Punkt scheinen Faust und Mephisto übereinzustimmen. Mephistos fast mörderischem Zertreten der Wissenschaften in der Schülerszene geht Fausts Negation der Wissenschaften voraus. Erst Fausts Versagen, die Welt geistlich zu erfassen, öffnet den Weg für eine sinnliche Erfassung der Welt und ermöglicht den Pakt zwischen Faust und Mephisto. Dieses Versagen wird bereits sehr früh im Text klargelegt, als Faust den Erdgeist zu sich ruft. Da sagt der Erdgeist in Selbstdarstellung:

In Lebensfluten, in Tatensturm  
Wall' ich auf und ab,  
Webe hin und her!  
Geburt und Grab  
Ein ewiges Meer,  
Ein wechselnd Weben,  
Ein glühend Leben,  
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit  
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Und Faust ist entzückt:

Der du die weite Welt umschweifst,  
Geschäftiger Geist, wie nah fühl' ich mich dir!

Worauf der Erdgeist antwortet:

Du gleichst dem Geist, den du begriffst,  
Nicht mir!

Der Geist, den Faust begreift, ist der menschliche Geist, also der Geist der Wissenschaften, und mit denen kommt man dem Erdgeist nicht näher. Wenn man genauer hinsieht, dann merkt man, daß im Folgenden Faust, mit Hilfe Mephistos, sich ähnlich wie der Erdgeist verhält. Er wallt in Lebensfluten und in Tatensturm auf und ab, er webt hin und her. Und für Gretchen öffnet er, in Geburt und Grab, ein ewiges Meer.

Nun führt aber der Weg von Geistigem ins Sinnliche über die Metaphysik, das Überirdische, über Geister, Dämonen und Irrlichter, über Hexen und schwarze Magie. Es ist der Weg der spätmittelalterlichen Tradition, wo es von guten und bösen Geistern wimmelt, von armen Sterblichen, die von bösen Geistern verführt und irre-

geführt werden und vom lieben Gott, der sie wieder zurück ins Paradies bringt. Diese Tradition ist aber auch eine Theatertradition. Es ist die Welt der Passions- und Osterspiele, die das Universelle nicht als Spiegelbild von menschlichen Handlungen und Reaktionen begriffen, wie es die späteren Dramatiker taten, sondern den Menschen in den Mittelpunkt eines Universums setzten, wo alle irdischen und überirdischen Kräfte gleichwertig auftraten und einander bekämpften, denn nur so konnte er am Ende das Ewige vom Vergänglichen, das Gute vom Bösen unterscheiden. Die Verfasser der Passionsspiele hatten es einfach: für sie war, in gutem christlichen Glauben, das Geistige das Gute und das Sinnliche das Böse. Mephisto ist aber damit gar nicht einverstanden und versucht im Laufe des Werks diese Gleichung aufzuheben. Faust stimmt im Grunde mit ihm überein, nur kann er sich von seinen moralischen Werten nicht so leicht trennen. Also folgt er Mephisto, teils begeistert, wie in der Walpurgisnachtsszene, teils widerwillig, oder gar wütend, wie in den Gretchenszenen. Trotz der Negation des Geistigen und der Allianz mit dem Teufel kann er sich von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, immer noch nicht befreien, was letztlich seine Qual, aber auch seine Rettung bedeutet.

Goethe übernimmt im *Faust* teils die Formen der Antike, teils aber auch die Formen des christlich-religiösen Theaters, das vom späten Mittelalter bis in die Renaissance hinein, von Zentraleuropa bis Spanien und zu den britischen Inseln das Theater geprägt haben, sei es durch die französischen *mystères* und *moralités* oder durch die englischen *mystery* und *morality plays*, bis hin zu den spanischen *autos sacramentales*. Diese Tradition ist so überwältigend, daß sie nicht nur bis heute überlebt, sondern sogar auch in die Geschichte des Films übergegangen ist, so z.B. in den Filmen von Carl Dreyer, in *Vampir*, oder *Tag des Zorns*, oder als Mißgeburt in den christlichen Horrorfilm.

Wenn man nun den Versuch unternimmt, diese "Operation der Natur" in eine andere Sprache zu übertragen, dann braucht man dazu drei Seziermesser: das eine ist die Sprache, das andere ist der Vers und das dritte ist die Theatertradition.

Bleiben wir zuerst bei der Sprache. Es ist für den Übersetzer besonders wichtig, daß er vorab entscheidet, welches Sprachgebilde dem Originaltext besser gerecht wird. Man hat den falschen Eindruck, daß die Übersetzung eine Frage der Interpretation ist. Sie ist vielmehr eine Frage des Sprachstils. Man kann dem Original treu bleiben, aber den Sprachstil verfehlen, dann hat man den Sinn richtig erfaßt, das

Kunstwerk ist aber trotzdem abhanden gekommen. Das ist für einen griechischen Übersetzer, der sich mit Texten der Klassik befaßt, weitaus schwieriger, weil die griechische Sprache keine Kontinuität aufweist. Die Entwicklung der modernen griechischen Sprache ging, grosso modo, durch vier Sprachperioden: die altgriechische, oder archaische Sprache, die byzantinische, die von der altgriechischen abgeleitet und durch die biblische Sprache ergänzt wurde, die gehobene, oder "reine" Sprache, die eine Entwicklung der byzantinischen war, und zuletzt die Vulgär-, oder Volkssprache, wie wir sie nennen, welche die moderne griechische Sprache ist. Das Problem liegt darin, daß diese vier Sprachperioden nicht ineinander verschmolzen sind, sondern sich voneinander kraß unterscheiden. Das ist weniger eine Frage des Wortschatzes, als vielmehr eine Frage der Sprachstruktur und der Syntax. Während die drei ersten Perioden in der Struktur ähnlich sind, hat die Volkssprache eine vollkommen andere Syntax. Besonders die zwei letzteren Etappen der Sprachentwicklung, also die gehobene Sprache und die Volkssprache waren jahrzehntelang in einen Durchsetzungskampf verwickelt. Bis 1975 war die gehobene Sprache die offizielle Sprache, die Sprache des Staates, der Wissenschaften und der Erziehung. Hingegen hat sich die Volkssprache sehr früh als die literarische und dichterische Sprache profiliert und sich bald auch als einheitliche Literatursprache (mit sehr wenigen Ausnahmen) durchgesetzt. Diese beiden Sprachen, die letzten der griechischen Sprachentwicklung, haben sich gegenseitig ausgeschlossen. Die gehobene Sprache wollte von der Volkssprache nichts übernehmen und vice versa. Als nun 1975 die Volkssprache als die offizielle Sprache des Staatswesens und der Erziehung per Dekret anerkannt wurde, wurden alle anderen drei Sprachen einfach in den Rand geschoben und ihnen nur ein kleiner Platz im Literaturstudium eingeräumt.

Als ich mich daran machte, die früheren griechischen *Faust*-Ausgaben zu studieren<sup>1</sup>, erwarteten mich zwei Überraschungen. Die erste Überraschung war, daß alle Übersetzungen in strenger Volkssprache verfaßt waren. Sogar jene von Konstandinos Hadjopoulos, einem bedeutenden Dichter und hervorragenden Kenner der deutschen Sprache, die im Jahre 1917 veröffentlicht wurde (er hat, leider, nur den ersten Teil übersetzt), war in einer makellosen Volkssprache verfaßt. Es gibt dafür zwei Gründe. Der erste liegt darin, daß das Vorrecht der Volkssprache als dichterischer Sprache den Gebrauch der anderen drei Sprachen einfach nicht zuließ. Der zweite Grund, der auch den ersten

zum Teil erklärt, ist, daß während des langen Durchsetzungskampfes zwischen der gehobenen Sprache und der Volkssprache die Verfechter der Volkssprache apodiktisch vorgegangen sind. Sie wollten nämlich beweisen, daß die Volkssprache vollkommen autark war und die anderen Sprachen gar nicht brauchte, was natürlich nicht der Fall ist.

Meine zweite Überraschung war, wie veraltet diese Volkssprache nunmehr klang. Es ist ja ein bekanntes Problem: Goethes oder Shakespeares Sprache klingt nie veraltet, die Sprache deren Übersetzer aber schon. Aber ich rede nicht davon. Sämtliche griechische *Faust*-Übersetzungen waren im Laufe von ca. 40 Jahren erschienen, also von 1917 bis ca. 1960, und ich hatte trotzdem Schwierigkeiten, ihre Sprache zu verstehen. Ich mußte öfters im Lexikon nachschlagen. Das ist einer der Nachteile einer rigorosen, polemischen Anwendung der Sprache. Zur Zeit der Polemik erfüllt sie ihren Zweck, doch verrosteten ihre Waffen schnell und man muß immer nach neuen suchen.

Ich blieb trotz meiner Bedenken vorerst bei der Volkssprache, einerseits weil ich, wenn auch wider meinen Willen, von meinen Vorläufern und besonders von Konstandinos Hadjopoulos beeinflusst war, andererseits aber weil die Volkssprache mir auch geläufiger ist als die anderen.

Da ging ich zurück auf die Trennung zwischen dem Eigenen und dem Universellen im *Faust*. Das komisch-satirische, an Goethes Zeit gebundene Eigene grenzt sehr nah an Aristophanes. Denn auch die Komödien von Aristophanes sind überfüllt von sozialkritischen und tagespolitischen Themen, die er satirisch bearbeitet, sie sind voll von ironischen Kommentaren, Anspielungen und Attacken auf die Prominenz seiner Zeit, auf Politiker, Militärs, Reiche, die er namentlich nennt, bis hin zu Euripides, den er bekanntlich haßte und den er in den *Fröschen* und auch in den *Acharnägern* bis zur Lächerlichkeit karikierte. Zudem haben Goethe und Aristophanes noch etwas anderes gemeinsam. Wie Goethes Helden in der "Walpurgisnacht" und im "Walpurgisnachtstraum", die Generäle, Minister, Parvenüs, der Idealist, der Realist oder der Skpetiker, sich selbst darstellen, so läßt auch Aristophanes bisweilen eine Selbstdarstellung seiner Helden zu, so z.B. des Generals Lamachos in der Komödie *Die Acharner* oder des Gottes Hermes im *Plutos*.

Zum Glück hat sich die Volkssprache in der Übertragung der aristophanischen Komödien als ein geeignetes Vehikel bewährt, um diese Komödien sinn- und stilgetreu ins Neugriechische zu übertragen.

Dazu gehört auch, daß die Übersetzer auch mit der Übertragung des tagespolitischen und politisch-satirischen Inhalts sowie mit der Übertragung von Anspielungen und Attacken auf Aristophanes' Zeitgenossen sich auseinandersetzen mußten. Die überwiegende Frage war: wie überträgt man die tagespolitische Aktualität der aristophanischen Zeit? Die Frage ist immer noch offen und die Kontroverse geht weiter. Ein Argument lautet, daß es genügt, wenn man die tagespolitische Aktualität und die Anspielungen von Aristophanes auf seine Zeitgenossen sinngetreu übersetzt. Das Gegenargument ist aber, daß man die tagespolitische Aktualität nur dann richtig und zielgetreu übersetzt, wenn man Analogien zu der heutigen politischen Aktualität findet, also einen Aktualisierungsprozeß unternimmt, da die Komödien von Aristophanes, im Gegensatz zu den Komödien anderer Dichter, wie z.B. jene von Menander, mehr mit der politischen Revue als mit der Komödie unserer Tage verwandt sind.<sup>2</sup>

Es wäre also sinnvoll, für die Übersetzung des Eigenen im *Faust*, mich an Aristophanes zu halten und die Erfahrungen der Aristophanes-Übersetzer auch für meine Arbeit zu nutzen. Eine alternative Lösung gab es übrigens nicht. Ich dachte zwar nie daran, Goethes ironische Anspielungen oder kritische Meinungen über seine Zeit zu aktualisieren, aber die moderne griechische Volkssprache und Metrik hatten bereits bei der Übersetzung von Aristophanes ihre Wirksamkeit bewiesen und waren den Forderungen des Eigenen im *Faust* vollkommen gewachsen.

Meine Probleme mit der Wiedergabe des Universellen im *Faust* waren aber damit nicht gelöst. Ganz im Gegenteil, sie fingen erst an. Denn will man Goethes Sezieren der Natur im *Faust* in griechisch nachvollziehen, dann braucht man dazu nicht nur die Volkssprache, sondern alle vier Sprachen. Die Schwierigkeit liegt weniger in der Sprachkenntnis als vielmehr in der Rezeption. Denn den jüngeren Generationen, die nur eine Sprache, die Volkssprache beherrschen, fehlt einfach die Kenntnis der anderen drei Sprachen. Selbst die Schauspieler haben mit den anderen Sprachen Probleme, vor allem wenn sie in Versform verfaßt sind.

Man kommt also nicht umhin, auch für die Übersetzung des Universellen die Volkssprache als Basis zu nehmen, und davon ausgehend Wörter, Ausdrücke, selbst Metaphern aus den anderen drei Sprachen in die Volkssprache einzupflanzen, um ihre Ausdrucksmittel zu bereichern.<sup>3</sup> Daß die Syntax der anderen drei Sprachen mit der

Syntax der Volkssprache nicht übereinstimmt, ist hier von zweitrangiger Bedeutung, da in einer Übersetzung in Versform nicht die Syntax, sondern die Metrik ausschlaggebend ist.

Das klingt vielleicht nach falschem Optimismus, denn die Probleme in der Versform sind nicht geringfügiger. Lassen Sie mich es von vornherein sagen: am besten hätte man das Universelle im *Faust* ins Altgriechische übersetzt. Denn die deutsche Metrik und Syntax stehen ja der altgriechischen sehr nah, während die neugriechische Dichtung nur einen kleinen Teil der altgriechischen Versformen übernommen hat. Die neugriechische Metrik, wie sie hauptsächlich vom griechischen Nationaldichter Dionisios Solomos entwickelt wurde, stammt von der neugriechischen Volksdichtung, von den Volksepen und dem neugriechischen Volkslied und nicht von der altgriechischen Tradition. Und diese Metrik ist für das Universelle im *Faust* fast unbrauchbar.

Die beste Option für eine alternative Lösung findet man in der Metrik der gehobenen, "reinen" Sprache. Nicht nur, weil sie chronologisch der Volkssprache am nächsten ist, sondern hauptsächlich, weil die Dichter der sogenannten "Athener Schule der Romantik" einige der wenigen griechischen Dichter waren, die in der gehobenen Sprache dichteten und ihre Versformen von der antiken Metrik ableiteten. Es gibt noch eine andere Seite der Athener Romantiker, die sie für dieses Experiment besonders wertvoll macht. Obwohl sie vor allem von der französischen Romantik beeinflusst waren, findet man in ihren Gedichten starke Anklänge an die deutsche Dichtung der Romantik, besonders an Novalis, aber auch an Achim von Arnim und an Clemens Brentano.

Ich versuchte also die Versformen der Athener Romantiker in der Volkssprache zu übernehmen. Ich bin mir heute noch unsicher, ob der Versuch gelungen ist. Jene wenige, die den ersten Teil der Tragödie in meiner griechischen Fassung gelesen haben, die z. Zt. in ihrer vorletzten Version vorliegt, sind mit dem Ergebnis zufrieden, aber das beruhigt mich nicht, und ich glaube, daß ich bis am Ende unsicher bleiben werde.

Nehmen wir aber an, und sei es nur als Arbeitshypothese, daß diese Transplantation geglückt ist. Die Probleme des Universellen sind damit bei weitem nicht gelöst. Sobald man sich von der Plage der Versform und der Metrik befreit hat, stößt man auf das, was ich vorhin spätmittelalterliche Tradition genannt habe. Es gibt für diese Welt der Dämonen, der guten und bösen Geister, der Hexen und der schwarzen

Magie keine Analogien, weder in der byzantinischen noch in der neugriechischen Tradition, und noch weniger gibt es dafür eine Theatertradition. Die einzige erwähnenswerte Theaterperiode zwischen antikem Theater und neugriechischem Theater ist die kurze Zeit der Renaissance, die die Insel Kreta unter venezianischer Besatzung erlebt hat und in der die kretischen Dichter, unter starker Anlehnung an die italienischen Dramatiker der Renaissances Tragödien und vor allem Komödien verfaßten. Alles andere ist ein schwarzes Loch, das man nach der Gründung des neugriechischen Staates füllen mußte, vor allem durch die geduldige und mühsame Arbeit von Regisseuren, die gegen Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts das Theater in Deutschland studiert hatten.

Andererseits denken der orthodoxe Glaube und die orthodoxe Religion zu irdisch, um universell zu denken. Das Höchste, was einem in der orthodoxen Religion passieren könnte, ist, daß man von Dämonen besessen wird, die exorziert werden müssen. Daß aber die Orthodoxen auf Erden mit guten und bösen Geistern verkehren und mit ihnen sogar ins Gespräch kommen, sei es in Versen oder in Prosa, und daß sich daraus ein Weltsystem bildet, wie es die spätmittelalterliche Tradition in Europa aufgebaut und in der Dichtung, in der Philosophie und in der Theologie aufgefangen hat, dafür gibt es im Griechischen weder eine christlich-orthodoxe, noch eine literarische und noch weniger eine Theatertradition.

Das zwingt den griechischen Übersetzer von klassischen Texten, bei jedem Anlaß in der Antike Zuflucht zu suchen, weil ihm die intermediäre europäische Theatergeschichte fehlt und erst am Anfang des 20. Jahrhunderts beim Naturalismus anknüpfen muß.

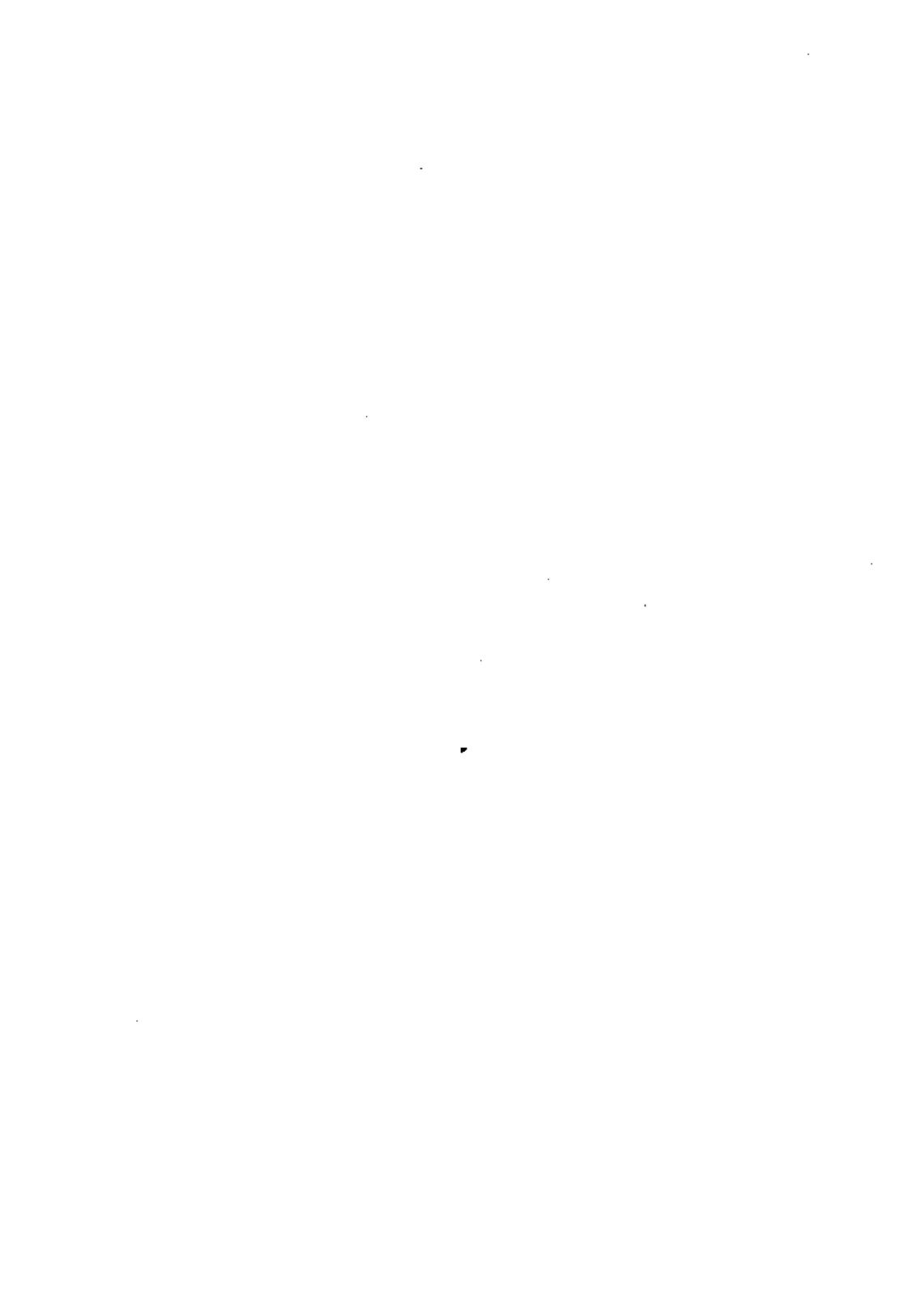
Außerdem bietet die Antike ein Weltsystem an, welches das Irdische und das Überirdische, das Physische und das Metaphysische, übereinander und gleichzeitig nebeneinander betrachtet, welches die Götter unter die Menschen bringt und die Menschen mit Göttern verkehren läßt. Und wenn es dort keinen Kampf gegen die bösen Geister gab, so gab es doch einen Kampf zwischen Menschen und Göttern, in dem die Götter selbst die bösen Geister der Menschen waren. Man kann ja in den homerschen Epen nachlesen, wie die Götter vor den Toren Trojas Schach spielten, indem sie die Griechen und die Trojaner als Schachbrettfiguren benutzten. Und als der Gott Dionysos, in den *Bakchen* von Euripides, sich von König Pentheus beleidigt fühlt, weil der seinen Kult nicht anerkennen will, kommt er unter die

Menschen, dämonisiert die Frauen Thebens und bringt Agave, die Mutter des Pentheus, soweit, ihren Sohn zu töten.

Der griechische Übersetzer kann also das Universelle in *Faust* nur auf Umwegen erfassen und wiedergeben. Er mag auch zum Teil die richtigen Lösungen finden. Was ihm aber nach wie vor fehlen wird, ist ein Vokabular, das Goethes spätmittelalterlich-christlichem Wort- und Begriffsreichtum gewachsen ist. Ja, ich weiß: in Übersetzungen darf man, ja muß man sogar improvisieren. Aber die Gefahr, das Ziel zu verfehlen, liegt sehr nah. Und damit plage ich mich immer noch.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Es gibt deren 6, aber nur vier sind erwähnenswert.
- <sup>2</sup> Einen solchen Aktualisierungsprozeß unternahm der Regisseur Karolos Koun, mit Hilfe des Übersetzers Wassilis Rotas, in seiner Aufführung von Aristophanes' Komödie "die Vögel", als sie von seinem Athener Kunsttheater im August 1959 im Herodes-Atticus-Theater aufgeführt wurde. Im Personal des Stücks gibt es einen Priester, der von Aristophanes dem Spott preisgegeben wird. Karolos Koun ließ nun anstatt des antiken Priesters einen Priester der orthodoxen Kirche auftreten, mit Mönchsgewand und Weihrauchfass, dessen Psalngesang einen starken byzantinisch-orthodoxen Anklang hatte. Es gab einen spontanen Skandal: Auf der einen Seite der starke Applaus, auf der anderen die Buhrufe, und es drohte zu einem Handgemenge zu kommen. Daraufhin ließ Konstandinos Tsatsos, der damalige Minister beim Premierministeramt, dem das Theater unterstand und der anwesend war, die Aufführung sofort unterbrechen und danach verbieten. Seitdem zeichnete der bekannteste Karikaturist jener Zeit, Othon Dimitriadis, den Minister immer gefolgt von einer Henne. Zum Glück haben beide überlebt. Karolos Koun wiederholte die Aufführung am nächsten Sommer in einem Privattheater, sie wurde legendär und machte Weltkarriere, so daß nunmehr der Priester in fast allen Aufführungen als orthodoxer Priester erscheint, und Konstandinos Tsatsos beendete seine politische Laufbahn als erster Staatspräsident der neugegründeten Republik Griechenland.
- <sup>3</sup> Ein gutes Beispiel dafür sind die Passagen aus dem Neuen Testament, die Goethe hier und da benutzt. Im griechischen muß man sie in der Sprache des Originals übernehmen; man kann sie nicht aus der Sprache des Neuen Testaments in die Volkssprache übertragen, weil die orthodoxe Kirche sie noch immer im Original vorliest, abgesehen davon, ob der Durchschnittsgläubige sie ganz oder nur zum Teil versteht.



## Poetische Praxis auf dem interkulturellen Prüfstand: Goethes "indische Legende" *Der Gott und die Bajadere*

Norbert Mecklenburg (Köln)

Goethe hat sich von seinen Anfängen bis zu seinem Tod als Denker und als Schriftsteller immer wieder mit interkulturellen Fragen und Phänomenen beschäftigt. Früh erwacht und lebenslang wach geblieben ist sein Interesse für die "Stimmen der Völker in Liedern", wie es Herder in ihm geweckt hatte. Seine späten Überlegungen zur "Weltliteratur" können noch heute Denkimpulse geben. Sein eigenes dichterisches Schaffen ist reich an interkulturellen Aspekten. Dazu gehört die poetische Gestaltung europäischer Kulturthemen im Horizont eines universalistischen Humanitätsideals. Paradigmatisch hierfür sind das Iphigenie-Drama und klassische Balladen. Vor allem gehören dazu poetisch produktive Begegnungen mit Kulturen und Literaturen Asiens. Goethes interkulturelles Meisterwerk ist ohne Zweifel die imaginäre Reise in den "reinen Osten", in das alte Persien des Dichters Hafis, in Gestalt des *West-östlichen Divans*. Dichterisch produktive Berührung mit dem fernen Osten bezeugt der späte Gedichtzyklus *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten*.

Im folgenden möchte ich versuchen, Goethes interkulturelle poetische Praxis in ihrer Besonderheit und Tragweite so knapp und anschaulich wie möglich herauszuarbeiten. Dazu wähle ich als exemplarisch ein kleines lyrisch-episches Werk der klassischen Periode aus, die Ballade *Der Gott und die Bajadere*. Deren Untertitel "Indische Legende" zeigt erneut eine poetische Begegnung mit einer Kultur des Ostens an. Ich werde *erstens* dieses Werk nach Entstehung, Inhalt und Gestaltung kurz charakterisieren. *Zweitens* werde ich die übliche, die sozusagen Goethe-orthodoxe Deutung der Ballade problematisieren und im Gegenzug dazu die Komplexität des Textes und die Heterogenität seiner

Bestandteile herausstellen. *Drittens* werde ich eine markante frühe Kritik an dem Gedicht aus Goethes eigenem Kulturraum mit einer ebenso markanten Kritik aus der fremden indischen Kultur konfrontieren, die Goethe seinen Stoff geschenkt hat. Abschließend möchte ich dann im Lichte dieser Rezeptionszeugnisse Leistung und Grenzen von Goethes interkultureller poetischer Praxis meinerseits kritisch abwägen.

## 1

*Der Gott und die Bajadere* ist 1797, unmittelbar nach der anderen großen klassischen Ballade Goethes *Die Braut von Korinth*, entstanden und ein Jahr später im "Balladenalmanach" zuerst veröffentlicht worden. Den indischen Stoff kannte Goethe seit langem, vor allem aus Pierre Sonnerats Reisebeschreibung, die 1783 in deutscher Übersetzung erschienen war. Sonnerat seinerseits hatte die Erzählung in einem Bericht des niederländischen Missionars Abraham Roger von 1651 gefunden. Das Grundmotiv der Ballade ist ein weitverbreitetes Legendenmotiv: Götter kommen unerkannt auf die Erde und prüfen die Menschen, um sie nach Verdienst zu bestrafen oder zu belohnen. Dabei bestehen gerade solche Menschen die Prüfung, die von den anderen am meisten verachtet werden. Die bekannteste moderne Version des Motivs ist Brechts Stück *Der gute Mensch von Sezuan*.

Bei Goethe kommt ein Gott namens "Mahadöh" auf die Erde und begegnet dabei auch einer Bajadere, einer Tempeltänzerin. Sie lockt ihn mit ihren Künsten in ihr Haus, verliebt sich dann aber selber in den schönen jungen Mann. Sie verbringen eine Liebesnacht miteinander. Um jedoch ihre Liebe härter zu prüfen, stellt sich der Gott am nächsten Morgen tot. Sie zeigt sich in der Tat so verzweifelt, daß sie sogar, indischem Brauch folgend, mit dem Leichnam des Mannes zusammen verbrannt werden möchte. Obwohl die Priester ihr das verwehren und ausreden wollen, weil sie ja nicht die Witwe des Toten sei, stürzt sie sich dennoch in die Flammen. Da erhebt sich der "Götter-Jüngling" wiedererwacht und nimmt sie in seinen "feurigen" Armen mit sich empor in den Himmel.

Goethe hat diese archaische mythische Geschichte ungemein kunstvoll nacherzählt. Die Leichtigkeit des Tons darf nicht über die kunstvolle Gestaltung und den ernsten Gedankengehalt der Ballade täuschen. Dabei ist der erzählerische Aufbau des Textes denkbar einfach: Er besteht aus der legendenhaften Folge von Prüfung, Bewährung und Belohnung. Auch das gedankliche Programm scheint leicht greifbar zu

sein: Denn den ganzen Text durchziehen Gegensätze wie Künste vs. Natur, Gewerbe vs. Liebe, tiefes Verderben vs. menschliches Herz, Verlorenheit vs. Errettung. Die Schlußverse bieten sogar in verallgemeinernder Rede so etwas wie eine Moral dieser unmoralischen Geschichte:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;  
Unsterbliche heben verlorene Kinder  
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Die Erzählweise ist elegant, leicht, beweglich. Ein poetisches Spiel mit mythologischem Material und religiösen Themen. Eine Legende als Ballade, als Tanzlied über eine Tänzerin. (Die Wörter "Ballade" und "Bajadere" sind etymologisch verwandt.) Geht es hier um Theologie, um Rede von Gott, so ist diese gewissermaßen zum Tanzen gebracht.<sup>1</sup> Da wird gespielt, aber es sind "sehr ernste Spiele". Die Haltung des Erzählers in diesem Spiel ist schwer greifbar. Das suggestive Präsens zieht den Leser sofort in die Geschichte hinein. Sollen wir damit einen gläubigen Hindu sprechen hören oder vielleicht eher einen neutralen, einen quasi ethnographischen Vermittler, oder versteckt sich hinter dem Legendenton ein ironischer Erzähler?

## 2

Nicht an diese Leerstelle des Textes, vielmehr vor allem an die - scheinbar - klare Schlußmoral hat sich die kanonisch gewordene, die sozusagen Goethe-orthodoxe Rezeption angeschlossen. Sie sieht in der Ballade nichts anderes als eine exemplarische poetische Darstellung des klassischen Humanitätsdenkens. Diesem gemäß liegt das Humane, das Rein-Menschliche, im Unzulänglich-Menschlichen verborgen. Der gute Kern im Menschen vermag dann Frucht zu bringen, wenn der irrende Mensch "immer strebend sich bemüht". Kommt dann noch Gnade von oben hinzu, so wird Erlösung möglich. Wir kennen das aus *Faust* und anderen Werken Goethes. Ebenso werde auch - so sagt man - in dem besonderen Verhältnis von Bajadere und Mahadöh das allgemeine Verhältnis des Menschen zum Göttlichen symbolisch dargestellt.

Diese Deutung kommt der vermutlichen Autorintention gewiß nahe. Vorsichtiger gesagt: Sie kommt *einer* der Intentionenlinien nahe, die sich im Text abzeichnen. Aber sie unterwirft die besondere, konkrete poetische Gestalt dieses Werks einer aus anderen Werken abstrahierten allgemeinen Lehre. Dabei reduziert und harmonisiert sie zu sehr die

Komplexität und Heterogenität des Textes. Schon die - eben zitierte - Schlußmoral paßt nur halb zu der vorangegangenen Geschichte, denn von "reuigen Sündern" ist darin nichts zu finden. Auch entspricht ihr implizites Programm des "Stirb und werde", der Selbstfindung durch Selbstaufgabe, gar nicht so sicher dem klassischen Humanitätsideal. Was wäre überhaupt human oder ideal an diesem provozierenden Gespinnst aus "Lust und Entsetzen und grimmiger Pein"? Gott, der Herr der Erde, verbringt eine Nacht als Freier bei einer Prostituierten, diese unterzieht sich seinen immer härteren Prüfungen, zuletzt dem grausamen Ritual der Witwenverbrennung. Inkarnation als Sextourismus und dessen Apotheose als gemeinsame Himmelfahrt! Das alles scheint sich doch recht weit von dem zu entfernen, was wir als klassische Humanität zu verstehen gewohnt sind.

Nicht eine ausgewogene, klassische Synthese aus Archaisch-Östlich-Indischem und Modern-Westlich-Humanistischem also scheint dieses poetische Experiment zu bieten, vielmehr eine irritierende Montage, eine Hybridisierung aus heterogenen, einander widersprechenden Bestandteilen. Dieser Montagecharakter kommt am deutlichsten in den Parallelen zu christlichen Vorstellungen zum Ausdruck, die der Text teilweise zweifellos gezielt - enthält: Menschwerdung, gnädige Zuwendung zu den "verlorenen Kindern", demütige Fußpflege an dem Gottessohn bzw. Götterjüngling durch eine "große Sünderin" (Luk. 7, 37 f.), Tod, Auferstehung, Himmelfahrt, Erlösung der "reuigen Sünder". Was haben diese christlichen Parallelen in dem Gedicht eines aufgeklärt-humanistischen Autors zu suchen, der eine hinduistische Göttergeschichte nacherzählt? Soll der fremde indische Stoff durch Verchristlichung dem deutschen Leser nähergebracht werden so wie dem bürgerlichen Leser die Figur der Bajadere, also einer archaischen Hierodule (Tempeldienerin), durch Verwandlung in eine einfache Prostituierte? Oder werden die angespielten christlichen Vorstellungen nicht vielmehr ihrerseits verfremdet, in Distanz gerückt? Welche Einstellung gegenüber seinem Stoff verbirgt der Erzähler hinter der Maske eines hinduistischen Gläubigen? Könnte nicht diese deutsche Version einer indischen Legende mit ihrer Hybridisierung heterogener religiöser Vorstellungen zumindest bei religiösen Lesern als Hybris, ja als Blasphemie bewertet werden?

Christlicher Umgang mit Goethes Werk hat sich naturgemäß zwischen Empörung und Vereinnahmung bewegt. Während die Vereinnahmung erst später einsetzte, mußte sich Goethe die Empörung zeitlebens gefallen lassen: ob er nun - als Kirchenkritiker, als Naturbetrachter oder als Erotiker - sein "entschiedenes Heidentum" herauskehrte; ob er auf ein überkonfessionelles, nichtkirchliches, undogmatisches Christentum zielte; oder ob er eine Natur- und Humanitätsreligion verkündigte, in der er das Wertvolle am überlieferten Christentum aufgehoben sah. Nun gibt es zu seiner "indischen Legende" zwei markante frühe Rezeptionszeugnisse. Sie stammen von Männern, die jeder auf seine Weise einem eng konfessionellen Christentum fernstanden. Das eine stammt von Hegel - aus seiner *Ästhetik* - und ist ein klassisches Beispiel für Vereinnahmung:

Wir finden hier die christliche Geschichte der büßenden Magdalena in indische Vorstellungsweisen eingekleidet: die Bajadere zeigt dieselbe Demut, die gleiche Stärke des Liebens und Glaubens, der Gott stellt sie auf die Probe, die sie vollständig besteht, so daß es nun zur Erhebung und Versöhnung kommt.<sup>2</sup>

Das andere Rezeptionszeugnis gehört zu den allerersten. Herder empörte sich schon wenige Wochen nach Entstehung der beiden Balladen *Die Braut von Korinth* und *Der Gott und die Bajadere* - ganz auf dem Niveau kirchlicher Moralapostel unter den Goethekritikern - über das Anstößige beider Balladen: In ihnen spiele (wieder einmal, wie schon in den *Römischen Elegien*) "Priapus eine grosse Rolle".<sup>3</sup> Priapus - wir würden heute sagen: Sex. Denn Herder verwendet hier den Namen des antiken Gartengottes mit dem grotesk riesigen Phallus als Metapher für nackte, schamlose Sexualität. Natürlich galt seine Empörung vermutlich weniger der Darstellung eines Liebeslagers, vor das der Balladenerzähler ja betont diskret einen schönen "Schleier" zieht, als vielmehr der Verbindung des Sexuellen mit dem Religiösen, der Verherrlichung der sinnlichen Liebe als Weg zur göttlichen Gnade, der gemeinsamen Himmelfahrt nach gemeinsamer Liebesnacht. Als Mann der Aufklärung dachte Herder zwar über das Christentum in vielem ganz ähnlich wie Goethe, aber als Christ und Kirchenmann unterlag er der ebenso tiefsitzenden wie verhängnisvollen Tendenz der christlichen Kultur zur Gleichsetzung von Sexualität und Sünde.

Es liegt nahe, die eigentliche Botschaft des Gedichts gerade in seiner provozierenden, weil religiös eingekleideten Kritik an dieser "Erbsünde" des Christentums zu sehen, der auch *Die Braut von Korinth* gewidmet ist. Bot sich zur Stützung solcher Kritik nicht ebenso wie die klassisch-antike Kultur auch die altindische Kultur an, die ja gleichfalls keine Verteufelung der Sexualität kennt? Im Gegenteil, das phallische Symbol des Lingam, dem Gott Shiva zugeordnet, spielt, wie Goethe wußte, in ihr eine weitaus größere Rolle als Priapos in der altgriechischen Religion. War es vielleicht das, was ihn dazu animiert hat, eine indische Götterlegende zu bearbeiten? Wie sah er überhaupt diese ihm fremde Kultur, der er den Stoff für sein interkulturelles poetisches Erzählspiel entnahm? Und wie weit ist ihm dieses Spiel gelungen? Westliche Indienkenner haben dem Gedicht vorbehaltlos Bewunderung gezollt. Helmuth v. Glasenapp sprach 1922 in seinem Werk über den Hinduismus von einer "herrlichen Ballade".<sup>4</sup> Schon vor ihm hatte Hermann Hesse sie ganz ähnlich "eines seiner herrlichsten Gedichte" genannt, eine interkulturelle Meisterleistung, gerade weil Goethe - wie Hesse richtig anmerkte - der indischen Mythologie feindlich gegenüberstand.<sup>5</sup>

Wie aber nehmen sich das Werk und diese Hochschätzung aus indischer Sicht aus? Ein wertvolles Rezeptionszeugnis, das von den Interpreten der Ballade regelmäßig übergangen wird, hat uns die englische Goetheforscherin Eliza M. Butler 1952 übermittelt. Dieses Zeugnis zeigt, "wie sehr das Gedicht von Indien aus gesehen als ein Werk aus christlichem und abendländischem Geist erscheint".<sup>6</sup> Butler berichtet, wie gründlich es ihr 1935 in Indien mißlang, einem gelehrten Brahmanen und guten Kenner europäischer Literatur namens Pandit Sastry Bewunderung für den *Gott und die Bajadere* abzurufen.<sup>7</sup>

Es fängt mit sachlichen Fehlern an. Die beiden hinduistischen Hauptgötter neben Brahma sind Vishnu und Shiva. Nun ist "Mahadöh", Mahadeva, der "große Gott", ein Beinamen von Shiva, ebenso wie "Devendren", der Name, den Goethe in seiner Quelle vorfand. Der Name "Ram", Rama, den er zunächst vorgesehen hatte, und die Serie von Inkarnationen (avatara), auf die sich sein Gedicht bezieht, gehören dagegen zu Vishnu: Als Rama kam dieser zum siebten (nicht sechsten) Mal auf die Erde. Schließlich mag Goethe sich für den Namen entschieden haben, der eine so schöne Assonanz mit dem Namen der Liebespartnerin des Gottes bildet: Mahadöh und Bajadere. Womöglich reizte es ihn auch, den westlichen Leser bei diesem fremden großen Gott

und Herrn der Erde einen eigenen *magnus deus* verfremdend assoziieren zu lassen, sei es Gott der Herr im christlichen Sinne, sei es der Herr des olympischen Götterhimmels. Dennoch bleibt das Durcheinander von Shiva und Vishnu ein sachlicher Widerspruch. Während der deutsch-christliche Goetheforscher zu diesem Fehler schlicht und treuherzig erklärt, es komme dem Dichter "nicht auf die Richtigkeit in der indischen Mythologie an",<sup>8</sup> zeigt sich dagegen der hinduistische Gelehrte über das Ausmaß von Ignoranz und westlichen Projektionen in dem Gedicht zutiefst befremdet.

Denn die Verfälschungen, die der Text enthält, gehen über falsche Namen weit hinaus. So zeigte sich Sastry tief beleidigt über Goethes Erfindung der erbarmungslosen Priester mit ihrer rigiden und diskriminierenden Gesetzauffassung.<sup>9</sup> In der Tat hat der Autor hier zweifellos "Pharisäer" und "Pfaffen" aus dem eigenen Kulturraum im Sinn gehabt. Was den Hindu aber vor allem befremdete, war die verzerrende Darstellung des delikaten Sujets der Bajadere, der *devadasi*, d. h. der kultischen Tempeltänzerin und -prostituierten. (Wohl hat schon Sonnerat den groben, verächtlichen Ton des Missionars Roger gemildert. Dieser hatte über das indische "Heydenthum" (so im deutschen Buchtitel) berichtet, daß dort "unzüchtige Dirnen" am Gottesdienst teilhätten und daß "Huren, so in Unkeuschheit lebten", dennoch "seelig würden". Während Roger erzählt, wie der Gott Devvendre "in menschlicher Gestalt" mit "einer gewissen Huren" (*putain*) für einen "guten Huren-lohn" einig wird,<sup>10</sup> erzählt Sonnerat verfeinernd von einem Devendren, der "unter der Gestalt eines schönen Jünglings" eine "Tochter der Freude" (*courtisane*) aufsucht und ihr für die Liebesnacht "ein hübsches Geschenk" verspricht.<sup>11</sup> Goethe verfeinert noch mehr: Er übernimmt den schönen Jüngling, läßt das Geschenkversprechen weg, und bei ihm kommt der Gott nicht als Freier, sondern zufällig vorbei und läßt sich dann hineinlocken. Dennoch wird auch bei ihm aus der Bajadere, deren Liebesdienst heiliger Tempeldienst ist, eine profane Dirne, die dort arbeitet, wo "die letzten Häuser sind", im "Haus der Liebe", im Bordell.) Goethe nennt sie ein "verlornes schönes Kind", das von früh an in "tiefes Verderben", d. h. in die Prostitution, geraten ist. Somit ist sie eine "Sünderin" in dem geläufigen christlichen oder pseudochristlichen Sinne.

Aus hinduistischer Sicht dagegen ist Goethes erzählerisches Bemühen, aus der verdorbenen Prostituierten eine begnadete Frau zu machen, absurd: Eine *devadasi* benötigt keine Läuterung oder Vergebung,

denn sie übt mit ihrem Tun Gottesdienst. So ist ihr Liebesdienst auch an dem von ihr unerkannten Gott ein Akt religiöser Hingabe, und dafür erhält sie zum Schluß der Legende ihre verdiente Belohnung. Wie dem christlichen Leser die Dominanz des Priapus, der Sexualität, in Goethes "indischer" Wunder- und Erlösungsgeschichte anstößig ist, so findet es der hinduistische Leser genau umgekehrt nicht nur absurd, sondern geradezu blasphemisch, daß ausgerechnet "Mahadöh", also Shiva, in dessen Person Fruchtbarkeit und Sexualität als göttliche Kräfte verehrt werden, die Lebensweise einer Bajadere als sündig und erlösungsbedürftig ansehen sollte. Goethe entstellt das indische Gottesbild, indem er ihm christliche Ethik aufzwingt. Wie aber würden wohl westliche Leser auf ein Gedicht reagieren, das Shivas Eigenschaften und Handlungen auf Christus übertrüge?<sup>12</sup> (Die Sache stünde nicht besser, nähme man nicht Shiva, sondern - wegen der Inkarnationen - Vishnu als den in der Ballade auftretenden Gott an, und zwar, wie Goethe es sich wohl gedacht hat, in der Verkörperung als Rama. Denn zu diesem Rama, der in Indien allbekannt ist durch das Epos *Ramayana*, paßt die Bajaderegeschichte absolut nicht: Das Epos ist ein Hoheslied von ehelicher Liebe und Treue. Als Sita, Ramas Frau, von diesem zu Unrecht der Untreue verdächtigt wird, erweist auch sie ihre Treue durch eine Feuerprobe: Sie wirft sich auf den Scheiterhaufen, doch der Feuergott Agni berührt sie nicht.)

Wie sollen wir diese Entstellung des indischen Stoffes durch Goethe erklären und bewerten? Sie geht ja über die Fehler weit hinaus, die er aus seiner Quelle übernommen hat. Verband sich die Inanspruchnahme poetischer Freiheit hier etwa mit Unbedachtheit, Gleichgültigkeit oder sogar Verachtung der fremden Kultur? In der Tat hat Goethe die indische Religion - soweit er davon Kenntnis nahm - außerordentlich ablehnend bewertet, noch ablehnender als die germanische und die ägyptische (Meinhold 146).<sup>13</sup> Man finde in der indischen Mythologie immer nur Kuriositäten, die zur sittlichen und ästhetischen Bildung ungeeignet seien.<sup>14</sup> Ausgerechnet in seinem so interkulturellen *West-östlichen Divan* hat Goethe diese Verachtung besonders scharf zum Ausdruck gebracht. Dabei spricht er teils wie ein christlicher Eiferer, teils wie ein arroganter Aufklärer: von der Verrücktheit des "indischen Götzendienstes", der Monstrosität der Götterbilder und der Abstrusität der Philosophie.<sup>15</sup> Das hat ihn indessen nicht gehindert, eigene Nachdichtungen indischer Mythen wie *Gott und Bajadere* und vor allem

die späte *Paria-Legende* zu wagen, auf die sein Vorwurf der Monstrosität zurückfallen müßte, wäre er berechtigt.

Warum lehnte Goethe bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber indischer Kultur die Religion und Mythologie derart scharf ab? Ich sehe dafür drei Hauptgründe. *Erstens* paßten ihm die "indischen Götzen" nicht in sein Programm, Gott in der Natur und das Göttliche im Natürlichen zu erschauen. *Zweitens* paßte die indische religiöse Kunst nicht zu seinem klassizistischen, an der griechischen Kultur ausgerichteten Kunstverständnis. Und *drittens* pflegte er gegen die indische *Religion*, in der er nur "Pfaffen und Fratzen" sah, die indische *Dichtung* auszuspielen, in der er überkulturell-allgemeine, "rein menschliche Verhältnisse" symbolisch dargestellt fand.<sup>16</sup>

Sein schriftstellerisches Interesse an der indischen Legende von Mahadöh und Bajadere beruhte vermutlich darauf, daß er auch hier ein solches rein menschliches Verhältnis finden und gestalten konnte. Das Gedicht zeigt ja die "freie Vereinigung von Liebenden als etwas Göttliches, d. h. Schönes und Natürliches".<sup>17</sup> Es verherrlicht einen Einklang von Sexualität, Liebe und Treue und kritisiert religiös-gesellschaftliche Konventionen, die einem solchen Einklang entgegenstehen. Mit diesem Programm überschreitet Goethes poetisches Erzählspiel sowohl die Grenzen herkömmlicher christlicher Moral als auch die Grenzen seines eigenen heidnisch-antiken "Priapuskults". Um solch eine Grenzüberschreitung poetisch zu inszenieren, dafür war ihm die indische Legende offenbar gerade recht.

Hinzu kommt ein biographischer Aspekt: Goethes jahrelang nicht legitimierte Beziehung mit Christiane Vulpius provozierte die prüde Weimarer Hofgesellschaft zu viel gehässiger Nachrede. Das könnte ihn zu seiner trotzig-kühnen Aneignung der indischen Legende mitangeregt haben, namentlich zum Motiv der erbarmungslosen Priester. So mag die Ballade zu den Dichtungen gehören, "die am engsten mit Christiane verbunden sind".<sup>18</sup> Andererseits durfte sich solch ein ungleiches, uneheliches Verhältnis damals nur ein Adliger erlauben, der einfache Mann dagegen wurde für so etwas kirchlich bestraft.<sup>19</sup> Dieser Hauch von spätf feudaler Libertinage bei seinem geadelten Freund mag den Demokraten Herder vielleicht mehr abgestoßen haben als das Heidnisch-Unchristliche.

Darf denn aber das kulturell Fremde so ohne weiteres - unter dem Mantel des Universellen - zur Spiegelung des Eigenen in privatestem Sinne benutzt werden? Wird bei solch einer Aneignung nicht das Eigenrecht des Fremden verletzt? Wie sollen wir also unsererseits dieses interkulturelle poetische Spiel Goethes bewerten? Der christliche Kritiker aus der eigenen Kultur und der hinduistische Kritiker aus der fremden Kultur haben es sich einfach gemacht: Beide bewerteten das Gedicht als blasphemisch. Allerdings gaben sie dafür jeweils entgegengesetzte Begründungen: Für den Christen ist die Liebesnacht plus Himmelfahrt anstößig, d. h. die Sexualisierung des Gottesbildes und die latente Analogie zu christlichen Motiven. Genau umgekehrt ist für den Hindu, der die Sexualität als göttliche Gabe und als einen Bereich menschlicher Lebenskunst ansieht, deren Diffamierung als Sünde und tiefes Verderben blasphemisch. Heben sich diese Vorwürfe nicht gegenseitig auf? Oder können literarische Kunst und humane Botschaft der Ballade keineswegs eine Verletzung der Gefühle von Gläubigen in der eigenen und der fremden Kultur rechtfertigen?

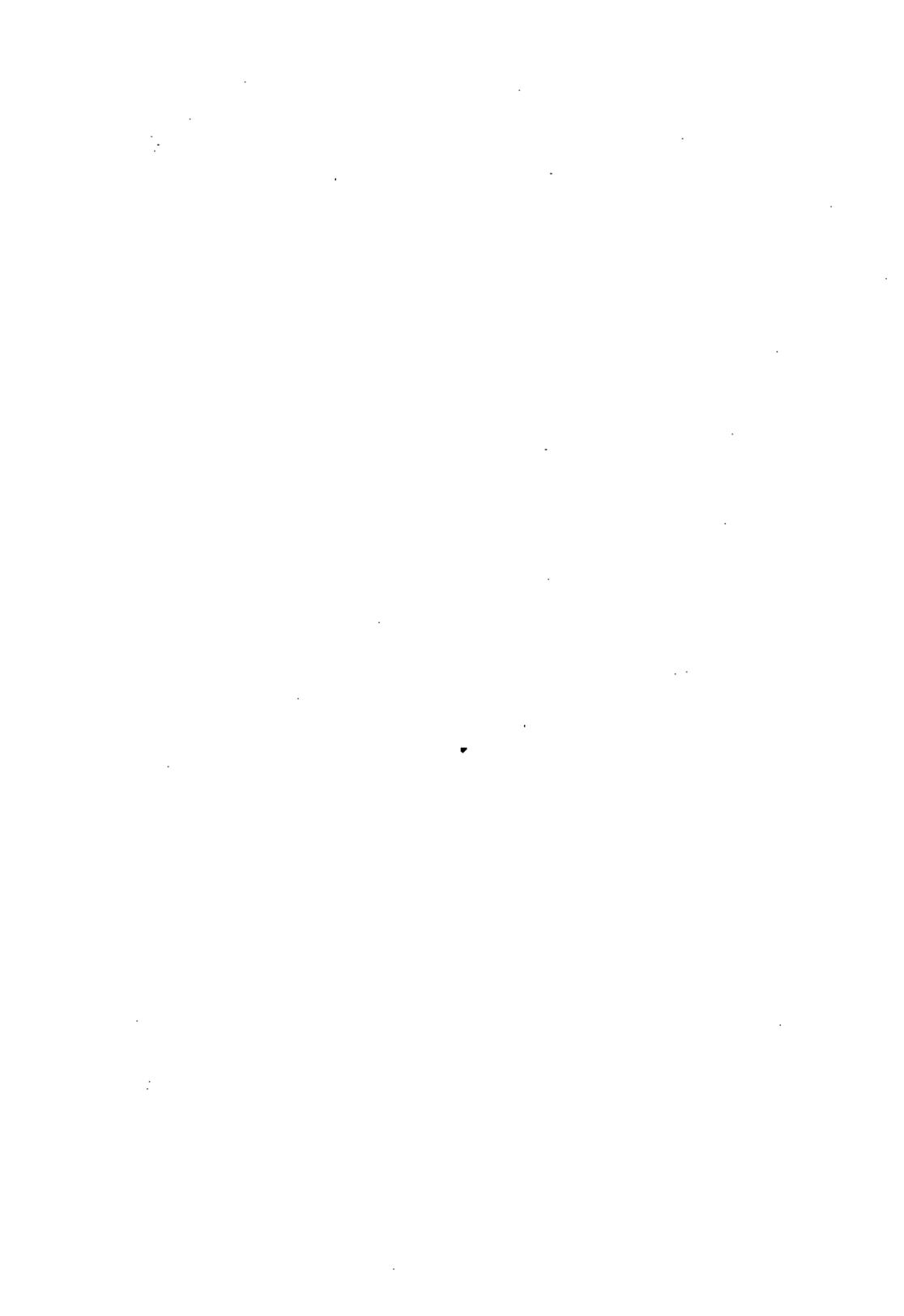
Es ist das "Rushdie-Problem", das uns hier wie auch anderswo bei Goethe, vor allem im *Divan*, wiederbegegnet. Der Autor selbst war sich dieses Problems genau bewußt und nahm eine klare Position ein: Nachdrücklich hat er die Autonomie von Kunst und Literatur gegenüber Religion, Kultur, Staat und Gesellschaft verteidigt. In diesem Sinne betonte er wiederholt den "Unterschied zwischen Poeten und Propheten" und stellte die Dichtkunst als ein "weltliches Evangelium" der Religion mit ihren Dogmen gegenüber.<sup>20</sup> Dem orthodoxen, autoritären Wort der Religion hielt er das ketzerische, nicht-autoritäre Wort der Dichtung entgegen. Und dieses Verhältnis sah er keineswegs statisch, als Bereichs-abgrenzung, vielmehr dynamisch, als Kampf und Konkurrenz im Rahmen einer umfassenden Geschichte der menschlichen Kultur. Von da aus legitimierte sich für ihn auch das Verfahren, mit Texten und Themen, die er in der eigenen oder in einer fremden Kultur vorfand, frei zu spielen. So spielte er auch die indische Legende von Gott und Bajadere aus ihrem religiös-kulturellen Kontext hinaus und in andere Kontexte hinüber. Er schrieb sie um. Und was wäre die Geschichte der menschlichen Kultur anderes als das Umschreiben von Legenden?

Mit seiner Unterscheidung von Poet und Prophet hat Goethe eine *intrakulturelle* Differenz moderner, d. h. ausdifferenzierter Gesellschaften angesprochen, die im *interkulturellen* Dialog nicht unbeachtet

bleiben darf. Denn das interkulturelle Potential der Literatur beruht zu einem guten Teil gerade auf ihrer ästhetischen Differenz und auf ihrer Distanz gegenüber der eigenen Kultur.<sup>21</sup> Wie weit nun in der Ballade *Der Gott und die Bajadere* solche Distanz, die durch das interkulturelle Erzählspiel ermöglicht wird, wirklich reicht, das bliebe noch zu fragen. So geht in Goethes Text die scheinbar von Indien inspirierte Aufwertung der Sexualität mit deren Spaltung in "Künste" und "Natur" einher. Wird damit nicht einmal mehr die altorientalische Tradition und Weisheit der *Liebeskunst* eurozentrisch ausgegrenzt? Und kann die Schlußszene der gemeinsamen Himmelfahrt die extreme Asymmetrie der Geschlechterrollen<sup>22</sup> in den vorangegangenen Szenen der Ballade ("Gehorsam", "Sklavendienste", immer schärfere Prüfung der Frau durch den Mann) wirklich aufwiegen? Oder verstärkt das interkulturelle Erzählspiel in diesem Fall nicht gerade eine problematische *Gemeinsamkeit* zwischen der indischen Kultur der Witwenverbrennung, der christlichen Kultur der Hexenverbrennung und der klassischen Humanitätskultur von Weimar, die in Gestalt des Geheimrats von Goethe Gretchentragödien schrieb und dann gegen unglückliche Kindesmörderinnen die Todesstrafe verhängte<sup>23</sup> - also die *Gemeinsamkeit* des Patriarchats? Mit solchen Fragen käme Goethes Ballade auf einen noch anderen Prüfstand als den interkulturellen.

## Anmerkungen

- 1 . Ilse Graham: Goethe. Schauen und Glauben, Berlin 1988, S. 253-384.
- 2 Hegel: Ästhetik. Jubiläumsausgabe, Bd. 12, S. 521.
- 3 Vgl. Karl Ludwig von Knebel: Literarischer Nachlaß und Briefwechsel, hg. v. K. A. Varnhagen von Ense und Theodor Mundt, Leipzig 1835, Bd. 2, S. 270.
- 4 Helmuth von Glasenapp: Der Hinduismus, München 1922, S. 350.
- 5 Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha, hg. v. V. Michels, Frankfurt am Main 1986, Bd. 1, S. 152.
- 6 Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. v. E. Trunz, Bd. 1, S. 627.
- 7 Eliza M. Butler: Pandits and Pariahs. In: German Studies, presented to Leonhard Ashley Willoughby, Oxford 1952, S. 26-51.
- 8 Vgl. Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 628.
- 9 Butler: Pandits and Pariahs, S. 34.
- 10 Glasenapp: Der Hinduismus, S. 349.



*Das Eigene und das Allgemeine bei Johann Wolfgang Goethe*

*Das Werk Goethes*

*Bruchstücke einer großen Konfession*

*(In: Dichtung und Wahrheit)*

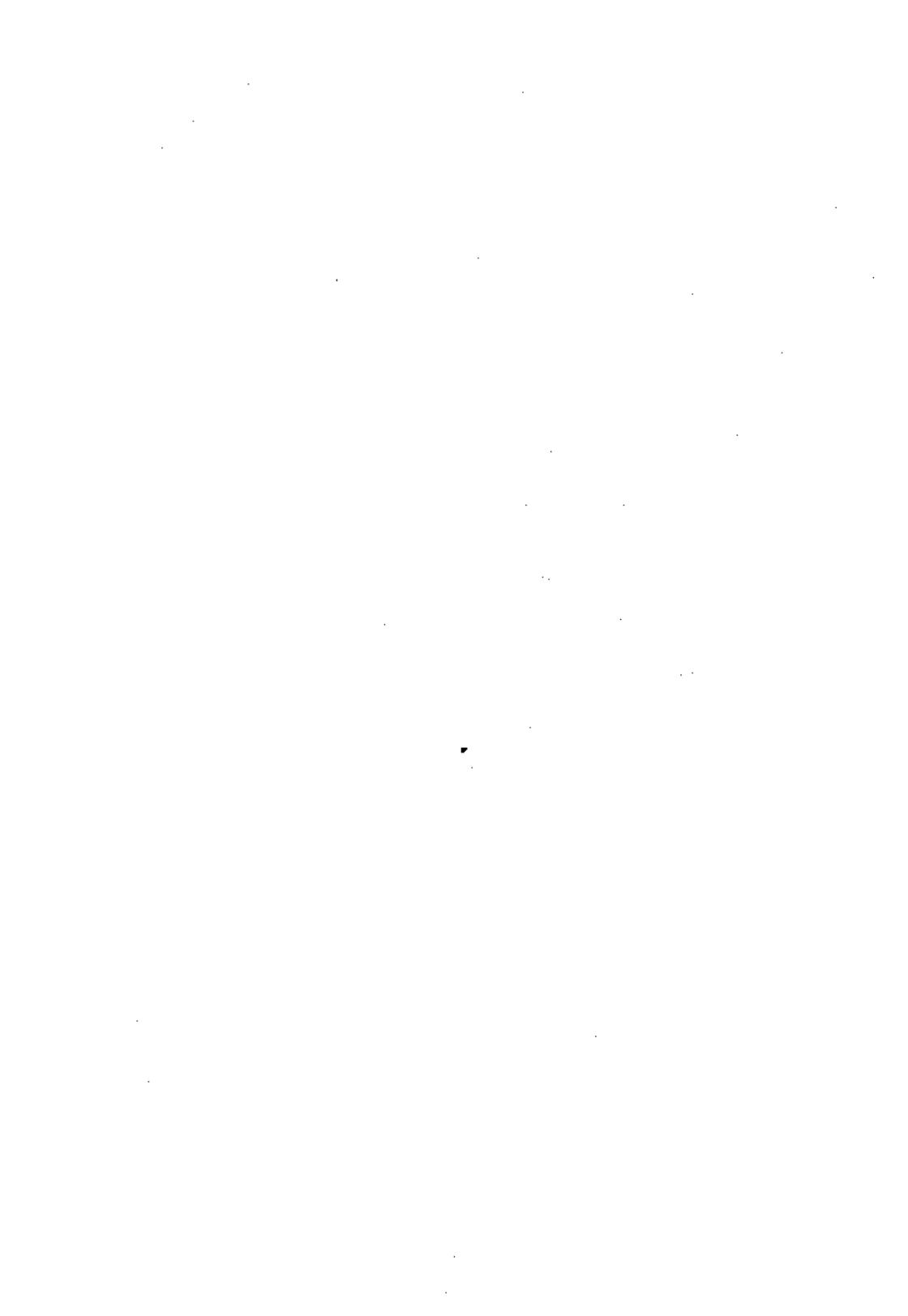
Sofie Sakvarelidze (Tiflis)

Ich dachte, es steckten darin einige Symbole des Menschenlebens. Ich nannte das Buch "Wahrheit und Dichtung", weil es sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niederen Realität erhebt. Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.

*Goethe, Gespräche mit Eckermann 30. März 1831*

**1. Entstehungsgeschichte. Parallele / Unterschiede in der Weltliteratur**

Johann Wolfgang Goethe - kaum ein Name, der so bekannt ist wie dieser, und kaum ein Mensch hat sein Leben so reich beschrieben wie er. Goethe hinterließ uns die genauesten Angaben zu seinem Schriftstellertum. Zu seinem Nachlaß gehören Gesprächsprotokolle, seine autobiographischen Schriften wie *Dichtung und Wahrheit*, die *Italienische Reise* und die *Kampagne in Frankreich* und mehr als fünfzehntausend Briefe und Tagebücher. Wie alle seine dichterischen Werke "Bruchstücke einer großen Konfession" sind, so bilden seine autobiographischen Bekenntnisse einen Teil seines poetischen Schaffens. Durch diese Selbstbiographie hilft uns der Dichter, seine eigenen Werke zu erläutern. Man spürt die Zusammenhänge zwischen dem Erlebten und Erdichteten.



*Das Eigene und das Allgemeine bei Johann Wolfgang Goethe*

*Das Werk Goethes*

*Bruchstücke einer großen Konfession*

*(In: Dichtung und Wahrheit)*

Sofie Sakvarelidze (Tiflis)

Ich dachte, es steckten darin einige Symbole des Menschenlebens. Ich nannte das Buch "Wahrheit und Dichtung", weil es sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niederen Realität erhebt. Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.

*Goethe, Gespräche mit Eckermann 30. März 1831*

**1. Entstehungsgeschichte. Parallele / Unterschiede in der Weltliteratur**

Johann Wolfgang Goethe - kaum ein Name, der so bekannt ist wie dieser, und kaum ein Mensch hat sein Leben so reich beschrieben wie er. Goethe hinterließ uns die genauesten Angaben zu seinem Schriftstellertum. Zu seinem Nachlaß gehören Gesprächsprotokolle, seine autobiographischen Schriften wie *Dichtung und Wahrheit*, die *Italienische Reise* und die *Kampagne in Frankreich* und mehr als fünfzehntausend Briefe und Tagebücher. Wie alle seine dichterischen Werke "Bruchstücke einer großen Konfession" sind, so bilden seine autobiographischen Bekenntnisse einen Teil seines poetischen Schaffens. Durch diese Selbstbiographie hilft uns der Dichter, seine eigenen Werke zu erläutern. Man spürt die Zusammenhänge zwischen dem Erlebten und Erdichteten.

Im Jahre 1809 beginnt Goethe mit der Arbeit an seiner Autobiographie, die aus vier Teilen mit insgesamt 20 Büchern besteht. Er schreibt rückblickend über sich selbst. Schwer läßt sich das Wort Biographie über das Werk *Dichtung und Wahrheit* sagen, da sie im großen Umfang die Zeitgeschichte widerspiegelt. Selbst Goethe sieht die Aufgabe der Biographie darin: "den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt. Wie er sich eine Welt und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sich, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt." (*Dichtung und Wahrheit* S. 11)<sup>1</sup> Der Mann im Alter von sechzig Jahren dringt in das Innere des Knaben und beschreibt uns gleichzeitig die allgemeinen Vorkommnisse der Zeit. Goethe zeichnet sein Leben für die Zeitgenossen und die Nachkommen, berichtet über die inneren und äußeren Einflüsse seiner Entwicklung und schildert uns dabei die bedeutenden Bilder seiner Zeit. Es ist kaum die Frage zu beantworten, was in diesem Text eigentlich Dichtung und was Wahrheit sei. Denn die beiden Begriffe bilden eine Einheit, das wichtigste ist, was die beiden verbindet. Durch Dichtung vergegenwärtigt Goethe das Vergangene.

Der lange Weg eines Schriftstellerlebens war noch nicht vorbei, als in Goethes Tagebuch eine kurze Eintragung erschien: "Schema einer Biographie". Das war ein Zeichen für den Beginn der Arbeit an "Dichtung und Wahrheit". Die letzten Seiten seiner Autobiographie wurden fünf Monate vor seinem Tod, im Herbst 1831 niedergeschrieben.

Zwischen dem Anfang und dem Ende der Arbeit an der Autobiographie lag ein großer Zeitabschnitt, gefüllt mit vielen historischen Begebenheiten und mit der Arbeit an vielen Werken. In einem Brief an Christian Heinrich Schlosser, einen Neffen seines Schwagers, hat Goethe am 23. November 1814 die inneren und äußeren Umstände beschrieben, unter denen die ersten drei Teile von *Dichtung und Wahrheit* entstanden sind:

Der unselige Krieg und die fremde Herrschaft hatten alles verwirrt und zum Starren gebracht. In unserer Gegend hatte der Krieg, die allgemeine Bewegung der Gemüter zusammengewirkt... und ich sah mich fast auf mich selbst zurückgedrängt. Diese Zeit benutzte ich, um mich in mir selbst historisch zu bespiegeln, da ich mich denn sehr freue, daß die Resultate meiner drei Bändchen auch andern Gelegenheiten geben mögen, auf sich selbst zurückzukehren.

Der erste Teil von *Dichtung und Wahrheit* wurde 1811 beendet, als Napoleon noch seine Macht in Europa inne hatte; der andere Teil Ende November 1812, als die Armee schon auf den Schlachtfeldern Rußlands geschlagen würde. Die Arbeit an dem dritten Teil erfolgte in der Zeit als Bonapart seine letzten Kämpfe gegen die europäische Koalition führte.

Ungeachtet der kriegerischen Auseinandersetzungen und Veränderungen in Europa änderte Goethe nichts an seinen Plänen, das große epische Werk zu vollenden. Er sieht seine Aufgabe in "der Schriftstellerei" und dient auf diese Weise seinem Volk. Die Arbeit wird abgebrochen eben dann, wenn Frieden im Lande herrscht. In der Zwischenzeit arbeitet Goethe an seinen anderen autobiographischen Werken *Die italienische Reise* und *Kampagne in Frankreich*, später schreibt er den Schluß von *Faust*.

## 2. Zur Komposition des Werkes. Aufbau / Bestandteile

Zwanzig Jahre liegen zwischen Beginn und Vollendung der goethischen Autobiographie. Öfters hörte Goethe den Wunsch nach einer chronologischen Ordnung und Erläuterung seiner Werke. Diesem Wunsch nachkommend schrieb er die *Dichtung und Wahrheit*. Zusammenspiel von Zeit und Persönlichkeit, Auseinandersetzung von Ich und Welt, der Gewinn und Verlust der Freundschaften, persönliche Erfahrungen und deren Verarbeitung - dies alles ist das Thema der Selbstbiographie.

Die Biographie ist bereichert durch Berichte über die Vaterstadt, das Elternhaus, Episoden aus der Kindheit und Jugendzeit, Erzählungen und wichtigen Begegnungen in Leipzig und Straßburg. Für jeden, der Goethe liest, ist *Dichtung und Wahrheit* ein wichtiges Dokument, freilich eine Verbindung der Wahrheit und Dichtung.

Das Werk hat eine planvolle Gestalt. Der erste Teil zeigt die Welt des Jungen, seine Eindrücke von der Stadt, von der Zeit, in der er lebt, angefangen mit dem Erdbeben in Lisabon bis zu dem Krieg zwischen Preußen und Österreich. Erste Kindheitseindrücke von der französischen Belagerung von Frankfurt und vom Grafen Thoranc im Elternhaus. Man erfährt, welchen Einfluß das französische Theater, die Frankfurter Maler und die Bibliothek seines Vaters auf ihn ausgeübt

hatten. Angereichert sind die Geschehnisse mit Märchen, Träumen, Fiktionen.

Der zweite Teil zeigt uns Leipzig und Straßburg. Neue Eindrücke, neue Bekanntschaften. Die Wissenschaft an der Universität Leipzig bietet ihm wenig. Hier äußert sich Goethe aus eigener Sicht über die Bibel, den Protestantismus und die Lehre von den Sakramenten.

Den Schluß des zweiten Teils bildet die entscheidende Zeit in Straßburg, wo Goethe vom April 1770 bis Herbst 1771 blieb. Hier findet er sich selbst. Seine Eindrücke vom Rhein, dem Elsaß und dem Münster liegen vor. Er lernt Herder mit seinen Hinweisen seine Äußerungen über die Bibel, Homer, Shakespeare, hier trifft Friederike Brion.

In dem dritten Teil, wo das Leben in Straßburg beschrieben wird, zeigen sich die Kräfte, die Goethes Leben im wesentlichen bestimmen: Liebe, Leidenschaft, Schöpfungstum. Hier spricht er ausführlich über sein dichterisches Schaffen. Dazu treten in diesem Teil auch die Charakteristiken von Lavater, Basedov, Jung-Stilling, Lenz, Klinger und anderen.

Der vierte Teil, das letzte Frankfurter Jahr bis zur Übersiedlung nach Weimar, hat zum Mittelpunkt die Liebe zu Lili Schönemann. Das ist die Liebe, die dem Achzigjährigen noch die Strophen des Gedichts "Der Bräutigam" schreiben ließ. In diesem Zusammenhang folgt auch die Schweizer Reise. Die Beschäftigung mit Spinoza gibt ihm zwar eine gewisse Ruhe, aber das Dämonische, "diese geheimnisvolle Stimme des Schicksals im eigenen Herzen", treibt ihn wie Egmont vorwärts zu neuen Aufgaben, die das Leben ihm stellen wird. Um der Nachwelt ein Bild seiner Zeit zu vermitteln, stellt er große Ereignisse und Persönlichkeiten dar.

In den Beschreibungen seiner Kindheit und Jugend entdeckt man oft Bekanntes, für sich Zutreffendes, man erinnert sich der eigenen Kindheit: die typischen Szenen in der Familie während der Festlichkeit - dies alles überzeugt in seiner Wahrhaftigkeit. Goethe berichtet die eigene Biographie mit einer vollkommenen Genauigkeit, er beschreibt Ereignisse und Menschen sehr ausführlich. Die zahlreichen Beschreibungen bekannter und unbekannter Zeitgenossen, sowie Personen aus vergangenen Zeiten, die Goethe beeinflußt haben, verhelfen dazu, daß das Porträt des Dichters schärfer hervortritt. Aber auch dann, wenn der Autor nur über sich selbst zu reflektieren scheint, haben wir mit der Wiedergabe objektiver Tatsachen und Geschehnisse zu tun. Goethes

Lebensbeschreibung ist zugleich ein historisches Buch, in dem Goethe und sein Jahrhundert abgespiegelt sind. So macht Goethe das Eigene zum Allgemeinen und dadurch auch das Buch unsterblich.

### *Parallele/Unterschiede*

Ursprünglich wollte Goethe seiner Lebensbeschreibung den Titel "Bekenntnisse" geben, wie dies andere Verfasser von Aurelius Augustinus (354-430) bis zu Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) taten. Die Selbstbiographie entwickelte sich seit dem Altertum in der Literatur jedes Landes und beinhaltete die Entwicklung der Persönlichkeit als etwas Bedeutendes. Viele bekannte Menschen wie Xenophon, Cäsar, Friedrich der Große erzählten über die Weltereignisse, an denen sie teil hatten.

Goethe war bekannt mit allem, was irgendwann im biographischen und autobiographischen Genre erschienen war und konnte die unterschiedlichen Tendenzen, an die sich seine Vorgänger-Biographen und Autobiographen hielten, gut unterscheiden. Die Biographie entstand und verbreitete sich noch in griechisch-römischer Zeit als Geschichten der mythologischen Helden. Ein mythologisches Element trugen auch die Lebensbeschreibungen von Plutarch. Die ersten Anzeichen der Autobiographie zeigen sich in der spätantiken philosophischen Literatur. Beispiel dafür sind die Schriften des römischen Kaisers Marc Aurel. Seine Schriften "An sich selbst" konnte man Bekenntnisse nennen, etwas Ähnliches wie die späten religiösen "Bekenntnis Autobiographien" der christlichen Welt. Obwohl Marc Aurel selbst die Christen verfolgte, kann man seine Schriften mit den Bekenntnisautobiographien eines der wichtigsten "Väter der christlichen Kirche", dem "Bekenntnis" von Augustinus vergleichen. Der Einfluß der Selbstbiographie von Augustinus war sehr groß, nicht nur auf die zeitgenössische katholische und evangelische Welt, sondern auch auf die späteren autobiographischen Werke: die Werke der italienischen und deutschen Mystiker (16. Jhd.), und die der französischen (17. Jhd.) hatten viel gemeinsames mit dem des Augustinus in Form und Inhalt.

Neben der religiösen-bekenntnisartigen Autobiographie kennt Goethe auch 2 andere Arten. Er kennt die Autobiographien von Dichtern der Renaissance, die die Welt in zwei konkreten historischen

Zusammenhängen abbildeten. Die Seele in ihrem Verhältnis zu Gott tritt in den Hintergrund, wichtiger ist das Leben in der Welt.

Zu Goethes Lebzeiten brachten dann Rousseau und Karl Philipp Moritz einen modernen subjektivistischen Zug in die Autobiographie und zeigten die Entwicklung des jungen Menschen in genauer psychologischer Beobachtung. Rousseau genauso wie Goethe hat Schilderungen und Charakterstiken von Zeitgenossen in seiner Autobiographie, aber nur insoweit, wie sie auf die Entwicklung des Autors gewirkt haben. Goethe schildert aber immer ein Wechselverhältnis zwischen der Welt und dem Ich, dem Individuum und der Gesellschaft.

Goethe kannte viele Autobiographien und besaß ein großes Interesse für die Gattung. Er folgt bei seiner Arbeit der autobiographischen Tradition, im ganzen geht er aber seinen eigenen Weg. Goethes Autobiographie hat, wie alle anderen Autobiographien auch, die Entwicklungsgeschichte ihres Verfassers als Hintergrund. Aber im Unterschied zu den anderen wird schon in den ersten Sätzen des Textes deutlich, daß Goethe das Persönliche ins Allgemeine stellt. Seine persönlichen Beispiele werden in einen größeren Zusammenhang gehoben:

Wenn man sich erinnern will, was uns in der frühesten Zeit der Jugend begegnet ist, so kommt man oft in den Fall, dasjenige, was wir von andern gehört, mit dem zu verwechseln, was wir wirklich aus eigener anschauernder Erfahrung besitzen. Ohne also hierüber eine genauere Untersuchung anzustellen, welche ohnehin zu nichts führen kann, bin ich mir bewußt, daß wir in einem alten Hause wohnten, welches eigentlich aus zwei durchgebrochenen Häusern bestand. (*Dichtung und Wahrheit* S. 13)<sup>2</sup>.

Wenn Augustinus' Biographie auf das eigene Ich bezogen ist, ist Goethes Werk auf die Gesellschaft bezogen. Bezeichnend für die Goethe-Selbstbiographie ist auch der Humor, mit dem er sich und andere behandelt. Im Januar 1802 schreibt er an Schiller: "was man für ein interessantes Werk zusammenschreiben könnte, wenn man das, was man erlebt hat, mit der Übersicht, die einem die Jahre geben, mit gutem Humor aufzeichnete."

- ***Dichtung und Wahrheit* - ein Geschichtswerk  
die große Konfession unter historischen Zusammenhang**

*Dichtung und Wahrheit* ist ein Versuch Goethes Leben mit Hilfe der historischen Zusammenhänge durchzudenken, zu analysieren. Er schreibt wie er seinen eigenen Weg durchgemacht hat geworden und wie die anderen auf ihn und er auf andere gewirkt haben. Goethes Lebensbeschreibung ist das erste Werk, wo die Entwicklung der Persönlichkeit im Zusammenhang mit der Zeitgeschichte dargestellt wird. Dadurch gewinnt das Werk unter den autobiographischen Schriften seiner Zeit besonderen Wert.

1749 ist Goethe in einer der ältesten Städten Deutschlands Frankfurt am Main geboren. Das war eine Stadt im gotischen Stil, mit schmalen Straßen, den übereinander hängenden Hochhäusern. Hier wurden die katholischen Könige gekrönt, obwohl die Mehrheit der Stadtbewohner Protestanten waren. Die Stadt umgab eine Stadtmauer, die Schlüssel wurden dem Bürgermeister übergeben. Auf dem Marktplatz fanden die Hinrichtungen statt. In dieser Atmosphäre wuchs der Autor des *Faust* auf. Diese Atmosphäre widerzugeben bemüht er sich in "Dichtung und Wahrheit" unter anderem auch dann, wenn er über die Verbrennung von Büchern in seiner Stadt erzählt. Er liefert seiner Zeigenossen und Nachkommen ein Bild seiner Stadt, das schon zur Geschichte gehört. Nicht nur in Frankfurt, sondern in ganz Deutschland, in Europa hatte sich vieles im Laufe Goethes Lebens verändert. Die politische Karte der Welt wurde dauernd neu formiert.

In der Kindheit und Jugend von Goethe war in seiner Stadt der Siebenjährige Krieg ein Bote des Niedergangs vom "Heiligem Reich". Der preußische König Friedrich II, einer der ersten Vassalen "seiner römischen Hochheit" wandte sich gegen den Träger der höchsten Macht. Der fünfzehnjährige Jungling sah mit eigenen Augen wie leer die Tafel bei der Krönung von Joseph II in der Frankfurter Bürgermeisterhaus war. Das war ein Zeichen der Auseinandersetzung zwischen den Fürsten und dem König.

Die Geschichte ging weiter: der Aufstand der britischen Kolonien, die Ernennung der unabhängigen Staaten, die Französische Revolution. Dann folgte die Hinrichtung Ludwig des XVI, kurzfristige Republik und ebenso kurzfristige Herrschaft von Bonapart. Sturz der napoleonischer Armee auf den Schneefeldern Rußlands, Restauration und Julirevolution in Paris.

Am 22. März 1832, einige Stunden vor seinem Tod hatte Goethe um ein französisches Buch gebeten, in dem diese Geschehnisse geschildert wird, aber zu schwach war er schon zu schwach fürs Lesen. Trotzdem ist es klar, wie wichtig für ihn die Geschichte, das gesellschaftliche und politische Leben des Landes war, daß er auch in seinen letzten Stunden über die historischen Ereignisse nachdenken konnte. Nicht nur das politische Leben, sondern auch die Technik, Kunst und das ganze Lebensstil entwickelte sich in Goethes Zeit unwahrscheinlich schnell. Es wurden die ersten Eisenbahnen und Dampfschiffe gebaut. Dem Barock und Rokoko folgte der strenge Klassizismus. Die deutsche Literatur erlebt mit Goethe und durch ihn einen Aufschwung. Dem 18. Jahrhundert wurde der Name "das Jahrhundert der Aufklärung", "Jahrhundert der Philosophie" gegeben. Das war auch gleichzeitig Jahrhundert der "Geheimen Wissenschaften", der erhöhten Interesse zu allem Irrationalen, Transzendentalen. Durch solche Veränderungen, Erneuerungen war das Jahrhundert Goethes gekennzeichnet. Auf all diese Geschehnisse reagierte der Dichter in seinem Leben. Er meinte, daß über die Geschichte nur diejenige urteilen können, die sie selbst erlebt haben. Er gibt oft genaues Bild seiner Zeit in *Dichtung und Wahrheit* und macht das Werk zugleich zu einem Muster der historiographischen Prosa, indem der Autor die historischen Ereignisse detailliert wiedergibt.

Wie Goethe-Forscher oft hinweisen, wird für Goethe die historische Gegenwart seit Schillers Tod zu einem Lebensproblem.<sup>3</sup> Er sieht sich als Repräsentant der alten Zeit und entfremdet sich von seinen Zeitgenossen. Die Arbeit an *Dichtung und Wahrheit* verschafft ihm Ruhe, in der Auseinandersetzung mit den historischen Zeitgeist. Durch dieses Werk, durch "die Bruchstücke einer großen Konfession" baut er Brücken zur Vergangenheit und zur Gegenwart, zu seiner Jugend und zu seiner späteren Erfahrungen, eine Brücke die er am Ende des Lebens sehr brauchte.

Gleichzeitig versteht er, daß er am Ende einer vergangenen Epoche steht und versucht, durch das Eigene, durch die Autobiographie diese festzuhalten. Goethes Werk ist ein Bild der vergangenen Epoche auf der Schwelle der Epoche vom Fortschritt und von der Industrialisierung. Goethe beschreibt die Zeit seiner Jugend für die Zeitgenossen. Er erzählt über die Stadt Leipzig im Rokoko, erzählt wie die Universitätslehrer Langeweile auf die Studenten ausschütten. Aus dieser Langeweile ist die Zerstörungswut hervorgegangen, die die

Leipziger Studenten auf die Straßen führt. Goethe beschreibt den Studententumult in Leipzig, bei dem die Soldaten siegten und von den reichen Bürgern Leipzigs gelobt und belohnt wurden. Der Protest der Studenten war das Resultat der moralisierend-langweiliger Universitätskultur. Diese Kultur war aber lange nicht mehr existent als Goethe die *Dichtung und Wahrheit* schrieb. Goethe hat den Zustand von den Universitäten Deutschlands als ein Beispiel angeführt, wie Autoritäten niedergeschlagen und wie die Revolutionen vorbereitet wurden.

- **Das Eigene und das Allgemeine in der *Dichtung und Wahrheit*  
wozu dient die Autobiographie?**

Die wichtigsten von den autobiographischen Texten Goethes gehören zu seinem Spätwerk. Diese sind: *Dichtung und Wahrheit*, die *Italienische Reise*, die *Campagne in Frankreich*, die *Belagerung von Mainz* und die *Tag und Jahreshefte*. Aus dem Blickwinkel des Altgewordenen will er sein Leben nochmals durchdenken.

Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!  
(*Dichtung und Wahrheit* S. 354)<sup>4</sup>

Mit diesem Autozitat aus *Egmont*, mit diesem ausdrucksvollen Symbol der Gebundenheit des Dichters an die historische Zeit, aber auch dem gleichzeitigen Ausdruck seiner Individualität endet die Geschichte seines Lebens. Diese Worte sind nicht nur ein Schluß, sondern auch ein Schlüssel zu dem Werk: das Universelle, der Zeitgeist treibt den Dichter durch das Leben, und er versucht, durch das Eigene, das Individuelle sich unfallfrei fortzubewegen - eine Idee, die in dem ganzen Werk durchklingt.

Dieses Autozitat reflektiert gleichzeitig einen Teil von Goethes Leben: obwohl er mehrmals ermahnt wurde nicht an den Hof von Karl-August zu fahren, nimmt er doch den Vorschlag an den Posten des ersten Ministers anzutreten. Später, als er verstanden hatte, daß die von ihm geplanten Reformen gescheitert waren, floh er nach Italien. Das war ja für ihn die einzige Möglichkeit der Selbstbefreiung, um Dichter

zu bleiben. Der Herzog versand, daß der Verlust von Goethe gleichzeitig den Verlust des Ruhms seines Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach bedeutete. Die beiden schließen einen Bund. Goethe kehrte nach Weimar zurück, behielt den Posten des ersten Ministers, wurde aber nun noch für die Bildungsangelegenheiten zuständig.

Hiermit wird das Zitat aus *Egmont* gleichzeitig auch ein Schlüssel zum ganzen Leben des Dichters. Die Autobiographie dient zur Entschlüsselung des Inneren des Autors, der versucht: "mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken". Der sechzigjährige Dichter bekennt immer noch wie *Egmont* traurig: "Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" (*Dichtung und Wahrheit* S.354)<sup>5</sup>

Der Dichter versucht durch seine "Konfession" die Erlebnisse und Stimmungen, die seinen Werken Impulse gaben in seinem Innern festzuhalten. Wegen dieser Aufgabe, die der Autor sich gestellt hat, ist er gezwungen, ins Allgemeine zu gehen und dann wieder zu den biographischen Details zurückzukehren. An einigen Stellen, besonders in den ersten Büchern gelingt die Verschmelzung des Biographischen und Historischen, des Inneren und des Allgemeinen. Besonders deutlich wird das in der Erzählung der Kaiserkrönung Josephs II und in dem siebenten Buch, wo die literarischen Verhältnisse Deutschlands geschildert werden.

Schon in der Rezension über die autobiographische Skizze Johannes von Müllers aus dem Jahre 1806 hatte Goethe geschrieben: "In allen freien schriftlichen Darstellungen gehört Wahrheit, entweder im Bezug auf den Gegenstand oder im Bezug auf das Gefühl des Darstellenden oder so Gott will, auf beides." Die Begründung des Titels von der Autobiographie klingt folgenderweise: "In diesem Sinne nannte ich bescheiden genug ein solches mit sorgfältiger Treue behandeltes Werk, 'Wahrheit und Dichtung', innigst überzeugt, daß der Mensch in der Gegenwart, ja viel mehr noch in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modelt." Goethe begründet und erläutert den Titel mehrfach: "Dieses alles, was dem Erzählenden und der Erzählung angehört, habe ich hier unter dem Worte "Dichtung" begriffen, um mich des Wahren, dessen ich mir bewußt war, zu meinen Zweck bedienen zu können". (Brief an Ludwig I. von Bayern, vom 17. Dezember 1829)

In diesem Zusammenspiel von Dichtung und Wahrheit, von Zeit und Persönlichkeit, der Auseinandersetzung von Ich und Welt, war eine objektive Darstellung natürlich nicht möglich. Es wäre falsch, danach zu suchen, was Dichtung und was Wahrheit in Goethes Autobiographie ist. Es ist mehr die Einheit der beiden, was das Werk ausmacht. Alles, was Goethe in seinem Buch beschreibt, ist historisch, nur die Art, wie er das historische, das Allgemeine berichtet - ist dichterisch.

Ein zeitgenössischer Kritiker bemerkte, der Originaltitel des Werkes müßte lauten: *Goethe und sein Jahrhundert*.<sup>6</sup> Goethe schrieb seine Autobiographie zu einer Zeit als er selbst zur historischen Figur geworden war. Sein Leben war für die Zeitgenossen schon etwas Bedeutendes, und er versuchte, in seiner Lebensbeschreibung den Zeitgeist festzuhalten. Da alle seine Werke, wie er selbst schreibt, "Bruchstücke einer großen Konfession" sind, sollte die *Dichtung und Wahrheit* ganz besonders diesem Zwecke dienen.

Als Goethe den dritten Teil der Autobiographie abgeschlossen hatte, entwarf er ein Vorwort, in dem er erklärte, wie er das ganze gestalten wollte. Der altgewordene Dichter wollte sein Leben als etwas Wachsendes, Veränderliches darstellen. Deshalb ist für jeden, der sich mit Goethe beschäftigt, *Dichtung und Wahrheit* ein wichtiges Dokument zu der Person und dem Dichter Goethe. Hieraus kann man die versteckten Fakten und Daten seiner Werke aufdecken. Die Lebensgeschichte ist ein Wegweiser zum Verständnis Goethes Schaffens. Indem er die Aufgabe einer Autobiographie formuliert, diktiert er auch die Spielregeln seinen zukünftigen Biographen: "Gesundes Hineinblicken in sich selbst, ohne sich zu untergraben, nicht mit Wahn und Fabeln, sondern mit reinem Schauen in die unerforschliche Tiefe sich wagen".

Goethe schildert alles, was auf seine Persönlichkeit beeinflußt hatte: Er betont sein ursprüngliches früheres Interesse für die Natur, wodurch es verständlich wird, warum er sich in den späten Jahren mit der Erforschung der Natur beschäftigte. Hier zeigt sich sein Interesse für die Kunst, während dem Umbau des Elternhauses, bei den vom Grafen Thoranc beschäftigten Maler, dem eigenen frühen Zeichnenversuchen. Die Dichtung seiner Jugend war nicht ohne den Einfluß von Klopstock, Wieland, Lessing, Shakespeare- bis er zu seinem Stil gelangt. Er stellt die Entwicklung des Menschen als ein Synthese von angeborenen Eigenschaften und alles Erlebten dar.

Goethe ist der Determinirtheit von der Natur bewußt. In allen Theilen seines Werkes: in der Schilderungen ruhigen Kindheit, in unruhigen Studentenzeit, in Straßburg, in Frankfurt der Sturm-und Drangzeit bringt Goethe das wichtigste seines Lebens hervor: "Der Mensch mag sich wenden, wohin er will, er mag unternehmen, was er auch sei, stets wird er auf jenem Weg wieder zurückkehren, den ihm die Natur einmal vorgezeichnet hat." (*Dichtung und Wahrheit* S.136)<sup>7</sup>

Der sechzigjährige Dichter beschreibt die Personen und Ereignissen "historisch". Er stellt das eigene Leben im Zusammenhang mit den Zeitereignissen und der bedeutenden Menschen des Zeitalters. Um mit den Worten eines Literaturkritikers zu beschließen:

Indem Goethe sich seiner Zeit einordnet, wird *Dichtung und Wahrheit* zu einem ungemainen Geschichtswerk. Ist es allgemein ein Kennzeichen der großen Autobiographie, daß die Darstellung des eigenen Lebens zu einer Darstellung der Zeit wird, so hat das bei Goethe eine höhere Bedeutung, hat er doch wie kaum ein anderer auf die eigene Zeit gewirkt, so sehr, daß sie zu der seinen wurde, zur "Goethe-Zeit".<sup>8</sup>

## Literatur

- Johann Wolfgang von Goethe. •Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. Goethes Werke in zwölf Bänden. Neunter und zehnter Band. In Bibliothek Deutscher Klassiker. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. 1981.
- Conrady, Karl Otto. *Goethe: Leben und Werk*. München 1994
- Döring, Heinrich. *Goethes Leben*. Weimar 1828.
- Frühwald, Wolfgang. *Goethes Spätwerk-die Erfahrung, sich selbst historisch zu werden*. In: *Goethe-Jahrbuch*. Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. Werner Keller. B. 114. S. 23-34. 1997.
- Geerds, Hans-Jürgen. *Johann Wolfgang Goethe*. Lpz. 1974.
- Goldammer, Peter. Nachwort in: *Johann Wolfgang Goethe. Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Berlin Weimar 1984. S. 781-800.
- Golz, Jochen. *Geschichtliche Welt und gedeutetes Ich in Goethes Autobiographie*. Ebenda, S. 89-100.

Göres, Jörn. Goethe, Johann Wolfgang. Dichtung und Wahrheit. Mit zeitgenössisch. Ill. ausgew. v. Jörn Göres. Erläuterungen S. 871-904. Insel Taschenbuch 149. Frankfurt/Main 1975.

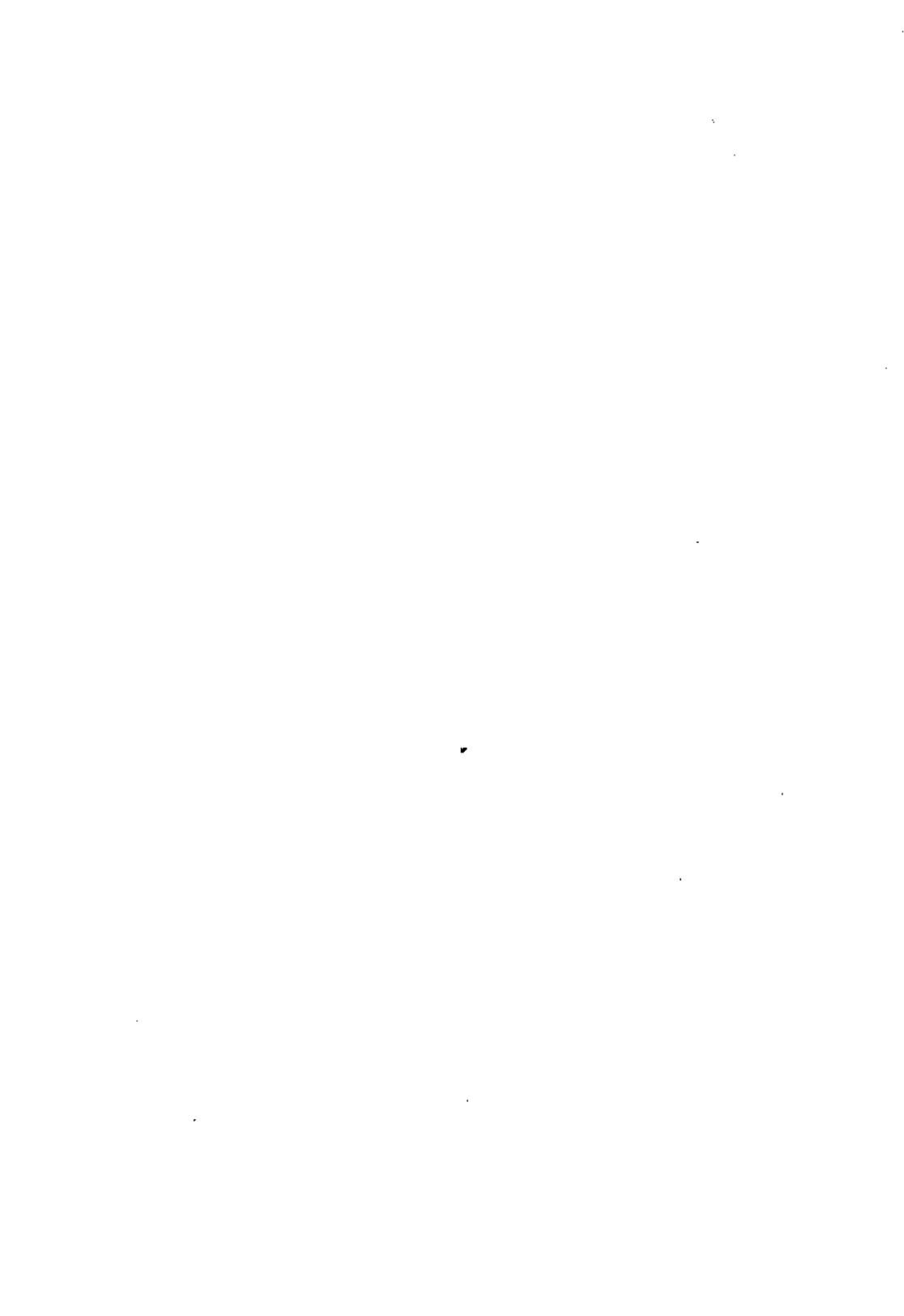
Victor, Walter. Goethe im Gespräch. Weimar 1967.

Witkowski, Georg. Das Leben Goethes. Berlin 1932.

Gete, Iogan Vol'fgang. Iz moej žizni, Poëzija i pravda. Vstupitel'naja stat'ja i kommentarij N. Vil'monta. str. 3-34. "Chudožestvennaja literatura". 1969.

## Anmerkungen

- 1 Goethes Werke in zwölf Bänden. Neunter Band. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Bibliothek Deutscher Klassiker. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1981.
- 2 Ebenda. Zehnter Band.
- 3 Siehe: Vorträge. Wolfgang Frühwald. Goethes Spätwerk-die Erfahrung, sich selbst historisch zu werden. In: Goethe-Jahrbuch. Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. Werner Keller. B. 114, 1997.
- 4 Ebenda. Zehnter Band.
- 5 Ebenda. Zehnter Band.
- 6 Vgl. Peter Goldammer, Nachwort in: Johann Wolfgang Goethe. Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit. Berlin Weimar 1984. S. 781-800, S. 799.
- 7 Ebenda. Zehnter Band.
- 8 Goethe, Johann Wolfgang. Dichtung und Wahrheit. Mit zeitgenössisch. Ill. ausgew. v. Jörn Göres. Erläuterungen S. 871-904. Insel Taschenbuch 149. Frankfurt/Main 1975. S. 877.



## *Grenzüberschreitungen und Übergänge bei Goethe*

Şara Sayın (Istanbul)

In den Anfangssätzen seines Aufsatzes *Shakespeare und kein Ende* sagt Goethe, daß über Shakespeare schon soviel gesagt worden sei, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig. Er betont aber im selben Satz, daß dem nicht so sei. Es sei die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anrege. Mit anderen Worten, der Geist, in diesem Fall Shakespeare's Geist besitzt nach Goethe ein unerschöpfliches Potential, auch über die Zeiten hinweg, die Menschen anzuregen, hat ihnen immer was zu sagen.

Vertauschte man die Namen der Überschrift, so gälte dieselbe Feststellung auch für Goethe. Die zahllosen Bücher, die über ihn verfaßt worden sind, besagen keineswegs, daß die Kommunikation mit seinem Werk erschöpft ist.

Richard Rorty spricht von Goethes interdisziplinären Schreibart. "Seit... den Tagen Goethes, Maculays, Carlyes und Smerson" schreibt Rorty, "hätte sich eine Art des Schreibens entwickelt, die weder Bewertung der jeweiligen Produktionen ist noch Geistesgeschichte, Moralphilosophie, Epistemologie oder Sozialutopie, sondern all dies miteinander vermischt in einer neuen Gattung" (Professionalised Philosophy and transcendentalist Culture, in Dekonstruktion, Jonathan Culer, rororo, S. 763-64).

Goethe ist aber nicht nur der Begründer einer neuen Schreibart, sondern, um mit Foucault zu reden, auch ein "Discursivitätsbegründer", d. h. er ist nicht nur der Autor seiner Werke, seiner Bücher, sondern hat auch neue Diskurse, 'Bildungsgesetze für andere Texte ermöglicht' (Foucault, Schriften zur Literatur, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/Main 1969, S. 24).

Auch für uns ist er nicht nur der Autor von *Faust*, nicht nur als Dichter seiner Werke spricht er uns an. Wenn auch sein holistisches Weltbild hier und da angegriffen wird, stellen wir fest, daß es immer wieder, vor allem aber in den letzten Jahren, wieder aufgegriffen wird, und hiermit seine Aktualität nicht verliert

Auch neue Kultur- und Literaturtheorien, und auch solche aus dem Bereich der Naturwissenschaften schöpfen aus dieser nicht versiegenden Quelle.

Im folgenden soll versucht werden, den Stellenwert Goethes in der wissenschaftlichen Biographie einer langjährigen Goethe-Leserin zu versprachlichen, die in einer dem Dichter fernen Zeit, ihm fremden Kultur- und geographischen Raum, "hinten, weit in der Türkei" lebt.

Angefangen hat diese Biographie damit, daß die Goethe-Leserin, um ihn und seine Dichtung zu verstehen, dem Rat des Autors folgend, versucht hat, sich in "des Dichters bzw. Der Dichtung Land", d. h., sich in dieses weite Feld zu begeben, und ihn in dieser andersartigen kulturgeographischen Landkarte zu situieren.

Aufregend und irritierend war zunächst die Bekanntschaft mit ihm. Irritierend deshalb, weil Goethe zunächst den Anschein erweckte, als ob er in die europäische Kulturtradition, die wir in den langwierigen Schuljahren eingetrichtert bekamen, nicht ganz paßte. Wir waren überrascht, weil wir in den der Gründung der türkischen Republik unmittelbar folgenden Jahren als westlich orientierte Schülerinnen oder Studentinnen gewohnt waren, die Welt, unsere Umwelt immer in Dichotomien wahrzunehmen. Daß Natur und Geist, Stoff und Form, Subjekt und Objekt, Seele und Körper Gegensätze sind, war für uns selbstverständlich. Wir waren aber überrascht, als wir feststellten, daß Goethe diese Dichotomien, die die westliche Welt, wenn auch der Erkenntnis wegen, abstrahierend voneinander getrennt und sie als Gegensätze deklariert hatte, daß aber Goethe diese in konkreten Erscheinungen wieder zusammenfügte.

"Natur hat weder Kern noch Schale / Sie ist es mit einem Male" sagte er.

Die Natur stellte in sich und an sich nicht nur eine untrennbare Einheit dar, sondern Mensch und Natur bildeten eine Ganzheit. Der Mensch war dermaßen mit in die Natur einbezogen, daß es für Goethe unvorstellbar war, ihn als Subjekt der Natur gegenüberzustellen.

Von "Einheit" als erstrebendes Ziel sprachen Denker und Dichter auch vor und nach Goethe.

Auch bei Kant bildeten die Gegensätze eine Einheit, auch bei ihm war der Dualismus von Geist und Körper, Natur und Geist aufgehoben, bildeten eine Synthese. Er suchte die Einheit allerdings nicht in den Dingen selber, meinte er doch, daß 'Dinge nur Vorstellungen von ihnen' sind; er suchte sie im erkennenden Subjekt selber. Da es ihm um Erkenntnis, um Wissen um die Dinge ging, lag auch in dem Gegensatzpaar Natur und Geist, Natur und Mensch im Prozeß des Erkennens die Priorität im erkennenden Geist, so daß er sagen konnte, daß die Natur unter dem Verstandesgesetz stehe. Mensch und Natur waren also nicht als gleichwertige Subjekte einander gegenübergestellt, sondern der Mensch war der der Natur Überlegene.

Wenn auch dieses Überlegenheitsgefühl des Menschen der Natur gegenüber mit der immer mehr wachsenden Entfremdung ihr gegenüber schwer bezahlt wurde, war es vielleicht im 18. Jahrhundert und für das 18. Jhd. begreiflich, ist es doch für Europa das Jahrhundert der Freiheitsdefinitionen, die u. a auch als Freisein von der Überwältigung des Menschen durch die Natur definiert wurde und gleichzeitig das Jahrhundert des Bestrebens, die Entfremdung zumindest im Bereich des Ästhetischen, in der Literatur, in der Philosophie und der Malerei aufzuhalten. Es ist nicht von ungefähr, daß das 18. Jhd. ein Jahrhundert der Landschaftsmalerei und der Diskurse über Freiheit ist.

Wir stellten aber fest, daß Goethe die Akzentverlegung auf die eine oder andere Seite des Gegensatzpaares nicht akzeptierte, daß es ihm auch nicht um das Wissen um die Dinge ging. Wir erfuhren von ihm, daß Dinge Dinge sind, und nicht Vorstellungen von ihnen sind, daß Natur Natur ist. Er suchte die Einheit von Natur und Geist nicht in einer Synthese jenseits der Dinge, sondern innerhalb ihrer Erscheinungen selbst. Denn überzeugt war er von der Geistigkeit der Natur, von der Natürlichkeit des Geistes und auch davon, daß beide zusammen eine Einheit und Ganzheit bildeten.

Daß auch in der Arche, in der "Urquell" die noch ungespaltene Einheit und Ganzheit präsent ist, und daß diese Einheit sich im Laufe der Zeiten in unendlichen Metamorphosen wiederholt.

Das Verständnis dieser Einheit erfolgte aber bei Goethe nicht durch das Begreifen der einzelnen Teile, sondern erst das Begreifen der Ganzheit ermögliche nach Goethe das Verstehen der einzelnen Teile. Und begriffen würde die Ganzheit erst, wenn nicht die einzelnen Teile, aber ihre Relationen untereinander beobachtet und begriffen würden. Denn die als Gegensatz präsentierten einzelnen Teile hätten jeweils das

Potential, gleichzeitig den anderen zu repräsentieren. So repräsentiere die Natur gleichzeitig den Geist, oder umgekehrt der Geist die Natur, der einzelne Fall Millionen Fälle, oder umgekehrt.

Goethe hatte also die festen Mauern zwischen den Dichotomien abgerissen, die Gegensätze miteinander versöhnt, was aber nicht besagte, daß er sie 'verharmlost', ja "geglättet" hätte.

Die weitere Goethe-Lektüre hatte gezeigt, daß Goethes holistisches Denken, sein Verfahren die Welt nicht in unversöhnlichen Gegensätzen, sondern als Übergänge zulassende Ganzheit zu begreifen, sich auch auf Gebiete wie Physik und Biologie, oder Minerologie, Musik und Literatur, aber auch auf solche wie Soziologie und Anthropologie erstreckte.

Versöhnend war sein Verhalten, auch wenn es sich um gesellschaftliche Alteritäten ging.

Einerseits war er ein leidenschaftlicher Fürsprecher für die Pflege und Aufrechterhaltung des Eigenen der Nationen. Aber gleichzeitig, mit Dichotomien vermeidender, mehr ausgleichender, versöhnender Geste warnte er vor der Verabsolutierung des Eigenen und setzt ihm als ausgleichschaffendes Gegengewicht das Allgemein-Menschliche, bzw. das Universelle gegenüber.

Denn das Allgemein- Menschliche, der gemeinsame Nenner aller Menschen sei die einzige Gewähr dafür, so Goethe, daß das Eigene sich nicht absolut setze.

Es sei das ausgleichschaffende Prinzip, das im Verkehr mit Anderen die Überbetonung des Eigenen verhindere.

Auch gegen die Vereinnahmung des Heterogenen und für die Akzeptanz der Anderen hat sich Goethe immer wieder ausgesprochen. "Man müsse die Besonderheiten einer Nation kennenlernen, um sie ihr zu lassen", meinte er, **uzw.** in einem Jahrhundert, wo in Europa die zur Gleichheit aufrufenden Stimmen immer lauter wurden.

Daß das Kennenlernen der Besonderheiten des Anderen die Vorbedingung der Kommunikation ist, und daß dies nicht durch Übernahme der Bilder über Menschen und Nationen möglich ist, sondern allein durch gegenseitiges sich kennenlernen **und** - dieses Verbindungswort **und** ist für Goethe wichtig - gleichzeitig durch Zulassen des jeweils Eigenen des Anderen, diese tolerante Haltung anzueignen, scheint allerdings selbst im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht leicht zu sein.

Goethe glaubte einerseits an die unverwechselbare Identität der Menschen und der Gruppen, erkannte den Nationen und sozialen Gruppen ihre Besonderheit an, andererseits aber hatte dieser Glaube eine universalistische Basis. Ähnlichkeiten mit den modernen Differenztheorien liegen auf der Hand, allerdings mit dem großen Unterschied, daß die modernen Theorien das 'Ideal der Autenzität', die Anerkennung der Anderen auf politischer Ebene bezwecken, während es Goethe hauptsächlich um die Kommunikation zwischen den Nationen ging, die er auf der Ebene des kulturellen Austausches zu verwirklichen versuchte.

Der weitere und entscheidendere Unterschied liegt aber darin, daß die moderne Differenztheorie, zwar um Diskriminierungen zu vermeiden die politische Anerkennung der Besonderheiten der einzelnen Gruppen fordert, aber Schwierigkeiten darin erblickt, weil ihre Postulate mit dem Prinzip der universellen Gleichheit schwer zu vereinbaren seien denn "es verlange Anerkennung und Status für etwas, was nicht universell sei". (Charles Taylor, Die Politik der Anerkennung, S. 29).

Während hier das Eigene und das Universelle fast als schwer zu vereinigende Gegensätze, als soziale Antagonismen auftreten, waren sie bei Goethe durchlässig. Er sah "in jedem Besonderen durch Nationalität und Persönlichkeit hindurch jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten". (Georg Simmel, Philosophie der Mode, S. 154, Suhrkamp, 1995)

Das Bild des Durchleuchtens bei Goethe vermittelt in seiner Dynamik den Prozess der Verknötung des Allgemeinen und des Besonderen. Das Besondere beinhaltet ständig auch das Universelle, d.h. Differenzen schliessen das Universelle nicht aus, da durch sie hindurch das Universelle durchleuchtet, beide sind keine Werte an sich, beide sind gleichwertige Teile einer Ganzheit.

Goethe, der den fundamentalen Zwiespalt negierte, sah auch die Natur- und Geisteswissenschaften nicht als sich ausschließende Gegensätze, und behauptete, daß ohne Kenntnis der Naturwissenschaften ihm der Zugang zum Menschen versperrt geblieben wäre. Wie ein Vertreter der interdisziplinären Erziehung - negiert er, in welchem Bereich auch immer, jede eingleisige Ausbildung und plädierte dafür, daß die Naturwissenschaften von der anschaulichen und intuitiven Einstellung, und umgekehrt die Poesie von der Klar- und Exaktheit der Naturwissenschaften lernen sollten.

Erst dann, wenn die gesammelten Geisteskräfte, d. h. "Schauen, Wissen, Ahnen, Glauben und wie die Füllhörner alle heißen, mit denen der Mensch ins Universum tastet, zusammenwirken" so Goethe, könnten sie, was der Verstand trennt, wieder zusammenfügen. (3. Mai 1827, Christian Dietrich von Buttel)

Sein holistisches Weltbild, bestimmt durch sein anschauendes Denken und denkendes Anschauen, widerspiegelt sich auch in seinen naturwissenschaftlichen Schriften, weshalb sich die moderne Chaosterie, die ebenso das Ganzheitsdenken vertritt, ihnen zuwendet. Sie akzeptiert, im Unterschied zu dem Reduktionisten Newton, der die Farbe rot als eine mit dem Spektrometer messbare und statische Menge betrachtete, die wissenschaftlich wichtige Aussage von Goethe, der der Farbe rot die Objektivität abspricht, da er die Farbempfindung als vom Wahrnehmer abhängiges, also etwas nur subjektbezogenes sah, deren Objektivität allein in den universellen, "für den Menschen allgemeingültigen Bedingungen des Sehens" liegen. (Goethe Jahrbuch, Bd. 114, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1997, S. 168)

Nicht abgelöst vom Menschen und in ihrer Objektivität, nicht an sich, sondern im Bezug zum Menschen wird die Natur bei Goethe gesehen Auch die Farbe erhält ihre Objektivität und Universalität allein durch die Potentialität, die allen Menschen eigen ist. (James Gleick, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 15, İstanbul, S. 194).

Wir stellten aber fest, daß die Bedeutung, die er dem Subjekt zuschreibt, nicht die Balance zwischen Subjekt und Objekt zugunsten der einen oder anderen störte, da bei Goethe eine seinsmäßige Ähnlichkeit zwischen beiden besteht, sagt er doch

"Wär' nicht das Auge sonnenhaft, wie könnte die Sonne es erblicken?"

Welche große Rolle das Subjekt im Wechselspiel von Objekt und Subjekt spielt, zeigte sich auch in seiner Auffassung der Weltliteratur, ein Thema, das wieder sehr aktuell ist.

Was den Menschen als Subjekt betrifft, so besitzt er nach Goethe die Weltgabe, nämlich das universelle Potential zur Poesie, die ohne kulturelle Überlieferung "einem einfachen, ja rohen Volke", aber auch gebildeten, hochgebildeten Nationen nicht versagt sei. Weder gesellschaftlich noch standesmäßig ist dieses Talent bedingt.

Universell ist also nicht die Dichtung dieser oder jener Nation, oder jenes Volkes, sondern ausschließlich das Potential zur Dichtung.

Homi Bhabha, der indisch-englisch-amerikanische Haupttheoretiker des Postkolonialismus behauptet, "daß in Goethes Weltliteraturkonzept eine deutliche Alteritäts- ja Konfliktdimension enthalten sei". Er "habe seine Weltliteraturkonzeption aus Fremdheits- und Konfliktbewusstsein, aus Kriegserfahrung und kulturellem Dissens heraus entwickelt und nicht auf der Basis eines allgemeinmenschlichen Konsenses" so Homi Bhabha. (In: Kultur als Text, Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Fischer Verlag, S. 272)

Die Weltliteraturkonzeption von Goethe steht sicherlich nicht nur auf der Basis des "allgemeinmenschlichen Konsensus", sie steht aber auch nicht im Widerspruch zu ihr, da bei Goethe die Potenzialität zum Universellen gleichzeitig mit der des Alteritätsprinzips verknotet ist, und beide stets in unmittelbarer Wechselbeziehung zueinander stehen, so daß dem "allgemeinmenschlichen Konsensus", von dem Bhabha spricht, bei Goethe - zumindest in seiner Literaturkonzeption- kein Eigenwert zugesprochen werden kann.

Wichtig scheinen aber für Goethe, nicht nur Werke, die dieses universelle Potential zur Poesie widerspiegeln, beinahe noch wichtiger sind ihre Erreichbarkeit von den Einzelnen, wozu die "Faszilitäten der Kommunikation", zu denen er "die Schnelligkeit des Verkehrs", die zu seiner Zeit sich rapide entwickelnde Technologie wie "Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe" und den 'Handel' rechnet, viel das Ihrige beitragen. Dies erfreut ihn, weil "bei der gegenwärtigen höchst bewegten Epoche und durchaus erleichterten Kommunikation eine Weltliteratur baldigst zu hoffen sei", so Goethe, und diese sich schnell ausbreiten wird. (Beutler, Bd. 14, S. 895). Weltliteratur ist also nicht etwas, was es schon gibt, sondern ist erst im Entstehen. Gefördert wird sie aber nicht allein durch die Kenntnisnahme der Werke oder Autoren sondern erst, wenn "die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlasst finden, gesellschaftlich zu wirken". Auf Kommunikation, auf Austausch und gegenseitiges Nehmen und Geben und nicht nur auf literarische Texte bezieht sich der Begriff der Weltliteratur.

So gesehen, sind "Weltliteratur" und "Nationalliteratur" keine oppositionellen Begriffe, da beide auch hier in gegenseitiger Wechselbeziehung stehen.

Die Bedeutung der Weltliteratur ist für Goethe insofern groß, weil sie das Forum für den kulturellen Austausch zwischen den einzelnen

Literatoren, Nationen und Gruppen bildet, als sie ein Forum der Wechselbeziehung zwischen dem Eigenen und dem Universellen ist.

Daß Goethe, der - nicht immer zu Unrecht - als Eskapist, Elitist und Geistesaristokrat bezeichnet wurde, auch für die Bildung und Ausbildung der Gesellschaft plädierte, war für uns nicht mehr überraschend, da man nun mit seiner Eigenart, das scheinbar Widersprüchliche, Gegensätzliche in **seiner** Weise zu einer Einheit und Totalität zusammenzubündeln, vertraut war.

Auch hier kam es Goethe nicht in erster Linie auf das Wissen an, sondern auf dessen Bezug zum Menschen. Nicht auf das durch institutionalisierte Ausbildung vermittelte Wissen, nicht nur auf das Lernen aus den Büchern, sondern auf "gesellige Bildung", auf das Lernen durch den Ideenaustausch.

Die "gesellige Bildung", ein im 18. Jhd. weitgehend gepflogener Begriff, mit dem man eine **dialogisch ausgerichtete** Bildung assoziierte, eine Bildung erstrebte, die auf der Überzeugung nicht der Gleichheit, aber der Gleichwertigkeit der Kulturen basiert, das Eigene wie die gemeinsamen Werte pflegt. (In: *Gesellige Bildung. Studien und Dokumente zur Bildung Erwachsener im 18. Jahrhundert.* Bad Heilbrunn / o66. 1989)

Diese dialogisch ausgerichtete Bildung ist für Goethe die Voraussetzung für Gesellschaften, die als "universell" bezeichnet werden können. Eine Gesellschaft verdiene erst dann das Beiwort "universell", wenn sie nach langem Prozeß sich aus den festen Mauern ihrer festen Burg herausbegibt, dem Fremden, der fremden Kultur und Sprache, dem interkulturellen Dialog ihre Tore öffnet, um "sich von den Zuständen des augenblicklichen Weltlaufes, im realen und idealen Sinn zu unterrichten", und wenn "Alle fremde Literaturen sich mit der einheimischen ins gleiche setzen". (Beutler, Ernst, Goethe Bd. 14, "Gesellige Bildung", S. 960).

Goethe ruft alle kleinen und großen Kulturkreise zum Wechselaustausch auf, der aber zu seiner Zeit auf Europa begrenzt war, weshalb er auch nur von dem Beginn der universellen Epoche in Europa spricht. Daß sein Konzept der geselligen Bildung und der universellen Gesellschaft, aber auch sein Konzept der Weltliteratur sich nicht nur auf Europa beschränkten, sondern offene Konzepte waren, zeigt sein Interesse auch für andere Kulturen, wie für die chinesische, slawische, persische Literatur, und nicht zuletzt seine langjährige Arbeit am *West-östlichen Divan*.

Die Goethe-Lektüre macht den Leser immer wieder darauf aufmerksam, daß "Universalität" eine allen Menschen und Gesellschaften eigene, seinsmäßige Potentialität ist, also keine Setzung, kein von Gesellschaften zusammengesetztes System der Werte, die als allgemeingültig erklärt wird. Auch keine Ideologie gegen die Alteritäten, sondern nur ein Gegengewicht ihrer Verabsolutierung gegenüber.

Wir, die wir in einer die Metazählungen negierenden, über Dekonstruktionstheorien diskutierenden, aber sie auch de facto lebenden und erlebenden Zeit leben, sehen oft den Begriffen wie "das Universelle" oder "Humanismus" oder "das Allgemein - Menschliche", auch solchen wie "Einheit", "Ganzheit" mit Skepsis entgegen. Vielleicht deshalb, weil sie uns oft als "ein identisches Paket von Rechten und Freiheiten" vorge setzt werden, als Werte, bei denen vorausgesetzt wird, daß wir ihre Universalität, was nichts anderes besagt als ihre Allgemeingültigkeit, a priori anerkennen. Denken wir an und mit Goethe, so hört unsere Skepsis, jedenfalls diesen Begriffen gegenüber, auf. Sein Aufruf zum Universellen ist nicht ein ideologischer, der sich, um die Menschen zu ihrem Glück zu verhelfen, sich der universellen Gleichheitspostulate bedient.

Er ruft die Menschen aus allen Teilen der Welt auf, sich im Bereiche der Kunst, der Weltliteratur, wo im jeweils Eigenen das seinsmäßige Universelle zur Erscheinung kommt, zu begegnen, um dort der friedlichen Einheit des Universellen und des Eigenen gewahr zu werden.

Goethes holistisches Weltbild, sein Verfahren, die binären Gegensätze im Bilde gleichzeitig gelten zu lassen, und uns, dem Leser die Teilhabe an ihrem Wechselspiel zu gewähren, ist aber gleichzeitig eine Forderung an den Leser, und da die Einheit, von der er spricht, keine statische ist, sondern ständig in Bewegung begriffen ist, sich im unendlichen Wechselspiel, von Dauer und Wechsel, von Systhole und Diastole wiederholt, kann sie vom Leser in einem diesem entsprechenden prozessualen Akt des Denkens und Schauens nachvollzogen werden. Seine Auffassung von Einheit und Ganzheit fordert uns auf, in trennenden, aber gleichzeitig vereinenden Bildern zu denken. Sie ist systemfern, aber anschaulich strukturiert und verweigert sich jeder monilitischen Interpretation.

Und vor allem seine Art, alles, was ihm begegnet, immer in Relationen zueinander, aber vor allem im Bezug zum Menschen zu sehen (alles ist für den Menschen, sagt er doch), macht uns nachdenklich und läßt uns einiges hinterfragen; nämlich, ob und inwiefern die

in unserem Jahrhundert uns oft als unversönlich präsentierten Gegensatzpaare wie das Eigene und das Fremde, Freund und Feind, das Eigene und das Universelle, und auf dem Gebiet der Physik Chaos und Ordnung in Wirklichkeit binäre Gegensätze sind. Ob sie nicht durchlässig sind und um mit Deleuse zu reden nur auf der Oberfläche als entgegengesetzt erscheinen, in der Tiefendimension aber nur "different" sind (Gilles Deleuse, Differenz und Wiederholung, Wilhelm Fink Verlag, S. 72-78).

Als Goethe-Leser sehen wir auch nicht mit Wohlbehagen dem modernen Universalitätsanspruch entgegen, bei dem die Gefahr droht, daß Differenzen überspielt, ja ausgelöscht, werden, andererseits aber auch den Totalitätsansprüchen der ethnischen Identitäten und Ideologien, anders gesagt, der Verabsolutierung der Differenzen sowie auch des Universellen. Und wir teilen Goethes Weltanschauung, die sich jeder Art von Dogmatismus verwehrt.

Wir denken am Schluß wieder an Goethe, an seinen Aufruf an alle Literatoren zum Gespräch, weil Gespräch, das mehr als Reden meint, ein Bindungsprinzip ist.

## *Wen repräsentiert Faust?*

Hans-Jürgen Schings (Berlin)

Als der 26jährige, frisch nach Jena berufene Geschichtsprofessor Heinrich Luden Goethe seine Aufwartung macht, verwickelt man sich in ein langes Gespräch über den *Faust*, das heißt über das "Fragment" von 1790, das allein im Druck vorlag. Luden berichtet über hitzige Faust-Diskussionen, die er mit Anhängern Fichtes und Schellings geführt habe. Sie verkünden die "Jenaische Weisheit". Goethes Fragment sei nichts anderes als das "Bruchstück aus einer großen, erhabenen, ja göttlichen Tragödie". "In dieser Tragödie, wenn sie einst vollendet erscheine, werde der Geist der ganzen Weltgeschichte dargestellt sein; sie werde ein wahres Abbild des Lebens der Menschheit sein, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassend. In Faust sei die Menschheit idealisiert; er sei der Repräsentant der Menschheit." Denn er repräsentiere den "Gang der Menschheit", den "Geist der Weltgeschichte". Und der hat folgendes Aussehen: Trennung vom "Unendlichen" oder "Absoluten", "Sehnsucht nach der Wiedervereinigung" und "Streben nach dem Unendlichen", das durch "Verzweiflung" und "Verirrung" geht, schließlich der Zielpunkt, das "selige" Anschauen des Unendlichen, "Leben des Unendlichen oder im Unendlichen".<sup>1</sup> Die "Jenaische Weisheit" schreibt also Faust die triadische Bewegung ihrer Geschichtsmetaphysik ein. Der Historiker Luden sträubt sich aufs heftigste. Für ihn ist der Faust des Fragments "offenbar nicht Repräsentant der Menschheit, sondern ein einzelner". Wolle man ihn "einen Repräsentanten der Menschheit nennen, wie ein Gesandter der Repräsentant eines Reiches oder eines Volkes sei...: so fürchte ich, es würde ihm nicht möglich sein, seinen Vollmachtsbrief vorzuzeigen".<sup>2</sup> Goethe, der gerade den I. Teil der Tragödie abgeschlossen hat, reagiert äußerst neugierig, aber auch verärgert. Er läßt

durchblicken, daß es für den *Faust* durchaus einen "notwendigen Zusammenhang", einen "Mittelpunkt", eine "Grundidee" gebe; die Jenaische Spekulation allerdings sei nicht dem Werk selbst und der Poesie zuzuschreiben, "sondern einem mystischen Etwas, das hinter dem *Faust* liegt".<sup>3</sup>

Das Gespräch vom August 1806 nimmt bereits in charakteristischen Zügen die fulminante Wirkungsgeschichte des *Faust* vorweg. Da ist Goethes Zögern, der "inkommensurablen" Produktion eine eindeutige Idee unterliegen zu wollen. Da ist die umso überschwenglichere Suche der Ausleger nach einer solchen Idee, die rückhaltlose Universalisierung der *Faust*-Figur im Dienst der jeweils herrschenden Ideologie. Und da ist die Ablösung vom Text selbst, das spekulative Weiterdichten am "mystischen Etwas, das hinter dem *Faust* liegt". Im Zusammenspiel dieser Tendenzen kommt ein Phantom zur Welt, der Mythos des "Faustischen".

Seinen Rückhalt hat er an der Verklärung von Fausts Weg. Je perfektibilistischer man den *Faust* faßt, desto dröhnender das Pathos, das ihn für die eigene Sache vereinnahmt. Die Reichsgründung von 1871 leitet eine "offizielle 'faustische' Hochstimmung" ein,<sup>4</sup> gegen die skeptische oder gar kritische Stimmen kaum noch aufkamen. Nach dem "Jenaischen Weltgeist" fährt der deutsche Nationalgeist in den *Faust*. Das "Evangelium der Erlösung des Menschen durch Tätigkeit" (Herman Grimm) verwandelt sich aus der menschheitlichen in eine deutsche Sendung. Der *Faust* wird zu einem "germanisch-nationalen Geisteserbgut", zum "Grundbuch des germanischen Menschen", zur "zweiten deutschen Bibel".<sup>5</sup> Da bewahrheitet sich, was ein sarkastischer jungdeutscher Autor schon 1835 vorhergesagt hat: "Der *Faust* sitzt dem Deutschen wie Blei auf den Schultern, hat sich ihm ins Herz genistet, in sein Blut eingesogen; wir sitzen und dichten und dämmern über das Schicksal, das wir in uns selbst tragen, wir kauen und kauen daran und können uns selbst nicht verdauen".<sup>6</sup>

Bei Oswald Spengler setzte der "faustische Mensch" dann seine Karriere als Abendländer fort. *Faust* wird zum "Porträt einer ganzen Kultur",<sup>7</sup> einer "Willenskultur", die durch "Richtungsenergie" gekennzeichnet ist.<sup>8</sup> Goethes *Faust II* habe "psychologisch die ganze Zukunft Westeuropas vorweggenommen".<sup>9</sup> Primat des Willens, Dynamik, Kraft, Tat, Umwälzung des Bestehenden, Wille zur Macht – das ist "faustisch", und man kann nicht sagen, daß Spenglers kühle Diagnose

die Goethesche Konzeption verfehlt. Scharf hebt er übrigens die "faustische" Willens-Bewegung gegen die Haltung des "Islam" ab, die Ergebung, die er den religiösen Genies zuerkennt, Jesus, Augustinus, Hiob, aber auch Spinoza, Goethes Lieblingsphilosophen.<sup>10</sup>

Die Ideologien wechselten, die Instrumentalisierung Fausts blieb und folgte den alten Mustern. Der "Faust im Braunhemd" begleitete den Nationalsozialismus. Das Faust-Wort "Im Anfang war die Tat!" soll sogar Hitler für Goethe eingenommen haben. "Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen. Goethes Faust – und Deutschlands Lebensanspruch", so lautete die Parole.<sup>11</sup> Anspruchsvoller verfuhr die marxistische Faust-Aneignung, die in Georg Lukács ihren wohl wichtigsten Anwalt hat. Lukács griff unmittelbar auf die "Jenaische Weisheit" von Ludens Gesprächspartnern zurück. Auch für ihn ist *Faust* das "Drama der Menschengattung", eine "Abkürzung der Menschheitsentwicklung", die er mit Hegels "Phänomenologie des Geistes" parallelisiert.<sup>12</sup> Abgründig der Satz, mit dem er Faust rechtfertigt: "Der Weg der Gattung ist untragisch, er führt aber durch unzählige, objektiv notwendige, individuelle Tragödien."<sup>13</sup> So rechtfertigt man auch die Nachhilfe, die der Stalinismus der Menschheitsgeschichte gibt. Fausts Schlußmonolog von dem "Gewimmel", vom "freien Grund" und "freiem Volk" wird zwar in seiner Zwiespältigkeit wahrgenommen. Doch da handelt es sich um die Widersprüche des Kapitalismus – Fausts Worte selbst bleiben ganz unbeschädigt.<sup>14</sup> So konnten sie zum Fanal werden, das die Kulturpolitik der DDR umstandslos für den Aufbau des Sozialismus in Anspruch nahm. Ulbricht ließ Verse aus Fausts Monolog in der Berliner Stalin-Allee einmeißeln. Und noch 1986 erklärte Erich Honecker vor der Volkskammer: "Wer erfahren will, was ein freies Volk auf freiem Grund zu leisten vermag, der kann sich davon in unserer Deutschen Demokratischen Republik überzeugen".<sup>15</sup> Der Zweite Faust war längst zum "Nationalepos der DDR" avanciert.

"Das ist abgetan", hat Albrecht Schöne in seinem großen neuen *Faust*-Kommentar festgestellt. "Solche schwarz-weiß-roten und braunen und roten Übermalungen des Goetheschen Textes werden verblasen".<sup>16</sup> "Der 'deutsche' Faust ist tot", heißt es bei Peter Michelsen.<sup>17</sup> Es gibt freilich auch Stimmen, die, in der Tradition von Thomas Manns "Doktor Faustus", schwarzgallig genug in der Wiederkehr von Spengler, Jünger und Nietzsche eine Renaissance deutscher "Faustik" erkennen möchten.<sup>18</sup> Auf dem Theater jedenfalls scheint der alte

Nimbus Fausts dahin; dort macht man sich an die "Verkleinerung", ja "Zerkleinerung" des Gegenstandes.<sup>19</sup>

Vielleicht aber schlägt jetzt wieder die Stunde der Philologie. Die Kommentare von Albrecht Schöne (1994, <sup>4</sup>1999) und Dorothea Hölscher-Lohmeyer (1997) mögen Indizien dafür sein. Philologie gegen Ideologie. Goethe kannte das "Faustische" nicht. Was aber kommt zum Vorschein, wenn man den Ballast der Wirkungsgeschichte ablädt und zum Text selbst zurückkehrt?

Es sind ganz bestimmte Textpartien, die immer wieder als Einbruchstellen für die Usurpation durch Universal-Ideologien erhalten mußten. Dazu gehören in der Hauptsache der Prolog im Himmel – *Faust* also als Weltgedicht; die großen Faust-Monologe des Ersten Teils – Faust als Geistes-Titan mit dem Streben ins Unendliche; schließlich bestimmte Szenen des fünften Aktes von *Faust II* – Faust als Welteroberer und Naturbeherrscher. Ich mustere diese Partien und nehme dafür drei Helfer in Anspruch, die Goethe besonders nahestanden, Wilhelm Meister, Spinoza und Winckelmann. Sie sind die Anwälte von Goethes Humanität.

Besonders gern hat man sich an die Verse gehalten, mit denen Faust, nach Pakt und Wette mit Mephistopheles, sein Programm verkündet:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,  
Will ich in meinem innern Selbst genießen,  
Mit meinem Geist das Höchste' und Tiefste greifen,  
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,  
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,  
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern. (1770 ff.)<sup>20</sup>

Über das fatale abschließende Wort "zerscheitern" mußte man dann freilich hinwegsehen und dessen nihilistischen Unterton überhören. Nicht in Betracht kam dann auch, daß die Humanitätslehre des *Wilhelm Meister* just das Gegenteil erklärt: "Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit tun oder genießen will, wer alles außer sich zu einer solchen Art von Genuß verknüpfen will, der wird seine Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Streben hinbringen."<sup>21</sup> "Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt", heißt es in Wilhelm Meisters Lehrbrief,<sup>22</sup> "nur sämtliche Menschen leben das Menschliche" in einem Brief Goethes an Schiller.<sup>23</sup> Ganz unmißverständlich fordern schließlich die *Wanderjahre*: "Mache

ein Organ aus dir und erwarte, was für eine Stelle dir die Menschheit im allgemeinen Leben wohlmeinend zugestehen werde.“<sup>24</sup> Das sind nicht nur vernichtende Diagnosen von Fausts "ewig unbefriedigtem" Titanismus, es sind zugleich die entschiedensten Einsprüche gegen seinen Alleinvertretungsanspruch auf die "ganze Menschheit", einen Anspruch, den ausgerechnet der ganz und gar Einsame, ja A-Soziale für sich erhebt. Größer kann das Mißverständnis nicht sein, das sich Fausts Monopol auf die "Menschheit" zueigen macht und dies gar als Goethes Intention ausgibt. Der ganze *Wilhelm Meister* stellt sich als ein einziges Dementi Fausts dar, als Gegenentwurf Goethescher Humanität. Daß die Wirkungsgeschichte des *Wilhelm Meister* nie gegen den *Faust* und das "Faustische" aufkam, daß der mißverständene Faust geradezu zum Idol von Goethes Menschenlehre aufsteigen konnte, obwohl er Goethesche Humanität entschieden untergräbt, ist "ein schreckliches, aber unbestreitbares Paradox".<sup>25</sup> Immerhin gibt es die große Ausnahme: Thomas Mann, im *Zauberberg* wie im *Joseph* der Freund des Wilhelm-Meisterlichen, wurde auch deshalb, im *Doktor Faustus*, zum Ankläger des Deutsch-Faustischen (wobei er freilich Goethes *Faust* aus der Schußlinie nahm).

Auch der Prolog im Himmel bot immer wieder Veranlassung, Faust in die Rolle des Menschen schlechthin zu versetzen und in ihm einen Inbegriff der *conditio humana* zu sehen, zumal ihn der "Herr", mit deutlichen Anklängen an das Buch Hiob, als seinen "Knecht" bezeichnet. Mephisto, der prinzipielle Kritiker der Schöpfung, liefert freilich ein seltsames Psychogramm dieses Mannes:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,  
 Will ich in meinem innern Selbst genießen,  
 Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,  
 Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,  
 Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,  
 Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern. (1770 ff.)<sup>26</sup>

Ein Dynamiker kommt da zu Gesicht, die Verkörperung einer ruhelosen "Veränderungsenergie",<sup>27</sup> und doch zugleich ein ewig Unbefriedigter, der noch ganz zuletzt sagen wird: "Im Weiterschreiten find er Qual und Glück, / Er! Unbefriedigt jeden Augenblick" (1145 f). Ein Dynamiker und *deshalb* ein Unbefriedigter, so muß der Befund lauten, der sich in den großen Monologen immer erneut entfaltet. "Streben" und "Tätigkeit", Goethes Worte für diese Dynamik, sind

ohne Zweifel hohe Wertbegriffe. Sobald sie freilich absolut werden, 'unbedingt' in Erscheinung treten wollen, werden sie katastrophal, stiften sie Verzweiflung. In Goethes lakonischer Formulierung: "Unbedingte Thätigkeit, von welcher Art sie sei, macht zuletzt bankrott." In den Worten der "Lehrjahre" wiederum: "Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt".<sup>28</sup> Fausts unbedingtes Streben eröffnet deshalb die Karriere eines "Unglücksmannes" (4620).<sup>29</sup>

Der "Herr" des Prologs selbst verkündet ein Gegenprogramm, das freilich wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, wohl weil es den Erzengeln zugesprochen wird:

Doch ihr, die echten Göttersöhne,  
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!  
Das werdende, das ewig wirkt und lebt,  
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,  
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,  
Befestiget mit dauernden Gedanken. (344 ff.)

Doch es handelt sich nicht um eine Botschaft nur für Erzengel, die da gegen Fausts Unzufriedensein mit Welt, Schöpfung und Leben vorgebracht wird. Der Naturforscher Goethe hat nie einen Zweifel daran gelassen, daß er dieser Botschaft gefolgt ist, daß er in der Erkenntnis der Gott-Natur seine höchste Befriedigung gefunden hat. In Rom erklärt er dazu, er wolle sich "nur mit dem beschäftigen, was bleibende Verhältnisse sind, und so ... meinem Geiste erst die Ewigkeit verschaffen", und dies nach der Lehre des Spinoza.<sup>30</sup> Damit ist wohl der mächtigste Antipode Fausts und des "Faustischen" genannt (Spengler hat das bemerkt). Spinozas Erkenntnis der Gott-Natur, die Überzeugung "von dem Ewigen, Notwendigen, Gesetzlichen"<sup>31</sup> auf der einen Seite – Fausts Weg in die Weltverfluchung, in das "Frevelwort", mit dem er sich und die Welt verfluchte (11409), auf der anderen Seite: schroffer könnte der Gegensatz nicht sein. Und niemand kann ernsthaft daran zweifeln, auf welcher Seite Goethe stand. Die Faust-Enthusiasten scheinen das vergessen zu haben.

Um meinen dritten Kronzeugen einzuführen, stelle ich das Faust-Portrait vor, das Goethe 1826 in der Ankündigung des "Helena"-Zwischenspiels entwirft:

Fausts Charakter [...] stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend,

den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt.

Diese Gesinnung ist der modernen so analog daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrängt fanden.<sup>32</sup>

Unbehaglichkeit "in den allgemeinen Erdeschranken", und dies prinzipiell und konstitutionell – so lautet der Befund. Wieder gibt es, bis in den Wortlaut hinein, einen Gegenentwurf. Er steht in Goethes Winckelmann-Schrift von 1805 und zeichnet in Charakter und Leben Winckelmanns einen Anti-Faust par excellence. Denn was macht die Auszeichnung dieser "antiken Natur" aus? Winckelmann wie "die Alten" fühlten "ohne weitem Umweg sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt. Hierher waren sie gesetzt, hiez zu berufen, hier fand ihre Tätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung".<sup>33</sup> Es folgt eine regelrecht anti-faustische Wertetafel: Zufriedenheit "mit dem schönen Boden", trotz eines veränderlichen Schicksals, "Vertrauen auf sich selbst", "Wirken in der Gegenwart", Glücksfähigkeit, in Glück und Unglück eine "unverwüstliche Gesundheit".<sup>34</sup> Weltangemessenheit – das ist das Maß, das Goethe an Winckelmann und den Alten abliest.

Die Disproportion Fausts mit der Welt hingegen ist "modern". Ausdrücklich benennt die "Hefena"-Ankündigung Fausts Gesinnung mit diesem Schlüsselwort. Das Wortfeld "modern" hat bei Goethe einen weiten Radius. Das Romantische gehört hierher und das Sentimentalische, der Zug ins Unendliche und die Innenbezüglichkeit, das Christliche und das Subjektive, die Sehnsucht und die Melancholie. Im Zentrum aber findet sich stets der "travers", die "falsche Stellung zur Außenwelt",<sup>35</sup> der Verlust der antiken Weltangemessenheit. Keine Frage, das ist, bis ins Extrem getrieben, auch die Lage Fausts.

Der Aufsatz "Shakespeare und kein Ende" nennt schließlich noch ein weiteres, entscheidendes Merkmal der Modernen: das Wollen, die Willkür. Da heißt es:

Das Sollen wird dem Menschen auferlegt, das Muß ist eine harte Nuß; das Wollen legt der Mensch sich selbst auf, des Menschen Wille ist sein Himmelreich...

Daher ist das Wollen schmeichlerisch und mußte sich der Menschen bemächtigen, sobald sie es kennen lernten. Es ist der Gott der neuern Zeit...<sup>36</sup>

Sollen gegen Wollen, Notwendigkeit gegen Willkür – die Opposition von antiker und moderner Gesinnung, die Goethe hier aufbaut, geht auf Grundüberzeugungen zurück, die er aus dem Studium Spinozas gewonnen hat. Wo die Gesetzlichkeit, die Notwendigkeit ist, da ist Gott, sagt eine berühmte römische Äußerung und bezieht sich dabei auf Herders Spinoza-Studien, die Goethe gerade erhalten hat.<sup>37</sup> Hier also der Gott der Notwendigkeit – dort der "Gott der neuern Zeit", die Willkür.

Und erneut zeigt sich Faust als Beispielfall. Der letzte Akt des Zweiten Teils liefert geradezu eine große Demonstration dieser modernen Willkür. Faust selbst gibt das Stichwort: "Des allgewaltigen Willens Kür / Bricht sich an diesem Sande hier" (11255 f.). Damit leitet er das Verbrechen an Philemon und Baucis ein, den beiden frommen Alten mit dem antiken Namen, die sein grandioses Landgewinnungs- und Kolonisationsprojekt mit ihrer Hütte und dem Klang des Glöckchens so empfindlich stören. Der Dynamiker Faust vernichtet die antike und die christliche Tradition. "Des allgewaltigen Willens Kür" – genial entfaltet Goethes Wortprägung das semantische Potential der modernen Willkür: Omnipotenz (durch Technik), Gewalt (durch Krieg und Terror), Wahl-Freiheit (als unbedingte Herrschaft). Solche Willkür steht aber schon am Anfang von Fausts Unternehmen. Wenn er den Kampf gegen das Meer, die Willkür des Elements proklamiert, dann setzt er nur seinen Herrschaftswillen gegen das "herrische Meer", dann steht Kraft gegen Kraft, Willkür gegen Willkür.<sup>38</sup> Und folgerichtig greift er nach einem Mittel, das seine Willkür noch potenziert, nach der Magie. Er selbst erkennt, daß da nichts mit rechten Dingen zugegangen ist:

Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen  
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen;  
Stünd ich, Natur! Vor dir ein Mann allein  
Da wär's der Mühe wert ein Mensch zu sein. (11404 ff.)

Und so bleibt es bis zum Ende. Tiefe Zweideutigkeit liegt über Fausts Handeln. Abgründige Ironie begleitet ihn bis in seinen Tod. Zu triumphalen Gesten gibt die Szenerie des Textes keinen Anlaß. Im Gegenteil, eine Tragödie wird zu Ende gebracht – die Tragödie eines großen Modernen, der alle Züge und Gesinnungen des modernen Charakters extrem und katastrophal ausgeprägt hat.

Wen repräsentiert Faust? Ich habe versucht, die Antwort im Sinne Goethes zu geben, mit dem Beistand Wilhelm Meisters, Spinozas und Winkelmanns. Und das heißt: vor der Folie Goethescher Humanität. Faust ist nicht die Menschheit oder die Menschheitsgeschichte. Wer ihn im Namen irgendeiner Menschheitspartei, die ihrerseits das Monopol der Menschheit beansprucht, für sich vereinnahmt, verfälscht ihn, die Intention von Goethes Text und Goethe selbst. Faust ist auch nicht Goethe. In Abwandlung einer bekannten Formel<sup>39</sup> müßte man ihn geradezu als den 'Nichtgoethischen' bezeichnen. Zum Idealbild des "Faustischen" jedenfalls eignet er sich nicht. Goethe liefert kein Ideal, sondern eine kritische Diagnose. Mit ebenso viel Faszination wie Distanz diagnostiziert er das extreme Paradigma des modernen Menschentypus.

## Anmerkungen

- 1 Goethes Gespräche, hrsg. von Wolfgang Herwig, Bd. 2, Zürich und Stuttgart 1969, S. 89 f.
- 2 Ebd., S. 97.
- 3 Ebd., S. 101 f.
- 4 Dazu Hans Schwerte (eigentlich: Hans Ernst Schneider), Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962, das Zitat S. 148.
- 5 So das preußische "Staats- und Gesellschafts-Lexikon" 1861, Th. A. Meyer im Anschluß an Gustav von Loeper und Franz Dingelstedt 1876, zitiert aus einer Fülle gleichlautender Äußerungen bei H. Schwerte (wie Anm. 3), S. 108, 160, 161.
- 6 So Ferdinand Gustav Kühne, zitiert nach Klaus Völker, Faust. Ein deutscher Mann. Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen. Lesebuch, Berlin 1991, S. 164.
- 7 Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1986, S. 136.
- 8 Ebd., S. 394 und 436.
- 9 Ebd., S. 452.
- 10 Ebd., S. 850 ff.
- 11 Vgl. Willi Jasper, Faust und die Deutschen, Berlin 1998, S. 163 ff. Die Zitate dort S. 164 und 166.
- 12 Georg Lukács, Faust-Studien, in: G. Lukács, Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Ausgewählte Schriften II, Reinbek 1967, S. 144 ff.
- 13 Ebd., S. 148.
- 14 Ebd., S. 177 f.

- 15 Vgl. Peter Merseburger, *Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht*, 2. Aufl., Stuttgart 1999, S. 378. Ferner: Deborah Vietor-Engländer, *Faust in der DDR*, Frankfurt a.M. u.a. 1987.
- 16 Albrecht Schöne, Johann Wolfgang Goethe. *Faust. Kommentare*, 4., überarb. Aufl., Frankfurt a.M. 1999, S. 41.
- 17 Peter Michelsen, *Faust und die Deutschen* (mit besonderem Hinblick auf Thomas Manns "Doktor Faustus"), in: Peter Boerner und Sidney Johnson (Hrsg.), *Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*, Tübingen 1989, S. 229-247, hier S. 247.
- 18 So Willi Jasper (wie Anm. 11).
- 19 So Gerhard Kaiser, *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust"*, Freiburg i.Br. 1994, S. 9.
- 20 Zitate aus dem "Faust" nach der Ausgabe von Albrecht Schöne (4., neubearb. Aufl., Frankfurt a.M. 1999).
- 21 *Wilhelm Meisters Lehrjahre VIII*, 7 (Hamburger Ausgabe, Bd. 7, S. 573).
- 22 *Wilhelm Meisters Lehrjahre VIII*, 5 (Hamburger Ausgabe, Bd. 7, S. 552).
- 23 Goethe an Schiller, 5. Mai 1798.
- 24 *Wilhelm Meisters Wanderjahre I*, 4 (Hamburger Ausgabe, Bd. 8, S. 37).
- 25 So Rolf Christian Zimmermann, *Goethes Humanität und Fausts Apotheose. Zur Problematik der religiösen Dimension von Goethes "Faust"*, in: *Goethe-Jahrbuch* 115, 1998, S. 125-146, hier S. 131.
- 26 Zitate aus dem "Faust" nach der Ausgabe von Albrecht Schöne (4., neubearb. Aufl., Frankfurt a.M. 1999).
- 27 C. Kaiser (wie Anm. 19), S. 13.
- 28 *Wilhelm Meisters Lehrjahre VIII*, 5 (Hamburger Ausgabe, Bd. 7, S. 553).
- 29 Dazu Hans-Jürgen Schings, *Fausts Verzweiflung*, in: *Goethe-Jahrbuch* 115, 1998, S. 97-123.
- 30 *Zweiter Römischer Aufenthalt*, 23. August 1787 (Hamburger Ausgabe, Bd. 11, S. 386 f.).
- 31 Vgl. *Dichtung und Wahrheit IV*, 16 (Hamburger Ausgabe, Bd. 10, S. 78).
- 32 Goethe, *Faust*, hrsg. von A. Schöne (wie Anm. 20), S. 636 (Paralipomenon 123 C).
- 33 *Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, S. 99.
- 34 *Ebd.*, S. 100 f.
- 35 Goethe zum Kanzler von Müller, 8. März 1824. Vgl. Paul Fischer, *Goethe-Wortschatz*, Leipzig 1929, S. 899.
- 36 *Shakespeare und kein Ende* (Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 292 f.).
- 37 *Zweiter Römischer Aufenthalt*, 6. September 1787 (Hamburger Ausgabe, Bd. 11, S. 395).
- 38 *Vgl. Faust*, V. 10198 ff.
- 39 Vgl. Wilhelm Böhm, *Faust der Nichtfaustische*, Halle 1933.

## *Goethe und das Problem der Übersetzung*

Önay Sözer (Istanbul)

Goethe erwähnt das Übersetzen an verschiedenen Stellen seiner Werke, doch widmet er sich dem Problem des Übersetzens detaillierter in der "Übersetzung" betitelten Stelle seiner Hinweise im West-östlichen Divan.<sup>1</sup> Diese Notiz ist sowohl durch ihren begrifflichen Reichtum als auch durch die Vielfalt der Beispiele interessant. Goethe nähert sich den Begriffen weniger durch Definitionen, als durch Beschreibungen, und gewinnt so feine Unterschiede in seiner Klassifikation von Übersetzungsweisen. Goethe unterscheidet folgende drei Arten von Übersetzungen in Bezug auf verschiedene Epochen innerhalb einer Entwicklungslinie.

1. Übersetzungen, die den fremden Ausgangstext vorstellen, ohne dabei die eigene Kultur zu verlassen, "mitten in unserer nationalen Häuslichkeit", die ihn unserem eigenen Verständnis entsprechend, in einer Weise, die wir begreifen können. Da die Fremdheit fremder Sprachen in den Idiomen dieser Sprache besteht, und da diese Art von Übersetzungen die Idiome wirkungslos macht, können wir kurz formuliert sagen, daß anstelle der Idiome der fremden Sprache uns nur die Idiome der eigenen Sprache erneut vorgelegt werden. Allgemein verfolge Goethe zufolge diese Art von Übersetzungen die Methode, Poesie in Prosa zu übertragen, auf diese Art ziehe die Übersetzung den "poetischen Enthusiasmus" auf eine allgemeine Wasserebene nieder. Goethe bezeichnet sie als für den Anfang erfolgreich, verweist darauf, daß sie dem Leser je nach den Umständen eine höhere Stimmung verleihe und führt dafür Luthers Bibelübersetzung als Beispiel an.

2. Die Besonderheit der Übersetzung der zweiten Epoche liegt darin, daß sie im Gegensatz zum Sichbegnügen mit den Bedeutungen der eigenen Sprache in der ersten Epoche sich auch den Bedeutungen der Fremdsprache zuwendet, diese sich anzueignen trachtet und mit Worten der eigenen Sprache wiederzugeben versucht. Goethe bezeichnet diese Art der Übersetzung kurz als "parodistisch". Hier wird (wie auch aus den angegebenen Beispielen deutlich wird) weniger eine Kritik als vielmehr ein Ansatz herausgestrichen.<sup>2</sup> Der Übersetzer nimmt die Worte und Bezüge der Fremdsprache jeweils als ein Modell und versucht diese in der eigenen Sprache zu reproduzieren. Der Wert solcher Übersetzungen sei offenkundig. Große Meister der Übersetzung arbeiteten nach dieser Methode, zum Beispiel die Franzosen, in Deutschland habe Wieland die Antike in dieser Weise vermittelt.
3. Die höchste Form der Übersetzung und ihre neueste räumlich-zeitliche Entwicklungsstufe ist dadurch gekennzeichnet, daß die Übersetzung dem Originaltext identisch gemacht wird. Der innere Prozeß, der in solchen Übersetzungen abläuft, ist der der "(An)Verwandlung". Die Sprache der Übersetzung müsse, in dem Maße, wie sie sich der übersetzten Sprache nähert, eine Verwandlung durchmachen. Goethes Bevorzugen der "Verwandlung" und daß er ihr das Attribut der "höchstentwickelten" Übersetzung zuspricht, zwingt uns, seine Ansicht von Übersetzungen aus Sicht unserer heutigen Auffassung zu akzeptieren. Es zwingt uns dazu, sage ich, weil einige Inhalte und Probleme, die aus unserer heutigen Wahrnehmung von Text und Sprache auftreten, eine Transformation im Sinne Goethes notwendig machen. Zum Beispiel kann ein Text wie James Joyces *Finnegans Wake* nur in Übersetzersprache, in Form einer Bewegung hin zur Sprache, in der das Buch geschrieben ist, gelingen. Wir kennen dieses Problem heute als ein Problem der Sprachstruktur und des "Ereignisses", als ein Problem der Beziehung zwischen Synchronie und Diachronie.

Doch warum bezeichnet Goethe diese "höchste" Art der Übersetzung gleichzeitig als "letzte" (in zweiter Reihe und in fast unmerklicher Weise)? Wird die kurze Geschichte des Übersetzens dadurch bereits komplett? Wird uns damit die heute noch – oder vielleicht gar gerade erst heute – anhaltende Behauptung, die auf Hegel zurückgehende Behauptung, das "Ende der Geschichte" oder

das "Ende der Kunst" sei erreicht, diesmal für den Bereich des Übersetzens, klammheimlich wieder nahegebracht? Wird die Übersetzung, die eher ein Annähern denn ein Original ist, aber mit diesem doch identisch sein will, heutzutage unmöglich? Um auf diese Frage eine Antwort geben zu können, müssen wir zunächst einmal schauen, wie es dazu kommen kann, daß eine solche Frage überhaupt gestellt werden kann, das heißt, wir müssen uns die Bedingungen, die Goethe zu dieser Frage brachten, vergegenwärtigen.

Zunächst jedoch gilt es, ein mögliches Mißverständnis zu vermeiden. Goethe weist in seiner Geschichte des Übersetzens darauf hin, daß er nicht sagen will, daß diese Perioden einander ausschließen und jeweils den Platz des anderen einnehmen. Nein, im Gegenteil, "bei jeder Literatur wiederholen und umkehren sich diese drei Perioden, ja, lassen die Behandlungsarten sich gleichzeitig ausüben." So seien zum Beispiel die Prosaübertragungen des *Şahname* oder von Werken Nizamis immer noch am Platze. Die Tatsache, daß Übersetzungen Entwicklungsstufen aufweisen, verhindert nicht, daß man *Übersetzungen* in bestimmten Epochen in bestimmter Form vornimmt. Doch wenn aus struktureller wie auch aus historischer Sicht die mit dem Original identische Form der Übersetzung als überlegen angesehen wird, dann sollte man auch die Gründe hierfür wissen. Goethe hält es nicht für nötig, diese Gründe eigens aufzuzählen. In dieser Lage fällt es uns nun zu, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dieser dritten Art von Übersetzungen und den anderen herauszuarbeiten. Diese Arbeit wird uns nun zur Semiotik und zu anderen Begriffen, die in Bezug auf Übersetzungen ohnehin bekannt sind, dennoch können wir hoffen, daß zwischen den Gedanken Goethes und diesen Begriffen unerwarteterweise Verbindungen auftreten werden. Sosehr auch diese dritte Art der Übersetzung, sich von den anderen beiden Arten unterscheidet, die ja identisch mit dem fremden Text sein wollen, und sich deshalb weniger den Bedeutungen des fremden Textes als vielmehr den Bedeutungen der eigenen Sprache zuwendet, können wir doch behaupten, daß sie gewisse Gemeinsamkeiten mit der "parodistischen" Art aufweisen. In dieser Art von Übersetzung ist der Übersetzer – natürlich um nachzuahmen – gezwungen, sich in den fremden Text hineinzusetzen – natürlich in das, was ihm am fremden Text das wesentliche zu sein scheint. (Goethe spricht realistischer davon, daß sich der Übersetzer "in die Zustände des fremden Landes hineinversetzt".) Die Übersetzung, die sich mit dem Originaltext zu identi-

fizieren sucht, muß sich zweifellos in der selben Weise hineinversetzen, und es ist nicht vorstellbar, daß sie ohne ein sich Hineinversetzen auskommen kann. Jedoch mit einem Unterschied: der parodistische Übersetzer wird nach diesem vorübergehenden sich Hineinversetzen zu einem Ort zurückkehren, und das ist seine eigene Sprache, sind seine eigenen Bedeutungen. Im letzten Falle hingegen hat der Übersetzer ein solches Land, in das er zurückkehren könnte, in gewisser Hinsicht auch keine solche Sprache mehr. Im Text der Fremdsprache ist er ein Fremder, aber auch in der eigenen Sprache ist er nicht mehr zu Hause oder ansässig. Aus diesem Grund wird dies hier erzeugt werden. "Die dritte, also nicht die erste, auch nicht die andere, und falls die erste Art Übersetzung "kompetent", die zweite hingegen "unvollständig" sein soll (Goethe ist es, der diese Zuschreibungen macht), dann ist die dritte weder "kompetent", noch "unvollständig". Im Türkischen gibt es den Begriff "çevirme", der sowohl für das Übersetzen, als auch zum Ausdruck für "Wenden" (eines Stoffes z. B.) gebraucht wird. Wenn wir diese Zweitbedeutung anwenden, dann nähern wir uns genau dieser dritten Periode des Übersetzens: Sie wendet. Die Übersetzung, die sich mit dem fremden Werk identifizieren will, wendet das, was ihr entgegengesetzt ist, nämlich die Fremdsprache, nach oben, und wendet das, was oben ist, nämlich die eigene Muttersprache, nach unten. Und dies tut sie, indem sie zwischen den Sprachen bleibt. Die Übersetzung ist eben dieser Zwischenraum, sie steht an jener Stelle, wo die beiden Sprachen – zum ersten Male füreinander – zusammentreffen und in diesem Maße auseinanderklaffen. Was sieht man aus der Sicht dieses Zwischenraumes? Wie sollen wir diese dritte Form verstehen? Hier können wir, da Goethe diese dritte Form nicht erklärt hat, nicht behaupten, daß diese dritte Form eine Dialektik, also eine Synthese ist. Der Wille des Übersetzers, sich in der eigenen, originalen Sprache mit dem Originaltext zu identifizieren, diese beiden Wünsche nach Originalität, die weder auf das eine, noch das andere verzichten wollen, lassen die Synthese, die Dialektik, außen vor. Diesen Punkt erkennen wir am besten, wenn wir diese Art der Übersetzung erneut mit der parodistischen vergleichen. Die Übersetzung, die sich die Bedeutungen der Fremdsprache in der eigenen Sprache aneignen will, vermag dies am besten zu leisten, indem sie sich der Methode Jacobsons, der Methode der "inersprachlichen Übersetzungs-Neuformulierung" bedient: Um das Modell erreichen, daß er sich vorgenommen hat, so wählt er aus den synonymen Bedeutungen der eigenen Sprachen aus, und

übersetzt diese Bedeutungen so lange, bis er diejenige gefunden hat, die seinem Modell am nächsten kommt. Dagegen hilft in der Übersetzung, die Identität mit dem Originaltext anstrebt, die inner-sprachliche Übersetzung nur bis zu einem gewissen Grade. Der Übersetzer, und das wird hier befremdlich erscheinen, ist hier gezwungen, ein Idiom zu erfinden (hier ist das Ziel nicht, zu versöhnen, sondern den Leser dazu zu bringen, einen Gedankensprung zu machen).

Goethe hat im ersten Teil des *Faust*, in der Szene, wo Mephistopheles als Hund in Fausts Studierzimmer kommt, ein glänzendes Beispiel dieser Art von Übersetzung geliefert. Im Buch, das Faust vom Bord nimmt, gefällt ihm das dort geschriebene "Im Anfang war das Wort" nicht, er untersucht, welche Bedeutung das Wort "Wort" haben mag, findet zuerst "Sinn", dann "Kraft", und sodann die "Tat" als Bedeutung: "Im Anfang war die Tat." Hier erscheinen die Worte, die Faust findet, nicht als Produkte einer einfachen innersprachlichen Übersetzung. In der letzten, von der Übersetzung erreichten Phase wurde auch das Fundament, die Basis des Wortes "Wort" erreicht. "Tat" ist nicht die Bedeutung von Wort, eher ist das Wort die Bedeutung einer zuvor erfolgten und im Anfang stehenden Tat und auch ihr Kommentar. Dieser Anfang oder dieses Fundament wird im weiteren Verlauf des Dramas für Faust zum Abgrund werden. Die Übersetzung ist das Symbol dieser Szene. Indem Mephistopheles sich zum Hund (dem Hüter der Dunkelheit) verwandelt, verwandeln sich auch die Worte in ihre ersten und ursprünglichsten Bedeutungen. Doch was es auch immer sein mag, diese schöpferische ist kein dialektisches Drittes, und auch nicht, im Simmel'schen Sinne, ein un-dialektisches Drittes, sondern zeigt die Existenz einer Gewohnheit. Dieses weder dialektische, noch un-dialektische Dritte, diese weder der eigenen Sprache des Übersetzers, noch der Sprache des Fremden ähnelnde Sprache, was ist sie denn?<sup>3</sup> Wenn hier Kommunikation ermöglicht werden soll, dann wie?

Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, sollte man über eine Definition nachdenken, deren sich Goethe für diese Zwischenform der Übersetzung bedient hat. Kurz bevor Goethe von der "dritten" Form spricht, sagt er, daß der Text, der sich mit einem anderen identifizieren will, also die Übersetzung "daß eins nicht anstatt des anderen, sondern an der Stelle des andern gelten solle". An die Stelle des anderen treten, es vertreten solle, bringt uns zum Begriff der Semiotik "Representatio"

und zu den Definitionen der Semiotik aus dem Mittelalter zurück: Aliquid stat pro aliquo (also: alles stet für alles). Dementsprechend ist jedes Zeichen eines, daß für jedes Ding, auf das es verweist, einen Plan in unserem Kopf erzeugt, und dieser Plan oder diese Bedeutung (das interpretant von Pierce oder Saussures signifié, also das bezeichnete) bewirken, daß das Ding seinen Platz einnimmt. Goethe will diese seit dem Mittelalter bekannten, und auch heute detailliert diskutierten Ansichten hier nicht wiederholen, er lenkt unsere Aufmerksamkeit statt dessen im Nu auf eine Bedeutung des Begriffes "representatio", die in diesem Zusammenhang weniger behandelt wird: indem er den Aspekt des Vertretens (delegatio) von sich weist und nicht das Vertreten eines andern, sondern das an der Stelle des anderen Befinden, also im Namen des Anderen sprechen betont. Da es beim sprechen im Namen des Anderen um Eigennamen geht, Eigennamen aber Idiome sind, und deswegen unübersetzbar sind, geht es hier um das Übersetzen des Unübersetzbaren, oder vielmehr um dessen korrekte Übersetzung, also darum, eine Möglichkeit der Übersetzung zu geben, die auch die wahrhaftige Übersetzung in sich einschließt.

Eine solche Person, die die Übersetzung im Sinne der Übersetzbarkeit am Leben erhält, unterscheiden wir durch die Bezeichnung "Dolmetscher" von der Tätigkeit des Übersetzens. Im Türkischen ist diese Unterscheidung gut ausgeprägt und wird auch beachtet: Wir bezeichnen, denjenigen, der Gefühle und Gedanken dolmetscht, als Dolmetscher, nicht aber als Übersetzer, und es gibt bestimmt kein Hindernis, das das Gelingen einer Vermittlung in diesem Sinne verhindert.

Das Dolmetschen ist eine Tätigkeit und ein Begriff, der im Rahmen der politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Staaten schon in früher Zeit entstanden ist. In unserer geographischen Umgebung haben die Byzantiner, die Seldschuken, und parallel zu den Entwicklungen mit den europäischen und arabischen Ländern auch die Osmanen auf Dolmetscher zurückgegriffen, die man Dragoman oder (daher auch das deutsche Wort) *tilmaç* nannte. Sie wußten von Staatsgeheimnissen und beteiligten sich auch direkt an Regierungsgeschäften, diese Dolmetscher. Für ihre Ausbildung wurden "Dolmetscherbüros" gegründet, später hat dann der Botschafter Frankreichs im Osmanischen Reich unter dem Namen "Sprachknaben" eigene Dolmetscher auszubilden begonnen. Jenseits dieser geschichtlichen Fakten ist die herausstechende Eigenschaft des Dolmetschens

diejenige, daß sie so, wie im Gericht die Reden des Anklägers und des Angeklagten, die des Richters jedoch beiden und umgekehrt, vermittelt werden, auch den Diskurs der beiden einander nicht verstehenden Seiten übersetzen. Da die Dolmetscher in den Staatsapparat eingebunden sind und aufgrund ihrer Befugnis, dort zu vertreten, sind sie politisch und hinsichtlich ihrer Verwaltungstätigkeit organisiert. Wenn man näher hinschaut, dann stellt sich folgender, von den Dolmetschern uns gegenübergestellter Knäuel von Beziehungen dar: Der Dolmetscher muß zumindest zwei Sprachen beherrschen, beide können für ihn Fremdsprachen sein, eine kann die Muttersprache sein, oder auch beide (im Falle von Bilingualismus). Doch besteht seine Arbeit in jedem Falle nicht nur darin, das, was der eine sagt, dem anderen zu vermitteln, sondern vielmehr darin, beide Seiten jeweils zu vertreten, für beide Seiten zuzusprechen, beide Seiten einander zu kommentieren. Die Übersetzungsarbeit, die der Dolmetscher für beide Seiten leistet, ist dieselbe, die vielleicht in jeder Übersetzung, jedoch heimlich, vorhanden ist: ein Kommen und Gehen, dessen Erschöpfung vermieden werden muß und dessen Existenz, auch wenn es nie vollständig verwirklicht wird, an die Oberfläche gebracht werden muß. Wir hatten oben erwähnt, daß das Übersetzen daraus besteht, daß sich der Übersetzer an die Stelle des Fremden versetzt. Das eigentliche Übersetzen verwirklicht sich dann, wenn dieser Versetzte in einer zweiten Bewegung zu sich selbst zurückkehrt. So konnten wir uns vorstellen, daß die normale Übersetzung aus zwei Bewegungen besteht. Doch das Modell des Dolmetschers zeigt uns, daß eine dritte Bewegung notwendig ist. Dies eben ist die Bedeutung der wechselseitigen Vertretung. Gehen, Kommen, und erneute Rückkehr zum Punkt, an dem man angekommen war. Dies bedeutet natürlich nicht die Rückübersetzung des übersetzten Textes in das Original, sondern vielmehr, daß die Übersetzung sich zwischen dem Originaltext und uns selbst aufteilen muß, und daß die geteilten Elemente wieder im Zwischenraum bleiben müssen. Das von der Spaltung geschaffene Beieinandersein zeigt, daß es keinen Originaltext im absoluten Sinne geben kann, sondern daß das, was als Original bezeichnet wird, seiner Ergänzung durch die Übersetzung bedarf.

Für den Dolmetscher bedeutet die Vertretung des einen im Angesicht des anderen daß er eine Trennung erfährt, die noch mal einen anderen Charakter trägt, als die Trennung zwischen den beiden Vertretenen. Es handelt sich dabei nicht um ein Gespräch zwischen

Zweien und eine Übersetzung im Grenzbereich, wie Gadamer es sich vorstellt.<sup>4</sup> Vielmehr bedeutet das Sprechen für einen anderen im Angesicht des anderen, daß man beide gleichzeitig vertritt, und das wiederum macht es notwendig, den Diskurs in sich zu spalten. So ist denn jede vertretene Seite nicht nur einfach "der andere", sondern auch der "andere des anderen" (also die Trennung von der Trennung des Anderen). So wird das "Verstehen" auf die einzig schöpferische Quelle der "Bedeutung", nämlich die "Verständigung" zurückgeführt. Verstehen bedeutet dann nämlich, das, was in der Sprache des anderen gesagt wird, in der eigenen Sprache zu verstehen. Die Interpretation findet zwischen den Sprachen statt. Bei der Vertretung beider durch einen Dritten zur gleichen Zeit, erscheint es, als existierten die beiden Seiten füreinander der Reihe nach nicht mehr. Doch ihre Existenz gründet sich eben auf diese Nichtexistenz. Existieren sie etwa nur in diesem Maße? Es scheint, als sei das Maß der Dolmetscher, also der Dazwischenstehende. Der einzige, der hier existiert, ist der Dazwischenstehende, also der Dolmetscher, aber nicht in Form seiner Anwesenheit, sondern in Form der Anwesenheit des Vertretenen, also der Anwesenheit des Nichtanwesenden.

Wohin hat uns nun der bei Goethe gefundene Begriff des "Vertretens" geführt? Die Frage, die wir zu Beginn stellten, war folgende: "Kann die Übersetzung, die auf Identifikation mit dem Originaltext basiert, dieser Versuch der Grenzüberwindung, dieses Aneignens des Fremden, in welcher Hinsicht kann diese Übersetzung neben der Tatsache, daß sie die höchste Form ist, auch die letzte sein? Wird uns das Modell des Dolmetschers bei der Antwort auf diese Frage helfen? Goethe wird die Schwierigkeit seiner eigenen Feststellung wohl selbst erkannt haben und aus diesem Grunde die Auseinandersetzung mit dem Wort "letzte" für das Ende seines Textes aufgespart haben. Das Ende bleibt nämlich offen, er schreibt: "Warum wir aber die dritte Epoche auch zugleich die letzte genannt, erklären wir noch mit wenigem. Eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinear-Version und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals; hierdurch werden wir an den Grundtext hingeführt, ja, -getrieben. und so ist dann zuletzt der ganze Zirkel geschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt." Man wird bemerken, daß Goethe in seinem Text auf zwei

hauptsächliche Punkte hinarbeitet, die in jedem Falle endlich oder in der Konsequenz offen bleiben:

Erstens wird die Übersetzung, die sich mit dem Original identifiziert, mit Hilfe dieser Übersetzung, den Originaltext besser erschließen, also wird hier als erstes ein Blick durch die Übersetzung auf den Originaltext, eine Bewegung zurück, verwirklicht. Jenseits des sich in ein fremdes Land Hineinversetzens und der Aneignung der fremden Bedeutungen durch den Übersetzer, wird hier wirklich an den Ausgangspunkt, zum Originaltext, zurückgekehrt. Das ist so, wie wenn der Dolmetscher die Reaktion der einen Seite an die andere zurückmeldet. Doch kommt hier die Reaktion vom übersetzten Text. Der Übersetzer stellt so in der Übersetzung den Unterschied zwischen der Sprache des übersetzten Textes zur eigenen Sprache heraus. Die Übersetzung gibt so auch das Übersetzte an den übersetzten Text zurück. In diesem Sinne schließt sich hier der Kreis.

Zum zweiten bedeutet das Schließen des Kreises, also die Rückkehr zum fremden Text, nicht, daß der Fremde zum eigenen, das Unbekannte zum Bekannten wird, sondern in Folge der Annäherungsbewegung das Ende der Bewegung, den Schluß des gesamten Kreises. Somit übersetzt die Übersetzung nicht nur das Original, sondern phasiert sie, macht die Übersetzung zu einer eigenständigen Phase und kehrt zu dem Text, den er phasiert hat, zurück. So verweist der Schluß des Kreises auf die Entwicklung in der Annäherung, auf die Phase.

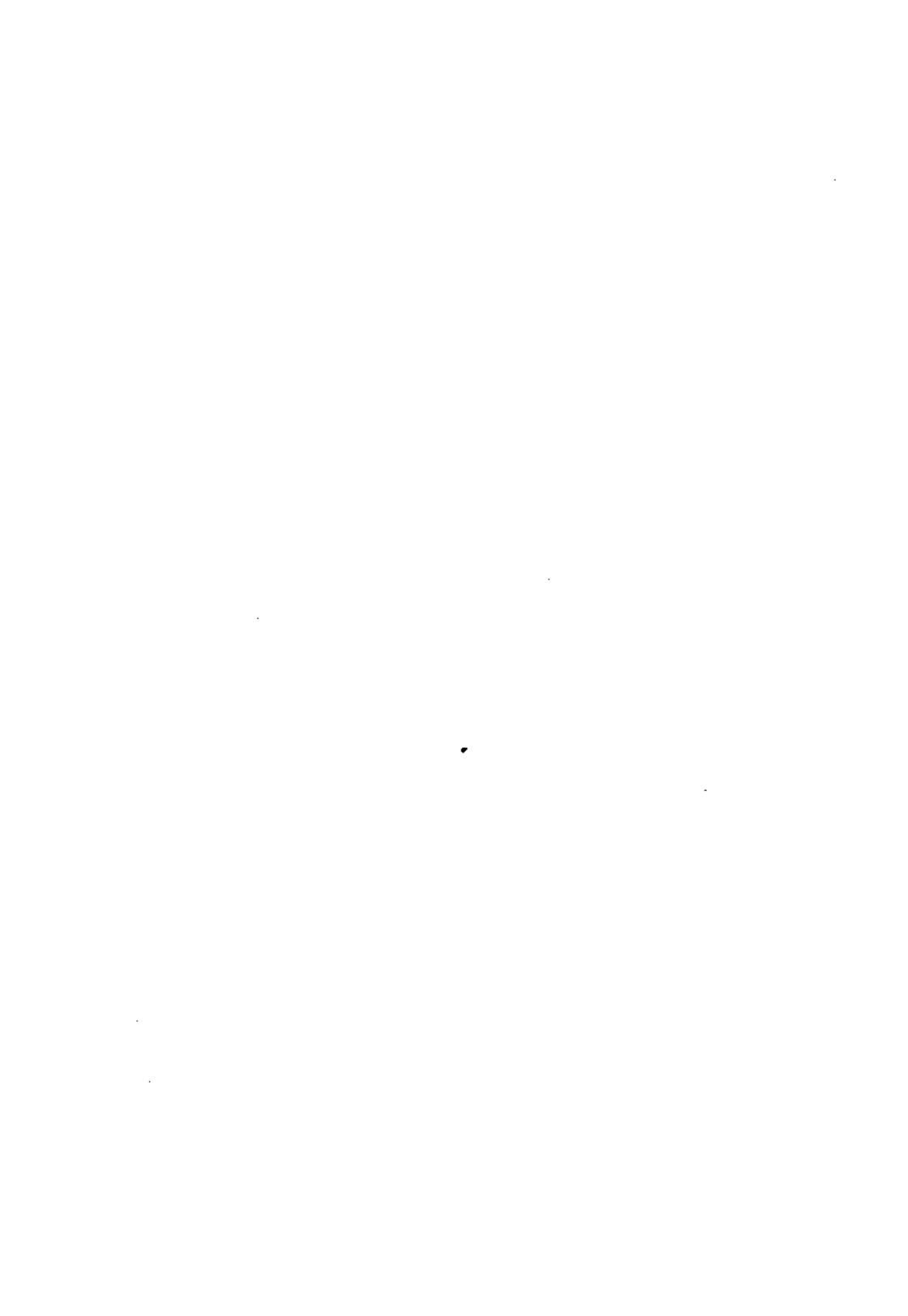
Der Kreis der Übersetzung schließt sich, aber der Zwischenraum, den die dritte Form der Übersetzung erzwingt, er bleibt, d.h., daß die Übersetzung, da sie sich einem andern, dem Fremden geöffnet hat, so weit geschlossen ist.

Hier endet die kurze Geschichte der Übersetzung Goethes, an ihrem höchsten Punkt, und nur dort. Dieser höchste Punkt ist zweifellos derjenige, an dem er von der Vertretung des Originaltextes durch die Übersetzung spricht, wo sie für ihn spricht. Wenn es ein wahres Verständnis des Textes gibt, dann verwirklicht sich dieses Verständnis nur durch das Vertreten. Das Vertreten, die delegation indessen, weist über die Bedeutung der Representatio als Vorstellung hinaus, denn die sich unendlich annähernde Übersetzung erweckt nicht nur eine Vorstellung, ein Zeichen, eine Ansicht in uns, sondern vertritt sie, und zeigt uns, indem sie an seine Stelle tritt, wo sie steht.<sup>5</sup>

## Anmerkungen

- 1 Goethes Werke, Bd. II, Hamburg 1962, S. 255-258
- 2 Katharina Mommsen weist darauf hin, daß Goethe die Form der Übersetzung, die er als "parodistische" bezeichnet, am wenigsten geschätzt, und sich damit in der Auseinandersetzung zwischen Diez und Hammer auf Hammers Seite gestellt habe (Goethe und Diez, Berlin 1961, S. 26ff.). Dieser Punkt spricht aber dennoch nicht gegen die "Ordnung" (a.a.O., S. 25) und die Einheit, die Goethe zwischen diesen drei Formen der Übersetzung postulieren wollte. Darauf werden wir weiter unten noch intensiver eingehen.
- 3 Wie kann man diese Sprache sprechen, wenn man sich nicht an einen überwältigenden Moment der Inspiration hält, wie im Faust?
- 4 Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1975, S. 363
- 5 War es nicht gerade dies, was Goethe im West-Östlichen Divan – in dem uns bekannten Sinne, nämlich die Übersetzung auf den Kopf stellend – tat: Dem Westen zeigen, wo der Osten ist, indem er sich selbst in den Osten stellte?

## FORUM



## *Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul*

Zehra İpşiroğlu (Istanbul-Essen)

Im folgenden geht es um die Frage, wie weit Brechts Methode der Verfremdung im darstellerischen Spiel mit Kinder angewendet werden kann, was davon aus heutiger Sicht brauchbar sein kann. Dabei versuche ich anhand von anschaulichen Beispielen aus dem eigenen Theaterlabor (Fach Dramaturgie und Theaterkritik-Universität Istanbul) dieser Problemstellung nachzugehen. Es sei aber im voraus darauf aufmerksam gemacht, daß es mir bei der Untersuchung dieser Frage weniger darum geht, die Anwendbarkeit von Brechts pädagogischem Konzept auf die türkischen Verhältnisse zu untersuchen, als um die schlichte Frage der Methodik, nämlich den Ansatz, durch Verfremdung gleichnishafte Denkmodelle zu schaffen, die eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Realität ermöglichen. Dies ist natürlich eine selektive und begrenzte Annäherung an Brecht. Wie weit diese Annäherung nur auf die türkischen Verhältnisse zugeschnitten ist, wie weit sie auch von allgemeiner Bedeutung sein könnte, lasse ich dabei als offene Frage stehen.

Zunächst ein paar Hinweise zum Vorverständnis: Seit vier Jahren arbeiten Studenten und Assistenten des Faches Dramaturgie und Theaterkritik der Universität Istanbul mit Unterschichtkindern verschiedener Altersstufen (6-16) in Schulen in vernachlässigten, armen Gegenden Istanbuls an einem Projekt „Theater mit Kindern“, das durch eine Bürgerinitiative, die sich für die Demokratisierung der Türkei einsetzt, unterstützt wird. Dabei geht es um das Ziel durch freies Improvisationsspiel von Kindern, im lernenden Erproben bestimmter

Verhaltensweisen Denkmodelle zu schaffen, die eingefahrene Verhaltensmuster und fixierte Bedeutungen in Frage stellen können. Durch Vorführung von Alltagsszenen aus dem verfremdenden Blick der Kinder, sollen nicht nur Wahrnehmung und Kritikfähigkeit der Kinder geschärft werden, sondern auch der Erwachsenen, der Studenten, die die Gruppen leiten, sowie der Erwachsenen Zuschauer, der Lehrer, Erzieher, Eltern. Es geht hier also um einen umfassenden Lernprozeß, der Lernen und Spielen, Lernen und Experimentieren produktiv kombiniert.

Ein Beispiel: Schuluniform. Zwölf bis vierzehnjährige Schüler, die in dieser Gruppe arbeiteten, wollten, daß in ihrer Schule einige Reformen durchgeführt werden. Jeder schrieb auf einen Zettel seinen Änderungsvorschlag. Durch Abstimmung ergab sich da ein gemeinsamer Vorschlag, die Abschaffung der Schuluniform. Da aber nicht alle, sondern nur die Mehrzahl der Kinder gegen die Schuluniform war, bildeten sich zwei ungleiche Gruppen. Die dafür waren, übernahmen nun die Rollen der Erwachsenen, der Lehrer, des Schuldirektors und des Erziehungsministers. Die andere Gruppe wendete sich zunächst mit guten Argumenten an den Klassenlehrer, der sie jedoch empört abwies. Darauf gingen sie zum Schuldirektor, der ihnen einen Vortrag über den traditionellen Wert und die Bedeutung der Uniform hielt. Uniform bedeute Schule, Uniform bedeute Schüler. Wie solle man die Schule als Schule erkennen, wenn es keine Uniformen gäbe? Uniform sei der Stolz und die Ehre der türkischen Jugend, der der große Atatürk die Zukunft der Nation anvertraut habe usw. Die Kinder organisierten nun eine Demonstration gegen die Schuluniform mit großen Plakaten, auf denen folgende Sprüche zu sehen waren: „Schluß mit dem uniformierten Leben!“, „Ja zur Freiheit, Nein zur Uniform!“, „Wir sind keine Soldaten, sondern Schüler!“ u. a. Jetzt wurde der Erziehungsminister eingeschaltet, der überraschenderweise ganz anders als die Schulfunktionäre in allen Punkten mit den Kindern übereinstimmte. Sofort werde ein den Forderungen der Kinder entsprechendes neues Gesetz erlassen werden. Jetzt sollten die Kinder jedoch in ihre Schule zurückkehren. Die erste Verdutzung der Kinder wich langsam der Empörung: „Wie soll das denn gehen?“, „Ihr Politiker belügt uns doch ständig!“ „Auf eure Lügen fallen wir nicht mehr rein!“, „Erst mal wollen wir das Gesetz schwarz auf weiß sehen!“ Um die Stimmen der protestierenden Kinder zu übertönen, brüllten der Erziehungsminister und seine Funktionäre stramm stehend die

Nationalhymne. In den fürchterlichen Lärm und das Chaos stürzte plötzlich wutentbrannt der Schuldirektor, griff die protestierenden Kinder tätlich an und zerriß die Plakate.

An dieser Stelle mußte das Spiel aus einem ebenso komischen wie bemerkenswerten Grund unterbrochen werden. Denn der Schüler, der den Schuldirektor spielte, hatte sich mit seiner Rolle so sehr über-identifiziert, daß sein Spiel in Ernst umgeschlagen war, so daß er auf die anderen Kinder hemmungslos einprügelte. Nach einer Reihe von Diskussionen wurde die Szene dann noch einmal gespielt, und zwar mit einer anderen Rollenbesetzung.

Es wurden mehrere Versionen dieser kleinen Szene erarbeitet: einmal utopischer, märchenhafter Schluß, in dem die Erwachsenen den Forderungen der Kinder nachgeben und plötzlich ganz neue Schulverhältnisse geschaffen werden; zweitens negativer Schluß, die Demonstration wird brutal unterbrochen, die Anführer werden von der Polizei festgenommen; drittens offener Schluß, der Protest gegen die Schuluniform bildet den Anfang einer Reihe von Aktivitäten zu Schulreformen, die man durchzusetzen versuchen will und noch andere Versionen.

Auffallend an dieser Szenearbeit war, erstens die beeindruckend scharfe Beobachtungsgabe der Kinder, zweitens ihre Begabung für parodistische Nachahmung. Es kommt in der theaterpädagogischen Arbeit darauf an, dieses Potential so zu aktivieren, daß Erkenntnisprozesse entstehen und sich entfalten.

Bei der Arbeit mit den Kindern ist es - wie das geschilderte Beispiel dramatisch zeigt - sehr wichtig, daß sie sich mit ihrer Rolle nicht überidentifizieren, bzw. daß sie sich dessen bewußt sind, daß es sich hier um ein Spiel handelt. Bei unserer Arbeitsweise geht es also weniger um Verinnerlichung und Empathie, die in anderen theaterpädagogischen Ansätzen vorrangig angestrebt werden, als um ein Herangehen an verschiedene Situationen und Verhaltensweisen von außen und zwar im Sinne des episch verfremdenden Theaterkonzepts Brechts und des an Brecht Theater anknüpfenden Theaters der Unterdrückten vom Augusto Boal. Dieser Ansatz ist der natürlichen Spielart der Kinder nicht fremd, da sie beim Spielen die Haltung des Erzählers, des Zeigenden nie ganz aufgeben, sie können das Spiel beliebig unterbrechen, kommentieren usw. Mit anderen Worten die Verfremdungsform ist in dem kindlichen Spielverhalten ebenso angelegt wie die Identifikationsform. Einer Gefahr der Überiden-

tifikation kann dementsprechend in der besonderen Spielsituation ohne Forcieren vorgebeugt werden.

So geht es hier um das Durchspielen des Zusammenlebens, Verhaltens, Denkens, Fühlens und um das Experimentieren mit Alternativen. Bei Konfliktsituationen wie in dieser Szene gibt es jedoch keine endgültige Lösung, sondern verschiedene Möglichkeiten, die zu neuen Erfahrungen führen sollen.

Die autoritären Strukturen, die in dieser gleichnishaften Szene veranschaulicht werden, sind leider kennzeichnend für die türkischen Verhältnisse. Sie verhindern ein freies, selbständiges und kritisches Denken. Im Spiel finden die Kinder, die von diesen Verhältnissen geprägt sind, die Möglichkeit, sich selbst zu entdecken, ihre eigenen Interessen und Wünsche auszudrücken. Dies ist jedoch gerade bei Unterschichtkindern, die von autoritären Schul- und Familienverhältnissen am meisten betroffen sind, gar nicht so einfach und erfordert deshalb kontunierliches und geduldiges Umgehen mit ihnen. Zum Beispiel war bei einer Umfrage, wie sich die Kinder eine ideale Schule vorstellen, etlichen nichts anderes eingefallen, als ein gefängnisartiges Gebäude mit der türkischen Fahne darauf und einer Atatürk-Büste davor zu zeichnen. Als die Kinder aufgefordert wurden, ihren Vorstellungen entsprechend eine disziplinierte und eine undisziplinierte Schule gegenüberstellend zu malen, hatte ein kleines Mädchen auf die eine Hälfte des Blattes mit einem Lineal sorgfältig stramm stehende Kinder und Lehrer gemalt, umgeben von Uniform gleichartigen Blumen in gleichartigen Blumentöpfen, auf der anderen Hälfte des Bildes jedoch waren miteinander balgende Kinder zwischen bunten Blumen zu erkennen. Das Bild war eindeutig affirmativ als eine Werbung für Disziplin gedacht. Doch hatte es eine Leerstelle, die zu neuen Improvisationsspielen anregte. Nur die Blumen in der undisziplinierten Schule waren nämlich kunterbunt bemalt, während die ordentlich nebeneinander aufgestellten Blumen in den Töpfen ohne Farbe gelassen waren.

Durch darstellerisches Spiel mit oder ohne Textvorlage können Kinder Szenen und Themen aus ihrem eigenen Leben vorstellen: Medien, Konsum, Umweltverschmutzung, Unterdrückung in Familie und Schule, Zusammenleben von Mädchen und Jungen und ähnliche Themen geben Anlaß zu vielen Szenenvariationen, die zu gleichnishaften, d. h. verallgemeinerbaren Denkmodellen führen können. So entstanden z. B. beim Thema Umwelt als Bühnenfiguren mit Plastik

umhüllte Müllmonster, gegen die die Kinder kämpften. Höhepunkt dieser Szene bildete ein wilder Tanz der Müllmonster zu einer ohrenbetäubenden Rockmusik. Plötzlich erschien auf der Bühne der Müllmonsterkönig, strahlend, mächtig, triumphierend, die Monster warfen sich vor ihrem König nieder, berührten mit der Stirn den Boden und brüllten im Chor ihren Müllmonstersong: Vernichtet sei die Welt! Eine als Massenhysterie ausgearbeitete Szene mit deutlichen Analogien zur Manipulation von Menschen durch Sekten, religiöse oder politisch totalitäre Gruppen. Bei der utopischen Version dieses Spiels siegten die Kinder, durch ihre Aktion entstand eine müllfreie und angstfreie Welt, so daß die Müllmonster an Hunger leidend immer mehr zusammenschumpften und zum Schluß ganz aus dem Blick verschwanden.

Auffallend ist, daß bei allen Szenen, die erarbeitet und dargestellt wurden, Gewalt eine dominante Rolle spielte. Als eine Gruppe in einer Rollentausch-Szene darstellte, welche Strafe die Kinder ihren Eltern für ein kleines Vergehen, nämlich zu spät nach Hause zu kommen, geben würden, bekamen im Unterschied zu den Müttern die Väter die grausamsten Strafen: Sie wurden mit einem Stock geschlagen und mißhandelt, hungrig in einen Raum eingesperrt, an den Schwanz eines galoppierenden Pferdes gebunden, von Hunden fast zu Tode zerfleischt etc. Als die gleiche Szene, diesmal ohne Gewalt, gespielt werden sollte, stellte diese Aufgabe eine richtige Herausforderung dar. Sie war mühsamer zu realisieren. Die Gewalt-Version war attraktiver gewesen.

Auch die Methode des szenischen Interpretierens, also eine Geschichte, ein Gedicht, die zum Spielen auffordern, führt zu prägnanten und das Nachdenken anregenden Szenen. In einer szenischen Darstellung von Brechts bekanntem Gedicht über den Schneider von Ulm erinnert die Figur des Bischofs, mit einem angemalten Bart und einem Rosenkranz in der Hand und einer kleinen Kappe auf dem Kopf, weniger an einen christlichen Würdenträger als vielmehr gezielt an einen islamischen oder sogar fundamentalistischen Ideologen.

In der einen Version dieses Spiels stürzen die Dorfleute auf die Bühne, die Gesichter voller Aufregung und Hoffnung in die Ferne gerichtet: "Er fliegt, er fliegt!" Dann folgt ein Krach und man hört die mahnend drohende Stimme des Bischofs: "Und er liegt zerschellet auf dem harten harten Kirchenplatz... Denn der Mensch ist kein Vogel. ..." Darauf die Bestürzung der Dorfleute über den Absturz. Und dann plötzlich in der Ferne das Gedröhne eines Flugzeugs. Die Szene gibt

Anlaß zu lebhaften Diskussionen unter Spielenden und Zuschauern: Ist dieses Ende als gut oder als schlecht zu beurteilen?

Die Szenen, die im Rahmen eines Istanbuler Projekts entwickelt wurden, wechseln schnell ab von alltagsbezogenen realistischen bis zu phantastisch grotesken, von konkret anschaulichen bis zu abstrakt vieldeutigen. Aber selbst bei dokumentarisch realistischsten Szenen wie in den übrigen überwiegt immer wieder das Verfahren der komischen Verfremdung.

Die subversive Kraft der Komik, die in dem Spiel der Kinder immer wieder herauskommt, scheint mir interessanterweise auch kennzeichnend zu sein für die Brecht-Rezeption in der Türkei. Nicht ohne Grund sind die gelungensten Brecht-Inszenierungen diejenigen, die gerade das Verfahren der komischen Verfremdung erfolgreich einsetzen.

Bei der Arbeit mit den Kindern entstehen kleine verfremdende Denkmodelle, die ihren Ansatz bei Brecht finden. Brecht, der sich selbst auch als einen Pädagogen sah, sagte einmal in einem Interview: "Ich zeige in Gleichnissen: Wenn ihr so handelt, geschieht das und das, handelt ihr dagegen, so geschieht das Entgegengesetzte. Das ist Pädagogik." Hier führen die Kinder Verhaltensweisen, Situationen und Handlungen selbst vor und entdecken dabei, welche Verhaltensweise was für Folgen haben könnte. Im Unterschied zur autoritärer Erziehung, die den Kindern genau vorschreibt, wie und was sie zu denken haben, geht es hier darum, Denk- und Erfahrungsprozesse in Gang zu bringen, die den Kindern helfen, den schwierigen Weg zu selbständigem Denken und zu Mündigkeit leichter zu finden.

Der Unterschied unseres Ansatzes gegenüber Brecht ist, daß es dem marxistischen Autor Brecht mit seinen Denkmodellen letztendlich um Klassenkampf ging. Welche Gültigkeit diese Denkmodelle heute haben, ist zwar nicht negativ entschieden, aber zumindest sehr umstritten. Wir setzen dagegen mehr auf die Offenheit der Brecht'schen Pädagogik und Theaterpraxis.

In den siebziger Jahren in Anlehnung an Neomarxismus und Protestbewegung gab es in Deutschland theaterpädagogische Experimente, die gleichfalls ihren Ansatz bei Brechts Theaterkonzept, vor allem jedoch bei seinem Lehrstückkonzept fanden. Letztendlich scheiterten all diese Versuche daran, daß die Kinder überfordert, auch als Mittel zum Zweck mißbraucht wurden. Es ging weniger um die Kinder selbst als um die Ideologie. So wird heute diese Richtung der Thea-

terpädagogik, die auf die antiautoritäre Welle von 1968 zurückgeht, ebenfalls als autoritär angesehen.

Bei unserer Theaterarbeit geht es um ein offenes Denkmodell, das das Ziel hat, bei den Kindern realitätsoffenes differenzierungsfähiges Bewußtsein zu wecken. Ein wichtiges Leitkonzept ist deshalb bei unserer Arbeit Authentizität: Es geht zunächst einmal darum, dem in die sozial drückenden und autoritären Verhältnisse verstrickten Einzelnen durch Spielen einen Freiraum zu verschaffen, wo er die Möglichkeit hat, einmal aufzuatmen, sich zu besinnen und nachzudenken, d.h. sich ohne Angst aus autoritären Bevormundungen zu lösen, Selbstvertrauen zu gewinnen und seinen eigenen Weg und seine Möglichkeiten zu entdecken. Und dies ist um so notwendiger angesichts der Komplexität der modernen Gesellschaft. Auf die Türkei bezogen, die zwar einen guten Schritt in Richtung auf eine moderne demokratische Kultur hin getan hat, aber in autoritären halb-demokratischen, von Nationalisten wie von Fundamentalisten beeinflussten Strukturen steckenzubleiben droht: innerhalb der Gesellschaft verschiedene Grade der Modernisierung, die zunehmende Medialisierung des Lebens, Verschärfung der ökonomischen Probleme und der politisch-ideologischen Auseinandersetzungen ein ganzes Bündel von einander widersprechenden, vielschichtigen Problemen, denen gerade Kinder und Jugendliche aus der Unterschicht ebenso massiv wie hilflos ausgesetzt sind. Es geht hier auf dem kleinen Feld unserer theaterpädagogischen Arbeit ebenso wie in anderen demokratischen Initiativen um die Idee eines demokratischen Zusammenlebens in einer vielschichtigen Gesellschaft und um die Wege zur Realisierung dieser Idee.

Wenn man Brecht in unserer sehr heterogenen Einflüssen ausgesetzten postmodernen Zeit wieder liest, im Gegenzug zu einem bornierten Wegräumen Brechts auf den Müllhaufen der Moderne, kann man manches entdecken, was aktuell ist: Angesichts der Konkurrenz von verschiedenen Ideologien und Lebensorientierungen, die dem Menschen Glück versprechen und somit ihn festnageln und für eigene Zwecke ausschöpfen wollen, z. B. das Glück der Konsumwelt, der fortschreitenden Technologie, der Traditionen, der Religionen, der Sekten, der Ethnisierung u.a., ist gerade das Prinzip des kritischen Denkens wichtig, eines Denkens, das die unerläßliche Grundlage einer demokratischen Kultur ist und das den Einzelnen gegen jegliche Art von ideologischer Erstarrung immun macht und ihm die Möglichkeit gibt,

sich selbst, seine eigenen Möglichkeiten, zu entdecken. Das projekthaft Suchende, experimentell Fließende des darstellerischen Spieles bildet dabei ein Gegenprogramm zu den Erstarrungen des ideologischen Denkens. Dabei spielt das von Brecht postulierte Wechselspiel von Vergnügen und Kritik, Lachen und Denken, Spaß und Lernen, Handeln und Reflektieren, Nähe und Distanz, Beobachtung und Verfremdung, Experimentieren und Spiel eine bedeutende Rolle.

Antiautoritär-kritisches und didaktisches Denken werden in dem heutigen postmodernen Diskurs selber als autoritär diffamiert. Doch sollte man sich fragen, wie tragbar der neu aufkommende Begriff des Nicht-Autoritären ist. Ohne kritisches, antiautoritäres und didaktisches Denken sind nämlich die Grenzen von nicht-autoritärem Denken und autoritärem Denken leicht verwischbar. Die postmoderne Beliebigkeitstheorie drückt letzten Endes eine Art von Verdrängung aus, eine Flucht vor der Realität und ihren Anforderungen. Das nicht Ernstnehmen des Didaktischen jedoch, d. h. der Notwendigkeit und des Wertes von Lernen und Lehren, bedeutet Resignation, sogar Kapitulation vor der Zukunft. Ich denke, daß einer produktiven Auseinandersetzung mit Brecht heute gerade in didaktischer Sicht Perspektiven eröffnet werden könnten. Unsere Istanbul Theaterarbeit zumindest spricht für diese Annahme.

## *Was ist Interkulturelle Literaturwissenschaft?*

Norbert Mecklenburg (Köln)

*Concierto barroco/Barockkonzert* von Alejo Carpentier läßt sich auch in der deutschen Übersetzung als kleines literarisches Meisterwerk bewundern. Diese historische Erzählung handelt von der Reise eines reichen Mexikaners mit seinem afro-kubanischen Diener über Spanien, das Land eines Teils seiner Vorfahren, nach Venedig. Den Karneval feiert er begeistert als Montezuma mit. Er begegnet den Musikern Vivaldi, Scarlatti und Händel, erlebt im Ospedale della Pietà ein gemeinsames, wild-ausgelassenes nächtliches Konzert der drei und später die glänzende Aufführung einer neuen Oper Vivaldis mit: *Montezuma*. Doch deren Libretto ist eine Geschichtsfälschung an der barbarischen Grundtatsache europäisch-amerikanischer Beziehungen. Das veranlaßt den Mexikaner zu schmerzlicher Besinnung auf den anderen Teil seiner kulturellen Identität und infolgedessen zur Heimreise.

*Barockkonzert* ist ein ebenso leichthändig, heiter fabuliertes wie ernsthaftes, problemhaltiges Erzählspiel. Diese polyphone musikalisch-literarische Suite ist vorwiegend aus vier Themen komponiert: der Reise und dem Karneval, der Musik und der Zeitenmischung. Es ist selber eine karnevalistische Inszenierung, ein intertextuelles und intermediales Spiel mit Differenzen. Darin werden amerikanische Identitätsprobleme und -entwürfe, darunter die Fixierung auf hybride kulturelle Formen mit dem Begriff des *barroco*, ironisch und selbstironisch beleuchtet. Unter dieser Beleuchtung steht auch, wie der Text das interkulturelle Potential der Kunst zugleich vorführt und problematisiert - und damit auch sein eigenes. Wenige Texte können vergleichbar anmutig und anregend in Probleme interkultureller Literaturwissenschaft einführen. Darum mag diese Vorstellung von Carpentiers Erzählung dem folgenden Aufriß als Präludium dienen, der sich aufgrund der Grenzen, die Publika-

tionsrahmen und Kompetenz des Verfassers setzen, überwiegend auf neuere deutsche Literatur beziehen wird.

Interkulturelle Literaturwissenschaft gab und gibt es überall dort, wo Literaturwissenschaftler bei ihrer Arbeit Kulturunterschiede bedenken und über Kulturgrenzen hinausdenken. Der Ausdruck interkulturelle Literaturwissenschaft kann Verschiedenes bezeichnen: ein neues Arbeitsfeld der internationalen Literaturwissenschaft; ein Teilgebiet des Faches Deutsch als Fremdsprache, das sich zur Interkulturellen Germanistik umorganisiert und ausgeweitet hat; eine literaturwissenschaftliche Forschungsperspektive mit spezifischem theoretischen und methodischen Profil; eine normative Leitidee, in der sich das praktisch-kritische Erkenntnisinteresse daran kundgibt, einen bescheidenen literaturwissenschaftlichen Beitrag dazu zu leisten, was der Inbegriff von Kultur wäre: Entbarbarisierung.

Ganz gleich, wie interkulturelle Literaturwissenschaft mit der Vieldimensionalität und Komplexität des *Kulturbegriffs* umgeht, sie legt sich dabei auf zwei Grundannahmen fest: 1. In Hinblick auf Erforschung und Vermittlung von Literatur können Kulturunterschiede relevant sein. 2. Da diese keine absoluten, sondern relative Unterschiede sind, können Literatur und Literaturrezeption über sie hinausgehen. Auf dieser Grundlage, die ein romantisch-holistisches Verständnis von Kultur ebenso ausschließt wie ein postmodern-dekonstruktives, arbeitet interkulturelle Literaturwissenschaft am besten mit einem Kulturbegriff, der Kultur als eine Dimension, ein Feld, ein Teilsystem von Gesellschaft bestimmt. Weiter ist Kultur beschreibbar als System und als Prozeß, es lassen sich kontinentale, nationale, und regionale, Klassen- und Gruppen-, Sub- und Gegen-, residuale, hegemoniale und emergente Kulturen unterscheiden. In Hinblick auf Kunst und Literatur ist es wichtig zu beachten, daß Kultur nicht nur eine Quelle von Distinktion, Abgrenzung, Konflikt, sondern auch ein Feld von Kontakt, Austausch, Diffusion und Integration sein kann. Schließlich müssen bei literaturwissenschaftlicher Verwendung der weite Kulturbegriff - Kultur als Lebensweise einer Gesellschaft oder Gruppe - und der enge unterschieden werden - Kultur als Teil des Reproduktionssystems, der spezifische Leistungen erbringt und je nach Modernitätsgrad einer Gesellschaft in Wissenschaft, Kunst, Moral usw. ausdifferenziert ist. In den Kulturwissenschaften breit akzeptiert und verwendet wird außerdem ein "mittlerer" Kulturbegriff, der auch für die Literaturwissenschaft der brauchbarste ist: Kultur als gesellschaftliches Feld symbolischer Formen

und Praxis, als »signifying system« (Williams 1981). Welche Aspekte und Verwendungsweisen des Kulturbegriffs jeweils auch gewählt werden, er ist stets genau auszuweisen, d. h. *differenzierend* zu gebrauchen, um der Komplexität der Beziehungen zwischen Literatur und Kultur gerecht zu werden.

*Gegenstand* interkultureller Literaturwissenschaft sind interkulturelle Aspekte der Literatur. Diese können sich an den Texten selbst zeigen, sei es als thematische Aspekte wie Darstellung von Kulturbegegnungen und Kulturkonflikten in Texten, sei es als formale Aspekte wie Gattungsadaptation, sprachliche Vielstimmigkeit, Intertextualität und Hybridität jeweils über Kulturgrenzen und -differenzen hinweg. Interkulturelle Aspekte können sich ebenso an den Kontexten der Texte zeigen, an Lebens- und Produktionsbedingungen ihrer Autoren, an ihrer Einbettung in historisch-soziale Diskurse, an ihrer Rezeption.

Die *Praxis* interkultureller Literaturwissenschaft bestimmt sich nach den in ihr agierenden Forschungssubjekten, d. h. nach deren interkultureller Erfahrung und Kompetenz. So arbeiten z. B. Forscher, die sich außerhalb deutschsprachiger Länder mit deutscher Literatur beschäftigen, oft interkulturell. Ihre Stimme, die nicht germanozentrisch als Stimme der Anderen abgestempelt werden sollte, ist besonders hörens-wert, weil je nach dem Abstand zum deutschen Literatur-, Sprach- und Kulturraum die Erfahrung von Kulturdifferenz und Kulturvermittlung ihre Praxis prägt. Die Praxis interkultureller Literaturwissenschaft bestimmt sich des weiteren nach ihren Erkenntniszielen und Methoden. *Ein* solches Ziel ergibt die normative Überlegung: Wenn interkulturelle Kommunikation nicht nur ein Faktum, sondern auch ein Wert ist, dann ist es wissenswert, welchen Beitrag Literatur zu ihr leistet. Der Wert interkultureller Literaturwissenschaft bemißt sich dann nach dem Grad, in welchem sie solches Wissen produziert. Was Methoden, Theorien, Konzepte betrifft, so kann interkulturelle Literaturwissenschaft nicht durch solche, die nur ihr zugehören würden, definiert werden. Es gibt z.B. keinen vernünftigen Grund, sie einseitig entweder auf eine universalistisch orientierte kultursemiotische Methode oder auf eine kulturpluralistische Konzeption nicht-universalisierbarer Blickwinkel und Perspektiven festzulegen. Doch es gibt einige Leitbegriffe und Grundannahmen, die in ihr eine besondere Rolle spielen. Schließlich bestimmt sich die Praxis interkultureller Literaturwissenschaft auch von ihrer Position auf dem Feld der Kulturwissenschaften her, von ihrer Beziehung zu den nationalsprachlichen Philologien, zur Komparatistik,

zur Fremdsprachendidaktik und zu solchen Kunst-, Kultur- und Sozialwissenschaften, die als Hilfs- oder interdisziplinäre Partnerdisziplinen fungieren können, besonders zu denen, die ihrerseits ein interkulturelles Arbeitsfeld eröffnet haben.

In Hinblick auf die wissenschaftliche Grunddimension der *Literaturtheorie* besteht in der interkulturellen Literaturwissenschaft noch ein Defizit, besonders in Hinblick auf den literaturtheoretischen Kernbereich, die Poetik. Was heißt Kulturalität, Multi-, Inter-, Transkulturalität poetischer Literatur? Diese Zuordnungen sind durch weitere zu ergänzen, die dem Verständnis von Texten als Intertexten entspringen: Intertextualität, -diskursivität und -medialität. Die interkulturelle Dimension gerade eines literarischen Textes manifestiert sich häufig als intertextuelle, interdiskursive oder intermediale Dimension. Denn Texte, Diskurse, Medien sind Grundformen intrakultureller wie interkultureller Kommunikation. Doch all diese "Inter-Begriffe" dürfen nicht über die Grundtatsache der Ästhetizität, des Kunstcharakters von Literatur hinweggehen. Die Idee einer Autonomie von Kunst, dialektisch verstanden, leugnet keineswegs die historische, gesellschaftliche und kulturelle Bedingtheit der Kunstwerke. Sie entstammt zwar dem ästhetischen Diskurs der modernen europäischen Kultur, aber sie gehört ähnlich wie die Deklaration der Menschenrechte zu den evolutionären Universalien: Kunstproduzenten wie -rezipienten in aller Welt berufen sich auf sie gegenüber Versuchen, Kunst politisch, religiös oder auch kulturell zu instrumentalisieren oder zu territorialisieren. Das interkulturelle Potential der Literatur erschließt sich teilweise über ihren Anspruch als Kunst und damit als ein relativ universales Kommunikationsmedium. Weil Kunst nicht nur kulturspezifisches, sondern zugleich allgemein menschliches Verhalten ausdrückt, darstellt und vermittelt, ist sie besonders geeignet, die Erfahrungswelt ferner und fremder Kulturen näherzubringen.

Als eine weitere Grundannahme interkultureller Literaturwissenschaft wäre die folgende These literaturtheoretisch auszuarbeiten: *Das spezifische interkulturelle Potential von künstlerischer Literatur liegt darin, wie und mit welchen Effekten sie kulturelle Differenzen inszeniert.* Alle interkulturelle Praxis muß von den kulturellen Differenzen ausgehen, aber jede Praxisart geht mit ihnen anders um. Die These zielt also auf das *Spezifische* des interkulturellen Potentials literarischer Kunst gegenüber dem anderer Medien und kultureller Praxisarten: Ästhetische Praxis stellt kulturelle Differenzen - und alle möglichen Probleme, die damit

zusammenhängen - gleichsam auf eine Bühne. In der Theaterpraxis ist diese Bühne eine konkrete Bühne, in sonstiger literarischer Praxis ist sie der ästhetische Text, das Werk. Die Metapher der Inszenierung deutet an: Die Art und Weise, wie Literatur kulturelle Differenzen und interkulturelle Probleme bearbeitet, hat den Charakter eines Spiels. Egal, ob in einem literarischen Werk kulturelle Differenzen festgeschrieben, umgeschrieben oder zerschrieben werden, immer werden sie *vorgeführt*. Der Geltungsanspruch aller Repräsentationen wird suspendiert und problematisiert durch ihre ästhetische Präsentation. Nur wenn diese Eigenart von Literatur beachtet wird - darauf läuft die These hinaus -, kann ihr interkulturelles Potential adäquat erschlossen und beurteilt werden. Für die Analyse, Interpretation und Kritik konkreter Werke sind jedoch noch weitere Kriterien und Konzepte nötig. Einige von ihnen werden im folgenden angesprochen.

In interkultureller Sicht auf *Autorschaft/Produktion* geht es um Fragen wie diese: Was macht eine interkulturelle Autorschaft aus? Gibt es eine Poetik interkulturellen Schreibens (*multicultural/cross-cultural writing*)? Wie werden kulturspezifische und -überschreitende Wissensbestände, Erfahrungen, Imaginationen literarisch fixiert und transformiert? Welche interkulturellen Rezeptionsstrategien, welche schriftstellerischen Balancekünste zwischen Näherbringen und Fremdseinlassen haben Autoren entwickelt? Der aus Galizien stammende Erzähler Karl Emil Franzos z. B. verfolgt in seiner Erzählung *Leib Weihnachtskuchen und sein Kind*, einem kanonwürdigen Werk deutscher Erzählkunst aus dem 19. Jahrhundert, eine Rezeptionsstrategie, die zwischen seinen osteuropäischen Figuren und seinen deutschen Lesern vermitteln soll: Sie aktiviert das Christen und Juden gemeinsame Hiob-Muster intertextuell. Sie stellt die fremde Mikrokultur des Shtetls mit den geläufigen Mitteln des "poetischen Realismus" dar. Und sie modelliert die Religiosität der jüdischen Hauptfigur Leib so, daß das Fremde nicht als solches absolutgesetzt, vielmehr in den übergreifenden Horizont einer universalistischen Ethik einbezogen wird. Auf diese Weise soll es aufgeklärten Lesern zwar nicht vertraut, aber doch verständlich und achtenswert werden. Franzos' späte interkulturelle Erzählkunst unterläuft in diesem Werk erfolgreich die eigene problematische, den Wert seiner früheren Prosaarbeiten beeinträchtigende interkulturelle Ideologie (Mecklenburg 1993).

In Hinblick auf *Leserschaft und Rezeption* handelt es sich um das Spannungsfeld von ästhetischem Lesen, soziokulturellen Determinanten

des Lesens und interkulturellem Verstehen. Es geht einerseits um die Bedingungen der Möglichkeit dafür, was ein unbestreitbares, ja sogar das konstitutive Faktum der Weltliteraturgeschichte ist: kulturüberschreitende Rezeption (cross-cultural reading). Andererseits geht es um die Frage, welche Relevanz kulturspezifische bzw. -differente Rezeptionsbedingungen und Lektürewesen für eine interkulturelle Literaturwissenschaft haben. So offen diese Frage in methodologischer Hinsicht ist (Ipsiroglu/Mecklenburg 1992), das Faktum wie der heuristische Wert eines Pluralismus von kulturdifferenten Blickwinkeln läßt sich schwer bestreiten. Vor allem gibt es gute Beispiele für eine kritische Korrekturfunktion heterokultureller Lektüren. Hier nur zwei: Die von einer englischen Germanistin mitgeteilte Befremdung eines hinduistischen Gelehrten über Goethes »indische Legende« *Der Gott und die Bajadere* und deren heiter-ernstes interkulturelles Spiel mit christlichen und indischen Mythologemen bleibt ein wertvolles kritisches Korrektiv gegen eine autokulturell affirmative "goetheologische" Lektüre (Butler 1952). Erst eine nigerianische Lesegruppe hat in die Kellerforschung eingebracht, was Kellers indisch-afrikanische Bildungslegende *Pankraz, der Schmoller* mit dem Imperialismus zu tun hat (Ihekweazu 1992).

Den Kernbereich interkultureller Literaturtheorie nimmt das Verhältnis von kultureller und ästhetischer *Differenz* bzw. *Alterität* ein, genauer: die Frage, wie beide auf nicht reduktive Weise miteinander in Beziehung gesetzt werden können (Mecklenburg 1990). Um Denken in schematischen oder ideologieanfälligen Binäroptionen und Dichotomisierungen zu bekämpfen, favorisieren viele heutige Kulturwissenschaftler anstelle der Kategorien der Differenz und Alterität Begriffe wie Diversität und Heterogenität, Pluralität und Vielstimmigkeit. Doch ein Abgleiten in relativistische Indifferenz kann nur durch eine *relationale* Verwendung dieser Begriffe vermieden werden, die das Diverse usw. nicht absolutsetzt. Neue kulturwissenschaftliche Begriffe wie Dialogizität, Karnevalisierung, Hybridität, Synkretismus, Bastardisierung, Mestizierung, Kreolisierung zielen wie die schon angeführten "Inter-Begriffe" auf das Dazwischen und das Durcheinander, das Sichmischen und Ineinanderübergehen kultureller Phänomene. Sie sind für interkulturelle Literaturwissenschaft besonders wichtig, weil sie sich sehr plausibel auf literarisch-ästhetische Phänomene anwenden lassen. Aber gerade darum verlangen diese Begriffe für die praktische wissenschaftliche Arbeit klare Bestimmungen und Unterscheidungen:

Intertextualität umgreift Beziehungen zwischen zwei oder mehr *bestimmten* Texten, Dialogizität setzt zwei oder mehr *distinkte* Stimmen voraus, Hybridität heißt Kreuzung von zwei oder mehr *verschiedenen* Kodes usw.

Der ästhetische Einschlag dieser kulturalistischen Begriffe darf nicht zu ihrem ästhetizistischen Mißbrauch führen. Der Kult um den Intellektuellen- und Künstlertyp des Migranten und die Erhebung des Hybriden zur obersten Norm, wie sie in westlichen Multikultur-Metropolen in Mode gekommen sind, verwischen die sozialen und politischen Aspekte von Migration und Hybridität, das Syndrom von Ausbeutung, Herrschaft, Entfremdung, Identitätsverlust, das die kulturalistische Ideologie unsichtbar zu machen sucht. Das läßt sich exemplarisch zeigen an Salman Rushdies *Satanischen Versen*, einem kanonischen Werk heutiger interkultureller Weltliteratur - aufgrund seines künstlerischen Ranges, nicht aufgrund des Morddrohungserrors gegen seinen Autor. Rushdies Buch kann gleichermaßen in die Tradition des polyphonen, karnevalistischen europäischen Romantyps von Rabelais bis Joyce wie in den Kontext des internationalen postkolonialen Romans gestellt werden. Zweifellos stellt es nach Thematik und Schreibweise ein Musterbeispiel für all die angeführten Begriffe dar, insbesondere für kulturelle und ästhetische Hybridität. Es ist ein überschwänglich ausfabuliertes Lobpreis der Mischung, der Bastardisierung und eine beißende, streckenweise blasphemische Verspottung und Parodie des Reinen und Orthodoxen. Andererseits tragen gerade seine beiden scheinbar allzu karnevalesken Hauptfiguren die deutlichsten, z.T. traurig-komischen Spuren von schmerzvollem Identitätsverlust, von Leiden an kultureller Entwurzelung.

Das literarische Sprachspiel inszeniert und *verfremdet* kulturelle Sprachspiele, Sinnsysteme. Es arbeitet mit der sozialen Redevielfalt, indem es sie in eine künstlerisch organisierte Vielstimmigkeit transformiert. Es spielt mit individuellen und kollektiven Identitäten, Selbst- und Fremdbildern, Realem und Imaginärem. Es macht im Medium ästhetischer Konstrukte die Mittel zur gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit durchsichtig. Es übernimmt und unterläuft die Arbeitsmethoden der kulturellen Phantasie, der Ideologieproduktion: Homogenisierung und Polarisierung, Generalisierung und Übertreibung, Selektion und Projektion, Abstraktion und Reduktion. Es führt in seinen Präsentationen die kulturell vorgegebenen Repräsentationen, Projektionen, Inventionen vor, indem es sich ihrer verfremdend bedient. So

läßt sich selbst Kafkas starke Verfremdungskunst teilweise als sehr wirklichkeitsoffene interkulturelle Schreibweise verstehen: sei es die dialogische Verknüpfung von Motiven und Stoffen aus verschiedenen Kulturen in *Der Jäger Gracchus*, sei es die drastische, groteske, karnevalistische Darstellung von kultureller Entwurzelung, Depersonalisierung und kolonialer Gewalt in den Erzählungen vom »Neger, der von der Weltausstellung nach Hause gebracht wird«, *Ein Bericht für eine Akademie* und *In der Strafkolonie*. Hier wird die Begegnung Europas mit den Anderen bis zur Kenntlichkeit entstellt (Simo 1996).

Auf dieser allgemeinen literaturtheoretischen Grundlage können spezielle interkulturelle literaturwissenschaftliche Arbeitsgebiete aufgebaut werden. Ein solches ist z. B. die interkulturelle Imagologie, die Analyse der »Fiktion des Fremden« (Harth 1994). Ein weiteres wäre die Analyse von Exotismus, kulturellem Voyeurismus, Ästhetisierung der realen Fremde und ihren literarischen Präsentationsformen. Eine reiche Quelle stellt hier die Reiseliteratur dar. Besonders interessant sind literarische Diskurskombinationen, die unter dem Begriff "Ethnopoese" betrachtet werden. In interkultureller Perspektive zumindest mittelbar interessant sind Studien zu Texten vom Typ der *Lettres persanes*, d. h. der literarischen Konstruktion eines fiktiven fremdkulturellen Blicks auf die eigene Kultur, oder Studien zur Erfindung imaginärer Kulturen, Kulturbegegnungen und -konflikte in der Science Fiction (Esselborn 1992). Kein literarisches Verfahren ist unter einem interkulturellen Blickwinkel irrelevant, aber einige sind von besonderem Interesse. Dazu gehören Verfahren der Überlagerung und Übertragung von Alteritäten, des Ineinanderspielens von Differenzen der Sprache und Kultur, Klasse und Rasse, des Geschlechts und Lebensalters usw. In Hinblick auf diese Pluralität von Differenzaspekten erweist sich die Unterscheidung von inter- und intrakultureller Differenz als außerordentlich wichtig (Holenstein 1985).

Nehmen wir die interkulturelle Geschichte von Iphigenie bei den Taurern als ein Beispiel! Das Drama des Euripides entwirft ein Modell für zivilisatorischen Fortschritt der Griechen, jedoch auf Kosten der Anderen. Sie werden kulturzentrisch als Barbaren diffamiert, so daß sich das Stück auch als Modell für die Tradition europäischer Fremdenverachtung lesen läßt. Dabei ist aber in Wahrheit eine intrakulturelle, historische Differenz - Menschenopfer oder keines (mehr) - zu einer fiktional gleichzeitigen interkulturellen Differenz verschoben. Goethes *Iphigenie* dagegen entfaltet beachtliches interkulturelles Potential auf

mehreren Ebenen. Das Stück greift in die Diskurse der Aufklärung über die Bedingungen nicht nur individueller Autonomie, sondern auch interkultureller Verständigung ein: Sein Schlußplädoyer für ein »freundlich Gastrecht« läßt sich mit Bemühungen im europäischen Rechtsdiskurs des 18. Jahrhunderts um ein Fremdenrecht kontextualisieren (Wierlacher 1983). Offenheit und Ambiguität des Dramenschlusses und Differenzierung in der Darstellung des Kulturgefälles tragen zu dem kritischen Potential des Werks bei. Dieses läßt sich auch als intermediale Transformation und Uminszenierung des Typs der »Türkenoper« interpretieren, welche die der Entführungsfabel eingelagerte Kreuzzugsideologie und eurozentrische Sicht auf orientalische Fremde bereits im Geist der Aufklärung umakzentuiert hatte (Wilson 1984). Vor allem aber entfaltet sich das interkulturelle Potential von Goethes klassischem Drama als *poetisches* Potential, d. h. als differentielles Spiel. So wird z. B. der Ausdruck "Barbar" durch dramatische Dialogizität in Frage gestellt. Das Thema der kulturellen Differenz zwischen Griechen und Skythen, Zivilisierten und Wilden wird dadurch dezentriert, daß es von dem der Geschlechterdifferenz überlagert bzw. durchkreuzt wird.

Beachtet man diese spezifisch poetischen Verfahren der Inszenierung von Interkulturalität, so wird man vor der Idee des Allgemeinen, d. h. dem klassischen Universalismus Goethes und seines Werks, nicht mehr so reflexhaft zurückschrecken, wie es heute üblich geworden ist. Man kann diesen Universalismus als ein experimentelles Rahmendenken verstehen, das diejenigen menschlichen *Universalien* zu entdecken erlaubt, ohne die interkulturelle Verständigung schwerer oder gar nicht gelingen könnte. Die Literatur hat sich bei dem von ihr inszenierten multidifferentiellen Spiel seit je mit Erfolg aller Arten von Universalien bedient, der realen wie der kognitiven wie der semiotischen, der angeborenen wie der evolutionären wie der durch Diffusion verbreiteten. Darin besteht die solideste Basis aller kulturüberschreitenden Wirkung von Literatur. Zu diesen Universalien, welche die Gräben zwischen den Kulturen überbrücken, gehören teilweise auch »Kulturthemen« mit unterschiedlicher interkultureller Reichweite. Sie sind Gegenstand der Kulturthemenforschung oder auch der Diskursanalyse. Interkulturelle Literaturwissenschaft untersucht, wie solche Kulturthemen und Diskurse in literarischen Texten so inszeniert werden, daß dadurch Brücken zwischen Text- und Leserkultur geschlagen werden können.

Drei *Brückenkonzepte*, die in interkultureller Hinsicht besonders belangvoll sind: *Mimesis*, *Empathie*, *Verstehen*, können den verschiedensten literarischen Verfahren zugrunde liegen. Interkulturelles wie interpersonales Verstehen läßt sich ohne Momente von *Mimesis* und *Empathie* kaum denken. Nicht erst die Literaturwissenschaft, sondern schon ihr Objekt, die Literatur selbst, hat eine hermeneutische Dimension. Besonders die in der modernen Welt erfolgreichste literarische Gattung, der Roman, macht dem Leser vielfältige Angebote, sich in eine fremde Welt und in fremdes Bewußtsein hineinzusetzen. Einzelne Romane ragen dadurch hervor, daß sie Prozesse und Probleme des Verstehens auf allen denkbaren Ebenen nicht nur vorführen, sondern auch thematisieren und beobachtbar machen. So zeigt sich z. B. die interkulturelle Leistung von Tolstois Spätwerk *Hadschi Murat* im verständnisvollen Einnehmen der Perspektive des - vom Zarenreich aus gesehen - Feindes. Diejenige von Forsters Meisterwerk *A Passage to India* zeigt sich nicht nur an der offenen, einfühlsamen und differenzierten Darstellung der fremden Kultur des vom British Empire beherrschten Indiens, sondern auch an seinem Charakter als "hermeneutischer Roman". Dieser Romantyp stellt Probleme interkulturellen Verstehens auf verschiedenen Ebenen dar und macht sie durch sein Darstellungsverfahren beobachtbar (Antor 1992).

Die wissenschaftliche Grunddimension der *Literaturgeschichte*, der Erforschung von Literatur in Ereignis-, Struktur- und Entwicklungszusammenhängen von Geschichte, Gesellschaft und Kultur, bietet interkultureller Literaturwissenschaft ein unermeßliches Arbeitsfeld. Wo historische Prozesse des Kulturkontakts, als Einfluß oder Austausch, Abgrenzung oder Konflikt, stattgefunden haben, da haben in der Regel auch Kunst und Literatur eine Rolle gespielt: als Produkt oder Triebkraft, Indikator oder Reflexionsmedium solcher Prozesse. Neben literaturgeschichtlichen Phänomenen aller Art, die in diesem Sinne eine interkulturelle Dimension haben, geht es zum einen um "interkulturelle Literaturen", d. h. solche, die in besonderer Weise durch Kulturgrenzen, ihre Thematisierung und Überschreitung geprägt sind wie postkoloniale Literaturen, Literatur von Minderheiten und Migranten, Exilliteratur. Zum anderen geht es um Weltliteratur als Idee und Prozeß, von der klassisch-humanistischen Konzeption Goethes bis zur gegenwärtigen Situation eines interkulturellen Umbaus des okzidentalischen Literaturkanons.

Literaturen gesellschaftlicher Teilgruppen, von ethnischen, sprachlichen, subkulturellen *Minderheiten*, sind nicht von Natur aus interkulturell. Vielmehr ist in konkreter Auseinandersetzung mit einzelnen Autoren und Werken zu fragen, inwiefern und auf welche Weise sie jeweils ein interkulturelles Potential ästhetisch entfalten. Von besonderem Interesse sind dabei Fragen wie diese: Wie wird mit Problemen der Identität und Zugehörigkeit literarisch umgegangen? Einzelne *Migrantenautoren* wie z. B. Franco Biondi oder - ganz anders und viel reflektierter - Zafer Şenocak stellen diese Probleme ins Zentrum ihres Schreibens. Wie kann der regionalistische Ansatzpunkt durch poetische Bearbeitung überregionale, sogar internationale und interkulturelle Geltung gewinnen, etwa in der Weise, daß durch literarische Kunst Heimat als Heimat der anderen verstehbar wird? Der elsässische Autor André Weckmann, Erfinder einer »alemannischen Internationale« und beredter Fürsprecher regionalistisch-europäischer Konvivialität, wäre mit seiner Lyrik, Erzählprosa und Essayistik ein dankbarer Gegenstand interkultureller Literaturwissenschaft (Mecklenburg 1989). Wie wird mit der Sprachsituation künstlerisch umgegangen: z. B. in Richtung auf einen Bi- oder Multilingualismus, ein Spielen mit den Grenzen von Sprachen, Lebensformen und Horizonten? Die türkisch-deutsche Autorin Emine Sevgi Özdamar bietet sich hier mit ihren bisher drei Prosabüchern als Gegenstand an. In ihnen wird gezielt mit sprachlichen Hybridisierungen und erzählerischen Verfremdungen gearbeitet. Dadurch werden die stereotypen Selbst- und Fremdbilder, die zwischen Deutschland und der Türkei umlaufen, durch karnevalistische Inszenierung und durch Überlagerung von kultureller mit anderen Differenzen, vornehmlich sozialen und geschlechterspezifischen, unterminiert, relativiert, differenziert. Wie nutzen Autoren ihr Leben in und zwischen verschiedenen Literaturen und Kulturen für Vermittlungsarbeit, z. B. literarische Übersetzungen? Hierfür bietet in der Vergangenheit der rumäniendeutsche Autor Oskar Walter Cisek ein ebenso beachtliches Beispiel wie in der Gegenwart der türkisch-deutsche Autor Yüksel Pazarkaya.

In Hinblick auf *Analyse, Interpretation und Kritik* literarischer Werke unter interkultureller Perspektive geht es, methodologisch gesehen, um das Verhältnis von ästhetischem und interkulturellem Verstehen sowie um sinnvolle Kombination der hermeneutischen mit anderen Methoden. Der Entwurf einer interkulturellen Hermeneutik bemüht sich zunächst um Korrektur des interkulturell unfruchtbaren Ansatzes einer

philosophischen Hermeneutik, die Verstehen letztlich als Einrücken in eine gemeinsame Tradition auffaßt und damit kulturelle Alterität aus ihrem Horizont ausschließt. Natürlich gelten auch für interkulturelles Verstehen die allgemeinen hermeneutischen Grundorientierungen: Empathie, dialogische Offenheit für andere, das Frage-Antwort-Modell, die Kunst des Übersetzens fremder in eigene Sprachspiele, kritische Selbstreflexion und Selbstrelativierung (Bredella 1992), Lernen als Umbau des eigenen Weltbildes durch Kenntnisnahme anderer Möglichkeiten menschlicher Sinnggebung. Interkulturelle Hermeneutik konturiert sich darüber hinaus als Hermeneutik der Distanz, der Differenz, des fremden Blicks. Dabei kann die Hermeneutik der Verfremdung in eine Verfremdung der Hermeneutik umschlagen: Sie kann ergänzt werden durch andere Methoden wie Semiotik und Diskursanalyse, die anstelle der Mitspieler- die Beobachterposition einnehmen und dadurch die Polarität von Fremdem und Eigenem in ein Feld von Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen Kulturen transformieren.

Eine solche Methodenkombination praktiziert musterhaft die Studie *Poetiken der Interkulturalität* von Uerlings (1997), die literarischen Haiti-Darstellungen gewidmet ist. Mit gleicher Intensität werden die Diskursfelder rekonstruiert, auf denen die behandelten Werke jeweils situiert sind, und die literarischen Verfahren und Konzepte ihrer Haiti-Darstellung analysiert, darunter auch die intertextuellen Beziehungen der Werke untereinander. Die Verbindeung beider Untersuchungsweisen führt zu plausiblen Interpretationen, welche die künstlerische Leistung und das Sinn- und Wirkungspotential dieser Texte aus interkultureller Perspektive ebenso kritisch wie innovativ erschließen. Der innovative Ansatz zeigt sich besonders im Herausarbeiten des interkulturellen Potentials einzelner Texte aus deren schriftstellerischen Verfahren: Bei Hans Christoph Buch ist es das Verfahren einer »karnevalistischen Dekonstruktion« eurozentrischer Wahrnehmungsmuster; bei Hubert Fichte ist es das Verfahren einer polyphonen, für die Stimmen der Anderen offenen Ethnopoese, welche die Spannung von Alterität und Universalität ausarbeitet. Der kritische Ansatz zeigt sich vor allem im Nachweis problematischer Überlagerungen und Verschiebungen von Alteritäten in den Haiti-Texten von Kleist, Seghers und Heiner Müller. Denn diese Autoren unterwerfen die konkrete Alterität des revolutionären Haiti verzerrenden Sexuierungen und Ästhetisierungen.

Zur Interpretation von Literatur unter interkulturellem Aspekt gehört notwendig *Kritik*. Kritik heißt Unterscheiden. Analyse und Interpretation können einmünden in ein kritisch unterscheidendes Abwägen des interkulturellen Potentials eines Werks als eines Teilaspekts seines ästhetischen Wertes. Dafür abschließend zwei Beispiele: Sten Nadolnys Roman *Selim oder Die Gabe der Rede* ist das erste und bisher einzige literarisch wertvolle Buch eines Autors deutscher Herkunft, das Türken und Türkinnen, also Personen der größten deutschen Bevölkerungsgruppe nichtdeutscher Herkunft, nicht schemenhaft, als Opfer, in sozialen Nischen darstellt. Das Buch ist ein Gesellschaftsroman mit vielen Figuren und ihren Lebensläufen, der von der Adenauer- bis zur Kohlzeit reicht und in Studentenbewegung, Terroristenhysterie und Arbeitsimmigration stoffliche Schwerpunkte hat. Zugleich bietet es, hierin Forsters *Passage* ähnlich, die Geschichte einer schwierigen interkulturellen Freundschaft zwischen zwei Männern: Alexander, dem deutschen Erzähler, und dem Türken Selim. Mit Kontrastspiegelung und Perspektivendoppelung, Dialogmodell und epischer Gerechtigkeit stellt Nadolny, einfühlsam realistisch, jedoch nicht ohne ein spielerisch utopisches Moment, den Türken als selbständigen, gleichwertigen Anderen dar. Eine Musterleistung interkultureller Erzählkunst, könnte man sagen, gälte es nicht kritisch abzuwägen, wieweit hier die ebenso ansprechende wie differenzierte Erprobung eines interkulturellen Erzählraums (Gökberk 1997) durch latent orientalistische Binäroptionen beeinträchtigt wird. Konstruieren diese nicht den kulturell Anderen, von dem Nadolny und sein Ich-Erzähler, anders als Forster, nur wenig Innensicht bieten, als Spiegel, Projektionsfläche, Supplement?

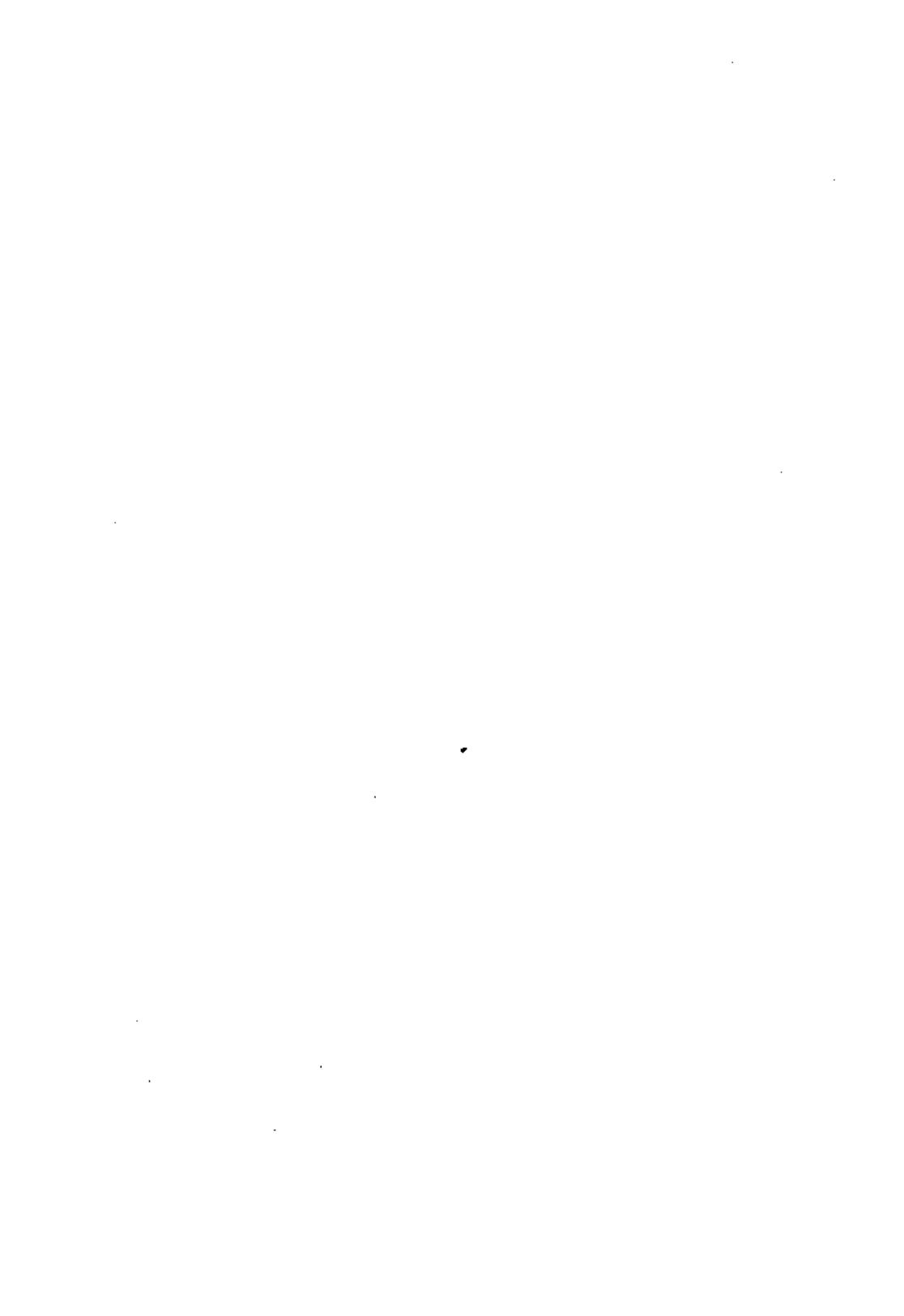
Christoph Martin Wielands klassisches Versepos *Oberon* spannt wie seine mittelalterliche Stoffquelle die Liebes- und Ehegeschichte des interkulturellen Heldenpaars Hüon und Rezia in eine Abenteuergeschichte zwischen Bordeaux und Bagdad, islamischem Orient und christlichem Okzident ein. Hier gilt es kritisch abzuwägen. Überwinden die humanistische Botschaft des Autors und eine ironische, humoristische Erzählhaltung die Kreuzzugsideologie, die dem Stoff, der Figurenmodellierung und Handlungsführung eingelagert ist, also die brutalste und, bis heute, zählebigste Form von Orientalismus - oder feiert diese Ideologie in aufgeklärtem Gewand bei Wieland fröhliche Urständ' (Wilson 1984)? Wie mag ein Leser aus dem islamischen Kulturraum eine klassische deutsche Dichtung rezipieren, in der Muslime durch die Bank dumme oder hinterlistige, rohe oder feige, grausame oder geile Unter-

menschen sind, denen man als blonder, blauäugiger, mit Muskelpaketen und Geister-Technologie ausgestatteter christlicher Held unbedenklich Bärte, Zähne, Köpfe und Töchter abnehmen darf? Interkulturelle Literaturwissenschaft hieße, eine Wissenschaftskultur entwickeln, in der Fragen wie diese gestellt und beantwortet werden.

## Literatur

- Antor, Heinz (1992): Aspects of Hermeneutics in E. M. Forster's *A Passage to India*. In: R. Ahrens/H. Antor: Text - Culture - Reception. Heidelberg, S. 411-429.
- Bredella, Lothar (1992): Towards a Pedagogy of Intercultural Understanding. In: *Amerikastudien* 37, S. 559-594.
- Bredella, Lothar (1996): The Anthropological and Pedagogical Significance of Aesthetic Reading in the Foreign Language Classroom. In: L. Bredella/W. Delanoy (Hg.): *Challenges of Literary Texts in the Foreign Language Classroom*, Tübingen, S. 1-29.
- Butler, Eliza M. (1952): Pandits and Pariahs. In: *German Studies* (Fs. L. A. Willoughby), Oxford, S. 26-51.
- Esselborn, Hans (1992): Science Fiction als Lehr- und Forschungsgegenstand interkultureller Deutschstudien. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 18, S. 87-107.
- Gökberk, Ülker (1997): *Culture Studies* und die Türken: Sten Nadolnys *Selim oder Die Gabe der Rede* im Lichte einer Methodendiskussion. In: *The German Quarterly* 70, S. 97-122.
- Harth, Dietrich (Hg.) (1994): *Fiktion des Fremden*, Frankfurt a. M.
- Holenstein, Elmar (1985): Interkulturelle Verständigung. In: E. H.: *Menschliches Selbstverständnis*, Frankfurt a. M., S. 104-180.
- Ihekweazu, Edith (1992): Versuch einer nigerianischen Textlektüre von Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller*. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 18, S. 465-471.
- İpşiroğlu, Zehra/Mecklenburg, Norbert (1992): »Und wenn er nicht gestorben ist, dann schmolzt er auch noch heute«. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 18, S. 449-464.

- Mecklenburg, Norbert (1989): Das Mädchen aus der Fremde. In: ZfdPh 108, S. 263-279.
- Mecklenburg, Norbert (1990): Über kulturelle und poetische Alterität. In: D. Krusche/ A. Wierlacher: Hermeneutik der Fremde, München, S. 80-102.
- Mecklenburg, Norbert (1993): »Bei den Juden ist es nun einmal so!« Interkulturelle Erzählkunst in *Leib Weihnachtskuchen und sein Kind* von Karl Emil Franzos. In: Sprachkunst 24, S. 203-232.
- Simo (1996): Interkulturalität als Schreibweise und als Thema Franz Kafkas. In: Leo Kreuzer (Hg.): Andere Blicke, Hannover, S. 126-141.
- Uerlings, Herbert (1997): Poetiken der Interkulturalität, Tübingen.
- Wierlacher, Alois (1983): Ent-fremdete Fremde. In: ZfdPh 102, S. 161-180.
- Williams, Raymond (1981): Culture, Glasgow.
- Wilson, W. Daniel (1984): Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780, Frankfurt a. M.



*Der Einfluß Anatoliens auf die europäische Kultur*  
(Vortrag im Haus der Kulturen der Welt am 17. 09. 1998)

Kurt Scharf (Istanbul/Lissabon)

### **Die Vergangenheit ist Teil der Gegenwart**

Die Vergangenheit ist nicht vergangen. Sie ist nichts in sich Abgeschlossenes, Feststehendes, Unabänderliches, sondern sie ist dynamisch, und zwar aus zwei Gründen:

Erstens bekommt sie jeden Augenblick Zuwachs. Jeder Moment, der vergeht, der soeben noch Gegenwart war, tritt zu ihr hinzu. Allein dadurch verändert und entwickelt sie sich dauernd. Der zweite Grund ist der, daß wir genau genommen in der Vergangenheit leben. Auch das gilt in einem doppelten Sinne:

Um etwas wahrzunehmen, brauchen wir Zeit. Deshalb ist alles, was wir von unserer Umgebung aufnehmen, in dem Augenblick, da wir dies tun, bereits wieder vergangen. Aber wir leben nicht nur in diesem Sinne in der Vergangenheit - einer Vergangenheit nämlich, die gerade eben erst vergangen ist, sondern vielmehr in einer viel weiter rückwärts ausgreifenden Vergangenheit.

Die Wirklichkeit ist unendlich komplex und unsere Möglichkeiten, sie wahrzunehmen und geistig zu verarbeiten, sind begrenzt. Deswegen sind wir auf überkommene, übernommene Wahrnehmungs- und Begriffsmuster angewiesen. Wir wären handlungsunfähig und lebensuntüchtig, wenn wir nicht mit Konzepten, oder - negativ ausgedrückt - Vorurteilen, operierten. Sie nehmen uns einen großen Teil der Arbeit ab, die Welt, in der wir leben, und die Ereignisse, mit denen wir konfrontiert werden, zu interpretieren. Die fernere Vergangenheit liefert uns die Kriterien, nach denen wir handeln, sie ist die

Grundlage für unsere Deutung der unmittelbaren Vergangenheit und unserer Reaktionen auf sie.

Wenn die Rede von einer kulturellen Identität mehr sein soll als Ideologie, so kann sie sich eigentlich nur auf dies unser Verhältnis zur Vergangenheit beziehen. Ich verwende hier das Wort Ideologie in seiner moderneren Bedeutung, wie sie von Marx und Engels geprägt worden ist, auch wenn dieser Gebrauch etymologisch falsch ist, da das Wort von seinem Schöpfer Destutt de Tracy von *idéa* = *Bild, Vorstellung, Idee* abgeleitet wurde, nicht von *ιδίος*, = *eigentlich, privat, partikular*, wie Marx den Begriff gedeutet hat. Aber es gibt in der Geistesgeschichte fruchtbare Irrtümer, und ich halte diesen für einen solchen. Das heißt, ich verstehe unter *Ideologie* ein falsches Weltbild, bei dem die Partikularinteressen einer ökonomisch und politisch herrschenden Klasse für allgemeinverbindlich erklärt werden, ohne daß sich diese allerdings über ihre trügerische Usurpation des Allgemeinen im klaren wäre. In der Geschichte hat sich indessen die Marx'sche Voraussage nicht erfüllt, die wirklichen Bewegungsgesetze würden sich dem zur Klasse für sich findenden Proletariat von selbst enthüllen. Dazu ist vielmehr eine immer wieder neue ideologiekritische Anstrengung nötig - mit dem Ziel, den trügerischen Charakter eines vom fortgeschrittensten Wissen bereits zum Schein herabgesunkenen Meinens zu durchschauen. Gefordert ist eine analytische Auseinandersetzung mit der historischen Wirklichkeit.

Deshalb lade ich Sie ein, sich im folgenden ein wenig auf die Betrachtung einer ferneren Vergangenheit einzulassen.

## **Der Ursprung der europäischen Zivilisation in Kleinasien**

Die europäische Geistesgeschichte beginnt in Asien. Sogar der Name unseres Kontinents stammt von dort, war „Europa“ doch eine phönizische Prinzessin, die Zeus auf unseren Erdteil entführte. Dieser Mythos spiegelt eine historische Realität wieder. Den Phöniziern verdanken wir mit dem Alphabet die wichtigste Grundlage unserer Kultur. Von dort strahlt sie zunächst ins östliche Mittelmeergebiet aus. Dabei spielt das Staatsgebiet der heutigen Türkei eine entscheidende Rolle. Dort wurde z. B. die Schrift erstmals in eine den indoeuropäischen Sprachen angemessene Form gebracht, eine Form die die Grundlage des heute noch von uns genutzten lateinischen ABC's ist.

Aber wir können noch weiter rückwärts ausgreifen - bis hin zu prähistorischen Ereignissen wie der Errichtung der ersten Steinhäuser in Göbekli Tepe vor ca. elftausend Jahren, die der deutsche Archäologe Klaus Schmidt ausgegräbt, oder dem etwas später in derselben Gegend entwickelten Getreideanbau, die es rechtfertigen, Anatolien als Wiege der menschlichen Zivilisation zu bezeichnen. Dies gilt aber erst recht von der Geschichte im engeren Sinne, Geschichte, die heute noch, durch unsere Schulbücher vermittelt, unser Denken bestimmt. Betrachten wir einzelne Felder dieser Geschichte:

- Mit dem System der wohl in Lydien erfundenen Münzprägung wurde die Grundlage für unsere Geldwirtschaft gelegt.
- Den Ursprung der europäischen Literatur schuf Homer mit Ilias und Odyssee; und Homer stammte von der kleinasiatischen Küste, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit aus dem heutigen Izmir.
- Auch die Geschichtsschreibung beginnt in Kleinasien. Bereits in der Antike trug den Ehrentitel „Vater der Geschichte“ Herodot, ein Autor aus dem heutigen Bodrum.
- Naturwissenschaft und Philosophie beginnen mit den Vorsokratikern, genauer mit der sogenannten ionischen, nicht mit der italienischen Schule, der es vor allem um die Errettung der stets gefährdeten Seele ging. Der ersteren, also der ionischen Schule - mit anderen Worten kleinasiatischen Denkern - verdanken wir erstaunliche naturwissenschaftliche Erkenntnisse und philosophische Einsichten, die bis heute weiterwirken. Einstein z. B. hat eingestanden, daß er seine Forschungen ohne die theoretischen Anregungen dieser Denkschule nicht hätte konzipieren können.
- als erster der Naturphilosophen gilt Thales von Milet, einer Stadt in der heutigen Westtürkei, dem modernen Balat benachbart. Das Weltbild des Thales war so exakt, daß er die Sonnenfinsternis vom 28. Mai 585 richtig vorausberechnen konnte.
- Mit seinem Schüler Anaximander, der in derselben Stadt lebte, beginnt die naturwissenschaftliche Literatur.
- Dessen Schüler Anaximenes, ebenfalls aus Milet, entwirft bereits ein materialistisches Weltbild mit einer konkreten stofflichen Ursache allen Seins.

- Ein weiterer Philosoph jener Schule war Heraklit aus Ephesus, neben dem heutigen Selçuk gelegen. Von ihm stammt die Theorie vom ewigen Wandel, die heute Allgemeingut westlichen Denkens ist. Insbesondere über die Stoa hat er noch Jahrhunderte, bzw. Jahrtausende weitergewirkt. Mit ihm setzten sich z. B. auch Karl Marx und Friedrich Engels auseinander.
- Anaxagoras aus Klazomenai, beim heutigen Urla gelegen, entwirft eine physikalische Theorie der Weltentstehung: Ein Wirbel habe durch Zentrifugalkraft das Leichte nach außen geschleudert und das Schwerere sich innen konsolidieren lassen.

Auch die europäische Bau- und Technikgeschichte hat Wurzeln in der heutigen Türkei:

- Ebenfalls in Milet läßt sich der Anfang der Stadtplanung (Hippodamos) lokalisieren.
- Das Vorbild eines der frühesten deutschen Bauwerke, nämlich des Aachener Doms steht in Istanbul.
- Die erste Abhandlung von Militärtechnik, incl. dem Bau von Befestigungsanlagen und der Belagerungstechnik verfaßt Philon von Byzanz, dem heutigen Istanbul. Sie wird noch ein Jahrtausend später als so wegweisend empfunden, daß man sie ins Arabische übersetzt.

Aber nicht nur die Grundlagen von Wirtschaft, Wissenschaft, Technik und Kunst sind zum überwiegenden Teil in der heutigen Türkei gelegt worden, auch unser Wertesystem stammt von dort. Das römische Recht, das Iustinian hat kodifizieren lassen und von dem sich das gesamte kontinental-europäische Recht mit im Grunde unbedeutenden Änderungen herleitet, ist nicht im alten Rom zusammengestellt worden, sondern im „Neuen Rom“, wie Istanbul damals hieß. Und die dogmatische Ausformulierung des christlichen Glaubens ist auf den ersten vier ökumenischen Konzilen erfolgt. Sie fanden in Iznik, Istanbul, Efes und wiederum Istanbul statt, wenn Sie mir gestatten, die modernen statt der uns aus der Kirchengeschichte vertrauener antiken Namen zu verwenden. Die römische Kirche erkennt auch noch die vier nächsten Konzile als für sich verbindlich an - und auch sie tagten auf dem Boden der heutigen Türkei.

Sie mögen nun einwenden, fast all dies seien Erfindungen oder Entdeckungen von Griechen und diese seien ja eigentlich Europäer.

Diese These läßt sich indessen nach neueren Forschungen kaum halten. Noch der Althistoriker Christian Meier meinte zwar mit seiner Formel, die Griechen hätten keine Griechen vor sich gehabt, die Originalität von deren Kultur betonen zu sollen. Diese Sicht greift indessen zu kurz. Die Tübinger Altphilologen Hubert Cancik und Frank Starke vertreten mit guten Gründen die Auffassung, daß die besondere Blüte gerade des kleinasiatischen Griechentums kein Zufall ist. Sie beruht vielmehr auf der vorangeegangenen Zivilisation der dort ansässigen Hethiter. Ihre Leistungen haben erst die der Griechen ermöglicht.

Ein weiterer möglicher Einwand ist der, die geschilderte Blüte der altgriechisch-kleinasiatischen Kultur sei lange her, und habe für uns Heutige nicht mehr viel zu bedeuten. Dem möchte ich indessen ebenfalls widersprechen. Schauen wir uns die Grundlagen der Moderne an:

1. Die Renaissance knüpfte beim antiken Denken wieder an, als sie die moderne europäische Kultur einleitete und erhielt dabei eine kaum zu überschätzende „Entwicklungshilfe“ von Seiten der Wissenschaftler und Künstler, die Konstantinopel um das Jahr 1453 herum in Richtung Italien verließen.
2. Die Aufklärung bezog sich erneut auf die Antike, so sehr, daß die Akteure der Französischen Revolution in Rollen antiker Vorbilder schlüpften, sie spielten sozusagen „alte Römer“, als sie die Grundlage für die modernen europäischen demokratischen Nationalstaaten legten.
3. In den USA gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein „greek revival“, und als sich die junge Republik bald darauf in Reaktion auf die auf dem Wiener Kongreß gegründete „Heilige Allianz“ der Fürsten gegen eine oligarchische Struktur für die Demokratie entschied, trug sie, um das gelungene Bild des spanischen Schriftstellers Antonio Cascales zu verwenden, eine griechische Maske.
4. Daß noch Marx und Engels sich in ihren wissenschaftlichen Schriften mit einem kleinasiatischen Denker auseinandersetzen, habe ich bereits erwähnt.

Wir dürfen also feststellen: Die westeuropäisch-nordamerikanische Zivilisation ist eine Tochter, oder wenn Sie so wollen, eine Enkelin der anatolischen.

## Zur westlichen Kulturgeschichte auf dem Boden der Türkei

Man könnte meinen, diese Verbindung Europas mit der Türkei sei zu Beginn der Neuzeit mit der Eroberung Konstantinopels abgebrochen. Damals seien die Griechen zunächst unterworfen und später vertrieben worden und an ihre Stelle seien aus Asien eingewanderte Turkvölker getreten. Diese Auffassung läßt sich indessen bei genauerem Hinsehen nicht halten. Tatsächlich blieb die griechische Bevölkerung, die ja ihrerseits bereits eine Mischbevölkerung aus vielen vorangegangenen Einwanderungswellen war, bis auf zahlenmäßig geringe Ausnahmen im Lande. Nur wenige Intellektuelle und Angehörige der Oberschicht zogen nach Westen. Die aus Asien gekommenen Türken waren und blieben unter ethnischen Gesichtspunkten eine kleine Minderheit. Die heute dort lebende Bevölkerung sind die Nachfahren zahlreicher einheimischer Völkerschaften, von denen viele, wenn nicht die Mehrheit - z. B. außer den Griechen die oben erwähnten Hethiter - Indoeuropäer waren.

Das gilt übrigens auch für die osmanische Oberschicht. Sie rekrutierte sich überwiegend aus der sogenannten Knabenlese. Die unterworfenen Christen waren es, die dem Sultan nicht nur seine Elitesoldaten, sondern auch die geistige und politische Elite lieferten. Aber auch die Sultansfamilie selbst war wegen ihrer Heiratspolitik bald fast rein europäisch-christlichen Ursprungs. Wir sollten indessen dieser ethnischen Herkunft nicht zu viel Bedeutung beimessen.

Wichtiger ist der *genius loci*, der Geist des Ortes: Die Sultane sahen sich selbst als Nachfolger der Römischen Kaiser, und der kulturelle Schwerpunkt des Osmanischen Reiches lag in Europa. Zwar war der Islam die Religion der Oberschicht, aber das osmanische Milletsystem erlaubte den Christen den Fortbestand ihrer Rechtskultur neben der Glaubenslehre; und auch das islamische Recht wurde schon sehr bald einer Revision unterzogen, die Kind eines römischen Rechtsverständnisses war. Das islamische Recht im strengen Sinne erlaubt grundsätzlich keine Gesetzgebung. Mit der *Schari'a* (*Şeriat*) liegt ein abgeschlossenes Rechtssystem vor, daß allenfalls durch Interpretation dem Wandel der Zeiten anzupassen ist. Aber schon Süleyman der Prachtige erläßt auf dem Höhepunkt des osmanischen Reiches soviel gesetzliche Regelungen, daß er von den Türken nicht der „Prachtige“ genannt wird, wie von uns, sondern der „Gesetzgeber“.

Als der Sultan angesichts abnehmender Macht seinen Anspruch darauf aufgibt, der alleinige legitime Rechtsnachfolger der Römischen Kaiser zu sein, bedeutet das keineswegs eine Abkehr von Europa, sondern im Gegenteil eine verstärkte Hinwendung. Selim III. schickt eine Delegation nach Wien, um das Habsburger Verwaltungssystem untersuchen zu lassen und sein eigenes Reich in diesem Sinne zu reformieren. 1795 eröffnet er Botschaften in Wien, Berlin, Paris und London. Weitere Schübe der Verwestlichung folgen unter seinen Nachfolgern mit der Tulpen- (*İale devri*) und später mit der Tanzimatzeit.

Als Atatürk zunächst die Monarchie, bald darauf auch das Kalifat (*hilafet*) und die Institution des *şeyhülislam* abschafft, um mit der Republik Türkei einen modernen europäischen Nationalstaat ins Leben zu rufen, leitet er eine Reihe von Reformen ein, die den bereits lange vorher eingeschlagenen Weg der Verwestlichung konsequent fortsetzen: Einführung westlicher Kleidung, des lateinischen Alphabets, des allgemeinen Wahlrechts - übrigens auch für Frauen, so daß die Türkinnen z. B. vor den Französisinnen zu den Wahlurnen gehen konnten - des kontinentaleuropäischen Rechtssystems, z. B. mit Übernahme des Schweizer Zivilrechts und des deutschen Handelsgesetzbuches. Außerdem holte er in den 30<sup>er</sup> Jahren von den Nazis verfolgte deutsche Wissenschaftler und Kulturschaffende ins Land, die türkische Universitäten nach deutschem Muster organisierten. Auch die neue Hauptstadt Ankara ist zu einem guten Teil das Werk deutscher Architekten.

Selbst Samuel P. Huntington, der Prophet des Kampfes der Kulturen, erkennt an, daß die Türkei jahrzehntelang erfolgreich dabei war, zu einem kulturell westlichen Land zu werden. Er macht dabei zwar m. E. den Fehler, daß er übersieht, wie europäisch schon der Ausgangspunkt dieser Entwicklung war und wie weit sie bereits vorher vorangeschritten war, aber er ordnet ja auch Griechenland einer anderen, nämlich der orthodoxen, Kultur zu. So gesehen ist die Reaktion des griechischen Außenministers auf die unbedachten, ablehnenden Worte einiger europäischer Christdemokraten vielleicht doch nicht so erstaunlich. Als diese Politiker von der Türkei sagten, sie sei kein Teil Europas und werde es auch nie sein können, verteidigte gerade Griechenland die Türkei mit den Worten „dann gehören wir auch nicht zu Europa“. Aber zurück zu Huntington. Meine Kritik an ihm ist in diesem Zusammenhang nebensächlich. Wichtiger ist: Selbst er räumt ein, daß die beiden Grundbedingungen, die von seiten der

Türken zu erfüllen waren, um Teil des Westens zu werden, nämlich die aktive Unterstützung dieses Projekts durch die eigenen Eliten und die zumindest stillschweigende Hinnahme durch die Masse der Bevölkerung, gegeben waren und daß der Grund für einen mangelnden Erfolg bislang ausschließlich in der Unempfänglichkeit der Eliten der westlichen rezipierenden Zivilisation lag. Folgen wir dem, so ist es einigermaßen perfide, wenn westliche Politiker jetzt der Türkei den Eintritt in die EU mit dem Argument der Nichtzugehörigkeit zur westlichen Kultur verweigern, wo sie selbst es waren, die das Haupthindernis für diese Zugehörigkeit bildeten.

## Der Islam und Europa

Huntington meint, daß in der Türkei eine Re-Islamisierung stattfinde. Auch da möchte ich ihm widersprechen. Ich sehe im Islamismus oder Integritismus, wie der islamische Fundamentalismus auch genannt wird, keine Re-Islamisierung. Er hat nur da eine Chance, wo der Islam noch lebendig ist, sich aber durch die Begegnung mit der westlichen Kultur einer Herausforderung gegenüber sieht, die zumindest von einem Teil seiner Anhänger als bedrohlich empfunden wird. Der Islamismus ist keine Wiederbelebung der Religion, sondern ihre Ideologisierung oder Politisierung. Typisch für die Fundamentalisten ist nicht so sehr die Beachtung religiöser Gebote oder Rituale, sondern deren Neuinterpretation oder sogar Ersatz durch politisches Handeln zum Zwecke der Erringung gesellschaftlicher Macht.

Tatsächlich gibt es eine ganze Reihe von Türken, die angesichts der Haltung Europas meinen: „Der Westen will uns ja sowieso nicht, wenden wir uns also unseren asiatischen und islamischen Wurzeln zu.“ Soweit die Vertreter dieses Standpunktes sich auf die islamischen Wurzeln beziehen, nehmen sie genau jene Uminterpretation vor, von der ich eben gesprochen habe. Sie sind, fürchte ich, zumindest teilweise demselben Irrtum erlegen wie die Westler, auf die sie reagieren. Um es mit den Worten des Bochumer Philosophen Gawoßls zu sagen, „die Westler sind das Fundament des Fundamentalismus“. Diese Anhänger einer Reorientierung der Türkei reden von den „importierten Gesetzen“ und meinen damit das moderne türkische Rechtssystem, dessen Wurzeln, wie wir gesehen haben, in Istanbul liegen. Stattdessen wollen sie die Scharia (şeriat) einführen, die aus dem arabischen

Kernbereich stammt. Das ist ein Mißverständnis der eigenen Geschichte, das gravierende Folgen, vor allem für die Frauen haben könnte, es sei denn, sie machten Ernst mit einem konsequenten Rechtspluralismus. Dieser müßte dann aber neben den traditionellen „milletler“ (d. h. verschiedenen muslimischen Gruppen, griechischen und armenischen Christen sowie Juden) auch andere Rechtsgemeinschaften zulassen, z. B. eine Rechtsschule der Atheisten, und zudem dadurch weit über das osmanische Toleranzmodell hinausgehen, daß man sich seine eigene Rechtsgemeinschaft aussuchen und diese auch wechseln könnte, ohne Verfolgung befürchten zu müssen.

Ein Anknüpfen an die asiatischen Wurzeln wäre ein radikaler Bruch mit dem am französischen Nation-Begriff orientierten Konzept der Republik, die jeden Bewohner des Landes, der sich zu ihr bekennt, als Türken betrachtet. Ich finde diese Auffassung übrigens sehr viel sympathischer als unser deutsches ethnisches Nationalkonzept mit einer auf dem *ius sanguinis*, dem Blutrecht, beruhenden Staatsangehörigkeit, das sich so entsetzlich von den Nazis hat mißbrauchen lassen und dem wir dennoch immer noch nicht abgeschworen haben. Wenn ich allerdings die Rede von der türkisch-islamischen Synthese höre, so steigen in mir - hoffentlich unberechtigte - Befürchtungen auf, die gewiß mit unserer eigenen Geschichte zu tun haben.

Anders steht es mit dem Islam. Er steht uns kulturell viel weniger fern, als die meisten glauben. Der holländische Wissenschaftler Johan Bouman hat überzeugend nachgewiesen, daß der Islam weitestgehend in der Tradition der Judenchristen stand, der sogenannten Ebioniten, einer Gemeinde, deren Führer Petrus und Jakobus, der jüngere Bruder Jesu, waren. Dies ist kein Vorwurf mangelnder Originalität gegenüber den Muslimen, und wir tun ihnen damit auch insofern nicht unrecht, als der Islam von Muhammad selbst ja nicht als neue Religion gesehen, sondern als Bestätigung der Botschaft verstanden wurde, die Gott vorher durch seine Gesandten anderen Glaubensgemeinschaften geschickt hatte, insbesondere den Juden und Christen. Der Islam steht auf der dogmatischen Grundlage dessen, was Juden und Christen verbindet, lehnt allerdings den paulinischen Beitrag (*Sen Pol'un ilavileri*) und das griechisch-römische Element im Christentum ab, das auf den ersten Konzilien formuliert wurde. Jesus wird von den Muslimen hochgeehrt; und in fast jeder türkischen Moschee steht über dem Mihrab, der Nische, die die Gebetsrichtung anzeigt, ein Koranvers, der eine Huldigung an die Jungfrau Maria enthält. Ich wünsche

mir, daß wir von diesem Respekt der Muslime vor unserem Glauben lernten. Wenn wir nach grauenhaften Verbrechen gegenüber der europäischen Judenheit diese endlich akzeptieren, warum sollten wir die Muslime zurückweisen? Reicht denn das, was unser Volk getan hat nicht, damit wir unsere Lektion in Toleranz ein für alle Mal lernen?

Hinzukommt, daß die muslimische Tradition jahrhundertlang das antike Erbe bewahrte, als es in Westeuropa in Vergessenheit zu geraten drohte, und daß wir in gewisser Weise kulturelle Nacherben der Muslime sind. Denken Sie nur daran, was uns Spanien, Süditalien und der Balkan weitergegeben haben. Das Gesicht Europas sähe heute anders, und zwar sehr viel ärmer aus, wenn wir von dort nicht antike und muslimische Kultureinflüsse übernommen hätten. Wie der Bosphorus so war auch das Mittelmeer in der Geschichte sehr viel länger ein verbindendes Element als eine Grenze.

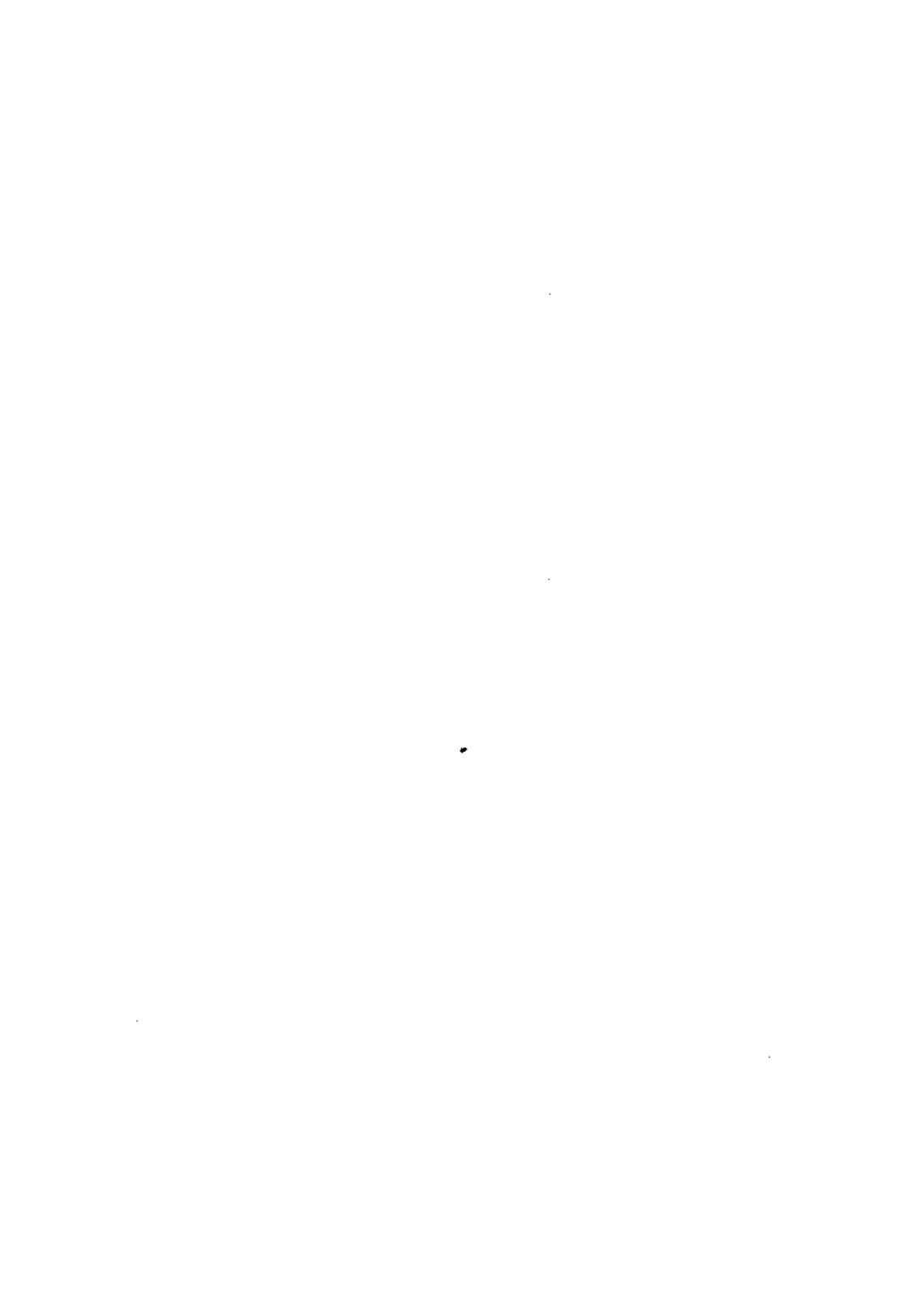
Richtig ist allerdings, daß uns ein aggressiver Fundamentalismus schwer zu schaffen machen könnte. Die vorgeblich religiös inspirierten Gewalttaten in Algerien, Ägypten, Iran, Afghanistan und Pakistan sind erschreckend. Dasselbe gilt für die einer muslimischen Organisation zugeschriebenen Attentate auf die US-Botschaften in Daressalam und Nairobi sowie den Angriff auf das Hotel in Kapstadt.

Aber wir sollten unseren eigenen Fundamentalismus nicht vergessen, der dem der Islamisten verblüffend gleicht. Sadik al-Azm hat das Experiment gemacht, in fundamentalistischer katholischer Literatur anstelle der Worte Gott Allah und Bibel Koran zu setzen, und das Ergebnis sind Texte, die exakt aus der Feder islamistischer Eiferer stammen könnten. Und Gilles Kepels Warnungen vor der „Rache Gottes“ gelten in gleicher Weise radikalen Muslimen wie Christen und Juden. Zweitens ist, ich wiederhole mich, das Fundament des Fundamentalismus der Westen. Ohne den britischen Kolonialismus wäre der Islamismus in Ägypten und Indien - in diesen beiden Ländern hatte er seinen Ursprung - nicht entstanden, ohne den französischen Kolonialismus hätte der islamische Fundamentalismus wohl kaum in Algerien Fuß gefaßt, ohne den Sturz Mossadeqs durch den CIA im Jahre 1951 wäre Iran heute vermutlich eine gemäßigte konstitutionelle Monarchie, und ohne die Waffenhilfe der amerikanischen Regierung für die Taliban in Afghanistan säße dort wahrscheinlich jetzt eine mehr oder weniger demokratische, sicherlich aber weniger aggressive Regierung - ähnlich denen der ehemaligen asiatischen Sowjet-Republiken oder der Mongolei. Auch der Angriff auf die sudanesischen Chemie-

fabrik aufgrund offenbar unzureichenden Beweismaterials gehört - fürchte ich - in die Reihe von Aktionen, die den islamischen Fundamentalismus nicht eindämmen, sondern fördern.

Europa sollte versuchen, aus den Fehlern zu lernen, die der Westen gemacht hat, die Spannung zur islamischen Welt durch die Zurückweisung der Türkei nicht unnötig erhöhen und nicht gerade den Kräften den Rücken stärken, die die Prophezeiung vom Kampf der Kulturen wahr machen könnten, sondern denen, die Kooperation suchen. Ich sehe gute Chancen in der Türkei für die Entstehung eines Euro-Islam, wie ihn der Göttinger Gelehrte Bassam Tibi nennen würde. Die Wurzeln sind da und können von neuem treiben, wenn sie gepflegt werden. Erinnern wir uns der großen arabischen Philosophen Avicenna (İbni Sina) und Averroes (İbni Rüş) oder Rationalisten unter den islamischen Denkschulen, der Mu'taziliten. (Mutezile). Aber es gibt auch modernere, nicht weniger interessante Ansätze wie etwa bei den Jungosmanen Namık Kemal (1840 - 88) und Ali Suavi (1839 - 1878) oder heutzutage dem „türkischen Luther“ Yaşar Nuri Öztürk, der über seine Bücher, Zeitungsartikel und Fernsehauftritte ein äußerst zahlreiches Publikum erreicht.

Der Dialog mit den Muslimen ist möglich, interessant und fruchtbar, so wie eine Öffnung Europas für die Türkei nicht mehr als recht und billig ist, nachdem sich diese längst für Europa geöffnet hat.



## *Literatur statt Tränen! Warum das Goethe-Institut Saliha Scheinhardt nicht mehr einladen sollte.*

Eine Polemik

Karin Yeşilada (Istanbul)

Als ich vor gut eineinhalb Jahren auf dem Mersiner Germanistenkongreß meine Studie über "Das Eigenbild der Türkin in den Werken deutsch-türkischer Schriftstellerinnen" vorstellte und dabei Saliha Scheinhardts suggestive Kolportageliteratur kritisierte, kommentierte dies eine Istanbul Germanistikprofessorin mit den Worten: "Das ist die Mühe nicht wert." Die gleiche Germanistin steht jedoch einer Abteilung vor, die Frau Scheinhardt immer wieder zu Lesungen einlädt. Ein Widerspruch? Auch das Istanbul Goethe-Institut hat regelmäßig Lesungen mit Saliha Scheinhardt auf dem Programm. Die Autorin schreibt sehr fleißig, und so gibt es fast jedes Jahr eine Publikation vorzustellen. Aber ist Saliha Scheinhardt überhaupt eine Autorin, die es lohnt, eingeladen zu werden? Wenn sie "die Mühe nicht wert" ist, warum finanziert man ihr ein Honorar?

Wie keine andere türkische Autorin hat Saliha Scheinhardt in den achtziger Jahren das Bild der Türkin in Deutschland geprägt: Ihre frühen Erzählungen (wie z. B. *Frauen, die sterben, ohne daß sie gelebt hätten*, *Drei Zypressen*, *Träne für Träne werde ich heimzahlen*) handeln von türkischen Frauen, deren Schicksal durch Armut, Migration und Männer bestimmt ist. Scheinhardt schildert dabei ebenso dramatisch wie übertrieben pathetisch: Geschlagene, betrogene, verlassene, und dennoch aufrechte Frauenfiguren durchziehen Scheinhardts Werk. Soviel Leiden erweckt jedoch den Verdacht, konstruiert zu sein. Wohl aus diesem Grund bescheinigt man der Autorin immer wieder "authentisches" und "engagiertes" Schreiben. Mithin ist das Bild der geschundenen Opfer-Türkin in Deutschland zum stehenden Begriff

geworden, und Saliha Scheinhardts Erzählungen und Romane haben wesentlich dazu beigetragen. Daß sie 1993 den Hagener "Literaturpreis für aufrechte Literatur" erhielt, mag da nicht verwundern, zu fragen bleibt nur, sollte man den nicht auch an Betty Mahmoody oder Lara Cardella vergeben? Welchen Wert hat interkulturelle Literatur, wenn sie fortwährend nur die Bilder verzerrt? Solche Literatur trägt weniger zur Völkerverständigung als mehr zur Völkerbemitleidung bei. Ach, die armen Frauen in der Türkei! Keine Scheinhardt-Lesung ohne Tränen, ohne brüchige Stimme der zutiefst vom eigenen Pathos mitgerissenen Autorin, ohne die obligatorische Zuhörer-Bemerkung "Ich kenne auch eine Türkin, die wurde von ihrem Mann geschlagen!" Gegen dieses schlagkräftige Argument läßt sich kaum noch etwas einwenden, zumal Scheinhardt jede Diskussion mit dem koketten Hinweis, nichts von philologischen Diskursen zu verstehen, im Keim erstickt. Notfalls versagt der Künstlerin schnell und effektiv die Stimme. Ihr Verlag, Herder in Freiburg, publiziert neben der engagierten Reihe "Starke Frauen lesen" u. a. auch Sachbücher, etwa eine Studie über Muslime in Deutschland. Raten Sie mal, ob auf dem Titelbild eine Frau mit Kopftuch zu sehen ist. (Aber ja doch. Übrigens gegen den ausdrücklichen Willen der Autorin des Buches.) Dank solcher Kulturarbeit wird frau stets immer nur bemitleidet: "Wie, als Frau in der Türkei? Du Ärmste!" Fürwahr.

Scheinhardts Leserschaft ist zumeist weiblich. Hierzulande wird sie von Lesezirkeln engagiert dreinblickender Auslandsdeutscher rezipiert und eingeladen. Was bloß, frage ich mich, treibt diese Damen, allesamt brave Bürgersfrauen aus ordentlichen Verhältnissen, zu der Lektüre einer Autorin wie Scheinhardt? Auf der Suche nach einer Antwort schlägt meine Phantasie Flügel: Wahrscheinlich lesen sie die Texte und stellen sich dabei das herzerreißende Schicksal ihrer Putzfrauen vor. Leben im *gecekondu*, hautnah dabei. Saliha hanım, stets eloquent und schick, beschreibt es für uns.

Dabei ist Saliha Scheinhardt nicht allein mit ihrer Mission: Wie sie machen es u. a. zahlreiche Fernsehkanäle. Die schicken ihre Reporter los, damit sie die Misere in den *outskirts* mit der Kamera auf der Schulter porträtieren: Schicksal im *reality tv* für's Abendprogramm: Da wird vor laufender Kamera geweint und geschrien, werden kranke Babies herumgereicht, blaue Flecken auf geprügelten Frauenrücken hergezeigt, werden vom Staat vergessene Desperados zum Reden gebracht, das alles in Bruchbuden und Baracken, life aus dem nächst-

gelegenen *gecekondu*. Die Bilder sind dabei ebenso bewegend wie schwankend, und das haben sie letztlich mit der holperigen Prosa Scheinhardts gemeinsam. Und damit gibt sich das Publikum allemal zufrieden: Wo das Schicksal beutelt, darf auch das Bild verwackeln und die Prosa holpern. Deutsche Kulturpolitik stolpert mit. Kein Semester ohne eine Scheinhardt-Lesung im Istanbuler Goethe-Institut. Welches Honorar geht da wohl an die falsche Person?

Da es sich hier um eine Polemik handelt, sei mir eine Seitenbemerkung erlaubt. 1985-87 war Scheinhardt Stadtschreiberin in Offenbach. (War sie's mal in Istanbul?) Wer Offenbach kennt, weiß, wovon ich rede: tiefste hessische Provinz, schwere Gemüter, (vom hessische Aggzend emma ganz ze schweische), denen auch die örtliche Lederindustrie oder die Nähe zur Rheinmetropole Frankfurt nichts anhaben können. Istanbul und Offenbach - welch eine schöne Brücke wir da schlagen. Das hat die türkische Metropole wirklich nicht verdient, oder? Muß das deutsche Kulturinstitut wirklich noch zur Provinzialisierung der Großstadt beitragen? Zugegeben, Scheinhardts Stories illustrieren das *Megaköy* wie keine anderen. Aber haben wir davon nicht schon genug? Das städtisch-arabeske *Belahim-bam* schallt uns täglich lautstark um die Ohren, muß es da noch eine solche Literatur sein? In Frankfurt stellte das Literatur-Café einst seinen deutschen Lesern zwei Istanbuler Schriftsteller, Orhan Veli und Sait Faik, vor. Die schrieben wie Saliha hanım auch über die kleinen Leute aus der Stadt. Nur viel besser. Veli und Faik sind nun beide leider tot, so daß man sie nicht mehr einladen kann.

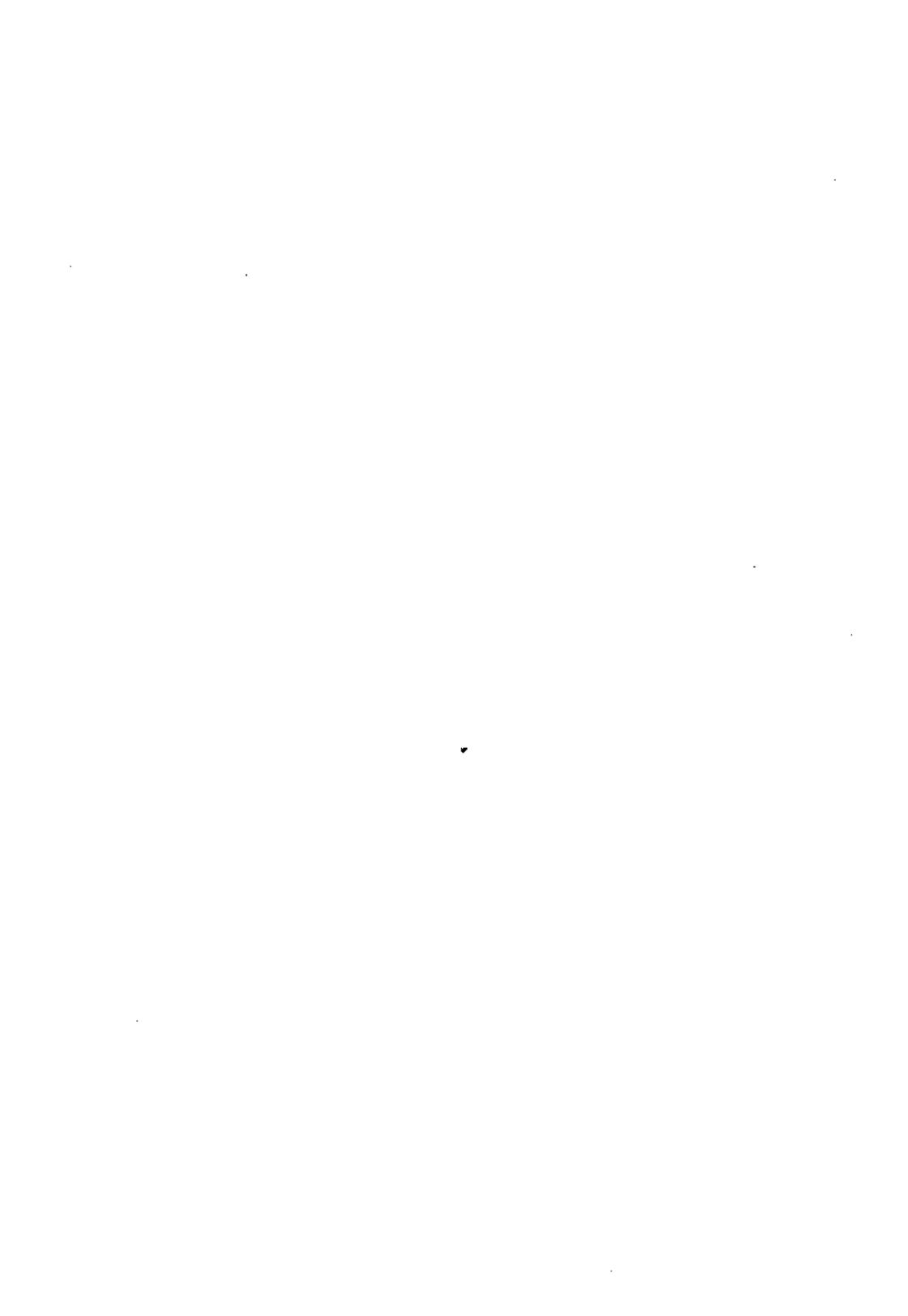
Sollten wir vielleicht unsere Kulturstätte in *Konsalik-Institut* umbenennen? Der schreibt ja immerhin auch sehr viel und hat eine beachtliche Leserschaft. Bei dem vom deutschen Staate zugebilligten Mini-Budget wäre das eigentlich keine schlechte Idee. (Man kann Goethe ja alles Mögliche nachsagen: Ein Geizkragen war er nicht.) Die Unterfinanzierung deutscher Kulturpolitik ist übrigens eine ganz andere Tragödie, von der wir gar nicht erst anfangen wollen, sonst enden wir noch so pathetisch wie Scheinhardts frühe Rache-Texte. (Da der Staat so wenig gibt, könnten nämlich auch wir *Träne für Träne heimzahlen*.) Wo Deutschland seine Kultur nicht ausreichend finanziert, kann auch kein noch so bemühtes Goethe-Institut große Sprünge machen. Gute Schriftsteller sind teuer. Guter Rat ist es da auch. Autoren, die ohnehin öfters zwischen Deutschland und der Türkei pendeln, braucht man kein Flugticket zu bezahlen. Da paßt eine Lesung noch schnell ins

Programm, zumal wenn man den/die Autor/in bereits kennt und auf seine/ihre Kulanz zählen kann. Literatur zu Dumping-Preisen? Eine leidige Frage, die sich alle stellen, nur nicht die deutschen Kultusminister. Mag sein, daß Scheinhardt ihre Lesungen zum Freundschaftspreis macht (obwohl sie letztens auch diesen moniert haben soll). Rechnen wir einmal anders: Zwei Scheinhardt-Lesungen gespart, und wir haben das Honorar für eine gute Autorin zusammen.

Wann erleben wir denn endlich mal eine Autorin vom Schlage Monika Maron oder Barbara Honigmann in Istanbul? Sind die wirklich zu teuer? Ich würde jeden Eintritt für eine solche Lesung zahlen. Wie wäre es mit einem Spendenfonds für "Gute Literatur"? Doch auch eine Preisklasse tiefer ist das literarische Niveau noch hoch genug; ich denke an "interkulturelle" Autorinnen wie Yoko Tawada oder auch an die in Vergessenheit geratene Berliner Lyrikerin Zehra Çırak. Letztere publiziert zwar nicht so fleißig wie Frau Scheinhardt, schreibt aber deutlich besser. Und vielleicht würde ein Werkstattgespräch mit türkischen GermanistInnen sie inspirieren? (Oder sie die GermanistInnen?) Vier Vorschläge für vier bessere Alternativen, und damit ist die Liste erst begonnen.

Jetzt wundert es mich erst recht, warum das Goethe-Institut so treu zu Saliha hanım hält. Yoksa onu okuyorlar mı?... Was lesen Deutschlands Kulturbeamte im Außendienst eigentlich? Liegen etwa Scheinhardts Bücher auf ihren Nachttischen? Na dann gute Nacht, Marie!

## **BERICHTE**



*Eine neue Institution an der Ege Universität Izmir:  
Das Forschungszentrum für die Sprachen und Kulturen  
Europas (ADIKAM)*

Gertrude Durusoy (Izmir)

Die Globalisierung in den Weltverhältnissen und die damit weiterhin verbundene Spezifität einer jeden Kultur haben uns dazu bewegt, eine Institution zu gründen, die der Interdisziplinarität der Kulturwissenschaften einen breiteren Rahmen bieten soll als den fest abgegrenzten eines Fachbereichs. Die Mehrsprachigkeit in Europa, sowohl innerhalb der EU wie außerhalb derselben sowie die vielen Facetten der Kultur bilden eine Realität, die uns dazu führte, einen Weg zu suchen, der das gegenseitige Verständnis einerseits auf sprachlicher, andererseits auf kultureller Ebene fördern würde.

Das Forschungszentrum für die Sprachen und Kulturen Europas (ADIKAM, türkische Abkürzung für Avrupa Dilleri ve Edebiyatları Araştırma ve Uygulama Merkezi) ist im August 1997 an der Ege Universität Izmir auf Vorschlag der Philosophischen Fakultät gegründet und dem Rektorat unterstellt worden. Ein fünfköpfiges Gremium aus vier verschiedenen Disziplinen hat die Verwaltung übernommen, z.Zt. fungiere ich als Leiterin.

Der Umriß des Tätigkeitsbereiches im ADIKAM kann folgenderweise skizziert werden:

- \* Forschungen auf dem Gebiet der Sprachen und kulturellen Erscheinungen der europäischen Länder und dabei Streben nach einer Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Institutionen
- \* Teilnahme an multikulturellen Projekten (auf bilateraler oder multilateraler Ebene)

- \* Förderung und Durchführung von interdisziplinären Projekten, die den Dialog der Kulturen ermöglichen
- \* Zusammenarbeit mit ähnlichen Institutionen in anderen Ländern
- \* Wissenschaftliche Zusammenarbeit mit den Universitäten der Partnerstädte
- \* Förderung der Kenntnis mehrerer europäischen Sprachen aus den romanischen, germanischen und slawischen Sprachgruppen
- \* Einrichtungen von Sprachkursen für gezielte Gruppen der ägäischen Region
- \* Schwerpunkt Übersetzung und Dolmetschen in den Fremdsprachen
- \* Durch Übersetzungen Förderung einer besseren Kenntnis anderer Kulturen (sowohl aus der Fremdsprache als in die Fremdsprache)
- \* Erforschung der Übersetzungsprozesse
- \* Je nach Schwerpunkt Zusammenarbeit mit den Ministerien (Erziehung, Tourismus und Kultur u.a.)
- \* Organisation von wissenschaftlichen Treffen zur Thematik der Forschungstätigkeit (Vorträge, Tagungen, Seminare, Symposien, Kongresse).

Wie ersichtlich liegt ein breites Feld für die Erforschung von Kulturen und die Anwendung von Sprachen vor uns. Die Internationalisierung von Forschung in den Kulturwissenschaften ist unumgänglich. Neue Zugänge sind zu erschließen.

Konkret hat ADIKAM schon einige Partner-Institutionen wie z. B. das Centre for Comparative European Studies (CECES) der Bosphorus-Universität Istanbul; das Institut zur Erforschung und Förderung österreichischer und internationaler Literaturprozesse (INST), Wien, und das Institut für internationale Kommunikation (iik), Düsseldorf. Der Kontakt mit Saarbrücken ist noch nicht ganz ausgebaut. Mit anderen Forschungsstellen wird z. Zt. Korrespondenz geführt. Durch seine Homepage ist ADIKAM über Internet erreichbar

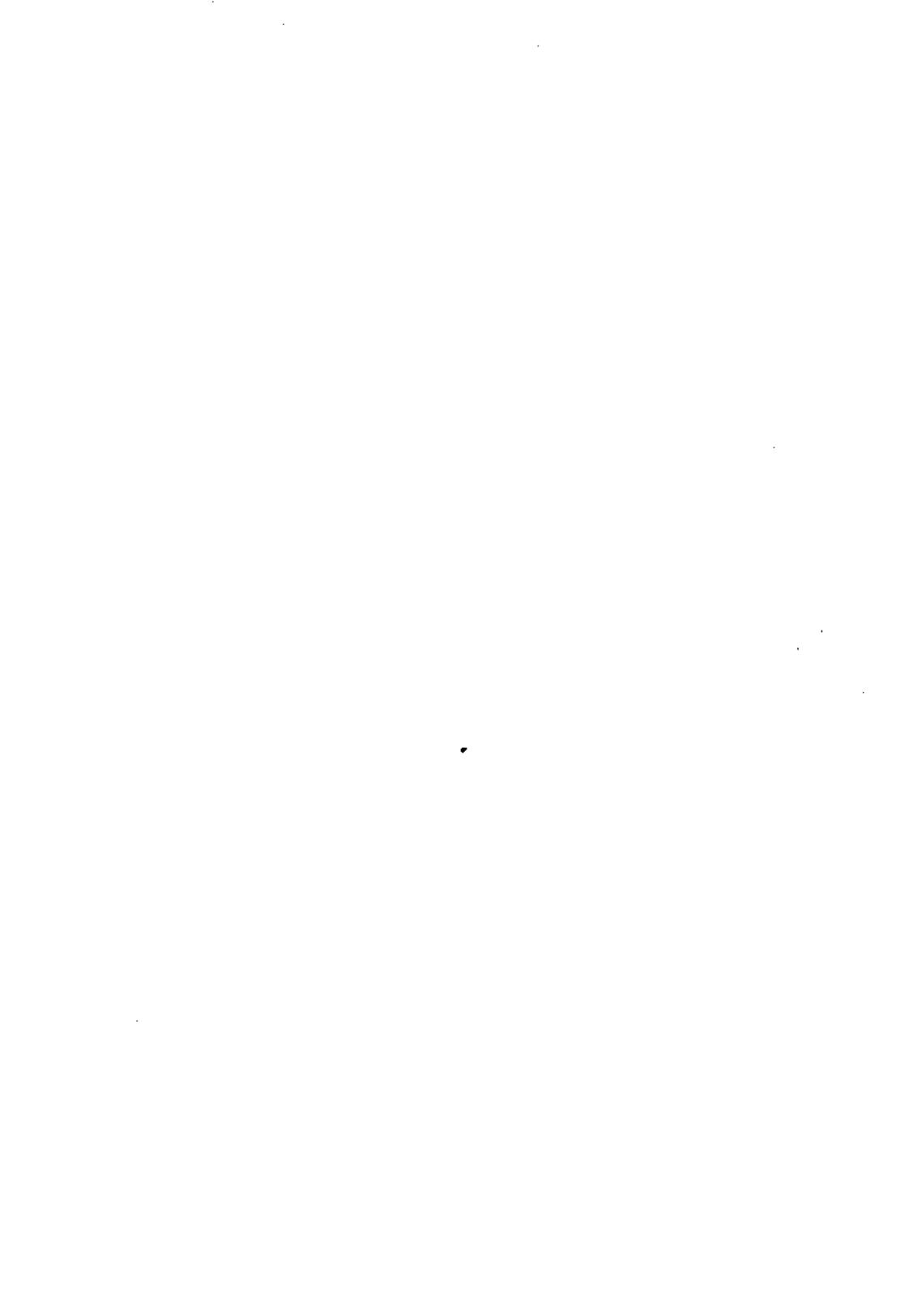
(<http://bornova.ege.edu.tr/adikam>). Die e-mail Anschrift lautet: [adikam@bornova.ege.edu.tr](mailto:adikam@bornova.ege.edu.tr).

Was die Förderung der europäischen Sprachen angeht, hat ADIKAM als Prinzip, die Sprachen bzw. Fachsprachen anzubieten, die in Izmir anderswo noch nicht gelehrt werden. In diesem Zusammenhang

werden seit zwei Jahren durch eine Lehrkraft unserer Fakultät Abendkurse in Russisch und in Zusammenarbeit mit dem Centro Goldoni Italienischkurse durchgeführt. Geplant ist Neugriechisch. Ausserdem sind in Zusammenarbeit mit dem iik Düsseldorf Deutsch für Tourismus und in Zusammenarbeit mit der Handels- und Industriekammer Paris (CCIP) Français de spécialité geplant.

Die international angelegten und interdisziplinären Forschungsprojekte sind im Entstehen, bei einer nächsten Gelegenheit können sie vorgestellt werden.

Durch die beibehaltene Vielsprachigkeit und die Multikulturalität bietet Europa auch in Zukunft Entfaltungsmöglichkeiten der eigenen Identität in der Form des Dialogs mit dem Anderen. In dieser Hinsicht will ADIKAM in der Ägäis eine Kontakt- und Forschungsstelle sein.



## *Überlegungen zur Ausbildung von türkischen Lehrern zu Kulturagenten (zum Beispiel für Deutschland)*

Hasan Coşkun (Ankara)

Seit 40 Jahren leben türkische Familien in der Bundesrepublik Deutschland. Anfangs ging man davon aus, daß sie für eine kurze Zeit in Deutschland arbeiten und dann mit ihren Ersparnissen in die Türkei zurückkehren werden. Anstelle einer Rückkehr in die Türkei holten sie aber ihre Familienmitglieder nach Deutschland. Da sich die wirtschaftliche und politische Lage in der Türkei bisher nicht stabilisieren konnte und die Arbeitslosenquote immer noch hoch ist, planen breite türkische Gesellschaftsschichten ein Leben im Ausland. Eine Jugendstudie hat ergeben, daß 40,7% der türkischen Jugendlichen sich ein Leben im Ausland wünschen. Amerika wird von 28,9% und Deutschland von 24,1% der Befragten bevorzugt (Türk Gençliği 98 1999: 112). Dieses Ziel wird gegenwärtig in der Regel durch Eheschließung mit einem Partner in Deutschland verwirklicht.

Wenn die zunehmend häufige Beantragung der deutschen Staatsangehörigkeit durch türkische Bürger, der Anstieg der Zahl der türkischen Unternehmer in Deutschland und die Entscheidung der türkischen Rentner für ein weiteres Leben im Beschäftigungsland berücksichtigt werden, wird man zu dem Ergebnis gelangen, daß es auch in Zukunft in Deutschland viele Bürger türkischer Abstammung geben wird.

Schon in den 60er Jahren trat die Schulbildung türkischer Kinder als ein wichtiges gesellschaftliches Phänomen in den Vordergrund. Auch heute, d.h. nach 40 Jahren, gibt es türkische Kinder, die trotz ihrer Geburt in Deutschland mit sehr dürftigen Deutschkenntnissen in die deutsche Schule kommen, da sie oft in Gettos leben. In Gettos ist der

Einfluß der türkischen Einrichtungen, die eine gesellschaftliche Integration nicht fördern (wünschen), sehr groß. Parallel dazu findet die türkische Bevölkerung keine ausreichende Anerkennung seitens der deutschen Gesellschaft.

Sowohl in Deutschland als auch in der Türkei werden verschiedene Maßnahmen getroffen, um die schulische Betreuung türkischer Kinder zu verbessern. Die Ergebnisse der Forschungen im Bereich der Ausländerpädagogik zeigen, daß die bisher ergriffenen schulischen Maßnahmen nicht zum gewünschten Erfolg führen konnten.

Die deutsche Schule ist von ihrer Struktur her immer noch nicht in der Lage, auf Bedürfnisse der Schüler, die unter multilingualen und multikulturellen Bedingungen leben, einzugehen. Von seiner Zielsetzung her steht der muttersprachliche Unterricht oft im Widerspruch zum deutschen Schulbetrieb und hat mit der Lebenswirklichkeit türkischer Migrantenkinder wenig zu tun. Daher ist dieses Angebot mit den vorgesehenen Zielen, Inhalten, Unterrichtsmaterialien, Einsatz von Medien, Organisationsformen und Personal (Lehrer) neu zu durchdenken bzw. zu strukturieren. Für diese Neustrukturierung des türkischen muttersprachlichen Unterrichts ist unter Berücksichtigung der interkulturellen Erziehung eine "schultyp- und fächerübergreifende Fachdidaktik" zu entwickeln.

In Deutschland gibt es immer noch durchschnittlich mehr türkische Schüler, die Sonderschulen und Hauptschulen besuchen. Die Zahl der türkischen Schüler, die eine Realschule, ein Gymnasium, eine Berufsschule oder eine Hochschule besuchen, ist im Vergleich zu deutschen oder anderen ausländischen Schülern sehr gering. Dies führt dazu, daß die Zahl der arbeitslosen türkischen Jugendlichen sehr hoch ist und daß sowohl die berufliche als auch die soziale Integration erschwert wird. Nach meinen Beobachtungen in den letzten 10 Jahren erzielen die türkischen Jugendlichen, die aus Deutschland ohne eine gründliche Schulbildung (z.B. Besuch einer Realschule oder eines Gymnasiums) in die Türkei zurückkehren, auch hier keinen nennenswerten Erfolg.

Eine gelungene schulische Betreuung türkischer Schüler in Deutschland bedarf selbstverständlich einer Reihe von Maßnahmen, darunter auch ein integrierter und integrativer Muttersprachen-Zusatzunterricht. Wichtig ist die entsprechende Ausbildung türkischer Lehrer, die in Deutschland eingesetzt werden. In diesem Aufsatz wird die Frage erörtert, welche Möglichkeiten es in der Türkei gibt, türkische

Lehrer für einen interkulturellen muttersprachlichen Unterricht auszubilden.

Nach den Ergebnissen meiner im Auftrage der Konrad-Adenauer-Stiftung und der Türkischen Lehrgewerkschaft (EĞİTİM-SEN) durchgeführten Untersuchung ist es auch in der Türkei möglich, türkische Auslandslehrer für einen interkulturellen muttersprachlichen Unterricht auszubilden (Coşkun 1999). Dieser Untersuchung zufolge verfügen die Abteilungen für Deutschlehrerausbildung - im Vergleich zu anderen Abteilungen an den pädagogischen Fakultäten - über geeignetes Personal und Erfahrungen mit Studenten, die schon einen mehrdimensionalen Wanderungsprozeß durchgemacht haben.

Zum Beispiel haben sich ca. 95% dieser Studenten für längere Zeit in Deutschland aufgehalten. Sie verfügen über gute Deutschlernerfahrungen. Ihre Hochschullehrer setzen sich mit der deutschen Sprache und Kultur auseinander und verfolgen gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland bzw. in den deutschsprachigen Ländern. Sie selbst hielten sich meistens lange in diesen Ländern auf. Viele von ihnen sind selbst ehemalige Migrantenkinder. Aus diesen Gründen besteht die Möglichkeit für die Hochschullehrer in den Abteilungen für Deutschlehrerausbildung, sich für die Ausbildung der türkischen Auslandslehrer zu interessieren bzw. sich mit dem Sachverhalt zu identifizieren.

Die grundsätzliche Frage ist, ob die türkischen Auslandslehrer im Rahmen eines Grund- und Hauptstudiums wie in Essen oder im Rahmen eines Aufbaustudiums ausgebildet werden sollen. Da die pädagogischen Fakultäten in der Türkei das Thema Migrantpädagogik noch nicht in ihr Lehrangebot aufgenommen haben und auch der Hochschulrat in der Türkei (YÖK) bei der Neustrukturierung der pädagogischen Hochschulen weder die schulische Versorgung türkischer Kinder im Ausland noch die Ausbildung der türkischen Lehrer, die im Ausland eingesetzt werden, berücksichtigt hat, empfehle ich zunächst für die Ausbildung türkischer Auslandslehrer die Einrichtung eines Aufbaustudiums.

Ich gehe davon aus, daß türkische *Deutschlehrer*, die in der Türkei über gewisse Schulerfahrungen verfügen und im Rahmen einer Zusatzausbildung in Zusammenarbeit mit den entsprechenden pädagogischen Institutionen in Deutschland auf ihre Aufgabe vorbereitet werden, sowohl die schulische als auch die gesellschaftliche Integration türkischer Kinder, Jugendlicher und ihrer Eltern viel leichter fördern

werden als türkische *Grundschullehrer*, die bisher vom türkischen Erziehungsministerium nach Deutschland geschickt wurden.

Für die Ausbildung türkischer Auslandslehrer im Rahmen eines zweisemestrigen Aufbaustudiums in den Abteilungen für Deutschlehrerausbildung schlage ich folgenden Studienplan (39 Semesterwochenstunden "SWS") vor:

## **I. Semester**

### **Lehrveranstaltungen**

- Interdisziplinäre Pädagogik (Wahlveranstaltung, 3 SWS)
- Interkulturelle Pädagogik (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Fächerübergreifende Fachdidaktik am Beispiel der Lehrertätigkeit im Ausland (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Sprachliche und kulturelle Entwicklung im Wanderungsprozeß (Wahlveranstaltung, 3 SWS)
- Türkische und deutsche Gegenwartskultur (Pflichtveran., 3 SWS)
- Migrantenliteratur (Wahlveranstaltung, 3 SWS)
- Entwicklung von bilingualen und bikulturellen Unterrichtsmaterialien mit PC (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Interreligiöse Pädagogik (Wahlveranstaltung, 3 SWS)
- Soziale und berufliche Beratung im Zusammenhang mit der Globalisierung (Wahlveranstaltung, 3 SWS)

## **II. Semester**

### **Lehrveranstaltungen**

- Bildungssysteme in Deutschland und in der Türkei (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Fachdeutsch für die Lehrertätigkeit in Deutschland (Wahlveranstaltung, 3 SWS)
- Schulerfahrung "Fachpraktikum in der Türkei und in Deutschland" (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Vergleich der türkischen und deutschen Sprache im Hinblick auf Grammatik und Literaturwissenschaft (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Schultyp- und schulstufenübergreifende Fachdidaktik (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Migration und gesellschaftliche Entwicklung (Pflichtveran., 3 SWS)
- Englisch (Wahlveranstaltung, 3 SWS)

- Leistungsmessung in multilingualen und multikulturellen Schülergruppen (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)
- Kolloquium zur Erstellung einer zweisprachigen (Türkisch und Deutsch) Abschlusarbeit (Pflichtveranstaltung, 3 SWS)

Die erfolgreiche Durchführung des hier empfohlenen (dargestellten) Aufbaustudiums bedarf einer kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen folgenden Stellen und Abteilungen:

- Kultur- und Bildungsattachés in den Vertretungen der deutschsprachigen Länder;
- Fachbereich für Erziehungswissenschaften;
- Fachbereich für Türkisch und seine Didaktik;
- Fachbereich für Musik (Kunsterziehung) und ihre Didaktik;
- Fachbereich für Sozialkunde und ihre Didaktik;
- Fachbereich für Geschichte und ihre Didaktik;
- Fachbereich für Religionspädagogik und -didaktik;
- Deutschsprachige Anadolu Gymnasien;
- Bildungsanstalten in den deutschsprachigen Ländern (deutsche und türkische Lehrer);
- Fachhochschule für Sozialpädagogik;
- Erziehungsministerium, Außenministerium, Ministerium für Arbeit, Versorgung und Soziales.

Türkische Lehrer, die im Ausland für den türkischen muttersprachlichen Unterricht eingesetzt werden, können erst dann als Kulturagenten arbeiten bzw. für die Annäherung der Kulturen sorgen, wenn sie vor ihrer Dienstaufnahme an einem solchen Aufbaustudium teilnehmen. Es ist daher eine Herausforderung für das Erziehungsministerium und für den Hochschulrat, für die künftigen Auslandslehrer die erforderlichen Studienmöglichkeiten in der Türkei zu schaffen.

## *Literatur*

- Coşkun, Hasan (1999): *Öğretim Teknolojisi Açısından Yurtdışı Öğretmenliği*, Ankara: Konrad-Adenauer-Stiftung / Eğitim- SEN 1999 (im Druck)
- Türk Gençliği: İstanbul Mülkiyeliler Vakfı Sosyal Araştırmalar Merkezi (Hg.); *Türk Gençliği. Suskun Kitle Büyüteç Altında*. Konrad-Adenauer-Stiftung 1999

*Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven:  
"Andere Texte anders Lesen"*

4. Internationaler Kongreß der "Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik" und der Universität Salzburg, Kaprun bei Salzburg, 23.-27.9.1998.

Mahmut Karakuş (Istanbul)

Die Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik, die seit ihrer Gründung im Jahre 1984 mehrere internationale Kongresse (Bayreuth 1987, Strassburg 1991, Düsseldorf 1991) und eine Zwischentagung (Istanbul 1996) veranstaltete, realisierte ihren letzten Kongreß in der Zeit vom 23.-27. 9. 1998 in Kaprun bei Salzburg, an der Universität des jetzigen Präsidenten der Gesellschaft, Ulrich Müller, unter dem Titel "Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: 'Andere Texte anders Lesen'", in dem unter anderem Kanonisierungsprozesse der Texte zu erhellen versucht wurde. Als Tagungsraum war eine mittelalterliche Burg mit ihrer beeindruckenden Tafelrunde gewählt, dem Sitzplatz der Ritter, an dem nun ihre Erforscher Platz nehmen durften.

Der Tradition der GIG gemäß setzte sich der Kongreß mit dem Thema unter der interkulturellen Perspektive auseinander, und es wurde während der Tagung immer wieder der Versuch unternommen, den bestehenden Kanon und Strategien der Kanonbildung vorwiegend im Bereiche der deutschsprachigen Literatur zu hinterfragen. Besonders von den Vertretern der Auslandsgermanistik wurde die Frage zum Ausdruck gebracht, inwieweit die Beschäftigung mit den kanonisierten deutschsprachigen Texten für die Studenten der Deutschabteilungen im Ausland angemessen ist.

An der Tagung nahmen insgesamt achtundsechzig Wissenschaftler aus zweiundzwanzig Ländern teil. Neben Germanisten aus dem Gastgeberland Österreich waren Wissenschaftler aus Ägypten Marokko,

Indien, Algerien, Neuseeland, Großbritannien, Deutschland, Japan, Ghana, Bulgarien, Polen, Holland, der Schweiz, der Türkei, Frankreich, Dänemark, Kanada, den Vereinigten Staaten, Rußland, Norwegen und der Slowakei vertreten. In elf Sektionen, die an drei Tagen in drei parallel laufenden Sektionsgruppen abgehalten wurden, wurden insgesamt siebenundsechzig Referate gehalten, an die sich jeweils eine Diskussion anschloß. Die Beiträge, die thematisch miteinander zusammenhingen, waren nach Möglichkeit in der gleichen Sektion vertreten. Am Vormittag des ersten Kongrestages wurde nach der Eröffnung die Kanonbildung in drei parallel laufenden Sektionen unter unterschiedlicher Perspektive diskutiert. In den Beiträgen im ersten Sektionsraum ging es um den "Text-Kanon und Text-Begriff unter dem Aspekt der interkulturell verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven deutschsprachiger Texte". Diesem Themenbereich widmeten sich insgesamt vier Referate, in denen hauptsächlich die Rezeptionsfragen der deutschsprachigen Texte in der Auslandsgermanistik von den fremdsprachigen Germanisten thematisiert wurden. Parallel zu dieser Sektion verlief eine weitere unter dem Titel "Sinnhaftigkeit und/oder Notwendigkeit von Kanonbildungen - und zwar in der 'Außenperspektive' der nicht-deutschsprachigen Germanistiken und in der germanistischen 'Innenperspektive' der deutschsprachigen Länder". Sieben Beiträge waren in dieser Sektion vertreten, die sich hauptsächlich der Kanonbildung in den Deutschabteilungen in nichtdeutschsprachigen Ländern widmeten, von denen drei aus Zeitgründen in den Nachmittag plaziert waren. In einer dritten Parallelsektion beschäftigten sich die Beitragenden in sechs Referaten mit dem "Text/Diskurs: Deutsch als Fremdsprache". Hier ging es um die verschiedenen Aspekte der Vermittlung des Deutschen als einer Fremdsprache. Wiederum waren vier Referate vormittags, zwei nachmittags zu hören. Am Nachmittag desselben Tages wurden in zwei aufeinander folgenden Sektionen insgesamt vier Vorträge gehalten. Die erste Sektion beschäftigte sich unter dem Titel "Text-Kanon und Text-Begriff: Problem und/oder Chance für den Unterricht in 'Deutsch als Fremdsprache'" schwerpunktmäßig mit dem landeskundlichen Aspekt des Fremdsprachenerwerbs. Diesem Thema waren zwei Beiträge gewidmet. Darauf folgte eine weitere Sektion mit dem Titel "Text-Kanon, Themen-Kanon und Diskurse", in der zwei Beitragende nicht mehr den monokulturellen, sondern, der Gründungsentention der GIG entsprechend, den interkulturellen Aspekt der Kanonbildung in den Vordergrund stellten. Den Abschluß des ersten

Kongreßtages bildete der musikalische Vortrag von Thomas Schallaböck, der Lieder des Mittelalters sang, was die mittelalterliche räumliche Atmosphäre mit mittelalterlicher Musik füllte. Professor Ulrich Müller und Margarete Springeth begleiteten ihn mit ihren Kommentaren.

Die drei parallel laufenden Sektionen des zweiten Tages erstreckten sich auf den ganzen Tag. In der ersten Sektion, die insgesamt acht Beiträge in sich vereinigte und den Titel "Kanon-Bildung(en) und Text-Begriff(e) in der deutschsprachigen und der nicht-deutschsprachigen Germanistik: Übereinstimmungen und Differenzen" trug, ging es sowohl um kulturspezifische als auch kulturübergreifende Aspekte der Kanonbildung. Zusätzlich wurde hier die kanonbildende Funktion der Übersetzung hervorgehoben. In der zweiten parallel laufenden Sektion des zweiten Tages wurde in acht weiteren Beiträgen der Themenbereich der letzten Sektion des ersten Tages "Text-Kanon, Themen-Kanon und Diskurse" fortgesetzt, wobei der Schwerpunkt auf der Analyse der einzelnen Werke lag. In der dritten parallel laufenden Sektion wurde wiederum die erste Sektion des ersten Tages "Text-Kanon und Text-Begriff unter dem Aspekt der interkulturell verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven deutschsprachiger Texte" fortgesetzt. Den Gegenstand der neun Beiträge bildete neben der Rezeption der deutschsprachigen Literatur in nichtdeutschen Zusammenhängen auch die Erweiterung der deutschen 'Nationalliteratur' um Texte der Interkulturalität, d. h. um die Literatur der in Deutschland lebenden Autoren mit nichtdeutschem Hintergrund.

Die drei wiederum parallel laufenden Sektionen des letzten Kongreßtages gestaltete sich als Fortsetzung der Sektionen der ersten zwei Tage. In der ersten Sektion des dritten Tages "Kanon-Bildung(en) und Text-Begriff(e) in der deutschsprachigen und der nicht-deutschsprachigen Germanistik: Übereinstimmungen und Differenzen" ging es in sechs Beiträgen hauptsächlich um die Interkulturalität in verschiedener Hinsicht. In der zweiten Sektion "Text-Kanon und Text-Begriff unter dem Aspekt der interkulturell verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven deutschsprachiger Texte" wurden sowohl Texte der interkulturellen Literatur unter interkultureller Perspektive als auch die Gemeinsamkeiten der deutschsprachigen und fremdkulturellen Texte behandelt. In der letzten Parallelsektion "Text-Kanon und Text-Begriff: Probleme und/oder Chancen für den Unterricht in 'Deutsch als Fremdsprache'" ging es in sieben Beiträgen überwiegend um die Didaktik

sierung deutschsprachiger Texte im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache.

Den Abschluß des Kongresses bildete eine rückblickende Beurteilung der dreitägigen Kongreßaktivitäten. Die Kongreßteilnehmer hatten hier die Möglichkeit, ihre Gedanken über den Verlauf der abgehaltenen Tagung und über die Gestaltung zukünftiger Tagungen zum Ausdruck zu bringen.

## *Ein deutscher Regisseur inszeniert Goethes "URFAUST" in Istanbul*

### Ein Produktionsbericht

Hasibe Kalkan Kocabay (Istanbul)

Von Zeit zu Zeit werden ausländische Regisseure in die Türkei eingeladen, um hier mit türkischen Schauspielern ein Theaterstück zu inszenieren. In unseren sehr westlich geprägten subventionierten Theatern glaubt man, dass ein englisches Stück von einem Engländer, ein französisches Stück von einem Franzosen und natürlich ein deutsches Stück von einem Deutschen besonders gut auf die Bühne gebracht werden könnte. Die Ergebnisse der letzten Jahre führten allerdings oft dazu, dass sich die Zuschauer fragten, was denn diese ausländischen Regisseure von den türkischen unterscheiden würde. Da viele dieser Aufführungen nichts Neues brachten, stehen das Publikum und die Schauspieler Regisseuren aus dem Ausland oft sehr kritisch gegenüber. Vor diesem Hintergrund soll im folgenden über einen neuen Versuch dieser Art berichtet werden.

Im Rahmen eines kulturellen Austauschprogramms lud das Goethe-Institut Istanbul zwei junge deutsche Regisseure ein, die jeweils am Stadt- und am Staatstheater ein deutsches Stück inszenieren sollten. Einer von ihnen war Paul Plamper, als ehemaliger Hospitant Heiner Müllers war er beauftragt, ein "Heiner Müller – Stück" zu inszenieren. Der zweite vom Goethe-Institut eingeladene Regisseur wurde von der Intendantin des Istanbul Staatstheaters gebeten, zum Anlass des 250. Geburtstags Goethes, den "Urfaust", ein Stück, das noch nie in der Türkei aufgeführt wurde, zu inszenieren. Im Oktober 1998 begannen die Arbeiten zum "Urfaust", und ich nahm meinen Platz als Produktionsübersetzerin in diesem Projekt ein. Der Regisseur lernte als erstes die Schauspieler kennen, die ihm für die Besetzung zur Verfügung

standen. Philippe Besson hielt nichts von Lese- oder Vorsprechproben, deshalb erläuterte er allen nur seine allgemeinen Vorstellungen über die Figuren im Stück und überließ die Rollenverteilung der Intendantin des Theaters. Für Besson war Faust die absolute Hauptrolle, deshalb wollte er auf keinen Fall einen Star für die Rolle des Mephisto, die leicht, wie es in vergangenen Faust-Inszenierungen oft der Fall war, zur absoluten Hauptrolle avancieren kann und unbedingt ein blutjunges Gretchen. Letzteres war ein unmöglicher Wunsch für das Staatstheater in Istanbul, da alle jungen Absolventen des Konservatoriums zu Beginn ihrer Laufbahn ein paar Jahre an den Staatstheatern kleinerer türkischer Städte spielen müssen, bevor sie einen Vertrag in einer der Großstädte erhalten. Für Philippe Besson war die "Urfaust" - Inszenierung das erste Mal, daß er die Sprache der Schauspieler und der aller anderen Mitarbeiter nicht verstehen sollte. Auch über das Land, in dem er arbeiten sollte, wusste er nicht sehr viel. Deshalb zog er es vor, nicht mit einem fertigen Konzept aufzuwarten, sondern während der Proben in Zusammenarbeit aller Mitarbeiter ein Konzept zu entwickeln, das die Erwartungen und Bedürfnisse aller, d.h. die eines deutschen Regisseurs, der türkischen Mitarbeiter und der Zuschauer zufriedenstellen sollte. Das Fehlen eines fertigen Konzepts rief jedoch bei einigen Schauspielern Zweifel hervor.

Das Leben von Faust, einer historischen Figur des deutschen Spätmittelalters, wurde erstmals von Johann Spieß 1587 im Faustbuch thematisiert, ein Jahr später war er der Held in Christopher Marlowes "Dr. Faustus". Seitdem ist der Fauststoff in jeder modernen Sprache, von Opern bis zu Puppenspielen und Comics in jeder Form der Kommunikationsmittel, vom lyrischen Gedicht bis zur theologisch-politischen Tragödie und einfachen Farce in fast jeder literarischen Form dargestellt worden. Für viele Künstler überall auf der Welt war und ist der Fauststoff hochaktuell. Philippe Besson wollte in erster Linie den Text auf die Bühne transportieren, er sollte in seiner gesamten Tiefe von den Zuschauern erfaßt werden und dabei sollten sie die Angst vor "großen unbekanntem" Klassikern verlieren. Da der "Urfaust" ein Fragment ist, dessen Verständnis die Kenntnis vom "Faust I" voraussetzt, wählte Besson für seine Inszenierung eine Fassung von Brecht, in der die lose aneinanderhängenden Szenen durch erläuternde und interpretierende Zwischentexte aneinandergelinkt sind. Besson wollte die Zeitlosigkeit des Stücks hervorheben, ohne den Stoff aus seinem geschichtlichen Kontext zu lösen. Die Vorlage für das Bühnenbild und

die Kostüme war allerdings nicht das Mittelalter, sondern Goethes Zeit. Der Bühnenbildner Orhan Alpaslan schuf ein Holzgebilde, das mit einer runden Plattform in der Mitte und seinen Treppen, die ineinander verschlungen, beiderseits zu den Seitengalerien führten, eine Spiralförmigkeit mit vielen Spielflächen ergab. Die Treppen bildeten in der Mitte einen gotischen Bogen, der Bilder des Mittelalters assoziierte. Insgesamt stellte das Bühnenbild den Weg von der Erde zum Universum, eine Brücke vom Mikrokosmos zum Makrokosmos dar. Kleine Requisiten und Möbelstücke, die leicht von der Bühne gebracht werden konnten, gestalteten die einzelnen Spielorte.

Ende Dezember des Jahres 1998 begannen die Proben, und da Philippe Besson kein Mann langer Reden war, ging er gleich nach einer Leseprobe, ohne lange Diskussionen mit den Schauspielern auf die Bühne. Die Schauspieler waren sehr gespannt auf die Arbeitsweise des Regisseurs. In kurzer Zeit stellte sich heraus, warum Besson keine langen Reden mochte. In seinem Theater unterstützen das Bühnenbild, die Kostüme, das Licht und die Musik das Stück nur, der Schauspieler steht im Mittelpunkt und muss seiner Rolle in allen Nuancen gerecht werden. Das Stück und damit seine Interpretation kann nur über die Schauspieler den Zuschauern vermittelt werden. Philippe Besson entschlüsselte den Text, indem er die einzelnen Rollen durchspielte, auf diese Weise ließ er sie zu Figuren aus Fleisch und Blut werden. Der Regisseur probte deshalb manchmal stundenlang ein und dieselbe Szene immer wieder, bis ins kleinste Detail jeder Bewegung, Betonung und Mimik. Ein interessanter Austausch fand hier zwischen Regisseur und Schauspielern statt. Für Philippe Besson war die Bereitschaft, die Offenheit und Freundlichkeit der Schauspieler besonders bemerkenswert und motivierend, allerdings mußte er tausendmal wiederholen, daß sie "kein Theater spielen", vielmehr stets ihre Natürlichkeit bewahren sollten. Für die Schauspieler war es interessant, mit einem Regisseur zu arbeiten, der seinen Schwerpunkt nicht auf eine neugeschriebene Fassung des Textes oder auf neue visuelle oder akustische Elemente legte und der deshalb sehr viel Energie und Zeit für die Spielkunst der Schauspieler aufbrachte.

Nach sechs Wochen waren, außer den Zwischentexten von Brecht, alle Szenen geprobt, aber noch immer fanden die Schauspieler auf manche Fragen keine Antwort. Was erreicht Faust durch den Vertrag mit Mephisto? Welcher Art ist die Beziehung zwischen Faust und

Mephisto? Was führt außer der Liebe zu Faust das tragische Ende Gretchens herbei? Was kann uns der Text heute noch sagen?

Goethe brauchte sechzig Jahre für die Vollendung des "Faust", im Fragment fehlt die Antwort auf die erste Frage. Der Regisseur ließ deshalb auch auf der Bühne die Antwort auf die Frage offen, ob Faust etwas mit dem Vertrag erreicht oder nicht. Mephisto ist nach Meinung Bessons ein sehr intelligenter, einfallsreicher Diener von Faust, der sein teuflisches Wesen zwar immer wieder durch Taten unter Beweis stellt, es aber so gut wie nie zur Schau stellt. Dabei wurde von Besson insbesondere das Komische und Lächerliche Mephistos unterstrichen.

Faust kann heute weder nur als Idealist noch nur als Liebender dargestellt werden. In einem Zeitalter, in dem der uneingeschränkte Wissensdurst der Menschen Atombomben schafft, Schafe und Kühe klont, ohne sich dabei zu fragen, welche Folgen dies für die Menschheit haben wird, kann es keine Entschuldigung mehr geben für den "der nur irrt im Streben". Oft sind Macht und Reichtum Ziel des Strebens. Neben dem grossen Irrtum Fausts, alles wissen zu können, steht der irr tümliche Glaube an die ewige Liebe. Gretchen ist in Bessons Inszenierung ebenfalls kein Opfer, sie ist zwar sehr naiv und religiös, aber stark genug, trotz der strengen Gesellschaftsregeln zu ihren Gefühlen zu stehen, und empfindlich genug das Böse um sich zu spüren, deshalb kann sie sich in der Kerker-Szene gegen Faust wehren und eine Entscheidung gegen ihn treffen. Sie beschließt, nicht zu fliehen, sondern sich dem Tod zu übergeben. Der Grund von Gretchens Verderben ist einerseits eine Gesellschaft, die nicht gewillt ist, die Natur des Menschen, die Fähigkeit uneingeschränkt zu lieben, anzuerkennen, andererseits der Egoismus Fausts, der alles uneingeschränkt für sich haben will. Dass es Faust im Kerker nicht gelingt, Gretchen zur Flucht zu überreden, ist die erste große Niederlage, die er einstecken muss, nachdem er den Vertrag mit Mephisto geschlossen hat. Keine der Figuren ist platt, alle besitzen eine Tiefe und Vielseitigkeit, die vor allem den Schauspielern in den Hauptrollen zu begreifen und umzusetzen sehr schwer fiel. Fragen, die in den Köpfen mancher keine Antworten fanden, wurden nur kurz angesprochen, aber nie diskutiert, was zu Spannungen führte, je näher die Premiere rückte.

Besonders anstrengend wurden die Proben der letzten Woche für die Technik, da nun immer mit aufgebautem Bühnenbild geprobt wurde, wofür täglich das Bühnenbild des laufenden Stücks abgebaut und die Bühne für den "Urfaust" aufgebaut werden musste, um am

Nachmittag erneut abgebaut zu werden. Nach neun Wochen intensiver Arbeit konnte die Premiere stattfinden. Sicher viel zu früh für den Regisseur, der noch wochenlang an Details hätte arbeiten können, was allerdings aus verschiedenen Gründen kaum mehr gebracht hätte, da die Besetzung nicht den Vorstellungen und den Wünschen, die oben genannt wurden, angepasst war. Schließlich sah sich Besson genötigt, um dem Stück etwas Außergewöhnliches zu verleihen, die Schauspieler wie Porzellanpuppen zu schminken. Die übertriebene Maske führte schließlich dazu, daß die sehr empfindliche Waage der Inszenierung zwischen Natürlichkeit ohne Realismus sich ganz stark zum Grotesken neigte. Die ohnehin schon vorhandene Kluft zwischen dramatisch spielenden und grotesk spielenden Schauspielern offenbarte sich nun in ihrer ganzen Weite und war nicht mehr zu überbrücken.

Am 23. 2. 1999 fand die Premiere auf der Aziz-Nesin-Bühne des Staatstheaters Istanbul statt, seit Jahrzehnten die erste Faust-Inszenierung. Alle waren gespannt auf die Reaktion der Zuschauer, die je nach Erwartungshaltung und Kenntnis, wie ich in späteren Gesprächen feststellen konnte, variierte. Die Vorführung erreichte ihr Ziel bei den Zuschauern, die den "Urfaust" vorher nie gelesen oder gesehen hatten. Sie lachten an den vorgesehenen Stellen, legten ihre Vorurteile gegen Klassiker ab und lernten Goethes "Urfaust" kennen. Fachkreise, die den Fauststoff sehr gut kennen, fanden die Regie bemerkenswert, kritisierten aber z. T. die Schauspieler und Kostüme. Andere vom Fach mit geringerer Kenntnis des Stoffes fanden die Regie langweilig und altmodisch. Ihrer Ansicht nach hätte auch jeder türkische Regisseur den Text ähnlich auf die Bühne bringen können. Grund dieser Kritik ist die Erwartungshaltung gegenüber aktuellen Inszenierungen von Klassikern. In der Türkei herrscht in Theaterkreisen die Meinung vor, dass Klassiker unbedingt völlig neu geschrieben oder zumindest ganz neu interpretiert werden müssen. Vorherrschend ist in den letzten Jahren ein Regie-Theater, das möglichst neben den Schauspielern mit anderen Bühnenmitteln wie Licht, Musik und Dekor einen eigenen Text darstellt. Deshalb stieß Bessons konventionelle, oder anders gesehen: in Europa wieder moderne Theatereinstellung, bei vielen auf Abwehr, und die oben genannten Zweifel gegenüber ausländischen Regisseuren fanden erneut Nahrung. Das mag allerdings nur aus der Perspektive mancher Kritiker seine Berechtigung haben. Aus der Sicht der Schauspieler war der Arbeitsprozess eine der ergiebigsten Formen interkulturellen Austauschs. Innerhalb weniger Wochen konnten sie einen

Teil deutscher Theatertradition mit neuen Arbeitstechniken kennenlernen, ob der Regisseur sich dessen bewusst ist oder nicht, spielt keine Rolle. Umgekehrt konnte Besson einen doch recht tiefen Blick auf den türkischen Theateralltag werfen. Beiderseits war es ein Lernprozess, wie er in keiner anderen Weise, z. B. durch Im- oder Export fertiger Inszenierungen, möglich ist.

## *“Das Bild der Türken in Europa in der Zeit seit der Republikgründung 1923 bis heute”*

Tagungsbericht der CECES - Konferenz an der Boğaziçi Universität  
März 1999

Karin Yeşilada (Istanbul)

Vom 5. bis 6. März 1999 fand an der Boğaziçi Universität die Konferenz *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Turkish Republic in 1923 to 1990s* statt, veranstaltet vom Boğaziçi Centre for Comparative European Studies (CECES), unter der Leitung von Prof. Dr. Nedret Kuran Burçoğlu. Die Publikation der Beiträge ist geplant. Nach einem Eröffnungsvortrag, in dem Prof. Dr. Hugo Dyserinck die theoretischen Prämissen des imagologischen Projekts auseinandersetzte, widmete sich die Konferenz in mehreren Sektionen dem Türkenbild im nördlichen und nordwestlichen Europa, in Mitteleuropa, in Zentraleuropa, in Rußland und den ehemals russischen Republiken sowie im Balkan. Mit 21 Präsentationen und mehr als 50 Zuhörern war die zweitägige, workshop-artige Konferenz überaus lehr- und erfolgreich, nicht zuletzt, weil hier Wissenschaftler aus ganz Europa und dem Balkan zum Gespräch zusammenkamen. Dies erbrachte einen unschätzbaren Facettenreichtum für das Thema.

Die europäische Wahrnehmung der Türkei erfolgt entlang zweier historischer Linien: Eine ist die aus der Zeit des Osmanischen Reichs unmittelbar erfahrene Bedrohung Europas durch die muslimisch-türkische Gefahr, die andere ist das Verhältnis der heutigen türkischen Republik zur Europäischen Union. Während erstere die Bilder im Unterbewußtsein aktiviert, wird letzteres besonders durch die Medien geprägt. Türkei und Europa, das bedeutet auch Türken in Europa. Eine weitere Ebene ist die türkische Migration nach Europa seit den sechziger Jahren.

Die englische Wahrnehmung der Türkei und der Türken wurde zuletzt, so referierte Christopher Brewin, geprägt durch die Bericht-

erstattung über die melodramatische Liebesgeschichte zwischen der Engländerin Sara und dem Türken Musa, die monatelang die englische Presse beschäftigte. Die britische Wahrnehmung der Türkei steht stellvertretend für die westeuropäische Einschätzung, wonach die Türkei eine junge, im radikalen Wandel von der Tradition zu Moderne begriffene Demokratie ist. Strategisch und wirtschaftlich für Europa wichtig, stellen Fragen der Menschenrechte, Demokratie, Kurdenproblematik und Islamisierung entscheidende Hindernisse für eine Aufnahme in die EU dar. Das Bild des Türken steht darüber hinaus in der Tradition des Osmanischen Reiches und changiert zwischen dem "kranken Mann am Bosphorus" und der "türkischen Gefahr". Für fast alle nord- bzw. westeuropäischen Länder läßt sich feststellen, daß das Bild der Türkei einerseits durch Übersetzungen aus der türkischen Literatur mitgeprägt wird, daß es andererseits aber wenig übersetzte Literatur aus der Türkei gibt. (Eine Ausnahme bildete die vom belgischen Imagologen Johan Soenen präsentierte ansehnliche Publikationsliste übersetzter türkischer Literatur in Belgien). Außer bekannten Autoren wie Nâzım Hikmet und Aziz Nesin werden nur wenige Autoren übersetzt. In jüngster Zeit erlangte Orhan Pamuk, dessen Werke als Literatur einer (post-)modernen Türkei rezipiert werden, europaweite Bekanntheit. Dazu kommen Autoren der europäischen (vor allem: deutschsprachigen) Migrantenliteratur. Zusammen entsteht dennoch ein weniger differenziertes als eher diffuses Bild der türkischen Literatur in Nordwest-Europa, die nach wie vor kaum bekannt ist - oder bekannt gemacht wird: Denn weder die türkische Auslands-kulturpolitik noch die in den europäischen Ländern ansässigen Kulturinstitutionen leisten ausreichende Bildungsarbeit, was dazu führt, daß weiterhin das Bild der Türken durch die Mythen in den Medien geprägt wird, und nicht durch die Mythen in Literatur und Kunst. Dieses kulturpolitische Manko kam denn auch in der Abschlußdiskussion zur Sprache.

Wie überhaupt der Faktor Literatur symptomatisch unterrepräsentiert blieb auf dieser umfangreich angelegten Konferenz. Der Essayist und Autor Yüksel Pazarkaya zeigte in seinem Überblick über die Darstellung von Türken in der deutschen Literatur einen Hang zur Stereotypisierung der Türken als "sprachlose Gastarbeiter" auf. Deutsche Autoren reagierten schon früh auf die türkische Einwanderung nach Deutschland. Daß im Zuge dieser Arbeitsmigration der sechziger Jahre auch eine deutschsprachige Literatur von Türken innerhalb

Deutschlands entstand, war von besonderem Interesse, denn einzigartig kommen hier die Reaktionen der Türken auf das ihnen entgegengebrachte durch die Medien bestimmte Türkenbild zum Ausdruck. So zeigte die Verfasserin (K. Y.), wie türkische Satiriker in Deutschland alte und neue Vorurteile der Deutschen scharfsinnig aufs Korn nehmen, nicht ohne auch Hiebe ins eigene Lager auszuteilen.

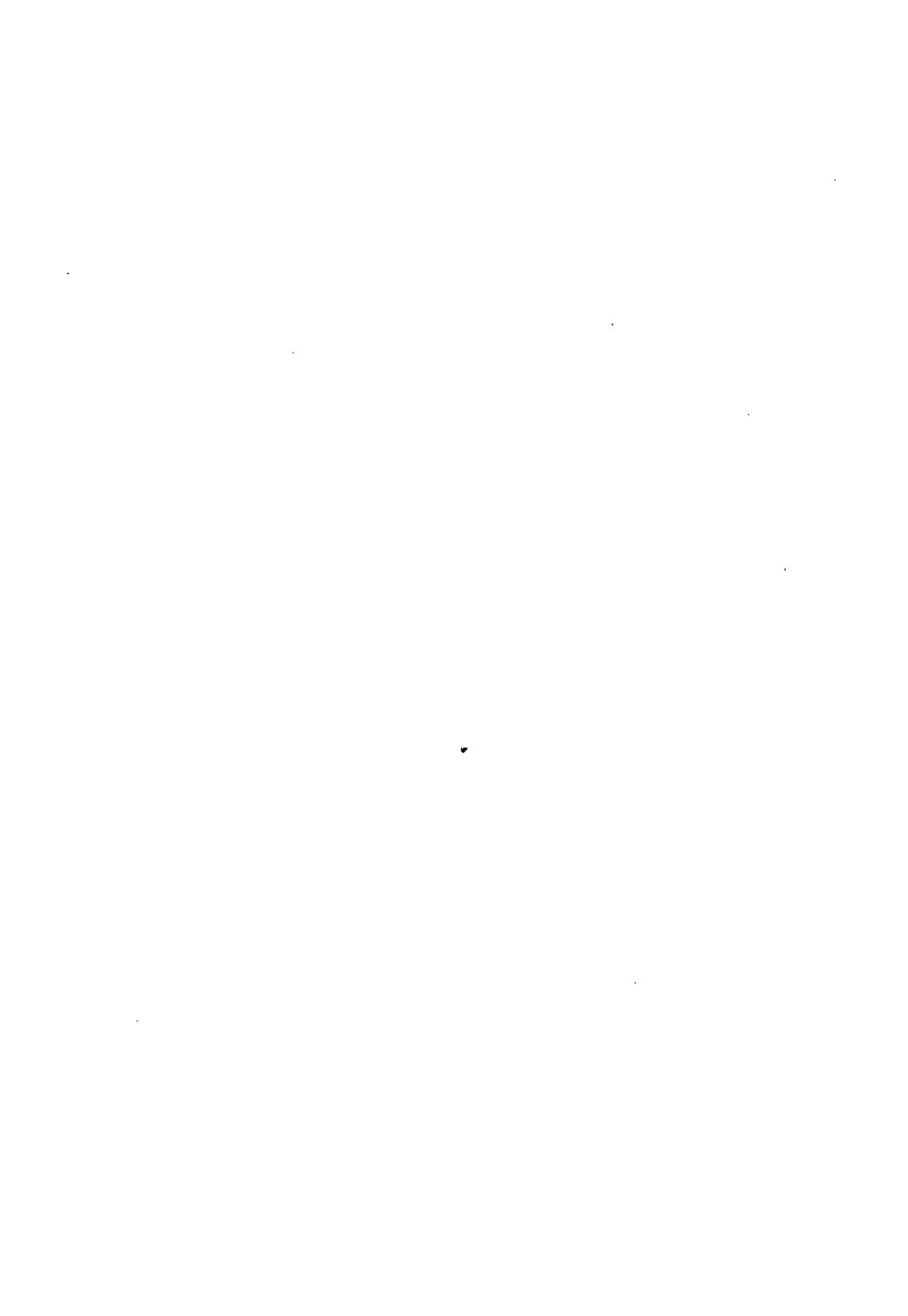
Insgesamt gilt im westlichen Europa nach wie vor die Binäroption Türkei versus Europa: Türke steht dabei für Muslim gleich Nicht-Europäer. Christlich-abendländische und orientalistisch-muslimische Kultur stehen sich, ganz im Sinne S. Huntingtons, diametral gegenüber. Dabei ist bemerkenswert, daß Griechenland und die Türkei zwar auf die gleichen zivilisatorischen Ursprünge zurückblicken, daß Europa den Türken jedoch völlig anders gegenübersteht als den in die EU integrierten Griechen. Das griechisch-türkische Verhältnis wiederum beeinflusst die psychologische Beziehung der Türken in Europa. Griechisch-türkische Konflikte wie z. B. der Zypernkonflikt wirken sich unmittelbar auf das Verhältnis der Türkei zu Europa aus. In diesem Zusammenhang waren die Referate der griechischen Teilnehmerinnen Lily Hamourtziadou und Christina Roungeri von besonderem Interesse, denn sie zeigten, daß das griechische (Feind-)Bild von den Türken durch die Medien festzementiert wird: Und zwar gilt dies sowohl für den Bereich Schulbücher, die das historische Bild des raubgierigen Osmanen tradieren wie auch besonders für den Bereich der aggressiv arbeitenden Printmedien, die an diese Tradierung anknüpfen. Dem "bösen Türken" werden "gute Charaktere" wie Griechen oder Kurden diametral gegenübergestellt. Roungeri, Sprecherin einer griechischen Menschenrechtsgruppe, listete zahlreiche Verzerrungen des Türkenbildes durch die griechische Presse auf und kritisierte den darin transportierten Eurozentrismus und Rassismus. Trotz dieser harschen Kritik konnte sie aber auch auf positive Ausnahmen verweisen: So gibt es auch im klassischen "Feindesland" Bestrebungen (vor allem in linken Kreisen) der Pressekritik und der Relativierung bzw. Objektivierung des Türkei-Bildes.

Neben dieser extremen Position Griechenlands herrscht jedoch auch in den übrigen Balkanländern ein negatives Türkenbild vor, wie die aufschlußreichen Beiträge der Teilnehmer aus Bulgarien, Mazedonien und Rumänien zeigten. Grundsätzlich haben alle eine Gemeinsamkeit: Das Bild des Türken ist geprägt durch die Herrschaftspolitik des Osmanischen Reiches auf dem Balkan. In ikonographischen und literarischen

Darstellungen besonders des für die Nationenbildung bedeutenden neunzehnten Jahrhunderts ist das Bild des Türken stets das des grausamen Angreifers und Unterdrückers; die eigene Kultur erscheint dabei zumeist in der heroischen Opferpose. Dies veranschaulichten u. a. besonders die von Jordanka Bibina präsentierten Radierungen und Gemälde bulgarischer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Eine solche Opferpose dient im neunzehnten Jahrhundert vor allem in den jungen Balkanrepubliken als Motiv für eine nationale Überhöhung: Die Befreiung aus dem osmanischen Joch wird zum nationalen Mythos stilisiert.

So kristallisierten sich im Verlauf der Konferenz europaweit ähnliche Muster der Türkenwahrnehmung heraus: Das Bild des grausamen osmanischen Eroberers und Unterdrückers ist besonders in den auf dem Balkan befindlichen osteuropäischen Nachfolge-Nationalstaaten des Osmanischen Reiches noch virulent. Dieses Image wirkt sich in Nordwesteuropa als Reflektion der "türkisch-islamischen Bedrohung" bis auf den heutigen Umgang mit den nach Europa eingewanderten türkischen Migranten aus. In der neuen Weltordnung stehen Türken häufig gleichbedeutend für das Feindbild Islam. Daneben wird die Türkei als junge Republik kritisch auf ihren Demokratisierungsprozeß hin beleuchtet. Augenfällig ist neben dem Vorherrschen alter Mythen die neue Mythenbildung durch die europäischen Print- und elektronischen Medien. Während sie das Meinungsbild beherrschen, wirken die Literatur- und Kulturarbeit dem nur geringfügig entgegen. Entsprechend konnten die Repräsentanten türkischer Kulturträger im Ausland, wie z. B. Sedef Koray vom Zentrum für Türkeistudien in Essen oder die ehemaligen Botschafter der Türkei, Pulat Tacer und Gündüz Aktan, nur unzureichende Antworten auf die kritischen Fragen nach den kulturellen Tätigkeiten die Türkei geben. Gerade angesichts der bestehenden Vorurteile könnte jedoch eine zielgerichtete türkische Kulturpolitik dem schlechten Image entgegenwirken. Diese kritische Forderung nach einer nennenswerten türkischen Kulturpolitik im Ausland zur Diskussion gebracht zu haben, ist ein Verdienst der Konferenz. Als diese nach zwei lehr- und diskussionsreichen Tagen endete, waren sich die Teilnehmer darüber einig, sich möglichst bald für eine Folge-Konferenz wiederzutreffen und den erst begonnen Austausch fortzusetzen. Den Veranstaltern kann man zu diesem Ergebnis nur gratulieren.

## REZENSIONEN



*Seyyare Duman 1999: Schweigen, Zum kommunikativen Handeln türkischer Frauen in Familie und Gruppe; Münster (Waxmann)*

Ernst Apeltauer (Flensburg)

Schweigen türkischer Frauen in Familie und (Frauen-) Gruppe, welch ein vielversprechender Titel? Was verbirgt sich dahinter? Wie passen Schweigen und kommunikatives Handeln zusammen? Geht es um Schweigen als 'Gesprächsstrategie, z. B. um andere zum Reden zu bringen oder um Grenzen zu markieren? Oder geht es um Schweigen als taktisches Verhalten im Gespräch, z. B. als Reaktionsweise auf Anspielungen oder Vorwürfe? Vor allem: Wie läßt sich ein solches (sprachliches?) Verhalten von Frauen in Familien beobachten und mit dem Verhalten dieser Frauen in Gruppen vergleichen? Welche Vorgehensweisen sind dafür erforderlich? Und wie, d. h. mit welchen Konzepten und Verfahren, lassen sich solche Daten am besten analysieren?

Um es vorab zu sagen, der Titel weckt hohe Erwartungen, die nur teilweise erfüllt werden. Es geht der Verfasserin nicht um Gesprächsstrategien in Familien- oder Frauengesprächen und auch nicht um taktisches Verhalten in Gesprächen, sondern um die Dokumentation der Unterdrückung von türkischen Frauen in Familien, und um den Nachweis, daß Frauen in Frauengruppen freier sprechen können.

Obwohl die Ergebnisse, die von der Verfasserin präsentiert werden, teilweise plausibel erscheinen, können Sie kaum als empirisch abgesichert gelten. Dazu sind die verwendeten Methoden und die erhobenen Daten zu heterogen, sind die Probandenzahlen auch zu gering. Es handelt sich also eher um eine Pilotuntersuchung, mit der Neuland erschlossen werden soll.

Das Buch ist dennoch lesenswert. Es enthält viele interessante Informationen, die insbesondere deutschen Lesern weniger bekannt sein dürften, z. B. Ausführungen zu *namus* (Ehre) oder *Başlık* (Brautpreis) oder zu allgemeinen türkischen Gesprächsregeln. Insgesamt verdient dieser Versuch, sich auf wissenschaftliches Neuland vorzuwagen, das bisher noch nicht erschlossen und vermessen wurde, Anerkennung. Erwähnt werden muß auch das sich der gesamte Text gut lesen läßt. Für jemanden, der die deutsche Sprache nicht als Erstsprache spricht, bewegt sich die Verfasserin mit erstaunlicher Sicherheit und sie gebraucht diese fremde Sprache sehr präzise und differenziert.

## Zum Inhalt

Das Buch ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil (S. 19-166) wird der Leser in die Thematik eingeführt und erhält einen Überblick über die Forschungsliteratur. Außerdem werden in diesem Teil Interviews vorgestellt und ausgewertet, die mit türkischen Frauen (zum Schweigen im familiären Kontext) durchgeführt wurden. Im zweiten Teil wird versucht, Gespräche in Frauengruppen "vor dem Hintergrund des Schweigens" zu analysieren (S. 166-200) und Merkmale des homileischen Diskurses herauszuarbeiten (S. 201-227).

Die Darstellung des ersten Teils gliedert sich wie folgt: Kapitel 1 *Schweigen als Kategorie einer pragmatischen Analyse*, Kapitel 2 *Zum Zusammenhang von Normen und Handeln/Nichthandeln*, Kapitel 3 *Institution und Sprache*, Kapitel 4 *Interviews*, Kapitel 5 *Das Schweigen*, Kapitel 6 *Der Versuch, das Schweigen zu brechen*.

Kapitel 5 und 6 (S. 54-166) sind nicht nur die umfangreichsten Kapitel des Buches, sie beinhalten mit den Interviews und deren Auswertung auch einen Kernbereich der Arbeit. Befragt wurden jeweils 15 türkische Frauen in der Türkei und in Deutschland. Die erste Gruppe wird von der Verfasserin als normgebunden kategorisiert, die zweite (in Deutschland lebende) als nicht normgebunden.

Im zweiten Teil beschäftigt sich die Verfasserin mit Gesprächen, die diese Frauen in (Frauen-) Gruppen geführt haben. Diese Gespräche sind aufgezeichnet und transkribiert worden. Auf den Seiten 166-200 werden sie in Ausschnitten und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten vorgestellt. Themenschwerpunkte sind dabei *Gespräche in*

*Frauengruppen* (1.1), die *Zusammensetzung der Frauengruppen* (1.2), *Thema und Rhema* (1.3), *konuşmak* (reden) und *sohbet etmek* (sich unterhalten) (1.4.), *sozio-emotionale Themen* (1.5.), *persönliche Themen* (1.5.1.), *tradierte Themen* (1.5.2.), *nicht oder selten verbalisierte Themen in Frauengruppen* (1.5.3) sowie *Schweigen und Reden* (1.5.4, S. 196-200).

Den Abschluß bildet ein Kapitel über den homileischen Diskurs (S.201-227), d. h. die "Unterhaltung zwischen Frauen, die nur zusammenkommen, um zu kommunizieren [...] (die nicht) unter der Kontrolle irgendeiner Institution (stehen)." (S.201) Untersucht werden in diesem Zusammenhang *Simultansprechen, Fragen, Hörerinnensignale und Geschichtenerzählen*.

Eine umfangreiche Bibliographie (18 Seiten), ein Anhang mit den Fragen (3 Seiten) und die Transkription eines der (Frauen-)Gruppen-gespräche (22 Seiten) beschließen den Band.

## Bewertung

Vorsichtig und abwägend versucht die Verfasserin in den Kapiteln 1 und 2 ihren Themenbereich abzugrenzen und die Bedeutungen und die Funktionen von Schweigen genauer zu bestimmen. Sie greift dazu auf Ergebnisse linguistischer Arbeiten sowie auf Arbeiten aus der Soziologie, der Psychologie, der Psychoanalyse und der feministischen Linguistik zurück.

In einem kleinen Abschnitt (S. 27-31) am Ende des ersten Kapitels werden unter der Überschrift *susmak* (Schweigen) türkische Lexeme, mit denen auf Schweigen verwiesen wird, vorgestellt. Spätestens dort wird klar, daß es der Verfasserin nicht um Schweigen als kommunikatives Handeln (was aufgrund von Titel und Untertitel erwartet werden könnte) geht, sondern um Schweigen als erzwungenes Nichthandeln oder Unterlassen von Reden.

Im Kapitel 2 folgen Darstellungen über *Normen und Handeln*, über *Sanktionen*, *Erlauben*, *Normen in der Familie und die Stellung der untersuchten Frauen in der Familie*. Erst an dieser Stelle wird deutlich, daß es sich bei den untersuchten "türkischen Frauen" (so der Untertitel) um "Gecekondubewohnerinnen" (vgl. S.36) handelt bzw. um "Frauen aus der Unterschicht" (vgl.S.120). Liest man weiter, so stößt man in den Frauen-Gesprächen (vgl. z. B. S. 172 f.) jedoch auch auf Aussagen, die zeigen, daß es sich zwar um Arbeiterinnen handelt, daß aber einzelne

Frauen aufgrund ihrer Ausbildung und Herkunft keinesfalls als Frauen aus der Unterschicht bezeichnet werden können (vgl. z. B. S. 170 ff.). Aufgrund der Befragungsergebnisse läßt sich zudem erschließen, daß es sich um Frauen handeln muß, deren Kinder gerade ins heiratsfähige Alter kommen. Diese Frauen dürften kaum über 40 Jahre alt sein, zumal sie angeben, daß sie älteren Personen gegenüber respektvolle Zurückhaltung üben. Folglich erscheint die Aussage (Hypothese) der Verfasserin ("Das Alter der untersuchten Frauen hatte keine Auswirkungen auf ihre Handlungen." S. 3) fragwürdig.

Im Kapitel 3 geht die Verfasserin auf das Thema *Institution und Sprache* ein sowie auf den Einfluß, den Erziehung und Religion auf das Sprachverhalten ausüben kann. Sie stützt sich dabei wiederum auf Ergebnisse aus unterschiedlichen Disziplinen sowie auf eigene Recherchen im Bereich der Religion.

Kapitel 4 ist der Teil der Arbeit, in dem konzeptionelle und methodologische Fragen bezogen auf die Interviews bearbeitet werden. Zur Datenerhebung wurden "standardisierte Interviews" durchgeführt, d.h. "allen wurden die gleichen Fragen gestellt" (S. 43) Die türkischen Fragen (mit Übersetzung) finden sich im Anhang. Sie sind gegliedert nach 1. Institutionellem Schweigen (9 Fragen), 2. situatives Schweigen (2 Fragen), 3. interaktives Schweigen (2 Fragen), 4. themenbedingtes Schweigen (4 Fragen) und 5. kulturbedingtes Schweigen (4 Fragen).

Weshalb welche Fragen formuliert wurden, warum z. B. zum institutionellen Schweigen (bzw. zum Schweigen von Frauen in ihren Familien) neun Fragen und zum situativen Schweigen nur zwei Fragen gestellt wurden, darüber schweigt die Verfasserin.

Offen bleibt auch, warum sich die Verfasserin für die Form des standardisierten Interviews entschieden hat, obwohl in der Diskussion um qualitative Methoden immer wieder darauf hingewiesen wurde, "daß in der relativ offenen Gestaltung der Interviewsituation die Sichtweise des befragten Subjekts eher zur Geltung kommt als in standardisierten Interviews oder Fragebögen." (Flick 1995: 94) Und von narrativen Interviews wissen wir, daß dort meist ganze Szenen und retrospektive Deutungen eines Geschehens mitgeliefert werden (vgl. dazu Lamnek) 1989: 70 ff.) Warum also standardisierte Fragen, zumal bei den (Propositions-) Antworten Bezeichnungen wie *Schuld* oder *Fehler* auftauchen, Begriffsbezeichnungen, die erklärungsbedürftig gewesen wären (vgl. S. 73). Hätte man an solchen Stellen nicht nachfragen müssen?

Der methodische Teil ist insgesamt sehr kurz gehalten. "Die Hypothese ist nun, daß Musterwissen in den Interviews über das Schweigen von den Beteiligten verbalisiert wird." (S. 44), ein "Verfahren der Rekonstruktion gesellschaftlichen Wissens aus Sprache" (ebd.). Das klingt einfach. Aber ist es das wirklich?

Nehmen wir z. B. die Verfasserin, wer ist sie? Gehört sie der türkischen Unterschicht an, und kann sie darum die Äußerungen der türkischen Frauen aus der Unterschicht besonders kompetent interpretieren? Was ist dann aber mit der Frau/den Frauen unter ihren Probandinnen (Stichwort: Autorisierung), wären zusätzliche Beobachtungen des Verhaltens dieser Frauen (Stichwort: gar eine explanative Validierung der Rekonstruktionen zu erreichen? (Vgl. dazu Grotjan 1998: 40 f.)

Angaben über den Zugang zum Feld fehlen. Wo hat man/frau sich getroffen? Waren das vertraute Orte? Und wer waren die Frauen? Waren das vertraute Orte oder zum Zwecke der Aufnahmen ausgewählte Orte? Und wer waren die Frauen? Waren es Fremde oder Bekannte? Wie wurden die Kontakte zu den Probandinnen hergestellt? Gab es eine Vorlaufphase (Pilotphase)? Wurden die Frauen in den Forschungsprozeß einbezogen oder wurde ihnen nichts über den Zwecken der Datenerhebung gesagt.

Zur Analysemethode wird gesagt, daß versucht wurde, "die propositionalen Gehalte der Interviewantworten zu generalisieren." (S. 54). Was aber kann mit einer standardisierten Befragung erfaßt werden? Erhalten wir dadurch Auskunft über das Verhalten von Menschen oder nicht eher Hinweise auf ihre Alltagsvorstellungen über ihr Verhalten und auf ihre Erfahrungen? Kann man ausschließen, daß die Befragten die Intentionen der Befragerin erkannt und versucht haben, den Erwartungen der Verfasserin zuzuarbeiten? Wie wurde sichergestellt, daß bei der Dreifach-Kodierung (Interpretation, Generalisierung und Übersetzung) nicht relevante Informationen verloren gegangen sind? Und schließlich: Sind Rückschlüsse auf das Verhalten von Befragten auf der Grundlage solcher Generalisierungen ohne eine Berücksichtigung ihres tatsächlichen Verhaltens möglich (vgl. z. B. S. 77)?

Für die Analyse der erhobenen Daten entwickelt die Verfasserin ein Handlungsmuster SCHWEIGEN (vgl. S. 46) in Anlehnung an Ehlich/Rehbein, das im weiteren Verlauf der Arbeit modifiziert wird (vgl. z.B. S. 60 institutionelles Schweigen von nicht-normgebundenen Frauen) und das als Bezugsgröße für die jeweilige Analyse dient. Zu jeder

Kategorie des Schweigens (z. B. institutionelles Schweigen, situatives Schweigen etc.) werden Tabellen präsentiert, in denen die generalisierten Propositionen eingetragen wurden (vgl. S. 73, 82, 89, 95 usw.). Diese Tabelleneinträge werden jeweils anhand von Interviewausschnitten erläutert und Unterschiede zwischen der Gruppe der normgebundenen Frauen und den nicht normgebundenen Interpretationen nicht immer nachvollziehbar (vgl. z. B. die Antworten zu Frage 2 in Tabelle A (S. 73) und Tabelle A! (S. 131) sowie die dazugehörigen Kommentierungen).

Deutlich kürzer als Teil I ist Teil II ausgefallen (S. 166 - 227), in dem Reden vor dem Hintergrund des Schweigens thematisiert mitgeschritten wurden. transkribiert und unter thematischen Gesichtspunkten in Ausschnitten vorgestellt. So interessant sie im einzelnen sind (vgl. z.B. başlık (Brautgeld), namus (Ehre), kız çocuklarının öğrenimi (Ausbildung der Töchter), ein Zusammenhang mit dem Thema *Schweigen* ist nur indirekt gegeben. Unklar ist beispielsweise, warum die Verfasserin auf S. 166 plötzlich die Auffassung vertritt, daß sich Frauengruppengespräche "nicht durch eine Befragung untersuchen lassen, sondern [...] die Dokumentation ihrer lebendigen Wirklichkeit" (erfordern). Gilt das nicht auch für Familiengespräche? Hätte für die Vergleichbarkeit nicht ein einheitliches methodisches Vorgehen gewählt werden müssen, d. h. also entweder Befragung über Verhalten in beiden Kontexten oder Aufzeichnung und Analyse von Gesprächen in beiden Kontexten?

Weil Vergleichsgrößen fehlen (z. B. über das sprachliche Verhalten und Schweigen einzelner Frauen in Familien), kann von der Verfasserin über Unterschiede im Verhalten der befragten Frauen in den beiden Kontexten (Familie und Frauengruppe) auch nur spekuliert werden.

Weil Vergleichsgrößen fehlen (z. B. über das sprachliche Verhalten und Schweigen einzelner Frauen in Familien), kann von der Verfasserin über Unterschiede im Verhalten der befragten Frauen in den beiden Kontexten (Familie und Frauengruppe) auch nur spekuliert werden.

Den Abschluß bildet ein Kapitel über den homileischen Diskurs (S.201-227). Zeigen will die Verfasserin, wie Hörerinnen sprachlich handeln und kooperieren. Dazu analysiert sie Gespräche unter vier Aspekten: *Simultansprechen, Fragen im Diskurs, Hörerinnensignale, Geschichtenerzählen im Diskurs*. Gerade beim Geschichtenerzählen hat

Schweigen eine wichtige Funktion. Als Leser sucht man daher nach solchen Zusammenhängen - leider vergeblich.

Abschließend kann über Teil II der Arbeit gesagt werden, daß er interessante Erörterung von Themen enthält, die in Frauengruppen bevorzugt oder nur selten angesprochen werden. Zur Erhellung des Themas *Schweigen* trägt das aber wenig bei. Ähnliches gilt für das Kapitel über den homileischen Diskurs. Es enthält ebenfalls interessante Beispiele, ohne daß weiter auf das Thema *Schweigen* eingegangen wird.

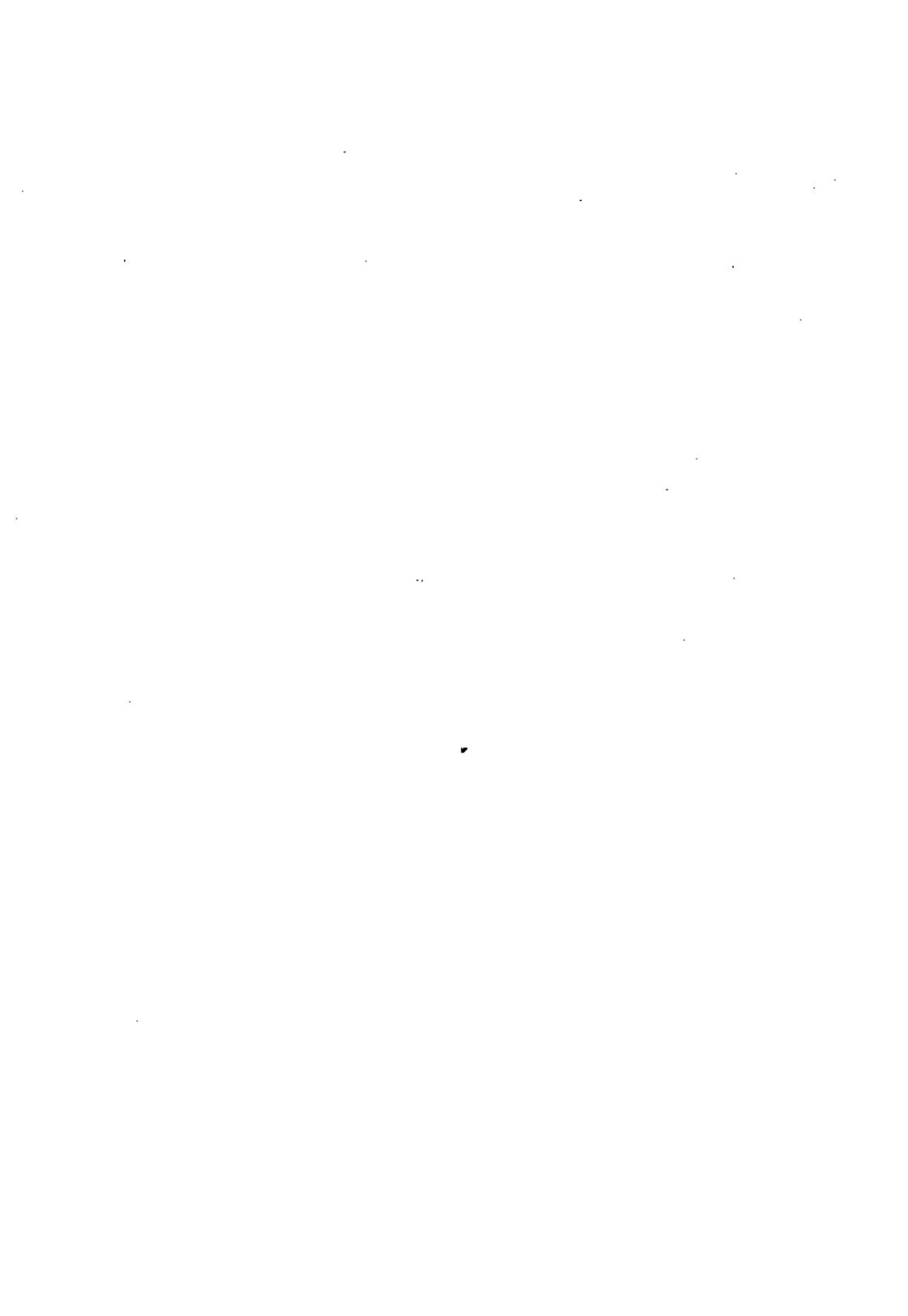
## Zusammenfassung

Die Verfasserin hat sich für ihre Arbeit viel vorgenommen. Nicht alle selbstgesteckten Ziele werden von ihr erreicht, weil die von ihr präsentierten Daten aus den beiden Kontexten nicht vergleichbar sind und vorgeschlagene Interpretationen und Rekonstruktionen (insbesondere im Teil 1) nicht durch Rücksprachen oder Beobachtungen abgesichert werden. Daher haben viele Aussagen (bzw. "Ergebnisse") einen spekulativen Charakter.

Dennoch kann gesagt werden, daß ein lesenswertes Buch entstand, das in vielen Teilen anregend ist und dessen Lektüre Leserinnen und Lesern empfohlen werden kann, die am Thema Schweigen von Arbeiter-Frauen in türkischen Familien oder an Gesprächen türkischer Arbeiterinnen in Frauengruppen interessiert sind.

## Literatur

- Flick, Uwe 1995: *Qualitative Forschung, Theorie, Methoden, Anwendungen in Psychologie und Sozialwissenschaften*; Reinbek (zitiert nach der 3. Auflage 1998).
- Grotjahn, Rüdiger 1998: *Subjektive Theorien in der Fremdsprachenforschung: Methodologische Grundlagen und Perspektiven*. In: *Fremdsprachen lehren und lernen* 27. Jg. 1998, 33-60 .
- Lamnek, Siegfried 1989: *Qualitative Sozialforschung, Band 2: Methoden und Techniken*; München.



*Rezension: "Schweigen - Zum kommunikativen Handeln türkischer Frauen in Familie und Gruppe" von Seyyare Duman*

Anton Stengl (Mersin)

Das Thema ist höchst interessant: Reden wir über das Schweigen, das Schweigen der türkischen Frau ihrem Ehemann/Freund, anderen Männern, der Familie gegenüber .

Soziologie/Kommunikationstheorie ist aber eine schwierige Angelegenheit. Um sich das Prädikat der Wissenschaftlichkeit zu geben, muß man strikt empirisch vorgehen. Und genau diese Empirie führt dann doch nur zur Bestätigung des eigenen (Vor-) Urteils.

Zur Untersuchung des kommunikativen Handelns bzw. Nicht-Handelns der Türkinnen wurden 30 Frauen interviewt. Sie hätten doch wohl in irgendeinerweise repräsentativ sein oder einen Querschnitt der weiblichen Bevölkerung darstellen sollen. Wer sind diese Frauen aber? Die eine Hälfte sind türkische Arbeiterinnen, die in Hamburg leben, die andere sind Arbeiterinnen aus Eskişehir. Eskişehir wurde ausgewählt, weil die Autorin dort lebt. Ganz einfach.

Angaben zum Alter, der Herkunft, der Bildung, dem Familienstand, etc. der Frauen wurden nicht oder unzureichend gemacht.

Gibt es in einer so komplexen, einerseits dynamischen, sich rasend schnell verändernden und zugleich auf anderen Gebieten unglaublich statischen, von daher extrem widersprüchlichen Gesellschaft wie der türkischen keinen Unterschied im Denken und Handeln einer 45jährigen Bäuerin mit 8 Kindern aus Ostanatolien und einer 20jährigen Studentin aus İstanbul, die jeweils in ganz anderen Erfahrungswelten aufwachsen und leben?

Es krankt am Ausgangspunkt der Untersuchung: Wenn ich über *die* türkische Frau rede, komme ich sofort in Schwierigkeiten. Das liegt in der Natur der Sache. Denn wer ist damit gemeint? Die Industriearbeiterklasse, und also auch die Arbeiterinnen, stellen einen relativ geringen Teil der Bevölkerung dar. Statistische Angaben dazu sind in der vorliegenden Arbeit leider nicht vorhanden. Warum wird eine Gruppe gerade aus dieser sozialen Klasse gewählt?

Das Alter ist auch für die Kommunikation enorm wichtig. Sogar der Wortschatz zwischen Jugendlichen und Älteren ist sehr unterschiedlich, ganz zu schweigen von der Bildung. Von der Gruppe aus Eskişehir sind 3 (also immerhin 20%) Analfabetinnen. Ist das türkischer Durchschnitt?

Die Differenz zwischen Land und Stadt, zwischen Kleinstädten und den Metropolen İstanbul, Ankara und İzmir, zwischen dem Osten und der Ägäis sind gewaltig (auf Seite 35 wird es kurz erwähnt, aber in der Untersuchung selbst übergangen; auf S. 39 heißt es dann, in den Großstädten sei die Familie als die zum Schweigen erziehende Institution "nicht mehr durchgängig vorhanden". Gilt jetzt die Untersuchung der Autorin mit vom Land kommenden und in Eskişehir lebenden Frauen auch in den Metropolen?).

Es gibt mehr als nur ein Volk und mehr als nur eine Kultur in Anatolien, u. a. spielt auch die Religionszugehörigkeit eine Rolle (Sunnitenn, Alevi, Christen etc.).

Als das wird einfach ausgeklammert - die 15 Arbeiterinnen aus Eskişehir *sind* die türkischen Frauen schlechthin, Schluß.

Die Behauptung, die bewiesen werden soll, ist natürlich die, das die türkischen Frauen durch die geltenden Normen der zurückgebliebenen Gesellschaft, in der sie leben, zum 'Schweigen' gezwungen werden. Der Mann hat das Sagen.

Dabei fällt mir meine eigene türkische Ehefrau ein, die auch gegenüber Männern nie ihren Mund halten kann (schön wär's). Sieht man hier in Mersin Pärchen auf der Straße, spricht, plappert in der Regel die Frau, vom Mann kommt nur ein 'Natürlich, Schatz'. Die befragten Frauen beurteilten übrigens selber und übereinstimmend die türkische Frau als 'geschwätzig' (113, 119). Oder auch die frühere Regierungschefin Tansu Çiller, die ohne Manuskript in der Hand stundenlange Wahlreden halten kann (vor überwiegend Männern natürlich). Von meinen türkischen Studenten sind die lebhaftesten; die, die sich am meisten zu Wort melden, natürlich Frauen. Sicher, meine

Frau ist Lehrerin, die Çiller hat in Harvard studiert, und ich spreche von Studentinnen.

Diese Gruppe ist also extrem eingeschränkt - so wie auch die von der Autorin ausgesuchte.

"Die Struktur (der Familienkommunikation) verändert sich jedoch, wenn die Frau mit ihrer Ausbildung ein höheres Niveau gewinnt ..." (63)

Und noch einmal - warum stellen die Fabrikarbeiterinnen aus Eskişehir dann die türkische Frau an sich dar?

Wiederum zur Methodik. Alles fußt natürlich auf den Interviews. Sie werden von der Autorin ausgewertet. Die Fragen, die dabei auftreten sind zum einen, inwieweit die Frauen nicht ganz 'normale' Standardantworten geben, die auch von einer deutschen Hausfrau kommen könnten: Viel zu oft hört man Allerweltsantworten, die zum Thema selbst, der türkischen Frau, nichts aussagen. Zum Beispiel auf die Frage: 'Welche Themen zögerst du, ihm gegenüber (dem Ehemann) anzusprechen?' kamen Antworten wie "Meine Geldausgaben", "Was ihn nervt", usw. (73).

'Kannst du mit deinem Mann über alle Themen ohne Schwierigkeiten reden?' , auf diese Fragen antworteten alle Frauen (mit Ausnahme der Geschiedenen) mit 'ja'. Unglaublich. Das schafft keine Frau.

Zum anderen muß man fragen, ob sie tatsächlich die Wahrheit sagen - und nicht einfach das, was die Autorin (und die meisten anderen) einfach hören wollen. Oder nicht hören wollen.

"Die Interviewerin weiss, daß die Aktantinnen nur über von Aktanten erlaubten Themen reden können." (62)

Woher eigentlich? Wieso ist es ausgeschlossen, daß z. B. gerade F 14 es doch kann? (F 14 ist übrigens das Lieblingsbeispiel der Autorin, keine andere Befragte wird so oft zitiert) Zur 'Partnerbedingtheit' gibt es immerhin einen eigenen Abschnitt (67). Auch türkische Männer können sich Frauen gegenüber 'normal' verhalten. Andererseits ist auch denkbar, daß Frauen ihre Männer verteidigen. Z. B. gibt nur eine der Frauen zu, von ihrem Mann geschlagen worden zu sein - und diese Arbeiterin ist geschieden, spricht also in der Vergangenheitsform.

Es bleibt bei der unzureichenden Anzahl der Interviews. Nicht nur fehlt jede Repräsentativität, es ist nicht nur unklar, warum gerade diese Frauengruppe ausgesucht wurde, auch die Anzahl von nur 15 Befragten ist nicht genügend. Bei so wenigen Personen spielt der Zufall, etwa, wie oben gesagt, die Partnerbedingtheit und die

persönliche Erfahrungen in der Familie und im sozialen Umfeld eine zu große Rolle. Man stelle sich vor, Wahlhochrechnungen mit 15 Befragten zu machen.

Nach alttürkischer Norm sollten Frauen mit anderen Männern als dem Gatten und den Verwandten nicht reden. Tun sie das? Auf die entsprechende Frage sagten 2 von 15, sie sprechen niemals mit anderen Männern. Auch das ist nicht glaubwürdig (82). Haben sie am Arbeitsplatz in der Fabrik, beim Einkaufen, usw. nie mit Männern zu tun?

Die Frage "Muss eine Frau bei Anwesenheit ihres Mannes schweigen?" wurde von 6 (von 15) Frauen positiv beantwortet. Schweigen sie wirklich, oder möchten sie als 'brave' Frauen erscheinen? Oder schweigen sie, weil sie aufgrund mangelnden Wissens zum Thema einfach nichts zu sagen haben? (96)

Die Anschlußfrage ist erstaunlich: "Würdest du schweigen, wenn dein Mann mit einer anderen Frau leben oder eine andere nach Hause bringen würde?" (89) Selbstverständlich sagten nur zwei (darunter natürlich wieder die vielzitierte F 14), sie würden es akzeptieren. Die Antworten der anderen waren sogar ein wenig aggressiver als die der Frauen in Hamburg, um die es im zweiten Teil des Buches geht.

Im Vergleich zu den als 'normgebunden' bezeichneten Frauen aus Eskişehir (die bei genauerem Hinschauen so normgebunden nicht sind) werden von der Autorin 15 türkische Arbeiterinnen in Hamburg als 'nicht ganz normgebunden' bezeichnet. Sie handeln nach "eigenen individuellen Normen" (122). Warum? Der Einfluß der deutschen Kultur, die Entfernung zur Türkei.

Es wäre interessant zu erfahren, seit wie vielen Jahren die Befragten in Deutschland sind, aus welchem Teil der Türkei sie kommen, ob sie in Deutschland aufgewachsen oder auch dort geboren sind, wo sie auf die Schule gingen, usw. Dazu gibt es leider keinerlei Angaben!

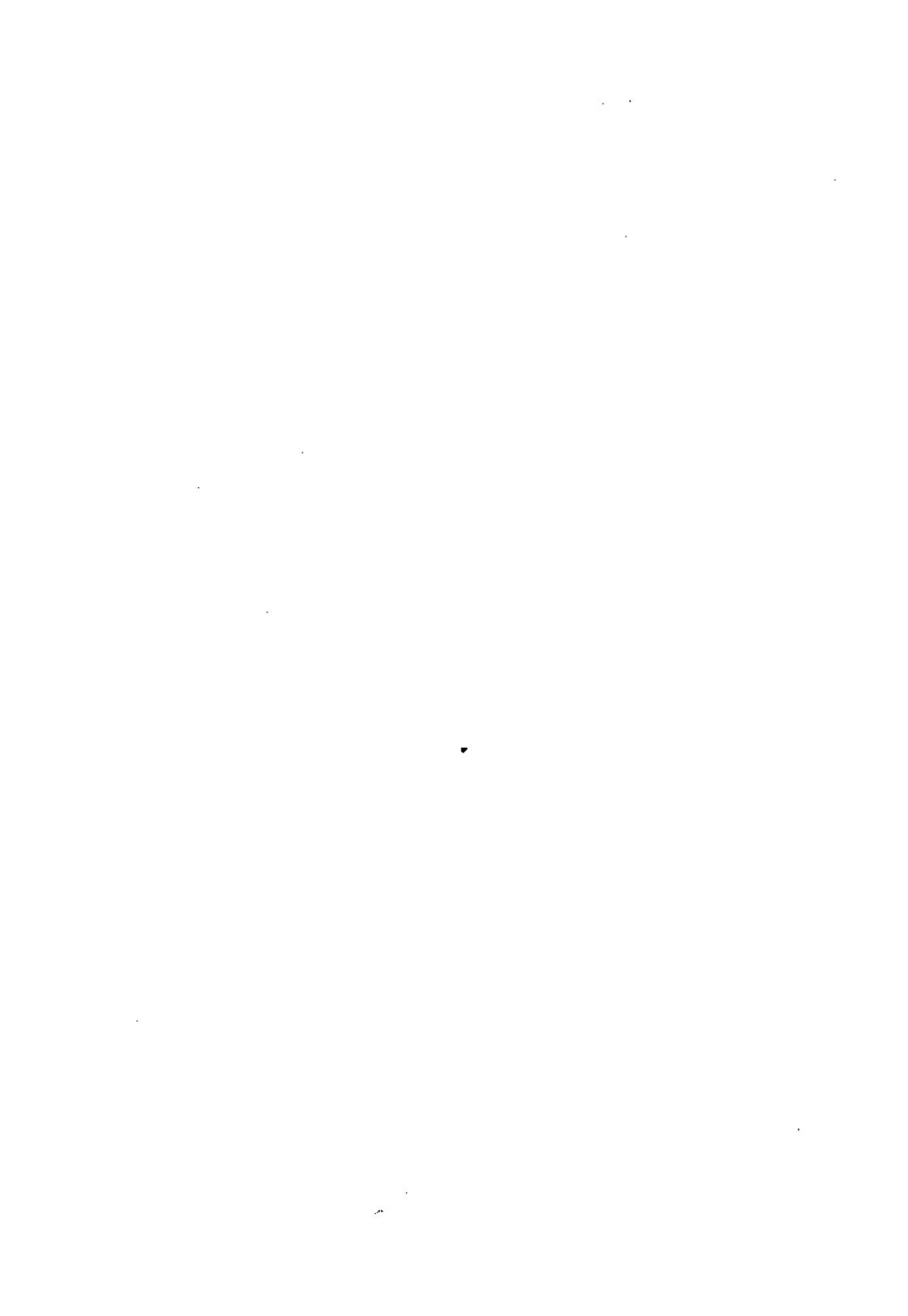
Die Bezeichnung 'nicht ganz normgebunden' ist insofern richtig, da die gegebenen Antworten meist dieselben sind, wie die der Frauen aus Eskişehir. Die Hamburgerinnen sprechen alle mit anderen Männern, von denen aus Eskişehir 13 von 15. Bei so kleinen Gruppen von Befragten kann der Unterschied natürlich ein Zufall sein. Dieser Einwand gilt auch im folgenden: Die Auflistung auf Seite 164 ergibt eine Homogenität der Antworten beider Gruppen, was auch am allgemeinen Charakter vieler Fragen liegt.

Teil 3 zeigt, daß die Kommunikation unter den Frauen selber freier und ungebundener ist, als in Gegenwart eines Mannes.

Um einem möglichen Missverständnis vorzubeugen, die repressive Struktur der traditionellen türkischen Familie, an der besonders Frauen zu leiden haben, soll keineswegs in Abrede gestellt werden. Das anerzogene Schweigen innerhalb der Familie, den Männern gegenüber, usw. ist natürlich Ausdruck davon.

Die besprochene Arbeit krankt daran, keine überzeugende Methodik gefunden zu haben, wie dieses Problem exakt zu untersuchen wäre.

Die inhaltliche Kritik zielt auf die von der Autorin letztendlich negierte Konfliktualität der türkischen Gesellschaft ab. Auf die eigentlich interessante Frage, inwieweit und wo diese Handlungsweisen noch gelten, welche Tendenzen auszumachen sind - darauf wird überhaupt nicht eingegangen.



## Neues zur Metalexikographie

Deniz Kırımsoy Kucur (Ankara)

"Die deutsch-türkische Lexikographie: Eine metalexikographische Untersuchung der allgemeinen großen Wörterbücher" ist eine Arbeit von Hadi Yaşar Yüksekaya, die im Jahr 1996 als Dissertation an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg vorgelegt wurde.

Im ersten Teil dieser Arbeit (= Einleitung) sind die untersuchten Wörterbücher und ihre Vorlagen aufgeführt. In chronologischer Reihenfolge sind dies:

1. 'Ömer Fa'ik (1898), *Alamâncadan Türkçeye Lugât Kitâbı*. Konstantinopel: Ossmanieh, Tschenberli-Tasch.
2. Philipp, Carl (1917), *Wörterbuch der deutschen und türkischen Sprache*. Wien: A. Hartleben's Verlag.
3. Marré, Ernst C. (1920), *Alamâncadan Türkçeye Lugât Kitâbı*. Bonn: Georgis Polyglott Verlag.
4. Özgürel, Ragıp Rıfki (1931), *Alamânca Türkçe Büyük Lugât*. Istanbul: Kanaat Kütüphanesi.
5. Denker, Arif Cemil - Bülent Davran (1944-47), *Almanca-Türkçe Büyük Lugât*. Istanbul: Kanaat Kitabevi, Band 1 (A-D) 1944, Band 2 (E-M) 1947, Band 3 (N-Z) 1947.
6. Jansky, Herbert (1961), *Deutsch-Türkisches Wörterbuch*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
7. Steuerwald, Karl (1974; 21987), *Deutsch-Türkisches Wörterbuch*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
8. Önen, Yaşar - Cemil Ziya Şanbey (1993), *Almanca-Türkçe Sözlük*. Band 1 (A-N), Band 2 (O-Z); ed. Vural Ülkü. Ankara: Türk Dil Kurumu yay. no: 546.

Der zweite Teil beschreibt Aufbau und Ziel der Arbeit sowie die erwähnten acht Wörterbücher. Diese werden zuerst vorgestellt und dann auf ihre Makro- und Mikrostruktur hin untersucht. Unter Makrostruktur sind die allgemeinen Haupt- und Subpositionen (Lemmata) und unter Mikrostruktur alle sprachlichen Eigenheiten wie z.B. die Artikelpositionen, orthographische, phonetische, grammatische und diasystematische Angaben zu verstehen. Nach Auffassung des Autors handelt es sich dabei um eine "metalexikographische" Untersuchung, also keine lexikologische Arbeit, sondern einen Vergleich unter geschichtlichen und kritischen Aspekten. Das Ziel der Arbeit ist, die deutsch-türkische Lexikographie zu erhellen und Fehlendes zu ergänzen. Dasselbe erhofft der Autor sich auch für eine allgemeine Metalexikographie.

Der dritte Teil der Arbeit legt die bisherigen Forschungsergebnisse zu diesen Bereichen vor.

Der vierte Teil enthält den Vergleich der untersuchten Wörterbücher mit ihren Vorlagen. Das Wörterbuch von Ömer Faik soll als Vorlage "unzweideutig" den deutsch-französischen Teil des Wörterbuchs von Karl Sachs (1881) benutzt haben. Karl Philipp hat sich bei Loebel (1888) und Jacob (1916) bedient; Marré ähnlich bei Loebel (1896), Özgürel bei Sinan und Tahir (1900), Denker-Davran bei Sachs-Vilatte (1921), Jansky bei Taşpınar (1947) und Önen-Şanbey beim Sprachbrockhaus (1984). Im fünften und sechsten Teil werden alle Wörterbücher auf ihren gesamten makrostrukturellen Inhalt hin miteinander verglichen. Die quantitativen und qualitativen Daten sowie die Daten für die türkischen Wörter werden ausführlich bearbeitet. Der siebente Teil enthält zusammenfassende Untersuchungen und die sich daraus ergebenden Schlußfolgerungen. In diesem Teil seiner Arbeit kommt Yükksekaya zu den folgenden Ergebnissen:

### *I. Makrostruktur*

- i. Die Lemmatisierung von Einheiten des Wortschatzes stellt einen der schwierigsten und problematischsten Aspekte der analysierten Wörterbücher dar. Obwohl die meisten von ihnen auf Vorlagen zurückgehen, ist bei keinem ein konsequent angewendetes Lemmatisierungsverfahren zu finden.
- ii. In Bezug auf die monostrukturelle Anordnung sind von den Wörterbüchern vier nestalphabetisch, drei nichtalphabetisch und eines

glattalphabetisch. Die von Denker-Davran stimmt mit der ihrer Vorlage überein. Trotz dieser Übereinstimmung sehe man, so Yükkaya, daß die Verfasser selbst sich untereinander nicht einheitlich verhalten. Außer Denker-Davran hätten sich die Verfasser mit der Frage der makrostrukturellen Anordnung nicht gebührend auseinandergesetzt.

- iii. Hinsichtlich des Lemmabestands (= makrostrukturellen Umfangs) erkennt man bei einem Vergleich einen großen Unterschied zwischen den untersuchten Wörterbüchern und ihren Vorlagen; so hat z.B. Ömer Faik nur ein Fünftel des Sachsschen Wortbestands übernommen. Obwohl Denker-Davran und Steuerwald sich quantitativ an ihre Vorbilder annähern, sind auch diese Wörterbücher bekanntlich sehr lückenhaft.

## II. Mikrostruktur

- i. Im Hinblick auf orthographische Angaben liegen die untersuchten Wörterbücher weit hinter den Erwartungen eines Durchschnittsbenutzers zurück. Nur Denker-Davran und Steuerwald können in dieser Hinsicht den Benutzer annähernd befriedigen.
- ii. In der Frage der phonetischen Information sind sämtliche Wörterbücher auffallend schlecht ausgestattet.
- iii. Zur grammtischen Grundausrüstung eines zweisprachigen Wörterbuchs minimal notwendige Angaben finden sich unter allen analysierten Wörterbüchern lediglich bei Ömer Faik, Denker-Davran und Önen-Şanbey. Darüber hinaus findet man generell in den Wörterbüchern dieser Verfasser bei den Adjektiven die Steigerungsformen und bei den intransitiven Verben das jeweilige Hilfsverb für die zusammengesetzten Tempora. Am benutzerfreundlichsten verhalten sich Önen-Şanbey, weil sie Kasus- und Konjugationsangaben innerhalb betreffender Lemmatexte zur Verfügung stellen. Die übrigen Wörterbücher geben grammatische Erläuterungen jeweils nur im Vor- und Nachspann.
- iv. Unter dem Gesichtspunkt der Kennzeichnung der Verwendungsbeschränkungen und des Gebrauchsrahmens von Wortschatzeinheiten durch diasystematische Markierungen (diachronische, -frequente, -integrative, -konnotative, -normative, -stratische, -technisch, -topische Einheiten) sind alle Wörterbücher lückenhaft.

- v. In Bezug auf die Behandlung von Äquivalenten gehen alle Wörterbuchverfasser mehr oder weniger unterschiedlich vor; im Grunde jedoch ist es in den untersuchten Wörterbüchern, so Yükksekaya, um Äquivalentangaben schlecht bestellt, weil sie ohne gründliche lexikologische Vorarbeiten über den Wortschatz des Türkischen verfasst worden sind.

Bei Umfang und Auswahl von Synonymen zu ausgangssprachlichen Lemmata und zielsprachlichen Äquivalenten werden problematische Fälle festgestellt. Obwohl Synonyme als Bestandteil eines Wörterbuchs nicht obligatorisch sind, müssten sie wegen der Sprach- und Schriftreform in der Türkei einen bestimmten Platz in diesen Wörterbüchern haben.

In Bezug auf die Behandlung von Antonymie lässt sich dasselbe Problem feststellen. Das hypernymisch-hyponymische Verfahren, mit dem man etliche Bedeutungen einer Wortschatzeinheit vermitteln kann, wenden die Verfasser in unterschiedlichem Umfang an: Die Anwendungsbreite des Verfahrens läuft parallel zum Umfang des jeweiligen Wörterbuchs. Die Determinativbildungen sind meist nicht als selbständige Lemmata angesetzt.

Es fehlt auch die Aufnahme von Redewendungen, Zitaten und Sprichwörtern für Lernzwecke; sind sie aufgenommen, fehlt in der Regel die Quellenangabe.

Den Ergebnissen der vorliegenden Analyse zufolge kann allgemein festgehalten werden, dass sich eine lexikographische Tradition in Bezug auf die deutsch-türkischen Wörterbücher, trotz Anstrengungen einzelner Verfasser, bisher nicht herausgebildet hat. Deswegen sollten neue Wörterbuchprojekte von den "Konzepten" der bereits existierenden deutsch-türkischen Wörterbücher Abstand nehmen und methodisch mit einem mit der modernen lexikographischen Entwicklung Schritt haltenden Ansatz realisiert werden.

Im Ganzen befriedigt die Untersuchung von Hadi Yaşar Yükksekaya in ihrem vom Autor beabsichtigten Rahmen und ergänzt ausführlich unseren Kenntnisstand von Lexikographie, Metalexikographie, bilingualer Lexikographie und deutsch-türkischer Lexikographie.

Yükksekaya, Hadi Y.: *Die deutsch-türkische Lexikographie. Eine metalexikographische Untersuchung der allgemeinen großen Wörterbücher*. Tübingen: Max Niemeyer 1998. VIII, 329 S. (Lexicographica. Series Maior 85). Kartontiert DM 174,-.

## **Bertold bricht-Betrachtungen zur Zeitschrift *Türkische Allgemeine***

Karin Yeşilada (Istanbul)

Die Diaspora ist ein seltsames Phänomen: Kaum ist man fern der Heimat, rückt an die Stelle des kritischen Denkens die schiere Sentimentalität. So erklärt es sich vielleicht, daß die Verfasserin, seit nunmehr vier Jahren als Lektorin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes an der Marmara Universität in Istanbul, trotz besseren Wissens ab und an die *Türkische Allgemeine* liest. Denn bei diesem monatlich erscheinenden Magazin handelt es sich um nicht weniger als *Die einzige deutschsprachige Zeitschrift der Türkei*. Neben Monatsblättern wie dem *Türkei-Kurier* der deutsch-türkischen Handelskammer und der deutschen Beilage der *Turkish Daily News* nimmt sich die seit drei Jahren in Istanbul herausgegebene *Türkische Allgemeine* (TA) gediegen aus; der Name weckt Assoziationen an die *Allgemeine Tagespresse* mitteldeutscher Städte.

Wir blicken exemplarisch in die erste Nummer des Jahres 1999. Einem *Editorial* folgen jeweils zweiseitig die Rubriken *Innenpolitik* (türkische Regierungspolitik, Öcalan-Krise), *Außenpolitik* (Vermischtes aus Deutschland) und *Wirtschaft* (bes. türkische). Danach jeweils auf einer Seite die Rubriken *Idee* und *Menschen unter uns* (Porträts junger Aufsteiger in der Türkei) sowie *Tiere* (Katzenkunst). Den Schwerpunkt bildet die *Kultur* mit zunächst drei Seiten (Kadıköy, Tagebuch einer Filmreise in die Türkei), unterbrochen von der Rubrik *Religion* (Ramadan), und fortgeführt nochmals mit zwei Seiten *Kultur* (ein ca. 15 Jahre alter Aufsatz der Münchner Literaturwissenschaftlerin Irmgard Ackermann, Teil I) sowie einer literarischen *Serie* (Abdruck aus einem Sachbuch sowie einer Erzählung). Es folgen, jeweils einseitig, die Rubriken *Erziehung* (Wir lernen Türkisch, Poesie, Kreuzworträtsel),

*Kultur* (Moscheen in Istanbul), *Service* (Adressen, Infos), *Kultur* (Nemrut Dağ) und, auf der letzten Seite, *Tourismus* (Schwarzmeerregion).

Daß mich diese einzige deutschsprachigen Zeitschrift der Türkei nicht überzeugt, liegt nicht unbedingt nur am seichten Inhalt, sondern vor allem an der Sprache. Und das hat nichts mit Erbsenzählen zu tun.

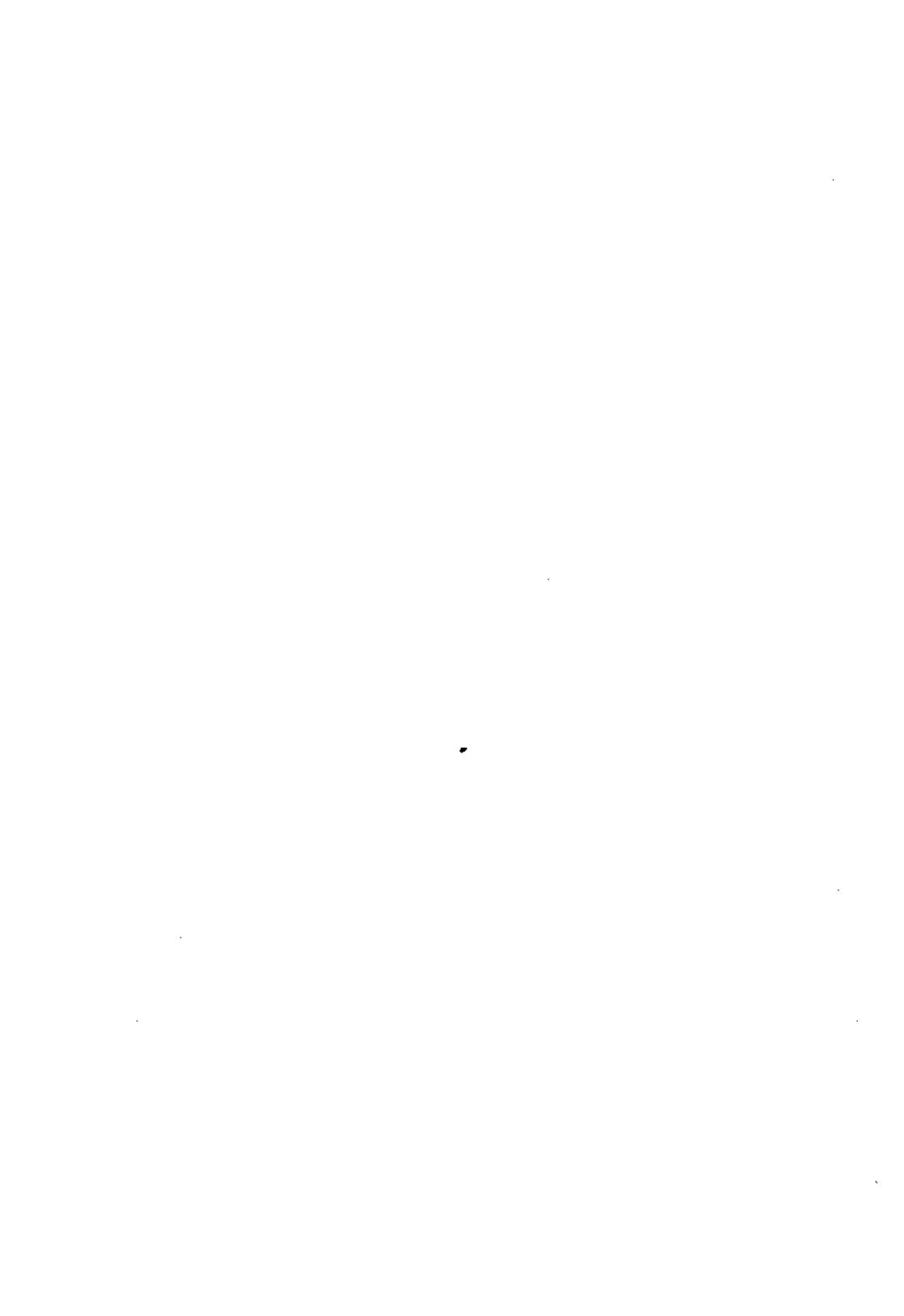
*Bertold Brech* - das täte der Autor vermutlich wirklich, wäre er lebendig, angesichts dieses Patzers unter einem seiner Gedichte (19). In der gleichen Rubrik muß der um ein *f* beraubte Joseph von *Eichendorf* erleiden, daß eines seiner schönsten Gedichte der Strophenstruktur beraubt wurde: Ein Tastendruck auf den Return-Key zuwenig - und fortan ist die *Mondnacht* nur noch zweistrophig. Auch die Fehlschreibung einer bekannten deutschen Buchhandlung in Istanbul (10) läßt deren Missgünstler heimlich kichern: *Müllbauer* - wir wußten's ja schon immer! Wie aber steht es um die *berichtigte(n) Ängste deutscher Sicherheitsbehörden* im Editorial? Und um die Literatur, die türkische Autoren deutscher Sprache auf S. 16 bereits in der türkischen Heimat *publizieren*? Oder taten sie's gar in Hessen? Die Tastatur eines Computers ist manchmal heimtückisch. Vielleicht waren die ehrenamtlichen Setzer der Texte einfach auch nur müde. Angesichts der Flut an Tippfehlern ermüdet allerdings auch die Leserschaft. Es sei denn, man hält sich an die Empfehlung Irmgard Ackermanns auf Seite 16: *Wer die Texte aufnimmt und wirten läßt, dürfte mehr erfahren...* Nun denn.

Ärgerlich sind die zahlreichen Sprachfehler. Die Lektorin konstatiert mindestens zwei Dutzend Kasus- und Genusfehler in der Ausgabe, falsche Vokabeln (was ist eine *Arbeitslosigkeitzahl*? S. 5), dazu unzählige, den Lesefluß störende Kommafehler, sowie stilistische Schwächen, die nicht sein müssen (wie z. B. ein überpräesentes Ich, besonders in den Beiträgen von Zeynep Ötügen). Falsche Syntax (z. B. im Titel S. 10) und elliptische Sätze, die dem Layout zum Opfer fielen (merke: nicht mit jeder Seite endet auch der Satz), sind nahezu unverzeihlich in einer öffentlichen Publikation. Fazit: Ein solches Sprachwürk ist für die Fremdsprachenarbeit nicht zu empfehlen. Daher raten wir Lektorinnen unseren Studierenden grundsätzlich von der Lektüre dieser Zeitschrift ab. Schade eigentlich.

Man könnte die TA vielleicht zum Türkischlernen benutzen. Aber was nutzt es, wenn auch im bemühten Türkischteil *Wir lernen Türkisch* auf S. 20 alle Bemühungen durch Tippfehler zunichte werden: Heißt *Baban evden geliyor* tatsächlich *Mein Vater kommt von zu Hause*? Heißt von

*der Schule* nun *okuldan* oder *okudan*? Yoksa fark etmez mi? Und wer bringt uns da eigentlich so ein Türkisch bei? Kein Autor firmiert. Unser Türkisch lernen wir lieber woanders.

Nun ist es verdienstvoll, eine solche Zeitschrift überhaupt zu edieren und der türkisch-deutschen Gemeinde zugänglich zu machen. 24 Seiten für 500.000 TL (im Januar '99), also umgerechnet ca. 2,50 DM. Die *Süddeutsche Zeitung* gibt's für 550.000 TL am gleichen Ständer. Dort sind die Artikel besser recherchiert und weniger subjektiv formuliert. Zwar soll man Birnen nicht mit Äpfeln vergleichen. Mich jedoch wundert, daß sich keine(r) über die Defizite wundert. Bemerkst wirklich keine(r) in der deutschsprachigen Gemeinde der Türkei, in welchem Pfeffer hier der Hase noch liegt? Gibt es wirklich niemanden, der/die sich als Muttersprachler(in) zu einem Lektorat bereit erklärt? Oder soll das Niveau der einzigen deutschsprachigen Zeitschrift so bleiben? Ich nehme diese Zeitschrift nicht ernst. Und so bleibt der *Türkischen Allgemeinen* nur eines zu wünschen: Eine gute Konkurrenz oder ein gutes Lektorat.



*Pünktlich zum Jahrtausendwechsel - Gesamtbibliographie der türkischen Germanistik erschienen*

**ERKMAN, Fatma / YILDIZ, Cemal: Türkiye Üniversitelerinin Almanca Bölümlerinde Yapılan Çalışmaların Bibliyografyası, Alman Dili ve Edebiyatı, Almanca Öğretmenliği ve Almanca Mütercim-Tercümanlık Bölümlerinde Yapılan Çalışmalar.** İstanbul 1999, Marmara Üniversitesi Yayın No: 650, Atatürk Eğitim Fakültesi Yayın No: 33, ISBN: 975-400-201-0, 251 Seiten.

Karin Yeşilada (İstanbul)

"Kann ich meine Magister- oder Doktorarbeit über 'Feministische Literatur nach der Wende' schreiben, oder hat dies schon vor mir jemand getan?" An dieser Frage sind schon oft ganze Forschungsvorhaben zugrundegegangen. Wer sich jedoch künftig ein Bild über den Forschungsstand der türkischen Germanistik verschaffen möchte, kann dies anhand einer soeben erschienenen umfassenden Bibliographie zur wissenschaftlichen Publikation der türkischen Germanistik tun. Die an der Deutschlehrer-Abteilung der Marmara-Universität erarbeitete Bibliographie umfaßt nahezu sämtliche Publikationen der türkischen Universitätsgermanistik bis zum Jahr 1998. Das 251 Seiten starke Kompendium listet insgesamt 2399 Titel auf, die in verschiedene Fach- und Themenbereiche untergliedert sind.

Bereits in früheren Jahren (1992 und 1993) hatte F. Erkman bibliographische Verzeichnisse der türkischen Germanistik veröffentlicht (jeweils im *Diyalog*). Gerade jedoch in den letzten zehn Jahren ist, bedingt u. a. durch zahlreiche Universitätsneugründungen und neu entstandene Germanistikabteilungen, ein bemerkenswerter Anstieg

wissenschaftlicher Publikationen zu verzeichnen. Diese sind nun erstmals umfassend und bis zum aktuellen Stand 1998 in einer Gesamtbibliographie erfaßt. Dafür haben die beiden Autoren, Prof. Dr. Fatma ERKMAN und Doç. Dr. Cemal YILDIZ, in den vergangenen drei Jahren Erhebungsbögen an 26 Germanistikabteilungen türkischer Universitäten (20 Universitäten, 24 Fakultäten) verschickt, deren Antworten ausgewertet, systematisiert und elektronisch kodiert. Die Druckfassung der Bibliographie liegt in einer Auflage von zunächst 100 Stück vor, davon wird die Hälfte den Fachbereichen zugänglich gemacht; 50 Exemplare stehen zum Verkauf bereit. Die Installation der Datenbank im Internet ist geplant. Entstanden ist dieses Projekt mit der Förderung der Marmara-Universität (Dekanat und Verlagsgesellschaft), des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD); unterstützt wurde es weiterhin durch Prof. Graf von Nayhaus und Prof. Dr. Semahat Yüksel.

Die Bibliographie ist in einzelne germanistische Fach- bzw. Themengebiete unterteilt (1. Sprachwissenschaft, 2. Literatur, 3. Didaktik und Fremdsprachendidaktik, 4. Übersetzungswissenschaft, 5. Kultur, 6. Medienwissenschaft), innerhalb derer wiederum nach Publikationstypen (Studie, Übersetzung, Aufsatz, unveröff. Diplom- oder Magisterarbeiten und Projekte) unterschieden wird. Innerhalb der Gruppen ist die Auflistung chronologisch aufsteigend. Diese übersichtliche Systematisierung ermöglicht es, zielgerichtet und für den jeweils spezifischen Bedarf auf den Forschungsstand zuzugreifen. Einleitende Grafiken, Abkürzungsverzeichnisse und Erläuterungen machen das Compendium übersichtlich und benutzerfreundlich.

Mit dieser Bibliographie ist nicht nur der germanistische Forschungsstand verfügbar geworden, der es den Wissenschaftlern erleichtert, sich innerhalb ihres Schwerpunktgebietes über bereits Geleistetes zu informieren. Die zahlreichen Grafiken bieten darüber hinaus auch einen statistischen Querschnitt durch die Bibliographie: So läßt sich z. B. verfolgen, welche Publikationsform in welchem Themengebiet jeweils vorherrscht - und welche noch fehlt. Dabei wird bereits auf den ersten Blick die Dominanz der Literaturwissenschaft (fast die Hälfte aller Studien und Aufsätze, über 80% der Übersetzungen) deutlich. Das ist Errungenschaft und Ansporn zugleich, letzteres vor allem für ambitionierte Wissenschaftler der anderen Themenbereiche.

Und somit zeigt diese Bibliographie als Ganzes auch noch etwas

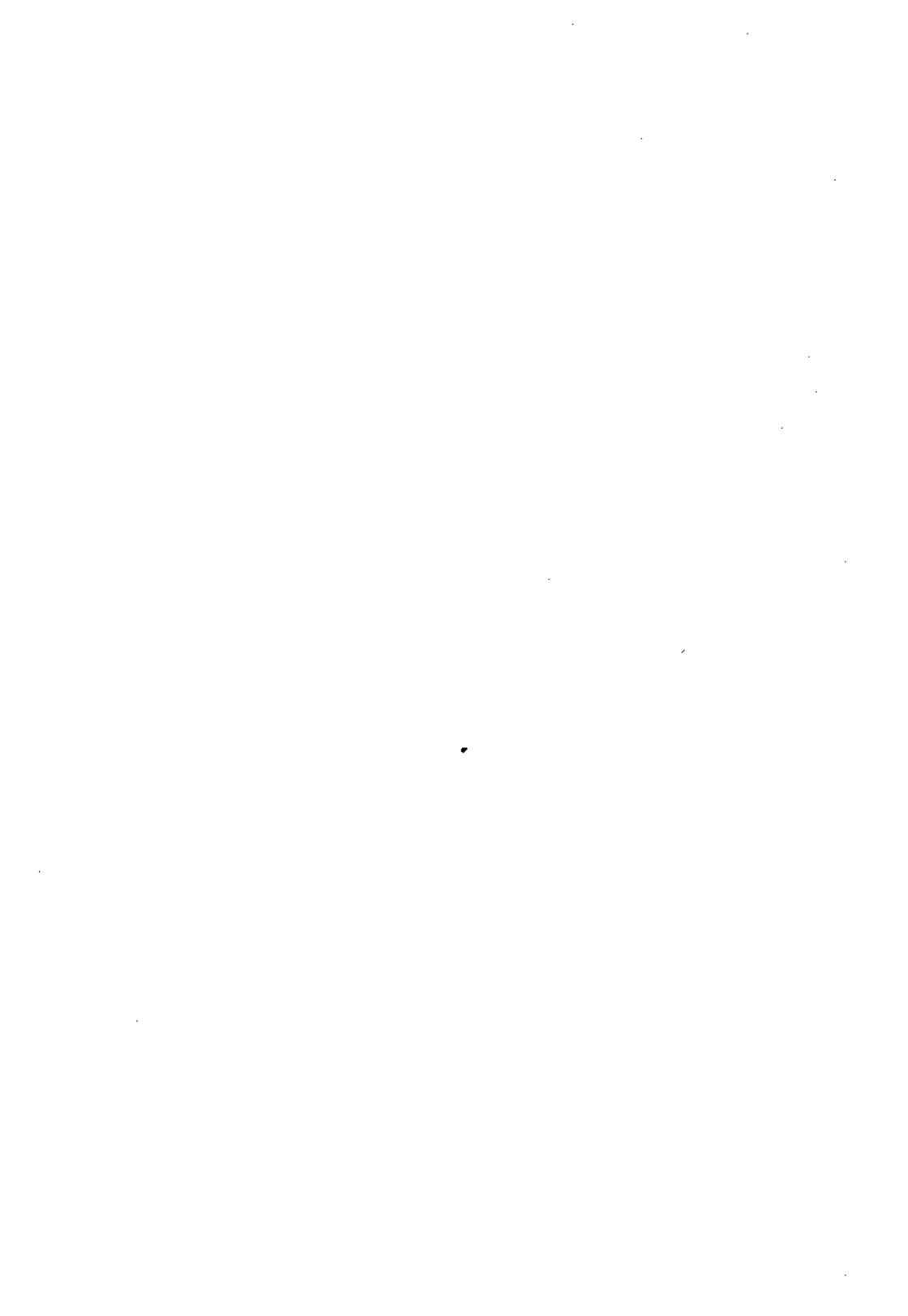
anderes, nämlich die Entwicklungsgeschichte der türkischen Germanistik. Von der anfänglichen Übersetzung primärliterarischer Werke über den allmählichen Einzug der Methodik und Didaktik hat sich vor allem in den letzten Jahren so etwas wie ein eigener Ansatz der türkischen Germanistik zu formieren begonnen. Dieser Ansatz ließe sich am ehesten als komparatistisch bezeichnen; viele Studien sind binär deutsch-türkisch angelegt. Gleichzeitig eröffnet die Auswahl der aufgenommenen Titel auch einen Überblick über die Interdisziplinarität der türkischen Germanisten, die auch zu anderen Themengebieten wie z. B. Darstellende Künste, Kulturwissenschaften oder Sozialwissenschaften publizieren. Die verschiedenen Netzwerke innerhalb des Faches treten dabei zutage - oder lassen sich nun ins Leben rufen.

So ist diese aktuelle und verdienstvolle Bibliographie ein unverzichtbarer Begleiter für alle, die die türkische Germanistik ins nächste Jahrtausend führen wollen.

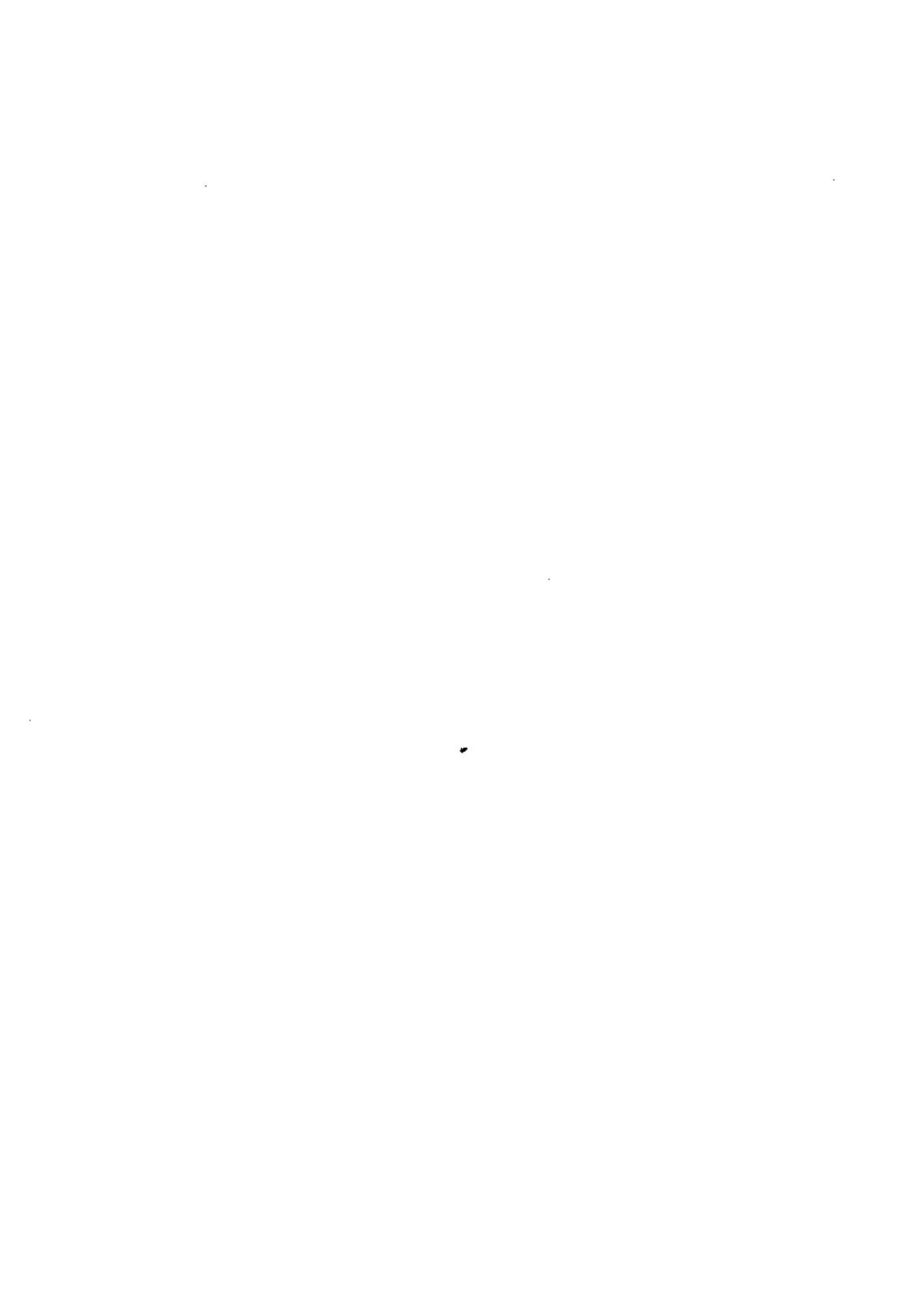
*Zu beziehen über*

- Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Dekanlığı; 81040 Ziverbey-İstanbul; Tel: 0216-3459090; Fax: 0216-3388060 sowie über
- Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fak. Alman Dili Eğitimi Bölümü; 81040 Ziverbey-İstanbul, Tel: 0216-3459090-150, Fax: 0216-3388060.

Preis ca. 5.000.000 TL.(Nov.'99).



## **AUTOREN, ANKÜNDIGUNGEN, HINWEISE**



Autoren dieser Ausgabe waren:

Apeltauer, Prof. Dr. Ernst (Flensburg)  
Aytaç, Prof. Dr. Gürsel (Ankara)  
Cemal, Ahmet (Istanbul)  
Coşkun, Dr. Hasan (Ankara)  
Durusoy, Prof. Dr. Gertrude (Izmir)  
İpşiroğlu, Prof. Dr. Zehra (Istanbul-Essen)  
Karakuş, Dr. Mahmut (Istanbul)  
Kocabay, Dr. Hasibe Kalkan (Istanbul)  
Kucur, Deniz Kırimsoy (Ankara)  
Markaris, Petros Prof. Dr. (Athen)  
Mecklenburg, Prof. Dr. Norbert (Köln)  
Sakvarelidze, Sofie (Tiflis)  
Sayın, Prof. Dr. Şara (Istanbul)  
Scharf, Kurt (Istanbul/Lissabon)  
Schings, Prof. Dr. Hans-Jürgen (Berlin)  
Sözer, Prof. Dr. Önay (Istanbul)  
Stengl, Dr. Anton (Mersin)  
Yeşilada, Karin (Istanbul)

Alle Genannten sind über die Anschrift der Redaktion zu erreichen.

VII. Türkischer Germanistenkongress

## **Germanistik für das Jahr 2000**

8. - 10. 12. 1999

Hacettepe-Universität Ankara

### **Sektionen:**

- Literaturwissenschaft
- Linguistik
- Deutsch als Fremdsprache

### **Veranstalter:**

Hacettepe Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi  
Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Prof. Dr. Süleyman Yıldız

Bereits im Vorjahr erschien:

Hacettepe Üniversitesinin 30. Kuruluş Yıldönümü Etkinlikleri:

ALMANCA ÖĞRETMENLERİNİN  
YETİŞTİRİLMESİ – HEDEFLER VE  
BEKLENTİLER  
ULUSLARARASI SEMPOZYUMU

AÇIŞ KONUŞMALARI VE BİLDİRİLER



INTERNATIONALES SYMPOSIUM FÜR  
DEUTSCHLEHRERAUSBILDUNG (DaF)  
– ZIELE UND ERWARTUNGEN

ERÖFFNUNGSREDEN UND TAGUNGSBEITRÄGE

*Yayına Hazırlayan / Herausgeber: Hüseyin Salihoğlu*

20. - 21. 11. 1997

H. Üniversitesi Eğitim Fakültesi Alman Dili Eğitimi Bölümü  
Beytepe/Ankara

MİLLİ EĞİTİM BASIMEVİ - ANKARA 1998

*Das Buch ist zu beziehen über:*

Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu

06532 Beytepe/Ankara; Tel.: (\*00 312) 297 85 75

## **Alman Kitabevi - Deutsche Buchhandlung**

Karanfil Sokak 40/10 Bakanlıklar-ANKARA; Tel+Fax:(0312)  
4183497

### ***INFO-INFO-INFO-INFO-INFO-INFO***

#### **DEUTSCHE BUCHHANDLUNG IN ANKARA**

Die Deutsche Buchhandlung bietet Ihnen alles an, was Sie über Deutsch suchen (Lehrmaterial, Bücher, Romane, CD's, Kasseten). Extrabestellungen werden kostenlos angenommen.

**Adresse:** Karanfil sok. 40/10  
Bakanlıklar-Ankara  
Tel+Fax: (0312) 418 34 97

### ***INFO-INFO-INFO-INFO-INFO-INFO***

#### **ANKARA'DA ALMAN KİTABEVİ**

Kitabevimizde Almanca ile ilgili aradığınız her türlü kaynakları (Öğretim Malzemeleri, Kitaplar, Romanlar, CD'ler, Kasetler) bulabilirsiniz.

Özel siparişleriniz ücretsiz olarak temin edilir.

**Adres:** Karanfil sok. 40/10  
Bakanlıklar-Ankara  
Tel+Fax:(0312) 418 34 97

