

Der montierte Fluss

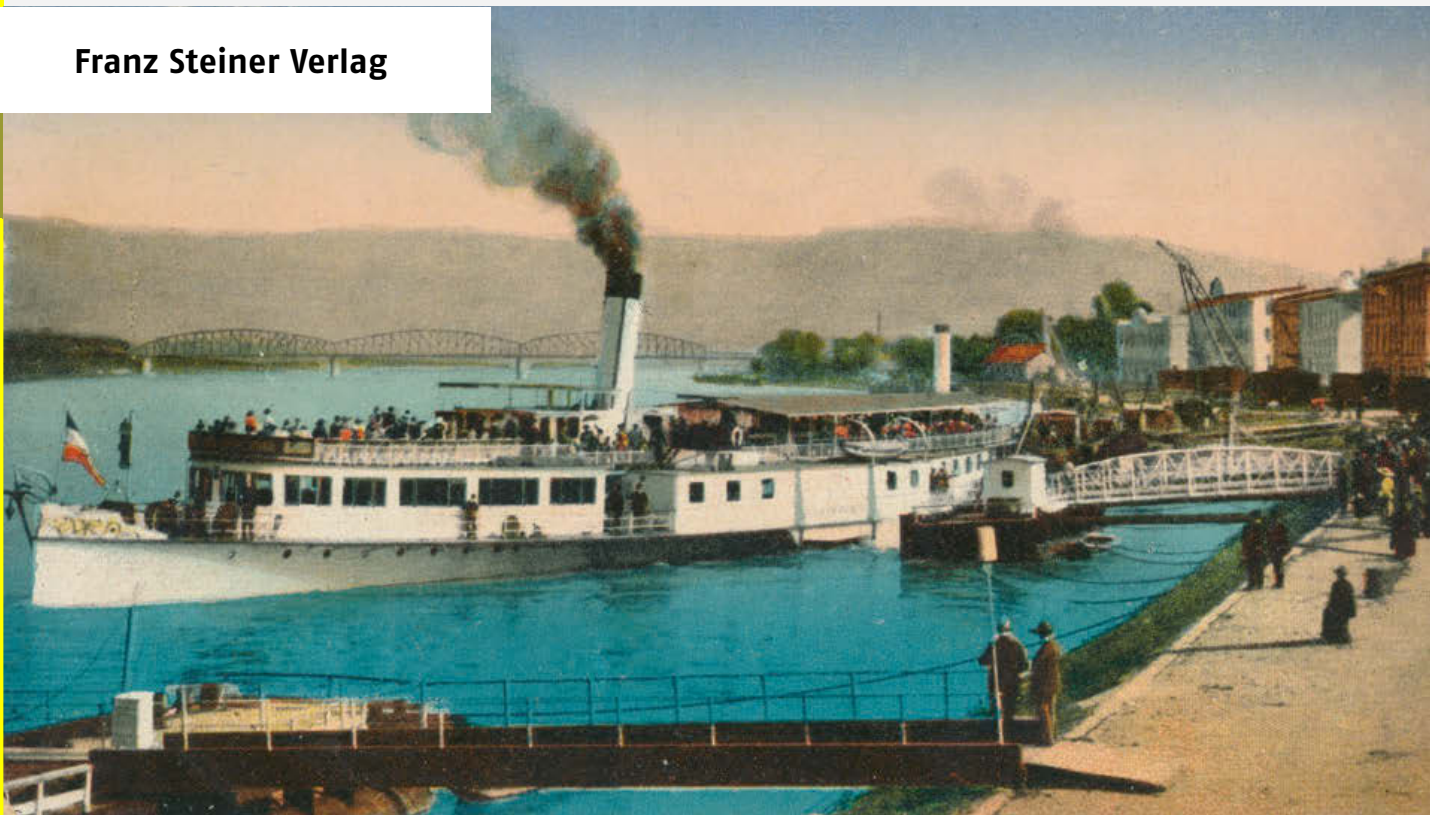
Donaunarrative in Text, Film und Fotografie

Herausgegeben von Anton Holzer, Edit Király,
Christoph Leitgeb und Olivia Spiridon

idgl

Schriftenreihe des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde | 26

Franz Steiner Verlag





Schriftenreihe des Instituts für
donauschwäbische Geschichte und Landeskunde

Band 26

Der montierte Fluss

Donaunarrative in Text, Film und Fotografie

Herausgegeben von
Anton Holzer, Edit Király,
Christoph Leitgeb und Olivia Spiridon

Franz Steiner Verlag

Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung –
Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Umschlagabbildung:

Linz an der Donau. Landungsplatz, Postkarte, 09.09.1916

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

Veröffentlicht im Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2023
www.steiner-verlag.de

Layout und Herstellung durch den Verlag

Satz: DTP + TEXT Eva Burri, Stuttgart

Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-13458-3 (Print)

ISBN 978-3-515-13459-0 (E-Book)

<https://doi.org/10.25162/9783515134590>

Inhaltsverzeichnis

CHRISTOPH LEITGEB

Der montierte Fluss

Vorwort 7

Der Fluss als Natur und Maschine

MARTIN SCHMID

Der industrialisierte Fluss

Umwelthistorische Narrative zur Donau 17

Landschafts- und Bühnenbilder

ÉVA FISLI

Mensch und Fluss

Fotografien der Donau 1840–1940 37

ANTON HOLZER

Der Fluss als Bühne

Die Konstruktion der Donau im Medium der Bildpostkarten 57

Rollen im Film, Schicksal im Fluss

OLIVIA SPIRIDON

Migrationen und Mischungen

Die Donau in Filmen über Donauschwaben 81

INGEBORG BRATOEVA

Die Donau als narrativer Raum in Filmen von Stanimir Trifonov 103

Flussgedichte und Treibgut

BRANKO RANKOVIĆ

Die Donau in jugoslawischer „Parteipoesie“

Tageszeitungen in der Vojvodina nach dem Zweiten Weltkrieg 117

EDIT KIRÁLY

Die Karriere einer Melonenschale

Ein Attila-József-Motiv und sein Nachleben 135

Der Strom des Erzählens

JOZEF TANCER

Vom Strom der Worte und Geschichten

Ján Rozners Výlet na Devín 155

CHRISTOPH LEITGEB

Péter Nádas und der Fluss der Geschichte 171

Inseln im Fluss, Inseln der Imagination

FERENC VINCZE

Donau-Inseln als Erinnerungsorte

Die Funktion der Insel in den Landschafts- und Erinnerungskonstruktionen

zeitgenössischer Texte 191

Personenverzeichnis 213

Ortsverzeichnis 217

Der montierte Fluss

Vorwort

CHRISTOPH LEITGEB

Die Donau berührt oder durchfließt gegenwärtig zehn Staaten – mehr als jeder andere große Strom der Welt. Der Fluss, der Europa von West nach Südost quert, steht im Brennpunkt zahlreicher national wie auch übernational gefärbter, teils sich ergänzender, teils sich widersprechender Erzählungen. Traumatische Ereignisse wie Kriege, gesellschaftliche Umbrüche und einschneidende politische Zäsuren haben dazu geführt, dass die gesellschaftlichen Erzählungen über diesen Fluss immer wieder umgeschichtet, verändert und zu neuen Sinneinheiten zusammengesetzt wurden. Aber nicht nur räumlich und historisch ist der Blick auf den Fluss segmentiert: Allein der Konflikt zwischen technischer Naturbeherrschung, Raumplanung und Umweltschutz hat eine Vielfalt von unterschiedlichen Perspektiven und Darstellungsweisen institutionell verankert, die auch wissenschaftliche Diskurse über den Fluss voneinander abschließen, spezialisieren und segmentieren.

Die gängigen Bilder von Flüssen stellen das Kontinuum, das stetige Fließen in den Mittelpunkt. Der Titel der vorliegenden Publikation bürstet dieses Assoziationsfeld gegen den Strich, indem nicht die kontinuierliche Bewegung, sondern die Unterbrechung in den Fokus rückt. Die Donau ist, so behaupten die Beiträge dieses Bandes, nicht nur im Motiv des natürlich und unaufhörlich dahinfließenden Stromes zu fassen, sondern mindestens ebenso in Bildern der Grenze, der Brüche und der Einschnitte, der Montage eben. Der Begriff der Montage konnotiert, angewendet auf das Material der Natur, die ganze Härte eines zugleich technischen und ästhetischen Eingriffs. Die Donau ist, das war unser Ausgangspunkt, nicht nur im Motiv des natürlich und unaufhörlich dahinfließenden Stromes zu fassen, sondern mindestens ebenso in Bildern der Grenze, der Brüche und der Einschnitte. Die in literarischen Texten, Filmen und Fotografien produzierten und transportierten Flussbilder greifen zwar immer wieder auf das Motiv von Kontinuität zurück; sie tragen aber mindestens ebenso die Zeichen von Konstruktion und Rekonstruktion. Sie bedienen sich einer Vielfalt medialer und diskursiver Techniken der Montage, die es beispielhaft zu entschlüsseln gilt.

Offensichtlicher als das Organisationsprinzip des Flusses ist die Montage zunächst Organisationsprinzip unseres Buches. Die Beiträge versammeln eben Analysen der unterschiedlichsten Erzählungen über den Fluss. Sie präsentieren Blickwinkel aus der sozialen Ökologie, aus der Fotografie-, Film- und Zeitungs- und Literaturgeschichte und sind jeweils auf unterschiedliche geografische oder historische Abschnitte des Flusses gerichtet. Zwischen den Beiträgen liegt der für Sammelbände übliche, unvermittelte Schnitt. In dieser Montage drückt sich für die Beschreibung der Donau als Voraussetzung aus, dass alleine der Fokus auf den Fluss für sich noch keinen wie immer gearteten, „natürlichen“, unauflösbaren Zusammenhang generiert. Eine Erzählung wird nicht deshalb schon einheitlich, weil sie einen Fluss als Gegenstand hat. Stattdessen geht es bei der Zusammenstellung des Bandes um die Zusammensicht von Fragmenten.

Allen Einzelanalysen erscheint also ein naturwissenschaftlicher, bildästhetischer, oder literarischer Blick als fragwürdig, der die kulturellen Voraussetzungen der eigenen Erzählung im Hinblick auf das Motiv der Donau versteckt und „naturalisiert“. Obwohl das Buch seine Beiträge montiert, hoffen wir dennoch darauf, dass Leserinnen oder Leser nach Verbindungslinien suchen: Denn so, wie das Buch die Beiträge eben nicht zum harmonischen Ganzen montiert, handelt auch jeder einzelne dieser Beiträge von bestimmten Montageverfahren: Das gilt für den Beitrag über die Transformation der Donau aus umwelthistorischer Sicht bis zum literatur-komparatistischen Beitrag über die Donauinsel als literarisches Motiv. Gerade mit dem Thema der Montage entwickeln alle Beiträge zugleich einen Widerspruch von Natur und Kultur bzw. von Realität und Imagination bzw. Fiktion, ohne diesen Widerspruch ganz aufzuheben oder zu lösen.

Leserinnen oder Leser, die sich auf dieses Buch als Ganzes einlassen wollen, sollten sich also auf eine Abfolge der Beiträge einstellen, die nicht linear ist, auf eine Reihe von Gegenüberstellungen, nicht zuletzt von Text und Bildern. Ein wissenschaftlich sehr „realistisch“ auf den Fluss bezogener, eröffnender Beitrag, der die Transformation der Donau seit dem 19. Jahrhundert aus ökologischer Sicht betrachtet, steht einem letzten Beitrag gegenüber, der den Band mit zwei literarischen Imaginationen über Donauinseln als Möglichkeitsräume einer politischen Erinnerungskultur schließt. Die in diesen Rahmen gesetzten Beiträge sind dabei als Gegenüberstellung in Paaren organisiert: Jeweils zwei Texte analysieren die Donaudarstellung in einem bestimmten Medium. Bestimmte Verfahren der Montage werden also nicht zufällig direkt mit medialen Verfahrensweisen assoziiert.

In gewisser Hinsicht ist der einleitende ökologiegeschichtliche Beitrag von Martin Schmid gegen alle anderen Beiträge gestellt. Er allein spricht, anders als die anderen Texte des Bandes, nicht über die Entwicklung eines medial von der Donau vermittelten Bildes, aber er zeigt Wechselwirkungen auf, die für die Ausformung von paradigmatischen Flussbildern von zentraler Bedeutung sind: jene zwischen Natur und Technik, zwischen Umwelt und industrieller Nutzung. Diese Oppositionen haben,

historisch gesehen, Narrative hervorgebracht, die sehr wohl in unterschiedliche mediale Bilder gegossen wurden. Das vom Fluss vermittelte Bild beeinflusst ganz konkret seine Ökologie und vice versa: Welche Gestalt der Fluss für bestimmte soziale Gemeinschaften annimmt, warum er wie kulturell repräsentiert wird, all das hat auch mit seiner Ökologie, Morphologie und Hydrologie zu tun.

Als Montage schildert Schmid die technische Arbeit, die den Fluss seit dem 19. Jahrhundert und ganz besonders seit dem Zweiten Weltkrieg immer stärker nach Partikularinteressen zur Maschine verwandelt. Die Donau wird zur monotonen, artifiziellen Wasserstraße, mit klaren, geraden Linien zwischen Wasser und Land. Vor allem ihr Oberlauf wird von Staudämmen unterbrochen, dazwischen liegen Inseln eines Naturschutzes, der den Fluss teilweise auch für menschliche Nutzung optimiert. Die Kollateralschäden dieser industriellen „Montage“ am Fluss sind inzwischen unübersehbar und beschäftigen uns als Umweltkatastrophen, als Biodiversitätskrise oder im absinkenden Delta. Trotzdem ist ein radikaler Rückbau von Technik zu einer als ursprünglich verstandenen Natur keine Lösung. Es gibt keinen einfachen Ansatz, um einmal aufgemachte Bruchlinien zu kitten.

Alle weiteren Beiträge beziehen sich, wie schon angekündigt, nicht auf den „Fluss“ an sich, sondern auf den Fluss als Gegenstand kultureller Imaginationen. Dafür ist das jeweilige Medium zentral, in dem diese Imagination ausformuliert wird. Verschiedene Medien definieren eine jeweils spezifische Form der Montage, verschiedene Medien präfigurieren durch ihr Verhältnis zur Montage eine jeweils spezifische Ausgestaltung der Dialektik von Natur und Kultur. Unter den Zwischentiteln „Landschafts- und Bühnenbilder“, „Rollen im Film, Schicksal im Fluss“, „Flussgedichte und Treibgut“ sowie „Der Strom des Erzählens“ widmen sich also jeweils zwei Beiträge der Darstellung der Donau in Fotografie, Film, Lyrik und Prosa.

Die ersten beiden so zusammengestellten Beiträge beschreiben Bilder der Donau in der Fotografie. Am Beispiel der eklektischen Sammlung des ungarischen Historischen Fotoarchivs analysiert Éva Fisli die Anfänge der fotografischen Darstellung des Flusses: Sie interessiert dabei die Frage, was der Fotografie in ihrer Entwicklung bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Donau überhaupt als darstellenswert galt. Schon aus technischen Gründen – wegen der langen Belichtungszeiten – kamen in den ersten Bildern weder Menschen noch das Fließen des Wassers für die Darstellung in Frage, später wurden in die Darstellungen dann Staffagefiguren mit manchmal allegorischer Bedeutung platziert. Spätestens mit der leichteren Reproduzierbarkeit der Bilder ab der Mitte des 19. Jahrhunderts werden die Bilder prägend für eine neuere Reisekultur und selbst von ihr geprägt. Repräsentationen des Flusses zielen nun auf das malerische und wildromantische Flussbild einerseits, und auf jene spezifisch mit dem Fluss in Szene gesetzte Stadtansicht andererseits, die bestimmend etwa für Darstellungen Wiens, Pressburgs oder Pest-Budas wird. Fotografische Flussrepräsentationen folgen dabei vielfach den Konventionen früherer, herkömmlicher Bildmedien, was Perspektive, Aufnahmezeitpunkt, Komposition oder aber soziale Nutzung betrifft. Erst am Anfang

des 20. Jahrhunderts bilden Fotografen systematischer dann auch den Fluss als Arbeitsplatz und Schauplatz einer neuen Alltags-, Bade- und Körperertüchtigungskultur ab.

Die um 1900 als Massenmedium auftauchenden fotografisch illustrierten Bildpostkarten betreten in ihren Inszenierungen daher keineswegs unbearbeitetes Neuland. Sie greifen auf Bildlösungen zurück, die seit dem 18. Jahrhundert für den Fluss bereitstanden und im 19. Jahrhundert, etwa in Form von kolorierten Lithografien, eine gewisse Massenaufgabe erreichen. Anton Holzer führt in seinem Beitrag vor, wie sehr allerdings fotografisch illustrierte und kolorierte Bildpostkarten den Montagecharakter hinter der fotografischen Zurichtung des Blicks auf den Fluss verstärken: Kein Massenmedium hat die Vorstellung der Populärkultur vom Fluss im 20. Jahrhundert nachhaltiger geformt.

Diese populären Bilder des Flusses, die nach 1900 in enormen Stückzahlen zirkulieren, mussten schön und wiedererkennbar sein. Genaueres Hinsehen deckt auf, dass diese Postkartenwelt baukastenartig und höchst eigenwillig zusammengesetzt ist. Städte, Orte, Bauwerke, Brücken, Schiffe, Anlegestellen, aber auch Passagiere und Passanten sind bühnenartig arrangiert und montiert – oft mit Hilfe von Schere, Klebstoff und Retusche. Kommerzielle Postkartenhersteller vor allem aus Deutschland verfügen über ein breit gefächertes Arsenal an vorgefertigten visuellen Zutaten, die sie als Staffagefiguren und Requisiten in die Stadt- oder Landschaftsszenen einbauen. Die so erzeugte Bühnenhaftigkeit der Postkartenwelt ist jedoch keineswegs Instrument der Täuschung. Sie gehorcht spielerischen, performativen Strategien, die den Konstrukt- und Montagecharakter der Bilder offen zur Schau stellen.

Den zwei Beiträgen zur Fotografie folgen zwei über den Film. Für die Gemeinschaft der Donauschwaben war der Fluss namensgebend, in den unterschiedlichsten Text- und Bildmedien schrieben sie ihn in die Trias von Identität, Gedächtnis und Erinnerung ein. Über ein Jahrhundert entstehen zahlreiche Dokumentar- und Spielfilme, populärhistorische Darstellungen und Amateurfilme. Olivia Spiridon zeigt, wie der Film zum Umschlagplatz emblematischer Figuren wird, die aus verschiedenen Erzählungen bekannt sind und die der Film durch Montagetechnik neu ordnet. Viele frühere Filme, unter anderem die aus der nationalsozialistischen Zeit, essentialisieren mit dem Donaubezug eine feste, ethnisch geprägte Lebensform. Dem steht eine neuere Tendenz gegenüber, die mit der Identität des Donauschwabentums gerade umgekehrt eine Erfahrung von Migration und kultureller Mischung verbindet.

Für die bulgarische Kultur hingegen hat die Donau im Allgemeinen keine vergleichbar prominente, identitätsstiftende symbolische Funktion. Entsprechend selten erscheint sie auch im neuen bulgarischen Film, mit Ausnahmen wie Kostadin Bonev oder Stanimir Trifonov. Traditionell gelten die Donaustädte (insbesondere Russe) dabei als „die europäischsten“ Bulgariens und treten im Dissidentenkino als Räume der Nonkonformität und Freiheit auf. Vor diesem allgemeinen Hintergrund analysiert Ingeborg Bratoeva-Daraktchieva die Donaudarstellung speziell in Trifonovs Filmen *Einäscherung* (2004) und *Der Gesegnete* (2021): Beide Filme montieren Bilder histo-

rischer Gewalt direkt gegen Bilder des Flusses, in beiden Filmen steht der Fluss im Zeichen eines Identitätsverlusts, den die Erfahrung des Totalitarismus mit sich bringt. *Einäscherung* thematisiert die Geschichte des Lagers Persin, das zu kommunistischer Zeit auf einer Donauinsel eingerichtet wurde, *Der Gesegnete* eine allgemeine Geschichte Bulgariens im und nach dem Zweiten Weltkrieg, die der Protagonist durch eine individuelle Entwicklung ins Wunderbare und Märchenhafte konterkariert.

Die letzten beiden Gegenüberstellungen des Bandes analysieren Bilder der Donau in der Literatur: Die erste davon widmet sich Lyrik und stellt eines der berühmtesten Donaugedichte ungarischer Belletristik lyrischen Donauklischees aus dem kommunistischen Jugoslawien gegenüber. Branko Ranković beschreibt eine Auswahl von Gedichten, die in der regionalen Tageszeitung *Slobodna Vojvodina* (nach 1953 *Novosadski Dnevnik*) aus der Vojvodina zwischen 1945 und 1965 veröffentlicht wurden, und ordnet sie in eine Geschichte von Propaganda und Zensur ein: Teilweise stilisieren diese Gedichte den Fluss zum Gegner, der die Gemeinschaft ganz analog zum ehemaligen Kriegsgegner weiter fordert. Die Donau wird implizit Ort des Begräbnisses oder der Trauer, oder eine pastorale Landschaft, die ein revolutionärer Kampf zurückgewinnt. Um mit der Donau eine staatliche oder regionale Einheit zu garantieren, wird etwa Fluss- und Blutkreislauf analogisiert. Die Verbreitung dieser Motive hilft der Partei, Ideen der Einheit durch Praktiken einer regulierten Öffentlichkeit zu propagieren, historische Kontinuität zu behaupten und den neu gegründeten kommunistischen Staat in einen europäischen Rahmen zu stellen.

Den Montagecharakter dieser Gebrauchsliteratur verdeutlichen der historische Abstand, die aus ihm erkennbare politische Gebrauchsfertigkeit der Motive und ihre Gleichförmigkeit. Im Gedicht *An der Donau* von Attila József jedoch bricht eine vorbeischwimmende Melonenschale die Kontinuität des großen Flusses. Dieses Augenmerk auf den Abfall macht Edit Király zum entscheidenden Kontrast- und Bezugspunkt ihrer Lektüre eines Gedichtes, das nicht nur eine konkrete Situation mit den sich daraus ergebenden Gedanken, sondern auch verschiedene Sprechweisen miteinander verschränkt. Ganz anders als beim großen Bogen, den die Ideologie zum „Fluss der Geschichte“ spannen möchte, reflektiert das Motiv des Abfalls als Teil einer Assemblage die Zufälligkeiten, die bei Attila József auch das Schicksal des Einzelnen, seine Identität und Herkunft ausmachen. Als einprägsames lyrisches Motiv wird die Melonenschale aus dem Gedicht ihrerseits oft und sehr unterschiedlich recycelt. In manchen Fällen, so etwa auch in György Petris *An der Donau*, wird sie durch Zivilisationsmüll ersetzt, was das Motiv noch weiter in eine gesellschafts- und zivilisationskritische Richtung entwickelt.

Immer wieder stößt die Analyse des scheinbaren Paradoxes eines „montierten Flusses“ darauf, dass das Bild der Donau mit der sehr abstrakten Vorstellung eines „Flusses der Geschichte“ assoziiert wird. Die letzte Gegenüberstellung von zwei Beiträgen im Band führt zwei Gestaltungen dieser Übertragung aus. Ján Rozners autobiografisches Prosawerk *Výlet na Devín* schildert Schiffsfahrten von Bratislava nach Devín, einen ge-

schichtsträchtigen Grenzort am Zusammenfluss von Donau und March. Jozef Tancer verdeutlicht, dass die Donau und ihre lokale historisch-landschaftliche Szenerie hier nicht nur als Hintergrund dient, vor dem sich Erinnerungen an die „große“ Geschichte und die „kleine“ Privatgeschichte in Parallelläufen und Zusammenstößen entfalten. Das Flussmotiv wird zur „konzeptuellen Metapher“, die Zusammenhänge mit Vorstellungen eines „Erinnerungsstroms“ und „Erzählstroms“ herstellt. Als eine Metapher für die soziale Dynamik der totalitären Regimes (Faschismus und Kommunismus) spendet der Strom Bilder für Homogenisierung und Verwischung von Differenzen (mit dem Strom schwimmen) sowie Individualisierung und Erfahrung eines Außenseitertums (gegen den Strom schwimmen). Somit schafft die Metapher des Flusses einen ideengeschichtlichen und psychologischen Rahmen für die Reflexion einer Biografie im Kontext des 20. Jahrhunderts.

Unter anderem Hans Blumenberg hat eine Theorie solcher „konzeptioneller Metaphern“ formuliert: Ganz abstrakt gewordene Begriffe würden in ihrem Gebrauch untrennbar mit Metaphern verbunden und so wieder erfahrbar gemacht. Als Beispiel nennt er den Begriff der Geschichte und analysiert drei Fluss-Motive aus der antiken Tradition: Man steigt niemals zweimal in denselben Fluss (Heraklit), die Sorge geht über den Fluss (Lukrez) und, vermittelt, die Szene vom Schiffsbruch mit Zuschauer. Christoph Leitgeb zeigt, welche Rolle diese Motive für Blumenbergs Frage nach der Möglichkeit einer Phänomenologie der Geschichte und die *Parallelgeschichten* von Péter Nádas spielen. Nádas beschreibt die ungarische Erfahrung geschichtlicher Brüche im 20. Jahrhundert. Dennoch vermeidet er einen abstrakten Begriff der Geschichte, wie ihn eine Geschichtsphilosophie geprägt hat, die durch die Erfahrung des Totalitarismus diskreditiert wurde. An Stelle dieses Begriffs tritt eine durchkomponierte Motivik des Flusses. Sie ermöglicht es, in den *Parallelgeschichten* eine Fluidität geschichtlicher Erfahrung zu formulieren, in der kein fixer Standpunkt bewusster Reflexion im Verhältnis zum Strom mehr vorgestellt werden kann.

Ein letzter Beitrag schließt den Band aus literaturkomparatistischer Perspektive. Ferenc Vincze liest dafür zwei Bücher, die jeweils unterschiedlich Donau-Inseln als heterotopische Erinnerungsorte konstruieren: Balázs Szálingers Buch *Al-dunai álom* [Traum von der Unteren Donau] und Claudiu M. Florians *Virstele jocului. Strada Cetății* [Zweieinhalb Störche. Roman einer Kindheit in Siebenbürgen]. *Al-dunai álom* ist ein Bericht über eine Reise zum Eisernen Tor, in dem sich der Diskurs über das versunkene Ada Kaleh und die teilweise mitversunkene Stadt Orșova mit der Gegenwart überlagert. Ähnlich wie etwa in Péter Esterházy's *Donau abwärts*, in Andrzej Stasiuks *Unterwegs nach Babadag*, in Esther Kinsky's *Banatsko* oder in Noémi Kiss' *Schäbiges Schmuckkästchen* wird hier ein multikultureller Raum Osteuropas umgedeutet und problematisiert. Die Reise sucht nach Spuren der versunkenen Insel, um sie als Muster einer Gedächtnis-Praxis zu lesen und sie zugleich für die Rekonstruktion der gegenwärtigen Stadt zu verwenden. In Florians Roman hingegen sind Perspektiven bestimmend, welche die Landschaft Südsiebenbürgens mit Geschlossenheit, das rumänische

Regat aber mit Offenheit und räumlicher Unabgeschlossenheit assoziieren. Die Motive der Donau und der Insel dekonstruieren diese bipolare Landschaft: Sie eröffnen einen anderen Raum, in dem ein Brechen des kollektiven Schweigens über Geschichte und eine unzensurierte Erinnerung möglich wird.

Konzeptionen der Politik und Konzeptionen der Natur bildeten stets ein Paar, das so fest miteinander verbunden war wie die beiden Sitze einer Wippschaukel, von denen der eine sich nur senken kann, wenn der andere sich hebt, und umgekehrt. Nie hat es eine andere Politik gegeben als die der Natur und nie eine andere Natur als die der Politik.¹

Wenn diese Äußerung Bruno Latours zum Entwurf einer politischen Ökologie in die richtige Richtung weist, dann sind kulturhermeneutische Analysen nicht grundsätzlich von der Perspektive etwa des einleitenden, ökologiehistorischen Beitrags zu trennen. Die Idee des „montierten“, des „zusammengesetzten“ Flusses will in diesem Buch dazu beitragen, neue Perspektiven auf die Donau als Erzählraum zu eröffnen. Etablierte Donau-Klischees können nur sinnvoll aufgebrochen oder demontiert werden, wenn auch die konstruktive Bauweise kollektiver Flussimaginationen ausgelotet und offengelegt wird.

Daran arbeitet das Forschungsprojekt „Die Donau lesen“, dessen Resultate nicht nur dieser Band, sondern auch eine Website (<https://www.diedonaulesen.com/>) dokumentiert. Das Projekt wird vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung FWF (FWF Projektnummer: I 4292-G) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG Projektnummer: 424340365) im Rahmen eines DACH-Programms finanziert. Es analysiert ausgewählte Fluss-Erzählungen mit literatur-, kultur- und medienwissenschaftlichen Instrumentarien und arbeitet exemplarisch heraus, wie sich Donaunarrative im 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts im Wechselspiel unterschiedlicher Bild- und Textmedien verändern. Die narrativen und transmedialen Logiken jener Erzählungen sind dabei ebenso Gegenstand der Forschung wie die gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen, in die sie eingebettet sind.

1 Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main 2010, 44.

Der Fluss als Natur und Maschine

Der industrialisierte Fluss

Umwelthistorische Narrative zur Donau

MARTIN SCHMID

Heute ist die Donau der kranke Fluss Europas, ihr einst wanderndes Flussbett ist in enge Schifffahrtsrinnen gezwängt, ihre Hochwässer werden von unzähligen Dämmen zurückgehalten, und sie ist stark von Abwässern, Metallen, Kohlenwasserstoffen und synthetischen Chemikalien belastet und verschmutzt. Einige [...] arbeiten hart daran, um diesen Fluss zu retten, zu heilen, ihn wieder gesund zu machen [...]. Wenn ihnen das gelingt, wenn sie diesen Fluss vieler Länder, Kulturen und einer langen Geschichte menschlicher Veränderung zurückbringen können, dann gibt es Hoffnung für jeden Fluss dieser Erde.¹

Vorbemerkung

Die Geomorphologin Ellen Wohl hat im Wesentlichen Recht. Aber ihre Charakterisierung der Donau als „kranke Fluss Europas“, als eingezwängte und verschmutzte Natur, ist nur eine von mehreren Möglichkeiten, die Umweltgeschichte dieses großen Stroms zu erzählen. Denn die Geschichte der Donau ist – wie die jedes anderen Gewässers – eine gemeinsame Geschichte von Natur und Gesellschaft, eine Geschichte in der „Menschen und der Rest der Natur“² unauflöslich miteinander verwoben sind.

- 1 Wohl, Ellen: *A World of Rivers. Environmental Change on Ten of the World's Great Rivers*. Chicago 2011, 104. Englischer Originaltext: „Today the Danube is the sick river of Europe, its once wandering channel straitjacketed into narrow navigational routes, its floods captured by dozens of dams, and its waters heavily polluted with sewage, metals, hydrocarbons, and synthetic chemicals. Some [...] are working hard to be the physicians who will bring the river back to health [...]. If the would-be healers can bring back this river of many nations and cultures and a long history of human alteration, then there remains hope for any river on Earth.“
- 2 „Humans and the rest of nature“, zitiert aus: Beinart, William / Coates, Peter A.: *Environment and history. The taming of nature in the USA and South Africa*. London/New York 1995, 1; ganz ähnlich: McNeill, John R.: *Observations on the Nature and Culture of Environmental History*. In: *History and Theory* 42 (2003), H. 4, 5–43, hier 6. DOI: 10.1046/j.1468-2303.2003.00255.x (14.07.2022).

Die Geschichte der Donau ist die eines sozionaturalen Schauplatzes,³ eines Hybrids, das seine Gestalt stets verwandelt, aufgrund natürlicher Dynamiken, gesellschaftlicher Veränderungen und dem ko-evolutionären Zusammenwirken von beidem. Bereits ab der Wende zum 19. Jahrhundert verlief die Verwandlung der Donau besonders dynamisch und in vielen Abschnitten tiefgreifend, diese Phase wird als „Industrialisierung“ von Flüssen beschrieben. Industrialisierung meint in der Umweltgeschichte vor allem den Umbau des gesellschaftlichen Energiesystems in Richtung mehr fossiler Energie (zuerst Kohle, später Erdöl und Erdgas) und damit einhergehend ein Anstieg des Energie- und Materialverbrauchs und der Emissionen und Abfälle insgesamt.⁴ Dieses Anschwellen des „gesellschaftlichen Stoffwechsels“ auf der Input- wie auf der Outputseite blieb nicht folgenlos für Flüsse wie die Donau. Zu den Folgen zählen u. a. eine intensive Bewässerungslandwirtschaft in ehemaligen Auen, die Entnahme von Kies als Baumaterial, von Energie in teils gigantischen Wasserkraftwerken, aber auch die hohen Belastungen der Gewässergüte durch Einleitung industrieller und anderer Abwässer. Industrialisierung von Flüssen im engeren Sinn bezeichnet die Zurichtung des Flusses für bestimmte Nutzungen, bei der Donau vor allem für Schwertransport und Stromproduktion und zwar unabhängig von natürlichen Schwankungen.⁵ Moderne Schiffe sollen möglichst immer fahren können, egal ob der Wasserstand niedrig oder hoch ist; ehemalige Überflutungsbereiche sollen auf alle Zeit hochwassersicher sein. Damit einher geht eine Umgestaltung der Flusslandschaft, die sich besonders tiefgreifend im Bereich der im 19. Jahrhundert rasch wachsenden urbanen Agglomerationen vollzog. Sie führte zu einer klaren Grenzziehung zwischen Gewässer und Land, eine Folge der Stabilisierung der Ufer und der „harten“ Regulierung der Auen.⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg intensivierte sich diese industrielle Transformation noch einmal, auch auf der Donau lässt sich jene „Great Acceleration“ (Große Beschleunigung) beobachten,⁷ die die industrialisierten Gesellschaften ab den 1950er Jahren generell immer mehr Natur verbrauchen ließ.

3 Zum umwelthistorischen Konzept der „sozionaturalen Schauplätze“ siehe zuletzt: Winiwarter, Verena / Schmid, Martin: Socio-Natural Sites. In: Haumann, Sebastian / Knoll, Martin / Mares, Detlev (Hg.): Concepts of Urban-Environmental History. Bielefeld 2020, 33–50.

4 Fischer-Kowalski, Marina / Haberl, Helmut (Hg.): Socioecological Transitions and Global Change. Trajectories of Social Metabolism and Land Use. Cheltenham/Northampton 2007; Siefert, Rolf: The Subterranean Forest. Energy Systems and the Industrial Revolution. Cambridge 2001.

5 Jakobsson, Eva: Industrialisering av älvar: Studier kring svensk vattenkraftutbyggnad 1900–1918 [Industrialisierung der Flüsse: Studien zur Entwicklung der schwedischen Wasserkraft 1900–1918]. Göteborg 1996.

6 Castonguay, Stéphane / Evenden, Mathew: Conclusion. In: Castonguay, Stéphane / Evenden, Matthew (Hg.): Urban Rivers. Remaking Rivers, Cities, and Space in Europe and North America. Pittsburgh 2012, 237–242, hier 242.

7 McNeill, John R. / Engelke, Peter: The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945. Cambridge MA 2014.

Welche Umweltgeschichte?

In der interdisziplinären Umweltgeschichte kooperieren historische Wissenschaften mit Naturwissenschaften, um diese Transformationen über mehrere Jahrhunderte untersuchen zu können.⁸ Das Konzept, das wir dafür in Wien entwickelt haben, ist das der „sozionaturalen Schauplätze“.⁹ Darunter verstehen wir die Verknüpfung, den Nexus aus materiellen Arrangements (z. B. Brücken, Ufer, Inseln u. s. w.) und menschlichen Praktiken (z. B. Fischen, Waschen, Mahlen, mit dem Boot fahren, ein Kraftwerk betreiben u. v. m.). Praktiken und Arrangements bedingen einander wechselseitig – wenn sich das eine ändert, ändert sich auch das andere, und der sozionaturale Schauplatz verwandelt sich. Kurz gesagt, die Transformation eines sozionaturalen Schauplatzes ist seine Umweltgeschichte.

Eine Geschichte der Donau als sich wandelnde Umwelt muss sich in erster Linie auf den Fluss selbst konzentrieren, auf das Wasser und das von ihm mitgeführte Material, das der Fluss an manchen Stellen erodiert, an anderen ablagert. Zur Umwelt Donau gehört auch die weitere Flusslandschaft mit ihren Uferzonen, Auen und Nebenarmen, diese vor der systematischen Regulierung besonders dynamischen, amphibischen Lebensräume mit oft hoher biologischer Produktivität und Biodiversität. Zur Umwelt Donau gehört aber auch – und das mag aus kulturwissenschaftlicher Sicht manche irritieren – Homo sapiens, gehören die Menschen als Teil und Widerpart der Natur, die an und von dieser Flusslandschaft leben.

In historisch hoch variablen Formen haben menschliche Gesellschaften materielle Arrangements hervorgebracht, unterschiedlichste Fahr- und Werkzeuge, diverse Um- und Einbauten, vom einfachen Mühlenwehr bis zu den monumentalen Wasser- und Atomkraftwerken des Anthropozän, um den Fluss zu nutzen und um sich vor ihm zu schützen. Diese materiellen Arrangements sind ständig natürlichen Kräften ausgesetzt und müssen gewartet werden, sonst erodieren Ufer und Brückenpfeiler, werden unterspült. Sie bestimmen wesentlich die gegenwärtigen gesellschaftlichen Praktiken im Umgang mit dem Fluss, aber sie beeinflussen auch die Handlungsspielräume späterer Generationen, weil viele dieser Arrangements weiter vererbt werden.¹⁰ Eine Umwelt-

8 Schmid, Martin u. a.: Des sources aux données et des méthodes aux pratiques. Ce que le Danube nous apprend sur l'écriture interdisciplinaire de l'histoire de l'environnement. In: Bécot, Renaud / Frioux, Stéphane (Hg.): *Ecrire l'histoire environnementale au XXIe siècle*. Rennes 2022, 131–154; Winiwarter, Verena u. a.: *Environmental Histories of Contemporary Austria: An Introduction*. In: Landry, Marc / Kupper, Patrick (Hg.): *Austrian Environmental History*. New Orleans 2018, 25–48.

9 Siehe dazu Winiwarter / Schmid: Sites und die Vorstellung unserer vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) am Zentrum für Umweltgeschichte (ZUG) finanzierten Forschungsprojekte „ENVIEDAN“ und „URBWATER“ auf unserer Website <https://boku.ac.at/zentrum-fuer-umweltgeschichte/projekte> (5.9.2022).

10 Winiwarter, Verena u. a.: *Why Legacies matter. Merits of a Long-Term Perspective*. In: Haberl, Helmut u. a. (Hg.): *Social Ecology. Society-Nature Relations across Time and Space*. Cham 2016, 149–168.

geschichte dieses Beziehungsgeflechts aus belebten und unbelebten, natürlichen und gesellschaftlichen Prozessen braucht die Einsichten der historischen und anderer Kultur- und Sozialwissenschaften genauso wie die der Ökologie, Limnologie, Hydrologie oder Geomorphologie. Daher muss die Donau interdisziplinär gedacht und die Erforschung ihrer Geschichte interdisziplinär organisiert sein.

Die Literatur zur Umweltgeschichte von Flüssen ist in den letzten zwanzig Jahren deutlich angewachsen,¹¹ unsere Forschungen und Publikationen zur Umweltgeschichte der Donau am Zentrum für Umweltgeschichte in Wien sind Teil davon und darin eingebettet.¹² In interdisziplinären Teams wollen wir die Geschichte dieses großen europäischen Flusses als gemeinsame Geschichte von Natur und Gesellschaft, als eine wirklich hybride Geschichte rekonstruieren und erzählen.

Spätestens Ende des 19. Jahrhunderts wurde Menschen an der Donau bewusst, dass sie durch Landschaftsveränderungen im Zuge der industriellen Transformation etwas verlieren.¹³ Zu den ökonomischen Interessen der in Folge der Regulierungen unter ökologischen Druck geratenen Fischerei kamen erste Aktivitäten eines bürgerlichen Naturschutzes.¹⁴ Einige wenige Interessen hatten begonnen, die Veränderung der Flusslandschaften zu dominieren. Dazu zählte der Hochwasserschutz in schnell wachsenden Städten wie Wien,¹⁵ die Trockenlegung der Auen zur Landgewinnung und die Verbesserung der Schiffbarkeit unabhängig von Wasserstand und Jahreszeit. Die Donau wurde systematisch reguliert für Schifffahrt und Hochwasserschutz,¹⁶ so mancher Mündungsbereich eines Zubringers wurde zu einem Hafenbecken umgebaut.¹⁷

- 11 Evenden, Matthew: Beyond the Organic Machine? New Approaches in River Historiography. In: *Environmental History* 23 (2018), H. 4, 698–720; Schönach, Paula: River histories: a thematic review. In: *Water History* 9 (2017), H. 3, 233–257. DOI: 10.1007/s12685-016-0188-4 (14.07.2022).
- 12 Exemplarisch seien hier drei größere Arbeiten genannt: Zentrum für Umweltgeschichte (Hg.): *Wasser Stadt Wien. Eine Umweltgeschichte*. Wien 2019; Thematic issue: Dealing with fluvial dynamics. A long-term, interdisciplinary study of Vienna and the Danube. *Water History* 5 (2013), H. 2; URL: <https://link.springer.com/journal/12685/volumes-and-issues/5-2> (14.07.2022); Winiwarter, Verena / Schmid, Martin (Hg.): *Umwelt Donau: Eine andere Geschichte*. Katalog zur Ausstellung des Niederösterreichischen Landesarchivs im ehemaligen Pfarrhof in Ardagger Markt. 5. Mai – 7. November 2010. St. Pölten 2010.
- 13 Hier sei exemplarisch das Tagebuch des Kronprinzen Rudolf, entstanden aus Anlass einer Jagdreise auf der ungarischen Donau, genannt: Anonymus [Rudolf, Erzherzog von Österreich]: *Fünfzehn Tage auf der Donau*. Wien 1878, insbesondere Seite römisch X.
- 14 Haidvogel, Gertrud: Verschwundene Fische und trockene Auen. Wie Regulierung und Kraftwerksbau das Ökosystem Donau im Machland verändert haben. In: Winiwarter, Verena / Schmid, Martin (Hg.): *Umwelt Donau: Eine andere Geschichte*. Katalog zur Ausstellung des Niederösterreichischen Landesarchivs im ehemaligen Pfarrhof in Ardagger Markt. 5. Mai – 7. November 2010. St. Pölten 2010, 118–135.
- 15 Zentrum für Umweltgeschichte (Hg.): *Wasser Stadt Wien*.
- 16 Lóczy, Dénes: The Danube: Morphology, Evolution, Environmental Issues. In: Gupta, Avijit (Hg.): *Large Rivers. Geomorphology and Management*. Chichester 2007, 235–260.
- 17 Schmid, Martin: Stadt am Fluss: Wiener Häfen als sozio-naturale Schauplätze von der Frühen Neuzeit bis nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Morscher, Lukas / Scheutz, Martin / Schuster, Walter

Abgeschnitten vom Pulsschlag¹⁸ des steigenden und fallenden Wasserspiegels verlandeten Auen, harte Uferbefestigungen und die Konzentration des Wassers in der Schiffahrtsrinne einer Wasserstraße unterbrachen die laterale Konnektivität zwischen Hauptstrom und Au.¹⁹ An der unteren Donau waren diese Auen bis zu 20 km breit gewesen. Schnell wachsende Städte wie Wien oder Budapest haben sie sich einverleibt, Auen wurden versiegelt und zersiedelt oder für die landwirtschaftliche Nutzung trockengelegt.²⁰ Für die Unterbrechung des longitudinalen Kontinuums sorgte vor allem die Errichtung großer Wasserkraftwerke nach dem Zweiten Weltkrieg, an den Zubringern hatte man bereits am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Stromproduktion begonnen.²¹ In Folge des weiteren Ausbaus der Wasserkraft in den 1980er Jahren formierten sich gesellschaftliche Gruppen auf beiden Seiten des „Eisernen Vorhangs“, um den Bau weiterer Staudämme zu verhindern. In der niederösterreichischen Wachau, dann in Hainburg²² wie im ungarischen Nagymaros²³ protestierte man in den 1980er Jahren für den Erhalt der letzten „frei fließenden“, d. h. nicht direkt vom nächsten Staudamm beeinflussten Abschnitte des Flusses oberhalb des ungarischen Donauknies. Mit Naturparks, Nationalparks und anderen Schutzgebieten wurden in Folge einiger dieser Proteste im späten 20. Jahrhundert wertvolle Schauplätze für Forschung, Bildung und Erholung geschaffen. Solche Schutzgebiete stellen, so wichtig sie auch sind, nichts anderes dar als alternative Formen der Nutzung und Bewirtschaftung der Flusslandschaft in einer industrialisierten Gesellschaft.

(Hg.): Orte der Stadt im Wandel vom Mittelalter zur Gegenwart. Treffpunkte, Verkehr und Fürsorge. Innsbruck 2013, 275–312.

- 18 Tockner, Klement / Malard, Florian / Ward, J.V.: An extension of the flood pulse concept. In: *Hydrological Processes* 14 (2000), H. 16–17, 2861–2883. DOI: 10.1002/1099-1085(200011/12)14:16/17<2861::AID-HYP124>3.0.CO;2-F (14.07.2022).
- 19 Kondolf, G. Mathias u. a.: Process-based ecological river restoration. Visualizing three-dimensional connectivity and dynamic vectors to recover lost linkages. In: *Ecology and Society* 11 (2006), H. 2: Art. 5.
- 20 Sommerwerk, Nike u. a.: The Danube River Basin. In: Tockner, Klement / Uehlinger, Urs / Robinson, Christopher T. (Hg.): *Rivers of Europe*. Cambridge MA 2009, 59–112, insb. Abb. 3.8 und Tab. 3.4. DOI: 10.1016/B978-0-12-369449-2.00003-5 (14.07.2022).
- 21 Schoder, Angelika: A history of pebbles and silt. Fluvial sediment transport, hydropower and technical expertise at the Austrian Danube and its tributaries. In: *Transylvanian Review of Systematical and Ecological Research. The Journal of „Lucian Blaga“ University of Sibiu* 18 (2016), H. 2, 1–18. URL: <https://www.sciendo.com/article/10.1515/trser-2015-0083> (14.07.2022).
- 22 Schoder, Angelika / Schmid, Martin: Where Technology and Environmentalism Meet. The Remaking of the Austrian Danube for Hydropower. In: Petrić, Hrvoje / Žebec Šilj, Ivana (Hg.): *Environmentalism in Central and Southeastern Europe. Historical Perspectives*. London 2017, 3–20; Winiwarter, Verena / Rut, Sophia: Österreich ergrünt. Die Besetzung der Hainburger Au. In: Fischer, Heinz / Huber, Andreas / Neuhäuser, Stephan (Hg.): *100 Jahre Republik. Meilensteine und Wendepunkte 1918–2018*. Wien 2018, 203–216.
- 23 Neubacher, Daniela: *Stop Nagymaros! Die Geschichte einer Grenzüberschreitung*. Dissertation an der Andrassy Gyula Universität Budapest. Budapest 2021.

Welche Natur?

Eine moderne Wasserstraße ist, anders als ein Fluss, kein Ökosystem. Das ist simplifiziertes, heraus genommenes Wasser, strikt vom Land abgetrennt und ausschließlich dafür zu gerichtet, Nahrungsmittel zu erzeugen, Rohre zu füllen und Geld zu verdienen.²⁴

Die Historiker*innen dachten, die Ökologie sei der Fels, auf dem sie die Umweltgeschichte aufbauen könnten; es stellte sich heraus, dass es sich um einen Sumpf handelt.²⁵

Diese beiden Aussagen von Gründervätern der Umweltgeschichte in den USA kreisen um eine fundamentale epistemologische wie forschungsorganisatorische Herausforderung jeder interdisziplinären Umweltgeschichte. Wie können wir als Historiker*innen Natur in Geschichte integrieren und wie weit taugt die Natur der Naturwissenschaften dafür?

Donald Worster bediente sich 1985 mit „Ökosystem“ ganz selbstverständlich eines Begriffes aus den Naturwissenschaften. Richard White, Autor einer auch nach bald dreißig Jahren lesenswerten Umweltgeschichte des Columbia River als „Organic Machine“,²⁶ mochte dagegen ein Jahrzehnt später der Robustheit naturwissenschaftlichen Wissens nicht recht trauen. Diese beiden Aussagen aus der Fachgeschichte der Umweltgeschichte machen eine epistemologische Spannung deutlich, innerhalb derer Umweltgeschichte bis heute ihre Narrative wählen, immer wieder befragen und neu denken muss. Denn Umweltgeschichte braucht Narrative, die mit der Natur in der Geschichte rechnen und ihre Kräfte ernst nehmen, allerdings ohne einem naiven Szientismus anzuhängen. Das Sedimentmodell der Naturwissenschaften ist keine 1:1 Abbildung der Realität, aber die damit analysierte Verlandung der Staubecken in der Donau ist eine Realität, die gesellschaftlichen Handlungsdruck erzeugt. Umweltgeschichte braucht andererseits Narrative, die den Eigensinn menschlicher Kultur unabhängig von naturalen Kräften und Prozessen und die Offenheit aller sozialen Prozesse anerkennen, ohne dabei die Gewalt landschaftsformender Kräfte, die existentielle Notwendigkeit und potenzielle Bedrohlichkeit natürlicher Prozesse im Leben aller Menschen in Konstruktionen und Repräsentationen aufzulösen.²⁷ Die Romantisierung der

24 Worster, Donald: *Rivers of Empire. Water, Aridity, and the Growth of the American West*. New York 1985, 5. Englischer Originaltext: „Quite simply, the modern canal, unlike a river is not an ecosystem. It is simplified, abstracted water, rigidly separated from the earth and firmly directed to raise food, fill pipes, and make money.“

25 White, Richard: Review: Back to Nature. In: *Reviews in American History* 22 (1994), 1–6, hier 5. Englischer Originaltext: „Historians thought ecology was the rock upon which they could build environmental history; it turned out to be a swamp.“

26 White, Richard: *The Organic Machine. The Remaking of the Columbia River*. New York 1996.

27 Schmid, Martin: Bedrohung matters – Nature matters. Kommentar eines Umwelthistorikers. In: *Journal of Modern European History* 15 (2017), H. 1, 19–24. DOI: 10.17104/1611-8944-2017-1-19 (14.07.2022).

Donauauen als unberührte Wildnis in der Naturschutz- und später in der modernen Ökologiebewegung war eine Reaktion auf die industrielle Zurichtung der realen Flusslandschaften – aber nicht nur. Diese Romantisierung eignete sich auch als Argument im innergesellschaftlichen und intergenerationalen Konflikt um Wirtschaftswachstum und Wohlstand.²⁸ John McNeill hat Umweltgeschichte einmal – bestechend einfach – als „die Geschichte der wechselseitigen Beziehungen zwischen Menschen und dem Rest der Natur“ („the history of the mutual relations between humankind and the rest of nature“) definiert.²⁹

Das Erkenntnisinteresse des Forschungsprojekts „Die Donau lesen“, nämlich zu „analysieren, wie sich ... kulturelle Selbstverständnisse über den Bezug zur Donau definiert haben“³⁰ leistet einen wichtigen Beitrag zu einem solchen Narrativ zwischen den Kulturen der Natur- und Geisteswissenschaften. Aus Sicht der Umweltgeschichte sind die hier angesprochenen „kulturellen Selbstverständnisse“ sicher nicht determiniert, sehr wohl aber mitbestimmt von der Gewalt und Widerständigkeit des Flusses, von der sich letztlich immer menschlicher Kontrolle entziehenden Natur der Donau.

Welches Narrativ?

David Blackbourn hat die Umweltgeschichte dafür kritisiert, dass sie oft eine „moralische Schlagseite“³¹ aufweise, weil sie entweder Geschichten des technischen Fortschritts in der Naturbeherrschung oder der Zerstörung eben dieser Natur, Geschichten der Umweltdegradation erzähle. Umweltgeschichte hat ihre intellektuellen Wurzeln in der Umwelt- und Friedensbewegung in den USA der späten 1960er Jahre. Autoren wie Donald Worster (geboren 1941), Richard White (1947), William Cronon (1954) aber auch noch Theodor Steinberg (geboren 1961) bezogen immer, wenn auch nicht immer gleichermaßen explizit, Stellung in aktuellen Umweltdebatten, indem sie z. B. aufzeigten, wann, wie und warum die Natur der Flüsse, über die sie schrieben, in eine Ware verwandelt wurde, in etwas, das verkauft und gehandelt wurde, mit oft katastrophalen Folgen für Ökosysteme und bestimmte soziale Gruppen.³² Das mag „moralisierend“

28 Schoder/Schmid: *Technology*, 3–20; Winiwarter/Rut: *Österreich ergrünt*; Sophia Leona Rut: *Die Heldinnen von Hainburg*. Masterarbeit in Sozial- und Humanökologie. Universität Klagenfurt. Wien 2019.

29 McNeill, *Observations*, 6.

30 Website „Die Donau lesen“. URL: <https://www.diedonaulesen.com/> (14.07.2022).

31 Blackbourn, David: *Time is a Violent Torrent. Constructing and Reconstructing Rivers in Modern German History*. In: Mauch, Christof / Zeller, Thomas (Hg.): *Rivers in History. Perspectives on Waterways in Europe and North America*. Pittsburgh 2008, 11–25, hier 24 f.

32 Worster, *Rivers*; White, *Machine*; Cronon, William: *Nature's Metropolis. Chicago and the Great West*. New York/London 1991; Steinberg, Theodore: *Nature Incorporated: Industrialization and the Waters of New England*. Amherst 1991.

sein, es ist aber zugleich eine wichtige Einsicht aus der Geschichte für heutige Debatten um die (Über)nutzung von Flüssen und generell für eine kritische Analyse der historischen Genese eines kapitalistischen Wirtschaftssystems, das zu lange der Illusion unendlichen Wachstums nachhing und daraus resultierende ökologische und soziale Kosten „externalisierte“.³³

Alle Geschichte ist Erzählung, das gilt freilich auch für die Umweltgeschichte. David Blackbourn und deutlich früher Eva Jakobsson haben zwei gleichermaßen problematische Weisen, die Geschichte von Flüssen zu erzählen, ausgemacht. Die erste entspricht dem Narrativ einer „gutartigen Modernisierung“: Die widerspenstige Natur der Flüsse wird durch menschlichen Fortschritt immer mehr beherrscht; die zweite ist „eine umgekehrte Version der ersten, eine Erzählung des Niedergangs und der Katastrophe, in der Flüsse getötet, vergewaltigt und denaturiert werden“.³⁴ Die erste Erzählung tendiert dazu, die negativen Folgen großer Projekte der technologischen Moderne zu ignorieren, während die zweite den Nutzen dieser Veränderungen für Menschen herunterspielt.

Eva Jakobsson hat gezeigt, dass beide Meistererzählungen, so gegensätzlich sie auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, eine gemeinsame Basis haben – die Dichotomisierung von Natur und Kultur;³⁵ es sind eben keine hybriden Erzählungen, sie fragen nicht, wie das Naturale und das Soziale ineinander verwoben sind, sondern sie unterscheiden eins vom anderen, um das eine über das andere triumphieren zu lassen, als zivilisatorischer Sieg über die Natur in der einen, als „Natur, die zurück schlägt“, in einer anderen Variante.

Jakobsson identifiziert zuerst ein historiographisches Narrativ, in dem die Geschichte als ein Prozess erscheint, „durch den die Menschheit von der Natur und ihren Mächten befreit wird“³⁶ – Fortschritt als gesellschaftliche Emanzipation von der Natur. Dazu gehören die Geschichten vom „eroberten Fluss“, in denen mächtige gesellschaftliche Akteursgruppen oder erfindungsreiche und tatkräftige Ingenieure oder andere Individuen die Natur des Flusses immer mehr beherrschen und in denen Naturbeherrschung oft mit der Herrschaft über Menschen einhergeht. Ganz anders deuten die Geschichte Erzählungen vom „ausgelöschten Fluss“, die auf die willentliche oder unabsichtliche Degradation der fluvialen Ökologie abzielen.³⁷ Hier geht es um den oft

33 Barca, Stefania: Energy, property, and the industrial revolution narrative. In: *Ecological Economics* 70 (2011), H. 7, 1309–1315. DOI: 10.1016/j.ecolecon.2010.03.012 (14.07.2022).

34 Blackbourn, Time, 24 f.

35 Jakobsson, Eva: Narratives About the River and the Dam. Some Reflections on How Historians Perceive the Harnessed River. In: Hauken, Å. Dahlin (Hg.): *Technological Society – Multidisciplinary and Long-Time Perspectives*. Seminarrapport Utstein Kloster 2008. Stavanger 2008, 53–61.

36 Tvedt, Terje / Jakobsson, Eva: Introduction: Water History is World History. In: Tvedt, Terje / Jakobsson, Eva (Hg.): *A History of Water. Water Control and River Biographies*. Bd. 1. London / New York 2006, ix–xxiii. (unter Bezugnahme auf Marx’ „Grundrisse“ von 1857/58).

37 Jakobsson, Narratives, 56.

unwiederbringlichen Verlust von Lebensräumen und Arten, um eine Kritik der industriellen Moderne, die Konvivialität durch ewige Produktivitätssteigerung ersetzen will,³⁸ und sich in der Illusion der Befreiung von der Natur in neue, um nichts weniger riskante Unfreiheiten und Abhängigkeiten begibt.

Die an Perspektiven, Facetten und Deutungsmöglichkeiten nicht gerade arme Umweltgeschichte der Donau kann entlang all dieser Narrative erzählt werden. Fortschritt und Befreiung von der Natur finden wir in groß angelegten Regulierungsprojekten, die dafür gesorgt haben, dass der Fluss heute in der Regel auf seiner gesamten Länge und das ganze Jahr über schiffbar ist. Oder in gigantischen Kraftwerken, die die Bewegungsenergie des Flusses in elektrischen Strom verwandeln, im aufwändigen Hochwasserschutz in ehemaligen Überschwemmungsgebieten, die Hunderttausende Stadtbewohner*innen selbst vor den höchsten Fluten zu schützen versprechen. Die kritischen Narrative des industriell ausgebeuteten und umgebauten Flusses können ganz unterschiedliche Formen annehmen: Da ist etwa die Erzählung der „ausgelöschten“ Donau, eines monotonen, kanalisierten Flusses, einer Wasserstraße, die in langen Abschnitten zwischen Betonmauern und über Hunderte von Kilometern zwischen hohen Dämmen verläuft, abgeschnitten von seinen ehemaligen Auen und Überflutungszonen. Viele dieser Auen sind heute dicht mit Gewerbe- und Industriegebieten aus dem 19. und 20. Jahrhundert überbaut, wobei letztere inzwischen nicht selten aus der Nutzung genommen und als Industrieruinen dem Verfall preisgegeben wurden. Es gibt historische Evidenzen für die „eroberte“ Donau, an der ab dem 17. Jahrhundert Feuchtgebiete trockengelegt und Kanäle unter Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft ausgehoben wurden,³⁹ und an der in gigantomantischen Großbaustellen wie dem Donau-Schwarzmeer-Kanal tausende Gefangene despotischer politischer Regime ausgebeutet wurden.⁴⁰

Narrative machen Geschichte, sie beeinflussen, wie Menschen die Welt sehen, ob und welche Veränderung sie für wünschenswert oder überhaupt möglich halten.

- 38 Zur Idee der Konvivialität allgemein siehe Illich, Ivan: In den Flüssen nördlich der Zukunft, München 2005.
- 39 Schmid, Martin: Kolonisierung von Natur: ein interdisziplinäres Konzept und seine Erprobung in der Umweltgeschichte der Donau. In: Fata, Márta (Hg.): Melioration und Migration. Wasser und Gesellschaft in Mittel- und Ostmitteleuropa vom 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2022, 109–132. DOI: 10.25162/9783515131469 (14.07.2022).
- 40 Iordachi, Constantin/Van Assche, Kristof (Hg.): The Biopolitics of the Danube Delta. Nature, History and Policies. Lexington MA 2014; zum Kanal von der Donau durch die Dobruška zur Schwarzmeerküste siehe auch: Štanzel, Arnošt: Wasserträume und Wasserräume im Staatssozialismus. Ein umwelthistorischer Vergleich anhand der tschechoslowakischen und rumänischen Wasserwirtschaft 1948–1989. Göttingen 2017; zur Propaganda, den politischen Opfern und der Erinnerungskultur des „Kanals des Todes“ siehe Van Meurs, Wim: Der Donau-Schwarzmeer-Kanal. Eine Großbaustelle des Kommunismus. Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung. Berlin 2012, 113–128. URL: https://www.kommunismusgeschichte.de/fileadmin/user_upload/JHK/2012/11_JHK_2012_van_Meurs_S._113_128.pdf (14.07.2022).

Narrative finden sich nicht nur in der Historiographie; ebenso wichtig für die Umweltgeschichte sind die Narrative, die wir in der Vergangenheit identifizieren können und die historische Akteur*innen motiviert haben. Die allermeisten Wasserbauer und anderen Ingenieure an der Donau vom ausgehenden 18. bis ins 21. Jahrhundert waren davon überzeugt, zu einer großen Geschichte des Fortschritts und der Befreiung des Menschen von den Unbilden der Natur beizutragen. Die Umweltschützer ab den 1970er Jahren waren dagegen motiviert von Erzählungen vom „ausgelöschten“ Fluss, begannen zu protestieren und gegen den weiteren Verlust und die fortschreitende Zerstörung zu kämpfen und legten so den Grundstein für Naturparks und „Renaturierungen“ entlang der Donau.

Welche Donau?

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die Donau an mehreren Stellen eine Großbaustelle. Gigantische Projekte wie die Regulierung des Eisernen Tores, die Schiffbarmachung des Sulinaarms im Donaudelta nach den Plänen des britischen Ingenieurs Charles A. Hartley oder die „Große Regulierung“ der Wiener Donau wurden innerhalb weniger Jahrzehnte realisiert.⁴¹ Neue Technologien wie das Dampfschiff und die Eisenbahn beschleunigten diese industrielle Verwandlung der Donau. Die langfristigen Auswirkungen solcher Eingriffe, ob beabsichtigt oder nicht, sollten spätere Generationen von Ingenieuren (einschließlich jener der Gegenwart) beschäftigen. Schon um 1900 waren die Flusslandschaften im Allgemeinen ganz anders als etwa ein Jahrhundert zuvor. Die Donau, die wir heute kennen und mit der wir zu tun haben – in weiten Teilen einheitliche und scheinbar stabilisierte Landschaften – ist hauptsächlich ein Erbe des 19. und 20. Jahrhunderts. Das sind industrialisierte Flusslandschaften.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte an der Donau eine „Große Beschleunigung“⁴² des industriellen Transformationsprozesses ein, die den Fluss und seine Umgebung ein weiteres Mal grundlegend verändern sollte. Von der oberen bis zur maritimen Donau und ins Delta, in „Ost“ und „West“ also, kam es zu Eingriffen in die Flusslandschaft, die in Reichweite und Tiefe alles Bisherige übertrafen – mit großen Kraftwerken, die Inseln wie jene von Ada Kaleh am Eisernen Tor versinken ließen, der Trockenlegung von ausgedehnten Feuchtgebieten etwa im Delta,⁴³ mit rapide voranschreitender Bodenversiegelung in ehemaligen Überschwemmungsgebieten, umfassenden Infra-

41 Ardeleanu, Constantin: *The European Commission of the Danube, 1856–1948. An Experiment in International Administration*. Leiden 2020. URL: <https://brill.com/view/title/55999> (14.07.2022); Technisches Museum Wien u. a. (Hg.): *Blau: die Erfindung der Donau. Eine Ausstellung des Technischen Museums Wien*, 15. Juni–27. November 2005. Salzburg 2005.

42 McNeill/Engelke, *Acceleration*.

43 Siehe dazu Stanzel, *Wasserträume*.

strukturprojekten zum Hochwasserschutz wie der Wiener Donauinsel⁴⁴ oder für den Transport mit modernen Häfen und Kanalbauten über europäische Wasserscheiden wie dem 1992 fertig gestellten Main-Donau-Kanal oder dem 1984 im Wesentlichen vollendeten rumänischen Donau-Schwarzmeer-Kanal.



Abb. 1 Der Donau-Schwarzmeer-Kanal bei Medgidia am 26.05.1984, dem Tag seiner Eröffnung
Quelle: The National Museum of Romanian History, Attribution, via Wikimedia Commons



Abb. 2 Blick auf den Donau-Schwarzmeer-Kanal bei Medgidia, 26.05.1984
Quelle: The National Museum of Romanian History, Attribution, via Wikimedia Commons

Die Donau war nach zweihundert Jahren Industrialisierung gegen Ende des 20. Jahrhunderts in vielen Abschnitten ein anderer Fluss, ihre Gestalt war kaum wieder zu erkennen – der Lauf des Wassers konzentriert in möglichst einem einzigen Bett, die Grenze zwischen Wasser und Land eindeutig fixiert mit hart verbauten, geraden Ufern,

44 Eine gute, auch aktuelle Forschung berücksichtigende Darstellung findet sich hier: URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Donauinsel> (14.07.2022).

die ehemaligen Auen verlandet und ihre Vegetation verändert. Aber nicht nur ihre Gestalt war verändert, die Donau verhält sich auch anders als in der Vergangenheit. Moderne Wasserkraftwerke wurden im 20. Jahrhundert zu einem (neben)wirkungsreichen Verbündeten der Schifffahrt bei der weiteren Umgestaltung des Flusses. Vor allem an der alpinen und daher in der Abflussmenge besonders stark schwankenden oberen Donau erlauben die Stauwerke, den Wasserstand innerhalb gewisser Grenzen zu kontrollieren, was der kontinuierlichen Schifffahrt des Flusses zugutekommt. Das Sedimentregime dagegen ist unter anderem wegen eben dieser Kraftwerke aus der Balance geraten. Während Staubereiche zu verlanden drohen, erodiert der Fluss an anderen Stellen die Ufer und sein eigenes Bett.⁴⁵ Das abschließende Kapitel wird auf dieses und andere aktuelle Nachhaltigkeitsprobleme der industrialisierten Donau näher eingehen.

Weil die Transformation im 19. und 20. Jahrhundert so umfassend und tiefgreifend war, hat sich die umwelthistorische Erforschung nicht nur europäischer Flüsse generell auf diese Phase der Industrialisierung konzentriert.⁴⁶ Auch unsere Forschung zur Wiener Donau ab 1500 hat bestätigt, dass das späte 19. Jahrhundert tatsächlich einen radikalen Bruch mit einer langen Geschichte des Umgangs mit der Dynamik der Donau darstellte.⁴⁷ Diese Arbeiten zur Wiener Donau haben aber auch die vorindustrielle Donau wieder entdeckt und visualisiert, dieses dynamische, komplexe Netzwerk aus Haupt- und Nebenarmen, Inseln und Schotterbänken. Erst im Kontrast mit dieser vorindustriellen Donau der Frühen Neuzeit wird deutlich, wie tief und umfassend die Industrialisierung Flüsse und das Verhältnis der Menschen zu ihnen verändert hat.

Mit Ausstellungen⁴⁸ und Büchern⁴⁹ will das Zentrum für Umweltgeschichte in Wien die Wiederentdeckung dieser vorindustriellen Donau mit einer breiteren Öffentlichkeit teilen. Denn die Industrialisierung hat die Dynamik des Flusses, seine landschaftsformenden Kräfte für die meisten Menschen unsichtbar gemacht. Sie hat Bewohner*innen von Städten wie Wien vergessen lassen, in welcher Umwelt sie leben. Nur bei extremen Hochwasserereignissen erinnert uns die Donau daran, was für ein Fluss sie eigentlich war und ist, und dass alle technischen Anstrengungen der Moder-

45 Habersack, Helmut u. a.: Challenges of river basin management. Current status of, and prospects for, the River Danube from a river engineering perspective. In: *Science of the Total Environment* 543 (2016), 828–845. DOI: 10.1016/j.scitotenv.2015.10.123 (14.07.2022).

46 Evenden, *Organic Machine*, 698–720; Schönach, *River histories*, 233–257.

47 Siehe dazu zusammenfassend eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Water History* zur Wiener Donau: Thematic issue: Dealing with fluvial dynamics. A long-term, interdisciplinary study of Vienna and the Danube. *Water History* 5 (2013), H. 2. URL: <https://link.springer.com/journal/12685/volumes-and-issues/5-2> (14.07.2022).

48 Winiwarter/Schmid (Hg.): *Umwelt Donau*; und auch: Winiwarter, Verena u. a.: *Wien und seine Gewässer. Eine turbulente Umweltgeschichte*. In: *Wiener Geschichtsblätter* (2015), H. 2.

49 Zentrum für Umweltgeschichte (Hg.): *Wasser Stadt Wien*.

ne, die naturalen Kräfte unter Kontrolle zu bekommen, sich von ihnen zu befreien, an Grenzen stoßen.

In den 1980er Jahren erstarkten auf beiden Seiten des „Eisernen Vorhangs“ soziale Bewegungen gegen den weiteren Ausbau der Donau für die Schifffahrt und die Stromerzeugung. Expert*innen unter anderem aus dem Wasserbau aber auch aus der noch relativ jungen Disziplin der Ökologie engagierten sich auf beiden Seiten dieses Konflikts.⁵⁰ Im Kampf gegen die Wasserkraft wurden die Auenwälder von vielen zur unberührten Wildnis verklärt, dieser romantisierende Blick auf die Flusslandschaft stärkte das Gemeinschaftsgefühl unter den Kraftwerksgegner*innen, ökologische, politische und andere Interessen verbanden sich in ihrem Protest.⁵¹ Die Auseinandersetzung um Kraftwerke wie Zwentendorf 1978, Hainburg und Nagymaros 1984 wurden zu entscheidenden Momenten in der Formierung der neuen Ökologiebewegung und in der politischen Geschichte der Donauländer.⁵²

Heute wollen manche eine „De-Industrialisierung“ von Flusslandschaften beobachten, gemeint sind damit meist ehemalige Industrie- und Gewerbegebiete, die nun in städtische „Waterfronts“ mit Luxusimmobilien oder zu Erholungsarealen „aufgewertet“ werden.⁵³ Diese lokalen Nutzungsänderungen sind vor allem von Profitinteressen am Immobilienmarkt getrieben. Die „Renaturierung“ von Fließgewässern für den Natur- und Hochwasserschutz und die Einrichtung von Schutzgebieten entlang der gesamten Donau sind dagegen eine wichtige Gegenbewegung zu den heute dominierenden Nutzungen der Donau als Wasserstraße und Stromlieferant. Systemisch betrachtet sind aber sowohl „De-Industrialisierung“ als auch „Renaturierung“ Epiphänomene einer weiter voranschreitenden industriellen Transformation. Solche und andere „grüne“ Aktivitäten sind in ein sozial-ökologisches Regime eingebettet, das in seinem Kern industriell geprägt ist.⁵⁴ Naturschutz und Flussrückbau finden vor dem Hintergrund eines weiter steigenden Material- und Energieverbrauchs statt. Wenn an

50 Schoder/Schmid: *Technology*, 3–20.

51 Veichtlbauer, Ortrun: *Donau-Strom. Über die Herrschaft der Ingenieure*. In: Reder, Christian / Klein, Erich (Hg.): *Graue Donau–Schwarzes Meer*. Wien/New York (2008), 170–195; Winiwarter/Rut: *Österreich ergrünt*; Rut, Heldinnen; Pichler-Koban, Christina: *Hydroelectric Power Generation in Austria. A History of Archetypal Conflicts with Nature Conservation*. In: Landry, Marc / Kupper, Patrick (Hg.): *Austrian Environmental History*. New Orleans 2018, 183–201. DOI: 10.2307/j.ctvjz826g.10 (14.07.2022).

52 Schmid, Martin / Veichtlbauer, Ortrun: *Vom Naturschutz zur Ökologiebewegung. Umweltgeschichte Österreichs in der Zweiten Republik*. Innsbruck 2007; Neubacher, Nagymaros; Winiwarter/Rut, Österreich ergrünt.

53 Schott, Dieter: *Stadt und Fluss: Flüsse als städtische Umwelten im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Herrmann, Bernd (Hg.): *Beiträge zum Göttinger umwelthistorischen Kolloquium 2004–2006*. Göttingen 2007, 141–162, hier 158.

54 Fischer-Kowalski, Marina / Haberl, Helmut: *Conceptualizing, observing and comparing socioecological transitions*. In: Fischer-Kowalski, Marina / Haberl, Helmut (Hg.): *Socioecological Transitions and Global Change. Trajectories of Social Metabolism and Land Use*. Cheltenham/Northampton 2007, 1–30.

der Donau ein Kraftwerk nicht gebaut wird (sei es ein Wasserkraftwerk wie Hainburg oder Nagymaros oder ein Atomkraftwerk wie das im bulgarischen Belene), bedeutet das nicht, dass die Menschen in den Donauländern weniger Energie verbrauchen. Im industriellen sozialmetabolischen Regime, in dem wir leben, bedeutet das bloß, dass diese Energie von woanders kommen muss.

Welche Zukunft?

Indem wir [den Fluss] wie eine Maschine behandeln, haben wir ihn buchstäblich und konzeptuell zerlegt. Er ist für seine Nutzer zu einer Anordnung separater Räume und Teile geworden. Fischer sehen Habitate. Die Bewässerungslandwirtschaft sieht das Wasser. Stromproduzenten, Versorgungsunternehmen und Betreiber von Aluminiumfabriken sehen Stauseen, die sie für den Betrieb ihrer Turbinen brauchen. Die Schifffahrt sieht Schifffahrtsrinnen mit bestimmten Wassertiefen. Umweltschützer sehen kurze freie Fließstrecken. Sie alle erheben einen Anspruch auf ihren Teil der Maschine. Keiner von ihnen ist mit dem Fluss als Ganzem beschäftigt.⁵⁵

Umwelthistorisch betrachtet kam die Industrialisierung dem Zerlegen einer einst vielfältigen, kleinteiligen und sozial wie ökologisch multifunktionalen Flusslandschaft gleich. Heute dominieren wenige Nutzungen, allen voran die Stromproduktion und die Schifffahrt, in klar voneinander abgegrenzten und für diese Nutzungen zugerichteten Abschnitten und Sektoren der Flusslandschaft. Dieser Prozess der „Zerlegung“ im realen Raum, in der Flusslandschaft ist eine Voraussetzung für jene kulturellen, literarischen und anderen kreativen „Montagen des Flusses“ die im Fokus dieses Sammelbandes stehen. Wir sollten diese Demontagen und Montagen nicht bloß auf einer symbolischen und narrativen Ebene begreifen, sondern auch auf einer materiell-biophysischen mit ihnen rechnen und ihnen nachgehen. Denn das Montieren der Donau geschah und geschieht in den Köpfen und in der Landschaft, es hat den Fluss in eine hochleistungsfähige – wenn auch immer noch organische und daher letztlich nie völlig kontrollierte – Maschine verwandelt, von deren Funktionsfähigkeit Menschen existentiell abhängen, in der Stromproduktion, im Hochwasserschutz, oder wenn sie aus den sich aufheizenden Städten ans kühlere Gewässer flüchten.

55 White, *Machine*, 110; englischer Originaltext: „In treating [the river] as a machine we have literally and conceptually disassembled the river. It has become to its users a set of separate spaces and parts. Fishermen see habitat. Irrigators see water. Power managers, utility operators, and those who run aluminum factories see reservoirs necessary to turn turbines. Barge owners see channels with certain depths of water. Environmentalists see brief stretches of free-flowing water. All stake a social claim to their part of the machine. None of them are concerned with the river as a whole.“

Zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs entwarf der Geograph George Kiss in den USA seine Vision für die Donau der Zukunft.⁵⁶ Er orientiert sich am Vorbild der TVA, der Tennessee Valley Authority der 1930er Jahre. Es ging um die Verbesserung der Schiffbarkeit durch Beseitigung von „Flaschenhälsen“ wie jenem bei Straubing, um den Bau von Schifffahrtskanälen, um Hochwasserschutz, Modernisierung der Landwirtschaft, Bergbau und Stromproduktion. Kiss' Vision war eine Wasserstraße Donau, die Teil einer effizienten Maschine ist, ein stromlinienförmiger Kanal, der „Power Blocks“ und spezialisierte Industrieregionen im Sinne der Produktivität miteinander vernetzt. Manche seiner Projekte erschienen Kiss selbst utopisch, wie die Vollen- dung eines Kanals von der Donau durch die Dobrudscha zur Schwarzmeerküste oder Kraftwerke am Eisernen Tor. Vor allem aber schrieb er: „Es muss hervorgehoben werden, ... dass diese Ziele ... nicht erreicht werden, ja diese Arbeiten nicht einmal in An- griff genommen werden können, wenn nicht ein radikaler Wandel im politischen ... Klima der Donauregion eintritt“.⁵⁷ 1947 stand die Welt am Beginn des „Kalten Krieges“, eine gemeinsame, zentrale Behörde zur Modernisierung der Donauregion war unvor- stellbar.

In der historischen Rückschau zeigt sich aber: An der Donau, dem einzigen gro- ßen Fluss, der den europäischen Kontinent von Westen nach Osten durchquert, war keine zentrale Behörde erforderlich, um den Fluss an die Bedürfnisse einer sich indus- trialisierenden Gesellschaft anzupassen. Vierzig Jahre nach Kiss und noch vor Ende des Kalten Krieges waren mit wenigen Ausnahmen alle von ihm avisierten Projekte realisiert. Was die industrialisierten Flusslandschaften betrifft, hatte die „Hochmoder- ne“⁵⁸ an der Donau zwei sehr ähnliche Gesichter östlich und westlich des „Eisernen Vorhangs“. Was lernen wir aus dieser umwelthistorischen Rückschau und aus der Re- flexion umwelthistorischer Narrative über den Fluss? Welche Zukünfte für die Donau erscheinen heute, 75 Jahre nach Kiss realistisch?

Der angesichts der Klimakrise alternativlose Ausstieg aus dem fossilbasierten Energiesystem des industriellen Regimes dürfte den Nutzungsdruck auf die Fluss- landschaften im Donaueinzugsgebiet weiter erhöhen, nicht zuletzt mit dem weiteren Ausbau der Wasserkraft. An der oberen Donau ist das Wasserkraftpotential nach ca. 130 Jahren Verbauung weitgehend ausgeschöpft,⁵⁹ aber an der mittleren Donau und ihren Zubringern gibt es noch Potential für den weiteren Ausbau. Zwar werden inzwi-

56 Kiss, George: TVA on the Danube? In: *Geographical Review*, 37 (1947), 274–302.

57 Ebd., 275. Englischer Originaltext: „a ‚TVA on the Danube‘ would be impossible ‚until a radical change occurs in the political and economic climate of the Danube Valley“.

58 Zeisler-Vralstedt, Dorothy (2008): The Cultural and Hydrological Development of the Mississippi and Volga Rivers. In: Mauch, Christof / Zeller Thomas (Hg): *Rivers in History. Perspectives on Waterways in Europe and North America*. Pittsburgh 2008, 63–77.

59 Wagner, Beatrice u. a.: A review of hydropower in Austria. Past, present and future development. In: *Renewable and Sustainable Energy Reviews* 50 (2015), 304–314. DOI: 10.1016/j.rser.2015.04.169 (14.07.2022).

schen vor allem in den USA einzelne Staudämme entfernt,⁶⁰ global aber muss weiter ein „Boom“ im Staudammbau konstatiert werden und Südosteuropa gilt als eines der globalen Zentren, was die Planung neuer Dämme betrifft.⁶¹

Erst spät haben Umwelthistoriker*innen ernstgenommen, dass Flüsse nicht nur Wasser, sondern auch Feststoffe transportieren.⁶² Wasserkraftwerke sind Sedimentfallen und das Sedimentregime der Donau ist nicht nur wegen der Kraftwerke inzwischen tief gestört.⁶³ Die Internationale Kommission zum Schutz der Donau (ICPDR) zählt diese „hydromorphologischen Veränderungen“ zu den drängendsten Problemen an der Donau. Oberhalb des Dammes macht die Verlandung des Staauraums die Stromproduktion immer ineffizienter, unterhalb fehlt das Sediment. Wenn dem Fluss das Geschiebe fehlt, erodiert er seine Ufer und seine Sohle. Das führt etwa im Bereich östlich von Wien zu einer Reihe von Problemen, auch im dortigen Nationalpark.⁶⁴ Die Eintiefung der Flusssohle ist auch ein Problem für die Schifffahrt, die doch gerade jetzt als Alternative zum kohlenstoffintensiven Schwerverkehr auf der Straße gebraucht wird. Immerhin kann ein moderner Donauschubverband 148 LKW auf der Straße ersetzen.⁶⁵ Aktuelle Forschungsergebnisse zeigen, dass die Donau heute sechzig Prozent weniger Schwebstoffe bis zum Schwarzen Meer transportiert als vor Errichtung der großen Staudämme.⁶⁶ Eine Konsequenz daraus ist, dass sich das Delta wesentlich langsamer aufbaut. Bei der Donau geschieht das immerhin schneller als der Meeresspiegel in Folge der Klimakrise steigt – im Gegensatz zu anderen Deltas der Welt wie den dicht besiedelten Mündungsgebieten von Ganges und Brahmaputra in Südasien. Längerfristig ist das gestörte Sedimentregime aber auch an der Donau ein Problem, das nicht unterschätzt werden darf.⁶⁷

60 Foley, Melissa M. u. a.: Dam removal: Listening in. In: *Water Resources Research* 53 (2017), H. 7, 5229–5246. DOI: 10.1002/2017WR020457 (14.07.2022).

61 Zarfl, Christiane u. a.: A global boom in hydropower dam construction. In: *Aquatic Sciences* 77 (2015), H. 1, 161–170. DOI: 10.1007/s00027-014-0377-0 (14.07.2022).

62 Parrinello, Giacomo / Kondolf, G. Mathias: The social life of sediment. In: *Water History* 13 (2021), H. 1, 1–12. DOI: 10.1007/s12685-021-00280-w (14.07.2022).

63 Habersack, Callenges.

64 Baumgartner, Christian: Nationalpark Donau-Auen – lebendiges Relikt der ehemaligen Flusslandschaft. In: Jungwirth, Mathias u. a. (Hg.): *Österreichs Donau. Landschaft – Fisch – Geschichte*. Wien 2014, 172–173, hier 172.

65 Haidvogel, Gertrud / Gingrich, Simone: Wasserstraße Donau. Transport und Handel im Machland und auf der Donau im 19. und 20. Jahrhundert. In: Winiwarter, Verena / Schmid, Martin (Hg.): *Umwelt Donau: Eine andere Geschichte*. Katalog zur Ausstellung des Niederösterreichischen Landesarchivs im ehemaligen Pfarrhof in Ardagger Markt. 5. Mai–7. November 2010. St. Pölten 2010, 91–103, hier 101.

66 Bokal, Sabina / Okruszko, Tomasz: The Danube Sediment Project. Upping Stakeholder Knowledge. In: *Danube Watch* 3 (2020), 10–13. URL: <http://www.icpdr.org/main/publications/danube-watch-3-2020-danubesediment-project-upping-stakeholder-know-how> (14.07.2022).

67 Syvitski, James P. M. u. a.: Sinking deltas due to human activities. In: *Nature Geoscience* 2 (2009), H. 10, 681–686. URL: <https://www.nature.com/articles/ngeo0629> (14.07.2022).

Aus dem historischen Rückblick wissen wir, wie lange der Umbau des gesellschaftlichen Energiesystems zum „fossil-nuklearen Metabolismus der Industriegesellschaft“⁶⁸ gedauert hat, etwa ein bis zwei Jahrhunderte (eine Zeit, die wir in der Klimakrise nicht haben).⁶⁹ Wir sehen im historischen Rückblick auch, wie tief dieser Industrialisierungsprozess die Flusslandschaften der Donau verwandelt, wie sehr er den Alltag von Menschen entlang des Stromes verändert hat. Was lässt uns glauben, dass die nun begonnene sozial-ökologische Transformation schneller und weniger tiefgreifend die Verhältnisse in und zwischen Natur und Gesellschaft verändern wird als die der Vergangenheit?

Nachhaltige Entwicklung ist nur mit sozialem Ausgleich zu erreichen, mit beständiger Anstrengung, um sozioökonomische Ungleichheiten – und davon gibt es im Donaunraum immer noch zu viele – möglichst auszugleichen. Und denkt man an die lange Geschichte von Vertreibung, Gewalt und Menschheitsverbrechen, aber auch von Ressourcenverschwendung, Verschmutzung und Zerstörung von Ökosystemen in Folge kriegerischer Konflikte im Donaunraum, muss auch festgehalten werden: Ohne Frieden wird es nicht gehen.⁷⁰

- 68 Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (Hg.): Welt im Wandel. Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation. Hauptgutachten. 2. veränd. Auflage. Berlin 2011, 27. URL: https://www.wbgu.de/fileadmin/user_upload/wbgu/publikationen/hauptgutachten/hg2011/pdf/wbgu_jg2011.pdf (14.07.2022).
- 69 Smil, Vaclav: Energy transitions: global and national perspectives. Santa Barbara 2017.
- 70 Winiwarter, Verena u. a.: Danube: Future. White Paper on Integrated Sustainable Development of the Danube River Basin. Vienna 2015. URL: <https://www.drc-danube.org/danube-future/publications/hidden-2015-white-paper-on-integrated-sustainable-development-of-the-danube-river-basin/> (14.07.2022).

Landschafts- und Bühnenbilder

Mensch und Fluss

Fotografien der Donau 1840–1940

ÉVA FISLI

Eine der wichtigsten Aufnahmen in der Geschichte der ungarischen Fotografie ist ein am 29. August 1840 entstandenes Bild der Donau. An jenem Tag präsentierte nämlich der 31-jährige Ingenieur und Mathematiker Antal Vállas bei der Sitzung der Ungarischen Gelehrten-gesellschaft (Magyar Tudós Társaság) den Anwesenden das Verfahren der Daguerreotypie und nahm „für die Akademie und auf ihre Kosten mit der vom Wiener Opticus Plössl angefertigten Daguerreotype-Kamera die Donau und die königl. Burg“ auf.¹ Schließlich zeigte sich aber „wegen der geringen Transparenz der Luft auf dem so angefertigten Bild nur das Pester Ufer in vollem Licht“.² Sollten sich am Donau-Ufer gerade Menschen aufgehalten haben, dann sah man kaum etwas von ihnen, und Grund dafür war vermutlich vor allem die lange Belichtung.

Die legendäre „erste“ Donau-Aufnahme von Vállas ist leider nicht erhalten geblieben, doch wissen wir heute von zahlreichen späteren Fotografien des Flusses, unter anderem auch von solchen, auf denen Menschen zu sehen sind. Im Folgenden werde ich untersuchen, auf welche Weise die Beziehung von Mensch und Fluss auf jenen Fotografien erscheint, die in dem Jahrhundert nach der Präsentation der Daguerreotypie in der Gelehrten-gesellschaft entstanden und heute Teil des Historischen Fotoarchivs im Ungarischen Nationalmuseum sind. Im vorliegenden Aufsatz fasse ich die ersten Ergebnisse meines Forschungsprojekts zum Thema zusammen.

1 Tizenegyedik nagygyűlés, második szakasz [Elfte Vollversammlung, zweiter Abschnitt]. In: A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei [Jahrbücher der Ungarischen Gelehrten-gesellschaft]. Band V, 1838–1840. 73.

2 Ebd.

Der fotografierte Fluss

Als die Donau auf den ersten fotografischen Bildern erschien, war sie schon seit Jahrhunderten Gegenstand von – anfangs fiktiv gezeichneten und keineswegs „wirklichkeitsgetreuen“ – Landkarten, Belagerungsveduten und Stichen.³ Vor allem dank österreichischer und deutscher Zeichner sowie Kupfer- und Holzstecher waren in den Jahren zwischen 1820 und 1830 „als eigenständige Stiche verkaufte Stadtveduten“ massenhaft im Umlauf, „die zuweilen in der gedruckten Presse in kolorierter, repräsentativer Form als eigenständige Beilagen fungierten“. Diese wurden meist in den zu jener Zeit populären Reisealben publiziert, die den nach visuellen Erlebnissen hungernden Bildkonsumenten den Kauf von malerischen Landschaften und Städten, Staffagefiguren in Kostümen und Genreszenen ermöglichten.⁴ Teil dieses Umfeldes wurde somit auch die *Wissenschaft* der Fotografie, denn das neue technische Medium knüpfte mit tausend Fäden an die traditionellen Bildtypen der visuellen Kultur an, während es neue ins Leben rief.

Ab den 1850er Jahren wurde mit dem Erscheinen der fotografischen Bildern auf Papier, die vervielfältigt werden konnten, der Verkauf von Cartes de Visite, später dann von Bildern im Kabinettformat und von Fotobänden möglich. Zudem illustrierte man – ähnlich wie in den übrigen europäischen Ländern – zunehmend mehr Reisebücher und Publikationen der ungarischsprachigen Presse mit Stichen, die anhand von Fotografien angefertigt wurden.⁵

- 3 „Die Donau erschien auf jeder Landkarte, auf jeder Stadtansicht, in der Geschichte der ungarischen Kartografie auf den hydrografischen Karten aus der Zeit nach der Neuerrichtung der Stadt, die auf die Zeit nach den Osmanen folgte, auch auf konkrete Weise, und zwar im Zusammenhang mit den Schutzdämmen und Flussregulierungen gegen das Hochwasser mittels Querschnittskarten und Umbauzeichnungen.“ Siehe Orosz, Diána: A fikciótól a valóságig. Térképek, metszetek, városlátóképek (veduták) Óbudáról 1600-tól 1873-ig [Von der Fiktion bis zur Wirklichkeit. Landkarten, Stiche, Stadtansichten (Veduten) von Óbuda, 1600 bis 1873]. In: Óbudai Anziks, 3. Jg., Nr. 4 (2017/18 Winter), 55–65, hier 63–64. https://epa.oszk.hu/02900/02944/00011/pdf/EPA02944_obudai_anziks_2017_11_055-065.pdf (29.03.2022); ferner Deák, Antal András: A Duna magára ismerésének története. A folyó térképi ábrázolásának fejlődése [Die Donau – die Geschichte einer Selbsterkenntnis. Die Entwicklung der Darstellung des Flusses auf Landkarten]. <http://www.dunamuzeum.hu/public/deaka/adunamagaraismeresektortenete.pdf> (29.03.2022)
- 4 Diese „verbreiteten sich als Reisealben oder auch als geografische, ethnografische und kulturgeschichtliche Kenntnisse vermittelnde sog. „Alben der Heimatkunde“ oder als „Trachtenkodex“. Die Bildbände wurden dann mit kolorierten und topografisch getreuen Veduten versehen, die künstlerisch überaus anspruchsvoll waren und auf denen Staffagefiguren in Kostümen und Genrebilder den Alltag der hier lebenden Menschen illustrierten. Die Herstellung dieser Stiche bot zahlreichen, selbst im 19. Jahrhundert noch vornehmlich österreichischen und deutschen Künstlern sowie ganzen Werkstätten für Jahrzehnte ein sicheres Auskommen.“ Orosz, A fikciótól a valóságig, 64.
- 5 „Bis sich die Vervielfältigung der Fotografie auf fotomechanischem Wege verbreitete, publizierten die illustrierten Magazine die Fotografien auf indirekte Weise: Auf der Grundlage der Bilder wurden Holzstiche angefertigt, die man dann druckte.“ Demeter, Zsuzsanna: A fotográfia megjelenése a magyar sajtóban [Die Anfänge der Fotografie in der ungarischen Presse]. In: Fotóművészet 1998/1–2. XLI. Jahrgang, Nummer 1–2, 107. Zur Zeichnung von Stichen anhand der frühen

In den Großstädten eröffnete man für das Publikum zu dieser Zeit bereits spektakuläre Panoramen von exotischen Landschaften und Präsentationen von Stereofotografien. Diese Attraktionen stellten zwar ein echtes gemeinschaftliches Ereignis dar,⁶ doch bot der Kauf der kleinformatischen fotografischen Bilder eine ganz neue Art von Erlebnis: Man konnte sich die Bilder nämlich allein und zu Hause anschauen, sie in ein eigenes Album stecken oder sogar an jemanden verschicken.

Die Fotografie – nun bereits auch ein Mittel, Erlebnisse mit anderen zu teilen und Kontakte zu pflegen – eroberte die Welt. Die Fotografen wiederum bemühten sich, die vielfältigen neuen Bedürfnisse mit den passenden Themen und Formaten zufriedenzustellen. Die auch unter touristischem Gesichtspunkt bedeutenden Landschaftsbilder und *schönen* Stadtansichten fotografierten sie jeweils aus dem „charakteristischsten Blickwinkel“.⁷ Nicht anders verhielt es sich mit den Fotografien von den Städten entlang der Donau.

Der Anblick der Donau galt als attraktives Motiv der Stadtansichten von Wien, Pressburg, Pest-Buda usw. Auf den frühen Fotografien sind die Menschen, unter anderem aufgrund der Länge der Belichtung, nicht unmittelbar – also sichtbar – präsent; der Mensch ist eher in seinen Spuren zu entdecken, als Erschaffer der Gebäude, der Kais, der Wasserfahrzeuge und natürlich des Stadtbildes selbst.

Einer der repräsentativsten Plätze der ungarischen Hauptstadt (und zugleich das „fotogenste“ Bauwerk) ist die Kettenbrücke. Die erste bekannte Aufnahme der Brücke in der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums stammt von Ede Heidenhaus aus dem Jahr 1859.

Die erste feste Donaubrücke ist ab den 1860er Jahren die am häufigsten fotografierte Sehenswürdigkeit Budapests. Bereits im 19. Jahrhundert wurden von ihr unzählige Fotografien angefertigt,⁸ sowohl Erinnerungsfotos als auch Souvenirs, die man kaufen konnte.⁹ Die Stadtansicht, die als Carte de Visite, eventuell gesammelt in einer Mappe, einem Album oder als Teil eines Souvenirs gekauft und mit nach Hause genommen

Daguerreotypien siehe Tomsics, Emőke: Budapest Atlantisza. A pesti Belváros átalakulása a 19. század végén [Das Atlantis Budapests. Die Wandlung der Pester Innenstadt am Ende des 19. Jahrhunderts], Budapest 2015, 194–195. Für weitere Anmerkungen der beiden zitierten Autoren mein Forschungsprojekt betreffend möchte ich mich an dieser Stelle bedanken.

6 Tomsics, Budapest Atlantisza, 196.

7 Ebd.

8 Ein paar charakteristische Beispiele: Ansicht von Pest-Buda um 1865, Aufnahme von Zograf und Zinsler, Ungarisches Nationalmuseum TF 66.1591. Ansicht von Pest mit Kettenbrücke, Aufnahme von Zograf und Zinsler um 1880, Ungarisches Nationalmuseum TF 92.927; Unbekannter Amateurfotograf: Die Kettenbrücke und das Lloyd-Palais, 1867, Ungarisches Nationalmuseum TF 5920/1957 fk; Unbekannter Amateurfotograf: Die Kettenbrücke, 1893, Ungarisches Nationalmuseum TF 69.203; György Klösz: Die Kettenbrücke von der Budaer Seite aus, 1870er Jahre, Ungarisches Nationalmuseum TF 67.1664. Später: der Fotoreporter János Müllner: Der Umbau der Kettenbrücke – Abrissarbeiten, 1913, Ungarisches Nationalmuseum TF 431/1948 fk.

9 Fisli, Éva: Binokulár, budapesti látképeket ábrázoló Stanhope fényképekkel [Fernglas mit Stanhope-Fotografien von Budapester Stadtansichten]. In: Gödölle, Mátyás – Pallos, Lajos (Hg.): Sisi



Abb. 1 Ede Heidenhaus: Die Kettenbrücke und das Pester Donau-Ufer vom Burgberg aus, 1859, Ungarisches Nationalmuseum (Magyar Nemzeti Múzeum), Budapest, TF 137/1957 fk

werden konnte, bewahrte nicht nur das eigene Reiseerlebnis auf, sondern wurde zuweilen zu einem Sammlerstück für virtuelle Reisende.

Ein Großteil der in mehreren Formaten kommerzialisierten Stadtansichten wurde von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen, um einen besseren Überblick über den Raum zu ermöglichen und den breiten Fluss zeigen zu können. Man kann die gemalten und später fotografierten Panoramabilder also auch als eine virtuelle Inbesitznahme der Landschaft oder der Stadt verstehen; die beliebten Aussichtspunkte waren zugleich jene Punkte, von denen aus die Fotografien aufgenommen wurden, und diese galten später keineswegs zufällig als zentrale touristische Destinationen. Die Bilder in den illustrierten Reiseführern oder auf Ansichtskarten lockten viele Besucher an, die dann ihrerseits weitere Fotografien machten.¹⁰

kesztyűjétől Sztálin füléig. A Magyar Nemzeti Múzeum új műtárgyai [Von Sissis Handschuh bis Stalins Ohr. Die neuen Kunstobjekte des Ungarischen Nationalmuseums], Budapest 2022, 260.

¹⁰ Im Fall der Panoramen vom Gellértberg beispielsweise gab es mit der Zeit feste Aufnahmepunkte. Zahlreiche Fotografien, die von dort aus bei Tageslicht, später dann auch bei Nacht gemacht

Der mit dem Fluss fotografierte Mensch

Auf Gemälden und Stichen sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts verschiedene typisierte Staffagefiguren an Ufern dargestellt, die „charakteristische“ Merkmale von Stadtbewohnern vorstellen. Die Personen, die auf den frühen Donau-Fotografien zu sehen sind, unterscheiden sich – scheinbar – kaum von diesen gezeichneten und gemalten Staffagefiguren, abgesehen davon, dass ihre monochrome Kleidung viel weniger farbenprächtigt ist. So ist es auch bei der Aufnahme von Ede Heidenhaus aus dem Jahr 1860, auf welcher der – nahe bei der im Mittelalter als Porta Hungarica bezeichneten „Thebener Pforte“ – in seinem Boot Pfeife rauchende, rustikale „Charon“ wie ein sich in der ewigen Zeitlosigkeit wiegender Fährmann wirkt.



Abb. 2 Ede Heidenhaus: Ansicht von der Burg aus Richtung Donau, Hainburg, 1860, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 612/1953 fk

wurden – möglich durch die städtische Beleuchtung und die Entwicklung der fototechnischen Geräte –, sind auch im Ungarischen Nationalmuseum zu finden.

Auf der Stadtansicht Amand Helms von Hainburg stellt die Höhenburg zwar ebenfalls ein wichtiges Bildelement dar, doch wird die Gestalt des fotografierenden Mannes am Ufer zugleich zum Teil der Flusslandschaft. Ebenso wie die Reisenden mit der Verbreitung des Tourismus immer öfter in den Landschaftsbildern erscheinen, bietet auch die Kamera einen zunehmend gewohnteren Anblick im Alltag. Mit seinen sorgfältig komponierten Standbildern begleitete Helm, der der Donau sogar einen dreiteiligen Fotoband gewidmet hatte, den Weg des Stroms von der Quelle bis zum Delta.¹¹



Abb. 3 Amand Helm: Fotografierender bei Hainburg. Gegenüber die Burg, 1869, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 91.362

Das dem Flusslauf folgende Narrativ lässt sich nicht nur in den Mappen und Bildbänden beobachten, die einzelne Bilder zu einem großen Ganzen verbinden und zu fotografischen Reisen einladen, sondern zuweilen auch auf einer einzigen Fotografie. So treffen auf einem um 1880 entstandenen Bild, das unter anderem einen Frachtkahn

¹¹ Der dritte Teil des Donau-Albums von Amand Helm, von Wien bis Sulina (1869), befindet sich heute im Ungarischen Nationalmuseum.

in Bewegung zeigt, im Grunde genommen drei Zeiten aufeinander: Es ist gerade dieses Zusammenspiel – auf dem Hügel die Vergangenheit der Basilika von Esztergom, im Vordergrund die harmonisch angeordnete Gegenwart der Menschen am Flussufer und zwischen ihnen die Zukunft des auf dem Fluss fahrenden Wasserfahrzeugs –, das diese Aufnahme so spannend macht.



Abb. 4 Unbekannter Fotograf: Die Basilika von Esztergom, 1880er Jahre, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 97.171

Mindestens ebenso vielschichtig ist die Fotografie von Mór Erdélyi, die um 1910 entstanden ist und auf der hinter einem Fischer, der gerade sein Netz ausbessert, Schiffe und ein Frachtkahn zu sehen sind. Am gegenüberliegenden Pester Ufer hingegen erkennt man das große Lagergebäude von Elevátor, womit auf die Industrialisierung der ungarischen Hauptstadt hingedeutet wird. Die Donau stellt auch in dieser ausgewählten Komposition, die ein besonderes Gefühl von Tiefe erzeugt, ein lebensnotwendiges Element dar. Zugleich aber ist der Fluss auch die Verkehrs- und Transportroute zwischen den Donauhäfen der Doppelmonarchie sowie – in der anderen Richtung – eine Verbindung zwischen dem archaischen Buda und dem regen Treiben von Pest.



Abb. 5 Mór Erdélyi: Lágymányos. Ansicht. Im Vordergrund ein sein Netz flickender Fischer, gegenüber Elevátor, rechts die Dampfmühle der Müller und die Gizella-Mühle, Budapest, 1910er Jahre, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 69.722

Die Donau als Industrielandschaft

Bei einer Fotoausstellung im Jahr 2005, die auf der Sammlung des Wiener Technischen Museums aufbaute, wurde in erster Linie betont, dass die Donau viel eher ein Ergebnis technischer Erfindung sei als ein malerischer blauer Walzerhintergrund.¹² Diese Perspektive und die Betonung der Flussregulierungen als zentrales Thema sind in dem zur Ausstellung erschienenen Bildband vermutlich unter anderem dem technischen Fokus der Sammlung zu verdanken. Betrachtet man die eklektische Sammlung des ungarischen Historischen Fotoarchivs, so begegnet man dort auf den populären und später musealisierten visuellen Produkten häufig einem malerischen und wildromantischen Flussbild oder aber einer Darstellung der Donau, die die Monumentalität der sich modernisierenden Hauptstadt hervorhebt.

12 Holzner, Anton, Limbeck, Elisabeth (Hg.): Blue. Inventing the river Danube. Salzburg 2005. Siehe das Vorwort von Dr. Gabriele Zuna-Kratky auf Seite 9 des Bandes.

Gleichzeitig ist unbestritten, dass auf den Bildern vom Donau-Ufer, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, auch die fortwährende Bebauung der Kais sichtbar wird.¹³ In der Aufeinanderfolge von Bildern, die aus demselben Blickwinkel aufgenommen wurden, zeichnet sich eindrücklich jener Prozess ab, der Budapest während der Jahrzehnte geformt hat.

Ab den 1850er Jahren ist aufgrund des rasanten Wachstums der Ersten Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft (DDSG) eine große Zunahme von Schiffen auf dem Fluss zu verzeichnen.¹⁴ (Wie viele andere auch verwendete die DDSG die Fotografien immer häufiger zu Promotionszwecken.¹⁵ 1865 betraute sie „einen ihrer Beamten“ damit, die „auffälligsten Punkte“ von Donauwörth bis Galați zu fotografieren, um die Wartesäle an den Häfen und die Schiffskabinen mit den Aufnahmen schmücken zu können.¹⁶ Nichts zeigt deutlicher, dass die Fotografien damals bereits auch einen visuellen Anreiz zum Reisen bedeuteten.)

Die Donau erscheint auf den Bildern vom Budapester Kai sowohl als eine wichtige, zum Frachttransport geeignete Route, als auch als Punkt der Begegnung und des Warenaustauschs wie auch als ein Mittel zur Arbeit.¹⁷ Die früher durch den Fluss voneinander getrennten Stadtteile konnten dank der Errichtung der festen Brücken zu Beginn der 1870er Jahre auch offiziell vereint werden, das heißt, die Möglichkeit, die Donau jederzeit überqueren und damit ungestört Kontakte pflegen zu können, stellte die Grundlage für die Entstehung der vereinigten Stadt Budapest dar. Gerade deswegen ist das Panorama der Donaubrücken auch nicht von der ungarischen Hauptstadt zu trennen.

Menschen am Kai

Es ist eine Besonderheit der Fotografie als Medium, dass der Fotograf durch verbesserte Fototechniken und kürzere Belichtungszeiten mit der Zeit auch imstande war, nicht nur die Stadtlandschaft, sondern auch die Ereignisse und Veränderungen entlang des Flusses oder im Wasser zu „dokumentieren“, und zwar samt den charakteristischen, zuweilen aber auch zufällig ins Blickfeld geratenden menschlichen Akteuren. So sind

13 Bereits die frühesten heute bekannten Darstellungen von der Budaer Burg und dem Pester Donau-Ufer zeigen den Bau des Kais. Siehe die um 1850 von Rudolf Gaupmann angefertigten Papiernegative (Die Donau in Budapest, FotoGLV2000/7624, FotoGLV2000/8707 und FotoGLV2000/8709) und deren Salzpapierabzüge in der Sammlung der Albertina.

14 Kolundzsija, Gábor: A rakodópart kövei: a budapesti dunai rakpartok [Die Pflaster des Ladekais: die Budapester Donaukais]. Budapest 2018, 73.

15 Tomsics, Budapest Atlantisza, 200.

16 Tomsics beruft sich auf Seite 521 Seite der Zeitung Vasárnapi Ujság vom 8. Oktober 1865. Ebd. Ferner weist sie darauf hin, dass die Donaudampfschiffahrtsgesellschaft die Entstehung der Bilder an der Donau von Heidenhaus gefördert oder in Auftrag gegeben haben könnte.

17 Siehe beispielsweise: Unbekannter Amateurfotograf: Ferenc-József-Kai, Budapest, 1880er Jahre, Ungarisches Nationalmuseum TF 2063/1953 fk.

beispielsweise Bauarbeiter schon auf einer der frühesten Kai-Aufnahmen der Sammlung, einer auf 1860 datierten (und als Budaer Panorama registrierten) Fotografie von Heidenhaus, zu sehen.



Abb. 6 Ede Heidenhaus: Ansicht von Buda mit Matthiaskirche vom Pester Donau-Ufer aus, 1860, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 88.614

Das Donaupanorama, das als größter Schatz Budapests bezeichnet wird, und der Fluss selbst blieben auch später ein ständiges Sujet der Fotografen. Mit dem Ausbau der Kais ab den 1870er Jahren war das Donau-Ufer mit seinen neuen, luxuriösen Hotels und dem Corso nicht mehr nur ein Synonym für den regen Handel, sondern auch für das elegante Gesellschaftsleben von Pest. Neben dem Corso, der die vornehme Großstadt repräsentierte, stellte der Markt entlang des Flussufers eine ganz andere Bedeutungsschicht der Stadt dar [...] Mit dem weiteren Ausbau der Stadt wurde die Palette immer bunter, [...] auch das Donau-Ufer erlangte mit dem Trassenbau für die Straßenbahnlinie, die am Flussufer auf Viadukten dahinbrauste, eine weitere Bedeutung. Die Bilder zeigten eine Großstadt, die durchaus in der Lage war, mit der technischen Ausstattung von Weltstädten Schritt zu halten.¹⁸

¹⁸ Tomsics, Budapest Atlantisza, 201.

Auf einer Fotografie, die nach dem Budaer Ufer benannt wurde und in dem um 1880 entstandenen sog. Budapest-Album erschienen war, ist im Vordergrund das rege Treiben der – regelmäßig auf den Markt am Pester Kai zurückkehrenden – Marktfrauen zu sehen.



Abb. 7 Ferenc Kozmata: Donau-Panorama, im Hintergrund die Burg, im Vordergrund Schiffe, Boote, am Ufer Marktfrauen. Budapest, um 1888, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 71.1444

Auf einer Aufnahme vom Donau-Ufer hingegen, die Rudolf Balogh – von dem unter anderem auch Fotografien vom Markt erhalten geblieben sind – etwa um 1910 gemacht hat, sieht man unter einer langen Rauchschwade Passagiere beim Verlassen eines Dampfschiffs. Die Fotografie hält damit zugleich die Zufälligkeit der Passagiere, die gerade an diesem Tag unterwegs waren, und die Alltäglichkeit des Reisens fest.

Zwei Jahrzehnte später konnte ein unbekannter Amateurfotograf, der sichtlich für Themen der sogenannten Sozialfotografie sensibel war, „am Kai dicht unten am Wasser“ – wie der ungarische Dichter Attila József in seinem Gedicht über die Donau

schrieb – bereits die Arbeitslosen fotografieren, wie sie in der Nähe der Großen Markthalle am Pester Ufer auf einen Auftrag wartend auf den Fluss starteten.



Abb. 8 Unbekannter Amateurfotograf: Gelegenheitsträger (Arbeitslose) warten auf der Treppe in der Nähe der Großen Markthalle auf die Hausfrauen, Budapest, 1932, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 2014.28.1

Der Mensch im Wasser

Der Fluss wurde jedoch nicht nur im Dreieck von Transport-Ladearbeiten-Warenaustausch für Arbeitszwecke genutzt. Die Donau bot vielen Menschen seit Jahrtausenden eine natürliche Arbeitsoberfläche, denn ihr Wasser war eine wichtige Grundlage für die Fischerei und das Waschen im Fluss.

Das Wasser ist also das natürliche Umfeld und damit ein wichtiger Bestandteil des Alltags, zugleich aber auch eine zerstörerische Naturgewalt. Für die am Ufer lebenden Menschen bedeutete das Hochwasser – insbesondere vor den Flussregulierungen – eine regelmäßig wiederkehrende Gefahr. So sind die Fotografien von Katastrophen ebenfalls ein wichtiger Teil der Donau-Darstellungen.¹⁹ Auf ihnen erscheint der sich

¹⁹ Siehe beispielsweise: Lovich és Tárta: Hochwasser in der Fő-Straße, Budapest, 1876, Ungarisches Nationalmuseum TF 91.166.



Abb. 9 Jenő Sevcsik: Fischer auf der Donau, Budapest, 1930er Jahre, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 90.622

seinen Weg durch die zerstörten Häuser bahnende, zuweilen dennoch malerische Fluss als ein furchterregender Faktor der Landschaftsgestaltung. Auf diesen Fotografien sind häufig auch Menschen in Rettungsbooten zu sehen, die das Wasser absuchen.²⁰

Am Ende des 19. Jahrhunderts bemühten sich die von der Polizei eingesetzten Flussretter, jene Menschen, die einen Unfall erlitten hatten, oder die sich ab den 1910er Jahren immer häufiger in die Donau stürzenden Suizidenten aus den Wellen zu retten. Denn auch die winterliche Donau barg Gefahren: Viele Menschen, die zu Fuß ver-

20 So beispielsweise Sándor Beszédes in dem Bildband, der zugunsten der Hochwassergeschädigten von Esztergom verkauft wurde, auf dem Bild: Die Duna-Straße zur Zeit des Hochwassers (Esztergom, 1876, Ungarisches Nationalmuseum TF 174/1963 fk.) oder Unbekannter Fotograf auf dem Foto „Pester Hochwasser von 1876“ mit der Registratur: Ungarisches Nationalmuseum TF 859/1852 fk. oder aber auf der Aufnahme eines ebenfalls unbekanntes Fotografen aus dem Jahr 1876 mit dem Titel „Kapuzinermönche und Feuerwehrleute in einem Boot vor der Kapuzinerkirche“ (Ungarisches Nationalmuseum TF 2004/90.1.).



Abb. 10 Unbekannter Amateurfotograf: Wäscherinnen an der Donau, Szentendre, 1917, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 83.115

suchten, das andere Ufer zu erreichen, fielen dem einbrechenden Eis zum Opfer.²¹ Von diesen Unfällen gibt es im Budapester Nationalmuseum zwar keine Fotografien, doch weiß man von ihnen aufgrund anderer Quellen und Sammlungen.²²

Trotz der erwähnten Gefahren verbindet das Baden als Akt der Hygiene Mensch und Fluss seit Urzeiten miteinander. Allerdings war die Entstehung der „Strandbäder an der Donau“ das Ergebnis eines langen Prozesses, währenddessen „die relativ neuen Diskurse von Hygiene, Medizin, Sport und Körperpflege das Verhältnis des modernen Menschen zu seinem eigenen Körper sowie die diesbezügliche gesellschaftliche Praxis in einem rasanten Tempo veränderten. Darüber hinaus verdanken die modernen Institutionen der Großstadt (Krankenhaus, Strandbad, öffentliche Toilette usw.) ihre

21 Der letzte Winter, in dem es noch nicht als Vergehen galt, auf dem Eis der Donau, dem sog. Korso, zu spazieren, war 1890, aufgrund eines Massenunfalls am 4. Januar 1891 wurde die Benutzung der zugefrorenen Donau jedoch eingeschränkt. Siehe dazu: Tomsics, Emöke: *Víg élet a Duna jegén* [Fröhliches Leben auf dem Eis der Donau]. In: *História* 1. (1995). 30–31, hier 31.

22 Siehe beispielsweise die in dem zum Historischen Museum Budapest gehörenden Kiscelli-Museum aufbewahrte Aufnahme, die vor dem Unglück im Jahr 1891 entstand: Budapester Historisches Museum KM F 58.154.1.

Entstehung ebendieser Entwicklung. Eine ganz neue Alltagspraxis wurde durch Diskurse eines modernen Körperkults und seine massenhafte Verbreitung bestimmt.“²³



Abb. 11 Unbekannter Amateurfotograf: Badende an der Donau bei Csepel, 1904, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 2002.332

Zu diesen Diskursen gehörte auch das Fotografieren an sich, das von zunehmend mehr Menschen praktiziert wurde. Die an der Donau in Csepel fotografierte Ansichtskarte aus der Zeit um die Jahrhundertwende verweist bereits darauf, dass das Baden damals vor allem zu einem gemeinschaftlichen und miteinander teilbaren Erlebnis geworden war. Das Format selbst aber deutet auf eine Zunahme von Amateurfotografen hin.²⁴ (Zur Jahrhundertwende erschienen zudem die ersten professionellen Fotoreporter in Ungarn, die nicht nur bei politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen, sondern auch bei verschiedenen Sportveranstaltungen, so auch beim Wassersport, ihre Fotos machten.²⁵)

23 Vgl. Mohácsi, Gergely: Szép, erős, egészséges. Szabadidő és testkultúra Budapesten a 20. század első felében [Schön, stark, gesund. Freizeit und Körperkultur in Budapest in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts]. In: Korall 7–8 (März 2002), 34–55, hier 35.

24 Amateurfotograf war in den 1910er Jahren auch André Kertész, auf dessen Aufnahmen aus Dunaharaszti und Esztergom beziehungsweise Brăila die harmonische Einheit von Fluss und Mensch zu sehen ist. Von diesen frühen Kontaktabzügen (contact prints) befinden sich heute dank einer staatlichen Anschaffung im Jahr 2021 zahlreiche Exemplare im Ungarischen Nationalmuseum.

25 Von den Ruderern im Doppelvierer des Bezirks Ferencváros hat bei der Budapester Regatta zum Beispiel Gyula Jelfy eine Fotografie in den 1910er Jahren gemacht. Ungarisches Nationalmuseum 1967/1949 fk.

Die Gründung der hauptstädtischen Strandbäder und ihre Beliebtheit „stand mit einer Reihe von Gesellschafts- und Urbanisierungsprozessen in Zusammenhang, die sich zusammenfassend mit dem Ausdruck der Modernisierung bezeichnen lassen“.²⁶ Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass der Anblick der an Pferde- und Ochsentränken nackt badenden Gassenjungen die Bürger von Buda in den 1840er Jahren noch empörte,²⁷ es aber ab den 1910er Jahren und insbesondere in den Dreißigerjahren bereits zunehmend natürlich war, dass die Stadtbewohner, die zuweilen ganz unterschiedliche gesellschaftliche Positionen einnahmen, vor der Hitze an die öffentlichen Donaustrände flohen, um sich an ein und demselben Ort zu erfrischen oder zu reinigen.



Abb. 12 Unbekannter Amateurfotograf: Badende am Római-Ufer, um 1910, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 71.1073

Während die Strände in der Hauptstadt für die Stadtbewohner ein eigenartiges Gemisch darboten, entstanden an den Uferabschnitten der Donau im Pester Umland eigene Badesiedlungen, die jeweils zu einer Gemeinschaft oder einem Verein gehörten.

26 Mohácsi, Gergely: Testkultusz és tömegtársadalom. A budapesti strandfürdők alapításának rövid története [Körperkult und Massengesellschaft. Die kurze Geschichte der Budapester Strandbäder]. In: Századok. Történelmi folyóirat 136 (6), 1471–1506, 2002, 1.

27 Mohácsi, Gergely, Testkultusz, 2.



Abb. 13 Jenő Porubszky: Kunststück der Turner des Arbeitervereins zur Körperertüchtigung (Munkás Testedző Egyesület, MTE), 1930, Göd, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, TF 78.143

Hier ging es durchaus um mehr als um Erholung. Obwohl sich die Arbeitgeber und staatlichen Organe bemühten, die Freizeit ihrer Arbeiter zu kontrollieren, blieben diesen dennoch Möglichkeiten, sich selbst zu organisieren. In der Zwischenkriegszeit fanden die verschiedenen Fachabteilungen des Touristischen Vereins der Naturfreunde (Természetbarátok Turista Egyesülete) am Donau-Ufer eigene Strände für ihre Nutzung.²⁸ Die sich selbst organisierenden Arbeiter „unterstützten nicht nur im engsten Sinne das Wandern in der Natur, sondern auch die Popularisierung einer nützlichen Freizeitgestaltung und der Körperkultur im Allgemeinen.“²⁹ In den Feriensiedlungen, die auf der Szentendre-Insel entstanden, wurde – wenn auch nur vorübergehend – „das Erlebnis einer Gleichberechtigung unter den Klassen und Geschlechtern sowie einer Gemeinschaft erfahrbar, das den gesellschaftlichen Konventionen widersprach.“³⁰

Konklusion: ein Tropfen im Fluss

Bei der Erforschung der Flussbilder interessierte (und interessiert) mich im Grunde genommen, was für eine Beziehung im Hinblick auf das Donau-Bild zwischen den Stadtbildern für den Massengebrauch und einzelnen Amateurfotografien zu beobachten ist und wie sich dies in ein und dasselbe historische Narrativ fassen lässt. Kann man sich diese Beziehung als Kontinuität vorstellen oder handelt es sich eher um eine ständige Wellenbewegung, einen Wechsel von Flut und Ebbe?

Bislang konnte ich mir über Folgendes Gewissheit verschaffen: Die Donau gelangte in den ersten hundert Jahren der Fotografie in allerlei Medien und so auf allerlei Trägerobjekte; dabei handelte es sich sowohl um individuelle wie auch zum Massengebrauch verwendete Objekte, die mit Fotografien versehen waren. Ein Teil der Flussrepräsentationen knüpfte sich mit mehreren Fäden an die früheren, herkömmlichen Bildtypen, was die Perspektive, den Aufnahmepunkt, die Komposition oder aber die Art und Weise des Verkaufs von Fotografien, die Art der Installation und der Rezeption anging, wobei das Medium gleichzeitig auch neue Formate möglich machte.

In dieser breiten Palette an Formaten wurden zugleich vielfältige Beziehungen zwischen Mensch und Fluss sichtbar. Auf den malerischen Panoramen ist die Donau ein

28 „Die Wanderungen, Ausflüge, das Baden im Sommer als kleinen, doch bedeutungsvollen Bereich der Emanzipationsbewegung der Arbeiter“ hat die Ausstellung *Vizizri* des Budapester Kassák-Museums aufgearbeitet, in der die Kuratoren „die Rolle des Ferienlagers Horány auf der Szentendre-Insel in der Arbeiterkultur“ während der Zwischenkriegszeit untersucht haben. Ausführlicher siehe Csatlós, Judit (Hg.): *Vizizri. Munkáskultúra a Duna partján. Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban 2.* [Vizizri. Arbeiterkultur am Ufer der Donau. Lebensstil und gesellschaftliche Bewegungen in der Moderne 2]. Budapest 2016. https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_079/?pg=7&layout=s (29.03.2022).

29 Mohácsi, Szép, erő, 41.

30 Csatlós, *Vizizri*, 8.

natürlicher Bestandteil der am Ufer gelegenen Gemeinden; in anderen Fällen ein – den Nationalstolz nährendes – Symbol der ungebändigten Natur und der historischen Zeit und als solches eine mit der Zeit vervielfältigte, reproduzierte Sehenswürdigkeit für Touristen. Zugleich ist der Fluss aber auch eine wichtige Handels- und Verkehrsroutenlinie, eine Trennlinie, die durch die sich industrialisierende Hauptstadt gezogen wird. Er ist der Grund für das rege Treiben an den Kais, (sommers wie winters) ein Mittel der Arbeit und der Kontaktpflege, aber auch eine Quelle der Existenz und der Wasserenergie.

Im Budapest am Ende des 19. Jahrhunderts diente der Fluss mit der Öffnung der Strandbäder als ein Ort und ein Mittel der Hygiene, der gemeinsamen Erholung, später auch der Freizeit und der Unterhaltung, als ein Platz also, wo man Energie tanken konnte, was auch in der Arbeiterkultur zunehmend wichtiger wurde. Ab den 1920er Jahren entwickelten sich die Feriensiedlungen in Horány und Göd zu Urlaubsorten, zu Schauplätzen der Körperkultur, zu Orten von Spielen und Riten und damit zu einer „besonderen Gegenwelt“, zumindest für eine gewisse Zeit.

Ein paar Jahre später jedoch wurde das Wasser der Donau bereits für Massen von Menschen zum Grab. Die einstigen Gemeinschaften verschwanden, doch dank der nicht abreißen wollenden Bilderflut und der Fotosammlungen haben wir heute zumindest Kenntnis von alledem. Was lässt sich also beim Anblick der Bilder über die Vielfalt der Menschen, die diese Plätze und den Fluss benutzten, die Vielfalt der menschlichen Präsenz und der Fotografien hinaus heute noch erfassen?

Was fließt, steht nicht fest.³¹

Aus dem Ungarischen von Eva Zador

31 „Was fließt, steht nicht fest.“ Király, Edit: Schreibfluss – Lesefluss. Postmoderne Traditionsentwürfe bei Claudio Magris und Péter Esterházy. In: dies.: „Die Donau ist die Form“ – Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts. Wien – Köln – Weimar 2017, 11.

Der Fluss als Bühne
*Die Konstruktion der Donau im Medium
der Bildpostkarten*

ANTON HOLZER

Wie fotografiert man einen Fluss? Als Ganzes passt er natürlich nicht ins Bild, er muss, um bildlich festgehalten werden, verkleinert und in Ausschnitten gezeigt werden. Als um die Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten Fotografen ihre Kamera auf die Donau richteten, haben sie folgerichtig schmale Ausschnitte und Details herausgegriffen. Denn die Idee, den gesamten Flusslauf in fotografischen Bildern abzudecken, wäre damals absurd und unmöglich erschienen. Und doch passierte ein halbes Jahrhundert später, in den Jahren um und nach 1900, genau das. Die Donau, aber nicht nur sie, sondern viele weitere Landschaften, Städte und Sehenswürdigkeiten, wurden in einem nie zuvor gekannten Umfang mit den Mitteln der Fotografie erfasst und im standardisierten Format einem Massenpublikum zugänglich gemacht. Plötzlich tauchte ein Strom billiger, leicht erhältlicher, mobiler Bilder auf.

Verantwortlich für diese veritable Bilderflut war das Auftauchen der fotografisch illustrierten Bildpostkarte um 1900, die rasch zu einem millionenfach reproduzierten Massenprodukt wurde. Dieses Medium hat nicht nur ein kapillares bildliches Netzwerk über Landschaften und Städte geworfen, sondern auch deren Darstellung nachhaltig geprägt. Um und nach 1900 fand auch die Donau als Motiv Eingang in diesen rasch anschwellenden Bilderstrom. Wenn wir heute Donaubilder vor Augen haben, greifen wir, bewusst oder unbewusst, immer noch auf einzelne Versatzstücke aus diesem breit aufgefächerten, üppig eingefärbten Bildarsenal des Massenmediums Bildpostkarte zurück.

Eine wichtige Rolle in der Inszenierung des Flusses spielte um 1900 die Farbe, die über die kolorierten Postkarten erstmals flächendeckend Einzug in die fotografische Bildwelt gehalten hat. Die Postkartenbilder des Flusses haben nicht nur die Donau in großem Stil eingefärbt, sondern noch zahlreiche weitere Spuren in der kollektiven Vorstellungswelt hinterlassen. In diesem Beitrag will ich den Strom der Postkartenbilder, der dem realen Fluss folgte, genauer untersuchen. Im Mittelpunkt der Analyse

steht die Frage, wie und mit welchen Mitteln die Postkarten die Donau als visuellen, narrativen, aber auch als sozialen und geografischen Raum eingerichtet haben. Ich werfe einen Blick hinter die Kulissen des Massenmediums Postkarte und untersuche entlang ausgewählter Beispiele, wie die populären Donaubilder geformt, umgeformt und inszeniert wurden. Dabei zeigt sich, dass der Fluss und die Landschaft nach 1900 nicht nur massenhaft abgebildet wurden, sondern mit erheblichem handwerklichem Aufwand erst visuell hergestellt und konstruiert wurden. Die fotografischen Vorlagen waren eine Art Ausgangs- und Rohmaterial, das in zahlreichen Arbeitsschritten weiterbearbeitet wurde, um daraus jene Bilder zu generieren, die für eine erfolgreiche Vermarktung von Fluss und Landschaft geeignet erschienen. In dieser Konstruktionsarbeit spielten, wie wir sehen werden, Schere und Klebstoff, aber auch Retusche und Farbe eine große Rolle. Die Bilder, die auf den Markt kamen, waren also bearbeitete und nachbearbeitete, mithin hochgradig synthetische Bilder, die bühnenartig zusammengesetzt und montiert wurden.

Die Bildpostkarten betraten in ihren Inszenierungen keineswegs unbearbeitetes Neuland, vielmehr griffen sie immer wieder auf Bildlösungen zurück, die seit dem 18. Jahrhundert für den Fluss bereitstanden und die im 19. Jahrhundert, etwa in Form von kolorierten Lithografien, bereits eine gewisse Massenaufgabe erreicht hatten. Die fotografisch illustrierten Bildpostkarten übernahmen Eckpunkte dieser Inszenierungen: auch sie bauten den Flusslauf häufig ins Querformat ein, auch sie wählten oft Ankerpunkte am Ufer (oft sogar mit einer Staffagefigur im Vordergrund), auch sie übernahmen häufig, aber nicht immer, die Diagonale, um die Fließrichtung des Wassers ins Bild zu übersetzen. Aber die Postkartenbilder der Donau sind, wie im Folgenden zeigen sein wird, nicht einfach Fortschreibungen der grafischen und fotografischen Entwürfe des 19. Jahrhunderts, sondern auch Neukonstruktionen, die ich im Folgenden genauer analysieren möchte. Ich werde mich in diesem Beitrag stärker auf die Analyse des Bildraums konzentrieren, auf die Texte auf der Postkartenrückseite werde ich dagegen nur punktuell eingehen.¹

„Murmeln kleiner Stimmen“

Am 14. Februar 1914 schickte ein gewisser Herr Robert – seinen Nachnamen kennen wir nicht – eine Ansichtskarte aus Linz ab. Auf der Bildseite ist ein Dampfschiff auf der Donau bei Linz zu sehen.

¹ Eine ausgezeichnete Analyse der Postkarten als Textensembles liefert Tropper, Eva: Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900. In: Tropper, Eva / Starl, Timm (Hg.): Zeigen, grüßen, senden. Aspekte der fotografisch illustrierten Postkarte: Fotogeschichte 30 (2010). H. 118. 5–16.



Abb. 1 Postkarte Linz an der Donau, „Eildampfer“, gelaufen, 14. Februar 1914, kolorierter Lichtdruck (ohne Verlagsangabe)

Die Karte zeigt ein ganz und gar gewöhnliches Motiv: Der Fluss, ein Schiff mit Passagieren an Deck, grüne Hügel im Hintergrund, blauer Himmel. Herr Robert wird, als er die Karte erwarb, eine breite Auswahl an Linz-Karten vorgefunden haben. Wieso er gerade das Bild mit dem „Eildampfer Wien“ erwarb, wissen wir nicht. Dass er aber für seine kurze Botschaft, die an seine Geliebte gerichtet war, zu einer fotografisch illustrierten Postkarte griff, war naheliegend. Postkarten waren nach 1900 leicht erhältlich, billig und ihrer klaren und einfachen Bebilderung wegen für breite Bevölkerungsschichten attraktiv. Die Rückseite bot sich für rasche Grüße und Botschaften an. Herr Robert setzte mit schwarzer Tinte folgende Zeilen auf die Rückseite der Karte:

Liebes Herzi.

Sei nicht böse das (sic) ich dier (sic) blos (sic) ein Kartl sende den (sic) ich habe sehr wenig Zeit, morgen folgt ein recht langer Brief. Sei einstweilen begrüßt.

Dein Robert²

Die kanadische Kulturwissenschaftlerin Sandra Ferguson hat das Medium Bildpostkarte als das „Murmeln kleiner Stimmen“ („a murmur of small voices“) bezeichnet.³

2 Postkarte Linz an der Donau „Eildampfer“, kolorierter Lichtdruck, gelaufen, 14. Februar 1914.

3 Ferguson, Sandra: „A Murmur of Small Voices“. On the Picture Postcard in Academic Research. In: *Archivaria* 62 (2006), H. 60, 167–184.

Dieses Bild will ich hier aufgreifen. Die rasch und recht fehlerhaft hingesezte Liebesbotschaft unseres schreibungsgewohnten Postkartenschreibers Robert reiht sich als eine von vielen Stimmen in dieses Murmeln ein, dieses dichte Gewirr an einfachen, kurzen Botschaften, die Persönliches und Alltägliches, Wichtiges und Unwichtiges miteinander verbinden. Dieses Murmeln kleiner Stimmen umfasst aber nicht nur die Texte auf der Postkartenrückseite, sondern auch die andere, die Bildseite. So wie die scheinbare Banalität der geschriebenen Postkartengrüße oft als stereotyp und langweilig abgetan wurde, wurden auch die Postkartenbilder erst spät als Dokumente der Kultur- und Fotogeschichte entdeckt.⁴

Wenn wir etwas von der Vielstimmigkeit der Postkartenwelt verstehen wollen, wenn wir die Karten auf der Text- wie auf der Bildebene entziffern wollen, sollten wir uns freilich hüten, die klischeehaft anmutenden Wiederholungen, die holzschnittartigen Texte und die stereotypen Bilder als redundant und nichtssagend zu geißeln. Stattdessen sollten wir die einfache und populäre Sprache dieser Karten sehr ernst nehmen, sowohl auf der Ebene der Texte wie auch auf jener der Bilder, um die es mir hier vor allem geht. Nicht ein einzelnes, singuläres Dokument ergibt das beschriebene „Gemurmel“, sondern die große Zahl, der munter plätschernde Fluss der sich überlagernden Text- und Bildbotschaften.

Die Sprache dieses populären Mediums lässt sich dann produktiv entziffern, wenn man einzelne Karten sehr genau liest und zugleich ihre kollektiven Musterungen analysiert, ihren Ort in bildlichen Serien und Reihen bestimmt, aber auch ihre Ikonografie, ihre Wege und Kreuzungspunkte, also das geografische und soziale Netzwerk, in dem die Karten als Kommunikationsmittel verankert sind und zirkulieren. Wenn man also den Blick gleichermaßen auf das Kleine wie das Große wirft, erweisen sich die Bildpostkarten als überaus spannende seismografische Dokumente der populären Geschichte und Wahrnehmung. Genau dieses Potential hatte der bekannte amerikanische Fotograf und begeisterte Postkartensammler Walker Evans vor Augen, als er 1964 in einem Vortrag an der Yale University Postkarten, „those honest, direct little pictures“ als „folk documents“ bezeichnete.⁵

4 Vgl. etwa Tropper, Eva / Starl, Timm (Hg.): *Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*. Wien 2014; Prochaska, David / Mendelson, Jordana (Hg.): *Postcards. Ephemeral histories of modernity*. Pennsylvania 2010; Milne, Esther: *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence*. New York, London 2010; Holzheid, Anett: *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*. Berlin 2011.

5 Evans, Walker: „Lyric Documentary“. *An Illustrated Transcript of a Lecture by Walker Evans presented at Yale University, March 11, 1964*. In: Rosenheim, Jeff L.: *Walker Evans and the Picture Postcard*. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York. Göttingen 2009, 103–124, hier 109.

Bilder bauen

Kommen wir noch einmal auf die Karte aus Linz zurück. Unser Postkartenkäufer und -schreiber hat, bei genauerem Hinsehen, ein zeitloses und zugleich aktuelles Bildmotiv gekauft und auf den Weg gesetzt. Während die Inszenierung des Flusses, der Landungsbrücke und der Landschaft im Hintergrund auf ein durchaus typisches Motivrepertoire verweist, signalisiert der Schriftzug „Eildampfer Wien“ ein aktuelles. Denn erst eineinhalb Jahre zuvor, im Juli 1912, hatte die Donaudampfschiffahrtsgesellschaft (DDSG) die „Eillinie“ Linz – Wien eingerichtet. Der Dampfer „Wien“, einer der größten der österreichischen Donauflotte, fuhr auf dieser Strecke seit 1913. Das Postkartenbild zeigt also eines der modernsten und bequemsten Reiseschiffe, die kurz vor dem Ersten Weltkrieg auf der Donau unterwegs waren.

An Bord sind zahlreiche Passagiere zu erkennen, auch eine Dame mit weißem Sonnenschirm hat am Deck Platz genommen. Der Schornstein dampft, das Schiff scheint sich gerade in Bewegung zu setzen. Was auf den ersten Blick wie ein Schnappschuss erscheint, ist bei genauerem Hinsehen ein sorgsam konstruiertes Bild. Die Schwarz-Weiß-Vorlage wurde unter erheblichem Aufwand zur farbigen Postkartenlandschaft umgearbeitet. Die Donau ist – wie anders könnte es sein – in leuchtendes Blau getaucht, die Reisegesellschaft an Deck erhält ebenfalls etliche Farbtupfer, die Hügellandschaft im Hintergrund ist grün eingefärbt, der Himmel hellblau, mit eingesetzten weißen Wölkchen. Die Flaggen sind rot-weiß-rot (in den Farben der österrei-



Abb. 2 Postkarte Linz an der Donau (Urfahr mit Pöstlingberg), ungelauten, um 1910, kolorierter Lichtdruck (ohne Verlagsangabe).

chischen Seeflagge, die auch die DDSG verwendete) eingefärbt und auch der Rauch über dem Schornstein wurde nachträglich und sehr üppig aufgetragen.

Doch die Arbeit am Bild reicht in vielen Fällen noch viel weiter, wie wir am Beispiel einer anderen Karte erkennen können, die ebenfalls die Donau bei Linz zeigt. Auch hier wurde die Landschaft in kräftige Farben getaucht. Und: In den blauen Himmel über dem Fluss wurde nachträglich ein Ballon eingefügt.

Kommerzielle Postkartenhersteller verfügten über ein breit gefächertes Arsenal an vorgefertigten visuellen Zutaten, die als Staffagefiguren und Requisiten additiv in die Stadt- oder Landschaftsszenen eingebaut wurden.⁶ Zu diesen Figuren und Details gehörten etwa Passanten, Fuhrwerke, Straßenbahnen, Automobile, Boote und sogar Ballons, die je nach Erfordernissen, Kundenwünschen und kommerzieller Nachfrage verwendet wurden. Auf diese Weise entstanden in aufwändiger Handarbeit hochgradig konstruierte Bilder, die ganz auf die Wünsche und Bedürfnisse der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Klientel hin entworfen wurden und deren Ikonografie immer wieder den Konjunkturen des Marktes angepasst wurde. Das zentrale Kennzeichen von Postkartenbildern ist also nicht eine wie immer geartete Authentizität, sondern ihre ausgeprägte Bühnenhaftigkeit. Walter Benjamin hat diesen theatralen, konstruktiven Charakter der Postkarten schon sehr früh erkannt, als er 1926 in einem Brief an Siegfried Kracauer von Ansichtskarten als „Versatzstücken der kleinbürgerlichen Traum- und Sehnsuchtsbühne“ spricht.⁷

Ein weiteres Beispiel soll diese montierende Arbeit am Bild noch deutlicher machen. Zwei Postkarten zeigen dieselbe Szene: die Donau bei Regensburg.

Im Vordergrund ist ein Boot mit zwei Männern und zwei Frauen zu sehen, die für eine Bootspartie erstaunlich vornehm gekleidet sind: Sie tragen elegante Gewänder und schicke Hüte. Im Mittelgrund zieht ein schnittiges Ruderboot mit acht Ruderern plus Steuermann über das Wasser. Im Hintergrund ist die Silhouette der Stadt Regensburg mit der Brücke über den Fluss zu sehen. Die eine Szene ist in Schwarzweiß gehalten, die andere wurde, auf der Basis derselben fotografischen Vorlage, kräftig eingefärbt: die Donau leuchtend blau, die Besatzung des vorderen Bootes grau und weiß, die Ruderer dahinter ganz in weiß. Die Bäume sind grün, der Himmel mit sanft ange deuteten Wolken ist blau, über der Silhouette der Stadt liegt ein intensives Abendrot.

Der Auftrag der Farbe macht deutlich, wie schablonenhaft Postkartenszenen entstehen, wie sie aus einer überschaubaren Palette an farblichen und grafischen Zutaten zusammengebaut werden. Aber nicht erst die farbige Version des Motivs zeigt die intensive Arbeit am Bild. Auch die Schwarzweiß-Fassung ist sichtlich nachbearbeitet, die Wellen um die Boote sind mittels Retusche nachträglich in die Vorlage hineingesetzt worden. Diese Retusche legt nahe, dass auch die beiden Boote nachträglich in die

6 Krause, Albrecht: Zu schön, um wahr zu sein. Photographien aus der Sammlung Metz. Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.). Stuttgart 1997, 26, 42–43.

7 Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe, III, 1925–1930. Frankfurt am Main 1997, 177.



Abb. 3 Postkarte Regensburg an der Donau, gelaufen, 17. Oktober 1916, schwarz-weißer Lichtdruck (ohne Verlagsangabe)



Abb. 4 Postkarte Regensburg an der Donau, gelaufen, 17. September 1915, kolorierter Lichtdruck (Verlag Kaspar Bader, München)

in die Landschaftsvorlage hineinmontiert wurden – als Blickfang und imaginative Einstiegshilfe in die gestaffelte Landschaftsbühne. Die vornehme Bootsbesetzung im Vordergrund wurde wohl im Atelier aufgenommen, möglicherweise auch die Rudermannschaft im Hintergrund.

Die in diesen Beispielen angesprochene Bühnenhaftigkeit der Postkartenwelt ist, das sollten wir betonen, keineswegs ein Instrument der Täuschung, sondern gehorcht vielmehr spielerischen, performativen Strategien.⁸ Das zeigt sich etwa daran, dass der Konstrukt- und Montagecharakter der Bilder immer wieder offen zur Schau gestellt wird. Postkarten jonglieren häufig mit dem Bild im Bild, indem sie Szenen rahmen und kombinieren, zu Ensembles gruppieren, aber auch indem sie einzelne Motive übereinander blenden, vignettieren oder anderweitig grafisch hervorheben. Gelegentlich reicht das Spiel mit dem Bild im Bild sogar noch weiter. Eine Donaukarte aus Linz lässt das Motiv der Stadt, des Flusses und der Brücke hinter einer eingerissenen Papierfläche als eine Art Guckbild hervortreten.

Das Thema der Karte ist die Stadt und der Fluss, aber mindestens ebenso das Spiel der Blicke, das wie auf einer Bühne stattfindet.



Abb. 5 Postkarte „Gruss aus Linz“ (Brücke und Urfahr), gelaufen, Datum und Stempel unleserlich, um 1910, kolorierter Lichtdruck (Verlag Joh. Brunthaler, Linz)

8 Eva Tropper hat auf diesen spielerischen Charakter der Raumerfahrung in Postkarten hingewiesen: Tropper, Eva: Das Postkartenalbum als Ordnungsraum. Die 900 Reisen der Else E. In: Balogh, András F./Leitgeb, Christoph (Hg.): Reisen über Grenzen in Zentraleuropa, Wien 2014, 205–220, hier 207.

Der blaue Fluss

Fotografisch illustrierte Postkartenbilder sind, wie wir gesehen haben, Medienhybride. Die Bildseite besteht aus einem dokumentarischen fotografischen Kern, der jeweiligen Fotovorlage, die mittels mehr oder weniger fantasievoller Interventionen weiter bearbeitet wird: mit Retuschierpinsel und Abdecklack, mit Schere und Klebstoff und vor allem mit dem nachträglichen Farbauftrag. Letzteres, die üppig addierte Farbe, wurde oft zum eigentlichen Kennzeichen für die Künstlichkeit der Postkartenwelt erklärt – und heftig kritisiert. „Die Ansichtskartenpostkarten“, bemerkte etwa Robert Musil einmal in bissigem Tonfall,

„sehen in der ganzen Welt einander ähnlich, sie sind koloriert; die Bäume und Wiesen giftgrün, der Himmel pfaublau, die Felsen grau und rot, die Häuser haben ein geradezu schmerzhaftes Relief, als könnten sie jeden Augenblick aus der Fassade fahren; und so eifrig ist die Farbe, dass sie gewöhnlich auch noch auf der anderen Seite ihrer Kontur als schmaler Streifen mitläuft. Wenn die Welt so aussähe“, meinte Musil lapidar, „könnte man wirklich nichts Besseres tun, als ihr eine Marke aufzukleben und sie in den nächsten Kasten zu werfen.“⁹

Musil hatte ganz recht: Die Farbgestaltung der Bildpostkarten ist tatsächlich durch und durch künstlich und schablonenhaft. Sie ist dies aber nicht etwa, weil etwa der realistische Farbauftrag missglückt wäre, sondern unter anderem aus technischen Gründen. Denn die Farbe wurde in der Postkartenproduktion flächig und nacheinander, also additiv, aufgetragen. Die Kolorierung erfolgte in großen Postkartenunternehmen arbeitsteilig und sehr oft händisch. In sogenannten „Koloriersälen“ (in denen vor allem Frauen beschäftigt waren) wurden die Karten mit Hilfe von Schablonen einzeln teilweise oder zur Gänze eingefärbt. Es gab aber auch industrielle Koloriertechniken, die die Farbe in einer Abfolge von Druckverfahren auftrugen. Beim weit verbreiteten Steindruck (einem Flachdruckverfahren) wurde für jede Farbe ein eigener Lithostein verwendet, bei teuren und aufwändig gestalteten Karten mussten bis zu 16 Platten nacheinander gedruckt werden, bei einfacheren Karten entsprechend weniger.¹⁰

Da die Konkurrenz groß und die Karten einander oft sehr ähnlich waren, wurde beim Farbauftrag nicht gespart. Denn schwarz-weiße-Karten waren in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, als die Farbe praktisch das gesamte Postkartenangebot überzog, kaum mehr verkäuflich. Die Kolorierung der Karten ist, so wie die Eingriffe mit Schere und Klebstoff, integraler Bestandteil jenes komplexen Bühnenspiels, das permanent zwischen realistischen Effekten und fantasievollen Effekten pendelte. Zwar hatte die Farblithografie bereits im 19. Jahrhundert in der bildlichen Massenproduktion (etwa in sog. Liebig-Sammelbildern) Einzug gehalten, aber erst um 1900 etablierte sich jene

9 Musil, Robert: Hier ist es schön. In: Ders.: Nachlass zu Lebzeiten. Reinbek 1995, 89.

10 Lebeck, Robert / Kaufmann, Gerhard: Viele Grüße ... Eine Kulturgeschichte der Postkarte. Dortmund 1985, 414.

neue Allianz zwischen Fotografie und Farbe, die – vor der Ära des Farbdrucks in Presse und Buch – die Ästhetik der Landschaftsbilder entscheidend prägte. Besonders deutlich lässt sich dies an der blauen Farbgebung der Donau um 1900 zeigen.

In der populären Mythologie war die Donau bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blau geworden, aber erst um 1900 wurde diese Farbgebung in massenhaft gedruckte Bilder übersetzt: in Form der fotografisch illustrierten Ansichtskarten. Die Farbgebung der Karten folgte einerseits gängigen Konventionen (blauer Himmel, grüne Wiesen, blauer Fluss ...), andererseits griff sie bestehende kulturelle Codes auf. Bemerkenswert ist weniger die Tatsache, dass die Donau in den Postkartenansichten immer wieder blau ist, sondern, dass sie, etwa im Unterschied zum Rhein oder anderen Flüssen, die nicht selten auch in alternativen Farbtönen koloriert wurden, fast ausschließlich und durchgängig strahlend blau ist – nicht nur im Ober- und Mittellauf, sondern meist auch im Unterlauf.¹¹



Abb. 6 Postkarte Galați (Hafen), ungelaufen, um 1910, kolorierter Lichtdruck (Editura Horovitz, Bukarest)

In den massenhaft hergestellten Postkarten wird, so könnten wir sagen, die Mythologie der blauen Farbe, die als Imagination bereits lange vor 1900 vorgezeichnet war, in eine populäre Ikonografie übersetzt und bildlich haltbar gemacht.

¹¹ Vgl. dazu ausführlicher: Holzer, Anton: Der blaue Fluss. Die Farben der Donau in der Fotografie um 1900. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2021, 7 f. <https://www.kunstgeschichtejournal.net/586/> (29.9.2022).

Die Zählung der Ferne

Der enorme Erfolg der Ansichtskarte um und nach 1900 hat gewiss auch damit zu tun, dass die hier skizzierte Bühnenhaftigkeit mit einem arrangierten Blickregime einherging, das in der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Reiseerfahrung eine zentrale Rolle spielt.¹² Reiseführer leisten, so Susanne Müller, die sich mit der Geschichte von Reiseführern beschäftigt hat, „Augenarbeit“. Auch die Postkarten lenken und führen den Blick, indem sie ein vorfabriziertes, schablonenhaftes Bildreservoir für ein bürgerliches und kleinbürgerliches Massenpublikum zur Verfügung stellen. Sie etablieren in der Regel einen festen Stand- und Blickpunkt, vor dem sich wiedererkennbare und erwartbare Landschaften und Panoramen entfalten: Städte, Bauten, Landschaften, Flüsse, Seen, Berge. Kennzeichen dieser Inszenierungen ist es, dass der Blick in die Ferne stets gezähmt ist. Am Beispiel der Donau lässt sich diese Führung des Blicks gut nachvollziehen. In den Ansichtskarten hat die inszenierte Ferne nie etwas Beunruhigendes, Überraschendes, Ungewisses. Im Gegenteil: Die Fluchtpunkte des Postkartenblicks führen stets ins Vertraute oder in zumindest eine vertraute Ferne. Die Bühne der Landschaft ist abgeschlossen und oft auch gerahmt. Meist liegen die Ankerpunkte der Wahrnehmung im Vorder- oder Mittelgrund. Im Falle der Donau führt oft eine



Abb. 7 Postkarte Pozsony – Pressburg, gelaufen, 19. Juli 1914, kolorierter Lichtdruck (Verlag: J. v. B. P. Törv. védve 1913–15)

12 Vgl. dazu Müller, Susanne: Die Welt des Baedeker: Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945. Frankfurt, New York: 2012, 19.

Straße, ein belebtes Quai oder ein Uferstreifen in die Tiefe. Aber auch Brücken, die über das Wasser führen, können dem Blick Halt und Stabilität geben.

Wenn Ansichtskartenbilder in die Ferne schweifen, ist der Blick stets gelenkt, die Szenerie sorgsam gestaffelt. Im Vordergrund findet der Blick Halt, etwa am Ufer, an einer Kaimauer, einem Landungssteg oder einem einmontierten (wie hier) Schiff, das als Blickfang dient.

Aber auch eine Burg, ein Hügel oder eine Staffagefigur können als Ankerpunkt dienen. Gerahmt wird die derart konstruierte Fluss- und Stadtlandschaft oft über eine Stadtsilhouette, eine bauliche Sehenswürdigkeit oder einen üppig aufgetragenen Sonnenuntergang im Hintergrund. Die Postkarten konstruieren die Ferne und das Fremde also durchweg in vertrauten und gerahmten Bildformeln, die das Ängstige von vorneherein ausschließen. Das hat zur Folge, dass der Bilderstrom der Postkarten – durchaus im Fahrwasser der bildlichen Reiseszenen des 19. Jahrhunderts – wesentlich dazu beiträgt, den Fluss als schöne Landschaft und Reiserstrecke zu popularisieren und zugleich visuell einzugemeinden und zu zähmen. Die Reise in Postkartenbildern entlang des Wassers führt von Schauplatz zu Schauplatz, von Sehenswürdigkeit zu Sehenswürdigkeit, von Souvenir zu Souvenir. Sogar die einstmals gefährlichen Passagen, wie etwa die Katarakte am Eisernen Tor, wurden in der Postkartenwelt in „Partien“, also in pittoreske Szenerien, verwandelt.



Abb. 8 Postkarte „Gruss aus Orsova“ (Kasanpartie), gelaufen, 21. August 1909, schwarz-weißer Lichtdruck (Verlag Hutterer Géza, Orşova)

Zu den visuellen Strategien der Rahmung und Zähmung gehört auch, dass die Natur des Flusses praktisch nie isoliert ins Bild gesetzt wird. Das Wasser allein scheint nicht bildwürdig zu sein, in seiner Ufer- und Konturlosigkeit bot es offenbar nicht jene Orientierung, die die Ansichtskarte stets herstellen will. Aus diesem Grund wird der Fluss stets mit wiedererkennbaren Ensembles an Land gekoppelt. Oft schweift der Blick über das Wasser und fällt dann auf die Umrisse einer Stadt. In anderen Fällen wird der Fluss mit dem Bild einer Burg, eines Bauwerks, einer Sehenswürdigkeit, einer berühmten Landschaft verschränkt. In der Welt der Ansichtskarten begegnet uns der Fluss auf diese Weise praktisch immer als additives Element, das als Blickfang, Erkennungsmerkmal und strukturierendes Landschaftselement dient. In dieser Koppelung zwischen Fluss und Landschaft folgt die Postkartenikonografie meist den Vorlagen der populären Landschaftswahrnehmung, die auch Eingang in Reiseschilderungen und Reiseführer gefunden hat.

Gelegentlich aber nehmen sich die Postkartenproduzenten erstaunliche Freiheiten heraus. Dann etwa, wenn die in der Nähe von Bratislava gelegene historische Burgruine Devín im Hintergrund grafisch enorm überhöht und im Vordergrund an der Donau mit dem fotografischen Bild des Dampfschiffs „Luitpold“ kombiniert wird, das nachweislich nie auf der Donau verkehrte.

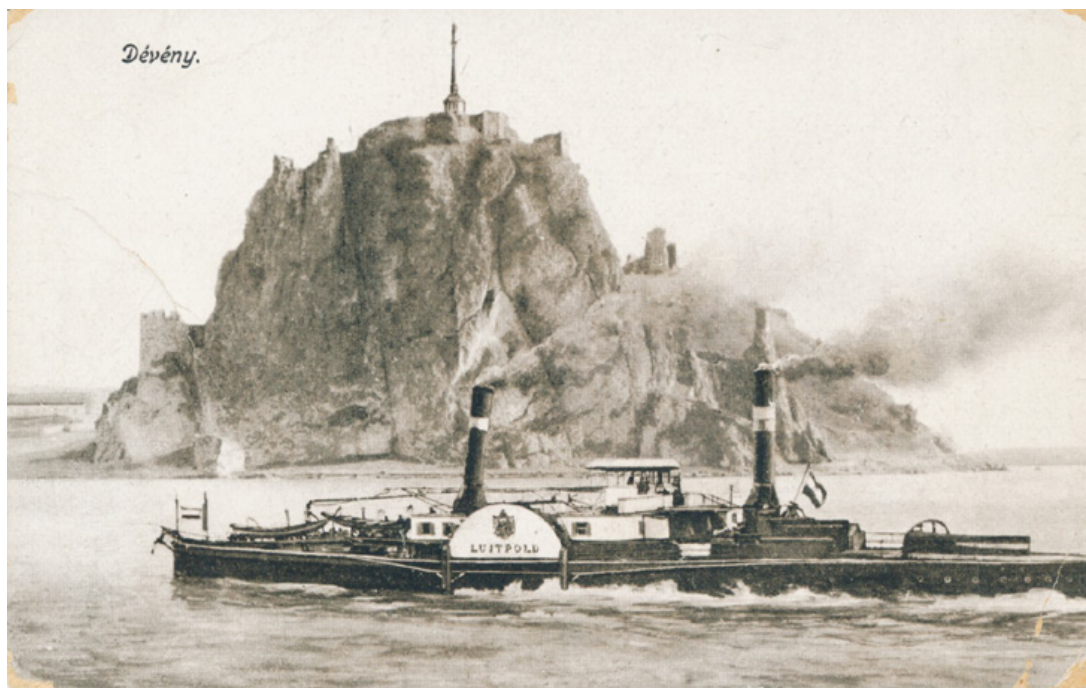


Abb. 9 Postkarte Dévény (Devín), ungelaufen, um 1917, schwarz-weißer Lichtdruck/Grafik (Verlag: J. v. B. P. 1917/21)

Ein weiteres Beispiel für das willkürliche Arrangement von Bühnenelementen ist eine Karte, die den Blick vom Wiener Kahlenberg auf die Donau zeigt. Wenn wir die Szene genau betrachten, fällt auf, dass gleich drei unterschiedliche Landschaftsausschnitte



Abb. 10 Postkarte Wien Kahlenberg, gelaufen, 4. April 1961,
farbiger Offsetdruck (Verlag: Hubmann, Wien)

ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit mit Schere und Klebstoff fantasievoll miteinander kombiniert werden: der Kahlenberg, die Höhenstraße und die Donau.

Die Postkartenlandschaft ist hier eine vollkommen künstlich hergestellte Szenerie, die mit den Mitteln der Montage additiv hergestellt wurde. Wie bereits in der Karte aus Linz wird hier ein Verfahren sichtbar, das die Bilderproduktion der Postkartenlandschaften kennzeichnet: nämlich das Montagehafte, das Theatrale, das Bühnenhafte. Dieser spielerische Umgang mit Motiven und Szenen verweist auf die performative Dimension der Karten, die sich in der Handhabung und sozialen Zirkulation fortsetzt. Denn auch die Briefmarken und Stempel, die Nachrichten und Beschriftungen bilden einen konstitutiven Teil dieser Performance.

Fluss im Bildernetz

Wir haben eingangs festgehalten, dass das Medium der fotografisch illustrierten Bildpostkarten um und nach 1900 ein kapillar aufgebautes Netz an Bildern aufgespannt hat, in das zahlreiche Bilder von Städten und größeren Orten eingepasst wurden. Um dieses Netzwerk besser fassen zu können, sollten wir nicht bei der Analyse der Bildräume der Kartenvorderseite stehen bleiben, sondern sollten, zumindest punktuell,

auch einen Blick auf die Rückseite werfen, auf die handgeschriebenen Texte, aber auch die Paratexte, die Orts- und Verlagsangaben, die diversen Aufdrucke, die Stempel und Marken, die, zusammengenommen, weitere spannende Hinweise zur performativen Dimension dieser Bilder liefern.



Abb. 11 Postkarte Ruse (Vue du Danube), gelaufen, 21. Juni 1912, kolorierter Lichtdruck (Verlag: Edition J. Kalk, Roustchouk)

Denn Bildpostkarten waren nicht nur motivisch in ein dichtes Netzwerk eingepasst, sondern vor allem auch in ihrer sozialen und gesellschaftlichen Handhabung. Indem die Karten gekauft und beschriftet, frankiert und abgeschickt wurden, fügten sie sich in ein weiteres Netzwerk ein, das der gesellschaftlichen Handhabung als Gruß- und Alltagsmedien. Indem die Karten längere oder kürzere Strecken zurücklegten, spannten sie ein postalisches und geografisches Wegenetz auf, das sich an manchen Punkten (etwa in größeren Städten) verdichtete und an anderen Punkten sichtlich ausdünnte.

Wenn wir die Postkarten vor dem Hintergrund dieser beiden letzteren Folien, ihrer sozialen Handhabung und ihrer Verkehrswege, betrachten, lassen sich weitere Rückschlüsse auf die Donaublicher gewinnen. Zunächst fällt auf, dass das Netz der Postkartenbilder im Ober- und Mittellauf des Flusses weitaus engmaschiger ist als im Unterlauf. Das hat vor allem damit zu tun, dass das Medium an ein reisefreudiges bürgerliches und kleinbürgerliches Publikum gerichtet war, das Bildmotive hauptsächlich aus dem eigenen Wahrnehmungs- und Reisehorizont nachfragte. Je weiter die Orte von den Wegenetzen dieser Käuferschichten entfernt waren, desto geringer war – entsprechend den Gesetzen des Marktes – das Angebot an Bildpostkarten. Städte und

Orte am Ober- und Mittellauf des Flusses tauchen, da sie häufig bereist und besucht wurden, in einer enormen Vielzahl von Karten auf. Ortschaften am Unterlauf wurden nur dann mit Postkarten versorgt, wenn sie entweder wichtige Reiseziele auch für mitteleuropäische Besucher waren (wie etwa Russe, Galați, Brăila oder Sulina) oder wenn ein gewisses Interesse des heimischen Bürgertums vorhanden war. Dazu kommt, dass die großen, international operierenden Postkartenunternehmen fest in mitteleuropäischer, v. a. deutscher Hand waren.¹³ Sie unterschieden sehr wohl zwischen den gut vermarktbareren Kernzonen und der europäischen Peripherie.

Wenn wir die Reisewege der Karten in ihrer geografischen Musterung betrachten, fällt zudem auf, dass diese weitaus häufiger flussaufwärts Richtung Zentral- und Mitteleuropa als flussabwärts führten. Das ist nicht weiter verwunderlich, war doch der Anteil der westeuropäischen Reisenden entlang der Donau deutlich höher als jener der südosteuropäischen. Sehr oft wurden die Karten dazu verwendet, um Grüße aus der Fremde an die Daheimgebliebenen zu senden. Die Karten markieren in den Grußtexten oft den (vorläufigen) Endpunkt einer Reise. Oder anders gesagt: Die Wegelinien der Karten zeichnen die Konturen eines sozialen Binnenverkehrs in den geografischen und gesellschaftlichen Raum. Zur Zeit der k. u. k. Monarchie, die in ihren südöstlichen Ausläufern bis weit nach Südosteuropa reichte, erstreckte sich dieses soziale Verkehrsnetz an der Donau bis zum Eisernen Tor. Nach dem Ersten Weltkrieg, als viele Donauanrainerstaaten neue Grenzen erhielten und der Reiseverkehr an der Donau zeitweise eingeschränkt war, verkleinerte sich das postalische Netzwerk deutlich.

Sozialer Binnenverkehr

Während die Bildsujets der Postkarten auf langfristige Verwendung angelegt waren und nur langsam und träge auf politische Umbrüche reagieren, erzeugen die persönlichen Beschriftungen auf der Rückseite, aber auch die vielfältigen Markierungen mittels Briefmarken und Stempel persönliche, geografische, soziale und oft auch politische Gegenwartsbezüge. Als mediales Format ist die Postkarte daher zeitlos und zeitbezogen gleichermaßen. Die Donaubilder entstehen genau in diesem Spannungsfeld zwischen vorgefertigten, langfristig haltbaren Ansichten und ihrer aktuellen sozialen Verwendung. Wenn wir den Blick auf die Bildseiten der Karten richten, entsteht der Eindruck eines friedlichen, kontinuierlichen, idyllischen Flusslaufs, der von den politischen Erschütterungen kaum tangiert wird. Wenden wir die Karten, schreiben sich in diese scheinbar zeitlosen Szenerien immer wieder soziale und gesellschaftliche Gegenwartssplitter ein. Das Bildband der Donau, das in den vielen Karten auf den

13 Vgl. Lebeck, Robert / Kaufmann, Gerhard: Viele Grüße ... Eine Kulturgeschichte der Postkarte. Dortmund 1985, 412–413.

ersten Blick sommerlich-heiter und durch und durch touristisch geprägt erscheint, ist bei genauerem Hinsehen deutlich komplexer und vielschichtiger.

Immer wieder markieren die Postkarten – bildlich wie textlich – die Außenposten der eigenen Welt, etwa dann, wenn sich in die heimelige Landschaftsidylle ein paar Tupfer Exotik mischen. Als die beiden Frauen „Mariechen u. Weni“ (ihre Nachnamen kennen wir nicht) kurz vor dem Ersten Weltkrieg einige Urlaubstage im Sommerfrischeort Herkulesbad (Băile Herculane), im südöstlichen Grenzgebiet der Monarchie, verbrachten, schickten sie ein folkloristisches Motiv vom nahegelegenen Donauort Orșova am Eisernen Tor an Tante und Onkel in Böhmen.



Abb. 12 Postkarte „Grüße aus Orșova“, gelaufen, 24. August (Jahr unleserlich), um 1910, kolorierter Lichtdruck (Verlag Hutterer G., Orșova)

Auf der Rückseite der Karte lesen wir:

Liebe Tanten und Onkel!

Heute vor einer Woche haben wir Euch aus Herkulesbad eine Karte geschickt, hoffentlich habt ihr sie erhalten. Wie lange ich noch hier bleiben kann, weiß ich nicht. Wir senden Euch die herzl. Grüße u. Küsse und verbleiben Eure dankbaren

Mariechen u. Weni¹⁴

14 Postkarte GrüÙe aus Orșova (Üdvozlet Orsováról“), Kazánrészet, vor 1914, teilweise datiert (27. August, ohne Jahresangabe), gelaufen, kolorierter Lichtdruck.

botschaften. Während die Bildseite über tiefe historische Zäsuren (etwa den Einbruch des Krieges) hinweg für Kontinuität und (meist sommerliche) Idylle steht, schafft die Rückseite gelegentlich aber auch irritierende Gegenwartsbezüge. Hin und wieder schwappen diese Textsplitter auf die Bildseite über, etwa in einer Karte, die am 14. August 1914, also wenige Tage nach Kriegsbeginn, aus Budapest abgeschickt wurde.

Das Foto zeigt eine bunte, quirlige Volksszene am Ufer der Donau. Direkt über den Marktständen, mitten hinein in den Budapester Himmel, setzte der Absender folgende Botschaft: „Herzliche Grüße von hier Dein Pepi. Soeben angekommen früh 6 h.“¹⁶ In einer Freifläche am unteren Rand notierte er mit dickem Bleistift „Budapest 19. August 1914.“¹⁷ Das Datum und der Hinweis auf der Rückseite, dass die Karte mit der Feldpost befördert wurde, lassen keinen Zweifel: Es ist dies die Botschaft eines Soldaten, der zu Beginn des Krieges einrücken musste, an ein „Frl. Magda Moser“. Da die Empfängerin die Karte an ihrer Adresse nicht erhielt, wurde sie ihr – vermutlich in einem Kuvert – am 25. August 1914 nachgeschickt. Davon zeugen die Notizen am rechten unteren Rand der Bildseite und auf der Rückseite. Die Budapester Stadtansicht mit der Donau im Hintergrund, die vor dem Krieg hergestellt wurde, ist mit diesen textlichen Interventionen zur mehrschichtigen Szenerie geworden.

Subversive Blicke

Am 3. Juli 1907 schickten „Selma und Dominik“ auf der Rückseite einer Bildpostkarte „herzliche Grüße“ aus Budapest nach Wien. Adressiert war die Botschaft an ein „Fräulein Schlager“, die in Wien am Mariahilfergürtel 29 wohnte. „Budapest – Burggarten mit Blick auf die Donau“ ist auf der Bildseite in roter aufgedruckter Schrift auf Deutsch und Ungarisch zu lesen. Der Blick schweift über die steinernen Balustraden im Vordergrund weit über die Stadt und die Donau hinaus.

Ins Auge springt aber die monumentale Reiterstatue im Vordergrund, die hoch aufragend über der Stadt und dem Fluss thront. Vielleicht haben die beiden Reisenden genau dieses Motiv gewählt, weil sie im Reiterstandbild eine Verbindung zwischen Wien und Budapest, zwischen Österreich und Ungarn, sahen. Die Statue zeigt nämlich den habsburgischen Feldherrn Prinz Eugen von Savoyen, der in Österreich wie in Ungarn gleichermaßen als großer Sieger in den Türkenkriegen verehrt wurde.¹⁸ Die Statue war erst wenige Jahre zuvor, im Jahr 1899, nach den Plänen des ungarischen Bildhauers József Róna errichtet worden.

Die bildliche Inszenierung der Karte schafft eine symbolische Verbindungslinie zwischen der Stadt, dem Fluss und der Geschichte, wie wir dies auch aus zahlreichen

16 Postkarte Budapest, 19. August 1914, gelaufen, Lichtdruck schwarz-weiß.

17 Ebd.

18 Auch in Wien ist Prinz Eugen auf dem Heldenplatz eine große Reiterstatue gewidmet.



Abb. 14 Postkarte Budapest (Burggarten mit Blick auf die Donau), gelaufen, 3. März 1907, kolorierter Lichtdruck (Verlag Taussig A., Budapest)

anderen Beispielen kennen. Fast zwangsläufig folgen wir der Sehrichtung des Feldherrn. Diese Blickregie entspricht einem Schema, das uns in Postkarten immer wieder begegnet: Der Blick wird vom Vorder- in den Hintergrund geführt, in die Tiefe der jeweiligen Szene, hin zu den Sehenswürdigkeiten, in diesem Fall zur Statue sowie der Stadt und dem Fluss, die sich dahinter zeigen. Auch diese Blickführung hat oft montierenden Charakter, da sie einzelne Elemente im Bild additiv zu einem neuen Ganzen zusammenfügt.

Aber betrachten wir die Szene noch einmal genauer. An der Balustrade im Vordergrund sind mehrere Frauen in langen Gewändern und mit eleganten Hüten zu sehen. Eine von ihnen ist am Bildrand angeschnitten. Alle drei blicken nicht in die Ferne, sondern in die Gegenrichtung, hin zu uns, die das Bild betrachten. Die Kleider der Frauen sind farblich nachbearbeitet, ihre Gesichter aber seltsamerweise nicht. Diese sind dunkelgrau bis schwarz getönt, sodass ihre Züge unsichtbar bleiben. Noch irritierender aber ist eine vierte Frau, deren Kopf am unteren Bildrand hervorlugt.



Abb. 15 Die Frau mit dem Kopftuch, Ausschnitt aus Abb. 14.

Im Unterschied zu den drei noblen Frauen handelt es sich offenbar um eine Frau aus einfachen Verhältnissen. Sie hat ein rötlich-braunes Kopftuch um ihr Haupt geschlungen. Auch sie blickt nicht über die Stadt, sondern wendet dieser den Rücken zu. Ihr Gesicht ist deutlich zu erkennen. Diese vier Frauen durchkreuzen das stabile Blickgefüge, das die Bildpostkartenwelt üblicherweise einrichtet. Sie schieben sich als irritierende Details in die wohlgeordnete Szenerie. Warum wurden die Frauen nicht wegretuschiert, wie das so oft geschah? Warum wurden die Gesichter von drei Frauen unkenntlich gemacht, die vierte aber, die vielleicht zufällig ins Bild geraten ist, deutlich gezeigt? Dass es sich hierbei um ein Missgeschick des Postkartenherstellers handelt, darf bezweifelt werden. Denn die Bildvorlagen durchliefen auf dem Weg zum Druck viele Hände und wurden von vielen Augen gesehen.

Wir können dieses Rätsel hier nicht lösen, aber es verweist auf einen Aspekt, der zentral ist in der Interpretation der Karten. Unser Bild zeigt, dass die auf den ersten Blick so geschlossene und wohlgeordnete Welt der Bildpostkarten ein Bühnenspiel ist, das immer wieder Platz für Überraschungen und Irritationen bereithält. Die Stadt- und Flusslandschaften entlang der Donau wurden zwar aus bereitliegenden Versatzstücken wie Bausätze zu idealen Szenerien zusammengebaut. Aber nicht immer geht diese Strategie der visuellen Einhegung auf. Oft mischen sich, wie wir gesehen haben, irritierende Textbotschaften mit der glatten Lasur der Bilder, gelegentlich durchkreuzt auch, wie hier, ein kleines Detail im Bild das sorgsam arrangierte Bühnengefüge. Mir gefällt der Gedanke, dass eine anonyme Retuscheurin – die meisten Angestellten in Postkartenunternehmen waren schlecht bezahlte Frauen – sich eines Tages die Freiheit genommen hat, das Spiel der genormten Blicke auf subversive Weise zu durchkreuzen. Die vornehmen Frauen verloren ihr Gesicht, während die einfache Frau am äußersten Bildrand auf überraschende Weise eines erhielt. Alle vier Frauen interessieren sich nicht für den thronenden Prinz Eugen, nicht für die Stadt und nicht für die Donau. Sie schauen in unsere Richtung.

Rollen im Film, Schicksal im Fluss

Migrationen und Mischungen

Die Donau in Filmen über Donauschwaben

OLIVIA SPIRIDON

Im Jahr 1923 entstand der erste Film über Donauschwaben. Der von der Firma I. Basil & Cie Timișoara (dt. Temeswar, serb. Temišvar, ung. Temesvár) produzierte Film *Die Zweijahrhundertfeier der Schwaben im Banat. 1723–1923* wurde anlässlich einer Gedenkfeier der 200jährigen Ansiedlung von deutschen Kolonisten im Banat im Auftrag der Deutsch-schwäbischen Volksgemeinschaft produziert.¹ Der Film gilt heute als verschollen und überliefert ist heute lediglich eine Broschüre mit „Erläuterungen“ zum Film und einer detaillierten Beschreibung des Verlaufs der Feierlichkeiten.² Die Broschüre preist im damals modischen Ton der völkisch eingestellten Organisatoren der Veranstaltung vom 8. und 9. September 1923 die Einwerbung von deutschen Kolonisten im 18. Jahrhundert ins Königreich Ungarn als zivilisatorische Arbeit, die hohe Opfer gefordert hatte und schließlich von Erfolg gekrönt war:

Kaiser Karl IV. berief im Jahre 1723 in das Banat, dem Landteile zwischen der Marosch-Theiss und Donau, 1000 deutsche Bauernfamilien aus Schwaben, Hessen, Franken und Elsass-Lothringen, die das durch Türkenherrschaft verwüstete, öde und fieberschwangere Land besiedelten. Das erste Geschlecht kam im Sumpfe, an der Pest, Cholera und dem Wechselfieber um [...]. Doch bald hatte das zweite Geschlecht der Ansiedler Wurzel gefasst, blühte und gedieh.³

Diese sinngebende Erzählung, die zwei Jahrhunderte historischer Prozesse verdichtet und durch die angewandten Selektionsverfahren auch fikionalisiert, entfaltete seit der Wende zum 20. Jahrhundert große Wirksamkeit, vor allem nach dem Ersten Weltkrieg unter den deutschen Minderheiten aus dem Südosten der Habsburger Monarchie, nun in den Nachfolgestaaten Jugoslawien sowie Rumänien und Ungarn. Die „Zwei-

1 Verfilmung der Zweijahrhundertfeier (ohne Autor). In: Schwäbische Volkspresse, 2.09.1923, 1.

2 Die Zweijahrhundertfeier der Schwaben im Banat. 1723–1923, (ohne Autor). Gedruckt 1923 in Temeswar in der Druckerei Der Landbote.

3 Ebd, 3.

jahrhundertfeier“, an der sich etwa 50.000 Banater Schwaben beteiligten, stellte einen Kulminationspunkt der Inszenierung deutscher Identität nach der zeitlichen Zäsur am Ende des Ersten Weltkriegs dar. Den politischen und kulturellen Eliten der deutschen Minderheit aus dem rumänischen Banat bot die Gedenkfeier die Möglichkeit, das Selbstbewusstsein und Mobilisierungspotenzial dieser ethnischen Gruppe auch dem rumänischen Staat gegenüber zu präsentieren.

Die Feierlichkeiten fungierten als Umschlagplatz von Narrativen, die in den folgenden Jahrzehnten ausgebaut und umgeformt wurden. Bemerkenswert ist auch die mediale Vielfalt der Darstellung dieses Ereignisses, das öffentlichkeitswirksam angekündigt und auch rückblickend in den Periodika des In- und Auslands ausgiebig beschrieben wurde.⁴ In Außer dem Film wurde auch eine Serie von Postkarten mit Aufnahmen der Feierlichkeiten vom Kulturamt der Deutschen aus Großrumänien herausgegeben und in Umlauf gebracht.

Die Feierlichkeiten als Bühne für die Selbstdarstellung der deutschen Minderheit prägten neben der tradierten, in der regionalen Zugehörigkeit verwurzelten Bezeichnung „Banater Schwaben“, wie man sie in zahlreichen Zeitungsartikeln jener Zeit findet, mit dem Begriff „Donauschwaben“ eine damals aktuelle Neuerfindung.⁵ Es waren die namentlich nicht bekannten Produzenten des Stummfilms, die wohl auf die wiederholte Vorführung in verschiedenen von ethnischen Deutschen bewohnten Orten aus Jugoslawien, Rumänien und Ungarn abzielten. Sie griffen in der begleitenden Broschüre den überregional tauglichen Begriff „Donauschwaben“ auf, womit sie einen der frühesten Belege für die Verwendung dieser Bezeichnung lieferten. So wurde der Film als neues Medium der Darstellung dieser Minderheit mit seiner dynamischen Praxis der Vervielfältigung von Narrativen in Theater- und Gemeindegäulen zum Katalysator eines neuen Selbstverständnisses. Der Begriff „Donauschwaben“ setzte die Raumkomponente als Bindemittel zwischen voneinander getrennten Siedlungsgebieten deutscher Minderheiten aus verschiedenen Ländern ein, denn in der Metaphorik des Flusses als Band schwingt auch die Idee der Verbindung mit. Mehr noch, in der Broschüre kommt auch die Brückenmetapher als Verbindung von Gegenüberstehendem und Unterschiedlichem vor: Das „deutsche Kolonistenvolk“, „die ‚Donauschwaben‘ an der Pforte des Balkans“ bildeten „die Brücke zwischen westeuropäischer Kul-

4 Über die Rezeption der Feierlichkeiten im In- und Ausland: Spiridon, Olivia: Erinnerungskultur der Banater Schwaben aus Rumänien am Ende des Ersten Weltkriegs: Die „Zweihundertfeier“ in Temeswar. In: Das Ende des Ersten Weltkrieges und seine Folgen im Donauraum. Hg. zusammen mit Márta Fata. Tübingen 2022. (<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-67633>) (15.01.2022).

5 Im Zusammenhang mit der Erfindung dieses Begriffs wird häufig der Grazer Geograph Robert Sieger genannt, der ihn 1922 einführte. Allerdings gab es 1922 bereits eine Organisation der „Donauschwäbischen akademischen Jugend“, von der nachgewiesen ist, dass sie dem 1852 geborenen Schriftsteller Adam Müller-Guttenbrunn zum 70sten Geburtstag gratulierte.

tur und dem märchenreichen Orient“.⁶ Letztere Bedeutung kam allerdings weniger in Einsatz.

Die Migration donauabwärts ins Königreich Ungarn, die kulturelle Leistung der deutschen Einwanderer zur Kultivierung der durch die Türkenkriege verwüsteten Region und die nicht abreißende Verbindung zwischen dem Herkunfts- und dem gegenwärtigen Heimatland sind Elemente, die immer wieder zu einer identitätsstiftenden Erzählung der Donauschwaben verknüpft wurden. Da textbasierte Narrationen in der präfigurativen Phase des Films eine wichtige Rolle spielen,⁷ werden im Folgenden einige zentrale Stationen des donauschwäbischen Identitätsnarrativs angeführt. Dieses enthält Elemente, deren Aufnahme und Modellierung in audiovisuellen Erzählungen verfolgt werden soll. Nach einer Übersicht über das berücksichtigte Filmkorpus, das sich aus Archivmaterialien, Dokumentar- und Spielfilmen zusammensetzt, gruppiere ich die visuellen und audiovisuellen Quellen inhaltlich und analysiere sie anhand von Beispielen. Dabei werden die Leistung der Montage als grundlegende Verknüpfungsstrategie des Films untersucht und spätere Entwicklungen aufgezeigt.

Die Montage als das Grundprinzip des Films, auf die nur in Ausnahmefällen verzichtet werden kann,⁸ wirkt beim filmischen Erzählen entscheidend mit, denn der traditionelle Film funktioniert durch Zusammenfügung von Einzelansichten zu einem organischen, rhythmischen und narrativen Ganzen.⁹ Der Konnex zwischen Montage und Erzählung soll beleuchtet werden. Das mehrschichtige audiovisuelle Erzählen – denn vom Erzähler distanziert man sich zunehmend in der Filmtheorie – beinhaltet eine sprachliche und visuelle Instanz. Letztere ist relevant im Zusammenhang mit dem point of view als Erzählverfahren des Films, das Kamera-Einstellung und Montage sowie den Schnitt als seine technische Seite einsetzt, die auch mit dem voice-over narrator und der Musik zusammenwirken.¹⁰

Es soll gezeigt werden, wie donauschwäbische Narrative im Film eingesetzt werden und wie sich diese durch Platzierung in verschiedene Kontexte wandeln, denn gerade die Emanzipation von traditionellen Erzählbausteinen ist in diesem Beitrag von Inter-

6 Die Zweijahrhundertfeier der Schwaben im Banat. 1723–1923, (ohne Autor), 3.

7 Paul Ricoeur analysiert die dynamischen Transformationsprozesse, auf denen die Erzeugung von Wirklichkeitsversionen durch literarische Werke beruht und beobachtet ein Zusammenwirken von drei Nachahmungsstufen der Realität bei der Wirklichkeitserzeugung. Die „dreifache Mimesis“ enthält eine präfigurativen Phase, Mimesis I, in der der Bezug zur außertextuellen Welt hergestellt wird, anschließend die konfigurative Stufe, Mimesis II, in der die systematische Verknüpfung der Elemente zu einer Geschichte erfolgt, und schließlich die dritte, die Refiguration, Mimesis III. Dabei wird der Rezeptionsvorgang als Zusammenspiel neuer und schon existierender Erfahrungen beleuchtet. Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*, München 1988, darin das Kapitel *Zeit und Erzählung. Die dreifache Mimesis*, 87–135.

8 Fahle, Oliver: *Montage*. In: Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, 62.

9 Fahle, *Montage*, 60.

10 Brösel, Stephan: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin, Boston 2014, 42.

esse. Erzählungen, in denen diese Minderheit eine Rolle spielt, werfen auch ein erhellendes Licht auf Selbstdeutungen gegenwärtiger, von Migrationen und Mischungen gekennzeichneter Gesellschaften und auf Raumvorstellungen im Zusammenhang mit der Donau.

Stationen des donauschwäbischen Identitätsnarrativs

Der Begriff „Donauschwaben“ entfaltete nur langsam eine identitätsstiftende Funktion. Nach seiner ersten Verwendung im Jahr 1922 bezeichneten sich die deutschsprachigen Minderheiten, die in verschiedenen Gebieten der Habsburger Monarchie ansässig waren, weiterhin regional als „ungarländische Deutsche“, „Ungarndeutsche“, „Batschkadeutsche“ oder „Banater Schwaben“. In die Trias von Gedächtnis, Narration und Identität finden schon im 19., aber vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts Narrative verschiedenen Ausmaßes Eingang, die diese regionalen Identitäten festigten. Dazu gehören politische Manifeste – man denke an die Petition der Banater Schwaben vom 2. Oktober 1849¹¹ –, populärwissenschaftliche und journalistische Texte in Periodika, Erzählungen – so an prominenter Stelle die historischen Romane von Adam Müller-Guttenbrunn.¹² Im Zusammenhang mit der Einwanderung von zumeist deutschen Kolonisten ins Königreich Ungarn im Laufe des 18. Jahrhunderts war die Donau in Erzählungen, die diese historischen Prozesse thematisierten, stets präsent. Sie war die „Straße“, auf der die Einwanderer auf den sogenannten „Ulmer Schachteln“ flussabwärts reisten.¹³ Mit dem Begriff „Donauschwaben“ bekam dieses Narrativ zusätzlich Auftrieb, denn der Sammelbegriff entfaltet durch die Verbindung von ethnischer und räumlicher Zugehörigkeit identitätsstiftende Wirkung. Dies zeigt gerade auch die „Zweihundertfeier“ aus Temeswar als öffentliche Bühne für die Inszenierung donauschwäbischer Identität.

Die Donau als Route der Einwanderer war auf dem Festzug von 1923 präsent. Dort wurden thematische Wagen mitgeführt, die Geschichte und Gegenwart der Banater Schwaben durch verschiedene Ortsgemeinschaften aus dem Banat repräsentieren

11 Unter anderem wurde das Dokument veröffentlicht in: Petri, Anton Peter (Red.): Heimatbuch des Heidestädtchens Hatzfeld im Banat. Marquartstein 1991, 203–205.

12 Dazu auch Spiridon, Olivia: Sinnräume. Der Banater Schriftsteller Adam Müller-Guttenbrunn im Umfeld des Ersten Weltkriegs. In: Dies. (Hg.): Textfronten. Perspektiven auf den Ersten Weltkrieg im südöstlichen Europa. Stuttgart 2015, 171–195.

13 Dazu siehe Fata, Márta / Loderer, Franz: Gedenkkreuz und Ulmer Schachtel. Monumentalisierung der Auswanderung und Ansiedlung der Donauschwaben. In: Fata, Márta (Hg.): Migration im Gedächtnis. Auswanderung und Ansiedlung im 18. Jahrhundert in der Identitätsbildung der Donauschwaben. Stuttgart 2013, 187–220; Hauke, Marie-Kristin: Die Entstehung eines Mythos. Ulm als Auswanderungsort. In: Beer, Mathias (Hg.): Migration und Mythen. Geschichte und Gegenwart – lokal und global. Ulm: Thorbecke 2014, 45–63.

sollten, unter anderem ein Modell der Ulmer Schachtel auf Rädern vonseiten der Gemeinde Sackelhausen¹⁴ und ein „Wagen der Schnitter“ in Form eines Hybrids aus Schiff und Erntewagen, die bis heute auf Postkarten und in der Beschreibung des Films von 1923 überliefert wurden.



Abb. 1 Postkarte: Wagen der Schnitter, Foto Kossak, in der Reihe „Vom Schwabenfestzug in Temeswar (9. September 1923)“, herausgegeben vom Kulturamt des Verbandes der Deutschen in Rumänien

Die Fahrt donauabwärts tauchte in den Reden und Vorträgen der politischen und kulturellen Eliten der Banater Schwaben anlässlich der „Zweijahrhundertfeier“ auf. Sie war in Erzählungen tradiert, die bereits im Vorfeld der Gedenkveranstaltung in Umlauf waren, und wurde in literarische Texte aufgenommen, die auf der Feier vorgetragen wurden. In diesem Zusammenhang sind die literarischen Texte des Politikers, Publizisten und Schriftstellers Karl von Möller zu erwähnen. Dieser veröffentlichte in diesen Jahren einen Einakter¹⁵ und ein an der Form des Epos' angelehntes Gedicht¹⁶, das

- 14 Wolf, Josef: Selbstrepräsentation und Festkultur. Zur Identitätsbildung der Banater Deutschen. 1918–1925. In: Gräf, Rudolf / Stanciu, Daniela: *Loyalitätswechsel und institutioneller Neuanfang. Die regionalen deutschen Minderheiten in Rumänien 1918–1928*. Cluj-Napoca 2018, 271–371, hier 305.
- 15 Möller, Karl von: *Schwaben. Drama in einem Auszuge der Deutschbanater Frühzeit*. Temeswar 1922.
- 16 Möller, Karl von: *Vom Leben und Sterben schwäbischer Bauernschaft*. In: *Wie die schwäbischen Gemeinden entstanden sind*. Teil 2. Temeswar, 6–9.

er auch auf der „Zweijahrhundertfeier“ vortrug. Möller, der seit 1922/23 Verbindungen zu nationalsozialistischen Kreisen aus dem Deutschen Reich und zu deren Presseorgan, dem *Völkischen Beobachter* unterhielt und als „Wegbereiter des Nationalsozialismus im Banat“¹⁷ gilt, setzt mit der Beschreibung des Migrationswegs der Schwaben auf dem Rhein und der Donau ein. Er vergleicht diese Flussfahrt donauabwärts mit der Fahrt der Nibelungen, um Zugehörigkeitsräume zu formen. Statt des beliebten Topos der Ulmer Schachteln verknüpft Möller Rhein und Donau. Damit deutet er den Raum deutschnational und blendet die Habsburger Monarchie aus der Geschichte dieser Minderheit aus. Er liefert damit einen frühen Beleg für die Vereinnahmung dieser Minderheit im Sinne eines nationalistischen Deutschlands, das seine Minderheiten als „Auslandsdeutsche“ in die Pflicht nimmt: „Deutschland helfen, das sollen wir hier!“¹⁸

Eine weitere Station des donauschwäbischen Identitätsnarrativs ist nach 1945 auszumachen. Nach der Instrumentalisierung der deutschen Minderheiten im Nationalsozialismus waren Flucht und Vertreibung die neuen prägenden Erfahrungen der nun in Deutschland und Österreich angesiedelten Donauschwaben. Die Formulierung eines nach Krieg und Flucht angepassten donauschwäbischen Identitätsnarrativs wurde in der Praxis von Feierlichkeiten und Gedenkveranstaltungen sichtbar. Einen besonderen Stellenwert hatte 1958 die Einweihung des „Ahnen-Auswandererdenkmals“ in Ulm anlässlich eines Bundestreffens der Donauschwaben, das man auch als Ansichtskarte druckte und als Abbildung in zahlreichen Erinnerungsbüchern vorfindet. Mit seiner Lage direkt an der Donaupromenade, am sogenannten „Donauschwabenufer“¹⁹, markiert das Denkmal symbolisch den Wasserweg, dessen Anfang und Ende die Siedlungsgebiete mit dem Herkunftsland verbinden, und der auch den Fluchtweg der Donauschwaben von Ost nach West metaphorisch nachzeichnet. Mit Schiff, Familie und Kreuz konfiguriert die Stele die zentralen Elemente des donauschwäbischen Selbstverständnisses und verbindet mit der Symbolik des Kreuzes den christlichen Glauben der Auswanderer im 18. Jahrhundert und den Leidensweg der Flüchtlinge am Ende des Zweiten Weltkriegs.

Das Band des Flusses wurde bereits 1950 in Buchform festgehalten. In dieser Zeit initiierten die verschiedenen deutschen Minderheiten, die nach der Flucht und Vertreibung in Deutschland und Österreich angekommen waren, eine Serie von Schriften, die nach der verlorenen Heimat die Funktion von „Luftwurzeln“²⁰ entfalteten. Die Serie nahm 1949 mit *Wir Siebenbürger* und *Wir Schlesier* ihren Anfang und wurde

17 Tonța, Walter: Karl von Möller als Schriftleiter der Hatzfelder Zeitung. In: Heimatblatt Hatzfeld 9 (2002), 49–59, hier 49–50.

18 Möller, Schwaben, 19.

19 Dazu siehe Fata/Loderer, Gedenkkreuz und Ulmer Schachtel, hier 209 und 220.

20 Die Luftwurzeln dienten als Metapher der jüdischen Existenz, die ein nicht mehr bodenverhaftetes, mobiles Wurzelwerk hervorgebracht hat und im Zuge der sich stetig verstärkenden Migrantenströme zum Normalfall wurde. Nicht mehr in den Heimatboden konnte die Migrantenkultur Wurzeln schlagen, sondern in Schriften. Siehe dazu Rainer Guldin: Luftwurzeln. Landschaften

1950 u. a. mit *Wir Donauschwaben* fortgesetzt, das 1950 in Salzburg in der Reihe *Heimat im Herzen* erschien. Der Schriftsteller und Übersetzer Hans Diplich, Mitherausgeber des Buchs, entwarf für den Einband ein donauschwäbisches Wappen, das bis heute sowohl bei den in Europa verbliebenen als auch bei den in Nord- und Südamerika ausgewanderten Donauschwaben in Einsatz ist. Auf der oberen Seite des Wappens ist das bekannte Bild des schwarzen Adlers auf goldenem Hintergrund zu sehen. Im unteren Teil steht eine Festung, rechts und links über ihr die Sonne und der Mond, sodass die Komposition den Topos des Bollwerks in Erinnerung ruft. Quer durch die Mitte des Wappens hat Diplich die Donau als blaues Band zwischen Orient und Okzident gezeichnet. In der Einleitung des Bandes heißt es erläuternd: „Wo immer sie leben“, tragen die Donauschwaben „ihre Heimat an der Donau im Herzen“. Im Aufsatz *Die Donau, unser Schicksalsstrom* aus dem gleichen Band deutet Diplich die Donau als einen „Aufruf zur Einmütigkeit“. Sie sei historisch mit dem Schicksal vieler Völker und auch den Donauschwaben verbunden: „auf den Plätzen von Regensburg über Wien und Ofen kamen die deutschen Einwanderer, unsere Vorfahren, ins Land“.²¹

Von den historischen Romanen, etwa Adam Müller-Guttenbrunns, über die Einwanderung und Ansiedlung der deutschen Kolonisten im Königreich Ungarn, bis zur Reihe der Erinnerungsbücher von Donauschwaben und ihren Nachfahren an der Schnittstelle zwischen Familiengeschichte und Autobiografie zählt man hunderte Titel. Stellvertretend soll an dieser Stelle *Mein Donauschwabien*²² als Beispiel für eine neuere Publikation angeführt werden. Wie viele andere Familiengeschichten auch, die aus der Perspektive der nicht direkt von der Vertreibung betroffenen Enkelkinder verfasst wurden, weist auch diese bereits im Titel auf die Entwurzelung der Großeltern- und Elterngeneration infolge des Krieges hin und zielt auf die Erschaffung von „Ersatzwurzeln“ in Buchform ab. Im Buch verstreut findet man immer wieder Passagen über die Herkunft der Donauschwaben und die verlorene Heimat, die sich die erinnernde Erzählinstanz seit dem Kindes- und bis ins Erwachsenenalter aus Erinnerungen zusammengesetzt hat und nun mosaikartig zusammenfügt:

Die Heimat meiner Eltern sind Dörfer in den weiten Ebenen Südosteuropas, wo die Donau sich noch einmal in voller Breite entfaltet und still dahinfließt, bevor sie sich durch die Engen und Schluchten des ‚Eisernen Tores‘ in Richtung Schwarzes Meer drängt.²³

„Refrainartig“ haben „Großeltern und Eltern Episoden aus ihrem Leben ‚unten‘ erzählt, als immer wiederkehrende, kurze Stimmungs- und Erinnerungsbilder“. Auf die-

des Exils und der Migration. In: Ders.: Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität. Bielefeld 2014, 215–241.

21 Diplich, Hans / Hockl, Hans Wolfram (Hg.): *Wir Donauschwaben*. Salzburg 1950, 13–14.

22 Steinlechner-Oberländer, Dorothea: *Mein Donauschwabien*. Wie ich nicht aufhören konnte, über meine Herkunft nachzudenken. Salzburg 2018.

23 Steinlechner-Oberländer, Donauschwabien, 9.

se Weise habe das Kind zwei Kindheiten erlebt, die eigene und die erzählte. Zu den Eigenheiten des Alltags in der Vojvodina wird insbesondere die Vielfalt gezählt, die in Alltagspraktiken und der Mehrsprachigkeit der Bewohner zum Ausdruck kam. Als Beleg führt die Autorin eine Einladung zu einer Feier an, die ihr Großvater auf Deutsch, Rumänisch, Serbisch und Ungarisch verfasst hatte,²⁴ und die über seinen Freundeskreis Auskunft gibt. Die Erinnerung an die mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verlassene Heimat, die man unmittelbar erlebt hat oder die einem in den Familiengeschichten vermittelt wurde, gehört zu den wiederkehrenden Gesten in den donauschwäbischen Erzählungen. Sie wird auch in filmische Narrative Eingang finden, die in mehrere Gruppen unterteilt werden können.

Filme von und über Donauschwaben

Die frühesten der im Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin vorhandenen Filme, in denen Donauschwaben oder deutsche Siedlungsgebiete in Ostmittel- und Südosteuropa thematisiert werden, stammen aus den 1920er Jahren.²⁵ Ihre Anzahl steigt in den 1930ern mit Filmstreifen über Auslandsdeutsche, die in den Wochenschauen gezeigt wurden.²⁶ Um 1950 stößt man in den Berliner Beständen auf eine Reihe von Filmen zum Thema Flüchtlinge, in denen Deutsche aus Jugoslawien und Ungarn neben anderen Gruppen zu Beginn in Lagern, Barackensiedlungen und später beim Aufbau von Neubausiedlungen anzutreffen sind.²⁷ Bei den meisten Quellen im Zusammenhang mit Donauschwaben im Film handelt es sich um Dokumentarfilme, die in Deutsch-

24 Steinlechner-Oberländer, Donauschwabien, im Kapitel Mein Großvater Theobald – der stille Mann und seine vielsprachige Einladungskarte, 70 f.

25 Die Zweijahrhundertfeier der Schwaben im Banat. 1723–1923. Der Film, der 1923 in Temeswar im Auftrag der Deutsch-schwäbischen Volksgemeinschaft produziert wurde, ist verschollen und nur die Erläuterungen zum Film vorhanden; Die Donau. Vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer. Regie: Cürlis, Hans. Auf youtube in neun Teilen aus dem Archiv Karl Höffkes vorhanden. Berlin 1929. Gedreht im Auftrag des Instituts für Kulturforschung.

26 So zum Beispiel Land und Leute an der unteren Donau. Ohne Angabe der Region und des Ortes, 1940. DVD im Bestand des Filmarchivs Austria; Donauabwärts. Von Wien zum Schwarzen Meer. Regie: de Laforgue, Leo. DVD im Bestand des Filmarchivs Austria. Wien 1940. Wien-Film GmbH. Im Bestand des Filmarchivs im Bundesarchiv Berlin befindet sich der Film Großfahrt. Deutscher Jungendienst in Siebenbürgen. Bild: Pennarz Ertl, 1933, ohne weitere Angaben zum Ort, der Regie und der Produktionsfirma.

27 Es war ein Mensch. Regie: Oertel, Curt. VHS im Bestand des Filmarchivs im Bundesarchiv Berlin, Signatur K 142487–1. Wiesbaden um 1950 (keine genaue Datumsangabe). Matthias Film; Haus der Jugend. Ein Film über die Zusammenarbeit von Groß und Klein. Regie: Lüdke, Johannes. VHS im Bestand des Filmarchivs im Bundesarchiv Berlin, Signatur K34119. Ohne Ortsangabe 1950. Ohne Angabe der Produktionsfirma.

land produziert wurden. Nur wenige Dokumentarfilme über Deutsche aus Südosteuropa wurden in den Ländern des so genannten Ostblocks gedreht.²⁸

Bei einem kleinen Anteil des filmischen Materials handelt es sich um Spielfilme. Die mittlerweile ausufernde Anzahl von Amateurfilmen, die auch online-Plattformen wie youtube, facebook oder instagram zu finden sind, wird in diesem Beitrag nicht berücksichtigt.

Frühe Darstellungen von Donauschwaben in Filmen erfolgen durch eine ethnografisch interessierte Linse, die beschreibend vorgeht. Nachdem der Film *Die Zweijahrhundertfeier der Schwaben im Banat. 1723–1923* (1923) verschollen ist, stellt der Dokumentarfilm von Hans Cürliis *Die Donau. Vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer* (1929) einen der frühesten Auftritte der Deutschen aus Siedlungsgebieten an der mittleren Donau in Filmen dar. Der Kunsthistoriker Cürliis, der gleich nach Ende des Ersten Weltkriegs Leiter des Instituts für Kulturforschung in Berlin geworden und im Auftrag dieser Institution mit der Filmkamera unterwegs war, rückt in seinem 25-minütigen Film über den gesamten Stromverlauf die Unterschiede zwischen den Völkern an der Wasserstraße der Donau in den Vordergrund und stellt immer wieder einen Zusammenhang her zwischen den naturräumlichen Grenzen – den drei „Becken“, die er mit den Alpen, den Karpaten und dem Balkan entlang des Flusses identifiziert – und den Differenzen zwischen den Völkern. Der Film verknüpft am Flussverlauf eine hohe Dichte an Bildern von Städten, ist aber auch an der Darstellung der bäuerlichen Kultur interessiert, vom Schwarzwald bis zur Donaumündung. In der bunten Mischung von malerischen Gestalten treten auch Donauschwaben in ihren Trachten vor der Kamera auf, die sich „vor Jahrhunderten ansiedelten“, mit „Sprache, Sitten und Trachten“, „die Jahrhunderte überdauert haben“. Es wird auch auf die Existenz vieler Deutscher „im fruchtbaren Banat“ hingewiesen, sie werden angesichts der Zeitknappheit des Films allerdings nur im Kommentar erwähnt.²⁹

Aus der nationalsozialistischen Zeit sind einige Filme über den Stromverlauf überliefert, wie *Donauabwärts. Von Wien zum Schwarzen Meer* und *Land und Leute an der unteren Donau*.³⁰ Letzterer besteht nur aus kurzem, wohl für Wochenschauen vorgesehenem filmischen Material. Obwohl das Interesse für die sogenannten „Auslandsdeutschen“ von den 1930ern bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs groß war, blenden diese Filme die Existenz deutscher Siedlungsgebiete in der ethnischen Gemengelage an der Donau aus. Die Auslandsdeutschen erscheinen in anderen Kontexten, etwa im Zu-

28 Șapte zile dintr-un an / Sieben Tage. Regie: Ioniță, Octav. Bukarest 1973. Produktion Studios Alexandru Sahia; Salutări din Giarmata / Gruß aus Jahrmarkt. Regie: Orza, Paul. Bukarest 1978. Produktion Studios Alexandru Sahia; Tomnatic. Regie: Vișu, Ion. Bukarest 1980. Produktion Studios Alexandru Sahia. Alle drei Filme befinden sich im Bestand des Rumänischen Nationalen Filmarchivs.

29 Die Donau. Vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer, 12'50"–13'20".

30 Vgl. Anmerkung 24.

sammenhang mit Migration, die aber als Stärke eines global agierenden deutschen Volkes gedeutet wird, wie im Film *5. Reichstagung der Auslandsdeutschen 1937 in Stuttgart*. Dementsprechend präsentiert sich das Deutsche Ausland-Institut auf dem Umzug durch Stuttgart gemäß seinem Logo allegorisch als Segelschiff, das auf Rädern geschoben wurde. So wies man nicht nur auf die Donauschwaben, sondern auch auf deutsche Minderheiten in allen Weltteilen hin.³¹ Der Film *Großfahrt. Deutscher Jungendienst in Siebenbürgen*³² fällt durch seine Länge und die weiten Räume auf, die er mit einer Reise von Jugendlichen – teilweise die Donau hinab – bis in ein siebenbürgisch-sächsisches Dorf präsentiert. Die donauschwäbischen Ansiedlungsgebiete kommen jedoch nicht vor die Linse der Kamera. Der Film *Donau Exodus* von Péter Forgács,³³ der aus Montagen von Filmmaterial des Amateurfilmers Nándor Andrásovits aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs besteht, enthält zwar einige Sequenzen mit Donauschwaben, die im Betrieb der Durchgangslager in Semlin oder Prahovo für Bessarabiendeutsche im Rahmen der Aktion „Heim ins Reich“ involviert waren, diese sind jedoch nur von kurzer Dauer – was allerdings für alle hier aufgezählten Dokumentarfilme gilt.

Einen besonderen Stellenwert hat der Film *Das 175jährige Ahnenfest von Filipovo*,³⁴ der von einem Angehörigen des Ortes, einem Amerika-Auswanderer aus dem jugoslawischen Ort Filipowo, heute Bački Gračac (dt. Filipowa), aufgenommen wurde. Das Filmmaterial zu den Festlichkeiten zum Gedenken an die 175jährige Ansiedlung in dieser Gegend in der Nähe der Donau bei Apatin ist im Filmarchiv Berlin auf drei Filmrollen ohne Tonspur erhalten.

Bei dem Amateurfilmer scheint es sich um Josef Beiter gehandelt zu haben, einen Auswanderer aus Filipowo in New York. Die Umstände der Entstehung dieses Films sind aus der Rezeption der *Filipowaer Heimatblätter* in den USA zu rekonstruieren. Die Filipowaer aus New York und Philadelphia wurden von der auch in den USA erhältlichen Zeitung über die Planung des Ansiedlungsfestes und die Einweihung eines Auswanderer-Denkmal informiert, sodass sie für die Zeitung und das Denkmal Spenden sammelten und kleinere Versammlungen in den USA organisierten. Überliefert sind Informationen über die Anreise einer Gruppe aus Philadelphia zur Feier nach Jugoslawien sowie der Auftrag an Josef Beiter, einen Film für die in den USA lebenden Donauschwaben zu drehen.³⁵

31 5. Reichstagung der Auslandsdeutschen in Stuttgart. DVD. Stuttgart 1937. Kling-Film GmbH. Aus dem Bundesarchiv Berlin, Signatur: K-174117-1/1.

32 Der ca. 41 Minuten lange Schwarzweißfilm dreht eine Reise von Jugendlichen im Juli-August 1935 teilweise auf der Donau von Ungarn durch das Eiserne Tor bis nach Giurgiu, dann über Bukarest und die Karpaten nach Siebenbürgen. Vgl. Anmerkung 146.

33 Donau Exodus. Regie: Forgács, Péter. DVD. Ungarn 1998. Lumen Film.

34 Das 175jährige Ahnenfest von Filipovo. Auf drei Filmrollen, 16 mm, im Bestand des Filmarchivs des Bundesarchivs Berlin, Signatur: K112118-3, ohne Angaben des Ortes, 1938.

35 Senz, Ingomar: Ansiedlungsfeierlichkeiten in der Batschka. Das Beispiel Filipova 1938. In: Fata (Hg.), Migration im Gedächtnis, 71–85, hier 77–78.

Die nicht voneinander trennbaren technischen Verfahren des Films, die Einstellung und die Montage³⁶ sowie die Geschwindigkeit des Schnitts prägen die visuelle Erzählung dieses Films. Es handelt sich um die Aufnahmen eines Amateurs, der lange und starre Kameraeinstellungen nebeneinander montiert und durch die niedrige Schnittgeschwindigkeit ein lineares und langsames, visuelles Erzählen erzeugt, das sich auf den demonstrativen Gestus der Kamera und die das Material gliedernden Zwischentitel stützt. Diese sind unterschiedlich ausgearbeitet, denn zu Beginn sind sie zweisprachig, Deutsch und Englisch, und in der dritten Filmrolle nur noch auf Englisch vorhanden.

Im ersten Teil enthält der Film eine visuelle filmische Beschreibung der Reise quer durch Deutschland – vermutlich beginnend mit einem Hafen an der Nordsee – über Österreich (Salzburg, Wien) und mit der Eisenbahn bis nach Jugoslawien. Im zweiten Teil wird der Ort und das „Ahnenfest“ mit der Einweihung eines Einwandererdenkmals im Rahmen einer Gedenkveranstaltung gefilmt. Orientierung geben die Zwischentitel „Ansprachen in der Festhalle“, „Festbanquett“ und „Festumzug“. In diesem Teil dringt die Kamera auch in Privaträume vor, in Höfe und Häuser von Dorfbewohnern, vermutlich der Verwandtschaft des Amateurfilmers, die nach dem offiziellen Teil die Feier in privaten Räumen fortsetzt. Angesichts der noch ungewohnten Technologie der Filmkamera agieren die Dorfbewohner linkisch, sie stellen sich vor die Linse wie vor einen Fotoapparat und winken dem Filmenden zu. Der dritte Teil des Films, *Verschiedenes aus Filipovo*, beschreibt den Alltag des Ortes in der Nähe des Flusses. Die Menschen werden – es ist Sommerzeit – bei der Weizenernte und der Verarbeitung des Hanfs gezeigt. Mit dem Zwischentitel *Die moderne Hanfindustrie* rückt der Prozess der Hanfverarbeitung in den Mittelpunkt, beginnend mit der Ernte, dem Einweichen des Hanfs, bis hin zur Feinverarbeitung in industriellen Anlagen. Die Nutzung der Teiche und Kanäle an der Donau zeigt mit der dargestellten Wechselwirkung zwischen Menschen und dem umgebenden Naturraum die Verwobenheit mit der Landschaft und damit auch die emotionale Dimension regionaler Zugehörigkeit.

Die im Film strukturiert und übersichtlich dargestellten Donauschwaben führen für die potenziellen Zuschauer exemplarische Szenen aus dem Alltag der Deutschen aus dem Südwesten Europas auf. Das virtuelle Publikum besteht wohl aus donauschwäbischen Auswanderergemeinschaften aus den USA, für die im Film Zwischentitel auf Englisch eingefügt wurden.

Ab den 1980er Jahren erscheint eine Reihe von Dokumentarfilmen über Donauschwaben,³⁷ die inhaltlich wenig voneinander abweichen. Sie schlagen einen breiten Bogen

36 Fahle, Montage, 50.

37 Um einige Beispiele zu nennen: Die Geschichte der Donauschwaben. Wie eine deutsche Volksgruppe im Donaauraum lebte. Von 1718–1944/45, ein Film von Michael Rieß, mit Bildern von Sebastian Leicht. Deutschland 1985; Schicksal der Donauschwaben, ein Film von Astrid Beyer

von der Einwanderung ins Königreich Ungarn bis in die Gegenwart nach der Ankunft in Deutschland oder Österreich. Dabei thematisieren sie die relevanten historischen Zäsuren, die mit dem Wechsel von Staatszugehörigkeiten und der Beteiligung an den Weltkriegen zusammenhängen. Die filmischen Erzählungen erscheinen dadurch besonders schablonenhaft und vermeiden es, Kontroversen über divergierende Geschichtsdeutungen anzustoßen. Sie setzten mangels historischer Filmmaterialien die Montage zur Veranschaulichung von Geschichte ein, indem sie den gesprochenen Text mit eingeblendeten alten Karten, Stichen und Ansichtskarten illustrieren. Es gibt auch Filme, die die Lebenswelt der Donauschwaben allein mit Grafiken und Malereien erzählen. So stellt der Dokumentarfilm *Eine Geschichte der Donauschwaben. Wie eine deutsche Volksgruppe im Donauraum lebte*³⁸ einen Sonderfall dar, denn er montiert ausschließlich Bilder des aus der Batschka stammenden Malers Sebastian Leicht (1908–2002).³⁹ Im Dokumentarfilm *Schicksal der Donauschwaben* greifen Astrid Beyer und Günter Czernetzky zur Technik der Überblendung, um einen harten Schnitt und damit einen ausgeprägt parataktischen Stil zu vermeiden. Die Technik der Überblendung verstärkt die Ausdruckskraft der Bilder: So erweckt der schrittweise Übergang von einer Ulmer Postkarte zu einem Landschaftsbild am Ulmer Abschnitt der Donau, in dem die Ansichtskarte der Ulmer Schachtel nur noch als langsam verblassende Spur zu sehen ist, den Eindruck, dass die Erinnerung an diese historisch bedeutsame Fahrt donauabwärts nicht erlischt. Gleichzeitig wird der Gegensatz zwischen Vergangenheit – den aus Not donauabwärts Fahrenden – und der unbeschwerten Flussidylle der Gegenwart in den Vordergrund gerückt.⁴⁰

Die anfangs erwähnten Elemente der donauschwäbischen Erzählung tauchen auch in dem von der Landmannschaft der deutschen Gemeinschaft in Osijek in Auftrag gegebenen Film *Donauschwaben in Kroatien* wieder auf,⁴¹ der beispielhaft für viele andere Dokumentarfilme über Donauschwaben steht. Der Film montiert Bilder nebeneinander, die dem voice-over narrator Anschauungsmaterial für die bereits bekannte Geschichte der Donauschwaben bereitstellen: das donauschwäbische Wappen, Stiche vom Leben am Donauufer, historische Porträts der Akteure zu Anfangszeiten der Ko-

und Günter Czernetzky Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart 1998; *Donauschwaben in Kroatien*. Ein Film der deutschen Gemeinschaft in Ossijek, Landmannschaft der Donauschwaben in Kroatien, Osijek 2010; *Verloren in der Geschichte und Spiel des Schicksals*, zwei Filme von Eva Hübsch, Novi Sad, 2016 und 2019.

38 Michael Rieß: *Eine Geschichte der Donauschwaben. Wie eine deutsche Volksgruppe im Donauraum lebte. Von 1718-bis 1944/45*. Mit Bildern von Sebastian Leicht.

39 Sebastian Leicht (1908–2002), der nach dem Kunststudium in Belgrad zwischen 1927–1930 an der Akademie der Bildenden Künste in München studiert hatte, avancierte zu einem angesehenen Maler, der sich dem konservativen bäuerlichen Realismus zuwandte. Dazu Hartl, Christa: *Sebastian Leicht. Malerei und Grafik*. Passau 1994.

40 *Schicksal der Donauschwaben*. Ein Film von Astrid Beyer und Günter Czernetzky. VHS. Stuttgart 1998. Süddeutscher Rundfunk.

41 *Donauschwaben in Kroatien*. Von der Ulmer Schachtel bis zur Gedenkstätte. Im Auftrag der Deutschen Gemeinschaft, Landmannschaft der Donauschwaben in Kroatien. DVD. Osijek 2010.

lonisation wie des Prinzen Eugen von Savoyen, alte Fotos von Kolonistenhäusern, Karten und Kartuschen von Karten, Szenen aus Filmen über Türkenkriege sowie Gemälde. Das continuity editing als Form der Montage, die auf die Erzeugung von Kohärenz, die Integration der einzelnen Elemente, der Einstellungen, der musikalischen Untermalung zu einem dramaturgischen Ganzen abzielt, kommt in solchen Dokumentarfilmen nicht zum Einsatz. Die filmische Bildabfolge erfüllt bloß die Funktion einer Folie zum Vortrag und der schnelle Wechsel der Bilder sorgt für ein schwungvolles Tempo des gesprochenen Textes, der stets im Vordergrund steht.

Zeitgenössische Filme

Einen höheren ästhetischen Anspruch erhebt der Dokumentarfilm *Spiel des Schicksals* der serbischen Regisseurin donauschwäbischer Herkunft Éva Hübsch, der 2019 in Novi Sad produziert wurde. Nach einer Dokumentation mit einer Reihe von Interviews über die Internierungslager von Donauschwaben nach Ende des Zweiten Weltkriegs unter dem Titel *Verloren in der Geschichte* ist dies der zweite Film der Filmemacherin zum Thema Deutsche aus der Vojvodina.⁴² Die Lebensgeschichten dreier Frauen donauschwäbischer Abstammung aus der Region verflochten sich. Die eine ist Éva Hübsch selbst, deren Familie nach dem Zweiten Weltkrieg aus Vršac (dt. Werschetz, ung. Versec) nach Novi Sad gezogen ist, während die anderen beiden nach Flucht und Vertreibung ab Kriegsende in Deutschland gelebt haben. Gemeinsamer Nenner ist Novi Sad und die Donau, die in eigenen oder erzählten Erinnerungen lebendig geblieben sind: Die Frauen begegnen einander, erzählen sich gegenseitig ihre Biografien, flanieren durch die Stadt. Der Film mixt Spielfilm- mit Dokumentarfilmelementen. Die Wege der Frauen durch die Stadt stellen Gegenwart und Vergangenheit gegenüber. Mit Liebe fürs Detail werden Gebäude, Plätze oder die Promenade an der Donau mit alten Ansichtskarten oder Fragmenten aus Archivfilmen vermischt, die aus dem Besitz des städtischen Museums in Novi Sad stammen.

Der Einsatz der Montage, die sich als eine aufbauende Arbeit denken lässt, die sich vom Rohmaterial hinaufarbeitet,⁴³ zeigt die erweiterten narrativen Möglichkeiten des Films: Auf den zurückgelegten Routen werden Aufnahmen von den im Zweiten Weltkrieg in Novi Sad zerstörten Donaubrücken eingeblendet, Sequenzen des Massakers in Novi Sad im Januar 1942, Aufnahmen der Flüchtlingstrecks und aus einem Flüchtlingslager in Österreich. Das Leitmotiv des Films kündigt sich bereits im Vorspann mit einer Szene stark heranzoomter Donauwellen an und gewinnt durch die wiederhol-

42 *Verloren in der Geschichte*. Regie: Hübsch, Éva. DVD. Novi Sad 2016; *Spiel des Schicksals*. Regie: Hübsch, Éva. DVD. Novi Sad 2019. Media News Production.

43 Monaco, James: *Film verstehen*. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg 1995, 218.

te Montage im Filmverlauf an Ausdruckskraft. Auch der Fluss taucht wiederholt auf und fungiert als Reflexionsfläche für die Protagonistinnen des Films: Das Innehalten neben dem Fluss, der Blick auf die Wasseroberfläche und zum anderen Ufer erzeugen visuell und durch musikalische Untermalung das Thema „Spiel des Schicksals“ als Nachdenken über die Existenz und ihren Sinn.



Abb. 2 Still aus dem Dokumentarfilm *Spiel des Schicksals*, 2'05"

Passend zum Leitmotiv der Donauwellen hört man unter anderem den Walzer *Donauwellen* von Josif Ivanovici,⁴⁴ der neben Strauss' *Schöner blauen Donau* das berühmteste Donaulied am mittleren und unteren Flussverlauf ist.

In der Darstellung der Donaulandschaft von Novi Sad verbinden sich das Ästhetische und Politische. Der Fluss als verlorene und vermisste „schöne“ Landschaft bringt den Heimatverlust als emotionalen Grundton des Films zum Ausdruck, und dieser wird durch den Blick auf das strömende Wasser als Strom der Geschichte metaphorisch verdichtet.

Die Erfahrung des bösen „Spiels des Schicksals“ drückt eine Sequenz aus, die historische Aufnahmen aus einem österreichischen Barackenlager zeigt. Durch das Verfahren der Montage als Dauer verdichtet sich das Lager als unfreiwillige Station in der Biografie einer der Protagonistinnen zum Sinnbild des Traumas nach Flucht und Heimatverlust. Gezeigt wird die Essensausgabe: Eine Frau erhält einen Fisch auf einem Stück Papier, der

44 Iosif Ivanovici (1845–1902) ist ein Banater serbischer Abstammung, dessen Karriere als Dirigent und Komponist in der rumänischen Armee ihn früh nach Galați und Bukarest verschlug. Er widmete auch König Karl I. von Rumänien einen Marsch und der Königin Elisabeth einen Walzer, international ist jedoch bis heute nur sein Walzer *Die Donauwellen* (Valurile Dunării) bekannt.



Abb. 3–5 Stills aus dem Dokumentarfilm *Spiel des Schicksals*, 14'30"–14'37'



Abb. 4

die Assoziation mit dem heimatlichen Donauwasser auslöst. Die Verkettung von Bildelementen – die Warteschlange vor der Lagerkantine in der grauen Umgebung des Lagers, der graue Fisch, das grünlich-graue Flusswasser, das zuerst im Hintergrund erscheint, um nach und nach das Bild zu füllen – schafft über die reinen Bildinhalte hinaus Bedeutung.⁴⁵

45 Fahle, *Montage*, 57–58.



Abb. 5 Stills aus dem Dokumentarfilm *Spiel des Schicksals*, 14'30''–14'37'

Die Wirkung der Überblendung von Bildern und des langsamen Übergangs vom einen zum anderen führt die epistemische Funktion der Montage vor: Die Erfahrung des Heimatverlusts ist etwas stets Präsenzes, sie lässt einen nicht mehr los und drängt Vergangenes auf, sie erzeugt Risse in der Wirklichkeitswahrnehmung und stellt Fallen, in die man zwangsweise und unerwartet hineintappt. Das am Schluss der Bilderkette übrig gebliebene dunkle Flusswasser weist durch die Assoziation mit dem Dahingeschwemmt-Werden auf die Existenz als „Spiel des Schicksals“ und auf den Einzelnen als Treibgut im Strom der Geschichte hin.

Unter den Filmen mit fiktionalem Charakter zum Thema Donauschwaben nimmt *Wenn das Samenkorn nicht stirbt*⁴⁶ eine besondere Stellung ein. Er sticht durch die ästhetische Qualität der filmischen Narration hervor und modifiziert auch die narrativen Elemente, die in die Erzählungen über Donauschwaben Eingang gefunden haben. Der Film spielt um das Jahr 2000 am rechten und linken Ufer der Donau, in Rumänien und Serbien, und die Handlung weitet sich nach und nach bis nach Bukarest und in den Kosovo aus.

Bezeichnend ist das Intro des Films mit einem Landschaftsbild am Eisernen Tor. Die Wasserfläche erscheint nicht nur, wie bei Flüssen typisch, in ihrer Länge, sondern gerade ihre Breite prägt das Bild. Nicht das Band zwischen West und Ost, sondern die glatte Wasseroberfläche zwischen den Ufern fallen dem Betrachter gleich zu Beginn

46 *Wenn das Samenkorn nicht stirbt*. Regie: Dragin, Siniša. DVD. Österreich, Rumänien, Serbien 2010. Mrakonia Film, Wega Film.

auf. Diesen ersten Eindruck bestätigt die Handlung des Films, in dem Beziehungen zwischen Nachbarn an beiden Ufern vermessen werden und nicht, wie so oft, das Verhältnis zwischen Mitte und Peripherie oder die Positionierung der Peripherie zur Mitte, für die der Fluss häufig als Gradmesser eingesetzt wurde.

Die breite, unbewegte Wasserfläche nimmt Eigenschaften des glatten Raums der Nomaden an, wie er von Gilles Deleuze und Félix Guattari beschrieben wurde: Er ist von Bahnen durchzogen, die mit ihrer Richtung und Bewegung Vektoren bilden, wobei die Ziele kontinuierlich variieren. Dieser Raum wird von Menschen durchquert, ohne darin Besitztümer in Anspruch zu nehmen, er bleibt ein durch Heterogenität gekennzeichnete „Affekt-Raum“.⁴⁷ Dieser glatte Raum des Flusses entspricht im Kontext des Films der Orientierungslosigkeit der Menschen in den postkommunistischen Jahren in Rumänien bzw. der Zeit der Jugoslawienkriege, genau genommen des Kosovokriegs in der damaligen Bundesrepublik Jugoslawien. Gezeigt wird nämlich eine über Ländergrenzen hinweg von Krisen gebeutelte Welt in Bewegung, ein modernes, tragisches Nomadentum.

Zu den Hauptgestalten zählen drei Väter, die ihre Söhne und Töchter suchen und nach Hause zurückbringen möchten. Der Sohn des serbischen Vaters flieht vor dem Krieg nach Rumänien, die Töchter der rumänischen Väter verdingen sich als Bartänzerinnen und Prostituierte auf jugoslawischer Seite. Die eine befindet sich auf der Suche nach besseren Verdienstmöglichkeiten und Abenteuern freiwillig im Nachbarland, während die andere in den Kosovo gelockt und dort gegen ihren Willen festgehalten wird. Die Väter auf beiden Seiten der Grenze sind emblematische Akteure in Zeiten der Krise. Der Fluss als Grenzstreifen zwischen Rumänien und Jugoslawien erscheint durchlässig, sodass die drei Väter in ihrer Entschlossenheit, die vermissten Kinder zu finden, ständig die Donau überqueren. Sie agieren in einer bedrückenden Realität und in unruhigen Zeiten, die skurril, schnelllebig, doch auch nicht frei von Komik sind. Die Donau als das flüssige Medium, das Bewegungen im Raum begünstigt, ist nicht nur von Linien und Bahnen durchzogen, sondern als Zone der Begegnung auch als Erkenntnisraum zu betrachten, und schließlich als der Ort, an dem Epiphanien zustande kommen.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Schwabe Hans, der zwischen all diesen Gestalten steht. Er wird vom serbischen Vater Jorgovan mit „švaba“ (Schwabe) angesprochen und er bezeichnet sich selbst auch als Österreicher, womit er implizit auf Österreich als das Land hinweist, in das seine Vorfahren vor zwei Jahrhunderten eingewandert sind. Er besetzt einen Zwischenraum und fungiert als Mittler in der Grenzregion des Flusses. Diese Funktion erfüllt er räumlich, indem er mit seinem Boot als Fährmann zwischen den beiden Ufern unterwegs ist, aber auch auf der Ebene der Kommunikation, denn er baut auch sprachlich Brücken zwischen den verschiedenen Gestalten. Hans

47 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Das Glatte und das Gekerbte. In: Tausend Plateaus. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 1992, 657–693, hier 663 f. und 676.

spricht Deutsch (mit österreichischem Einschlag), Serbisch und Rumänisch und findet auf diese Weise Zugang zu Menschen, deren Probleme nur im Nachbarland gelöst werden können. Seine Hybridität befähigt ihn, die Rolle des Übersetzers zu übernehmen, und sein Boot ersetzt räumlich die verwaarlste Infrastruktur am Fluss.

Aus seiner Familiengeschichte, dem Wissen über die Migration donauabwärts, schöpft Hans seine Kompetenz für die Geschichte der Region. Er ist ein Relikt aus vergangenen Zeiten, als die Mehrsprachigkeit zu den regionalen Kennzeichen der – damals grenzärmeren – Landstriche an der Donau gehörte. Darüber hinaus fungiert er auch als Welterklärer, denn nur er hat Zugang zu den Mythen des Flusses. Darauf weist das Intro des Films hin. Der Vorspann beginnt mit zwei Einstellungen, die nacheinander folgen und als Kontrastmontage konzipiert sind, die nach dem Prinzip der Kollision verschiedener Bilder funktioniert und Verfremdung sowie Diskontinuität bewirkt. Der Verwirrung stiftende oder fehlende Zusammenhang erweckt den Verdacht, dass die beiden Szenen nicht Teil der Handlung sind, sondern auf die Struktur des Erzählten hinweisen.



Abb. 6 Still aus dem Spielfilm *Wenn das Samenkorn nicht stirbt*, Intro

Der Struktur des Films liegt nämlich die Montage von Nicht-Zusammenhängendem und Dissonantem zugrunde. Auf der narrativen Ebene verflochten sich zwei Erzählungen. Die Geschichte aus der Erzählgegenwart unterbricht regelmäßig eine weitere, die im Vorspann mit dem Bild einer überfluteten Holzkirche, in der ein Pfarrer die Messe zelebriert, angekündigt wird. Hans kennt als Einziger die Geschichte der Holzkirche, die im 18. Jahrhundert von Angehörigen eines rumänischen Dorfes gekauft und entlang des Flusses, zuerst entlang der Ufer und dann auf der vereisten Donau mithilfe von Seilen gezogen wurde. Der Transport ins Dorf misslang jedoch, denn das Eis brach ein und die Kirche strandete in einer Schiefelage. Seitdem steht sie, teilweise überflutet und zunächst nur für Hans sichtbar, im Fluss.



Abb. 7 Still aus dem Spielfilm *Wenn das Samenkorn nicht stirbt*, Intro

Der Film zielt auf die Gegenüberstellung von typischen visuellen Darstellungen der Donaulandschaft und von Umbildungen derselben. Nicht zu übersehen ist die fotografische Qualität der Bilder und die durchdachte Platzierung der Bildelemente, wie in der Szene, in der Hans der Prostituierten Nora die Geschichte der Holzkirche vor einem Toilettenhäuschen erzählt. Europäische Fehlentwicklungen, als deren Folge auch die Reisen kreuz und quer durch die Großregion zu sehen sind, erhalten im Bild des Plumpsklos am Donauufer eine symbolische Entsprechung. Die Montage der Toilette vor der Donaulandschaft erzeugt eine Leerstelle, die zu weiterer Reflexion animiert.⁴⁸

Durch die Montage des skurrilen Tor-artigen „Klobaus“ – eines „Toilettenportals“ – in die Flusslandschaft entsteht etwas völlig Neues, das die Wahrnehmung vom Gewohnten abkoppelt und dadurch entautomatisiert. Der Fluss wird metaphorisch aufgeladen und als Entsorgungskanalisation für den (geschichtlichen) Müll der angrenzenden Länder neu gedeutet. Durch das Nebeneinander von Kirche und Klo entsteht ein Raum, der nicht bloß Kulisse, sondern metaphorisch aufgeladen ist. Wie in einer späteren Szene angedeutet, fließt das Wasser der Donau durch die Kirche, sodass der Fluss als ein Medium der Zirkulation von Mythen und von Geschichte erscheint. Der Fluss ist allumfassend, er hat gleichzeitig Anteil am Heiligen und Profanen: Er ist der Ort, an dem Epiphanien stattfinden, und zugleich der Ort, an dem die Exkrememente des Kontinents landen.

48 Fahle, *Montage*, 56.



Abb. 8 Still aus dem Spielfilm *Wenn das Samenkorn nicht stirbt*, 23'07"

Der Film endet mit der Vorstellung des Flusses als Netzwerk, der großräumig Verbindungen herstellt. Die Leichen der vermissten Protagonisten Milan und Ina gleiten über verschiedene Flüsse aus Rumänien und aus dem Kosovo Richtung Donau, wo sie schließlich in der Holzkirche zusammenfinden. Milan, mit seiner Trompete im Arm, erscheint wie ein gescheiterter moderner Orpheus neben seiner in einem Brautkleid gekleideten Eurydike. Die Donau ist die Talsohle eines kontinentalen Wassernetzwerks, Verderben und Erlösung zugleich, Zerstörung und Schöpfung, mythische Zeitlosigkeit, Geschichten- und Geschichtsfluss. Diese Vorstellung des Stroms verabschiedet die Idee seiner Linearität. Im Gegenteil, die Donau erscheint in ihrer Netzwerkbildung, Widersprüchlichkeit und Polysemie wie die bildhafte Erklärung von europäischer Kultur und Geschichte.

Der Fluss visualisiert die Komplexität des Kontinents, die national nicht verstanden werden kann, sondern nur in grenzüberschreitenden Verflechtungen. Dabei ermöglicht die Montage durch ihre epistemische Leistung eine Logik der Koexistenz disparater, widersprüchlicher Teile und die Darstellung komplexer Zusammenhänge. So hat Hans im Vorspann den ersten Auftritt in seinem Boot auf dem Fluss wie auf einer Bühne. Dabei sind die Details in dieser durchkomponierten Szene zu beachten: Hans fängt keine Fische, sondern Vögel, und die im Boot zusammengerollten Stricke und Netze sind Bildmetaphern für das Erfassen der folgenden Handlung: Sie stellen Verknotetes und Verworrenes dar, sie sind Vorankündigungen einer verkehrten, verstörten Welt, die jedoch, wie sich schließlich zeigen wird, in ihrer Vielstimmigkeit die Ressourcen bereitstellen kann, sich selbst zu retten.

Der Schwabe Hans öffnet die Perspektive auf eine transkulturelle Wahrnehmung der Ereignisse. Die Verständigung dies- und jenseits des Flusses auf dem Fundament

bereits existierender Verflechtungen offenbart Momente transkultureller Poetik im Umgang der Nachbarn miteinander. Auch wenn die sprachliche Kommunikation häufig scheitert, ermöglicht das Substrat gemeinsamer historischer Erfahrungen und die Ähnlichkeiten im Imaginären der Nachbarländer schließlich doch Verständigung. Durch die Besetzung eines Zwischenraums und Hybridität weicht Hans als Gestalt von der typischen Darstellung der Donauschwaben ab. Wie auch in anderen Filmen neueren Datums, beispielsweise in der Dokufiktion von Marko Cvejić *Die Donauschwaben*,⁴⁹ wird Hans als Brückenbauer in der multikulturellen Region präsentiert. Auch im Kurzfilm *Stille Wasser*⁵⁰ steht ein Schwabe aus dem Banat für die ethnische Vielfalt der Region, aus der sich viele in den 1980er Jahren illegal auf dem Weg über die Donau machten. In neueren Filmen interessieren Donauschwaben nicht mehr, weil sie eine Insellage in der ethnischen Gemengelage Südosteuropas einnehmen. Sie präfigurieren durch ihre Erfahrung von Migration und Mischung die Prägung heutiger Gesellschaften.

Die diachronische Betrachtung filmischer Narrative erfolgte durch Bezugnahme auf text- und bildbasierte Narrationen, die eine präfigurative Funktion erfüllen. Sie verdeutlicht parallel zur Entwicklung der audiovisuellen Möglichkeiten des Films die sich wandelnden Verknüpfungen der narrativen Elemente zu verschiedenen sinngebenden Erzählungen. Die frühesten Filme aus den 1920er und 1930er Jahren enthalten knappe Beschreibungen und ausgiebigere Selbstbeschreibungen von Donauschwaben, die Themen wie deutsche Herkunft und Identität sowie die wirtschaftliche Leistung der Ansiedler ansprechen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Erfahrung des Flüchtlingsdaseins das neue thematische Element, sodass die Donau metaphorisch für Migration steht: für die Fahrt donauabwärts als Kolonisten und flussaufwärts als Flüchtlinge. In der kollektiven Sinngeschichte stellt die Donau als Wegweiser in eine neue Heimat, die es zu gestalten gilt, einen durch Arbeit eingekerbten Raum dar,⁵¹ anders als der glatte Raum der Nomaden, wie er in neueren Filmen zum Vorschein kommt. Darin stehen die Donauschwaben, die in einem Zeitraum von etwa 200 Jahren Migrationen und Zwangsmigrationen erlebt haben, als Wahrzeichen der von Migrationen und Mischungen geprägten Region. Sie erscheinen als Denkfiguren der erlebten und gelebten Vielfalt und als mehrsprachige Mittler in der ethnischen und konfessionellen Gemengelage Südosteuropas.

49 *Die Donauschwaben*. Regie: Cvejić, Marko. DVD. Deutschland-Serbien 2011. Mandragora Film. Mit Unterstützung des Kultursekretariats der Vojvodina, der Donauschwäbischen Kulturstiftung und des DZM in Ulm.

50 *Stille Wasser*. Regie: Lăzărescu, Anca Miruna. DVD. Deutschland-Rumänien 2011. David Lindner Leporda & Daniel Schmidt in Kooperation mit Strada Film, Bayerischer Rundfunk in Kooperation mit Hochschule für Fernsehen und Film München.

51 Deleuze/Guattari, *Das Glatte und das Gekerbte*, 679.

Die Donau als narrativer Raum in Filmen von Stanimir Trifonov

INGEBORG BRATOEVA

Die Donau als Nordgrenze Bulgariens und das bulgarische Kino

Das bulgarische Spielkino bietet unterschiedliche Darstellungen der nationalen Grenzen und Reflexionen über verschiedene Aspekte ihrer metaphorischen Bedeutung, entsprechend den unterschiedlichen historischen Perioden, in denen die Filme entstanden sind. Das Kino hat die Fähigkeit, Konzepte von Gemeinschaft und Zugehörigkeit zu fördern und Identitäten zu schaffen. Die Filmkunst konstruiert „soziologische Landschaften“,¹ in denen filmische Erzählungen positioniert sind. Wie Tom Conley angedeutet hat, ist das Kino „das privilegierte geopolitische Medium, weil es gleichzeitig topographisch und geopolitisch und damit gleichermaßen lokal und global ist“.²

In den während der kommunistischen Zeit entstandenen Filmen werden vor allem die südlichen Landesgrenzen Bulgariens (zur Türkei und zu Griechenland) betrachtet, z. B. *Nascha zemja* [Unser Land] 1952, *Granitza* [Die Grenze] 1954, *Gospodin Nikoj* [Herr Niemand] 1969 u. a. Filme galten damals mehr oder weniger als „Waffen“ im „filmischen Kalten Krieg“,³ im Sinne der filmischen Propagandakampagne von beiden Seiten des Eisernen Vorhangs. Daher wurde das Grenzland im bulgarischen Kino als ein Bereich konzentrierter Interaktion interpretiert und als ein metaphorischer Raum mit großem dramatischem Potenzial.

Bulgarien hat auch zwei Wasserstaatsgrenzen: das Schwarze Meer im Osten und die Donau im Norden. Damals wurde das Schwarze Meer in den bulgarischen Filmen vor allem als kommunistisches Urlaubsparadies interpretiert. Auf der anderen Seite

- 1 Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 2016.
- 2 Conley, Tom: Foreword. In: Merivirta, Raita / Ahonen, Kimmo / Mulari, Heta u. a. (Hg.): *Frontiers of Screen History. Imagining European Borders in Cinema 1945–2010*. Bristol, UK/Chicago, USA 2013.
- 3 Shaw, Tony / Youngblood, Denise J.: *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence, Kansas 2010, 312.

erschien die Donau nur in wenigen historischen Filmen. Trotzdem spielten zwei wichtige Filme an den Ufern der Donau. *Ponedelnik sutrin* [Montagsmorgen], 1969, wurde zensiert, ins Regal gestellt und im Jahr 1988 uraufgeführt. Der zweite, *Samo ti sartze* [Nur du, mein Herz], 1987, gehört zu den wichtigsten Filmen der Perestroika. Die Handlung beider Filme spielt in der Stadt Russe. Traditionell gelten die Donaustädte (insbesondere Russe) in der bulgarischen Kultur als „die europäischsten“, und sie traten im Dissidentenkinofilm in ihrer symbolischen Bedeutung als Räume der Nonkonformität und Freiheit auf.

Nach dem politischen Umbruch von 1989 wurde die Reflexion über die kommunistische Vergangenheit zu einem der Hauptthemen im bulgarischen Kino. So wurde auch die Darstellung der Landesgrenzen aus einem neuen Blickwinkel zu einem wichtigen Schwerpunkt des neuen bulgarischen Kinos. Im Jahr 1993 trug ein neuer bulgarischer Film mit dem Titel *Granitza* [Die Grenze], ein Spiegelbild des gleichnamigen Films von 1954, zur Neukartierung des bulgarischen Grenzraums bei. Am Ende des Films betritt ein Grenzsoldat, der zu den Hauptfiguren gehört, freiwillig das Minenfeld, das für Eindringlinge vorbereitet wurde, und stirbt. Damit wird das geschlossene Territorium des Landes symbolisch zerstört und der bulgarische Raum für die Außenwelt geöffnet.

Das Verarbeiten der kommunistischen Vergangenheit und die metaphorische Bedeutung der Donau

Wenn man die Repräsentationen der bulgarischen Staatsgrenzen im Film überdenkt, muss man betonen, dass es beträchtliche Unterschiede zwischen den Filmen gibt, die während der Ära des Kalten Krieges gedreht wurden, und den Filmen über diese Ära, die nach dem politischen Umbruch entstanden sind. Dina Iordanova schreibt: „Das Thema Totalitarismus wurde im Laufe der Zeit unterschiedlich behandelt. Je nach politischem Klima zum Zeitpunkt der Entstehung eines Films unterscheiden sich die Geschichten, die nicht nur die Zeit widerspiegeln, welche die Filme darstellen sollten, sondern auch die vorherrschende Wahrnehmung dieser Zeit im öffentlichen Diskurs.“⁴

Die neue Darstellung der Donau im bulgarischen Kino kam etwa 15 Jahre nach dem politischen Umbruch mit Stanimir Trifonovs Film *Izpepeljavane* [Einäscherung], 2004. Stanimir Trifonov (geb. 1958), tätig als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent, hat zahlreiche Spiel- und Dokumentarfilme produziert und gedreht. Er ist Gewinner aller höchsten nationalen Filmpreise und vieler internationaler Auszeichnungen. Für seinen Film *Elias Canetti. Otgovor na edno pismo* [Elias Canetti. Antwort auf einen Brief], 1992, hat er beim Nationalen Dokumentarfilm Festival den „Silver Rhython“ Award

4 Iordanova, Dina: *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London/New York 2003.



Abb. 1 Der Regisseur Stanimir Trifonov,
Archiv der Universität „St. Kyrill und Methodius“, Veliko Tarnovo © Emil Matov

erhalten. Seine Arbeit an diesem Film hat sein Interesse an Canettis Heimatstadt, Russe, geweckt und ihn dazu inspiriert, die Kultur der bulgarischen Donaustädte in seinen weiteren Filmen zu erforschen und darzustellen. Dieser Prozess setzt sich mit dem Dokumentarfilm *Elias Canetti. Talkuvanija* [Elias Canetti. Interpretationen], 1993, und mit seinem Spielfilmdebüt *Einäscherung* fort.

Der Name des Flusses Donau wird in *Einäscherung* zum ersten Mal in der 40. Minute ausgesprochen, in der Mitte des 90-minütigen Films. Das Schicksal von Enrico, der Hauptfigur des Films, wird mit der lapidaren Feststellung angekündigt: „Er ist an der Donau, wo niemand niemandem helfen kann.“ „An der Donau“ ist in diesem Fall ein Euphemismus für das Konzentrationslager, das 1949 von den Kommunisten auf der Donauinsel Persin errichtet wurde. Damit wurde die romantische Aura der „friedlichen, weißen Donau“ und ihrer goldenen Wellen, die seit dem späten 19. Jahrhundert für die nationale Kulturtradition typisch war, ein für alle Mal zerstört. *Einäscherung* ist der erste bulgarische Spielfilm, der sich mit dem Thema der kommunistischen Konzentrationslager auseinandersetzt, beginnend mit dem größten und grausamsten von ihnen.

Der Film erzählt die tragische Geschichte einer jungen internationalen Familie, der Bulgarin Kalina und des Italieners Enrico, die sich entschieden haben, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Bulgarien zu bleiben. Ihre Geschichte wird in zwei getrennten Erzählungen, in Rückblenden in die Vergangenheit, auf nichtlineare Weise erzählt. Kalinas Version der Ereignisse einerseits und Enricos Version andererseits werden durch parallele Montage zusammengefügt, die einzelne Episoden des Films mit kleinen Bildausschnitten des Flusses verbindet. Diese künstlerische Technik wird vom Regisseur sehr gekonnt ausgeführt, sodass der Zuschauer den Eindruck bekommt, dass der Fluss die Schicksale der Figuren verknüpft.



Abb. 2 Plakat des Films *Einäscherung*,
Bulgarische Nationale Filmbibliothek, Sofia © Parallax

Die Donau erscheint zum ersten Mal in einer sehr chaotischen Szene auf dem Bildschirm (42. Minute), in der eine neue Gruppe von Gefangenen (unter ihnen Enrico) ins Lager gebracht wird. In diesem Rahmen ist ein kurzer Abschnitt der Donau zu sehen, und der Fluss sieht aus wie Schlamm. Die Montagephasen wechseln sehr schnell, bis einer der Gefangenen versucht, durch einen Sprung in den Fluss zu entkommen, und auf der Stelle von den Wachen erschossen wird. Der Zuschauer hat also keinen Zweifel, dass dieser Strom weder Gelassenheit noch Befreiung bringt.



Abb. 3 *Einäscherung*: Enrico (Stefan Valdobrev) wird im KZ verhört
© Emil Christov

In den nächsten 15 Minuten spielt der Film am Flussufer. Die Donau wird im Nebel verborgen dargestellt, eine Metapher für die politische Lage und das düstere Schicksal der Häftlinge. Der Nebel als visuelles Leitmotiv in der Flussdarstellung hat symbolische Bedeutung auch für die ungewisse Zukunft der gewaltsam getrennten Eheleute. Wenn der Fluss nur für wenige Sekunden aus dem Nebel tritt, scheint er weit weg zu sein, wirkt irreal und wird nur undeutlich gezeigt. In diesem Fall verwendet der Regisseur die sogenannte audiovisuelle Montage – den Anschluss von Bild und Ton – statt der Montage zweier Bilder. Die Donau wird vor allem mit ihren Klängen, mit ihrem Wellenschlag präsentiert. Der Zuschauer kann den Fluss nicht sehen, aber man kann ihn hören.



Abb. 4 *Einäscherung*: Enricos (Stefan Valdobrev) Zugresie
© Emil Christov

Der nichtlinearen Erzähltechnik folgend, unterbricht Trifonov immer wieder die Erzählung über das Leben im Konzentrationslager mit der Darstellung von Enricos Zugreise, die hoffentlich zu einem glücklichen Ende führt. Enricos Erinnerungen an die schreckliche Vergangenheit als Gefangener werden rhythmisch und mit kurzen Frames zu den Bildern von seiner Reise montiert. Zweifellos werden die Flussbilder als subjektiv dargestellt, als ein Produkt von Enricos Erinnerungen und seiner Fantasie. Gleiches gilt auch für die bedeutendste Metapher des Films – die Drahtnetze, die entlang des Flussufers aufgespannt sind, um den Fluss als Fluchtweg unzugänglich zu machen. Diese Bilder von Drahtnetzen entlang der Flussufer sind aus einem Blickwinkel aufgenommen, der die Betrachter verwirrt – umschließt das Netzwerk das Lager oder ist es außerhalb angeordnet?

Auf diese Weise wird eine Vision des „festgeketteten Flusses“ konstruiert und die Donau als eine der Hauptfiguren des Films dargestellt. Auf dem Hintergrund dieser Drahtnetze erscheint auf dem Bildschirm, nur für wenige Sekunden, die einzige gangbare Fluchtmöglichkeit – das weiße Schiff aus Wien, das angeblich alle zwei Wochen verkehrt. Es sieht aus wie eine Märchenvision, und es ist tatsächlich eine Märchenvision, insofern es Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre keine solche Verbindung zwischen Wien und Russe gab. So ist Enricos Flucht aus dem Konzentrationslager mit

dem „Schiff aus Wien“ eine märchenhafte Flucht, eine fantastische Erlösung, die nur 37 Sekunden auf dem Bildschirm dauert.

Die letzten Episoden, in denen der Fluss abgebildet wird, gehören zu Kalinas Version der Vergangenheit. Die junge Frau erinnert sich an die Konfrontationen mit ihrem schlimmsten Feind, dem Beamten der Staatssicherheit Stoev. Er hat sie verhaftet, mehrmals vergewaltigt und das von ihr geborene Kind weggenommen. Gegen Ende des Films wandert der Offizier zusammen mit dem etwa siebenjährigen Jungen (ein Zeichen der vergangenen Zeit) am Flussufer. Vater and Sohn laufen vor dem Hintergrund des Flusses, der jetzt durch die schwere Maschinerie des nahen Hafens „gekettet“ zu sein scheint. Diese Bilder am Ende von Kalinas Erinnerungen erzeugen ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit und lenken die Erzählung auf ihre unvermeidliche, tragische Auflösung.

Die Suche nach breiterer Rezeption und Stanimir Trifonovs „Donaumärchen“

In Analyse und Vergleich „politischer“ Filme aus dem Jahr 1990 mit denen des neuen Jahrhunderts argumentiert Katarína Mišíková, dass die Distanz zu den historischen Ereignissen der 1990er Jahre einen signifikanten Wandel in Genres, Poetik und Pragmatik des Films mit sich brachte: Zeitgenössische Filme greifen populäre Genres auf, um für eine breitere gesellschaftliche Rezeption und Auseinandersetzung mit den jeweiligen Themen zu sorgen.⁵ Diesem Trend folgt auch das bulgarische Spielkino, wenn es darum geht, die kommunistische Vergangenheit künstlerisch neu zu denken. Ein gutes Beispiel für eine solche Suche nach besserer Kommunikation mit dem Publikum ist Trifonovs zweiter „Donaufilm“, *Blajeniyat* [Der Gesegnete], 2021.

Der Film ist eine Adaption des Romans von Emil Georgiev *Bobby, blajeniyat* [Bobby, der Gesegnete]. Wie ein Märchen aufgebaut, beginnt der Film mit einem großen Panorama des Flusses, mit einem malerischen Sonnenuntergang, und filmtechnisch wieder als Rückblende. Die Vergangenheit wird in der Montage von Schwarz-Weiß-Bildern dargestellt, der Regisseur konstruiert die Zeit, indem er farbige Bilder mit Schwarz-Weiß-Bildern montiert. Ausgangspunkt der Reise zurück in der Zeit ist die Ankunft des Schiffes aus Wien im Hafen von Russe. Dadurch wird die Donau in der Eröffnung des Films mit ihrer traditionellen Symbolik als Verbindung zu Europa präsentiert.

Die Hauptfigur Bobby wird als neunjähriger Junge vorgestellt, der in einer idyllischen Vorkriegswelt am Ufer der Donau lebt. Der Fluss wird in seiner Weite als ein Lichtstrom dargestellt, mit montierten Bildern seiner natürlichen Schönheit nachgebildet und mit glücklichen Momenten in Bobbys Leben assoziiert.

5 Mišíková, Katarína: Engaging with the Past. Poetics and Pragmatics of Representing the Political Situation of the 1990s in Slovak Cinema. In: Király, Hajnal / Zsolt, Györi (Hg.): *Postsocialist Mobilities: Studies in Eastern European Cinema*. Cambridge 2021, 64–81.



Abb. 5 *Der Gesegnete*: Der neunjährige Bobby (Alexandar Stankulov) in einer idyllischen Vorkriegswelt © Kiril Prodanov



Abb. 6 *Der Gesegnete*: Die Donau als Hintergrund aller wichtigen Ereignisse (Lorina Kamburova als Ekaterina und Alexandar Tonev als Bobby) © Kiril Prodanov

Die Donau wird als unerlässlicher Hintergrund aller wichtigen Ereignisse und Gespräche des Films arrangiert. So wird ein erstaunlicher Panoramablick auf die Donau von der Hausterrasse von Bobbys Familienhaus präsentiert, ein Blick, der 75 Prozent des Bildausschnitts einnimmt.



Abb. 7 *Der Gesegnete*: Die Donau als ein Lichtstrom dargestellt
© Kiril Prodanov

Fernerhin werden alle wichtigen Wendungen in der Handlung des Films durch Montage mit Bildern des Flusses angezeigt und aus Erinnerungen der Figuren zusammengesetzt. Trifonov setzt wie in *Einäscherung* wieder eine erkennbare Parallelität zwischen dem Lauf des Flusses, dem Lauf des Lebens und dem Lauf der Geschichte an.



Abb. 8 *Der Gesegnete*: Schwarz-Weiß-Filmmaterial am Anfang des Zweiten Weltkriegs
© Kiril Prodanov

Die große Geschichte tritt zunächst in die Filmhandlung mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Hitler und von Deutschlands Einmarsch in Polen ein. Im Stile eines Märchens bringt sie auch die Ankunft zweier junger Männer, John F. Kennedy und Joseph Heller in Russe mit sich. Sie wurden der Erzählung zufolge vom amerikanischen Präsidenten Roosevelt auf eine Aufklärungsmission nach Europa geschickt. Die beiden historischen Figuren kommen mit dem Schiff aus Wien in Russe an, und der Zweite Weltkrieg betritt symbolisch aus dem Westen Bulgarien.

Im Film hat der (noch nicht) bekannte amerikanische Schriftsteller Joseph Heller sogar eine One-Night-Affäre mit der Geliebten von Bobby, Katja. Ihr Treffen findet am Donauufer statt, an der gleichen Stelle, wo Bobby Katja zum ersten Mal geküsst hat. Die Liebesepisode wird mit einem dunkelblauen Rahmen dargestellt, in dem Himmel und Fluss ineinander übergehen. Bobbys Schmerz wird mit einem 16 Sekunden langen Schnitt eines blutroten Sonnenuntergangs über der Donau dargestellt, ein ähnlich blutrotes Bild von der Donau hat auch den Beginn des Zweiten Weltkriegs vermittelt und den Fluss symbolisch mit dem Krieg verbunden. Dabei werden Bilder des Flusses mit Aufnahmen aus dem Krieg montiert, insbesondere von den Bombenanschlägen auf Sofia. Das Eintreffen der sowjetischen Armee, die einige Jahre später die Donau nach Bulgarien überquert, wird durch dieselbe Montagetechnik geschildert. Bei diesem Aufmarsch erscheint ein Etikett „September 1944“ auf einem Bildausschnitt des Flusses „eingraviert“, wodurch die Assoziation entsteht, dass die Geschichte auf dem Fluss eingeschrieben wird. Mit Hilfe von Parallelmontage formt der Regisseur ein visuelles Leitmotiv, das den Strom der Geschichte mit dem Strom der Donau verknüpft.



Abb. 9 *Der Gesegnete*: Nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee – der gekettete Fluss © Kiril Prodanov

Nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee bringt der Strom der Geschichte die Gräueltaten des Kommunismus und die Einführung eines neuen Totalitarismus nach Bulgarien.

Schnell und gnadenlos, nach sowjetischem Vorbild, ist der Showdown mit den von der Macht Abgesetzten. In den ersten Tagen und Wochen werden ohne Gerichtsverfahren und Urteile diejenigen getötet, die auf der Straße und im Pöbel gefunden wurden: als Henker der Partisanen und ihrer Familien, als Folterer in den Polizeistationen und Gefängnissen und allgemein als Unterstützer der Monarchie. Es verschwinden auch Menschen, deren einziger Fehler darin besteht, dass sie unter den Gewinnern persönliche Feinde haben oder für sie nachteilige Informationen im Umlauf sind. Nach Angaben einiger Autoren beträgt ihre Gesamtzahl etwa 20.000 Menschen.⁶

Der Film zeigt brutale Szenen der Erschießung unschuldiger Menschen direkt an der Donau, in kontrapunktischer Montage mit fabelhaften Bildschnitten des Flusses zusammengefügt.



Abb. 10 *Der Gesegnete*: Szene der Erschießung unschuldiger Menschen an der Donau
© Kiril Prodanov

6 Ivanov, Dimiter: *Vzhod i padenije na sozializma v Bulgaria (1944–1989)* [Aufstieg und Fall des Sozialismus in Bulgarien (1944–1989)], Sofia 2009, 65. Der Autor Prof. Dimiter Ivanov, in Bulgarien unter dem Spitznamen „Gestapo“ bekannt, war ein Offizier der bulgarischen Staatssicherheit (1970–1990). Von 1988 bis 1990 war er Abteilungsleiter im Amt („Bekämpfung der ideologischen Subversion“). Nach 1990 veröffentlichte er Bücher über die Aktivitäten der bulgarischen kommunistischen Geheimdienste.

Bobby wird auch in den Strudel der Geschichte hineingezogen, sein Schicksal nach der Errichtung des Kommunismus entwickelt sich ambivalent. Er bricht unter der Last der grausamen Ereignisse zusammen, in die er wider Willen verwickelt wurde, und flieht aus der erbarmungslosen Realität in den Wahnsinn. Er findet Zuflucht in einem psychiatrischen Krankenhaus, entwickelt seine spirituellen Fähigkeiten und beginnt wahre Wunder zu vollbringen. Bobby erscheint gleichzeitig als psychiatrischer Patient und als Wundertäter, sogar als Seliger im religiösen Sinne des Wortes. In den Schlussbildern des Films taucht er in die Gewässer der Donau, nach der mythologischen Tradition, dass sie eine Tür zu einer anderen Welt darstellt.⁷

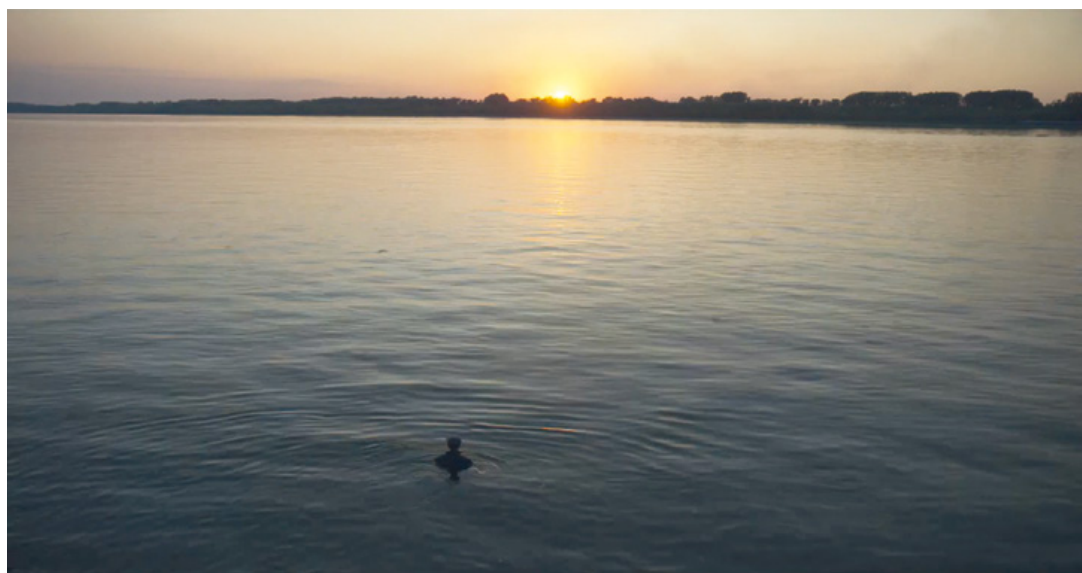


Abb. 11 *Der Gesegnete*: Durch die Donau taucht Bobby (Alexandar Tonev) in die Ewigkeit © Kiril Prodanov

Stanimir Trifonovs Donaufilme präsentieren nicht nur zwei unterschiedliche Sichtweisen auf die kommunistische Vergangenheit Bulgariens, sondern auch zwei unterschiedliche Zugänge zur Darstellung der Donau im Kino. *Einäscherung* (2004), gedreht in den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts, ist der erste Versuch, im bulgarischen Kino die im 19. Jahrhundert in der bulgarischen Kultur etablierte romantische Vorstellung von der Donau zu zerstören. Die tragische Interpretation des Themas der kommunistischen Konzentrationslager führt dazu, dass sein Film eine neue visuelle Symbolik erzeugt, in der die Donaubilder der wichtigste Schwerpunkt sind. Auf dem Bildschirm wird der Fluss zu einer Hauptfigur, die die Leiden der Menschen und ihr tragisches Schicksal teilt.

7 River Meaning & Symbolism. In: Symbolism and Metaphor. <https://symbolismandmetaphor.com/river-meaning-symbolism/> November 8, 2021 (01.07.2022).



Abb. 12 *Der Gesegnete*: Ein offenes Finale
© Kiril Prodanov.

Der Gesegnete (2021), der 15 Jahre später gedreht wurde, baut auf einer komplizierteren Ästhetik auf. Hier wählt Trifonov das Genre eines Dramas des Erwachsenwerdens und interpretiert es in einem märchenhaften Stil. Die Handlung basiert auf den Wundern, die der Hauptcharakter Bobby seit seiner Kindheit vollbringt. Dementsprechend werden im Film die historischen Ereignisse im Kontext dieser Wunder interpretiert. Bobby ist jedoch kein gewöhnlicher Zauberer, sondern seine Persönlichkeit entwickelt sich im Bewusstsein christlicher Werte. Entsprechend beruht sein größtes Wunder, einem stummen Kind die Sprache zurückzugeben, auf der Vergebung, die er seiner untreuen Geliebten gewährt. Auf der Suche nach dem märchenhaften Happy End entscheidet sich der Regisseur für ein offenes Ende – die Donau nimmt Bobby mit in ihre Tiefe und er schwimmt in die Ewigkeit davon.

Flussgedichte und Treibgut

Die Donau in jugoslawischer „Parteipoesie“
Tageszeitungen in der Vojvodina
nach dem Zweiten Weltkrieg

BRANKO RANKOVIĆ

Einleitende Bemerkungen

In diesem Beitrag werden Gedichte analysiert, die in der regionalen Tageszeitung *Slobodna Vojvodina* (nach 1953 *Novosadski Dnevnik*) aus der Vojvodina, einer autonomen Provinz in Serbien (und dem früheren Jugoslawien), zwischen 1945 und 1965 veröffentlicht wurden. Ziel ist es, Kontexte aufzuzeigen, in denen das Motiv der Donau in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, in denen Josip Broz Tito und die Kommunistische Partei ihre Macht in Jugoslawien konsolidierten, zur Förderung verschiedener Narrative verwendet wurde. Ausgehend von den Erkenntnissen, die Benedict Anderson in seinem Buch *Imagined Communities* dargelegt hat, sowie von den Entwicklungen innerhalb der Neuen Zensurtheorie habe ich diese Gedichte verwendet, um zu untersuchen, wie die Nachkriegszeit und das totalitäre Umfeld diese literarische Produktion beeinflusst haben.

Die in den letzten Jahrzehnten gewonnenen Erkenntnisse haben den Blickwinkel auf die Zensur weitgehend verändert und uns veranlasst, sie nicht mehr nur mit offensichtlichen Akten der Unterdrückung zu assoziieren. Zensur wird nun letztlich als Instanz betrachtet, die „alle sozial strukturierten Verbote oder Vorschriften, die die Verbreitung von Ideen, Informationen, Bildern und anderen Botschaften über die Kommunikationskanäle einer Gesellschaft hemmt oder verbietet, unabhängig davon, ob diese Hindernisse durch politische, wirtschaftliche, religiöse oder andere Autoritätssysteme gesichert sind“¹. Dies hat dazu geführt, dass „jede Analyse der Zensur letzt-

1 Jansen, Sue Curry: *Censorship. The Knot that Binds Power and Knowledge*. Oxford 1991 [1988], 221. [...], all socially structured proscriptions or prescriptions which inhibit or prohibit dissemination of ideas, information, images, and other messages through a society's channels of communi-

endlich auf die schwierige Frage stößt, was der Begriff ‚Zensur‘ eigentlich bedeutet“.² Foucaults Konzeption der Wissens-/Machtdynamik bleibt der gemeinsame Rahmen für die Diskussion innerhalb der Neuen Zensurtheorie und dient „als theoretische Grundlage für eine Rekonzeptualisierung der Zentralität souveräner Macht bei der Ausübung der Kommunikationskontrolle“.³ Die Erforschung der Zensur hat sich von der Vorstellung ihres vermeintlichen Gegensatzes zur „freien Meinungsäußerung“ wegbewegt „hin zu der Vorstellung, dass Zensur einfach ein unausweichliches Merkmal der Kommunikation ist“.⁴ Dies erinnert an Bourdieus Beobachtung, dass „Zensur nie so perfekt oder so unsichtbar ist, wie wenn jeder Akteur nichts zu sagen hat außer dem, was er objektiv sagen darf“.⁵

Die Betrachtung der Zensur in kommunistischen Regimen in diesem Zusammenhang lässt jedoch gewisse Vorbehalte zu. Es scheint „eine spezifische, spürbare Art und Weise zu geben, in der sich die staatliche repressive Zensur von den unzähligen Formen struktureller Beeinflussung unterscheidet, in denen Öffentlichkeitsbereiche kommunikative Möglichkeiten einschränken und abgrenzen – so fühlt es sich vielleicht auch an“.⁶ Samantha Sherry weist darauf hin, dass „man behaupten könnte, dass man den Schaden, den die Zensur, insbesondere in totalitären Kontexten, anrichtet, völlig aus den Augen verliert und diejenigen ausblendet, die sich als Opfer der Zensur sehen.“ Sie schlägt vor, „Judith Butlers Konzept der Zensur als ein Spektrum von Praktiken zu übernehmen, das von verinnerlichten und impliziten bis hin zu extern angewandten Formen der Kontrolle reicht und die Ähnlichkeiten zwischen ‚impliziten Operationen der Macht‘ und expliziten Formen der Einschränkung und Regulierung anerkennt“.⁷

cation whether these obstructions are secured by political, economic, religious, or other systems of authority.“]

2 Freshwater, Helen: Towards a Redefinition of Censorship. In: Müller, Beate (Hg.): Critical Studies. Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age. Amsterdam/New York 2004, 225–247, hier 225. [...„any analysis of censorship will eventually come up against the difficult question of what the term ‚censorship‘ actually signifies.“]

3 Bunn, Matthew: Reimagining Repression: New Censorship Theory and After. In: History and Theory 1 (2015), H. 54, 25–44, hier 36. URL: <https://www.jstor.org/stable/24543076> (25.02.2022). [...„as the theoretical basis for a reconceptualization of the centrality of sovereign power in the exercise of control of communication.“]

4 Ebd., 41. [...„toward the notion that censorship is simply an inescapable feature of communication.“]

5 Bourdieu, Pierre: Language and Symbolic Power. Cambridge 1991, 138. [...„censorship is never quite as perfect or as invisible as when each agent has nothing to say apart from what he is objectively authorized to say.“]

6 Bunn, Reimagining Repression, 43. [...„some specific, palpable way in which state repressive censorship seems – perhaps even *feels* – distinct from the myriad forms of structural determination, of the ways in which fields constrict and define out communicative possibilities.“]

7 Sherry, Samantha: Introduction: New Perspectives on Censorship under Communism. In: The Slavonic and East European Review (2018), H. 4, 601–613, hier 605. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.96.4.0601> (25.02.2022). [...„to adopt Judith Butler’s conception of censorship as existing on a spectrum of practices ranging from internalized and implicit to ex-

Die „Nachrichtenproduktion in den westlichen Balkanländern“ unterlag „bis Ende der 1990er Jahre traditionell der staatlichen Zensur“⁸. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass sich das Verhältnis von *konstitutiver* und *regulativer* Zensur⁹ in diesem Fall zumindest bis zu einem gewissen Grad zugunsten der letzteren entwickelt hat, auch angesichts der Tatsache, dass der „sozialistische Osten Europas und die Sowjetunion in hohem Maße durch Praktiken der kulturellen Regulierung geprägt waren.“¹⁰

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Studie, die ganze Breite dieses Zensurbegriffs, also die inneren Abläufe der Macht-Wissens-Dynamik zu entfalten, die den Zensurprozess in ihrem speziellen Fall bestimmt. Aber die Autoren und die Art ihrer hier verhandelten Donaudarstellungen, deutlich insbesondere durch ihren politischen Charakter und ihre Wiederholbarkeit, weisen auf das bekannte Modell hin, in dem die „formale Kontrolle mit bewusster Selbstzensur und subtileren verinnerlichten, vielleicht unbewussten Formen der Selbstbeschränkung überlagert wurde.“¹¹

Die Bedeutung von Zeitungen als Quelle für die Erforschung von Erzählungen über den Aufbau von Gemeinschaften ist gut dokumentiert und wird in dem Buch *Imagined Communities* von Benedict Anderson hervorgehoben.

[W]enn wir uns nun der Zeitung als kulturellem Produkt zuwenden, werden wir von ihrer tiefgreifenden Fiktionalität beeindruckt sein. Was ist die wesentliche literarische Konvention der Zeitung? Wenn wir uns ein Beispiel für die Titelseite der New York Times ansehen, finden wir dort vielleicht Berichte über sowjetische Dissidenten, eine Hungersnot in Mali, einen grausamen Mord, einen Staatsstreich im Irak, die Entdeckung eines seltenen Fossils in Simbabwe und eine Rede von Mitterrand. Warum liegen diese Ereignisse

ternally applied forms of control, acknowledging the similarities between ‚implicit operations of power‘ and explicit forms of constraint and regulation.“]

- 8 Jungblut, Marc / Hoxha, Abit. Conceptualizing journalistic self-censorship in post-conflict societies: A qualitative perspective on the journalistic perception of news production in Serbia, Kosovo and Macedonia. In: *Media, War & Conflict* (2017), H. 2, 222–238, hier 226. URL: https://www.jstor.org/stable/26392774?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents (25.02.2022). [... „news production in the Western Balkans was traditionally subject to state censorship until the late 1990s.“]
- 9 Vgl.: Freshwater, *Towards a Redefinition of Censorship*; Jansen, *Censorship*; Sherry, *Introduction: New Perspectives on Censorship under Communism*, 604, wo die Autorin erklärt: „Während die regulierende Zensur historisch und geografisch variiert, ist die konstitutive Zensur eine grundlegende Kraft, die allen Gesellschaften gemeinsam ist, da sie die Grundlage bildet, auf der die Sprachproduktion möglich ist und als Bindeglied zwischen Macht und Wissen fungiert.“ [„Where regulatory censorship varies historically and geographically, constitutive censorship is a fundamental force common to all societies, acting as the very basis upon which linguistic production is made possible and acting as the link between power and knowledge.“]
- 10 Sherry, *Introduction: New Perspectives on Censorship under Communism*, 601. [...„socialist Eastern Europe and the Soviet Union were defined to a large extent by practices of cultural regulation.“]
- 11 Ebd., 606. [...„formal control was overlaid with deliberate self-censorship and subtler internalized, perhaps unconscious, forms of self-limitation.“]

so dicht beieinander? Was verbindet sie miteinander? Das ist keine reine Willkür. Doch die meisten von ihnen geschehen offensichtlich unabhängig voneinander, ohne dass die Akteure voneinander wissen oder wissen, was die anderen vorhaben. Die Willkür ihrer Einbeziehung und Gegenüberstellung (in einer späteren Ausgabe wird Mitterrand durch einen Baseballtriumph ersetzt) zeigt, dass die Verbindung zwischen ihnen imaginär ist.¹²

Anderson fügt dem später hinzu:

[D]er Zeitungsleser, der beobachtet, wie exakte Kopien seiner eigenen Zeitung in der U-Bahn, beim Friseur oder in der Nachbarschaft konsumiert werden, wird sich immer wieder vergewissern, dass die imaginierte Welt sichtbar im Alltag verwurzelt ist. Wie bei *Noli Me Tangere* sickert die Fiktion leise und kontinuierlich in die Realität ein und schafft jenes bemerkenswerte Vertrauen in die Gemeinschaft in der Anonymität, das das Markenzeichen moderner Nationen ist.¹³

Zeitungen erweisen sich daher als wertvolle Quelle, insbesondere in der Nachkriegszeit, in der die neue Führung des Landes versucht, eine wahrgenommene Kontinuität mit der Vergangenheit und eine feste Kontrolle über den Informationsfluss herzustellen. Die älteste und wohl wichtigste regionale Tageszeitung, die von 1942 bis heute vor allem in Novi Sad, der Hauptstadt der Vojvodina, herausgegeben wurde, wurde ausgewählt, da sie das repräsentativste Printmedium der Region zu sein scheint. Die 1942 unter dem Namen *Slobodna Vojvodina* [Freie Vojvodina] gegründete Zeitung wurde am 1. Januar 1953 in *Dnevnik* [Tägliche Nachrichten] umbenannt, den Namen, den sie noch heute trägt. Mit einer täglichen Auflage von bis zu 106.000¹⁴ Exemplaren während der Zeit des Kommunismus war *Dnevnik* wohl die einflussreichste Zeitung in der Region und der regionalen Hauptstadt Novi Sad.¹⁵

12 Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York 2006, 33. [„[I]f we now turn to the newspaper as cultural product, we will be struck by its profound fictiveness. What is the essential literary convention of the newspaper? If we were to look at a sample front page of, say, *The New York Times*, we might find there stories about Soviet dissidents, famine in Mali, a gruesome murder, a coup in Iraq, the discovery of a rare fossil in Zimbabwe, and a speech by Mitterrand. Why are these events so juxtaposed? What connects them to each other? Not sheer caprice. Yet obviously most of them happen independently, without the actors being aware of each other or of what the others are up to. The arbitrariness of their inclusion and juxtaposition (a later edition will substitute a baseball triumph for Mitterrand) shows that the linkage between them is imagined.“]

13 Ebd., 35 f. [„[T]he newspaper reader, observing exact replicas of his own paper being consumed by his subway, barbershop, or residential neighbours, is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life. As with *Noli Me Tangere*, fiction seeps quietly and continuously into reality, creating that remarkable confidence of community in anonymity which is the hallmark of modern nations.“]

14 URL: <http://www.dnevnik-ad.com/istorijat> (25.02.2022).

15 Nach Angaben des *Упоредни преглед броја становника 1948, 1953, 1961, 1971, 1981, 1991, 2002 и 2011*. [Vergleichender Überblick über die Bevölkerungsanzahl 1948, 1953, 1961, 1971, 1981, 1991, 2002 und



Abb. 1 Titelseite der Zeitung *Slobodna Vojvodina* vom 3. Oktober 1946.

Diskussion

Die Ausgaben der Nachkriegszeit publizieren insgesamt überraschend viel Lyrik. Im Vergleich zu den 1940er Jahren, in denen der Lyrikteil oft integraler Bestandteil einer Ausgabe war und somit der Leserschaft täglich angeboten wurde, war allerdings in den 1950er und vor allem in den 1960er Jahren ein stetiger Rückgang des Interesses an dieser Gattung zu verzeichnen, zumindest was ihre Präsenz in den Tageszeitungen anbelangt. Die Donau, die in verschiedenen Zusammenhängen auftaucht, war ein wiederkehrendes Motiv in den zur Veröffentlichung ausgewählten Werken.¹⁶

2011] wuchs die Bevölkerung von Novi Sad in den Nachkriegsjahren wie folgt: 111.358 in 1948, 120.686 in 1953, 155.685 in 1961 and 206.821 in 1971. Vgl: *Упоредни преглед броја становника 1948, 1953, 1961, 1971, 1981, 1991, 2002 и 2011* [Vergleichender Überblick über die Bevölkerungszahl 1948, 1953, 1961, 1971, 1981, 1991, 2002 und 2011]. Veröffentlicht vom Statistischen Amt der Republik Serbien. Belgrade 2014. URL: <https://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/Popis2011/Knjiga20.pdf> (25.02.2022).

16 Alle Gedichte wurden, sofern nicht anders angegeben, vom Autor übersetzt.

Der unmittelbare Nachkriegston, in dem über die Donau geschrieben wurde, wird in zwei Gedichten von Jovan Popović gut illustriert.¹⁷ In dem Gedicht *Dva pozdrava* [Zwei Grüße] vom 23. Februar 1946 wendet sich das lyrische Subjekt in den folgenden Versen an den Fluss Tisa:

Wie grimmig waren deine Wellen, | als du unsere lieben Leichen versteckt und ans Ufer gespült hast, | als du unser Blut und unsere Tränen der Donau als Geschenk gebracht hast.¹⁸

Die Metaphorik von Fluss und Blutkreislauf wird systematisch verschränkt:

Dort, wo unsere geliebten Flüsse für immer zusammenfließen, wie Adern unserer Erde, | strecken zwei Wesen, die von unserem Blut genährt werden, ihre sehnsüchtigen Hände aus, um sich über das Wasser hinweg zu umarmen. | Syrmien, Banat und Batschka, unsere drei Heimaten, unsere drei Herzen, die durch das Blut getrennt sind.¹⁹

Dann fährt Popović fort, die Donau zu adressieren:

Und du, Donau, | du mächtiger, ewiger Dichter der Rache und der Freiheit, überbringst der Roten Armee | unseren Gruß, indem du zu deiner Mündung am Schwarzen Meer hinunterfährst, | sag ihnen, dass wir nicht gewartet haben, | dass wir stolz aufgestanden sind, um für die Befreiung zu kämpfen, als Beispiel für alle Versklavten.²⁰

Solche von sozialistischen Motiven geprägten Verse, die in Popovićs Werk allgemein zu finden sind, spiegeln zwei dominierende Narrative der Nachkriegszeit wider, die in Kultur und Politik vorherrschten. Das Gefühl der Trauer nach dem Krieg, dessen Erinnerung in den „grimmigen Wellen“ aufgerufen wird, welche die Leichen und die „blutgetrennten“ Teile der Vojvodina verbergen, wird mit der Idee der transnationalen Einheit kontrastiert. Diese wird als politisches Ziel auf die Flüsse projiziert. Als zusammenfließende Adern vereinigen und heilen sie die vom Krieg zerrissene Region. Außerdem ermöglicht die Flussmetaphorik dem Land, seine Position als „Donauland“

17 Jovan Popović (1905–1952) war ein Dichter und Schriftsteller, der im Zweiten Weltkrieg kämpfte. Sein frühes Schreiben, das von sozialistischen Motiven geprägt ist, sowie seine redaktionelle Rolle bei der Veröffentlichung des *Knjiga drugova* [Buch der Genossen], einer Auswahl zeitgenössischer sozialistischer Lyrik, brachten ihm 1929 eine neunmonatige Gefängnisstrafe ein. Dank seiner Werke, die zumeist der sozialistischen Thematik zuzuordnen sind, erhielt er die Position eines korrespondierenden Mitglieds in der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

18 Popović, Jovan: *Dva pozdrava*. In: *Slobodna Vojvodina*, 23.02.1946. Im Original: „Како си тужно ваљала мутне вале | док си драге нам лешеве избацивала и скривала | док си гробници Дунаву нашу крв и сузе даривала.“

19 Ebd. Im Original: „Ту где се занавек у једно сливају | две драге наше реке као жиле нашега тла | два бића нашом крвљу задојена, | пружају чежњиве руке и преко воде се грле | Срем, Банат и Бачка, | три наша краја, | три срца крваво развојена.“

20 Ebd. Im Original: „А ти, Дунаве, | освете и слободе моћни и вечни песниче, | понеси наш поносни поздрав | Црвеној армији | што се спушта твојом ушћу у Црно Море. | Реци да нисмо покорно чекали, | за ослобођење и борбу смо устали, | свим поробљеним смо пример дали.“

wiederzuerlangen, die es symbolisch mit den anderen Ländern an den Ufern des europäischen Flusses verbindet. Entlang der Wasserstraßen erfolgte auch die Begegnung mit der Roten Armee, sodass die Donau auch die beiden kommunistischen Verbündeten symbolisch vereint.

Der Nachkriegskontext, der den Fluss unter anderem als Begräbnisstätte zeigt, wird in dem Gedicht *Razgovor* [Gespräch] vom 7. Juni 1946 wieder aufgegriffen. Es gibt ein imaginäres Gespräch zwischen einer Mutter, die ihren dritten Sohn im Krieg verloren hat, und einer namenlosen Erzählerstimme wieder, die von den durch die Staatspropaganda verbreiteten Vorstellungen geprägt ist. In diesem Gedicht Popovićs bringt das Weinen der Mutter das Bild des „Flusses aus Blut“ zurück: „Die Trauerweide neigt sich über die Donau, | während Wellen von Blut abfließen | was soll ich beobachten? Was soll ich sehen? Ich werde meinen Sohn nie mehr begrüßen.“²¹

Bogdan Čiplić ist mit Abstand der in den Zeitungsausgaben der Nachkriegszeit am häufigsten vertretene Dichter.²² Der heute weniger bekannte Čiplić verfasste, ähnlich wie der bereits erwähnte Popović, Propagandatexte und Gedichte, die neben verschiedenen Zeitungsberichten zu wichtigen Ereignissen, Bauprojekten usw. veröffentlicht wurden. Das ehrgeizigste seiner Projekte dieser Art wurde durch die Arbeit an jenem Kanal inspiriert, der die Donau mit der Tisa verbindet. Darüber publizierte er einen Band mit Gedichten, die inhaltlich zusammenhängen und zuvor in mehreren Sammlungen veröffentlicht wurden, die alle den Namen des Kanals trugen.

Das Gedicht *Most na Dunavu* [Die Brücke an der Donau] vom 6. Januar 1946 behandelt das damals wichtigste Bauprojekt des Landes. Wie es für die Nachkriegszeit typisch war, wurden die während des Krieges entwickelten ideologischen Erzählungen und Organisationsmuster auch in den Nachkriegsjahren fortgesetzt. So werden viele Bauprojekte und kollektive Aktionen als Kampf gegen einen gemeinsamen Feind dargestellt, als gemeinsame Anstrengung, die notwendig ist, um in einem Konflikt zu siegen. In Übereinstimmung mit dieser Konvention wird der Fluss folgendermaßen beschrieben:

Die Donau tänzelt, sie reicht bis zu den Pfeilern | Der weiße Schaum hat sie ganz verschlungen. | Eis hat sich auf die Gesichter der Kameraden gelegt | Und der Frost zerfurcht wütend ihre runzelige Stirn.²³

- 21 Popović, Jovan: *Razgovor*. In: *Slobodna Vojvodina*, 07.06.1946. Im Original: „Тужна врба се нагла крај Дунава, | крвави вали теку у даљину – | шта ћу да гледам, шта ћу да видим? | Нећу се више обрадовати сину.“
- 22 Bogdan Čiplić (1910–1989) war Dichter, Schriftsteller und Übersetzer. Er arbeitete als Generaldirektor des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad. Außerdem gab er eine Kulturkolumne heraus und schrieb Theaterkritiken in den Zeitungen *Slobodna Vojvodina* und *Dnevnik*.
- 23 Čiplić, Bogdan: *Most na Dunavu*. In: *Slobodna Vojvodina*, 06.01.1946. Im Original: „Пропиње се Дунав, прска до стубова, | бела га је пена свега обузела. | Попало је иње на лица другова. | Мраз љутиито стеже намрштена чела.“

Nachdem der Fluss als Akteur dargestellt wurde, mit einer Art Bewusstsein, das den Arbeitern gegenübersteht, die sich gegen eine kriegsähnliche Notlage auflehnen, werden Bedingungen geschaffen, um die Spannung aufzulösen. Gegen Ende des Gedichtes lesen wir: „Die Ketten, das Eisen, die Spitzhacken, die Maschinen lärmen | alle Urgewalten weinen, besiegt | die Konturen der neuen Brücke tauchen aus der Dunkelheit auf.“²⁴

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass der Begriff „stihija“, den Čiplić ursprünglich zur Beschreibung der besiegten Truppen verwendet, sich in erster Linie auf eine Naturkatastrophe bezieht. Allerdings kann er metaphorisch jeden unvorhergesehenen, unvorhersehbaren Ausbruch von Zerstörung bezeichnen. Dem widersprechen die friedlichen Errungenschaften des 1. Mai 1948, die Čiplić wie folgt beschreibt:

Der Mai kam früh an die Flussufer, | an die blaue Donau und die weiße Stadt. | Gereinigt mit Freude und Glück des Ersten Mai, taucht der junge Feiertag durch das Getümmel auf.²⁵

Auch am 21. September 1947 greift Bogdan Čiplić den Fluss in *Noć na Stražilovu* [*Eine Nacht auf Stražilovo*]²⁶ in der Tradition der Romantik und des daran angelehnten bukolischen Repertoires auf. Damit zielte er darauf ab, auch die soziale und politische Kontinuität durch das Fortschreiben von literarischen Traditionen herzustellen.

Im Gedicht kehrt der bedeutendste serbische Dichter der Romantik des 19. Jahrhunderts, Branko Radičević²⁷, nach Stražilovo zurück, an seine eigene Begräbnisstätte an der Donau, einen Ort, den er unverändert vorfindet. Denn dieser Ort ist – nicht zuletzt durch das Gedicht *Stražilovo* von Miloš Crnjanski aus dem Jahr 1920 – ein literarischer Topos in der serbischen Literatur, in dem sich pastorale Landschaft in romantischer Tradition, Poesie und Heimkehr überlappen. Obwohl *Stražilovo* relativ weit von Novi Sad entfernt ist, wird es im Gedicht durch den Lärm der Menschen, die sich über die neu geschaffene jugoslawische Einheit freuen, schnell mit der Stadt assoziiert.

Die Auswahl der Werke von Dichtern aus der Romantik erfolgte in der Regel nach einem Verfahren, bei dem diejenigen bevorzugt wurden, deren Werke rückwirkend die politischen Prämissen der Partei ergänzten oder ihnen zumindest nicht entgegenstanden.


24 Ebd. Im Original: „... звоне ланци, гвожђе, пијуци, машине | Побеђене цвиле све стихиске силе | Новог моста краци извиру из тмине.“

25 Čiplić, Bogdan: Prvomajska pesma. In: Slobodna Vojvodina, 01.05.1948. Im Original: „Maj je poranio na obale reke, | на Дунаво плаво и на бели град | Умивен радошћу првомајске среће | у жамору дише румен празник млад.“

26 Čiplić, Bogdan: Noć na Stražilovu. In: Slobodna Vojvodina, 21.09.1947.

27 Branko Radičević (1824–1853) war ein romantischer Dichter und einer der wichtigsten serbischen Literaten des 19. Jahrhunderts. Sein Werk wurde unter den Bedingungen der kommunistischen Zensur hochgeschätzt, möglicherweise aufgrund seiner patriotischen Poesie mit pastoralen Elementen und seiner positiven Einstellung zum Multikulturalismus in der Vojvodina, die mit den ideologischen Prämissen der Partei übereinstimmten.

Страна 2



Вук Караџић

НОЋ НА *Стражилову*

Фушка тихо заклопила крило,
нојца тавна шумарци саврила,
става пава већ се умрнула,
страна даљна у мрак се увнла.

На пропланак Бранковога гроба
путнике један стиге у то доба:
лицу му благи на песничков личи,
очи, нос, ил Бранко у причи.

Одајнуо, оку даде пута,
у даљину поглед му запути,
низ брдо се Стражилово оте,
нарловачко преброди лепоте.

Дунав је у тамн нашоо,
на другој је страни позастао.
Канова се тамо светлост јавља,
песма и реч народног спавља!

У Нолана киленома Саду
угледао силну војску ипаду,
хиљадама људи, девојка,
хиљадама бања и барјана.

И хиљаде вреле речи зборе,
Завне речи изнад Фушке Горе,
Што се седе-пита Бранко-збива?
Куда тече ова рана жива?

„Радост ниво је овде сакупила
што је свет наша Истра нила,
Неправда је разаробило било,
Горница се враћа у мајчино крило.


У Титовој слободи горубој,
у љубави нашој братској, вруктој,
дом ће ниви напалена браћа,
Истри и Горници слобода се враћа.“

Кинику речи вринуће са збора,
Бранко чело шарено набора
да с прошлости разоткриве вео:
„Земље те су нашег тела део,
и Словени из свога Приморја
деца јесу наше земље, горје.
Ја сам и вас истом мером вопо,
Хајте, браћо, у Бранково ниво!“

Ту у земљи-слободји силној
игра ниво по песми умрнулој,
нига ниво правог братског кива!
Радост нану са ова Бранкова.

И није му вине нојца тавна,
Внистом сјаје дб и земља равна,
Сва се плизмом обасјана Фушка,
У Бранку је нова сила мушка.

БОГДАН ЧИПЛИЋ



Бранков гроб на Стражилову

Abb. 2 Das Gedicht *Noć na Stražilovu* [Eine Nacht auf Stražilovo] von Bogdan Čipčić mit einer Illustration, *Slobodna Vojvodina*, 21. September 1947

Dies führt zu einer Vielzahl von landschaftsbeschreibenden Gedichten, die oft von patriotischen Gefühlen durchdrungen sind. Zugleich entsprechen diese Gedichte den von der Partei proklamierten Idealen von „Brüderlichkeit und Einheit“ und sind geeignet, die interethnischen Beziehungen in einem Staat mit einem hohen Maß an ethnischer Vielfalt zu harmonisieren. Diese Vorliebe führt zu einer verstärkten Förderung der Werke des bereits erwähnten Branko Radičević, dessen bekanntesten Gedichte Erinnerungen an seine Schulzeit in Sremski Karlovci (ungarisch *Karlóca*, deutsch (Syrmisch-)Karlowitz), einer Stadt in der Nähe von Novi Sad, enthalten. Sremski Karlovci ist Teil einer identitätsstiftenden Landschaft: Die Kleinstadt liegt an der Donau im ländlichen Umfeld von Novi Sad und unweit der Fruška Gora, dem mit Abstand höchsten Berg der Vojvodina.

Radičević unterscheidet sich durch sein überwiegend unpolitisches Themenspektrum von anderen Dichtern der Zeit. Dennoch entsprechen einige Werke der Zielsetzung des Regimes, das Kontinuität herstellen und die von ihm proklamierten Werte über den Naturvergleich als universell beweisen will.

In der Ausgabe vom 21. Oktober 1955 beschreibt er in seinem Gedicht *Kolo*, wie die südslawischen und regionalen ethnischen Gruppen „und alle anderen entlang der Donau und der Drau“ gemeinsam einen „Kolo“, einen traditionellen Tanz tanzen. Dieser Tanz verbindet Gemeinschaften, die im Übrigen für ihre einzigartigen, wenn auch stereotypen Eigenschaften gepriesen werden. Interessanterweise ist die Übersetzung eines Gedichts des slowenischen realistischen Dichters Simon Gregorčič aus dem 19. Jahrhundert, das zwei Jahre zuvor unter dem Titel *Bratsko kolo*²⁸ [Brüderlicher Kolo] veröffentlicht wurde, inhaltlich auffallend ähnlich.

Ab Mitte der 1950er Jahre, als die Panegyrik für Tito und die Partei geringfügig rückgängig ist, nimmt die Poesie für Kinder und von Kindern eine größere Rolle ein. Dies bedeutete jedoch, dass unter den Werken von Schulkindern vor allem jene mit politischer Botschaft ausgewählt wurden. So hatte die Schülerin einer Grundschule in Novi Sad, Natalija Pavičević, am 5. Juni 1953 ein Branko Radičević gewidmetes Gedicht veröffentlicht, in dem zu lesen war: „Auf dem Höhepunkt seiner Kraft | Karlovci und die Donau haben ihn gesehen | und werden uns noch viele Jahre von ihm erzählen.“²⁹ Und sie fügt an: „Als wir kürzlich neben seinem Grab standen, | schien die Sonne heller und die Donau plätscherte, | wie sie es vielleicht zu seiner Zeit tat.“³⁰ Es scheint, dass unter anderem Radičevićs Fokussierung auf das Pastorale, seine Verwendung von Naturmotiven zur Zelebrierung seines Geburtsortes, seine oft proklamierte Verbundenheit mit der Heimat und die Abwesenheit von Polemik seine Lyrik in den Kanon

28 Gregorčič, Simon: *Bratsko kolo*. In: *Slobodna Vojvodina*, 25.09.1952.

29 Pavičević, Natalija: *Branku Radičeviću*. In: *Dnevnik*, 05.06.1953. Im Original: „На врхунцу младог полета | гледали су га Карловци и Дунав | и о њему причаће нам још много лета,“

30 Ebd. Im Original: „Скоро смо стајали поред гроба, | а сунце је синило јаче, Дунав зашумео | можда баш к’о у Бранково доба.“

der Nachkriegszeit brachten. Ein volles Jahrhundert später übertraf die Präsenz von Radičević und seiner Poesie in den Tageszeitungen bei weitem alle seiner romantischen Zeitgenossen.

Das Gedicht *Maj* [Mai] des jugoslawisch-ungarischen Autors Gál László vom 23. Januar 1949, das ursprünglich wahrscheinlich am 1. Mai veröffentlicht werden sollte, stellt die Donau in den Kontext der kommunistischen Internationale, und zwar durch die Etablierung eines Kontrastes zwischen den „kommunistischen“ und „westlichen“ Wahrzeichen, wobei die Hauptstädte Westeuropas als antagonistisch und verängstigt oder anderweitig unzufrieden mit dem Vormarsch des Kommunismus dargestellt werden:

Der Mai ist blau auf dem Jangtse, | während er an die Tür von Shanghai klopft. | Paris singt, New York wütet: | der freie Mai sprengt die Ketten! | Eine laute Stimme erklingt von der freien Donau: | Freiheit für die Kolonien! | Nieder mit der Ausbeutung! | Tod den Händlern von Menschenleben! | Die Fesseln fallen, die Fronten brechen ein, | vor den großen revolutionären Nationen. | Es lebe China und Griechenland! | Vietnam und Indonesien! | New York ist am Rechnen, Amsterdam am Zittern, London am Schreien – und der Mai ruft: Arbeiter der Welt, vereinigt euch!³¹

In einem anderen Werk desselben Dichters wirkt die internationale Donau jedoch in hohem Maß regional verankert. In *Koviljska zdravica* [Ein Trinkspruch aus Kovilj] vom 1. Januar 1954, in dem der Autor an sein Elternhaus und die dort verbrachte Zeit zurückdenkt, verwendet er das Motiv der Donau, wahrscheinlich um Kontinuität in einer sich verändernden Region herzustellen und seine Erinnerungen an ein völlig verändertes Dorf mit einer vertrauten Landschaft zu verbinden. Darüber hinaus erkundet und artikuliert das Gedicht die Beziehung des lyrischen Subjekts zur Heimat, zur Region und Jugoslawien im Allgemeinen. Durch die Donau gelingt es Gál also auch, das ansonsten abgelegene Dorf seiner Kindheit in einen breiteren kulturellen und territorialen Kontext zu stellen.

An der Donau selbst gibt es ein kleines Dorf. | Von dort aus bin ich vor einem halben Jahrhundert in die Welt hinausgezogen. | Tag und Nacht sind hier immer so langsam, | in der allumfassenden Ruhe des heilenden Blaus. | Kürzlich führte mich der Weg dorthin. || Ein armes Dorf direkt an einem alten Fluss, | ohne Bahnhof und ohne Eisenbahn. | Ich weiß nicht einmal, wie viele Häuser es dort gibt, | ich kenne hier niemanden, und niemand kennt mich, | ich weiß nur, dass ich hier geboren bin. || Ich weiß nur, dass hier jetzt Serben

31 Gál, Laslo: Maj. In: Slobodna Vojvodina, 23.01.1949. Im Original: „Јангцеом Мај плави | и удара на врата Шангаја | Париз пева, Њујорк бесни: | Окове кида Мај, слободни! | Ори се звонки мајски клик, | поклич лети са слободног Дунава: | „Слободу колонијама! | Доле експлоататори | и смрт трговцима људским животима!“ | Падају окови, руше се фронтови | пред великим устаничким народима. | Живела Кина и Грчка! | Виетман и Индонезија! | Њујорк рачуна, Амстердам цвокоће, | Лондон вришти – а Мај кликће, | Пролетери свих земаља | уједините се!“

leben, | und dass sie tapfere und arbeitende Menschen sind, | aber unter den vielen Gesichtern auf der Dorfstraße | suche ich nur eines: | Ich erinnere mich nur, dass sein Name Milan war. || Es ist eine seltsame Sache, hier in der Vojvodina, | einem bunten Garten von Menschen, | diese Fülle von verschiedenen Völkern, | die dieselben Sehnsüchte und Wünsche teilen | und in verschiedenen Sprachen alle dasselbe sprechen. || Mutter erzählte mir mit einer Träne im Auge, | mit leiser Musik in ihrer ruhigen Stimme, | dass ich einen Freund in Kovilj hatte, | ein pummeliges Kind namens Milan, | mit dem ich vor langer Zeit aufgewachsen war, | Tränen und Lachen gleichermaßen teilte. || Er war es, den ich suchte, aber vergeblich. | Deshalb schreibe ich ihm diese Nachricht: | Obwohl ich weit und breit gewandert bin, nur um weit weg anzuhalten, | werde ich dich und mein Kovilj lieben, solange ich lebe | Kovilj, Vojvodina und mein Heimatland. || Ich schreibe dies auf Ungarisch, aber er wird es verstehen. | Also, hör zu, mein alter Freund, | ich wünsche dir ein gutes neues Jahr, | möge das Lied der Arbeiter überall in unserem Land zu hören sein, | und du kannst mir auf Serbisch zurückschreiben.³²

Der Fokus, der das Dorf am Donauufer verortet, entfernt sich allmählich, als solle sich ein größeres Bild zeigen – zunächst das einer sich ständig verändernden Region, die paradoxerweise ihre wahrgenommene Essenz beibehält, und dann das des neu gegründeten Staates. Ein transnationaler „Garten der Völker“, der ethnische und Klassenunterschiede zu überwinden vermag und dessen Präsenz in Arbeiterliedern mitschwingt, bleibt jedoch ein ebenso vertrauter Ort wie das eingangs erwähnte Dorf, denn auch dieses liegt an den Ufern der Donau, dem Medium der europäischen Verbundenheit.

Das ursprünglich am 1. Dezember 1953 unter demselben Namen veröffentlichte Gedicht *Vojvodina*³³ von Miroslav Antić³⁴ wurde später auf sechs einzelne Gedichte er-

32 Gál, Laslo: Koviljska zdravica. In: Dnevnik, 01.01.1954. Wegen seiner Anschaulichkeit habe ich dieses Gedicht übertragen, wenn auch aus der serbischen Übersetzung des ungarischen Originals. In der serbischen Übersetzung: „Уз Дунав сам простире село се мало, | оданде пођох пре пола века у свет ... | Онда је дан и сан прилично тром и спор. | но сав је тихи мир, лековита плавет. | Недавно ме је онамо нанео пут. | Убого селце крај саме реке старе | ни станице нема, нема железнице. | Ја ни то не знам има ли колико кућа, | у њему никог свог, нит ме за ту што маре. | Једино знам да сам се родио онде. | Знам само да онде сада Срби живе, | и знам да су оно храбри, вредни људи: | но међ многим лицима сеоске улице | узалуд тражим једно једино лице: Само толико знам Милан да се звао. | Чудно ли је то у овој Војводини, | тој многих народа расцветаној башти: | ту живо шаренило народа многих | у једном поуздању, чежњи и машти | а разним језицима казује исто. | Мајка ми је причала са сузним оком, | с музиком у тихом говору тавном: | да малог у Ковиљу имадох друга, | пуначког Милана, – у том добу давном | сред плача и смеха игре ми смо расли. || Њега то тражих а никако да нађем, | зато му поруку сад одавде пишем: | Иако свукуд лутах, па доспех далеко, | волећу Ковиљ мој и тебе док дишем – | Ковиљ, и Војводину, и Отаџбину. | Мађарски то пишем он ће ме разумети. | Слушај ме, дакле, мој Милане стари: | Нову ми годину у срећи прослави, | нек свуда код нас трешти песма рада. | А ти ми, Милане, на српском отпоздрави.“

33 Antić, Miroslav: Vojvodina. In: Dnevnik, 28.11.1965.

34 Miroslav Mika Antić (1932–1986), der vor allem für seine Kindergedichte und romantischen Gedichte bekannt ist, war ein Dichter, Schriftsteller und Journalist, der während seiner gesamten

weitert, in denen das lyrische Subjekt seine Zugehörigkeit zur Vojvodina und seine Liebe zu all den wahrgenommenen Besonderheiten seiner Heimatregion bekundet. Der dritte Teil, der in der Ausgabe vom 28. November 1965 veröffentlicht wurde, befasst sich mit Fragen des Weinbaus, der Schweinezucht, der Ernte, der Donau und der Religion, während andere Teile das multikulturelle Umfeld, die Sprachenvielfalt, Kriege, das österreichisch-ungarische Erbe, die damalige sozialistische Realität und viele andere Themen aufgreifen. Der Hinweis auf die Donau („die breite Donau“) ist jedoch recht knapp und bezeichnet sie lediglich als eines der wichtigen Landschaftsmotive der Region.

Derselbe Autor hat ein anderes Thema wieder aufgegriffen, das mehrfach angesprochen wurde – nämlich auch von Đorđe Radišić in seinem Gedicht *Monolog u Petrovaradinskoj tvrđavi* [Monolog in der Festung Petrovaradin] vom 25. Mai 1952. Vor dem 25. Mai 1955³⁵ schildert das Gedicht die Inhaftierung von Josip Broz Tito im Jahr 1914 in der Festung Petrovaradin auf folgende Weise:

Während der müde Wächter langsam den Gang entlang schlendert, | bringen Dämmerungen eine Fülle ihrer Fäden in die Zelle, | durchbricht die Fenstergitter, riecht nach der Ferne | der Donau, nach reifem pannonischem Weizen und fruchtbarem Land.³⁶

Die dargestellte Fruchtbarkeit und die Fülle des Lebens in der Vojvodina, die offensichtlich mit der feuchten und kalten Gefängniszelle kontrastiert, wird durch verschiedene Darstellungen des Lebens, das sich außerhalb der Festungsmauern in unterschiedlichen Formen abspielt, noch unterstrichen und verbunden:

Wach auf, du verträumte Stadt auf der Ebene jenseits der Donau, | Siehst du nicht, dass jede Morgendämmerung Fahnen am Himmel weht, | Siehst du nicht, dass die Mauern niedergerissen werden müssen, | und dass Menschen und Ratten letztlich rennen müssen, | durch die kalten und feuchten Gänge, über das Fleisch der Wachen! | Als der Morgen über das Bett des Gefangenen fiel, | ächzten die Schiffe unter der Brücke.³⁷

Laufbahn als Redakteur verschiedener Zeitungen in Belgrad und Novi Sad tätig war. Er wurde in der Vojvodina geboren und war eng mit dieser Region verbunden, die er in seinen Gedichten besang. An seiner Beerdigung in Novi Sad im Jahr 1986 nahmen mehr als 10.000 Menschen teil.

35 Der 25. Mai wurde landesweit als Titos Geburtstag gefeiert (auch wenn sein eigentlicher Geburtstag am 7. Mai war), bis er 1957 in „Tag der Jugend“ umbenannt wurde.

36 Antić, Miroslav: Jedna zatočeničkova noć na Petrovaradinskoj tvrđavi. In: Dnevnik: 25.05.1955. Im Original: „... и стражар крмељиви, сањиви, корача споро ходником, | а зоре у ћелију доносе прегршти своје косе, | и ломе прстима решетке, и замиришу на даљине, | на Дунав, на зрела панонска жита и црницу.“

37 Ebd. Im Original: „Пробуди се сањиви равни граде преко Дунава, | зар не видиш да свака зора развија небом заставе, | зар не видиш, граде, да се зидови морају срушити, | и да ће људи и пацови морати једном побећи, | кроз хладне плесниве ходнике, преко мяса стражара! | Јутро је легло на постељу кажњеникову, | а бродови су мукали доле под мостом.“

Obwohl beide Gedichte den Eindruck erwecken, als seien sie für diesen Anlass in Auftrag gegeben worden, ist es bemerkenswert, dass Radišićs Donau „unter mir fließt | und die Wände mit ihren Wellen anfeuchtet“³⁸, während Antićs Donau eines der Symbole für das üppige, stets fließende Leben draußen ist, das mit der Leblosigkeit innerhalb der Gefängnismauern kontrastiert. Vor allem der Schluss von Radišićs Gedicht stellt den Fluss in den Kontext der kommunistischen Revolution, was sich in der folgenden Frage widerspiegelt:

Hörst du nicht unter unserer Umarmung | die heute im kaiserlichen Gefängnis verrottet | wie das Wasser mit der Stimme der Arbeiter rauscht | das Lied unseres Aufstandes, | dieses Arbeiteraufstandes.³⁹

Balada o Fruškoj Gori [Ballade vom Berg Fruška Gora], das Gedicht von Jovan Putnik⁴⁰, ist ein poetischer Bericht über den Tod eines Kriegshelden, dessen Titel uns verrät, dass er an der Donau spielt. Während das lyrische Subjekt verschiedene Antworten auf die vermutete, aber nie ausgesprochene Frage „Was ist ein Wald?“ präsentiert, erscheint die Anwesenheit von ungenannten, nicht näher bezeichneten Wasserquellen im gesamten Gedicht auffällig. Während sich das Bild allmählich schärft, zeigt sich, dass das, was ursprünglich eine Betrachtung über verschiedene Aspekte eines Waldes zu sein schien, in Wirklichkeit eine Schlachtszene aus dem Zweiten Weltkrieg ist. Ort dieser Szene ist wieder ein Heimatdorf:

Es ist unser Dorf | Ledinci unter Klisa. | Und es ist unser Berg, | der sich in den Höhen erhebt, | es ist unser Land | und unsere Vorfahren, | unsere Häuser, Kinder, Weiden und Bienenstöcke | und unsere Flugzeuge. Es ist unser Lied | und die Tränen unserer Frauen.⁴¹

Des Weiteren beschreibt das Gedicht ein Feuergefecht und endet in den folgenden Strophen: Sie bezeichnen den bisher nur angedeuteten Wasserreichtum zum ersten Mal als Schlüsselement der vermeintlichen Heimat, die es zu verteidigen gilt, und sprechen anerkennend vom „heimischen Wasser“. Das Motiv gipfelt schließlich in einer Personifikation der Donau, die um den sterbenden Kriegshelden trauert, zusammen mit anderen wichtigen Orientierungspunkten, die die Region umgeben:

38 Radišić, Đorđe: Monolog u Petrovaradinskoj tvrđavi. In: Dnevnik, 25.05.1952. Im Original: „Испод мене тече Дунав у даљине; | од валова хладних влажни су зидови ...“

39 Ebd. Im Original: „Зар не чујеш испод нашег загрљаја | који у царском затвору сад труне | како воде шуме језиком радника | пјесму наше буне, | те радничке буне.“

40 Jovan Putnik (1914–1983) war vor allem für seine Arbeit im Bereich des Theaters bekannt. Er war Opern- und Schauspielregisseur am serbischen Nationaltheater, Redakteur bei Radio Belgrad und Professor an verschiedenen Bildungseinrichtungen.

41 Putnik, Jovan: Balada o Fruškoj Gori. In: Dnevnik, 27.09.1953. Im Original: „Наше је то село | Лединци под клисом | и наша је гора, | што се венча висом, | наша је то земља | и наши су старци, | куће наше, деца, врбе и кошнице, | и наше равнице. | Наша је то песма | и плач наших жена.“

Der von grünem Blut erfüllte Wald war damals still. | Die Laternen flackerten zuerst von unten, | von der traurigen Ebene, von der Donau | aus Novi Sad, | und der alte Wald beugte sich vor dem Kämpfer, | düster, raschelnd und mit Blättern bedeckt, | im Jahr neunhundertdreiundvierzig starb | Pavle aus Ledinci | an den Wunden.⁴²

Der bekannte Roman- und Kurzgeschichtenautor Pavle Ugrinov⁴³ debütierte mit dem narrativen Gedicht *Bačka Zapevka* [Trauer in der Bačka], welches aus fünf Teilen besteht, von denen jedes mehrere Gedichte enthält. Das erste Gedicht des dritten Kapitels mit dem Titel *Tisa se uliva u Dunav* [Die Tisa fließt in die Donau] wurde am 1. Januar 1954 veröffentlicht. Ausgehend von der Poetik traditioneller Volksballaden aus dem jugoslawischen Raum schafft Ugrinov ein Trauerlied in einem sehr modernen Stil, in dem der symbolische Ausdruck Vorrang vor dem direkten hat. Auf hermetische Weise werden die Donau und die Tisa, implizit die beiden Flüsse der Vojvodina, als trübe, verworrene „mit Schmuck und Spiegeln beladene Gewässer“ dargestellt. Sie stehen symbolisch für die katastrophalen Kriegereignisse, begleitet von der ausgesprochen düsteren Atmosphäre des Winters und den beängstigenden und entmutigenden Schattierungen von Gelb und Schwarz, die in Bezug auf die Wasseroberfläche verwendet werden.

Mein Bruder und meine Schwester | wurden erst jetzt an das Ufer getrieben. | Weiß, von der weißen Tisa. | Gelb in der gelben Donau, | mit all ihren schwarzen Haaren, die weggeschnitten wurden. || Es sind Raben auf dem schwarzen Silber des Eises. | Ihre Schnäbel auf den schwarzen Eisbergen, | Im Auge des Raben, Köpfe ohne Augen. | (Hunderte von gelben über den Schnäbeln) | Sie schreien, alle riesig und schwarz, | Was werden die armen Dinger essen? | Auf der schlammigen und gelben Donau | schwimmen die Halsketten. | Halsketten aus Wachs, zu Kugeln gerollt, | an der Schnur eines rostroten Schachtelhalms.⁴⁴

42 Ebd. Im Original: „Шума густа од зелене крви | ћутала је тада | Светиљке су прве затрепале оздо | из тужне равнице са Дунава воде | из Новог Сада | А шума се стара борцу поклонила, | жалосна, шуморна, лишћем га овила. | Године деветсто четрдесет треће, | Павле, Лединчанин | умро је од рана!...“

43 Pavle Ugrinov (1926–2007) war Schriftsteller, Dramatiker, Regisseur und Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Er erhielt zahlreiche Literaturpreise, darunter den renommierten NIN-Preis, der jährlich für den besten neuen Roman in serbischer Sprache (früher Serbo-Kroatisch) verliehen wird.

44 Ugrinov, Pavle: *Tisa se uliva u Dunav*. In: *Dnevnik*, 01.01.1954. Im Original: „Брат мој и сестра | сада су тек допловили. | Бели, из беле Тисе. | Жути у жутом Дунаву, | са црним покошеним косама. || Гавранови на црном сребру од леда. | Кљунови на црним сантама. | У оку гаврана главе без очију. | (Стотине жутих над кљуновима.) | Креште огромни, црни, | шта да кљују уплакани? | По мутном и жутом и хладном Дунаву | Огрилице плове | Огрилице од саћа у лоптицама | на концу од риђег коњског репа.“

Von Schulkindern verfasste Gedichte haben in all den beobachteten Jahren einen wichtigen Platz eingenommen, nicht nur bei der Rezeption von Radičević. Die meisten Ausgaben enthielten einen Kinderteil, in dem sich Gedichte für Kinder und von Kindern zu einer Mischung aus spielerischen Versen für die jüngsten Leser und staatlicher Propaganda vermengten. Die Redakteure nutzten die Gelegenheit, bestimmte Inhalte durch die Stimmen von Kindern zu verbreiten, und wählten häufig solche Texte aus, in denen Kinderdichter ihre Liebe zur Armee, zum Vaterland, zur Kommunistischen Partei mit ihrer Führung und dergleichen bekundeten.

Nicht selten kommentierten diese Gedichte auch aktuelle Themen, wie den Untergang des Schiffes „Niš“ im Jahr 1953 oder die Überschwemmungen von 1965, die größten, die Serbien im gesamten 20. Jahrhundert gesehen hat. Nach der völligen Abwesenheit des Flusses in der Zeitung *Dnevnik* vom Mai 1955 bis Anfang der 60er Jahre wurde das Thema Donau durch diese Gedichte wieder aufgegriffen, durch Texte mit Titeln wie *Na dan oslobođenja mog grada*⁴⁵ [Am Tag der Befreiung meiner Stadt], *Tvrđava*⁴⁶ [Die Festung], *Domovini*⁴⁷ [An meine Heimat], *Novi Sad*⁴⁸, *Večernji razgovor*⁴⁹ [Ein Gespräch am Abend], *Balada o Dunavu*⁵⁰ [Die Ballade über die Donau], *Šta radi Dunav kad padne mrak*⁵¹ [Was macht die Donau, wenn es dunkel wird], *Mom voljenom gradu*⁵² [An meine geliebte Stadt].

Fazit

Die Poesie ist ein wichtiger Bestandteil der Tageszeitungen in der Vojvodina geblieben, auch wenn ihre propagandistische Rolle ab den 1940er Jahren allmählich abnahm. Während die enthusiastischen Lobeshymnen auf Tito und die Staatsbeamten subtileren literarischen Ausdrucksformen wichen, blieb das Motiv der Donau relevant und erwies sich als produktive Metapher und wichtiger Orientierungspunkt, der in verschiedenen regionalen Vorstellungen eine integrale Rolle spielte. Offensichtlich hat die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg die Donau-Narrative beeinflusst, und dies scheint auch mit dem Bedürfnis der Partei übereinzustimmen, Ideen der Einheit zu propagieren, eine historische Kontinuität mit dem Erbe der Region herzustellen und den neu gegründeten kommunistischen Staat im europäischen Umfeld zu verankern.

45 Kostić, Mira: Na dan oslobođenja mog grada. In: *Dnevnik*, 24.10.1962.

46 Kostić, Mira: Tvrđava. In: *Dnevnik*, 31.10.1962.

47 Kašikić, Zdenka: Domovini. In: *Dnevnik*, 28.11.1962.

48 Trujić, Dušica: Novi Sad. In: *Dnevnik*, 10.04.1963.

49 Akin, Ivanka: Večernji razgovor. In: *Dnevnik*: 24.04.1963.

50 Beli, Julijana: Balada o Dunavu. In: *Dnevnik*, 09.06.1965.

51 Beli, Julijana: Šta radi Dunav kad padne mrak. In: *Dnevnik*, 12.02.1966.

52 Vranić, Aleksandar: Mom voljenom gradu. In: *Dnevnik*, 27.04.1966.

Diese Absichten waren ausschlaggebend für die Darstellung der Donau. Sie konnte Hindernis sein, das die Gemeinschaft herausfordert, Ort des Begräbnisses oder der Trauer, pastorale Landschaft, die implizit durch den revolutionären Kampf zurückgewonnen wurde, bestimmendes regionales Motiv und Mittel zur Herstellung einer staatlichen oder regionalen Einheit. Dabei wurde der Fluss auch Metapher für europäische und internationale Kontexte. Diese Praktiken einer sehr regulierten Öffentlichkeit, die durch Auftragsdichtung und vielfältige Facetten der Zensur aufrechterhalten wurden, prägen die Donau-Narrative in den Tageszeitungen der Nachkriegszeit.

Die Karriere einer Melonenschale

Ein Attila-József-Motiv und sein Nachleben

EDIT KIRÁLY

„[Mülldeponien] sind die Orte, die uns verbinden.“¹

Der Gegensatz von Natur und Technik hat ökonomische (und Naturschutz-)Diskurse über die Donau lange geprägt. Doch die Landschaften, die Industrialisierungswellen am Fluss hinterließen, sind kaum in dieser Dichotomie unterzubringen. Stillgelegte Industriearale, überwucherte Lagerhallen, Weichbilder der Großstadt wie andere Zonen des Übergangs lassen sich weder dem einen noch dem anderen Pol zuordnen.

Auf den ersten Blick sind solche „Landschaften“ eine Sorge von Stadtplanern und Umweltexperten, doch gerade als Rand- und Grenzphänomene sind sie in den vergangenen Jahrzehnten auch ins Blickfeld der Kulturwissenschaft geraten,² und indem sie konventionelle Ordnungskategorien in Frage stellen, entfalten sie ihre Attraktion sowohl für verschiedene Sparten der Kunst als auch für die Theoriebildung. Denn sie sind geradezu Paradebeispiele für jenes Ineinandergreifen von natürlichen, technischen, ökonomischen und sozialen Faktoren, das in der neueren kulturwissenschaftlichen Diskussion auf den Spuren von Bruno Latour zum Ausgangspunkt wurde für das Erfassen von Allianzen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Dieses „diskursiv-materielle Zusammenspiel von heterogenen, in sich verflochtenen und schwer zu kontrollierenden agentuellen Kräften“³ bezeichnet Jane Bennett mit Blick auf die Terminologie von Deleuze-Guattari als *assemblage*.⁴ Man kann *assemblage*

- 1 Gora, Monika / Bandolin, Gunilla: Das Müllmuseum. Schweden. In: *Topos. European Landscape Magazine* 14 (1996), 66–71, hier 69, zit. n. Hauser, Susanne: *Metamorphosen des Abfalls: Konzepte für alte Industriearale*. Frankfurt a. M./New York 2001, 115.
- 2 Windmüller, Sonja: *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*. Münster 2004.
- 3 Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M. 2008 [1991].
- 4 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010 (Kapitel „The Agency of Assemblages“).

auch als eine besondere Art der Montage verstehen, sie ist nicht nur aus heterogenen Elementen zusammengesetzt, sondern auch durch „das überraschende Zusammenwirken und wechselseitige Durchdringen ihrer Elemente“ bestimmt.⁵

Im Folgenden werden daher Texte untersucht, die sich mit den semantischen Irritationen solcher Assemblagen am Fluss auseinandersetzen. Obwohl es zahlreiche aktuelle Beispiele für die literarischen und filmischen Inszenierungen solcher Landschaften gibt, beschränke ich mich hier auf die „Karriere“ eines Motivs, das die Beziehung von Abfall und Fluss bzw. deren Veränderung in der ungarischen Literatur exemplarisch zeigt. Mit welchen Bedeutungen ist Abfall in einem Text der 1930er Jahre und mit welchen am Ende des 20. Jahrhunderts versehen? Welche Rolle spielte der Fluss in diesen Assemblagen?

Industrielle Verschmutzung, Müll und Müllhalden an und auf der Donau sind seit den 1980er Jahren ein Gemeinplatz der Publizistik, aber auch ein Reizthema der Literatur.⁶ Die Erzählung *Das letzte Schiff*, die László Krasznahorkais Erzählband *Gnadenverhältnisse* (1986) abschloss, nimmt eine Flusslandschaft ins Visier, die als Ablagstätte bunt durcheinander gewürfelter, unbrauchbar gewordener Gegenstände und toter Tiere erscheint: „Ans Ufer geschwemmte rostige Waschschüsseln, vom Gestein festgehaltene, ausgeweidete Kühlschränke und Ölradiatoren, Überreste an ihnen vorbeischwimmender abgebrochener Bäume, Autoreifen und Stühle, Blechfässer und Kinderspielzeug aus Plaste, Reh-, Hunde- und Pferdekadaver.“⁷ Die Katalogisierung von Müll und industriellen Resten am Fluss als eine Form der Landschaftsbeschreibung lässt sich ab den späten 1980er Jahren beobachten⁸ und wirkt auch ohne das von Krasznahorkai angedeutete Endzeitszenario beunruhigend. Die Industrieruinen auf einer Donau-Insel in der Nähe der Großstadt, wie sie László Térey's *Landung* (2014) beschreibt, verbinden die Überreste längst vergessener Industrialisierungswellen zu einem unheimlichen Naturparadies: „Auf dem Betonplateau des Bootsteges/Wuchs wilder Wein an den Stacheldrähten.“⁹ Mag ihre Schilderung auch den Darstellungskonventionen von Landschaftsidyllen folgen, ist diese Insel dennoch kein Ort zum Bleiben, sie treibt ihren „Robinson“ zur fluchtartigen Rückkehr in die Großstadt.

Die Karriere des Abfalls und einer industrialisierten Donau-Landschaft als literarische Themen beginnt jedoch nicht mit den apokalyptischen Szenarien der schwimmenden Müllhalden oder der unbewohnbar gewordenen Inseln. Abfall und Großstadt

5 Assmann, David-Christopher: *Narrative der Deponie. Kulturwissenschaftliche Analysen beseitigter Materialität*. Wiesbaden 2020, 5.

6 Vgl. Vargha, Balázs / Nagy, András / Perczel, Anna (Hg.): *Duna. Egy antológia* [Donau. Eine Anthologie]. Budapest 1988.

7 Krasznahorkai, László: *Das letzte Schiff*. In: Ders.: *Gnadenverhältnisse*. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Berlin 1988 [1986], 88–97, hier 96 f.

8 Vgl. Vargha, Duna. *Egy antológia*.

9 Térey, László: *Landung*. In: Ders.: *Budapester Überschreitungen*. Aus dem Ungarischen von Wilhelm Droste. Wuppertal, Wien 2019 [2014], 26.

bildeten schon in den 1930er Jahren den Ausgangspunkt für eines der berühmtesten Gedichte der ungarischen klassischen Moderne. In Attila Józsefs Gedicht *An der Donau* (1936) wird eine auf der Donau vorbeischwimmende Melonenschale zum Aufhänger für das Nachdenken über den Verlauf der Geschichte, den Zusammenhang der Zeiten, die eigene Herkunft und das eigene Tun sowie über jene Aufgaben, die sich aus der multiethnischen Konstellation der Region ergeben. Die erste Strophe des Gedichts skizziert eine alltägliche Situation, in der das lyrische Ich am untersten Stein des Kais sitzend durch den Anblick einer vorbeischwimmenden Melonenschale sich Gedanken über den Zusammenhang der Welt macht, wobei seine Überlegungen durch das Motiv der Melonenschale, durch die Metaphorik des Flusses und durch das Gefüge der beiden in Gang gesetzt werden.



Abb. 1 Die Statue von Attila József vor dem Parlament unweit der Donau
© flickr_hettie_Attila

Der Autor des Gedichtes war im populären Bewußtsein in Ungarn so stark mit dem Gedicht und vor allem seinen Anfangszeilen konnotiert, dass 1980 seine Statue, die ihn in eben dieser nachdenklichen Pose auf den Stufen des Kais sitzend darstellte, auch „an der Donau“ – oder zumindest in deren Nähe – vor dem ungarischen Parlament untergebracht¹⁰ und dort Anfang der 2010er Jahre dank ziviler Aktionen auch bewahrt wurde, als der Platz in einer Art Annulierung seiner neueren Geschichte das Gepräge von 1944 zurückbekommen sollte.¹¹ Die betont flüchtige Situation im Auftakt des Gedichtes wurde in Erz gegossen und bekam den Status eines Monuments. Ein Foto der Statue mit dem Parlament im Hintergrund schaffte es 1983 in der Folge einer Lehrplanreform sogar auf den Deckel des Lehrbuchs für Ungarische Literatur für die 4. (Abschluss)klasse des Gymnasiums.¹²

Folgender Aufsatz möchte das scheinbar Nebensächlichste am Gedicht, die vorbeischwimmende Melonenschale in den Fokus nehmen und auch das weitverzweigte Nachleben des Gedichtanfangs nachzeichnen. Dabei sind vor allem folgende Fragen von Interesse: Wie verhält sich die Figur des Abfalls zu den großen Themen des Gedichtes, wie etwa dem Ort des Einzelnen in der Geschichte oder dem von der Donau geschaffenen politischen Zusammenhang? Wie verändert sich diese Figur in den Fortschreibungen des Gedichtes und wie verändern sich in der Folge dessen historische und politische Botschaften?

Semantiken des Mülls

Für „Müll“ gibt es nicht nur viele Worte – wie Abfall, Schmutz, Dreck, Unrat¹³ –, er impliziert auch eine Reihe von semantischen Oppositionen, die für seine Bedeutung konstitutiv sind. In seinem Aufsatz *The Acculturation of Waste* zählt Walter Moser in diesem Zusammenhang Gegensatzpaare wie etwa Ganzes und Fragment, hoch und niedrig, gut und schlecht auf, wobei Müll immer dem negativ besetzten oder dem als

10 Tatsächlich beziehen sich die Anfangszeilen auf den Kai unterhalb der Freiheits-Brücke, wo in der Zwischenkriegszeit Schiffe ein- und ausgeladen wurden, einige Kilometer südlich vom Parlament.

11 2011 wurde etwa ein Lesemarathon von Attila József-Gedichten in 32 Stunden- und 40 Minuten-Länge um die Statue veranstaltet in Anspielung darauf, dass der Dichter 32 und etwa Dreiviertel Jahre gelebt hat. Vgl. https://hvg.hu/kultura/20111115_versemaraton_jozsef_attila_szobor_tiltakoz (28.07.2022).

12 Fenyő, D. György: Hogyan tanítsunk József Attilát 1994-ben (József Attila – középiskolás fokon) [Wie sollten wir Attila József im Jahre 1994 unterrichten (Attila József – auf Gymnasialniveau)]. In: Tasi, József (Hg.): „A Dunánál“. Tanulmányok József Attiláról [„An der Donau“. Studien zu Attila József]. Budapest 1995, 214–223, hier 221.

13 Zu einer Übersicht unterschiedlicher Müll-Wörter vgl. Assmann, David-Christopher: Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur. Berlin 2014, 2. u. a.

mangelhaft empfundenen Pol zugewiesen wird.¹⁴ Müll ist insofern immer durch kulturelle Zuschreibungen bestimmt und bezeichnet „eine als unbrauchbarer Rest eingestufte und zur Beseitigung bestimmte undifferenzierte Menge an Dingen, Stoffen und Substanzen.“¹⁵ Gerade indem er als überflüssig, unbrauchbar und undifferenziert eingestuft wird, ist Müll auch unabdingbar für die symbolische Ordnung einer Kultur.¹⁶ Oder anders formuliert: „Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordnen und Klassifizierens von Sachen, und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt.“¹⁷ Müll hat zudem einen ambivalenten Status, er ist zwar nicht Teil der symbolischen Ordnung, aber er ist für die Etablierung dieser Ordnung notwendig, folglich ist er „ein zweideutiges Grenzphänomen; er markiert die Schwelle zwischen der Ordnung und dem Ungeordneten“.¹⁸

Zu dieser Doppeldeutigkeit gesellt sich eine weitere, da Abfall sowohl über materielle als auch über semiotische und diskursive Charakteristiken verfügt. Die Affinität von literarischen Texten zum Phänomen des Abfalls wird daher aus verschiedenen Quellen gespeist. Auswählen und Wegwerfen sind wichtige Praktiken auch der poetischen Textherstellung. Eine Reihe von Autoren entdecken, so Christian Moser, zugleich „das kreative Potential des Ungeordneten für sich“¹⁹ – auch im Gegenzug zu der im Vergleich zu früheren Zeiten entschiedeneren Ausgrenzung von Müll in der modernen industriellen Gesellschaft: „Die Affinität der Literatur zum Abfall bekundet sich nicht nur darin, daß Müll zum ersten Mal der Darstellung für würdig befunden wird. Darüber hinaus identifiziert sich die Literatur mit dem Schmutz. Der Lumpensammler, der auf der Suche nach Verwertbarem im Müll wühlt, avanciert zum *alter ego* des Poeten.“²⁰

Als wichtiger Punkt im Verhältnis von Müll und Literatur²¹ ist schließlich der seismographische Charakter²² von Müll und Abfall zu erwähnen, denn diese erweisen sich in der modernen Gesellschaft, so schon Kuchenbuch, als „zentrale Zivilisations-

14 Vgl. Moser, Walter: The Acculturation of Waste. In: Neville, Brian / Villeneuve, Johanne (Hg.): Waste-site Stories. The Recycling of Memory. Albany 2002, 85–105, hier 86–88.

15 Assmann, David-Christopher: Müll, Abfall. In: Vogl, Joseph / Wolf, Burkhardt: Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin – Boston 2019, 218–220, hier 218.

16 Vgl. Moser, Christian: „Throw me away“: Prolegomena zu einer literarischen Anthropologie des Abfalls. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 2005, 2, 318–337, hier 321. u. a.

17 Douglas, Mary: Reinheit und Gefährdung. Aus dem Englischen von Brigitte Luchesi. Berlin 1985, 53. zit. n. Hansen, Lis: Müll und Kontingenz. Die Deponie als *locus terribilis* und poetischer Fundort. In: Assmann: Narrative der Deponie, 75–99, hier. 80.

18 Moser, Christian, „Throw me away“, 322.

19 Ebd. 323.

20 Ebd. 324.

21 Vgl. Assmann, David-Christopher: Müll literarisch – zur Einleitung. In: Ders. (Hg): Entsorgungsprobleme. Müll in der Literatur. Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 133, 2014 u. a.

22 Ebd., 8.

metapher[n]“.²³ Sie lassen Rückschlüsse auf Verhaltensweisen der Gesellschaft und auf ihre Verdrängungsmechanismen zu. Müll ist somit ein Grenzphänomen, das seine Bedeutung aus seiner Randständigkeit und Ausgegrenztheit bezieht.

Melonenschale und Fluss als lyrische Assemblage

Die Beschäftigung mit dem Randständigen, dem Peripheren und spezifisch auch mit dem Abfall, dem Überflüssigen und dem Weggeworfenen ist für Attila Józsefs Lyrik insgesamt bezeichnend,²⁴ doch gilt dies noch in besonderem Maße für das Gedicht *An der Donau*. Im Mai 1936 entstanden, gehört es zu den letzten wichtigen Gedichten vor Attila Józsefs Freitod im Dezember 1937. Von seinen Entstehungsumständen ist so viel bekannt, dass die Zeitschrift *Szép Szó* [Schönes Wort] zur Buchwoche (Anfang Juni) des Jahres 1936 eine Festnummer mit dem Thema *Heutige Ungarn über einstige Ungarn* herausbrachte und Attila József hierzu seine historischen Reflexionen in Form dieses Gedichtes beisteuerte, das dann als eine Art Leitartikel der Nummer vorangestellt wurde.²⁵

Im Gedicht, das aus drei großen Abschnitten besteht und der Gattung nach eine Ode ist, wird das Motiv des Abfalls mit dem Bild des großen, in späteren Abschnitten des Gedichtes als „Zeitenganzes“, als Lebens- und als Geschichtsfluss metaphorisierten Stromes zusammengeführt:

Am Kai dicht unten am Wasser hab ich gegessen,
Eine Melonenschale im Blick, schaukelnd davongetrieben,
Hatte kein Ohr, ganz von mir selbst besessen,
Für das Schwätzen des Wassers, sein Schweigen in den Tiefen.
Ein gewaltiger Strom, der meinem Herzen entfloss,
Das war die Donau, wirr, weise und groß.²⁶

Die Melonenschale wird in der ersten Strophe des ersten Abschnitts als Teil eines komplexen Bedeutungsgefüges aufgezeigt, das durch sie, den Fluss, den Kai und durch das wahrnehmende und beschreibende lyrische Ich gebildet ist.

Die Melonenschale und der Kai (eigentlich: die unterste Stufe des Ladekais), an dem der Betrachter sitzt, werden nur in den ersten zwei Zeilen des Gedichtes erwähnt, während die Bedeutungsbereiche von Fluss und Ich im weiteren Verlauf des Gedich-

23 Kuchenbuch, Ludolf: Abfall. Eine Stichwortgeschichte. In: Soeffner, Hans-Georg (Hg.): Kultur und Alltag. Soziale Welt. Sonderband 6. Göttingen 1988, 155–170, 155.

24 Ime hát megleltem hazámat [Und siehe, da habe ich meine Heimat gefunden], A város peremén [Am Rande der Stadt] u. a.

25 József, Attila: A Dunánál [An der Donau]. In: *Szép Szó* 1936, 4–5, 3–6.

26 József, Attila: An der Donau. Aus dem Ungarischen von Wilhelm Droste https://www.magyarulbabelben.net/works/hu/J%C3%B3zsef_Attila-1905/A_Dun%C3%A1n%C3%A1l/de/1901-An_der_Donau?tr_id=228 (30.7.2022).

tes eine ständige Erweiterung erfahren und ineinander übergehen, bis schließlich im dritten Abschnitt die Verbindung von Ich und Fluss in folgender Aussage ihre überraschende Steigerung erfährt: „Die Welt bin ich –“.²⁷ Der Unterschied zwischen Fluss und dem lyrischen Ich wird aber schon in den letzten zwei Zeilen der ersten Strophe aufgehoben. Die Metapher,²⁸ wonach die Donau „ein gewaltiger Strom [sei], der *meinem Herzen entfließt*“²⁹ blendet Fluss und lyrisches Subjekt übereinander, und im Folgenden wird alles, was über den Fluss gesagt wird, auf das Ich übertragbar. Dies erfolgt mithilfe von expliziten Vergleichen, Metaphorisierungen sowie Verben, die mit Fluss wie mit Menschen vorkommen bzw. vorkommen können, wie etwa das Verb „umarmen“. Es „umarmen“ sich die Vorfahren des Ichs (Z. 30) und ganz konkret auch die Eltern (Z. 41), aber es „umarmen“ sich auch die Wellen des Flusses (Z. 64): „Das alles fasst die Donau, ihre weichen Wellen.“³⁰ Umarmen bedeutet dabei im Zusammenhang mit Menschen ‚sich umschlingen‘, ‚sich lieben‘, – im Zusammenhang mit Wellen: ‚sich ineinander auflösen‘, ‚ineinander aufgehen‘. Letztere Bedeutung kennzeichnet zugleich die Art und Weise, wie Unterschiedliches, ja oft sogar Entgegengesetztes durch die poetischen Verfahren des Gedichts verbunden bzw. ineinander aufgelöst wird.

Schließlich tragen auch klangliche Verbindungen (Alliterationen und Reime u. a.) zur Verbindung unterschiedlicher semantischer Felder bei. Klanglich ist etwa „ölelni“ [‚sich umarmen‘] mit „öleln“ [‚auf ihrem Schoß‘] und „ölmi“ [‚morden‘] verwandt – ein Gleichklang, der in einer Zeile über die Vorfahren Gegensätze zu einer ähnlichen Reihe glättet: „Öltek, öleltek, tették, ami kell“, auf Deutsch: „Vor *Liebe, Mord* und was der Tag verlangt“.³¹ (Z. 30)

Fluss und Fließen sind folglich nicht nur ein Metaphernspender für Zeit – im Ausdruck „in der Flut der Zeiten“ (Z. 23) –, für Geschichte – „Türken, Tataren, Slowaken und Rumänen, sie/ Sind eingemengt in dieses Herz [eigentlich: ‚wirbeln in diesem Herz‘], das seiner Geschichte/ Eine friedliche Zukunft schuldet“ (Z. 60) – bzw. dafür, wie der Einzelne mit der Geschichte und mit der Region zusammenhängt, sondern das Rufwort für ein poetisches Verfahren des „ineinander Auflösens“.

Im Unterschied zum Fluss wird die Melonenschale nicht metaphorisiert, sondern bleibt eine Realie, und misst damit das Hier und Jetzt an der Donau als eine reale Situation aus. Anders als die weiteren Bilder des Gedichtes, die verschiedene ordnende begriffliche Kategorien für den Fluss bereitstellen, wie Generationenabfolge, Geschichte, politisches Handeln, schwimmt die Melonenschale für sich, jeden Kontextes und jeden Zusammenhanges beraubt, die Donau hinab. Ihre Kontingenz ist auch Aus-

27 Im Ungarischen wird in der Folge diese Aussage als Zeitbestimmung ausgelegt: „– minden, ami volt, van“, d. h. ‚alles, was war und was ist‘. Übersetzt von E. K.

28 Im Ungarischen ein Vergleich, der mit „als ob“ eingeleitet wird.

29 Ebd. Hervorhebung von E. K.

30 Im Ungarischen: „egymást ölelik lágy hullámai“ d. h. „es umarmen sich die weichen Wellen der Donau“. Übersetzt von E. K.

31 Hervorhebung der gemeinsamen Silben von E. K.

druck für „eine programmatische Absage an einen übergeordneten Sinn“³²: Sie macht „die Darstellbarkeit von Totalität, von Welt als einem organischen Ganzen problematisch“³³– und bildet damit einen Gegenpol der totalisierenden Flussmetaphern.

Dabei gehörten Melonenschalen, Obstschalen überhaupt, in der Zwischenkriegszeit zu den banalsten Abfällen der Großstadt, besonders alltäglich war ihr Anblick am Ladekai vor der großen Markthalle in Budapest, wo das Gedicht (mehr oder weniger erkennbar) situiert ist. Damals, als die Banane in Europa noch kein Haushaltsartikel war, galt die Melonenschale als jener Abfall, auf dem man für gewöhnlich ausrutschte. Zu ihrer Bedeutung als nicht mehr essbarem Rest gesellte sich daher ein weiteres semantisches Merkmal von Müll: Sie wurde überhaupt wahrgenommen, weil sie am falschen Ort lag, d. h. indem sie die Ordnung durcheinanderbrachte oder zumindest irritierte. Die auf dem Wasser treibende Melonenschale im Gedicht trägt diese bekannten Bedeutungen, wenn sie aus dem Blickfeld verschwindet, allerdings bleibt die Irritation der übergreifenden Ordnungen auch hier ein bezeichnendes Merkmal.

Gerade in ihrer unterschiedlichen Art des Bedeutens bilden Melonenschale und Fluss eine *assemblage*, verknüpft durch den Ladekai und das dort sitzende lyrische Ich. Sie sind zunächst Elemente jener räumlich wie zeitlich konkret wirkenden Situation, die dem Gedicht als Ausgangspunkt dient:

Am Kai dicht unten am Wasser hab ich gesessen,
Eine Melonenschale im Blick, schaukelnd davongetrieben,³⁴

Der Ort ist der unterste Stein (die unterste Stufe) des Ladekais, wo Waren ein- und ausgeladen werden – eine symbolische Schnittstelle und ein Berührungspunkt von beweglichem Fluss und gebauter, fester Umgebung. Die [in der deutschen Übersetzung „eine“] Melonenschale bezeichnet aber nicht nur den Ort und die große Nähe zum Fluss, in der selbst solche Details sichtbar werden, sondern ist auch mit einer konkreten Zeitangabe verbunden. Jener Zeitabschnitt, in dem eine Melonenschale „davongetrieben“ wird und aus dem Gesichtskreis verschwindet, stellt einen Kontrast zu den mit dem Fluss verbundenen, umfassenden Zeitmetaphern her, etwa zu jener am Ende des ersten Abschnitts, die den Strom als „Flut der Zeiten“³⁵ oder zu jener im zweiten Abschnitt, die den Augenblick als „Zeitenganzes“ bezeichnet.³⁶

Das Gedicht bewegt sich von den konkreten und begrenzten zu den umfassenden Bezeichnungen. Doch ist die am Anfang gegebene konkrete und alltägliche, durch eine Zufallskonstellation bestimmte Position, wie auch die ausschnittartige Perspek-

32 Hansen, Müll und Kontingenz, 78.

33 Nef, Ernst: Der Zufall in der Erzählkunst. Bern 1970, 115, zit. n. Hansen, Müll und Kontingenz, 81.

34 Im Ungarischen: „A rakodópart alsó kövén ültem, s néztem hogyan úszik el a dinnyehéj“.

35 Im Ungarischen: „Az idők árján“.

36 „Was ich vor Augen habe schon seit tausend Jahren,/ Wird plötzlich sichtbar, so ist das bei mir./ Was Tausende von Ahnen mit mir sahen,/ Ist plötzlich fertig und als Zeitenganzes hier.“

tive zentral für die Entfaltung der großen Themen des Gedichtes. Sie verhandeln die Beziehung des Einzelnen zum großen Ganzen. Dieses spannt einen Bogen von der Signatur des Augenblicks – der vorbeischwimmenden Melonenschale – in der ersten Strophe des ersten Abschnitts bis hin zum „Zeitenganzen“, der zweite und der dritte Abschnitt deuten dann die Donau als Lebens-, Geschichts- und Erinnerungsfluss aus. Im Kontrast zwischen Kleinem und Großem, Nahem und Fernem, Konkretem und Universalem entsteht eine ganz eigene Spannung.

Die Melonenschale bildet aber nicht nur einen poetischen Kontrapunkt zu den großen, umfassenden Metaphern des Gedichtes, sie stellt auch eine Reihe von Vorstellungen, die mit dem Fluss traditionell verbunden sind, in Frage, indem sie als unbrauchbarer Rest, als ein Stück Material an den Anfangspunkt des Gedichtes gestellt wird. Als ein Gegenüber des lyrischen Subjekts reflektiert die vorbeischwimmende Melonenschale auch dessen Situation – auch das lyrische Ich ist eine Gemengelage von Zufälligem und Notwendigem. Obwohl der Ursprung ein par excellence romantisches Thema ist, das immer wieder mit der Metaphorik des Flusses verknüpft wurde, erscheint er *An der Donau* einmal als ein notwendiger Zusammenhang und dann wieder als eine Zufälligkeit. Im zweiten Abschnitt werden etwa das Ich und seine Ahnen zu einer unauflösbaren Einheit (im „Zeitenganzen“) metaphorisiert:

Was Tausende von Ahnen mit mir sahen,
Ist plötzlich fertig und als Zeitenganzes hier.

Oder:

Sie [die Ahnen] fassen meinen Stift – so schreiben wir Gedichte,

Im dritten Abschnitt hingegen zerfällt die Herkunft in Einzelheiten, die letztlich als Zufälligkeiten betrachtet werden, nicht nur, weil jeder der Vorfahren einer anderen Ethnie angehörte und weil „halbe“ Identitäten gerade in ihrer Gebrochenheit jedem ethnisierenden Identitätsdiskurs widersprechen. Das genaue Wissen um die Anteiligkeiten selbst wird in Frage gestellt und letztlich auch als irrelevant gekennzeichnet:

Kumanin die Mutter, mein Vater halb Székler,
Halb Rumäne, oder vielleicht auch ganz, wer weiß.

Der Zusammenhang mit der eigenen Herkunft ist folglich einerseits notwendig, andererseits auch zufällig. Auch diese Zufälligkeit verbindet das lyrische Ich mit der zufällig dahinschwimmenden Melonenschale. Zwischen beiden stellen schon die ersten zwei Zeilen eine Verbindung her:

Eine Melonenschale im Blick, schaukelnd davongetrieben,
Hatte kein Ohr, ganz von mir selbst besessen, [eigentlich: in mein Schicksal versunken]

Durch die Gegenüberstellung von Sehen und (nicht) Hören ist der zweite Halbsatz „ganz von mir selbst besessen“ als eine Erklärung zu verstehen. Das lyrische Ich hört

nicht: weil es in seinem Schicksal „versunken“ oder „eingetaucht“ ist – ein Verb, das im übertragenen Sinne zwar auch von einem Subjekt gesagt werden kann, das in seinen Gedanken versunken ist, konkret aber auch auf die Position der Melonenschale, auf ihr Eingetaucht-Sein im Fluss verweist.

Das Gedicht hebt aber die Getrenntheit von Melonenschale und Ich, Melonenschale und Fluss auf der Ebene der Wortwahl oder auf der Ebene abstrakter Konnotationen, wie Kontingenz und Notwendigkeit, immer wieder auf; die Melonenschale ist auch klanglich mit dem Fluss verbunden, von dem es – ebenfalls einen romantischen Topos aktualisierend – heißt, dass er eine eigene Sprache hat:

Hatte kein Ohr, ganz von mir selbst besessen,
Für das Schwätzen des Wassers, sein Schweigen in den Tiefen.

Die Oberfläche schwatzt, während die Tiefe schweigt – sagt das Gedicht in Form einer Parallele (und eines Kontrastes) und sprechend wird das Gedicht erst in diesem Unterschied. Auch hier wird ein romantischer Topos von der rätselhaften Sprache der Natur aufgerufen, doch wird die scheinbar eindeutige räumliche Zuweisung von Oberfläche und Tiefe durcheinandergebracht, indem die auf der Oberfläche vorbeischwimmende Melonenschale in der Reimposition mit Tiefe zusammenklingt:

A rakodópart alsó kövén ültem, s néztem hogyan úszik el a dinnyehéj
s alig hallottam sorsomba merülten hogy fecseg a felszin s hallgat a mély

Der Zusammenklang von der auf der Oberfläche schwimmenden Melonenschale und der schweigenden Tiefe schafft ebenfalls eine Verbindung zwischen oben und unten, zwischen Melonenschale und Fluss, zwischem dem Einzelnen und dem Ganzen. Dieser Zusammenhang wird im Gedicht auf allen möglichen Ebenen durchdekliniert, auch dort, wo die Elemente nicht ineinander „aufgelöst“ werden. Melonenschale und Fluss bleiben eine Assemblage. Vielleicht ist die Melonenschale gerade wegen ihrer unauflösbaren Andersheit und der gleichzeitigen Mitverwobenheit ein so einprägsames Motiv des Gedichtes.

Fortschreibungen

Attila Józsefs Lyrik war zu seinen Lebzeiten nur in literarischen Kreisen um die Zeitschriften *Híd* [Brücke], *Nyugat* [Westen], *Szép Szó* [Schönes Wort] sowie im Umfeld der Arbeiterbewegung bekannt und erreichte erst nach seinem Tod allmählich eine weitere Leserschaft. Im Sozialismus wurde er zum repräsentativen proletarischen Dichter auserkoren, die Unstimmigkeiten zwischen ihm und der illegalen kommunistischen Partei der Zwischenkriegszeit wurden aus dem Blickfeld gerückt. Seine Kanonisierung erfolgte in Schullehrbüchern und durch feierliche Anlässe, bei denen seine Gedichte deklamiert wurden. Erstaunlich bleibt, dass er – eher trotz als wegen der offiziösen Beweihräuche-

– wirklich populär wurde und das auch blieb; in den 1980er Jahren wurden mehrere seiner Gedichte von bekannten Bands vertont, seine Gedichte von berühmten Schauspielern vorgetragen. Selbst sein Selbstmord wurde nachgeahmt³⁷ und er ist bis heute der einzige ungarische Dichter, dem Dichterkollegen posthum einen Band *Schönste[r] Altersgedichte* geschrieben haben.³⁸ Vor allem aber bildete seine lyrische Sprache ein Fundament für nachkommende Generationen,³⁹ so manches lyrische Werk entstand gerade in der Auseinandersetzung mit oder in der Ablösung von Attila József.⁴⁰ Selbst unter den viel zitierten späten Gedichten von Attila József nimmt *An der Donau* eine Ausnahmestellung ein, es ist für Gedichte über die Donau beinahe unhintergebar,⁴¹ die Melonenschale ist, wie auch andere Zitate, zu einer Art populärem Topos geworden.

„Von wegen Melonenschale“

Von den zahlreichen Hypertexten, die auf Attila Józsefs *An der Donau* bzw. auf einzelne Zeilen oder Motive des Gedichts Bezug nehmen, ist zunächst das Gedicht von György Petri zu erwähnen, das durch seine Titelgebung *An der Donau* als direkte Antwort auf das Attila-József-Gedicht zu lesen ist. Es nimmt dessen Form wie Botschaften aufs Korn und widerspricht ihm allein schon durch die betont alltägliche, betont unmelodische Sprache und das Fehlen des Reims. Das Gedicht imitiert den Ton, die Wortwahl und den Satzbau der gesprochenen Sprache, klingt wie ein Wirtshausgespräch, doch ist der Angesprochene ein nicht mehr lebender Attila József. Petri positioniert sich als später Überlebender, der vom Standpunkt der 1990er Jahre auf das Jahrhun-

37 In Anspielung auf die Umstände seines Selbstmords hat sich in der Budapester Umgangssprache die sarkastische bis boshafte Redewendung etabliert: „Sinen vagyunk – mint Attila“, d. h. Wir sind auf den Gleisen – in der Bedeutung: Wir sind auf Kurs, Englisch: We are on track – wie Attila vgl. auch: https://www.gyakorikerdesek.hu/egyeb-kerdesek_humor_1818460-egyik-gyerek-mindig-azt-mondja-sinen-vagyunk-mint-jozsef-attila-de-mert (30.7.2022).

38 Zelki, János (Hg.): Már nem sajoj. József Attila legszebb öregkori versei [Es tut nicht mehr weh. Attila Józsefs schönste Altersgedichte]. Budapest 1994.

39 Zu den wichtigsten Vertretern dieser Generationen gehören u. a. Ferenc Juhász, László Nagy, Péter Kántor.

40 György Petri erzählt etwa in einem Rückblick, dass er zum Dichter wurde, als er sich endlich von der jugendlichen Überzeugung, eine Inkarnation von Attila József zu sein, lossagen konnte. Vgl. Petri, György: „Elejtem képzelt fegyverem“ [„Ich lasse meine vorgestellte Waffe fallen“]. In: Tasi, József (Hg.): „A Dunánál“. Tanulmányok József Attiláról. [„An der Donau“. Studien über Attila József]. Budapest 1995, 241–242.

41 Außer den hier erörterten vgl. auch Borbély, Szilárd: A Dunába [In die Donau], Erdős, Virág: Csak akartam mondani [Ich wollte nur sagen], Esterházy, Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása [Donau abwärts], Nagy, Gáspár: Ha látnál [Wenn du mich sehen würdest], Sajó, László: A Dunánál [An der Donau], Seregi, László: piszkosan jön, piszkosan megy [kommt schmutzig, geht schmutzig], Szilágyi, Ákos: Újabb lapok a szittyaszótárból [Weitere Blätter aus dem Skythen-Wörterbuch], Sziveri, János: A péterváradhi hídnál alkonyodik [An der Brücke von Petrovaradin wird es Abend] unter vielen anderen mehr.

dert zurückblickt. Sein Gedicht erschien in der Zeitschrift *Világosság* [Klarheit], als jene die alte Idee der Zeitschrift *Szép Szó* aufgriff und umdrehte. Diesmal kamen unter dem Titel *Über einstige Ungarn – heutige Ungarn* Essays heraus, die sich größtenteils mit inzwischen auch im „Einst“ beheimateten ungarischen Autoren der Zwischenkriegszeit beschäftigten. Petris Gedicht diente – spiegelbildlich verkehrt zu dem Attila József-Gedicht von einst positioniert – programmatisch als Abschluß der Nummer.⁴²

Schön groß ist dieser Strom, mehrere meiner Verwandten wurden hineingeschossen
 Es schwammen hier Pferdekadaver, Leichen '44
 Später sowjetische Kriegslieferungen
 Dann kam Bős-Nagymaros, so also
 schwamm uns auch die Donau davon
 Lieber Attila, die Donau gibts nicht mehr
 Von wegen
 Melonenschale, Scheiße schwimmt hier, grober industrieller Dreck.
 Man kommt da nicht hin, es lohnt sich nicht, dort hinzugehen.
 Deine Donau gibt es nicht mehr. Eine Schnellstraße ist sie geworden. [...] ⁴³

Das Gedicht liest sich als eine Antwort auf und nicht als ein Reden mit Attila József. Es spricht den Dichter kolloquial mit „Lieber Attila“ an, allerdings nicht am Anfang des Gedichtes, sondern erst in der 6. Zeile, was dem Gedicht eher den Charakter einer freien Rede, eines Monologs verleiht. Die Anrede schließt den ersten Teil der Argumentation ab, mit der überraschenden Schlußfolgerung: „Lieber Attila, die Donau gibts nicht mehr“. Diese – auch in Anbetracht des Titels – paradoxe Aussage wird durch die Aufzählung von historischen Fakten eingeführt: „mehrere meiner Verwandten hineingeschossen“ – ist eine Anspielung auf die Ermordung von ungarischen Juden durch ungarische Pfeilkreuzlertruppen im Winter 1944/45. Die historische Tatsache wird zwar mit persönlichem Bezug genannt, doch bezogen auf ein konkretes Ich, auf einen „György Petri“ und nicht auf ein allgemeines lyrisches Subjekt. Der Hinweis steht atmosphärisch im Widerspruch zur ersten Hälfte der ersten Zeile: „schön groß ist dieser Strom“. „Schön groß“ wird durch die Ergänzung als eine sarkastische Aussage lesbar und mithin auch als ein Understatement, das nichts von der einschneidenden emotionalen Aussage des zweiten Teils vorwegnimmt.

Diese Struktur der Unverbundenheit kennzeichnet auch die folgenden Zeilen und Strophen. Die Logik der Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze muss der Leser

42 Petri, György: A Dunánál [Übersetzung]. In: *Világosság* [Klarheit], 1997, 9–10, 155–156.

43 Rohübersetzung von E. K. Im Original: Szép nagy folyam ez, több rokonomat belelőtték/ úsztak lótetemek, hullák '44-ben,/ szovjet hadiszállítmányok később./ Jött azután Bős-Nagymaros, így aztán/ elúszott a Duna is./ Kedves Attila, Duna nincs már./ Hol vagyunk már attól,/ hogy dinnyehéj: a szar úszik, durva ipari szenny./ A Te Dunád már nincs. Gyorsforgalmi út./ Nem lehet, nem érdemes már odamenni.

selbst herstellen, diese wird oft auch erst nach längerem Lesen feststellbar. Die halbe Zeile „Schön groß ist dieser Fluss“ erschließt sich nachträglich als nicht übertragen, sondern konkret gemeint, da eine Aufzählung folgt, was alles in diesem Fluss Platz hatte: Pferdekadaver, Leichen, sowjetischer Kriegsnachschub. Mit dieser Aufzählung wird auch Attila Józsefs Geschichtsnarrativ konterkariert: Die Elemente dieser Aufzählung sind nicht ineinander und miteinander verflochten, sondern stehen zusammenhanglos da.

Gleichzeitig intoniert diese kurze Aufzählung die Vorstellungswelt von Attila Józsefs Gedicht durch das Wort „schwimmen“. Es schwimmt aber keine Melonenschale vorbei, sondern Leichen, Kadaver und Kriegsnachschub. Historisch gesehen, sind auch die Elemente dieser Aufzählung Abfälle. Allein sie verweisen nicht auf den Stoffwechsel der Großstadt, sondern auf den Krieg. Das Wort „schwimmen“ wird wortspielerisch durch das Wort „davonschwimmen“ [„abhanden kommen“] weitergesponnen, doch diesmal sind es nicht Leichen und Kriegsmunition, die der Fluss dahertreibt, sondern der Fluss selbst kommt abhanden durch die Nennung eines weiteren historischen Schlagwortes: Gabčíkovo [Bős]-Nagymaros – ein Kraftwerk, das vom ungarischen und slowakischen Staat gemeinsam hätte gebaut werden sollen und das durch die Aufkündigung des Vertrages seitens des ungarischen Staates von der slowakischen Seite im Alleingang fertiggestellt wurde. Gabčíkovo [Bős]-Nagymaros wurde Ende der 1980er Jahre zu einem Symbol der ungarischen Opposition, und die Tatsache, dass sie die Vertragsaufkündigung erzwingen konnte, zu einem politischen Sieg. Doch von all dem weiß Petris Gedicht nichts zu berichten. Er stellt nur den Bau des Kraftwerks fest. Das Abhandenkommen der Donau meint, dass der Fluss infolge der technischen Umgestaltung in einen Kanal umgeformt wurde.

Nachdem am Anfang der ersten Strophe der Fluss als Fluss negiert wurde, wird auch die Melonenschale, als organischer Abfall, durch Zivilisationsmüll ersetzt und damit auch der Assoziationsraum des Gedichts verändert:

Von wegen Melonenschale,
Scheiße schwimmt hier, grober industrieller Dreck.

Müll wird hier zur formlosen Masse, unterstrichen durch die Bezeichnungen „Scheiße“ und „Dreck“. Diese implizieren keinen Kreislauf des Gebrauchs und des Wegwerfens mehr, sondern stufen den Fluss, der keiner mehr ist, als einen Abwasserkanal ein. Petris symbolische Rücknahme des Attila-József-Gedichtes betrifft schließlich auch die Nähe zum Fluss, die Position am Fluss, am Schnittpunkt gegensätzlicher Bedeutungen:

Man kommt da nicht hin, es lohnt sich nicht, dort hinzugehen.
Deine Donau gibt es nicht mehr. Eine Schnellstraße ist sie geworden.

Die Dehumanisierung des Flusses positioniert das Petri-Gedicht als eine Inversion von *An der Donau* nicht nur in seinen Einzelheiten, sondern auch im nicht vorhande-

nen Versprechen eines Zusammenhangs. In der vierten Strophe leugnet Petri explizit Attila Józsefs völkerverbindende Donauvorstellung, indem er sagt: Diese Donaukonföderation sei ein Traum. Fast noch überraschender als die Negation konkreter politischer Vorstellungen ist die Behauptung am Ende des Gedichts, dass man ohne Perspektive leben kann.

Über die thematischen Umkehrungen hinaus ist Petris lyrische Replik auf Attila József sehr gezielt eine Vernichtung von Ton, Musikalität und auch Botschaften des „Vorbildes“. Sie endet mit der Verneinung des Konzepts vom Zeitenganzen, an dessen Stelle das Nacheinander der Tage, bzw. die Auflistung historischer Katastrophen getreten ist und mündet letztlich in der apokalyptischen Feststellung: „Es gibt keine Zukunft“.⁴⁴

Der Zusammenhang zwischen Menschen, Zeiten und Völkern, den Attila Józsefs Gedicht auch mit seiner Satzfügung und Musikalität unterstützt, wird bei Petri durch schlagzeilenartig hingeworfene (Anti)thesen, Ellipsen und Aufzählungen ersetzt. In der intendierten Negativität enthält auch dieses Gedicht widersprüchliche Aussagen, nur sind diese nicht ineinander verwoben und werden auch nicht auseinander entfaltet, sondern sie werden als paradoxe Schlussfolgerungen in Szene gesetzt.

Melonenschale filmisch

Dass das Motiv der in der Donau davonschwimmenden Melonenschale als zufällige und dennoch notwendige Ergänzung der großen Donau und ihrer Themen zu einem kulturellen Topos geworden ist, beweisen auch Ausschnitte aus ungarischen Filmen. Sie zeigen auch, in welch unterschiedlichen Kontexten das Motiv eingebracht und wie unterschiedlich es ausgelegt werden konnte.

In András Szirtes' Film *Lenz* aus dem Jahre 1986⁴⁵ wird es als ein Erkennungszeichen von Budapest eingesetzt. Die Melonenschale, die hier eigentlich eine Melonenschale und eine Melonenscheibe ist, wird aus einem Stück weggeworfenem Müll mithilfe einer Nahaufnahme in ein Bild des Werdens umgedeutet. Szirtes, der ursprünglich Cutter war, hat in diesem Film, in dem er auch mitspielte und Regie führte, sehr bewußt Mikro- und Makroaufnahmen auf eine überraschende Weise zusammengefügt. Der Film ist eine Adaptation von Büchners *Lenz*, der auf seinen Wanderungen auch zur Donau kommt. An einem Abend schläft er in einer sanften hügeligen Landschaft ein und als er am morgen aufwacht, ist er in das Ungarn der 1980er Jahre versetzt. Lenz erblickt zunächst die wohlbekannte Freiheitsstatue auf dem Gellért-Berg auf der gegenüberliegenden Seite des Stromes, dann sieht er eine Melonenschale vorbeischwimmen, die er genauer ins Auge fasst.

44 Im Original: Jövő nincs.

45 Szirtes, András: *Lenz*. BBS 1986.



Abb. 2 Die vorbeischwimmende Melonenschale am unteren Bildrand.
Filmstill aus András Szirtes: Lenz, 1986

Die Nahaufnahme zeigt einen dunklen Kern im roten Fruchtfleisch, die im Wasser fast zu atmen scheint und damit die Assoziation von Fruchtbarkeit und embrionalem Zustand erweckt.



Abb. 3 Melone.
Großaufnahme. Filmstill aus András Szirtes: Lenz, 1986

In einer völlig anderen Richtung baut Miklós Jancsó in seinem Film *Anyád! A szűnyogok* [Verdammt! Die Mücken] (2000) das Motiv der Melone aus.⁴⁶ Der Film ist der Gattung nach, so Lóránd Stóhr, eine burleske Filmrede,⁴⁷ in der die aktuellen Konflikte von drei Generationen kabaretthaft gezeigt werden, und greift das Motiv mehrmals auf. Zunächst wird die Melone von den zwei zentralen Figuren des Films, den Mitgliedern der mittleren Generation, im Zeichen der Gleichheit aufgeessen. Später schwimmt die weggeworfene Melonenschale im Hintergrund vorbei in einer Szene, in der der Großvater (Alter Ego des Regisseurs) mit einer nackten Frau im Schoß auf einer Bank an der Donau sitzt. Auf dem Rücken der nackten Frau sind Parolen wie „Gleichheit“, „Freiheit“, „Brüderlichkeit“ zu lesen.



Abb. 4 Die vorbeischwimmende Melonenschale.
Filmstill aus Miklós Jancsó: *Verdammt! Die Mücken*, 2000

In der grotesk-allegorischen Filmsprache von Jancsó zählt die Szene jene Parolen auf, an die der Großvater einst glaubte und an deren Stelle als letztes verbliebenes Ideal die Schönheit getreten ist. Die Melonenschale, die im Hintergrund vorbeischwimmt, wirkt wie ein frecher Kommentar zu den heren Idealen, zumal die Melone selbst vorher im Zeichen der Gleichheit verzehrt worden ist. Nur der Abfall ist geblieben. Zugleich mit dem Fluss verankert die Melonenschale als kultureller Topos die abstrakt wirkende Konstellation im ungarischen Universum.

46 Stóhr, Lóránd: *Lehet kimenni! (Anyád! A szűnyogok)* [Man kann hinausgehen! (Verdammt! Die Mücken)]. In: *ÉS* 2000/10.

47 Jancsó, Miklós: *Anyád! A szűnyogok* 2000.

Fazit

Eine auf der Donau vorbeischwimmende Melonenschale scheint zunächst ein nebensächliches Motiv in Attila Józsefs Gedicht zu sein. Für eine genauere Lektüre ist dieser Abfall ein entscheidender Kontrast- und Bezugspunkt eines Gedichtes, das nicht nur eine konkrete Situation mit den sich daraus ergebenden Gedanken, sondern auch verschiedene Sprechweisen gegeneinander hält und miteinander verschränkt. Abfall als Teil einer Assemblage reflektiert die Zufälligkeiten, die auch den Einzelnen, seine Identität und Herkunft kennzeichnen. Als ein einprägsames Motiv des Gedichtes wurde es oft und sehr unterschiedlich recycelt. In manchen Fällen, so etwa auch in György Petris *An der Donau* wurde die Melonenschale durch Zivilisationsmüll ersetzt, was dessen Symptomcharakter in den Vordergrund und das Motiv selbst in eine gesellschafts- und zivilisationskritische Richtung rückt.

Der Strom des Erzählens

Vom Strom der Worte und Geschichten

Ján Rozners Výlet na Devín

JOZEF TANCER

Walter Obermaier zu seinem 80. Geburtstag gewidmet

Die Erzählung *Výlet na Devín* (dt. Der Ausflug nach Theben) erschien im Jahr 2011 als drittes Buch des autobiographischen Prosawerks, mit dem der slowakische Schriftsteller Ján Rozner nach seinem Ableben im Jahr 2006 eine erfolgreiche literarische Laufbahn gestartet hat. Der 1922 in Bratislava geborene Autor war zum Zeitpunkt des Erscheinens seiner drei Bücher¹ nur noch einigen wenigen Literatur- und Filmhistorikern bekannt, die hauptsächlich seine Kritiken aus den 1950er und 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts kannten. Das Publikationsverbot in den 1970er Jahren sowie Ján Rozners Emigration in die Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1977 hatten sein Verschwinden aus der slowakischen Literaturszene zur Folge. Nach der Wende erinnerte man sich eher an Ján Rozners erste Frau, die prominente Dissidentin und Übersetzerin aus dem Russischen und Englischen Zora Jesenská (1909–1972); dies war auch bei dem Verfasser dieses Beitrags der Fall, als er mit dem in München lebenden Ján Rozner im Jahr 2001 telefonierte, um etwas mehr über die Begegnung Zora Jesenskás mit Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir in Bratislava im Jahr 1963 zu erfahren.² Der heisere und durch den unerwarteten Anruf wohl etwas gestörte, damals noch vergessene Schriftsteller wusste leider nicht näher Bescheid; unser Gespräch dauerte höchstens zwei Minuten.

- 1 Rozner, Ján: *Sedem dní do pohrebu* [Sieben Tage bis zum Begräbnis]. Bratislava 2009. Rozner, Ján: *Noc po fronte* [Die Nacht nach der Front]. Bratislava 2010. Rozner, Ján: *Výlet na Devín* [Der Ausflug nach Theben]. Bratislava 2011.
- 2 Zum Besuch Simone de Beauvoirs und Jean-Paul Sartres in Bratislava siehe die Erinnerungen einiger slowakischer Zeitgenossen in der Zeitschrift *Kritika & Kontext* 7 (2002), H. 1, 8–21. URL: https://kritika.sk/pdf/1_2002/2.pdf (07.06.2022).

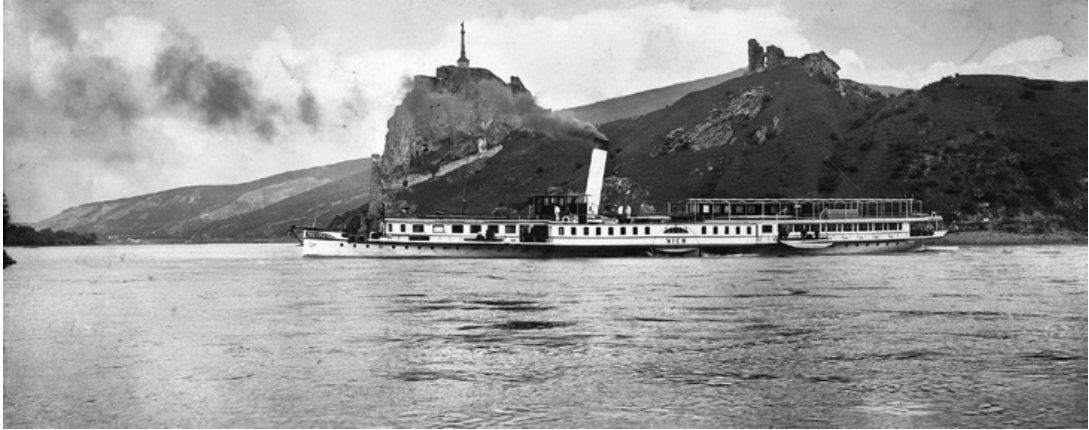


Abb. 1 Postkarte Dévény (Devín), mit Dampfschiff Wien, um 1917

Ausflüge nach Devín, die als Sujet Ján Rozners zuletzt publizierter Prosa zugrunde liegen, haben in der slowakischen Geschichte eine besondere Tradition. Unternimmt man einen Ausflug zu der Burgruine Devín am Zusammenfluss der March mit der Donau, so zählt man *nolens volens* auch zu jenen Scharen von Enthusiasten, die seit dem frühen 19. Jahrhundert an diesem Ort ihr nationales Erwachen und ihre Stärkung suchten. Bei meiner Analyse des Romans gehe ich von der These aus, dass Ján Rozners Text eine literarische Gegenwanderung zu diesen sowie weiteren ähnlichen Devín-, Dévény- oder Theben-„Pilgerfahrten“ darstellt, seien diese vom slawisch- bzw. slowakisch-, ungarisch- oder deutschnationalen Geist beseelt worden. In Bezug auf das Thema dieses Sammelbandes möchte ich fragen, was für eine Rolle die Donau in dieser autobiografischen Erzählung spielt. Der Fluss interessiert mich dabei nicht nur als politisch-historische Landschaft, sondern vor allem als Bild-Spendebereich für die konzeptuelle Metapher des Stroms, von der die Erzählung – dies wäre meine zweite These – sowohl ihre ästhetische Struktur als auch einige zentrale zeitliche und räumliche Vorstellungen schöpft. Mit anderen Worten, um den Titel des Bandes aufzugreifen: es soll untersucht werden, wie mit Hilfe der Strom-Metapher der Inhalt sowie die Form dieses Textes *montiert* werden.

„Der Strom ist“, wie Hans Blumenberg sagt, „eine Metapher für große Anwendungen: für das Bewusstsein wie für die ‚Ereignisse‘ der Geschichte [...]“. ³ Bei der Analyse dieser Metapher werde ich mich auf Lakoffs und Johnsons kognitionslinguistische Metaphern-Theorie stützen, ohne diese im Einzelnen zu erörtern, zumal sie zum festen Bestandteil der linguistischen Metaphernforschung gehört. ⁴ Bildhaft gesprochen funktioniert der Strom als „Quelle“, d. h. als Ursprung unterschiedlicher semantischer Schichten der Erzählung. So erfahren an und für sich unklare bzw. unscharfe Ereignisse,

3 Blumenberg, Hans: Quellen, Ströme, Eisberge. Berlin 2012, 169.

4 Lakoff, Georg / Johnson, Mark: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. Heidelberg 2018⁹ (amerikanisches Original 1980).

Aktivitäten und Emotionen mit Hilfe der ontologischen Metapher⁵ des Stromes eine materielle Konkretisierung.

Ebenen der erzählten Zeit

Die Donaureisen – wie die Reisen als solche – folgten in ihrer Geschichte unterschiedlichen Zwecken. Der Fluss wurde von Geschäftsleuten, Diplomaten, Wissenschaftlern, Dichtern, wandernden Schauspielern, Soldaten, Flüchtlingen und vielen anderen befahren, erkundet und beschrieben.⁶ Der primäre Anlass für Rozners – Rozner möchte ich im Folgenden den autobiografischen Ich-Erzähler der Prosa nennen, im Unterschied zu dem Autor selbst, den ich konsequent mit seinem vollen Namen Ján Rozner erwähne; der Unterschied ist freilich gering und der Usus wird vielleicht für eine gewisse Verwirrung sorgen, doch diese entspricht durchaus der Konfusion, die bei der Lektüre von autobiografischen Texten im allgemeinen entsteht – der Grund für Rozners tägliche einstündige Donaufahrten von Bratislava nach Devín und zurück, die im Jahr 1927, also im fünften Lebensjahr des Ich-Erzählers sowie des Autors einsetzten, war die vom Arzt empfohlene zweiwöchige Kurbehandlung von Rozners schwarzem Husten durch die Donau-Luft. Aus der medizinischen Behandlung wurde eine Gewohnheit. Dank einer freien Familienkarte für die Linien der Tschechoslowakischen Donau-Schiffahrt, die Rozners Vater, ein bedeutender auf Deutsch und Slowakisch publizierender Journalist,⁷ besaß, unternahm die Familie häufige Ausflüge nach Devín, auch über den plötzlichen Tod des Vaters im Jahr 1934 hinaus, genau gesagt bis zur Einstellung der Fahrten im Zuge der Mobilisierung der tschechoslowakischen Armee im September 1938, am Vorabend des Münchner Paktes.

Die im Buch geschilderten Ausflüge gliedern die erzählte Zeit in drei Perioden. Die Familienfahrten zwischen den Jahren 1927 bis 1938 entsprechen der Zeit der Kindheit und Jugend und bestehen zum großen Teil aus dem Vergleich des sich dem Kind vom Schiffsdeck bietenden Panoramas mit dem Stadtbild, das der Erzähler zur Zeit der Entstehung des Manuskripts, wahrscheinlich in den 1970er Jahren, beobachten konn-

5 Zur Kategorie der ontologischen Metapher siehe mehr Lakoff/Johnson, *Leben in Metaphern*, 35–43.

6 Die Donau-Reiseliteratur ist schier unübersehbar. Ich verweise hier lediglich auf drei umfang- und informationsreiche wissenschaftliche Arbeiten, in denen sich zahlreiche weiterführende Quellen- und Fachliteraturhinweise finden lassen: Weithmann, Michael W.: *Die Donau. Geschichte eines europäischen Flusses*. Wien u. a. 2012; Király, Edit: „Die Donau ist die Form“. *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*. Wien 2017; Olivia Spiridon (Hg.): *Die Donau und ihre Grenzen. Literarische und filmische Einblicke in den Donauraum*. Bielefeld 2019.

7 Ján Rozners Vater, Viliam oder Wilhelm Rosner (1892–1934) starb am 25.06.1934, wenige Tage nach seiner Rückkehr von einer Journalisten-Reise nach Tunesien. Siehe die Nekrologe: N.N.: *Wilhelm Rosner gestorben*. In: *Prager Presse*, 26.06.1934, 3; H.: *Redaktor V. Rosner zomrel* [Der Redakteur V. Rosner ist gestorben]. In: *Slovenský Denník*, 26.06.1934, 1.

te. Diese Periode kulminiert in der minutiösen Beschreibung jenes Ausflugs im Jahr 1938, der sich dem Erzähler am tiefsten ins Gedächtnis eingepägt und der im Hinblick auf den darauffolgenden Krieg und den Holocaust sozusagen das Ende seiner relativ sorgenfreien Kindheit und Jugend markiert hat. Er gibt Anlass zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Nationalismus und dem Faschismus. Die zweite Periode bildet das Jahr 1948: die Zeit des kommunistischen Umsturzes in der Tschechoslowakei und der Etablierung des Eisernen Vorhangs. Die dritte Periode besteht aus einer Fußwanderung nach Devín irgendwann ganz am Ende der 1960er Jahre. Die Rückkehr an die Orte der Kindheit in Begleitung seiner Frau gibt dem Erzähler die Gelegenheit, über die Wendepunkte der eigenen Biografie sowie über den Charakter des Erinnerns nachzudenken.

Diese drei Zeitschichten der Erzählung sind nicht strikt voneinander getrennt. Sie werden durch Vorausdeutungen und Rückblicke, durch Assoziationen und Reminiszenzen, durch thematische Variationen und motivische Wiederholungen zu einem Erinnerungsstrom, dem der Autor im Unterschied zu seinen Romanen *Sedem dní do pohrebu* (2009) und *Noc po fronte* (2010) keine druckreife Form gegeben hat.⁸ Da der Autor erst ein Jahr vor seinem Tod die Arbeit an der *Noc po fronte* abgeschlossen hat,⁹ ist die zuletzt erschienene Devín-Prosa meines Erachtens entstehungsgeschichtlich als ein Parallelwerk zu Ján Rozners Erinnerungen an den Ausgang des Zweiten Weltkriegs in Bratislava anzusehen. Beide Werke weisen darüber hinaus motivische Ähnlichkeiten vor allem bezüglich der Position des Erzählers sowie der Auffassung von Geschichte auf.

Ausgehend von der „Hintergrundmetapher“ des Stroms kann man beobachten, dass der Erzähler von Ján Rozners autobiografischer Prosa gleich im dreifachen Sinne gegen den Strom schwimmt: im geografischen Sinne, indem er stromaufwärts von Bratislava nach Devín fährt, im temporären Sinne, indem er gegen den Strom der Zeit in die Vergangenheit „taucht“, und im diskursiven Sinne, indem er den großen totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts entgegensteuert und diese dekonstruiert. Somit schwimmt er gegen den Strom sich bewegend, sich erinnernd und erzählend. Diesen drei miteinander verflochtenen Linien entlang – der Bewegung, der Erinnerung und der Erzählung – werde ich im Folgenden den Text analysieren.

Der geographische Strom: Bewegung

Im Zentrum von Ján Rozners geschichtskritischem Reiseessay steht nicht die Donau, sondern die Burg Devín sowie das gleichnamige Dorf. Dies hat zur Folge, dass im Unterschied zu Devín, das eindeutig als historisches Palimpsest und mythopoeti-

8 Siehe das Nachwort von Vladimír Petrik in Rozner, *Výlet na Devín*, 156 f.

9 Der autobiografische Erzähler erwähnt in der *Noc po fronte*, er habe das Manuskript 71 Jahre nach dem Tod seines Vaters abgeschlossen, d. h. im Jahr 2005. Rozner, *Noc po fronte*, 93.

ches Konstrukt betrachtet wird (siehe den 2. Abschnitt dieses Beitrags), die Donau nicht in voller Breite ihres semiotischen Potentials dargestellt ist. Mit einigen wenigen Ausnahmen tritt der Fluss hauptsächlich als eine für die Schifffausflüge notwendige Verkehrsader bzw. ein zurückzulegender sechs Kilometer langer Wasserweg von Bratislava nach Devín, ferner als Schauplatz einiger individueller und zugleich zeitypischer Kindheitserlebnisse (wie z. B. das Schwimmen-Lernen im Freibad gegenüber der sogenannten Wasserkaserne) und schließlich als landschaftliche Kulisse von Vergnügungsfahrten auf.

Für den Gesamtrahmen des Textes ist die Donau in doppelter Hinsicht ausschlaggebend. Im Unterschied zum Festland, auf dem sich der die Interessen des Individuums ignorierende Kampf der Nationen und Ideologien abspielt, bringt der Strom für den Einzelnen die Genesung. Seine heilende Naturkraft – der Erzähler nennt das Schiff „mein Sanatorium, in dem mir frische Donau-Luft verabreicht wurde, heilsam für meinen schwarzen Husten“¹⁰ – steht kontrastiv zur zerstörerischen Kraft der Politik und Geschichte. Die auf dem Schiff verbrachte Zeit wird vom Erzähler im Gegensatz zu den epochenmachenden politischen Kundgebungen auf dem Devín als „geschichtslos“ wahrgenommen,¹¹ außer, wenn der Fluss selbst zum Instrument der Politik wird. Dies veranschaulicht das Beispiel des Eisernen Vorhangs. Nach der kommunistischen Machtübernahme im Jahr 1948 wurde die Donau entlang ihrer Bratislava-Devín-Strecke zur streng bewachten Staatsgrenze umfunktioniert; fanden vor dem Krieg auf ihren Wellen einige Passagiere ihre Gesundheit wieder, so ereilte nun manche Donau-Reisende in den Wellen des Flusses der Tod. Mit anderen Worten: der Strom wird zum Ort des Kampfes auf Leben und Tod.

Die Darstellung der im Fluss beim Fluchtversuch erschossenen Menschen, die die falsche Moral der kommunistischen Ideologie dekuviert, erreicht das Ausmaß der Sozialsatire eines Jonathan Swift. Die Opfer der totalitären Herrschaft, derer seit 2005 ein am Donauufer unterhalb von Devín errichtetes Denkmal mit dem Titel „Das Tor der Freiheit“ auch namentlich gedenkt, werden vom Erzähler im Einklang mit der zeitgenössischen Rhetorik „Reaktionäre“ und „Gesetzesverletzer“ genannt:

[...] die Menschen brechen zum Sonntagsausflug auf und da knallen betäubend die Salven der Maschinengewehre in die Stille hinein; manchen der nicht ganz pflichtbewussten Ausflüglern mag es nicht ganz geheuer gewesen sein, dass die Grenzsoldaten auf den Menschen schossen (sie nahmen ihn so abstrakt wahr, als Menschen, sie sahen in ihm nicht vor allem den Reaktionär oder zumindest den Verletzer der gültigen Gesetze und Verordnungen), der durch das Schwimmen sein Leben retten wollte [...]; hier ging es jedoch nicht

10 Rozner, Výlet na Devín, 70. Im Original: „[...] moje sanatórium, kde sa podával čerstvý dunajský vzduch, hojivý na môj čierny kašeľ [...].“ (Übersetzungen aus dem Slowakischen von J. T.).

11 Ebd., 122. Im Original: „[...] rieka nás unášala bezdejinnosťou letného podvečera.“

um die Rettung eines Schwimmenden oder gegebenenfalls eines Ertrinkenden, der sich selbst nichts weniger als diese Rettungsaktion gewünscht hätte, die Grenzsoldaten gingen rational – ohne sentimentale Nebengedanken – vom Sachverhalt der begangenen Straftat aus, die für sie etwas ganz Anderes als Schwimmen auf das Ufer zu und Rettung des eigenen Lebens bedeutete; wollten sie ihrer Pflicht Genüge tun und ihre gesellschaftliche Funktion erfüllen, so durften sie nicht zulassen, dass ein jedweder Mensch ohne Reisepass, Ausreisegenehmigung, Zollerklärung und Zollkontrolle illegal die Grenze passiert [...]; dabei mag es einigen von ihnen unangenehm gewesen sein, auf den Schwimmenden und sich somit das Leben rettenden Grenzverletzer aus dem von zufriedenen Ausflüglern voll besetzten Schiff zu schießen, vor zuschauendem Publikum; dieses Publikum jedoch war auch ungleichartig, manche hätten es ihnen bitter verübelt, und mit für die Grenzsoldaten unliebsamen Folgen, hätten sie ihre Pflicht nicht getan, hätten sie nicht genügend wachsam und wirksam die Grenzen beschützt und bewacht; in der Tat hatten sie auf so einem Schiff keinen leichten Dienst, gestehen wir es ihnen zu, [...] und sie kämpften auch gegen die Zeit, wird der eine eher sein Ziel erreichen oder der andere ihn treffen, die Zielscheibe hatten sie hier vor der Nase und dennoch konnten sie nicht rufen: Hände hoch! und den Ertappten abführen, der schwimmende Grenzverletzer konnte nicht die Hände hochheben und aufgeben, er konnte sich einzig abschießen lassen [...].¹²

Eine vorbildliche Harmonie zwischen Pseudopflicht und Neigung mit dem Ergebnis eines Verbrecherregimes und – wie der Erzähler seine Jägergroteske pointiert – eines missratenen Sonntagsidylls: „die Schiffspassagiere machten sich nicht auf den Weg nach Devín auf, um Zuschauer eines solchen dramatischen Begräbnisses auf der schönen blauen Donau zu werden, ihr Urlaubssonntag war vermässelt [...].“¹³

12 Ebd., 37 f. Im Original: „[...] ľudia sa vybrali na nedeľňajší výlet a tu do ticha ohlušujúco práskajú salvy zo samopalov, niektorým nie dosť uvedomelým výletníkom sa azda aj nie veľmi pozdávalo, že pohraničníci strieľajú na človeka (vnímali ho takto abstraktne, ako človeka, nevideli v ňom predovšetkým reakcionára alebo aspoň porušovateľa platných zákonov a nariadení), ktorý si plávaním zachraňoval život [...]; lenže tu nešlo o zachraňovanie plávajúceho či prípadne topiaceho sa, ktorý sám by si nič nebol želal menej než toto zachraňovanie, pohraničníci vychádzali racionálne – bez sentimentálnych bočných myšlienok – zo skutkovej podstaty spáchaného činu, ktorý pre nich bol niečím celkom iným ako plávaním k brehu a zachraňovaním si života; ak chceli dostať svojej povinnosti a splniť svoju spoločenskú funkciu, nesmeli dopustiť, aby ktokoľvek bez pasu, vycestovacieho povolenia, colného prehlásenia a colnej kontroly ilegálne prekročil hranice [...]; pritom vari aj niektorým z nich bolo nepríjemné strieľať na plávajúceho a tým si život zachraňujúceho porušovateľa hraníc z lode plne obsadenej spokojnými výletníkmi, pred prizeraúcim sa obecnstvom, lenže toto obecnstvo tiež bolo rôznorodé, podajedni by im boli trpkó zazlievali, a s následkami pre pohraničníkov nemilými, keby si neboli konali svoju povinnosť, keby neboli dosť bdelo a účinne chránili a strážili posvätnosť hraníc, veru, nemali ľahkú službu na takej lodi, uznajme im to, [...] a viedli tiež súboj s časom, či jeden prv dosiahne svoj cieľ, alebo ho druhý trafi, tu mali terč pred nosom, a predsa nemohli zvoláť: ruky hore! a odviešť dochyteného, plávajúci narušateľ hraníc nemohol dať ruky hore a vzdáť sa, mohol sa dať len odstrelit [...].“

13 Ebd., 39. Im Original: „[...] cestujúci na lodi sa nevybrali na Devín, aby mohli byť divákmi takeho dramatickeho pohrebu na krásnom modrom Dunaji, mali zbabranú oddychovú nedeľu [...].“

Der Strom der Zeit: Erinnerung

Die Donau gehört zum Kern von Ján Rozners Erinnerungsreservoir, ja sie stellt sogar die Urszene seiner historischen Rückschau dar. Bereits die vor dem *Výlet na Devín* erschienene Prosa *Noc po fronte* richtet die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Fluss, von dem sich der Erzähler zutiefst verunsichert und zugleich unwiderstehlich angezogen fühlt. Obwohl die aus den Tiefen der Donau emporragenden Säulen der Brücke, die von den Deutschen Anfang April 1945 in die Luft gejagt wurde, und das Wrack eines gestrandeten Schiffes ihm Angst einflößen, kann er seinen Blick vom Wasser nicht abwenden und lauscht weiterhin dessen Rauschen:

[...] von der Kindheit an träumte ich immer wieder von der Donau, wie ich unter ihrem Wasserspiegel gehe, um nicht über die Brücke gehen zu müssen; der Donauboden war sicherer als die Brücke, man musste nur vorsichtiger auftreten, um nicht vom Strom weggeschwemmt zu werden; auf diesem Boden spielten sich in meinen Träumen allerhand verwirrte Geschichten ab, deretwegen ich nicht das andere Ufer zu erreichen vermochte, laut Freud wird der Mensch im Traum von unterdrückten Sexualtrieben verfolgt, mich verfolgte in meinen Träumen die Donau, ihre Tiefe, die Donau und die Donaubrücke waren mein Trauma, das wer weiß woraus entstanden ist [...].¹⁴

In Rozners Faszination durch den Fluss offenbart sich seine Faszination durch die Geschichte. Obwohl der Erzähler dem Weg unter Wasser der von Menschen gemachten Brücke den Vorzug gibt, haben wir es hier nicht mit dem Kontrast ‚heile Naturwelt‘ versus ‚gewalttätige Gesellschaft‘, sondern mit einer Landschaft zu tun, die im Sinne Martin Pollacks durch die nicht aufgearbeitete Vergangenheit kontaminiert wurde.¹⁵ Ján Rozners Rückblick auf die eigene Vergangenheit sowie auf die Geschichte der Slowakei ist keineswegs eine sentimentale Flucht vor der Gegenwart in die sichere Welt idyllischer Erinnerungen. Es ist der Versuch, in die Tiefen der Zeit eintauchend die eigenen sozialen Traumata literarisch zu reflektieren und metaphorisch ein Stück Festland – das im Traum nicht erreichte andere Ufer – unter die Füße zu bekommen.

Die Verschränkung des Traums mit dem Trauma entspricht der Korrespondenz der individuellen mit der sozialen Geschichte, auf die Radoslav Passia in seinen Analysen von Ján Rozners Prosa aufmerksam macht. Ihm zufolge bildet das wichtigste Metathema von allen drei seinen Prosawerken „die Beziehung zwischen ‚geschichte‘ und ‚GESCHICHTE‘, der individuellen Lebensstory und der abstrakten, nicht erfassbaren

14 Rozner, *Noc po fronte*, 255 f. Im Original: „[...] od detstva sa mi znova a znova snívali sny o Dunaji, ako chodím pod jeho vodou, aby som nemusel chodiť po moste, dunajské dno bolo istejšie než most, len bolo treba opatrne našlapovať, aby človeka neodniesol prúd; na tom dne sa v mojich snoch odohrávali všelijaké zmätené príhody, pre ktoré som nedošiel na druhý breh, podľa Freuda človeka v snoch prenasledujú jeho potlačené sexuálne pudy, mňa v snoch prenasledoval Dunaj, jeho hĺbka, Dunaj a dunajský most boli mojou traumou, ktorá vznikla bohvie z čoho [...].“

15 Pollack, Martin: *Kontaminierte Landschaften*. Wien 2014.

Zeit [...]“¹⁶ Das Verhältnis der kleinen individuellen Lebensgeschichte zu der großen politischen Geschichte wird in *Výlet na Devín* als Zusammenstoß des individuellen mit dem kollektiven Gedächtnis inszeniert. Die Burg Devín, das Ziel der familiären Ausflüge, wird dabei von vornherein als „Bühne, auf der historische Symbole einander ablösen“¹⁷, imaginiert.

Am überzeugendsten kommt diese Perspektive, die mit dem Konzept der *lieux de mémoire* übereinstimmt, bei der Darstellung der denkwürdigen, im Zentrum der Erinnerungen stehenden Devín-Fahrt im Jahr 1938 zum Ausdruck. Bereits die Wahl dieses Sujets steht im Widerspruch zum slowakischen Kollektivgedächtnis, das diesen Ort in erster Linie mit dem ikonischen Devín-Spaziergang Ludovít Štúrs (1815–1856) und seiner Jünger im Jahr 1836 in Verbindung bringt. Die jungen Studenten des Pressburger evangelischen Lyzeums und Mitarbeiter des Publizisten, Linguisten und Politikers Ludovít Štúr nahmen hier slawische Vornamen an und weihten symbolisch ihr Leben dem Dienst der slowakischen Nation.¹⁸

Rozner präsentiert den Ausflug als ein Familienereignis und stellt ihn zunächst in den Kontext der deutschnationalen Geschichte. Die eigentliche Fahrt wurde von der Mutter aus Protest gegen die am selben Ort stattfindende Veranstaltung der Karpatendeutschen angeregt. Auf den gut gemeinten Rat des deutschen Familienfreundes Edwin, die Rozners sollten am Tag der Zusammenkunft der Karpatendeutschen im Dorf Devín ihre Sonntagsfahrt und den Aufstieg auf den sog. Thebener Kogel unterlassen – er wusste wohl um die jüdische Herkunft des Vaters sowie die wenig patriotische Einstellung der deutschstämmigen Mutter (geboren in Reichenberg/Liberec) –, reagierte die Mutter mit den Worten: „sie [die Karpatendeutschen; J. T.] haben hier nichts zu verbieten und Devín nur für sich zu okkupieren.“¹⁹ So geht es hier von Anfang an um die zentrale Frage der Erinnerungsforschung: Wem gehört der Erinnerungsort?

Dem Besitzanspruch der Deutschen widerspricht der Erzähler sowohl auf der Ebene des kollektiven als auch des individuellen Gedächtnisses. Er erinnert durchaus im Einklang mit der modernen Fachliteratur (wie z. B. der in demselben Jahr wie Rozners Prosa auf Deutsch erschienenen Analyse des Erinnerungsortes Devín von Gabriela Kiliánová²⁰) daran, dass die Burgruine nicht nur im deutschen, sondern auch im

16 Passia, Radoslav: *Prózy Jána Roznera a Bratislava* (spisovateľ – autobiografia – mesto) [Ján Rozners Prosawerke und Bratislava (Schriftsteller – Autobiografie – Stadt)]. In: *Slovenská literatúra* 64 (2017), H. 2, 104–117, hier 115.

17 Rozner, *Výlet na Devín*, 7. Im Original: „javiskom, kde sa striedali historické symboly“.

18 Škvarna, Dušan: *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraní národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia* [Die Anfänge der modernen slowakischen Symbole. Zur Stiftung der nationalen Identität seit dem ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts]. Banská Bystrica 2004, 45–49.

19 Rozner, *Výlet na Devín*, 12. Im Original: „[...] nemajú tu komu čo zakazovať a okupovať si Devín pre seba [...]“.

20 Kiliánová, Gabriela: *Identität und Gedächtnis in der Slowakei. Die Burg Devín als Erinnerungsort*. Frankfurt am Main et al. 2011.

slowakischen, ungarischen und französischen kollektiven Gedächtnis ein „nationales Heiligtum“ repräsentiere.²¹ Rozner denkonstruiert jedoch nicht nur national kodierte Erinnerungsorte. Wie ein fundierter Wissenschaftler zerlegt er zum einen den historischen Besitzanspruch einzelner Nationen in separate, einander konkurrierende Geschichtsdeutungen, wie es in der heutigen Erinnerungsforschung gang und gäbe ist. Zum anderen erlaubt ihm das fiktionale Genre, das spekulative und narrativ konstituierte Fundament nationaler Interpretationen durch ihre Übertragung auf vornationale Verhältnisse zu ironisieren, sozusagen dichterisch fortzuspinnen und das nationale Narrativ und dessen Besitzanspruch *ad absurdum* zu führen:

[...] eine dynamische Selbstwahrnehmung des neuen Deutschtums schwebte als revitalisierender, wiederbelebender Ozon über diesen historischen Orten, über dem Árpád, wie die Pressburger Deutschen die Thebener Burg auf Ungarisch nannten. Über diesen historischen Orten, heilig für die Slowaken, denn bereits im neunten Jahrhundert standen hier eine altslawische Siedlung und eine Burgstätte, Schauplatz von Schicksalsereignissen des ruhmreichen Großmährischen Reiches, Anfänge der slowakischen Geschichte [...], heilig für die Deutschen, denn dieser Rand des Großmährischen Reiches war verknüpft mit den Zivilisationsbestrebungen mehrerer deutscher Könige, Fürsten, kleinerer Herrscher und Bischöfe [...], heilig für die Ungarn, denn Árpád, wie bereits der Name der Burg selbst besagt, war vor allem und im Laufe langer Jahrhunderte ein vorgeschobener Posten des altertümlichen Reiches der Magyaren [...], heilig im gewissen Sinne auch für die Franzosen, denn ihre napoleonischen Heere belagerten bei ihrem Kriegszug gegen Wien und die unterhalb von Theben liegende Stadt auch diese Burg, steckten sie mit Erfolg in Brand und ruinierten sie, sodass ihre pittoresken Trümmer bis heute ein Zeugnis davon ablegen, wie weit im Donau-Becken das französische gloire sich erstreckte. Über diesen historischen Orten, die gewiss heilig auch für Markomannen, Quaden, Awaren und noch viel ältere Stämme gewesen wären, die hier bereits in der Bronzezeit ihre Siedlungen gehabt hatten, nur dass all diese Stämme – die ältesten darunter – anonym blieben, vor langer Zeit verschwunden, und so können sie sich diese Burg nicht als Erinnerungsort ihrer Geschichte zu eigen machen, als ihren entferntesten Punkt in dieser oder jener Himmelsrichtung.²²

21 Rozner, Výlet na Devín, 57 ff.

22 Ebd., 59 f. Im Original: „[...] dynamické povedomie nového nemeckva sa ako revitalizujúci, kriesiaci ozón vznášalo nad týmito historickými miestami, nad Árpádom, ako nazývali prešporskí Nemci maďarským názvom devínsky hrad. Nad týmito historickými miestami, posvätnými pre Slovákov, lebo tu už v deviatom storočibolo staroslovienske sídlisko a hradisko, dejisko osudov slávnej Veľkomoravskej ríše, začiatky slovenských dejín [...], posvätnými pre Nemcov, lebo tento okraj Veľkomoravskej ríšesúvisel s civilizačným úsilím viacerých nemeckých kráľov, kniežat, menších vladárov a biskupov [...], posvätnými pre Maďarov, lebo Árpád, ako hovorí už sám názov hradu, bol predovšetkým a v priebehu dlhých stáročí predsunutou hliadkou dávnovej ríš Maďarov [...], posvätnými v istom zmysle aj pre Francúzov, lebo ich napoleonské vojská pri ťažení na Viedeň a mesto poniže Devína obliehali aj tento hrad, úspešne ho zapálili a rozrútili, takže jeho pitoreskné trosky dodnes vydávajú svedectvo o tom, kam až v Dunajskej kotline siahala francúzska

Der grotesk überzogenen nationalen Kodierung eines Ortes im kollektiven Gedächtnis wird abschließend die individuelle alltägliche Perspektive der Ausflügler entgegengesetzt: „Nur für uns bedeutete die Burg nichts Heiliges, wir fuhren einfach gerne mit dem Schiff nach Devín.“²³

In der Konfrontation des individuellen mit dem kollektiven, ideologisch stark manipulierten Gedächtnis erscheint das Erinnern des Einzelnen zuverlässiger als die große Geschichte, die alles ihrem Zweck anpasst. So verteidigt der Erzähler die Authentizität seiner Erinnerungen am Beispiel eines verschwundenen steilen Hanges des Burghügels auch dann, wenn der Schauplatz seiner Reminiszenzen nicht mit dem gegenwärtigen Aussehen des Ortes übereinstimmt:

[...] schuld daran ist nicht mein Gedächtnis, die Nicht-Authentizität, die Unzuverlässigkeit meiner Beschreibung, auch mit dem Hang ist nämlich seitdem etwas passiert, die Geschichte formte sich ihn nach ihrem Ebenbild um, sie demolierte seine ursprüngliche Form, noch im Krieg, als die Deutschen Devín ans Reich angeschlossen haben [...].²⁴

Die konzeptuelle Metapher des Stroms organisiert auch die Darstellung von Rozners Erlebnis der Zusammenkunft der Deutschen auf dem Devín und dem gegenüber liegenden Thebener Kogel. Sie treten ihm als homogener Strom von Menschen entgegen, als Masse, „die einen inneren Wandel vom zahn- und geschlechtslosen kosmopolitischen Pressburgertum zum neuen stolzen Deutschtum vollzogen hat [...]“.²⁵ Diese Begegnung ruft beim Erzähler ein starkes Gefühl der Fremdheit hervor: „es war etwas Ungebührliches daran, dass wir uns dazwischen gemischt haben“,²⁶ das er generell als wesentliches Merkmal seiner Familie betrachtet: „Seit meiner Kindheit haben wir uns eigentlich durch alles von den anderen in der Kolonie“²⁷ unterschieden.“²⁸

Das Erlebnis der eigenen Fremdheit gegenüber dem als homogenen Strom auftretenden nationalen Deutschtum, das familiäre „Gegen-den-Strom-Schwimmen“,

- gloire. Nad týmito historickými miestami, ktoré by boli iste posvätné aj pre Markomanov, Kvádov, Avarov a kmene ešte oveľa staršie, ktoré tu mali sídliská už v dobre bronzovej, lenže všetky tieto kmene – z nich tie najstaršie – ostali anonymné, dávno vyhynuli, a tak si tento hrad nemôžu privojovať ako pamätné miesto svojich dejín, ako svoj najvysunutejší bod na tú či inú svetovú stranu.“
- 23 Ebd., 60. Im Original: „Len pre nás ten hrad neznamenal nič posvätné, jednoducho sme radi chodievali loďou na Devín [...]“
- 24 Ebd., 61. Im Original: „[...] ale na vine nie je moja pamäť, neautentickosť, nespoľahlivosť môjho opisu, aj s tým svahom sa odvtedy totiž niečo porobilo, dejiny si ho prispôbili na svoj obraz, zdemolovali jeho pôvodnú podobu, ešte za vojny, keď si Nemci pripojili Devín k Ríši [...]“
- 25 Ebd., 55. Im Original: „ktorá sa preporodila od bezzubého a bezpohlavného kozmopolitického prešporáctva k novému hrdému nemectvu [...]“
- 26 Ebd., 47. Im Original: „bolo čo neprístojné na tom, že sme sa medzi nich zatárali [...]“
- 27 Gemeint ist das Wohnviertel, in dem die Rozners wohnten und das einen einheitlichen architektonischen sowie sozialen Charakter hatte.
- 28 Rozner, Výlet na Devín, 48. Im Original: „od detstva sme sa vlastne všetkým odlišovali od ostatných v kolónii.“

begleitet von einem Unsicherheitsgefühl,²⁹ zählte nach dem Krieg sicherlich zu den ausschlaggebenden Motiven, warum sich Rozner der kommunistischen Massenbewegung anschloss – um endlich kein fremdes Element im großen Ganzen zu sein: „Wer weiß, was alles, längst Vergessenes, den Menschen formt, vielleicht hat sich mir jenes Erlebnis in allen Nervenenden wie ein bedingter Reflex eingeprägt, ich wollte nie mehr auf diese Art einen Bergkamm erklimmen [...]“.³⁰

Der Autor Ján Rozner ahnte damals noch nicht, dass er die Erfahrung der Nicht-Zugehörigkeit, des sich wiederholenden Ausgestoßenseins auch seitens seiner Parteigenossen nach dem Prager Frühling wird erfahren müssen. Die autobiographische, essayartige Erzählung *Výlet na Devín* ist ähnlich wie die zwei früheren autobiographischen Werke auch eine kritische Reflexion der eigenen Verstrickung mit dem kommunistischen Regime, dessen Unterstützer Ján Rozner in der härtesten Ära des Stalinismus war.³¹ Trat der Erzähler bei der Beschreibung der Zusammenkunft der Karpatendeutschen auf dem Devín im Jahr 1938 in der Rolle – mit Hans Blumenberg gesprochen – des Zuschauers eines fremden „Schiffsbruchs“, so spielt er in Bezug auf die späten 1940er und die 1950er Jahre sowohl die Rolle des Gestrandeten als auch des Betrachters seines eigenen Schiffbruchs.

Bei der kritischen Darstellung seines Mitläufertums bedient sich Ján Rozner allerdings nicht der Metapher des Schiffes, sondern der des Zuges, der das neue politische Regime nach dem kommunistischen Umsturz 1948 als eine Maschinerie erscheinen lässt, die den Einzelnen zu überrollen droht

[...] ich wollte nicht noch einmal unter die Räder der GESCHICHTE geraten, vor Angst vor ihnen trippeln und zur Seite springen, damit sie mich nicht niederwerfen und zerquetschen oder mich unbeachtet hinter sich lassen, als gäbe es mich gar nicht, als wäre ich nicht einmal wert, zerschmettert zu werden, [...] beim Anblick des meisterhaft abgefertigten und unaufhaltsam rasenden Zuges – überall fuhr er bei Grün, alle Weichen wurden gewechselt, richtig gestellt – beim Anblick der lebendigen GESCHICHTE als einer nachgewiesenen Notwendigkeit begriff ich, endlich ging mir das Licht auf, dass mein Platz in der großen Herde ist, nur so rette ich meine Seele [...].³²

29 „[...] seit meiner Kindheit habe ich mich unsicher gefühlt.“ Ebd., 52. Im Original: „[...] od detstva som sa cítil neisto.“

30 Ebd., 88. Im Original: „Kto vie, čo všetko, dávno zabudnuté, formuje človeka, možno sa mi ten zážitok zachoval vo všetkých nervových zakončeníach ako podmienený reflex, už som nechcel ešte raz takto prejsť nejakým hrebeňom. [...]“

31 Taranenková, Ivana: K autoportrétu literárneho kritika v premenách doby (Literárny kritik Ján Rozner v rokoch 1954–1963) [Zum Autoporträt des Literaturkritikers im Wandel der Zeit (Der Literaturkritiker Ján Rozner in den Jahren 1954–1963)]. In: Slovenská Literatúra 60 (2013), H. 3, 233–243.

32 Rozner, *Výlet na Devín*, 90. Im Original: „[...] ved' som sa nechcel ešte raz dostať pod kolesá Dejín, v strachu pred nimi cupitať a uskakovať, aby ma nepovalili a nerozmiaždili, alebo ma nechali nevyšmavo za sebou, akoby ma ani nebolo, ako keby som im ani nestál za rozdrúžganie, [...]“

Die Metapher des Zuges ist in den zwei letzten Prosawerken in ein weites semantisches Feld des Eisenbahnverkehrs eingebettet. So wird die spätere Entfremdung und Isolierung des mit der Masse zunächst verschmolzenen Erzählers als sein allmähliches Hinausstoßen aus dem Zug dargestellt, bei dem aus dem mitreisenden und mittjubelnden Passagier ein passiver, bei den Gleisen herumlungerner Vagabund wird.³³ Triebkräfte der historischen Entwicklung und ihrer Richtung sind wiederum die Gestalten eines unbekanntem Weichenwärters³⁴ oder die Gestalten verschiedener kleiner, aufeinander eingespielter Fahrdienstleiter, Weichensteller, Wagenverschieber und Stationschefs,³⁵ die den Zug der GESCHICHTE abgefertigt haben und für seine reibungslose Weiterfahrt sorgen. Analog zum Hinauswurf aus dem Zug wird der Erzähler in der *Noc po fronte*, in der er u. a. die Rolle des Lesenden spielt, aus der GESCHICHTE des Lesesaals verwiesen,³⁶ aus seinen politischen Idealen delogiert³⁷ und auf den Misthaufen geschmissen.³⁸

Da die Desakralisierung der nationalen Geschichte bei Ján Rozner Hand in Hand mit der Entheroisierung der eigenen Lebensgeschichte einhergeht, vermeidet der Autor das Risiko, den dekonstruierten Mythos durch eine neue Mythisierung zu ersetzen. Als Intellektueller und Publizist lässt er sich zum Pantheon der Gescheiterten, im Exil weilenden Persönlichkeiten zählen, von dem der Erzähler Rozner zu Beginn des Textes sagt, es bestehe aus

einigen Dichtern-Schwärmern, Männern des Wortes, die sich in die Politik mischten und in einem Fall sogar die Säbel zogen, diese scheiterten jedoch schließlich immer, wenn nicht gleich wie im Jahr 1848, so stürzte ihre Welt nach einer gewissen Zeit, im Jahr 1938 oder im Jahr 1945 oder im Jahr 1968, jedes Mal wieder zusammen; die Männer der Tat, in diesem Teil Europas glücklicherweise selten, fristeten ihr Lebensende meist in schwermütiger Tatenlosigkeit, im Sinnieren über ihre vergebliche kühne Tat.³⁹

pri pohľade na ten dokonale vypravený a nezadržateľne uháňajúci vlak – všade mal zelenú, všetky výhybky boli prehodené, správne nastavené – pri pohľade na živé Dejiny ako dokázanú nevyhnutnosť, som pochopil, konečne mi svitlo, že že moje miesto je vo veľkom stáde, ňen tak si zachránim dušu [...].“

33 Ebd., 91.

34 Rozner, *Noc po fronte*, 113.

35 Rozner, *Výlet na Devín*, 90.

36 Rozner, *Noc po fronte*, 33.

37 Ebd., 153.

38 Ebd., 154.

39 Rozner, *Výlet na Devín*, 16. Im Original: „[...] zopár básnikov – rojkov, mužov slova, ktorí sa miešali do politiky a v jednom prípade dokonca tasili šable, ale tí napokon vždy skrachovali, ak nie hneď, ako v roku 1848, tak sa ich svet po istom čase, v roku 1938, alebo v roku 1945, alebo v roku 1968, vždy zase zrútil; mužovia činu, v tejto časti Európy našťastie zriedkaví, nakoniec zväčša dožívali svoj život v trudnej nečinnosti rozvažovaním nad svojím márnym trúfalým činom.“

Das Jahr 1848 verweist nun explizit auf das politische Engagement der von Ľudovít Štúr geleiteten slowakischen politischen Bewegung, die sich bereits als bewusst national definiert hat. Zur bereits diskutierten Dekonstruktionsstrategie des Autors gehört somit auch die Betonung der Misserfolge, die ihm gleichzeitig ermöglicht, eine biografische Analogie zwischen den beiden ausgestoßenen und im Exil weilenden Intellektuellen – Štúr in Modra,⁴⁰ und Ján Rozner in München herzustellen.

Die sich in unterschiedlichen historischen Epochen wiederholende Erfahrung des Außenseitertums und der Rolle des Individuums, das in einer gleichgeschalteten Gesellschaft als fremdes Element gebrandmarkt wurde, führt den Erzähler dazu, die Verwandtschaft der sich sonst politisch voneinander abgrenzenden politischen Regime des Faschismus und des Kommunismus wahrzunehmen. Beide werden als eine kontinuierliche Terrorherrschaft des Kollektivs über den Einzelnen dargestellt. Dieser gemeinsame Nenner kommt symbolisch in der Verschränkung des fünfzackigen Sterns mit dem Hakenkreuz zum Ausdruck, in einem Ornament, das an den Mauern des in der Nazizeit errichteten und nach dem Krieg aufgelassenen Amphitheaters in Devín auftaucht. Die kritische Auseinandersetzung mit den nationalen Überlieferungen sowie den totalitären Regimen, deren Zeuge, Opfer und im Falle des Kommunismus auch Mittäter der Autor war, gewährt dem Erzähler schließlich die Einsicht in das tragische, weil gewalttätige Wesen der Geschichte, die er „als eine permanente und unbeherrschbare Niederlage und Katastrophe“⁴¹ deutet. Ein solcher Standpunkt macht immun gegen Pyrrhussiege und falsche Propheten und konstituiert ein ‚Geschichtsbewusstsein‘ durchaus im Sinne von Hans Blumenberg, das dem Sog der Mythen widersteht: „Durch die Geschichte erfahren wir uns als Überlebende aus dem Strom oder sogar gegen den Strom, in dem sich nicht treiben zu lassen die Qualität des Bewusstseins als ‚Geschichtsbewusstsein‘ befähigt.“⁴²

Der Strom der Worte: Erzählung

Kämpft der Erzähler in seinen Reminiszenzen gegen den Strom an, der zum einen die fließende Zeit und zum anderen die ideologisch manipulierte Masse symbolisiert, so lässt er sich in Bezug auf die sprachliche Darstellung seiner Erinnerungen vom Strom der Sprache geradezu treiben. Für den Stil der Erzählung sind lange, sich manchmal über mehrere Seiten hinziehende, hypotaktisch aufgebaute Sätze charakteristisch, in

40 Štúr verbrachte in Modra, einer etwa 30 Kilometer nordöstlich von Pressburg liegenden kleinen Winzerstadt, die letzten fünf Jahre bis zu seinem tragischen Tod unter Polizei-Bewachung.

41 Rozner, *Výlet na Devín*, 132. Im Original: „ako permanentná a neovládnuteľná porážka a katastrofa“.

42 Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. von Ulrich von Bülow u. Dorit Krusche. Frankfurt a. M. 2012, 218.

denen sich der Leser manchmal vergeblich nach einem „Rettungspunkt“ umschaute. Artikulieren sich die Prinzipien des Fluiden und des Festen in Bezug auf die Landschaft in der Gegenüberstellung des Flusses und der Burgruine Devín bzw. dem Bergmassiv Devínska Kobyla / Thebener Kogel und in Bezug auf das Gedächtnis in der Gegenüberstellung der individuellen, assoziativ „springenden“ privaten Alltagserinnerung, der sog. kleinen ‚geschichte‘ und der kollektiven, monumentalen, selbstsicheren und unerschütterlichen großen ‚GESCHICHTE‘, so finden diese „Kräfte“ auf der Ebene der Sprache ihren gemeinsamen Ausdruck im Semikolon, das den Erzählfluss anhält, nicht um ihn zu stoppen, sondern um ihn zu steigern oder ihm eine neue Wendung zu geben.

Leistet Ján Rozner mit seiner demythisierenden Prosa die Dekonstruktion des Erinnerungsortes Devín, so stiftet er zugleich Erinnerungen an verschwundene soziale, kulturelle und politische Zusammenhänge durch den Gebrauch von heute vergessenen Ausdrücken. Von Kindesbeinen an ein leidenschaftlicher Zeitungleser und Sohn eines leidenschaftlichen Zeitungsschreibers, greift er Vokabeln und Parolen aus der politischen Rhetorik sowohl des nationalsozialistischen (Franz Karmasin⁴³) bzw. des völkisch-nationalen (Andrej Hlinka⁴⁴) als auch des kommunistischen Regimes (Viliam Široký⁴⁵) auf, wobei er diese Floskeln manchmal bewusst ahistorisch einsetzt, um ihre Austauschbarkeit und somit auch die Kompatibilität der ideologischen Versatzstücke zu demonstrieren. So nennt er z. B. die nationalsozialistisch erwachten Karpatendeutschen *die Erwecker der karpatendeutschen Morgendämmerung*, einen beliebten kommunistischen Ausdruck paraphrasierend, der die Jugend als Erweckerin der Morgendämmerung apostrophiert.⁴⁶

In seinem hoch elaborierten literarischen Slowakisch finden sich verschiedene, aus dem Deutschen übernommene und der slowakischen Rechtschreibung angepasste Alltagsvokabeln wie *šlos*⁴⁷ [Schloss], *auslág*⁴⁸ oder *ausšus* [im Sinne ‚fehlerhafte Ware‘]⁴⁹, einschließlich lokaler Dialektausdrücke wie *wosmochstntúto* [Was machst denn Du da?]⁵⁰, die die Welt des mehrsprachigen Bratislava dokumentieren. Stellt der Erzähler seine Perspektive und seine Leistungen oft in Frage, so maßt er sich mit gleicher Selbstironie an, der erste Schriftsteller zu sein, der in einem slowakischen literarischen Text das Wort ‚Kracherl‘ benutzt, und er schenkt dieser aus Wien nach Bratislava kom-

43 „Das deutsche Pressburg ist wieder erwacht.“ Siehe Rozner, *Výlet na Devín*, 76.

44 Z. B. das Verb „preporodit sa“ [sich verwandeln oder wiedergeboren sein]; Siehe ebd., 54. Die zeittypischen Belege siehe im Slowakischen Nationalkorpus http://korpus.juls.savba.sk:8080/manatee.ks/do_query?query=preporod.*&corpname=prim-6.0-public-all (13.06.2022).

45 Z. B. die Ausdrücke *Reaktionär* und *Grenzenverletzer*, siehe ebd., 37.

46 Ebd., 47. Auf Slowakisch: *mládež, buditeľka rána*.

47 Ebd., 26.

48 Ebd., 28.

49 Ebd., 33.

50 Ebd., 88.

menden Limonade seiner Kindheit einen zweieinhalb Seiten langen Satz, bei dem die Erzählzeit die Trinkzeit bei weitem übertrifft.

Die konzeptuelle Metapher des Stromes findet ihre Anwendung nicht nur in der Vorstellung der Erzählung als eines Stromes der Worte, sondern auch als eines Films. „[...] wenn das Schiff zitternd, aber sicher gegen den Strom zu steigen anfang, hatte ich im Kopf bereits einen fertig gedrehten Film einer einstündigen Reise, die uns erwartete, der Film hatte nirgendwo Lücken, er war nirgendwo gerrissen.“⁵¹ Die Film-Metapher, die sehr gut den visuellen Stil Ján Rozners charakterisiert, der im Übrigen auch ein Filmtheoretiker war, problematisiert auch das Phänomen der Erinnerung. Diese gestaltet sich bei der Darstellung des Erlebten, Gesehenen und Gehörten nicht als direkter Rückgriff auf die gelebte Realität, sondern als mediengestütztes Wirklichkeitskonstrukt. So nimmt es nicht Wunder, wenn der Erzähler ähnlich wie in seinem Werk *Sieben Tage bis zum Begräbnis* bei einer zum Schluss des Buches geschilderten Wanderung mit seiner Frau auf den Thebener Kogel mehr als dreißig Jahre nach jenem denkwürdigen Familienausflug „zum Trotz“ im Jahr 1938 seine Erinnerungen in Frage stellt, mit ähnlichem Selbstzweifel, mit dem er seine historischen Erläuterungen kommentiert:

[...] ich muss Schluss machen mit diesen eigenen Fabulierungen im Stil eines historisierenden Belletristen, der versucht, für sich etwas nachträglich zu konstruieren, sich in erfundene oder wirkliche Personen aus seinem Abstand hineinzudenken, den Leser mit seinen quasi wahrscheinlichen Fiktionen zu betrügen.⁵²

Doch der Erzähler hört hier nicht auf. Sein Bekenntnis zur nachträglichen Konstruktion, zum fiktionalen Charakter seiner historischen Darstellungen, die stets als Produkt der Fabulierlust erkannt werden sollen, lässt sich als konsequente Fortführung der Dekonstruktion von Nationalgeschichte verstehen, die der Autor nicht durch seine eigene Privatmythologie, die andere, „gültigere“ Wahrheit ersetzt, sondern durch die Offenlegung des konstruierten Charakters der Erinnerungen krönt.

Der montierte Fluss – die Denkfigur dieses Sammelbandes, sei er als Strom der Worte, der Erinnerungen oder als Wasserstrom verstanden – entsteht als Ergebnis einer Textmontage. Der ironische, d. h. indirekte Blick des Erzählers stellt dabei alles in Frage, einschließlich der Autorität des Erzählers selbst. Das Erzählen, dem die konzeptuelle Metapher des Stromes zugrunde liegt, entzieht die Geschichte dem Festland der

51 Výlet na Devín, S. 13. Im Original: „[...] keď loď chvejivo, ale iste začala stúpať proti prúdu, mohol som zavrieť oči v hlave som mal už nakrútený film jednohodinovej cesty, ktorá nás čakala, ten film nemal nikde medzery, nikde nebol pretrhnutý.“

52 Výlet na Devín, S. 79. Im Original: „[...] musím skončiť s týmito vlastnými konfabuláciami v štýle historizujúceho beletristu, ktorý sa pokúša niečo si dodatočne skonštruovať, vmyslieť sa do vymyslených alebo skutočných osôb zo svojho odstupu, oklamať čitateľa svojimi kvázi pravdepodobnými fikciami.“

machtideologischen Zuschreibungen und erschüttert somit die stabilen historischen Wahrheiten.

Die Erinnerungsprosa *Výlet na Devín* wurde, wie bereits erwähnt, vom Autor nicht mehr für den Druck fertig gestellt, sie blieb unvollendet. Ján Rozners Erzählen kam also nicht zu Ende. Ähnlich dem Prinzip des Nicht-Unterbrechens in sogenannten narrativen Interviews, in dem der Forscher möglichst wenig das Erzählen der interviewten Person mit Fragen und Kommentaren reguliert, lässt sich der Erzähler Rozner vom Strom der Worte und Erinnerungen einfach treiben, ohne sich in seinem literarischen Selbstgespräch unterbrechen zu lassen, nicht einmal vom Tod.

Péter Nádas und der Fluss der Geschichte

CHRISTOPH LEITGEB

Parallelgeschichten: Der Fluss der Handlung

In einem Gespräch mit Péter Nádas hat Christina Viragh als Übersetzerin der *Parallelgeschichten* die Wichtigkeit der Flussmotivik für den Roman angesprochen. Ihre Bemerkung entwickelt eine Analogie von Fluss und einem Erzählverlauf, der sich zugleich ins „Offene“ orientiere und labyrinthisch sei.

So wie die Flüsse, allen voran die Donau, die durch viele der Schauplätze fließen, laufen diese Geschichten ins Offene hinaus, werden vielleicht, in Umkehrung des geometrischen Satzes, in der Unendlichkeit dann doch parallel, aber wer ihnen auf ihrer Strecke durch das Buch folgt, wird in ihren Schlingen und Schleifen Antworten und Auflösungen entdecken. Die vielleicht, wie er da merkt, gar nicht so wichtig sind.¹

Viragh lässt Nádas auf diesen Kommentar nur kurz und in der dritten Person replizieren. Die Antwort schneidet ab, was vor allem die „Parallelen“ im Romantitel mit Erzählverfahren und dem Fluss assoziiert. Festgehalten wird aber die Betonung des Motivs: „Der Fluss ist wichtig, sagt der Autor [...]“²

Die Kargheit der Antwort ist zugleich Warnung vor dem Terrain, auf das sich diese Lektüre der *Parallelgeschichten*³ begibt, indem sie Flussmetaphorik und Geschichtsphilosophie zusammensieht. Mit Hans Blumenberg formuliert, steht eine solche Analyse vor dem Problem, eine „absolute Metapher“⁴ mit einem Begriff von Geschichte zu

1 Viragh, Christina: Das Buch, sein Autor, der Akanthus und die Übersetzerin. In: Graf, Daniel / Schmidt, Delf (Hg.): Péter Nádas lesen. Bilder und Texte zu den Parallelgeschichten. Reinbek b. H. 2012, 7–23, hier 22.

2 Ebd., 22.

3 Nádas, Péter: Parallelgeschichten. Roman. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Reinbek b. H. 2012.

4 „Die absolute Metapher, so sahen wir, springt in eine Leere ein, entwirft sich auf der tabula rasa des theoretisch Unerfüllbaren; hier hat sie die Stelle des nicht mehr lebendigen absoluten Willens eingenommen. Metaphysik erwies sich uns oft als beim Wort genommene Metaphorik; der Schwund

konfrontieren. Die Form der Beschreibung stößt dabei an prinzipielle Grenzen, nicht nur an praktische, wegen des schieren Umfangs der *Parallelgeschichten*. Der folgende, erste Versuch, eine Koppelung für einen einzigen Handlungsstrang aus den *Parallelgeschichten* plausibel zu machen, steht also unter Vorbehalt: Nicht zufällig nimmt er unter den vielen Handlungssträngen des Romans⁵ auch den als Beispiel, der historisch am frühesten situiert ist.

Die Episode beginnt als stille Liebesgeschichte des Architekten Alajos Madzar mit der verheirateten, jüdischen Psychoanalytikerin Irma Szemzö, für die er Ende der 30er Jahre in Budapest eine Wohnung zur Praxis umgestalten soll.⁶ Die Bürgerlichkeit der Architektur dieser Wohnung versucht Madzar zu brechen, indem er die nahe Donau über die Reflexion des Lichts ins Innere der Praxis holt. Um Möbel für seine Klientin zu fertigen, kehrt der Architekt dann in seine Geburtsstadt Mohács zurück. Madzar geht also an Bord der Carolina, eines Donauschiffes aus dem Erbe der Monarchie, das oberflächlich an die Allegorie eines „Staatschiffs“ erinnert.⁷ Dort trifft er auf seinen Jugendfreund László Freiherr und Ritter Bellardi, als Kapitän, sowie deutsche, österreichische, serbische und ungarische Passagiere – zu denen auch der ungarische Geheimrat Elemér Vay gehört, der in Mohács Enteignung und Deportation der jüdischen Bevölkerung organisieren wird. An Bord versucht Bellardi erfolglos, Madzar für einen Geheimbund ungarischer Nationalisten zu rekrutieren.

In Mohács angekommen, kauft der Architekt aus der Geschäftsliquidation eines jüdischen Holzhändlers Eisenbahn-Schwellen, die ein Hochwasser der Donau aus einem Depot für Kriegsvorbereitungen geschwemmt hat.⁸ Daraus stellt er Möbel für Frau Szemzö her: „In gewisser Weise war es, als schenkte er Frau Szemzö mit diesen

der Metaphysik ruft die Metaphorik wieder an ihren Platz.“ Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M. 1998, 193.

5 Die Episode spielt ungefähr in der Mitte des Romans, vor allem in den Kapiteln „Sie konnten es nicht vergessen“; „Alle Ungarn sind verloren“.

6 Vgl. <https://www.buechereule.de/wbb/thread/66830-parallelgeschichten-%E2%80%93-p%C3%A4rter-n%C3%A4das/> (01.02.2022): „8. Kapitel des 2. Buches: Madzar, der Architekt, und Frau Szemzö beobachtet der Leser in diesem Abschnitt, plant und verändert die Wohnung, die auch als Praxis dienen soll. Das kürzeste Kapitel bisher, gerade einmal neun und eine halbe Seite lang. Ein Kammerstück, so kommt es mir vor.“

7 Eine vorsichtigere Orientierung auf den Geschichtsbegriff müsste die allegorische Gleichsetzung mit dem Staatschiff sicherlich schon mit mehr Vorbehalten machen. Die Schifffahrt nach Mohács lässt sich auch als Intertext zu Géza Ottliks Roman *Schule an der Grenze* lesen. Zur Metapher des Staatschiffs vgl. Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978, 190–198. Nádas interpretiert die Metaphorik der Schifffahrt allerdings nicht im Sinne Demandts als Ausdruck historischer Aktivität. Vgl. ebd., 198: „Wo die Geschichte als Strom gedacht ist, sind alle historischen Faktoren in Naturelemente übersetzt. Das Geschehen nimmt eigenwillig seinen gewundenen Verlauf. Wo die Geschichte hingegen als Schiffsreise erscheint, ist die Bewegung das Resultat aus dem Blasen des Windes und der Arbeit der Seeleute; der Mensch erscheint im Bilde und verleiht dem Geschehen, soweit die Umstände es gestatten, die gewünschte Richtung.“

8 Vgl. Nádas, *Parallelgeschichten*, 982.

Möbeln seine Kindheit.“⁹ Diese Kindheit allerdings ist nicht unschuldig, denn er und Bellardi haben am Ufer der Donau den Tod eines Sohns des Holzhändlers mit verursacht. Als Frau Szemző Madzar in Mohács besucht, erinnert sie sich an Budapest und die „leere Wohnung im sechsten Stock, wo sie [...] auf diese selbe Donau hinausgesehen hatten. Es war schwindelerregend, auf denselben Fluss zu blicken, und diese gemeinsame Wahrnehmung eines gleichzeitig Vergangenen und Gegenwärtigen machte beide etwas benommen [...]“¹⁰

Als Madzar Bellardi wiedersieht, ist nicht nur seine eigene Geschichte mit Frau Szemző, sondern auch dessen Zeit als Kapitän auf der Carolina zu Ende.¹¹ Vor der endgültigen Trennung und Madzars Emigration schwimmen die beiden Jugendfreunde gemeinsam über die Donau.¹² Die vom Architekten gebauten Möbel aber werden während des Krieges von Pfeilkreuzlern aus den Fenstern der psychoanalytischen Praxis geworfen. Frau Szemző wird mit ihren Kindern deportiert und die Praxis unter Wasser gesetzt, um sie vollständig zu zerstören.

Hier breche ich diesen ersten Versuch auch schon wieder ab, Flussmetaphorik und Geschichte in der Zusammenfassung eines Handlungsstrangs zu koppeln. Allen Details dieser Koppelung nachzugehen, würde wahrscheinlich bedeuten, sukzessive die Romanhandlung als Ganzes zu rekonstruieren. Ein solches Vorgehen würde den Zusammenhang von Begriff und Metaphorik allerdings nur unzureichend in der jeweiligen Form reflektieren: Es vereindeutigt und verkitscht den Text von Nádas.

Eine solche Zusammenfassung setzt für „die Geschichte“ die sichere Bedeutung eines Begriffs voraus, der sie die Bildlichkeit des Flusses gleichsam gegenübergestellt. Der Begriff bleibt unhinterfragt, er wird veranschaulicht oder eben in das Gewand einer Allegorie gekleidet. Der Text von Nádas nennt jedoch den Begriff der Geschichte gar nicht prominent und der Flussmetaphorik liegt diese Bedeutung nur mehr oder weniger zugrunde. Gerade dieses problematische Verhältnis von Metaphorik und Begriff ist ein Knotenpunkt, in dem sich das Romanprojekt der *Parallelgeschichten* mit einer deutschen Diskussion über die Schwierigkeiten der Geschichtsphilosophie nach 1945 verbindet.

Der Begriff der Geschichte und die Metaphorologie

Nádas positioniert sich mit der Metapher vom „Fluss der Geschichte“ nicht ausdrücklich innerhalb einer geschichtsphilosophischen Debatte, im Gegenteil: Die Poetik der *Parallelgeschichten* gestaltet vielmehr eine Skepsis, der Geschichte einen gesetzmä-

9 Ebd., 996.

10 Ebd., 1010.

11 Ebd., 1302.

12 Ebd., 1314.

gen Verlauf auf ein Ziel hin oder gar Sinn zu unterstellen.¹³ Bei Nádas hat diese Skepsis biographisch den Hintergrund eines deutsch-jüdischen Familienmilieus, das sich im 19. Jahrhundert magyarisierte. Vor allem durch das Schicksal seiner Eltern erfuhr Nádas dann den Widerstand gegen Nationalsozialismus und Faschismus und die späte Enttäuschung einer Identifikation mit dem Kommunismus als mehrfachen, historischen Bruch.¹⁴

Umgekehrt ist die Analyse der Flussmetaphorik in der angesprochenen deutschsprachigen Debatte über Geschichtsphilosophie keineswegs vordergründig zentral. Diese Debatte interessierte sich für christliche Theologie, war nach dem Krieg aber nicht zufällig zugleich mit jüdischen Milieus assoziiert. Jacob Taubes, Karl Löwith und später Blumenberg dachten vor dem Hintergrund des Holocaust darüber nach, welche theologischen und aufklärerischen Traditionen die idealistische, geschichtsphilosophische Zukunftserwartung vor dem Krieg gespeist hatten. Im Rückblick fasst Odo Marquard diese Diskussion unmittelbar nach dem Krieg als eine über die Frage zusammen, ob und wie die Aufklärung eine Erlösungserwartung der Theologie säkularisiert und an die Geschichtsphilosophie delegiert habe, ob und inwiefern also Geschichtsphilosophie eine „Säkularisation“ der Eschatologie einer „Geschichtstheologie“ sei.¹⁵

13 Vgl. Löwith, Karl: *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*. Chicago 1947, 1: „In the following discussion the term „philosophy of history“ is used to mean a systematic interpretation of universal history in accordance with a principle by which historical events and successions are unified and directed toward an ultimate meaning.“

14 Vgl. Nádas, Péter: *Aufleuchtende Details. Memoiren eines Erzählers*. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Hamburg b. R. 2019, 756, über seine Eltern: „Sie sahen keine Zukunft mehr für ihre Utopie, die ja auch gar keine Zukunft mehr war. [...] Die auf Hegel beruhende marxistische Geschichtsauffassung, an die sie ihr ganzes Erwachsenenleben geknüpft hatten, wurde zum Problem. Sie hatten zur Vollendung der Geschichte beitragen wollen. Das glückliche Ende der Geschichte sehen, das Ende allen Leidens, die Erlösung der Menschheit. Doch mit dem endlosen Zug der Toten hinter sich mussten sie erkennen, dass der Messianismus als Geist der Geschichte ein leerer und rein spekulativer Begriff ist. Hegel war da nirgends, Kant ebenso wenig.“ Vgl. auch die Diskussionen mit linken, westlichen Intellektuellen in Ostberlin, wie sie Nádas im *Buch der Erinnerung* schildert.

15 Marquard, Odo: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, in: Ders.: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1997, 13–34, hier 15. Vgl. Löwith, Meaning, 103: „The philosophy of history of the Enlightenment, far from having enlarged the theological pattern, has narrowed it down by secularizing divine providence into human prevision and progress.“ Für einen Vergleich Löwiths mit der eschatologischen Perspektive von Taubes vgl. Gordon Peter E.: *Jacob Taubes, Karl Löwith, and the Interpretation of Jewish History*. In: Wiese, Christian / Urban, Martina (Hg.): *German-Jewish Thought Between Religion and Politics. Festschrift in Honor of Paul Mendes-Flohr on the Occasion of His Seventieth Birthday*. Berlin/Boston 2012, 349–370. Demandt, Metaphern, S. 3 rechtfertigt seinen Mangel an mittelalterlichen Belegstellen mit dem Argument, dass diese „in der heilsgeschichtlichen Perspektive befangen“ seien, „die mit dem 18. Jahrhundert ausläuft.“ Zugleich unterstellt auch er Kontinuität, etwa ebd. 439: „Die geschichtliche Funktion Gottes übertrug Herder der *Vernunft*, Kant der *Natur*, Hegel dem *Geist* und Marx der *Produktion*.“ Vgl. dazu auch Blumenberg, Hans: „Säkularisation“. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität. In: Kuhn, Helmut / Wiedmann, Franz (Hg.): *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*. München 1964, 240–266.

Vor allem in ihren Anfängen verbindet diese Diskussion Geschichtsbegriff und Flussmetaphorik, wenn überhaupt, nur zufällig, nebenbei.¹⁶ Später jedoch entwickelt die Behauptung einer Diskontinuität von theologischer Erlösungserwartung und aufklärerischer Geschichtsphilosophie ein begriffsgeschichtliches Argument: Geschichtsphilosophie im eigentlichen Sinne hänge davon ab, dass ein abstrakter Begriff von Geschichte bereits etabliert sein müsse.¹⁷ Die Behauptung der Kontinuität der beiden Traditionen hingegen stützt sich auf die Beobachtung, dass sie die jeweils postulierte Teleologie in denselben „Metaphern für Geschichte“¹⁸ anschaulich machen.

Der „Anfang der Geschichte“, das stellt Reinhart Koselleck etwa von der erstgenannten Position aus fest, sei ein „einmaliger Vorgang“ im 18. Jahrhundert: Zu dieser Zeit wurde nämlich in der deutschen Sprache aus einer Vielzahl von „Geschichten“ „die Geschichte“ im Singular und mit bestimmtem Artikel.

Es läßt sich zeigen, dass die Herausbildung des Kollektivsingulars „Geschichte“ ein semantischer Vorgang ist, der unsere neuzeitliche Erfahrung erschließt. Mit dem Begriff „Geschichte schlechthin“ wird die Geschichtsphilosophie freigesetzt, innerhalb derer die transzendente Bedeutung von Geschichte als Bewußtseinsraum und von Geschichte als Handlungsraum kontaminiert werden.¹⁹

- 16 Löwith, *Meaning* gebraucht die Metapher in seinem Blick auf die Geschichtsphilosophie nicht systematisch, aber an Einzelstellen markiert. Vgl. ebd., 18: „The bearing of the eschatological thought on the historical consciousness of the Occident is that it conquers the flux of historical time, which wastes away and devours its own creations unless it is defined by an ultimate goal.“ Vgl. ebd., 89 f.: „Comte’s one-dimensional way of thinking levels the substance of history down to the superficial wholeness of a linear and natural evolution, the counterpart, as he realized, of supernatural creation. But the immense reality of history, which is as much human as it is inhuman, has more than one dimension. It is at least as rich in contradictions as Goethe’s *Natur* or Nietzsche’s ‚Dionysian World‘; and the mighty river of history which breaks the dike and overflows a country is essentially the same as the peaceful stream which seems to enjoy its orderly banks.“
- 17 Trotz dieser Argumentation im Speziellen vertritt Koselleck im Allgemeinen keineswegs die These, dass die „Theoriebedürftigkeit“ der Geschichtswissenschaft letztlich darin liege, dass die Metaphorik in ihr generell durch Begriffe zu ersetzen sei: Vgl. Koselleck, Reinhart: *Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft*. In: Conze, Werner (Hg.): *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*. Stuttgart 1972, 10–28, hier 16: „Die Historie als Wissenschaft lebt im Unterschied zu anderen Wissenschaften nur von der Metaphorik.“ Vgl. Demandt, *Metaphern*, 2.
- 18 Demandt, *Metaphern*, zählt neben der „Bewegungsmetapher“ des Flusses etwa Metaphern des organischen Wachstums und der Erziehung, die Lebenslauf-Metapher für ganze Epochen, die Metapher der zeitgeschichtlichen Reise oder des „Baus“ der Geschichte auf.
- 19 Koselleck, Reinhart: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: Ders. / Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1990. (= *Poetik und Hermeneutik* 5), 211–222, hier 211. Vgl. dazu Marquard, Odo: *Wie irrational kann Geschichtsphilosophie sein?*. In: Ders.: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, 66–82, 67: „Daß und wie die Geschichtsphilosophie sich etabliert: darüber kann man Bemerkungen sinnvollerweise nur dann machen, wenn man davon ausgeht, daß die Geschichtsphilosophie kein ewiges Ressort der fundamentalphilosophischen Branche ist, sondern daß sie – was ihre Zeugung, ihre Geburt und ihren Lebenslauf betrifft – ein datierbares Phänomen ist: wer es nicht glaubt, erkundige sich bei meinem

Nicht nur Koselleck hat im Umfeld von „Poetik und Hermeneutik“ über diesen „Anfang der Geschichte“ nachgedacht.²⁰ Speziell Blumenberg als weiteres Mitglied dieses Kreises wendet in seiner teilweise nur implizit geführten Auseinandersetzung mit Koselleck ein, dass diese Behauptung einer Erfindung der Geschichte im 18. Jahrhundert einen viel zu radikalen Bruch zwischen theologischer Tradition und Aufklärung konstruiere.²¹ Diesen Einwand formuliert Blumenberg vor dem Hintergrund seiner Metaphorologie. In ihr analysiert Blumenberg immer wieder die Metapher vom „Fluss der Geschichte“, um das Schema einer abstrakten Gegenüberstellung von Metapher und Begriff aufzulösen.

In Hinblick auf diese Metaphorologie konnte Blumenberg „sein eigenes intellektuelles Unternehmen als eine ‚Phänomenologie der Geschichte‘ charakterisieren“.²² Er bezieht sich wohl direkt auf Thesen Kosellecks, wenn er gegen das „primitive Evolutionsschema“ eines einfachen „Übergangs“ von der Metapher zum Begriff polemisiert. Dagegen setzt er seinen Versuch, „als Typus einer Metapherngeschichte auch den umgekehrten Weg vom Begriff zur Metapher aufzuweisen.“²³

Beginne ich aber einen Satz mit dem Ausdruck „Die Geschichte“, so ist der Hörer/der Leser auf alles gefaßt, fast so, als hätte ich ihn begonnen mit dem Ausdruck „Das Sein“. Wenn das so ist, dann lassen sich „Ideen“, also reine Vernunftbegriffe, hinsichtlich ihrer Stellung in theoretischen Kontexten beschreiben als extrem schwache Determinanten, die die „Leerstellen der Besetzbarkeiten“ hinsichtlich fast aller Präformationen in Stich lassen.²⁴

Die Anschauungslosigkeit des abstrakten Begriffs zieht also eine metaphorische „Besetzung“ auf sich; abstrakte Begriffe sind nicht nur im alltäglichen Gebrauch keine Träger einer festen, ausdefinierten Bedeutung. Dementsprechend beobachtet auch Alexander Demandt, dass die abstrahierende Distanz zum historischen Geschehen

Nachredner; Herr Koselleck hat eindrucksvoll und überzeugend klargelegt, daß – und vor allem: warum – der emphatische Begriff ‚die Geschichte‘ ebenso wie der Begriff ‚Geschichtsphilosophie‘ eine Prägung des achtzehnten Jahrhunderts ist; damit ist – jedenfalls nach Maßgabe des wahren begriffsgeschichtlichen Glaubens, zu dem von Zeit zu Zeit zu konvertieren ich für vertretbar halte – auch die Sache Geschichtsphilosophie ein Ereignis präzise dieser Zeit: also ein Produkt der Aufklärung.“

20 Neben Hans Blumenberg haben u. a. Löwith, Meaning, und Jacob Taubes: Abendländische Eschatologie. Bern 1947, diesen Bruch jeweils anders verortet und akzentuiert. Vgl. Marquard, Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, vor allem 15–16.

21 Diesen Einwand gegen Koselleck nimmt Löwith, Meaning, 1, 2 vorweg: „Against this common opinion that proper historical thinking begins only in modern times, with the eighteenth century, the following outline aims to show that philosophy of history originates with the Hebrew and Christian faith in a fulfilment and that it ends with the secularization of its eschatological pattern.“

22 Vgl. Blumenberg, Hans: Zu den Sachen und zurück. Frankfurt a. M. 2002, 300; Ders. Wirklichkeiten, in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 2012.

23 Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, 142.

24 Blumenberg, Hans: Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlaß hg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. 2007, 61 f.

eine so entscheidende wie paradoxe Rolle bei der Verwendung von Metaphern in der Beschreibung dieses Geschehens spielt: Metaphern würden „überwiegend verwendet in Beschreibungen aus großer Distanz. [...] Insofern stehen die verbildlichten Sachverhalte in nächster Nähe zur Geschichtsphilosophie. Stoffnahe Geschichtserzählungen sind in der Regel ärmer an Sprachbildern als weitreichende Ausblicke.“²⁵ Theoretische Konzepte werden im geschichtsphilosophischen Denken „im Nachhinein“ für die Erfahrung fasslich gemacht, indem die Erzählung Geschichte an Metaphern bindet.

Auf den Begriff Geschichte als Beispiel kommt Blumenberg auch in nachgelassenen Notizen immer wieder zurück. Metaphern, die das Verständnis dabei lenken, sind u. a. das Haus, das Netz, die Mühle, der Baum – vor allem aber: der Fluss.²⁶ In diesem Zusammenhang stellt Blumenberg die These auf, dass die Theorie hinter dem Begriff „Geschichte“ schon in ihrer Entstehung metaphorisch geprägt sein könnte. Blumenbergs Ansatz dazu liest sich wie die Umkehr der zitierten These Kosellecks vom Anfang „der Geschichte“ im 18. Jahrhundert:

Es ergibt sich also die Frage nach der Priorität von Vernunftbegriff oder Metapher, etwa in dem Sinne: muß ein bezeichnenbarer Begriff wie „Geschichte“ *schon da* sein, um durch ihn im Kontext die schwache Determination für die Einsetzung von Metaphern allererst zu schaffen? Oder entsteht der kollektive Singular „Geschichte“ [...] selbst schon als die Metapher für ein Ganzes, von dem nun unterstellt wird, daß es derart dargestellt werden kann, wie man Geschichten erzählt und versteht nach dem Kriterium dessen, was in ihnen vorkommen muß, um die Handlung zu begreifen (so daß der kollektive Singular *gar nicht kollektiv* wäre also keineswegs aus der Zusammenfügung von Geschichten die Geschichte machte)? Es ist natürlich ganz unwahrscheinlich, daß es einen Geschichtsbegriff erst gibt, seit es dieses sprachliche Phänomen des kollektiven Singulars gibt.²⁷

25 Demandt, Metaphern, 12.

26 Vgl. eine ähnliche Aufzählung bei Demandt, Metaphern, 453, die allerdings die Differenz zwischen Metapher und Begriff betont: „Die Geschichte ist kein Fluß, kein Weg, kein Buch und keine Tragödie. Die Geschichte wächst nicht, und in der Geschichte wächst auch nichts wie ein Kind oder ein Baum. Die Geschichte bewegt sich nicht und ‚in der Geschichte‘ bewegt sich nichts, weder vor- oder rückwärts, noch auf- oder abwärts, weder gradlinig noch im Kreise. Die Geschichte wird nicht gemacht wie ein Haus oder Teppich, sie wird auch nicht gespielt wie ein Drama, eine Schachpartie oder Symphonie. Das einzige, was man über die Geschichte an sich aussagen kann, ist, daß sie geschieht. Und damit sagt man gar nichts.“

27 Blumenberg, Theorie der Unbegrifflichkeit, 65 f.; vgl. Demandt, Metaphern, 13 f.: „[...] selbst das Wort ‚Geschichte‘ ist, im weitesten Sinne des Wortes, eine Metapher. Es bezeichnet bis ins 17. Jahrhundert ausschließlich erzählbare, abgeschlossene Geschichten, gleichgültig ob erlebt oder erfunden, stets aber durch ein Adjektiv oder Genitivattribut erläutert. Das, was seit dem 18. Jahrhundert ‚Geschichte‘ heißt, ist gleichbedeutend mit Welt- oder Universalgeschichte [...] ein Begriff, der zur Tautologie geworden ist, seitdem sich der Gattungsname als *Singulare tantum* ‚Geschichte‘ durchgesetzt hat.“

Kein Halt im Fluss der Geschichte

Immer wieder gehört also der Fluss zu den zentralen Metaphern, denen Blumenberg in Hinblick auf eine „Phänomenologie der Geschichte“ nachgeht. Ganz allgemein für den metaphorologischen Zusammenhang von Geschichte und Geschichten mit dem Fluss spricht zunächst die Vorstellung des jeweiligen „Verlaufs“. Dass beim geschichtlichen „Verlauf“ oft die Flussmetapher mitgedacht wird, dafür steht das Sprechen von den „Strömungen der Geschichte“, von ihrer mitreißenden, unkontrollierbaren Kraft im Allgemeinen und von ideologischen Strömungen im Einzelnen, die Metaphorik des mit und gegen den Strom Schwimmens.²⁸ Anders als der „Fluss der Zeit“, der ähnlich eine Vorstellung des Verlaufs assoziiert, ist der „Fluss der Geschichte“ nicht abstrakt; er führt Treibgut, Sedimente mit sich. Geschichte kann ebenso „ausufern“ wie eine Erzählung und aus dem Bildfeld stammt auch die Vorstellung, dass im Fluss der Geschichte niemand jemals ins selbe Wasser steigt.²⁹

An antiken Fassungen des Motivs hebt Demandt vor allem die Quelle als Metapher für die „Ursache“ von Geschichte hervor, die Metapher des „Einflusses“ und die Metapher der Fließgeschwindigkeit für erzählerische Raffungen in der Geschichtsschreibung.³⁰ In der Auffächerung des Bildfelds unterscheidet er in einem Ansatz zwischen dem „Strom“ der allgemeinen Geschichte und dem „Fluss“: Der antiken Ausprägung der Fluss-Metapher fehle nämlich die eschatologische Vorstellung des Mittelalters und die Teleologie der modernen Geschichtsphilosophie: Sie enthalte „keine Konzeption eines Gesamtgeschehens, das langsamer oder rascher, direkt oder indirekt, jedenfalls aber gemeinsam einer gleichlaufenden Tendenz gehorcht und jeweils in einen festen Zusammenhang eingebettet ist. Der *Strom der Geschichte* fehlt.“³¹

28 Vgl. Demandt, *Metaphern*, 182: „Die Frage, inwieweit wir das Geschehen bestimmen können und inwieweit wir selbst von ihm bestimmt werden, wird metaphorisch so ausgedrückt, daß wir entweder *mit* der Strömung oder *gegen* sie schwimmen, die Frage, ob wir mithandeln oder zusehen sollen, wird damit verbildlicht, daß wir entweder mitschwimmen oder aber am Ufer stehen und zuschauen, was auf uns zukommt, vorbeigeht, passiert.“

29 Meines Wissens wurden die diesbezüglichen Überlegungen Blumenbergs noch nicht systematisiert. Demandts Arbeit ist kaum jünger als die *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Speziell zum Fragment 91 von Heraklit und seiner Diskussion vgl. auch Seiderer, Ute (Hg.): *Panta rhei. Der Fluss und seine Bilder. Ein kulturgeschichtliches Lesebuch*. Leipzig 1999, S. 13. Anselm Haverkamp bezieht sich in seiner Darstellung der Metapher auf den metaphorologischen Rahmen Blumenbergs im Allgemeinen, nicht auf die Flussmetaphorik im Speziellen.

30 Vgl. Demandt, *Metaphern*, 169–170.

31 Ebd., 169. Vgl. ebd. 172: „Man hat den Eindruck, daß im Lauf der Zeit die Fluß-Metaphorik immer stärker auf die Vorstellung von Geschichte eingewirkt hat, daß das Bild vom Geschehen immer deutlicher durch den Gedanken des Strömens geprägt wurde [...] Im Bild des Flusses erhält die Abfolge der Weltreiche jene Einsträngigkeit, wie sie dem christlichen Geschichtsdenken auch im Bereich der Heilsgeschichte eigen ist“; sowie ebd. 180, über eben diese Einsträngigkeit: „Diese Einbettung in den richtungsweisenden Strom ist der ursprüngliche und eigentümliche Vergleichspunkt für die historische Fluß-Metaphorik. Als Problem stellt sich dabei, wie die Vielfalt des his-

Wenn angesichts des Zweifels an der Geschichtsphilosophie umgekehrt der Strom der Geschichte die Treibenden nicht mehr an ein Ziel trägt, sondern sie ziellos verschlingt, so stellt sich die Frage, inwiefern die metaphorologische Vorstellung vom „Strom der Geschichte“ überhaupt noch maßgebend sein kann:³² Wenn keine teleologische Orientierung auf eine „Mündung“ und keine stringente Tradition von Werten die Einheitlichkeit von Geschichte begründet, meint die Metapher nicht mehr als eine unbestimmte, fluide Kohärenz geschichtlicher Erfahrung. Blumenberg problematisiert die Möglichkeit einer radikalen „Phänomenologie der Geschichte“ in dieser Richtung, indem er sich auf die Metapher des „Bewusstseinsstroms“ in der Phänomenologie Edmund Husserls bezieht.

Husserls Versuch, die Abfolge von Sinneseindrücken und ihrer Verarbeitung in der Metapher des Stroms zu fassen, erzeugt laut Blumenberg eine Schwierigkeit: Innerhalb dieser Metaphorik kann kein fixer Standpunkt für die geschichtliche Reflexion behauptet werden. „Die Metapher des Stromes macht es schwer nachvollziehbar, die Phänomenologie als Methode der Reflexion zu begreifen.“³³ Die „Geschichten“ verunmöglichen also die „Geschichte“: Wer eine Erfahrung macht, ist Treibender im Fluss, er kann Eindrücke nicht fixieren, um eine theoretische Haltung einzunehmen. Ein Standpunkt, der die Abstraktion ermöglicht, müsste notwendig eine Hemmung in das Flüssige einbauen: Genau das ist die Leistung der Geschichtsschreibung schon laut Platons *Kratylos*, sie soll „durch Wortbildung“ den „Fluß des Geschehens“ aufhalten.³⁴ Blumenberg kommt zum Schluss, dass eine konsequente Phänomenologie der Geschichte vor dem Problem stünde, geschichtliche Erfahrung überhaupt zu fassen, ohne ein transzendentes Subjekt dieser Erfahrung vorauszusetzen:

Eine Phänomenologie der Geschichte darf nicht in die deduktiv-spekulative Versuchung zurückfallen, der sich Husserl von seiner Theorie der transzendentalen Intersubjektivität her genähert hat [...] Vielmehr muß eine Phänomenologie der Geschichte darauf aus sein, die Ausbildung von Totalität epochaler Selbst- und Weltverständnisse in ihrem unablässigen Zusammenstoß, Ausgleich und ihrer schließlich destruktiven Unversöhnlichkeit mit konkreten Ereignissen, Ergebnissen, Erzeugnissen wahrzunehmen. Dieses ist, was der Geschichte so etwas wie ein ‚Wesen‘ gibt, nicht Restauration des ‚Weltgeistes‘, sondern

torischen Geschehens in die Ufer eines solchen Stromes eingefangen werden kann, zumal dann, wenn wir nicht zahlreiche nebeneinander und durcheinander verlaufende Strömungen annehmen, sondern nur *einen* oder gar *den* Strom der Geschichte.“

32 Vgl. Löwith, *Meaning*, 18: „The bearing of the eschatological thought on the historical consciousness of the Occident is that it conquers the flux of historical time, which wastes away and devours its own creations unless it is defined by an ultimate goal.“

33 Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Frankfurt a. M. 2012, 112; vgl. Nádas, *Aufleuchtende Details*, 878: „Es ist uns nicht gegeben, reflexiv zu handeln. Quelle und Ziel des Guten sind ja auch nicht das Handeln, sondern die Wahrnehmung, der Einblick in die Funktionsweise der Einsicht.“

34 Demandt, *Metaphern*, 168.

Freilegung des Arsenalens an Formen, in denen sich Geschichte vollzieht, das ihre Strukturen unabhängig von der Kontingenz ihrer Fakten, wenn auch nur durch diese, verstehen läßt.³⁵

Diese Aufgabenstellung für eine Phänomenologie der Geschichte liest sich wie eine Gebrauchsanweisung für die *Parallelgeschichten von Nádas*. Der Roman behandelt die Forderung Blumenbergs allerdings eben nicht theoretisch, sondern als Herausforderung an die literarische Form, in der er ungarische Geschichte von den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts bis etwa 1961 darstellt.³⁶ Die *Parallelgeschichten* tendieren zur Phänomenologie, gerade weil eine „Ausbildung von Totalität“ unhaltbar geworden ist, wie sie der Nationalsozialismus, aber auch der sozialistische Realismus vor allem als Teleologie von Geschichte konzipiert hat.³⁷

Der Roman suspendiert daher die geschichtsphilosophische Synthese. Damit verlagert er die Frage, in welchem Sinn er von Geschichte und Geschichten in Singular oder Plural sprechen soll, auf die, wie individuell oder geschichtlich eine jeweils konkrete Erfahrung in diesen Jahren ist. Viktória Radics etwa zögert, auch nur einen der historischen Handlungsbögen in den *Parallelgeschichten* summarisch zu benennen, wie das hier eingangs in der Zusammenfassung der Episode um den Architekten Madzar geschehen ist:

Ein solch interpretatorischer Satz klingt frivol – ein Glück nur, dass der ganze Roman weitgehend empirisch ist, „in Erfahrungen herum(stapft)“, wie Péter Nádas in einem seiner Essays über das Genre schreibt.³⁸ Und auch wenn der Erzähler reflektiert und analysiert, konzentriert er sich doch stets primär auf das Hier und Jetzt und lässt sich nicht oft auf großangelegte Feststellungen ein. Über das, was wir als Geschichte bezeichnen, spricht er nicht, denn er hat keinen Überblick darüber: er bewegt sich in der Materie.³⁹

35 Blumenberg, Hans: Das Laboratorium, oder: Was wäre eine Phänomenologie der Geschichte? In: Ders.: Phänomenologische Schriften 1981–1988. Hg. von Nicola Zambon. Frankfurt a. M. 2018, 11–14, 13.

36 Letzte „ungarische“ Szene des Romans ist der ungarische Nationalfeiertag am 15. März 1961. Einige „deutsche“ Szenen wie etwa der Anfang des Romans spielen allerdings deutlich später, 1989 in Berlin.

37 Nicht zufällig reibt sich Nádas immer wieder auch an dem von Lukács als Referenz für den „Realismus“ oft zitierten Thomas Mann. Vgl. etwa Nádas, Aufleuchtende Details, S. 467. Vgl. dazu Gerik, Horst Jürgen: Georg Lukács und Hegel. Online unter <https://www.horst-juergen-gerik.de/aufs%C3%A4tze/georg-luk%C3%A1cs-und-hegel/> (01.02.2022), der mit einem kurzen Seitenblick auf Taubes auch die Rolle einer Eschatologie bzw. utopischen Orientierung in Lukács' Theorie des Romans betont.

38 Nádas, Péter: Ein zu weites Feld. In: Ders.: „Heimkehr“, 46–57, 46.

39 Radics, Viktória: Statt einer Kritik. In: Graf, Daniel / Schmidt, Delf (Hg.): Péter Nádas Lesen. Bilder und Texte zu den Parallelgeschichten. Reinbek b. H. 2013, 127–228, hier 143.

Die Lektüre bewegt sich im Bewusstseinsstrom von Figuren. Dabei ist nicht einmal zu entscheiden, ob die Figur die Erfahrung macht oder die Erfahrung die Figur: „Was mich verblüfft, ist die Art und Weise, wie Nádas sein Personal einführt, es dem Leser vorstellt“, bemerkte dazu eine Leserin in ihrem Blog: „Erst einmal ist da eine Situation, dann dazu eine Person, sie wird gezeichnet, mal mehr, mal weniger deutlich, den dazugehörigen Namen erfährt man erst später [...]“⁴⁰ Allein schon die unvermittelten Zeitsprünge zwischen den einzelnen Kapiteln zwingen die Lektüre, sich permanent zwischen Nachkriegszeit, Kriegszeit oder Zwischenkriegszeit neu zu orientieren. Parallele Erfahrungen stellen dann in Frage, ob diese Erfahrungen überhaupt zu einer bestimmten Zeit oder Person gehören. Sie sind nicht eindeutig zu situieren, obwohl (oder weil) sie an den konkreten Sinneseindruck, an Lichtreflexe, Gerüche und Geräusche, und obwohl (oder weil) sie an Trieb und Begehren gebunden bleiben.

Nach Blumenberg verzichtet die Phänomenologie Husserls in der Flussmetaphorik auch auf einen abstrakten Begriff der Zeit, wenn sie keinen Standpunkt für die Reflexion findet. Nádas' Roman zieht aus der Flussmetaphorik dieselbe Konsequenz. Das formuliert am deutlichsten Kristóf Demén, ein Protagonist des Romans, der als Ich-Erzähler auftritt und in dem Nádas erkennbar Erfahrungen aus der eigenen Lebensgeschichte gestaltet.⁴¹

Mein Denken zerpfückte alles in kleinste Teilchen, ließ mich dann mit unzusammenhängenden Einzelheiten zurück. Etwas geschieht oder geschah auf der Welt, und ich kann es ohne die Kenntnis der Zusammenhänge nicht verstehen. Als folgte das Urteilsvermögen den Affekten und Emotionen nicht, und so würde ich Zeiten verleben, über deren Dauer und Inhalt die Erinnerung keine Rechenschaft ablegen kann.

Nicht etwa, weil mein Erinnerungsvermögen ausgesetzt hätte. Oder mir etwas Besonderes eingefallen wäre. Es hatte nicht ausgesetzt, mir war nichts eingefallen, sondern es war alles gleichzeitig in meinem Kopf. Alles war da vorhanden, aber zusammenhanglos. Und dazu gehörte keine ab- und zumessbare Zeit. Es war zu viel, denn es ist erschreckend, mitten in einer Vergangenheit zu stehen, die in jeder Hinsicht gegenwärtig ist.⁴²

Parallelgeschichten: Die Sorge geht über den Fluss

Neben seiner Analyse der Metapher des Bewusstseinsstroms bei Husserl entwirft Blumenberg auch andere Modelle, in denen die Flussmetapher zum Kondensations- oder Zerfallspunkt eines Konzepts von Geschichte wird. In den Nachlass-Texten stehen

40 <https://www.buechereule.de/wbb/thread/66830-parallelgeschichten-%E2%80%93-p%C3%A4ter-n%C3%A1das/> (01.02.2022).

41 Nádas, *Parallelgeschichten*, 1242–1244; vgl. dazu *Aufleuchtende Details*.

42 Ebd., 1245 f.

Beispiele für die Beschäftigung Blumenbergs mit solchen Modellen teilweise relativ unvermittelt nebeneinander. *Quellen, Ströme, Eisberge* analysiert unter anderem die Emphase der Ursprungsmetaphorik für den Fluss und die Geschichte. Ein Teil dieser Modelle geht bis auf antike Fabeln und Mythen zurück, etwa auf Heraklit.

Ein anderes solches Modell ist *Schiffsbruch mit Zuschauer*, obwohl es Blumenberg mit dem Meer und nicht mit dem Fluss assoziiert.⁴³ Die prototypische Szene daraus steht allerdings in direkter Konkurrenz zur Metapher des „Bewusstseinsstroms“ und formuliert die Position, die Demandt als die des beschreibenden Historikers identifiziert: Der reflektierende, unbetroffene Beobachter historischer Katastrophen auf dem Wasser verfolgt das Geschehen vom sicheren Ufer aus. Eine der Abwandlungen des „Schiffsbruchs“ am Fluss, die Blumenberg nicht kommentiert, ist auch die manchmal fälschlich Konfuzius zugeschriebene Sentenz, dass man nur lange genug am Ufer eines Flusses sitzen müsse, um die Leiche seines Feindes vorbeitreiben zu sehen.⁴⁴

Zu den von Blumenberg analysierten Modellen gehört außerdem die Fabel von der Sorge, die über den Fluss geht.⁴⁵ Die Flussüberquerung akzentuiert darin das Problem, dass sich die Person innerhalb des Stroms der Geschichte konstituieren und sich doch zugleich gegen ihn behaupten muss. Die Assoziation von Fluss und Geschichte sieht die Flussüberquerung also unter dem Vorzeichen von Zäsuren, in denen sich Lebensgeschichten neu formieren: Blumenberg bezieht sich auf eine Fabel des Hyginus Mythographus aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, in der die Sorge zur allegorischen Figur wird: Sie geht über den Fluss und entdeckt ein Stück Ton, das sie zur Figur knetet. Letztlich wird die Figur auf den Namen „Homo“ getauft, ihr Geist nach dem Tod Jupiter versprochen und ihr Körper der Erde. Solange diese Figur aber lebt, darf die Sorge sie behalten. Blumenberg betont an der Fabel vor allem das Fehlen einer Begründung, warum die Sorge ihr Werk mitten auf dem Fluss und nicht an seinem Ufer vollendet. Für ihn verdrängt die Tradition des Motivs die Spiegelung der Sorge im Wasser und damit die Frage, warum und nach welchem Bild die Sorge den Menschen formt.

Hier ist es unmöglich, für die *Parallelgeschichten* auch nur dieses eine Motiv der Flussüberquerung umfassend zu analysieren: Zentral ist das Motiv als Element der

43 Demandt, Metapher, 188 hält „die Vorstellung, am Ufer des Ereignisstromes zu stehen oder an ihm entlang zu wandern“ für den „Ursprung einer Reihe metaphorischer Wendungen für den Erkenntnisprozess“. Das Motiv des „Schiffsbruchs mit Zuschauer“ verbindet die Wassermetaphorik für Geschichte mit einer anderen, für Demandt zentralen Metapher für Geschichte, dem Theater (ebd. 332–425).

44 Vgl. <https://www.aphorismen.de/zitat/13200> (07.11.2022). Der Originaltext bei Konfuzius auf Chinesisch lautet ursprünglich „子在川上曰：逝者如斯夫，不舍昼夜。“ Es ist eigentlich eine Klage über die Zeit, die nie stillsteht. Wortwörtlich übersetzt heißt der Satz: „Ach, so (wie das Wasser im Fluss) verfließt auch die Zeit, sie hat Tag und Nacht keine Rast.“ – Für den Hinweis auf die Übersetzungsproblematik danke ich Kaiyuan Li.

45 Vgl. vor allem Blumenberg Hans: Der Narzissmus der Sorge: Das Geschöpf einer flüchtigen Spiegelung. In: Ders.: Die Sorge geht über den Fluss, Frankfurt a. M. 2017, 197–200.

Handlung unter anderem im „deutschen“ Erzählstrang um ein Lebensbornheim, wo das Queren eines Baches über einem Wasserfall Mutprobe unter den Heiminsassen ist. Anlässlich des bevorstehenden Todes ihres Mannes fährt Erna Lippay-Lehr mit dem zum Taxifahrer degradierten Bellardi über die Margarethenbrücke. Kristóf Demén lebt nach dem Krieg auf der Magaretheninsel das erste Mal seine Homosexualität aus, während Irma Szemző gleichzeitig auf der Brücke die Donau überquert, um sich mit ihren Freundinnen zu unterhalten.⁴⁶ Beide Szenen werden dann über das Geräusch der auf der Donau rangierenden Schleppkähne verbunden. Wenig später wird sich Demén von einer anderen Brücke in die Donau stürzen wollen und ein unter den Freundinnen spielender Erzählstrang kommt zu einem gewaltsamen Ende. Dass Madzar vor seiner Emigration mit Bellardi bei Mohács über die Donau schwimmt, steht also in einem durchkomponierten, motivischen Zusammenhang.

Ich führe nicht aus, wie Nádas diese Handlungselemente der Flussüberquerung jeweils mit einem Moment problematischer Selbstvergewisserung in der Geschichte verknüpft. Stattdessen stelle ich zwei Zitate einander gegenüber, die das Motiv nicht als Element der Handlung, sondern als eines der subjektiven Imagination gestalten: In ihr verstehen bzw. missverstehen sich die ungleichen Partner einer vor allem sexuellen Beziehung über die Entfernung von 300 Seiten, indem sie eine Flussüberquerung phantasieren. Die aus ärmlichen Verhältnissen stammende Gyöngyvér Mozes träumt am Anfang des Romans von einer Landschaft, die der Lektüre übrigens gegen Ende des Romans⁴⁷ als Handlungsraum einer anderen Figur neu begegnen wird.

Es war, als überquerte sie auf einer Fähre einen träge durch eine Ebene fließenden Fluss, und als landete die Fähre einmal an diesem, dann an jenem Ufer. Offenbar träumte sie tatsächlich, von einer Überquerung. Von Ufern träumte sie, zwischen denen es keinen Unterschied gab, weder Büsche noch Bäume, kein einziger Baum, sondern nur Fuhrwerke, ein Gedränge von Rindern und Menschen, die in Wolken aufgewirbelten Staubs aus der endlosen Einöde dahergeströmt kamen. Die letzten Bilder ihres Traums blieben noch einen Augenblick an der Oberfläche zum Erwachen haften. Gar kein Fluss war das, sondern ein mächtiger Strom, trüb von Sand, die matt schimmernde Wasserfläche gleichsam gewölbt. Vom einen Ufer war das andere nicht zu sehen. [...] Alle ihre Tage waren aussichtslos. Die zwischen den beiden Ufern verkehrende Fähre bedeutete wohl, dass sie tatsächlich nirgends zu Hause war, nie gewesen war und nie sein würde. [...] Zwischen den beiden freundlichen Ufern des Stroms aber verschwamm sie samt ihrem Unbehagen mit dem Geruch des Wassers, der krampfartige Schmerz löste sich in der Landschaft auf.⁴⁸

300 Seiten nach diesem Zitat antwortet *Agóst Lippay* in seinem eigenen Phantasma: Er gehört zu einer Gruppe von Agenten, die in der Zeit des Ungarnaufstandes versuchen,

46 Nádas, *Parallelgeschichten*, 437.

47 Vgl. die Geschichte des Gefängniswärters im vorletzten Kapitel.

48 Nádas, *Parallelgeschichten*, 67–69.

sich einen abstrakten Begriff von der Geschichte zu machen, die in sie aktiv eingreifen und eingegriffen haben, unter anderem durch Mord. Am Ende des Romans wird er getäuscht und verraten worden sein und von den Ereignissen verschluckt. Anders als seine Geliebte imaginiert diese Figur die Metapher der Überquerung als Programm, ein narzisstisches Begehren bewusst gegen die Geschichte zu setzen.

Er schwebte in der dichten Geschichte seiner Lust, mit einem Lächeln auf den Lippen, genauer, die reinen Muster dieser nicht enthüllten Vergangenheit hatten sich seiner Gesichtszüge bemächtigt, und nur für Uneingeweihte erschien das als Lächeln. Für ihn selbst war es jene wilde und unberechenbare Strömung, vor der er aber keine Angst haben musste, weil sie immer da sein würde und in allen [sic, nicht „allem“] wirksam. Der Geruch war der Eingang, durch den er sein heimliches Leben betrat. Er sah, was er sah, er wusste, was er wusste, es kam ihm dies und das in den Sinn, aber mit dem Duft seines eigenen Körpers vermochte er sich immer von der wirklichen Welt zu lösen. Er schwebte auf ihm zum jenseitigen Ufer hinüber, von dort blickte er auf die anderen zurück und auch auf sich selbst, den er ebenfalls zurückgelassen hatte; die Strömung hatte ihn mitgerissen. Treue hatte keine Bedeutung mehr; hinter jeder neuen Lust lauerte der Verrat.

An diesem anderen Ufer hatte nichts einen Namen, es gab keinen Zwang, die Dinge zu benennen, die ganze Geschichte hatte keinen einzigen Zeitpunkt, und so hatten auch die Ereignisse kein Gewicht.⁴⁹ Beliebig kam er nicht hinüber, aber wenn er einer einzigen und sehr einfachen Bedingung Genüge tat, lag der Überfahrt nichts mehr im Weg.⁵⁰

Die Flussmetaphorik verbindet nicht nur die *Parallelgeschichten* von Nádas mit einer philosophischen Diskussion über Zusammenhang und Ziel von Geschichte, sondern zusätzlich seine Autobiographie. Die Frage, wie ein Konzept von Geschichte Metapher und Begriff ihrer Funktion nach gewichtet, stellt sich auch in *Aufleuchtende Details. Memoiren eines Erzählers* in der Frage, ob und wie dem Fluss des Geschehens mit abstrakten Begriffen beizukommen sei. Schon als Kind habe er Probleme gehabt, erinnert sich Nádas, Begriffe jenseits des rein Anschaulichen zu verstehen. Gleich zu Beginn seiner „Memoiren“ erklärt er dieses Problem mit Abstrakta am Begriff der „Liebe“. Wie in den Zitaten aus den *Parallelgeschichten* oben, in denen Gyöngyvér Mozes und Agóst Lippay von einer Flussüberquerung träumen, enttäuscht auch die Autobiographie die Sehnsucht, sich durch „Liebe“ von der Geschichte zu erlösen. Das Bekenntnis, dem Begriff „Liebe“ verständnislos gegenüberzustehen, ist also auch in *Aufleuchtende Details* nicht zufällig mit dem Fluss und seiner Überquerung verbunden:

Ich kam nicht klar mit dieser ganzen Liebe. Sie erwähnten so viele ihrer Formen, in so verschiedenen, zuweilen bizarren Zusammenhängen, dass ich lange, gemessen an einem

49 Auch diese Stelle lässt sich direkt auf die Auseinandersetzung Blumenbergs mit der Phänomenologie und seine Kritik an Husserls Flussmetapher beziehen.

50 Nádas, *Parallelgeschichten*, 324.

Menschenleben unmäßig lange, mindestens drei Jahrzehnte, die Bedeutung des Wortes nicht verstand, jedenfalls nicht so, wie es andere verstanden, Liebe. Das Wort Caisson, und wie und weswegen die Brückenbauer Caissons verwenden, wenn sie den Pfeiler im Flussbett aufstellen, und was der Caissonarbeiter macht und welchen Gefahren er ausgesetzt ist, auf welche Art er graduell an die Oberfläche gebracht wird, was der Blutdruck ist, was der Druckunterschied, wie man den inneren und den äußeren Druck ausgleichen kann, die Begriffe Ausgleichen und Druckmesser, das alles ist in meinem Kopf zusammen mit dem Anblick der Bauarbeiten an der Margaretenbrücke und der hohlen Musik der Metalle gespeichert.⁵¹

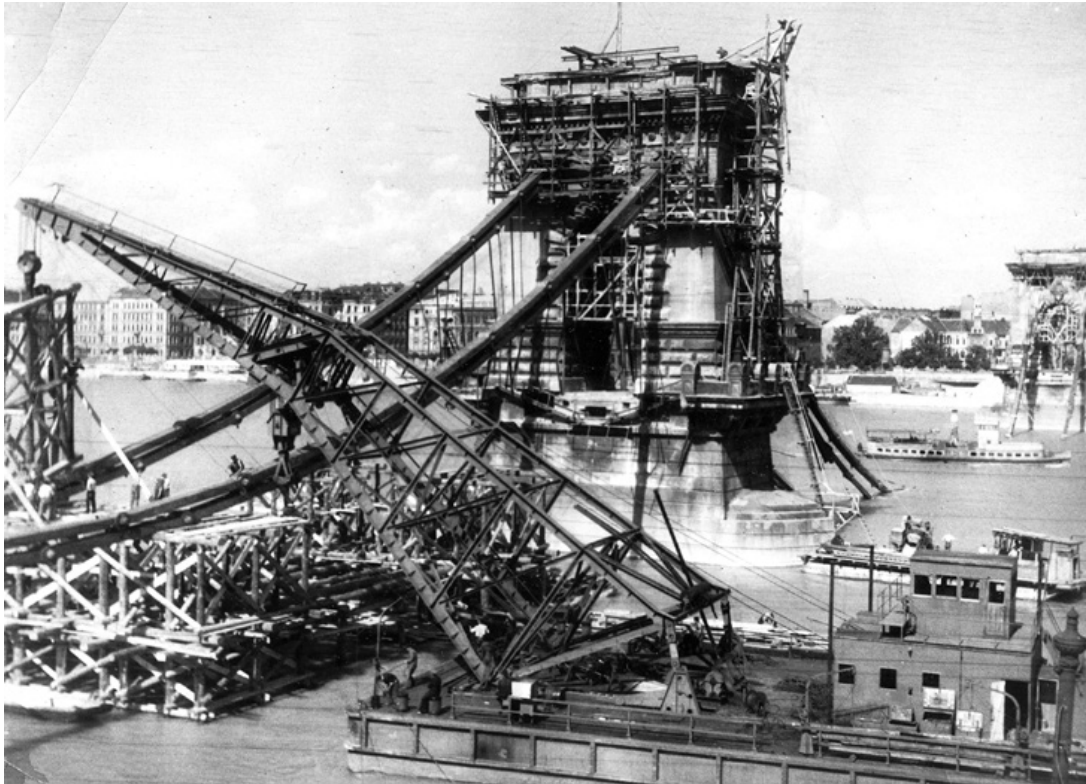


Abb. 1 Kettenbrücke im Bau 1948
© Mihalik István, fortépan

Die Vorstellung von Caissons assoziiert die Metaphorik des Flusses mit der Metaphorik des Grundes, der Begründung – und damit mit einem anderen der Modelle Blumenbergs, die mit der Wassermetaphorik assoziiert sind.⁵² Unter anderem⁵³ in diesem

51 Nádas, *Aufleuchtende Details*, 33.

52 Vgl. Blumenberg, Hans: *Grund und Boden: Zugrundegehen, auf den Grund gehen, auf dem Boden stehen*. In: Ders.: *Die Sorge geht über den Fluss*, 97–100.

53 Nádas zeichnet sein Verhältnis zu diesem Erbe in seinen Büchern viel deutlicher in Hinblick auf Architektur und Photographie. Zu *De Stijl* vgl. etwa Nádas, *Aufleuchtende Details*, 946.

Motiv äußert sich auch ein Verhältnis von Nádas zur Ästhetik der klassischen Moderne, deren konventionsbrechenden, unsentimentalen Ingenieursgeists er ähnlich emphatisch betont. Zugleich distanziert⁵⁴ er sich aber auch von dieser Emphase, nicht nur in der Figur seines Architekten; der Ingenieursgeist ist bei ihm mehr Ausdruck der Skepsis als des Utopismus.

Das zeigt ein Seitenblick auf Robert Musil, der 1918 das Motiv der Caissons in jener *Skizze der Erkenntnis des Dichters* gebraucht, in der er auch zwischen „Ratioidem“ und „Nicht-Ratioidem“ – Musils Bezeichnung für das „Gebiet der Liebe“ – unterscheidet. Im Unterschied zu Musil suspendiert Nádas die Suche nach der Utopie über der Suche nach den zuverlässigen, erfahrungsgesättigten Wörtern.⁵⁵ Musil verwendet wie er die Caissons als Metapher einer festen Begrifflichkeit, allerdings in Hinblick auf ein Gebiet, das es der Utopie zuliebe gerade von dieser Festigkeit zu befreien gilt:

Auch auf moralischem Gebiet wird heute nach dem Prinzip der Pilotierung vorgegangen und werden in das Unbestimmte die erstarrenden Caissons der Begriffe gesenkt, zwischen denen sich ein Raster von Gesetzen, Regeln und Formeln spannt. Der Charakter, das Recht, die Norm, das Gute, der Imperativ, das Feste in jeder Hinsicht sind solche Pfähle, auf deren Versteintheit gehalten wird, um daran das Netz der Hunderte moralischen Einzelentscheidungen, die jeder Tag fordert, befestigen zu können. Die heute noch herrschende Ethik ist ihrer Methode nach eine statische, mit dem Festen als Grundbegriff.⁵⁶

In seiner Analyse des Modells der Begründung denkt Blumenberg vor allem an das Meer als konventionelle Metapher für das Erhabene. Polemisch gegen den Anspruch auf Tiefe bemerkt er, dass „Der Grund der Dinge freilich [...] einer“ sei, „auch [...] ganz in den Grenzen seiner Metaphorik“: „Der Meeresgrund ist schließlich dieselbe Oberfläche der Erde, die an den Ufern aus der Tiefe heraufsteigt und zum Lebensgrund, Ackerboden, Wegeland und Baugrund für alle menschlichen Unternehmungen wird.“⁵⁷ Das freilich stellt sich in der Metaphorik des Flusses anders dar; der Grund der Donau ist anders; auf ihm liegen die Leichen von Budapester Juden. Bei Nádas wird der Grund des Flusses immer wieder auf eine undurchsichtige, lehmige Oberfläche gespült, Oberfläche und Grund des Flusses vermischen sich in Wirbeln. Die Oberflä-

54 Zum Begriff der Moderne vgl. Nádas, *Aufleuchtende Details*, 891: „Zum wurmstichigen Apfel des christlichen Moralbegriffs haben wir die wurmstichige Birne der Aufklärung hinzugefügt, und aus diesem Manöver ist die Moral der Moderne hervorgegangen.“

55 Nádas, *Aufleuchtende Details*, 881: „Was ist Güte, was Freude, was Glück, was Lust. Aus streng professionellen Gründen muss ich diese Fragen wie das Schießpulver im Trockenen aufbewahren.“ Vgl. ebd., 1205: „Ich wollte nichts von diesem Ganzen, dem Gutsein, dem ihren, dem meinen oder wessen auch immer, erzählen, weil ich es nicht verstand, auch seither nicht verstehe, keine Wörter dafür hatte. Solche Wörter kamen in den Romanen nicht vor.“

56 Musil, Robert: *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8. Reinbek b. H. 1981, 1027.

57 Blumenberg, *Sorge*, 97.

che des geschichtlichen Stroms ergreift auch die Tiefe sprachlichen Begründens, die „Caissons“ definierter Begriffe, und macht sie zum Teil der Ideologie.

Das Bild der zerstörten Brücke glänzt aus dem Dunkel meines Unbewussten herauf, der Kai ist voller Toter, voller Ruß, voller kaputter Gegenstände, kriegerisch glitzert in diesem tiefsten Sediment jener kälteste Winter des Jahrhunderts, ein gefrorenes Glitzern, über dieser tiefsten Schicht liegt der Brückenbau mit dem Lärm des Einrammens der Pfähle und den vielen diesbezüglichen Erklärungen meines Vaters, auf diesen Bildern und Silben ruht der Brückenbau, der Heroismus dieser Arbeiten, der Bau der Caissons, das fast ebenso laute Einrammen der Pfähle, die Reime auf Gerö, erö, Kraft, merö, rein, hidverö, Brückenbauer, der Reim als solcher, aus dem Namen kann man Reime machen, der Dichter ist eine Reimfabrik.⁵⁸

Der Vergleich mit Musil verdeutlicht, wie sehr es sich Nádas verbietet, seine Darstellung historischer Erfahrung unter einem abstrakten Begriff zu bündeln. Zugleich verdeutlicht er die Ablehnung einer Moderne, die sich reflexiv über die eigene Zeit und ihre Konventionen erheben zu können glaubt. In der metaphorischen Logik würde eine solche Reflexion den Fluss und seine Landschaft von einer Erhöhung aus in einem Panorama überblicken.⁵⁹ Tatsächlich gibt es in den *Parallelgeschichten* und in *Aufleuchtende Details* unter den Donaumotiven kaum solche Szenen: Die auffälligste Ausnahme ist der Moment in den „Memoiren“, in dem sich Nádas aus Budapest nach Kisoroszi zurückzieht, um psychoanalytische Theorie – vor allem C. G. Jung – zu lesen. Anders als die Psychoanalyse Freuds⁶⁰ eröffnet die Archetypentheorie eine Perspektive, Metaphern ohne den Umweg über den Begriff eine ganzheitlichere, konzeptuelle Bedeutung zu unterstellen. Wie sich diese Theorien zu einer „Phänomenologie der Geschichte“ verhalten, und wie sehr eine solche „Phänomenologie“ die Geschichtsphilosophie nicht nur bei Nádas ablöst, das muss an dieser Stelle eine offene Frage bleiben.

Hier sollte der Versuch genügen, die Flussmetaphorik bei Nádas auf eine ihm scheinbar fern liegende, geschichtsphilosophische Diskussion zu beziehen. Diese Diskussion über die Anfänge eines idealistisch-aufklärerischen Konzepts von Geschichte haben

58 Vgl. Nádas, *Aufleuchtende Details*, 1042.

59 Zur Metapher des panoramatischen Überblicks als Ausdruck der Distanziertheit des Geschichtsschreibers von seiner Zeit vgl. Demandt, *Metaphern*, 220–223.

60 Nádas, *Aufleuchtende Details*, 81 f.: Zur Jung-Lektüre: „Tagelang war ich in meiner für die Sommermonate gemieteten Dachkammer in Kisoroszi festgenagelt, mit einer phantastischen Aussicht aufs Donauknie und die Burg von Visegrád. [...] Nach der Jung-Lektüre konnte ich das politische, emotionale und affektive Tier in mir nicht mehr voneinander trennen. In den folgenden Jahren lernte ich dann von Freud, die analytische Methode auf mich selbst anzuwenden, aber zum Glück war ich da schon ein frischgebackener Jungianer. Ich stand auf der Insel von Szentendre am Ufer der Donau, erledigt, zerschlagen und leer unter dem Sonnenhimmel, und wieder einmal musste ich alles von vorn beginnen.“ Vgl. für eine andere panoramatische Szene aber etwa ebd., 202.

u. a. Koselleck und Blumenberg mit Überlegungen zum Verhältnis von Metapher und Begriff geführt. Die Argumente dazu lassen sich, das ergab sich zumindest aus meinem Versuch, auf eine Zeit übertragen, die umgekehrt geschichtsphilosophischen Begriffen gegenüber wieder skeptisch geworden ist: Die Gestaltung der Flussmetaphorik kann in einer solchen Zeit immer noch eine geschichtsphilosophische Einstellung artikulieren, auch dann, wenn ein abstrakter Begriff der Geschichte und ihrer Teleologie bewusst ausgeblendet bleibt. Der „natürliche“ Anschein dieser Metaphorik macht sie in ihrer Aussage keineswegs notwendig „mythisch“ im Sinne von Roland Barthes, und sie entzieht die ausgeblendete Begrifflichkeit nicht notwendig der Kritik. Das spricht dafür, trotz des angeblichen „Endes der Geschichte“ auch andere literarische Werke auf ihre Flussmetaphorik hin zu befragen.

Inseln im Fluss, Inseln der Imagination

Donau-Inseln als Erinnerungsorte*
*Die Funktion der Insel in den Landschafts-
und Erinnerungskonstruktionen zeitgenössischer Texte*

FERENC VINCZE

Die literarischen und kulturellen Aspekte der Landschafts- und Erinnerungskonstruktionen der Donau stehen seit langem im Fokus der Forschung über die Literaturen Mittel- und Osteuropas. Untersucht wurden u. a. Werke der Reiseliteratur, die inzwischen eine Tradition des Reisens entlang der Donau oder auf der Donau etabliert haben. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit können wir unter ihnen Claudio Magris' *Danubio* und Péter Esterházy's *Donau abwärts* hervorheben.¹ Viele Interpretationen haben die oben genannten Werke thematisiert,² und so ist es kein Zufall, dass Edit Király und Olivia Spiridon, die eine Anthologie über die fiktionalen und faktischen Darstellungen des Flusses zusammengestellt haben, in der Einleitung ihres Bandes auch Esterházy's Werk zitieren („Die Donau gibt es nicht, das ist sonnenklar!“), um dann zu erklären: „Weil sie kein Fluss ist, muss die Donau als ein Textfluss gesehen werden, der aus verschiedenen Wahrnehmungen, Ideen und Erzählungen als Projektionsfläche multipler Sichtweisen entsteht und, in Esterházy's Worten, als ‚ein Sonett, eine Sprechweise, ein Diskurs‘ aufzufassen ist.“³ Versteht man die Donau als einen Textfluss, so kann sie auch als Inszenierung einer Landschaft und eines Erinnerungsortes aus verschiedenen Perspektiven ge-

- * This paper was supported by the János Bolyai Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.
- 1 So geschieht es im ersten Kapitel von Edit Király's Monographie über den Donaudiskurs des 19. Jahrhunderts. Vgl. Király, Edit: „Die Donau ist die Form“. Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 2017, 11–22.
 - 2 Ágnes Balajthy erwähnt in ihrem Band über Reiseliteratur im Zusammenhang mit Esterházy's Roman neben dem Werk von Claudio Magris weitere Vorläufer wie die Texte von Italo Calvino und Christoph Ransmayr. Balajthy, Ágnes: „Egy eredendő Máshol“. Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában [„Ein Ur-Anderswo“. Die Kunst des Reisens in der neueren ungarischen Literatur]. Debrecen 2019, 154.
 - 3 Király, Edit / Spiridon, Olivia: Der Fluss als Textfluss. In: Király, Edit / Spiridon, Olivia (Hg.): Der Fluss. Eine Donau-Anthologie der anderen Art. Salzburg/Wien 2018, 7.

sehen werden. Als eine Mischung aus verschiedenen Diskursen und unterschiedlichen Poetiken hat Esterházy Roman auch die ungarische Reiseliteratur erneuert.⁴

Die Reiseliteratur und ihre Forschung konzentrierten sich jedoch nicht nur auf die Region, die die Donau „begleitet“, einschließlich der Konzepte der Grenze und der Brücke, sondern auch auf das Phänomen der Insel in der Donau.



Abb. 1 Ada Kaleh, Postkarte, um 1910
(Bestand IdGL)

Die Insel Ada Kaleh, die bis Anfang der 1970er Jahre an der unteren Donau existierte und dann durch den Bau des Staudammes und des Wasserkraftwerkes Eisernes Tor 1 überflutet wurde, ist zu einem prominenten Schauplatz der Belletristik und der Sekundärliteratur geworden. Die an der Grenze der Doppelmonarchie und des Osmanischen Reiches gelegene Insel wurde Ende des 19. Jahrhunderts von der Literatur entdeckt, und ihre Lage an der Grenze,⁵ ihre Funktion bei der Verbindung verschiedener Kulturen und ihr späteres Verschwinden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts machten sie zur vielleicht meistdiskutierten Insel Ostmitteleuropas. In diesem Beitrag

- 4 Vgl. Balajthy, Ágnes: Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur. In: Lőrincz, Csongor / L. Varga, Péter (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin/Boston 2021, 285–311.
- 5 Vgl. Király, Edit: Am Schnittpunkt der Grenzen. Topik und Topografie der Schwelle am Beispiel des Eisernen Tores und der Insel Ada Kaleh. In: Spiridon, Olivia (Hg.): Die Donau und ihre Grenzen. Literarische und filmische Einblicke in den Donauroum. Bielefeld 2019, 210.

werde ich versuchen, die Darstellung und Rolle der Insel in der Donau in zwei zeitgenössischen Texten zu vergleichen, einem ungarischen (Balázs Szálinger: *Al-dunai álom* [Traum von der Unteren Donau])⁶ und einem rumänischen (Claudiu M. Florian: *Vârstele jocului. Strada Cetății* [Zweieinhalb Störche. Roman einer Kindheit in Siebenbürgen], wortwörtlich: Das Alter des Spiels. Die Cetății Straße).⁷ Aufgrund meiner Hypothese ist die Insel nicht nur ein integraler Bestandteil der Landschaftskonstruktion, sondern auch ein wichtiger Auslöser von Erinnerungen.

Die Definitionsmerkmale der Insel als geologische Formation spiegeln sich bereits in der Art und Weise wider, wie Belletristik und Fachliteratur sie zu beschreiben oder sogar genauer zu definieren versuchen. Mircea Cărtărescu beschreibt in seinem Essay *Ada-Kaleh, Ada-Kaleh* die Insel als Gegenstand eines Bildes: „Noch heute erinnere ich mich an den Geruch des Bildes mit der Insel. Als ich auf dem Bett herumhüpfte, hüpfte auch die grüne Insel mit dem blassgelben Minarett auf und ab, während die türkische Frau im Vordergrund mal im blassen Grün der Donau und mal im blauen Fleck des Himmels schwamm.“⁸ Schon in dieser Beschreibung wird deutlich, dass das Wasser – die Donau – eines der Bezugspunkte für die Darstellung der Insel ist, wie wir das auch in der Studie von Edit Király lesen können: „Die Insel (etwa 1,7 km lang und 0,5 km breit) lag am Ausgang der Donau aus dem Kasaner Pass, wo der Fluss plötzlich 900 Meter breit wird und seine Richtung von Nordost nach Südost ändert. Gegenüber der Insel lag Orșova auf der ungarischen Seite und Tekija auf der serbischen Seite.“⁹ Beide Beschreibungen – sowohl die fiktionale als auch die faktuale – definieren die Position der Insel in Bezug auf die Donau und das Festland, und dies steht im Einklang mit Daniel Graziadeis Definition der Insel in seinem Band über Inseldarstellungen in der englischen, frankophonen und hispanischen Literatur der Karibik:

Bei der genaueren Betrachtung der Bezeichnung {Insel} wird deutlich, dass Geographie Schreibung der Erde aus menschlicher Perspektive bedeutet: Schließlich unterliegt die Frage nach der Insel und ihrer Abgrenzung von den zu großen Kontinenten und den zu kleinen Klippen im Meer bloß kulturellen Konventionen und mutwilligen Skalierungen. [...] Diese beiden Beispiele zeigen bereits, dass der Fokus entweder auf dem Wasser oder auf dem Land liegen kann, dass aber beide Elemente konstitutiv sind. Für den Begriff der Insel ist daher die simultane Anwesenheit von Wasser und Land ein mögliches Distinktionsmerkmal vom trockenen Kontinent.¹⁰

6 Szálinger, Balázs: *Al-dunai álom*. Budapest 2020.

7 Florian, Claudiu M.: *Vârstele jocului. Strada Cetății*. București 2012.

8 Cărtărescu, Mircea: *Ada-Kaleh, Ada-Kaleh*. Auf dem Grund der Donau/Rumänien. In: Király, Edit / Spiridon, Olivia (Hg.): *Der Fluss. Eine Donau-Anthologie der anderen Art*. Salzburg/Wien 2018, 271.

9 Király, Am Schnittpunkt der Grenzen, 210.

10 Graziadei, Daniel: *Insel(n) im Archipel*. Zur Verwendung einer Raumfigur in den zeitgenössischen anglo-, franko- und hispanophonen Literaturen der Karibik. Paderborn 2017, 24.

Nach Graziadei unterscheidet sich die Insel vom Kontinent oder dem Festland durch das Vorhandensein und die entsprechende „Koexistenz“ von Wasser und Land. Diese Definition weist jedoch auch darauf hin, dass es grundlegende Unterschiede zwischen der schottischen (ein Gebiet, das einem Schaf ein Jahr lang genug Nahrung bietet) und der wikingerzeitlichen (ein Gebiet, das umsegelt werden kann) Definition von Inseln gibt, obwohl beide eine wichtige menschliche Perspektive¹¹ erkennen lassen. Hinzu kommt, dass wir bei der Definition der Insel(n) jenseits gewisser allgemeiner Aussagen auch die Art und Weise nicht außer Acht lassen können, wie sie durch ihre Repräsentationen definiert werden, denn: „Jede Insel besitzt dabei ihre Eigen-Logik, berichtet uns von ihrer jeweils spezifischen Lebens-Geschichte“.¹² Wie Ottmar Ette ebenfalls im Zusammenhang mit den Inseln der Karibik betont, können Inseln zugleich in einem größeren Kontext, d. h. im Rahmen eines Netzwerks von Inselgeschichten verstanden werden. Wie wir sehen werden, kann man im Fall der untersuchten Werke und der Inseln in der Donau weniger von einem Netzwerk von Inseln sprechen, wie es bei den karibischen Inselgruppen der Fall ist, aber die genannten Inseln sind sicherlich Teil eines größeren Netzwerks von Bedeutungen, von dem sie im osteuropäischen Raum nicht getrennt werden können.

Ada Kaleh als Muster und Praktik der Konstruktion

Balázs Szálingers *Al-dunai álom* [Traum von der unteren Donau] erschien 2020, und der Band bezieht sich auf die Tradition der bereits erwähnten ungarischen Reiseliteratur, denn als Vorläufer können wir eindeutig Péter Esterházy's *Donau abwärts*¹³ und Noémi Kiss' *Schäbiges Schmuckkästchen*¹⁴ nennen, die beide als bedeutende Stationen der ungarischen Reiseliteratur gelten können. Es lohnt sich, kurz auf die Struktur und damit auf die Gliederung dieser Bände einzugehen, die als Tradition verstanden werden können, denn erst in diesem Verhältnis können wir die ganz anderen Funktionsweisen des Szálinger-Textes und die Bedeutung der Insel Ada Kaleh aufzeigen.

Die Bedeutung des Textes *Donau abwärts* kann man in seiner neuartigen Konzeption des Gegensatzes Reisender–Tourist einfangen,¹⁵ und nebenbei „beleuchten seine textbildenden Verfahren [...] die Zusammenhänge zwischen Schreiben, Lesen und

11 Vgl. ebd.

12 Ette, Ottmar: *Reise/Landschaften: (W)Orte auf der Durchreise in einer transrealen Reiseliteratur*. In: Ders.: *Weltfraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart 2017, 117.

13 Esterházy, Péter: *Donau abwärts*. Übers. von Hans Skirecki, Salzburg/Wien 1992. Auf Ungarisch: Ders.: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Budapest 1991.

14 Kiss, Noémi: *Schäbiges Schmuckkästchen*. Übers. von Éva Zádor, München 2015. Auf Ungarisch: Kiss, Noémi: *Rongyos ékszerdoboz. Utazások keleten*. Budapest 2009. Die erweiterte zweite Ausgabe erschien 2018.

15 Balajthy, „Egy eredendő Máshol“, 51.

Reisen“.¹⁶ Seine Struktur und seine Titeltechnik sind mit textkonstruierenden Verfahren verknüpft, zugleich folgen sie aber auch thematisch dem Weg des Flusses von der Quelle bis zum Donaudelta. Der Text, so Ágnes Balajthy, „verbindet lyrische Beschreibungen, geschichtsphilosophische Reflexionen, Goethe- und Kafka-Kommentare, vermischt auf originelle Weise wissenschaftliche und literarische Diskurse und fängt das kulturelle Klima des Donauraums durch die ironische Form ein“.¹⁷ Das Buch von Noémi Kiss, *Schäbiges Schmuckkästchen*, ist ähnlich aufgebaut und strukturiert, aber es konzentriert sich nicht auf die Kulturlandschaft der Donau, sondern auf die vergessenen oder weniger bekannten Regionen Osteuropas. Die reflexive Darstellung der textuellen Vorgänge ist für den letztgenannten Text weit weniger charakteristisch, aber beide ähneln sich darin, dass die Struktur durch den Weg und den Verlauf der Reise bestimmt wird. Während das vorherrschende Thema in *Donau abwärts* die Reise entlang der Donau oder auf der Donau von A nach B ist, ist das Ziel von *Schäbiges Schmuckkästchen* weniger klar, denn der Schwerpunkt liegt auf einer die osteuropäische Landschaft und Städte besichtigenden „Rundreise“ (was durch die erweiterte Version der zweiten Auflage mit den hinzugefügten Landschaften verstärkt wird) und ist somit auf natürliche Weise mit der im Esterházy-Text rekonstruierten Opposition zwischen Reisenden und Touristen verbunden. Ergänzt wird dieser Fokus durch die Bibliographie am Ende beider Bände, die die einschlägige Belletristik und Sekundärliteratur zusammenfasst, um einen Anhaltspunkt für weitere Lektüre zu geben und einen referenziellen Bezugsrahmen für das Geschriebene zu schaffen.

Der Band von Balázs Szálinger greift diese Tradition auf, aber der Text bietet darüber hinaus eine andere Variante der Praxis des Reisens. Er ist nach den Tagen jenes Monats gegliedert, den man in der unteren Donauregion verbracht hat (Tag eins, Tag zwei ... Tag einunddreißig). Dies erinnert an die Technik des Tagebuchschreibens, und dadurch wird die Dokumentation der Reise mit einem paratextuellen Element verbunden, das den Ablauf der Tage ankündigt. Der Schwerpunkt der Reise liegt im Großen und Ganzen auf der unteren Donauregion, aber schon die Art und Weise, wie die Reise verläuft, engt das Ziel ein, und so liegt der Schwerpunkt auf der Stadt Orșova (dt.: Orschowa; ung.: Orsova).

Wir haben diese weiten, friedlichen Haine nicht mehr. Aber es gibt auch kein Ógradina mehr. Dieses Gebiet gehört heute zu Jeselnica, einem ehemaligen Nachbardorf. Auch Jeselnica befindet sich heute an einem anderen Ort als früher. Alles befindet sich an einem anderen Ort als zuvor. Vor fünfzig Jahren gab es auch eine Insel in der Donau, heute liegt

16 Vgl: „szövegalakító eljárásai az írás, az olvasás és utazás között létesülő összefüggésrendszerrel világitanak rá.“ Ebd.

17 Vgl.: „A tudományos és szépirodalmi diskurzusformákat invenciózus módon vegyítő, lírai hangvételű leírásokat, történelemfilozófiai eszmefuttatásokat, Goethe- és Kafka-kommentárokat ötvöző szöveg leginkább az ironia fogalmának segítségével találja megragadhatónak a Duna-menti vidék kulturális klímáját.“ Ebd., 155.

sie dreißig Meter tief unter der Wasseroberfläche. [...] Ich verbringe einen der Frühlingsmonate 2018 hier mit meiner Frau und unserem Sohn, den wir bald erwarten. [...] Das erste morgendliche Google-Translate-Treffen mit unseren Gastgebern, Julieta [julieta] und Gigi [dschidschi] in der Küche. Sie sind seit kurzem im Ruhestand. Sie wohnen in Orsova, verbringen aber die meiste Zeit des Jahres hier, zehn Kilometer von der Stadt entfernt, in diesem Haus am Fluss.¹⁸

Zu Beginn des Buches wird der Ort konkretisiert, d. h. das Ferienhaus in Eşelnița (ung. Jeselnica), zehn Kilometer von Orșova entfernt, und bereits hier – bei der Definition des Ortes – wird die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, d. h. dem Verschwinden der früheren Siedlungen und der heutigen Situation, betont. Schon zu Beginn des Textes fällt auf, dass anders als in der Tradition der Reiseliteratur nicht die Idee einer Reise irgendwohin die Entwicklung des Textes organisiert, sondern eine „sternentourartige“ Bewegung, da die Ausgangs- und Ankunftsorte der Reisenden insofern festgelegt sind, als sie immer von Eşelnița aus aufbrechen und am selben Tag oder einige Tage später dorthin zurückkehren.¹⁹ Die Reise ist ähnlich organisiert wie in Esther Kinskys Buch *Banatsko*,²⁰ in dem die Erzählerin Battonya, eine Siedlung an der ungarisch-rumänisch-serbischen Grenze, als Ausgangspunkt wählt und von dort aus durch das historische Banat, derzeit serbische, rumänische oder ungarische Regionen, reist, wobei sie ihre Reise ebenfalls sternentourartig organisiert.

Insofern kann man auch zu dem Schluss kommen, dass diese Art des Reisens nicht nur den Text organisiert (zusammen mit der tagebuchartigen Gliederung), sondern dass gerade die Besonderheit der Reiseform auch den Fokus bestimmt, da das Gleichbleiben des Abfahrts- und Ankunftsortes unsere Aufmerksamkeit auf diese spezifische Gegend, diese spezifische Stadt lenkt und nicht zufällig der Text diesen Fokus durchgehend beibehält. All dies wird auch für die empirische Erfahrung des Ortes von

18 Szálinger, *Al-dunai álom*, 7–8. Im Original: „Nincsenek már meg ezek a széles, nyugodt ligetek. De már Ógradina se létezik. Ez a terület most Jeselnicához, a valamikor szomszéd faluhoz tartozik. Jeselnica is máshol van ma, mint azelőtt. Minden máshol van, mint azelőtt. Ötven éve még Duna-sziget is volt itt: ma harmincméternyi víz takarja. [...] A 2018. év egyik tavaszi hónapját töltjük itt a feleségemmel és az érkező fiunkkal. [...] Elsőreggeles *Google Translate*-ismerkedés a vendéglátóinkkal, Julietával [dzsulietával] és Gigivel [dzsidszivel] a konyhában. Frissnyugdíjasok. Orsován laknak, az év nagyobb részét mégis itt töltik, a várostól tíz kilométerre, ebben a folyóparti nyaralóban.“

19 Vgl. die konkrete Beschreibung der Sternentour: „Több nagy kirándulást is tervezünk innen. 1. Vidin – Cafalat – Bor, avagy Bulgária és Szerbia. 2. Almásvidék 3. Herkulesfürdő 4. A Transalpina-út – Gigi javaslatára, mégpedig a Târgu Jiu (Zsilvásárhely) felé, azaz a Kárpátokon kívülről, odaátról pedig Szászsebes és Petrozsény érintésével vissza. Ezt majd később, a második blokkban csináljuk meg.“ [Wir planen von hier aus mehrere große Reisen. 1. Vidin-Cafalat-Bor, oder Bulgarien und Serbien. 2. Almásvidék 3. Herkulesbad 4. die transalpine Route – auf Gigis Vorschlag hin, nämlich in Richtung Târgu Jiu (Zsilvásárhely), d. h. von außerhalb der Karpaten, und zurück über Sebeş und Petroşani. Dies werden wir später, im zweiten Block, machen.] Ebd., 18–19.

20 Kinsky, Esther: *Banatsko*. Berlin 2011.

Bedeutung sein, da die ständige Wiederkehr es ermöglicht, sowohl den konkreten Unterkunftsart als auch die Stadt Orşova aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und zu beschreiben.

Im Vorfeld einer geplanten Reise zum serbischen Flussufer haben sie bereits die Stelle markiert, von der aus sie Eşelnița und Orşova fotografieren wollen: Übermorgen, wenn wir von der Tour durch Vidin-Bor zurückkommen, werden wir ein Foto von der serbischen Seite machen. Mit dem Fernglas sahen wir, dass diese hohe Straße ein Stück hat, wo man ohne Gefahr stehen bleiben kann.²¹ Dann lesen wir über den Moment, der die Umstände und die Erfahrung des Anblickens oder Festhaltens beschreibt:

Die Karpaten von außen zu sehen, in einer unbekanntem Landschaft, von einer sich seltsam verhaltenden Donau aus ... Man könnte es drehen und wenden, zurücknehmen und erweitern und kommentieren, korrigieren, sagen, in gewissem Sinne, aber nein, das lieber nicht. Es war ein berauschendes Gefühl, dass da bereits meine Heimat war.²²

In beiden Zitaten können wir die Geste der Markierung entdecken, durch die (bereits im Voraus und erneut) auf den Ausgangs- und Rückkehrpunkt hingewiesen wird, und in beiden Fällen wird der Ausdruck „meine Heimat“ [hazám] hinzugefügt, was die Fokalisierung bestätigt. Dies wird in einer anderen Passage unterstrichen, die in einer späteren Phase der sternentourartigen Reise stattfindet, aber auch durch das geographische Element der Donau als Entfernungselement ermöglicht wird:

Vor Orşova macht der Fluss eine scharfe, mehr als rechtwinklige Biegung. Diese besondere Biegung der Donau war der südlichste Punkt des historischen Ungarn. Hier ist die Festung Háromtorony/Trikule, die Türme stehen im Wasser, nur zwei sind sichtbar. Ihre Jahre sind gezählt. Wir befinden uns auf der anderen, auf der serbischen Seite, in Donij Milanovac. Für ein Dorf zu lebendig, für eine Stadt zu schlank, hat der Ort einen Hafen mit Balaton-Gefühl. [...] Der Plan ist, nach der Kleinen-Kasan-Straße, auf dem Gipfel, den ich jeden Morgen von meinem Schreibtisch aus sehen kann, anzuhalten. Mit einem Fernglas werden wir nach Gigis Haus suchen. Es wird seltsam sein, sie wiederzusehen, vor allem aus einem anderen Land.²³

21 Szálinger, Al-dunai álm, 72. Im Original: „Holnapután, ahogy a Vidin-Bor-túráról jövünk haza, megcsináljuk a fényképet a szerb oldalról. Távcsovel úgy láttuk, van ennek a szemközi magas útnak egy szakasza, ahol biztonságosan meg lehet állni.“

22 Ebd., 99. Im Original: „Ismeretlen tájon, egy idegenül viselkedő Duna mellől meglátni kívülről a Kárpátokat ... Lehetne így-úgy csavarni-csúrní, visszavonni-kitágítani-lábjegyzetelni, korrekté tenni, azt mondani, hogy bizonyos értelemben, de ne, hadd ne. Felemelő érzés volt, hogy az ott már: a hazám.“

23 Ebd., 142–143. Im Original: „Mielőtt Orsovához ér, egy derékszőgnél élesebb kanyart vet a folyó, ez a bizonyos Duna-könyök volt a történelmi Magyarország legdélebb pontja. Itt van a Háromtorony/Trikule erőd, vízben állnak a tornyok, most csak kettő látszott ki. Az éveik meg vannak számlálva. Vele szemben vagyunk, a szerb oldalon Donij Milanovácon. Falunál életesebb, városnak

Diese Markierungen sind durch die unterschiedlichen Perspektiven des Hinüber- oder Hinausschauens in der Beschreibung organisiert, und diese Praktik sichert unter anderem die Ereignishaftigkeit dieser Beschreibungen. Denn durch die Donau ist die Trennung in die Landschaft (und in ihre Beschreibung) eingeschrieben, und dies ist eng an die Evokation historischer Ereignisse und Orte sowie an die Spannung gekoppelt, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart besteht. So ist die Beschreibung der Reise im Wesentlichen durch diese Trennung geprägt, die empirische Erfahrung der Gegenwart wird durch die Teilung durch den Fluss organisiert, und in diese Erfahrung werden vergangene Ereignisse oder der Status quo durch die Erinnerungen eingeschrieben. Es ist auch wichtig zu betonen, dass der Perspektivwechsel die Bedeutung der sternentourartigen Reise hervorhebt.

„Vor fünfzig Jahren gab es auch eine Insel in der Donau, heute liegt sie dreißig Meter tief unter der Wasseroberfläche“, lesen wir im ersten Kapitel von Szálingers bereits zitiertem Buch. Während die zitierte Passage den Abfahrts- und Ankunftsort Eşelnița und gleichzeitig Orșova nennt, erscheinen die Siedlungen nicht an und für sich, sondern zusammen mit der bereits untergegangenen Donauinsel. Die im Zusammenhang mit der Darstellung der Sternentour erwähnten Zitate zeigen deutlich, dass sich der Reisende/Tourist in erster Linie auf die Stadt Orșova konzentriert, auf die sich die meisten Literatur-, Erzähl- oder Kulturhinweise beziehen. Die Stadt wird jedoch immer parallel zur Insel Ada Kaleh dargestellt, wie es auch in anderen Texten der Fall ist.

Im Essay von Mircea Cărtărescu steht die Insel Ada Kaleh im Vordergrund, aber gerade im Zusammenhang mit der Überschwemmung wird die Insel zusammen mit der Stadt erwähnt: „Aber ich hatte nicht erfahren, ob die Stadt Orșova im Wasser verschwinden würde. Ich hatte auch nicht erfahren, dass die Insel Ada-Kaleh, die mich schon lange in ihren Bann gezogen hatte, bevor ich sie kennenlernte, nun von Welsen und Stören auf dem schlammigen Grund des Stausees bevölkert sein würde.“²⁴ In Mór Jókais Roman *Ein Goldmensch*, der mit der Schilderung der Insel des Niemanden einen wichtigen Beitrag zur Mythisierung der Insel Ada Kaleh leistet, erreichen die Reisenden auf der Donau zuerst Orșova, und die Insel und ihr Standort werden in diesem Zusammenhang definiert – sowohl geografisch als auch kulturell.

Die Stadt spielt eine Rolle vor allem bei der Definition der Position der Insel, was kein Zufall ist: Die Insel, am Kreuzungspunkt der Kulturen gelegen, wird oft mit einer vergangenen und verschwundenen Welt identifiziert, und ihre Geschichte und die Mythen, die sich um sie herum gebildet haben, sind natürlich von größerem Interesse als Orșova, die Grenzstadt der Doppelmonarchie – zumindest spiegelt sich dies in der Art und Weise wider, wie die Insel in der Belletristik und der Sekundärliteratur behan-

karcú hely kikötővel, balatoni fílinggel. [...] A terv szerint a Kis-Kazán-szoros után megállunk a tetőn, amit minden reggel látok az asztalomtól. Távcsővel megkeressük Gigiék házát. Furcsa lesz újra megpillantani, főleg egy másik országból.“

24 Cărtărescu, Ada-Kaleh, Ada-Kaleh. 277.

delt wird. Im Zusammenhang mit dem oben erwähnten Roman von Jókai weist Edit Király darauf hin, dass Orşova eine Grenzstadt war, die nicht nur zwischen zwei Reichen, sondern auch zwischen zwei Weltanschauungen, d. h. zwischen Ost und West, lag.²⁵ Diese Stadt, die im Sinne einer Dualität definiert werden kann, spielte jedoch oft eine Rolle bei der Verortung von Ada Kaleh, wie zum Beispiel bei der Beschreibung der Insel.²⁶

Was ich damit deutlich machen wollte, ist, dass Orşova in vielen Fällen in die Darstellung der Insel involviert ist, und diese Geste kann man zum Teil auch in Szálingers Buch beobachten. Die oben hervorgehobene Zitatpassage macht jedoch auch darauf aufmerksam, dass dies im untersuchten Band in erster Linie mit der Auslassung des Namens der Insel zusammenhängt: Während der Name der Stadt eindeutig genannt wird, wird die Insel lediglich als „die Insel an der Donau“ bezeichnet. Diese Geste bestimmt meiner Meinung nach den gesamten Text, und durch die Analyse dieser Beschreibung können wir uns der Rolle der Insel in der Konstruktion von Landschaft und Erinnerung in Szálingers Band nähern.

Auffallend ist sicherlich, dass der Schwerpunkt des Textes *Al-dunai álom* auf Orşova und der Rolle der Stadt in der Region liegt, sodass im Gegensatz zu den meisten Schriften über die Gegend nicht Ada Kaleh im Mittelpunkt steht. Es ist in der Tat so, als ob wir Zeugen einer Dekonstruktion des Mythos wären, der sich um die Insel gebildet hat, wie dies zum Beispiel die Passage, in der Jókai erwähnt wird, nahelegt:

Den meisten ungarischen Lesern ist das Eiserne Tor bereits in Jókais Roman begegnet. Die Inspiration für die Niemandsinsel im Roman *Ein Goldmensch* wird von vielen als Ada Kaleh angesehen (obwohl es wahrscheinlichere Quellen gibt, Ada Kaleh war zum Beispiel weder unbewohnt noch vergessen). Jókai, der die Felsenschlucht beschrieb, war nie in der unteren Donau-Region. [...] Nun, es ist nicht eindeutig, dass Jókai hier nie zu Besuch war, ich habe sowohl ja als auch nein darüber gelesen. Aber selbst in der Ja-Version heißt es, dass er Orşova im hohen Alter, lange nachdem er den Roman geschrieben hatte, besuchte ...²⁷

25 Vgl. „Sie liegt an der Stelle, wo der Reisende an einer Trennlinie zwischen der chaotischen Welt des Orients und der geordneten des Okzidents anlangt. In der sakralen Bedeutungsschicht des Romans wird sie als ein Purgatorium metaphorisiert, das zwei auch moralisch gewertete Weltgegenden voneinander trennt.“ Király, „Die Donau ist die Form“, 367.

26 Vgl. Király, *Am Schnittpunkt der Grenzen*, 210.

27 Szálinger, *Al-dunai álom*, 28. Im Original: „A legtöbb magyar olvasó Jókai regényében találkozott a Vaskapuval. Az arany emberben szereplő Senki szigete ihletője sokak szerint az Ada Kaleh (bár vannak esélyesebbek, az Ada Kaleh például nem volt se lakatlan, se elfelejtett). A sziklaszorosokat megörökítő Jókai nem járt az Al-Dunán. [...] Na jó, nem egyértelmű, hogy Jókai nem járt itt, olvastam erről igent is, nemet is. De az igenes verzió is úgy szól, hogy időskorában, bőven a regény megírása után járt Orsován ...“

Darüber hinaus werden immer wieder in solchen Landschaftsbeschreibungen Daten, zeitgenössische Zeitungsartikel und Archivoschriften zitiert, die sich auf Orşova beziehen bzw. die Geschichte der Stadt erzählen. An dieser Stelle sei der Name von Gyula Krúdy erwähnt, der, wie es im Text heißt, ebenfalls „mit dieser Region verbunden war. Und er musste nicht einmal persönlich kommen, er musste nur zum Postamt gehen. Im Alter von siebzehn oder achtzehn Jahren war Gyula Krúdy regelmäßiger Mitarbeiter der Zeitung Orşova und veröffentlichte damals fast ausschließlich dort.“²⁸ Das Detail, das kurz nach der Bemerkung über Jókai auftaucht, ist dazu berufen, den Repräsentationsraum und seine Struktur auf spektakuläre Weise zu verändern, denn hier wird das Werk eines anderen, ebenso renommierten ungarischen Schriftstellers mit der Region, genauer gesagt mit der Stadt und nicht mit der Insel Ada Kaleh in Verbindung gebracht. Dieser Satz und diese Geste werden durch die Erwähnung von Hans Christian Andersen weiterentwickelt: „Der dänische Märchenerzähler kam 1841 mit dem Schiff aus dem Süden nach Ungarn. In Orşova musste er die für Ankömmlinge vom Balkan obligatorische zehntägige Quarantäne absolvieren.“²⁹ Oder die Erwähnung des deutschen Reisenden Wilhelm Richter, der „drei Jahre später Orşova besuchte und ebenfalls unter Allion in Quarantäne kam“.³⁰

Wie Ágnes Balajthy im Zusammenhang mit Esterházys Buch über die Donau formulierte,³¹ entfalten sich auch hier aus den erinnerten Texten die vergessenen Geschichten von Orşova, und zwar nicht nur in der Absicht, der Region ein Denkmal zu setzen, sondern auch, um ihre aktuelle Darstellung kritisch zu hinterfragen. Der Hintergrund dieser Geste wird vielleicht am besten durch Szálingers Beschreibung des kürzlich eröffneten Museums in Orşova beleuchtet, in der dessen Funktion und Darstellungsmodi erörtert werden. Es steht hierbei der Film über die Flussregulierung und damit über die Zerstörung der Stadt im Mittelpunkt:

Abgesehen von diesem sich ständig wiederholenden Film geht es in der Ausstellung überhaupt nicht um die Altstadt. Nicht einmal ein bisschen. Umso mehr erfährt man über die Insel Ada Kaleh, die Natur und die römische Vergangenheit. Aber das alles, wie gesagt, auf fünfzig Quadratmetern. Es ist verständlich, dass eine einstige Grenzinsel, die von Türken bewohnt wurde und im frühen zwanzigsten Jahrhundert irgendwie in Vergessenheit geriet

28 Ebd., 29. Im Original: „összekapcsolódott ezzel a vidékkel. És neki se kellett ehhez eljönni személyesen, bőven elég volt a postára járnia. Tizenhét-tizennyolc éves korában Krúdy Gyula az Orsova című lap állandó tárcistája volt, sőt ekkor szinte csak itt közölt bármit is.“

29 Ebd., 37. Im Original: „dán meseköltő 1841-ben érkezett Magyarországra, hajón, délről. Orsován neki le kellett ülnie a Balkánról érkező számára kötelező tíznapos vesztegzárát.“

30 Ebd. [Auf Ungarisch: „három évvel később járt Orsován, szintén az Allion alatti karanténban kezdte.“]

31 Vgl. „Die Geschichte zweier (oder vielmehr unzähliger) Donauabenteuer entfaltet sich aus anekdotischen Bruchstücken, Erzählfragmenten, fiktiven Briefen so, dass der Reisebericht zu einem Streifzug zwischen anderen Texten, Sprechweisen, Traditionssystemen, kulturellen Veränderungen, historischen Epochen wird.“ Balajthy, „Egy eredendő Máshol“, 157.

und dann versank, unter Wasser verschwand, mythisch, aufregend und modisch ist. Aber das alte Orşova, eine als Ganze abgerissene und versunkene Stadt, nicht zuletzt die Kindheit vieler heutiger Orşovaner, würde wirklich mehr Aufmerksamkeit verdienen. Vor allem in Orşova.³²

Das Museum, die Präsentation des Films und die Kommentare zu seiner Rolle und Funktion zeigen, dass die Legende und die Repräsentationen von Ada Kaleh aufgrund des Textes und der eindeutigen Meinung des Reisenden die vermutete oder tatsächliche Bedeutung und Rolle von Orşova in Bezug auf die Region verschleiern. Diese Bemerkung offenbart auch eine Aktivität des Textes, die bisher nicht unbedingt im Vordergrund stand, nämlich dass er versucht, die Darstellung der Landschaft und derer Struktur zu verändern, indem er sich auf Orşova und nicht auf Ada Kaleh konzentriert. Dieser Gedanke wird durch eine Notiz am Ende des Bandes bestätigt, in der wiederholt auf das Museum und den Film verwiesen wird und die Überrepräsentation von Ada Kaleh als einer der Gründe für die Zerstörung der Erinnerung an das alte Orşova genannt wird: „Die Erinnerungen an das alte Orşova sind verschwunden. Karten, die Vergangenheit der Stadt, die Presse, nichts ist erhalten geblieben, fortgeführt oder ausgestellt worden. Das Museum, das seit einem halben Jahr geöffnet ist, befasst sich eher mit der Natur und mit der Insel Ada Kaleh. So wurde das alte Orşova zerstört.“³³ Der zitierte Text selbst bezieht sich zwar konkret auf den Film und das Museum, aber in Anbetracht der Texttechniken und ihrer konstruktiven Rolle kann man feststellen, dass dies auch auf die Texte ausgeweitet werden kann, die die Geschichte und den Diskurs von Ada Kaleh konstruieren und formen. Szálingers Text suggeriert, dass sie ebenfalls für die Zerstörung der Erinnerung an das alte Orşova verantwortlich seien.

Wenn wir den Text in diesem Licht betrachten, können wir sehen, dass die Insel Ada Kaleh, die von der Donau als einer Art flüssigem Archiv³⁴ aufbewahrt wird, zwar nicht im Mittelpunkt steht, aber sie organisiert den repräsentativen Raum, in dem sich

32 Szálinger, *Al-dunai álom*, 159. Im Original: „Ezen a folyamatosan ismétlődő filmen kívül a kiállítás egyáltalán nem foglalkozik a régi várossal. Kicsit se. Annál több szó esik az Ada Kaleh szigetről, a természetről meg a római múlttól. De mindez, mondom, ötven négyzetméteren. Az persze érthető, hogy a valamikor határsziget, amit törökök laktak, és valahogy itt felejtődött a huszadik század elejére a múltból, aztán elsüllyedt, víz alatt van, mitikus, izgalmas, divatos. De a régi Orşova, mint egy egész lebontott és víz alá került város, nem mellesleg a mai orsovaiai nagy részének gyerekkorát jelentő település, igazán érdemelhetne több figyelmet. Főként Orsován.“

33 Ebd., 201. Im Original: „A régi város emlékei eltűntek. Iskolai, hivatali papírok, könyvek, tárgyak. Térképek, a város múltja, sajtója, semmi se lett megőrizve folytatva vagy felmutatva. A fél éve nyílt múzeumban a múltidézés fókuszában leginkább a természet és az Ada Kaleh sziget áll. Hát így pusztult el a régi Orşova.“

34 Eben die Geschichte des schon erwähnten Staudammes und der überfluteten Landschaft sichert die archivierende Funktion der Donau. Das Narrativ des geregelten Flusses enthält nicht nur die Erzählung des Staudammes und des Wasserkraftwerkes, sondern auch die Geschichte der überfluteten Insel.

Orşova befindet. In einigen Fällen wird an das alte Orşova in seiner geografischen Beziehung zur Insel erinnert, und ein Ort, den es nicht mehr gibt, erinnert an einen Ort, der nicht mehr existiert:

Auf dem Heimweg wollten wir auf den Berg Allion steigen, der gegenüber von Orşova liegt und in der Höhe der einstigen Insel Ada Kaleh beginnt. Diese Insel ist unser kleines versunkenes Atlantis. [...] Österreichisch-ungarische Truppen bewachten die Insel, aber die Ordnung auf der Insel stand unter der Kontrolle der türkischen Gendarmerie. Im Jahr 1912 wurde ein regelmäßiger Motorbootverkehr zwischen Orşova und der Insel eingerichtet.³⁵

An einer anderen Stelle wird die Lage der Altstadt ebenfalls durch die Lage der Insel bestimmt: „Gegenüber der Insel, wo heute das Schild Ada Kaleh steht, war ihr Markt. Ein in die Donau fließendes Bächlein wurde nach der Aufstauung nach der Insel benannt, und so blieb der Name der Insel auf der heutigen, gleichsam aktuellen Landkarte erhalten.“³⁶ Die Beschilderung des Baches Ada Kaleh stellt auch eine Erinnerung an die Stadt dar, da die Namensgebung und der ehemalige Markt auf die Stadt verweisen. Auch die Texte, die in dem Band evoziert werden, haben die Funktion, über Ada Kaleh, über den Diskurs über die Insel, letztlich die Vergangenheit der Stadt, ihre Geschichte und ihre Zerstörung aufzuzeigen, sodass die im geografischen Sinne versunkene Insel und ihre mythischen oder auch weniger legendären Darstellungen zu einem Erinnerungsort von Orşova werden.

Das liegt auch an einer Technik des Verweisens, einer der primären Organisationsformen des Bandes, die neben jenen Kulturtechniken (Reisen, Schreiben, Lesen),³⁷ die im Kontext der Reiseliteratur immer wieder ins Spiel gebracht werden, auch an Grundverfahren der Philologie erinnert. Diese ist Hans Ulrich Gumbrecht zufolge grundsätzlich auf eine textuelle Vergangenheit ausgerichtet, insofern ihr Ziel darin besteht, Texte der kulturellen Vergangenheit zu vermitteln und zu rekonstruieren.³⁸ Die textuellen und kompositorischen Verfahren von Szálingers Band nähern sich dem in

35 Ebd., 14. Im Original: „Hazafelé fel akartunk menni az Allion-hegyre, ami Orsovával szemben van, a valamikor Ada Kaleh sziget magasságában kezdődik. Ez a sziget a mi kis elsüllyedt Atlantiszunk. [...] Osztrák–magyar katonaság vigyázott a szigetre, viszont a szigeti rendet török csendőrök tartották kézben. 1912-ben menetrendszerű motorcsónakjárat indult Orsova és a sziget között.“

36 Ebd., 102. Im Original: „A szigettel szemben, ahol most az Ada Kaleh feliratú tábla van, volt a piacuk. Egy Dunába ömlő erecskét neveztek el a duzzasztás után a szigetről, így maradt meg a mai, úgymond aktuális térképen a sziget neve.“

37 Vgl. Király, „Die Donau ist die Form“, 201–203. (Siehe das Kapitel *Schreiben, Lesen, Reisen – Apodemiken.*)

38 Vgl. „Zweitens, da die Philologie aus der Hinwendung zu einer textuellen Vergangenheit hervorgeht, besteht ihre doppelte Kernaufgabe in der Ermittlung und Wiederherstellung von Texten jeder in Frage kommenden kulturellen Vergangenheit.“ Gumbrecht, Hans Ulrich: *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten.* Übers. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2003, 12.

einem Versuch an, die Vergangenheit von Orșova zu entdecken und zu rekonstruieren. Die Art und Weise, wie sie dies tun, ist sicherlich bemerkenswert, denn die Sammlung, Anordnung und Veröffentlichung der Texte, ihre Kommentierung und die historische Verknüpfung der einzelnen Elemente erinnern an die Methoden der Kulturtechnik der Philologie.³⁹ Daraus entsteht ein Gestus des Textes, der den Raum der Darstellung verändert und enthüllt.

Die Insel als Möglichkeit des Sprechens und der Erinnerung

Während in Balázs Szálings Band die Darstellungen von Ada Kaleh und Orșova als konkurrierende Figuren konzipiert sind, ist in Claudiu M. Florians Roman *Vârstele jocului. Strada Cetății*⁴⁰ die Donauinsel ebenfalls ein integraler Bestandteil der Erinnerung und des Gedächtnisses, aber diese Funktion ist anderer Natur. Der autobiografisch inspirierte Roman erzählt die Geschichte der Kindheit aus der Perspektive eines Kindes und spielt im Rumänien der 1970er Jahre, zur Zeit der Ceaușescu-Diktatur. Das sechsjährige Kind, das von seinen Großeltern aufgezogen wird, wundert sich über die Welt um sich herum, deren Logik und Funktionsweise es nicht wirklich versteht, aber aus seinen Beschreibungen und Erfahrungen können wir als Leser eine Reihe von Schlussfolgerungen ziehen. Betrachten wir den konkreten Schauplatz der Handlung, so führt uns der Roman in die siebenbürgisch-sächsische Landschaft nördlich von Făgăraș in Südsiebenbürgen und zu Beginn des Romans können wir, auch wenn die Siedlung nicht genannt wird, aus der Beschreibung der Gegend⁴¹ darauf schließen, dass ein wesentlicher Teil der Handlung in Rupea [dt. Reps, siebenbürgisch-sächsisch Răppes, ung. Kőhalom] spielt. Es ist nicht überflüssig, die verschiedenen Namen der Siedlung zu nennen, da der Roman stark von der Begegnung kultureller Unterschiede und der Darstellung der sich daraus ergebenden Mehrsprachigkeit geprägt ist, die organisch in

39 Vgl. „Die Identifizierung von Fragmenten, die Herausgabe von Texten und das Verfassen historischer Kommentare sind die drei philologischen Grundtätigkeiten. Doch damit diese Tätigkeiten und das ihnen zugrunde liegende wissenschaftliche Können zum Einsatz kommen, müssen wir über die drei philologischen Grundfertigkeiten hinausgehen und voraussetzen, daß ein Bewußtsein von der historischen Differenz zwischen den verschiedenen Perioden und Kulturen der Geschichte vorhanden ist – also die Fähigkeit zur Historisierung.“ Ebd.

40 Florian, Claudiu M.: *Vârstele jocului. Strada Cetății* [wortwörtlich: Das Alter des Spiels. Die Cetății Straße]. București 2012. Der Roman hat auch eine deutsche Version, die 2008 veröffentlicht wurde: Ders.: *Zweieinhalb Störche. Roman einer Kindheit in Siebenbürgen*. Berlin 2008. Die rumänische Ausgabe ist aber keine Übersetzung der deutschen Version, und im Folgenden werde ich die rumänische Ausgabe zitieren.

41 Vgl. „Dann ist da noch Dacia. Das Dorf liegt zwischen unserem Ort und Jibert, und von der Festung kann man den spitzen Kirchturm sehen, zusammen mit einigen Giebeldächern, die zwischen den Hügeln hervorragen.“ Im Original: „Pe urmă există Dacia. Satul se găsește între locul nostru și Jibert, și de sus de pe cetate se poate vedea, cu vârful ascuțit al turlei bisericii, alături de câteva acoperișuri țuguiate, ițite printre dealuri.“ Florian, *Vârstele jocului*, 11.

das Gewebe des Romans integriert ist. Die Großmutter ist siebenbürgisch-sächsischer, der Großvater rumänischer Abstammung, und die Erzählung verbindet dies auch mit der Darstellung einer bestimmten Region, nämlich Oltenia.

Es heißt, mein Großvater stamme aus Oltenia und seine Brüder und Schwestern seien alle aus Oltenia. Ein weiterer Ort, den ich noch nie gesehen habe: Oltenia. Aber ich kann mir vorstellen, dass Großvater einmal flussaufwärts fuhr, auf Rumänisch Oltean und auf Deutsch ein alter Mann wurde und hier ankam, wo er Großmutter traf, woraufhin sie beide begannen, sich um mich zu kümmern. Ich weiß auch, dass es sonst keine Olteni gibt, die hier aufwachsen. Diejenigen, die es sind, sind es – und das war's. Genau wie Opa. Im Kindergarten gibt es keine kleinen Olteni. Es gibt nur kleine Sachsen, kleine Rumänen, mich, Karoline, einen kleinen Ungar – Jenö, und ein paar Zigeunerchen, aber die gehören zu einer anderen Gruppe.⁴²

Die Beschreibung gibt nicht nur über die Herkunft des Großvaters Aufschluss, sondern auch über die Zusammensetzung der Gemeinschaft und das mehrsprachige Umfeld. Der zitierte Ausschnitt zeigt auch, dass der junge Erzähler sich selbst in eine Zwischenkategorie einordnet, da er sich weder als sächsisches noch als rumänisches Kind bezeichnet. Seine Eltern leben aufgrund ihrer Arbeit in Bukarest, die Mutter ist das Kind der oben genannten Großeltern, während der Vater aus einer rumänischen Familie aus Südromänien stammt. Die Struktur des Romans konzentriert sich auf die Einführung der Verwandtschaft. Das erste große Kapitel beschränkt sich auf die Beschreibung der unmittelbaren Umgebung, und hier lassen sich bereits die familiären Verbindungen erkennen, die in späteren Kapiteln aufgedeckt werden. Während das zweite große Kapitel *Mercedesul alb* [Der weiße Mercedes] die Abkehr von der Heimat und den fernen, aber verlockenden Westen durch den Besuch der nach Deutschland ausgewanderten Brüder⁴³ der Großmutter thematisiert, geht es im dritten Kapitel *Olte-*

42 Ebd., 55. Im Original: „E vorba că Bunicul ar fi oltean și că frații și surorile sale ar fi toți și toate în Oltenia. Alt loc pe care nu l-am văzut nicicând până acum, Oltenia. Dar mi-l închipui pe Bunicul cum a pornit odinioară în sus, de-a lungul râului, devenind pe românește oltean și în germană bătrân, ajungând aici, unde a întâlnit-o pe Bunica, după care amândoi au început să aibă grijă de mine. Mai știu și că altminteri pe aici nu cresc olteni. Aia care sunt, sunt – și gata. Așa ca Bunicul. Nu există olteni mici la grădiniță. Există doar sași mici, români mici, eu, Karoline, un ungar mic – Jenö, și câțiva țigănași, însă aia sunt din altă grupă.“

43 Vgl. „Ich erkenne das Auto an der Titulierung auf der Nase, es ist ein Mercedes – wir nennen ihn *Märzeedes*. Reini hat auch einen, nicht weiß, sondern rot, den er kürzlich von Relu im Tausch gegen fünf ganze Kaugummikugeln bekommen hat. Nur dieser weiße Mercedes ist ein echter, und so wie er aussieht, könnte er auch Aus-Deutschland selbst sein. Drinnen sitzen zwei Silhouetten, die sich in den wirbelnden Wassern der Windschutzscheibe verlieren. Onkel! Ich traue meinen Augen nicht: plötzlich zwei Onkel, offenbar beide Aus-Deutschland, in einem weißen Mercedes – und beide bei mir! Da ich nicht so recht weiß, was ich tun soll, bleibe ich noch etwas länger bei den anderen Jungs, die sich alle das Auto anschauen.“ Im Original: „Mașina o cunosc după titirezul de pe vârful botului, e un Mercedes – noi îi spunem *Märzeedes*. Are și Reini unul, nu alb, ci roșu, pe care l-a primit de curând de la Relu, la schimb pentru cinci bile întregi de gumă de mestecat. Doar

ni cu toții [Alles Oltener] um die Herkunft des Großvaters und um seine Familie.⁴⁴ Im fünften und letzten Kapitel findet ein wichtiges Ereignis in der Lebensgeschichte des Kindes statt: Nachdem es den Kindergarten verlassen hat, geht es in die Schule, und erneut werden die familiären Umstände und die Hoffnungslosigkeit des Lebens seiner Eltern problematisiert.

Nur im vierten Kapitel, das in der Aufzählung fehlt, wird die unmittelbare Umgebung verlassen, die zuvor beschrieben wurde, d. h. die Region Kóhalom in Südsiebenbürgen. „Es ist an der Zeit, dass der Kleine seine anderen Großeltern kennenlernt“⁴⁵ – so beginnt das Kapitel *În Regat* [In Regat] und nimmt die Reise zu den Eltern des Vaters vorweg: „Gestern kam der Bukarester Papa, der Călin heißt, und jetzt kommt er, um mich abzuholen. Er kam gestern, gestern, um mich über Bukarest nach Malu zu bringen. Er sagte mir, dass Malu für ihn einst dasselbe war wie für mich hier. Er war dort so klein, wie ich hier bin.“⁴⁶

Durch die bisherige Darstellung der Familie konnte der Leser nicht nur die Familie, sondern auch die verschiedenen Regionen Rumäniens (Südsiebenbürgen bzw.

că Mercedesul ăsta alb e unul adevărat și, așa cum arată, se prea poate să fie chiar Dingermania. Înăuntru șed două siluete pierdute în apele mișcătoare ale parbrizului. Unchii! Nu-mi dau crezare ochilor: dintr-odată doi unchi, după cât se pare ambii Dingermania, într-un Mercedes alb – și amândoi la mine! Fără a ști prea bine ce să fac, mai rămân un pic la ceilalți băieți, care trag toți cu ochiul la mașină.“ Ebd., 73.

44 Vgl. „Als ich sie zischend frage, wer denn diese seltsamen Gäste seien, blinzelt sie oft hinter ihrer schwarz umrandeten Brille hervor und zischt ebenfalls zurück: – Das ist dein Onkel aus Oltenia. Onkel und Aus-Oltenien! Zwei Begriffe, die nur lose miteinander verbunden sind. Ich habe noch nie gehört, dass jemand in strada Cetății von einem Onkel Aus-Oltenien gesprochen hat. Erst jetzt wird mir richtig bewusst, dass auf die Taschen, Geldbörsen und Korbflaschen, die einen Maiskolben als Korke haben, keine Taschen und dickbäuchigen Koffer folgen werden, dass das Auto kein weißer Mercedes, sondern ein hellblauer Dacia ist, der mit einer Kartoffelscheibe startet, und dass der Geruch von Käse, Wein, gekochtem Huhn und nassen Zeitungen im Kofferraum die Hoffnungen auf duftenden Kaugummi und knisternde, lecker gefärbte Süßigkeiten schwinden lässt. [...] – Mein Mann hat sechs Brüder und die anderen fünf leben alle im Altreich – erklärt Oma am nächsten Tag unserer Nachbarin Paula-Tante auf Deutsch und nimmt kurz neben ihr auf dem freien weißen Korbsessel vor dem Tor Platz.“ Im Original: „Când îi arunc pe furie o întrebare șuierată, cine anume ar fi musafirii ăștia ciudați, clipește des dindărătul ochelarilor ei cu ramă neagră și îmi răspunde de asemenea șuierat: – ăsta-i unchiu-tău din Oltenia. Unchi și *Dinoltenia*! Două noțiuni care se leagă doar anevoie. N-am auzit pe nimeni de pe Strada Cetății vorbind de unchi *Dinoltenia*. Abia acum sesizez întru totul că plaselor, pungilor și damigenelor astupate cu bucăți de cocean nu le vor urma genți și geamantane pântecoase, că nici mașina nu e un Mercedes alb, ci o Dacia albastru-deschis care pornește cu o felie de cartof, și că mirosul de brânză, vin, găină opărită și ziare ude din portbagaj nu lasă loc speranțelor de gumă de mestecat înmiresmată și dulciuri foșnitoare, colorate gustos. [...] – Bărbatu-meu sunt șase frați și ceilalți cinci trăiesc cu toții în Regat – explică Bunica în germană vecinei de lângă noi, Paula-Tante, a doua zi și ia loc, scurt, lângă ea, pe fotoliul liber din răchită albă, din fața porții de alături.“ Ebd., 138–140.

45 Ebd., 167. Im Original: „E timpul ca *dieser Kleine*, ăsta micu, să-i cunoască și pe ceilalți bunici ai săi.“

46 Ebd. Im Original: „Tatăl de la București, pe care-l cheamă Călin, a sosit ieri, de data asta ca să mă ia cu el. Prin București, la Malu. Malu, așa-mi povestește, ar fi fost pentru el odată ceea ce pentru mine, astăzi, e aici. Acolo și el ar fi fost odată la fel de mic ca și mine acum.“

Sachsenland, Oltenien) und Deutschlands in Zusammenhang mit ihrer Herkunft bzw. Emigration kennen lernen. Die Darstellung der verschiedenen Regionen ist durch unterschiedliche Bräuche und durch kulturelle Unterschiede dieser Regionen geprägt, von denen die meisten dem Kind unbekannt sind. Im vierten Teil wird die Aufmerksamkeit auf den südlichen Teil von Muntenia gelenkt, auf Malu, eine Siedlung an der Donau und an der Grenze, mit der Lage von Orșova vergleichbar. Die Entdeckung dieser neuen Region und damit der restlichen Familie ist eng mit dem Motiv der Reise verknüpft, das im Roman bis dahin nicht vorkommt und das den Jungen auch nach Bukarest führt, in die Heimat seiner Eltern.

Wie später die Donau spielt auch der Fluss Olt in der Beschreibung der Landschaft zu Beginn der Reise eine dominierende Rolle, und seine Darstellung kann als Vorgriff auf die spätere Funktion der Donau gelesen werden.

Eine Zeit lang begleitet uns – außer einem endlosen Wald, den wir durchqueren – nur ein breiter, graugrüner Fluss – der Olt. Mit seinem deutschen Namen Alt, der auf Deutsch „alt“ bedeutet. Es heißt, er fließe nicht weit von unserer Stadt entfernt, und dann entlang der Berge, die er irgendwo durchschneidet, um ins Altreich zu gelangen, wo er breiter und schneller wird, durch Oltenia, um kraftvoll in die große Donau zu münden. [...] Der Olt scheint die Grenze zwischen hier und dem Rest der Welt zu ziehen, eine Grenze, die viele überschreiten, um zu gehen, und nur wenige, um zu kommen, wie Großvater.⁴⁷

Gleichzeitig enthält die Beschreibung der Reise auch vertraute topografische Motive der wohlbekannteren Landschaft, die riesigen Wälder und Berge, die das Landschaftsbild prägen. Als Kontrapunkt erscheint am Ende der Reise das Dorf in der Ebene: „Nach kurzer Zeit verlassen wir Giurgiu, nehmen die Straße, die in die Ebene führt, und biegen dann zwischen zwei dichten Reihen von grünen Büschen nach rechts ab, in die unbewohnte Landschaft zwischen den beiden Dörfern. So weit das Auge reicht – nichts als Ebene.“⁴⁸ Die Unbekanntheit und Fremdheit des Dorfes wird durch Passagen verstärkt, die sich mit der räumlichen Struktur des Dorfes befassen, das, wie der Erzähler sagt, zwar Jibert (dt. Seiburg, ung. Zsiberk) ähnelt, aber ganz anders ist als die ihm bisher bekannten Siedlungen. Und genau in diesem Kontext wird die Baukultur der sächsischen Dörfer in Südsiebenbürgen mit der der rumänischen Dörfer in Südru-

47 Ebd., 170. Im Original: „Pentru o vreme ne urmează afară, prin pădurea fără sfârșit prin care trecem, un curs lat și verde-cenușiu de apă – Oltul. Cu numele său în germană, *Alt*, care în germană înseamnă „bătrân“. Se povestește că ar trece nu departe de localitatea noastră, pentru a curge apoi de-a lungul munților, pe care i-ar străpunge pe undeva spre a ieși în Regat, unde ar deveni mai lat și mai iute, prin Oltenia, pentru a se vărsa cu putere în Dunărea cea mare. [...] Oltul pare să tragă graniță între aici și restul lumii, o graniță pe care mulți o trec spre a pleca și doar puțini spre a veni, așa ca Bunicul.“

48 Ebd., 186. Im Original: „Nu trece mult, odată ieșiți din Giurgiu și așternuți pe drumul întins peste câmpuri, când o cotim la dreapta, printre două șiruri de tufe dese și verzi, un loc izolat undeva între două sate. Cât vezi cu ochii – doar câmp.“

mänien verglichen, was nicht nur die architektonischen Unterschiede, sondern auch den Kontrast im Landschaftsbau offenbart: Während das eine für Abgeschlossenheit mit Wäldern, Bergen und hohen Zäunen steht, repräsentiert das andere die Offenheit mit seinen endlosen Ebenen, offenen Höfen und luftigen Zäunen.

Diese Offenheit und die durch die Ebene symbolisierte Unendlichkeit spiegelt sich auch in der Darstellung der Donau wider. Insofern unterbricht die Donau nicht die Landschaft als Ganzes, sondern ergänzt sie oder setzt sie fort. Ergänzt wird dies durch die Beschreibung der Verschmelzung von Himmel und Fluss, die die Trennung zwischen oben und unten aufzuheben scheint und ein Bild unendlicher Weite schafft.

Wir gehen ein weiteres Stück des nun glatten Weges – und plötzlich endet er. Der Wald. Der Weg. Der Schatten. Alles. Es zerbricht und verschwindet. Was uns am Rande des Waldes begegnet, erinnert zunächst an die klare blaue Leere des Himmels. Ein flüssiger Himmel. Der nur aus der Ferne und aus einem schiefen Winkel betrachtet und das klare Blau widerspiegelt. Ansonsten ist das Wasser, das sich vor uns auftut, graugrün. Lange, rutschige Furchen ziehen sich über seine Oberfläche, die ineinander geackert werden, drehen sich in Strudeln und machen Platz für andere Furchen, die sie wiederum mitreißen und hinter sich herziehen.

Vor uns fließt die Donau wie ein Streifen Himmel über das Land. Die Wolken auf ihrer Oberfläche sind nicht von einem glasigen Weiß im ewigen Treiben, so wie Wolken nunmal sind, sondern sie sind steif und sandig, mit Vegetation bedeckt, sie sind die beständigen, durch sie sickert der Himmel hindurch. Es sind Inseln inmitten des Wassers. Die eine ist riesig und voller Wald, die andere, weiter genau vor ihr flussabwärts, niedrig und klein, nur Sand.⁴⁹

Diese Überlagerung von Wolken und Inseln setzt die Verschmelzung von Fluss und Himmel fort. Beschrieben wird ein gemeinsamer Ausflug des Vaters und seiner Brüder, des kleinen Jungen und seiner Cousins, die mit einem Boot über die Donau zu einer der Inseln im gemeinsamen Flussabschnitt zwischen Rumänien und Bulgarien fahren. Die Donau ist hier nicht nur endlos, sondern auch grenzenlos, die Antwort des Vaters auf die Frage nach der Anwesenheit von Grenzbeamten verschiebt das Bild in diese Richtung: „Es gibt sie, aber sie kommen eher selten, denn dies ist nicht die jugo-

49 Ebd., 200–201. Im Original: „Mai străbatem o bucată a potecii de acum netede – și dintr-odată se sfârșește. Pădurea. Poteca. Umbra. Totul. Se frânge și dispăre. Ce ni se arată ochilor la marginea pădurii amintește în prima clipă de golul senin-albăstrui al cerului. Un cer lichid. Care doar de la distanță și privit pieziș oglindește albastrul senin. În rest apa care se deschide în fața noastră e verde-cenușie. Pe suprafața ei aleargă brazde prelungi, alunecoase, arându-se pe ele însele, răsturnându-se în vârtejuri și făcând loc altor brazde, pe care le smulg la rândul-le și le târăsc în urma lor. În fața noastră Dunărea curge ca o fâșie de cer peste pământ. Norii pe întinderea ei nu sunt de un alb sticlos în veșnică derivă, cum sunt ei, norii, ci sunt rigizi și nisipoși, acoperiți cu vegetație, fiind ei cei statornici, care lasă cerul să se perinde prin dreptul lor. Sunt insule în mijlocul apei. Una imensă și plină cu pădure, cealaltă mai la vale, drept în fața ei, joasă și mică, doar din nisip.“

slawische Grenze. Ich kenne ihre Bosse. Wir machen gar nichts, wir schauen uns nur die Insel an, die uns gehört. Was suchen wir in Bulgarien?“⁵⁰ Die Deutung als Grenze und unendliches Territorium wird dadurch ergänzt, dass der junge Erzähler die Donau immer wieder personifiziert: „Alle im Boot schweigen, als befürchteten sie, dass sie die riesige Donau aus ihrem Schlaf wecken.“⁵¹ „So begnüge ich mich damit, mit einer Hand vorsichtig über den Rand zu greifen, während ich verspielt eine Strähne vom Haupt der Donau zwischen die Finger gleiten ließ.“⁵² Der Fluss kann aktiv und eigenwillig handeln und wird keineswegs nur als passive Landschaft verstanden.

Das Thema des Dialogs zwischen den Reisenden, die an Land kommen und dann im Boot sitzen, ändert sich, je weiter sie sich vom Festland entfernen, wobei erst die Donaulandschaft und dann die Insel selbst diesen Wechsel ermöglichen. War der Dialog bis dahin allgemein gehalten, so vervielfältigen sich während der Bootsfahrt auf der Donau und der verbrachten Zeit auf der Insel die politischen Meinungen über das repressive Regime, und die erwachsenen Mitglieder der Gruppe unterhalten sich mit einer nie zuvor erlebten Offenheit. Eine Zeit lang sind sie besorgt über die Nähe des Ufers, weil sie befürchten, dass jemand ihr Gespräch belauschen könnte, aber je näher sie der Insel kommen, desto offener und hitziger wird die Diskussion.⁵³ Diese bezieht sich zum Beispiel auch auf Marin Predas Roman *Delirul*,⁵⁴ ein Buch, das in den 1970er Jahren wegen seiner zweideutigen Darstellung der Rolle des Marschalls Antonescu im Zweiten Weltkrieg heftige Debatten auslöste. Doch gerade die Erwähnung des Buches in Florians Text eröffnet dank der Überlegungen des Jungen auch die Möglichkeit, Räume zu vergleichen:⁵⁵ Während der Roman in dem siebenbürgisch-sächsischen

50 Ebd. Im Original: „Sunt, dar trec mai rar, c-aci nu-i granița cu Iugoslavia. Îi știu eu pe șefii lor. Că nu facem nimic, vizităm doar ostrovul, care-i al nostru. Ce să cauți în Bulgaria?“

51 Ebd., 202. Im Original: „În barcă tac cu toții, de parcă s-ar teme să nu trezească uriașa Dunăre din somn.“

52 Ebd., 203. Im Original: „Așa că mă mulțumesc să întind cu băgare de seamă peste margine o mână, jucând între degete o șuviță din creștetul Dunării lunecos.“

53 Vgl. „Die Wut des Vaters wächst, während die verbleibenden Schritte auf dem Wasser bis zum Ufer weniger werden.“ Im Original: „Năduful Tatălui crește pe măsură ce se împuținează pașii pe apă rămași până la liman.“ Ebd., 210; „Plötzlich herrscht für einige Augenblicke Stille, während der die Augen der drei Brüder scheinbar unwillkürlich in alle Richtungen schweifen, um sich zu vergewissern, dass niemand in der Nähe ist, der sie hören kann. Dann sind die drei Augenpaare wieder im Boot. Es gibt niemanden. Außer dem Wasser, den Rudern und der kleinen Insel. Und mir.“ Im Original: „Brusc se lasă o tăcere de câteva clipe, în care privirile celor trei frați alunecă, involuntar parcă, în toate direcțiile, spre a se asigura că nu e nimeni prin jur care să-i poată auzi. De îndată cele trei priviri se adună la loc în barcă. Nu e nimeni. Decât apa, vâslele și ostrovul, alături. Și cu mine.“ Ebd., 211.

54 Preda, Marin: *Delirul*. București 1975.; auf Deutsch: Ders.: *Der große Wahnsinn*. Übers. von Werner Söllner, București 1980.; Ders.: *Delirium*. Roman aus dem Bukarest der vierziger Jahre. Übers. von Olga Oprescu, Berlin 1984.

55 Vgl. In letzter Zeit wird im schwarzen Radio viel mehr über *Delirul* gesprochen. Im Original: „În radioul negru a fost vorba mai des în ultima vreme despre *Delirul*.“ [] Ebd., 205.

Dorf isoliert zwischen den vier Wänden, beim Radiohören⁵⁶ erwähnt wird, bietet sich beim zweiten Mal – an der Donau, in der Nähe der Insel – die Möglichkeit, über das politisch heikle Thema zu diskutieren. Insofern kann die Reise auf die Insel metaphorisch gedeutet werden, denn die Reise selbst, die neu erlebten Räume von Donau und ihrer Insel, ermöglichen die Auseinandersetzung mit dem aktuellen politischen Geschehen, sie verdeutlichen aber auch die politische Lebensfremdheit des Vaters. Dies lässt sich auch in der narrativen Konstruktion des Textes beobachten: Die Darstellung der Donaufahrt und der verbrachten Zeit auf der Insel verzichtet fast vollständig auf deskriptive Erzählelemente: Sie basiert in erster Linie auf Dialogen über Politik und die Gegenwart des Vergangenen. Man kann zum Schluss kommen, dass die Donau und vor allem die Insel in ihr einen Möglichkeitsraum für offenes Sprechen und Erinnern schafft.

Inseln – Repräsentationen – Variationen

Die Darstellung und das Motiv der Insel haben in den Werken von Balázs Szálinger und Claudiu M. Florian unterschiedliche Funktionen. Im Text *Al-dunai álom* stehen die Spuren von Ada Kaleh und die Rekonstruktion dieser Insel in Belletristik und Fachliteratur nicht im Vordergrund, stattdessen werden sie zu einem konkurrierenden, diskursprägenden Faktor, um das gegenwärtige Orșova darzustellen. Ada Kalehs

56 Die Szene des Radiohörens erscheint bereits im ersten Kapitel, wo das Verschweigen des Namens des gehörten Senders und die Umstände der Diskussion über die gehörte Sendung auf das politisch gefährliche Thema hinweisen. Vgl. „In der Mitte des schwarzen, abgerundeten Gehäuses des Radios leuchtet ein grünes Licht, das Radio selbst nennt sich Blaupunkt, was auf Deutsch blauer Punkt bedeutet. [...] Seine wenigen, mir inzwischen vertrauten Sender pfeifen allabendlich ihre Erkennungsmelodie durch den Lautsprechervorhang, wie aus einem Nest von Grillen. Genau darauf scheinen Oma und Opa zu warten, wenn man an den Knöpfen dreht und beide nebeneinander liegen, mit dem Kopf auf dem Kissen, dicht am Lautsprecher. [...] Meistens hören sie sich schlechte Geschichten an. Die guten Geschichten werden im schwarzen Radio nicht so oft erzählt wie im rotbraunen Fernsehen. Dort sind fast alle Geschichten gut. [...] Manchmal lachen sie dabei, oder sie schnauben kurz und verärgert, oder sie nicken und werfen langsam ein, was sie wissen, bis sie schließlich, wenn die Geschichte zu Ende ist und die Erkennungsmelodie wiederholt wird, den Apparat ausschalten und mit einem kurzen Flüsterkommentar zu dem, was sie gerade gehört haben, mit all ihren wachen Gedanken in den Schlaf gleiten.“ Im Original: „În mijlocul carcasei negre cu colțuri rotunjite a radioului strălucește o lumină verde, radioul însuși chemându-se Blaupunkt, ceea ce în germană înseamnă punct albastru. [...] Cele câteva posturi ale sale, care între timp mi-au devenit familiare, își fluierează în fiecare seară cântarea de generic prin cortina difuzorului, ca dintr-un cuib de greieri. Tocmai pe ele par să le aștepte Bunica și Bunicul, când unul răsuțește la butoane și amândoi stau întinși unul lângă celălalt, cu capetele pe perină, aproape de difuzor. [...] Cel mai adesea ascultă povești rele. Din cele bune nu se spun la radioul negru atât de des ca în televizorul brun-roșcat. Acolo aproape toate poveștile sunt bune. [...] Uneori rād pe parcursul ei sau pufnesc scurt și furios, sau aprobă și întregesc încet cu ce mai știu și ei, până când în cele din urmă, la terminarea poveștii și repetarea melodiei de generic, sting aparatul și, comentând scurt în șoaptă cele tocmai auzite, cu toate gândurile treze, se dau somnului.“ Ebd., 49–50.

Geschichte, die um sie konstruierten Erzählungen, werden also von Szálingers Text als Muster einer Gedächtnis-Praxis gelesen und interpretiert, diese Praxis wird zugleich aber auch für Repräsentation und Konstruktion des gegenwärtigen Orşova verwendet und benutzt. Der Bericht über eine Reise in die Untere Donau-Region suggeriert, dass der Diskurs über Ada Kaleh die mögliche Geschichte Orşovas verdeckt. Der Text als Ganzes versucht aber, diesen Diskurs zu dekonstruieren und zu transformieren, um eine Praxis des Verweisens und Verbergens zu entdecken, die das Verhältnis zwischen konkurrierenden osteuropäischen nationalen Narrativen insgesamt maßgeblich bestimmt. Auch wenn das Buch den nationalen Aspekt nicht in den Vordergrund stellt, sondern die Bewahrung eines multikulturellen Orşova und seiner Erinnerung, rekonstruiert es doch einen Raum, der teilweise auf einer kolonialen Logik beruht. Rolle und Funktion der Insel Ada Kaleh ist in dieser Rekonstruktion der Kontrapunkt. Aufbau und Funktionsweise des Textes wollen einer Nachwelt, Leserinnen und Lesern, das Erinnern und damit auch die Orientierung im gegenwärtigen Orşova ermöglichen.

In Florians Roman hingegen werden Rolle und Funktion der Insel zum Teil in einem anderen Licht gesehen. Im Fall dieses Textes sind imagologische Perspektiven bestimmend, welche die Landschaft Südsiebenbürgens mit Geschlossenheit, das rumänische Regat mit Offenheit und räumlicher Unabgeschlossenheit assoziieren. Die Motive der Donau und der Insel öffnen eine Perspektive, durch die wir nicht konkurrierende Konstruktionen der Landschaft, sondern andere Möglichkeiten des Raums sehen. Die Räume der Donau und der anonymen Insel ermöglichen eine unzensurierte Erinnerung, ein Brechen des kollektiven Schweigens und einen offenen Dialog über die Vergangenheit. Am Weg zur Insel und auf ihr findet die Geschichte, aus der Sicht eines Kindes erzählt, Zugang zur familiären und nationalen Vergangenheit. Die Insel spielt nicht nur als Erinnerungsort eine bedeutende Rolle, sondern auch durch die Rekonstruktion von Geschichte.

Die Inselrepräsentationen der beiden analysierten Texte unterscheiden sich also: Ihre Einbindung in eine Konstruktion des erzählten Raums funktioniert insgesamt nach einer jeweils ganz unterschiedlichen Logik. Darüber hinaus bleibt aber die Funktion des Inselmotives durch den jeweiligen Bezug auf eine Thematik der Erinnerung vergleichbar, und es gibt auffällige Techniken der Komposition, welche die prosopetischen Lösungen sowohl in Szálingers als auch in Florians Text bestimmen. Im Fall von Szálinger ist die Darstellung der Insel durch die zahlreichen Texte, die wörtlich zitiert werden, mit Techniken der Intertextualität verknüpft. Bei der Darstellung der gegenwärtigen Stadt Orşova spielt hingegen die Mündlichkeit eine wichtige Rolle, die Befragung von sich Erinnernden. Damit zeichnet *Al-dunai álom* insgesamt also einerseits erworbenes Wissen auf und stellt das (nicht zufällig philologische) Sammeln von Material dar. Andererseits schreibt sich Szálinger in einen bestehenden Textkorpus ein, der die Landschaft der unteren Donau thematisiert. Die Schreibverfahren seines Buches sind so von Techniken der Erinnerung und der Aufzeichnung geprägt, wobei

sich erstere mit der Darstellung der Insel, letztere mit der Darstellung der Stadt verbinden.

Claudiu M. Florian hingegen inszeniert Szenen des Gesprächs, die an die Stelle von (Landschafts)Beschreibungen und erzählenden Kommentaren treten. Diese fast ausschließlich dialogischen Szenen verbindet er mit der Bootsfahrt auf der Donau, im Wesentlichen mit dem Ausflug auf die Insel: Auch hier ist demnach die Darstellung der Insel als Möglichkeitsraum mit einer Veränderung der Darstellungstechnik verbunden. Gerade mit ihren Inseldarstellungen fügen sich beide Texte dabei in eine Reihe von Texten ein, die den osteuropäischen Raum diskursiv repräsentieren. Mit ähnlichen Fragestellungen und poetischen Lösungen wie etwa in Péter Esterházy's *Donau abwärts*, Andrzej Stasiuks *Unterwegs nach Babadag*, Esther Kinskys *Banatsko* oder Noémi Kiss' *Schäbiges Schmuckkästchen* wird hier der multikulturelle Raum Osteuropas umgeschrieben, umgedeutet und problematisiert.

Personenverzeichnis

A

Andersen, Hans Christian 200
Anderson, Benedict 117, 119
Andrásovits, Nándor 90
Antić, Miroslav 128, 130
Antonescu, Mihai 208

B

Balajthy, Ágnes 195, 200
Balogh, Rudolf 47
Barthes, Roland 188
Beauvoir, Simone de 155
Beiter, Josef 90
Benjamin, Walter 62
Beyer, Astrid 92
Blackbourn, David 23, 24
Blumenberg, Hans 12, 156, 165, 167, 171, 174,
176–179, 181 f., 186, 188
Bonev, Kostadin 10
Bourdieu, Pierre 118
Bratoeva-Daraktchieva, Ingeborg 10
Büchner, Georg 149
Butler, Judith 118

C

Cărtărescu, Mircea 193, 198
Ceașescu, Nicolae 203
Čiplić, Bogdan 123–125
Conley, Tom 104
Crnjanski, Miloš 124
Cronon, William 23
Cürlis, Hans 89
Cvejić, Marko 101
Czernetzky, Günter 92

D

Deleuze, Gilles 97, 135
Demandt, Alexander 176, 178, 182
Diplich, Hans 87

E

Erdélyi, Mór 43, 44
Esterházy, Péter 12, 191 f., 194 f., 200, 211
Ette, Ottmar 194
Eugen, Prinz von Savoyen 75, 77, 93
Evans, Walker 60

F

Ferguson, Sandra 59
Fisli, Éva 5, 9, 37
Florian, Claudiu M. 193, 209, 211
Forgács, Péter 90
Foucault, Michel 118
Freud, Sigmund 161, 187

G

Gál, László 127, 136, 172
Georgiev, Emil 108
Goethe, Johann Wolfgang von 195
Graziadei, Daniel 193 f.
Gregorčič, Simon 126
Guattari, Félix 97
Gumbrecht, Hans Ulrich 202

H

Hartley, Charles A. 26
Heidenhaus, Ede 39–41, 46
Heller, Joseph 111
Helm, Amand 42

Heraklit 12, 182
 Hitler, Adolf 111
 Hlinka, Andrej 168
 Holzer, Anton 10, 57
 Hübsch, Éva 93
 Husserl, Edmund 179, 181
 Hyginus Mythographus 182

I

Iordanova, Dina 104
 Ivanovici, Josif 94

J

Jakobsson, Eva 24
 Jancsó, Miklós 150
 Jesenská, Zora 155
 Johnson, Mark 156
 Jókai, Mór 199 f.
 József, Attila 11, 47, 75, 137, 140, 144–148, 151
 Jung, C.G. (Carl Gustav) 187

K

Kafka, Franz 195
 Kaiser Karl IV 81
 Karmasin, Franz 168
 Kennedy, John F. 111
 Kiliánová, Gabriela 162
 Kinsky, Esther 12, 196, 211
 Király, Edit 11, 135, 193, 199
 Kiss, George 31
 Kiss, Noémi 12, 194 f., 211
 Konfuzius 182
 Koselleck, Reinhart 175, 176, 188
 Kozmata, Ferenc 47
 Krasznahorkai, László 136
 Krúdy, Gyula 200
 Kuchenbuch, Ludolf 139

L

Lakoff, Georg 156
 Latour, Bruno 135
 Leicht, Sebastian 92
 Leitgeb, Christoph 12, 171
 Löwith, Karl 174
 Lukrez 12

M

Magris, Claudio 192
 Marquard, Odo 174
 Mišíková, Katarína 108
 Moser, Christian 139
 Moser, Magda 75
 Moser, Walter 138
 Möller, Karl von 85
 Müller, Susanne 67
 Müller-Guttenbrunn, Adam 84, 87
 Musil, Robert 65, 186, 187

N

Nádas, Péter 12, 171, 173 f., 180 f., 183 f., 186 f.

P

Passia, Radoslav 161
 Pavičević, Natalija 126
 Petri, György 145 f., 147 f.
 Platon 179
 Plössl, Simon 37
 Pollack, Martin 161
 Popović, Jovan 122 f.
 Porubszky, Jenő 53
 Preda, Marin 208
 Putnik, Jovan 130

R

Radics, Viktória 180
 Radičević, Branko 124, 126 f., 132
 Radišić, Đorđe 129 f.
 Ranković, Branko 11, 118
 Richter, Wilhelm 200
 Róna, József 75
 Roosevelt, Franklin Delano 111
 Rozner, Ján 155, 157, 162 f., 165–168, 170

S

Sartre, Jean-Paul 155
 Sevcsik, Jenő 49
 Sherry, Samantha 118
 Široký, Viliam 168
 Spiridon, Olivia 10, 81, 191
 Stasiuk, Andrzej 211
 Steinberg, Theodor 23

Stőr, Lóránd 150
Strauss, Johann (Sohn) 94
Štúr, Ludovít 162, 167
Swift, Jonathan 159
Szálinger, Balázs 193–195, 209, 210
Szirtes, András 148 f.

T

Tancer, Jozef 12, 156
Taubes, Jacob 174
Térey, László 136
Tito, Josip Broz 117, 126, 129, 132
Trifonov, Stanimir 10, 103–105, 107, 109, 114

U

Ugrinov, Pavle 131

V

Vállas, Antal 37
Vincze, Ferenc 12, 191
Viragh, Christina 171

W

White, Richard 22 f.
Wohl, Ellen 17
Worster, Donald 22 f.

Ortsverzeichnis

A

Ada Kaleh 12, 26, 192–194, 198–203, 209–210
Allion s. auch Berg Allion 200, 202
Alpen 89
Alt s. auch Olt 206
Amsterdam 127
Apatin, Апатин 90
Ardeal s. auch Erdély, Siebenbürgen, Transilvania, Transsilvanien, Transsylvanien 12, 88, 90, 193, 203

B

Babadag 211
Bačka, Bácska, Batschka 92, 122, 131
Bački Gračac s. auch Filipowa 90
Băile Herculane s. auch Herculane, Herkulesbad, Herkulesfürdő 73, 196
Balkan 82, 89, 200
Banat, Bánság 81 f., 84–86, 89, 101, 122, 196
Battonya, Băţania, Batanja 196
Belene 30
Berg Allion s. auch Allion 200, 202
Berlin 88–90
Böhmen 73
Bős-Nagymaros 146
Brahmaputra 32
Brăila, Braïla 72
Bratislava, s. auch Pressburg, Pozsony, Prešporok 9, 11, 69, 155, 157, 158 f., 162, 168
Bucureşti, Bukarest 205
Budapest s. auch Pest-Buda, Buda, Ofen, Pest 9, 21, 39 f., 41 f., 43–55, 74–76, 142, 145, 148, 172 f., 186 f.
Bulgarien 11, 103, 105, 111, 112, 114, 196, 207 f.,

Bundesrepublik Deutschland s. auch

Deutschland 10, 86, 91 f., 93, 111, 155, 204, 206

Burg Devín s. auch Thebener Burg, Devínský hrad 158, 163, 162 f.

C

Canalul Dunăre-Marea Neagră s. auch Donau-Schwarzmeer-Kanal 25, 27

Cazanele Dunării s. auch Kasaner Pass, Kasanpartie 68, 193, 197

China 127

Csepel, Čepeljski s. auch Eugensinsel/Tschepele 51

D

Delta, Donaudelta 9, 25 f., 32, 195

Đerdap s. auch Eisernes Tor, Porţile de Fier 12, 26, 31, 68, 72 f., 87, 96, 192

Deutschland s. auch Bundesrepublik Deutschland 10, 86, 91 f., 93, 111, 155, 204, 206

Devín, Dévény s. auch Theben 11, 69, 155–170

Devínska Kobyla, s. auch Thebener Kogel 162, 164, 168 f.

Devínský hrad s. auch Burg Devín, Thebener Burg 158, 163, 162 f.

Dobrogea, Dobrudscha 31

Donaudelta s. auch Delta 9, 25 f., 32, 195

Donaumündung 89

Donauschwabenufer 86

Donau-Schwarzmeer-Kanal s. auch Canalul Dunăre-Marea Neagră 25, 27

Donauwörth 45,

- Donij Milanovac 197
 Doppelmonarchie s. auch Habsburger Monarchie 43, 81, 84, 86, 192, 198
- E**
 Eisernes Tor s. auch Đerdap, Porțile de Fier 12, 26, 31, 68, 72 f., 87, 96, 192
 Elsass-Lothringen 81
 Erdély s. auch Ardeal, Siebenbürgen, Transilvania, Transsilvanien, Transsylvanien 12, 88, 90, 193, 203
 Eşelnița s. auch Jeselnica 195–198
 Esztergom s. auch Gran 43, 49, 51
 Esseg, Eszék s. auch Osijek 92
 Eugensinsel/Tschepele s. auch Csepel, Čepeljski 51
 Europa 7, 17, 87, 91, 108, 111, 119, 142, 166
- F**
 Făgăraș, Fogarasch 203
 Filipowa s. auch Bački Gračac 90
 Franken 81
 Freistadt s. auch Nagymaros, Velká Maruša 21, 29 f., 146 f.
 Fruška Gora 126, 130
- G**
 Galați, Galatz 45, 66, 72, 94
 Ganges 32
 Gellért-hegy, Gellért-Berg 40, 148
 Giurgiu 90, 206
 Göd 53, 55
 Gran s. auch Esztergom 43, 49, 51
 Griechenland 103, 127
 Großmährisches Reich 163
 Großrumänien 82
- H**
 Habsburger Monarchie, s. auch Doppelmonarchie 43, 81, 84, 86, 192, 198
 Hainburg, Hainburg an der Donau 21, 23, 29 f., 41 f.
 Háromtorony s. auch Tricule, Trikule 197
 Herculane, Herkulesbad, Herkulesfürdő s. auch Băile Herculane 73, 196
 Hessen 81
 Horány 54 f.
- I**
 Indonesien 127
- J**
 Jangtse 127
 Jeselnica s. auch Eşelnița 195–198
 Jibert s. auch Seiburg, Zsiberk 203, 206
 Jugoslawien 11, 81 f., 88, 90 f., 97, 117, 127
- K**
 Kahlenberg 69–71
 Karlóca s. auch Sremski Karlovci, Srijemski Karlovci, (Syrmisch-)Karlowitz 126
 Karpaten 89 f., 196 f.
 Kasaner Pass, Kasanpartie s. auch Cazanele Dunării 68, 193, 197
 Kettenbrücke s. auch Széchenyi láncíd 39 f., 185
 Kisoroszi 187
 Klisa 130
 Kosovo 96 f., 100
 Kovilj 127 f.
 Kóhalom s. auch Reps, Rupea 203
 Königreich Ungarn 81, 83 f., 87, 92
- L**
 Ledinci 130 f.
 Linz 58 f., 61 f., 64, 70
 London 127
- M**
 Main-Donau-Kanal 27
 Malu 205 f.
 March 12, 156
 Modra 167
 Mohács, Mohatsch, Mohaç 172 f., 183
 Muntenia 206
 München 63, 92, 155, 167
- N**
 Nagymaros s. auch Freistadt, Velká Maruša 21, 29 f., 146 f.
 Neusatz s. auch Novi Sad, Újvidék 93 f., 120 f., 123 f., 126, 129, 131 f.
 New York 90, 119, 127
 Nord- und Südamerika 87
 Nordsee 91

Novi Sad s. auch Neusatz, Újvidék 93 f.,
120 f., 123 f., 126, 129, 131 f.

O

Ofen s. auch Budapest 87
Okzident 87, 199
Olt s. auch Alt 206
Oltenia 204–206
Orient 83, 87, 199
Orschowa, Orsova, Orșova, s. auch Rușava
68, 73 f., 193, 195–203
Osijek s. auch Esseg, Eszék 92
Osmanisches Reich 93
Österreich 20, 29, 32, 75, 86, 91–93, 97
Osteuropa 12, 191, 195, 211
Ostmitteleuropa 25, 192

P

Paris 127
Persin 11, 105
Pest, Pest-Buda s. auch Budapest 9, 37, 39,
40, 43, 45–49, 52
Petrovaradin, Peterwardein 129 f., 145
Philadelphia 90
Polen 111
Porta Hungarica, s. auch Thebener Pforte
41
Porțile de Fier s. auch Eisernes Tor, Đerdap
12, 26, 31, 68, 72 f., 87, 96, 192
Pozsony, s. auch Bratislava, Pressburg,
Prešporok 9, 11, 67, 69, 155, 157, 158 f., 162,
168
Prag 165
Prahovo 90
Pressburg, s. auch Bratislava, Pozsony,
Prešporok 9, 11, 39, 67, 69, 155, 157, 158 f.,
162 f., 167 f.

Q

Quelle, Donauquelle 42

R

Regat 13, 205 f., 210
Regensburg 62 f., 87
Reichenberg, Liberec 162
Reps s. auch Kóhalom, Rupea 203
Rhein 66, 86

Rumänien 81 f., 85 f., 94, 96 f., 100 f., 193, 203, 205
Rupea s. auch Kóhalom, Reps 203
Rușava s. auch Orșova, Orschowa, Orsova
68, 73 f., 193, 195–203
Ruse, Russe / Pyce, Rustschuk 10, 71 f.,
104 f., 107 f., 111

S

Săcălaz, Sackelhausen s. auch Szakálháza 85
Sachsen 204
Sachsenland 206
Salzburg 87, 91
Sava, Save, Sawe 74
Schwaben 81
Schwarzes Meer 87
Schwarzmeerküste 25, 31
Schwarzwald 88–89
Seiburg s. auch Jibert, Zsiberk 203, 206
Semlin s. auch Zemun 74, 90
Serbien 74, 96, 117, 132, 196
Shanghai 127
Siebenbürgen s. auch Ardeal, Erdély, Transil-
vania, Transsilvanien, Transsylvanien 12,
88, 90, 193, 203
Slowakei 161
Sofia 106, 111
Sremski Karlovci, Srijemski Karlovci s. auch
Karlóca, (Syrmisch-)Karlowitz 126
Straubing 31
Stražilovo 124 f.
Stuttgart 90
Sulina 26, 42, 72
Südasiens 32
Südosteuropa 32, 72, 87–89, 101
Südrumänien 204
Südsiebenbürgen 12, 203, 205 f., 210
(Syrmisch-)Karlowitz s. auch Karlóca, Srems-
ki Karlovci, Srijemski Karlovci 126
Szakálháza s. auch Săcălaz, Sackelhausen 85
Széchenyi lánchíd s. auch Kettenbrücke
39 f., 185
Szentendre, Sankt Andrä 50, 54, 187

T

Tekija 193
Temeswar, Temesvár, Temišvar, Timișoara
81 f., 84 f., 88

- Theben s. auch Devín, Dévény 11, 69,
155–170
- Thebener Burg s. auch Burg Devín, Devínsky
hrad 158, 163, 162 f.
- Thebener Kogel s. auch Devínska Ko-
byla 162, 164, 168 f.
- Thebener Pforte, s. auch Porta Hungarica 41
- Theiß, Tisa, Tisza 122 f., 131
- Tricule, Trikule s. auch Háromtorony 197
- Transilvania, Transsilvanien, Transsylvanien
s. auch Ardeal, Erdély, Siebenbürgen 12, 88,
90, 193, 203
- Tschechoslowakei 158
- Tschepele/Eugensinsel s. auch Csepel,
Čepeljski 51
- Türkei 103
- U**
- Újvidék s. auch Neusatz, Novi Sad 93 f.,
120 f., 123 f., 126, 129, 131 f.
- Ulm 84, 86, 92, 101
- Ungarn 51, 74 f., 82, 88, 90, 138, 140, 146, 148,
163, 172, 197, 200
- Urfahr 61, 64
- V**
- Vajdaság s. auch Vojvodina, , Wojwodina 11,
88, 93, 101, 117, 120–129, 131 f.
- Velká Maruša s. auch Nagymaros, Freistadt
21, 29 f., 146 f.
- Versec, Werschetz s. auch Vršac 93
- Vidin/Видин 196 f.
- Vietnam 127
- Vojvodina, Wojwodina s. auch Vajdaság 11,
88, 93, 101, 117, 120–129, 131 f.
- Vršac s. auch Werschetz, Versec 93
- W**
- Wachau 21
- Werschetz, Versec s. auch Vršac 93
- Westeuropa 127
- Wien 9, 19–21, 26 f., 28, 32, 37, 39, 42, 44, 59,
61, 69 f., 75, 87–89, 91, 107 f., 111, 156, 163, 168
- Wiener Donau 26, 28
- Wiener Donauinsel 27
- Z**
- Zemun s. auch Semlin 74, 90
- Zsiberk s. auch Jibert, Seiburg 203, 206
- Zwentendorf 29

Die Donau berührt oder durchfließt gegenwärtig zehn Staaten – mehr als jeder andere große Strom der Welt. Ihren langen Weg quer durch den europäischen Kontinent säumen Erzählungen, Geschichten und Bilder, die in den jeweiligen Ländern und Regionen oft in unterschiedlichen Versionen und Kontexten zirkulieren. Die Autorinnen und Autoren untersuchen anhand zahlreicher Beispiele aus Literatur, Film und Fotografie, wie diese Geschichten im diskursiven Wechselspiel zwischen Sprachen, Nationen, Medien und Geschichte geformt und ausbuchstabiert wurden.

Die Donau, so zeigt diese Publikation, ist nicht nur im Bild des natürlich und unaufhörlich dahinfließenden Stromes zu fassen, sondern mindestens ebenso in Bildern von Grenzen, Brüchen und Einschnitten. An die Seite des Kontinuums tritt die Montage und die Bricolage. Traumatische Ereignisse wie Kriege, politische Umwälzungen und Zäsuren haben dazu geführt, dass die kulturellen und gesellschaftlichen Narrative des Flusses immer wieder in Stücke zerlegt und neu zusammengesetzt wurden.

ISBN 978-3-515-13458-3



www.steiner-verlag.de

Franz Steiner Verlag