

E-ISSN 2619-9890

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

# STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

Number Heft 45 Year Jahr 2021



İSTANBUL  
UNIVERSITY  
PRESS



**Indexing and Abstracting / Indexiert in**

SCOPUS

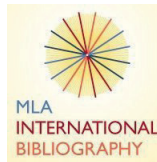
Web of Science - Emerging Sources Citation Index (ESCI)

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

MLA International Bibliography

SOBIAD

**Scopus®**



**SOBIAD**



**OWNER / INHABER**

**Prof. Hayati DEVELİ**

Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey  
Universität Istanbul, Philosophische Fakultät, Türkei

**RESPONSIBLE MANAGER / REDAKTIONSLEITER**

**Assist. Prof. Barış KONUKMAN**

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
Universität Istanbul, Philosophische Fakultät, Abteilung für deutsche Sprache und Literatur, Türkei

**CORRESPONDENCE ADDRESS / KONTAKTADRESSE**

Istanbul University, Faculty of Letters,  
Department of German Language and Literature  
34134, Beyazıt, Istanbul, Turkey  
Phone / Telefon: +90 (212) 455 57 00 / 15909  
E-mail: [sdsl@istanbul.edu.tr](mailto:sdsl@istanbul.edu.tr)  
<http://sdsl.istanbul.edu.tr>

**PUBLISHER / VERLAG**

**Istanbul University Press**

Istanbul University Central Campus,  
34452 Beyazıt, Fatih / Istanbul, Turkey  
Phone / Telefon: +90 (212) 440 00 00

---

Authors bear responsibility for the content of their published articles.  
*Die Autoren tragen die Verantwortung für den Inhalt ihrer veröffentlichten Artikel.*

The publication languages of the journal are German, Turkish, and English.  
*Die Publikationssprachen der Zeitschrift sind Deutsch, Englisch und Türkisch.*

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.  
*Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi-Studien zur deutschen Sprache und Literatur ist eine wissenschaftliche, internationale, begutachtete, Open-Access-Zeitschrift, die zweimal jährlich im Juni und Dezember veröffentlicht wird.*



## **EDITORIAL MANAGEMENT / REDAKTIONSRAT**

### **Editors-in-Chief / Chefredakteure**

**Assist. Prof. İrem ATASOY** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [irem.atasoy@istanbul.edu.tr](mailto:irem.atasoy@istanbul.edu.tr)

**Assist. Prof. Barış KONUKMAN** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [konukman@istanbul.edu.tr](mailto:konukman@istanbul.edu.tr)

### **Editorial Management Board Members / Leitende Fachredakteure**

**Prof. Mahmut KARAKUŞ** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [mahkarakus@istanbul.edu.tr](mailto:mahkarakus@istanbul.edu.tr)

**Prof. Ersel KAYAOĞLU** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [kayaoglu@istanbul.edu.tr](mailto:kayaoglu@istanbul.edu.tr)

**Assoc. Prof. Canan ŞAVKAY** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [savkay@istanbul.edu.tr](mailto:savkay@istanbul.edu.tr)

**Assoc. Prof. Leman GÜRLEK** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Spanish Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [egurlek@istanbul.edu.tr](mailto:egurlek@istanbul.edu.tr)

**Assist. Prof. Şebnem SUNAR** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [sunars@istanbul.edu.tr](mailto:sunars@istanbul.edu.tr)

**Assist. Prof. Barış KONUKMAN** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [konukman@istanbul.edu.tr](mailto:konukman@istanbul.edu.tr)

**Assist. Prof. İrem ATASOY** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey  
– [irem.atasoy@istanbul.edu.tr](mailto:irem.atasoy@istanbul.edu.tr)

### **Language Editors / Sprachredakteure**

**Elizabeth Mary EARL** – Istanbul University, Department of Foreign Languages, Istanbul, Turkey – [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)

**Alan James NEWSON** – Istanbul University, Department of Foreign Languages, Istanbul, Turkey – [alan.newson@istanbul.edu.tr](mailto:alan.newson@istanbul.edu.tr)



## EDITORIAL ADVISORY BOARD / REDAKTIONSBEIRAT

- Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK** – Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye  
– [aoszturk@erbakan.edu.tr](mailto:aoszturk@erbakan.edu.tr)
- Prof. Dr. Antonie HORNUNG** – Università degli Studi di Modena, Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali, Modena, İtalia  
– [antonie.hornung@unimore.it](mailto:antonie.hornung@unimore.it)
- Prof. Dr. Dursun ZENGİN** – Ankara Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye – [dzengin@ankara.edu.tr](mailto:dzengin@ankara.edu.tr)
- Prof. Dr. Gisella FERRARESI** – Türk-Alman Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Almanca Birimi, İstanbul, Türkiye  
– [gisella.ferraresi@tau.edu.tr](mailto:gisella.ferraresi@tau.edu.tr)
- Prof. Dr. Metin TOPRAK** – Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kocaeli, Türkiye  
– [mtoprak@kocaeli.edu.tr](mailto:mtoprak@kocaeli.edu.tr)
- Prof. Dr. Michael HOFMANN** – Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Paderborn, Deutschland – [mhofmann@mail.upb.de](mailto:mhofmann@mail.upb.de)
- Prof. Dr. Necdet NEYDİM** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Almanca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
– [neydim@istanbul.edu.tr](mailto:neydim@istanbul.edu.tr)
- Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞLU-DAŞ** – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir, Türkiye  
– [nergis.pamukoglu.das@ege.edu.tr](mailto:nergis.pamukoglu.das@ege.edu.tr)
- Prof. Dr. Nilüfer KURUYAZICI** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
– [nkuruyaz@gmail.com](mailto:nkuruyaz@gmail.com)
- Prof. Dr. Nilüfer TAPAN** – İstanbul Üniversitesi (Cerrahpaşa), Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
– [nilufertapan@gmail.com](mailto:nilufertapan@gmail.com)
- Assoc. Prof. Paola PARTENZA** – Università degli Studi G.D'Annunzio, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Pescara, İtalia – [paola.partenza@unich.it](mailto:paola.partenza@unich.it)
- Prof. Dr. Ortrud GUTJAHN** – Universität Hamburg, Fakultät für Geisteswissenschaften, Fachbereich Sprache, Literatur, Medien, Hamburg, Deutschland – [ortrud.gutjahr@uni-hamburg.de](mailto:ortrud.gutjahr@uni-hamburg.de)
- Prof. Dr. Sevinç HATİPOĞLU** – İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye – [shatip@iuc.edu.tr](mailto:shatip@iuc.edu.tr)
- Prof. Dr. Şeyda OZİL** – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye – [seydaozil@turk.net](mailto:seydaozil@turk.net)
- Prof. Dr. Valeria CHERNYAVSKAYA** – Peter the Great St. Petersburg State Politechnical University, Institute of Humanities, Department of Applied Linguistics, St. Petersburg, Russia – [tcherniavskaia@rambler.ru](mailto:tcherniavskaia@rambler.ru)
- Prof. Dr. Yasemin BALCI** – Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
– [yasemin@marmara.edu.tr](mailto:yasemin@marmara.edu.tr)
- Prof. Dr. Yüksel EKİNCİ-KOCKS** – FH Bielefeld University of Applied Sciences, Fachbereich Sozialwesen, Lehrgebiet Erziehung und Bildung im Kindesalter - Bildungsbereich Sprache, Bielefeld, Deutschland – [yueksel.ekinci1@fh-bielefeld.de](mailto:yueksel.ekinci1@fh-bielefeld.de)
- Prof. Dr. Zehra GÜLMÜŞ** – Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Almanca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye  
– [zgulmus@anadolu.edu.tr](mailto:zgulmus@anadolu.edu.tr)
- Assoc. Prof. Khrystyna DYAKIV** – Ivan Franko National University of Lviv, Department of Intercultural Communication and Translation, Lviv, Ukraine – [khrystyna.dyakiv@gmail.com](mailto:khrystyna.dyakiv@gmail.com)
- Dr. Karla LUPŞAN** – Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie, Departamentul de limbi și literaturi moderne, Colectivul de limba și literatura germană, Timișoara România – [karla.lupsan@litere.uvt.ro](mailto:karla.lupsan@litere.uvt.ro)
- Dr. Withold BONNER** – Tampereen Yliopisto/University of Tampere, School of Language Translation and Literary Studies, Tampere, Finland – [withold.bonner@staff.uta.fi](mailto:withold.bonner@staff.uta.fi)



## CONTENTS / INHALT

### Research Articles

- Legendarisches Erzählen in Legendensammlungen des Mittelalters und der Moderne:  
Transformationen eines Faszinationstyps und seiner textuellen Repräsentation  
Legendary Narrative in Medieval and Modern Legend Collections: Transformations of a Type of  
Fascination and its Textual Representation  
**Matthias STANDKE** ..... 1-27
- Der Markgraf Rüdiger von Bechelaren im *Nibelungenlied* und Rodingeir von Bakkalar in der  
*Thidrekssaga*. Figurenporträt, Vergleich und Höfisierung  
The *Nibelungenlieds* Margrave Rüdiger von Bechelaren and the *Thidrekssagas* Rodingeir von  
Bakkalar. Portrait, Comparison and Adaptation Courtoise  
**Martha Christine Süß** ..... 29-49
- Performative Dimension des literarischen Text-Konzertes  
The Performative Dimension of a Literary Text-Concert  
**Svitlana MACENKA** ..... 51-73
- Deutsche Popliteratur - Türkische Popliteratur? Hakan Gündays *Kinyas ve Kayra* im Angesicht der  
[Neuen Deutschen] Popliteratur  
German Popliterature; Turkish Popliteratur? Hakan Günday's *Kinyas ve Kayra* in view of the New  
[German] Popliterature  
**Max Florian HERTSCH, Beste HERTSCH** ..... 75-95
- Die Krise der Ästhetik, die Ästhetik der Krise  
The Crisis of Aesthetics, Aesthetics of Crisis  
**Pınar AKKOÇ BAYIR** ..... 97-121



# Legendarisches Erzählen in Legendensammlungen des Mittelalters und der Moderne: Transformationen eines Faszinationstyps und seiner textuellen Repräsentation

## Legendary Narrative in Medieval and Modern Legend Collections: Transformations of a Type of Fascination and its Textual Representation

Matthias STANDKE<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Dr., Polizeiakademie Berlin, Fachbereich  
Allgemeinbildung, Berlin, Germany

ORCID: M.S. 0000-0001-6907-7987

### Corresponding author:

Matthias STANDKE,  
Polizeiakademie Berlin, Fachbereich  
Allgemeinbildung, Charlottenburger  
Chaussee 67, 13597 Berlin, Germany

E-mail: matthias.standke-hart@polizei.berlin.de

Submitted: 15.02.2021

Accepted: 11.04.2021

**Citation:** Standke, M. (2021). Legendary narrative in medieval and modern legend collections: Transformations of a type of fascination and its textual representation. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 1-27. <https://doi.org/10.26650/sdsl2021-880388>

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Der Beitrag setzt sich konstruktiv mit einer Studie Harald Haferlands zur historischen Narratologie auseinander, die dieser auf dem Germanistentag in Bayreuth 2016 einem breiten Fachpublikum vorstellte. Haferland skizziert darin das vormoderne Erzählen als modular bzw. episodisch und gegenüber dem modernen Erzählen von einem auffallend brüchigen Raum-Zeit-Kontinuum geprägt. Die nachfolgenden Analysen greifen diese Ideen auf und diskutieren sie für einen spezifischen Erzähltyp, das legendarische Erzählen in Legendensammlungen. In ihren narratologischen Eigenheiten werden sowohl volkssprachliche Legenden eines mittelalterlichen Legendaris, dem *Der Heiligen Leben* als auch Legenden moderner Legendensammlungen untersucht. Konkret werden die mittelhochdeutsche Antoniuslegende und die Margarethenlegende untersucht und mit Fassungen des 19. und 20. Jahrhunderts verglichen. Neben der exemplarischen Analyse der Antoniuslegende und der Katharinenlegende wird zudem die Legende eines modernen Märtyrers, Alois Grozde, fokussiert. Zudem wird zusätzlich noch das Erzählen einer modernen Legendensammlung analysiert, die für Kinder konzipiert ist. Es zeigt sich, dass die von Haferland beobachteten Differenzmerkmale von vormodernem und modernem Erzählen zwar auch auf diesen Gumbrecht'schen Faszinationstyp zu treffen, allerdings gehen die Unterschiede nicht in einer Transformation des Erzählens auf. Vielmehr weisen die modernen Legendensammlungen eine andere Form der Textrepräsentation auf, eine die nicht narrativ, sondern deskriptiv verfährt. Es scheint, als würden moderne Legenden weniger als sinnstiftende Narrationen wahrgenommen, sondern vielmehr als informative Deskriptionen.

**Schlüsselwörter:** Historische Narratologie, legendarisches Erzählen, Legendensammlungen, Vormoderne, Moderne



#### ABSTRACT (ENGLISH)

This article deals constructively with a study on historical narratology by Harald Haferland, which he presented to a broad audience of experts at the Germanistentag in Bayreuth in 2016. In it, Haferland outlines pre-modern narrative as modular or episodic and characterized by a strikingly fragile space-time continuum compared to modern narrative. The analyses that follow take up these ideas and try them out on a specific type of narrative, the legendary narrative in legend collections. In their narratological peculiarities, both vernacular legends of a medieval legendary, the *Der Heiligen Leben*, and legends of modern legend collections are examined. Specifically, the Middle High German Antonius legend and the Margarethen legend are examined and compared with 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century versions. In addition to the exemplary analysis of the Antonius legend and the legend of St. Catherine, the legend of a modern martyr, Alois Grozde, is also focused on. Moreover, the narration of a modern legend collection designed for children is additionally analyzed. It turns out that the differential features of pre-modern and modern storytelling observed by Haferland also apply to this Gumbrechtian type of fascination, but the differences do not merge into a transformation of the storytelling. Rather, modern legend collections exhibit a different form of textual representation, one that is descriptive rather than narrative. It seems that modern legends are perceived less as narratives that create meaning, and more as informative descriptions.

**Keywords:** Historic narratology, legendary narrative, legend collections, modernity, premodernity

#### EXTENDED ABSTRACT

This article deals constructively with a study on historical narratology by Harald Haferland, which he presented to a broad audience of experts at the Germanistentag in Bayreuth in 2016. In it, Haferland outlines pre-modern narrative as modular or episodic and characterized by a strikingly fragile space-time continuum compared to modern narrative. The analyses that follow take up these ideas and try them out on a specific type of narrative, the legendary narrative in legend collections. In their narratological peculiarities, both vernacular legends of a medieval legendary, the *Der Heiligen Leben*, and legends of modern legend collections are examined. Specifically, the Middle High German Antonius legend and the Margarethen legend are examined and compared with 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century versions. In addition to the exemplary analysis of the Antonius legend and the legend of St. Catherine, the legend of a modern martyr, Alois Grozde, is also focused on. Moreover, the narration of a modern legend collection designed for children is additionally analyzed. It turns out that the differential features of pre-modern and modern storytelling observed by Haferland also apply to this Gumbrechtian type of fascination, but the differences do not merge into a transformation of the storytelling. Rather, modern legend collections exhibit a different form of textual representation, one that is descriptive rather than narrative. It seems that modern legends are perceived less as narratives that create meaning, and more as informative descriptions. Haferland's perspective on thematic linkages of legendary storytelling reveals axiological charges of the plot that support the final motivation (sainthood) but run counter to the core of the motivation, the narrated, singular event (sanctification). This opposition primarily



concerns the respective, individual sanctification rendered in the legends as a singularity versus the topical descriptions and metonymic condensations narratively employed by it. The legendary plot and the events of a specific sanctification narrated therein, singular in the narrated time, remain untouched in their unrepeatable uniqueness and are not the object of a pious imitatio. The pre-modern legendary narrative conveys, through its axiological charges in the thematic overwritings, how one as a recipient should live godly in order to attain Eternal Life. In their plots, legends tell of extraordinarily godly and, insofar, saintly ways of living that lead to sainthood within the narrative. In the synopsis of both narrative elements, the special conceptual character of the legendary narrative becomes apparent: it is not the mediation of a certain plot that is in the foreground, but the symbolic as well as paraenetic mediation of salvation with an everlasting claim. In contrast to Haferland's analyses of the vernacular novel narratives of the Middle Ages, the difference between the pre-modern and modern texts in legend collections is not, or at least only slightly, rooted in a divergent narrative structure and chronological order of storytelling. Rather, the difference lies in the mode of textual presentation. While the vernacular legends in *Der Heiligen Leben* (or the 'Passional') are narrative in their presentation of the saints and their sainthood, modern collections are descriptive in this regard. Modern collections of legends thus approach again in their mode of representation those institutionally back-bound texts that report on the trials and canonization procedures. Haferland's 'narrative continuum', essential for the modern recipient, in which time, space, and situation are tied back in such a way that leaps and breaks in the narrative, which can be mentally resolved, is replaced in the modern legend by a descriptive mode of representation. Haferland's study is able to open up new perspectives on legendary storytelling. On the one hand, by focusing on the thematic or conceptual overwritings, far-reaching statements can be made about the motivational structure and the order of the telling of legends. This reveals an intertwining of the final motivation of the legend plot with the axiologically charged, thematic overwritings, which in their metonymic condensation support the final motivation and order of the narrative. Moreover, the synopsis of the different levels reveals how the legend plot and the time narrated in it are transformed into a salvation plot and a salvation time in the structural layout of the legendary narrative. On the other hand, the analyses of modern salvation legends handed down in collections show that they are subject to a clear space-time continuum. However, this arises less from a changed mode of narration, as Haferland states for novelistic narration, than from a different textual mode of representation. Legendary narration in pre-modern legend collections transforms into legend reports in modern collections; narration and the space-time structure of storytelling are replaced

by description and the topology and chronology of reporting. Related to the narrative representation of saints and their plot in postmodernity, the fascination type of hagiography is fading. The (post)modern texts no longer provide an answer, already unfolding in the narrative, to the question of a saintly life; rather, the descriptive texts must formulate it themselves.

## 1. Episoden, Module und die mediävistische Erzählforschung zur Legende<sup>1</sup>

Harald Haferland entwirft in seiner umfänglichen Studie (Haferland, 2018) zur historischen Narratologie eine auf Alterität und Differenz angelegte Skizze von vormodernem und modernem Erzählen. Seine zentralen Beobachtungen gewinnt der Autor im Vergleich mehrerer epischer Erzähltexte und Romane des Mittelalters, der Frühen Neuzeit und der Moderne. Haferland hält fest, dass das modularisierte bzw. episodische Erzählen kennzeichnend für die Vormoderne sei und dass die prägende Ausrichtung auf Module oder Episoden im Erzählen sogar die Zeit der Erzählung übersteuere. Für die Moderne sei hingegen das Gegenteil kennzeichnend respektive die Auflösung des modularisierten Erzählens zugunsten eines Erzählens, das zeitlich ungebunden ist und gerade deshalb narrativ entfaltete Situationen als singuläre und nicht als schematische präsentieren kann. Haferlands Rückbesinnung auf die aristotelische ‚Poetik‘ und seine Idee des episodischen wie modularisierten Erzählens sind durchaus reizvoll. Zwar ließe sich dem Haferland’schen Ansatz grundsätzlich vorhalten, dass er erstens eine sehr pauschale Aussage über die gesamte mittelalterliche volkssprachliche Literatur und ebenso über die moderne Literatur macht. Zudem fußen diese Aussagen zweitens auf einem sehr knappen und darüber hinaus spezifischen, in seiner Auswahl nicht begründeten Analysekorpus, das in der zumindest unterschwellig behaupteten Tragweite nicht der tatsächlichen Vielfalt der vormodernen, wie modernen Literatur gerecht werden kann. Drittens ließe sich schließlich auch die grundsätzliche Differenzierung zwischen vormodernem und modernem Erzählen in Frage stellen. Ungeachtet dieser sicherlich begründeten bzw. begründbaren Kritik bergen die Haferland’schen Thesen meines Erachtens einen analytischen Mehrwert, der eingedenk der Einschränkungen in diesem Beitrag für eine spezifische Textgattung (zumal in einem spezifischen Überlieferungskontext) erörtert werden soll. Gerade vor dem Hintergrund der umfänglichen Forschung zum legendarischen Erzählen stellt sich die Frage,<sup>2</sup> ob seine nur nebenbei getroffene Einteilung,<sup>3</sup> das legendarische Erzählen sei gänzlich episodisch, nicht zu pauschal ist. Sicherlich könnte man dem Urteil

1 Der Beitrag entstand im Rahmen des Panels „Plot-Zeit“ des Germanistentags 2019, das sich explizit mit dem Beitrag Haferlands auseinandersetzt.

2 Einen guten Überblick über die mediävistische Legendenforschung bieten Weitbrecht et al., 2019a.

3 Genau genommen spricht Haferland (2018) lediglich von Heiligenleben, nicht von Legenden und bezieht sich in einer Anmerkung zur „Einbringung von *unmotivated episodes*“ auf Überlegungen Morton W. Bloomfields (1970, S. 96-128), der dies als charakteristischen Übergang eines Erzählens „from epic to romance“ begreift. Haferland (2018, S. 115, Anm. 24) führt in der Folge aus, dass er unter *unmotivated episodes* paradigmatische Verknüpfungen versteht.

Haferlands folgen, wendete man das episodische Erzählen für die paradigmatischen Bekennerlegenden an.<sup>4</sup>

So etwa für die Legende ‚Von santt Anthonius dem ainsidel‘ (Brand, 2004, S. 394-399) aus der für das Mittelalter mehrfach überlieferten Prosalegendensammlung *Der Heiligen Leben*. Inhaltlich geht die Legende des Asketen und *Vaters der Mönche* auf die *Vita Antonii* des Bischofs Athanasius von Alexandria und die von Hieronymus fortgesetzte Chronik des Eusebius von Caesarea zurück. Beide Texte entstammen dem 4. Jahrhundert n. Chr. und wurden somit kurz nach dem Tod des Heiligen im Jahre 356 verfasst.<sup>5</sup> Narratologisch gesehen präsentiert die Legende des *Der Heiligen Leben* das Leben des Antonius nach einer kurzen Zusammenfassung seiner genealogischen wie geographischen Lebensdaten, die für seine Heiligkeit besonderen Leistungen in exemplarischer Manier. Mehr oder weniger detailliert werden dafür etwa 20 Taten aus seinem Leben als Asket bis zu seinem Tod beschrieben. Die Reihung dieser Exempel ist dabei lose und eine Verknüpfung der Episoden erfolgt, wenn überhaupt auf thematischer Ebene, etwa bei der Aneinanderreihung jener Exempel, die vom Kampf des Antonius gegen Ketzer berichten oder jenen, die von seinen Heimsuchungen durch Dämonen erzählen. Mit Harald Haferland ließe sich dieses Erzählen insgesamt als episodisch verstehen, da es

dadurch gekennzeichnet [ist], dass die – oder eine – vertikale Säule alternativer (und äquivalenter) narrativer Episoden auf die horizontale Achse des linearen Erzählens gekippt oder projiziert wird, so dass daraus eine Episodenfolge entsteht. Die Verbindlichkeit ihrer Verkettung erscheint dabei minimiert. (Haferland, 2018, S. 114–115)

Was Haferland hier beschreibt, nennt die rezente narratologische Forschung – wie er selbst anmerkt (Haferland, 2018, S. 115) –, aber vor allem die Forschung zum legendarischen Erzählen (bes. Feistner, 1995, S. 33-45), paradigmatisches Erzählen. Die Episoden der Bekennerlegenden werden lediglich von einem punktuellen „Rahmen von

4 Eine ausführliche Untersuchung einer Bekennerlegende (Alexiuslegende) mittels der Haferland'schen Überlegungen zur Plot- und Zeitstruktur unternimmt neuerdings auch Kathrin Chlench-Priber. Chlench-Priber (2020) fokussiert vorrangig eine Legende bzw. einen Legendentyp und dessen Entwicklung gerade auch im Kontext der reformatorischen Anti-Legende.

5 Zu diesen Angaben bietet der Artikel im Lexikon des Mittelalters (Frank & Michelwski, 2000, Bd. 1 Sp. 731f.) einen ersten und bibliographisch weiterführenden Einblick. Die Rezeptionsgeschichte der ‚Vita Antonii‘ für das volkssprachliche ‚Väterbuch‘ bietet neuerdings Traulsen (2017, S. 76-81); er versteht die *Vita Antonii* zudem als „Paradigma“ nicht nur für die Eremitenbewegung der Spätantike, sondern auch für die literarische Ausgestaltung von Eremitenlegenden.

Herkunft, Geburt und Tod“ (Münkler, 2013, S. 379) umklammert, der sich in der einleitenden Zusammenfassung und der abschließenden Episode der Legende manifestiert, die vom Tod und der Himmelfahrt des Antonius berichtet. Während also die inhaltlich bedingte Rahmung die Linearität des Erzählens stützt, ist die Verkettung der Episoden eher schwach bzw. selten und unterliegt, wie für Antonius gezeigt, allenfalls inhaltlich-thematischen Aspekten, was bereits von Edith Feistner mit Qunitilians Formulierung eines *ordo artificialis* in seinen Ausführungen zur *dispositio* verknüpft wird (Feistner, 1995, S. 15, 35).

Nun kennt die narratologisch ausgerichtete Legendenforschung allerdings nicht nur die paradigmatisch oder eben episodisch erzählende Bekennerlegenden. Schon Feistner (1995, S. 355) verweist auf den Umstand, dass die binäre Unterscheidung von zwei Erzähltypen lediglich ein analytisches Konstrukt ist, das der Reduktion dient und „dass sich die mittelalterliche Legende zu keiner Zeit auf einen bestimmten Typus reduzieren lässt [...]“. Feistner skizziert in ihrer programmatischen Arbeit einen zweiten Erzähltyp, den sie mit den sogenannten Märtyrerlegenden verknüpft. Gemeint ist das syntagmatische Erzählen (Feistner, 1995, S. 26-33), das dem chronologisch aufgebauten ‚Basisnexus‘ von Verhaftung, Verhör, Folter, Urteil und Hinrichtung folgt bzw. in erzähllogischer Hinsicht sogar unterliegt.<sup>6</sup> So etwa in der wiederum dem *Der Heiligen Leben* entnommenen Legende ‚Von Sankt Margareta‘ (Brand, 1995, S. 230-233). Der Text setzt zwar mit einer knappen genealogischen Verortung der Protagonistin sowie einem Lobpreis ihrer besonderen Frömmigkeit in einem heidnischen Land ein, fährt dann aber kausallogisch strukturiert fort und erzählt von Margarethas Entdeckung als Christin, ihrer Verhaftung samt Verhör und Folter, schließlich gipfelt die Legende in der Verurteilung und Hinrichtung der heiligen Jungfrau. Anders als die Bekennerlegende des Antonius, die nur der losen Rahmung von Geburt, Herkunft und Tod folgt, ist die Märtyrerlegende in ihrer Chronologie klar biographisch konzipiert, sie folgt in der Anlage ihrer einzelnen Abschnitte rhetorisch gesehen dem *ordo naturalis* (Feistner, 1995, S. 15, 35). Innerhalb des exemplarisch für die Margarethenlegende skizzierten Schemas – das Judith Klinger und Hans Jürgen Bachorski auch als „Grammatik der Legende“ benannt haben (Bachorski & Klinger, 1999, S. 111) – variieren lediglich die Einschübe von Wundern oder Bekehrungsversuchen. Einerseits können sich diese Einschübe bedingen, vor allem wenn ein Wunder entsprechende Bekehrungen nach sich zieht. Andererseits gibt es aber

6 Ich weise daraufhin, dass Feistner allerdings nur die Aspekte von Verhör, Folter und Urteil als Basisnexus versteht, Verhaftung und Hinrichtung sind in ihrem Verständnis Teile der Vor- bzw. Nachgeschichte, die wiederum morphologischer Bestandteil einer Märtyrerlegende sind.

ebenso Wunder, die sich erst mittels oder für die Märtyrerin ereignen und Bekehrungsversuche, die direkt von dieser ausgehen. Die Märtyrerlegende verfährt also in ihrem narrativen Kern streng chronologisch, wobei einzelne Elemente des Syntagmas paradigmatisch entfaltet werden können, um deren jeweilige Funktion für die Erzählung zu spezifizieren. Genau dies macht das modulare Erzählen bzw. eine auf Modulen aufgebaute Plotstruktur nach Haferland aus.

Narrative Module übernehmen funktional spezifizierte Teilaufgaben in einem Plot. Sie können deshalb nicht weggelassen werden, ohne den Plot zu zerstören. Dies trifft für Episoden nicht zu. Während sie in einer Kette leicht von ihrem Platz verrückt und vertauscht, aber auch ausgetauscht werden können, lassen sich Module in einer Plot-Architektur nur mit einer sehr geringen Abweichungstoleranz austauschen und schon gar nicht verrücken. Ohne die Module oder mit ihrer Ersetzung würde auch der Plot ein anderer Plot sein. Module sind deshalb keine Episoden und Episoden keine Module. (Haferland, 2018, S. 118)

Während also dem Plot einer Bekennerlegende episodisches Erzählen in seiner losen Reihung (*ordo artificialis*) genügt, verlangt der Plot der Märtyrerlegenden das Erzählen von Modulen in ihrer festgefügteten, kausal- und chronologisch aufeinander abgestimmten Struktur (*ordo naturalis*). Auch wenn Haferland nicht explizit auf das legendarische Erzählen eingeht und das modularisierte Erzählen sogar gar nicht auf die volkssprachliche Märtyrerlegende anwendet, scheint sein analytisches Instrumentarium die bisherigen narratologischen Kategorien von paradigmatischer Reihung und dem syntagmatischen Basisnexus lediglich zu ersetzen. Ginge es allein um den bloßen Austausch von Begriffen, die der narratologischen Textbeschreibung dienten, fragte man einerseits zu Recht, worin der pragmatische Nutzen läge und andererseits müsste man fragen, ob und für welches analytische *sourplus* Haferland diese Begriffe selbst verwendet?

## 2. Konzeptualisierungen des Plots – Typisierung von Raum, Zeit und Situation

Der Mehrwert von Haferlands Ansatz liegt tatsächlich weniger auf der Begriffs- als auf der Beobachtungs- oder Beschreibungsebene. In einem zweiten Schritt verknüpft Haferland nämlich sein Instrumentarium mit Aussagen Clemens Lugowskis (1931) zum vormodernen Erzählen. Dank dieser Zusammenschau gelingt es ihm Interferenzen zu analysieren, die unabhängig von der jeweiligen Plotstruktur motiviert sind und die auf

eine „konzeptuelle[] und thematische[] Überschreibung“ (Haferland, 2018, S. 137) der Ordnung des episodischen (paradigmatischen) Erzählens bzw. selbst der Ordnung des modularen (syntagmatischen) Erzählens verweisen. Die Funktion dieser Konzeptualisierungen des Plots sieht Haferland in der Typisierung des Erzählten, was die Darstellung von Raum, Zeit, Handlung und Figuren miteinschließt: „Im Mittelalter findet sich an der Stelle von singulären Situationen die typisierte Situation.“ (Haferland, 2018, S. 139). Diese Überlegungen sind in mehrfacher Weise aufschlussreich für die Analyse des legendarischen Erzählens und das obwohl sie dem prinzipiellen Verständnis der Legende als einer Erzählung des singulären Ereignisses vom Durchbruch der Heiligkeit in die Immanenz scheinbar widersprechen. Ich gehe daher im Folgenden erneut auf die Legenden von Margaretha und Antonius ein und analysiere sie mittels der Ideen Haferlands, die sich in seiner Darlegung lediglich auf höfische und heroische Erzählungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit beziehen (Haferland, 2018, S. 184-187), nicht auf das legendarische Erzählen.

Ausgangspunkt ist Clemens Lugowskis (1976, S. 21) Feststellung, dass das Vordergrundgeschehen im vormodernen Erzählen gegenüber dem Hintergrundgeschehen isoliert hervortritt, so dass für den heutigen Rezipienten das „Gefühl befremdlicher Einsträhnigkeit“ entsteht und man die Handlung als „schlichte Kette“ wahrnimmt, deren „Motivierung ad hoc gebildet zu sein scheint.“ Diese Art der Handlungsdarstellung wirkt sich nach Lugowski (1976, S. 24) auch auf die Figuren einer Erzählung aus, was Haferland zwar zutreffend, aber entgegen vormoderner Figurenkonzepte psychologisierend zuspitzt:

Was immer thematisch, motivisch oder vom Ereignistyp her im Vordergrund steht, übt einen derartigen Präsenzdruck aus, dass sogar die Figurendarstellung dadurch um ihre Selbstständigkeit gebracht wird: erzählte Figuren werden zu Marionetten des Geschehens, anstatt es selbst hervorzubringen oder zu tragen. Sie werden gewissermaßen gegen sich selbst isoliert, indem ihnen eine Psychologie zugemutet wird, die ein Stück weit gegen die Alltagserfahrung absteht. (Haferland, 2018, S. 136f.)

Lugowski führt die Form dieses ‚überfremdeten‘ Erzählens auf eine „Motivation von hinten“ (Lugowski 1976, zuerst S. 64) zurück, ein Umstand, der gerade von der jüngeren Legendenforschung im Hinblick auf die immer schon feststehende Heiligkeit der Protagonisten für die Analysen fruchtbar gemacht wurde. Andreas Hammer (2015) merkt zur „providentiellen Vorbestimmtheit“ der Figuren, ihrer erzählten Heiligkeit an, es sei

eine Ambiguität des ‚noch nicht‘ und zugleich ‚schon längst‘, das den eigentümlichen Status zeitlicher Inversion und mythischer Konkreszenz markiert, welcher die Ambiguität des Heiligen auf der Ebene des Erzählens kennzeichnet. (Hammer, 2015, S. 448)

An anderer Stelle fährt Hammer wiederum für das legendarische Erzählen ganz im Sinne der hier skizzierten ‚finalen Motivation‘ Lugowskis und der von Haferland hervorgehobenen Auswirkungen einer solchen Erzählweise auf die Figurendarstellung der Heiligen fort:

Damit aber wird klar, dass Finalität, die Ausrichtung auf das Ende, ein ganz spezifisches Erzählverfahren darstellt, welche die auf der Ebene des Erzählten erscheinenden kontingenten Ereignisse auf der *discours*-Ebene, der Ebene des Erzählens, so anordnet, dass diese auf das von Beginn an feststehende Handlungsziel hinauslaufen; das kann soweit gehen, dass das Arrangement der Ereignisse diesen Erzählvorgang für den Rezipienten regelrecht herausstellt. (Hammer, 2013, S. 174f.)<sup>7</sup>

Die aus diesem Ansatz folgenden Analysen Hammers zum legendarischen Erzählen sind durchaus fruchtbar und sollen gerade mit dem von Haferland vorgeschlagenen Ansatz des ‚konzeptuell überschriebenen Erzählens‘ noch geschärft werden. Anders als sein Gewährsmann Lugowski setzt Haferland mit seinen weiteren Überlegungen nämlich nicht bei der ‚finalen Motivation‘ an, zumindest nicht ausschließlich. Mit seinem Fokus auf die episodischen und modularen Plotstrukturen offenbaren sich Motivierungen bzw. Ordnungen des Erzählens, die bereits ohne den Rückgriff auf die ‚finale Motivation‘ dazu beitragen, dass die Episoden und Module „ein Stück weit gegen ihre narrative Umgebung verselbstständigt und markiert erscheinen“ (Haferland, 2018, S. 137). Anders gesagt, könnte man mit Haferlands Perspektive deutlich kleinschrittiger nach all jenen episodisch oder modular rückgebundenen Motivationen des Erzählens und der Erzählung, fragen, die die ‚finale Motivation‘, aber auch die Ordnung des Erzählens stützen bzw. zuallererst hervorbringen oder ihr sogar zuwiderlaufen. Bezogen auf die Legenden hieße das, vor allem die motivationale Wirkmacht der erzählten und final motivierenden Heiligkeit innerhalb der jeweiligen Plotstruktur genauer zu analysieren.

---

<sup>7</sup> Anzumerken gilt, dass sich Hammer hierbei explizit auf Harald Haferlands Ausführungen zum kontingenten Erzählen (Haferland, 2010, S. 356f.) und zum metonymischen Erzählen in der Legende (Haferland, 2005, S. 343-348) bezieht.



Für die Margarethenlegende (Brand, 1995, S. 230-233) lässt sich bspw. folgende Beobachtung hervorheben: Ungeachtet des Basisnexus einer syntagmatisch angelegten Märtyrerlegende wird ihr Plot durch zwei, teils antithetisch entworfene Themenkomplexe entfaltet und das dabei Erzählte jenseits der chronologisch erzählten Handlung miteinander verknüpft. Zum einen wird durch die innerhalb der *histoire* vorgenommene Stilisierung Margarethas zur Braut Christi – „*ich wil vndern herren Ihesus Cristus zû ainem gemaheln haben*“ (Brand, 1995, S. 230) – auf der Ebene des *discours* die Thematik der Keuschheit bzw. Jungfräulichkeit eingeführt und zugleich als heiligmäßig präsentiert,<sup>8</sup> da *got die keuschait minnet* (Brand, 1995, S. 231). Zum anderen wird der Antagonist Margarethas, Olibrius, zwar als „*ain gewaltiger herr vnd rihter ueber vil haiden*“ (Brand, 1995, S. 230) durch den Erzähler positiv markiert, handlungsmotivierend erscheint für diese Figur jedoch ein klar negativ konnotierter Affekt, der Zorn. Es ist nämlich die Entdeckung der göttlich motivierten Keuschheit Margarethas, die den Zorn Olibrius' hervorruft, der dann zur Verhaftung (*do waz dem herren zorn vnd hiez im die ivnkfravn mit gewalt pringen*; Brand, 1995, S. 231), zum Verhör (*do ward Olibrivs zornig vnd hiez di ivnkfrav in ainen kerker legen. Vnd dez andern tages hiez er si fur in pringen vnd sprach zû ir [...]*; Brand, 1995, S. 232) und zur Folter der Jungfrau führt (*do ward der rihter zornig vnd hiez si nakt abzihen vnd hiez si avf hohen [...]*; Brand, 1995, S. 232). Ein Zorn, der in Anbetracht der absolut gestellten Keuschheit, welche sich trotz der Folterungen zu einer Gelassenheit in Gott steigert (*daz leid si gedultiggleichen vnd pat vndern herrn Ihesum Cristum, daz er mit ir wer vnd ir keusch behüt*; Brand, 1995, S. 232), in einer grausamen Unmäßigkeit gipfelt: Nach einem im Rahmen der Folter erwirkten Wunder „*liezzen sich fuenf tavsent man tavfen an weip vnd kint. Di hiez der rihter all toeten*“ (Brand, 1995, S. 232). Während sich also die syntagmatische Verknüpfung der Handlung der Margarethenlegende mit dem als Zeitachse fungierenden Basisnexus beschreiben lässt, offenbart der Blick auf ‚thematische Überschreibungen‘ eine axiologische Aufladung des Erzählens in der Verkettung der Themen Keuschheit und Zorn.<sup>9</sup> Dargestellt werden die Themen im Erzählen unter Verwendung topischer Beschreibungsmuster, die in ihrer gehäuften Präsentation „metonymische Verdichtungen“ (Haferland, 2018, S. 140) hervorbringen. In ihnen spiegelt sich nicht nur die für Margaretha

8 Zum legendarischen Erzählen von Keuschheit bzw. der Brautschaft Christi siehe einleitend auch Traulsen (2019) und Weitbrecht (2019b).

9 Haferland selbst spricht nicht von axiologischen Aufladungen, sondern verwendet eine narratologisch gewandte Raummetaphorik von horizontalem Handlungsverlauf und dazu vertikal gesetzten thematischen Überschreibungen. Die Metaphorik ist gleich in mehrfacher Hinsicht problematisch, sie suggeriert vor allem ein immer schon selbsttätig voranschreitendes Erzählen und zudem birgt sie die Gefahr, dass von mir verwendete Genette'sche Analyseinstrumentarium in zweifacher Weise falsch zu verstehen: Erstens erscheinen die Ebenen des Erzählens so auch räumlich und zweitens wird die axiologische Aufladung so lediglich auf die Ebene des *discours* zurückgeführt, nicht auf das Erzählen.

spezifische Keuschheit oder das durch sie verursachte Affekthandeln eines schlechten Herrschers wie Olibrius, vielmehr konkretisieren sich in diesen thematisch aufeinander bezogenen Metonymien – gerade auch in ihrer antithetischen Anlage – abstrakte Konventionen und Normen christlicher Frömmigkeit. Margaretha wird zum idealisierten Typus einer Tugend, der Keuschheit und Olibrius zum idealisierten Typus einer, wenn nicht sogar zweier Sünden, dem Zorn und der Unmäßigkeit. Die in ihrer axiologischen Aufladung antithetische Anlage der einzelnen thematisch überschriebenen Module stützt die finale Struktur der Legende kausal- und chronologisch, im Sinne einer wiederholten Verkettung von Ursache und Wirkung.

In der paradigmatisch angelegten Antoniuslegende (Brand, 2004, S. 394-399) wird der Plot außer durch die erwähnte Rahmung von Herkunft, Geburt und Tod, die bereits im Prolog der Legende vorgeschaltet wird, nur durch die sehr vagen Zeitadverbien *ains mols* (zwölf Mal) und *darnach* (acht Mal) temporal verknüpft, ohne dabei einer bestimmten Chronologie zu folgen. Lediglich zwei Episoden werden durch andere Zeitangaben eingeleitet und so in der Handlungskette hervorgehoben. Erstens die Episode, in der Antonius die Bogenmetapher entfaltet, um anhand eines überspannten Bogens eine übertriebene Härte in der Weltabkehr und Askese zu verdeutlichen: „*Also geschehe der menschen natur auch. Wenn man ir zu hert wer, so wurd sy zu cranck vnd mocht den got nicht gedinen*“ (Brand, 2004, S. 396). Diese Episode wird mit „*zu ainen czeitten*“ (Brand, 2004, S. 396) eingeleitet und bleibt insofern temporal ebenfalls vage. Die zweite Episode wird hingegen anscheinend konkreter, in dem sie nicht nur mittels eines bestimmten Artikels die adverbiale Phrase ergänzt, *zu der czeit* (Brand, 2004, S. 398), sondern diese *zeit* zudem näher erläutert mit „*do was ain herczog, der hieß Wallachius*“ (Brand, 2004, S. 398). Diese Angaben sind indes fingiert und suggerieren allenfalls Legitimität und Wahrheitsanspruch der Episode, die exemplarisch von einem adligen Ketzer berichtet, der trotz Antonius Anraten an seinem Irrglauben festhält und so der Strafe Gottes anheimfällt. Die beiden Episoden mögen also dank ihrer abweichenden adverbialen Einleitung hervorstechen, der Plot der Legende bleibt dennoch eine bloße Aneinanderreihung von Episoden. Allerdings könnte man die beiden abweichenden Episoden auch programmatisch lesen und zwar im Hinblick auf das in ihnen präsentierte Thema der Legende, nämlich eine gottgefällige Lebensweise zu führen. Während das Ketzerexempel zuallererst zu einem christlichen Leben aufruft, betont die Bogenmetapherepisode, dass ein bereits gänzlich Gott gewidmetes Leben nicht in der Negation jeglicher Freude und in völliger Härte gegen sich selbst zu finden ist. Damit erfährt das paradigmatische Erzählen der Antoniuslegende eine axiologische Aufladung. Die chronologisch ungebundene Reihung der Episoden erfährt

vor diesem Hintergrund eine gewisse Ordnung, die ähnlich der Margarethenlegende auf einer metonymisch-thematischen Verknüpfung basiert: Die Legende erzählt von diversen Formen der Askese, die helfen dem Bösen zu widerstehen, falscher und übertriebener Askese, der fehlenden Option eines Martyriums, dem Nutzen des Gebets, Sünden und dem Sündenerlass, der Weltabkehr im monastischen Leben und einer guten monastischen Gemeinschaft. In ihrer Verdichtung spiegeln die Episoden ein gottgefälliges Leben und zwar jeweils angepasst und angemessen sowohl für einen laikalen als auch für einen monastischen Kontext. Das legendarische Erzählen hält so zu einer *imitatio* an, allerdings nur bedingt zu einer *imitatio* des heiligen Antonius als per se außerordentlichem *imitabile* und insofern *venerabile*, dem man deutlich einfacher eine *admiratio* im Gebet zu Teil werden lässt.<sup>10</sup> Viel eher hält das Erzählen zu einer *imitatio* eines in den einzelnen Episoden thematisch vorgeführten, generell gottgefälligen Lebens an.

Beide Legenden berichten auf der Ebene ihres jeweiligen Plots von einem einmaligen Ereignis, der Heiligwerdung Margarethas im Martyrium bzw. der Heiligwerdung des Antonius aufgrund seiner supererogatorischen Leistungen. Fragt man allein nach einer final motivierten Ordnung ihres Erzählens, die die einzelnen Episoden und Module einer bestimmten Chronologie unterwirft, wird man die narrativ vermittelte Heiligkeit benennen. Der von Harald Haferland angeregte Blick auf thematische oder konzeptuelle Überschreibungen der Episoden und Module offenbart jeweils weitere, thematische Verknüpfungen, die als axiologische Aufladung die Chronologie und insofern die Ordnung des Erzählens stützen. Allerdings scheint die generalisierende, topische und metonymische Anlage dieser Verkettungen der Einmaligkeit des Plots entgegenzustehen. Anders gesagt, dem vermittelten Heils-Plot, die Heiligwerdung, fehlt in axiologischer Perspektive jedwede räumliche, situative oder zeitliche Einordnung. Durch die thematische Überschreibung erscheinen die Heiligen als Typen und die narrativ vermittelte singuläre Heilerscheinung wird generalisiert. Das von der Einmaligkeit ausgehende und das eigentliche Heilscharisma der Heiligen ausmachende Faszinosum wird scheinbar unterlaufen.

### 3. Heils-Plot und Heils-Zeit

Die Haferland'sche Perspektive auf thematische Verknüpfungen des legendarischen Erzählens offenbart axiologische Aufladungen des Plots, die zwar die finale Motivation (Heiligkeit) stützen, aber dem Kern der Motivation, dem erzählten, singulären Ereignis

---

<sup>10</sup> Zur performativen Funktion der *imitatio* in der Legende siehe bereits Schulmeister (1971, S. 59), Weitbrecht (2012) sowie Münkler (2009, S. 36).

(Heiligwerdung) zuwiderlaufen. Dieser Gegensatz betrifft vor allem die in den Legenden wiedergegebene jeweilige, individuelle Heiligwerdung als Singularität gegenüber den dafür narrativ eingesetzten topischen Beschreibungen und metonymischen Verdichtungen. Die in der Legende vermittelte und motivational eingesetzte Heiligkeit bedarf aber solcher Erzählmuster, die einer Generalisierung und Typisierung dienen, denn Heiligkeit ist – nicht nur in der narrativen Vermittlung – auf „den Modus symbolischer Verweisung“ (Strohschneider, 2002, S. 113) angewiesen. Sie ist eine Paradoxie, die die Einheit von Transzendenz und Immanenz bzw. die immanente Teilhabe an Transzendtem beschreibt. Als Teil der Transzendenz ist Heiligkeit stets unverfügbar und nicht beobachtbar, worin gerade das Moment des Unsagbaren, Unvordenklichen und Unhintergehbaren ihres Faszinosums liegt. Daher ist Heiligkeit eine komplexe Zuschreibungskategorie (Köbele, 2017, S. 148), die aufgrund ihrer Anlage immer Komplexität reduzierender Beschreibungs- wie Wahrnehmungsmodi bedarf. Die typisierenden und generalisierenden Muster, Topoi und Metonymien des legendarischen Erzählens sind insoweit eine Grundlage der symbolischen Verweisung auf Heiligkeit. Die thematischen Verknüpfungen, die innerhalb des legendarischen Erzählens metonymische Verdichtungen evozieren, stützen eine auf providentielle Heiligkeit angelegte Motivation von hinten nicht nur, sie ermöglichen zuallererst ihre narrative Repräsentation.

Die enge Verknüpfung des Plots und der axiologischen Aufladungen im legendarischen Erzählen zeigt sich besonders in den abschließenden Gebeten der Legenden. In ihnen gipfelt der individuelle Plot einer Legende in einem allgemeinen Heils-Plot und die erzählte Zeit einer Legende wird in eine entzeitlichte Heils-Zeit überführt. Ähnlich bereits Hammer, der formuliert, dass das legendarische Erzählen „Geschichte in Heilsgeschichte und Zeit in Zeitlosigkeit überführt“, allerdings bezieht Hammer seine Aussagen erstens auf eine andere Legendensammlung, ‚Das Passional‘ und zweitens auf dessen poetische Gesamtstruktur, wie auch auf die Struktur der einzelnen Legenden, die im Hinblick auf das vom Ende (dem Tod!) aus perspektivierte Leben Christi konzipiert sind (Hammer, 2013, S. 181). Die vorliegenden mittelhochdeutschen Legenden formulieren folgende Gebetsanrufungen:

Nw helff vns der heilig sant Anthonius vmb got erwerben, das er vns hie menschen mach noch seynem lob vnd vns vnders lebens ain guts ende gebe vnd noch disem leben das ewig leben. Amen. (Von santt Anthonius dem ainsidel'; Brand, 2004, S. 398)

Nũ suelle wir di lieb ivnkfrav piten, daz si vns vm got erwerb, daz er vns behuet vor toetleichen suenden vnd vor werntleichen schanten vnd vns geb ain gůtz ende vnd noch disem leben daz ewig leben. Dez helf vns got vnd sein mûter Maria vnd di liebev ivnkfravn sand Margreta. Amen. (Von sand Margreta; Brand, 1995, S. 233)

In beiden Legenden werden die Rezipienten in den Abschlußgebeten performativ in das Erzählen eingebunden und in beiden Legenden finden sie sich sogleich in einer Gebetsgemeinschaft mit den Heiligen bzw. sogar mit Gott und der Gottesmutter wieder. Dabei gilt das Gebet jeweils dem Erreichen des Ewigen Lebens der Rezipienten. Die Gebete setzen so die figural und zeitlich gebundene Handlung der Legenden in einen allgemeinen heilsgeschichtlichen und entzeitlichten Kontext, den sie zudem mit einem eschatologischen Anspruch für alle (auch die zukünftigen) Rezipienten verbinden.<sup>11</sup> Allerdings zeigt sich in den Gebeten beider Legenden auch, dass nicht das Gebet selbst oder die *imitatio* des zuvor erzählten Heiligenlebens zu einem Ewigen Leben führen sollen. Im Gebet der Antoniuslegende bittet man um Hilfe für ein gottgefälliges Leben im Diesseits und in der Margarethenlegende bittet man um Hilfe keine Totsünden oder schändliches Verhalten zu begehen, um das Ewige Leben zu erreichen. In den Gebeten der Legenden spiegeln sich also vor allem die allgemeinen und zeitlosen Themenkomplexe eines gottgefälligen Lebens wider, die in den axiologischen Aufladungen evoziert wurden. Der legendarische Plot und die darin erzählten, in der erzählten Zeit singulären Ereignisse einer spezifischen Heiligwerdung bleiben in ihrer unwiederholbaren Einzigartigkeit unangetastet und sind nicht Gegenstand einer frommen *imitatio*.

Das legendarische Erzählen vermittelt durch seine axiologischen Aufladungen in den thematischen Überschreibungen, wie man als Rezipient gottgefällig leben sollte, um das Ewige Leben zu erreichen. In ihren Plots berichten die Legenden von außerordentlich gottgefälligen und insofern heiligmäßigen Lebensentwürfen, die innerhalb der Erzählung zu Heiligwerdungen führen. In der Zusammenschau beider Erzählelemente zeigt sich der besondere konzeptionelle Charakter des legendarischen Erzählens: Nicht die Vermittlung eines bestimmten Plots steht im Vordergrund, sondern die symbolische wie paränetische

11 Strohschneider (2002) merkt an, dass das Gebet am Ende einer Legende als Konnex zwischen der symbolischen Verweisung auf Heiligkeit innerhalb der Legende und einer konkreten Frömmigkeitspraxis der Rezipienten zu verstehen ist. Gebete dienen dabei als Schnittstelle, denn sie ermöglichen nicht nur die entpersonalisierte und entzeitlichte Sicht auf eine allgemeine Heilszeit bzw. Heilsgeschichte, sie erlauben umgekehrt, gerade in der namentlichen Anrufung der jeweiligen Heiligen auch eine für den kultischen Nachvollzug wichtige Bezugnahme. Strohschneider verweist hierfür auch auf Hans Blumbergs Idee der „Apellationsfähigkeit“ (Strohschneider, 2002, S. 118f., hier vor allem auch Anm. 29).

Heilsvermittlung mit einem immerwährenden Anspruch. Diese Aussage bezieht sich allgemein auf das legendarische Erzählen, unangetastet bleibt natürlich die den jeweiligen Legendenplot betonende Verwendung einer Legende, die auf den spezifischen Gebrauchskontexten einer Legende bzw. eines Legendars gründet, etwa bestimmten Frömmigkeitspraktiken (Heiligenverehrung, Patronatsfeste etc.). Dass der Plot und damit die je spezifische Heiligwerdung hervorgehoben werden, ist jedoch nicht im Erzählen angelegt, sondern wird erst im kultischen Vollzug oder der paratextuellen Anlage eines Legendars (Heiligenkalender, Text-Bild-Relation etc.) an die einzelne Legende herangetragen.

#### 4. Von der Narration zur Deskription

Der Erfolg des legendarischen Erzählens als konzeptionell überschriebenes Erzählen in Legendaren des Mittelalters zeigt sich nicht zuletzt an den bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein nicht abreißen lassen Wiederauflagen der Legendensammlung *Der Heiligen Leben*. Eine der letzten Neuauflagen im erwähnten Sinne besorgte 1913 Severin Rütgers, dessen zweibändige Ausgabe auch Holzschnitte der Lübecker Inkunabel des niederdeutschen *Der Heiligen Leben* von 1492 enthält. Bereits 1880 veröffentlichte der Benediktinerpater Otto Bitschnau eine narratologisch gesehen gänzlich abweichende Legendensammlung unter ähnlichem Namen ‚Das Leben der Heiligen Gottes‘. Bitschnaus Prosalegendar kommt den Ansprüchen eines modernen Erzählens im Haferland’schen Sinne nach. Die große Zahl der Nachdrucke und Neuauflagen (1885 erschien die 5. Auflage; und noch 1941 die 13. Neuauflage) dieser modernen Legendensammlungen und die Abnahme der vormodernen kann als ein erstes Indiz für Haferlands These gesehen werden. Die Langlebigkeit bzw. das offensichtliche Interesse an diesem legendarischen Erzählen versuchte bereits Hans Ulrich Gumbrecht mit dem Begriff „Faszinationstyp Hagiographie“ (Gumbrecht, 1979) zu beschreiben. Gumbrechts Begriff geht auf eine Idee Hugo Kuhns zurück und dient einer adäquaten Beschreibung von Entwicklungstendenzen der Legende über einen längeren Zeitraum in narratologischer, rezeptionsästhetischer wie sozialgeschichtlicher Hinsicht. Hugo Kuhns Idee des ‚Faszinationstyps‘ hat eine längere theoretische Vorgeschichte, die Gumbrecht (1979, S. 37-47) ausführlich expliziert. In den Schriften Kuhns finden sich allerdings nur die Begriffe „Faszinationsbereich(e)“ und Fasziantionsgebiet(e)“ in einem 1977 vorgetragenen und erst 1980 (S. 29, 31, 38) posthum veröffentlichten Aufsatz zur spätmittelalterlichen Sozialgeschichte. In der Auseinandersetzung mit dem bis heute schwierigen Begriff der Gattung versuchten Kuhn und Gumbrecht mit dem Begriff des Faszinationstyps nicht nur eine neue Terminologie einzuführen, sondern eine konzeptuell neue Perspektive für eine komparatistische

Textanalyse zu etablieren. Im Zentrum steht dabei die Idee „die erschwerenden Phänomene der Polymorphie von Funktionen und Polyfunktionalität von Formen“ (Gumbrecht, 1979, S. 43) in einer Zusammenschau analytisch fruchtbar zu machen. Problematisiert wurden so vor allem zwei Aspekte der gattungsgeschichtlichen Forschung (Gumbrecht, 1979, S. 44f.), der der Institutionalität, als gattungskonstitutiver Abhängigkeit von Textform und Funktion, sowie der der Intentionalität, als bewusster Interessen- bzw. Funktionszuschreibung an eine bestimmte Textform. Für Gumbrecht liegt das Faszinosum der Legende darin, dass sie eine Antwort bei der individuellen Frage nach dem Glück bietet und dass zugleich „die Antwort auf die Glücksfrage, die historisch-spezifische Funktion und der jeweilige soziale Ort die Struktur von Texten und Typen“ (Gumbrecht, 1979, S. 51) prägt. Der Begriff des Faszinationstyps umfasst also gerade jene reziproke Bezogenheit von Inhalt, Form und eher unterbewusst geleiteter Funktion des Erzählens, die Haferland für das konzeptuell oder thematisch überschriebene Erzählen der Vormoderne konstatiert und die er auf „eine[] vorgängige[], kulturell geprägte[] und verbürgte[] Modularität“ (Haferland, 2018, S. 137) zurückführt:

Kulturell vorgeprägte Kognitionen, wie sie auch über Diskurse in den Diskursteilnehmern niedergelegt werden, leiten Dichter an, Erzählinhalte so zu fassen, dass sie diskurskompatibel und kompatibel mit der kulturell geprägten Wahrnehmung sind. Dichter scheinen in diesem Sinn eine eingeschränkte Freiheit der Disposition ihres stofflichen Vorwurfs zu besitzen. (Haferland, 2018, S. 137f.)

Anders gesagt, die jeweilige Antwort, die ein Faszinationstyp wie das legendarische Erzählen bietet und die ein solches Erzählen strukturiert, ist abhängig vom Diskurs in dem die dazugehörige Frage gestellt wird und natürlich von wem diese gestellt wird. Die von Gumbrecht aufgestellte These, der Faszinationstyp Hagiographie beantworte die Frage nach dem individuellen Glück, mag zwar durchaus zutreffend sein (Traulsen, 2017, S. 30), sie entspringt allerdings einem sehr weit gefassten philosophischen Diskurs (Gumbrecht, 1979, S. 51). Die zuvor untersuchten Legenden sind vor dem Hintergrund der aufgezeigten thematisch-konzeptuellen Überschreibungen hingegen viel genauer zu verorten und zwar in einem religiösen Diskurs. Die Frage, auf die der Faszinationstyp Hagiographie in ihnen eine Antwort gibt, ist nicht die nach dem individuellen, eher unspezifischen Glück, sondern die Frage nach einem heiligmäßigen Leben.

Der Faszinationstyp Hagiographie Gumbrecht'scher Prägung ließe sich vor dem Hintergrund der Überlegungen Haferlands zur Alterität von vormodernem und

modernem Erzählen auch in seinen narratologischen Transformationen präziser beschreiben. Zum einen, weil Gumbrecht (1979, S. 37-43) entgegen dem behaupteten Mehrwert seines eigenen Ansatzes zwar Form und Funktion in ihrem reziproken Verhältnis untersucht hat, dabei aber vor allem die diskursiven Einwirkungen auf Seiten der Funktion, weniger die Entwicklungen der narrativen Struktur berücksichtigt hat. Zum anderen, weil Haferland in seinen Ausführungen die diskursiven Einwirkungen auf Funktion und Form des Erzählens von den strukturellen Veränderungen der Form her analysiert. Die These Haferlands, dass das „[m]ittelalterliche[] Erzählen in konzeptuell [oder thematisch; M.S.] überschriebenen Modulen [und Episoden; M.S.] [...] in der Moderne weithin aufgelöst [wird]“ (Haferland, 2018, S. 143), ist nämlich mit einer weiteren Annahme bzw. Beobachtung verknüpft, der Herausbildung eines narrativ nachvollziehbaren Raum-Zeit-Kontinuums im modernen Erzählen:

Wenn wir eine moderne Romanfiktion lesen, bewegen wir uns als Leser in diesem narrativen Kontinuum. Es gibt drei Komponenten, die dafür sorgen, dass wir es dabei auch mental konstruieren: Zeit, Raum und Situation einer Erzählhandlung. Zeit, Raum und Situation mögen springen, aber sie werden uns so präsentiert, dass wir die Sprünge über voranstehende Haferland: Konzeptuell überschriebene Module Angaben mitvollziehen können. Wir erfahren also, wann und wo etwas stattfindet und in was für eine Situation es gebettet wird, bevor die eigentliche Erzählung einsetzt. (Haferland, 2018, S. 143f.)

Das zweite Differenzmerkmal Haferlands betrifft die narrative Repräsentation von Raum, Zeit und spezifischer Situation, die „im Mittelalter [...] der erzählten Handlung, d. h. dem Plot, nachgeordnet und [] je nur angegeben [werden], wenn die Handlung oder der Text/die Gattung es erfordert, so dass ggf. sämtliche derartige Angaben vernachlässigt werden können oder ausfallen, [indes; M.S.] stellt der moderne Roman sie der Handlung explizit voran“ (Haferland, 2018, S. 145). Für das legendarische Erzählen in Legendensammlungen ergibt sich daraus ein Problem, denn gerade die als Differenzmerkmale benannten Aspekte sind, wie die vorherigen Analysen gezeigt haben, für das Erzählen in mittelalterlichen Legendaren konstitutiv. Die Auflösung von konzeptuell-thematisch überschriebenen Modulen und Episoden als auch die Evozierung eines narrativ festgefügtten Raum-Zeit-Kontinuums widersprechen einer axiologischen Aufladung des Legendenplots und der damit einhergehenden Typisierung von Raum, Zeit und Situation. Insoweit aber in der Moderne weiterhin Legendensammlungen



verfasst werden und Kanonisationen noch im 21. Jahrhundert stattfinden,<sup>12</sup> gibt es nicht nur diegetisches Material von Heiligen der Vormoderne, sondern ebenso der Moderne bzw. Postmoderne, das in textueller Form präsentiert werden könnte und wird. Die Beobachtungen Haferlands zu einem sich wandelnden Erzählen sind vor diesem Hintergrund für eine narratologische Analyse der Darstellungen von Heiligen und ihrer Heiligwerdung in modernen Legendensammlungen von besonderem Interesse.

Vor der exemplarischen Analyse (post)moderner Heiligenerzählungen bedarf es aber noch zweier Anmerkungen, die sich zunächst auf Erzählungen von Heiligen und ihrer Heiligwerdung richten, die dem mittelalterlichen Erzählen vorausgehen. Erstens seien die Prozessakten der spätantiken Märtyrerverfahren bzw. die episkopalen und ab dem späten 12. Jahrhundert kurialen Prozessakten der Kanonisationsverfahren genannt. Diese Texte sind schon wegen ihrer juristischen Funktion und der sich daraus ergebenden rhetorisch-formalen Struktur des Kasus als „deskriptiv“ (Schmid, 2008, S. 7-9) bzw. „nicht-narrativ“ (Bleumer, 2015, S. 219 u.ö.) zu bezeichnen. Schon Rosenfeld (1961, S. 29) merkt zur Differenz der vorausgehenden Texte an, dass die Märtyrerakten „dichterisch überarbeitet und ausgeschmückt [...], [d]ie Aszetenideale [] in belletristischen Mönchsviten verherrlicht [wurden].“ In den Prozessakten wird das Geschehen der Heiligwerdung in einem festen Raum-Zeit-Kontinuum verortet, da nicht zuletzt durch die genaue zeitliche und räumliche Verortung die Legitimität des institutionellen Verfahrens evoziert und schriftlich fixiert wird. Besonders deutlich wird dies in den spätantiken Märtyrerakten, die neben der Verwendung typisch juristischer Formalia – der *martyros* ist letztlich als Zeuge ein Rechtsterminus (Baumeister 2012, S. 35-42) – als Prozessbericht das Verfahren chronologisch beschreiben samt der dazugehörigen Verhöre, Haftbedingungen bis zur eigentlichen Vollstreckung des Todesurteils. Hierin zeigt sich bereits die von Bleumer (2015, S. 237) vorgeschlagene Differenzierung eines narratologischen Instrumentariums bezüglich der diskursiven Narration und der rhetorischen Deskription: „Geschehen, Bericht und Beschreibung stehen als nicht-narrative Kategorien der narrativen Begriffstriade von Geschichte, Erzählung und Narration gegenüber.“ Zweitens die deskriptiven und eben noch nicht-narrativen Vorläufer des legendarischen Erzählens der Vormoderne weisen aufgrund ihres Berichtcharakters in der formalen Struktur eben jene Merkmale auf, die Haferland als Differenzmerkmale des modernen Erzählens gegenüber dem vormodernen Erzählen benennt. Sieht man einmal von jenen Heiligen

12 Sieht man einmal vom Pontifikat Johannes Pauls II. ab, in dem mit 482 Heiligsprechungen mehr Kanonisationen erfolgten als in den 500 Jahren zuvor zusammen, hat Papst Franziskus im Jahr 2019, am 13.10.2019, fünf Personen geheiligt, im Jahr 2020 fanden nur Seligsprechungen statt.

ab, die lediglich im legendarischen und vermutlich zunächst nur mündlichen Erzählen entstanden und nicht an institutionell, schriftsprachlich gesicherte Prozessakten einer Kanonisation rückgebunden sind, dann speist sich das vormoderne legendarische Erzählen zu einem nicht geringen Teil aus deskriptiven Textquellen.

Bei der Analyse volkssprachlicher Legenden in modernen Legendensammlungen wird man zunächst mit einem auffälligen Phänomen konfrontiert: Die Überlieferung bzw. revidierte Neuauflage von volkssprachlich konzipierten Legendensammlungen wie *Der Heiligen Leben* oder das *Passional* reißt mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ab. Der aktuelle Buchmarkt hält im Hinblick auf Legendensammlungen des Mittelalters lediglich neuere Ausgaben einer Übersetzung der ‚Legenda aurea‘ bereit.<sup>13</sup> Die übrigen deutschsprachigen modernen Legendensammlungen sind mehrfach wiederaufgelegte, um ‚neue‘ Heilige ergänzte Neukonzeptionen z.B. Auer 1965 oder Schamoni 1938, neuere Legendensammlungen, die nicht bereits einen novellistischen oder sogar romanhaften Erzählstil aufweisen, etwa Reblin (2018), habe ich nicht finden können. Die neuesten Legendensammlungen wurden zu einem sehr großen Teil als Kinderbuch, z.B. Bolliger (2008), konzipiert.

In der hier exemplarisch untersuchten Ausgabe von Auer (1965) sind die enthaltenen Legenden knappe und meist um die 800 bis 1000 Worte umfassende Texte.<sup>14</sup> Dem eigentlichen Legendenplot ist immer ein kurzer resümierender und insofern kommentierender Absatz vorangestellt, der ikonographische oder historisch kontextualisierende Angaben, Quellenhinweise und/oder Bibelzitate enthalten kann. Erst darauf folgt der Legendenplot. Bspw. bietet die Legende für den heiligen Antonius (Auer, 1965, S. 29f.) ganz schematisch und fast ausschließlich in einzelnen Hauptsätzen parataktisch aneinandergereiht folgende Aspekte über den Heiligen: den Herkunftsort, das Geburtsjahr, sein Aussehen und Ansehen, seine Profession sowie seine Vorliebe für geistliche Literatur, sein Streben nach „Vollkommenheit in der Nachfolge Christi“, sein Leben als Asket und Eremit, die Versuchungen durch „Diabolus“, den „Durcheinanderwerfer“ – wie der Text sofort in Klammern ergänzt – das ersehnte, aber ausbleibende Martyrium, die von ihm ausgehende Faszination sowie die Nachfolge durch „zahlreiche begeisterte Männer“, die „böse Auseinandersetzung um die Irrlehre des

13 Exemplarisch sei auf die nicht kritische, einem breiteren Rezipientenkreis zugewandte Ausgabe des Anaconda Verlags (2008) verwiesen, die wiederum nur eine Neuauflage eines Nachdrucks von 1890 darstellt.

14 Gumbrecht (1979, S. 77f.) schildert bereits ähnliche Eindrücke über die Legendensammlung von Schamoni (1938).

Arius“ und schließlich seinen Tod samt Angabe des Todesjahrs. Wie auch bei anderen Legenden folgt noch ein Resümee (Auer, 1965, S. 30), dass danach fragt, ob „das Leben dieses großen Asketen und wahrhaftigen Zeugen Christi nicht gerade unsere moderne Welt mit ihrer Ausschweifung, ihrem übertriebenen Luxus, ihrer Gottlosigkeit etwas zu sagen habe[]?“ Die derart angelegte Legende verliert gegenüber ihrem mittelalterlichen Vorläufer jegliche Narrativität. In der parataktischen Reihung der Sätze sucht man vergeblich nach narrativ, im Paradigma entfalteten Episoden, die zu Brüchen im Raum-Zeit-Gefüge des Textes führen könnten. Die moderne Antoniuslegende beschreibt das Geschehen eines heiligmäßigen Lebens als räumlich wie zeitlich nachvollziehbaren Bericht einer Heiligwerdung und präsentiert die Geschichte des Antonius gerade nicht narrativ als legendarische Erzählung. Der Dank antiker Quellen „auf das genaueste aufgezeichnete“ (Auer, 1965, S. 29) Bericht gibt keine Antwort auf die Frage nach einem heiligmäßigen Leben. Vielmehr bedarf es des abschließenden Absatzes, um überhaupt eine, für die Rezipienten vielleicht relevante Frage an den Text zu stellen.

In Auers Sammlung weisen allenfalls die Märtyrerlegenden narrative Züge auf. So lässt sich in der Darstellung Katharinas von Ägypten (Auer, 1965, S. 402f.) klar der syntagmatische Basisnexus erkennen,<sup>15</sup> der als kompositorisches Erzählschema natürlich *per se* Narrativität birgt (Bleumer, 2015, S. 226-230). Allerdings sind die einzelnen Teile des Basisnexus wiederum äußerst knappgehalten, so dass aus ihnen keine narrativ entfalteten Module entstehen. Auch in diesem Fall ist der Text mit einem Umfang von etwa 450 Wörtern darauf angelegt, vor allem Fakten über die Märtyrerin zu berichten und das Geschehen (Verrat, Verhaftung, Verhör, Folter, Hinrichtung) zu beschreiben. Zwar bemüht sich der Text durch explizite Wendungen wie das einleitende „[e]s wird erzählt“ (Auer, 1965, S. 402) um Narrativität, indes offeriert die im Präteritum gehaltene Darstellung des chronologisch geordneten Geschehens keine Sinnstiftungen, sondern kommentiert vielmehr in direkt angefügten Nebensätzen alle Handlungen, Gedanken und Überlegungen. Selbst Dialoge werden objektiviert in indirekter Rede wiedergegeben. Noch auffälliger sind in Auers Legendensammlung jene Texte, die von modernen Martyrien handeln. So etwa die Darstellung von Alois Grozde (Auer, 1965, S. 18f.), die wiederum von einem einleitenden und einem resümierenden Absatz gerahmt wird. In diesem Text fehlt selbst der für Märtyrerlegenden typische, syntagmatische Basisnexus. Das Geschehen wird quasi entgegen der Zeitachse geschildert, mit einem genauen Bericht („wird uns berichtet“; Auer, 1965, S. 18) über den Fund einer verstümmelten

15 Die Legendensammlung Auers erlaubt leider keinen Vergleich von Margarethenlegenden, da sie für die Märtyrerin Margaretha nur den Namenstag (13.7.), nicht aber eine Legende angibt.

Leiche, unter genauer Angabe der Verstümmelungen, dem Fundtag und -ort sowie den am Fund beteiligten Personen, Kindern. Dem schon kriminaltechnisch anmutenden Bericht folgt ein biographischer Abriss über den gefundenen Toten, den Theologie Studenten Alois Grozde und noch ein kurzer Hinweis auf die besondere Frömmigkeit des Studenten, die sich nicht zuletzt – so der Kommentar – in seinem „Lebenswunsch“ (Auer, 1965, S. 19) Priester zu werden, zeigte. Der Text schließt mit einer knappen Schilderung des Todestages (Auer, 1965, S. 19), an dem er „verraten und im Dorfwirtshaus auf bestialische Weise ermordet“ wurde. Neben der Brechung des idealtypischen Erzählschemas einer Märtyrerlegende offenbart gerade die textuelle Repräsentation der Geschehnisse in einzelnen Berichten den deskriptiven Charakter dieser modernen Märtyrerdarstellung. Dabei bleiben die Sprünge im Raum-Zeit-Gefüge aufgrund der genauen und in sich geschlossenen Berichte nachvollziehbar.

Die als Kinderbuch konzipierte Legendensammlung Max Bollingers (2008) enthält insgesamt 45 Legenden und auch in dieser Ausgabe fällt zunächst ein allen Texten vorangestellter Tatsachenbericht auf, der die Rumpfdaten der Heiligen, ihrer Heiligwerdung sowie ihrer Verehrung enthält. Den deskriptiven und meist abgesetzten Abschnitten folgen allerdings kurze narrative Erzählungen. Dabei gelingt es Bollinger im Gegensatz zu Auer das syntagmatische Erzählen des chronologisch aufgebauten Basisnexus für vormoderne wie moderne Märtyrer umzusetzen. So wird etwa in der Legende vom heiligen Sebastian (Bollinger, 2008, S. 13-15) wie auch in der Legende von Maximilian Kolbe (Bollinger, 2008, S. 82-84) das jeweilige Geschehen von Verhaftung, Verhör, Folter, Urteil und Hinrichtung narrativ wiedergegeben. Die Erzählung entfaltet jedoch keine komplexen Module, die die Geschichte oder die beteiligten Figuren axiologisch aufladen oder das Raum-Zeit-Gefüge stören. Das räumlich wie zeitlich nachvollziehbare Erzählen Bollingers gründet seine Narrativität in der Fokussierung auf einzelne, besonders hervorgehobene, exemplarische Situationen im Leben der Heiligen. Während dies im Falle der Märtyrer mit dem Basisnexus des Martyriums zusammenfällt, reduziert er das paradigmatische oder episodische Erzählen von Bekennern auf jeweils eine Episode, die so nur ihrer eigenen Chronologie unterliegt. Dabei nutzt Bollinger vor allem jene Episoden, die von einem, wenn nicht dem für die Heiligen jeweils bekanntesten Wunder erzählen. Etwa die Erzählung von den Meißner Domschlüsseln, die der heilige Bischof Benno auf seiner Flucht in die Elbe wirft und die bei seiner Rückkehr in einem für ihn zubereiteten Fisch wiedergefunden werden (Bollinger, 2008, S. 63f.). Zwar wird das Wunder gerade in seiner Exemplarität narrativ entfaltet (Bleumer, 2015, S. 237), gibt aber gegenüber den vormodernen legendarischen Erzählungen nur einen punktuellen

Einblick in das heiligmäßige Leben eines Heiligen. Erst im Kontext des deskriptiven Vorspanns repräsentiert der Text die gesamten Geschehnisse der Heiligwerdung.

Für die hier exemplarisch analysierten Legendensammlungen der Moderne kann klar eine vom vormodernen legendarischen Erzählen abweichende Textstruktur konstatiert werden. Allerdings scheint dies weniger dem Umstand geschuldet, dass das modulare bzw. episodische Erzählen der mittelalterlichen Legendensammlungen zu Gunsten eines anderen Erzähltyps aufgelöst werden. Anders als es die Analysen Haferlands für die volkssprachlichen Romanerzählungen des Mittelalters beschreiben, ist die Differenz zwischen dem vormodernen und modernen Texten in Legendensammlungen nicht oder zumindest nur geringfügig in einer abweichenden narrativen Struktur und chronologischen Ordnung des Erzählens begründet. Viel eher liegt der Unterschied im Modus der textuellen Präsentation. Während die volkssprachlichen Legenden in *Der Heiligen Leben* (oder dem *Passional*) in der Darstellung der Heiligen und ihrer Heiligwerdung narrativ verfahren, sind die modernen Sammlungen dafür deskriptiv angelegt. Moderne Legendensammlungen nähern sich in ihrem Darstellungsmodus also wieder jenen institutionell rückgebundenen Texten an, die von den Prozessen und Heiligsprechungsverfahren berichten. Das von Haferland für den modernen Rezipienten wesentliche „narrative Kontinuum“ (Haferland, 2018, S. 143 u.ö.), indem Zeit, Raum und Situation so rückgebunden werden, dass Sprünge und Brüche im Erzählen mental aufgelöst werden können, wird in der modernen Legende durch einen deskriptiven Repräsentationsmodus ersetzt. Insofern moderne Legenden aber nicht mehr als sinnstiftende Narrationen, sondern vielmehr als informative Deskriptionen verfasst werden, ist der Faszinationstyp des legendarischen Erzählens in Legendensammlungen der (Post)Moderne für Heilige und ihre Heiligwerdung verschwunden.

## 5. Fazit

Harald Haferlands Studie (2018) zum vormodernen und modernen Erzählen vermag neue Perspektiven auf das legendarische Erzählen zu eröffnen. Zum einen können mit dem Fokus auf die thematischen oder konzeptuellen Überschreibungen weitreichende Aussagen zur motivationalen Struktur und zur Ordnung des Erzählens von Legenden gemacht werden. Dabei zeigt sich eine Verschränkung der finalen Motivation des Legendenplots mit den axiologisch aufgeladenen, thematischen Überschreibungen, die in ihrer metonymischen Verdichtung die finale Motivation und Ordnung des Erzählens stützen. Zudem wird in der Zusammenschau der unterschiedlichen Ebenen offenbar, wie

der Legendenplot und die darin erzählte Zeit in der strukturellen Anlage des legendarischen Erzählens in einen Heils-Plot und eine Heils-Zeit gewandelt werden. Zum anderen zeigen die Analysen moderner, in Sammlungen überlieferter Heiligenlegenden, dass diese einem klaren Raum-Zeit-Kontinuum unterworfen sind. Allerdings entspringt dies weniger einem gewandelten Modus des Erzählens, wie ihn Haferland für das romanhafte Erzählen konstatiert, als vielmehr einem anderen textuellen Darstellungsmodus. Das legendarische Erzählen in Legendensammlungen der Vormoderne wandelt sich in den Sammlungen der Moderne zu Legendenberichten, Narration und das Raum-Zeit-Gefüge des Erzählens werden durch Deskription und die Topologie und Chronologie des Berichtens ersetzt. Bezogen auf die narrative Darstellung von Heiligen und ihren Plot in der Postmoderne schwindet der Faszinationstyp Hagiographie. Die (post)modernen Texte geben keine, sich bereits im Erzählen entfaltende Antwort mehr auf die Frage nach einem heiligmäßigen Leben, vielmehr müssen die deskriptiven Texte diese selbst formulieren.

Andere Erzählformen, die nicht schon gattungsbedingt einem legendarischen Heilskonzept unterliegen, erzählen in der Moderne vom Leben der Heiligen. In Michael Köhlmeiers *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet* (2017) wird bspw. die Legende des heiligen Antonius von Padua zu einer postmodernen Novelle – so bereits die paratextuelle Angabe im Untertitel – in der das einzigartige, unerhörte Ereignis intern auf den erst sterbenden Antonius fokalisiert erzählt wird. Das narrativ entworfene Raum-Zeit-Kontinuum ist der Todestag des Heiligen, der auf dem Marktplatz von Arcella nach seiner letzten Predigt vor einem, auf die Heiligwerdung wartenden Publikum verstirbt. „Alle wollten Zeuge sein, wenn Gott seinen Heiligen zu sich holte. [...] Sie wollten einander versichern, dass es gleich geschehen würde, das Unausdenkbare.“ (Köhlmeier, 2017, S. 10). Von diesem narrativen Angelpunkt kann der Erzähler ohne die Ordnung des Erzählens zu stören in Analepsen das Leben des Sterbenden erzählen, indem er Erinnerungen des Antonius, aber auch der Anwesenden präsentiert. Der über die Zeit verfügende Erzähler ist insofern wortwörtlich ein „Chronist“, der von seinem textimmanenten Publikum angespornt wird: „Erzähl, Chronist! – Erzähl uns aus seinem Leben! Wie war es, als Antonius seine erste Rede gehalten hatte? Wie war es dazu gekommen?“ (Köhlmeier, 2017, S. 33). Dabei erscheint der Erzähler sehr zuverlässig, weil ausführlich erzählend und auch auf Intimes – nur durch interne Fokalisierung erfahrbares – eingehend, wie etwa die Passagen über die Jugendliebe des Antonius, in denen auch erotisches Begehren thematisiert wird. Der Erzähler ist allerdings so ausführlich, dass der textimmanenten Zuhörerschaft die Erzählzeit, die der Chronist für seine Analepsen und

Kommentare aufbringt, zu lang wird. Gleich den Wartenden auf dem Marktplatz von Arcella treibt die Ungeduld des textimmanenten Publikums den Erzähler an „mach schon, Chronist“ (Köhlmeier, 2017, S. 156), es endlich geschehen zu lassen, die Zeit bis zur Heiligwerdung zu verkürzen und Antonius sterben zu lassen. Der Erzähler bleibt davon jedoch unberührt und beweist seine Unabhängigkeit gegenüber dem Publikum. Mit einem leicht ironischen Unterton weiß er sein Verfügen über das narrative Raum-Zeit-Kontinuum, seinen Plot und sein Wissen um topische Erzählmuster der Heiligwerdung abschließend zur Schau zu stellen: Als in seiner Erzählzeit getriebener Erzähler berichtet er über das unerhörte Ereignis als Kern der Novelle, dass in diesem entscheidenden Moment des „[u]nausdenkbaren“ (Köhlmeier, 2017, S. 156f.) Geschehens alle – wie die Jünger am Berg Gethsemane – schliefen.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

**Finanzielle Förderung:** Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Literaturverzeichnis

- Auer, L. (Hrsg.) (1965). *Sie lebten für Gott. Heiligenlegenden*. Donauwörth: Verlag Ludwig Auer [zuerst von Auer, W. (Hrsg.) (1890). *Heiligen-Legende für Schule und Haus*. München].
- Bachorski, H.-J. & Klinger, J. (1999). Religiöse Leitbilder und erzählerisches Spiel. In Grözinger, K. E., & Rüpke, J. (Hrsg.), *Literatur als religiöses Handeln?* (S. 99-133). Berlin: Berlin Verlag.
- Baumeister, Th. (2012). Zur Entstehung der Märtyrerlegende. In Gemeinhardt, P. & Leemans, J. (Hrsg.), *Christian Martyrdom in Late Antiquity (300-450 AO). History and Discourse, Tradition and Religious Identity. Arbeiten zur Kirchengeschichte* 116, (S. 35-48). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Bitschnau, Pater O. (Hrsg.) (1880). *Das Leben der Heiligen Gottes nach den besten Quellen bearbeitet*. Einsiedeln: Verlag Benzinger und Co.
- Bleumer, H. (2010). ‚Historische Narratologie?‘ Metalegendarisches Erzählen im Silvester Konrads von Würzburg. In Haferland, H. & Meyer, M. (Hrsg.), *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Trends in Medieval Philology* 19. (S. 231-261). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Bleumer, H. (2011). Vom guten Recht des Teufels. Kasus, Tropus und die Macht der Sprache beim Stricker und im Erzählmotiv ‚The Devil and the Lawyer‘. AT 1186; Mot M 215. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 163, 149–173.

- Bleumer, H. (2015). Historische Narratologie. In Ackermann, Ch. & Egerding, M. (Hrsg.), *Literatur- und Kulturtheorie in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, (S. 213-274). Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- Bloomfield, M. W. (1970). Episodic Motivation and Marvels in Epic and Romance. In Bloomfield, M. W. (Hrsg.), *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language, and Literature*, (S. 96–128). Cambridge: University Press.
- Bolliger, M. (2008). *Die schönsten Heiligenlegenden*. Mit Illustrationen von Thönnissen, U. Freiburg: Herder.
- Brand, M. et al. (Hrsg.) (1995). *Der Heiligen Leben*. Bd. I. *Texte und Textgeschichte* 44. Tübingen: Max Niemeyer.
- Brand, M. et al. (Hrsg.) (2004). *Der Heiligen Leben*. Bd. II. *Texte und Textgeschichte* 51. Tübingen: Max Niemeyer.
- Chlench-Priber, K. (2020). Plot und komplexe Zeitstrukturen. Eine exemplarische Untersuchung der ›Alexius-  
Legende aus ›Der Heiligen Leben‹. In *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 3, 42-65.
- Feistner, E. (1995). *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation. Wissensliteratur im Mittelalter* 20. Wiesbaden: Reichert 1995.
- Frank, K. S., & Mischlewski, A. (2000). Art. Antonius der Eremit. In *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. (731–732). Stuttgart: Metzler, Sp.
- Gumbrecht, H. U. (1979). Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie. In .  
Cormeau, Ch. (Hrsg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. (S. 37-84). Stuttgart: Max Niemeyer.
- Hammer, A. (2015). *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im Passional. Literatur –  
Theorie – Geschichte* 10. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- Haferland, H. (2005). Metonymie und metonymische Handlungskonstruktion. Erläutert an der narrativen  
Konstruktion von Heiligkeit in zwei mittelalterlichen Legenden. *Euphorion* 99, 323-364.
- Haferland, H. (2009). Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter. *Internationale  
Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33, 52–101.
- Haferland, H. (2010). Kontingenz und Finalität. In Herberichs, C. & Reichlin, S. (Hrsg.), *Kein Zufall. Konzeptionen  
von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur. Historische Semantik* 13. (S. 337-363). Göttingen:  
Vandenhoeck.
- Haferland, H., Schulz, A. (2010). Metonymisches Erzählen. *Deutsche Vierteljahrsschrift* 84, 3-43.
- Haferland, H. (2018). Konzeptuell überschriebene Module im volkssprachlichen Erzählen des Mittelalters und  
ihre Auflösung. *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1, 108-193.
- Köbele, S. (2007). ‚heilicheit‘ durchbrechen. Grenzfälle von Heiligkeit in der mittelalterlichen Mystik. In Hamm, B.  
(Hrsg.), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit. Beiträge zur Hagiographie* 6. (S. 147–169). Stuttgart: Franz  
Steiner Verlag.
- Köbele, S. (2012). Die Illusion der ‚einfachen Form‘. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende.  
*Germanisch Romanische Monatsschrift* 134, 365-404.
- Kuhn, H. (1980). Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur. In Gumbrecht, H. U. (Hrsg.),  
*Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters. Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* 1. (S. 18-  
38). Heidelberg: Winter.



- Lugowski, C. (1976). *Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [zuerst Berlin 1932].
- Münkler, M. (2009). Sündhaftigkeit als Generator von Individualität. Zu den Transformationen legendarischen Erzählens in der Historia von D. Johann Fausten und den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts. In Strohschneider, P. (Hrsgs.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 25-61). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Münkler, M. (2013). Amicus Dei. Konstruktionsformen des Heiligen am Beispiel der Franziskuslegenden. In Vorländer, H. (Hrsgs.), *Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen* (S. 374-394). Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- Reblin, K. (2018). *Drachentöter, Sternegucker und schöne Frauen. Heiligenlegenden neu gelesen*. Freiburg: Herder.
- Rosenfeld, H. (1961). *Die Legende*. Tübingen: Metzler.
- Rütgers, S. (Hrsgs.) (1913). *Der Heiligen Leben und Leiden anders genannt das Passional*. 2 Bd. Winterteil und Sommerteil. Leipzig.
- Schamoni, W. (1966). *Das wahre Gesicht der Heiligen*. Hildesheim: Olms [zuerst Leipzig 1938].
- Schulmeister, R. (1971). *Aedificatio und Imitatio. Studien zur intentionalen Poetik der Legende und Kunstlegende. Geistes- und Sozialwissenschaftliche Dissertationen* 16. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag.
- Strohschneider, P. (2002). Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg ‚Alexius‘. In Melville, G., Vorländer, H. (Hrsgs.), *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen* (S. 109-147). Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Traulsen, J. (2017). *Heiligkeit und Gemeinschaft. Studien zur Rezeption spätantiker Asketenlegenden im ‚Väterbuch‘*. Hermea 143. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- Traulsen, J. (2019). Virginität als Lebensform. In Weitbrecht, J. et al. (Hrsgs.), *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter. Philologische Studien und Quellen* 273 (S. 137-158). Berlin: Ernst Schmidt.
- Weitbrecht, J. (2012). ‚Imitatio‘ und Imitabilität. Zur Medialität von Legende und Legendenspiel. *Germanisch Romanische Monatsschrift* 134, 204-219.
- Weitbrecht, J. et al. (Hrsgs.) (2019a). *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter. Philologische Studien und Quellen* 273. Berlin: Erich Schmidt.
- Weitbrecht, J. (2019b). Brautschaft und keusche Ehe. In Weitbrecht, J. et al. (Hrsgs.), *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter. Philologische Studien und Quellen* 273 (S. 159-182). Berlin: Erich Schmidt.





# Der Markgraf Rüdiger von Bechelaren im *Nibelungenlied* und Rodingeir von Bakkalar in der *Thidrekssaga*. Figurenporträt, Vergleich und Höfisierung

## The *Nibelungenlieds* Margrave Rüdiger von Bechelaren and the *Thidrekssagas* Rodingeir von Bakkalar. Portrait, Comparison and Adaptation Courtoise

Martha Christine Süß<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Master of Arts, Ruprecht-Karls-Universität, Germanistisches Seminar, Heidelberg, Germany

ORCID: M.C.S. 0000-0002-2421-6565

### Corresponding author:

Martha Christine Süß,  
Master of Arts, Ruprecht-Karls-Universität,  
Germanistisches Seminar, Heidelberg,  
Germany, Post address: Kaiserstraße 11,  
66849 Landstuhl  
E-mail: christine.suess@yahoo.de

Submitted: 15.02.2021

Accepted: 11.04.2021

**Citation:** Süß, M. C. (2021). *The Nibelungenlieds* Margrave Rüdiger von Bechelaren and the *Thidrekssagas* Rodingeir von Bakkalar. Portrait, Comparison and adaptation courtoise. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 29-49. <https://doi.org/10.26650/sdsl2021-871818>

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Das *Nibelungenlied* und die *Thidrekssaga* stellen zwei Aktualisierungen desselben Stoffes dar, und zeigen doch eine Reihe an Unterschieden. Der vorliegende Artikel beleuchtet die Figur, die das *Nibelungenlied* Markgraf Rüdiger von Bechelaren, die *Thidrekssaga* Rodingeir von Bakkalar nennt. Er erstellt ein Figurenportrait und eine Forschungsübersicht, während die Funktionen, die die Figur in beiden Texten für deren Strukturierung übernimmt, extrapoliert werden. Hierbei wird ersichtlich, dass das *Nibelungenlied* anhand der Figur Rüdigers mittels des Erzählerverhaltens auf der einen, und durch den Einsatz von bekannten Elementen hochmittelalterlich-höfischer Literatur, beispielsweise durch das Brautwerbungsschema, des *locus amoenus*, durch Konzepte des Tugendrittertums, und die Kontrastierung von Werten christlicher und weltlicher Lebensführung, eine Höfisierung (*adaptation courtoise*) des gesamten Textes konstruiert. Rüdigers Funktion als Brautwerber Etzels führt im *Nibelungenlied* gar dazu, dass das Werk als helferzentrierte Brautwerbungsdichtung gelesen werden kann – trotz des Umstands, dass der Markgraf keine Hauptfigur darstellt, kommt ihm eine signifikante Bedeutung für den Gesamttext zu. Dieser höfische Überbau bleibt in der *Thidrekssaga* aus: Im *Nibelungenlied* begegnet im Markgrafen Rüdiger ein tugendhafter Ritter *in nuce*, während er in der *Thidrekssaga* rein funktionalen Charakter bewahrt und an den Stellen auftritt, die seiner für den Fortgang des Plots bedürfen. Das vorbildliche Rittertum Rüdigers führt schließlich zu dem bekannten Vasallitätskonflikt, in dem eine Hierarchisierung der vasallischen Bindungstypen nur scheinbar Abhilfe schaffen kann. Im Zuge dieses Konflikts werden an der Figur des Markgrafen außerliterarische Konflikte verhandelt. Der Artikel demonstriert, dass die Figur im *Nibelungenlied* eine zentrale, bedeutungs- und strukturbestimmende Bedeutung innehat, während sie in der *Thidrekssaga* marginal und funktionalisierend genutzt wird.

**Schlüsselwörter:** *Nibelungenlied*, *Thidrekssaga*, Brautwerbungsschema, Höfisierung, christliche und weltliche Lebensführung



#### ABSTRACT (ENGLISH)

The *Nibelungenlied* and the *Thidrekssaga* are two actualizations of the same plot, yet they show a number of differences. By outlining the portrait of the protagonist the *Nibelungenlied* calls Margrave Rüdiger von Bechelaren and the *Thidrekssaga* calls Rodingeir von Bakkalar, while reviewing pre-existing literature on the subject, the article at hand demonstrates the figure's vast differences. In doing so, the article demonstrates that in the *Nibelungenlied*, an adaptation courtoise (*Höfisierung*) is achieved through various characteristics of the Margrave, such as the use of a specific narration mode, the employment of the *Topos locus amoenus*, and the contrasting reflection of Christian and worldly lifestyles and their values. The *Nibelungenlied* can even be classified as a *helferzentrierte Brautwerbungsdichtung* (a piece of helper-focused courtship poetry) because of the *Brautwerbungsschema* (courting scheme) used by Rüdiger to find a wife for his feudal lord Etzel. The Margrave does not pose as a main protagonist, overall, he is still of high importance to the *Nibelungenlied*. These courtoise elements are absent in the *Thidrekssaga*. While Rüdiger appears as a model-knight in the *Nibelungenlied*, his counterpart, Rodingeir, in the *Thidrekssaga* plays a strictly functional role in advancing the plot. In the *Nibelungenlied*, the protagonist's status as a model-knight culminates in the well-known vassal conflict, in which a hierarchization of types of vassal obligations only seemingly settles the conflict. Moreover, through this dilemma, the non-literary conflict of Christian and worldly lifestyles is negotiated. The article at hand demonstrates that Rüdiger von Bechelaren's character is integral to the meaning and structure of the *Nibelungenlied* and determines the genre, while Rodingeir von Bakkalar is only employed marginally and functionally.

**Keywords:** Adaptation courtoise, medieval literature, germanic heroic epic poetry, Dietrichepik, Tugendrittertum

#### EXTENDED ABSTRACT

The *Nibelungenlied* and the *Thidrekssaga* are two actualizations of the same plot, yet they show a number of differences, for example the depiction of one of their protagonists. By outlining the portrait of the protagonist the *Nibelungenlied* calls Margrave Rüdiger von Bechelaren and the *Thidrekssaga* calls Rodingeir von Bakkalar, as well as reviewing pre-existing literature on the subject and identifying possible historic models or prefigurations, the article at hand demonstrates the figure's vast differences. Additionally, it shows that in the *Nibelungenlied*, the figure serves as a genre defining and plot-driving force and helps to adapt the older heroic matters and plots circulating around the figure of Dietrich von Bern to the German High Middle Ages courtly literary style, while Margrave Rodingeir takes a minor role in the *Thidrekssaga*. The article demonstrates that in the *Nibelungenlied*, an *adaptation courtoise* (*Höfisierung*) is achieved through various characteristics of the Margrave, such as the use of a specific narration mode, the employment of the *Topos locus amoenus*, and the contrasting reflection of Christian and worldly lifestyles and their virtues. The *Nibelungenlied* can even be classified as a *helferzentrierte Brautwerbungsdichtung* (a piece of helper-focused courtship poetry) because of the *Brautwerbungsschema* (courting scheme) used by Rüdiger to find a wife for his feudal lord Etzel. This scheme consists of specific elements that can be employed as a group or individually and describe the process of getting married or helping someone else get married: Deciding a marriage shall take place, courting the lady in

question, getting married in her native country and the following repatriation of the bride to the grooms dominion after the marriage can all be part of the scheme. Even though the Margrave does not pose as a main protagonist, overall, he still is of high importance to the *Nibelungenlied*, as he acts as a genre deciding factor and drives the *Höfisierung* (*adaptation courtoise*). These *courtoise* elements are absent in the *Thidrekssaga*. While Rüdiger appears as a model-knight abiding by all the knightly virtues such as *triuwe*, *mâze* and *staete* in the *Nibelungenlied*, his counterpart, Rodingeir, in the *Thidrekssaga*, plays a strictly functional role in advancing the plot. The Margraves knightly virtues show in the figures behaviour, including among others the receptions and treatment his guests receive at the Margraves court function. These act as a sign of the differing depiction of the figure in both works. It is at his dominion that the marriage of Rüdigers daughter and the Burgundian Giselherr is agreed upon in a scene full of elements belonging to the courtly literary style of the European High Middle Ages such as the strict following of courtly ceremony while receiving, entertaining and seeing guests off, as well as great hospitality and hospitality gifts. Furthermore, this courtly reception does not just emphasize Rüdigers model behaviour and knightliness, but is also an example of the *Höfisierung* or *adaptation courtoise* of the *Nibelungenlied* as a whole that is consummated by the Margrave. Moreover, in the *Nibelungenlied*, the obligation arising from the newly forged family ties that arise from the wedding of Rüdigers daughter and Giselherr together with the Margraves status as a model-knight culminate in the well-known vasallity conflict, in which the figure is trapped in a battle between his feudal lord and his in-laws. A hierarchization of types of vasall and moral obligations only seemingly settles the conflict. The Margrave now not only belongs to the sphere of Etzel, who is his feudal lord, but also to the Burgundian sphere, who he is related through by marriage. The protagonists legal obligations towards his lord and the moral and virtuous implications of his ties forged by marriage cannot be reconciled. Through Rüdigers dilemma, the non-literary conflict of Christian and worldly lifestyles is negotiated, as the article at hand shows. The heroic *Nibelungenlied* epic asks how concepts of worldly order such as the feudal system and Christian beliefs can be combined into a knightly lifestyle and therefore fits in with the negotiation of traditional heroic virtues and behaviours and the relatively new concepts of Christianity. The article at hand demonstrates that Rüdiger von Bechelarens character is integral to the meaning and structure of the *Nibelungenlied* and determines the genre, while Rodingeir von Bakkalar is only employed marginally and functionally.

## 1. Schemata und Erzählverhalten – das Thema dieses Artikels

Dieser Artikel befasst sich mit der Figur, die das *Nibelungenlied* (NI) Rüdiger und die *Thidrekssaga* (*Ths*) Rodingeir nennt. Er fragt nach einem möglichen historischen Vorbild, um anschließend Darstellung und Funktion der Figur in beiden Texten zu untersuchen. Auffallend ist zunächst die unterschiedliche Gestaltung beider Texte. Zentral wirkt hier der unterschiedliche Grad der nach mittelhochdeutsch-höfischen Literaturstandards definierten Höfisierung beider Aktualisierungen des Stoffes. Dem Konzept der Höfisierung<sup>1</sup> konstitutiv ist der Versuch der Anpassung von Stoff und Motiv an den „Vorstellungshorizont und [die] Realitätserfahrung [der] Zeitgenossen“ (Schulze, 1997, S. 142). Hierzu werden im Falle des NI „kulturelle Errungenschaften der Adelsgesellschaft aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und spezielle Vorgaben der neuen höfischen Literatur“ (Schulze, 1997, S. 142) genutzt. Das Ergebnis dieses Verfahrens ist eine „*adaptation courtoise*“ (Schulze, 1997, S. 142). Der geringeren Funktionalität des Markgrafen in der *Ths* steht eine für Handlungsgang und Wirkung auf den Rezipienten unverzichtbare im NI gegenüber: Obwohl der Markgraf hier keine Hauptfigur ist, kommt ihm eine zentrale Funktion für den Gesamttext zu. Rüdiger trägt zentral zu der bereits angesprochenen Höfisierung bei: sie wird einerseits durch das Verhalten des Erzählers und die daraus folgende Figurengestaltung ermöglicht. Hieraus ergibt sich dann höfisierungskonstitutiv die Möglichkeit, während des Figurenkonflikts die Frage zu reflektieren, wie weltlich-diesseitige Ordnungsvorstellungen mit christlich-jenseitigen der höfischen Gesellschaft des Hochmittelalters vereinbar sein können. Andererseits wird der Text durch den Einsatz literarischer Elemente und Schemata der mittelhochdeutsch-höfischen Literatur in Zusammenhang mit der Figur des Markgrafen strukturiert. Es finden sich also zwei Ebenen der Höfisierung: Erstens das Erzählverhalten und die Ausführung seiner Möglichkeiten an der Figur und zweitens die Implementierung dem Rezipienten allgemein bekannter Elemente höfischer Literatur, denen werkkonstitutiver Charakter zukommt – beide Ebenen finden ihren Fixpunkt in der Figur des Markgrafen, ermöglichen den finalen Konflikt der Figur, und leiten auf ihn hin.

## 2. Die Überlieferung der behandelten Texte

Wie bereits angedeutet, befasst sich der Artikel mit zwei Vertretern der Nibelungen- und Sigfried-Dichtung, der *Ths* und dem NI, die stofflichen Überschneidungen, gleichzeitig Unterschiede aufweisen, denen sich der Artikel später widmet.

---

1 Der Begriff ‚Höfisierung‘ ist in diesem Artikel an die Definition in Schulze, Ursula (1997). *Das Nibelungenlied*. Stuttgart: Reclam, S.142, und Breulmann, Julia (2009). *Erzählstruktur und Hofkultur. Weibliches Agieren in den europäischen Iwein-Stoff-Bearbeitungen des 12. bis 14. Jahrhunderts*. Münster: Waxmann, S.97, angelehnt.

Ist die in der norwegischen Hansestadt Bergen Mitte des 13. Jahrhunderts (Kramarz-Bein, 2002, S. 1) aufgezeichnete *Ths* „als bloße Übersetzung eines niederdeutschen Originals“ (Kramarz-Bein, 2002, S. 2), oder „als eine altnorwegische Schöpfung“ (Kramarz-Bein, 2002, S. 2) zu betrachten? Sie ist in zwei vollständigen Pergamenthandschriften (Mb und Sv), zwei Abschriften (Is Hs A/B), sowie mehreren Fragmenten überliefert (Ritterschaumburg, 1981, S. 32). Einigkeit besteht darüber, dass die Quellen der *Saga* niederdeutsche waren, seltener wird auf romanische Herkunft verwiesen (Kramarz-Bein, 2002, S. 1). Es finden sich die meisten der Stoff- und Sagenkreise, die auch im *Nl* vertreten sind, wobei der Fokus auf der Gestalt des Dietrichs von Bern liegt. In den Verlauf der *Saga* werden „nahezu alle bekannten Helden und Heldinnen der germanischen Heldensage [...] einbezogen“ (Kramarz-Bein, 2002, S. 1). Das vermutlich um 1200 (Schulze & Grosse, 2011, S. 929) in Passau (Wapnewski, 1960, S. 71) niedergeschriebene *Nl* bildet im deutschen Sprachraum die älteste Dichtung des Nibelungenstoffkreises (Schulze & Grosse, 2011, S. 931). Es ist in „36 mehr oder minder vollständigen Handschriften bzw. Fragmente[n]“ (Müller, 2015, S. 48) überliefert; vollständig in drei Handschriften – A, B und C (Schulze & Grosse, 2011, S. 938). Im *Nl* vereinen sich Sagen- und Stoffkreise verschiedenen Inhalts und Alters. Es wirken die Brünhild-, und Burgundensage, sowie Teile der Lieder-Edda (Wapnewski, 1960, S. 71; Müller, 2015, S. 32, 35). Die Frage nach dem Verhältnis beider Texte beschäftigt die Forschung seit der Lachmann'schen Liedertheorie. Panzer schließt, „[d]aß die *Thidrekssaga* das *Nibelungenlied* gekannt und benutzt hat“ (Panzer, 1955, S. 276). Heusler sieht in der *Ths* eine Vorstufe des *Nl* (Wapnewski, 1960, S. 71). Ähnlich wie bei der Identifikation eines Figurenvorbilds wird der Forschung „eine endgültige Lösung der komplizierten [...] stoffgenetischen Fragen [...] wohl nie vergönnt sein“ (Panzer, 1955, S. 71).

### 3. Zu Versuchen der Rekonstruktion eines historischen Vorbilds

Um den historischen Kern der Figur Rüdiger zu identifizieren, haben sich viele Forscher bemüht, denn: „Eine der faszinierendsten Beschäftigungen in historischen Wissenschaften ist der Versuch, Verlorenes zu rekonstruieren“ (Reichert, 1992, S. 1), und es besteht weitgehend Einigkeit darin, dass Heldensagen – zu denen das *Nibelungenlied* gezählt werden darf – „einen historischen Bezug“ (Heinzle, 2014, S. 11) haben. Der Figurenkern des Markgrafen jedoch verweigert „sich gleichfalls einer historischen Festlegung“ (Ehrismann, 2002, S. 31). Die Figur wurde als Ableitung einer historischen Person gefasst: Von einem Grafen Rogerius berichten die *Quirinalia* des Metellus von Tegersee aus der Zeit um 1160 (Metellus, 1965, S. 246). Eine weitere Nennung findet sich

bei Herger Spervogel (Lachmann, Haupt, Vogt & Kraus, 1970, S. 25,34–26,5). Morgan identifiziert Rüdiger mit dem spanischen Nationalhelden Rodrigo Diaz, „genannt *el Cid campeador*“ (Morgan, 1912, S. 332), Pidal schließt sich der These vom „Ebenbild Rodrigos“ (Pidal, 1937, S. 266) an. Einen ähnlichen Versuch unternimmt Kunstmann (1983, S. 233). Ebenso wurde die Figur als Produkt literarischer Arbeit gelesen. Möglich ist auch, dass sich Elemente verschiedener Herkunft und Zeitpunkte bis zur Verschriftung zusammengefunden hatten, denn:

Bestimmte Klischees alter Erzählungen werden immer wieder neu aktualisiert oder sind auf momentane Situationen jederzeit abrufbar. [...] [Der Held wird] [...] ein Konglomerat aus Volksvorstellungen, eine typische Gestalt, ein Proto-, ein Archetyp, ein Vorbild. Es dreht sich beim Volkshelden-Phänomen nicht um die reale Existenz, sondern um das Image des Idols, um den Typus, der dann – einmal etabliert – sich immer wieder neu variieren läßt. (Röhrich, 1988, S. 91-92)

So wäre die Figur ein *de facto* unentwirrbares Produkt verschiedenster Faktoren, vor allem: der changierenden mündlichen Überlieferung und des „kollektive[n] Gedächtnis[ses] einer schriftlosen Kriegeradelsgesellschaft“ (Lienert, 2015, S. 12).

#### **4. Fokalisierung und Aspekte der höfisch-literarischen Gesellschaft – Bemerkungen zum theoretischen Rahmen**

Um die Figur des Markgrafen in beiden Texten beschreiben zu können, bedarf es eines Rahmens theoretischer Konzepte, der auf die Figur, ihre Funktionen und das Gesamtwerk zugeschnitten ist. Dieser Rahmen beinhaltet Schlaglichter auf narrationstheoretische Erkenntnisse und solche zur inner- und außerliterarischen Lebenspraxis der höfischen Gesellschaft, und soll bei der folgenden Textanalyse als Richtschnur gelten.

In seinem Versuch, die Methodologie des Erzähldiskurses zu fassen, postuliert Genette vier verschiedene Fokalisierungen; für die Analyse im Rahmen dieses Artikels sind zwei davon bedeutsam: die externe Fokalisierung, sowie die Nullfokalisierung. Erstere wird von Genette als der Fokalisierungstypus bezeichnet, in dem „der Held vor unseren Augen handelt, ohne daß uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde“ (Genette, 1994, S. 135), letzterer stellt die geringstmögliche „Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition Allwissenheit nannte“ (Genette, 1994, S. 242), dar: Der Erzähler schildert die extern sichtbare Handlung und bietet oft parallel eine interne



Perspektive. Diese gewonnenen Einblicke bilden die Basis für die Darstellung der Figurenpsychologie. Zu scheiden von der Psychologisierung der Figur durch einen Rezipienten, setzt sich diese aus „psychologischen Zuständen“ (Haferland, 2013, S. 112) zusammen, das heißt „sprachlich und kulturell kodierten Zuständen, die von Dichtern tatsächlich genannt und dargestellt werden“ (Haferland, 2013, S. 112) und die einer jeden Figur konstitutiv sind (Haferland, 2013, S. 91). Nimmt man mit Haferland eine „Nullstufe der Zuteilung von Psychologie durch einen [...] Verfasser“ (2013, S. 92) an eine Figur und „eine Vollstufe“ (2013, S. 92) derselben an, so liegen auf dem Kontinuum zwischen beiden „anzusetzende Zwischenstufen“ (2013, S. 92). Sicher ist es richtig, anzunehmen, dass schemageleitete Literatur von mit weniger psychologischen Zuständen ausgestatteten Figuren bevölkert wird als ein moderner Roman (2013, S. 112-113); so wird die Textanalyse zeigen, dass der nullfokalisierende Erzähler des schemaorganisierten Nibelungenlieds die Figur soweit mit psychologischen Zuständen ausstattet, dass von einer Zwischenstufe ausgegangen werden muss, wobei die Darstellung der Figurenpsychologie und das Erzählverhalten zusammenwirken.

Die „ritterlich-höfische Gesellschaft“ (Dürrenmatt, 1945, S. 19) setzt sich mit einer repräsentativ-symbolischen Handlungspraxis „ihre eigenen äußern Lebensformen“ (Dürrenmatt, 1945, S. 19), die inner- oder außerliterarisch im Konglomerat ‚höfische Kultur‘ zusammenfließen. Diese „äußern Lebensformen“ (Dürrenmatt, 1945, S. 19) sind insoweit äußern, als sie von dort aus betrachtbar sind. Dabei drücken sie die höfischen Tugenden aus, allen voran *zuht* und *māze* (Dürrenmatt, 1945, S. 19). Ziel des Verhaltens nach den vorgegebenen ‚äußern Formen‘ ist einerseits die Selbstdarstellung und –inszenierung als höfisch, andererseits die Ehrerweisung „durch bestimmte Gesten, durch bestimmte Redewendungen“ (Dürrenmatt, 1945, S. 19). Als bedeutende äußere Formen kommen im *Ni* Brautwerbungssequenzen, Botenempfänge und die Darstellung ritterlicher Tugenden vor.

Die Handlungsfixpunkte des Brautwerbungschemas fasst Schmid-Cadalbert folgendermaßen:

- 1) Ratsszene
- 2) Botenbestimmung und –fahrt
- 3) Hilfeverpflichtung der Dienstleute
- [...] 5) Gang des Werbers [...] zur Residenz des Brautvaters [...]
- 6) Kemenatenszene (von Werber, Bote und/oder außergewöhnlichem Helfer realisiert) [...]
- 9) Heimführung der Braut (Schmid-Cadalbert, 1985, S. 88)

Das Schema des Botenempfangs besteht nach Dürrenmatt aus folgenden Elementen:

[D]ie Boten rüsten sich aus, um für ihren Herrn Ehre einzulegen, sie kommen an, werden vom Gesinde empfangen, das ihnen Herberge anweist, der Fürst erkundigt sich nach ihnen, sie treten vor die Hofgesellschaft, die sie mit bestimmten Gesten empfängt, sie bitten um Erlaubnis, ihre Botschaft ausrichten zu dürfen, man gewährt es ihnen, man ist um ihre Verpflegung besorgt, solange sie auf Antwort zu warten haben. Dieses Schema wird in jedem Einzelfall abgewandelt. (Dürrenmatt, 1945, S. 26)

Beachtenswert ist hier und für die spätere Analyse, dass Boten zu den Fürsten, denen sie die Botschaft überbringen, in der Regel eine untergeordnete Stellung einnehmen, also „ein bestimmtes Distanzverhältnis“ (Dürrenmatt, 1945, S. 26) herrscht. Obwohl keine „Systematik der höfischen Morallehre“ (Bumke, 2005, S. 416) überliefert ist, lassen sich zentrale Tugenden herausarbeiten, wobei diesen „ein Fundus von christlichen Geboten“ (Bumke, 2005, S. 417) als Grundlage diene: Die Tugenden sind in ihrem Kern christliche Verhaltensregeln. Nun können als wiederholt „in poetischer Form vorgetragen[e]“ (Bumke, 2005, S. 416) Tugenden *diemüete*, *schame*, *kiusche*, *güete*, *triuwe*, *mâze* und *staete* gelten (Bumke, 2005, S. 418-419). Die in christlichen Geboten gegebene Grundlage der ritterlichen Tugenden unterlag einem semantischen Wechsel: Bedeutete beispielsweise *triuwe* im ursprünglichen Sinne „die Liebe zu Gott und die Liebe Gottes zu den Menschen“ (Bumke, 2005, S. 418), so konnte ihre Reichweite innerhalb der höfischen Dichtung verringert werden: „Für den Ritter bestand die *triuwe* im Einhalten sittlicher Verpflichtungen“ (Bumke, 2005, S. 418), als Rechtsbegriff im Einhalten der Vertragstreue des Vasallen gegenüber seinem Herrn, ebenso in der Verpflichtung, moralisch und barmherzig zu handeln (Bumke, 2005, S. 418). Über die christliche Grundbedeutung legt sich so eine weltlich-sittliche. „Daß die [...] [äußeren Formen] nicht als Selbstzweck aus der Freude an den höfischen Lebensformen gestaltet sind, ergibt sich aus ihrer Funktion für den weiteren Verlauf der Handlung“ (Schulze, 1997, S. 167): Die Darstellung dieser Formen modelliert die Textstruktur mit dem Ziel der Höfisierung im *Nl* und schafft den Boden für den späteren Konflikt. „Die Auseinandersetzung der heimischen Welt mit den neuen Gedanken [...] des Christentums [...] ist der entscheidende Vorgang der mittelalterlichen Geistesgeschichte“ (Maurer, 1961, S. 6). Neben der universitären Beschäftigung mit diesem Gedankenkomplex in der Scholastik findet sich eine Thematisierung in den „germanisch-deutschen literarischen Äußerungen des Mittelalters“ (Maurer, 1961, S. 6), gar eine „Verchristlichung des literarischen Lebens“ (Maurer, 1961, S. 6). Während in „den heldenliedern [sic!] der Edda und in den Großerzählungen der Saga

[...] die vorchristliche Welt“ (Maurer, 1961, S. 6) dargestellt wird, findet sich seit der Karolingerzeit ein Gestalten der „heldische[n] Schicksale aus alter Überlieferung und mit christlicher Sicht“ (Maurer, 1961, S. 7). Seit der Ottonenzeit (Maurer, 1961, S. 7) entwickelt sich die literarische Behandlung der Frage „was ist der Sinn unseres Daseins in der Welt und wie geben wir ihm seinen Sinn?“ (Maurer, 1961, S. 8), die weltlich-höfischen Werte werden mit den jenseitig-christlichen korreliert. Dieses Korrelieren konnte bereits bei der Ausformung der Bedeutungsebenen der höfischen Tugenden beobachtet werden. Die Dichter des 13. Jahrhunderts schließlich „bejahen diese ritterliche Welt, und sie stellen sich als Christen die Frage, wie man in dieser Welt leben kann, ohne die ewige Seligkeit zu verlieren“ (Maurer, 1961, S. 9). Dieses „Interesse am Menschen“ (Heinzle, 1987, S. 87) stellt „eine Errungenschaft der neuen höfischen Kultur des 12. Jahrhunderts“ (Heinzle, 1987, S. 87) dar.

### **5. *Sô wirbez, Ruedegêr, als liep als ich dir sî – Rüdiger als Werber Etzels***

In beiden Texten ist der Markgraf kein Hunne<sup>2</sup>, lebt jedoch mit seiner Frau Gotelind/ Gudelinda und seiner Tochter<sup>3</sup> am Hof des hunnischen Königs Etzels. Rüdiger steht in einem vasallitischen Verhältnis: Er ist unter anderem mit der Burg Bechelaren/Bakalar belehnt. In seiner Stellung als Kronvasall unterstehen ihm ebenfalls Männer, beispielsweise der Grenzwächter Eckewart/Eckeward. Das Vorhandensein des Grenzwächters impliziert, dass der Markgraf über eine Grenzmark des hunnischen Reiches herrscht, mit deren Schutz er betraut zu sein scheint (Kunstmann, 1983, S. 235). Der in beiden Texten genannte Ort Bakalar/Bechelaren bezeichnet das heutige Pöchlarn (Paff, 1959, S. 30). Als Etzel erfährt, dass Kriemhild verwitwet wurde, beschließt er, um sie werben zu lassen. Rüdiger wird als Werber ausgewählt, *er hân erkant von kinde di medelen kûnege* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1144,4). Den angebotenen Lohn lehnt er ab (1150) (Panzer, 1955, S. 256-257) – denn Etzel fordert von Rüdiger keinen Zehnten, so dass dieser die Werbung als Leistung der *fidelitas* fasst. Das Zurückweisen des Lohnes ist eine „großmütige, vornehme Geste[,]“ charakterisiert ihn schon bei seinem ersten Auftreten

2 Obwohl der Markgraf kein Hunne ist, wird er durch Epitheta des Erzählers sprachlich diesen zugeordnet: Rüdiger und seine Männer werden *di helde ûz Hiunen landen* genannt (1163), gar *Hiunen* (1180, 1236). Denkbar ist, dass diese Exonyme die enge Bindung Rüdigers an seinen Lehnsherrn Etzel, sowie die erfolgreiche Inklusion des aus der Fremde stammenden Mannes in die hunnische Hofgesellschaft widerspiegeln, die deutlich in Formulierungen wie *die Etzeln man* (1248) und *di recken hêr [...] ûz Etzeln lant* (1255) gefasst sind. Diese Fremdheit der Familie und Rüdigers Gefolgsleute wird mehrfach genannt – der genutzte Begriff im NI ist *ellende* (1673, 2141, 2165) –, auf seine Herkunft wird nicht eingegangen.

3 Im NI wird kein Name der Tochter Rüdigers genannt, in der Klage heißt sie Dietlind.

und führt ihn uns als den vollendet höfischen Mann vor“ (Splett, 1968, S. 44). Im Markgrafen steht dem Rezipienten ein vorbildlicher Ritter gegenüber, der die im Tugendrittertum zentrale Tugend der *mâze* verkörpert. Wie bereits erläutert, stellt das Brautwerbungsschema eine Handlungsform der höfischen (Literar-)Gesellschaft dar, deren Verhaltenskodex und Literaturkanon sie eingeschrieben ist: Hier findet sich durch die Nutzung einer solchen Handlungsform die zweite Höfiserungssequenz. Die einzelnen Hauptstationen der Brautwerbung Etzels um Kriemhild zeigen eine dem Typus nach Schmid-Cadalbert entsprechende Schemaaktualisierung (Schmid-Cadalbert, 1985, S. 88). Anhand dieser kurzen Textsequenz entfaltet sich die Charakterisierung der Figur als tugendhaftem, die *maze* währendem Ritter *in nuce*.

### **6. Nu sîn gote willekomen dies degene, der voget von Bechelâren unt alle sîne man – am Hof der Burgunden in Worms**

Vom „Machtbereich des Werbers“ (Schmid-Cadalbert, 1985, S. 83) durch den die beiden Machtbereiche trennenden Raum – der im Falle des *Ni* nicht wie meist als Meer aktualisiert ist, sondern als Festland –, kommt Rüdiger im „Machtbereich des Brautvaters bzw. –hüters“ (Schmid-Cadalbert, 1985, S. 83) an: am Burgundenhof. „Von vornherein erwartet man von ihm nichts Nachteiliges“ (Splett, 1968, S. 47), so wird Rüdiger herzlichst und nach dem Dürrenmatt’schen Schema empfangen: die Boten rüsten sich aus, um für ihren Herrn Ehre einzulegen (Schulze & Grosse, 2011, V. 1170), sie kommen an (Schulze & Grosse, 2011, V. 1172), werden von Verwandten des Königs empfangen (Schulze & Grosse, 2011, V. 1174, 1181), Rüdiger tritt direkt vor den König und wird mit ehrenden Gesten empfangen (Schulze & Grosse, 2011, V. 1182-1184), der König bittet um Überbringung der Botschaft und erteilt dem Boten die Erlaubnis, zu sprechen (Schulze & Grosse, 2011, V. 1187), er bittet um die Erlaubnis, die Botschaft vorzutragen (Schulze & Grosse, 2011, V. 1188), dies wird gewährt (Schulze & Grosse, 2011, V. 1179), der Bote trägt die Botschaft nach bestimmten Grußbezeugungen stehend vor (Schulze & Grosse, 2011, V. 1190-1192; Dürrenmatt, 1945, S. 26), man ist um die Verpflegung des Gefolges besorgt, solange sie auf Antwort zu warten haben (Schulze & Grosse, 2011, V. 1173-1174, 1198). Einige Elemente des Empfangs heben Rüdiger jedoch aus der Stellung des Boten; dies nicht nur, da er ein höherstehender Bote als Wärbel und Swemmel ist (Splett, 1968, S. 47). Im Vergleich mit dem weiter oben nach Dürrenmatt (Dürrenmatt, 1945, S. 26) standardisiert dargestellten Botenempfangsschema und dem Empfang Wärbels und Swemmels fallen folgende Abweichungen auf: Rüdiger wird von *des küniges næchsten mâge* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1181) empfangen, statt von *des küneges ingesinde* (Schulze & Grosse,

2011, V. 1430); er kann ohne vorherige Nachricht direkt vor diesen treten (Schulze & Grosse, 2011, V. 1182); König Gunther erhebt sich für den Freund (1182) und geleitet ihn *an der Hand zuo dem sedele, dâ er selbe saz* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1183-1184); Rüdiger verneigt sich nicht vor dem König, wie Wärbel und Swemmel dies tun (Schulze & Grosse, 2011, V. 1437) – diese Abweichungen erstrecken sich über die Notwendigkeiten höfischen Empfangs und reflektieren die freundschaftliche Zugehörigkeit Rüdigers zum Burgundenhof. Sobald der König Rüdiger bittet, die Botschaft zu überbringen, ändert sich diese „Note ehrenvoller Herzlichkeit“ (Splett, 1968, S. 47): Der Ablauf stimmt mit dem allgemeinen Dürrenmatt’schen Schema überein (Dürrenmatt, 1945, S. 25-26).<sup>4</sup> Sobald der Fokus sich von der persönlichen Sphäre der Freundschaft zwischen den Burgundenkönigen und Rüdiger auf die seines Lehnsherrn Etzel verschiebt, werden „aus persönlichen Freunden wieder unpersönliche Boten“ (Dürrenmatt, 1945, S. 30). Es spiegelt die „äußere Form“ (Dürrenmatt, 1945, S. 19) des Verhaltens die „inner[...]e] Haltung“ (Dürrenmatt, 1945, S. 19). Zum ersten Mal wird die doppelte Zugehörigkeit der Figur dargestellt: Eine rechtlich-bindende zu Etzel, und eine freundschaftliche, persönlichere, weniger stark bindende an die Burgunden. Kriemhild stimmt zunächst der Werbung nicht zu (Schulze & Grosse, 2011, V. 1216,1), empfängt allerdings gerne *den Rudegêres lip durch sîne manige tugende* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1218, 2) – eine weitere, höfisierende Charakterisierung aus einem Figurenmund. Rüdiger bietet an, *er wolde sie ergetzen, swaz ir ie geschach* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1252). Nachdem Rüdiger den allbekannten und handlungskonstitutiven Eid geleistet hat (Schulze & Grosse, 2011, V. 1255), stimmt Kriemhild der Werbung zu (Schulze & Grosse, 2011, V. 1259-1261) – er verlässt hier seine Position als Brautwerber und verspricht statt Etzels *minne âne leit, staete[r] vriuntschaft und friuntlicher[r] liebe* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1232, 1234) seinen Dienst (Toepfer, 2013, S. 213). An diesem Punkt im *Ni* ist eine „für den Fortgang des Epos und das Schicksal des Markgrafen wichtige Entscheidung [...] gefallen“ (Splett, 1968, S. 52). Es stellt sich die Frage der Schuld: Hat der Markgraf sich mit diesem Eid an seinem späteren Konflikt schuldig gemacht? Diese Frage hat die Forschung oft gestellt und mannigfaltig beantwortet. So folgert Splett, Rüdiger sei durch seine Hilfsbereitschaft in das in der 37. Aventure (Av.) dargestellte Dilemma geraten (Splett, 1968, S. 59). Wapnewski bewertet ihn ebenso als unschuldig: Kriemhild habe einen Eid abgefordert,

4 Das Schema des Botenempfangs besteht aus den folgenden Elementen: „die Boten rüsten sich aus, um für ihren Herrn Ehre einzulegen, sie kommen an, werden vom Gesinde empfangen, das ihnen Herberge anweist, der Fürst erkundigt sich nach ihnen, sie treten vor die Hofgesellschaft, die sie mit bestimmten Gesten empfängt, sie bitten um Erlaubnis, ihre Botschaft ausrichten zu dürfen, man gewährt es ihnen, man ist um ihre Verpflegung besorgt, solange sie auf Antwort zu warten haben. Dieses Schema wird in jedem Einzelfall abgewandelt.“ (Dürrenmatt, 1945, S. 25-26).

„deren Zweideutigkeit dieser so gerade denkende Mann nicht hatte durchschauen können“ (Wapnewski, 1960, S. 389), die er daher auf zukünftiges Leid beziehen musste. Ähnlich denkt Weber: Rüdiger ahnte von der „Vieldeutigkeit des Eides [...] nicht das mindeste“ (Weber, 1963, S. 98). Panzer hingegen meint, dass Rüdigers Pflichtenkonflikt „letzten Endes aus einer tragischen Schuld erwächst“ (Panzer, 1955, S. 260), da er „die Widerstrebende beredete, die Werbung anzunehmen“ (Panzer, 1955, S. 260). Wiegmann sieht im Konflikt der 37. Av. den Topos vom „Untergang des Schuldlosen“ (Panzer, 1955, S. 189), entlastet Rüdiger von individuell-persönlicher Schuld und sieht die „sagenbedingte Grundlegung des Epos“ (Panzer, 1955, S. 189) am Werk, die den Konflikt forme.

Anders verläuft die Werbung Attilas um Grimhild in der *Ths*. Rodingeir übernimmt in der *Ths* nicht die Funktion des Werbers Attilas, geschweige denn die der Figur, an der sich die Höfisierung entfaltet. Der Markgraf taucht erst auf, als die Niflungen auf ihrem Weg nach Susat des Markgrafen Burg Bakalar passieren.

Anhand der bisherigen Darstellung des Brautwerbungs- und des in ihm eingefassten Empfangsschemas kann das *Nl* als helferzentrierte Brautwerbungsdichtung gefasst werden, ein Begriff, der Texte umfasst, die „die Darstellung der außergewöhnlichen Taten und Fähigkeiten des Helfers“ (Schmid-Cadalbert, 1985, S. 204) in ihr Zentrum stellen – dies tut das *Nl* durch die sichtbare Aufwertung des *vater[s] maneger tugende* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2199).

## **7. *Di snellen Burgonden sich ûzhuoben* – Die Reise der Burgunden nach Gran**

„An Rüdigers Residenz hat der Dichter [des *Nl*] höfische Szenen angesiedelt, deren schwierige Konsequenzen sich erst später enthüllen“ (Schulze, 1997, S. 166). Relevant für diesen Artikel ist die Aufnahme der Burgunden in Bechelaren/Bakkalar. Der Markgraf wird in der 26. Av. (Schulze & Grosse, 2011, V. 1635) wieder erwähnt. Hier begrüßt er die Burgundenkönige als „höfischer[r] Ritter *par excellence*“ (Schulze, 1997, S. 162) mit einer „gastlichen Aufnahme“ (Schulze, 1997, S. 162) auf der Burg Bechelaren. Nach der beschwerlich-kargen und gefährlichen Reise treffen die Burgunden auf den Grenzwächter Eckewart, der den Markgrafen und seine Gastfreundschaft als frappierende Gegensätze zum letzten Stück der Reise zeichnet: An den minnesang'schen Topos des *locus amoenus* anklingend, schildert Eckewart seinen Herrn als tugendhaft, *alsô der sîeze meie daz gras mit bluomen tuot* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1636). Er bezeichnet ihn als freigiebig: *swenne*

*er sol helden dienen, sô ist er vroelich genuot* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1636). Wird der *locus amoenus* typischerweise als vom höfischen Leben abgegrenzter Gegenort konzipiert, beispielsweise in den Epen Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, sowie Hartmanns von Aue *Erec*, ist im Falle Bechelarens interessant und hervorzuheben, dass Eckewart die Residenz des Markgrafen Rüdigers in der Terminologie dieses Topos beschreibt: er spricht vom Frühlingswonnemonat Mai, der das Gras mit Blumen ziert (Schulze & Grosse, 2011, V. 1636); dass also Höfisches – Rüdiger ist ein idealtypischer, vorbildlicher Ritter, der höfisch residiert und lebt –, und Natürliches, von der Sphäre des Höfischen sonst Abgetrenntes, zueinander geführt werden. Der Erzähler schafft hier eine Höfisierung auf zwei Ebenen: Einerseits durch die Implikation eines literarischen Schemas – des *locus amoenus* –, andererseits durch die weitere Definierung Rüdigers als Tugendritter und die Differenzierung entsprechender Eigenschaften aus einem weiteren Figurenmund. Der Empfang entfaltet sich gemäß höfischem Zeremoniell, wobei Rüdiger die Burgunden mit schemaübersteigender Gastfreundschaft empfängt: Er sorgt nicht nur schemakonform für Unterkunft und Verpflegung der Gäste, sondern verspricht die sicherere Aufbewahrung ihrer Pferde und Ausrüstung (Schulze & Grosse, 2011, V. 1656) und, sollte doch etwas verloren gehen, Reparation für alles, *swaz ir hie verlieset* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1657); insgesamt gilt: *den unkunden gesten diene man hêrliche sît* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1668). Mithilfe der Höfierungsstrategie des Empfangsschemas „schildert der Dichter das höfische Leben [*en detail*] und läßt langsam eine immer gelöstere Atmosphäre entstehen“ (Splett, 1968, S. 63), bis Hagen vorschlägt, der junge Giselher solle die Tochter des Markgrafen heiraten. Dieser stimmt diesem Vorschlag zu, auch die Tochter willigt in die Verlobung ein. Hier stärkt Rüdiger seine doppelte Zugehörigkeit zu seinem späteren Nachteil weiter: Er verschwägert sich mit Giselher und stellt eine verwandtschaftliche Bindung her. Durch die Bitte des Markgrafen und um seine Gastfreundschaft zu ehren (Splett, 1968, 64), bleiben die Könige *unz an den vierden morgen* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1688). Vor der Abreise beschenkt der Gastgeber die Burgunden ausführlich und großzügig – diese nehmen die Geschenke an und erweisen Rüdiger somit Ehre. Erneut erwähnt der Erzähler die Geberfreudigkeit und charakterisiert den Markgrafen wiederholt „als hochsinnigen Ehrenmann“ (Weber, 1963, S. 85) (Schulze & Grosse, 2011, V. 1689). Nun machen sich die Burgunden unter dem Geleit Rüdigers auf den Weg nach Gran: *Ich wil iu selbe leiten und heizen wol bewarn, daz iu ûf der strâze niemen muge geschaden* (Schulze & Grosse, 2011, V. 1705).

Auch in der *Ths* werden die drei Könige und Högni an Attilas Hof eingeladen und folgen dieser Einladung, ebenso bietet Rodingeir ihnen im Zuge seines ersten Auftauchens

im Text in Bakalar ein Unterkommen. Allerdings ist diese Textsequenz abweichend von der im *Nl* gestaltet: „Die Saga berichtet davon kurz und knapp in zwei Sätzen, während das *N[ibelungenlied]* freudig die sich hier bietende Gelegenheit ergreift, [...] allen höfischen Prunk zu entfalten“ (Wiesniewski, 1961, S. 98). Hagen stößt auch in der *Ths* auf den schlafenden Grenzwächter Eckeward. An dieser Stelle finden sich die ersten Charakterisierungen Rodingeirs im Text der *Ths*. Eckeward nennt seinen Herrn einen guten Gastgeber und beschreibt: „Er ist ein guter Fürst“ (Erichsen, 1967, S. 392). Wie Im *Nl* reitet Rodingeir den Ankömmlingen entgegen und empfängt „die Niflungen freundlich und lud sie ein, seine Gäste zu sein“ (Erichsen, 1967, S. 392). Abweichend stellt sich die Verlobung dar: Rodingeir beschließt, seine Tochter an Giselher zu geben; einer Zustimmung der Braut bedarf es nicht. In diesem Verhalten wird eine weitere Ebene der Höfisierung im *Nl* offenbar: „Eine derart unhöfische Auffassung von der Frau, die wie eine Sache behandelt und mit den Gastgeschenken in eine Reihe gestellt wird, findet sich nicht im mittelhochdeutschen Epos (Splett, 1968, S. 67). Die implizite Werbung um die Tochter des Markgrafen und die Notwendigkeit ihrer Zustimmung können als höfisierende Elemente gewertet werden. Und so „erwächst aus der Gastfreundschaft im höfischen Rahmen eine neue verwandtschaftliche Beziehung, die das alte freundschaftliche Verhältnis zwischen Rüdiger und den Burgunden auf eine neue Ebene überführt“ (Toepfer, 2013, S. 224). Am nächsten Morgen reisen die Niflungen beschenkt weiter. Rodingeir gewährt den Burgunden Geleitschutz. In der *Ths* wird im Gegensatz zum *Nl* „auf eine höfische Überhöhung [...] kein Wert gelegt“ (Toepfer, 2013, S. 224): Der Erzähler der *Ths* fokalisiert extern: „Der *Sagas*schreiber berichtet nur das, was ein Außenstehender sieht und hört“ (Splett, 1968, S. 55). Im *Nl* hingegen findet sich ein nullfokalisierender Erzähler. Der Erzähler des *Nl* setzt die so möglich gewordene Darstellung psychologischer Figurenzustände als Höfisierungsstrategie ein: An späterer Stelle wird so die Darstellung des Konflikts aus einer dem höfischen „Interesse am Menschen“ (Heinzle, 1987, S. 87) und schließlich der im Rahmen der „Verchristlichung des literarischen Lebens“ (Heinzle, 1987, S. 87) der höfischen Gesellschaft aufgeworfenen Frage der Vereinbarkeit von christlich-jenseitigen und weltlich-diesseitigen Ordnungsvorstellung möglich, während dies in der *Ths* durch die externe Fokalisierung nicht möglich ist.

## **8. *sô hân ich bôsliche unde vil ubele getân* – Rüdigers Konflikt**

„Die 37. Av[.] ist Rüdigers Dilemma gewidmet.“ (Schulze, 1997, S. 168) Auf eine Absprache der höfischen Tugend der Kühnheit (Schulze & Grosse, 2011, V. 2137), sowie der *fidelitas* Etzel gegenüber reagiert die Figur mit bisher nicht gezeigter Gewalt: *Er sluoc*



*sô kreftlîche den hiunischen man, daz er im vor den fuozen lac vil schier tôt* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2139). Diese Textstelle illustriert als Vasallitätskonflikt (Müller, 1998, S. 310) gefasst die Intensität, mit der „die Ehre als treibende Kraft im *Nibelungenlied* wirksam ist“ (Müller, 1998, S. 310): Ehre und *höveschkeit* konstituieren wie die Lehnbindung (Wiegmann, 1982, S. 189) wirklichkeitsbestimmende Seinsrealitäten. Wird *höveschkeit* aberkannt, geraten Ritter in einen Bereich „außerhalb höfischer *māze*“ (Schulze, 1997, S. 169), „[w]o es keine höfische Repräsentation gibt, gibt es auch keinen funktionierenden Hof“ (Schulz, 2015, S. 66). *Ex negativo* findet sich eine Höfisierung: Durch die fehlende *höveschkeit* wird eine gewalttätig-unberechenbare Situation erzeugt und damit die Notwendigkeit der durch den Erzähler eingesetzten Höfierungsstrategien zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung unterstrichen. Auch, wenn an späterer Stelle diese Ordnung in Kontrast mit der christlich-jenseitigen gesetzt wird, demonstriert der Erzähler an dieser Stelle die Notwendigkeit der weltlichen Ordnung und die Gefahr ihres Fehlens. Rüdiger erkennt nun sein Dilemma; die bereits im Rahmen des Empfangs besprochene Doppelzugehörigkeit der Figur zur Sphäre der Burgunden und der des Hunnenkönigs geht nun also über die Verschärfung derselben über (rechtliche) Bindungen und sich ausschließende Tugendideale im Pflichtenkonflikt auf: Er „muss sich im *Nibelungenlied* zwischen seiner Lehnspflicht und der Treue gegenüber seinen vriunden entscheiden“ (Toepfer, 2013, S. 211), wobei ihn beide Bindungsarten als einen tugendhaften und edlen Ritter kennzeichnen (Toepfer, 2013, S. 219). Im Rahmen des Pflichtenkonflikts sind rechtliche Bindungen von „seelisch-sittliche[n] Bindungen“ (Wapnewski, 1960, S. 393), die auf menschlich-emotionalem Grund wie Familienbeziehungen beruhen, und weniger starke rechtliche Implikation tragen, zu scheiden<sup>5</sup>. Hatte sich weiter oben gezeigt, dass die höfisch-ritterlichen Tugenden auf christlichen Geboten fußen und eine hochmittelalterliche Überformung und im Zuge dessen eine weitere Bedeutungsebene erfahren haben, so befindet sich der Markgraf nun im Konflikt mit beiden Ebenen der Tugend *triuwe*: Er kann entweder der weltlich-rechtlichen Implikation in Form der Erfordernisse der vasallitischen Bindung nachkommen, oder der weniger stark rechtlichen, emotional-sittlichen, die aus den im Verlauf des Textes geschlossenen Bindungen an die Burgunden folgt. *Für welche triuwe er sich entscheidet, er wiste schaden gewinnen und ungefüegiu leit* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2153): Der Markgraf entschließt sich nach Reflexion – nullfokalisierend-psychologisierend dargestellt –, „der Lehnspflicht

5 So ist beispielsweise der rechtlich-bindende Teil des Geleitschutzes auf die Reisezeit beschränkt und somit sind „denn die rechtlichen Wirkungen der Geleitleistungen [...] längst beendet“ (Wapnewski, 1960, S. 393). Dies auch, wenn Rüdiger diese Bindung als rechtlich-bindendes Kampfhindernis angibt: „Für ihn ist diese Rechtshandlung dem Gast gegenüber eine feste Bindung, ohne die er sich längst am Kampf beteiligt hätte.“ (Schulze & Grosse, 2011, S. 858).

zu folgen [Schulze & Grosse, 2011, V. 2160-2163]; das ist unter rechtlichen Gesichtspunkten die einzige Lösung des Konflikts“ (Schulze & Grosse, 2011, S. 860): *Ich muoz iu leisten, als ich gelobt hân* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2163) fasst Rüdiger zusammen. Mit der bereits explizierten, durch Bumke nachgezeichneten Ausdifferenzierung der Tugendbedeutungen, allen voran der Bedeutung der *triuwe*, und mit Wapnewski nimmt diese Arbeit eine Hierarchisierung der Verpflichtungen (Wapnewski, 1960, S. 54) an, wobei die rechtliche Bindung an Etzel priorisiert wird und werden muss. Der genannten Hierarchisierung der Bindungen folgt eine Entschuldung Rüdigers, denn er muss sich nicht „zwischen zwei gleichrangigen Werten entscheiden“ (Toepfer, 2013, S. 231-232), sondern folgt der „Konsequenz eines juristisch eindeutigen Sachverhalts“ (S. 231). Auch die im Folgenden beleuchtete Textstelle und das Verhalten der Figuren weist in diese Richtung.

Der Markgraf und seine Männer werden gewaffnet und ziehen zum Schauplatz der Kämpfe (Schulze & Grosse, 2011, V. 2166-2168): „Rüdiger [wird] [...] als Lehnsmann Etzels [...] kämpfen“ (Schulze & Grosse, 2011, S. 861). Auch, wenn eine Hierarchisierung der Bindungstypen angenommen wird, so ist der Markgraf aufgrund seiner doppelten Zugehörigkeit zu den Sphären beider Typen nicht aus der Tragik des Konflikts entlassen. Die Darstellung der psychologischen Zustände während der Gespräche mit den Burgunden macht deutlich, dass er die freundschaftlich-sittliche *triuwe* nicht aufkündigen möchte, es jedoch aus rechtlich-bindender Sicht muss. Kurz vor Kampfbeginn bittet Hagen um des Markgrafen Schild: Die Schildgabeszene entfaltet sich. Dass diese Bitte „nicht auf der realistischen Handlungs- und Erzählebene liegt“ (Hoffmann, 1987, S. 72), ist leicht erkennbar, könnte sich Hagen doch bei den Schildern der Gefallenen bedienen. „Hagen hat erkannt, daß Rüdiger wider Willen im Begriff ist, die *triuwe* gegen seine Verwandten und Freunde zu verletzen“ (Harms, 1963, S. 42) – Hagen ermöglicht also, wenn auch limitiert, beide *triuwen* zu halten. Die Schildgabe durch Hagen weist auf die Hierarchisierung beider Bindungsarten respektive *triuwe*-Ebenen und einer folgenden Entschuldung Rüdigers, da dieser der priorisierten *triuwe*-Bindung folgen muss: Würde der Markgraf einer gleichwertigen Bindung folgen, so müsste er die zweite aufgeben, die Bindung an die Burgunden könnte nicht weiterbestehen. Im *Nl* nun bestehen jedoch beide Bindungen weiter, eine parallele Existenz beider ist präkonfliktiv möglich, und wird auch unter dem akuten Konflikt durch Hagens Schildbitte nicht aufgelöst: In weltlicher Ordnung und der Etzel zugehörigen Figurensphäre scheint der Konflikt mit der Priorisierung der rechtlichen Bindung gelöst, in freundschaftlich-sittlicher, den Burgunden zugehöriger Sphäre, die auf einer – wie bereits genannt wurde –, christlichen

Grundlage fußt, ist dem auch nach der versöhnlichen Schildgabe nicht so, besteht der Konflikt gar weiter als tragischer fort: „In der Konsequenz [der Schildgabe] bleibt der tragische Konflikt, wenn er aufgrund seiner Unlösbarkeit als solcher bezeichnet wird, unverändert bestehen“ (Toepfer, 2013, S. 233). Wie bereits seit seinem Empfang am Burgundenhof vereint Rüdiger zwei Zugehörigkeiten in sich – war die Auslebung beider bisher zeitlich getrennt, so geschieht sie nun gleichzeitig und trägt so zur Unlösbarkeit des Konflikts auch im Angesicht scheinbarer Lösungen bei. Hagen drückt durch seine Bitte sicherlich Zustimmung zur Entscheidung des Markgrafen, Etzel die *fideltas* zu halten, aus; er zeigt sich gleichzeitig affirmativ einer Hierarchisierung der Bindungen und ihrer unterschiedlich sichtbaren Realisierung gegenüber und trägt dazu bei, diese doppelte Bindung, gar die Doppelzugehörigkeit Rüdigers aufrecht zu erhalten. Wie die Bindungen Rüdiger innerhalb der christlich-jenseitigen Ordnung betreffen, erkundet der nächste Punkt dieses Artikels.

Nun beginnen die Kämpfe: *den schilt huob Ruedegêr. des muotes er ertobete [...] manegen slac vil swinden sluoc der margrâve rîch* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2203), es entbrennt der Zweikampf zwischen Gernot und Rüdiger (Schulze & Grosse, 2011, V. 2213-2215). Mit sechs Strophen, also 24 Versen (Schulze & Grosse, 2011, V. 2213-2218) ist er knapp dargestellt, vor allem im Gegensatz zu den ihn präzisierenden Dialogen. Diese nehmen 32 Strophen, oder, anders gesagt, 128 Verse (Schulze & Grosse, 2011, V. 2171-2202) ein. Harms nennt die Szene aufgrund ihrer Kürze gar „unhöfisch“ (Harms, 1963, S. 43). Diese Einschätzung passt zu der Beobachtung, dass hier nicht der *vater maneger tugende* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2199), Freund der Burgunden, kämpft, sondern ein seiner Pflicht nachkommender Ritter.

## 9. Ouwê got von himele – Höfisierung durch christliche Elemente

Weiterhin wird die bereits beleuchtete Gespaltenheit der Figur in einen christlichen Kontext gebettet. Vor der Folie der bereits dargelegten „Verchristlichung der Literatur“ (Maurer, 1961, S. 6) kann die 37. Av. des NI gelesen werden. Der Markgraf trennt mit *êre unde lip* auf der einen, und *sêle* auf der anderen Seite weltliche von christlich-jenseitigen Werten – er habe Kriemhild geschworen, dass er *wâgete êre unde ouch den lip* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2147), nicht jedoch, für sie sein Seelenheil zu wagen: *daz ich di sêle vliese, des enhân ich niht gesworn* (Schulze & Grosse, 2011, V. 2147). Er findet sich allerdings in einer Situation, in der dies verlangt wird: Das Treulosseinmüssen ist im Angesicht beider Treue fordernden Bindungen „nicht mehr nur Schande vor den Menschen, [...] sondern

es ist auch Sünde vor Gott. Nicht nur die Ehre geht dem Treulosen verloren, sondern auch das Seelenheil“ (Maurer, 1961, S. 34). Mit der Priorisierung der innerweltlichen Bindung ergibt sich, dass für Rüdiger „ein Leben in [...] [christlicher] Ordnung nicht mehr möglich ist“ (Maurer, 1961, S. 36), hat er doch die christlich konnotierte Ebene der *triuwe* verletzt. Dies auch, wenn Hagen ihm nach der Schildgabe versichert: *Nu lôn iu got der gâbe* (2198), und Etzel ihm Gottes Lohn für die Einhaltung der *fidelitas* wünscht (Schulze & Grosse, 2011, V. 2162), bleiben doch bedeutungsschwer mehrere Gottesanrufungen des Markgrafen unerhört (Schulze & Grosse, 2011, V. 2150-2151, 2189) – es geschieht keine den Konflikt lösende, göttliche Intervention. Während die Hauptfiguren des NI von dieser Korrelation ihres Handelns mit christlicher Perspektive ausgespart bleiben, dient es im Falle des Markgrafen dazu, „die [seit dem Erec gestellte] Frage, ob das Handeln der Protagonisten vor Gott bestehen könne, ob sie Gottes Gnade erlangen“ (Schulze, 1997, S. 171) zu behandeln. Die höfische Literatur war also nicht nur am Rande mit Fragen der Vereinbarkeit der Sphären des christlich-jenseitigen und des weltlich-höfischen beschäftigt; mit der Behandlung der Frage, wie gelebt werden sollte, erhält die außerliterarische Welt einen Reflex in der Dichtung. Die Figur des Markgrafen ist ein Beispiel für folgenden Umstand: „Das Schicksal der Einzelseele, das Schicksal des Nächsten vor Gott, ohne Rücksicht auf Hof und Welt, nur davon kann [in der Literatur des 13. Jahrhunderts] glaubhaft gehandelt werden.“ (Bertau, 1983, S. 107). Die „Gestaltung der inneren Krise als Gewissenskonflikt mit christlicher [und weltlicher] Perspektive ist ein weiteres Beispiel der mehrfach ausgewiesenen höfisierenden Tendenzen des Nibelungenliedes“ (Schulze, 1997, S. 171).

Die *Ths* „kennt die Schildbitte und –übergabe nicht [...] Sie weiß auch – trotz Freundschaft und Verschwägerung – nichts von einer Pflichtenkollision im Markgrafen Rodingeir“ (Wapnewski, 1960, S. 402). Auch baut die *Ths* keine christlichen Elemente ein. Hier findet der Eingriff Rodingeirs in die bereits entbrannten Kämpfe der Hunnen mit den Niflungen als Folge Herzog Blodlins Tod durch Gernoz statt (Wisniewski, 1961, S. 165) – er will aus Rache die Niflungen erschlagen (Erichsen, 1967, S. 408). Später wird Rüdiger von Giselher mit dem Schwert erschlagen, das dieser ihm in Bakalar geschenkt hatte (Erichsen, 1967, S. 410) – sein Tod ist Rache für die durch seinen Eingriff in den Kampf mit den Niflungen gebrochene Verschwägerung. Dabei erwähnt „die Saga mit keinem Wort die menschliche Tragik [...], die in der Paarung Rodingeir – Giselher liegt“ (Wisniewski, 1961, S. 166), ebenso findet keine Darstellung psychologischer Zustände statt: „Kein Wort davon, daß irgendein *Niflung* oder Hunne über das eben geschehene Unglück erschüttert sei“ (Wisniewski, 1961, S. 167). Die Darstellung psychologischer Zustände, sowie die

Reflexion über die *triuwe*-Bindungen sind nicht notwendig, da der Konflikt nicht vorkommt, gar durch das bereits explizierte Erzählerverhalten nicht zustande kommen, oder höchstens durch die Außensicht ausgedrückt werden könnte. Es lässt sich erkennen, dass die Schilderung des *Niflungen*untergangs in der *Ths* – wie bereits während der Betrachtung der vorherigen relevanten Textstellen offenbar wurde –, einem vollkommen anderen Erzählerverhalten unterworfen ist als die entsprechende Textsequenz im *Nl*, woraus sich die unterschiedliche Darstellung psychologischer Figurenzustände, dem vorgängig die Möglichkeit dazu, ergibt.

## 10. Ergebnisse

Dieser Artikel hat sich mit der Figur des Markgrafen Rüdiger von Bechelaren im *Nl* und in der *Ths* befasst. Nachdem er nach den textexternen Faktoren des Überlieferungsstands und eines Figurenvorbilds gefragt hat, hat er die Charakteristika der Figur in beiden Texten kontrastierend erarbeitet. Hierbei fiel eine Reihe an Unterschieden auf. Obwohl der Markgraf Rüdiger nicht zu den Hauptfiguren der Texte gehört, spielt er im *Nl* eine zentrale Rolle, werden ihm das gesamte Werk betreffende, handlungsrelevante Passagen und textgestalterische Elemente zugeschrieben, werden an ihm zentrale (außer) literarische Konflikte verhandelt (Schulze, 1997, S. 163). Er fungiert als Werber, der Etzels Brautwerbung um Kriemhild ausführt; er ist freigiebiger Gastgeber der Burgunden auf ihrem Weg nach Gran; er wird porträtiert als eine in einen Konflikt geratene Figur, die diese Situation reflektiert und einen Ausweg sucht (Schulze, 1997, S. 162). Auf einer höheren Ebene als der der individuellen Figur und seiner Charakteristika fungiert der Markgraf als Schauplatz der Höfisierung, an dem die einzelnen Höfierungsstrategien sich entfalten und so die Höfisierung des Gesamtwerkes herstellen. Dies ermöglicht erstens ein im Gegensatz zur *Ths* nullfokalisierendes Erzählerverhalten, das eine Darstellung psychologischer Zustände der Figur, und letztlich die Inkorporation der die höfische Gesellschaft im Hochmittelalter beschäftigenden Frage der Vereinbarkeit von christlicher und weltlicher Lebensführung erlaubt; zweitens die Nutzung der höfisch-literarischen Elemente des *locus amoenus*, der ‚äußern Formen‘ des Brautwerbungs- und Botenempfangsschemas, sowie Teilen des Konzeptes des Tugendrittertums (Dürrenmatt, 1945, S. 25-26). Die literarische Behandlung der Frage „was ist der Sinn unseres Daseins in der Welt und wie geben wir ihm seinen Sinn?“ (Maurer, 1961, S. 8), die weltlich-höfisch-ritterliche Werte mit den jenseitig-christlichen korreliert, wird im *Nl* für ein höfisch-christliches Publikum behandelt, während dies in der *Ths* – möglicherweise, da das Publikum ein anderes ist –, nicht geschieht.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

**Finanzielle Förderung:** Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Literaturverzeichnis

- Bertau, K. (1983). *Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200*. München: Beck.
- Breulmann, J. (2009). *Erzählstruktur und Hofkultur. Weibliches Agieren in den europäischen Iweinstoff-Bearbeitungen des 12. bis 14. Jahrhunderts*. Münster: Waxmann.
- Bumke, J. (2005). *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Erichsen, A. (1967). *Die Geschichte Thidreks von Bern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dürrenmatt, N. (1945). *Das Nibelungenlied im Kreis der höfischen Dichtung*. Bern: Lang.
- Ehrismann, O. (2002). *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.
- Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Fink.
- Haferland, H. (2013). Psychologie und Psychologisierung. Thesen zur Konstitution und Rezeption von Figuren. Mit einem Blick auf ihre historische Differenz. In F. Kragl, & C. Schneider (Hrsg.), *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011* (S. 91-118). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Harms, W. (1963). *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*. München: Eidos.
- Heinzle, J. (1987). *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. München: Artemis.
- Heinzle, J. (2014). *Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied*. Stuttgart: Hirzel.
- Hoffmann, W. (1987). *Das Nibelungenlied. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*. Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Jacobsen, P. C. (1965). *Die Quirinalien des Metellus von Tegernsee*. Leiden: Brill.
- Kramarz-Bein, S. (2002). *Die Þiðreks saga im Kontext der altnorwegischen Literatur*. Tübingen: Francke.
- Kunstmann, H. (1983). Wer war Rüdiger von Bechelaren? *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 112, (4), 233-252.
- Lachmann, K., Haupt, M., Vogt, F. & Kraus, C. (1970). *Des Minnesangs Frühling*. Stuttgart: Hirzel.
- Lienert, E. (2015). *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt.

- Maurer, F. (1961). *Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte besonders in den grossen Epen der staufischen Zeit*. Bern: Francke.
- Morgan, Q. B. (1912). Ruedegér. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. 37 (2), 325-336.
- Müller, J. (1998). *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen: Niemeyer.
- Müller, J. (2015). *Das Nibelungenlied*. Berlin: Schmidt.
- Paff, W. J. (1959). *The Geographical and Ethnic Names in the Þiðriks Saga. A Study in Germanic Heroic Legend*. København: Mouton and Co.
- Panzer, F. (1955). *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Pidal, R. M. (1937). *Das Spanien des Cid*. München: Hueber.
- Reichert, H. (1992). *Heldensage und Rekonstruktion: Untersuchungen zur Thidrekssaga*. Wien: Fassbaender.
- Ritter-Schaumburg, H. (1981). *Die Nibelungen zogen nordwärts*. München: Herbig.
- Röhrich, L. (1988). Orale Traditionen als historische Quelle. Orale Traditionen als historische Quelle. Einige Gedanken zur deutschsprachigen mündlichen Volkserzählung. In J. Ungern-Sternberg, & H. Reinau (Hrsg.), *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung* (S. 79-99). Stuttgart: Teubner.
- Schmid-Cadalbert, C. (1985). *Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur*. Bern: Francke.
- Schulz, A. (2015). *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe*. Berlin: de Gruyter.
- Schulze, U. (1997). *Das Nibelungenlied*. Stuttgart: Reclam.
- Schulze, U., & Grosse, S. (2011). *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Splett, J. (1968). *Ruediger von Bechelaren. Studien zum zweiten Teil des Nibelungenliedes*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Toepfer, R. (2013). *Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen*. Berlin: de Gruyter.
- Wapnewski, P. (1960). *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriß*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Wapnewski, P. (1960). Rüdigers Schild. Zur 37. Aventure des Nibelungenliedes. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 4(54), 380-410.
- Weber, G. (1963). *Das Nibelungenlied. Problem und Idee*. Stuttgart: Metzler.
- Wiegmann, H. (1982). Rüdiger von Bechelaren, Max Piccolomini und Winnetou. Beobachtungen zum Topos vom Untergang des Schuldlosen. *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft*. 12, 185-195.
- Wiesniewski, R. (1961). *Die Darstellung des Niflungenunterganges in der Thidrekssaga*. Tübingen: Niemeyer.







# Performative Dimension des literarischen Text-Konzertes

## The Performative Dimension of a Literary Text-Concert

Svitlana MACENKA<sup>1</sup> 



### ABSTRACT (DEUTSCH)

Im Rahmen der literarischen Intermedialität wird auf eine besondere performative Dimension eines literarischen Textes näher eingegangen, in dem das Konzert als ein prägnantes und sozialhistorisch gewichtiges Phänomen der modernen Kultur nicht nur beschrieben, sondern auch inszeniert wird. Gerade in Anbetracht der performativen Dimension als einer bedeutsamen Sphäre zwischen den realen musikalischen Ereignissen und deren verbalen Aufführung, zwischen der Verkörperung von Musik in den Bewegungen, Gesten, Instrumentenstimmen, Programmkompositionen und den von den eigenen Poetologien der Schriftsteller bestimmten Interpretationen, werden solche Texte als Texte-Konzerte bezeichnet. In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass ein literarisches Text-Konzert ein Konzertereignis thematisiert und beschreibt, indem es einzelne Titel der Musikkompositionen und ihre Interpreten benennt, die Aufmerksamkeit auf den darstellerischen Stil, individuelle Ausdrucksweise und den Instrumentenklang lenkt, die Musikwerke interpretiert. Es wird auch selbst als Konzert konzipiert, das heißt, seine Handlung kann in den Konzertrahmen eingebettet sein oder als ein besonderes Konzerterlebnis präsentiert werden, die Bedingungen der Aufführung (akustischer Raum, die Dramaturgie des Konzertereignisses, Ereigniszeit, Atmosphäre, das akustische Umfeld und die aktuellen Hörgewohnheiten, das Performative und Rituelle des Konzertes) und ihre Wirkung auf das Publikum werden ausführlich beschrieben. Dank den besonderen strukturellen Technologien, deren Ziel ist es die musikalische Aufführung möglichst adäquat und klangvoll zu übertragen, wird so ein Text als Konzert inszeniert und überschreitet dabei die Grenzen der Repräsentation, seine Dimensionen der Verkörperung, Medialität, Ereignishaftigkeit demonstrierend. Metaphorisch gesehen, wird das Text-Konzert zu Bühne, auf der eine musikalische Aufführung vorgeführt wird, oft in Verbindung mit dem Diskurs über die schöpferische Entwicklung des Autors. Da das Text-Konzert durch die intermedialen Bezüge mit der Musik konstituiert wird, kann es seine eigene Medialität zeigen, indem es das demonstriert, wovon es erzählt, und dadurch das Erzählbare überschreitet. Als Beispiele für die Analyse dienen das Essay *Thelonious Monks Reise ums Klavier* von Julio Cortázar und die Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* von Friedrich Christian Delius.

**Schlüsselwörter:** Intermedialität, Performativität, Text-Konzert, Julio Cortázar, Friedrich Christian Delius

<sup>1</sup>Doctor, Professor of the Department of German Philology, Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

ORCID: S.M. 0000-0003-1373-2887

### Corresponding author:

Svitlana MACENKA,  
Oblatterwallstr. 6, 86153 Augsburg,  
Deutschland, Germany  
E-mail: Svitlana.macenka@t-online.de

Submitted: 26.01.2021

Accepted: 28.03.2021

**Citation:** Macenka, S. (2021). The performative dimension of a literary text-concert. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 51-73.  
<https://doi.org/10.26650/sdsl2021-868953>



**ABSTRACT (ENGLISH)**

Using the premises of literary intermediality theory, the paper dwells on the particular performability of a literary text, in which a concert is not only described but also played out as a distinct socially significant phenomenon of contemporary culture. It is because of the performative dimension, which is an essential medium between actual musical events and their verbal rendition, between the embodiment of music in movements, gestures, sounds of instruments, program pieces, and its presentation in interpretations that are historically determined and motivated by personal poetologies of authors, that such texts could be treated as texts-concerts. It is stated that a literary text-concert thematizes and describes a concert event using specific names of musical pieces and their performers, drawing attention to the performing style and individual manner of expression used by musicians as well as the sound of musical instruments while interpreting specific musical compositions. The text itself is conceptualized as a concert, i.e., the plot may be framed by a concert event or be presented as a special concert event with a detailed description of the conditions of the performance (acoustic space, the drama, timing, atmosphere, acoustic background, relevant auditory habits, and performative and ritualistic elements of the concert) and their impact on the listener. Due to particular structural technologies aimed at the most adequate and vocal rendering of the musical performance, a text of this type is played out as a concert that exceeds the limits of representation and displays such dimensions as embodiment, mediality, or eventfulness. In a metaphorical sense, the text is a stage on which the musical performance plays out, which is often combined with the discourse on the author's creative becoming. Since a text-concert is constituted through intermedial links with music, it has the potential of revealing its own mediality, showing the things it talks about, and in such a way transcending the limits of its content. The analysis is based on Julio Cortázar's essay *Around the Piano with Thelonius Monk* and Friedrich Christian Delius's *The Future of Beauty*.

**Keywords:** Intermediality, performability, text-concert, Julio Cortázar, Friedrich Christian Delius

**EXTENDED ABSTRACT**

As part of intermediality theory, the paper treats the verbal transformation of music in a literary work as a result of structural performability of a text. Thus, the study aims to trace the impact of intermedial performability on the genre nature of a literary text and, by doing so, define the notion of 'text-concert,' which is based on the staging of a literary piece as a concert. Similar to the concept of a 'total work of art' (R. Wagner – Gesamtkunstwerk), a 'concert' in literature draws attention by bearing association with a specific form of cultural practice and the ability to open associative spaces in which a polyphonic 'composition' of texts is connected to the idea of the acoustic and thematic variety. A concert as a form of culture clearly demonstrates its aesthetic and social properties with the help of literary images. For literary works, the interpretation of a concert means revealing new textual dimensions, which allows for defining them as 'texts-concerts.' Such texts describe a concert as a vivid event, naming the musical pieces and their performers, their individual manner of performance or expression, and the sound of musical instruments or voices and offering an interpretation of the music performances. What is also essential is that texts-concerts serve as a particular type of 'stage' where the verbal transformation of music is 'staged' with the help of specific structural technologies so that the text as a medium reveals performative qualities like immediacy, procedure, embodiment, intensity, and sensuality. By exposing its mediality

and performing the events it is describing, a text exceeds the limits of what is solely narrated. Consequently, this paper looks into textual performability, which is assigned with an intermediary function: to emphasize the realization of what is depicted and simultaneously highlight how a text participates in the dynamic process of sense creation. A text makes up for the lack of intensity via reference to musical plays, visualization of the musical process, embodied language, rhythmization of the narration, problematization of the musical perception, and a focus on the 'culture of staging.' A text-concert is enriched by the sensual intensity of music and is based on its ability to respond to the immediate experience of collective identity.

The texts selected for analysis include the essay *Around the Piano with Thelonious Monk* (*La vuelta al piano de Thelonious Monk*, 1967) by Julio Cortázar and the short-story *Future of Beauty* (*Die Zukunft der Schönheit*, 2018) by Friedrich Christian Delius, both of which tell of famous jazz concerts that are actualized by being written into cultural memory. Both writers, excited and inspired by musical events, use their individual writing manner to replicate the specificity of concerts and create their most accurate and vibrant verbalizations. Julio Cortázar, a great connoisseur of jazz music, stages the concert of Thelonious Monk's quartet, which he attended in March of 1966 in Geneva. To recreate the unique atmosphere of the concert and the reader's immediate involvement, the writer creates an intertextual network of links called to evoke the feeling of existing outside of time. He masterfully works with the pace of narration, slowing it down to increase the suspense or intensifying it according to the requirements of the play performed. He uses vivid metaphors, rhythmic movements, and gestures as embodied language, paying attention to the musicians' communication, the individual manner of their performance, and the sound of the instruments. It is stressed that it was the improvisation that appealed to Cortázar in jazz, the 'result' of which (performance) is the process of creation, which is 'realized'. Thus, the writer creates his own textual performance, which allows for the visual and acoustic perception of the musical performance in the text, aiming to break the limits between the text and jazz. Intermedial aesthetics as an experience of jazz perception, recreated through literature, is focused on the unique personality of jazz pianist Thelonious Monk.

The autobiographical short-story *The Future of Beauty* by Friedrich Christian Delius reveals its performative qualities in two dimensions: a concert and an autobiographical act. The text plays out the jazz concert of free-jazz musician Albert Ayler, which the writer had the privilege to attend on May 01, 1966, at one of New York's jazz clubs. However, the

author gave meaning to the event, which he experienced in adolescence, only 50 years later, calling it the 'emotional key' of his autobiographical concept. The tension between the experienced I-narrator and the remembered I-poet-newcomer is expressed through deciphering free-jazz compositions, i.e., via the music medium. In consequence, the links between the images that convey free-jazz in the text are highlighted along with the acts which are assigned with meaning by the I-narrator. Therefore, for Delius, the act of autobiographical writing is performative – it portrays the changeability of the subject, the constitution of a concert during listening, and the creation of ties with oneself while gaining the required aesthetic experience stimulated by the concert event. To achieve the immediacy, intensity, and vocality of text, Delius works with rhythm, harmony, tempo, the power of sound, the sound of musical instruments, the way musicians play their instruments, and the communication between them and the public, using metaphors, intertextual and intermedial references, and ritualizing the musical process as initiation.

## 1. Einleitung

Spricht man über die intermediale Poetik eines literarischen Werkes, das sich mit der Musik auseinandersetzt, ist seine performative Dimension von besonderer Bedeutung. Selbst mediale Diskurse der Literatur erhöhen ihre eigenen performativen Eigenschaften, indem sie die Funktionalität der anderen Künste erörtern. Aus dieser Sicht wird die Literatur in Bezug auf besondere Strategien charakterisiert, mit deren Hilfe literarische Werke für die Optimierung ihrer Ausdrucksweise oder Einflussabsicht mediale Formen reflektieren oder simulieren. Dabei wird die Medialität der Literatur selbst betont, die durch die intermediale Performativität des literarischen Textes verdeutlicht wird. Betrachtet man die intermediale Performativität von der Position der Kupplung von Medialität und Performativität (Sybille Krämer), handelt es sich um das Erscheinenlassen der Musik in der Literatur als einer besonderen kulturellen Praxis, um die Wirksamkeit allein der Präsenz und Ereignishaftigkeit der beiden Media, welche die Intensität ausdrückt, „zum Sinn drängt, diesen aber nicht ausdrückt“ (Krämer, 2004, S. 29), um das Phänomenhafte der durch die Literatur vermittelnden Musik, welches das bloß Sinnhafte überschreitet, um das Spannungsverhältnis zwischen einem musikalischen Ereignis und seiner sinnlichen Wahrnehmung, und schließlich um die Intermedialität als „eine epistemische Bedingung der Medienerkenntnis“ (Krämer, 2003, S. 82). Geht man von dem theatralischen Verständnis des Performativen (Fischer-Lichte, 2012) aus, wird auf die textuelle Strategie des In-Szene-Setzens und Vorführens, das heißt, auf die präsentative Funktion des Textes (Ereignishaftigkeit, Vergegenwärtigung und Verkörperung) hingewiesen (Häsner, Hufnagel & Maassen, 2011, S. 80). Dementsprechend wird der Prozess der Transformation des Mediums Musik durch das Medium Literatur vorgeführt. Aus der intermedialen Perspektive zeichnet sich, nach Uwe Wirth, so ein „konzeptuelles Miteinander“ durch die performative Dimension, „die ihren Ausdruck in der Wechselwirkung zwischen den spezifischen medialen Verkörperungsbedingungen und den Möglichkeiten der Inszenierung „eines Fremdmediums in einem Werk“ „findet“ (Wirth, 2007, S. 257). Ausgehend davon, dass intermediale Inszenierungsformen Konfigurationen sind, ist es wichtig die Art und Weise der Darstellung der Musik in einem literarischen Werk als Vollzug, Verkörperungsprozess und Verweisverhältnis zu begreifen. Als ein gutes Beispiel dafür kann man literarische Texte betrachten, die das anwenden, worüber sie erzählen: Sie inszenieren die Musik in Form des Konzertes.

## 2. Der Begriff ‚Text-Konzert‘

Im intermedialen Bereich des Zusammenwirkens von Literatur und Musik ist für die Literatur neben dem Gesamtkunstwerk mit seinem integrativen Anspruch auch das Konzert interesseweckend. Die literarisch transformierte Form des Konzertes lässt, nach Monika Schmitz-Emans, „das Miteinander-Wetteifern und damit eine Form sozialer Praxis assoziieren“, „eröffnet Assoziationsräume, in denen sich das ›mehrstimmige Komponieren‹ von Texten und die Idee inhaltlich-thematischer Diversität (von Gegenständen, Figuren und Ideen) miteinander verbinden lassen“ (Schmitz-Emans, 2017, S. 150). Als Kulturform demonstriert das Konzert durch die literarische Darstellung und Gestaltung besonders deutlich seine ästhetischen und sozialen Eigenschaften. Laut jüngsten ‚Concert Studies‘ gehört es zu den wichtigsten Forschungsaufgaben, die gesellschaftliche und kulturpolitische Relevanz als auch künstlerische Ansprüche des Konzertes zu formulieren (Tröndle, 2018, S. 12). Da das Konzert in der Literatur als ein umfassendes künstlerisches Phänomen betrachtet wird, von einem kulturgeschichtlichen musikalischen Geschehen durch ein besonderes individuelles Ereignis bis zum kompositorischen Prinzip, kann dadurch interdisziplinär ein Beitrag zur ‚kritischen Konzertforschung‘ (Martin Tröndle, 2018) geleistet werden.

Die Auseinandersetzung mit der Kulturform ‚Konzert‘ erschließt andererseits neue Dimensionen bei den literarischen Werken, die man entsprechend als ‚Text-Konzerte‘ bezeichnen kann. Ein literarisches Text-Konzert thematisiert und beschreibt ein Konzert-Ereignis, indem es einzelne Musiktitel und ihre Interpreten benennt, die Aufmerksamkeit auf die Vortrags- und individuelle Ausdrucksweise der Musiker und den Instrumentenklang lenkt, einzelne Musikstücke interpretiert. Es wird aber auch selbst als Konzert konzipiert, das heißt, die eigentliche Handlung wird in den Konzertrahmen eingebettet oder als ein besonderes Konzerterlebnis präsentiert, die Bedingungen der Aufführung (nach Martin Tröndle, architektonische Geste des Gebäudes, akustischer Raum, die Dramaturgie des Konzertereignisses, Ereigniszeit, Atmosphäre, das akustische Umfeld und die aktuellen Hörgewohnheiten, das Performative und Rituelle des Konzertes) werden ausführlich wiedergegeben. Das Text-Konzert inszeniert und verkörpert gleichzeitig die Darbietung der Musik und bringt dadurch hervor, was das Konzert konstituiert, welchen Einfluss es auf die Konzertbesucher, zu denen auch die Leser zählen, ausübt, und wie sich in dem zwischen der Musik und den Musikrezipienten entstehenden Spielraum ein neuer Sinn bildet. Indem der Text sich dem Konzert angleicht, kommt vor allem seine performative Dimension zur Geltung. Es handelt sich dabei um die textuelle Performativität, der

hauptsächlich eine vermittelnde Position zugewiesen wird: den Handlungsvollzug zu betonen und gleichzeitig zu verdeutlichen, wie ein Text an der dynamischen Entstehung von Sinn teilhat.

Der sich als Konzert inszenierende Text geht von dem schöpferischen Akt des Musizierens aus, um dadurch auch den Akt des Schreibens zu untermauern. Er präsentiert sich als ein komplexes Ereignis und demonstriert damit die Relationalität und Prozessualität der Sinnkonstruktion. Wie Nicolas Pethes erklärt:

Musik ist als genuine Zeitkunst der Fluchtpunkt der diskursiven Konstruktion eines Ideals oder Mythos ästhetischer Medienkommunikation. Und insofern in den beiden anderen Kunstformen, Dichtung und Malerei, jeweils die Transformierbarkeit in Musik festgestellt wird, wahrt diese implizite Intermedialität der Künste die Föhlung zum gewünschten Prozesscharakter medialer Repräsentation. (Pethes, 2002, S. 171)

Umso mehr ermöglicht das Konzert durch seinen ohnehin immer gegebenen Aufführungscharakter die Konzentration auf die Realisierung bzw. die Aufföhrung der musikalischen Interpretation, die sich regelrecht im Schreibakt widerspiegelt. Die wöhrend des Konzertes erworbene Hörerfahrung bestimmt wesentlich die ästhetische Aussage des literarischen Werkes, die sich erst allmählich im Prozess der Selbstreflexion des Autors und durch seine besondere Schreibweise verdeutlicht. Das Text-Konzert kann man als eine Art verbaler Wiederaufföhrung betrachten, wobei diese Wiederholung ausdrücklich das Anderswerden des Wiederholten aufzeigt.

Jede Performanz, jede Realisierung oder Aufföhrung, betonen die Theoretiker des Performativen, finden in einem Medium statt (König, 2011, S. 57). Durch die Auseinandersetzung mit der Musik wendet sich auch das Text-Konzert der eigenen Medialität zu. Nach der prägnanten Formulierung von Petra Gropp:

Zu beobachten ist eine Konzeption von Schrift, die zugleich Organisationsform von Wissen und Kultur ist als auch affektive Potentiale integriert und über das Geschriebene hinaus transmediale Formen annimmt, Bildlichkeit und Stimmlichkeit einbezieht und insbesondere die Schwellenbereiche der medialen Transformationen erkundet. (Gropp, 2006, S. 15)

Das Text-Konzert wird zum Ort oder zur Szene des Musizierens, was den Aspekt der Wirkung auf den Rezipienten miteinschließt. Der Musikvollzug wird demnach nicht nur beschrieben, sondern zeigt sich auch in der Struktur der Beschreibung. Die Musik wird also vor allem aus der Perspektive ihrer Aufführungspraxis vorgestellt. So ein Text ist durch seine Übertragungsleistungen von Tönen, seine Klanglichkeit gekennzeichnet und als solcher kann er auch neue aktive Hörerfahrungen fördern. Bemerkenswert ist auch, dass das Erzählen über Musik und Musizieren im Text-Konzert eine außertextuelle, auf reale Musik verweisende Funktion hat. Öfters wird der direkte Zusammenhang mit dem Originalkonzert durch die Untertitel oder Klappentexte vermittelt. Als eine Art Wiederholung oder Reinszenierung kann man das Text-Konzert, nach der Terminologie von Uwe Wirth, als eine schriftlich erzeugte Replica des musikalischen Prototyps verstehen, welche deshalb „die Natur eines Index hat“ (Wirth, 2002, S. 50). Es handelt sich also bei der kulturwissenschaftlich verstandenen performativen Analyse des Text-Konzertes um die Bestimmung der Verhältnisse zwischen den Akten der Sinnzuschreibung und Verkörperung. Boris Previšić, der die Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur erforscht, hält deswegen den kombinierten Einsatz von ‚Cross-Reading‘ und ‚Cross-Listening‘ (Previšić, 2017, S. 52) für effektiv, was auch für die Lektüre des Text-Konzertes produktiv anwendbar ist.

Als ein intermediales Phänomen lässt das Text-Konzert spezifische Strategien nachweisen, mit denen ein literarisches Werk die mediale Form der Musik thematisiert, simuliert oder einsetzt und auf solche Weise seine eigenen Darstellungs- und Wirkungsabsichten optimiert. Aus der Perspektive der Performativität handelt es sich dabei, nach Nicolas Pethes, um den Anspruch der Kunst auf Intensivität und unmittelbare Präsenzeffekte (Pethes, 2002, S. 155). Der Intensitätsmangel des Textes wird durch die Referenzen auf die Musikstücke, Visualisierung des Musikprozesses, Rhythmisierung des Erzählten, Problematisierung des Musikwahrnehmens und Beschäftigung mit der ‚Kultur der Aufführung‘ (Martin Tröndle) ausgeglichen. Als mediale Repräsentation schafft der Text den Eindruck einer mehr oder weniger intensiven ‚Unmittelbarkeit‘. Das Text-Konzert schöpft aus der sinnlichen Intensität der Musik und beruht auf ihrer Fähigkeit, für die unmittelbare Erfahrung der kollektiven Identität zu stehen. Wie Martin Tröndle feststellt:

Dabei geht es im Konzert weniger um die Aura des Kunstwerkes, die seine Einmaligkeit im Sinne Walter Benjamins auszeichnet, als vielmehr um die Einmaligkeit des Augenblicks, also um die Aura des Moments, und das bedeutet für das Konzert das *gemeinsame* Erleben *dieses* Moments. (Tröndle, 2011, S. 24-25)



Den performativen Charakter des dargestellten Konzertereignisses unterstreicht die erzählerische Aktivität des Konzertbesuchers, der das Konzert als eine wichtige Quelle der ästhetischen Erfahrung und als eine Ritualhandlung des durch das Konzertieren Vermitteln und des Zu-sich-selbst-findens begreift. Als Rezipient ist er deshalb ein wichtiges Glied der direkt vorgeführten Sinnproduktion.

### **3. *Thelonious Monks Reise ums Klavier* von Julio Cortázar als Text-Konzert**

Die performative Dimension des Text-Konzertes soll im Folgenden exemplarisch an zwei Texten illustriert werden: dem Essay *Thelonious Monks Reise ums Klavier* (*La vuelta al piano de Thelonious Monk*, (1970 [1967]) von Julio Cortázar und der Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* (2018) von Friedrich Christian Delius. In beiden Fällen handelt es sich um die bemerkenswerten Jazzkonzerte, deren Eintragung in die Kulturgeschichte diese Texte akzentuieren. Es ist insoweit wichtig, dass sich beide Texte mit dem Jazz beschäftigen, da das Performative in dieser Musik eine besondere Rolle spielt.

Jazz-Performances sind Interaktionen, die subjektive Artikulationen und Expressionen in ihrer interaktiven Konstitution verfolgen, wobei unter anderem die Spannung zwischen Kollektivität und Individualität des Ausdrucks im Zentrum steht. Dabei sind entsprechende Artikulationen und Expressionen nicht allein in einer musikalischen Textur realisiert, sondern werden interaktiv entwickelt. Jazz-Musiker bringen in ihren Improvisationen Artikulationen und Expressionen hervor, allerdings nicht in dem Sinne, dass sie sich selbst als Subjekte artikulieren würden, sondern in dem Sinn, dass Artikulationen überhaupt in interaktiven Zusammenhängen entwickelt und geschärft werden. (Bertram, 2014, S. 21)

Beide Autoren, fasziniert und inspiriert vom musikalischen Geschehen, richten ihre Schreibweise nach der Spezifik des Konzertierens aus, um die musikalischen Aufführungen möglichst anschaulich und hörbar zu gestalten. Der argentinische Schriftsteller Julio Cortázar, ein großer Kenner der Jazzmusik, ein glühender Bewunderer der Kunst von Jelly Roll Morton, Louis Armstrong und Duke Ellington, schuf die literarisch-essayistischen Elogen der musikalisch-darstellerischen Kunst von berühmten Jazzmusikern. Am 9. November 1952 erlebte Julio Cortázar im Champs-Élysées-Theater in Paris das Konzert von Louis Armstrong, das er als ein herausragendes persönliches und kulturhistorisches Ereignis in seinem Essay *Louis, ein ganz enormes Cronopium* inszeniert

hat (*Louis, Enormísimo Cronopio*, 1952). Es ist insofern wichtig diesen Text zu erwähnen, da der Autor hier eine innovative ekstatische Schreibweise praktiziert, um die Musikdarbietung äußerst anschaulich darzustellen. Außerdem bezeichnet er Luis Armstrong als das „ganz enorme“, das „ungeheure Cronopium“ und äußert dadurch seine Faszination für die Welt der Leidenschaft und des Gefühls, für innerlich freie Persönlichkeiten, die imstande sind die gewöhnliche Realität wesentlich zu verändern. Das geschieht am häufigsten an den Kulturorten, wo außergewöhnliche Menschen was ganz besonderes tun, um ein paar Augenblicke von der Realität abzuheben.

Ein genauso berühmtes Jazzkonzert, das Julio Cortázar als Übersetzer für die UNESCO im März 1966 in Genf besuchte, hat er im Essay *Thelonious Monks Reise ums Klavier. Konzert des Quartetts von Thelonious Monk in Genf, März 1966* (1980) beschrieben. Es war das Konzert des Quartetts von Thelonious Monk (Monk am Klavier, Charlie Rouse am Tenorsaxophon, Larry Gales am Bass und Ben Riley am Schlagzeug) während seiner Europatournee. Der afroamerikanische Jazz-Musiker Thelonious Monk, der Mitbegründer des Bebops, war ein exzentrischer Künstler, bekannt durch sein unkonventionelles Spiel und sein markantes Aussehen. Mit großer Begeisterung und äußerst einfühlsam schildert Julio Cortázar auch seine cronopische Welt.

Schon die Ankündigung des Konzerts auf dem Plakat nimmt der Erzähler als etwas absolut besonderes wahr. Das bevorstehende Ereignis verspricht das Vergessen oder sogar das vorläufige Verlassen der Realität. Thelonious Monk wird bereits im Voraus mit einem Kometen verglichen, „der wie in *Héctor Servadac* in genau fünf Minuten ein Stück Erde wegreißen wird, auf jeden Fall ein Stück von Genf mit der Calvin-Statue und den Chronometern Vacheron & Constantin“ (Cortázar, 1980, S. 123).<sup>1</sup> Die Referenz auf den Roman *Héctor Servadac* (auch *Hektor Servadacs Reise durch die Sonnenwelt*, 1877) von Jules Verne rekurriert dabei intertextuell auf die im Titel des Essays angekündigte Reise, welche dadurch fantastische Züge bekommt. Es wird aber auch die Richtung in eine völlig auf den Kopf gestellte Welt gewiesen. Und wenn sogar die Statue des Reformators, des Gegners aller Freigeister, und die besonders präzisen Uhren der ältesten Uhrenmanufaktur der Welt durch den Kometen Thelonious mitgerissen werden, so werden dadurch der Durchbruch des Chaotischen und die Grenzverlust vorprogrammiert.

1 Im Originalen: «... el mundo a la espalda y Thelonious semejante al cometa que exactamente dentro de cinco minutos se llevará un pedazo de la tierra como en **Héctor Servadac**, en todo caso un pedazo de Ginebra con la estatua de Calvino y los cronómetros Vacheron & Constantin». (Cortázar, J. (1970). *La vuelta al piano de Thelonious Monk*. In Cortázar Julio *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., S. 23).

Das erklärt das leichte Abschiedszittern der Konzertbesucher zu Beginn des Konzerts: die Zeitgrenze wird überschritten („wir werden einen Fluss überqueren, die Zeit wird eine andere sein, der Obulus liegt bereit“ (Cortázar, 1980, S. 123)<sup>2</sup>). Diese relativ gründliche Einstimmung ins Konzert scheint für Julio Cortázar wichtig zu sein, damit seine Leser gleich mit ihm ins Konzertgeschehen einfühlen können und sich den besonderen Hörraum unmittelbar von innen wahrzunehmen bemühen. Die Musiker fangen auch mit dem Einstimmen an: „und schon hebt der Kontrabassist sein Instrument und forscht es aus, kurz durchläuft die Bürste der Kesselpauke die Luft wie ein Schauder“ (Cortázar, 1980, S. 123).<sup>3</sup> Der Erzähler und zusammen mit ihm die Leser versenken sich in eine außergewöhnliche Atmosphäre. In dieser leichten Tonkulisse erscheint auf der Bühne der Hauptdarsteller Thelonious Monk. Der Erzähler lässt „den Bären mit einer Mütze, halb Fez, halb Scheitelkäppchen“, vorsichtig und langsam, „eine ganz unnötige Runde beschreibend“, zum Flügel gehen. Er verlangsamt entsprechend das Erzähltempo durch zwei lebhaftere Vergleiche:

wobei er einen Fuß vor dem anderen setzt, mit einer Vorsicht, dass man an verlassene Bergwerke oder an diese Blumenkulturen der sassanidischen Despoten denken muß, wo jede niedergetretene Blume den langsamen Tod des Gärtners bedeutete. (Cortázar, 1980, S. 125)<sup>4</sup>

Obschon der Musiker gerade am Klavier sitzt, wird die Erzählung durch die Überlegungen über die von Thelonious auf der Bühne zurückgelegte Strecke weiter verzögert. So kommt die Gespanntheit der Zuschauer gut zur Geltung. Der kurze Gang über die Bühne gewinnt greifbar, verstärkt durch den Vergleich mit der „gefährlichen phönizischen Küstenfahrt mit fast unvermeidbaren Strandungen auf Sandbänken“ (Cortázar, 1980, S. 125),<sup>5</sup> die retrospektive Dimension des komplizierten und unablässigen Schaffensweges. Hier und jetzt aber führt der „bärtige Kapitän“ sein „Schiff von dunklem Honig“ sicher in den Haffen und die „Freimauermole der Viktoria Hall“ empfängt es mit Begeisterung. Intermedial geht es weiter in der nächsten kurzen, aber wichtigen Passage,

2 Im Originalen: «cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo» (Cortázar J. La vuelta al piano, S. 23).

3 Im Originalen: «y ya el contrabajo levanta su instrumento y lo sondea, brevemente la escobilla recorre el aire del timbal como un escalofrío» (Ebd., S. 23).

4 Im Originalen: «y desde el fondo, dando una vuelta por completo innecesaria, un oso con un birrete entre turco y solideo se encamina hacia el piano poniendo un pie delante de otro con un cuidado que hace pensar en minas abandonadas o en esos cultivos de flores de los déspotas sasánidas en que cada flor hollada era una lenta muerte de jardinero» (Ebd., S. 23-24).

5 Im Originalen: «porque el recorrido tangencial de Thelonious por el escenario tiene algo de riesgoso cabotaje fenicio con probables varamientos en las sirtes» (Ebd., S. 24).

in welcher Monk's Jazzkompositionen nur benannt werden, dennoch die Musiktitel (*Pannonica* und *Blue Monk*) als Hinweise auf ihr Abhören verstanden werden können. Die konkrete hörbare Vorstellung wäre an dieser Stelle insoweit wichtig, dass der Erzähler die Konstellation der Musiker auf der Bühne schildert – „drei Schatten wie Ähren umgeben den Bär“ und bildhaft mithilfe der Bienenmetaphorik die Klavierspieltechnik von Monk verdeutlicht – „der die Bienenkörbe der Tasten untersucht, wobei die gutmütigen, plumpen Tatzen zwischen aufgestörten Bienen und Klangwaben herumtappen“ (Cortázar, 1980, S. 125).<sup>6</sup> Der Erzähler weist somit direkt auf die Aufführung hin, und zwar auf die Hände des Jazzpianisten, dem eine gewisse bärenhafte Tapsigkeit nachgesagt wird, aber auch darauf, dass diese „plumpen Tatzen“ „den Honig“ aus den „Bienenkörben“ der Tasten ernteten. Mit der durch die körperlichen Bewegungen ereigneten Musik wird der Akt ‚des Aus-der-Zeit-Heraustretens‘ vollzogen, so dass die Zuhörer eine zeitlose Gegenwart erleben dürfen, in der die bestehende Ordnung der Dinge aufgehoben ist und sich die wunderbare Freiheit offenbart. Aus dieser magischen Atmosphäre heraus lässt sich das musikalische Geschehen nicht erklären, sondern nur vorführen. Das Zitat „A rose is a rose is a rose“ (Cortázar, 1980, S. 125) aus dem Gedicht *Sacred Emily* (1913) von Gertrude Stein unterstützt die Idee der Prozessualität der Sinnkonstruktion bei den Versuchen, das musikalische Geschehen in Worte zu fassen. Dann aber ändert sich die Konzertsituation, indem Charles Rouse das Solo übernimmt. Sein Saxophon, wie es heißt, schildert „imperatorisch die Gründe, weshalb es da ist“ (Cortázar, 1980, S. 125). In einem langen wunderbaren Satz wird der seltsame Tanz von Monk ums Klavier dargestellt.

Und der Bär erhebt sich wiegend, satt von Honig oder auf der Suche nach einem moosigen Plätzchen für seine große Schläfrigkeit, den Schemel verlassend, stützt er sich auf den Rand des Flügels, mit einem Fuß und der Mütze den Takt schlagend, während die Finger über das Instrument gleiten. (Cortázar, 1980, S. 125)<sup>7</sup>

Solange Rouse und der Kontrabassist und der Schlagzeuger „im Mysterium ihrer Trinität verstrickt“ sind, bleibt ausgerechnet Thelonious Monk derjenige, durch dessen Körperbewegungen Musik im Text präsent ist. Seine Finger beginnen „auf der Kante des Klavierkastens eine Fingersafari“, er „wiegt sich rhythmisch“, er stützt sich „erst auf den einen, dann auf den anderen Fuß“, er nickt mit dem Kopf und bewegt immer wieder die

6 Im Originalen: «tres sombras como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sinido» (Ebd., S. 24).

7 Im Originalen: «y el oso se levanta hamacándose, harto de miel o buscando un musgo propicio a la modorra, saliéndose del taburete se apoya en el borde del piano marcando el ritmo con un zapato y el birette» (Ebd., S. 24).

Finger, dann verhält er sich erneut ruhig und gleichsam vorsichtig.<sup>8</sup> Der Erzähler greift wieder an die Metapher des „in einem Theater gestrandeten“ Schiffes, das jetzt unter dem Namen „Pequod“ auf den Roman *Moby Dick* von Herman Melville verweist. Diese Referenz verleiht dem sonderbaren Tanz oder der „schwindelerregenden Reise, ohne sich zu bewegen“ vom „Kapitän“ Monk eine schicksalhafte Dimension und den Charakter seiner absoluten Identifikation mit dem musikalischen Geschehen. Das Ziel seiner Reise ist „den Abgrund einer schwankenden Brücke zu überwinden“ (Cortázar, 1980, S. 126)<sup>9</sup>, dabei gibt ihm sein Instrument die Stütze. Der Erzähler scheint ganz genau die Bewegungen des Pianisten zu verfolgen. Als Monk für einen Moment die Kante des Klaviers loslässt, empfindet der Erzähler diesen Augenblick als sein Schwebestadium über den Rhythmus. Musikalisch entsprechen dem „die letzten vehementen, langen, wunderbaren Pinselstriche aus Violett und Rot“ (Cortázar, 1980, S. 126),<sup>10</sup> die Charles Rouse gerade hinwirft. Die farbigen Striche betonen zusätzlich den Kulminationspunkt der Komposition, indem die Musiker und das Publikum zu der „endlosen Diastole eines einzigen riesigen Herzens, in dem unser aller Blut pulst“ (Cortázar, 1980, S. 126),<sup>11</sup> werden. Und schon tastet die Hand des Pianisten wieder den Rand des Flügels, er kehrt zu den Tasten zurück. Aber auch jetzt bemerkt der Erzähler eine Art Unentschiedenheit in den Gesten des Pianisten: er betrachtet die Tasten „wie zum ersten Mal“, „lässt die unentschlossenen Finger durch die Luft spazieren, lässt sie fallen“ (Cortázar, 1980, S. 126)<sup>12</sup>. Sein Spiel bezeichnet er als „einen festen Kurs“ für eine Weile. Und dann fixiert der Erzähler wieder eine große Aufmerksamkeit auf der Gebärde von Charles Rouse, der gerade das Solo Thelonious Monk übergibt, was der Erzähler als einen besonderen Akt der Machtübergabe interpretiert.

Die Performance gehört offensichtlich zu den Grundsätzen der Cortázar's Auseinandersetzung mit dem Jazz. Nicholas Roberts spricht in diesem Zusammenhang von „the near-ubiquitousness of performance in Cortázar's presentation of jazz“ und stellt fest:

What is more, this (re)new(ed) focus on performance also provides [...] a different way of figuring the insistent, if not entirely consistent, pairing of jazz/ poetry/ poetism, in the sense that poetry is essentially (and originally) performative.

8 Im Originalen: «y luego inician imperceptiblemente un safari de dedos por el borde de la caja del piano mientras el oso se hamaca cadencioso» (Ebd., S. 24).

9 Im Originalen: «para salvar el abismo de un puente roto» (Ebd., S. 28).

10 Im Originalen: «las últimas vehementes largas admirables pinceladas de violeta y de rojo» (Ebd., S. 28).

11 Im Originalen: «el interminable diástole de un solo inmenso corazón donde laten todas nuestras sangres» (Ebd., S. 28).

12 Im Originalen: «y exactamente entonces su otra mano se toma del piano, el oso se balancea amablemente y regresa nube a nube hacia el teclado» (Ebd., S. 28).

Performance, that is, offers the link between the two that Cortázar often appears to be struggling to identify as he suggests their connection through, amongst other elements, improvisation (automatic writing) and a generalised and somewhat vague sense of musicalisation / poeticisation, within which rhythm, metre, and, of course, more specifically swing can all be perceived to play a part. (Roberts, 2019, S. 224)

Der Schriftsteller war vom Improvisieren als Prozess fasziniert, „dessen ‚Ergebnis‘ (Ausführung) mit dem kreativen Prozess selbst zusammen fällt und gleichzeitig geschieht“ (Sparti, 2014, S. 50). Neben der Freiheit, die er als ein großer Vorteil des Jazz hervorgehoben hat, vertrat Cortázar auch die Idee des Widerstandes im Jazz gegen die Notation, die für ihn vor allem der Swing verkörperte. Demnach ist die Musik fähig die Dinge zu kommunizieren, die keine Sprache und keine Schrift kommunizieren können. In diesem Sinne erklärt Daniel Martin Feige in seiner *Philosophie des Jazz*:

Transkribiert man eine Jazzperformance, so transkribiert man damit keine Partitur einer Aufführung eines Werkes, sondern man hält vielmehr ein konkretes raumzeitliches Ereignis fest, das in anderer und inniger Weise an den Augenblick gebunden ist, als das bei Werken zumindest auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. (Feige, 2014, S. 73)

Für die literarische Darstellung solcher außergewöhnlichen musikalischen Ereignisse entwickelte der Schriftsteller eine besondere Schreibweise, seine eigene textuelle Performance, welche die musikalische Darbietung in der Sprache visuell und hörbar wahrzunehmen ermöglichte. Um die cronopische Welt von Monk gestalten zu können, verwendet Cortázar produktiv die Entgrenzung der Kunstformen als „ein performatives Mittel zur Evokation des intensiven Ausdrucks“ (Pethes, 2002, S. 178). Auch mithilfe von intertextuellen Bezügen verleiht er seinem Text-Konzert eine intermediale Erscheinungsform mit dem dynamisch-performativen Potential. Durch den anhaltenden Fokus auf die unwiederholbaren, flüchtigen Momente unterstreicht Cortázar den Vorrang der Aufführung. Die Unmittelbarkeit und die Prozessualität des musikalischen Geschehens werden stets nachgeschaffen. Der Schriftsteller gibt den von Anfang an vorhandenen Dialog zwischen den Musikern untereinander und auch zwischen den Musikern und Zuhörern wieder, die sich emotional stets auf einer Höhe befinden. In *Thelonious Monks Reise ums Klavier* wird das Konzert als eine Reise konzipiert, welche die Musiker zusammen mit dem Publikum gemeinsam unternehmen. Cortázar verfolgt sehr

aufmerksam die kleinsten körperlichen Bewegungen und Gesten von Monk auf der Bühne, die berufen sind, seine Musik zu verkörpern. Durch die tanzende Bewegung des Musikers ums Klavier, durch das Klopfen des Rhythmus mit den Fingern wird die Melodie greifbar. So kommt Cortázars intermediale Poetik der Imagination gut zur Geltung. Und so wird auch der ästhetische Sinn des Spiels artikuliert, den Charles O. Hartman folgender Weise formuliert:

While we attend to be players before us, the sense remains that we are being allowed to participate in something irreplaceable. Perhaps any music could give us that sense, heard in the way that jazz – through the intimacy among player and instrumental voice and the sound itself – *demands* to be heard. (Hartman, 1991, S. 74)

Somit spielen Individualität des Musikers, seine Spielweise, die Kommunikation der Musiker untereinander, die Wirkung der Musik auf das Publikum eine besondere Rolle. Jazz ist für Cortázar's Denken und Werk ein Ort, an dem das Performative und das Dialogische am eindringlichsten auftauchen. Das Konzert von Thelonious Monk wird als ein höchst emotionales, dynamisches kollektives Erlebnis dargestellt.

#### **4. Die Zukunft der Schönheit von Friedrich Christian Delius als Text-Konzert**

Die autobiographische Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* (2018) von Friedrich Christian Delius weist das Performative auf zweierlei Weise auf: als Konzertaufführung und als autobiographischer Akt. Der Text handelt von einem Jazzkonzert des amerikanischen Free-Jazzmusikers Albert Ayler, welches Delius als junger Autor, eingeladen bei der Gruppe 47, am 1. Mai 1966 in einem New Yorker Jazzclub erlebt hat. Es ist auffällig, dass der Schriftsteller sich mit der eigenen Jugendzeit erst nach einem halben Jahrhundert auseinandersetzt. Dabei sollte er all die Jahre das Free-Jazzkonzert als „einen emotionalen Schlüssel“ (Friedrich Christian Delius) für sein autobiografisches Schreibkonzept im Hinterkopf behalten haben. Zwecks der Textinszenierung in Form des Jazzkonzertes hat sich Delius dennoch mehrmals die CD mit den Mitschnitten der Konzerte von Albert Ayler anhören müssen. Als Folge erhellen sich in *Die Zukunft der Schönheit* das dargestellte Free-Jazzkonzertieren und das erinnerte Selbstbild gegenseitig. Die Spannung zwischen dem erfahrenen Ich-Erzähler und dem erinnerten Ich des Dichteranfängers wird durch die Entschlüsselung der Free-Jazz-Kompositionen erfasst, das heißt durch das Medium Musik. Ebenfalls wird das Verhältnis zwischen den Akten der Sinnzuschreibungen und

Verkörperungen der Jazzmusik im Text deutlich hervorgebracht: von „Getröte, Gezirpe, Gehämmer, Gejaule“ (Delius, 2018, S. 9) bis zu der „Sehnsucht nach den Geheimnissen der Form“ (Delius, 2018, S. 91). Somit ist der Akt des autobiographischen Schreibens von Delius ein performativer Akt, der die Veränderbarkeit des Subjekts, einen sich intermedial im Schreiben und Musikhören konstituierenden Selbstbezug und die von der Jazzaufführung geförderte ästhetische Erkenntnis wiedergibt.

Sein Text-Konzert gestaltet der Schriftsteller nach dem Ansatz der Dekonstruktion mit einer Perspektive der ästhetischen Erkenntnis – „Zersetzung im schönsten Sinn, Zerstörung, Verstörung und Neubeginn, Abriss und Freiraum, Abgesang und Freudentanz“ (Delius, 2018, S. 88). Bereits der Ansatz an sich ist für Delius intermedial, den er für sein Schreiben aus dem Free-Jazz, einerseits, und aus der Kinoproduktion, andererseits, übernimmt.

Erst ein kräftiges Nein und dann ein tief durchgeatmetes Ja, erst nach dem Niederreißen konnte die Zukunft beginnen, Licht, Luft, Wahrhaftigkeit, die Zukunft der Schönheit. Ähnliches strebte ich mit dem Schreiben an, ging mit dem Wort Zersetzen in die Offensive, – erklärt der Schriftsteller. (Delius, 2018, S. 88)

Dieses Prinzip verwendet Delius bei der Verkörperung und Semantisierung der Musik von Albert Ayler. Von Anfang an wird über „die vulkanische Gewalt der Musik“ (ihre sehr große Lautstärke, Disharmonie, Melodielosigkeit) geklagt. Durch die physischen Reaktionen des Erzählers, der als Konzertbesucher die unmittelbaren Hörerlebnisse in die assoziativen Bilder transformiert, – „die Ohren beschlossen wurden von Getröte“, „fünf Männer prügeln mit ihren Instrumenten auf meine Hörnerven ein“ (Delius, 2018, S. 9), „die Schockwellen, die sich weiter steigerten“, „Schallüberfall“ (Delius, 2018, S. 10), „indem ich möglichst viel Musiklärm auf mich [...] einschlagen ließ, schlagen und schlagen“ (Delius, 2018, S. 22), „Ohrenbetäubung“ (Delius, 2018, S. 42), – lässt sich die Wirkung des Free-Jazz gut nachvollziehen. Delius beschreibt die Atmosphäre in Slugs’s Saloon: schmale Bühne, auf der fünf Musiker spielten: einer mit Saxophon, einer mit Trompete, einer am Schlagzeug, ein Bassist und ein Geiger.

Düster der Saal und schmal, schmucklose Wände, ältere Einrichtung, hinter uns der Tresen, nur wenige weiße Gesichter hinter den Rauchschildern zu entdecken, wir gehören zur Minderheit, hier saß man unter Kennern, achtzig Leute ungefähr, fast alle ließen eine Zigarette glimmen. (Delius, 2018, S. 13)



Der Erzähler erwähnt sogar den Pausenlärm. Im Text-Konzert werden einzelne Kompositionen von Albert Ayler benannt, die Spezifik ihres Klanges wiedergegeben und eine zeitkritische Interpretation angeboten. Auch in diesem Fall ist es produktiv, beim Lesen die Musikstücke anzuhören. Den ersten Titel *Truth Is Marching In* verbindet der Erzähler mit dem Befreiungskampf. Er macht sich Gedanken über die aus der Jazznummer rausgehörten Anspielungen und stellt Witz und Parodie in der Komposition fest. Für die Wiedergabe des Klanges beschreibt der Erzähler die Art und Weise des Musikerspiels.

Jeder Takt ein Schrei, falls es hier überhaupt noch Takte und Noten gab, in diesen ersten Minuten hörte sich alles so an, als spielten der Drummer, der Bassist, der Violinist, der Trompeter und Ayler einfach drauflos, als seien die Einsätze für das Improvisieren nicht abgestimmt, als sollte die Freiheit des freien Jazz übersteigert, überboten, überstrapaziert und bis in die Nähe des Schmerzhaften getrieben werden. (Delius, 2018, S. 18)

Er vergleicht den aus dem Radio gehörten „zahmeren“ John Coltrane mit „schneidend hohen, explosiven, fauchenden, jubelnden, flehenden Tönen“ (Delius, 2018, S. 18) von Albert Ayler. Intermedial wird die Komposition als der Durchlauf eines Stummfilms mit Saxophonbegleitung visualisiert. Dabei semantisiert der Erzähler die Töne als die Schüsse auf Kennedy und dessen Mörder und schließt somit die Free-Jazzkomposition in den sozialhistorischen Kontext ein.

Diese Sekundenvision blitzte in zwei, drei Saxophontönen auf, und es gefiel mir, ähnlich wie bei klassischer Musik auch bei dieser Nichtmusik meinen Assoziationen freien Lauf lassen zu können bis hin zu den wechselnden Winden auf dem Rasen vor den Hörsälen im fernen, stillen Berlin. (Delius, 2018, S. 20)

Auch der urbane Charakter der Free-Jazzmusik wird betont: durch die Sirenenklänge des Quintetts wird der Lärm der Stadt New York aufgefangen und kommentiert. Die Hörmetaphern – ‚Schreie‘, ‚Schüsse‘, ‚Sirenen‘ – bestimmen das Bild der ersten Komposition.

Das zweite Stück *Our Prayer* bringt die Idee des Aufbruchs hervor. „Das Saxophon, die Trompete und der Bass peitschten wie Schlagwerkzeuge ihre Töne in den Raum, die Violine zog sie auf Stahlseile, Becken und Trommeln riefen zum Aufstand gegen jede Gewissheit und Erwartung“ (Delius, 2018, S. 22). Durch die Personifizierung der

Musikinstrumente wird die Wirkung der Musik nochmal verstärkt, assoziierte Klänge werden konkreter und einprägsamer vermittelt. Obwohl die Instrumente aufeinander einschlugen, betont der Erzähler ihre Einstimmigkeit, als handelte es sich um „immer neue Variationen eines einzigen Schreies“ (Delius, 2018, S. 23). Auch diese Komposition wird zeitkritisch als Protest gegen den Vietnamkrieg interpretiert.

Ayler und seine vier Begleiter mischten sich in diesen fernen Krieg [...] Ich gab mich geschlagen, hörte in der Geige das Pfeifen der Bomben, im Schlagzeug die Maschinengewehre, das Feuer der Artillerie, und das Saxophon wehrte sich mit allem, was das Blech, was die Klappen, was der Schallrichter des Instruments, was die Fingerfertigkeit, die Lippenkraft und der Atem seines Spielers hergaben, das Stück wollte kein Ende nehmen, wie der Krieg kein Ende nahm von Monat zu Monat und immer schwerer zu ertragen war. (Delius, 2018, S. 30)

Aylers „Geisterstück und Flammenstück“ unter dem Titel *Ghosts* kann man mit den Schlüsselwörtern ‚Freiheit‘, ‚freier Gedankengang‘, ‚neue Ordnung‘, ‚Grenzlosigkeit‘, in Verbindung setzen.

Das war geschafft, das hatte ich hinter mir, ich lehnte mich zurück und lehnte mich nach vorn, den synkopischen Tönen entgegen, denn jetzt wirkten sie auf einmal vertraut, die Schreie des Saxophons und der Trompete, die Schläge des Basses und der Trommeln, die leisen, harten Geigenstriche, jetzt hatte ich mich daran gewöhnt, auf den unverschämten und kaum hörbaren oder zu laut getröteten Tönen Phantasien zu errichten, Gefühle und Erinnerungen jeder Art hochzukatapultieren. (Delius, 2018, S. 41)

Und intermedial geht es diesmal um den Umgang mit dem Rhythmus und Synkopen, der durch den Verweis auf den Film *Die Nachtpost* von 1936 mit der Musik von Benjamin Britten und den Zeilen von W. H. Auden zum Vorschein gebracht wird. Die Töne werden zu „kleinen gezielten Stromstößen“ (Delius, 2018, S. 61), die Metapher des Feuers kommt ins Spiel.

Das flammenwerfende Saxophon räumte auf in meinem Kopf, es rückte wieder alles zusammen, zeigte den Kachelofen des Berliner Hinterhofzimmers und zeigte das erquickende Feuer, das leuchtende Ereignis, das Bekenntnis zu Eindeutigkeit und Unwiderruflichkeit. (Delius, 2018, S. 64)

Die vierte Komposition *Initiation* leitet in „die neuen Räume der Freiheit“ (Delius, 2018, S. 87). Das Duett von Saxophon und Violine wird erwähnt, in dem das Saxophon die Macht seiner Schönheit, Frechheit und Trauer entfaltet. Wieder werden Töne personifiziert: „das Trommelfell vibriert von den pieksenden, stechenden Tonfolgen, von Blöken und Krähen, vom Grutzen und Quieken und Stöhnen des Saxophons“ (Delius, 2018, S. 87). Neben den auch hier angespielten Widerstand, Rebellion und Wut bestaunt der Erzähler den großen Spaß der Musiker am Spiel – „ein Tanz mit der Lust an der Freiheit“ (Delius, 2018, S. 87). Und das Finale klingt harmonischer, heller und leiser. Somit wird das Free-Jazzkonzert von Delius als ein Initiationsritus dargestellt: von der Ankündigung des Kampfes durch den Umbruch, die Reinigung durchs Feuer bis zur Abrechnung mit eigenen Geistern und zur schöpferischen Freiheit. Entlang der Free-Jazzaufführung wird eigene Vergangenheit reflektiert und die von ihr verursachten Knoten gelockert. Durch die Intensität und Dynamik des Klangs wird der Prozess der Herstellung des Selbstbezugs gefördert und anschaulich gemacht.

Friedrich Christian Delius versteht, führt vor und interpretiert die Free-Jazzmusik, ausgehend vor allem vom Klang und seiner Hörbarkeit. Seine klangvollen verbalen Wiedergaben der einzelnen Kompositionen sind präzise und ausdrucksvoll. Er personifiziert die Stimmen der Musikinstrumente, metaphorisiert die Töne, visualisiert den Rhythmus. Dabei arbeitet der Schriftsteller in Modi der Intertextualität und Intermedialität. Er hebt die Solopartien hervor, betont die Verhältnisse der Instrumente untereinander und erfasst die Dynamik des Konzertes als Gesamtgeschehen. Es entsteht dadurch ein anschauliches Korrelat zur Wirkung der Kompositionen. In *Die Zukunft der Schönheit* ereignet sich die Musik effektiv in der Form von Aufführung. Delius gelingt es, bei der durchgehenden Gewalt der Musik, ihrer hohen Lautstärke und dem ständigen Lärm, ihre Höhepunkte bis zur Kulmination des Konzertierens nachzubilden. Die auf solche Weise betonte Prozessualität der Aufführung spielt eine besondere Rolle bei dem Zu-sich-selbst-finden mittels des Schreibprozesses. Das Prozesshafte wird auch durch die sukzessiv wechselnde Wirkung des Free-Jazz auf den Erzähler unterstützt. Es ist auffällig, dass der Schriftsteller die Musiker völlig mit ihren Instrumenten identifiziert, so dass die Musikinstrumente allmählich, vor allem das Saxophon, die Funktion der Verkörperung der Musik übernehmen. Dabei kommt auch die Körpersprache zum Ausdruck, die das Verständnis der Musik fördert.

Jetzt konnte ich unbeschwert schweigen, staunte, wie Ayler sein riesiges Instrument,  
hinter dem er fast verschwand, steuerte und dem Zucken seines Körpers anpasste,

wie er aus den Schultern heraus zu spielen schien, ich hielt die Ohren offen, hörte zu, ich musste zu der Musik nichts sagen und keine spezielle Schweigetaktik aufbieten. Ich wippte mit den Füßen, bewegte nun auch den Kopf im Takt und hörte in den stampfenden Rhythmen Ansätze von schräger Marschmusik oder verrückt verdrehtem Dixieland. (Delius, 2019, S. 16)

Delius akzentuiert das Verhältnis zwischen der visuellen körperlichen Gestalt des Musikers und dem akustischen Phänomen Klang. Das physische Miterleben der Musik kommt auch zum Ausdruck, um ihren Charakter zu bestimmen. Von der physischen Rezipierbarkeit des Free-Jazz ist in der Erzählung ständig die Rede, auch dann, wenn der Erzähler kein Verständnis für diese Musik zeigt. „Ein musikalischer Nichtswisser“, urteilt Delius auch über die Neuerungen des Free-Jazz.

Das also sollte die freieste Spielart des Improvisierens sein, frei hieß freie Fahrt für jede Sorte Geräusch, frei unter dem Dirigat eines rebellischen Saxophonisten. Das war das Unerhörte, das war der Jazz, den ich nicht kannte, der weiter ging als die Avantgarde, als John Coltrane und Miles Davis, der weiter ging als Monk und tausend Meilen weiter als der gute alte Louis Armstrong. Auch bei denen hatten die Zuhörer, vor Jahren, vor Jahrzehnten, nach der ersten Empörung und Ablehnung sich gewöhnen müssen, die Hände auf die Ohren zu drücken. (Delius, 2018, S. 15)

Außerdem fokussiert der Schriftsteller die Aufmerksamkeit auf die Originalität der Musik von Albert Ayler, auf ihre klanglichen Aspekte und Dynamik, wofür der Musiker ein bemerkenswertes Beispiel war. Delius hebt ihre Integrität hervor, indem er sie als physische Manifestation eines spirituellen Rituals darstellt. Er versteht die Aylerische Musik als „Mittel zu einem höheren Zweck“, was dem entspricht, welche Rolle seiner Musik Albert Ayler selbst zumaß<sup>13</sup>. Für die Vorstellbarkeit der Musik sorgt auch die Technik des Zitierens, auf die Delius bei Albert Ayler hinweist, und die für den Erzähler erkennbar ist, so dass er über die Auseinandersetzung mit der Tradition im Free-Jazz nachdenkt.

13 In einem Interview, das 1965 im französischen *Jazz Magazine* erschien, schrieb Ayler: „Die Musik, die wir heute spielen, wird den Menschen helfen, sich selbst besser kennenzulernen und leichter inneren Frieden zu finden. Wir alle brauchen Inspiration. Sie kann von einem Wort kommen, einem Absatz in einem Buch, einem Gemälde, von einem Gedicht, einem Lied, kurz: von zahlreichen Dingen. Aber tatsächlich kann nichts passieren, wenn man nicht bereit ist“; (Wilson, P. N. (2011). *Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft*. Hofheim, S. 81).

Der Prozess der Jazzaufführung hat bei Delius einen direkten Einfluss auf das Schreibverfahren und die Selbstverschriftlichung. Einerseits, handelt es sich um die Freiheit des Ausdrucks, andererseits, um die Gewalt der Musik („So erwachte ein wenig Selbstbewusstsein, so produzierte ich meinen inneren Aufschwung selbst“ (Delius, 2018, S. 57)). Als ein einmaliges persönliches Erlebnis hinterlässt das Ayler's Konzert bei Delius nicht nur der Eindruck, „als hörte ich die passende Musik zu diesen Zeiten“ (Delius, 2018, S. 36), sondern das Konzert wird für ihn auch zum transparenten Medium der Darstellung vom authentischen Bild der eigenen Persönlichkeit. Die gewonnene ästhetische Erfahrung betrifft den Free-Jazz als kulturelles Phänomen und das sozialhistorisch und kulturell bedingte Konstruieren der eigenen Subjektivität. Die Darlegung des Konzerts eröffnet einen Spielraum der Selbstpraxis. Als Ergebnis entsteht ein literarisches Werk, das intermedial die performative Dimension aufweist: sinnlich intensiv, hörbar dynamisch und subjektkonstruierbar anschaulich.

## 5. Fazit

Indem sich die Literatur mit Konzerten auseinandersetzt, trägt sie dazu bei, die Konzerte als bedeutende kulturelle Phänomene wahrzunehmen und ermöglicht, sich in die Aufführungskultur zu vertiefen. Sowohl Julio Cortázar, als auch Friedrich Christian Delius haben den Spielraum geschaffen, wie man heute die Musik der beiden hervorragenden Jazzmusiker Thelonious Monk und Albert Ayler hören, interpretieren und verstehen könnte. In den Text-Konzerten wird die Musik als ein gesellschaftliches und persönliches Ereignis inszeniert. Die Aufführung wird deutlich ritualisiert: als Entgrenzung von Zeit und Raum oder als Initiation. Dank dem Verweis auf das reale Konzertgeschehen wird die Intermedialität generiert, die den Anspruch hat, die mangelnde Performativität des Textes zu kompensieren. Das Dazwischen in den Text-Konzerten von den realen Konzerten und ihren verbalen Aufführungen, von der durch Körperbewegungen und Gesten, Stimmen der Musikinstrumenten und programmatische Musikkompositionen verkörperte Musik und deren poetologisch und historisch-kulturell bedingte Interpretationen, bestimmt die performative Textdimension. Dafür wird die literarische Darstellung des Konzertes an die Intensität, Dynamik, Unmittelbarkeit, lebensnahe Prozessualität und sinnliche Fülle vom Lebensvollzug angenähert.

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

**Finanzielle Förderung:** Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Literaturverzeichnis

- Bertram, G. W. (2014). Jazz als paradigmatische Kunstform – Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Schwerpunkt: Ästhetik des Jazz. Heft 59/1*, 15-28.
- Cortázar, J. (1970). La vuelta al piano de Thelonious Monk. In J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. (S. 23-28). Madrid: Siglo XXI de Easoña Editores, S. A.
- Cortázar, J. (1980). Thelonious Monks Reise ums Klavier. Konzert des Quartetts von Thelonious Monk in Genf, März 1966. In J. Cortázar *Reise um den Tag in 80 Welten* (S. 123-128). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Delius, F. Ch. (2018). *Die Zukunft der Schönheit*. Berlin: Rowohlt Verlag.
- Feige, D. M. (2014). *Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Gropp, P. (2006). *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. Bielefeld: transcript.
- Hartman, Ch. O. (1991). *Jazz Text: Voice and Improvisation in Poetry, Jazz, and Song*. Princeton: Princeton University Press.
- Häsner, B., Hufnagel, H. S., & Maassen, I. (2011). Text und Performativität. In K. W. Hempfer, & J. Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme* (S. 69-96). Bielefeld: transcript.
- König, E. (2011). Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive. In K. W. Hempfer, & J. Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme* (S. 43-68). Bielefeld: transcript.
- Krämer, S. (2003). Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In S. Münker, A. Roesler, & M. Sandbothe (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs* (S. 78-90). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Krämer, S. (2004). Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. In S. Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität* (S. 13-32). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Pethes, N. (2002). »Tongefühlsbilder«. Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800. In J. Eming, A. Jael Lehmann, & I. Maassen (Hrsg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* (S. 153-180). Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.

- Previšić, B. (2017). Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur. In N. Gess, & A. Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik* (S. 39-54). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Roberts, N. (2019). *Cortázar and Music*. Cambridge: Legenda.
- Schmitz-Emans, M. (2017). Medientransformationen und Formtransfers. Kulturvergleichende Studien im Horizont wechselnder Paradigmen. In N. Gess, & A. Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik* (S. 131-158). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Sparti, D., & Fluens, A. (2014). Generatives Handeln und Improvisation im Jazz. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Schwerpunkt: Ästhetik des Jazz*. Heft 59/1, 49-60.
- Tröndle, M. (2018). *Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: transcript.
- Tröndle, M. (2011). Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In M. Tröndle (Hrsg.), *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* (S. 21-41). Bielefeld: transcript.
- Wilson, P. N. (2011). *Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Wirth, U. (2007). Intermedialität. In T. Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe* (S. 254-264). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Wirth, U. (Hrsg.). (2002). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.







# Deutsche Popliteratur - Türkische Popliteratur? Hakan Gündays *Kinyas ve Kayra* im Angesicht der [Neuen Deutschen] Popliteratur

## German Popliterature; Turkish Popliteratur? Hakan Günday's *Kinyas ve Kayra* in view of the New [German] Popliterature

Max Florian HERTSCH<sup>1</sup> , Beste HERTSCH<sup>2</sup> 



<sup>1</sup>Assoc. Prof., Hacettepe University Faculty of Literature, Department of Department of German Language and Literature, Ankara, Turkey  
<sup>2</sup>Ankara, Turkey

ORCID: M.F.H. 0000-0002-8814-4230;  
B.H. 0000-0002-3516-5070

### Corresponding author:

Max Florian HERTSCH,  
Hacettepe University Faculty of Literature,  
Department of Department of German  
Language and Literature, Ankara, Turkey  
E-mail: hertsch@hacettepe.edu.tr

Submitted: 09.11.2020

Accepted: 26.04.2021

**Citation:** Hertsch, M. F., & Hertsch, B. (2021). German popliterature; Turkish popliteratur? Hakan Gündays *Kinyas ve Kayra* in view of the new [German] popliterature. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 75-95.  
<https://doi.org/10.26650/sdsl2020-823521>

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Die Neue Deutsche Popliteratur gilt als eine nicht klar umrissene literarische Gattung. Mit ihren Ursprüngen nach Ende des 2. Weltkrieges erlebte sie in den 1990er Jahren eine Renaissance, unter anderem durch den Schweizer Schriftsteller Christian Kracht, dessen Debütroman *Faserland* 1995 für einen neuen Einschnitt in der Literaturszene sorgte. Sein Werk und andere Werke der Neuen Popliteratur unterliegen klassischen Kategorien der Popart-Literatur. Diese werden als theoretische Grundlage für den vorliegenden Beitrag verwendet. Doch wie sieht es mit der Popliteratur in der Türkei aus? Hakan Günday, der acht Jahre nach Kracht seinen Roman *Kinyas ve Kayra* veröffentlicht hat, könnte als ein solcher Popliterat gelten. In diesem Beitrag werden die (westlichen) Merkmale der Popliteratur anhand des Ausgangsbeispiels von Kracht auf den Roman von Günday übertragen. Günday wird in der Türkei oft mit dem Begriff einer sogenannten Untergrundliteratur in Verbindung gebracht. Da dieser wagen Begriff für ein literarisches Genre global nicht ganz anerkannt ist, erscheint hier eine Herleitung und Verbindung zur Popliteratur, oder aus dem Englischen eher bekannt als Literatur der *Beat Generation*. Der Beitrag versucht herauszufinden, ob Günday als ein Popliterat gelten kann und ob sein Werk in diese Kategorie einzuordnen ist. Sollte das Resultat verifizierbar sein, wäre dieser westliche Einfluss der Popliteratur auch in der türkischen Literaturszene angekommen.

**Schlüsselwörter:** Popliteratur, Kracht, *Faserland*, Günday, *Kinyas ve Kayra*

### ABSTRACT (ENGLISH)

The so-called "New [German] Popliterature" (which has parallels with the "Beat Generation") is regarded as a literary genre that is not clearly defined. Originating after the end of World War II, it experienced a renaissance in the 1990s. The work of Swiss writer Christian Kracht, whose debut novel *Faserland* (EN: *Fatherland*), published in 1995, led to a new turning point in the literary scene. Other works of New [German] Popliterature can be classified as such under certain categories. However, what about a New Popliterature in Turkey? Hakan Günday, who published his novel *Kinyas ve Kayra* eight years after Kracht, could be considered such a writer. In Turkey, Günday is often associated with so-called underground literature.



This interesting term for a literary genre is not fully recognized yet, which is why a connection to pop literature, or better known from English as literature of the Beat Generation, appears here. In this article, the (western) characteristics of New Popliterature in Günday's novel are examined using Kracht's initial example. The article tries to determine whether Günday can be considered a pop literary writer and whether his work can be classified in this category. If the result can be verified, then it means that the western influence of New Popliterature would also have reached the Turkish literary scene.

**Keywords:** Beat Generation, Popliterature, Kracht, Günday, *Faserland*, *Kinyas ve Kayra*

## EXTENDED ABSTRACT

The so-called “New [German] Popliterature” (more or less similar to the “Beat Generation”) is regarded as a literary genre that is not clearly defined. Originating after the end of World War II, it experienced a renaissance in the 1990s. The work of Swiss writer Christian Kracht, whose debut novel *Faserland* (EN: *Fatherland*), published in 1995, led to a new turning point in the literary scene. What about a New Popliterature in Turkey? Hakan Günday, who published his novel *Kinyas ve Kayra* eight years after Kracht, could be considered such a writer. In this article, the (western) characteristics of New Popliterature are examined in the novel by Günday using Kracht's initial example. The article attempts to determine whether Günday can be considered a pop literary writer and whether his work can be classified in this category. If the result can be verified, then it means that the western influence of New Popliterature would also have reached the Turkish literary scene.

In this work, the motifs from New Popliterature that were specific to the literary period of the 1990s in Germany were identified in the works of Günday. The main starting points for New [German] Popliterature were Kracht's novels *Faserland* and *1979*; the solo album by Benjamin von Stuckrad-Barre; and *Tristesse Royale* from the pop cultural quintet Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg, and Benjamin von Stuckrad-Barre. These authors reflect attitudes toward life—in particular, the intermedia staging of the authors as ‘pop stars’, ‘pop music as a theme’ and as a template for literature, youth and their ‘generational conflict’, social criticism through ‘apolitics, gender trouble’, ‘ironic use of language’, illness and ‘death’ (the last things), the ‘desire to travel’, ‘brand fetishism’, drug consumption, and also the hopelessness of the young generation in the 1990s. Similar trends can also be found in Turkish literature, especially in the works of Günday. Similar to New Popliterature figures like Kracht, Bessing, and von Stuckrad-Barre in Germany, Günday stands for a new kind of Turkish literature, a kind that follows the visions of the New [German] Popliterature and lets the

author rise to the state of a staged “idol”. Günday’s bindings also refer to record covers of the music industry, and the author himself likes to be different and does not mind if you portray him with a cigarette, thus reflecting a new kind of Turkish literature that is developing in popularity.

In Günday’s work *Kinyas ve Kayra*, the reader may often find descriptions of music that underline the scenes of the everyday world of the protagonists. In contrast to the musical characteristics of New Popliterature, which were consolidated by pop and techno music of that time, characteristics of reggae music and jazz music appear in Günday’s work. Günday also uses brand names, especially for alcoholic beverages. “He took a bottle of vodka next from his foot and put it on the table. He smiled. We both had stories about Absolut Vodka.

Ayağının yanında duran bir votka şişesini alıp masaya koydu. Gülümsedi. İkimizin de Absolut’le ilgili hikayeleri vardı” [*Kinyas ve Kayra*, p. 13]. Günday also uses the language of the youth and ironic statements about politics to describe his view of the world. In contrast to the style of New [German] Popliterature, Günday criticizes the welfare state through the protagonists’ own view of the world. *Kinyas ve Kayra* also exhibits clear openness with regard to sexuality. Travel literature is important as a stylistic device, similar to the features of the New [German] Popliterature. This paper posits that pop literary tendencies can be found in Turkish literature. On the basis of text passages on the central motifs of pop literature, these tendencies are shown and confirmed in the result of this study.

## Über den Pop in der Literatur

Die Popliteratur definiert ein Literaturgenre der Gegenwart, das nicht ganz einfach zu fassen ist. Ihre Anfänge sind wohl in den 1950er Jahren, aus der englischen Literatur, der Beat Generation, ausgehend, zu verorten. Seit der 68er Bewegung taucht auch in Deutschland der Term ‚Popliteratur‘ auf und versuchte zu jener Zeit zeitgenössische Literatur dem Leser durch Romane schmackhaft zu machen. Die Verortung dieser literarischen Bewegung wurde durch den Essay von Leslie Fiedler: *Cross the Border – Close the Gap*, der an der Universität in Freiburg 1968 vorgetragen wurde, verfestigt. Er erschien kurz darauf in deutscher Sprache unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur*. Fiedler hält in diesem Essay literarische Abschottungsmechanismen gegenüber populärer Kultur für unangemessen und fordert eine Akzeptanz der literarischen Ästhetik einer postmodernen Literatur. In anderen Worten: Die literarische Welt soll ihre ästhetischen Ansätze überdenken, was Fiedler durch folgendes Zitat hervorhebt.

If criticism is to survive at all, therefore, which is to say, if criticism is to remain or become useful, viable, relevant, it must be radically altered from the models provided by Croce or Lewis or Eliot or Erich Auerbach, or whoever. (Fiedler in Seiler, 2006)

Literaturkritiker müssen nach Fiedler neue Wege einschlagen, eine klare Struktur oder eine rhetorische Syntax allein sind demnach nicht mehr das Kriterium für Ästhetik in der Literatur. Die Verbindungen von unterschiedlichen Zusammenhängen, wie historischem, sozialem, psychologischem, biographischem und geographischem Bewusstsein rücken nunmehr in das Bewusstsein des Lesers und führen damit zu einer validen literarischen Rezeption. Auch die deutsche Literatur sah sich nun dieser neuen literarischen Bewegung mit ihren Ansätzen gegenüber und insbesondere durch den Mauerfall, eine wachsende Globalisierung und der Suche nach neuen (sozialen) Werten entstand die Neue Deutsche Popliteratur, die sich genau durch die zuvor genannten Kriterien von denen der Beat Generation abgrenzen konnte. Die 1990er Jahre stellen besonders in Deutschland nicht nur einen historischen, sondern auch literarischen Umbruch dar, denn in diesen Jahren erfuhr die deutschsprachige Popliteratur in ihrer neuen Form einen Höhepunkt. Im Gegensatz zu den alternativen Lebensformen, die durch die 68er Bewegung (auch literarisch) gelebt wurden, grenzt sich die Neue Deutsche Popliteratur durch klare milieuspezifische Zuordnungen von der 68er Bewegung ab und richtet dadurch den deutschen Literaturmarkt der 90er Jahre neu aus. Durch ihre alltagssprachliche

Ausdrucksweise und dieser neuen Zuordnung wurde die Neue Deutsche Popliteratur zu einem Teil des Mainstreams, da sie sich genau diesem mit dem Aufnehmen von Musik, Marken und Mode in ihren Werken bediente. Auch wenn der hier behandelte Roman *Faserland* von Christian Kracht oft kontrovers zum Thema Neue Deutsche Popliteratur diskutiert wurde, kann man ihm die Eigenschaften dieser nicht einfach absprechen. 2021, ca. 25 Jahre später, wird der Begriff der deutschen, modernen Literaturlandschaft dadurch neu gewertet, weil man rückwirkend nun die Literatur aufarbeiten kann, die zu dieser Unterepoche gehören. So hat die Neue Deutsche Popliteratur natürlich in ihrer Art weitere Arbeiten herausgebracht und neben dem Hauptwerk (Anm. d. Verf.) von Christian Kracht, muss Benjamin von Stuckrad-Barre mit seinem Werk *Soloalbum* (1998) genannt werden, welches als weiterer Meilenstein der Neuen Deutschen Popliteratur gilt. Als eventuellen Höhepunkt kann das Werk *Tristesse Royale* (1999) gelten, in dem die Popliteraten der Zeit: Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Joachim Bessing und Alexander von Schönburg sich als popliterarisches Quintett im Berliner Nobelhotel Adlon zusammentreffen und einen Gesprächsmarathon zum Zeitgeist ablegen. Dieses Werk gilt zwar nicht als Roman, ist jedoch unumstößlich mit der Neuen Deutschen Popliteratur verbunden und zeigt ebenfalls die Eigenschaften auf, die ihr als Hauptmerkmale gelten.

Um den türkischen Roman Gündays ebenfalls in diesem Ansatz (Neue Türkische Popliteratur, Anm. d. Verf.) betrachten zu können (so wie in der Überschrift vermerkt), ist ein methodisches Vorgehen der Komparatistik notwendig. Hier stellt sich zunächst einmal die Frage, wie es in der Türkei mit Literatur unter den Merkmalen der Popliteratur aussieht? Man könnte hier am ehesten von einer literarischen Weiterführung der amerikanischen Underground Szene sprechen, die in den Zeiten der Beat Generation das Subversive, das Rebellische hochhielt. Natürlich wirkten auch historische Faktoren, wie das Ende des Kalten Krieges, die Öffnung der Wirtschaft und die Diskussion über das Wesen einer türkischen Kultur in jegliche türkische Gegenwartsliteratur mit ein, jedoch ist gerade bei Hakan Günday eine Aufnahme der amerikanischen Popstrukturen in seinen Werken erkennbar, wodurch sie die traditionelle Lebensweise und Kultur in Frage stellt.

Popliteratur ist Literatur, die sich der Massen- und Alltagskultur öffnet und damit die Idee einer guten und wahren bürgerlichen Hochkultur in Frage stellt. Ihre Inhalte und Formen haben sich im Laufe der Zeit gewandelt, von einer Literatur gesellschaftlicher Außenseiter ist Popliteratur zu einem Etikett der Unterhaltungsindustrie geworden. (Ernst, 2005, S. 9)

Diese Massentauglichkeit der Popliteratur zeichnet sich auch die Qualität eines vereinfachten Ausdrucks aus, da die Romane der Popliteratur durch ihre Kommunikationssituationen bestimmt sind. So wird mit dem Leser des Romans direkt kommuniziert, was durch die tradierte Mündlichkeit der Zeit verwirklicht wird, die sich wiederum durch die Umgangssprache (die in beiden Romanen, die in diesem Beitrag gegenübergestellt werden) sich widerspiegelt. Dieses direkte Erzählmomentum wird dadurch erreicht, dass sich der Rezipient des Romans als Vertreter des Protagonisten wahrnimmt, weswegen auch die Sprachebene der der Zielgruppe angepasst ist. Durch die Mitteilung privater Geheimnisse, Urteilsfällungen über Charaktere im Roman, situationsgebundene Empfindungen und Bekräftigungen von Denkhandlungen wird dieser Vertrautheitsprozess noch weiter verstärkt.

Ob man nun von einer amerikanischen Underground Szene im Sinne von Popliteratur spricht oder ob man den für die deutsche Literaturlandschaft geprägten Ansatz der Neuen Deutschen Popliteratur annimmt, so haben beide Werke doch die (8) Kriterien in sich, die sie diesem literarischen Genre zusprechen lassen und die in diesem Beitrag auf beide Romane übertragen werden. Das pikanteste Kriterium ist wohl, dass die Charaktere der Romane sich von der traditionellen Gesellschaftsform abwenden.

### **Protagonisten sind der traditionellen Gesellschaft abgewandt**

In beiden Romanen sind die Protagonisten fern der jeweiligen traditionellen (kulturellen) Welt. Der namenlose Protagonist in *Faserland* ist weitgehend sich selbst überlassen, besitzt genug Geld und reist von nördlichsten Punkt Deutschlands quer durch das Land gen Süden (Faserland = *Fatherland*). Geld scheint bei ihm keine Rolle zu spielen (er scheint aus einer sehr wohlhabenden Familie zu kommen), des Weiteren nimmt er Drogen (besonders Alkohol und konsumiert permanent Zigaretten) und kann dementsprechend in die Kategorie eines Dandys eingeordnet werden. Um zu ermitteln, ob es auch heute noch eine literarische Figur geben kann, die die Bezeichnung Dandy verdient, muss zunächst einmal der Begriff definitorisch gesichert werden. Bei ihr handelt es sich um eine vorbildliche, ja irreal Person, die sich maßgeblich durch ihre Beschaffenheit zwischen Realität und abstrakter Irrealität auszeichnet. Man kann das so verstehen, dass es sie auf der einen Seite als Figur, als Mensch an sich gibt und auf der anderen Seite verkörpert der Dandy aber auch, egal ob real existierend oder als irrealer Charakter, sich durch seinen Bezug zur Künstlichkeit. Dies stellt die Einordnung solcher Charaktere vor ein schweres Los, denn er ist auf der einen Seite eine Art Utopie und

schwer zu fassen. (Dovermann, 2011). Im Roman *Faserland* kann der Protagonist einem Dandy zugeordnet werden. Er ist gut betucht und gibt sich nicht mit Standards ab. Auch dem weiblichen Geschlecht kann der Dandy harsch gegenüberreten, was man in den hier ausgewählten Romanen auch bestätigen kann. Oft werden Frauen nur anhand des Sexismus ins Geschehen gebracht, was die Annahme bestätigt, dass man es in den Erzählungen mit modernen Dandys zu tun hat. Auch bei Hakan Günday sind die Protagonisten der Gesellschaft abgewandt, jedoch in einer etwas anderen Dandyart. Zu aller erst stellt sich die Frage, ob Kinyas und Kayra wirklich zwei reale Personen sind – oder ob sie sich nicht doch in ein und derselben Person vereinen. Diese Frage ist nicht ganz klar zu definieren und wird dem Leser in seiner individuellen Wahrnehmung überlassen. Wie dem auch sei, so sind die beiden Protagonisten ebenfalls auf einer Reise durch Afrika, demnach der türkischen Gesellschaft fremd und haben keine finanziellen Engpässe. Auch in diesem Werk steht der Konsum von Drogen im Vordergrund und das Verhältnis zu Frauen ist teilweise äußerst zwiespältig. Die Geschichte entrückt dem Standard und verortet sich an Plätzen, von denen man ausgehen muss, dass sie die türkische Leserschaft noch nicht besucht hat.

## Medialität

Ein äußerst wichtiger Faktor für die Popliteratur und demnach auch ein Bezugspunkt zu ihr, ist das Verarbeiten von Medialität (insbesondere: Musik), weil es ein Leitmotiv der popsozialisierten Jugend ist und diese als Handlungsträger in den Romanen auftreten. In beiden Werken untermalt die Musik die narrativen Elemente und verbindet somit das Schriftliche mit dem Musikalischen. Aber auch Filme werden in den Roman für eine bildliche, deutliche Darstellung oder Beschreibung verwendet. Folgende Tabelle zeigt eine Auswahl der verwendeten Musikelemente (Stil oder Gruppe) und Filmen in den Werken.

**Tabelle 1: Auflistung medialer Elemente**

<i>Faserland</i>		<i>Kinyas ve Kayra</i>	
Lipps Inc. & Chic (Musik)	40	David Bowie & Dean Moriarty (Musik)	23
<i>Rio Bravo (Film)</i>	42	Duke Ellington (Musik)	25
Acid-Jazz, Pet Shop Boys (Musik)	43	Blondie (Musik)	52
Rod Stewart, Moody Blues, The Clash, Jona Lewie (Musik)	47	Bob Marley (Musik)	65
Angelo Badalamenti (Musik) <i>Twin Peaks (Film)</i>	48	David Bowie & Aşık Veysel (Musik)	110
<i>Der Exorzist (Film)</i>	50	Carlos Santana (Musik)	119
<i>Triumph des Willens (Film)</i>	65	<i>Clockwork Orange (Film)</i> & <i>Blues Brothers (Film)</i>	161
Modern Talking (Musik)	72	Tom Jones (Musik)	167
Public Enemy (Musik)	77	Depeche Mode (Musik)	182
<i>Der Name der Rose (Film)</i>	79	Arabeskmusik, Orhan Gencebay & Müslüm Gürses, Sid Vicious (Punkrock) (Musik)	232
<i>Poltergeist 2 (Film)</i>	88	<i>Enrico Morricone, The Good the Bad the Ugly (Film)</i>	267
Bob Marley (Musik)	91	Alpha Blondy (Musik)	289
<i>Stalingrad (Film)</i>	102	Velvet Underground, Iron Maiden, Sisters of Mercy, Sex Pistols, Bulutsuzluk Özlemi (Musik)	501
Andreas Vollenweider, <i>Koyaanisqatsi (Film)</i>	116		
Kurt Cobain (Musik)	119		

Die in der Tabelle 1 aufgeführten Musik- und Filmtitel der beiden Romane bekräftigen den Standpunkt, dass dieses Kriterium der Popliteratur mehr als erfüllt ist.

## Reiseliteratur

Oft wird der autobiographische Diskurs der Bücher mit den Autoren in Verbindung gebracht. Gerade in den Rezensionen zu *Faserland* und die damit verbundenen Elemente der Reiseerfahrungen scheinen den namenlosen Ich-Erzähler in den Realitätsbezug Krachts zu bringen. Jedoch werden in beiden Romanen nicht genügend Details zu den Herkünften der Protagonisten genannt, um diese Hypothese gezielt bestätigen zu können. Bei *Kinyas ve Kayra* sind besonders die türkischen (Reise)Stationen, die die Protagonisten durchlaufen in einen biografischen Bezug zu Günday zu setzen, jedoch entzieht allein schon die Fiktionalität des Romans sich dieser Tatsache. Die Reiseliteratur in den 1990er Jahren gibt eine Antwort auf die globalisierte Welt, sowie auch auf die

Semantisierung des Raums durch simulierte Erlebniswelten und inszenierte Geschichten mit geographischen Grenzgängen. Die Reiseberichte entwerfen eine



ästhetische Topographie ohne Zentrum. Die Chronologie der Reise und der Reiseverlauf werden aufgehoben, die gattungstypische narrative Ordnung, Ankunft, Unterwegssein und Rückkehr ist durchbrochen. Die beschriebenen Orte symbolisieren häufig Grenzgebiete, das Ende der Welt: [...] *Land's End; Terra Incognita* (vgl. Biernat, 2004)

Die Reisenden in der Neuen Popliteratur sind erfahrungsgemäß vermögend und reisen mit einer Art der Selbstbestimmung, was in mancher Hinsicht eine dekadente Eigenheiten ist, auf der anderen Seite aber auch eine Besonderheit dieser vernetzten Welt. Die Reisen haben oft keinen tieferen Sinn und die Motivation der Reisen ist oft unklar und entspricht einer Sinnsuche, einer Ich- oder Identitätskrise. Diese Motivationen sind auch in den Romanen *Faserland* und *Kinyas ve Kayra* präsent, denn das Unbekannte ist nur dann aufschlussreich, wenn es in den Bezug zur Heimat gesetzt wird, also durch sein Nicht-Heimat-Sein. Die Reise entspricht dadurch einer Exilform. Nach Birgfeld (2007) reisen die Protagonisten bei Kracht ohne wirklich ein Ziel vor sich zu haben, denn das Fremde blendet sich in der Fremde aus: Man muss aber Kracht die Reisedarstellung in seinen Werken (nicht nur in *Faserland*) als eine Utopie der sozialen, philosophischen Eroberung zugestehen, denn besonders in *Faserland* liegt im Erreichen des echten Dandytums die Hoffnung auf Utopien. „Ich erinnere mich daran, daß ich immer furchtbar gerne geflogen bin, so mit sieben, weil ich dieses Gefühl der Wichtigkeit liebte, daß die Reisenden umgab“ (Kracht, 1995, S. 55).

Ähnlich wie der Held aus *Faserland* gibt sich der Autor: Krachts Biographie zeigt eindeutig, vor allem wird dies auch durch die Medien so definiert, eine Selbststilisierung als Reisender. So wurde Kracht, 1966 in Gstaad (Schweiz) geboren und hielt sich dann unter anderem in Kanada (1978), in Salem (Deutschland, 1985), in Somalia (1993), in Neu-Dehli (1997), in Bangkok (1998), in Sri Lanka (2001), in Nordkorea (2004), Nepal (2004), in den USA (2005) in Afghanistan und Paraguay, (2006) in Tansania (2007), in Buenos Aires (Argentinien, 2008) und in Südafrika (2013) auf. Heutzutage hält er hauptsächlich in London, den USA und der Schweiz auf. Das Reisen oder auch der Tourismus sind in den Werken von Kracht auch hinsichtlich seines Lebenslaufes eine Art Grundthema. Der namenlose Ich-Erzähler in *Faserland* durchreist ganz Deutschland (vom nördlichsten Punkt auf Sylt, bis an den Züricher See. Eigenartig ist nur, dass er das kosmopolitische Berlin nicht auf seinem Weg ansteuert (vgl. Mayrhauser, 2009).

Auch Hakan Günday hat für einen türkischen Autoren einen doch eher internationalen Lebenslauf. Er wurde auf der griechischen Insel Rhodos geboren und besuchte die Grundschule in Brüssel (Belgien). Danach ging er mit seiner Familie in die Türkei zurück und ging erst wieder während des Studiums zurück nach Brüssel. Da Günday sehr gut französisch spricht, ist Belgien für ein angemessenes Zielland. Durch seine Publikationen, die auch in andere Sprachen übersetzt wurden, hat Günday die Chance bekommen, weitere Länder besuchen zu können. Er hat zwar nicht ganz den transnationalen Hintergrund wie Kracht, aber es ist doch erkennbar, dass auch ich verschiedene Kulturen geprägt haben (könnten).

In beiden Werken halten sich die Protagonisten nie lange an einem Ort auf, sie befinden sich permanent in Bewegung. In *Faserland* kann der Trip des Ich-Erzählers in einer von Nord- nach Süddeutschland (Schweiz) durchgeführten Reise beschrieben werden. Bei *Kinyas ve Kayra* ist die Bewegung der beiden Protagonisten international gelenkt und durchläuft einem randomisierten, ungeplanten Ablauf. Die folgenden beiden Schemata zeigen den Reiseverlauf der Romane.

#### Reisestationen *Faserland*:



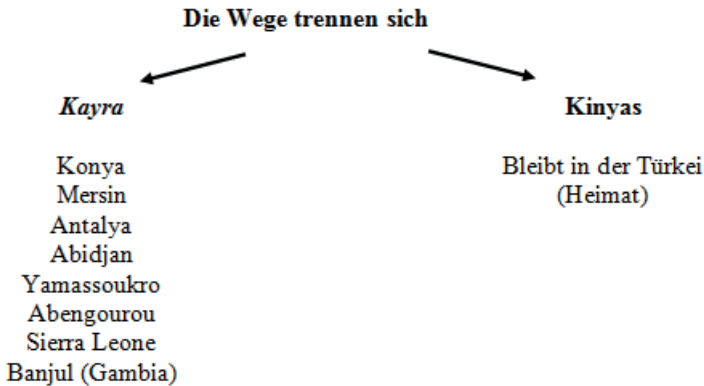
**Schema 1:** Reisestationen des Ich-Erzählers in *Faserland*

Wie zuvor angemerkt, zeigt das Reiseschema in *Faserland* deutlich, dass Kracht seinen Helden quer durch Deutschland reisen lässt. Aber auch der türkische Schriftsteller Günday lässt seine Helden umherziehen. Es ist auffällig, dass in dem Werk *Kinyas ve Kayra* überaus entlegene Räume gewählt wurden, die dem türkischen Leser doch überwiegend

also (utopisch) unbekannt erscheinen und eventuell auch zuerst einmal im Atlas gesucht werden müssen. Diese Räume (Orte) tragen das Abstrakte in sich, eine abstrakte Abgeschiedenheit, durch die sich die Werte der türkischen Heimat verabschieden oder wenn man so möchte: die sich dem Westen gegenüber verfremden. Günday selbst hat keine so variable Auslandsbiographie wie Kracht vorzuweisen, was aber der Auswahl der Schauplätze keinen Abbruch abtut.

#### Reisestationen *Kinyas ve Kayra*

1. Station		←	<b>Yamassoukro</b> (Elfenbeinküste)
2. Station	Autofahrt	←	<b>Ghana</b> (Grenzübergang)
3. Station	Autofahrt	←	<b>Yamassoukro</b>
4. Station	Autofahrt	←	<b>Ouagadougou</b> (Burkina Faso)
5. Station	Autofahrt	←	<b>Abidjan</b> (Elfenbeinküste)
6. Station	Per Schiff	←	<b>Veracruz</b> (Mexiko)
7. Station	Autofahrt	←	<b>Mexiko Stadt</b> (Flughafen)
8. Station	Per Schiff	←	<b>Istanbul – Ankara</b>



**Schema 2:** Reisestationen in *Kinyas ve Kayra*

Bei *Kinyas ve Kayra* geht im Roman ein Split daher. Die eigentlich unzertrennlichen Hauptfiguren gehen ihre eigenen Wege. Während Kayra im utopischen Exil dahintrötet, zieht es Kinyas zurück in die türkische Heimat.

## Semantik der Marken

Markennamen sind ein fester Bestandteil der Neuen Popliteratur, denn sie kennzeichnen soziografische Milieus, Szenen oder ordnen Personen solchen Kreisen zu. Auffällig ist auch jener geschulte Blick der Protagonisten für Marken, so wird zum Beispiel nicht von einem Getränk an sich gesprochen, sondern dieses direkt durch den Markennamen genannt. Hierdurch wird ein Thesaurus der medialen Gegenwart (oder der 90er Jahre, bzw. Jahrtausendwende) zusammengestellt und die Popliteratur archiviert sozusagen den kulturellen Zeitgeist. Eines der meist gebrauchten Schimpfwörter dieser Zeit lautet: Markenfetischismus, der noch zusätzlich für Irritationen in der Literatur sorgte, da seine inflationäre Verwendung, die Nennung von Marken durch und in der Popliteratur, einen rezeptionsästhetischen Umgang und seine Einordnung erschweren. Man fragte sich, wie man mit so einer künstlerischen, Marken-verwendeten Literatur umgehen soll. Trotz alledem kann man festhalten, dass eine Markensemantik dem soziokulturellen Umbruch der Gesellschaft durch die Popliteratur nutzte und ein neues Fundament des Schreibens liefert. Dieses neue Fundament wird noch zusätzlich durch die medienorientierte Konsum- und Erlebnisgesellschaft weiter geöffnet. Die folgende Auflistung zeigt die auffallendsten Markennamen in *Faserland*.

Markennamen in *Faserland* (und Seitenangabe):

Jever (15), S-Klasse Mercedes (16), Ralph Laurent (20), Hermes (23), Ilbesheimer Herrlich (26), Kiton (27), Doc Martins (33), Esso, Ariel Ultra, Milka (34), Fair Isle (37), Mephisto (40), Stüssy (44), Ballisto (57), Cartier (60), Werber (66), Tiffany (68), Grünofant (81), Ramlösa (87), Armani (88), Pizza Hut (90), Ado (96), Brooks Brothers (97), Fiat Uno (126), Jack Daniels (127), Earl Grey (128), Lindt (163).

Die genannten Marken beschreiben dieses doppelschneidige und zynische Spiel des Autors mit dem Markenfetischismus äußerst treffend. Der Rezipient erfährt etwas über den Markenstil, die unterschiedlichen sozialen Milieus und das Leben der Gesellschaft in den 90er Jahren. Hervorzuheben sind die Marken, die im Roman auch als Leitmotiv fungieren und gleichzeitig einen Einblick in das dekadente Leben des *Dandymilieus* der 90er Jahre geben. Die Barbourjacke gilt als Leitmotiv des Romans und zieht sich durch alle Stationen hindurch. Einmal wird sie beschmutzt, was dem Ich-Erzähler (Dandy) natürlich missfällt, woraufhin er sie direkt verbrennt.

Markennamen in *Kinyas ve Kayra* (und Seitenangabe):

Absolut (13), Cabriolet Impala (29), Peugeot (52), Kraven A (71), Jack Daniels (82), JB (113), BMW, Mercedes, Ferrari (119), Yeni Rakı (128), Browing (139), Camel (144), Grundig (155), Westinghouse (160), Chanel (165), Solingen (166), Samsonite (180), Adidas (181), McDonalds (199), Maltepe (206), Ford Mondeo (218), Smirnoff (231), Opel Omega (277), Gitanes (281), Honda (283), Volvo (288), Chrysler (297), Alfa Romeo (304), Porsche (305), Nike (322), Zippo (324), Citibank (352), Çankaya (450), Rover (486), Skoda (496).

Auch wenn hier nicht direkt ein Leitmotiv auszumachen ist, geht die Tendenz doch zu den alkoholischen Getränken, die sich durch den ganzen Roman ziehen. Auffallend sind die vielen Automarken bei Günday, mehr als 15 verschiedene Marken werden im Roman genannt. Das führt unweigerlich zur Hypothese, dass Günday seine Helden in jedem Land mit einem neuen Auto bestückt, wobei der vermeintlich billigste, der Skoda, von Kinyas und Kayra in der Türkei benutzt wird. Dagegen fahren sie in Mexiko einen Mercedes, während sie zuvor in Afrika einen Volvo benutzten. Bei Kracht haben die Autos ein tieferes Imageklischee und man kann sagen, dass die Wagen im Allgemeinen eine Preisklasse höher bewertet werden können. Auch sind die Autos bei Kracht noch ein wenig detaillierter beschrieben. Alkoholika stehen in beiden Romanen hoch im Kurs, bei Günday vielleicht sogar noch etwas vordergründiger, so dass man schon fast vermuten kann, dass es sich in seinem Roman um ein Leitmotiv handeln könnte. Die Vodkamarke Absolut scheint der beste Freund von Kinyas und Kayra zu sein. Des Weiteren wird auch das türkische Nationalgetränk Rakı und Whiskey konsumiert. Der Ich-Erzähler bei Kracht lässt es, ähnlich wie bei den Automarken, nicht bei einer oberflächlichen Markensemantik in Bezug auf das Alkoholika. Er gibt sich als wahrer Kenner aus. Ein weiterer Punkt der Überschneidung besteht im Rauchen von Zigaretten. In *Faserland* wird jedoch auf das Nennen von Zigarettenmarken verzichtet, wobei in *Kinyas ve Kayra* lokale Zigarettenmarken genannt werden. Es gilt festzuhalten, dass in beiden Roman Markennennungen ein entscheidendes Kriterium sind und damit ein Stilkriterium der Neuen Pöpliteratur erfüllen.

## Political Correctness

Die Literaten der Pöpliteratur, sei es zu Beginn in den 60er Jahren oder später dann in den 90ern wollten mit ihren Romanen nicht die Welt verändern, sondern die Leser darauf sensibilisieren, wie sie die Welt wahrnehmen können. Um den Rezipienten darauf

aufmerksam zu machen, werden im Text provokante Sequenzen eingebaut, die dann vom Protagonisten verhandelt und verarbeitet werden und letztendlich beim Leser eine Reflektion darüber auslösen. In beiden Werken werden eine ästhetische Betrachtungsweise der Politik und das inkorrekte – korrekte politische Auftreten hinterfragt. Ein Paradebeispiel der Neuen Popliteratur ist dazu das Werk *Tristesse Royale*, in dem auch Christian Kracht mitwirkt (vgl. Bessing et al, 2009).

Auch in Christian Krachts Roman *Faserland* stellt sich im Zusammenhang mit politischer Einstellung die Frage, ob es dabei tatsächlich um Politik geh[t] oder nur um Ästhetizismus: Der Ich-Erzähler begründet seine Ablehnung einer als linke Intellektuelle beschriebene Bekannten und ihrer Freunde nämlich nicht nur mit der Aussage, dass sie nichts zu sagen und nur blöde Ideen hätten, sondern auch, dass sie schlecht angezogen seien, während er „rahmengeführte Schuhe trage. (Degler & Paulokat, 2008, S. 59)

Die Verneinung einer Zuordnung zu jeglichen Gemeinschaften oder Parteien wird durch folgendes Zitat klar hervorgehoben.

Ich ziehe mich erstmal um. [...]. Alexanders Barbourjacke, die ja jetzt mir gehört, hänge ich auf einen Bügel und dann auf den Haken hinter der Tür. Den Eintracht-Frankfurt Aufnäher reise ich ab, obwohl er mich an Alexander erinnert, aber Fußball interessiert mich nun mal überhaupt nicht, außerdem will ich nicht mit so einem Ding an der Jacke herumlaufen. Das gehört sich einfach nicht. (Kracht, 1995, S. 97)

Interessant ist die Darstellung politischer Zustände als Ästhetik. So wird dieser sogar im Faschismus gesehen, was Kracht unvermeidlich durch den Riefenstahl-Mythos aufzeigt.

Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren, die Füllfederhalter in der Brusttasche ihrer weißen Kittel stecken haben, fein aufgereiht. Ich würde erzählen von den Selektieren an der Rampe, von den Geschäftsleuten mit ihren schlecht sitzenden Anzügen, von den Gewerkschaftern, die immer SPD wählen, als ob wirklich etwas davon abhinge, und von den Autonomen, mit ihren Volksküchen und ihrer Abneigung gegen Trinkgeld. (Kracht, 1995, S. 161)

Der Roman von Hakan Günday zeigt sich als apolitisch, obwohl er eigentlich die unterschiedlichsten afrikanischen Staaten aufführt und sich politische Diskurse anbietet. Aber allein dieser Ansatz im Roman ist wiederum selbst politisch korrekt. Treffender für eine Analyse der beiden türkischen Protagonisten ist ihre Identität, die so gar nicht klassisch türkisch ist. Man könnte sogar von einer Identitätsauflösung sprechen, wenn der Autor seine Charaktere ins Extreme führt, in eine Welt voller Drogen, Gewalt und Sexualität. Die traditionelle Türkei steht doch entfernt zu diesen Themen. Günday lupft geradezu den Leser auf die Themen, er sensibilisiert ihn dafür, denn kein Land ist frei von solchen Extremen. Mit der Verwendung dieser Extremen befreit er sich selbst als Autor, sowie auch seine Protagonisten und vergibt ein neues Identitätsgefühl. So erklärt Günday, dass es für ihn selbst eine schriftstellerische Emanzipation ist, diese Themen zu behandeln. „Es war wie eine Befreiung. Ich hatte das Gefühl, endlich atmen zu können“ (Günday, in Alanyali, 2014). Günday erhält dadurch auch das Etikett *Efant Terrible* der türkischen Literatur, gerade deswegen, weil er sich nicht davor scheut, an seiner Gesellschaft schonungslos Kritik zu üben. Davon kann sich der deutsche Leser auch in seinem bisher einzigen, ins Deutsche übersetzten Werk *Extrem* überzeugen, wo er der Protagonistin ebenfalls eine neue Identität verschafft und gleichzeitig mit den fanatisch-konservativen Kreisen in der Türkei abrechnet (vgl. Hertsch, 2017).

## Zeitgeschichte

Der sechste Punkt, der die Romane zu dem Genre der Neuen Pöpliteratur führt ist das Thema der Zeitgeschichte. Es wurde schon zuvor angedeutet, dass sich die Leser der Pöpliteratur von der allgemeinen literarischen ästhetischen Gemeinschaft abgrenzen, dies gilt besonders für die Gesellschaft der 70er und 80er Jahre. Die Leserschaft sucht ihren Platz in der Soziohistorie ihrer Zeit. Hierzu helfen zum Beispiel die Bezüge der zuvor angedeuteten Markensemantik, die die Kultur der Zeit archivieren. Beide Autoren stehen in einer historischen Kontroverse, an einem Widerspruch, der den Individualismus der Zeit hervorhebt, aber gleichzeitig sich auch kulturell einer Gemeinschaft zuordnet. Gündays Protagonisten sind freie Reisende, ohne aufgezeigte Grenzen. Dadurch individualisieren sie sich, haben aber gleichzeitig das Bedürfnis wieder in ihre Heimat zu reisen. Letzteres steht für die Sehnsucht nach einer Zuordnung in eine kulturelle Gesellschaft. Dieses Dilemma findet sich im Begriff Tristesse wieder (vgl. Jung, 2002). Der zeitgenössische Lebensstil tritt (durch die Hauptfiguren) in den Vordergrund, nicht das Einkommen, die Bildung oder die höhere Schicht, in der man eventuell aufgewachsen ist. Der junge Leser individualisiert sich, ähnlich wie der namenlose Ich-Erzähler in *Faserland*

oder Kinyas und Kayra in *Kinyas ve Kayra*. Diese Protagonisten durchforsten unterschiedlichste Milieus, passen sich ihnen an oder auch nicht. Sie stehen auf einer Stufe der Identitätssuche und haben gleichzeitig das Bedürfnis auf Individualisierung (was auch die Trennung von Kinyas und Kayra als Resultat mit sich bringt).

Die Zeitgeschichte definiert auch Rituale des Lebens, wie die sozialen Kleidungsnormen, der Ernährungsstil oder Rituale im Liebesleben. Der (junge) Mensch sieht sich in einer Auseinandersetzung mit der Forderung nach Individualität, die aber auch von den jeweiligen Milieus akzeptiert werden muss. Je eigenartiger oder spezieller man ist, desto eher wird man von der Peergroup hochgeschätzt. Hieraus entsteht ein paradoxes Dilemma, denn man erfährt nur dann Wertschätzung, wenn man unangepasst versucht in ein Milieu einzutreten, denn dies wirkt in diesem dann als interessant.

Dieses Dilemma kann nur gelöst werden, indem man sich ins bunte Nebeneinander verschiedenster Gruppen, Grüppchen und sozialer Rollen begibt und dabei die Gruppen- und Identifikationsmerkmale derselben erkennt und gegebenenfalls übernimmt. Die Identität eines Menschen bestimmt sich demnach durch die Art und Vielzahl der Rollen, die man im Laufe seiner Entwicklung zu übernehmen erlernt hat. (vgl. Möckel, 2011)

## Gendertrouble und Sexualität

„Die Neue Popliteratur wurde in der Wahrnehmung der Literaturkritik einerseits oft als das männlich dominierende Produkt einer Herrenriege angesehen“ (Degler & Paulokat, 2008, S. 74). Dies führte zum Diskussionspunkt des Gendertroubles. Mertens (2003) geht sogar so weit, dass er den Protagonisten in *Faserland* in seiner Coming-Out Phase sieht, jedoch gibt es im Roman dafür kein direktes Anzeichen. Auch die Objekte, die zum Plot beitragen, sind Dingmotive des Männlichen. In *Faserland* stiehlt zum Beispiel der Ich-Erzähler die Barbourjacke eines Freundes in einer Bierkneipe, später bemächtigt er sich des Porsches seines Freundes Rollo. Dies sollen nur Erläuterungen sein, die der Neuen Popliteratur das Männlichkeitsgenre entgegenbringen. Auch sind diese Dingmotive eine Art männlicher Schutzraum, da eine Frau nur bedingt dafür Interesse (in den jeweiligen Kulturräumen) aufbringt. Auch bei *Kinyas ve Kayra* sind die Dingmotive doch auch sehr maskulin ausgerichtet. Gerade die Gewalthandlungen im Roman wirken doch eher abstoßend auf den weiblichen Rezipienten (Anm. d. Verf.). Die Sexualität hat einen zentralen Stellenwert und schließt die unterschiedlichen Neigungen in beiden Romanen

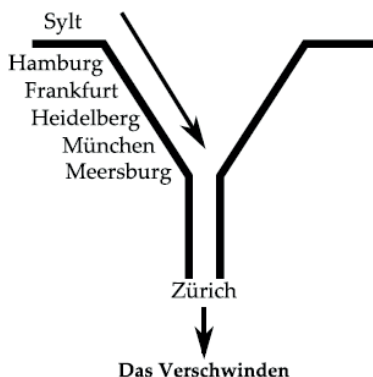


nicht aus, sie sind Teil des Romanstils. Man möge daran kritisieren, dass manche Sequenzen abstoßend, unpassend oder gar unrealistisch das Geschehen des Romans entfremden. Auch kann man den Punkt akzeptieren, dass detaillierte Schilderungen für das Verstehen des Plots gar nicht notwendig sind, aber sie gehören irgendwie zur Befreiung dieser literarischen Gattung. Gerade Günday mag es mehr oder weniger plakativ, je mehr er sich von der traditionellen, beschämenden türkischen Sexuelschiene entfernt, desto befreiter kommt sein Roman daher. Jedoch neigt er bei *Kinyas ve Kayra* auch zur Übertreibung, da gegen Ende des Romans er einem der Protagonisten den Wunsch anlegt, dass er sich mit Aids, dem tödlichen HIV-Virus, infizieren möchte. In beiden Romanen steht die Sexualität als ein wichtiger literarischer Faktor im Vordergrund, bei *Faserland* spielt sogar noch mehr als bei *Kinyas ve Kayra* die Genderproblematik eine gewichtige Rolle.

## Romane der Abschiede

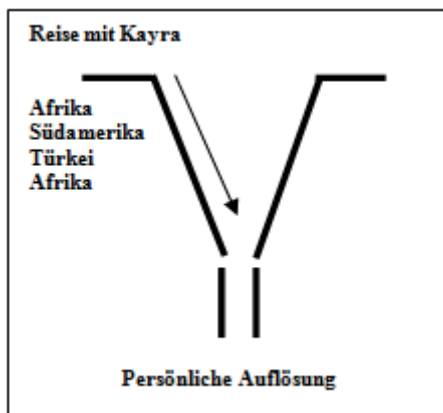
Eigentlich steht diese Eigenschaft nicht im Einklang mit der Neuen Popliteratur, trotzdem ist sie ein wichtiger Faktor (der aber nicht immer auf popliterarische Werke zutrifft). Der Themenschwerpunkt: Tod, Krankheit und Zerstörung ist in den beiden analysierten Romanen auf breiter Fläche vorzufinden. Dies liegt zum einen auch daran, dass Identitäten aufgelöst werden, neue Existenz geschaffen werden und das Individuum im Mittelpunkt steht (vgl. Hertsch, 2019, S. 25ff.). Ein Realitätsverlust durchzieht die Werke, man verabschiedet sich von der bürgerlichen Existenz durch Drogen, durch Anderssein, durch Gewalt oder sogar durch den Tod. Das Interessante daran ist aber wiederum, dass dieser Abschied als erlösend empfunden werden kann.

In *Faserland*, das sich selbst wie ein Roman der Abschiede liest, verabschiedet sich der Ich-Erzähler von seiner Jugend und der damit verbundenen Naivität, von Illusionen und Zielsetzungen (die er auch gar nicht hat), von Personen (Nigel, Alexander und Rollo) und am Ende von Deutschland (dem Vater/*Faserland*). Während die Romane an sich die Abschiede von Illusionen, Zielen, Ländern und der Jugend beinhalten, können die Abschiede von seinen Freunden an Zitaten belegt werden (Hertsch, 2017, S. 101):



**Schema 3:** Das Verschwinden des Ich-Erzählers in *Faserland* (Hertsch, 2017, S. 102)

Die Doppelbindung der beiden Protagonisten Kinyas und Kayra löst sich am Ende des Romans ebenfalls auf. An erster Stelle ist hier jedoch die Trennung der beiden Charaktere festzuhalten. Kinyas möchte sich dann selbst „auslöschen“, und zwar durch den eigenen Gehirntod. Er bleibt in Afrika, abgeschieden, zurück und nimmt Abschied von der Realität, ja sogar von seiner eigenen Persönlichkeit.



**Schema 4:** Das Verschwinden der Protagonisten in *Kinyas ve Kayra* (Hertsch, 2017, S. 103)

Das Auflösen der Charaktere, beziehungsweise das Verschwinden möchte ich als einen Hauptpunkt hervorheben, den die beiden Romane verbindet. Es scheint, als wäre es die letzte Aufopferung zu einem Zeitpunkt, an dem es für die Helden nicht mehr weitergeht. Die Handlung der Geschichte erliegt im Verschwinden der Protagonisten. Es wird nun dem Leser überlassen, wie er dieses abrupte, radikale und auch offene Ende deutet.

## Hypothesenprüfung

In dem vorliegenden Beitrag wurden die Ansätze der Neuen Popliteratur, die literarische gesehen eigentlich ein westliches Literaturgenre ist, auf den türkischen Roman von Hakan Günday *Kinyas ve Kayra* übertragen. Um dem Ansatz einen unterstützenden Mehrwert beizusteuern, wurde ein Vergleich mit einem der Hauptwerke der Neuen Deutschen Popliteratur, dem Roman von Christian Kracht, *Faserland*, angesetzt. Der Kriterienkatalog in diesem Beitrag umfasste acht Punkte, deren Essenz in beiden Romanen aufzufinden ist. Bei *Faserland* überraschte es natürlich nicht, da die literarische Forschung der Neuen Deutschen Popliteratur schon weit vorangeschritten ist und es hier einfach nur um eine Überprüfung ging, die auch als anschauliches Beispiel dienen sollte, um den Vergleich zu vereinfachen. Im Sinne der Komparatistik bietet sich *Faserland* jedoch als ein Paradeexempel an. Die Grundthematiken der Popliteratur können durch diesen Roman von Kracht sehr gut auf Gündays Werk *Kinyas ve Kayra* transferiert werden. Günday wendet sich in seinem Roman der traditionellen türkischen Gesellschaft ab, er geht hier sogar ins Extreme, in dem er Schauplätze wählt, die sich fern ab von der türkischen Welt erstrecken und mit dieser nur im Entferntesten ein Bezugspunkt aufweisen. An diesen Orten können die Hauptcharaktere ihren (rebellischen) freien Drängen nachgehen. Würde das Szenario sich in der Türkei abspielen, wie bei *Faserland* in Deutschland, würde der Roman zu surreal wirken. Das Faktum Medialität und der Zeitgeist von Musik und Film wurden bei Günday in ähnlicher Art und Weise benutzt, um den Plot für den Leser realer wirken zu lassen, wie es die Popliteratur vorgibt. Das gleiche gilt auch für die Markensemantik, obwohl diese bei *Kinyas ve Kayra* internationaler zu sein scheint und nicht direkt in ein Leitmotiv mündet, wie die Barbourjacke bei *Faserland*. Beide Romane lesen sich apolitisch, sie verweisen in ihrem Handlungsstrang nicht auf kulturelle, traditionelle Normen oder politische Tendenzen. Auch das, was in der Vergangenheit gut oder schlecht war, wird in beiden Romanen nicht mehr thematisiert. Sexualität spielt in beiden Romanen eine vordergründige Rolle, was den modernen Zeitgeist der Popliteratur belegt und natürlich auch in erster Linie eine jüngere Leserschaft anspricht. Und, obwohl die Ausdrucksweise der Romane leicht verständlich zu sein scheint, ist doch das vielleicht zentralste Kriterium die Auflösung oder das Verschwinden der Charaktere, durch das sich der Leser zu einer eigenen kognitiven Fortführung der Erzählung gezwungen fühlt.

Es gilt nun festzuhalten, dass der Roman von Günday ebenfalls genau die Kriterien des Pops erfüllt, also demnach ein Pendant zur westlichen Popliteratur darstellt. Es wurde

schon im Beitrag angemerkt, dass sich Gündays Roman nicht einfach in das klassische-türkische, literarische Bild einfügen lässt, ja das er sogar als ein *enfant terrible* der türkischen Literatur beschrieben wird. Wenngleich man seine Werke in anderen Quellen als eine Art der Weiterführung der amerikanischen Underground Szene ansieht, sticht der Roman *Kinyas ve Kayra* meiner Meinung nach doch als popliterarischer Roman heraus, da er genau deren Kriterien erfüllt. Deswegen sollte man den Roman *Kinyas ve Kayra* keinesfalls im Untergrund verstecken, sondern ihn im Zeitgeist der türkischen Gegenwart verorten und ihn mit dem Zusatz eines popliterarischen Romans belegen. Dies wurde im Beitrag anhand der popliterarischen Kriterien bestätigt. Auch der deutsche Leser kann sich davon ein Bild machen, da zwei Romane von Hakan Günday: *Extrem* und *Flucht* in die deutsche Sprache übersetzt wurden und auch diese sich den Kriterien der Popliteratur bedienen.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

**Finanzielle Förderung:** Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

---

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Günday, H. (2003). *Kinyas ve Kayra*. İstanbul: Doğan Kitap.

Kracht, C. (1995). *Faserland*. 1. Auflage. Berlin: Kiepenheuer & Witsch.

### Sekundärliteratur:

Alanyali, I. (2014). *Die Stimme der jungen, zornigen Türkei*. Verfügbar unter: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article125851541/Die-Stimme-der-jungen-zornigen-Tuerkei.html>.

Bessing, J., Kracht, C., Nickel, E., von Schönburg, A., von Stuckrad-Barre, B. (2009). *Tristesse Royale*. 4. Auflage. München. Ullstein Verlag.

Biernat, U. (2004). „Ich bin nicht der erste Fremde hier“ Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 500. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Birgfeld, J. (2007). Christian Kracht als Modelfall einer Reiseliteratur des globalisierten Zeitalters. In Valentin, Jean-Marie (Hrsg.), *Akten des XI Internationalen Germanistikkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen* (BD. 9, S. 405-411). Bern u. a: Peter Lang Verlag.

- Degler, F., & Paulokat, U. (2008). *Neue Deutsche Popliteratur*. 1. Auflage. Wilhelm Berlin: Fink Verlag.
- Dovermann, M. (2011). *Christian Krachts „Faserland“ als dandyistische Selbstinszenierung des Autors, oder: Der Dandy als fiktiver Autor*. Hamburg: Verlag Bachelor + Master Publishing.
- Ernst, T. (2005). *Popliteratur*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Fiedler, L. (2006). Cross the Border – Close the Gap, in S. Seiler (Hrsg.): „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“: *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hertsch, B. (2017). *Türk edebiyatında Popliteratür yönünde eğilimler Christian Kracht ve Hakan Günday eserlerinde karşılaştırmalı incelemeler*. (Masterarbeit). Verfügbar unter: <http://openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/3220?locale-attribute=tr>.
- Hertsch, F. (2015). Identitätszerfall, –verschiebung und –erkenntnis. Das Wesen der Protagonistin Derdâ in Hakan Gündays Roman *Extrem*, beschrieben durch Petzolds fünf Identitätssäulen. *International scholarly conference: "Migration Processes and Transfer of Identity" Konferenzband* (S. 202-211). Tblissi: Georgia.
- Hertsch, F. (2019). Exsolutio im Orient? Selbstauflösung westlicher Werte als dekadentes Faktum in Krachts Roman 1979. In F. Öztürk, & L. Coşan et. al. (Hrsg.) *Ex oriente lux: Literaturwissenschaftliche und imagologische Ansätze. Germanistik in der Türkei Band 2*. Berlin: Logos Verlag.
- Jung, T. (2002). *Vom Pop international zu Tristesse Royale. Die Popliteratur zwischen Kommerz und postmoderner Beliebtheit*. Frankfurt: Peter Lang.
- Mayrhauser, A. (2009). *Die Erfahrung des Reisens in der Popliteratur. Zwischen postkolonialen Tendenzen, Freiheitssuche, Nostalgie und Utopie*. (Dissertation) Verfügbar unter: <http://othes.univie.ac.at/7149/>.
- Mertens, M. (2003). Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Honrby. In *Text+Kritik, Sonderband pop-Literatur*. in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Popliteratur. Sonderband Text+Kritik*. München: Edition Text+Kritik.
- Möckel, M. (2011). *Textanalyse und Interpretation zu Christian Kracht Faserland*. 1. Auflage. Stuttgart: Bange Verlag.





# Die Krise der Ästhetik, die Ästhetik der Krise

## The Crisis of Aesthetics, Aesthetics of Crisis

Pınar AKKOÇ BAYIR<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>PhD Candidate, Department of Western Languages and Literature, German Language and Literature Department of Istanbul University, Istanbul, Turkey

ORCID: P.A.B. 0000-0002-3978-1874

### Corresponding author:

Pınar AKKOÇ BAYIR,  
Department of Western Languages  
and Literature, German Language and  
Literature Department of Istanbul  
University, Istanbul, Turkey  
E-mail: pinarakkoc@gmail.com

Submitted: 15.09.2020

Accepted: 12.12.2020

**Citation:** Akkoc Bayir, P. (2021). Die Krise der Ästhetik, die Ästhetik der Krise. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 97-121. <https://doi.org/10.26650/sdsl2020-0022>

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Die Coronavirus-Pandemie und die dadurch herbeigeführte Krise hat ein Nicht-Handeln des Individuums mit sich gebracht. Nicht nur die jetzige Krise, sondern auch die Krisen des vorigen Jahrhunderts verursachten eine Passivität, die sich auch beim Künstler bemerkbar machte. So wurde Kunst eher als ein Fluchtweg benutzt und der schöpferische Prozess verarbeitete nicht das Material, das ihm durch die gegebenen Umstände zur Verfügung stand. Wenn auch unbewusst, repräsentiert die Kunst in Krisenphasen ein Mittel, das Leben so hinzunehmen, wie es ist und jegliche Leiden zu akzeptieren. Die Definition von Kunst als eine tröstliche Illusion wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts infolge von Krisen zum zentralen Thema in Nietzsches Werk. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage danach, ob die Relevanz der Kunst für die Gesellschaft bestehen bleiben wird, solange sie sich damit begnügt, als ein passiver Ort der Flucht und der Aufheiterung zu fungieren. Um der Frage zugrunde gehen zu können, befasst sich die vorliegende Untersuchung mit Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie*, da das Werk die systematisierten Betrachtungen Nietzsches zur Ästhetik beinhaltet, auf denen die moderne Kunst basiert. Infolgedessen wurde festgestellt, dass die aktuelle Krise zugleich eine Krise dieser seit Anfang der Moderne vorherrschenden abstrakten und das Nicht-Handeln beschönigenden Kunstprinzipien hervorrufen könnte. In einer Phase, in der auf der ganzen Welt nach neuen Konzepten gesucht wird, ist es kaum zu erwarten, dass ästhetische Prinzipien so erhalten bleiben, wie sie nun seit mehr als hundert Jahren vorherrschen.

**Schlüsselwörter:** Krise, Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Coronavirus-Krise, Ästhetik

### ABSTRACT (ENGLISH)

The coronavirus pandemic and the crisis it has brought about has resulted in inaction on the part of the individual. Not only the current crisis, but also the crises of the last century caused a passivity that was also noticeable in the artist, as the content of the artistic creation is not directly related to the current crisis, but rather is used as an escape route. In times of crisis the creative process does not process the material that is available under the given circumstances, instead art represents a means of accepting life as it is. The definition of art as a form of comforting illusion became a central theme in Nietzsche's work towards the end of the 19<sup>th</sup> century as a result of crises. This essay deals with the question of whether the relevance of art for society will remain as long as it continues to function as a passive place of escape and cheer. In order to be able to examine this, the present study deals with



Nietzsche's *The birth of tragedy* because the work includes Nietzsche's systematic reflections on aesthetics on which modern art is based. As a result, it was found that the current crisis could give rise to a crisis in abstract art that has been dominating the cultural milieu at the same time as pleading for inaction. In a new phase in which new concepts are being sought all over the world, it can hardly be expected that aesthetic principles will be preserved as they have prevailed for more than a hundred years.

**Keywords:** Crisis, Friedrich Nietzsche, The birth of tragedy, Coronavirus crisis, Aesthetics

## EXTENDED ABSTRACT

The coronavirus pandemic resulted in a phase during which the entire world was in a state of emergency and the majority of the population in European countries stayed in their homes. Such days made people realize how vital art actually is. People looked for support in the melodies they heard from the neighborhood or were in search for joy with the help of online galleries. In addition to the cruel photos from the hospitals, there were also numerous images of artistic productivity in varied forms. The hope and confidence hidden in art were contrasting hopelessness and skepticism. Art represented life, while the coronavirus kept reminding people of death. The coronavirus pandemic and the crisis it has brought about has resulted in inaction on the part of the individual. The following passive attitude towards life and ongoing politics is also noticeable in the artist, as the content of the artistic creation has never been directly related to the current situation in times of crises, but rather was used as an escape from the situation. The creative process does not process the material that is available under the given circumstances. Instead art usually represents a means of accepting life as it is with all its sorrow. With the current crisis, one can now see much more clearly how this conception of art, systemized for the first time by Nietzsche, is put into practice, so that its political and social significance is also recognizable. The present essay deals with the question of why, in the modern society, modern art in times of crisis has repeatedly tended towards a status of inaction and tried to provide an answer to crises with mere aesthetic principles. Especially in times of crisis, modern art has moved away from grasping connections, providing access to central social issues and presenting new views. Instead, in times of crisis, modern art has focused solely on the aesthetic content and, as a result, its scope was only as large as the formal limits of the work of art. However, the accumulation of far-reaching social crises in the 21st century makes the question unavoidable as to whether the relevance of art for society will remain as long as it continues to function as a passive place of escape and joy. Will the current crisis bring about the final end of classical tradition, so that art can no longer assume a pioneering character, no longer represent perspectives and alternatives and no longer have the power to show the possibility of a better world? Or will the current



crisis at the same time cause a crisis in this abstract art that has been dominant since the beginning of modernism and asserts passivity, acceptance and inaction. This study examines Nietzsche's ideas, which he systemized with his work *The birth of tragedy*, in order to be able to see the roots of the inactive status of the modern artist. On the basis of Nietzsche's aesthetic principles, the study draws a conclusion about the attitude of the artist in times of crises. What is certain, however, is that in phases of great changes and upheavals, conventional political, aesthetic, and even legal norms have to be reorganized. This condition will shape art creation in the future. As a result, this article points out that the current crisis could at the same time give rise to a crisis in abstract art that has been dominating the cultural milieu at the same time pleading for inaction. In a new phase in which new concepts are being sought all over the world, it can hardly be expected that aesthetic principles will be preserved as they have prevailed for more than a hundred years.

## 1. Einleitung: Kunst in Krisenzeiten

In einer Phase, in der die gesamte Welt sich im Ausnahmezustand befand, die Mehrheit der Bevölkerung in europäischen Ländern sich wegen der Corona-Pandemie in Häusern aufhielt, merkten die Menschen, wie lebensnotwendig Kunst ist. Menschen suchten mit Melodien, die sie aus der Nachbarschaft zu hören bekamen, nach Halt oder versuchten mit Online-Galerien Lebensfreude zu empfinden. Neben den grausamen Fotos aus den Krankenhäusern fanden sich gleichzeitig zahlreiche Aufnahmen künstlerischer Produktivität in unterschiedlichster Form. Die in Kunst versteckte Hoffnung und Zuversicht stand der Ausweglosigkeit und der Skepsis gegenüber. Kunst repräsentierte das Leben, während das Coronavirus immer wieder den Tod in Erinnerung rief. In einer solchen Lage gewann das Zitat von Friedrich Nietzsche an Aktualität: „Die Kunst und nichts als die Kunst. Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben [...] Die Kunst als einzige Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens“ (Nietzsche, 1988b, S. 194). Dieses Zitat kann besonders während der Pandemiekrise, von Menschen, die mit dem Tod konfrontiert sind, so interpretiert werden, dass die Kunst das menschliche Leben segnet und das Leben bejaht. Allerdings muss das Wesen des künstlerischen Schaffens und des Kunstwerkes in Krisenzeiten genauer betrachtet werden, um dieser Wahrnehmung zugrunde gehen zu können. Somit ist es notwendig, Nietzsches Worte mit Blick auf die Krise zu überdenken.

Die Coronavirus-Pandemie und die dadurch herbeigeführte Krise hat ohne Zweifel ein Nicht-Handeln des Individuums mit sich gebracht, da die Unberechenbarkeit des Covid-19 eine Ungewissheit, wenn nicht sogar ein Angstgefühl erzeugt hat. Zieht man sich Nietzsches oben erwähntes Zitat im Hinblick auf die Pandemiekrise, die eine Abschottung des Menschen herbeiführte, zu Gesicht, so könnte man es in der Form interpretieren, als es auf das Nicht-Handeln des Individuums hindeutet und die Unfähigkeit hervorhebt, in einer tragischen Lage einzugreifen, sodass Kunst in einem solchen Falle als Trost fungiert. Diese Voraussetzung führt ein differenziertes Verhältnis von Kunst und dem Leben herbei. Das Leben wird in Krisenphasen nicht mit einer optimistischen Haltung der Kunst gesegnet, sondern angesichts der Destruktivität und des Pessimismus im Leben wird Kunst vielmehr zur Zuflucht der Menschheit. Dann gilt es nicht, das Tragische am Leben herauszufordern oder diesem den Kampf anzusagen, sondern eher infolge des Zerstörerischen der Phase mit Kunst Trost zu finden. Mit anderen Worten steht Kunst der Unausweichlichkeit des Todes gegenüber und wandelt zu einer Illusion, als zu einer Wahrheit, die dem Leben einen Sinn verleiht. Die Definition von Kunst als eine tröstliche Illusion wurde gegen Ende des 19.

Jahrhunderts infolge von Krisen zum zentralen Thema in Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie*, dessen systematisierte Betrachtungen zur Ästhetik vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die ästhetischen Prinzipien dominierten und besonders von den Avantgardisten umgesetzt wurden. Hierin wird die ästhetische Tendenz sichtbar, die darin resultierte, dass die moderne Kunst sich immer weiter von sozialen und politischen Engagements, die für die Überwindung von Krisen notwendig sind, entfernte.

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage danach, warum in der als Folge der französischen Revolution formierten modernen Gesellschaft die moderne Kunst in Krisenzeiten immer wieder zu einem Akt des Nicht-Handelns neigte und die Antwort auf Krisen mit bloßen ästhetischen Prinzipien zu geben versuchte. Die Frage lautet: warum wandte sich die moderne Kunst angesichts der sozialen Krisen von der Praxis, vom Handeln, von Eingriffen in das menschliche Leben ab und fixierte sich auf die förmlichen Grenzen des Werkes? Die Anhäufung von tiefgreifenden gesellschaftlichen Krisen im 21. Jahrhundert sowie die Corona-Krise macht weiterhin die Frage unumgänglich, ob die Relevanz der Kunst für die Gesellschaft bestehen bleiben wird, solange sie sich damit begnügt, als ein passiver Ort der Flucht und des Trostes zu fungieren.<sup>1</sup> Wird die gegenwärtige Krise das endgültige Ende der Kunst herbeiführen, die einen wegweisenden Charakter aufweist oder Perspektiven und Alternativen vertreten kann? Ist es vorüber mit der Art von Kunst, die das Handeln befürwortet, die Möglichkeit einer besseren Welt repräsentiert und aufzeigt, dass es auch andere Formen des menschlichen Zusammenlebens geben kann? Vielleicht aber wird die aktuelle Krise etwa zugleich eine Krise dieser seit Anfang der Moderne vorherrschenden abstrakten und ein Nicht-Handeln beschönigenden Kunst hervorrufen. Diese Fragen stehen offen. Wichtig ist, an dieser Stelle zu betonen, dass die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Folgen tiefgründiger Krisen ohne Zweifel in mittelfristiger Aussicht beobachtet werden können. Wie die Erfahrungen während der Corona-Krise sich stilistisch wie auch inhaltlich auf das künstlerische Schaffen in Zukunft auswirken werden, lässt sich schwer vorhersehen. Damit so folgenschwere Krisen zum Gegenstand von Kunst und insbesondere von Literaturwerken werden können, muss zweifelsohne erst einmal der durch das Chaos der Krise herbeigeführte Nebel, der ein Gefühl der Unsicherheit und Angst erzeugt, verschwinden. Somit können nämlich die

1 Moderne Kunstauffassungen fußen auf der Grundlage unterschiedlicher Herangehensweisen an das aufklärerische Gedankengut. In diesem Zusammenhang lassen sich zwei Gedankengänge nachweisen. Der Erste ist der Weg, das Erbe der Aufklärung zu überwinden und es doch zu internalisieren. Der Zweite Gedankengang entspringt der Herangehensweise, die Aufklärung als eine gesamte Programmatik kritisch zu beurteilen. Dieser Aufsatz setzt sich mit dem zweiten Gedankengang auseinander und versucht ihn mit Bezug auf die aktuelle Krise zu betrachten, sodass infolgedessen das Wesen von Kunst untersucht werden kann.

Folgen der Krise besser erkannt und verarbeitet werden. Es lässt sich allerdings vorhersagen, dass mit den Krisen des 21. Jahrhunderts die Kunst nun in Anlehnung an das Erbe moderner Kunst die Wahl hat, das Nicht-Handeln zu bejahen und demzufolge abstrakter zu erscheinen. Sie kann aber auch zu einem Bestandteil der weltweiten Suche der Menschheit nach dem Ausgang aus der Krise werden und zu einer Lösung beitragen, indem sie auf das Potenzial hinweist, das Leben mit Kunst zu verändern.

In Umbruchsphasen müssen herkömmliche politische, ästhetische, gar juristische Normen zwangsweise neu aufgestellt werden. Die von Nietzsche konzipierte ästhetische Auffassung, die bei jeder Krise der Moderne wieder an den Tag gelegt wird, muss demzufolge ebenso diskutiert werden. In einer Phase, in der auf der ganzen Welt nach neuen Konzepten gesucht wird, neue Formen politischer Ordnung diskutiert werden, Debatten über die Grundprinzipien wie Freiheit und Gleichheit aller Bürger geführt werden sowie von neuen Normen im Zusammenhang mit Völkerrecht auf internationaler Ebene die Rede ist, sind nun die ästhetischen Prinzipien, wie sie nun seit mehr als hundert Jahren vorherrschen, ebenso zur Diskussion frei gegeben. In diesem Zusammenhang kann man von einer Krise der Ästhetik sprechen und um ihr auf den Grund gehen zu können, soll auf die Ursprünge der modernen Kunst hingewiesen werden, dessen Grundzüge sich bei Nietzsche wiederfinden. Um die erstmals von Nietzsche systematisierten Gedanken der Sinnkrise, die der moderne Künstler infolge von gesellschaftlichen Krisen erfährt, begreifen zu können, sollte man sich erst einmal mit der klassischen Definition der Krise auseinandersetzen. Denn die Krise im klassischen Sinne gewinnt nur in Anbetracht der vormodernen ästhetischen Prinzipien eine Bedeutung. Davon ausgehend kann das Wechselverhältnis von Krisen und dem Kunstschaffen dargelegt werden.

## **2. Die Krise als eine Phase der großen Entscheidungen**

Eine gesellschaftliche Krise ist wie ein schwerwiegendes Erdbeben, das die Bodenständigkeit aller Verhältnisse zerstört. In solchen Phasen schwindet jegliche Basis, auf der die Gesellschaft fußt und die Existenzgrundlage der Gesellschaft droht zu verschwinden, denn Krisen zerstören die gesellschaftliche Einheit. Infolgedessen erfährt der moderne Mensch einen Untergang und das Individuum entfernt sich von gesellschaftlichen Strukturen, die ursprünglich den Zusammenhalt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft bestimmen. Stattdessen fühlt sich das Individuum als Folge von Krisen nicht mehr gesellschaftlichen Strukturen zugehörig und kapselt sich ab. Der Verfall des Individuums führt eine Entfremdung herbei, wodurch ein

Bedeutungsverlust sozialer Werte und Strukturen verursacht wird. Das menschliche Verständnis und die intellektuelle Kraft des Individuums sind in einer solchen Phase der Sinnggebung am wenigsten mächtig. Die Krise ist das größte Phänomen der Gegenwart und macht sich in allen Lebensbereichen bemerkbar. Sei es in der Wirtschaft oder in der Außenpolitik, ob im Profi-Sport oder in den Wissenschaften – überall ist in diesem Jahrhundert das Risiko einer Krise vorhanden und kann von Zeit zu Zeit als eine Herausforderung in den Alltag hineinplatzen. Unabhängig von Zeit und Ort kann man im Hinblick auf den Begriff behaupten, dass die allererste Assoziation mit dem Wort Krise ein Gefühl von Sorge oder – noch viel einfacher ausgedrückt – eine Beunruhigung ist. Dieser Status der Beunruhigung ist zweifelsohne durch die Ungewissheit bedingt. Die Krisensituation bringt eine Menge unbeantworteter Fragen herbei und daraus folgt eine Unsicherheit mit Blick auf die Zukunft. Die Angst ist in einem solchen Fall für das Individuum unvermeidbar und dominiert seinen Charakter. Mit der Zeit fügt sich die Hoffnungslosigkeit hinzu, woraus ein passives Warten und die Angst vorm Handeln folgt.

Schaut man sich die Begriffsbestimmung der Krise an, so sieht man, dass sie eigentlich ganz anders zu empfinden sein müsste, als gegenwärtig wiederholt der Fall ist. In Reinhart Kosellecks umfangreichem Werk *Begriffsgeschichten* findet sich eine ausführliche Darlegung der Begrifflichkeit der Krise. Das Wort „krisis“ ist altgriechisch und kommt vom Verb „krino“, das im Deutschen etwa urteilen, beurteilen, scheiden, auswählen oder werten bedeutet. Diese Bedeutung zeigt, dass die Krise auf eine große Entscheidung hinführt, die mithilfe eines klaren Urteils getroffen werden müsste. Daneben hat die Krisis seit der Antike klar unterscheidbare Bedeutungen im Bereich der Medizin, Theologie und Jura. In der Medizin bedeutet der Begriff ein kritischer Wendepunkt im Verlauf einer akuten Krankheit. In einem solchen Zustand ist eine Entscheidung dringend gefragt. Im juristischen Bereich wird der Begriff im Zusammenhang mit Recht oder Unrecht benutzt. Auch hier muss also eine Entscheidung getroffen werden. Nicht weit entfernt hiervon liegt die theologische Bedeutung, die die Urteilsfindung beim weltlichen Gericht, mit anderen Worten bei Gott, sieht. So gesehen ist der Wortgebrauch der Krisis im theologischen Sinne mit dem lateinischen *Judicium* gleichzusetzen. Koselleck macht folgende Feststellung: „Der Begriff erfasste also potentiell alle Entscheidungslagen des inneren und des äußeren Lebens, des einzelnen Menschen und seiner Gemeinschaft“ (Koselleck, 2011, S. 204). Die Krisis bezieht sich im erweiterten Sinn auf Wahlentscheidungen und Beschlüsse in der Politik. Wichtig ist, dass der Fokus dieses zentralen Begriffes darin besteht, die richtige Entscheidung zu treffen, mit anderen Worten gerecht zu sein. So bezieht sich die Krisis auf eine nicht wiedergutmachbare, äußerst kritische einmalige Entscheidung, die zugleich einen Schnitt

von richtungsweisender Bedeutung kennzeichnet. Die Krise fordert also Alternativen heraus, die in der nachfolgenden Phase auch positive Neuheiten herbeiführen könnten. Doch trotzdem fühlt sich die Krise jedes Mal, wenn sie eintritt, wie eine endlose Phase der Ungewissheit an. Warum ist es nicht möglich, die große Entscheidung, die diese Phase beherbergt, in erster Linie als schwerwiegend zu empfinden, ohne sich in Ungewissheit zu verlieren? Warum ist der Mensch sich kaum dessen bewusst, dass Krisen Phasen von Wahlentscheidungen sind, in denen der Mensch das Sagen hat und die Möglichkeit bekommt, als Individuum in den Vordergrund zu rücken? Die Unentschlossenheit, die in Krisenphasen hervordringt, stellt einen großen Widerspruch mit der Tatsache dar, dass Krisen eigentlich Momente der Scheidung und der Wahl herbeiführen. Stattdessen findet sich der Mensch in Krisen in einer Phase des Nicht-Handelns und des Zögerns. Das dominierende Gefühl, nicht imstande zu sein, etwas zu bewirken, lässt die wahre Bedeutung der Krise verschwinden.

Wie schon in der Einführung angedeutet wurde, ist die Krise nicht nur die Phase des Verfalls und reaktionärer Ereignisse, sondern sie ist auch die Phase des Widerstands, des Umbruchs und der Möglichkeit. Sie bewegt sich zwischen Rückgang und Fortschritt. Die Erfahrung der Krise beherbergt das Potenzial, Neuheiten hervorzubringen und sowohl inhaltlich wie auch stilistisch große Wandlungen zu bewirken. So hat beispielsweise die Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Wendung von der traditionellen Kunst bewirkt. Doch die formale Neuheit, die durch die moderne Kunst damals errungen wurde, stand nicht in Verbindung mit gegenwärtigen Erfahrungen und blieb in ihrer Experimentierfreude von der direkten Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen fern. Die Weltanschauung, die der Verarbeitung der gesellschaftlichen Erfahrung dienen sollte, wurde mehr oder weniger ausgeschaltet und somit verlor die Kunstproduktion ihre Rolle als Determinante von gesellschaftlichen Normen und Werten. Ohne Zweifel waren in diesem Zusammenhang Nietzsches Betrachtungen sehr wirksam. Es ist bekannt, dass mit dem Gedankengut Nietzsches der Glaube an die Wirklichkeit verschwand. Nietzsche vertritt mit seinem Gedankengut die Bejahung des Nicht-Handelns. Worin der Zusammenhang zwischen seinen Ideen und der passiven Haltung der Kunst in Krisenzeiten besteht, soll im Folgenden ausführlich dargelegt werden.

### **3. Nietzsche und der Bruch in der ästhetischen Auffassung**

Die Folgen der Französischen Revolution und die von Napoleon angeführten Kriege sorgten für große Enttäuschung bei den Intellektuellen Europas. Die Ideale, die die

Revolution und die Aufklärung repräsentierten, wurden hinterfragt. Zugleich war jedoch die Frage danach, welche Normen und Werte der Menschheit als Wegweiser dienen sollten, immer noch aktuell. Angefangen mit dem Sturm und Drang bis hin zu den Romantikern war die deutsche Ideenwelt von dieser Suche geprägt. Allerdings lag der Suche ein Gefühl von Misserfolg zugrunde. Es herrschte generell die Herangehensweise, dass die Bevölkerung nicht dessen mächtig ist, die schon einmal hervorgehobenen Normen und Werte sich anzueignen und diese weiterleben zu lassen. Infolge dessen dominierte der Drang danach, diese Ideale mit Kunst zu übertragen. „An die Freude“ – das von Beethoven vertonte Gedicht Schillers – oder Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* repräsentieren zweifelsohne die Ansicht, dass man durch die Kunst Idealvorstellungen vermitteln und die Anregung zur Bildung bewirken könnte. Die der deutschen Romantik zugrunde liegende Ansicht, dass durch die Kunst eine neue Wirklichkeit errungen werden und dadurch eine Idealwelt geschaffen werden könne, ist das Produkt derselben optimistischen Haltung gegenüber der Menschheit. Beide Herangehensweisen haben ihren Ursprung darin, dass deutsche Intellektuelle einer tiefgehenden Krise ausgesetzt waren, die nicht zuletzt durch die Kriege herbeigeführt wurde. Die Absicht lag darin, eine neue Basis zu gründen, die auf den Normen fußte, die die Krise zerstört hatte. Aus diesem Grund haben in dieser Phase Goethe und seine Weggefährten aber auch die deutschen Romantiker – auch wenn sie gravierende Unterschiede in ihrem künstlerischen Schaffen und in ihrer Herangehensweise aufweisen – das aufklärerische Gedankengut und die ästhetische Normenwelt der Aufklärung größtenteils aufgenommen und weitergeführt.

Die Haltung der Künstler, in Zeiten tiefgreifender Krisen der bürgerlichen Gesellschaft keine Perspektiven vorzuzeigen, sondern eine ästhetizistische Stellung einzunehmen, stellte einen tiefen Schnitt in der Geschichte dar und ist heute noch immer spürbar. Die Antwort auf die Krise fußte nicht mehr auf den herkömmlichen künstlerischen und politischen Prinzipien. Dieser Bruch ist besonders ausschlaggebend und erklärt den Wandel von Beethovens „An die Freude“ und dessen Zuversicht hin zum destruktiven Charakter der Figur des Adrian Leverkühn in Thomas Manns *Doktor Faustus*<sup>2</sup> und zum Zerstörerischen an der Unordnung seiner Töne. Um diesem Bruch auf den Grund gehen

---

2 In *Doktor Faustus* öffnet sich der Künstler Adrian Leverkühn der dämonischen Inspiration. Es handelt sich um eine gesellschaftlich verantwortungslose und ausschweifende Künstlerfigur. Die Krankheit steigert seine Schöpferkraft. Im Roman steht der Teufel als eine Allegorie für die Krankheit. Mit dem Teufelspakt schafft Leverkühn zwar den Durchbruch und empfindet den dadurch ausgelösten Rausch als einen Ausweg. Dabei ist seine Musik ein Produkt des Teufelspaktes und ist insofern verhängnisvoll. Die zerstörerische Kraft des Teufels führt den destruktiven Charakter Leverkühns herbei, dem innerhalb der Erzählung eine Schuld zugeschrieben wird. Sein Handeln resultiert in der Ignoranz gesellschaftlicher Kontexte und genau daran scheitert er.

zu können, muss man sich Nietzsche widmen, denn mit seinem Ideengut formierten sich die Grundbausteine der ästhetischen Haltung moderner Kunst. Seine Ideen brachten die künstlerischen und politischen Prinzipien herbei, mit denen moderne Künstler sich entfalteten und auf die ihr Nicht-Handeln sowie ihr Pessimismus in Krisenzeiten basierten.<sup>3</sup> Genau genommen ist dieser Bruch, den Nietzsche verursachte, als 1870 zu datieren. Mit dem Ausbruch des deutsch-französischen Krieges in 1870 waren die Intellektuellen, die seit mehr als einem halben Jahrhundert keinen Krieg erlebt hatten, zutiefst erschüttert. Nietzsche unterstreicht in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie*, das seine allgemeinen ästhetischen Betrachtungen beinhaltet, dass der Schatten des Krieges auch über ihn und sein Werk hing: „Die aufregende Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggingen, saß der Grübler [...], dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward [...] und schrieb seine Gedanken über die Griechen nieder“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Nietzsche selbst wird auch in den Krieg eingezogen. Zu unterstreichen ist, dass er hiermit eine Vorbildrolle für den modernen Künstler übernimmt, indem er vorzeigt, dass Intellektuelle, ob freiwillig oder zwanghaft, ebenso in den Krieg ziehen können. Der imperiale Krieg zwischen Frankreich und Deutschland, der kein Ende fand, resultierte in einer fortführenden Feindschaft zwischen den beiden Mächten und sollte sich in naher Zukunft mit den zwei Weltkriegen auf die gesamte Welt auswirken. In diesem Sinne kann man von einem strangförmigen politischen Ablauf in Europa ausgehen, der sich bis hin zu 1945 verfolgen lässt. Dieser politische Ablauf bestimmte die gesamte Atmosphäre und zweifelsohne auch die Entwicklung der modernen Kunst und die Stellung des modernen Künstlers.

Aus der Kriegserfahrung wuchs das Gefühl der Krankheit, dem sich der moderne Künstler ausgesetzt fühlte. Dadurch, dass die Krankheit physisch und mental das Wesen des Menschen ergriff, fühlte sich Freude und Glück nunmehr als eine Illusion an. In seinem Vorwort zu *Die Geburt der Tragödie*, betont Nietzsche in diesem Zusammenhang von sich

---

3 Nietzsche's Ideen und die avantgardistische Kunst, die daraus entsprang, lassen sich zweifelsohne bis auf die deutsche Romantik zurückführen. Die Entwicklung der Moderne und der künstlerischen Bewegungen, die sich in der Phase zwischen den zwei Weltkriegen entfalteten, ist ebenfalls stark unter dem Einfluss des gedanklichen Strangs, der von der Romantik bis zu Nietzsche's Ideengut reicht. Allerdings sollte betont werden, dass infolge der gesellschaftlichen und kulturellen Krise gegen Ende des 19. Jahrhunderts die von Nietzsche konzeptualisierte ästhetische Auffassung eine große Umwälzung bewirkte und eine Bruchstelle im Verhältnis zwischen der Romantik und Nietzsche's Ideen kennzeichnete. Das romantische Ideengut impliziert unter anderem auch systematische philosophische Konzepte über das Potenzial von Kunst, als ein Weg zu fungieren, Konflikte zu überwinden und die geistige Einheit und Harmonie zu erreichen. Nietzsche's Ideen dahingegen negieren die Suche nach der Einheit und der Harmonie. Aus diesem Grund setzt der vorliegende Aufsatz bei dieser Bruchstelle und dem Ideengut Nietzsche's an.



selbst ausgehend diesen Aspekt: „Er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgeblichen ‚Heiterkeit‘ der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Die Heiterkeit oder die Freude altgriechischer Kunst, die seit der Renaissance die europäische Kunst inspirierte, wurde also von Nietzsche infrage gestellt. Er unterstreicht den Aspekt des Krieges, der die Heiterkeit vernichtete und den kranken Zustand auslöste und spricht von einer „aus dem Felde heimgebrachten Krankheit“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Zweifelsohne gab es auch vor Nietzsche Intellektuelle, die in den Krieg zogen und diese Erfahrung verarbeiteten. Stendhal, der mit Napoleons Armeen in den Krieg zog, ist ein gutes Beispiel dafür. Stendhal hielt an den Idealen der Revolution unbeirrt fest. Infolge der Enttäuschung, die er damals erlebte, thematisierte er den Mangel eines Wertesystems und den Verfall, den er an der Armee Napoleons beobachtete, in seinem berühmten Roman *Rot und Schwarz*. Bekanntlich wird anhand der Figur des Julien Sorel dargestellt, wie sich das gesamte europäische Milieu sich von den herkömmlichen Normen und Werten entfernte. Das tragische Ende Sorels legt vor Augen, dass die bürgerliche Gesellschaft seine moralisierende Haltung nicht mehr toleriert und dass es keinen Lebensraum mehr für Menschen wie ihn gibt. Auch Goethe hat innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft einen kranken Zustand erkannt, allerdings schaffte er es, eine Distanz einzuhalten und mithilfe des Kunstwerks der Krankheit und dem Verfall das Gesunde und Moralische gegenüberzustellen und einen anderen Blickwinkel darzustellen. Doch mit Nietzsche ging der Aspekt der kranken Lage der bürgerlichen Gesellschaft und die des Künstlers ineinander ein und wurde wesensgleich. Infolgedessen zeigte sich in der modernen Kunst beim Prozess der Verarbeitung der Ereignisse ein Verlust der Objektivität. Die Subjektivität, die besonders im literarischen Werk stark laut zu hören war, kaschierte das gesellschaftliche Ausmaß der Geschehnisse.

Im Folgenden soll ausgehend von *Geburt der Tragödie* Nietzsches ein Zugang zu den ästhetischen Prinzipien verschaffen werden, die auch heute die politische und ästhetische Haltung der Kunst in Anbetracht der Krise bestimmen. Mit der Darlegung der von Nietzsche angeführten Betrachtungen kann ein Einblick in die Ursprünge der heutigen Situation errungen werden. Angefangen mit dem Krieg in 1870, handelte es sich um eine Krisenphase, die durch den Ersten Weltkrieg, später durch die Wirtschaftskrise in 1929, im Folgenden durch den Aufstieg des faschistischen Regimes und im Nachhinein den Zweiten Weltkrieg herbeigeführt wurde und fast siebzig Jahre anhielt. So sieht man, wie groß der Zerfall war und das Wertesystem, auf das der Künstler fußte, komplett zunichte machte. In der ersten Etappe dieser tiefen Krise der Moderne war die Negation der Moral die

auffälligste Reaktion Nietzsches, wodurch er eigentlich das Grundprinzip des europäischen Gedankenguts entwertete. Mit seiner Feststellung, „es gibt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen“ (Nietzsche, 1999, S. 108), schrieb Nietzsche universellen Werten eine bedingte Gültigkeit zu und ging dabei von einer Relativität aus. Damit zielte er eigentlich auf die große ethische Frage nach dem höchsten Gut ab, die von Aristoteles bis hin zu Hegel die Grundfragestellung der philosophischen Ethik war und sorgte dafür, dass diese Frage sich eigentlich aufhob. In *Die Geburt der Tragödie* wird betont, dass „die Kunst – und nicht die Moral – als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen“ (Nietzsche, 1988a, S. 15) zu erkennen ist und dass „nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“ (Nietzsche, 1988a, S. 15). Es wird dem künstlerischen Schaffen eine neue Rolle zugeschrieben:

[...] Künstler-Sinn und Hintersinn hinter allem Geschehen, - einen ‚Gott‘, wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen [...], der sich [...] vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst. (Nietzsche, 1988a, S. 16)

Dieser Auszug ermöglicht einen Zugang zum Verständnis des einschneidenden Bruches zwischen Nietzsches Ansichten und den herkömmlichen Auffassungen im Zusammenhang mit der ästhetischen Haltung. Die herkömmliche Herangehensweise und das klassische Gedankengut fokussierten darauf, Kritik zu üben und zugleich Werte und Normen aufzuzeigen, mithilfe derer sie darauf abzielten, eine lebenswerte Welt zu formieren, die der Menschheit als ein friedliches Heim zur Verfügung stehen sollte. Nietzsches Ideen dagegen lehnen die Aufgabe ab, die Welt mit vermeintlich universellen Prinzipien umzuordnen und ein neues Wertesystem aufzubauen. Die gegebenen Verhältnisse sollten so akzeptiert werden, wie sie sind und um mit diesen Gegebenheiten leben zu können, sollten Wege gefunden werden, anhand derer die Verkommenheit der Welt einfacher zu dulden ist. Die Ästhetik stellte sich als das Mittel heraus, mit dem die Welt erträglich wurde. Mit anderen Worten ausgedrückt, distanzierte sich der Künstler von den wahren Gegebenheiten der gegenwärtigen Lage, den Konflikten, vom Kampf zwischen Normwelten und wandelte mithilfe der künstlerischen Produktion zum Schöpfer seiner eigenen Welt. Nietzsche unterstreicht mit seiner Anmerkung, dass er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens überzeugt“ (Nietzsche, 1988a, S. 19) ist, den Aspekt, dass der Künstler, der nunmehr von gesellschaftlichen Verpflichtungen befreit sein soll, nur noch für sein Werk verantwortlich ist.

Der Künstler wandelt in seinem freien Schaffen mit Nietzsches Begrifflichkeit zu einem „Künstlergott“. Jeglicher Typus des Lebens erhält künstlerischen Wert und somit kann jegliche Gegensätzlichkeit – das Gesunde und das Kranke, Optimismus und Pessimismus, Freude und Melancholie, das Schöne und das Hässliche – von Vorgegebenheiten frei dargestellt und umgeformt werden. Statt neue Werte und Normen aufzustellen, werden nunmehr Gesetze der Natur neu vorgegeben. Der „unmoralische Künstlergott“ (Nietzsche, 1988a, S. 15) stellt sozusagen die Antwort auf die Krise dar und repräsentiert den Antichristen, der die Entfremdung vom Christentum bewirkt. Die Negation aller Normen, Werte und moralischen Prinzipien ist gleichzusetzen mit dem Antichristen, der die von Gott geschaffene Welt negiert. Nietzsche führt den Ursprung des Antichristen und somit eigentlich auch des Künstlergottes bis auf die Antike zurück: „Wer wüsste den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die dionysische“ (Nietzsche, 1988a, S. 17). Das Apollinische und das Dionysische seien „künstlerische Mächte [...] die aus der Natur selbst [...] hervorbrechen“ (Nietzsche, 1988a, S. 12). Dionysos repräsentiert in der Antike die Instinkte und das Wilde, das Archaische und das Ungeordnete, die Ekstase, ja die Lebensfreude. In diesem Sinne steht er für genau das Gegenteil von Apollon, der für Ordnung, Maß und Klarheit steht. Apollon steht für das Licht der Sonne während Dionysos die dunkle Seite und das Verdeckte kennzeichnet. Die Kunst wächst Nietzsche zufolge aus der Gegensätzlichkeit dieser beiden Kräfte:

Die Fortentwicklung der Kunst ist an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden [...] wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung abhängt. (Nietzsche, 1988a, S. 19)

Allerdings wurde die Entwicklung der modernen Kunst dadurch unterbrochen, dass die bürgerliche Gesellschaft in ungleichmäßigem Ausmaß von rationalem Denken, Vorsicht und bedachtem Handeln erfasst war, sodass dionysische Reize so sehr wie nie zuvor unterdrückt waren. Somit war es Nietzsche zufolge die Aufgabe des Künstlers, den dionysischen Rausch in Erinnerung zu rufen. An dieser Stelle ist es von Bedeutung, zu unterstreichen, dass Nietzsche das Wilde und Archaische zeitgleich mit dem Krieg aufruft. Der Krieg bietet den Anlass dazu, der Rationalität, die die Kunst zunichte gemacht haben soll, den Kampf anzusagen und das Dionysische wiederzubeleben. Diese Haltung, die aus der Kriegslage abgeleitet wurde, diente wenn auch ungewollt als Vorbild und hatte tragische Folgen für den modernen Künstler, der sehr bald einem Krieg in schrecklichem Ausmaß, nämlich dem Ersten Weltkrieg ausgesetzt sein sollte. So musste man in

Erfahrung bringen, wie beispielsweise der französische Dichter Guillaume Apollinaire in den Cafés von Montmartre die Künstler zum Krieg einlud oder wie italienische Futuristen den Krieg schönzufärben versuchten. Bekanntlich gingen sie von der Ansicht aus, dass der Krieg die öde Landschaft, in die die bürgerliche Gesellschaft die Kunst drängte, aufheben könne, in dem das Bürgertum blutig niedergeschlagen werden würde. Nietzsche begann in Begleitung der Kriegs Atmosphäre das Dionysische zu thematisieren und verwarf als Allererstes die Gegensätzlichkeit zwischen Krankheit und Gesundheit:

Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von 'Volkskrankheiten', spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre ‚Gesundheit‘ sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust. (Nietzsche, 1988a, S. 22)

Während das Archaische und das Wilde als die Quelle der Freude im Leben dargestellt wurden, stellte die bürgerliche Gesellschaft eine Barriere dar, die dieser Freude im Weg stand. Die moderne Kunst werde dieses Hindernis bewältigen und an Kraft gewinnen, indem sie den dionysischen Rausch ins Spiel setzt. Das Rauschhafte und die Ekstase seien hinsichtlich Nietzsches Auffassung kein Zustand der Krankheit mehr, sondern repräsentierten die Fähigkeit, die bürgerliche Rationalität zu beheben. Insofern sei ihr eine Macht zugeschrieben:

Und welche Bedeutung hat dann [...] der dionysische Wahnsinn? Ist Wahnsinn vielleicht nicht notwendig das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der überspäten Kultur? Gibt es vielleicht - eine Frage für Irrenärzte - Neurosen der Gesundheit? der Volks-Jugend und -Jugendlichkeit? (Nietzsche, 1988a, S. 14)

Die Annahme, der Wahnsinn biete die notwendige Inspiration, Schöpferkraft, die Dynamik, Neues hervorzubringen, bedeutete die Negation der Vernunft und der Urteilskraft, die die Grundbausteine des aufklärerischen Denkens waren. Viel wichtiger ist aber, dass Nietzsches Definition zufolge eben die Urteilskraft der Aufklärung das Prinzip war, das den Verfall herbeigeführt haben soll. In seiner Argumentation geht Nietzsche einen Schritt weiter und setzt mit dem Verfall nicht nur die Vernunft, sondern auch die Zuversicht, die Freude, ja gar das gesamte rationale Denksystem des Menschen gleich:

Und wenn [...] die Griechen gerade in den Zeiten ihrer Auflösung und Schwäche, immer optimistischer, oberflächlicher, schauspielerischer, auch nach Logik und Logisierung der Welt brünstiger, also zugleich „heiterer“ und „wissenschaftlicher“ wurden? (Nietzsche, 1988a, S. 14)

Das Verhältnis zwischen dem Verfall und dem Wahn wird somit komplett zerstört und der Wahn wandelt zum Antrieb der modernen Kunst, allerdings wird er zugleich das Mittel der Auflehnung an das aufklärerische Gedankengut und dessen Grundprinzip der Vernunft. Diese Beziehung zwischen moderner Kunst und dem Wahnsinn wird später mit der dadaistischen Bewegung ganz deutlich zu sehen sein. Der Wahn bestimmte besonders Anfang des 20. Jahrhunderts den Charakter moderner Kunstwerke und wurde zum Motto modernistischer Künstler, die die Ansicht vertraten, den Verfall der bürgerlichen Gesellschaft allein auf diesem Wege darstellen zu können.

Mit dieser radikalen Hinwendung zum Dionysischen hat Nietzsche nicht nur die gesamten moralischen Prinzipien niedergemacht, sondern er zielte es nicht zuletzt darauf ab, das von Schopenhauer definierte „principium individuationis“ und den von ihm bestimmten „Schleier der Maja“ niederzubügeln. Schopenhauer zufolge verursacht das Individuationsprinzip die Höherwertung des Lebens:

Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis. (Nietzsche, 1988a, S. 21)

Nietzsche glaubte jedoch, dass Schopenhauers Definition des „principium individuationis“ das Apollinische befürwortete: „So möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt“ (Nietzsche, 1988a, S. 20). Mit dieser Auseinandersetzung dringt noch deutlicher ans Tageslicht, was das Apollinische für Nietzsche bedeutet:

Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene massvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. (Nietzsche, 1988a, S. 20)

So zeigt sich, dass er davon ausgeht, dass die auf das apollinische Prinzip gründende Kunst – wie Schopenhauers „Schleier der Maja“ – das einzig Wahre am Leben, nämlich den Tod, verhülle. Der Mensch könne somit dem Schrecken des Todes entkommen und sich mit Kunst trösten. Nietzsche glaubt, dass nichts verhüllt werden müsse und kein Grund zum Trost gegeben sei. Die Verhüllung diene allein zur Kontrolliertheit und zerstöre die Erfindungskraft, die der Kunst zugrunde liegen müsste. Er will den „Schleier der Maja“ verwerfen und den Menschen mit dem Dionysischen konfrontieren:

Wenn [der Mensch] plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird [...] Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. (Nietzsche, 1988a, S. 21)

Wenn das Dionysische überwiegen kann, dann ist es, „als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere“ (Nietzsche, 1988a, S. 22) und der Knechtschaft sei ein Ende gemacht: „Jetzt ist der Sklave freier Mann“ (Nietzsche, 1988a, S. 22). Der Drang nach einer besseren Welt und einer Überwindung der Unordnung der Wirklichkeit wäre somit aufgehoben und das künstlerische Schaffen ließe sich demzufolge nicht mehr von diesem Drang inspirieren. Mit dem Zerreißen des „Schleier der Maja“ verliert nämlich das Gefühl der Zuversicht seine Gültigkeit. Stattdessen wirkt sich der Pessimismus und die Aussichtslosigkeit in Form von Antrieb des künstlerischen Schaffens aus. So befreit sich der „unmoralische Künftlergott“ (Nietzsche, 1988a, S. 15) von der Begrenztheit des Schönen und wandelt zum Antichristen, der auf den Namen des griechischen Gottes Dionysos getauft ist. Die folgende Fragestellung Nietzsches stellt die Auffassung der Schönheit und Freude, die bis auf die Antike zurückzuführen ist und dem gesamten europäischen humanistischen Ideengut zugrunde liegt, auf den Kopf und deutet an, das auch die Altgriechen die Kunst aus dem Pessimismus abgeleitet haben:

Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgeratenste, schönste, bestbeneidete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen - wie? Gerade sie hatten die Tragödie nötig? (Nietzsche, 1988a, S. 11)

Mit dieser Hinterfragung zerstört er das relative Verhältnis zwischen dem Verfall und dem Pessimismus. Die Freude und der Optimismus werden als Folgen des Verfalls kategorisiert, während die Erneuerung, die Verjüngung und die Regeneration mit dem Pessimismus verbunden werden: „Ist Pessimismus notwendig das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Misstratenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte? [...] - wie er es bei uns, den modernen und Europäern ist? Gibt es einen Pessimismus der Stärke?“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Nietzsche macht somit eine neue und positive Bestimmung der Begrifflichkeit des Pessimismus im Zusammenhang mit der modernen Kunst.

#### 4. Die Grundlagenkrise

Die Verbindung zwischen dem Künstler und dem Pessimismus ist eigentlich nichts etwas gänzlich Neues. Der Pakt mit dem Teuflischen weist zweifelsohne Parallelitäten mit den von Nietzsche angeführten Ideen des Dionysischen. Bekanntlich thematisieren literarische Werke wie Christoph Marlowes *Doctor Faustus* sowie Goethes *Faust* die Zusammenarbeit des Intellekts mit Mephisto. Das Motiv des Teufelsbündnisses ist in der Literatur der Neuzeit auf die Phase des Übergangs von der herkömmlichen Ständegesellschaft zur bürgerlichen Klassengesellschaft zurückzuführen. Der Künstler, der das Wertesystem alter Ordnung negierte, stellte zugleich die Konflikte der sich geradeerst herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft fest. Die krankhaften Aspekte des Bürgertums wurden vom vorausschauenden Künstler erkannt und demzufolge fühlte sich der Künstler nicht wirklich einem System neuer Normen und Werte zugehörig. Der Künstler führte ein isoliertes Leben und befand sich in einer widersprüchlichen Lage, da er sowohl die alte Ordnung als auch das heranwachsende Neue kritisch betrachtete. Der einsame Künstler, der zwischen den radikalen aufklärerischen und humanistischen Ideen und der Lebensweise und den Werten des Bürgertums eingeeengt war, fühlte sich noch weitere Jahrhunderte niedergeschlagen und schwach. Viele Jahre vor Nietzsche und den Modernisten, waren Künstler in diesen unauflöslich scheinenden Widerspruch verwickelt und thematisierten in ihrem Werk diese Ausgangslosigkeit. Nietzsches Radikalität besteht eben darin, dass er diese Ungereimtheit ignoriert und die aufklärerischen Ideen der degenerierten Normenwelt des Bürgertums gleichsetzt. Dadurch gelangt er an den Punkt, an dem er nicht nur die bürgerliche Gesellschaft, sondern das gesamte aufklärerische und humanistische Gedankengut abwertet. Genau deshalb negiert Nietzsches Dionysos oder Antichrist und der moderne Künstler, der sich von ihm inspirieren lässt, die gesamte Welt von Grund auf. Dabei ist Goethes Faust den Teufelspakt

eingegangen, weil er die gegebenen Verhältnisse verändern wollte. Die Figur des Faust zeigt wenn man so will die Befangenheit des deutschen Bürgertums, das nicht in der Lage ist, lautstark zu werden und beispielsweise die preußische Monarchie in irgendeiner Weise zu kritisieren. Um etwas zu bewegen, Althergebrachtes zu bezwingen und Neues herbeizuführen, benötigt Faust den Teufelspakt. Er glaubt, auf diesem Wege die Gehemmtheit der bürgerlichen Gesellschaft zu überwinden. Insofern geht Faust eigentlich so vor, wie Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* vorgibt. Er versucht neue moralische Werte zu entwickeln und ein neues System von Prinzipien aufzustellen. So gesehen beherbergt seine Figur eigentlich die Einigung von Prometheus und Mephistopheles. Sein Akt ist eine „schöpferische Zerstörung“ (Berman, 1998, S. 99). Um das Neue zu schaffen, muss das Alte zerstört werden und der dadurch zu entstehende Chaos wird mit einer göttlichen Kraft entgegengenommen und bewältigt. Diese schöpferische Zerstörung führt nämlich schließlich zur Befreiung des Menschen. Die Handlung steht also der Hemmung gegenüber. Das Nicht-Handeln und Zusehen ist nicht gestattet. Das Antichristliche und Dionysische bei Nietzsche dahingegen ruft den Künstler keineswegs zum Handeln auf: „Gegen die Moral kehrte sich [...] mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche“ (Nietzsche, 1988a, S. 16). Das Kunstwerk ist kein Mittel mehr, das das moralische Handeln herbeiführt und Veränderungen bewirkt. Das Nicht-Handeln wird zum Hauptprinzip und resultiert unumgänglich in der Negierung jeglicher Werte, doch werden keine neuen Werte vorgeschlagen.

Der tiefe Bruch und der große Unterschied zwischen den hier dargestellten Ansichten Goethes und Nietzsches und die Diskrepanz zwischen Mephistopheles und Antichrist werden ganz besonders anhand der Argumente der beiden großen Denker im Zusammenhang mit Shakespeares *Hamlet* sichtbar. Bekanntlich befindet sich die Figur Hamlet in einer Art Handlungskrise. Nachdem er mit dem Geist seines Vaters spricht und jegliche Untaten seines Onkels und seiner Mutter erfährt, findet er sich mitten in einer tragischen Lage. Er möchte sich rächen, doch weiß er nicht, wie er seine Ziele umsetzen soll: „The time is out of joint. O cursed spite. That ever I was born to set it right“ (Shakespeare, 2008, S. 153). In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* findet sich ein direkter Verweis zu dieser Lage Hamlets:

Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist [...] Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne



die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden. (Goethe, 1997, S. 242)

Die Interpretation des gehemmten Zustands Hamlets und seines Nicht-Handelns in diesem Auszug ist zweifelsohne eine Kritik am Bürgertum und dessen passiver Stellung im gesellschaftlichen Leben. Das Bürgertum ist zwar gebildet und verfügt über das notwendige Wissen, allerdings fehlt ihm der waghalsige Geist und die verantwortungsbewusste Haltung. Herbert Marcuse macht auf diese Haltung Goethes aufmerksam:

In sharp contrast to France, Germany had no strong, conscious, politically educated middle class to lead the struggle against this absolutism. The nobility ruled without opposition. 'Hardly anyone in Germany' remarked Goethe, 'thought of envying this tremendous privileged mass, or of begrudging them their happy advantages.' The urban middle class, distributed among numerous townships, each with its own local interests, was impotent to crystallize and effectuate ant serious opposition. (Marcuse, 2020, S. 14)

Deutschland verfügte derzeit nicht über historische Figuren wie vielleicht Robespierre, Napoleon oder Gruppierungen wie die Sans Culottes, die Umbrüche ausgelöst und Änderungen in der Gesellschaft bewirkt hatten. Der Mangel an einem solchen Elan, der die Erlösung des Bürgertums hervorbringen könnte, war bekannt und genau deshalb versuchten deutsche Intellektuelle und Künstler mithilfe der moralisierenden Haltung etwas zu bewirken. Die besondere Hervorhebung der Moral und die endlose Debatte um die Tugend resultierte in der Rechtfertigung des Teufelsbündnisses. Denn wichtig war der Vorteil der Menschheit. Es handelte sich um eine deutsche Gesellschaft, die keine wahre, tiefgehende, radikale Umwälzung, ja keine Revolution in Erfahrung gebracht hatte. Hinzu kam das Scheitern der Revolution in 1848 und somit wurde die Gesellschaft immer mehr in Zurückhaltung hineingezogen. Als Nietzsche die intellektuelle Bühne betrat, war diese zurückhaltende Art längst zu einer Eigenschaft des deutschen Bürgertums geworden. Genau deshalb unterscheidet sich Nietzsches Interpretation der Handlungskrise Hamlets von der in Goethes Werk reflektierten Auffassung:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion - das ist die Hamletlehre [...] die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins. (Nietzsche, 1988a, S. 39)

Die Unentschlossenheit und die Hemmungen Hamlets erhalten mit Nietzsches Blickwinkel eine komplett andere Bedeutung. Demzufolge begreift Hamlet, dass die Handlung nichts am Verlauf der Geschehnisse verändern kann und dass genau hierin die geheim gebliebene Wahrheit des Lebens besteht. Dieser Moment der Realisierung bringt die Weisheit herbei und Nietzsche zufolge ist sie der Grund dafür, dass Hamlet nicht handelt. Wie oben schon angeführt, ist im Werk Goethes die Interpretation zu sehen, dass Hamlet keine Grundlage besitzt, die ihm die notwendige Kraft verleiht, zu handeln. Es fehlen ihm die Prinzipien, anhand derer er sich orientieren kann, mit anderen Worten das Richtige vom Falschen unterscheiden kann. Er könne wegen seiner Melancholie und der Trauer nicht handeln. Nietzsche dagegen sieht darin eine Weisheit, die ihn dazu bringt, Gegebenheiten herabzusetzen und zu erniedrigen. Auf der einen Seite erscheint sein Nicht-Handeln also als ein Resultat der Schwäche, da es ihm an Absichten und Zielen fehlt. Auf der anderen Seite wird ihm von Nietzsche eine Weisheit zugeschrieben.

Nietzsche machte selbst die Diagnose, dass die Werte des Bürgertums verfallen waren. Allerdings setzte er dem kein Wertesystem gegenüber, sondern entwickelte den Begriff des Übermenschen. Doch wie die meisten Vorstellungen Nietzsches hat auch seine Auffassung des Übermenschen eine rhetorische Qualität. Er ist anders als die herkömmlichen wahren Helden, denn der von Nietzsche befürwortete Nihilismus zerstörte die Grundlage, auf der wahre Helden fußen müssten. Nietzsches Nihilismus ist nämlich aus der Verwerfung der Verbindung zwischen dem Guten und dem Schönen herausgewachsen, wie Stanley Rosen auch feststellt. „The classical conception of reason is inseparable from the notion of ‘good’. This notion in turn contains two dimensions which we may call ‘noble’ or ‘beautiful’, and ‘useful’“ (Rosen, 1999, S. 60). Der Nihilismus bewirkte

einen viel tieferen Bruch im ästhetischen und politischen Bereich, denn er zerstörte alle Maßstäbe, an die sich die Ästhetik und die Politik zwangsweise lehnte. Gilles Deleuze macht in diesem Zusammenhang folgende Feststellung:

Nihilism [...] no longer signifies a will but rather a reaction. The supersensible world and higher values are reacted against, their existence is denied, they are refused all validity this is no longer the devaluation of higher values themselves. Devaluation no longer signifies life taking on the value of nil, the null value, but the nullity of values, of higher values. (Deleuze, 2002, S. 148)

Die Verwerfung aller Maßstäbe bedeutete aus der Sicht der politischen Philosophie betrachtet, dass Nietzsches Ideen im Bereich des Anarchismus einzuordnen waren. Badiou greift diesen Aspekt auf und betont, dass Nietzsches Zarathustra die Haltung gegen das Staatswesen aufdeckt:

The new idol is precisely the State. When Zarathustra began to argue against the new idol, and to set forth the imperative, "Turn away from the new idol" it expressly talks about the State, and this text of the new idol, is a text of a violent anti-statism, which could allow us for a long time to talk about Nietzschean anarchism. In this sense, and despite the doctrine of formations of sovereignty, a Nietzschean anarchism connected to violence and anti-State imprecation. (Badiou, 2019, S. 181)

Wie vor allem im Einstieg der vorliegenden Studie aufgezeigt wurde, verlieren in Krisenphasen gesellschaftliche Maßstäbe und Werte an Bedeutung und der Künstler verliert in solchen Phasen die Orientierung. Besonders die durch die Weltkriege herbeigeführten Krisen lösten einen tiefen Sinnverlust aus, infolgedessen der Künstler sich nicht mehr imstande sah, die Vorgänge richtig zu verarbeiten. Der Staat und die Gesellschaft verlieren in solchen Phasen ebenso ihre Bedeutung. Daraus folgt, dass auch in Zeiten, in denen die Krise nicht mehr wirklich zu spüren ist und eine wenn auch sehr kleine Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu beobachten ist, der Künstler noch immer nicht in der Lage ist, sich an gesellschaftlichen Vorgängen zu beteiligen, die Geschehnisse selbst in Erfahrung zu bringen und diese mithilfe des Kunstwerks zu verarbeiten. Das war der Grund dafür, warum der Künstler beispielsweise in der kurzen Phase der Weimarer Republik eine Mission übernahm und am Werdegang der Republik Verantwortung übernahm. Weil das nicht der Fall war, hat der moderne Künstler besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur förmliche Produktivität herbeigeführt.

Auf den ersten Blick scheint Nietzsche – genauso wie sein Vorgänger Goethe – der Krise einen Kampf anzusagen. Dabei muss man einsehen, dass die ästhetische Haltung der beiden großen Denker vor Augen stellt, dass ihr Ausgangspunkt woanders liegt und dass sie moralisch gesehen unterschiedliche Prinzipien vertreten. Goethe sieht infolge von Krisen die Handlung vor, während Nietzsche die pure Ästhetik präferiert.

Wenn man der Menge das Mitgefühl alles Menschlichen geben, wenn man sie mit der Vorstellung des Glücks und Unglücks, der Weisheit und Torheit, ja des Unsinn und der Albernheit entzünden, erschüttern und ihr stockendes Innere in freie, lebhaft und reine Bewegung setzen könnte! (Goethe, 1997, S. 42)

Dieser Auszug aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* befürwortet die Handlung und die Teilhabe des Menschen an gesellschaftlichen Vorgängen in Krisenphasen. Somit wird der Mensch selbst frei von jeglicher gesellschaftlichen Restriktion und erhält die Möglichkeit, die notwendige Kraft zu erringen, etwas zu bewirken und Verhältnisse zu verändern. Nietzsche dagegen befürwortet das Nicht-Handeln als Folge der Sinnleere der Welt, sodass der Künstler eigentlich die Möglichkeit verliert, über seine Grenzen hinauszugehen und neue Normen und Werte zu formieren. In *Die Geburt der Tragödie* hält er fest: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden“ (Nietzsche, 1988a, S. 22) Hiermit vertritt er die ausgefallenste Idee im Zusammenhang mit der nihilistischen Weltansicht, denn sie bedeutet, dass der Künstler sich mit dem Kunstwerk identifiziert und somit nur noch seine Innenwelt reflektiert. Damit ist ein gravierender Perspektivenwechsel bewirkt, da der Künstler komplett von der wahren Welt wegsehen kann und in seiner Isoliertheit weiterhin künstlerisch produktiv bleiben kann. Die Sinnleere der Welt ist nur noch Grund zum Ekel. Die Folgen der ästhetischen Haltung in Krisenzeiten wird, wie schon erwähnt, am meisten anhand des Werdegangs der Modernisten sichtbar, die vor allem in der Phase vor dem Zweiten Weltkrieg in eine besonders tragische Lage hineingerieten. Das Nicht-Handeln, das in Anlehnung an das Fehlen von Zielen und Absichten propagiert wurde, traf auf den dionysischen Rausch, der die Rationalität komplett aufhob. An dieser Stelle könnte man auf Thomas Mann Werk zurückgreifen, da *Doktor Faustus* genau diesen Sachverhalt thematisiert. Der Künstler, der seine Orientierung verliert, geht ein Teufelsbündnis ein. Seine Neigung zum Bösen, die durch seinen besonders starken Ehrgeiz sichtbar wird, dringt immer mehr hervor. Er gewinnt einen destruktiven Charakter, da er im Sinne der schöpferischen Kraft alle Prinzipien und Tugenden abwertet. Das künstlerische Schaffen wird zum Prozess der Zerstörung. Sein Zustand zeigt die Parallele zwischen dem Ästhetizismus und dem Barbarischen, sodass

eigentlich Nietzsches Gleichsetzung von Verfall und Optimismus negiert wird. Stattdessen führt in der Erzählung die pessimistische Haltung den totalen Untergang herbei und künstlerisch ist aus dieser destruktiven Herangehensweise ebenso nichts zu erwarten. So gesehen ist das Werk eine Abhandlung mit der ästhetizistischen Haltung und stellt ein Gegenpol zu Nietzsches Ansichten dar. Thomas Mann hält im selben Jahr in Zürich eine Rede und stempelt es als ein Irrtum ab, dass Nietzsche das Leben und die Moral als Gegensätze auffasst: „Die Wahrheit ist, daß sie zusammengehören. Ethik ist Lebensstütze und der moralische Mensch ein rechter Erdenbürger, – vielleicht etwas langweilig, aber höchst nützlich. [...] Der wahre Gegensatz ist der von Ethik und Ästhetik“ (Mann, 2011, S. 41). Mit dieser Feststellung betonte Thomas Mann, dass die Negierung der Moral den Untergang unumgänglich machte.

## 5. Fazit

Der vorliegende Aufsatz ruft die oben angeführten Debatten in Erinnerung, da sie infolge der momentanen Corona-Krise hochaktuell sind. Es ist von extrem großer Bedeutung, die ästhetische Haltung, die das Nicht-Handeln bevorzugt und den Eskapismus als eine Strategie benutzt, kritisch zu bewerten und daraus Schlüsse zu ziehen.<sup>4</sup> Nimmt man eine wahre Abhandlung vor, so wird man erkennen, dass die jetzige Krise eigentlich auch die Krise der Ästhetik ist. Die von Nietzsche aufgestellten Prinzipien, die das passive Hinnehmen vorsehen und die Moral auf die Interpretation des Subjekts reduzieren, befinden sich ebenso in einer Krisenphase. Dabei könnte künstlerische Produktion im Umgang mit Krisen einen Beitrag zur Beleuchtung der Verhältnisse leisten und Handlungsmöglichkeiten aufzeigen. Doch ist es für die Krisenbewältigung – mit anderen Worten für die Überwindung der Krise der Ästhetik – notwendig, Zusammenhänge darzustellen, anstatt an Eskapismus zugrunde zu gehen. Kunst muss sich einem Wertesystem und Prinzipien beziehen und kann über diese hinausgehen, indem sie Ausblicke auf ein kommendes Gemeinschaftliches öffnet. Sie kann Wege, Ideen, Utopien und Emanzipationspotenziale aufzeigen. Allerdings muss sie, um

4 Die Ideen Nietzsches hatten ohne Zweifel einen Einfluss auf die Entwicklung der Postmoderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Allerdings soll unterstrichen werden, dass die Postmoderne keine künstlerischen Bewegungen aufweist, die ihre ästhetischen und kulturellen Prinzipien in Form von Manifesten und kollektiven Kundgebungen bekanntgeben, wie es bei der Avantgarde der Fall war. So müsste man gegebenenfalls einzelne postmoderne Werke und Autoren untersuchen, um Schlüsse über die Eigenschaften der Postmoderne ziehen zu können. Dieser Aspekt stellt eine Schwierigkeit dar, die Postmoderne in Bezug auf die philosophische Fragestellung des vorliegenden Aufsatzes in Betracht zu ziehen. Weiterhin würde die Erwägung der Postmoderne eine Auseinandersetzung mit strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätzen unumgänglich machen, wodurch der Fokus des vorliegenden Aufsatzes sich verschieben würde.

gesellschaftlich relevant zu sein, an historische Erfahrungen und Kontexte anknüpfen. Die Verarbeitung der Krise kann nur dadurch erfolgen, dass die künstlerische Praxis das Leben segnet und die Zuversicht einer lebenswerten Welt reflektiert. An dieser Stelle soll mit diesem Aufsatz abschließend darauf hingewiesen werden, dass das Erbe von Hegels Gedankengut in diesem Zusammenhang wegweisend sein kann. Als Hegel das Ende der Kunst ankündigte und die Philosophie der Ästhetik überordnete, errichtete er das universelle System von moralischen Prinzipien, das sich auf die Frage nach dem höchsten Gut begründete und den Weg zu einer neuen Welt ebnet sollte. Hegels Herangehensweise und Nietzsches Negation der Vernunft sind zwei Gegenpole, die infolge der Corona-Krise wieder einmal aufeinanderstoßen. Das aufklärerische Gedankengut und humanistische Ideen müssen aufgegriffen werden. Die jetzige Krise stellt eine Chance für den Künstler dar, aus der Sackgasse umzukehren und seine eigene Krise – anders ausgedrückt die schöpferische Krise – zu überwinden. Auch heute ist die europäische sowie die deutsche Gesellschaft neben der Corona-Krise mit weiteren anderen Krisen konfrontiert, infolgedessen, genau wie vor mehr als einem halben Jahrhundert der Fall war, heute wieder einmal populistische und extreme politische Bewegungen an Macht gewinnen. Der Künstler sollte nicht an seiner durch Selbstsucht hervorgerufenen ästhetischen Krise zugrunde gehen. Dahingegen kann die ästhetische Krise überwunden werden, indem der Künstler seine Teilhabe an gesellschaftlichen Vorgängen anerkennt und handelt.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

**Finanzielle Förderung:** Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Literaturverzeichnis

Badiou, A. (2019). *Nietzsche's Anti-Philosophy I*, 1992-1993 Seminar. New York: Columbia University Press.

Berman, M. (1988). *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. London: Penguin Random House.

Deleuze, G. (2002). *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Goethe, J. W. (1997). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München: dtv Verlag.

Koselleck, R. (2011). *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Berlin: Suhrkamp.

Mann, T. (2011). *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*. Berlin: Fischer.

Marcuse, H. (2020). *Reason and Revolution*. New York: Humanity Books.

Nietzsche, F. (1988a). *Die Geburt der Tragödie*. München: dtv Verlag.

Nietzsche, F. (1999). *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Hrsg.). München: dtv Verlag.

Nietzsche, F. (1988b). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Hrsg.). München: dtv Verlag.

Rosen, S. (1999). *Nihilism*. South Bend: St. Augustine Academy Press.

Shakespeare, W. (2008). *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.





### TANIM

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tarafından 1954 yılından beri yayınlanan, uluslararası, hakemli, açık erişimli yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında çıkarılan bilimsel bir dergidir.

### AMAÇ KAPSAM

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur dergisinde, Alman dili ve edebiyatına odaklanılarak yapılan edebiyat bilimi, dilbilim, kültürbilimi, medyabilimi, çeviribilim ve dil öğretimi alanlarındaki disiplinler ve/veya disiplinlerarası, kuramsal ve/veya uygulamalı çalışmalar yer almaktadır. Dergi bu alanlarda bilimsel bilginin paylaşıldığı global bir platform oluşturmayı amaçlar.

Dergide, araştırma makalelerinin yanı sıra, yukarıda sıralanan alanlarda yazılmış bilimsel kitapların tanıtıldığı inceleme yazılarına ve yine aynı alanlarda düzenlenen ulusal veya uluslararası kongrelerin tanıtım yazılarına da yer verilmektedir. Derginin yayın dilleri Almanca, İngilizce ve Türkçe'dir. Derginin hedef kitesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, lisansüstü öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

### EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

#### Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

#### Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Makalede daha önce yayınlanmış alıntı yazı, tablo, resim vs. mevcut ise makale yazarı, yayın hakkı sahibi ve yazarlarından yazılı izin almak ve bunu makalede belirtmek zorundadır. Gerekli izinlerin alınıp alınmadığından yazar(lar) sorumludur.

Eğer makale daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş olan bildiriden üretilmiş ise, bu durumun makalede söz konusu bilimsel toplantının tüm detaylarını içeren bir dipnot olarak belirtilmesi

gerekmektedir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

### Açık Erişim İlkesi

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur'un, tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Yazarlar Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

### İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayını için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

### Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayını kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

### YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

### Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve

anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını [Telif Hakkı Anlaşması Formunda](#) imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir. Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

### **Editör ve Hakem Sorumlulukları**

Baş editör, yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın

kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

### YAZILARIN HAZIRLANMASI

#### Dil

Dergide Türkçe, Almanca ve İngilizce makaleler yayınlanır. Her makalede, makale dilinde öz ve İngilizce öz olmalıdır. Tüm makalelerde ayrıca İngilizce geniş özet yer almalıdır.

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak ve <http://sdsl.istanbul.edu.tr> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı [Telif Hakkı Anlaşması Formu](#) eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 10 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile ve iki yana yaslı olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında tab tuşu kullanılmalıdır.
2. Metnin başlığı küçük harf, koyu renk, Times New Roman yazı tipi olarak sayfanın ortasında yer almalıdır.
3. Giriş bölümünden önce 200-250 kelimelik çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden makale dilinde ve İngilizce öz ile 600-650 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve makale dilinde özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden, makale dilinde 5 adet, İngilizce 5 adet anahtar kelime yer almalıdır.
4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Makale dilinde başlık, öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
5. Nicel ve nitel çalışmalar, Giriş, Yöntem, Bulgular, Tartışma bölümlerini içermelidir. Yöntem kısmında, eğer özgün bir model kullanılmışsa, model alt bölümü ile mutlaka Örneklem/Çalışma Grubu, Veri Toplama Araçları ve İşlem alt bölümleri bulunmalıdır.
6. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler çalışmanın takip edilebilmesi açısından numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte metin içinde verilmelidir.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, telefon numarası, e-posta adresleri ve ORCID'leri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).

## 8. Tablolar, Şekiller ve Resimler

Tablo, şekiller ve resimler bold olarak yazılmalıdır. Her tablo, şekil ve resim ayrı ayrı numaralandırılmalı ve tamamının içeriğini özetleyen bir başlığı olmalıdır. Tablo, şekil veya resimle ilgili belirtilmesi gereken daha detaylı bilgiler varsa dipnotta verilmelidir. Başlık ile tablo/şekil/resim arasında bir satır boşluk bırakılmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Öğrencilerin Dil Kullanımı / Resim 1: René Magritte İmgelerin Laneti

## 9. Metinde derginin yayın dilleri olan Türkçe, Almanca ve İngilizce haricindeki tüm sözcükler/tümceler italik yazılmalıdır.

Örnekler: 1968 führte Jacques Derrida den Begriff la différance in die Philosophie ein.

Lexikalisch zentral sind die Wörter pelle, rughe, viso und luce.

## 10. Metin içi alıntılar orijinal metinde nasılsa (italik/bold/düz) makalede de öyle verilmelidir.

Uzunluğu en fazla 3 satıra kadar olan alıntılar şu noktalama işaretleri ile verilmelidir:

“...” (TR/İNG) „.....” (ALM) ile, eğer daha uzunsu blok alıntı olarak ayrı verilmelidir. Daha uzun alıntılar blok alıntı biçiminde verilmeli ve kesinlikle tırnak işareti veya başka bir işaret kullanılmamalıdır. Her alıntının kaynağı (tarih ve sayfa numarası) belirtilmelidir.

Örnek: Almanca yazılmış bir makalede kısa alıntı > Die Szene eröffnet mit dem Ausspruch „Pietro Aretino war ein Spötter, / Und trotzdem hat ihn Tizian gemalt.“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275).  
Almanca yazılmış bir makalede uzun alıntı > Gegen Ende der Szene stürmt der Polizeipräsident die Bühne und versucht, das Publikum vor der Nacktheit zu schützen:

Besteht das Publikum da unten vielleicht aus Paradieskindern? Nein! Besteht das Publikum aus lauter Geistesgrößen? Nein! Der normale Staatsbürger kann nun einmal die Wahrheit nicht hören und die Nacktheit nicht sehen, ohne außer Rand und Band zu geraten, ohne gemeingefährlich zu werden. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 281)

İngilizce yazılmış bir makalede kısa alıntı > Lennard J. Davis writes “To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body” (Davis, 1995, p. 23).

İngilizce yazılmış bir makalede uzun alıntı > The Author Lennard J. Davis continues,

So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study, just as the study of race has focused on the person of color. But as recent scholarship on race, which has turned its attention to whiteness, I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the problem is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the ‘problem’ of the disabled person. (Davis, 1995, pp. 23–24)

Türkçe yazılmış bir makalede kısa alıntı > Akşit Göktürk ütopya adasını “örnek yasalarla kurulmuş mutlu bir toplum düzeni” olarak tanımlar (Göktürk, 2012, s. 60-61).

Türkçe yazılmış bir makalede uzun alıntı > Batı’nın zamanı ideal tarihin inşasının kurucu ögesi olarak görmesi, Engelhardt’ı zamanın ve tarihin dışında bir şimdi yaratmaya sevk eder:

Zira Engelhardt’ın, komodin olarak kullandığı bir kütüğün üzerine yerleştirdiği ve bir anahtar vasıtasıyla düzenli bir şekilde kurduğu saati tek bir kum tanesi yüzünden geri kalmaktaydı, kum tanesi kendisine saatin içinde yay ile vızıldayan küçük bir dişli arasında rahat bir yer bulmuştu ve sert, öğütülmüş mercan iskeletinden meydana geldiği için Kabakon zamanının minimal ölçüde yavaşlamasında neden oluyordu (Kracht, 2012, s. 74)

11. Kaynakça başlığı Almancada "Literaturverzeichnis", İngilizcede "References", Türkçede "Kaynakça" olarak yazılmalıdır.
12. Özlerin başlığı Almanca ve İngilizcede "Abstract", Türkçede "Öz" olarak belirtilmelidir.
13. Kitap adları vb. kısaltmalar kullanılacaksa mutlaka ilk kısaltıldığı yerde dipnot ile belirtilmelidir ve metnin devamında kısaltma olarak kullanılmalıdır.  
Örnek: Kitap adı > Verwirrung der Gefühle (Zweig, 1926) > VG olarak kısaltıldıysa metnin tamamında VG olarak kullanılmalıdır.  
Belli bir dönemin adı > World War I > WWI olarak kısaltıldıysa metnin tamamında WWI olarak kullanılmalıdır.
14. Metinde vurgulamak istenen sözcükler/sözcük öbekleri makale dili Almanca ise '.....' İngilizce veya Türkçe ise '.....' işaretleri içinde verilmelidir.  
Örnek: Almanca yazılmış bir makalede > Haushofer perspektiviert die Natura us einem ,femininen Stanpunkt'.  
İngilizce yazılmış bir makalede > As a matter of fact, this speaks about 'hopelessness' and 'the way to uncertainty'.  
Türkçe yazılmış bir makalede > Romandaki adada dış dünyada akıp giden zamanın aksine bir tür 'zamansızlık' hüküm sürer.
15. Bütün eser adları (Roman, Film, Şarkı, Dergi vs.) italik yazılır.  
Örnek: Schachnovelle, Die Wand, Cosmopolitan, Frankfurter Allgemeine, Kaltes Klares Wasser
16. Özel isimler/kişi adları italik ya da bold olmamalıdır.
17. Başlık ve ara başlık kullanımı:  
Makalede ara başlık kullanımı yazarın tercihi bırakılmıştır. Eğer ara başlık kullanılacaksa metinde bütünlüğün sağlanması için tüm ara başlıklar numaralandırılmalıdır ve metnin tamamında aynı sistem tercih edilmelidir. Sadece numaralardan oluşan ara başlıklar kullanılmalıdır. Numaralandırmada yalnızca Arap rakamları (1, 2, 2.1, 2.2...) kullanılabilir. Romen rakamları, harfler veya farklı işaretler kullanılmamalıdır. Ara başlıklar makalenin tamamında bold yazılmalıdır. Başlıklarda eser adları kullanılacaksa mutlaka italik yazılmalıdır.  
Örnek:  
1 Einleitung  
2 Erstes Kapitel  
2.1 Erstes Unterkapitel des ersten Kapitels  
2.2 Zweites Unterkapitel des ersten Kapitels  
3 Zweites Kapitel  
3.1 Erstes Unterkapitel des zweiten Kapitels  
3.2 Zweites Unterkapitel des zweiten Kapitels  
3.3 Drittes Unterkapitel des zweiten Kapitels  
4 Drittes Kapitel  
5 Schluss  
Literaturverzeichnis  
Anhang

18. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir.
19. Yayın kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan, metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
20. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.

### Kaynaklar

Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dahil edilmemiş makaleler Early View olarak yayınlanır ve bu makalelere atıflar "advance online publication" şeklinde verilmelidir. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça "kişisel iletişimlere" atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır. Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

### Referans Stili ve Formatı

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

### Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

### Örnekler:

#### ***Birden fazla kaynak;***

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

#### ***Tek yazarlı kaynak;***

(Akyolcu, 2007)

#### ***İki yazarlı kaynak;***

(Sayiner ve Demirci 2007, s. 72)



**Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;**

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciabrune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

**Altı ve daha çok yazarlı kaynak;**

(Çavdar ve ark., 2003)

**Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme**

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

**Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.**

**Kitap**

**a) Türkçe Kitap**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

**b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

**c) Editörlü Kitap**

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

**d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap**

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

**e) İngilizce Kitap**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

**f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

**g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

**h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın**

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

**Makale**

**a) Türkçe Makale**

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

**b) İngilizce Makale**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Yediden Fazla Yazarlı Makale**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale**

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

**e) DOI'si Olan Makale**

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Popüler Dergi Makalesi**

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

**Tez, Sunum, Bildiri****a) Türkçe Tezler**

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

**b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

**c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**f) Sempozyum Katkısı**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B. & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

**g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti**

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme*[Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

**h) Düzenli Olarak Online Yayımlanan Bildiriler**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**i) Kitap Şeklinde Yayımlanan Bildiriler**

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoğlu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

**j) Kongre Bildirisi**

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

**Diğer Kaynaklar****a) Gazete Yazısı**

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

**b) Online Gazete Yazısı**

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet>

**c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

**d) Online Ansiklopedi/Sözlük**

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). *Wikipedi* içinde. Erişim adresi: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi\\_mimarisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi)

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

**e) Podcast**

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

### **f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm**

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

### **g) Müzik Kaydı**

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

## SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
  - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
  - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
  - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
  - ✓ Metin içi atıfların ve kaynakların APA 6 ile uyumlu olarak gösterildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Makale Kapak sayfası
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
  - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
  - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
  - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
  - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
  - ✓ Özetler 200-250 kelime makale dilinde ve 200-250 kelime İngilizce
  - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
  - ✓ İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-650 kelime
  - ✓ Makale ana metin bölümleri
  - ✓ Makale ana metin bölümleri
  - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
  - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
  - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
  - ✓ Son notlar (varsa belirtiniz)
  - ✓ Kaynaklar
  - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

**İLETİŞİM İÇİN:**

Editörler : İrem Atasoy

irem.atasoy@istanbul.edu.tr

Barış Konukman

konukman@istanbul.edu.tr

Tel : + 90 212 455 57 00 / 15909

Faks : + 90 212 512 21 40

Web site:<http://sdsl.istanbul.edu.tr>

Email : [sdsl@istanbul.edu.tr](mailto:sdsl@istanbul.edu.tr)

Adres : İstanbul Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Ordu Cad. No: 6 34134, Laleli

İstanbul-Türkiye

## **DESCRIPTION**

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur which has been an official publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language since 1954 is an international, open access, peer-reviewed and scholarly journal published two times a year in June and December.

## **AIM AND SCOPE**

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur publishes disciplinary and/or interdisciplinary, theoretical and/or applied research articles that focus on German language and literature in the following fields: literary studies, linguistics, cultural studies, media studies, translation studies, and language teaching. The journal aims to provide a platform for sharing scientific knowledge in these fields.

Authors publishing with Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

## **EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS**

### **Publication Policy**

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

### **General Principles**

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

For quoted texts, tabulated data and graphics from published papers, author has to obtain permission from the author(s) or the owner of the publishing rights of the source article and indicate the allowance in the paper. Author(s) is responsible to obtain such permissions.

If the manuscript was produced from a proceeding previously presented at a scientific meeting, it must be stated in the manuscript as a footnote indicating the information regarding the scientific meeting. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

### **Open Access Statement**

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

The articles in Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>)

### **Article Processing Charge**

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

### **Peer Review Process**

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by Editor-in-Chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

### **PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT**

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright



laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

### **Author Responsibilities**

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright Agreement Form](#). The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editor and Reviewers**

Editor-in-Chief provides a fair double-blind peer review of the submitted manuscripts for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

### **MANUSCRIPT ORGANIZATION**

#### **Language**

Articles in Turkish, German and English are published. Submitted manuscript must include an abstract both in the article language and in English. All manuscripts must include an extended abstract in English as well.

#### **Manuscript Organization and Submission**

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://sdsl.istanbul.edu.tr/en/> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e.

research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, [Copyright Agreement Form](#) that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 10 font size, line spacing of 1.5 and "justify align" format. For indented paragraph, tab key should be used.
2. The title of the text should be centered on the page, in lower-case letter, bold, Times New Roman font.
3. Before the introduction part, there should be an abstract of 200-250 words both in the language of the article and in English and an extended abstract in English between 600-650 words, summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used following the abstracts. The English title of the manuscript should be above the English abstract. Underneath the abstracts, 5 keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in the language of the article and in English.
4. The manuscripts should contain mainly these components: title in the language of the article, abstract and keywords; title in English, abstract and keywords in English, extended abstract in English, body text sections, footnotes and references.
5. Quantitative and qualitative studies should include Introduction, Methods, Findings, Discussion sections. If an original model is used, the Methods section should include the Sample / Study Group, Data Collection Tools and Process subdivisions.
6. Tables, graphs and figures should be given with a number and a defining title to enable following the idea of the article.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and affiliation, title, e-mail address, ORCID, postal address, phone number of the author(s) (see The Submission Checklist).
8. Tables, Graphics and Pictures  
All tables, graphics and pictures should be numbered in the order of Arabic numerals and written in bold. Every table, graphic or picture should have a title. More informations about the tables, pictures or graphics should be given as footnote.  
Examples: Tablo 1: Öğrencilerin Dil Kullanımı / Resim 1: René Magritte İmgelerinin Laneti
9. All words except publication languages (German, English and Turkish) should be written in italic font.  
Examples: 1968 führte Jacques Derrida den Begriff la différence in die Philosophie ein.  
Lexikalisch zentral sind die Wörter pelle, rughe, viso und luce.
10. Citations should be given in original form. Every citation should have a reference information such as date, author and page numbers.  
Citations shorter than 3 lines should be given as shown below:  
Articles written in English or Turkish: "..."  
Example: Lennard J. Davis writes "To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body" (Davis, 1995, p. 23).

Example: Akşit Göktürk ütopya adasını "örnek yasalarla kurulmuş mutlu bir toplum düzeni" olarak tanımlar (Göktürk, 2012, s. 60-61).

Articles written in German: „.....“

Example: Die Szene eröffnet mit dem Ausspruch „Pietro Aretino war ein Spötter, / Und trotzdem hat ihn Tizian gemalt.“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275).

Citations longer than 3 lines should be given as shown below:

Articles written in German:

Gegen Ende der Szene stürmt der Polizeipräsident die Bühne und versucht, das Publikum vor der Nacktheit zu schützen:

Besteht das Publikum da unten vielleicht aus Paradieskindern? Nein! Besteht das Publikum aus lauter Geistesgrößen? Nein! Der normale Staatsbürger kann nun einmal die Wahrheit nicht hören und die Nacktheit nicht sehen, ohne außer Rand und Band zu geraten, ohne gemeingefährlich zu werden. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 281)

Articles written in English or Turkish:

Example: The Author Lennard J. Davis continues,

So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study, just as the study of race has focused on the person of color. But as recent scholarship on race, which has turned its attention to whiteness, I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the problem is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the 'problem' of the disabled person. (Davis, 1995, pp. 23–24)

Batı'nın zamanı ideal tarihin inşasının kurucu ögesi olarak görmesi, Engelhardt'ı zamanın ve tarihin dışında bir şimdi yaratmaya sevk eder:

Zira Engelhardt'ın, komodin olarak kullandığı bir kütüğün üzerine yerleştirdiği ve bir anahtar vasıtasıyla düzenli bir şekilde kurduğu saati tek bir kum tanesi yüzünden geri kalmaktaydı, kum tanesi kendisine saatin içinde yay ile vızıldayan küçük bir dişli arasında rahat bir yer bulmuştu ve sert, öğütülmüş mercan iskeletinden meydana geldiği için Kabakon zamanının minimal ölçüde yavaşlamasında neden oluyordu (Kracht, 2012, s. 74)

11. The references part should be named as Literaturverzeichnis, References or Kaynakça.
12. Title of the abstracts should be Abstract for articles written in German or English and Öz for articles written in Turkish.
13. All shortened book names or names of special historical events should be remarked as footnote to provide information about the book's original name.

Example: World War I > WWI

Verwirrung der Gefühle (Zweig, 1926) > VG

14. All emphasized words or phrases should be given as shown below:

Articles written in German:

Haushofer perspektiviert die Natura us einem ‚femininen Stanpunkt‘.

Articles written in English or Turkish:

As a matter of fact, this speaks about 'hopelessness' and 'the way to uncertainty'.

Romandaki adada dış dünyada akıp giden zamanın aksine bir tür 'zamansızlık' hüküm sürer.

15. Names of books, films, journals, songs etc. Should be written in italic font.
16. Custom names or names of the fictional characters should not be written in bold or italic font.
17. Headlines and subheadlines are not necessary, however if they will be used, all of them should be numbered in the order of Arabic numerals and formatted as shown below:

Example:

1 Einleitung

2 Erstes Kapitel

2.1 Erstes Unterkapitel des ersten Kapitels

2.2 Zweites Unterkapitel des ersten Kapitels

3 Zweites Kapitel

3.1 Erstes Unterkapitel des zweiten Kapitels

3.2 Zweites Unterkapitel des zweiten Kapitels

3.3 Drittes Unterkapitel des zweiten Kapitels

4 Drittes Kapitel

5 Schluss

Literaturverzeichnis

Anhang

18. The liability of the manuscripts submitted to our journal for publication, belongs to the author(s).
19. The author(s) can be asked to make some changes in their manuscripts due to peer reviews.
20. The studies that were sent to the journal will not be returned whether they are published or not.

### References

Papers accepted but not yet included in the issue are published online in the Early View section and they should be cited as “advance online publication”. Citing a “personal communication” should be avoided unless it provides essential information not available from a public source, in which case the name of the person and date of communication should be cited in parentheses in the text. For scientific articles, written permission and confirmation of accuracy from the source of a personal communication must be obtained.

### Reference Style and Format

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Accuracy of citation is the author's responsibility. All references should be cited in text. Reference list must be in alphabetical order. Type references in the style shown below.

### Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis. If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

#### Samples:

**More than one citation;**

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

**Citation with one author;**

(Akyolcu, 2007)

**Citation with two authors;**

(Sayıner & Demirci, 2007)

**Citation with three, four, five authors;**

First citation in the text: (Ailen, Ciambune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

**Citations with more than six authors;**

(Çavdar et al., 2003)

### Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

#### Book

**a) Turkish Book**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8<sup>th</sup> ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

**b) Book Translated into Turkish**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

**c) Edited Book**

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

**d) Turkish Book with Multiple Authors**

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

**e) Book in English**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

**f) Chapter in an Edited Book**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

**g) Chapter in an Edited Book in Turkish**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

**h) Book with the same organization as author and publisher**

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: Author.

**Article****a) Turkish Article**

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

**b) English Article**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) Journal Article from Web, without DOI**

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjr.mcgill.ca>

**e) Journal Article with DOI**

Turner, S.J. (2010). Websitestatistics2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Publication**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Article in a Magazine**

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

**Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding****a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

**b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database**

Yaylı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**c) Dissertation/Thesis from Web**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**e) Symposium Contribution**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**f) Conference Paper Abstract Retrieved Online**

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from [http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts\\_2005.htm](http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm)

**g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**h) Proceeding in Book Form**

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

**i) Paper Presentation**

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**Other Sources****a) Newspaper Article**

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.



**b) Newspaper Article with no Author**

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure. (1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

**c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

**d) Online Encyclopedia/Dictionary**

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2<sup>nd</sup> ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>  
Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

**e) Podcast**

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

**f) Single Episode in a Television Series**

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

**g) Music**

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

**SUBMISSION CHECKLIST**

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
  - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
  - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
  - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
  - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ The title of the manuscript both in the language of article and in English
  - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
  - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
  - ✓ ORCIDs of all authors.

- Main Manuscript Document
  - ✓ The title of the manuscript both in the language of article and in English
  - ✓ Abstracts (200-250 words) both in the language of article and in English
  - ✓ Key words: 5 words both in the language of article and in English
  - ✓ Extended Abstract (600-800 words) in English for the articles which are not in English
  - ✓ Main article sections
  - ✓ Grant support (if exists)
  - ✓ Conflict of interest (if exists)
  - ✓ Acknowledgement (if exists)
  - ✓ References
  - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

**CONTACT INFO**

Editors : İrem Atasoy  
irem.atasoy@istanbul.edu.tr  
Barış Konukman  
konukman@istanbul.edu.tr

Phone : + 90 212 455 57 00 / 15909

Web site: <http://sdsl.istanbul.edu.tr>

Email : [sdsl@istanbul.edu.tr](mailto:sdsl@istanbul.edu.tr)

Address : Istanbul University,  
Faculty of Letters  
Department of German Language and Literature  
Ordu Cad. No: 6  
34134, Laleli  
Istanbul-Turkey

## COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University  
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Studien zur deutschen Sprache und Literatur  
Dergi Adı: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi

Copyright Agreement Form  
Telif Hakkı Anlaşması Formu

<b>Responsible/Corresponding Author</b> Sorumlu Yazar	
<b>Title of Manuscript</b> Makalenin Başlığı	
<b>Acceptance date</b> Kabul Tarihi	
<b>List of authors</b> Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

<b>Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)</b> Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

**Responsible/Corresponding Author:**  
Sorumlu Yazar:

<b>University/company/institution</b>	Çalıştığı kurum
<b>Address</b>	Posta adresi
<b>E-mail</b>	E-posta
<b>Phone; mobile phone</b>	Telefon no; GSM no

**The author(s) agrees that:**  
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.  
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.  
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.  
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.  
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

**Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder**  
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,  
Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,  
Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,  
Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,  
Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler.  
Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanımı dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.  
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret demeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.  
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.  
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya yapılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.  
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.  
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

<b>Responsible/Corresponding Author:</b> Sorumlu Yazar;	<b>Signature / İmza</b>	<b>Date / Tarih</b>
		...../...../.....

