

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра германської філології та перекладу

Стилістичні помилки українських студентів-германістів при створенні публіцистичних
текстів німецькою мовою (на основі жанру “портрет”, газета „Die Brücke“)

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4-го курсу
освітньої програми
«Німецька філологія та переклад, англійська мова»,
спеціальність – 035.043 «Германські мови та
літератури (переклад включно), перша – німецька»
Христини Максимівни ОЖОГІНОЇ
Науковий керівник:
к. філол. н., доц. Ольга КУЧМА

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри германської філології та перекладу
протокол № 12 від «11» серпня 2024 року
завідувач кафедри Саша
к. філол. н., доц. Олександр СТАСЮК

КИЇВ
2024

АНОТАЦІЯ

У дослідженні аналізуються стилістичні помилки українських студентів-германістів при написанні публіцистичних текстів, зокрема жанру “портрет”, німецькою мовою, а також наводяться можливі причини їхнього виникнення. Метою даного дослідження є визначення видів стилістичних помилок, яких найчастіше припускаються українські студенти-германісти на рівні B2/C1, та розробка стратегій запобігання цим помилкам у майбутньому. Для цього було застосовано квантитативно-дедуктивний метод аналізу, що складається з етапів ідентифікації, класифікації та обґрунтування помилок. Окрім цього, в роботі визначено поняття стилю, стилістичної норми й помилки; основні характеристики публіцистичного стилю, зокрема жанру “портрет”; наведено загальну типологію помилок, що слугувало теоретичним підґрунтям для подальших досліджень. У результаті вдалося виокремити сім категорій найпоширеніших стилістичних помилок у текстах публіцистичного стилю і визначити методи їх запобігання, проаналізувавши чинники, що зумовлюють виникнення цих помилок. Оскільки у вітчизняному мовознавстві наразі відсутня єдина схема класифікації стилістичних помилок, а також, враховуючи той факт, що німецькомовні тексти для аналізу було відібрано з австрійсько-української студентської газети “Die Brücke“, дане дослідження має вагомий науковий новизну й чітко виражену творчу складову. Таким чином, презентуючи підходи до коригування й попередження стилістичних помилок при створенні публіцистичних текстів зокрема й підготовці письмових робіт на заняттях з німецької мови як іноземної загалом, дана робота засвідчує актуальність і вагомий практичний значення для подальших досліджень у галузі стилістики й методики викладання німецької мови як іноземної.

Ключові слова: *стилістична помилка, публіцистичний стиль, жанр “портрет”, українські студенти-германісти, стилістична норма, метод аналізу.*

ABSTRACT

The study analyses the stylistic errors of Ukrainian students of German studies when writing publicistic texts, in particular, in the genre of portrait, in German, providing possible reasons for their occurrence. The purpose of this study is to identify the most frequent types of stylistic errors made by Ukrainian students of German studies at B2/C1 level and to develop strategies for preventing these errors in the future. To achieve this purpose, a quantitative-deductive method of analysis was applied, consisting of the stages of error identification, classification and explanation. In addition, the thesis defines the concepts of style, stylistic norm and error; the main features of publicistic style, particularly, of portrait-genre; and provides the general error typology, which serves as a theoretical basis for further research. As a result, it was possible to distinguish seven categories of the most common stylistic errors in the journalistic texts and to identify methods of their prevention, having analysed the factors that cause these errors. Since no unified scheme for classifying stylistic errors has been introduced in the national linguistics, and taking the fact into consideration that the German-written texts selected for the analysis from the Austrian-Ukrainian student newspaper “Die Brücke”, this study has a significant scientific novelty and a distinct creative component. Thus, by presenting approaches towards correcting and preventing stylistic errors when writing journalistic texts in particular or when preparing writing tasks in German as a foreign language in general, this work demonstrates the relevance and major practical significance for further research in the field of stylistics and didactics of German as a foreign language.

Key words: *stylistic error, publicistic style, genre of portrait, Ukrainian students of German studies, stylistic norm, method of analysis.*

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	7
KAPITEL 1. PUBLIZISTISCHER STIL UND SEINE TEXTSORTEN	11
1.1. Stil und Text.....	11
1.2. Publizistischer Stil und seine Merkmale. Textsorte Porträt.....	16
1.3. Stilistische Norm.....	23
Fazit zum Kapitel 1	24
KAPITEL 2. FEHLERTYPOLOGIE UND –KLASSIFIZIERUNG	25
2.1. Definition des Fehlers	25
2.2. Fehlertypologie.....	26
2.3. Stilistischer Fehler: Definitionsschwierigkeiten.....	28
2.3.1. Grammatische Korrektheit als Kriterium.....	28
2.3.2. Verständlichkeit als Kriterium.....	29
2.3.3. Situationsangemessenheit als Kriterium.....	30
2.4. Klassifizierung stilistischer Fehler.....	30
2.5. Ursachen stilistischer Fehler.....	33
Fazit zum Kapitel 2	35
KAPITEL 3. TYPISCHE STILFEHLER UKRAINISCHER GERMANISTIKSTUDIERENDER, IHRE URSACHEN UND VORBEUGUNG	36

3.1. Typische Stilfehler.....	36
3.1.1. Aufgeblasener Stil.....	36
3.1.2. Schlampiger Ausdruck.....	37
3.1.3. Falsche Wortwahl.....	38
3.1.4. Verstöße gegen Sprach- und Textsortenkonventionen.....	40
3.1.5. Falsches Register.....	42
3.1.6. Inkorrektter Gebrauch von Tempora.....	43
3.1.7. Falscher Artikelgebrauch.....	44
3.2. Ursachen der Stilfehler.....	45
3.3. Vorbeugung von Stilfehlern.....	47
Fazit zum Kapitel 3.....	51
ALLGEMEINE SCHLUSSFOLGERUNGEN.....	52
LITERATURVERZEICHNIS.....	54
ANLAGEN.....	58

EINLEITUNG

Das Thema der vorliegenden Untersuchung ist: „Stilfehler von ukrainischen Germanistikstudierenden beim Verfassen publizistischer Texte in Deutsch (auf Grundlage der Textsorte Porträt, Zeitschrift „Die Brücke“)“.

Problemstellung: Auf dem Niveau B2 und C1 wird von Studierenden erwartet, dass Sie nicht nur grammatisch und lexikalisch korrekte Texte in der Fremdsprache verfassen, sondern auch Textsortenmerkmale einhalten. Bei der Arbeit in der Redaktion der Zeitschrift „Brücke“ wurde von mir beobachtet, dass man sogar auf dem fortgeschrittenen Sprachniveau Texte verfasst, die sich trotz ihrer grammatischen und lexikalischen Korrektheit von den muttersprachlichen Texten stilistisch unterscheiden. Aus diesem Grund möchte ich feststellen, welche Stilfehler bei ukrainischen Germanistikstudierenden beim Verfassen publizistischer Texte am häufigsten vorkommen, und wodurch die Fehler verursacht werden.

Forschungsstand: Zum gegenwärtigen Zeitpunkt kann festgestellt werden, dass das Thema der Stilfehleranalyse, insbesondere in Bezug auf publizistische Texte, in der ukrainischen Sprachwissenschaft noch nicht gründlich genug erforscht ist. Es gibt dennoch ukrainische Germanist:innen, wie beispielsweise Yevheniia Tymchenko, deren wissenschaftliche Arbeiten die Grundlagen für weitere Forschungen im Bereich Stilistik geschaffen haben. Darüber hinaus sollten die wissenschaftlichen Werke von internationalen Forscher:innen als Orientierung dienen. Demnach sollten die Grundprinzipien von solchen Sprachwissenschaftler:innen wie Barbara Sandig, Karin Kleppin, Dieter Cherubim (deutschsprachiger Raum); Jana Kucharová, Halina Podgórní, Zuzana Jungová (slawischer Sprachraum); Pit Corder, Carl James (angloamerikanischer Sprachraum) etc. als theoretische Basis dieser Forschung betrachtet werden.

Zielsetzung: Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, herauszufinden, welche Arten von Stilfehlern in publizistischen Texten am häufigsten vorkommen, und welche Gründe es

dafür gibt. Dabei sollen acht deutschsprachige Texte (Textsorte Porträt) von ukrainischen Germanistikstudierenden (Sprachniveau B2/C1) und ihre Korrekturen durch qualifizierte Muttersprachler analysiert werden. Anschließend sollen Fehlervorbeugungsstrategien dargestellt werden.

Aufgabenstellung: Um das gesetzte Ziel zu erreichen, müssen folgende Aufgaben erledigt werden:

- die für diese Arbeit grundlegenden Begriffe Stil, Stilnorm und Stilfehler definieren;
- die Merkmale des publizistischen Stils, insbesondere der Textsorte Porträt darstellen;
- verschiedene Ansätze zur Fehlertypologie darlegen;
- Stilfehler im analysierten Korpus anhand der von Karin Kleppin vorgeschlagenen Kriterien klassifizieren;
- Gründe für das Vorkommen der Stilfehler analysieren;
- mögliche Strategien der Fehlervorbeugung skizzieren.

Forschungsobjekt: stilistische Fehler im publizistischen Text.

Forschungsgegenstand: stilistische Fehler von ukrainischen Germanistikstudierenden (Sprachniveau B2/C1) beim Verfassen publizistischer Texte (Textsorte Porträt) und ihre Ursachen.

Untersuchungsmaterial: Im Laufe der Untersuchung wurden acht deutschsprachige Texte der Textsorte Porträt (Niveau B2/C1) analysiert, deren Umfang im Durchschnitt 1 325 Wörter beträgt. Die Originaltexte wurden von sechs Germanistikstudentinnen der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw für die österreichisch-ukrainische Studentenzeitschrift „Die Brücke“ verfasst. Die Korrektur der Originaltexte wurde von qualifizierten Muttersprachler:innen von der Eberhard Karls Universität Tübingen

angefertigt.

Forschungsmethodik: Ausgehend von der Aufgabenstellung sollte diese Forschung nach der quantitativ-didaktischen Methodik erfolgen. Damit sollte mittels der Literaturrecherche und Inhaltsanalyse der Übergang vom theoretischen Teil (Allgemeinen) zum praktischen Teil (Speziellen) der vorliegenden Arbeit ermöglicht werden. Die Fehleranalyse, die im Rahmen dieser Forschung durchgeführt werden sollte, besteht aus drei Etappen: Fehleridentifizierung, -klassifizierung und -erklärung. Die Auswertung gesammelter Daten sollte in Form von präzisierten Schlussfolgerungen erfolgen.

Wissenschaftliche Neuheit: Vor allem setzt sich die vorliegende Arbeit mit der Definition und Klassifizierung von stilistischen Fehlern auseinander, wofür in der Linguistik noch kein einheitliches Schema vorhanden ist. Darüber hinaus werden die zu analysierenden Daten aus den spezifischen Texten (Genre Porträt) erhoben, die im Rahmen des österreichisch-ukrainischen publizistischen Projekts „Die Brücke“ verfasst wurden. Dies kann als eine wichtige kreative Komponente dieser Arbeit betrachtet werden. Die Erkenntnisse, zu denen es im Laufe der Analyse gelangt wird, stellen eine wesentliche wissenschaftliche Neuheit dar, da sie an der Grenze zwischen Sprachdidaktik und Stilistik gewonnen werden.

Praxisrelevanz der Forschung: In dieser Arbeit werden Strategien dargestellt, die zum Zwecke der Fehlerbeseitigung bzw. der Verringerung von Fehlerzahlen beim journalistischen Schreiben eingesetzt werden können. Außerdem können dadurch neue Erkenntnisse im Bereich Fremdsprachendidaktik gewonnen werden, die künftig die Qualität des DaF-Unterrichts steigern könnten.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in drei Kapitel unterteilt. In Kapitel 1 werden die Zusammenhänge zwischen den Begriffen „Stil“ und „Text“ festgestellt. Nachfolgend werden die wichtigsten Merkmale von dem publizistischen Sprachstil (u.a. der Textsorte Porträt) präsentiert. Zum Schluss wird der Begriff der stilistischen Norm dargestellt. In Kapitel 2 handelt es sich um die Fehlertypologie und –klassifizierung. Als Erstes wird die Fehlerdefinition sowie die allgemeine Fehlertypologie angeführt, wonach weiterhin der Begriff des Stilfehlers bestimmt wird. Anschließend werden drei Hauptkriterien für die Klassifizierung von stilistischen Fehlern dargestellt. Im letzten Unterkapitel wird der Versuch unternommen, stilistische Fehler zu klassifizieren. In Kapitel 3 werden typische Stilfehler der ukrainischen Germanistikstudierenden der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw anhand der Texte analysiert, die im Rahmen des österreichisch-ukrainischen publizistischen Projekts „Die Brücke“ verfasst wurden. Darüber hinaus werden mögliche Fehlerursachen erklärt und Vorbeugungsstrategien vorgestellt. Jedes Kapitel wird mit einem kurzen Fazit abgeschlossen. In allgemeinen Schlussfolgerungen werden die in der Einleitung gestellten Forschungsfragen beantwortet und die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst.

KAPITEL 1. PUBLIZISTISCHER STIL UND SEINE TEXTSORTEN

1.1. Stil und Text

Ehe man sich mit der Analyse stilistischer Fehler befasst, ist es festzustellen, was unter dem Begriff *Stil* verstanden wird. Heutzutage findet der Begriff in verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens seine Verwendung: Modestil, Kunststil, Schwimmstil und Lebensstil sind nur die wenigen Stilarten, die dem modernen Menschen im Alltag begegnen. Aus der Wissenschaft bzw. der Linguistik ist Stil auch nicht wegzudenken. Es geht vor allem um Schreibstil, der in bestimmter Weise ästhetisch, amtlich, individuell, erzählend usw. sein kann [32, S. 30]. Dabei ist Stil mit der sprachlichen Handlung eng verbunden und wird daher zu einem bestimmten Zweck gebraucht. Laut Barbara Sandig [33, S. 26] werden Stile als die Arten von Formulierungen oder Formulierungsmustern beschrieben, die Sprecher Adressaten gegenüber zu bestimmten Zwecken gebrauchen. So hat der Sprecher eine Absicht, die er mithilfe sprachlicher Mittel erfüllen will, sodass im Endeffekt beim Rezipienten eine gewisse Stilwirkung entsteht. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass Stilwirkung immer individuell und von den jeweiligen Konventionen in einem bestimmten sozialen Umfeld äußerst stark abhängig ist [32, S. 76]. D.h. Stilwirkung entspricht dem, wie der Sprecher/Schreiber in einer Situation stilistisch vorgehen kann und/oder sollte und was der Rezipient aufgrund seines sozialen Wissens erwartet und/oder akzeptieren kann bzw. für angemessen hält. In diesem Sinne gilt der neutralste Ausdruck als angemessen [32, S. 76-77].

Demensprechend werden Stile als variierende Sprachverwendungen und Textgestaltungen bezeichnet, denen relativ zu bestimmten Verwendungszwecken und Verwendungssituationen bestimmte sozial und kommunikativ relevante Bedeutungen zugeschrieben werden können [34, S. 2]. Im Gegensatz zu Dialekten oder Soziolekten sind Stile nicht unter bestimmten Umständen erwartbar, sondern sie können prinzipiell

frei gewählt werden, „d.h. überall, wo wir Alternativen haben, überall da ist Stil im Spiel...“ [34, S.2]. Nach der Auffassung von Stil als Wahl sind stilistische Wahlen verschieden von grammatisch und pragmatisch bedingten Wahlen. Der finnische Textlinguist Nils Erik Enkvist beschreibt die stilistischen Merkmale eines Textes als solche, „zu denen es stilistische Alternativen gibt...“ [33, S. 49]. Unter Alternativen werden konventionelle Möglichkeiten verstanden, die für die Durchführung der gesamten Handlungen gelten. Umso wichtiger, geht es „nicht immer nur um die Anpassung des Handlungstyps im konkreten Vollzug, sondern oft auch um die unterschiedlichen konventionellen Möglichkeiten der Realisierung.“ [34, S. 23].

In seinem Werk *Introduction to Linguistic Stylistics* führt Enkvist den Begriff *Register* an, der Gemeinsamkeiten zu *Stil* aufweist. Obwohl die beiden Begriffe auf der sprachlichen Variation und Situationsabhängigkeit beruhen, werde *Register* laut manchen Sprachwissenschaftlern für die Sprache benutzt, die mit der Situation korreliert, während sich *Stil* auf eine individuelle Variation innerhalb eines Registers beziehe [9, S. 16-17]. Im Weiteren werde ich aber in dieser Arbeit die folgende Definition des Registers gebrauchen: „Ein Register ist eine Art von Funktionalstil, der über die Funktion hinaus auch durch den Verwendungszusammenhang und die Stilschicht bestimmt ist“ [22, S. 9]. Kann man relativ gut formulieren, befindet man sich innerhalb eines gewissen Registers. Vergreift man sich im Ausdruck, findet nicht die richtige Formulierung oder wählt eine ungünstige Reihenfolge für die intendierte Sprachhandlung, kommt es zum *falschen Register* bzw. *Stilblüten* [34, S. 29]. Dementsprechend kann *Stilblüte* als ein deutlicher Verstoß gegen die Regeln der Stilkompetenz definiert werden [32].

Ob eine Formulierung geglückt ist, kommt häufig darauf an, ob sowohl die Haupt- als auch die Nebenbedeutung eines Wortes bzw. eines Ausdrucks beim Gebrauch berücksichtigt werden. Es geht um *Denotation* als allgemeingültige „Wörterbuch-Definition“ bzw. „wörtliche Bedeutung“ eines Wortes sowie um *Konnotation*, die auf mögliche Assoziationen und Nebenbedeutungen eines Lexems verweist [28, S. 79]. Dies

bedeutet, dass bestimmte sprachliche Strukturen „durch konventionelle Gebrauchsrestriktionen eine stilistische Bedeutung erlangt haben, die ihnen auch dann noch anhaftet, wenn sie außerhalb der Gebrauchsrestriktionen verwendet werden.“ Darunter werden solche typischen Konnotationen unterschieden wie „geographisch markiert“ (z.B. *sächseln*), „sozial markiert“ (soziale Stigma- oder Prestige-Signale), „sondersprachlich markiert“ (Fachsprachen u. ä.), „diachronisch markiert“ (Archaismen), „stilistisch markiert“ (Stilebenen); „fremd“ bei Elementen aus anderen Sprachen [32, S. 108].

Dementsprechend werden Konnotationen im Rahmen verschiedener Stilschichten und Stilfärbungen betrachtet. Laut Michael Hoffmann [11] wird unter **Stilschicht** „die Art der emotionalen Höhenlage verstanden, die in der Bedeutungsstruktur von Einheiten des Sprachsystems (vorrangig Wortschatzeinheiten) als Konnotation (Mitbedeutung) angelegt ist.“ Dabei unterscheidet der Wissenschaftler *gehobenen, literarischen, umgangssprachlichen, saloppen* und *vulgären* Ausdruck. „Unter **Stilfärbung** wird u. a. die Art der emotionalen Bewertung von Personen, Sachen oder Sachverhalten verstanden, die ebenfalls in der Bedeutungsstruktur von Wortschatzeinheiten als Konnotation angelegt ist und zur stilschichtlichen Bedeutung hinzutreten kann.“ In dieser Hinsicht spricht man von der sozialen, geographischen, zeitlichen oder thematischen Markierung eines Ausdrucks [11, S.130-131].

Diese Aspekte müssen in allen kommunikativen Situationen berücksichtigt werden, denn „jede Äußerung hat Stil – in Relation zum Textmuster und zu den Umständen ihrer Verwendung (Kontext und Situation) und mit ihrer gesamten auch materiellen Gestalt“ [34, S. 2]. Durch das Einhalten von Konventionen und die Berücksichtigung von den gesamten Umständen einer kommunikativen Situation soll man das Kommunikationsziel möglichst gut erreichen. In diesem Zusammenhang wird Stil als Bestandteil von Texten betrachtet, der feststellen lässt, „wie Texte zu bestimmten kommunikativen Zwecken gestaltet sind“ [34, S. 3]. **Den Text** definiert Hoffmann als „eine kohärente, pragmatisch

oder poetisch funktionalisierte, situativ kontextualisierte, stilistisch geformte Struktur aus sprachlichen Zeichen, in die sich Zeichen anderer Medialität einfügen können. Ein prototypischer Text besteht aus mehreren Sätzen“ [11, S. 130]. Dabei stellt er vier Grundprinzipien des Stil-Text-Verhältnisses dar: Angemessenheit, Gestalten, Kontextbezogenheit und Motiviertheit des Stils.

Das kommunikative Prinzip der **Angemessenheit** erfordert die Wahl einer Ausdrucksweise, die der Persönlichkeit des Textproduzenten entspricht; das Weltwissen sowie die Eigenschaften des Rezipienten berücksichtigt; auf den Redeanlass ausgerichtet ist und zum Redehalt passt. Es muss hierbei erwähnt werden, dass Stil in der Regel subjektiv wahrgenommen wird: „Wir beurteilen als Interaktionsteilnehmer Texte danach, ob und wie sehr sie stilistisch geglückt sind, in welchem Maße sie den Erfordernissen der Situation, des Textmusters, den eigenen Vorlieben entsprechend gelungen sind. Grundsätzliche Werte, die dabei eine Rolle spielen, sind Ästhetik, Zweckmäßigkeit, Verständlichkeit, Eingängigkeit usw. [...] Dieses Bewerten geschieht teils unter dem Einfluss der Stilnorm [...] teils auch naiv, also nach verschiedenen gruppenspezifisch oder individuell herausgebildeten Wertmaßstäben“ [34, S. 4; 10].

Daneben ist das Grundprinzip des **Gestaltens** von großer Bedeutung. Damit ein Text stilistisch wohlgeformt ist, ist die Realisierung des Gestaltungsprinzips Einheitlichkeit maßgebend. Laut Hoffmann [11, S. 129]: „Es ist in formaler Hinsicht an der Gleichheit von Gestaltungsmitteln oder am Zusammenpassen verschiedenartiger Gestaltungsmittel erkennbar, und es dient in funktionaler Hinsicht dazu, die Permanenz eines bestimmten Stils anzuzeigen und damit das Weiterbestehen eines bestimmten Themas oder einer bestimmten Kommunikationshandlung.“ Allgemein gesehen bedeutet Gestalten, einer Sache eine bestimmte Form zu geben. Zu den Formgebungsprinzipien gehören beispielsweise Anschaulichkeit, Abstraktheit, Genauigkeit, Feierlichkeit usw. [11, S. 23].

Obwohl kleinere sprachliche Einheiten stilistisch geladen sein können, wird stilistische

Markierung vor allem vom Kontext bestimmt [41, S. 21]. In diesem Fall spricht man von der **Kontextbezogenheit** des Stils. Seine Verschiedenheit kann damit erklärt werden, dass er verschiedenen Situationskontexten angepasst werden kann. „Stil wird so zu einem Zeichen, das auf Situationskontexte verweist und Texten ihr situatives Gepräge gibt [...] Zwischen Stil und Situation besteht eine interdependente Beziehung.“ Einerseits wird stilistische Wahl von dem Situationskontext beeinflusst; andererseits dient Stil der Herstellung von verschiedenen Situationskontexten [11, S. 129-130]. So steht der Stil eines Textes in Relation zu anderen Textstilen, textuellen Gestaltungsrahmen (z.B. Textsorte oder Textgattung), Ebenen der Vertextung (z.B. Texthandlung, Textthema, Textarchitektur) und situativen Kontexten der Textkommunikation (z.B. die Individualität der Kommunikationsteilnehmer, der Kommunikationsbereich, der Kommunikationskanal) [11, S. 40].

Darüber hinaus lassen sich zum Begriff des Stils folgende Fragen stellen: „Zu welchem Zweck wurde die Texthandlung oder das Textthema oder die Textarchitektur so und nicht anders gestaltet? Welches Motiv liegt der Gestaltung zugrunde? Welchen Sinn hat die Gestaltung?“ [11, S. 64], d.h. sie betreffen unmittelbar die **Motiviertheit** des Stils. Um die Antwort auf die Frage nach dem Motiv hinter einem beliebigen Prinzip zu finden, sollte man zuerst die Textsorte eines Einzeltextes bestimmen. Als Beispiel kann das Prinzip der Anschaulichkeit in verschiedenen Textsorten analysiert werden. Während in Lehrbuchtexten Anschaulichkeit der Erkenntniserleichterung dient, hat sie in Reportagen den Zweck, plastische Vorstellungen von den jeweiligen Sachverhalten hervorzurufen. Wiederum in epischen Texten wird mit Anschaulichkeit bezweckt, Figuren zu charakterisieren [11].

Dementsprechend ist Stil die Art und Weise, wie eine Texthandlung durchgeführt worden ist: beschreiben (von Gegenständen und Vorgängen), berichten (über ein Ereignis), erörtern (von Problemen), argumentieren (zu einer strittigen These), erzählen (einer Geschichte), schildern (von Eindrücken), erklären (von Sachverhalten) usw. [11, S. 41].

Daraus entstehen **Textsorten**, die auf die Bewältigung konkreter kommunikativer Aufgaben in einem konkreten Situationskontext zugeschnitten sind [11, S. 41].

Nach der ausführlichen Analyse des Stil-Text-Verhältnisses komme ich auf die semiotische Stilauffassung von Michael Hoffmann [11], an der ich mich im Weiteren in dieser Arbeit orientieren werde: „**Stil** ist ein kultur- und kontextbezogenes, ganzheitliches Zeichen im Text mit pragmatischen und/oder ästhetischen Bedeutungen, das durch den Vollzug von Gestaltungsakten musterbasiert hervorgebracht wird und interpretierbar ist im Hinblick auf gestalterische Prinzipien, Ideen, Motive u. a. m.“

1.2. Publizistischer Stil und seine Merkmale. Textsorte Porträt

Wie es in Unterkapitel 1.1 dargestellt wurde, werden Stile vor allem über die Kommunikationssituationen bestimmt, in denen Texte bzw. Textsorten typischerweise vorkommen. Wird beispielsweise **publizistischer Stil** betrachtet, so wird auf Gemeinsamkeiten der Sprachverwendung in der Öffentlichkeit (v.a. in Zeitungen, dem Rundfunk und Fernsehen) hingewiesen, obwohl von Textsorte zu Textsorte solche Variationen wie z.B. gehobene oder saloppe Elemente aufgewiesen werden können [22, S. 9]. Dennoch ist der Stil durch bestimmte Konventionen gekennzeichnet, die für alle Textsorten gelten, die ihm das besondere Gepräge verleihen. Demnach muss ein journalistischer Text allgemein verständlich, ökonomisch formuliert und auf den Empfänger bezogen sein. D.h., man sollte beim Verfassen des Textes Weitschweifigkeit vermeiden und den Rezipienten direkt ansprechen [14, S. 9].

Für Beschreibungen werden im publizistischen Stil bestimmte sprachliche Mittel benötigt. Diese lassen sich von den allgemein journalistischen Sprachtendenzen ableiten. In dieser Arbeit beschränke ich mich jedoch auf die Stilmerkmale auf der syntaktischen und lexikalischen Ebene, weil die ausgewählte Lexik und Syntax den Stil des jeweiligen

Textes bestimmt. Auf der **syntaktischen Ebene** besteht beispielsweise die Tendenz zur Verkürzung der Satzlänge, was dem Text die erwünschte Klarheit verleihen soll. Dafür werden häufig grammatisch unvollständige Sätze (auch **Setzungen** oder **Ellipsen** genannt) benutzt, in denen ein konstitutives Element, d.h. das Subjekt oder das Prädikat, fehlt (z.B. das Sprichwort *Ende gut, alles gut*) [13, S. 21-22]. Elliptische Sätze sind in der Regel stilistisch markiert, da sie mit der Emotionalität und Ungezwungenheit der Alltagsrede assoziiert werden. In der Publizistik stehen sie in einigen Genres (z.B. Inseraten, Bekanntmachungen, Wetterberichten) für die Knappheit, die der Stilnorm der aufgezählten Textsorten entspricht [37].

Des Weiteren ist die Informativität sowohl des ganzen Textes als auch einzelner Sätze von Bedeutung. Dafür ist das sogenannte **Blockbildungsprinzip** relevant, das darin besteht, dass ein nominales Satzglied zusätzlich erweitert wird. Als Beispiel für solche grammatikalischen Erweiterungen können **Genitivattribute** (z.B. *Ängste und Sorgen internationaler Spitzenpolitiker, geopolitische Machtspiele der modernen Riesenstaaten*), **Präpositionalattribute** (z.B. *Maßnahmen zur Gewaltbekämpfung, Kampf für den Frieden*) oder **erweiterte Partizipialattribute** (z.B. *der von allen akzeptierte Vorschlag, der immer noch existierende Unterschied*) angeführt werden [13, S. 21-22]. Die angegebenen Strukturen zeichnen sich durch ihren praktischen Charakter aus, denn sie können eine bestimmte Menge von Informationen beinhalten, ohne im Satz ungewandt bzw. überladen zu wirken.

Im Kontext des publizistischen Sprachstils sind weiterhin die **Nominalisierungstendenzen** zu erwähnen, die allmählich zu der sogenannten „Sinnentleerung“ der Verben geführt haben. Es handelt sich um ein sprachliches Phänomen, bei dem solche Verben wie *durchführen*, *mitteilen*, oder *versuchen* durch die Substantiv-Verb-Verbindung ersetzt werden, sodass sie präpositionales oder akkusativisches Gefüge erhalten, z. B.: *zur Durchführung bringen, eine Mitteilung machen, einen Versuch unternehmen* usw. Diese Substantiv-Verb-Verbindungen werden

in der fachwissenschaftlichen Literatur als **Funktionsverbgefüge** oder einfach **Streckformen** bezeichnet [13, S. 21-22].

Von den zusammengesetzten Sätzen sind **Satzreihen**, oder **Parataxen**, in der Publizistik gebräuchlich, vor allem wegen ihres Rhythmus, der „dem Stil Leichtigkeit und Eleganz“ verleiht [37]. Satzreihen sind jedoch für die Beschreibung komplexer Sachverhalte meistens nicht ausreichend, da in diesem Fall temporale, kausale, finale, modale, konditionale, konzessive und konsekutive Verhältnisse fehlen. In diesem Sinne bieten **Satzgefüge (Hypotaxen)** mehr Ausdrucksmöglichkeiten. Es ist aber zu beachten, dass es im Ukrainischen mehr Konnektoren mit stilistischen Markierungen als im Deutschen gibt, sodass der entsprechende stilistische Effekt in der Regel mit anderen Mitteln erzielt werden muss. Im Ukrainischen werden beispielsweise die expressiv gefärbten Konjunktionen *хай, нехай* in Wünschäußerungen gebraucht (*Hexай правда переможе!*), denen im Deutschen Konstruktionen mit *mögen* entsprechen (*Möge die Wahrheit siegen!*). An diesem Beispiel ist es zu sehen, dass man in den zwei Sprachen das gleiche Kommunikationsziel mithilfe verschiedener syntaktischer Mittel erreichen kann. Diese Besonderheit der Sprache ist unmittelbar mit sprachlichen Konventionen verbunden, die im Rahmen der Stilkunde untersucht werden, und ist daher für diese Arbeit relevant.

Im Deutschen gibt es auch einige stilistisch markierte Konjunktionen. Zum Beispiel „von den konzessiven Konjunktionen ist *obwohl* neutral und sehr verbreitet, *obgleich* und *obzwar* sind etwas gehoben und weniger häufig, *obschon* gehoben und veraltet in Binnendeutsch und normalsprachlich in Schweizerdeutsch, *wenngleich* und *wennschon* sind gehoben und haben eine restriktive Schattierung, *wiewohl* ist veraltend, *trotzdem* als Konjunktion (mit der Betonung auf der zweiten Silbe) gehört der saloppen Umgangssprache an.“ [37, S. 103]. Damit liegt das Thema Konjunktionen an der Schnittstelle der Grammatik und Lexikologie.

Auf der **lexikalischen Ebene** sind solche Phänomene wie etwa Verwendung **neuer Bezeichnungen** und Eindringen **fachsprachlicher Ausdrücke** präsent. Im ersten Fall handelt es sich um die neu erschienenen Lexeme, die in Wörterbüchern noch nicht verzeichnet sind (z.B. *Frenemy, Infodemie, trumpen*) [13, S. 22-23]. Im zweiten Fall wird fachspezifische Lexik gemeint, die in der Publizistik hauptsächlich der anschaulichen Beschreibung einer beruflichen Tätigkeit dienen soll. Es können beispielsweise einzelne Wörter aus der Seemannssprache (z.B. *ahoi, abtauchen*) oder Jägersprache (z.B. *Allerhasen, Luder*) gebraucht werden.

Eine weitere Tendenz bezieht sich auf den steigenden Gebrauch von **Fremdwörtern**, die über die Wissenschafts- bzw. Alltagssprache Eingang in die Publizistik gefunden haben [13, S. 22-23]. Insbesondere wurde die deutsche Sprache vom Französischen immer stark beeinflusst. So sind heutzutage solche Wörter wie *elegant, Engagement, radikal, Revolution* den deutschen Zeitungleser:innen nicht mehr fremd. Jedoch muss eine besondere Aufmerksamkeit den Entlehnungen aus dem Englischen gewidmet werden. Da sich Anglizismen im deutschsprachigen Raum (v.a. in der Umgangssprache) in der letzten Zeit rasch verbreitet haben, sind sie zum unentbehrlichen Attribut der Pressesprache geworden, die aktuelle gesellschaftliche Sachverhalte vermitteln und die jeweiligen sprachlichen Tendenzen widerspiegeln soll. So sind solche Entlehnungen wie z.B. *Background, Charts, Comeback, Star* oder *Spotlight* aus journalistischen Texten kaum wegzudenken.

Zu guter Letzt muss ein Phänomen erwähnt werden, das an der Schnittstelle zwischen der Lexikologie und Morphologie liegt, nämlich **Augenblickskomposita**. Es handelt sich um „neu gebildete Zusammensetzungen, die komprimiert mehrere Informationseinheiten wiedergeben: z.B. *Ersatzdienst-Mann, Infarkt-Patient, Herzmassagebemühungen*“ [13, S. 22-23]. Die Hauptfunktion der Augenblickskomposita ist Sprachökonomie, sodass man mit einem Wort das ausdrücken kann, was ansonsten mit einem ganzen Satz

wiederzugeben wäre. Dies entspricht den Kriterien der Ausdrucksgenauigkeit und Klarheit vom publizistischen Stil.

Weiterhin sollten beim Schreiben drei zentrale publizistische Funktionen beachtet werden, nämlich **Information**, **Meinungsbildung** und **Unterhaltung**. Auf der sprachlichen Ebene entsprechen diesen Funktionen bestimmte Präsentierungsformen, die als **Darstellungsformen** bezeichnet werden. Dementsprechend unterscheidet man **tatsachenbetonte**, **meinungsbetonte** und **phantasiebetonte** Darstellungsformen. „So werden *die Nachrichten, Berichte* und *Reportagen* der publizistischen Funktion der Information zugeordnet, *der Kommentar, die Glosse* und *das Essay* der publizistischen Funktion der Meinungsbildung und schließlich *das Feuilleton, Kritik* und *Kurzgeschichte* der Funktion der Unterhaltung. Es kann jedoch bei der Zuordnung zu zahlreichen Abweichungen kommen, die unter anderem dadurch verursacht werden, dass die einzelnen Texte mehreren publizistischen Funktionen zugeordnet werden können“ [13, S. 24-25]. Diese Tatsache lässt sich dadurch erklären, dass Presstexte zu vielfältig sind, um einem „klar abgrenzbaren Funktionalstil der Presse und Publizistik“ zugeordnet zu werden [14, S. 10].

Lüger [24] leitet journalistische Textsorten ab, indem er anhand des Kriteriums der *Intention* fünf Textklassen aufstellt. So gehören hierbei die Textsorten *Meldung, Nachricht, Bericht* und *Reportage* zur Textklasse der **informationsbetonten Texte**; *der Kommentar, die Glosse, die Kritik* und *das Meinungsinterview* zur Textklasse der **meinungsbetonten Texte**. Dazu kommen **auffordernde Texte** mit appellativer Grundfunktion, **instruierend-anweisende Texte** (z.B. *Zeitungsrubriken mit ratgebenden Texten, praktischen Hinweisen, Anleitungen usw.*) und **kontaktorientierte Texte** (*Text und Illustrationen auf der Titelseite vieler Zeitungen*).

Im Rahmen dieser Arbeit werde ich mich mit der stilistischen Analyse von der informationsbetonten journalistischen Textsorte **Porträt** befassen. „Das Porträt stellt eine

Persönlichkeit aus der subjektiven Sicht des Betrachters vor. Anders als die sachliche Charakterisierung lässt das Porträt immer die Einstellung des Autors zum Gegenstand seiner Beschreibung, z.B. Bewunderung oder Interesse, erkennen. Sowohl tatsächlich lebende Persönlichkeiten als auch literarische Figuren können in einem Porträt vorgestellt werden“ [8]. Beim Verfassen eines Porträts verfolgt man vor allem das Ziel, eine bestimmte Person äußerlich sowie innerlich möglichst ausführlich zu beschreiben. Dabei wird auf die Genauigkeit der Beobachtung, bildhafte Sprache und manchmal auch auf eine Portion Ironie besonderer Wert gelegt. So wird dem Verfasser ermöglicht, die charakteristischen Züge einer Person so klar wie möglich zu verdeutlichen. Die Wichtigkeit dieser Textsorte besteht auch darin, dass über die Beschreibung einzelner Personen bestimmte zeitgeschichtliche Analysen geliefert werden können.

Grundsätzlich lassen sich zwei Arten von Porträts unterscheiden. Die einen bilden den ganzen Menschen ab, wobei sie seine Herkunft, seinen beruflichen Werdegang, sein Privatleben bzw. sein außerberufliches Engagement beschreiben. Dies gilt vor allem für Porträts von Prominenten. Die anderen interessieren sich nur für einen bestimmten Aspekt, z. B. den Einsatz eines Helfers bei einem Hochwasser. So sind beim ersten Porträttyp mehrere Aspekte der Persönlichkeit berührt, beim zweiten wird ein solcher vertieft. Daraus folgt, dass der unterschiedliche Zweck für die Form des Porträts ausschlaggebend ist [21, S.190].

Da das Porträt von der Form her als Sonderform der Reportage gelten kann, und die Grenze zwischen journalistischen und literarischen Texten generell fließend ist, sind die bereits erwähnten Merkmale des publizistischen Stils für die Textsorte Porträt charakteristisch [21, S.189]. Dennoch sind einige Aspekte zu beachten, die das Genre Porträt kennzeichnen. Erstens muss bei Beschreibungen besonderer Wert auf den Abstand zur portraitierten Person gelegt werden. Allgemein bekannt ist, dass, obwohl ein emotionaler Stil prinzipiell erlaubt ist, sollte eine gewisse Distanz zum Portraitierten gewahrt werden, d.h. übertriebene Verehrung ist ebenso wenig angebracht, wie

übertriebene Abneigung. Daneben sollte die Auffassung des Autors dem Leser nicht aufgedrängt werden, sondern sie darf subtil im Text geäußert werden. Dabei sind solche direkten Ausdrücke wie „ich finde...“, „ich meine...“, „meiner Meinung nach...“, usw. zu vermeiden [35].

Ebenso wie in der Reportage spielt die Aufmerksamkeit zum Detail im Porträt eine wichtige Rolle, da es gerade vermeintliche Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten sind, die dem Leser eine Person begreiflich machen. Wenn ein Porträt also zu allgemein geschrieben wird, steht seine Qualität unter Risiko. Trotzdem ist das Fehlen von Details nur ein Teil des Problems: „Der Armut an beschreibenden steht oft ein Reichtum an wertenden Adjektiven gegenüber. Viele Porträts wimmeln von Ausdrücken – manchmal Modewörtern und oft aus der PR- und Werbesprache geläufig – wie *attraktiv, angesehen, bescheiden, selbstbewusst, zielstrebig*. Wenn der Journalist es nicht schafft, im Rezipienten durch Beschreiben und Zu-Wort-kommen-lassen Sympathie für den Porträtierten zu wecken, sondern diese Sympathie verordnet werden muss, ist etwas schiefgegangen“ [21, S.192].

Darüber hinaus ist die Wiedergabe gesprochener Sprache bzw. die Zitate für das Porträt besonders wichtig. Die Bedeutung von Zitaten besteht darin, dass sie eine ähnliche Funktion wie die genaue Beschreibung erfüllen, nämlich sie ersparen dem Journalisten wertende Äußerungen [21, S.192]. Bei der Wiedergabe des Gesprochenen sind einige Gesetzmäßigkeit zu befolgen. In der Wortwahl ist grundsätzlich alles erlaubt, von derben bis zu gespreizten Ausdrücken. Dialektismen oder andere stilistisch markierte Wörter sind zur Charakterisierung sogar besonders geeignet [21, S.194]. Nicht zuletzt muss der Satzbau angesprochen werden. In der mündlichen Rede sind Sätze meistens kurz oder sogar unvollständig und werden durch Abbrüche bzw. Gedankensprünge gekennzeichnet. Trotzdem sollte bei der Auswahl der Zitate deren inhaltliche Funktion berücksichtigt werden. Verdächtig sind beispielsweise das Präteritum, das in der gesprochenen Sprache allzu selten gebraucht wird, sowie die veralteten Konjunktivformen, die ohne *würde*

gebildet werden. „Oft sind Syntax und Wortwahl zugleich unglaublich, etwa wenn ein Fußballer die Schilderung seines Treffers angeblich mit dem Satz begann: *Ich spielte den Torhüter aus ...*, während er tatsächlich gesagt hatte: *Ich bin dann am Torwart vorbei ...* Lexikalische (*Torhüter, ausspielen*) wie syntaktische (Präteritumform *spielte*) Hinweise deuten hier auf ein erfundenes bzw. verfälschtes Zitat hin“ [21, S.194].

1.3. Stilistische Norm

Nach der ausführlichen Analyse der Stilmittel in Unterkapitel 1.2 ist es festzustellen, dass man beim Verfassen journalistischer Texte auf konkrete Regeln stützen muss. Solche Regeln werden in der Linguistik als **Normen** bezeichnet. Wie die polnische Wissenschaftlerin Halina Podgórní in ihrem Werk „Interferenzbedingte Sprachfehler im lexikalischen und grammatischen Subsystem des Deutschen bei polnischen Germanistikstudenten“ [29] erwähnt, sei die Norm auf den Begriff „normiert“, „normativ“ zurückgeführt. Dies ermögliche den Benutzern einer Sprache, über die Akzeptabilität oder Nicht- Akzeptabilität der Äußerungen zu entscheiden. „Wir sehen in der Sprachwissenschaft, anders als in den Naturwissenschaften, keinen Gegensatz zwischen der Norm als etwas Normativem, Präskriptivem [...] und der Norm als etwas Normalem, Gewöhnlichem, Üblichem“ [29, S. 20].

Moser [25, S. 6] unterscheidet die folgenden Richtlinien für das Erkennen der Gültigkeit von Normen: Häufigkeit (Frequenz), Struktur- und Zweckmäßigkeit, ethische und ästhetische Kriterien sowie Sprachempfinden der Gruppe.

Im Anschluss daran definiert Lewandowski [23, S.1037] die Norm „als den allgemein üblichen Gebrauch sprachlicher Mittel, die Gesamtheit über individuelle Regeln, Reglementierungen, Vorschriften, Grundsätze, Muster, die den individuellen Sprachgebrauch verbindlich ordnen. Sprachnormen werden manifest als orthoepische, orthographische, grammatische und syntaktische, lexikalisch-semantische, semantisch-

pragmatische, rhetorische und stilistische Normen.“

Demnach kann **die stilistische Norm** als die für einen Sprachstil allgemeingültige Konvention bestimmt werden, deren Einhaltung in der stilistischen Angemessenheit bzw. Akzeptabilität einer Äußerung resultiert. Es ist aber zu beachten, dass die Norm eine dynamische Erscheinung ist: „Mit der Zeit können die Ausdrücke, die ursprünglich nicht der Norm entsprachen, als Norm angesehen werden und umgekehrt“ [19, S. 91].

Fazit

Auf der Basis der im Kapitel 1 gewonnenen Erkenntnisse kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Stil und Text im festen Zusammenhang zueinander stehen, da Stil eine Art und Weise bedeutet, auf die ein Text gestaltet werden muss, um ein bestimmtes kommunikatives Ziel zu erreichen. Dabei wird der Text der jeweiligen Kommunikationssituation angepasst. Da spielt Sprachregister eine ausschlaggebende Rolle, denn im Hinblick darauf kann der Ausdruck je nach Situation und der entsprechenden Stilebene modifiziert werden. Im Bereich Journalismus muss der Text je nach Genre möglichst klar und anschaulich verfasst werden, wobei bestimmte grammatische und lexikalische Stilelemente miteinbezogen werden müssen. Im Fall des Porträts geht es vor allem um die Distanz des Autors zum Portraitierten, Aufmerksamkeit zum Detail und korrekte Gestaltung von Zitaten, die durch die Wahl treffender Sprachmittel erzielt werden können. In dieser Hinsicht spricht man von der stilistischen Norm, die für die Situationsangemessenheit eines Textes sorgt. Dieser Begriff sowie die in diesem Kapitel dargestellten lexikalischen, syntaktischen und stilistischen Merkmale der Textsorte Porträt sind auch für meine weitere Untersuchung relevant.

KAPITEL 2. FEHLERTYPOLOGIE UND –KLASSIFIZIERUNG

2.1. Definition des Fehlers

Zu Beginn unserer Auseinandersetzung mit den zentralen Inhalten dieses Kapitels ist es sinnvoll, den Gegenstand dieser Forschung, nämlich den Begriff **des Fehlers** zu erklären. Dabei sollte von dem bereits erwähnten Begriff der Norm ausgegangen werden. Aus der Perspektive der Fremdsprachendidaktik wird unter dem Fehler eine „Abweichung von einer verbindlichen Norm, das heißt ein Verstoß gegen sprachliche Richtigkeit, Regelmäßigkeit oder Angemessenheit, kurz: eine Form, die zu Missverständnissen und Kommunikationsschwierigkeiten führen kann“ verstanden [18, S. 198]. Den ähnlichen Standpunkt vertreten Lewandowski [23], Kleppin [17, S. 133] (ein Fehler ist „etwas, das gegen etwas verstößt oder von etwas abweicht, was als richtig empfunden wird.“) und Spiekermann [36, S. 263] (Fehler als eine „Abweichung von einer zu einem Sprachsystem gehörenden Norm.“).

Gleichzeitig wird aber von einigen Sprachwissenschaftlern hinterfragt, ob man bei der stilistischen Fehleranalyse vom Begriff „Fehler“ ausgehen soll. In diesem Zusammenhang wird der Oberbegriff **der Abweichung** vorgeschlagen. Sie sei ein Bereich, wo sich Fehler einfinden würden, die ein Ausdruck sprachlichen Vermeidungsverhaltens sind (z.B. *Vermeidungsverhalten, Unter- und Überrepräsentierung, geringere Komplexität, uneinheitliche Lexis, Reduktionen*) [29, S. 27]. Dabei geht es, so Rösler [31, S. 151], um eine unbewusste, unbeabsichtigte Abweichung von der Norm. „Der/Die Lernende weiß also nicht, wie es richtig ist, oder wie man das besser sagen sollte.“ Da sich der Begriff der Abweichung eher auf Unterschied zur Norm als auf Mangel bzw. Unvollkommenheit der Äußerung bezieht, werde ich mich weiterhin mit dem Begriff des Fehlers auseinandersetzen [7].

In Bezug auf die Fehleranalyse setzt Corder [6] drei Stadien voraus: **Fehleridentifizierung**, **Fehlerbeschreibung** und **Fehlererklärung**, die mit

Identifizierung, Klassifizierung und Erklärung Kleppins [17] übereinstimmen. Diesem Muster werde ich im Weiteren bei der Fehleranalyse folgen.

2.2. Fehlertypologie

Da der Fehler ein umfassender Begriff, d.h. ein Verstoß gegen die ganze Reihe von Normen ist, besteht die Notwendigkeit, zahlreiche Fehlerarten zu bestimmen. So standen Fehlerklassifizierungsprobleme bis Anfang 1970 im Mittelpunkt der Analysen zum Fehler beim Fremdsprachenerwerb (French 1949, Debyser, Houis & Rojas 1967, Buteau 1970, Grauberg 1971, Stendahl 1973, Abraham [1], Bucher [4]) [5, S.66]. Das Hauptproblem liegt darin, dass es bei mangelhaften Zusatzdaten (z.B. unklarer Sprecherintention) nicht immer deutlich ist, wie ein Fehler klassifiziert werden kann [5, S. 75]. Ein weiteres Problem der Fehlerklassifizierung besteht darin, dass manche Fehler nicht eindeutig bestimmten Fehlerkategorien zugeordnet werden können. Wenn man beispielsweise den Satz „Du sprichst mit dem alten Mann“ schreibt, könnte es sich hier um eine falsche Konjugation handeln. Es könnte aber auch als orthographischer Fehler klassifiziert werden. Solche Fehler lassen sich immer schwer klassifizieren, weil über deren Entstehungsprozess nur Vermutungen angestellt werden können [15, 2018].

An dieser Stelle ist es wichtig zu verdeutlichen, dass verschiedene Wege für die Fehlerklassifizierung existieren. Geht es um die Analyse von schriftlichen Texten, so werden die Fehler hauptsächlich nach Sprachebenen klassifiziert. Da können aber unterschiedliche Modelle eingesetzt werden. „Während Hufeisens (1993: 245) Modell aus phonetischen, grammatischen, lexikalischen und semantischen Fehlern besteht, beinhaltet Hultmann und Westmanns Fehlerschablone sieben Arten von Fehlern: Zeichensetzung, orthographische, grammatische, lexikalische, semantische, stilistische und funktionale Fehler (Veijonen 2008: 16) [29, S. 28-29].

Raabe schlägt die Typisierung von Fehlern nach folgenden Ebenen vor: auf der **Abstraktionsebene** geht es um Verstöße gegen das Sprachsystem (grammatische Fehler), die Sprachnorm (normwidrige Fehler – Verstöße gegen die linguistische und pragmalinguistische Norm) und die Stilregeln (stilistische Verstöße); auf der **Sprachebene** kommen Fehler im Bereich der Morphologie, Syntax, Lexik, Orthographie und Wortbildung vor; auf der Ebene der **Sprachstufen** wird konnotative (stilistische) und denotative (begriffliche) Stufe unterschieden; außerdem können Fehler auf den Ebenen **unterschiedlicher Kategorien**, z.B. beim Substantiv, Verb, Pronomen und damit verbundener Funktionen, z.B. Genus, Numerus, Tempus identifiziert werden [29, S. 28-29].

Kleppin [17, S. 42– 43] zufolge gibt es: **phonetische/ phonologische Fehler** (Fehler in der Aussprache oder Orthographie); **morphologische/syntaktische Fehler** (Fehler in der Konjugation der Verben oder Satzstellungsfehler); **lexikalische/semantische Fehler** (in einem Kontext falsch benutzte Wörter); **pragmatische Fehler** (die in einer Situation unangemessen benutzte Wörter bzw. Ausdrücke); **inhaltliche Fehler** (z.B. *Österreich grenzt an Polen*). „Darüber hinaus unterscheidet Kleppin zwischen Sprach- und Inhaltsfehlern, Fehlern nach Ausdrucksvermögen und Sprachrichtigkeit sowie zwischen kommunikationsbehindernden und nicht kommunikationsbehindernden Fehlern. Es gibt auch Performanz- und Kompetenzfehler.“ **Kompetenzfehler** ergeben sich aus dem mangelhaften Wissenstand der Lernenden, während **Performanzfehler** von solchen persönlichen Faktoren wie Müdigkeit, Lampenfieber oder Mangel an Konzentration verursacht werden können [19, S. 95-96]. So bedeutet „Performanz die konkrete Realisierung von Sprache in einer bestimmten Situation durch einen individuellen Sprecher, bezeichnet also den Sprachgebrauch. Kompetenz meint das theoretisch rekonstruierte Regelsystem, das empirisch vorfindliches Sprachverhalten, also die Performanz erzeugt“ [30, S. 85].

Durch die Unterscheidung von Kompetenz- und Performanzfehlern wird auch eine weitere Typologie ermöglicht. Laut Corder gibt es *errors* (**Irrtümer, Kompetenzfehler**), *mistakes* (**Versuche, Performanzfehler**) und *lapses* (**Ausrutscher, Flüchtigkeitsfehler**) [29, S. 30]. Cherubim [5, S. 226] beschreibt Ausrutscher (*slips of the tongue*) als unbeabsichtigte Abweichung in Performanz von der aktuellen phonologischen, grammatischen oder lexikalischen Intention des Sprechers. Laut James [12] können solche Fehler schnell identifiziert und selbstkorrigiert werden. Versuche (*mistakes*) sind nur dann korrigierbar, wenn es auf die Abweichung direkt hingewiesen wird. Irrtümer (*errors*) können nicht selbstkorrigiert werden.

2.3. Stilistischer Fehler: Definitionsschwierigkeiten

Im Rahmen dieser Arbeit interessiere ich mich für eine ganz konkrete Fehlerart, nämlich für **stilistische Fehler**. Man muss sich aber zunächst die Frage stellen, was genau die Fehlerart umfasst. In der Tat ist es nicht einfach, diese Frage zu beantworten, da „ein Fehler immer nur als eine Abweichung von etwas oder als Verstoß gegen etwas zu bezeichnen ist. Dieses „etwas“ muss als Vergleichsgröße existieren. Und erst, wenn wir dieses „etwas“ definiert haben, können wir eine Äußerung als fehlerhaft identifizieren“ [17, S. 15]. Es ist umso schwieriger, dieses „etwas“ im Bereich der Stilistik zu bestimmen, da es hier nicht bloß um die grammatische Norm geht. Im Hinblick auf die Definition der stilistischen Norm (siehe Kap. 1.3.) und den Abweichungscharakter des Fehlers werde ich stilistische Fehler anhand folgender Kriterien identifizieren.

2.3.1. Grammatische Korrektheit als Kriterium

Die Fehlerbestimmung erfolgt in Bezug auf das grammatische Modell der Zielsprache. So gelten die Äußerungen, die dem grammatischen Modell nicht entsprechen, als Fehler [5, S. 228]. Solche „Nicht-Entsprechung“ kann durch die Abweichung vom Sprachsystem

bzw. von der geltenden linguistischen Norm oder „den Verstoß dagegen, wie man innerhalb einer Sprachgemeinschaft spricht oder handelt“ entstehen [19, S. 91-92].

Laut Cherubim [5, S. 3-4] „setzt die Kategorisierung einer Äußerung, eines Äußerungsteils oder eines sprachlichen Elements eines Äußerungsteils als „falsch“ oder „fehlerhaft“ voraus, daß es (a) eine Alternative gibt, die „richtig“ gewesen wäre und daß es (b) ein Kriterium gibt, wonach die „richtig“/„falsch“-Entscheidung getroffen wird.“

Hierbei wird die Fehlerbewertung und die Verwendung der Korrekturmechanismen durch eine gegebene Toleranz gegenüber sprachlichen Abweichungen eingeschränkt. Angesichts dieser Toleranz „gibt es eine breite Übergangszone von noch akzeptablen sprachlichen Formen und Sprachverwendungsweisen“ [5, S. 3-4].

2.3.2. Verständlichkeit als Kriterium

Als zweites Kriterium wird in der fachwissenschaftlichen Literatur Verständlichkeit angeführt. Verständlichkeit kann als Anpassung einer zusammenhängenden, sprachlichen Äußerung an den jeweiligen Rezipienten definiert werden [10, S. 148; 16, S. 60]. D.h. ein Fehler sei das, was der Kommunikationspartner bzw. der Muttersprachler nicht verstehe, so Kleppin [17].

Cherubim [5, S. 230] erläutert das Kriterium wie folgt: „[...] eine Fehlerbestimmung steht für den Fremdsprachenunterricht gegenüber, die nicht formale Korrektheit, sondern den kommunikativen Effekt einer Äußerung in den Mittelpunkt stellt. Das Hauptziel ist es, Fehler je nach ihrer Auswirkung auf den angestrebten Kommunikationseffekt zu gewichten.“ Dementsprechend wird ein bestimmter kommunikativer Effekt nicht erzielt, so geht Verständlichkeit verloren, was wiederum den stilistischen Fehler hervorruft.

2.3.3. Situationsangemessenheit als Kriterium

Nach diesem Kriterium wird als Fehler genau das bezeichnet, „was ein Muttersprachler in einer bestimmten Situation nicht sagen oder tun würde“ [19, S. 91-92]. „Thematisiert wird hierbei der verbale und nonverbale Verstoß gegen eine (soziokulturell) angenommene pragmatische Norm, der Verstoß gegen Verhaltenserwartungen in einer bestimmten Situation, z. B. gegen Regeln der Höflichkeit“ [17]. An dieser Stelle ist es zu betonen, dass dieses Kriterium meiner Ansicht nach die ausschlaggebende Rolle für die Bestimmung stilistischer Fehler spielt. Ich habe schon mehrmals beobachtet, dass sogar fortgeschrittene Deutschlernende (Niveau C1/C2) trotz der hervorragenden Grammatik- und Wortschatzkenntnisse in Schrift und Wort nicht ganz als Deutsch-Muttersprachler:innen wirken. Die meisten Fehler auf dieser Niveaustufe werden durch das mangelhafte Wissen von sprachlichen Konventionen verursacht, die in bestimmten Situationen angemessen sind. Während der qualifizierte Muttersprachler intuitiv spürt, welches Wort oder welche syntaktische Konstruktion je nach Kontext zu gebrauchen ist, muss der Lernende aus der Vielzahl der ihm bekannten Alternativen die passende Variante auswählen. Gerade damit befasst sich Stilistik.

2.4. Klassifizierung stilistischer Fehler

In diesem Abschnitt werde ich versuchen, die in der wissenschaftlichen Literatur behandelten stilistischen Fehler zu klassifizieren. Dabei werde ich mich an den verbreiteten Verstößen gegen die stilistische Norm sowie an den oben genannten Kriterien der Korrektheit, Verständlichkeit und Situationsangemessenheit orientieren. James [12] führt in seinem Werk *“Errors in Language Learning and Use”* die folgenden Probleme an: misserfolgte Anpassung der Wörter an den Kontext; Bezug auf eine unfassbare Situation; Missachtung der Konventionen bzw. Kollokationen; Formulieren von ungewöhnlichen grammatischen Strukturen; syntaktisch überladene Formulierungen.

Der letzte genannte Punkt wird von Mössenböck als **aufgeblasener Stil** bezeichnet.

Um die Banalität ihrer Äußerungen zu vermeiden, tendieren viele Autoren zur Bildung von allzu komplizierten Sätzen. Dazu verwenden sie üblicherweise mehrere Adjektive und schwer zugängliche Begriffe (z.B. *zum Zwecke der Validierung eines Dokuments*). Diese Entscheidung resultiert aber in den meisten Fällen in der Unnatürlichkeit und Unverständlichkeit der Sätze. Generell ist es aber empfehlenswert, einfachere Sätze zu bilden, denn „je einfacher ein Text, desto verständlicher“, so Mössenböck (hinsichtlich des oben angeführten Beispiels wäre die folgende Formulierung passender: *um ein Dokument zu validieren*).

Damit ist ein weiteres Problem eng verbunden, nämlich die Verwendung **überflüssiger Füllwörter**. Meistens werden unter Füllwörtern erläuternde Adjektive gemeint, die jedoch unnötig sind. „Generell sollte man sich bei jedem Adjektiv zweimal fragen, ob man es wirklich braucht. Nicht alle Adjektive sind überflüssig, aber meist werden Sätze durch Weglassen von Adjektiven stärker“ [26, S. 2]. Diese Auffassung kann anhand einiger Beispiele leicht überprüft werden: *das konkrete Beispiel* (besser: *das Beispiel*, da ein Beispiel immer konkret ist); *der Prolog ist streng genommen optional* (besser: *der Prolog ist optional*, der Zusatz ist hier also überflüssig); *der überwiegende Teil verfügbarer Teilnehmenden* (besser: *die meisten Teilnehmenden*).

Die unnötige Komplexität wird auch durch Strukturen bzw. Klischees aus dem **Papierstil (Amtsdeutsch)** verursacht. Obwohl man die Konventionen dieses Stils beim Gestalten der Dokumentation unbedingt befolgen soll, gelten diese Stilelemente im publizistischen Bereich als unangemessen. Es wäre daher ratsam, solche Verben wie *erfolgen*, *bewerkstelligen*, *darstellen* oder *erfahren* in Kombination mit Substantiven zu vermeiden. So wird der Text an Ungezwungenheit des Ausdrucks gewinnen. In diesem Zusammenhang ist der **Nominalstil** zu erwähnen. Anstatt Verben für die Beschreibung verschiedener Aktivitäten zu verwenden, entscheiden sich manche Autoren für

schwerfällige substantivische Konstruktionen, z.B.: *Die Bereitstellung des Web-Service erfolgt durch Kopieren aller Dateien auf den Server.* Der Satz wird aber einfacher und damit verständlicher, wenn er wie folgt formuliert wird: *Um das Web-Service benutzen zu können, muss man alle Dateien auf den Server kopieren* [26, S. 3].

Andererseits können misslungene Formulierungen durch Unaufmerksamkeit bzw. Nachlässigkeit des Verfassers entstehen. In solchen Fällen spricht man von dem **schlampigen Ausdruck**, der sich daraus ergibt, dass man das erstbeste Wort, das einem einfällt, verwendet. Dadurch beobachtet man in Sätzen beispielsweise Tautologie: *Die Eigenschaften einer Abhängigkeit hängen von der Abhängigkeitsart ab* [26, S. 4]. Man setzt sich also nicht das Ziel, nach dem treffenden Ausdruck zu suchen, was manchmal natürlich zeitaufwendig sein kann. „Die Klarheit eines Texts hängt aber stark davon ab, ob man die richtigen Begriffe verwendet“ [26, S. 4]. Umso wichtiger ist es, treffende Begriffe einem Kontext entsprechend zu verwenden. Wird beispielsweise im Satz „*An unterschiedlichen Stellen einer Web-Applikation ist der Zugriff auf externe Ressourcen notwendig.*“ das Wort *unterschiedlich* gebraucht, wird darunter „Stellen, die voneinander verschieden sind“ gemeint, was aber auf den gegebenen Kontext nicht zutrifft. Stattdessen sollte das Wort *einige* verwendet werden. Ein anderer Beispielsatz wäre: „*Je teurer eine Ressource ist, desto effektiver kann deren Pooling sein.*“ Das Adjektiv *effektiv* bedeutet „wirksam“, in diesem Fall meint der Autor aber *vorteilhaft*. Solche **falsch gebrauchten Wörter** stellen oft das Risiko dar, dass der Satz falsch oder mehrdeutig wird [26, S. 5].

Die oben erwähnten Feststellungen beziehen sich in erster Linie auf Muttersprachler:innen, die journalistische Berufe ausüben. Die stilistischen Fehler von Germanistikstudentinnen ohne journalistische Ausbildung werden im Kapitel 3 ausführlich analysiert.

2.5. Ursachen stilistischer Fehler

Auf der nächsten Forschungsstufe sollte festgestellt werden, wodurch die oben klassifizierten Stilfehler verursacht werden können. Es ist von Anfang an zu betonen, dass die Korrektheit, Verständlichkeit und Angemessenheit der Äußerungen sowohl von internen als auch von externen Faktoren abhängig sind. Weimer [38] ist der Meinung, dass „der Fehler aus dem Versagen der drei wichtigsten Leistungsfunktionen der Aufmerksamkeit, des Gedächtnisses und des Denkens hervorgeht. Erst dieses Versagen macht den Fehler möglich.“ Anschließend berücksichtigt Kleppin [17] bei der Bestimmung möglicher Fehlerursachen auch externe Faktoren, z. B. Einfluss der Muttersprache oder die im Unterricht erworbene Sprachkompetenz. Dementsprechend unterscheidet die Wissenschaftlerin folgende Fehlerursachen:

- **Interferenzfehler** entstehen, wenn Regeln aus der Erstsprache bzw. Muttersprache auf die Zweit- bzw. Fremdsprache übertragen werden. Dabei sieht der Lerner die neuen Strukturen durch die sogenannte „muttersprachige Brille“ [29, S. 43]. Die Muttersprache fungiert als Filter beim Spracherwerb, d.h. die fremdsprachlichen Strukturen werden aus muttersprachlicher Perspektive analysiert [20]. Dieses linguistische Phänomen wird auch als *interlinguale Interferenz* bezeichnet, in deren Zentrum *die Interimssprache* (eng. *interlanguage*) steht. Nickel [27] definiert diesen Begriff als ein System von ziel- und muttersprachlichen Elementen, die der Lernende beim Produzieren der Äußerungen in der Zielsprache zum Einsatz bringt. Hauptsächlich werden hierbei die sprachlichen Strukturen verwendet, für die es in der Muttersprache Äquivalente gibt. Die Strukturen, zu denen in der Muttersprache keine Entsprechungen vorhanden sind, werden hingegen beim Sprachgebrauch meistens vernachlässigt. Dazu gehören u.a. Artikel, Flexionen, Rektion der Verben, die im Ukrainischen formal keinen Ausdruck finden, oder Genus, Numerus und Kasus deutscher Substantive, deren entsprechende Formen und Funktionen zwar im Ukrainischen existieren, aber nicht immer

übereinstimmen.

- **Übergeneralisierungen, Regularisierungen und Simplifizierungen** entstehen, wenn bestimmte Regeln auf Phänomene übertragen werden, auf die sie nicht zutreffen, z. B. wenn Unregelmäßiges zum Regelmäßigen gemacht wird (*laufen – laufte – gelaufen; er schläft*) oder komplexe Strukturen in nicht normgemäßer Weise vereinfacht werden (*Sie war bereit, alles für ihren Erfolg machen; wir sind müde, weil wir haben heute viel zur Prüfung gelernt*). Solche Erscheinungen werden in der Sprachwissenschaft als *intralinguale Interferenz* bezeichnet.
- **Fehler aufgrund von Kompensations- und Vermeidungsstrategien** sind häufig nicht als solche auszumachen, da die Lernenden die Strukturen, die sie nicht beherrschen, gar nicht verwenden [19, S. 95].
- **Lernstrategien:** In einer Sprachsituation probieren die Lernenden sprachliche Mittel aus, obwohl sie wissen, dass diese wahrscheinlich nicht normgerecht sind, und hoffen auf das korrigierende Eingreifen des Kommunikationspartners/der Kommunikationspartnerin [19, S. 95].
- **Persönliche Faktoren** (Lustlosigkeit, Stress, Aufregung) und **soziokulturelle Faktoren** (Interferenz der soziolinguistischen Normen der Herkunftssprache) können Sprachfehler verursachen [19, S. 95]. Von großer Bedeutung ist die „**sozialpsychologische Einstellung** zur gelernten Fremdsprache, aus der häufig eine Motiviertheit resultiert, die dann indirekt ihren Anteil an produzierten Fehlern hat“ [29, S. 33-34].
- **Kompetenzmangel:** Mangelhafter Fremdsprachenunterricht und die daraus resultierende nicht ausreichende Sprachkompetenz führt zur Fehlerhaftigkeit der Äußerungen [29, S. 33-34].
- Schließlich sind **äußerungspsychologische Faktoren** nicht zu unterschätzen. Wenn man sich beispielsweise beim Sprechen bzw. Schreiben auf die inhaltliche Mitteilung konzentriert, besteht das Risiko, dass man dabei die jeweiligen Koderegeln der Zielsprache nicht beachtet, was im Endeffekt fehlerhafte Aussagen

hervorruft [29, S. 33-34].

Fazit

In Kapitel 2 wurde festgestellt, dass der Fehler eine Abweichung von der sprachlichen Norm ist. So wird der stilistische Fehler als eine Abweichung von der stilistischen Norm auch in der vorliegenden Untersuchung gedeutet. Da aber jede Sprachebene gewissermaßen normiert ist, besteht die Notwendigkeit, die Fehler nach verschiedenen Kriterien zu typisieren. So können die Sprachfehler präziser kategorisiert werden. Die analysierten wissenschaftlichen Quellen geben keine eindeutige Definition des stilistischen Fehlers, zumal auch der Begriff der stilistischen Norm ebenso nicht problemlos definierbar ist. Dennoch ist es mir gelungen, den Stilfehler für diese Untersuchung anhand der drei Kriterien als Verstoß gegen Korrektheit, Verständlichkeit und Situationsangemessenheit zu bestimmen. Dabei habe ich mich auf die Fehlerklassifikationen von Kleppin [17], Corder [6] und Mössenböck [26] gestützt. Dementsprechend wurden die häufigsten Stilfehler zusammengefasst, nämlich aufgeblasener bzw. schlampiger Ausdruck, überflüssige Füllwörter, unangemessen gebrauchte Wörter sowie Papier- bzw. Nominalstil. Abschließend wurde erkannt, dass sowohl externe als auch interne Faktoren wie beispielsweise inter- und intralinguale Interferenz, bestimmte Lernstrategien, Kompetenzmangel sowie persönliche und soziokulturelle Faktoren zur stilistischen und allgemeinsprachlichen Fehlerhaftigkeit der Äußerung führen können.

KAPITEL 3. TYPISCHE STILFEHLER UKRAINISCHER GERMANISTIKSTUDIERENDEN, IHRE URSACHEN UND VORBEUGUNG

3.1. Typische Stilfehler

Die Daten für die vorliegende Analyse entstammen der ukrainisch-österreichischen Studentenzeitung „Die Brücke“. Es wurden der Zeitung acht deutschsprachige Texte der Textsorte Porträt entnommen, die von den ukrainischen Germanistikstudierenden der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw und zugleich den Redaktionsmitgliederinnen der „Brücke“ verfasst worden waren und nachfolgend von qualifizierten Germanist:innen aus der Eberhard Karls Universität Tübingen analysiert wurden. Dabei wurden diejenigen Ausdrücke als fehlerhaft markiert, die gegen die Kriterien der Korrektheit, Verständlichkeit und Angemessenheit verstoßen. Des Weiteren wurden die Fehler klassifiziert und sieben Kategorien zugeordnet. In diesem Kapitel werden die Kategorien ausführlich betrachtet. Die jeweiligen analysierten Texte werden in der Anlage zu dieser Arbeit beigelegt.

3.1.1. Aufgeblasener Stil

Unter dem sogenannten aufgeblasenen Schreibstil sind vor allem solche weitbekannten Phänomene wie überladene Satzstruktur bzw. Überschwänglichkeit im Ausdruck zu verstehen. Dazu gibt es in den für die Analyse ausgewählten Texten folgende Beispiele:

- Das gehobene Adjektiv *abermälig* wird statt der gebräuchlicheren Synonyme *weiter*, *nochmalig*, *wiederholt* benutzt, was auf den Leser eher überschwänglich und fremd als ansprechend wirkt.
- Im Satz „Als Eingang *gilt* die Tür, die an die Tür des Hühnerstalls erinnert.“ wird der komplexe Satz mit dem Prädikat *gilt* unangemessen gebraucht. Kürzer und klarer wäre: „Die Eingangstür erinnert an eine Hühnerstalltür.“

- „Es gibt *weites Feld* zu forschen“ wäre einfacher zu formulieren, wie z. B. „Es gibt *viel* zu forschen“.
- Die grammatisch komplexere Infinitivkonstruktion „ist/war zugelassen, an der Philosophischen Fakultät zu studieren“ könnte durch die eingängigere Formulierung ersetzt werden: „ist/war an der Philosophischen Fakultät zugelassen“; oder „weilerschlafen“ statt „fortsetzen zu schlafen“.
- Der Eingängigkeit halber wird in der Schriftsprache die Genitivkonstruktion dem Relativsatz vorgezogen: z. B. „die Sprache *seiner zukünftigen Werke*“ statt „die Sprache, *auf der seine zukünftigen Werke geschrieben wurden*“.
- Dennoch werden Genitivkonstruktionen seltener als Komposita gebraucht: z. B. „rotes Neonlicht“ ist stilistisch besser als „rotes Licht der Neonen“.
- Im Allgemeinen sind sich die Sprachwissenschaftlerinnen der Universität Tübingen darüber einig, dass es ratsam wäre, in journalistischen Texten Modalverben statt deren Ersatzformen zu verwenden: z. B. das Modalverb *müssen* ist affirmativen Äußerungen die einzige grammatisch richtige Lösung. Die grammatisch komplexere Ersatzform *brauchen* + *Infinitiv mit zu* gilt nur für Konstruktionen mit Negation und dem Adverb „nur“.

3.1.2. Schlampiger Ausdruck

Unter dem Begriff „schlampiger“ Ausdruck wird die vernachlässigte Konkretisierung und Genauigkeit des Ausdrucks verstanden, was oft nicht direkt mit Sprachkenntnissen (Kompetenz), sondern mit dem Sprachgefühl sowie der Aufmerksamkeit der Lernenden (Performanz) zu tun hat. Es treten u. a. folgende Fehler auf:

- Statt einen gewissen Gegenstand genauer durch ein Kompositum zu charakterisieren, gebraucht man gelegentlich allzu allgemeine Begriffe: z. B. *Modell* statt *Fotomodell*, *Formen* statt *Tanzformen*, *an der Quelle sitzen*

(Phraseologismus) statt *an der Geldquelle sitzen*, *Strecke für Rennfahrer* statt *Piste/Fahrerring*, *Matura* statt *Maturaprüfungen* oder *Verbrennungsprodukte* statt *Gase/Dämpfe*.

- In vielen Texten entsteht der schlampige Ausdruck dadurch, dass man im Satz ein Wort verwendet, das einem als Erstes eingefallen ist, ohne dass die Richtigkeit des Wortgebrauchs überprüft wird. Demnach werden viele Wörter einfach verwechselt: z. B. *fertig* oder *bereit*; *rennen* oder *hinausstürmen*; *damalig* oder *ehemalig*; *endlich* oder *schließlich*; *dedizieren* oder *widmen*; *engagiert* oder *eingestellt*; *lehren* oder *unterrichten*; *zuhören* oder *lauschen*; *Körper* oder *Figur*; *Wille* oder *Willenskraft*; *verächtlich* oder *respektlos*; *gefasst* oder *eingestellt*; *verantwortlich* oder *zuständig*, *lockern* oder *locken*; *Einschränkungen* oder *Begrenzungen*; *Schätzer* oder *Liebhaber*; *unübersehbare Musikwelt* statt *grenzlose Musikwelt*; *unvorstellbare* statt *undenkbare Verantwortung*; *korrekt und ausführlich* statt *genau und ausführlich*.
- Weiterhin werden Bedeutungsschattierungen, die den Wörtern trennbare und untrennbare Präfixe verleihen, nicht berücksichtigt: *zusammenarbeiten* oder *mitarbeiten*; *aufwachsen* oder *wachsen*; *forschen/erforschen/beforschen*; *flößen* oder *einflößen*; *genannt* oder *benannt*; *ausliegen* oder *vorliegen*; *aufrufen* oder *ausrufen*; *vorsetzen* oder *fortsetzen*.

3.1.3. Falsche Wortwahl

Um diese Kategorie und die oben vorgestellte Kategorie „schlampiger“ Ausdruck zu trennen, muss der Begriff *falsche Wortwahl* definiert werden. Darunter wird in dieser Arbeit vor allem misslungene Formulierung verstanden, die zur Unnatürlichkeit bzw. Ungenauigkeit oder in manchen Fällen sogar zur Unverständlichkeit der Äußerung führen kann. Im Gegensatz zum „schlampigen“ Ausdruck spielt die Sprachkompetenz hier eine Schlüsselrolle. Dazu sind folgende Beispiele anzuführen:

- *Etwas in die Musik einleben* – richtig: *etwas in die Musik einweben* (falsch gebrauchtes Verb).
- *Oksana ist sich darüber im Klaren, worauf sie ihr Leben ausrichten wird.* – richtig: *Oksana ist davon bewusst, wozu sie ihr Leben dedizieren wird.* (Gezwungenheit der Äußerung).
- *Mit einem schwarzen Kostüm bekleidet* – richtig: *in Schwarz/in ein schwarzes Gewand gekleidet* (nicht kompakt).
- *Von verschiedenen Kulturen umgeben sein* – richtig: *sich in verschiedenen Kulturen bewegen* (Ungenauigkeit und Unnatürlichkeit des Ausdrucks).
- *Aufnahmen von unter anderem...* - richtig: *unter anderem Aufnahmen von...* (falsche Wortfolge).
- *Dank dem Talent allein* – richtig: *durch Talent allein bzw. mit Talent allein* (falsche Präposition).
- *Sein Gesicht mumifizieren* – richtig: *sein Gesicht bedecken/verhüllen* (falsch gebrauchtes Verb).
- Weitere Beispiele: *ihre kleine statt zierliche Gestalt; zur Zeit statt zu dieser/jener Zeit; die Aufgabe nicht für schwache Nerven statt keine Aufgabe für schwache Nerven; *Veranlagung zu etwas oder Begabung; freundlich (Person) oder einladend (Atmosphäre, Raum); dennoch oder jedoch; etwas bekämpfen oder etwas überwinden; sich von etwas/jdm. handeln oder etwas/jdn. zutreffen; erfrorene oder halb erfrorene Hände; nominieren oder avancieren; unwissentlich oder versehentlich/zufällig; antizipieren oder vorschlagen; versuchen (impliziert, dass die genannte Handlung missglückt ist) oder probieren (neutral bzw. positiv).**
- Es wäre beispielsweise richtig zu sagen *gesunden Menschenverstand behalten/erhalten statt aufrechterhalten; sich ins Bewusstsein einbrennen statt fotografieren; einen Entwurf schreiben/eine Skizze entwerfen statt eine Skizze schreiben; Einschränkungen durch das politische System/seitens des politischen Systems statt des politischen Systems etc.*

Falsche bzw. unangemessene Wortwahl tritt häufig dann auf, wenn man wortwörtlich aus der Muttersprache übersetzt:

- *Sie wollen ihren Weg Richtung Studium machen* – richtig: *sie wollen studieren*.
- *Ihre Zukunft ist für sie aber vom Finsternis geprägt* – richtig: *Ihre Zukunft liegt düster vor ihr*.
- *Keine klare Sicht von ihrer Zukunft* – richtig: *keine klare Zukunftsperspektive*.
- *Juristischer Schutz* – richtig: *legislativer Schild*.
- *Ihr eigenes Leben diktieren* – richtig: *ihr eigenes Leben bestimmen*.
- *Die Treppen hinauf lockt eine geöffnete Tür...* - richtig: *Oben lockt eine geöffnete Tür.../Oberhalb der Treppe lockt eine geöffnete Tür...*
- *Etwas war...Lebensstil* – richtig: *etwas gehörte zum Leben dazu/war en vogue*.
- *In voller Liebe zu Kunst aufwachsen* – richtig: *in einer kunstliebenden Familie aufwachsen*.

Schließlich werden beim Gebrauch bestimmter Wörter ihre Implikationen bzw. negative Konnotationen manchmal nicht in Acht genommen, was in falscher Wortwahl resultiert:

- *Die sexuelle Perversion* – besser: *die sexuelle Vorliebe/Strömung/Ausrichtung* (das Wort *Perversion* impliziert etwas Abnormales, Krankhaftes, was aber im Text nicht gemeint ist).
- *Überfüllt sein mit...* - besser: *quillen über...* (das Adjektiv *überfüllt* im Sinne von *übermäßig*, negative Konnotation, neutrales Wort erforderlich).
- Das Verb *behaupten* impliziert, dass eine Äußerung unwahrhaftig ist; besser: *erklären, verkünden, bekanntgeben, melden* etc.

3.1.4. Verstöße gegen Sprach- und Textsortenkonventionen

Die Kategorie umfasst nicht nur rein stilistische Fehler. Meistens beziehen sich Verstöße

gegen Sprach- bzw. Textsortenkonventionen auf grammatische und lexikalische Fehler, die aber die stilistische Gestaltung eines Textes erheblich beeinflussen. In diesem Zusammenhang sind folgende Fälle zu beachten:

- **Redewendungen:** *die goldene Mitte* oder *der Mittelweg* (aber nicht *der goldene Mittelweg*); *in die Fußstapfen seines Vaters treten* (statt *die Spuren seines Vaters folgen**); *jdn. in seine Bahn ziehen und nie wieder loslassen* (statt *jds. Herz treffen und da immer bleiben**); *auf dem Busen der Natur* (statt *im Busen der Natur**); *zu einem Ganzen werden* (statt *zu einem Gesamten werden**); *der Mittelpunkt des Lebens* (statt *die Sache des Lebens**); *ein neuer Lebensabschnitt beginnt* (statt *eine neue Wegstrecke des Lebens beginnt**); *jdm. den Weg versperren* (statt *jdm. den Weg sperren**); *an die Macht kommen* (statt *zur Macht kommen**); *schlechtes Gewissen* (statt *böses Gewissen**); *harter Kampf* (statt *fester Kampf**).
- **Funktionsverbgefüge und andere Nomen-Verb-Verbindungen:** *Verbindungen knüpfen* (statt *Verbindungen entwickeln**), *Vorbereitungen treffen* (statt *Vorbereitungen machen**); *Bedingungen stellen, ABER Voraussetzungen bestimmen/festlegen*; *zur Universität schicken* (statt *zur Universität senden**); *Chancen erhalten/nutzen* (statt *Chancen halten**); *die Chance ergreifen* (statt *die Chance greifen**); *den Titel erringen* (statt *den Titel tragen**); *dieser Gesellschaft angehören* (statt *dieser Gesellschaft gehören**); *der Regen hört auf/geht zu Ende* (statt *der Regen vergeht**).
- **Falsche Präposition:** *die Beziehung zu etwas/jdm.* (statt *die Beziehung mit etwas/jdm.**); *für etwas brennen* (statt *auf etwas brennen**); *Enthusiasmus für Physik* (statt *Enthusiasmus zur Physik**); *in Bezug auf etwas* (statt *in Bezug zu etwas**); *mit/bei etwas verbringen* (statt *an etwas verbringen**); *aus politischen Gründen* (statt *wegen politischer Gründe**); *in ein Café eintreten* (statt *ein Café eintreten**); *bei offenem Fenster schlafen* (statt *mit offenem Fenster schlafen**); *sie*

schrieb dazu (statt *sie schrieb daran**); *im Jahr 1975* oder *1975* (ohne Präposition) statt *im 1975**.

- **Adjektiv-Nomen-Verbindungen:** *klare/nennenswerte Perspektiven* (statt *verständliche Perspektiven**); *der junge Star* (statt *der junge Stern**); *unvorstellbare Verantwortung* (statt *undenkbare Verantwortung**); *einfaches Mädchen* (statt *übliches Mädchen**); *eine feste Stelle* (statt *eine ständige Stelle**); *sicher und entschlossen* (statt *fest und entschlossen**); *lähmende Ungewissheit* (statt *peinliche Unwissenheit**).
- **Sonstiges:** *diesmal endgültig* statt *nun endlich**; *niemals aufgeben* statt *nie wieder aufgeben** (falsches Adverb); *erlitt schwere Verbrennungen am Kopf* statt *sein Kopf wurde verbrannt** (die Passivkonstruktion ist hier unangemessen); *die Quelle der Entspannung/Erholung* statt *die Quelle der Wiederherstellung** (das Wort *Wiederherstellung* passt in diesem Kontext nicht); *die international bekannten Klassiker* statt: *die Weltklassiker**; *der berufliche Erfolg* statt *der Berufserfolg** (die Komposita sind hier stilistisch unangemessen); *sie traute sich nicht, etwas zu tun* statt *sie traute sich nicht** (nach dem Verb *sich trauen* wird der Objektsatz verlangt); *erst im Jahre* statt *nur im Jahre** (falsches Adverb); *eines/des Nachts* statt *einer/der Nacht**; *wenn auch nur* statt *auch wenn nur** (falsche Wortstellung).

3.1.5. Falsches Register

Viele Sprachkonventionen, insbesondere die Textsortenkonventionen, sind mit dem Begriff des Registers eng verbunden. Als falsches Register wird der Sprachgebrauch in folgenden Situationen bezeichnet:

- Der Ausdruck *unter die Haube kommen* klingt im Satz: „Das Jahr 2021 brachte der Dirigentin nicht nur den Berufserfolg, sondern auch das langersehnte Liebesglück: mit 43 Jahren kam sie endlich unter die Haube.“ zu familiär – besser: *heiraten*; *für*

jd. klingen die Hochzeitsglocken.

- Das Adjektiv *riesig* wirkt im Satz: „Der Triumph der ukrainischen Dirigentin wird zur riesigen Sensation sowohl in Deutschland, als auch auf der ganzen Welt.“ etwas umgangssprachlich; alternativ könnten die Adjektive *enorm*, *gewaltig*, *immens etc.* gebraucht werden.
- Im Satz: „Durch diese Fusion der Bilanz und Dynamik ist Oksana voll sprachlosem Erstaunen.“ passen die Begriffe *Fusion* und *Bilanz* aus dem Bereich Wirtschaft nicht zum Text des publizistischen Genres; stattdessen sollten die Wörter *Einheit* und *Harmonie/Balance* aus der Literatursprache verwendet werden.
- Die Formulierung *der Fokus liegt auf...* im Satz: „In deutschen und europäischen Spitzenmedien liegt der Fokus auf Lyniv und ihren hervorragenden Erfolg.“ hört sich zu akademisch an – besser: *man fokussiert sich auf...* oder *man konzentriert sich auf...*
- In manchen journalistischen Genres (inkl. Porträt) wird gehobener Stil der Umgangssprache vorgezogen: *etwas vernehmen* klingt eleganter als *etwas hören*; *vollziehen* statt *passieren*; *der/die Altersgenosse/-in* statt *der/die Gleichaltrige*; oder *bezeichnet* statt *benannt* usw.

3.1.6. Inkorrektter Gebrauch von Tempora

Obwohl falscher Gebrauch von Tempora hauptsächlich mit Grammatik assoziiert wird, spielt er in der Tat eine entscheidende Rolle für die kompositorische Einheit des Textes und ist daher ein unabdingbarer Bestandteil des Stils des jeweiligen Textes. In den zu analysierenden Texten tritt überwiegend der abrupte Wechsel der Tempora innerhalb eines Textabschnitts auf. In den meisten Fällen kommt der Wechsel von *dem narrativen Präteritum* ins *historische bzw. dramatische Präsens* zustande:

- *Diesen Berufswunsch lehnte ihre Familie im Gegensatz zu den vorigen nicht ab.*

Diesmal hat Dora nur mit den für Frauen existierenden Begrenzungen zu tun, die sie erfolgreich bekämpft.

- Die Eltern achteten zunächst nicht auf die Leidenschaft ihres Sohnes. Sie sendeten ihn zur Universität und hofften, dass sie ihr Geschäft bald auf ihn übertragen können.
- Nur im Jahre 1897 wurden Frauen zugelassen, an der Philosophischen Fakultäten zu studieren. Es wurde nur eine wichtige Voraussetzung gestellt: sie brauchen Matura abzulegen. Die Frage lautet nun — wie?

Wie es aus den oben angeführten Beispielen ersichtlich wird, kann der plötzliche Tempuswechsel weder aus der grammatischen noch aus der stilistischen Perspektive begründet werden. Deswegen wäre es sinnvoll, die anderen Verben im Präteritum zu gebrauchen.

3.1.7. Falscher Artikelgebrauch

Es kann zwar darüber diskutiert werden, inwiefern der Artikelgebrauch zur Problematik der Stilistik gehört, aber im Laufe der Analyse wird es immer wieder festgestellt, dass diese Fehlerart zu den verbreitetsten Sprachfehlern von Deutschlernenden zählt. Besonders schwierig fällt es den Studierenden, den *bestimmten* und *unbestimmten Artikel* und den *Nullartikel* je nach Kontext richtig zu verwenden. Dies kann anhand folgender Beispiele illustriert werden:

- *Stellen Sie sich vor: Herbst. Kühler Abend. (Richtig: Stellen Sie sich vor: Herbst. **Ein** kühler Abend.)*
- *Sie sehen eine Tür in Form eines Schlüssellocks und gehen schnell hinein – und da passiert es – Kulturschock! (Richtig: Sie sehen eine Tür in Form eines Schlüssellocks und gehen schnell hinein – und da passiert es – **ein** Kulturschock!)*

- *Jeden einzelnen Tonübergang stellt sie mithilfe ihrer präzisen und leidenschaftlichen Handbewegungen dar... und endlich andauernder Beifallssturm. (Richtig: Jeden einzelnen Tonübergang stellt sie mithilfe ihrer präzisen und leidenschaftlichen Handbewegungen dar... und endlich **ein** andauernder Beifallssturm.)*
- *Zum ersten Mal in 145 Jahren der Geschichte der Bayreuther Festspiele wird Richard Wagners „Fliegender Holländer“ von **der** Frau dirigiert. (Richtig: Zum ersten Mal in 145 Jahren der Geschichte der Bayreuther Festspiele wird Richard Wagners „Fliegender Holländer“ von **einer** Frau dirigiert.)* – nicht ausgerechnet von dieser Frau, sondern von einer Frau überhaupt.
- *Und dann folgt erster internationaler Erfolg: junge Dirigentin gewinnt den 3. Preis am ersten Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb der Bamberger Symphoniker. (Richtig: Und dann folgt erster internationaler Erfolg: **die** junge Dirigentin gewinnt den 3. Preis am ersten Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb der Bamberger Symphoniker.)* – in diesem Fall konkretisiert der bestimmte Artikel die Person, die den Preis gewinnt.

Von diesen Beispielssätzen aus wird es begreiflich, dass der korrekte Artikelgebrauch zu der Korrektheit und Verständlichkeit der einzelnen Äußerungen sowie des ganzen Textes beitragen kann.

3.2. Ursachen der Stilfehler

Die klassifizierten Fehler von den Germanistikstudentinnen lassen sich anhand der in Kapitel 2 erwähnten Faktoren erklären. *Aufgeblasener Stil* des Schreibens ist zum Beispiel für ziemlich kompetente Deutschlernende charakteristisch. Oftmals setzt man sich das Ziel, primitive Formulierungen zu vermeiden, um den Text professionell und „beeindruckend“ zu verfassen, indem man komplexe Konstruktionen aufeinanderhäuft. Dabei wird aber außer Acht gelassen, dass die Ungezwungenheit und Nachvollziehbarkeit

der Äußerungen eine absolute Priorität sind. Im Fall *schlampigen Ausdrucks* spielen solche psychologischen Faktoren wie z.B. Unaufmerksamkeit, Müdigkeit oder Stress bei den Studierenden eine zentrale Rolle. Diese beeinflussen besonders stark sprachliche Performanz, was in den sogenannten „Versuchen“ (Performanzfehlern) resultiert, die aber fast problemlos autokorrigiert werden können.

Falsche Wortwahl kann sowohl durch mangelnde Kompetenz als auch durch schlechte Performanz verursacht werden. Einerseits führt wortwörtliche Übersetzung aus der Muttersprache zum unangemessenen Wortgebrauch (z.B. ukr. *юридичний захист*, wortwörtlich: *juristischer Schutz* – richtig: *legislativer Schild*; ukr. *диктувати (передбачати) її власне життя*, wortwörtlich: *ihr eigenes Leben diktieren* – richtig: *ihr eigenes Leben bestimmen*). Andererseits kann die Wortwahl wegen der Unaufmerksamkeit sowie der anderen psychologischen Faktoren misslingen.

Die nächste Fehlergruppe, nämlich *Verstöße gegen Sprachkonventionen*, ist unmittelbar mit sprachlicher Kompetenz verbunden. Verfügt man über nicht so tiefgreifende Kenntnisse zum Thema Redewendungen und Funktionsverbgefüge im Deutschen, so besteht das Risiko, normwidrige Konstruktionen zu bilden, z.B.: *böses Gewissen** statt *schlechtes Gewissen*; *fester Kampf** statt *harter Kampf*; *Vorbereitungen machen** statt *Vorbereitungen treffen*. In diesem Zusammenhang ist der muttersprachliche Einfluss bzw. interlinguale Interferenz keinesfalls wegzudenken. Auf Ukrainisch sagt man beispielsweise *немислима (величезна) відповідальність*, ins Deutsche wird die Phrase wortwörtlich als *undenkbare Verantwortung** übersetzt; richtig wäre aber: *unvorstellbare Verantwortung* (ukr. *неуявна відповідальність**). Aus dem Beispiel wird ersichtlich, dass man im Deutschen und Ukrainischen unterschiedliche lexikalische Mittel benutzt, um dieselben Sachverhalte zu beschreiben. Das Gleiche trifft auf den Gebrauch von Präpositionen zu: ukr. *ентузіазм до фізики* – dt. *Enthusiasmus für Physik*; ukr. *по*

відношенню до чогось – dt. in Bezug auf etwas; ukr. спати з відчиненим вікном – dt. bei offenem Fenster schlafen.

Die Wahl *falschen Registers* wird durch den Kompetenzmangel im Bereich Stilistik und Pragmatik der deutschen Sprache verursacht. D.h. aufgrund der nicht ausreichenden Sprachkenntnisse bzw. –praxis können manche Studierende die jeweiligen Lexeme den falschen Sprachebenen zuordnen. Zum Schluss weist *falscher Artikelgebrauch* bei den meisten ukrainischen Deutschlernenden darauf hin, dass diese grammatische Kategorie des Nomens im Ukrainischen überhaupt fehlt. Stattdessen werden im Ukrainischen Indefinit- und Demonstrativpronomen verwendet, z.B.: якась/одна жінка; ця жінка – eine Frau; die Frau.

3.3. Vorbeugung von Stilfehlern

Nach der Bestimmung von den möglichen Fehlerursachen ist es wichtig, Strategien zu entwerfen, die die stilistisch fehlerfreie bzw. verbesserte Textproduktion ermöglichen würden. In diesem Zusammenhang würde ich mich auf fünf Punkte stützen. Als erstes müsste der Begriff der sogenannten **positiven Fehlerkultur** in den Diskurs dieser Arbeit eingeführt werden. Die Relevanz dieses Begriffs besteht darin, dass man die richtige Einstellung zu Fehlern finden und mit diesen auch produktiv umgehen sollte, bevor man den Fehlern vorbeugen kann. Während es vor Jahren noch versucht wurde, Fehler möglichst aus dem Unterricht zu verbannen, werden sie heute meist als notwendiger Bestandteil von Lernprozessen angesehen und Befragungsstudien verweisen auf eine recht gute Fehlerkultur [39]. Allerdings existieren im Kontext der Problemlöseforschung Befunde, die darauf hinweisen, dass negativ betrachtete Fehlersituationen als stress- und angstauslösend erlebt und in der Folge Denkfunktionen gedrosselt, Sinneswahrnehmungen eingeschränkt und Gedächtnisleistungen zurückgefahren

werden [40, S. 93]. Darüber hinaus stellen Fehlerverbote und daraus folgende Fehlerängste stressauslösende Faktoren dar, die kognitive und affektive Hemmungen in Lernprozessen und Leistungssituationen verursachen [40, S. 93]. Darum ist es für den erfolgreichen Lernprozess wichtig, die positive Fehlerkultur zu entwickeln.

Des Weiteren muss das Konzept der **kompetenzorientierten Aufgaben** unbedingt betont werden. Einfacher gefasst heißt das Prinzip: *Schreiben lernt man nur durch Schreiben*. Je mehr Schreiberfahrung man hat, desto gekonnter verfasst man seine Texte. Deshalb sind die kompetenzorientierten schriftlichen Aufgaben im Deutschunterricht von großer Bedeutung. Hierbei sollte aber nicht die Fehlervermeidung als Priorität gesetzt werden, sondern der Versuch des Lernenden, seinen Text sprachlich komplexer und stilistisch angemessener zu gestalten, sogar wenn dieser Versuch nicht geglückt ist. „Manche Lerner schaffen es, einen nahezu fehlerfreien Text zu schreiben, aber sie verwenden nur ganz einfache Sätze und Wörter. Der Fehlerquotient ist sehr gut, aber der Text ist weder idiomatisch noch stilistisch ansprechend. Denn neben der Korrektheit gibt es ja noch die Kriterien Verständlichkeit und Situationsangemessenheit, also die Frage, ob ein Muttersprachler so etwas in einer entsprechenden Situation äußern würde. Diese Kriterien sind viel entscheidender für den Kommunikationserfolg“ [2, S. 3].

Anschließend sollte die richtige Einstellung zur **Korrektur und Rückmeldung** in Betracht gezogen werden. Laut Bohnensteffen [3, S. 44] „während bei *Korrektur* der Schwerpunkt stärker daraufgelegt wird, Informationen über den aktuellen Stand der defizitären Lernaltersprache zu geben, geben die Begriffe *Rückmeldung* und *Feedback* ein umfassenderes Konzept wieder. Neben der reinen Information über fehlerhafte Sprachstrukturen werden Hilfestellungen gegeben, die die Schüler dazu nutzen können, ihre sprachlichen Mängel zu beheben.“ In der Tat entsteht oft das Problem, dass man sich nach Rückgabe der korrigierten Arbeit lediglich auf die Note konzentriert. So findet eine intensive Auseinandersetzung mit den gemachten Fehlern mit dem Ziel der Verbesserung

der eigenen Sprachperformanz nicht bzw. kaum statt. Solche ausschließliche Orientierung an Noten untergräbt das Sach- und Lerninteresse der Studierenden [3, S. 46]. Dementsprechend sollte die Korrektur den Lernprozess nicht abschließen, sondern einen neuen initiieren: Zentrales Ziel von Fehlerkorrektur sei für Bohnensteffen neben der Information, die Lernenden über falsche Sprachstrukturen gegeben werden sollte, die Bereitstellung von Hilfen zu sehen, mit denen sie ihre fehlerhaften Sprachkenntnisse korrigieren könnten. Der eigentlichen Fehlerkorrektur im Sinne der Identifikation von Fehlern sollte eine Phase der Auseinandersetzung mit Fehlern folgen, die einen neuen Lernprozess initiiert. Erst wenn sich die Lernenden mit ihren fehlerhaften Lernaltersprachen auseinandersetzen, bestehe für sie die Möglichkeit, ihre Lernaltersprachen der Zielsprache anzunähern (vgl. [3, S. 59]).

Ein weiteres Verfahren ist die **Selbstkorrektur**. „Es ist eine uralte Weisheit, dass man wenig lernt, wenn einem jemand etwas erzählt, aber viel lernt, wenn man etwas selbst tut“, - deswegen wird es Lehrkräften empfohlen, den Studierenden mehr Selbstverantwortung zu überlassen und Fehler als Ausgangspunkt für einen problemorientierten Lernprozess wahrzunehmen. Anstatt nur die vom Lehrer markierten Fehler zu korrigieren, suchen die Lernenden eigenständig nach Fehlern und richtigen Lösungen [2, S. 5]. Dabei spielt die Fehlerart eine entscheidende Rolle. Geht es um Performanzfehler (Versuche), so werden sie in der Regel von den Lernenden identifiziert und korrigiert. Im Fall der Kompetenzfehler (Irrtümer) hingegen, kann die Korrektur nur durch die Lehrkraft erfolgen [2, S. 8]. Allerdings ist die Methode der Selbstkorrektur nicht ganz einwandfrei. Da es im Prozess des Korrigierens eigener Texte an Distanz mangelt, bereitet es den Studierenden manchmal Schwierigkeiten, eigene Fehler zu erkennen. Um diese Ungewissheit zu vermeiden, wäre es empfehlenswert, die Korrektur in Gruppen- bzw. Partnerarbeit durchzuführen. So können die Lernenden ihre eigene Schreibkompetenz verbessern, indem sie die Fehler ihrer Kommiliton:innen analysieren und berichtigen [2, S. 14].

Nicht zuletzt ist **individueller Zugang** zu den Studierenden bzw. **Unterstützung beim Sprachenlernen** zu erwähnen. Die Aufgabe der Lehrkraft besteht darin, den Lernenden Hilfe „zum Sprung auf die jeweils nächste Stufe“ zu leisten: Das heiße auch, dass man nicht alle Lernenden gleich behandle, sondern jeden individuell. Man könne annehmen, dass zwei Studierende in einem Diktat zwanzig Fehler machen. Dann könne das für den einen eine schlechte Leistung sein, weil er nicht aufgepasst habe. Für den anderen Studierenden könne es eine hervorragende Leistung sein, weil er gestern noch dreißig Fehler gemacht habe (vgl. [2, S. 3]). Daraus folgt, dass man nicht nur auf die Fehler fokussieren, sondern ein möglichst informatives Feedback geben sollte, d.h. gelungene Ausdrücke sollten ein ebenso wichtiger Bestandteil der Rückmeldung sein [2, S. 5]. Falls bei den Studierenden ein empfindlicher Mangel an der Kompetenz Schreiben bzw. Stilistik zu beobachten ist, sollten solche Themen wie *Textaufbau*, *Textstilistik* z. B. in den Deutschunterricht inhaltlich integriert oder Kurse bzw. Workshops zum Thema *stilistisches Schreiben* veranstaltet werden. Außerdem ist es hilfreich, sich mit deutschsprachigen Texten regelmäßig auseinanderzusetzen. Dazu zählen vor allem zwei rezeptive Methoden des Spracherwerbs, nämlich Lesen und Hören. Bei dem kontinuierlichen Training der beiden Kompetenzen wird das Sprachgefühl entwickelt, das beim Verfassen des stilistisch korrekten Textes unentbehrlich ist.

In der „Brücke“-Redaktion wird auf die Stilfehler besondere Aufmerksamkeit gelenkt. In der Korrekturphase werden stilistische Fehler im Text gesondert mit der grünen Farbe markiert, damit man lernt, sie als solche zu identifizieren und weiterhin zu verhindern. Dabei erfolgt das Redigieren im individuellen Format zwischen dem Chefredakteur und den Textautorinnen, sodass jede Journalistin ein personalisiertes Feedback zu ihrem Schreiben erhält. Außerdem werden spezielle Redaktionssitzungen veranstaltet, in denen die verbreitetsten Fehler der Deutschlernenden bzw. der „Brücke“-Redakteurinnen anonym analysiert und korrigiert werden. Dazu finden regelmäßig Workshops statt, die

sich mit stilistischem Schreiben und den Konventionen journalistischer Textsorten auseinandersetzen.

Fazit

In Kapitel 3 wurden die verbreitetsten stilistischen Fehler von den Germanistikstudierenden der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw analysiert. Anhand der Beispiele, die aus der österreichisch-ukrainischen Studentenzeitung „Die Brücke“ entnommen worden waren, konnte festgestellt werden, dass solche Stilfehler wie inkorrekt Tempora- (in 5/8 Texten identifiziert) bzw. Artikelgebrauch (in 3/8 Texten identifiziert), falsch gewähltes Sprachregister (in 4/8 Texten identifiziert), Verstoß gegen die Sprach- und Textsortenkonventionen (in 7/8 Texten identifiziert), falsche Wortwahl (in 8/8 Texten identifiziert), Ungenauigkeit des Ausdrucks (in 8/8 Texten identifiziert) und aufgeblasener Stil (in 4/8 Texten identifiziert) beim Verfassen des Porträts am häufigsten begangen wurden. Unter den möglichen Ursachen der klassifizierten Stilfehler sind mangelnde Sprachkompetenz, interlinguale Interferenz (inkl. wortwörtliches Übersetzen aus der Muttersprache) sowie verschiedenartige psychologische Faktoren (Unaufmerksamkeit, Müdigkeit) zu finden. Zum Schluss, damit es den Stilfehlern vorgebeugt werden kann, wurden einige Vorschläge zur Verbesserung des Lern- bzw. Korrekturprozesses gemacht, nämlich Entwicklung der positiven Fehlerkultur, Fokus auf die kompetenzorientierten Aufgaben im DaF-Unterricht, effektive Korrektur- und Rückmeldungsformen, individueller Zugang zu den Lernenden bzw. Unterstützung beim Spracherwerb und mögliche Ausrichtungen des Kompetenztrainings. Außerdem wurde die Herangehensweise erwähnt, die in der „Brücke“-Redaktion zur Korrektur stilistischer Fehler implementiert wird.

ALLGEMEINE SCHLUSSFOLGERUNGEN

Das Ziel dieser Bachelorarbeit, die verbreitetsten Stilfehler von ukrainischen Germanistikstudierenden beim Verfassen publizistischer Texte und deren Ursachen festzustellen sowie die jeweiligen Fehlervorbeugungsstrategien zu entwickeln, wurde völlig erreicht.

Die im Kapitel 1 und Kapitel 2 analysierten Quellen ermöglichten es, den terminologischen Apparat und die Strategie für die eigene Forschung zu entwickeln. Der zentrale Begriff „stilistischer Fehler“ erwies sich als Verstoß gegen die stilistische Norm. Damit waren die Probleme der Fehlerklassifizierung verbunden, die wir für unsere Untersuchung erfolgreich lösten, nämlich die markierten Sprachfehler identifizierten, die anhand der Kriterien der Korrektheit, Verständlichkeit und Situationsangemessenheit als stilistische Fehler klassifiziert wurden. Dabei dienten die Begriffe des Stils und der stilistischen Norm, des Fehlers bzw. Stilfehlers sowie die Merkmale der publizistischen Textsorte Porträt als theoretische Grundlage der Forschung.

Aus den Ergebnissen lässt sich schließen, dass es grundsätzlich sieben Stilfehlerarten gibt, die in den zu analysierenden Texten am häufigsten vorkommen, und zwar: aufgeblasener Stil (in 4/8 Texten identifiziert), schlampiger Ausdruck (in 8/8 Texten identifiziert), falsche bzw. unangemessene Wortwahl (in 8/8 Texten identifiziert), Verstöße gegen Sprach- bzw. Textsortenkonventionen (in 7/8 Texten identifiziert), falsch gewähltes Sprachregister (in 4/8 Texten identifiziert), inkorrekt Tempora- (in 5/8 Texten identifiziert) und Artikelgebrauch (in 3/8 Texten identifiziert).

Weiterhin stellte sich heraus, dass die oben aufgezählten Stilfehler von verschiedenen externen und internen Faktoren verursacht werden können, nämlich infolge der inter- und intralingualen Interferenz, spezifischer Lernstrategien (Kompensations- bzw. Vermeidungsstrategien), des Kompetenzmangels und schließlich aufgrund der persönlichen, äußerungspsychologischen und soziokulturellen Faktoren.

Damit die Häufigkeit der Stilfehler im Weiteren möglichst reduziert werden könnte, wurden im Laufe der Forschung folgende Fehlervorbeugungsstrategien entwickelt: positive Betrachtungsweise der Fehler, die als unentbehrlicher Bestandteil des Lernprozesses gesehen werden sollten (Entwicklung der positiven Fehlerkultur); Fokus auf die kompetenzorientierten Aufgaben im DaF-Unterricht, die den Lernenden ermöglichen würden, ihre Schreibkompetenz gezielt zu trainieren; effektive Korrektur- und Rückmeldungsformen, die neben den Fehlern den Fokus auf die Fortschritte der Studierenden legen; individueller Zugang zu den Lernenden bzw. Unterstützung beim Spracherwerb sowie einige Empfehlungen zur weiteren Kompetenzentfaltung im Bereich stilistisches Schreiben.

Auf der Basis der erhobenen Erkenntnisse lässt sich schlussfolgern, dass diese Arbeit beträchtliche wissenschaftliche bzw. praktische Relevanz besitzt. Die während dieser Forschung entworfenen Strategien können zwecks der Fehlerbeseitigung bzw. der Verringerung von Fehlerzahlen beim journalistischen Schreiben auf Deutsch eingesetzt werden. Darüber hinaus können die neuen Erkenntnisse im Bereich Fremdsprachendidaktik angewandt werden, die künftig die Qualität des DaF-Unterrichts steigern sowie zur Grundlage für weitere Forschungen im linguistischen Teilbereich Stilistik dienen können.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Abraham, Ulf. StilGestalten: Geschichte und Systematik der Rede vom Stil in der Deutschdidaktik. Tübingen: Niemeyer, 1996. 460 S.
2. At Work: Das Englisch-Magazin von Diesterweg, Nr. 15 Herbst/Winter 2008. 15 S.: http://www.kmk-format.de/material/Fremdsprachen/1-4-2_MD_At_work_15_Fehler.pdf (Zugangsdatum: 05.04.2024)
3. Bohnensteffen, Markus. Fehler-Korrektur. Lehrer- und lernerbezogene Untersuchungen zur Fehlerdidaktik im Englischunterricht der Sekundarstufe II. Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, 2010. 247 S.: https://leopard.tu-braunschweig.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbbs_derivate_00009763/diss.pdf (Zugangsdatum: 05.04.2024)
4. Bucher, Stefan. Fehler und Lernstrategien: Studien am Beispiel DaF in Korea. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997. 177 S.
5. Cherubim, Dieter. Fehlerlinguistik: Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung. Tübingen: Niemeyer, 1980. 316 S.
6. Corder, Pit. Error Analysis and Interlanguage. Oxford University Press, 1981. 775 S.
7. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS). Fehler; Abweichung: <https://www.dwds.de/wb/Fehler> <https://www.dwds.de/wb/Abweichung> (Zugangsdatum: 15.05.2024)
8. Duden Learn Attack. Portrait/Porträt: <https://learnattack.de/schuelerlexikon/englisch/portrait-portraet> (Zugangsdatum: 10.05.2024)
9. Enkvist, Nils Erik. Introduction to Linguistic Stylistics. De Gruyter Mouton, 2016. 179 S.
10. Groeben, Norbert. Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit. Münster: Aschendorff, 1982.

11. Hoffmann, Michael. Stil und Text: Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2017. 269 S.
12. James, Carl. Errors in Language Learning and Use: Exploring Error Analysis. London: Longman, 1998. 304 S.
13. Jungová, Zuzana. Textsorten in der Presse und Publizistik und ihre stilistische Realisierung. Brunn: 2006. 107 S.
14. Kahl, Alexander. Gibt es einen Funktionalstil der Presse und Publizistik? Leipzig: 2008. 11 S.
15. Kalkan, Hasan Kazim. Eine Studie zur fehleranalytischen Kompetenz der Studierenden in der Deutschlehrendenausbildung. Ankara: 2018. 113 S.
16. Kercher, Jan. Verstehen und Verständlichkeit von Politikersprache. Wiesbaden: Springer VS, 2013.
17. Kleppin, Karin. Fehler und Fehlerkorrektur. Berlin: Langenscheidt, 1998. 152 S.
18. Klippel, Friederike; Doff, Sabine. Englischdidaktik. Berlin: Cornelsen, 2007. 320 S.
19. Kucharová, Jana. Aktuelle Themen im Bereich des Fremdsprachenunterrichts. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2023. 133 S.
20. Kühlwein, Wolfgang; Raasch, Albert. Sprache: Lehren – Lernen (Band II). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2016.
21. Kurz, Josef; Müller, Daniel; Pötschke, Joachim; Pöttker, Horst; Gehr, Martin. Stilistik für Journalisten. VS Verlag: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2010. 363 S.
22. Lehrerkommentar zum Themenheft Zentralabitur: Deutsche Sprache der Gegenwart. Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2009. 32 S.:
https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/347493_9000_1k.pdf
(Zugangsdatum: 05.04.2024)
23. Lewandowski, Theodor. Linguistisches Wörterbuch (Band 3). Heidelberg: Quelle & Meyer, 1994. 883-1287 S.

- 24.Lüger, Helmut. Pressesprache. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1995. 169 S.
- 25.Moser, Hugo. Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1968. 286 S.
- 26.Mössenböck, H. Typische Stilfehler. Johannes Kepler Universität Linz. 6 S.: <https://ssw.jku.at/Teaching/Lectures/DiplSem/Stilfehler.pdf> (Zugangsdatum: 20.02.2024)
- 27.Nickel, Gerhard. Error analysis. Stuttgart: Hochschulverlag, 1978. 139 S.
- 28.Nørgaard, Nina; Busse, Beatrix; Montoro, Rocío. Key Terms in Stylistics. London, New York: Continuum, 2010. 269 S.
- 29.Podgórní, Halina. Interferenzbedingte Sprachfehler im lexikalischen und grammatischen Subsystem des Deutschen bei polnischen Germanistikstudenten. Kraków: Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 176 S.
- 30.Rösch, Heidi. Deutsch als Zweit- und Fremdsprache. Berlin: Akademie Verlag, 2011. 252 S.
- 31.Rösler, Dietmar. Deutsch als Fremdsprache: Eine Einführung, Stuttgart: Metzler, 2012. 301 S.
- 32.Sandig, Barbara. Stilistik der deutschen Sprache. Berlin, New York: de Gruyter, 1986. 372 S.
- 33.Sandig, Barbara. Stilistik. Berlin, New York: de Gruyter, 1978. 212 S.
- 34.Sandig, Barbara. Textstilistik des Deutschen. Berlin, New York: de Gruyter, 2006. 600 S.
- 35.Schreibsuchti.de. 60 Wörter, die deinen Text vergiften – mit Gegengift: <https://www.schreibsuchti.de/2016/08/30/60-woerter-die-deinen-text-vergiften-mit-gegengift/> (Zugangsdatum: 29.05.2024)
- 36.Spiekermann, Helmut (1997): “Syntaxfehler von Chinesen in der gesprochenen Fremdsprache Deutsch”, in: Schlobinski, Peter (Hg.): Syntax des gesprochenen Deutsch, Opladen, S. 263-280.
- 37.Tymchenko, Yevheniia. Vergleichende Stilistik der deutschen und ukrainischen

- Sprache. Vinnytsia: Nowa Knyha, 2006. 238 S.
38. Weimar, Hermann. Psychologie der Fehlerkunde. Leipzig: J. Klinkhardt, 1929.
39. Wuttke, Eveline. Professionelle Kompetenz von Lehrkräften – Wissen über Schülerfehler und deren Ursachen. Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills, MI 2011. 11
S.: [https://www.academia.edu/64878640/Professionelle Fehlerkompetenz von Lehrkräften Wissen über Schülerfehler und deren Ursachen](https://www.academia.edu/64878640/Professionelle_Fehlerkompetenz_von_Lehrkräften_Wissen_über_Schülerfehler_und_deren_Ursachen) (Zugangsdatum: 20.02.2024)
40. Wuttke, Eveline. Umgang mit Fehlern und Ungewissheit im Unterricht: Entwicklung eines Beobachtungsinstruments und erste empirische Befunde. Münster: Waxmann, 2008. S.91-111:
[https://www.academia.edu/64878628/Umgang mit Fehlern und Ungewißheit im Unterricht Entwicklung eines Beobachtungsinstruments und erste empirische Befunde](https://www.academia.edu/64878628/Umgang_mit_Fehlern_und_Ungewißheit_im_Unterricht_Entwicklung_eines_Beobachtungsinstruments_und_erste_empirische_Befunde) (Zugangsdatum: 20.02.2024)
41. Zimmer, Rudolf. Stilanalyse. Tübingen: Niemeyer, 1978. 112 S.

ANLAGEN

Originaltexte

Text 1

Dora Kallmus: Die Frau mit der Kamera

> Kodak-Kamera als Wegweiser

1905. Wien. Als an der K.K. Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie und Reproduktionsverfahren ein abermaliger Vortrag gehalten wird, ist auf den Bänken wie immer eine ausschließlich männliche Gesellschaft. Oder doch nicht ausschließlich? Zwischen den vielen Anzügen und kurzhaarigen Männerköpfen ist eine einzige Frauengestalt zu sehen, in einem langen Kleid und mit einem langen Zopf, der Blick aufmerksam auf den Professor gerichtet. Die junge Studentin heißt Dora Kallmus, sie ist Tochter eines wohlhabenden Notars, und sie ist hier, um die theoretischen Veranstaltungen zum Thema Photographie zu besuchen. Dass sie sich in den Zeiten der fast nichtexistierenden Berufsausbildung für Frauen überhaupt im Vorlesungsraum befinden darf, ist kein Fehler, sondern die erste Ausnahme aus den Regeln der Hochschuleinrichtung: Per Sondererlaubnis des Leiters der Schule hat sie als erste Frau Zutritt zu Vorträgen. Der Besuch des praktischen Unterrichts bleibt ihr allerdings verwehrt. Später wird sie sagen, dass man ihr die chemischen Reagenzien fernhielt, "als wären sie unanständige Witze".

Doras Interesse am Fotografieren erwachte nur wenige Jahre davor, als sie ihren Urlaub im Süden Frankreichs verbrachte. Dort kaufte sie ihre erste Kamera - eine kleine Kodak. Die Aufnahmen, die sie mit ihrer Kodak machte, bewegten sie, sich mit Fotografie beruflich zu beschäftigen, anstatt Schauspielerin oder Schneiderin zu werden, wie sie

früher beabsichtigt hatte. Diesen Berufswunsch lehnte ihre Familie im Gegensatz zu den vorigen nicht ab. Diesmal hat Dora nur mit den für Frauen existierenden Begrenzungen zu tun, die sie erfolgreich bekämpft.

Bald verläßt die noch unbekannte Foto-Anfängerin die K.K. Lehr- und Versuchsanstalt und zieht nach Berlin, um im damals fortschrittlichen Fotoatelier von Nicola Perscheid praktische Erfahrungen zu ihrem theoretischen Wissen hinzuzufügen. Sie arbeitet als Perscheids Assistentin und ist damit für das Retuschieren und Kopieren von Fotografien zuständig. Kallmus nutzt die Gelegenheit, dem Meister zuzusehen und von ihm zu lernen. Dabei geht es ihr nicht nur um technische und künstlerische Aspekte, sondern auch um die geschäftliche Seite. Als Kallmus Perscheids Umgang mit seinen Kunden beobachtet, die größtenteils zum gehobenen Bürgertum und zur Aristokratie gehören, wird ihr klar, dass man sich im "Foto-Business" nicht dank dem Talent allein über Wasser halten kann - es werden auch Unternehmensfähigkeiten vorausgesetzt. Diese Erkenntnis nimmt die junge Fotografin nach Wien mit, als sie Perscheid sowie Berlin verlässt, um 1908 ihr eigenes Atelier in der Hauptstadt der Habsburgermonarchie zu gründen. Auch Arthur Benda nimmt sie mit, einen begabten Assistenten von Nicola Perscheid, mit wem sie im Laufe ihrer jahrelangen Tätigkeit in Wien arbeiten wird.

> Dora wird d'Ora

Zusammen suchen Kallmus und Benda geeignete Räumlichkeiten für ihr künftiges Atelier. Die beiden sind von Anfang an auf Erfolg gefasst: Es muss ein großes Atelier sein, und zwar im Stadtzentrum. Bald finden sie passende Räumlichkeiten in der Wipplingerstraße und unterzeichnen den Mietvertrag. Ab diesem Zeitpunkt geht die Arbeit mit Volldampf los. Benda sorgt sich für die technische Ausstattung, während Kallmus eine Unternehmensstrategie entwickelt. Bereits 1908 erscheinen die ersten Prominenten auf ihren Bildern, unter ihnen Arthur Schnitzler, Gustav Klimt und Berta

Zuckerkanndl. Im folgenden Jahr werden ihre Aufnahmen im "Kunstsalon Heller" ausgestellt und die Kunstzeitschrift "Erdgeist" veröffentlicht 24 ihrer Fotoporträts.

Es ist nicht mehr bekannt, ob die zahlreichen Künstler und Schriftsteller von Kallmus mit Hilfe ihrer familiären Verbindungen eingeladen wurden, damit das Atelier etablieren könnte, oder ob sie als zahlende Kunden kamen. In jedem Fall folgten andere Persönlichkeiten der künstlerischen Welt sowie Angehörige der Wiener Aristokratie und Großbürgertums ihrem Beispiel. Von Madame d'Ora fotografiert zu werden (wie jetzt der Künstlernamen von Dora Kallmus lautet), ist Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts Mode in Wien. Sie macht Aufnahmen von unter anderem Karl Kraus, Max Reinhardt, Tina Blau, Alma Mahler-Werfel und selbst der kaiserlichen Familie. Einen besonderen Platz nehmen im Oeuvre von Kallmus die Fotografien der Ausdruckstanzszene der zwanziger Jahre, deren Vertreter die veralteten Formen durch intensive, dramatische Bewegungen ersetzen, die das persönliche Erleben des Künstlers widerspiegeln. Auf d'Oras Bildern erscheinen Harald Kreuzberg und Yvonne Georgi, Anita Berber und Sebastian Droste.

Doch was ist es eigentlich, das die Prominenten in d'Oras Atelier lockert? Ihre Zeitgenossen vermuten, dass das an Kallmus' eigenartigem Umgang mit ihren Kunden liegt. Sie verwickelt sie so in Gespräche, dass wenn sie glauben, für die Aufnahmen posieren zu beginnen, ist das Fotoshooting schon fast zu Ende: Die Fotografin gibt ihrem Assistenten unmerkliche Zeichen, das Modell zu fotografieren, als sie anscheinend nur Vorbereitungen dafür macht. Denn sie ist zwar die Frau mit der Kamera aber nicht hinter der Kamera: Arthur Benda ist seit der Eröffnung des Ateliers bis d'Oras Umzug nach Paris für die technische Perfektion der Bilder zuständig und somit eine Art Kameramann, wobei Kallmus die Rolle der Regisseurin spielt. Sie weiß genau, wie das Foto aussehen soll, um die Persönlichkeit des Modells abzubilden und sucht die entsprechenden Beleuchtung, Hintergrund und Kleidung dazu. Die Fotografin lässt ihre Modells Kleidung und Schmuck mitbringen, von denen Sie dann auswählt, welche Stücke auf den Bildern erscheinen

werden. Außerdem angelt sie ab und zu etwas aus ihrem eigenen "Bestand" heraus, was sie nutzt, um "die Komposition" zu vervollständigen, wodurch sich das Auftauchen der gleichen Tücher oder Pelzen auf den Fotos verschiedener Frauen erklären lässt.

Ein weiterer möglicher Grund für Kallmus' Popularität wäre ihre Fähigkeit, ein Gleichgewicht zwischen ihrer künstlerischen Idee und dem Wunsch des Kunden zu finden. Obwohl sie versucht, originelle Werke zu schaffen, macht sie sich nie auf den Weg nach Neuentdeckungen in der Fotografie und arbeitet größtenteils innerhalb des festgesetzten Kanons. Ihr ist bewusst, dass ihre Kunden keine Experimente von ihr verlangen, sondern schöne verständliche Bilder. Als Besitzerin eines kommerziellen Ateliers sucht d'Ora also den goldenen Mittelweg zwischen Konvention und Kreativität.

Auch für die 'Vermarktung' der Bilder ist die Fotografin verantwortlich. Sie entwickelt Verbindungen zu Zeitschriften wie das "Wiener Salonblatt", wo ihre Fotos von Aristokratinnen sowie Künstlerinnen als Illustrationen zu Artikeln seit 1910 abgedruckt werden. Um dieselbe Zeit steigt sie in Modefotografie ein. So dokumentiert sie, zum Beispiel, die Entwürfe der damals revolutionären Wiener Werkstätte.

> Auf Wiedersehen, Wien!

D'Oras Tätigkeit in der Modefotografie setzt sich auch in Paris vor. Nach einem dreimonatigen Arbeitsaufenthalt in der französischen Metropole entscheidet sie 1925, hierher mit ihrem Atelier endgültig umzuziehen. So kommt sie beruflich mit Coco Chanel zusammen, sowie mit zahlreichen anderen bekannten Einwohnern der französischen Hauptstadt. Diese werden ebenfalls oft zu ihren Modellen. Während Kallmus in Paris wohnt, macht sie Aufnahmen von unter anderem Maurice Chevalier und Colette. Trotz der hohen Konkurrenz (in den zwanziger Jahren sind hier auch Man Ray und Berenice Abbott tätig) kommt Kallmus auch hier geschäftlich zurecht und baut ein neues

erfolgreiches Atelier aus, während ihr Assistent Arthur Benda in Wien bleibt und das Atelier in der Wipplingerstraße unter dem Namen d'Ora-Benda weiterführt.

> Von lächelnden Frauengesichtern zu abgehackten Tierköpfen

1940 wird Paris von Nazis erobert. Da Kallmus Jüdin ist, muss sie ihr Atelier schließen und untertauchen. Die Kriegsjahre verbringt sie in Ardèche in Südfrankreich. Ihre Schwester Anna sowie andere Familienmitglieder und Freunde werden im Konzentrationslager Chelmno umgebracht. Als sie endlich nach Paris zurückkehrt, hat sie zwar kein Atelier mehr, aber viele ihrer ehemaligen Kunden wollen von ihr fotografiert werden. Obwohl Kallmus diese Aufträge akzeptiert, um sich die finanzielle Stabilität zu sichern, nimmt sie ihre Kamera jetzt nach draußen, um die dunkleren Seiten der Realität zu erforschen. Zu ihren Modellen werden nicht nur Prominente, sondern auch einfache Menschen, deren Elend sie sucht, in Fotos abzubilden. Um 1948 besucht sie Flüchtlingslager in Wien und Salzburg und dokumentiert die dort herrschenden Armut, Trauer und Apathie. Die meisten Aufnahmen sind in Halbdunkelheit getaucht, denn die Fotografin benutzt nur einen Scheinwerfer. Die Gesichter der Menschen sind aber beleuchtet und oft dem Objektiv zugewandt. Auf ihnen ist derselbe verlorene und beängstigte Blick. Zu groß ist der Kontrast zwischen diesen Bildern und den von Hilfsorganisationen publizierten Aufnahmen, die glückliche Hilfsempfänger darstellen. D'Oras Fotos erscheinen nie im Druck.

Von 1958 bis 1959 arbeitet Dora Kallmus in Paris an dem letzten Projekt ihres Lebens, der Schlachthofserie. Diese Aufnahmen unterscheiden sich immens von ihren früheren Werken. Anstatt lächelnder Gesichter starren aus den Bildern die trüben Augen getöteter Tiere, modische Kleider werden durch Blut und Kadaver ersetzt. Man könnte vermuten, dass sie sich als letzte Aufgabe vornahm, den Tod selbst zu studieren.

Text 2

Wer ist er – ein verkanntes Genie seiner Zeit oder ein trivialer Schriftsteller-Skandallist?

Der „Vater“ des Masochismus — Leopold von Sacher-Masoch

Stellen Sie sich vor: Herbst. Kühler Abend. Zwei Liebende gehen in der gemütlichen Stadt Lwiw eine schmale Straße entlang. Die Luft ist erfüllt vom Duft des Regens, der gerade vergangen ist, und von den gefallen Blättern, die von Feuchtigkeit durchtränkt sind. Um ihre erfrorenen Hände und ihre kalte Nase aufzuwärmen, beschließen sie, ein beliebiges Café einzutreten. Sie sehen eine Tür in Form eines Schlüssellochs und gehen schnell hinein – und da passiert es – Kulturschock! Rotes Neon, Kellner in Lederbandagen, die bereit sind, ihre Kunden mit Peitschen zu prügeln, und die Besucher selbst, in Halsbänder gekleidet, warten demütig, bis sie an der Reihe sind, und blättern die Speisekarte mit pikant genannten Gerichten durch.

Das ist berühmtes Café Masoch, das eine beliebte Attraktion und ein Highlight der Kulturhauptstadt der Westukraine ist.

Benannt nach einem skandalösen Eingeborenen aus Lemberg, verbreitete sich der Ruhm dieses Cafés weit über die Grenzen der Ukraine hinaus. Was also tat dieser Leopold von Sacher-Masoch zu Lebzeiten, dass ihm zu Ehren so außergewöhnliches Restaurant eröffnet wird?

Wissenschaftler, Journalist und Schriftsteller. Der Autor von Komödien, Kurzgeschichten und Romanen. Der Besitzer des Titels "kleinrussischer Turgenev", der ihm von Kritikern verliehen wurde. Er hätte der Tony Stark der damaligen Zeit sein können, aber er wurde der Mann, dessen Name eine neue Strömung der sexuellen Perversion genannt wird. All dies handelt von einer ursprünglich aus der Ukraine stammenden Person, die sich davon nicht fernhielt, sondern im Gegenteil die ukrainische Kultur in die Massen trug.

Seine Persönlichkeit war quasi kontrovers, wie jede kreative Persönlichkeit. Einerseits erhielt der österreichische Schriftsteller ukrainischer Herkunft, Leopold Ritter von

Sacher-Masoch, 1883 in Paris das Kreuz der Ehrenlegion (Croix de la Légion d'honneur) vom französischen Präsidenten Jules Grévy (1807-1891). Andererseits führte der Psychiater und Neurologe Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), der sich mit der menschlichen Sexualität befasste, 1886 in dem Buch "Psychopathia Sexualis" ein neues Konzept ein — Masochismus, das mit dem Œuvre des Schriftstellers verbunden und nach seiner Nachname abgeleitet ist.

Leopold von Sacher wurde 1836 geboren, 8 Jahre nach der Hochzeit des Polizeidirektors von Lemberg, Leopold Johann Nepomuk von Sacher, und der Tochter des Professors für Medizin und Rektors der Universität Lemberg, Caroline Edle von Masoch. Der Gesundheitszustand des Kindes löste berechtigte Besorgnis aus. Deshalb wurde er aus der Hektik der Stadt in den Vorort Vinniki geschickt, wo er die ersten 12 Jahre seines Lebens in der Natur bei einer ukrainischen Amme Handscha (Гандзя, Ганна im Original, aber ich finde keinen passenden Namen im Deutschen) lebte. Sie brachte dem Schriftsteller die ukrainische Sprache bei und einflößte ihm die Liebe zum ukrainischen Land und zur ukrainischen Kultur.

Der Autor schrieb über diese Kindheitszeiten wie folgt: *“Beinahe noch größeren Einfluss als sie nahm meine Amme, eine kleinrussische Bäuerin aus der Gegend von Lemberg, auf mich. Sie war lange Jahre in unserem Hause und in dieser Zeit der Abgott der Kinderstube. Es war ein großes, schönes Weib, ihr sanftes Antlitz fand ich viele, viele Jahre später in der Florentiner Tribüne wieder, an der holden Madonna della Sedia von Rafaels Meisterhand gemalt. Sie erzählte mir alle jene schönen Geschichten und wunderbaren Märchen, welche in dem Munde unseres phantasievollen kleinrussischen Volkes leben, [...] und sie sang mir alle jene herrlichen, schwermütigen Lieder, wie sie der kleinrussische Bauer singt, die ihresgleichen suchen an Kraft und Poesie und herzergreifender Melodie.”*

Quelle

Im Alter von 12 Jahren zog seine Familie nach Prag, wo Leopold Deutsch lernte, auf diese Sprache seine zukünftigen Werke geschrieben wurden.

Bereits in der Kindheit zeigte er Tendenzen, die ihn später berühmt machten. Sacher-Masoch fühlte sich von Situationen der Grausamkeit angezogen. Er betrachtete gern Gemälde mit den Szenen der Hinrichtungen und seine Lieblingslektüre war das Leben der Märtyrer.

Eine einflussreichste Person in seiner Kindheit war eine Verwandte väterlicherseits, Gräfin Zenobia, die sowohl eine äußerst schöne als auch grausame Frau war. In der Kindheit erlebte er ein außergewöhnliches Abenteuer: einmal wurde er beim Versteckspiel unwissentlich Zeuge eines Skandals. Der Ehemann seiner entfernten Tante Zenobia erwischte sie dabei, wie sie einen Liebhaber hatte. Die Gräfin gab jedoch nicht nach, sondern biss ihren Mann und später auch den kleinen Leopold, der seine Anwesenheit im Zimmer der Frau verriet:

"[...] Wie? ‚Oder‘ Was! warst du versteckt? Hier lernen Sie, wie man ein Spion ist! [...] Ich versuchte vergeblich, meine Anwesenheit zu erklären und mich zu rechtfertigen: im Handumdrehen hatte sie mich auf dem Teppich ausgestreckt; Dann hielt sie mich mit ihrer linken Hand an den Haaren und legte ein Knie auf meine Schultern und begann, mich heftig zu peitschen. Ich biss mit aller Kraft die Zähne zusammen; trotz allem kamen mir die Tränen in die Augen. Aber ich muss zugeben, dass ich, während ich mich unter den grausamen Schlägen der schönen Frau krümmte, eine Art Vergnügen verspürte."

Quelle

Diese Szene, die in sein Bewusstsein fotografiert wurde, wird nicht nur seinen Werken, sondern auch seine Sexualität bestimmen. Die Bilder der Peitsche und des Pelzes, die die Gräfin gerne trug, wurden zu ständigen Motiven im Werk von Sacher-Masoch, und von da an empfand er Frauen als Geschöpfe, die gleichzeitig geliebt und gehasst werden sollten.

Dennoch war Leopold ein ausgezeichnete Schüler, der erfolgreich Mathematik, Jura und Geschichte an den Universitäten Prag und Graz studierte, wohin er 1854 umzog. 1856 lehrte er schon an der Universität Graz. Sein erster Roman „Eine Galizische Geschichte, 1846“ wurde 1958 veröffentlicht. Allerdings anonym. Seitdem gab Sacher-Masoch seine schriftstellerische Arbeit nicht auf und schuf regelmäßig neue Werke.

Im Jahr 1872 war ein Wendepunkt im Leben von Sacher-Masoch. Nach dem Erfolg des Romans „Don Juan von Kolomea“, der auf Französisch geschrieben ist, beschloss er, sich ausschließlich der Literatur zu widmen. Sein bekanntestes Werk "Venus im Pelz", das 1870 veröffentlicht wurde, ist zu einer Art Hymne des Masochismus nominiert. Nicht nur versetzten diese Werke das konservative Europa in Erregung, sondern auch beschrieben sie die Ukraine selbst lebhaft: ukrainische Traditionen, huzulische Riten und das Leben der ukrainischen Bauern.

Eigentlich ist von Sacher-Masoch dieselbe Grenzfigur wie Nikolai Gogol – für beide war die ukrainische Kultur extrem wichtig, aber keiner von ihnen schrieb auf Ukrainisch. Ihre Œuvres sind jedoch außerhalb der ukrainischen Kultur nicht vorstellbar!

1880 schrieb der berühmte galizische Journalist Levko Sapohivskyi (*Левко Сапогівський*) in der ukrainischen Zeitschrift „Stern“ („Zorya“) folgendes: „Sacher-Masoch, der erste Fremde, verherrlichte unser Volk mit einer solchen Liebe, deren Grenzen es für unsere Künstler schwierig ist, zu finden.“

„Захер Мазох перший з чужинців звеличив наш народ з такою любов'ю, якої тяжко навіть межі нашими авторами знайти“.

Quelle

Überhaupt ist das Werk von Leopold von Sacher-Masoch als revolutionär zu bezeichnen, aus heutiger Sicht wirkt er geradezu als Vorbote unserer Zeit. Wie der Marquis de Sade, nach dessen Name noch eine sexuelle Perversion Sadismus genannt wurde, war Masoch etwas Ungewöhnliches für die damalige europäische Gesellschaft. Der Schriftsteller selbst glaubte, dass seine Werke und sein Name schlecht gemacht wurden.

Trotzdem war Masoch seiner Zeit voraus und schlug postmoderne Ideen in Zeiten der Moderne vor: Spielregeln folgen, Theatralisierung der Realität, Ambivalenz der Persönlichkeit, Ironie des vorherrschenden Konservatismus. Daher ist es natürlich, dass es für unsere moderne Gesellschaft jetzt relevant und verständlicher geworden ist, wenn diese Merkmale durch die Weltkultur durch und durch dringen.

Leopold von Sacher-Masoch starb am 9. März 1895, seinem Willen entsprechend wurde er eingeäschert. Aber auch nach dem Tod des Schriftstellers spielte das Schicksal einen bösen Streich: Die Urne mit seiner Asche wurde 1929 durch einen Brand zerstört – nach seinem Tod wurde sein Staub von Nachbarn mitgenommen, deren Hof gebrannt wurde.

Unter wahren Kennern von Masochs Werk gibt es einen harten Witz: *echte Masochisten mögen es, zum Vergnügen zweimal eingeäschert zu werden.*

- *Справжні мазохісти люблять, щоб їх заради задоволення кремували двічі.*

Text 3

Lise Meitner: das Leben glücklicher Zufälle

Wenn ich versuche, zurückschauen, mein Leben zu überdenken, so komme ich immer wieder zu der Auffassung, dass meine menschliche und meine wissenschaftliche Entwicklung durch eine reihe sehr glückliche Zufälle sehr weitgehend bestimmt worden ist.

Juli 1901, Akademisches Gymnasium am Beethovenplatz. Hier, ganz in der Mitte von Wien findet Matura statt, und zwar für 14 Frauen. Sie wollen ihren Weg nach Studium machen, auch wenn keine von ihnen eine vollständige Schulausbildung hat. Nur vier schaffen die Prüfung. Eine von ihnen heißt Lise Meitner.

Vor der Matura sollte Lise in zwei Jahren das achtjährige Schulprogramm beherrschen — die Aufgabe nicht für schwache Nerven. Seit Kindheit hatte sie Veranlagung zu Mathe

und Physik, der Weg zur vernünftiger Ausbildung in diesem Bereich war für sie lange gesperrt. Nur im Jahre 1897 wurden Frauen zugelassen, an der Philosophischen Fakultäten zu studieren. Es wurde nur eine wichtige Voraussetzung gestellt: sie brauchen Matura abzulegen. Die Frage lautet nun — wie?

Die Familie Meitner ist zum Glück eine progressive, und außerordentlich gebildete. Mit Unterstützung ihrer Familie und mit eigener harter Arbeit bekommt Lise Meitner ihr Maturazeugnis. Zuerst will sie Medizin studieren, weil nach ihrer Meinung Medizin größeren sozialen Nutzen bringt. Physik und Mathe will sie selbst erlernen. Ihr Vater überredet sie jedoch, Physik zu wählen.

Nun fängt Lise mit 23 Jahren an, Physik, Mathematik und Philosophie an der Universität Wien zu studieren. Sie will zuerst die verlorene Zeit nachholen: jede Woche verbringt sie insgesamt 25 Stunden pro Woche an Lehrveranstaltungen. In der Universitätsgesellschaft fühlt sie sich fremd. Man kann sich einen Hörsaal vorstellen, mit vielen Männern und unter ihnen eine dunkeläugige Frau, die wegen ihres kleinen Gestalts jünger als 23 wirkt. Lise ist scheu und traut sich nicht, da sie kaum akademischer Erfahrung hat.

Erste Veränderung kommt für sie in der Türkenstraße, an dem Institut für Physik. Als Eingang gilt die Tür, die an die Tür des Hühnerstalls erinnert. Als Auditorien gelten winzige Zimmer mit verfaulten Deckenbalken, wackeligen Treppen und dem Boden, getränkt mit Quecksilber. In diesem vernachlässigten, sogar gefährlichen Institut lernt Lise Meitner die physische Gesellschaft kennen. Die Leidenschaft der Lehrkräfte und Studierenden macht ihr klar, dass sie dieser Gesellschaft gehört.

In dem zweiten Studienjahr passiert *der erste glückliche Zufall*, laut Lise Meitner selbst: sie lernt ihren Vorbildlehrer Ludwig Boltzmann kennen. Dieser großer, kräftiger Mann hat Lise Meitner so stark mit seinem Enthusiasmus zur Physik inspiriert, dass sie nur seine Lehrveranstaltungen besucht.

Das Studium geht vorbei, und im Jahre 1906 promoviert Lise Meitner mit der Doktorarbeit über Wärmeleitung in inhomogenen Stoffen. Ihre Zukunft ist für sie aber vom Finsternis geprägt. Sie ist selbstbewusster als Wissenschaftlerin, in Österreich kann

sie sich nicht wissenschaftlich entfalten. Es gibt zur Zeit gar keine Assistentinnen in Physik. In demselben Jahr nimmt Ludwig Boltzmann sich das Leben — die Nachricht erschüttert die akademische Gesellschaft. So entschließt Lise Meitner, weiter sich den Weg in der Physik zu machen.

“Am entscheidendsten für mein Leben — und in glücklicher Weise entscheidend — war mein Entschluss im Jahr 1907 für weitere Ausbildung nach Berlin zu gehen.”

Sie beschäftigt sich mit Radioaktivität, einem neuen, unerforschten Bereich der Physik. Sie will nach Berlin fahren, um dort ein paar Semester zu verbringen. Sie ist 28, und fragt nach der Erlaubnis ihrer Eltern. Bis jetzt braucht sie finanzielle Unterstützung von ihnen. Die Eltern sind nicht dagegen, und so verlässt Lise Meitner Wien. Alles geht nicht wie geplant: in Berlin verbringt Lise mehr als 30 Jahren. Sie wird ihre österreichische Staatsangehörigkeit jedoch beibehalten und dafür zahlen. *“Na ja, Narrheiten kosten Geld”*, — so kommentiert sie es.

Über Berlin hat Lise Meitner von Ludwig Boltzmann gehört — ihm wurde die Stelle des Professors vorgeschlagen, er hat es aber abgelehnt. Später bedauerte er diese Entscheidung. Statt Boltzmann bekam die Stelle jüngerer Wissenschaftler Max Planck. Lise geht zur Friedrich-Wilhelm-Universität: sie will die Erlaubnis von Max Planck bekommen, seine Vorlesungen zu besuchen. Planck ist zwar konservativ im Bezug zu Frauenstudium, aber er ist auch bereit, Ausnahmen für außerordentliche Wissenschaftlerinnen zu machen. Das ist *das zweite Glück* für Lise Meitner: die Möglichkeit, von Max Planck zu lernen.

In Berlin passiert *noch ein glücklicher Zufall*: Lise Meitner lernt Otto Hahn kennen. Ein Chemiker und Lises Gleichaltrige, Otto Hahn beschäftigt sich auch mit Radioaktivität. Radioaktivität ist weitgehend indisziplinär, deswegen bilden eine Physikerin und ein Chemiker ein erfolgreiches Duo. Otto Hahns informelles Verhalten, Alter und größere Erfahrung findet Lise in fremdem und ungastlichem Berlin tröstend. Sie müssen zwar in dem Kellerraum des Instituts für Chemie zuerst arbeiten, da Frauen nicht ins Gebäude rein dürfen. Auch wenn Institut für Chemie nicht so freundlich ist, findet Lise Meitner viele

Freunde unter Physiker. Es gibt aber ein akutes Problem: in Berlin kann sich Lise keine Stellung finden und lebt maßgeblich vom Geld ihrer Eltern. Irgendwie spart sie etwas, indem sie wenig isst, für Zigaretten, tägliche Zeitung und Konzerten. Sie mietet Zimmer bei Wirtinnen, nie mit privatem Bad. Um ihre Eltern weniger zu belasten, übersetzt sie wissenschaftliche Artikel aus Englischem auf Deutsche und schreibt vor allem für die Fachzeitschrift "Naturwissenschaftliche Rundschau".

Im Jahre 1910 stirbt Vater von Lise. Bis jetzt hat sie keinen klaren Sicht von ihrer Zukunft, und ihr Lebensstil empfindet sie als egoistisch und nutzlos. Es gäbe für sie keine Aussichten, wenn *das vierte Glück* nicht passierte: im Jahre 1912 stellt Max Planck Lise als Assistentin an. Sie wird allererste Assistentin in dem ganzen Preußen. Diese erste bezahlte Position an der Universität wird für sie ein Wendepunkt, eine Legitimierung ihrer Wünsche. Im Jahre 1916 schreibt sie einer Freundin:

"Herzlich liebe ich die Physik, ich kann mir sie schwer aus meinem Leben wegdenken. Es ist so eine Art persönlicher Liebe, wie gegen einen Menschen, dem man sehr viel verdankt. Und ich, die ich so sehr am schlechtem Gewissen leide, bin Physikerin ohne jedes böse Gewissen."

Die 20-er nennt man die goldene Zeit der Physik: es gibt unglaublich weites Feld zu forschen, und wieder ist nichts klar. Das Kaiser-Wilhelm-Institut in Berlin hat eine große Reputation in dieser goldener Zeit. In diesem weltbekannten Institut ist Lise Meitner eine der erfolgreichsten experimentellen Physikern in ihrem engen Bereich von Kernphysik. Sie ist jetzt die Professorin, selbst Albert Einstein bezeichnet sie als "unsere Marie Curie". Aus der verlegener Studentin ohne sichtbaren Aussichten wird eine durchsetzungsfähige Wissenschaftlerin und Professorin.

"Wenn ich von politischen Problemen absehe, so waren meine in Deutschland verbrachte Jahre die schönsten Jahre meines Lebens."

Ihr glückliches Leben in Berlin wird aber unterbrochen. In 1933 kommen Adolf Hitler und Nationalsozialisten zur Macht. Niemand weiß noch, inwieweit die Situation schlimm wird. Lise Meitner und ihre Kollegen haben die Hoffnung, dass diese Entwicklung

kurzzeitig ist. Lise ist bedroht. Obwohl sie im Jahre 1908 sich in evangelischer Kirche taufen ließ und obwohl Judentum für sie fremd ist, für die Nazis bleibt sie jedoch Jüdin. Sie verlässt Berlin noch lange nicht; Einstein war beispielsweise schon lange weg. Lise Meitner will nicht gehen: sie hat ihre Abteilung ganz von Anfang an entwickelt, in Berlin ist die Arbeit ihres ganzen Lebens und alles, was für sie wichtig ist: Freunde, Institut und Physik. Als Anschluss von Österreich passiert, wird es klar, dass sie fliehen muss: sie ist keine Österreicherin in Deutschland mehr, keine Ausländerin. Das war der letzte legislative Schild von Meitner. Ihre Freunde, Kollegen und Meitner selbst suchen nach Fluchtmöglichkeiten für sie und warten in der peinlichen Unwissenheit. Schließlich flieht Lise Meitner nach Niederlanden im Juli 1938, mit 10 Mark in der Tasche und zwei kleinen Koffern. Wäre sie länger geblieben, könnte sie nicht überleben.

Bald findet Lise Meitner eine Stelle im Nobel-Institut in Stockholm. Sie hat ihr eigenes Labor, es gibt zwar nicht genug Instrumente oder technische Unterstützung. Lise fühlt an ihrer neuer Stelle nicht glücklich. Ihre Zusammenarbeit mit Otto Hahn geht aber weiter — sie schreiben einander Briefe. Otto Hahn beschreibt ihr die “Zerplatzung des Urans” in einem Brief, den Vorgang, den er zusammen mit seinem Assistenten Fritz Straßmann durchgeführt hat. Er fragt Lise, ob sie ihn physikalisch deuten kann. Im Exil entwickelt Lise Meitner die theoretische Grundlage für die Kernspaltung zusammen mit ihrem Neffe Otto Robert Frisch. Sie publizieren die Arbeit am 1. September, 1939. Kurz danach beginnt die Zweite Weltkrieg. Es wird Lise vorgeschlagen, die Nuklearwaffen in Los Alamos, New Mexico, zu forschen. Sie lehnt dieses Angebot ab. Im 1943 behauptet sie, sie habe nichts mit dem Bomb zu tun.

6. August 1945. Hiroshima und Nagasaki. Der Atomschlag, der ungefähr 105000 Menschenleben genommen und noch 94000 verletzt hat, erschüttert die Welt. Sechs Jahren vor dieser Katastrophe konnte Lise Meitner sich nicht vorstellen, dass ihre Erklärung von Kernspaltung zu solchen unmenschlichen Taten benutzt wird. Zum ersten Mal in ihrem Leben schwindet ihre bedingungslose Liebe zur Physik.

Im November 1945 bekommt Otto Hahn den Nobelpreis für Chemie — alleine — für die Entdeckung der Kernspaltung. Lise Meitner ist nicht dabei — ihr Name wurde nicht an der Arbeit publiziert wegen politischer Gründe. Viele Wissenschaftler finden, Lise Meitner sollte mit Otto Hahn den Preis bekommen. Dennoch bekommt Lise Meitner viele von anderen Preisen, wie Max-Planck und Wilhelm-Exner-Medaille. Ebenfalls wird sie die erste Frau, die Enrico-Fermi-Preis bekommt. Lise Meitner geht offiziell in Rente im Jahre 1947, sie wird aber noch Vorlesungen halten und weiterforschen. Ein künstlicher chemischer Element Nummer 109 wird nach ihrem Namen als Meitnerium benannt, schon nach ihrem Tod in 1968 in Cambridge. Im letzten Jahr ihres Lebens bricht sie ihr Bein und leidet unter kleinen Schlaganfällen. Sie stirbt in ihrem Schlaf, ohne zu wissen, dass ihr lebenslanger Freund Otto Hahn und seine Frau vor ihr starben. Auf ihrem Grabstein lässt Otto Robert schreiben: *“Lise Meitner: a physicist who never lost her humanity”*.

Dass Lise Meitner eine der einflussreichsten Kernphysikerin geworden ist, ist *keine Reihe glücklicher Zufälle*. Das ist ein Resultat von mehreren Jahren außerordentlicher Hingabe und Liebe zur Physik und zu ihren Mitmenschen. So konnte sie mehrere Rückschläge der Gesellschaft, Politik und daraus folgender Minderwertigkeitsgefühl bekämpfen. Dank diesem Kampf konnte sie ihr eigenes Leben diktieren — mit Selbstbewusstsein und ohne jedes böse Gewissen.

Text 4

Niki Lauda: per aspera ad astra

Mein ganzes Leben war so etwas wie ein Spiel. Ich bin immer Risiken eingegangen, da brauche ich keine Glücksspiele

Niki Lauda

Ein dünner, äußerlich unauffälliger Österreicher mit unbeugsamem Selbstbewusstsein, brutale Ehrlichkeit, großes Talent und Autosverständnis (**ich bin nicht sicher, ob man im Deutschen so sagt**) – so ein interessanter Typ sah Enzo Ferrari in 1974 an der Schwelle seines Technologiezentrums. Der junge Mann war fertig alles Geld zu bezahlen, um sein Traum zu erfüllen. Der Preis war aber viel größer – sein Leben.

Große Geschwindigkeiten, heftiger Wettbewerb und Millionen von Begeisterten in der ganzen Welt. Formel 1 ist ein Sport, das trifft dein Herz einmal und bleibt da für immer. So eine Liebe auf den ersten Blick erlebte auch Nicholas Andreas Lauda, mehr bekannt einfach als Niki Lauda.

Er wurde am 22. Februar 1949 in Wien geboren. Die Lauda Familie war wohlhabend und besaß die österreichische Papierindustrie. Niemand zweifelte daran, dass Niki die Spuren seines Vaters folgen würde.

Der junge Lauda hatte aber ganz andere Interessen. Bereits im Alter von 12 Jahren wurde ihm das Parken von Autos anvertraut. Er durfte auch um Haus herumfahren und das gefiel ihm sehr. Mit 14 Jahren fuhr Niki einen großen Lastkraftwagen, der der Firma gehörte, für die er arbeitete. Langsam gewonnen Autos einen bedeutenden Platz im Laudas Herzen. Deshalb kaufte er sich für sein erstes verdientes Geld einen alten Volkswagen.

Die Eltern achteten zunächst nicht auf die Leidenschaft ihres Sohnes. Sie sendeten ihn zur Universität und hofften, dass sie ihr Geschäft bald auf ihn übertragen können. Niki war aber schon von der Idee begeistert, Rennfahrer zu werden, und sah sich nirgendwo anders als auf der Strecke. Die Familie teilte seine Ansichten nicht. Alles endete sich in einem Streit mit wohlhabenden Verwandten, woraufhin sie Lauda die finanzielle Unterstützung entzogen.

Obwohl Niki sich nicht für Unternehmertum interessierte, hatte er ein unternehmerisches Talent vollständig geerbt. Vor allem die Fähigkeit, Risiken einzugehen. Er verließ die Universität, nahm einen Kredit bei einer österreichischen Bank auf, und schrieb sich in der Rennschule ein. So fang sich die Reise zur Formel 1 an.

Der Start in die Rennfahrerkarriere war für Lauda nicht leicht. Tatsächlich war es voller Schmerz und Verluste. Er startete 1968 mit einem Mini. 1969 fuhr Lauda einen Formel Vee Kaimann und erlebte ein Jahr später eine desaströse Formel-3-Saison mit McNamara. Dann stieg er auf einen Porsche-Sportwagen um.

Als klar wurde, dass die Jahre seines Lebens im Rennsport keine verständlichen Perspektiven mit sich brachten, entschloss sich Niki zu einem risikoreichen Schritt. Er nahm einen großen Kredit bei der Bank auf und kaufte sich einen Platz in der Formel 2 im March-Team. Dies ermöglichte ihm, in der Saison 1971 aufzutreten, sich zu beweisen und in das gleiche Team in der Formel 1 einzusteigen. March war dann in zwei Serien gleichzeitig präsent.

1971 debütierte Lauda in der Formel 1 mit March beim Großen Preis von Österreich und blieb dann für das nächste Jahr im Team. Die Formel-1-Saison 1972 war für Niki jedoch ein großer Misserfolg. Er war verzweifelt, und trotzdem gab den „königlichen Autorennen“ nicht auf. Lauda nahm einen neuen Kredit auf, den er in der Saison 1973 für einen Platz bei BRM ausgab. Obwohl Lauda einen tollen Job machte, geriet das Team selbst in eine Pechsträhne. Das Risiko war jedoch nicht umsonst. Der junge Fahrer wurde von dem allmächtigen Enzo Ferrari bemerkt und zu ihrem Team eingeladen.

Ferrari hatte seit zehn Jahren keinen Champion. Deshalb war der ambitionierte und ausdauernde Rennfahrer genau der, der ihnen fehlte. Lauda passte perfekt ins Team. Tag und Nacht testete er das (**ich bin nicht sicher, welchen Artikel hier passt, falls ich über Ferrari als über ein Auto schreibe**) neue Ferrari und machte es zu einem konkurrenzfähigen Auto. Das Ergebnis dieser gigantischen Arbeit war die Weltmeisterschaft für ihn und für das Team im 1975. Während seiner Zeit bei Ferrari hat sich Lauda einen Ruf für Direktheit erworben. Zum Glück für ihn und Enzo Ferrari sprach keiner die Sprache des anderen. Und diejenigen, die es konnten, sich manchmal einfach weigerten, Laudas harte und direkte Aussagen zu übersetzen.

Es ist ein bisschen komisch, aber Niki Lauda wurde berühmt nicht so sehr für die drei gewonnenen Titel, sondern für seine Rivalität mit dem britischen McLaren-Fahrer James

Hunt. Sie waren gute Freunde abseits der Strecke und erbitterte Gegner hinter dem Steuer. Ohne Übertreibung wurde ihr Kampf für den Sieg im Jahr 1976 in die Geschichtsbücher eingeschrieben.

Als die beide Autos auf dem Nürburgring an den Start gingen, schien ein weiterer Meisterschaftssieg für Lauda und Ferrari sicher und die gebliebenen Rennen waren eine Formalität. Der Große Preis von Deutschland war der Zehnte in der Saison. Niki hatte bereits 61 Punkte. Das war 45 mehr als James.

Der 22,4 km lange Rundkurs, der sich durch die dicht bewaldete Eifel Berge schlängelte, wurde erstmals in den 1920er Jahren genutzt. Viele Experten hielten ihn für unsicher für damalige Grand-Prix-Autos, da bereits fünf Rennfahrer ihre Leben dort verloren. Lauda hatte seine Bedenken geäußert und bei der Sitzung der Grand-Prix-Fahrervereinigung zum Boykott aufgerufen. Er wurde aber überstimmt.

So startete Lauda nach den Ergebnissen der Qualifizierung als Zweiter, gleich hinter Hunt. Ein leichter Regen hatte ihm davon überzeugt, dass er das Rennen mit Regenreifen starten sollte. Sehr schnell erkannte Lauda den Fehler und stürmte nach der ersten Runde an die Box, um auf Slicks zu wechseln. Mit seinen neuen Reifen, die zu wenig warm waren, verlor Niki in Bergwerk, der berühmtesten Kurve der Strecke, die Kontrolle. Bei einer enormen Geschwindigkeit traf sein Ferrari auf den Zaun und flog zurück auf den Asphalt. Danach krachte ein anderes Auto mit ihm zusammen. Da das Rennen gerade erst begonnen hatte und es voller Kraftstoff gewesen war, brach Ferrari sofort in Flammen aus.

Andere Fahrer stoppten und halfen Lauda aus dem Auto auszusteigen. Leider konnten sie es nicht sofort schaffen, da er von Trümmern erfasst wurde. Infolgedessen wurde Nikis Kopf schwer verbrannt und er atmete auch giftige Verbrennungsprodukte ein. Ärzte bezweifelten, dass er überleben würde.

Als echter Rennfahrer war Niki aber auch ein echter Kämpfer. Es war die Formel 1, die ihm fast das Leben genommen hatte, die ihn motivierte, weiterzukämpfen. Dreiunddreißig Tage später war der Rennfahrer zurück und nahm am Großen Preis von Italien teil. Seine

Wunden bluteten immer noch unter den Verbänden, die sein Gesicht mumifizierten. Journalisten fragten ihn, wie sich sein aktuelles Aussehen auf sein zukünftiges Leben auswirken würde. *“Nachdem ich in meinem Beruf nur vom rechten Fuß lebe, ist es mir egal, wie ich ausschaue”*, sagte Niki. In Italien wurde er Vierter und schon zwei Rennen später stand wieder auf dem Podest.

In der Saison 1976 verpasste Nicky aufgrund des Unfalls nur zwei Rennen. Er hielt alle Chancen, genügend Punkte für die zweite Meisterschaft zu sammeln. James Hunt, der den Rückstand reduziert hatte, wollte auch nicht aufgeben. Alles wurde in der letzten Phase in Japan entschieden. Lauda war der Favorit in der Gesamtwertung, doch das Rennen auf der Fuji-Strecke begann bei starkem Regen. Niki stellte immer die Minimierung von Risiken an erster Stelle und erst dann der Wunsch, das maximale Ergebnis zu erzielen. Nach zwei Runden stoppte er das Auto und weigerte sich, weiterzufahren. Er meinte, die Bedingungen seien zu gefährlich. Hunt war dagegen ein wahrer Draufgänger. Er setzte das verrückte Rennen fort und gewann den Titel mit nur einem Punkt Vorsprung. *„Das Leben ist wichtiger als der WM-Titel. Ich möchte mich doch nicht umbringen, jedenfalls kein zweites Mal...“*, rechtfertigte Niki seine Entscheidung.

Diese Ansicht wurde beim Team nicht unterstützt. Die Beziehungen mit Lauda waren ruiniert. Im folgenden Jahr holte er für Ferrari noch einen Titel, verließ das Team aber sofort danach. Biographen behaupten, seine Abschiedsworte *„Cia, Enzo“* seien gewesen. Niki war der einzige Mann im Team, der den Chef jemals so verächtlich ansprach.

1978 und 1979 fuhr Lauda für Brabham. Er hatte aber nicht viel Erfolg und gab bekannt, dass er es satt habe *„blöd im Kreis herumzufahren“*. Niki verließ die Formel 1 und gründete sein eigenes Unternehmen - die Fluggesellschaft Lauda Air. Nach ein paar Jahren gerät er in finanzielle Probleme. Dies und die Notwendigkeit, Geld zu verdienen, veranlassten ihn, zum Sport zurückzukehren. *“So lange ich gesund und fit bin, mache ich weiter. Stillstand ist das Langweiligste, was es gibt”*, sagte Niki.

Diesmal ging er zum McLaren-Team, von dem er jährlich 5 Millionen Dollar forderte. Lauda erklärte, dass 1 Million für ihn ausreicht, und der Rest eine Gebühr für seinen

Namen sei. Die ersten beiden Saisons mit McLaren waren erfolglos, doch 1984 wurde Lauda zum dritten Mal Weltmeister. 1985 hatte Nikis Auto ständig eine Panne, sodass er in den meisten Rennen nicht einmal die Ziellinie erreichte. Danach verkündete Lauda zum zweiten Mal das Ende seiner Sportkarriere. Nun endlich.

Trotzdem behielt der Motorsport einen besonderen Platz in seinem Herzen. Niki verlor seine Verbindung zu ihm nie. Er arbeitete als Kommentator, war 2001 und 2002 Renndirektor und dann Teamchef von Jaguar in der Formel 1. 2012 kam er als nicht geschäftsführender Vorsitzender zum Mercedes-Team. Es war er, der den jungen Sterne und zukünftigen siebenmaligen Weltmeister Lewis Hamilton von McLaren zum Team holte.

Text 5

[Noch ohne Titel]

Tritt man heute in eins der berühmtesten Wiener Kaffeehäuser ein, und zwar das Café Central – Herrengasse 14, wie auch vor knapp anderthalb hundert Jahren – wird man am Eingang von einer Figur einer ganz imposanten Mannes begrüßt. In seinem schwarzgrauen Anzug, die eine Hand auf das Knie gestützt, die andere auf der glänzenden Oberfläche eines Tisches, sieht er mit seinen etwa traurigen Augen unter den hochgezogenen Augenbrauen und über dem beeindruckenden Bart hinaus die Gäste des Cafés neugierig an, die ihre Plätze unter den hohen Kuppeln des Gebäudes nehmen.

Er schweigt, denn alles ist schon gesagt worden, und übt seine Lieblingsbeschäftigung aus: das Beobachten. Seine außergewöhnliche Aufmerksamkeit hat er immer noch, nichts entgeht seinem Blick: keine flüchtige Bewegung, keine Änderung des Tons.

Der Mann – genauer gesagt der Prototyp der Figur – heißt Peter Altenberg und wurde zu seinen Lebzeiten für seine Skizzen des Wiener Alltags als Schriftsteller bekannt. Noch lange vor seiner Rückkehr ins Café Central in Form einer Pappmaché-Figur war Altenberg

ein unersetzbarer Stammgast dieses Kaffeehauses, dem er unter anderem seine literarische Karriere verdankt.

Dass der literarische Weg Altenbergs eng mit dem Wiener Kaffeehausleben verbunden ist, soll keine Überraschung darstellen. Das Kaffeehaus war am Ende des 19. Jahrhunderts Lebensstil. Hier wurde nicht nur Kaffee getrunken, Schach und Billard gespielt, sondern auch Kunden getroffen, Geschäftsgespräche geführt, Briefe geschrieben. Es lagen Zeitungen und Zeitschriften aus zahlreichen Ländern vor. In einem anderen berühmten Kaffeehaus – dem Griensteidl – waren auch sämtliche Bände von Meyers Konversations-Lexikon vorhanden, mit dessen Hilfe sich jeder Schriftsteller weiterbilden konnte. Und Schriftsteller waren viele der Stammgäste des Griensteidls. Als das Café 1897 geschlossen wurde, siedelten viele Literaten ins Café Central über. Unter ihnen waren Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal. So wurde das Central zum Zentrum des literarischen Lebens Wiens.

„Wenn man bedenkt, von welchen Zufälligkeiten das Lebensschicksal eines Menschen abhängt! Nicht?!“

Zu dieser Reihe der berühmten Schriftsteller wurde der Name Peter Altenbergs noch vor der Demolierung des Griensteidls hinzugefügt, und dabei ganz zufällig. Eines Tages saß der noch niemanden bekannte Gast des Cafés Central an seinem Tisch und las eine Zeitung. Dabei wurde er von einem Bericht über ein verschwundenes fünfzehnjähriges Mädchen so tief erschüttert, dass er gleich nach der Lektüre eine Skizze darüber schrieb. Kurz danach traten die Griensteidl-Stammgäste ins Central ein – Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Hermann Bahr und Richard Beer-Hofmann. „Ich habe gar nicht gewusst, dass Sie dichten!“, rief Arthur Schnitzler auf, als er die Skizze auf Altenbergs Tisch bemerkte. Schnitzler nahm im das Werk ab. Ein Paar Tage später las es Hermann Bahr auf einem „literarischen Souper“ und veröffentlichte es kurz danach in seiner Zeitschrift „Die Zeit“. Ein Jahr später erschien Altenbergs erster Skizzenband „Wie ich es sehe“ im Fischer-Verlag mit der Unterstützung von Karl Kraus (der auch zu den Stammgästen des Central zählte). Und so wurde Peter Altenberg berühmt.

Später folgten Altenbergs Skizzensammlungen *Ashantee*, *Was der Tag mir zuträgt*, *Prodromos* sowie andere Veröffentlichungen. Die meisten seiner Werke sind kurze Prosatexte, in denen der Schriftsteller versucht, seine momentane Eindrücke festzuhalten. Als er eine neue Skizze verfasst, wählt er kein Thema vorher und folgt keinem Plan. So beschrieb Peter Altenberg die Arbeit an einer neuen Skizze in einem Brief an Arthur Schnitzler: „Ich nehme Papier und schreibe. Sogar den Titel schreibe ich so hin und hoffe, es wird sich schon etwas machen, was mit dem Titel im Zusammenhang steht.“

„Es ist traurig, eine Ausnahme zu sein. Aber noch trauriger ist es, keine zu sein.“

Doch es war nicht nur sein Talent, wodurch Peter Altenberg seinen Zeitgenossen in Erinnerung blieb. Die Eigentümlichkeit seiner Ansichten kam nicht nur in seinen Werken zum Ausdruck, sondern auch darin, wie er sein Leben gestaltete. Das kann man schon an seinem Pseudonym betrachten, denn der Schriftsteller hieß eigentlich nicht Peter Altenberg, sondern Richard Engländer. Peter nannte er sich nach dem Rufnamen „Peter“ seiner Geliebte, die in Altenberg an der Donau wohnte. Auch das Aussehen des Schriftstellers spiegelte viele seiner Ansichten. In späteren Jahren seines Lebens bestand er, zum Beispiel, darauf, unabhängig vom Wetter statt gewöhnlicher Schuhe Sandalen auf nackten Füßen zu tragen, denn er fand das besser für seine Gesundheit. Aus ähnlichen Gründen schlief Altenberg immer mit einem offenen Fenster. Diese und andere Gewohnheiten trugen aber umgekehrt zur Verschlechterung seiner Gesundheit. Und verursachten am Ende seinen Tod. Einer Nacht verschüttete Altenberg ein Glas Wein auf sein Bett, kümmerte sich aber nicht darum, sondern fuhr fort, zu schlafen. Infolgedessen erkrankte er an einer Lungenentzündung und starb innerhalb Wochen.

„Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene - - ins Kaffeehaus!“

„Wehe der Nachkommenschaft, die Dich verkennt!“, so schloss Karl Kraus seine Grabrede, als Peter Altenberg im Januar 1919 auf dem Wiener Zentralfriedhof beerdigt wurde. Und unsere Generation könnte nicht weiter davon sein, diesen berühmten Schriftsteller zu vergessen. Denn Altenberg war und bleibt die Seele der Kaffeehausliteratur und das Herz des Wiener Kaffeehauses. Es war im Café Central, dass

er an seinen meisterhaften Skizzen arbeitete. Es war im Café Central, dass er das Leben anderer Menschen beobachtete. Man könnte sagen, es war im Café Central, dass Peter Altenberg lebte. Einmal, als er in einem Hotel in Wien wohnte, gab Altenberg allerdings „Wien, 1. Bezirk, Café Central“, als seine Adresse an. Und da kann man ihn immer noch sehen. Auch wenn nur in Form einer Pappmaché-Figur.

Text 6

„Sie wurde mit einem Pinsel im Mund geboren!“ - Tetjana Jablonska

Tetjana Jablonska war dazu bestimmt, Künstlerin zu werden. Sie war 1917 in der russischen Stadt Smolensk geboren, wuchs in voller Liebe zur Kunst auf. Ihr Vater, Nyl Jablonskyi, davon träumte, eine höhere Kunstausbildung zu erhalten und ein professioneller Künstler zu werden. Daher ermutigte er auch seine Kinder zum Zeichnen. Es überrascht nicht, dass neben Tatjana auch ihre Geschwister Künstler wurden.

Die gewaltsame Machtübernahme durch die kommunistischen Bolschewiki („die Mehrheitler“) in Russland veränderte die Leben vieler Ukrainer negativ. In ihren Erinnerungen schrieb sie daran: „Mein Vater hat uns nicht in eine sowjetische Schule geschickt, er hatte Angst vor kommunistischem Einfluss. Wir haben im Wesentlichen abgeschnitten von der Umwelt gelebt. Wir hatten einen sehr begrenzten Freundeskreis von vertrauten Kindern, er wurde kontrolliert. Viele durften nicht dazu gehören. Die Eltern haben uns alles gelehrt.“

Wegen dieses politischen Regimewechsels zog ihre Familie 1928 nach Odessa und von da aus 1930 nach Kamjanez-Podilskyj. Der Vater der zukünftigen Künstlerin bemühte sich verzweifelt auszuwandern. Nachdem seine Versuche nicht von Erfolg gekrönt waren, zog die Familie nach Luhansk. Später sollte Tetjana Jablonska zu der Auffassung gelangen, dass es ihr Schicksal war, in der Ukraine zu bleiben.

Zwischen 1935 und 1941 studierte sie am Kiewer Staatlichen Kunstinstitut, wo sie von den begabten Künstlern Fedir Krytschewskyj und Sergei Grigoriev gelehrt wurde. Die rasante Entwicklung des sozialistischen Realismus und die Unterdrückung des Impressionismus in der zeitgenössischen ukrainischen Kunst beeinflussten die Auffassungen der jungen Künstlerin. Im Herbst 1940 wurde eine Ausstellung ihrer Werke am Kiewer Staatlichen Kunstinstitut, wo sie studierte, eröffnet. Es war die erste persönliche Ausstellung unter dem Namen des Studenten in der Geschichte des Instituts.

Während des Zweiten Weltkriegs wurde sie in die Region Saratow evakuiert, wo sie auf einer Kolchose hart arbeiten musste. Und obwohl Tetjana Jablonska während der dreijährigen Evakuierung fast keine Zeit zum Zeichnen hatte, glaubte sie dennoch, dass die Arbeit in einer Kolchose ihre Lebenserfahrung bereicherte und sie lehrte, Menschen tiefer zu sehen und zu verstehen. Die einzigen Möglichkeiten waren für sie damals Porträts von ermordeten Söhnen und Männern für ihre Dorfbewohner zu zeichnen – für etwas anderes war keine Energie und Zeit mehr.

Zwischen 1944 und 1952 unterrichtete sie Zeichnen, Malerei und Komposition am Kiewer Staatlichen Kunstinstitut. Nach dem Krieg war sie als Künstlerin erfolgreich, aber meist mit Einschränkungen des politischen Systems konfrontiert. So wurde das Gemälde „Peredstartom“ („Vor dem Start“) (1947) lange Zeit nicht ausgestellt, wegen angeblicher Unvereinbarkeit mit der sowjetischen Realität, obwohl man ihr dafür zunächst sogar den Stalinpreis verleihen wollte. Sie schrieb daran: «Es ist nicht ausgeschlossen, dass unsere Willen wurden abgehärtet, wegen des festen Kampfes und des Widerstandes gegen politischen Druck. Vielleicht gäbe es ohne ständige Unterdrückung keinen Widerstand. Denn „jede Aktion erzeugt eine gleichwertige, aber entgegengesetzt gerichtete Gegenwirkung“».

Schon damals hatten ihre Werke, obwohl sie den offiziellen Anforderungen entsprachen, einen wesentlichen Unterschied zu den Werken der sowjetischen Kunstenomenklatur (*die Gesamtheit der Personen, welche die wichtigen Führungspositionen innehatten, also die*

Eliten): Jablonska zeichnete nie Führer und Helden. Ihre Werke zeigten gewöhnliche Menschen, mit denen sich der Betrachter identifizieren konnte.

Im Sommer 1948 führte Tatjana Jablonska als Hochschullehrerin am Institut ihre Studenten zum Praktikum ins Dorf Letava. Es war ein schicksalhaftes Ereignis. Tief beeindruckten die Einheimischen die Künstlerin. Sie sagte: „Ich wollte irgendwie meine Bewunderung für diese Menschen ausdrücken, ihre schöne Arbeit, aber wie? In welcher Form? Das konnte ich mir noch nicht vorstellen. Als die Weizenernte begann und ich mich auf einer riesige Tenne fand, hatte ich das Gefühl, dass ich hier finden werde, wonach ich suche und in der Lage sein werde, das auszudrücken, was meine Seele erfüllt (...) Ich fühlte, dass mein Gemälde hier war!“.

In diesem Dorf machte die Künstlerin viele Skizzen und Zeichnungen. All dies diente dazu, das herausragendste Meisterwerk der Künstlerin zu schaffen – das vier Meter lange Gemälde „Khlib“ („Brot“) (1949). Kritiker lobten dieses Werk als „Bild der Lebensfreude“, weil es der Künstlerin gelungen sei, den psychischen Zustand des sowjetischen Arbeiters einzufangen. Das Gemälde fand sofort breite öffentliche Anerkennung und wurde 1950 mit dem Stalinpreis ausgezeichnet.

Die Künstlerin veränderte ihren Stil, ihre Farbpalette, ihr figuratives Verständnis, suchte ständig nach sich selbst, sodass ihre Werke so unterschiedlich sind, dass es scheint, als wären sie von verschiedenen Künstlern geschaffen worden. 1997 ernannte die UNESCO Tatjana Jablonska zur Künstlerin des Jahres. Im Jahr 2000 verlieh das International Biographical Center in Cambridge ihr den angesehenen Titel „Frau des Jahres“.

Ihr letztes Ölgemälde „U siaivi oseni“ („Im Schein des Herbstes“) (1999) war ein Porträt der ihrer Tochter vor dem Hintergrund der Herbstlandschaft. Tatjana Jablonska bestimmte dieses Werk, das wie „in einem Atemzug“ gemalt wurde, zu ihrem „Schwanengesang“. Leider starb diese begabte Künstlerin 2005, aber sie malte bis zum letzten Tag ihres Lebens.

Text 7

Oksana Lyniv: ein aufsteigender Stern am Musikhimmel

“Partitur ist ein Manuskript meiner Gedanken, weil Musik ist tatsächlich das, was außerhalb der Noten ist...”

Malerische Gegend in Brody... Oksana rennt aus einem Häuschen hinaus, das im üppigen Garten versunken ist. Sie stürzt so ungestüm und leicht, als ob ihr die Flügel wüchsen. Dabei spürt sie mit jeder Zelle ihres Körpers vollkommene Freiheit, die nur der tatsächlich spüren kann, wer im Busen der Natur wächst. Endlich ist sie da... am Ort der völligen Abgeschlossenheit... Sie bleibt zwischen den riesengroßen Kiefern stehen und sieht sich in die hellblaue Himmelshöhe an. Die Baumkronen werden vom Hauch gewogen, sodass sie ein ruhiges Rauschen von sich geben. Überall melodische Stille... Nur sanftes Vogelgezwitscher lässt sich deutlicher hören... Oksana wird von der Naturmelodie bezaubert: „Ein echtes Orchester, das seine einmalige Symphonie spielt“, denkt sie. In der Natur läuft alles so ruhig und harmonisch... aber LÄUFT... dynamisch und unaufhaltsam. Durch diese Fusion der Bilanz und Dynamik ist Oksana voll sprachlosem Erstaunen. Allmählich taucht eine Melodie in ihrem Kopf auf, der sie vor kurzem zugehörte. Ein stiller, regloser Auftakt des Klaviers... und dann eine plötzliche Regung, die immer mehr zunimmt... Genauso wie in der Natur: Stille und Klang, Ruhe und Hektik, Zartheit und Rhythmus – all das lebt sich in die Musik ein! Das war eine Aufnahme des ersten Klavierkonzerts, wo der österreichische Dirigent Herbert von Karajan das Werk von Pyotr Tchaikovsky dirigiert hatte. Das Musikstück macht auf junge Oksana denselben ergreifenden Eindruck, wie die Beobachtung der westukrainischen Naturpracht. Nun begreift sie das Ausmaß der Dirigierleistung und was für eine undenkbbare Verantwortung ein Dirigent für sein Orchester übernimmt. Seitdem ist Oksana davon schon bewusst, wozu sie ihr Leben dedizieren wird...

Bayreuth, 2021. In einem großen leuchtenden Konzertsaal der bayrischen Stadt versammeln sich zahlreiche Prominente Deutschlands und Schätzer der klassischen Musik zur feierlichen Eröffnung der Richard-Wagner-Festspiele. Selbst die ehemalige Bundeskanzlerin Angela Merkel ist da. Doch nur eine Person steht im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Das ist eine feine, ganz mit einem schwarzen Kostüm bekleidete Frau, die fest und entschlossen am Dirigentenpult steht. Ihr Gewand ist dem Kosakenkostüm ähnlich, was mit ihrer Herkunft eng verbunden ist. Die Dirigentin hebt die Hand mit dem Dirigentenstab ein wenig empor – für das Orchester ist das ein Auftaktzeichen. Nach dieser Geste und ganz bis zum Ende der Veranstaltung scheint es, als ob sich die Figur der Dirigentin und Musik vereinigen und zu einem Gesamten werden. Jeden einzelnen Tonübergang stellt sie mithilfe ihrer präzisen und leidenschaftlichen Handbewegungen dar... und endlich andauernder Beifallssturm. Seitdem ist der Name von Oksana Lyniv, der jungen Ukrainerin aus Brody, weltweit bekannt. Zum ersten Mal in 145 Jahren der Geschichte der Bayreuther Festspiele wird Richard Wagners „Fliegender Holländer“ von der Frau dirigiert. Der Triumph der ukrainischen Dirigentin wird zur riesigen Sensation sowohl in Deutschland, als auch auf der ganzen Welt. In deutschen und europäischen Spitzenmedien liegt der Fokus auf Lyniv und ihren hervorragenden Erfolg. Selbst die Bundeskanzlerin ist von Oksanas Schaffen so beeindruckt, dass sie sie zum persönlichen Gespräch einlädt. Doch wie gelang es diesem kleinen Mädchen aus der westukrainischen Kleinstadt, den europäischen Musikgipfel zu stürmen? Wir folgen dem Weg von Oksana Lyniv auf die Weltbühne.

Oksana Jaroslawiwna Lyniv wurde 1978 in Brody, Lemberg Gebiet, in der Familie zweier Musiker geboren. Der Vater ist Chorleiter und die Mutter Klavierlehrerin, deshalb wird kleine Oksana von Kind auf von Musik umgeben. Später erinnert sie sich daran: *„Ich könnte mich statt der Musik mit etwas anderem nicht beschäftigen, weil man damit tatsächlich von Kind auf wächst, in dieser großen schöpferischen Atmosphäre. Wenn ich jetzt darauf zurückblicke, wie wir erzogen worden sind, verstehe ich, wie viel Zeit und Mühe die Eltern sich darum gegeben haben, dass wir alle schöpferisch vereinigt waren“.*

Deshalb entscheidet sich Oksana für musikalische Ausbildung. Damals wusste sie schon gut Bescheid, womit sie sich genau befassen will: *"Ich wollte nicht nur singen oder spielen, ich wollte die ganz großen Formen wie ein Architekt bauen, eine Synthese schaffen. Es geht beim Dirigieren auch um Philosophie, Literatur, Bedeutung, Geschichte."* Solche Einstellung und Entschlossenheit geben Oksana Kraft, trotz der düsteren 90-er Jahre in der Ukraine, ihrem Traum zu folgen. Dieser Weg ist aber dornig: ständig wird ihr vorgeworfen, dass sie als ein übliches Mädchen aus der Provinz nichts erreichen wird, da ihre Familie nicht an der Quelle sitzt. Generell gilt erfolgreiche Musikkarriere zu dieser Zeit als etwas Unerreichbares und Vergebliches. Trotz des gesellschaftlichen Drucks bleibt junge Oksana ihrer Leidenschaft treu und beschließt, nie wieder aufzugeben: *«Manchmal wird man enttäuscht und lässt den Kopf hängen. Das ist schrecklich. Ich habe für mich entschieden, dass ich so niemals tue»*.

Als Erstes absolviert Lyniv ein Vorstudium in den Fächern Flöte und Dirigieren an der Ljudkewytsch-Schule in Lwiw und mit 16 Jahren dirigiert sie schon erstmals ein Orchester. Während ihres Studiums an der Lwiwer Musikakademie Mykola Lyssenko wird sie bereits zur Assistentin des Chefdirigenten der Oper Lwiw. Und dann folgt erster internationaler Erfolg: junge Dirigentin gewinnt den 3. Preis am ersten Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb der Bamberger Symphoniker. Das ist Oksanas erste Auslandsreise: fremdes Land, unbekannte Sprache (sie spricht kein Wort Deutsch und sehr schlecht Englisch) und heftige Konkurrenz. Trotzdem gelingt es ihr, die Herausforderungen zu bestehen, sodass sie endlich als Assistentin des Dirigenten Jonathan Nott bei den Bamberger Symphonikern in Deutschland bleibt. Doch was legte eigentlich den Grundstein zu dieser Erfolgsgeschichte? Die Antwort ist ziemlich einfach – ein Flyer mit der Wettbewerbsanzeige, den Oksana als Studentin der Musikakademie fand. Sie verstand sofort, dass das nicht ein gewöhnlicher Flyer war, und beschloss, die Chance zu greifen: *„Und dann erfasste mich das alles so, dass ich glaubte, dass dieser Flyer, diese Musik und dieser Wettbewerb mein Schicksal sind. Ich habe entschieden, dass ich unbedingt versuchen muss, mich anzumelden und dann komme was wolle“*.

Seitdem ändert sich das Leben von Oksana Lyniv wesentlich. Der kleine Flyer ist für sie tatsächlich ein Fenster zur unübersehbaren Musikwelt. In Deutschland macht Lyniv ihre ersten Schritte in Dresden, wo sie an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ studiert. Dort absolviert sie auch ein Meisterklasse-Studium beim Dirigenten, Komponisten und ehemaligen Rektor der Hochschule Ekkehard Klemm. Nach dem Bautudium setzt Oksana Lyniv ihre Tätigkeit erfolgreich fort: dirigiert Konzerte und Opern in der Ukraine, in Deutschland, Österreich, Frankreich, Spanien, Rumänien, Ungarn, Estland und in der Schweiz. 2008 wird Lyniv eingeladen, nach Odessa umzuziehen, um an der lokalen Staatsoper als Dirigentin zu arbeiten. Nämlich in Odessa bekommt sie erstmals ständige Dirigentenstelle. Bald wird Oksanas unübertroffenes Talent wieder bemerkt – diesmal vom österreichischen Dirigenten und Generalmusikdirektor mit russischen Wurzeln Kirill Petrenko. Als seine musikalische Assistentin ist Lyniv 4 Jahre lang an der Bayerischen Staatsoper engagiert. Das war ihr sehnlichster Traum, der immerhin in Erfüllung ging: *“Es ist sogar schwierig zu beschreiben, was ich damals gefühlt habe. Sehen Sie, mein Lieblingsdirigent ist Carlos Kleiber und die meisten Videos mit seinen Auftritten, die ich mir noch in Lwiw angesehen habe, waren nämlich an der Bayerischen Oper aufgenommen gewesen. Daraus habe ich diesen riesigen roten Vorhang mit gewichtigen Questen gekannt, weil damit alle Videos mit Kleiber begonnen haben. Und nun, wenn ich mich vor dem Publikum verbeuge, sehe ich diesen Vorhang! Das ist etwas Außerordentliches. Das ist ein Traum, der in Erfüllung gegangen ist“.*

Nächster Meilenstein ihres beruflichen Werdegangs liegt diesmal in Österreich. Mit der bekannten Oper „La Traviata“ von Giuseppe Verdi debütiert Lyniv an der Oper Graz, die die zweite im Land nach der Wiener Staatsoper ist. Von 2017 bis 2020 ist sie Chefdirigentin der Oper Graz und Grazer Philharmonischen Orchesters. Da Lyniv aus der Westukraine stammt, die mit Österreich historisch viel Gemeinsames hat, fühlt sie sich der österreichischen Kultur sehr verbunden: *„Da Galizien bis 1918 zur österreichisch-*

ungarischen Monarchie gehörte. Die Stadt Lemberg (Lwiw) und meine Heimatstadt Brody, die auch die Heimatstadt des Schriftstellers Joseph Roth ist, haben sehr viele historische und kulturelle Bezüge zur österreichischen Geschichte sowie im Speziellen zur Stadt Graz“. Sie dirigiert schon lange vor europäischem Publikum, spricht überwiegend Deutsch und Englisch, wird von verschiedenen Kulturen umgeben. Jedoch fehlt ihr häufig das Einzige – die Heimat, mit den Menschen und der Muttersprache. Selbst nur warme Erinnerungen an die Ukraine oder ein Klang der ukrainischen Sprache helfen Lyniv, ihren hektischen Dirigentenalltag zu entschleunigen und die Seele einfach baumeln zu lassen. Die Heimat ist für sie eine Quelle der Entspannung und Wiederherstellung, von der sie sich für das weitere Schaffen inspirieren lässt.

Sich ihrer Wurzeln bewusst, leistet Oksana Lyniv den wesentlichen Beitrag zur kulturellen Entwicklung der Ukraine bzw. der Popularisierung der ukrainischen Musikkultur. Sie dirigiert nicht nur Weltklassiker, sondern auch Werke von berühmten ukrainischen Komponisten Dmitri Bortniansky, Boris Lyatoshinsky, Vitaliy Hubarenko, Mykola Kolessa und Yevhen Stankovych. Damit bringt sie ukrainische klassische Musik der europäischen Hörerschaft nahe. 2016 gründet sie das internationale Musikfestival LvivMozArt, das sie später als Artdirector leitet. Das ist eines der zahlreichen Projekte Lynivs in Lemberg, die zum Andenken an Mozarts Sohn Franz Xaver gerufen sind. Der österreichische Komponist und Klaviervirtuose verbrachte viele Lebensjahre in Lemberg und hinterließ seine Spuren in der Musikgeschichte Galiziens. In demselben Jahr mit der Unterstützung des Bundesjugendorchesters gründet Oksana Lyniv das Ukrainische Jugendsymphonieorchester – das erste und einzige Jugendorchester für musikalisch begabte Kinder und Jugendliche aus allen Teilen der Ukraine. Aufgrund ihrer aktiven Tätigkeit sowohl in Westeuropa, als auch in der Ukraine stellt sich Oksana Lyniv als ukrainische Kulturbotschafterin im westeuropäischen Raum dar. Sie knüpft unter anderem Kontakte zwischen Lemberg, Salzburg und Wien – den Städten, die mit der Mozartfamilie eng verbunden sind. Bezüglich der Kooperation mit russischen Theatern nimmt Lyniv als

Vetreterin der ukrainischen Kultur eine feste Position ein: *"Die Annexion der Krim bleibt eine illegitime Aktion gegen die Souveränität unseres Landes"*, sodass sie mit dem Aggressor niemals mitarbeiten würde.

In Bezug auf Dirigieren – die Sache ihres ganzen Lebens, - sind Auffassungen von Oksana Lyniv genauso grundsätzlich. Vor allem ist für sie eine gewisse Geschichte von Bedeutung. Die einmalige Meisterschaft des Dirigenten, so Lyniv, besteht darin, dass man ein Opernstück korrekt und ausführlich interpretiert, gewisse Problematik vermittelt: *"Gerade als Operndirigent ist es wichtig, dass man sich fragt, welche Geschichte man erzählen soll"*. Dafür soll man sich nicht nur ausgezeichnet in einem Musikstück auskennen, sondern auch die Persönlichkeit eines Komponisten, den Zeitgeist seines Lebens verstehen und spüren können. Das regte Lyniv unter anderem zum Deutschlernen: *„Ich kann nicht aus Intuition, aus einer Laune heraus ein Werk erarbeiten. Ich muss möglichst nah an den Komponisten, seine Zeit, die Epoche kommen... Mir war es klar, dass man Wagners Sprache sprechen und von ihm geschriebene Bücher lesen muss, um seine Werke dirigieren zu können. Um Mozarts Symphonien zu dirigieren, sollte man seine Briefe lesen, in denen er beschrieben hat, warum er das eine oder das andere Musikstück komponiert hatte. Es gibt keinen anderen Weg“*.

Mit ihrem unübertrefflichen Talent und Können setzt Oksana Lyniv fort, internationales Publikum zu begeistern. Im vorherigen Jahr trug sie wieder den Titel der ersten Frau, die das Schweizer Orchester im UN-Jubiläumskonzert dirigierte. Momentan ist Oksana Lyniv als Musikdirektorin beim Teatro Comunale Di Bologna in Italien tätig. Das Jahr 2021 brachte der Dirigentin nicht nur den Berufserfolg, sondern auch das langersehnte Liebesglück: mit 43 Jahren kam sie endlich unter die Haube. Es scheint, dass eine neue Wegstrecke ihres Lebens erst beginnt. Glückselig und inspiriert, blickt der aufsteigende Stern am Musikhimmel in die Zukunft: *„Ich habe begriffen, dass ich einfach nicht stillsitzen kann, - ich muss immer auf etwas brennen. Wenn ich Ergebnisse meiner*

Tätigkeit sehe, werde ich davon noch stärker entzündet. Ich werde immer interessierter daran, wohin ich sonst kommen kann.“

Text 8

Es ist ein altes Gebäude aus dem vorletzten Jahrhundert, die dunkle Eingangshalle ist nur von trübem Licht beleuchtet. Die Treppen hinauf lockt eine geöffnete Tür, einzutreten, weil heute Besuch erwartet wird. In den Vorraum fällt durch eine Tür von links das Licht der Abendsonne und lässt die altmodisch, aber sehr gemütlich eingerichtete Wohnung erhaben wirken. Die Luft riecht nach Geschichte und Büchern. Lächelnd erscheint die Tochter Rita, von Beruf Apothekerin und lädt mit einer freundlichen Geste ein, weiter zu gehen. Die silberhaarige Hausherrin Betja begrüßt freudig den Besuch. Es fehlt nur der Sohn, Michael, der seit Jahren in Amerika lebt, wo er als Publizist arbeitet.

Boris Dorfmann sitzt am Computer in seinem Zimmer, das klein und sehr eng ist. Vor dem Fenster draußen versinkt gerade die Sonne hinter den Dächern von Lwiw. Schrankregale sind mit unterschiedlichen Büchern, Zeitungen, Magazinen und Papieren überfüllt. Familienfotos schmücken die schon rissigen Wände. Er hat eine Worddatei geöffnet vor sich und schreibt an einer Geburtstagsrede. Herr Dorfmann reißt sich von der Arbeit los, fordert die Gäste auf, sich hinzusetzen und beginnt das Gespräch.

Boris Dorfmann wurde in Moldawien geboren. Als die Sowjets nach Chisinau kamen, studierte Boris im dritten Studienjahr Bauingenieurswesen. Kurz darauf wurden seine Eltern vom NKWD zu elf Monaten Gefängnis verurteilt. „Sie wurden des bürgerlichen **Nationalsozialismus**-überprüfen: Nationalismus wahrscheinlicher! Faschismus? und Zionismus beschuldigt“, sagt Boris traurig. 1941 wurden seine Eltern deportiert, sein Vater ins Lager in Karaganda im heutigen Kasachstan und seine Mutter ins Lager Solikamsk im Ural. „Wissen Sie, was Zionisten waren? Das waren Menschen, die einen jüdischen Staat in Israel aufbauen wollten. Und so bin ich mit 16 Jahren zu einem Kind von Feinden des Volkes geworden.“

„Der Krieg begann und ich wurde Soldat in der Roten Armee. Ich habe im Baubataillon in der Stadt **Ungheni in Moldawien** gedient. 1942 kam der Befehl, uns von der Front abzuziehen und zur Arbeit zu schicken. Ich wurde nach Sibirien gebracht, nach Kiselowsk, das damals das Zentrum des Steinkohlebergbaus in der Kemerowo-Region war.“ Er macht eine kurze Pause, ehe er fortfährt. „Dort wurde ich beim Bau von Baracken und Minen eingesetzt. Tausende von Menschen arbeiteten auf diesen Baustellen: Kriegsgefangene, aber auch Menschen aus Usbekistan und der Westukraine“, erinnert er sich mit einem Lächeln an seine Kameraden.

Nach dem Krieg durften alle gehen. Boris studierte in Chisinau weiter Bauingenieurwesen. Im Alter von 23 Jahren beendete er sein Studium und bekam eine Arbeit im Wohnungsmanagement zugewiesen. „Im Jahre 1949 hatte in der UdSSR der Kampf gegen den Kosmopolitismus begonnen. Eines Nachts hielt ein Auto des KGB vor unserem Haus. Sie fanden nichts, nahmen nur zwei oder drei Bücher mit, aber sie forderten meine Mutter auf, ihre Sachen zu packen. Sie wurde zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt“, seufzt Boris und spricht weiter. „Nach Ablauf ihrer Strafe kehrte meine Mutter nach Hause zurück, aber es wurde in ihrem Reisepass vermerkt, dass sie kein Recht mehr hatte, in großen Städten zu leben.“

Boris schaut an die Wand, die fast völlig mit Fotos, Bildern und Postkarten bedeckt ist. Er zeigt mit dem Finger auf eines der Fotos, auf dem seine Familie abgebildet ist. „Nun, was kann ich noch sagen...“ Boris grübelt ein wenig nach und fährt mit seiner Geschichte fort: „Verwandte aus Lemberg schickten mir Dokumente, eine Arbeitseinladung. Unter großen Schwierigkeiten zog ich nach Lemberg um. Ich bekam einen guten Job und arbeitete 35 Jahre lang als Chefindenieur für Apothekenverwaltung. Als die Sowjetunion zerfiel, ging ich schon in Rente und wurde einer der Gründer des ersten jüdischen Kulturvereins in der Ukraine, arbeitete auch als Lehrer in einer jüdischen Schule und als Journalist. Unser Verein entstand 1988 und wurde nach dem Schriftsteller Scholem Alejchem benannt. Uns besuchten Juden aus Russland und den baltischen Staaten, sie schauten wie wir uns organisierten, lasen unsere Satzung und begannen ihre eigenen

jüdischen Vereine außerhalb der Ukraine zu gründen. Schließlich kam ein Rabbiner aus Israel nach Lwiw und wir begannen mit Hilfe von Geldgebern aktiv die jüdische Kultur zu fördern. Unser Verein gründete die erste jüdische Schule, in der meine Frau Direktorin war. Wir eröffneten auch eine Sonntagsschule und organisierten ein choreografisches Ensemble, ein Orchester und ein Ballett. Außerdem enthüllten wir Denkmäler zur Erinnerung an berühmte jüdische Persönlichkeiten und publizieren bis heute die Zeitung „Shafar“ auf Ukrainisch, Russisch und Jiddisch.“

Boris bittet die Gäste, eine Ausgabe dieser Zeitung aus dem Regal zu nehmen, zeigt stolz die Seite in jiddischer Sprache, die er persönlich schreibt und sagt, dass es in Lwiw fast keine Menschen mehr gibt, die Jiddisch können. Dann deutet er auf ein anderes Foto, das an der Wand hängt. Darauf ist der Metropolit Andrej Scheptyzkyj abgebildet, der während des Zweites Weltkriegs Juden half, sich zu verstecken. Mit leichter Wehmut beginnt Boris sich an die Ereignisse in Sambir, einer kleinen Stadt in der Nähe von Lwiw zu erinnern: „Vor dem Krieg befand sich dort ein riesengroßer jüdischer Friedhof, aber die Nazis zerstörten alle Gedenksteine, demontierten sie und bauten aus diesem Material Straßen und Häuser. Auf dem Territorium des jüdischen Gräberfeldes entstanden ein Fußballfeld und eine Kuhweide. Vor einigen Jahren weihte man dort ein Denkmal für die Juden ein, die dort begraben waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebten mehr als 1,5 Millionen Juden in der Ukraine, heute sind nur noch 50.000 geblieben. Ich blieb am Leben, weil ich während des Krieges in der Armee war und dann nach Sibirien geschickt wurde.“

Unser Gespräch neigt sich dem Ende zu. Ins Zimmer kommt die Ehefrau von Boris, um sich zu verabschieden. Sie rät ihren Gästen, immer das Gedächtnis zu trainieren, um den gesunden Menschenverstand bis ins hohe Lebensalter aufrechtzuerhalten, ständig Bücher zu lesen und Gedichte auswendig zu lernen. „Ich bin stolz darauf, dass ich mitgeholfen habe, meinen Enkel Sasha großzuziehen. Er ist ein Aktivist der jüdischen Gemeinde,“ erzählt sie, während Boris bittet, ihm eine Freundschaftsanfrage auf *Facebook* zu schicken und die Gäste einlädt, ihn bald wieder zu besuchen.

Endversionen

Text 1

DORA KALLMUS: DIE FRAU MIT DER KAMERA

Die Kodak-Kamera als Wegweiser

1905. Wien. Als an der K.K. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren wieder einmal ein Vortrag gehalten wird, ist auf den Bänken wie immer eine ausschließlich männliche Gesellschaft zugange. Oder doch nicht ausschließlich? Zwischen den vielen Anzügen und kurzhaarigen Männerköpfen ist eine einzige Frauengestalt zu sehen, in einem langen Kleid und mit langem Zopf, den Blick aufmerksam auf den Professor gerichtet. Die junge Studentin heißt Dora Kallmus. Sie ist Tochter eines wohlhabenden Notars, und sie ist hier, um theoretische Veranstaltungen zum Thema Fotografie zu besuchen. Dass sie sich in Zeiten der kaum existierenden höheren Berufsausbildung für Frauen überhaupt im Vorlesungsraum befinden darf, ist keine Selbstverständlichkeit: Per Sondererlaubnis des Schulleiters hat sie als erste Frau Zutritt zu Vorträgen erhalten. Der Besuch des praktischen Unterrichts bleibt ihr allerdings verwehrt. Später wird sie sagen, dass man sie von chemischen Reagenzien ferngehalten habe, „als wären sie unanständige Witze“.

Doras Interesse am Fotografieren erwachte nur wenige Jahre zuvor, als sie ihren Urlaub im Süden Frankreichs verbrachte. Dort kaufte sie ihre erste Kamera – eine kleine Kodak. Die Aufnahmen, die sie mit ihrer Kodak machte, bewegten sie, sich mit Fotografie beruflich zu beschäftigen, anstatt Schauspielerin oder Schneiderin zu werden, wie sie früher beabsichtigt hatte. Diesen Berufswunsch lehnte ihre Familie im Gegensatz zu den vorigen nicht ab. Fortan hatte Dora nur mit den für Frauen existierenden Begrenzungen zu kämpfen – nicht ohne Erfolg.

Bald verlässt die noch unbekannte Foto- Anfängerin die K.K. Lehr- und Versuchsanstalt und zieht nach Berlin, um im damals fortschrittlichen Fotoatelier von Nicola Perscheid praktische Erfahrungen zu ihrem theoretischen Wissen hinzuzufügen. Sie arbeitet als Perscheids Assistentin und ist damit für das Retuschieren und Kopieren von Fotografien zuständig. Kallmus nutzt die Gelegenheit, dem Meister zuzusehen und von ihm zu lernen. Dabei geht es ihr nicht nur um technische und künstlerische Aspekte, sondern auch um die geschäftliche Seite. Als Kallmus Perscheids Umgang mit seinen Kunden beobachtet, die größtenteils zum gehobenen Bürgertum und zur Aristokratie gehören, wird ihr klar, dass man sich im „Foto-Business“ nicht allein dank des Talents über Wasser halten kann. Was es braucht sind unternehmerische Fähigkeiten. Diese Erkenntnis nimmt die junge Fotografin nach Wien mit, als sie Perscheid und Berlin verlässt, um 1908 ihr eigenes Atelier in der Hauptstadt der Habsburgermonarchie zu gründen. Auch Arthur Benda nimmt sie mit, einen begabten Assistenten von Nicola Perscheid, mit dem sie während ihrer langjährigen Tätigkeit in Wien arbeiten wird.

Dora wird d'Ora

Zusammen suchen Kallmus und Benda geeignete Räumlichkeiten für ihr künftiges Atelier. Die beiden sind von Anfang an auf Erfolg gefasst: Es muss ein großes Atelier sein, und zwar im Stadtzentrum. Bald finden sie passende Räumlichkeiten in der Wipplingerstraße und unterzeichnen den Mietvertrag. Ab diesem Zeitpunkt geht die Arbeit mit Volldampf los. Benda sorgt für die technische Ausstattung, während Kallmus eine Unternehmensstrategie entwickelt. Bereits 1908 erscheinen die ersten Prominenten auf ihren Bildern, unter ihnen der Schriftsteller Arthur Schnitzler, der Maler Gustav Klimt und die Salonnière Berta Zuckerkandl. Im folgenden Jahr werden ihre Aufnahmen im Kunstsalon Heller ausgestellt, und die Kunstzeitschrift *Erdgeist* veröffentlicht 24 ihrer Fotoportraits.

Es ist nicht mehr bekannt, ob die zahlreichen Künstler und Schriftsteller mit Hilfe von

Kallmus familiären Verbindungen eingeladen worden sind, damit sich das Atelier etablieren konnte, oder ob sie als zahlende Kunden gekommen sind. Auf alle Fälle folgen weitere Persönlichkeiten aus der Welt der Kunst deren Beispiel, ebenso Angehörige der Aristokratie und des Großbürgertums. Von Madame d’Ora fotografiert zu werden (wie jetzt der Künstlernamen von Dora Kallmus lautet), ist Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts Mode in Wien. Sie macht Aufnahmen unter anderem von Karl Kraus, Max Reinhardt, Tina Blau, Alma Mahler-Werfel und selbst der kaiserlichen Familie. Einen besonderen Platz nehmen im Oeuvre von Kallmus die Fotografien der Ausdruckstanzszenen der zwanziger Jahre ein. Deren Vertreter ersetzen die veralteten Formen durch intensive, dramatische Bewegungen, die das persönliche Erleben des Künstlers widerspiegeln. Auf d’Oras Bildern erscheinen Harald Kreutzberg und Yvonne Georgi, Anita Berber und Sebastian Droste.

Doch was ist es eigentlich, das die Prominenten in d’Oras Atelier lockt? Ihre Zeitgenossen vermuten, dass es an Kallmus’ eigenartigem Umgang mit ihren Kunden liegt. Sie verwickelt die Modelle in Gespräche, so dass diese nicht merken, dass das Fotoshooting längst begonnen hat. Kallmus gibt ihrem Assistenten kaum merkliche Zeichen, das Modell zu fotografieren, während sie dem Schein nach nur Vorbereitungen dafür macht. Kallmus ist zwar die Frau mit der Kamera, aber nicht hinter der Kamera: Arthur Benda ist seit der Eröffnung des Ateliers bis zu d’Oras Umzug nach Paris für die technische Perfektion der Bilder zuständig und somit eine Art Kameramann, wobei Kallmus die Rolle der Regisseurin spielt. Sie weiß genau, wie das Foto aussehen soll, um die Persönlichkeit des Modells abzubilden und sucht die entsprechende Beleuchtung, Hintergrund und Kleidung dazu. Die Fotografin lässt ihre Modelle Kleidung und Schmuck mitbringen, von denen Sie dann auswählt, welche Stücke auf den Bildern erscheinen werden. Außerdem verwendet sie ab und zu Accessoires aus ihrem eigenen Fundus, um „die Komposition“ zu vervollständigen. Dadurch lässt sich das Auftauchen gleicher Tücher oder Pelze auf den Fotos verschiedener Modelle erklären.

Ein weiterer möglicher Grund für Kallmus' Popularität wäre ihre Fähigkeit, ein Gleichgewicht zwischen ihrer künstlerischen Idee und dem Wunsch des Kunden zu finden. Obwohl sie versucht, originelle Werke zu schaffen, macht sie sich nie auf den Weg nach Neuentdeckungen in der Fotografie und arbeitet größtenteils innerhalb des festgesetzten Kanons. Ihr ist bewusst, dass ihre Kunden keine Experimente von ihr verlangen, sondern schöne verständliche Bilder. Als Besitzerin eines kommerziellen Ateliers sucht d'Ora also den goldenen Mittelweg zwischen Konvention und Kreativität.

Auch für die „Vermarktung“ der Bilder ist die Fotografin verantwortlich. Sie knüpft Verbindungen zu Zeitschriften wie dem Wiener Salonblatt, wo ihre Fotos von Aristokratinnen und Künstlerinnen als Illustrationen zu Artikeln seit 1910 abgedruckt werden. Um dieselbe Zeit steigt sie in die Modefotografie ein. So dokumentiert sie, zum Beispiel, die Entwürfe der damals revolutionären Wiener Werkstätte.

Auf Wiedersehen, Wien!

D'Oras Tätigkeit in der Modefotografie setzt sich auch in Paris fort. Nach einem dreimonatigen Arbeitsaufenthalt in der französischen Metropole entscheidet sie 1925 mit ihrem Atelier hierher umzuziehen. So kommt sie beruflich mit Coco Chanel zusammen sowie mit zahlreichen anderen bekannten Bewohnern der französischen Hauptstadt. Diese werden ebenfalls oft zu d'Oras Modellen. Während Kallmus in Paris wohnt, macht sie unter anderem Aufnahmen von dem Schauspieler Maurice Chevalier und von der Schriftstellerin Colette. Trotz der hohen Konkurrenz (in den zwanziger Jahren sind hier auch Man Ray und Berenice Abbott tätig) kommt Kallmus auch hier geschäftlich zurecht und baut ein neues erfolgreiches Atelier auf, während ihr Assistent Arthur Benda in Wien bleibt und das Atelier in der Wipplingerstraße unter dem Namen d'Ora-Benda weiterführt.

Von lächelnden Frauengesichtern zu abgehackten Tierköpfen

1940 wird Paris von den Nazis erobert. Da Kallmus Jüdin ist, muss sie ihr Atelier

schließen und untertauchen. Die Kriegsjahre verbringt sie in Ardèche in Südfrankreich. Ihre Schwester Anna sowie andere Familienmitglieder und Freunde werden im Konzentrationslager Chełmno umgebracht. Als sie endlich nach Paris zurückkehrt, hat sie zwar kein Atelier mehr, aber viele ihrer ehemaligen Kunden wollen von ihr fotografiert werden. Obwohl Kallmus diese Aufträge akzeptiert, um sich die finanzielle Stabilität zu sichern, nimmt sie ihre Kamera jetzt nach draußen, um die dunkleren Seiten der Realität zu erforschen. Zu ihren Modellen werden nicht nur Prominente, sondern auch einfache Menschen, deren Elend sie sucht in Fotos abzubilden. Um 1948 besucht sie Flüchtlingslager in Wien und Salzburg und dokumentiert die dort herrschenden Armut, Trauer und Apathie. Die meisten Aufnahmen sind in Halbdunkel getaucht, denn die Fotografin benutzt nur einen Scheinwerfer. Die Gesichter der Menschen sind aber beleuchtet und oft dem Objektiv zugewandt. Auf diesen Gesichtern ist stets derselbe verlorene und beängstigte Blick. Zu groß ist der Kontrast zwischen diesen Bildern und den von Hilfsorganisationen publizierten Aufnahmen, die glückliche Hilfsempfänger darstellen. D'Oras Fotos erscheinen nie im Druck.

Von 1948 bis 1957 arbeitet Dora Kallmus in Paris an dem letzten großen Projekt ihres Lebens, der Schlachthofserie. Diese Aufnahmen unterscheiden sich immens von ihren früheren Werken. Anstatt lächelnder Gesichter starren aus den Bildern die trüben Augen getöteter Tiere, modische Kleider werden durch Blut und Kadaver ersetzt. Man könnte vermuten, dass sie sich als letzte Aufgabe vornahm, den Tod selbst zu studieren. D'Oras Laufbahn endet 1959, als sie infolge eines Autounfalls ihr Gedächtnis verliert. Die bleibenden vier Jahre ihres Lebens verbringt sie im Haus ihrer ermordeten Schwester Anna in Frohnleiten.

Text 2

Leopold von Sacher-Masoch – der Vater des Masochismus

Stellen Sie sich vor: Es ist Herbst, ein kühler Abend... Zwei Liebende gehen im

pittoresken Lviv eine schmale Straße entlang. Die Luft ist erfüllt vom Duft des Regens und der gefallenen Blätter, durchtränkt von Feuchtigkeit. Um ihre erfrorenen Hände aufzuwärmen, beschließen die beiden in einem Café einzukehren. Die Tür des Kaffeehauses hat merkwürdigerweise die Form eines Schlüssellocks. Das Paar betritt das Etablissement. Was sie dort zu sehen bekommen, hätten sie sich ihr Lebtage nicht träumen lassen: rotes Neonlicht, Kellner in Lederbandagen, die ihre Kunden mit Peitschen prügeln, und Besucher mit Halsbändern, die eine Speisekarte mit pikant bezeichneten Menüvorschlägen durchblättern, demütig wartend bis sie an der Reihe sind, Freude und Genuss zu empfangen – entweder in Gestalt eines leckeren Gerichts oder in Form von Prügeln...

Das berühmte Café Masoch, benannt nach einem skandalösen Eingeborenen Lembergs, ist eine beliebte Attraktion der Kulturhauptstadt der Westukraine. Was aber hat dieser Leopold von Sacher-Masoch zu Lebzeiten vollbracht, dass ihm eine so außergewöhnliche Lokalität gewidmet ist? Leopold Ritter von Sacher-Masochs Persönlichkeit war ambivalent und so wurde sie von den Zeitgenossen auch wahrgenommen. Einerseits erhielt er 1883 das Kreuz der Ehrenlegion (Croix de la Légion d'honneur) vom französischen Präsidenten Jules Grévy. Andererseits war Sacher-Masoch Namensgeber einer sexuellen Neigung (Masochismus), die 1886 vom Psychiater Richard von Krafft-Ebing (1840–1902) im Buch „Psychopathia Sexualis“ beschrieben wurde und der bis heute der Ruf des Verruchten vorseilt. Aber fangen wir am Anfang an.

Leopold von Sacher-Masoch wurde 1836 geboren. Sein Vater, Leopold Johann Nepomuk von Sacher, war zu jener Zeit Polizeidirektor von Lemberg. Die Mutter, Caroline Edle von Masoch, war Tochter des damaligen Rektors der örtlichen Universität. Leopolds Gesundheitszustand gab in jungen Jahren immer wieder Anlass zur Sorge. Deshalb wurde er aus der hektischen Großstadt in den Vorort Vynnyky geschickt, wo er seine ersten zwölf Lebensjahre in der Natur bei seiner ukrainischen Amme Handscha zubrachte. Sie lehrte ihn die ukrainische Sprache und flößte ihm die Liebe zum ukrainischen Land und zur

ukrainischen Kultur ein. Der spätere Schriftsteller schrieb über seine Kinderzeit wie folgt: „Beinahe noch größeren Einfluss [...] nahm meine Amme, eine kleinrussische Bäuerin aus der Gegend von Lemberg, auf mich. Sie war lange Jahre in unserem Hause und in dieser Zeit der Abgott der Kinderstube. Es war ein großes, schönes Weib, ihr sanftes Antlitz fand ich viele, viele Jahre später in der Florentiner Tribune wieder, an der holden Madonna della Sedia von Raffaels Meisterhand gemalt. Sie erzählte mir alle jene schönen Geschichten und wunderbaren Märchen, welche in dem Munde unseres phantasievollen kleinrussischen Volkes leben, [...] und sie sang mir alle jene herrlichen, schwermütigen Lieder, wie sie der kleinrussische Bauer singt, die ihresgleichen suchen an Kraft und Poesie und herzergreifender Melodie.“

Als Leopold zwölf Jahre alt war, zog seine Familie nach Prag, wo Leopold Deutsch lernte. In dieser Sprache sollte er seine künftigen Werke schreiben. Bereits damals zeigte er jene Neigungen, die ihn später berühmt machen sollten. Sacher-Masoch faszinierte die Grausamkeit: Mit Vorliebe betrachtete er Gemälde, auf denen Hinrichtungen dargestellt waren; und seine Lieblingslektüre kreiste thematisch um das Leben der Märtyrer. Eine entfernte Tante, die Gräfin Zenobia, mochte ihn in seinen Vorlieben beeinflusst haben. Zenobia soll eine äußerst schöne, aber auch grausame Frau gewesen sein. Hierzu eine kleine Episode: Einmal wurde Leopold beim Versteckspiel unwissentlich Zeuge eines Skandals: Zenobias Ehemann erwischte seine Gattin in flagranti mit einem Liebhaber. Die Gräfin war jedoch keineswegs irritiert, sondern gann damit ihren Mann zu beißen. Gleiches wiederfuhr auch dem kleinen Leopold, nachdem dieser seine Anwesenheit im Zimmer verraten hatte. Sacher-Masoch erinnerte sich später daran: „[...] Ich versuchte vergeblich, meine Anwesenheit zu erklären und mich zu rechtfertigen: im Handumdrehen hatte sie mich auf dem Teppich ausgestreckt; dann hielt sie mich mit ihrer linken Hand an den Haaren und legte ein Knie auf meine Schultern und begann, mich heftig zu peitschen. Ich biss mit aller Kraft die Zähne zusammen; trotz allem kamen mir die Tränen in die Augen. Aber ich muss zugeben, dass ich, während ich mich unter den grausamen Schlägen der schönen Frau krümmte, eine Art Vergnügen verspürte.“ Diese Szene, die sich in

Sacher-Masochs Bewusstsein einbrannte, sollte nicht nur seine Werke, sondern auch seine Sexualität bestimmen. Von da an empfand er Frauen als Geschöpfe, die gleichzeitig geliebt und gehasst werden sollten. Die Peitsche und der Pelz, welche die Gräfin gerne trug, wurden zu ständigen Motiven in seinem literarischen Werk.

1854 übersiedelte Leopold nach Graz. Er war ein ausgezeichnete Schüler, der erfolgreich Mathematik, Jus und Geschichte an der lokalen Universität studierte. Bereit 1856 begann er, an der Universität Graz zu lehren. Er unternahm auch erste schriftstellerische Versuche. Sein Debütroman, Eine Galizische Geschichte, aus dem Jahr 1846, sollte jedoch erst zwölf Jahre nach Abfassung veröffentlicht werden – obendrein anonym.

Das Jahr 1872 sollte ein Wendepunkt im Leben des Leopold von Sacher-Masoch werden. Nach dem Erfolg des Romans Don Juan von Kolomea, den er auf Französisch geschrieben hatte, beschloss er, sich fortan ausschließlich der Literatur zu widmen. Sein bekanntestes Werk Venus im Pelz, das 1870 veröffentlicht worden ist, gilt heute als einer Art Hymne auf den Masochismus.

Leopold von Sacher-Masochs Werke versetzten nicht nur das konservative Europa in Erregung, sie beschrieben auch anschaulich das Leben in seinem Herkunftsland: ukrainische Traditionen, huzulische Riten und das Leben der einfachen ukrainischen Bauern. Er verschwieg seine ukrainischen Wurzeln nicht, sondern verstand sie als wesentlichen Teil seines Werkes. Im Grunde war Leopold von Sacher-Masoch eine ähnliche Grenzfigur wie Nikolai Gogol – keiner von beiden schrieb auf Ukrainisch, und doch war beiden die ukrainische Kultur sehr wichtig. Nicht umsonst sind die Werke von Gogol und Sacher-Masoch ohne die ukrainische Kultur nicht vorstellbar! 1880 schrieb der berühmte galizische Journalist Levko Sapohivskyi in der ukrainischen Zeitschrift Zorya (dt. „Stern“): „Sacher-Masoch war der erste Fremde, der unser Volk mit einer solchen Liebe beschrieben hat, wie sie selbst bei unseren Autoren kaum zu finden ist.“

Überhaupt ist das Werk von Leopold von Sacher-Masoch als revolutionär zu bezeichnen. Wie der Marquis de Sade, nach dem ebenfalls eine sexuelle Perversion benannt ist, war Leopold von Sacher-Masoch eine ungewöhnliche Erscheinung in der damaligen

Gesellschaft. Nicht von ungefähr war er selbst der Meinung, seine Werke und sein Name seien von den Literaturkritikern und der Leserschaft schlechtgemacht worden. Leopold von Sacher-Masochs Ideen haben geradezu postmoderne Qualität: Theatralisierung der Realität, Ambivalenz der Persönlichkeit und Ironisierung des vorherrschenden Konservatismus. Das macht diesen Autor heute so aktuell.

Leopold von Sacher-Masoch starb am 9. März 1895. Seinem Willen entsprechend, wurde er eingäschert. Das Schicksal aber spielte Sacher-Masoch posthum noch einen bösen Streich: nach der Einäscherung wurden seine Überreste von Nachbarn in Verwahrung genommen; 1929 aber brannte deren Hof bis auf die Grundmauern ab und die Urne mit Sacher-Masochs Asche wurde komplett zerstört. Unter wahren Kennern von Sacher-Masochs Werk kursiert der Witz: Echte Masochisten schätzen es, zweimal eingäschert zu werden.

Text 3

Lise Meitner: Ein Leben glücklicher Zufälle

Juli 1901, Akademisches Gymnasium am Beethovenplatz – hier, mitten in Wien, finden gerade Maturaprüfungen statt, und zwar für vierzehn Frauen. Eine der Teilnehmerinnen ist eine gewisse Lise Meitner. Schon in frühester Kindheit hat Lise eine Veranlagung für Mathematik und Physik an den Tag gelegt. Ihr Talent droht jedoch unentfaltet zu bleiben. Frauen ist es in Österreich damals noch nicht gestattet, ein Gymnasium oder gar eine Universität zu besuchen. Erst im Jahre 1897 – Lise ist zu diesem Zeitpunkt bereits 19 Jahre alt – werden Frauen zum Studium zugelassen, freilich nur mit bestandener Matura. Um die Prüfung erfolgreich zu absolvieren, muss Lise in nur zwei Jahren das gesamte achtjährige Schulprogramm nachholen. Unterstützung erfährt sie von ihren bildungsbeflissenen Eltern, die Lise in ihrem Wissensdrang bestärken.

Nur vier der oben genannten vierzehn Frauen bestehen die Prüfung. Lise Meitner ist eine von ihnen. Der Weg an die Universität ist nun vorgezeichnet. Zuerst will Lise Medizin studieren, weil diese, ihrer Meinung nach, größeren sozialen Nutzen bringt. Physik und Mathematik will sie im Selbststudium erlernen. Ihr Vater überredet sie aber schließlich doch die Physik zu wählen. Mit 23 Jahren beginnt Lise ein Studium der Physik, Mathematik und Philosophie an der Universität Wien. Sie will zuerst die verlorene Zeit nachholen: jede Woche verbringt sie bis zu 25 Stunden in Lehrveranstaltungen. Unter ihren Kommilitonen fühlt sie sich jedoch fremd. Man mag sich einen Hörsaal mit vielen Männern vorstellen und unter ihnen eine scheue dunkeläugige Frau von kleiner Gestalt, weit jünger wirkend als ihre 23 Jahre vermuten lassen.

Am Institut für Physik wird Lise Meitners Leben eine entscheidende Wendung erfahren. Der erste Eindruck ist jedoch ernüchternd: Das Institutstor gleicht dem Eingang eines Hühnerstalls, die Auditorien sind winzige Zimmer mit verfaulten Deckenbalken, die Treppen sind wackelig, und die Böden mit Quecksilber getränkt. In diesem heruntergekommenen Institut lernt Lise Meitner Physik-Lehrende und -Studierende kennen. Sie fühlt sich bald zugehörig. Im zweiten Studienjahr passiert, laut Lise Meitners eigener Aussage, der *erste glückliche Zufall* ihres Lebens: sie lernt ihren Lehrer Ludwig Boltzmann kennen, der für sie zu einem Vorbild wird. Dieser große, kräftige Mann hat Lise Meitner so stark mit seinem Enthusiasmus für Physik inspiriert, dass sie ausschließlich seine Lehrveranstaltungen besucht. 1906 beendet Lise Meitner das Studium und promoviert mit einer Doktorarbeit über Wärmeleitung in inhomogenen Stoffen. Ihre Zukunft ist jedoch ungewiss. Sie ist als Wissenschaftlerin selbstbewusster geworden, doch kann sie sich in Österreich beruflich nicht entwickeln. Die akademische Physik ist fest in männlicher Hand. Noch in demselben Jahr nimmt sich Ludwig Boltzmann das Leben. Bald darauf beschließt Lise Meitner nach Berlin zu gehen. „*Am entscheidendsten für mein Leben — und in glücklicher Weise entscheidend — war mein Entschluss im Jahr 1907 für weitere Ausbildung nach Berlin zu gehen.*“ Lise Meitner

beschäftigt sich mit Radioaktivität, einem neuen, wenig erforschten Teilgebiet der Physik. In Berlin will sie ihre diesbezüglichen Studien vertiefen. Lise ist mittlerweile 28 Jahre alt; dennoch fragt sie vor dem Umzug bei ihren Eltern um Erlaubnis. Bis jetzt ist sie auf deren finanzielle Unterstützung angewiesen. Die Eltern sind nicht dagegen, und so kehrt Lise Meitner Wien den Rücken. Eigentlich will sie nur ein paar Semester in Berlin bleiben, aber aus ein paar Semestern werden dreißig Jahre. Sie wird ihre österreichische Staatsangehörigkeit jedoch behalten und sogar dafür bezahlen. „*Na ja, Narrheiten kosten Geld*“, – kommentiert Meitner später. Ludwig Boltzmann hat Lise Meitner von den Möglichkeiten in Berlin erzählt. Ihm selbst ist dort eine Professur angeboten worden, die er jedoch ablehnte. Später sollte er diese Entscheidung bedauern. Statt Boltzmann bekam ein jüngerer Wissenschaftler die Stelle – Max Planck. Lise geht an die Friedrich-Wilhelm-Universität. Sie ersucht Max Planck um die Erlaubnis, dessen Vorlesungen besuchen zu dürfen. Planck ist zwar konservativ in Bezug auf das Frauenstudium, aber er ist auch bereit, Ausnahmen für außerordentliche Wissenschaftlerinnen zu machen. Das ist das *zweite Glück* in Lise Meitners Leben: die Möglichkeit, von Max Planck zu lernen.

In Berlin widerfährt ihr noch ein *glücklicher Zufall*: Lise Meitner lernt Otto Hahn kennen, Chemiker von Beruf und Lises Altersgenosse. Otto Hahn beschäftigt sich ebenfalls mit Radioaktivität. Die interdisziplinäre Betrachtung erweist sich gerade in diesem Forschungsgebiet als besonders nützlich, und so bilden die Physikerin und der Chemiker ein erfolgreiches Duo. Otto Hahns informelles Verhalten, sein Alter und seine größere Erfahrung findet Lise tröstend im fremden und ungastlichen Berlin. Sie müssen zwar in der ersten Zeit im Kellerraum des Instituts für Chemie arbeiten, da Frauen nicht ins Gebäude dürfen; aber auch wenn das Institut für Chemie nicht der angenehmste Ort ist, findet Lise Meitner viele Freunde unter den Kollegen. Sie steht jedoch vor einem Problem: in Berlin kann Lise keine Stellung finden und so lebt sie vornehmlich vom Geld ihrer Eltern. Sie spart am Essen, um sich Zigaretten, Zeitungen und Konzertbesuche leisten zu können. Sie lebt zur Miete und stets ohne privates Bad. Um ihre Eltern weniger zu

belasten, übersetzt sie wissenschaftliche Artikel aus dem Englischen ins Deutsche und schreibt unter anderem für die Fachzeitschrift „Naturwissenschaftliche Rundschau“. Im Jahre 1910 stirbt Lises Vater. Immer noch hat sie keine klare Vorstellung von ihrer Zukunft und sie empfindet ihren Lebensstil als egoistisch und nutzlos. In dieser aussichtslosen Situation stellt sich das *vierte Glück* ein: im Jahre 1912 wird sie Assistentin von Max Planck. Sie wird die allererste wissenschaftliche Assistentin in ganz Preußen. Diese erste bezahlte Position an der Universität wird für sie zu einem Wendepunkt, zu einer Legitimierung ihrer Wünsche. Im Jahre 1916 schreibt sie einer Freundin: „*Herzlich liebe ich die Physik. Ich kann mir sie schwer aus meinem Leben wegdenken. Es ist so eine Art persönlicher Liebe, wie gegen einen Menschen, dem man sehr viel verdankt. Und ich, die ich so sehr am schlechtem Gewissen leide, bin Physikerin ohne jedes böse Gewissen.*“ Die zwanziger Jahre nennt man die goldene Zeit der Physik. Das Kaiser-Wilhelm-Institut in Berlin hat damals eine hohe Reputation. An dieser weltbekannten wissenschaftlichen Einrichtung ist Lise Meitner einer der erfolgreichsten experimentellen Physiker. Sie ist mittlerweile Professorin. Selbst Albert Einstein bezeichnet sie als „unsere Marie Curie“. Aus der verlegenen Studentin ist eine durchsetzungsfähige Wissenschaftlerin geworden. „*Wenn ich von politischen Problemen absehe, so waren meine in Deutschland verbrachten Jahre die schönsten Jahre meines Lebens.*“. Ihr glückliches Leben in Berlin wird aber jäh unterbrochen. 1933 wird Adolf Hitler Reichskanzler. Noch ist unklar, wie sich die Dinge unter den Nationalsozialisten entwickeln werden. Lise Meitner und ihre Kollegen haben die Hoffnung, dass sich die neuen Machthaber nicht lange werden halten können. Lise ist bedroht. Obwohl sie sich im Jahre 1908 in einer evangelischen Kirche hat taufen lassen und obwohl ihr das Judentum fremd ist, sehen die Nazis in ihr eine Jüdin. Trotz der politischen Umstände, bleibt Lise Meitner noch lange in Berlin. Einstein beispielsweise ist längst emigriert. Lise aber will nicht gehen: sie hat ihre Abteilung von Anfang an mitaufgebaut, in Berlin ist ihre Arbeit, ihr ganzes Leben, alles, was ihr wichtig ist. Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich, wird ihr klar, dass sie fliehen muss. Lise Meitner ist in Deutschland keine Österreicherin, keine Ausländerin mehr. Die

österreichische Staatsbürgerschaft war das letzte legislative Schutzschild, das Meitner gehabt hat. Ihre Freunde, Kollegen und Meitner selbst suchen nach Fluchtmöglichkeiten. Schließlich emigriert Lise Meitner im Juli 1938 in die Niederlande – mit zehn Mark in der Tasche und zwei kleinen Koffern. Wäre sie länger in Deutschland geblieben, hätte sie wohl nicht überlebt. Bald findet Lise Meitner eine Stelle im Nobel-Institut in Stockholm. Dort hat sie zwar ihr eigenes Labor, es mangelt jedoch an Instrumenten und technischer Ausstattung. Lise fühlt sich in ihrer neuen Stelle nicht glücklich. Die Zusammenarbeit mit Otto Hahn geht aber dennoch weiter. Sie schreiben einander. Otto Hahn skizziert ihr in einem seiner Briefe die sogenannte „Zerplatzung des Urans“, ein Experiment, das er gemeinsam mit seinem Assistenten Fritz Straßmann durchgeführt hat. Er fragt Lise, ob sie das Experiment physikalisch deuten könne. Im Exil entwickelt Lise Meitner, gemeinsam mit ihrem Neffen, Otto Robert Frisch, die theoretische Grundlage für die nunmehr so bezeichnete Kernspaltung. Meitner und Frisch publizieren die Arbeit am 1. September 1939. Kurz darauf beginnt der Zweite Weltkrieg. Lise wird angeboten, sich in Los Alamos (New Mexico/USA) der Entwicklung von Nuklearwaffen zu widmen. Sie lehnt dieses Angebot ab. 1943 erklärt sie öffentlich, sie habe mit der Entwicklung der Atombombe nichts zu tun gehabt. August 1945 – Hiroshima und Nagasaki. Der Atomschlag, der über 100 000 Menschenleben fordert und weitere 94 000 Menschen verletzt, erschüttert die Welt. Sechs Jahre vor dieser Katastrophe konnte sich Lise Meitner nicht vorstellen, dass ihre physikalische Erklärung der Kernspaltung zu so unmenschlichen Taten benutzt würde. Zum ersten Mal in ihrem Leben stellt sie ihre bedingungslose Liebe zur Physik in Frage. Im November 1945 bekommt Otto Hahn den Nobelpreis für Chemie für die Entdeckung der Kernspaltung. Lise Meitner wird nicht ausgezeichnet. Ihre Mitarbeit wurde aus politischen Gründen nicht publik gemacht. Viele Wissenschaftler sind der Meinung, Lise Meitner hätte gemeinsam mit Otto Hahn den Preis bekommen sollen. Immerhin erhält Lise Meitner viele andere Auszeichnungen, etwa die Max-Planck- und die Wilhelm-Exner-Medaille. Sie ist auch die erste Frau, die den Enrico-Fermi-Preis zuerkannt bekommt. Lise Meitner geht 1947 offiziell in Rente, betreibt jedoch

weiter ihre Forschungs- und Vorlesungstätigkeit. Kurz nach ihrem Tod, 1968 in Cambridge, wird das chemische Element Nummer 109 nach ihr benannt („Meitnerium“). Im letzten Jahr ihres Lebens bricht sie sich das Bein und erleidet mehrere kleine Schlaganfälle. Sie stirbt im Schlaf, ohne je zu erfahren, dass ihr lebenslanger Freund, Otto Hahn, und dessen Frau vor ihr gestorben sind. Lises Neffe, Otto Robert, hat ihr die traurige Nachricht vorenthalten, um die angeschlagene Gesundheit seiner Tante nicht noch weiter zu belasten. Auf ihrem Grabstein lässt Otto Robert schreiben: „*Lise Meitner: a physicist who never lost her humanity*“. Lise Meitner ist einer der einflussreichsten Kernphysiker der Geschichte – und das nicht bloß wegen *einer Reihe glücklicher Zufälle*. Ihre Stellung in der Welt der Naturwissenschaft ist das Resultat von mehreren Jahren außerordentlicher Liebe und Hingabe zur Physik und zu ihren Mitmenschen. So konnte Lise Meitner viele Rückschläge überwinden und ein selbstbestimmtes Leben führen – mit Selbstbewusstsein und ohne jedes „böse Gewissen“.

Text 4

PER ASPERA AD ASTRA –FORMEL I-PILOT NIKI LAUDA IM PORTRAIT

Wir schreiben das Jahr 1974. Im Technologiezentrum von Ferrari hat sich ein junger Österreicher angesagt. Äußerlich zwar schwächling und unauffällig, ist er doch mit unbeugsamem Selbstbewusstsein und brutaler Ehrlichkeit ausgestattet. Er hat einen Traum, für den er bereit ist, alles auf eine Karte zu setzen: Er will Formel I-Weltmeister werden. Der Name des jungen Mannes ist Niki Lauda.

Große Geschwindigkeiten, beinharder Wettbewerb und Millionen von Begeisterten in der ganzen Welt – Formel 1 ist ein Sport, der einen packt und nie wieder loslässt. Dem Helden unserer Geschichte erging es nicht anders. Andreas Nikolaus Lauda wurde am 22. Februar 1949 in Wien geboren. Seine Familie war wohlhabend und ein wichtiger Spieler in der

österreichischen Papierindustrie. Niemand zweifelte daran, dass Niki den Spuren seines Vaters einmal folgen und Unternehmer werden würde. Der junge Lauda hatte aber ein ganz anderes Interesse – Automobile. Bereits im Alter von zwölf Jahren parkte er Autos auf dem Grundstück seiner Eltern. Er durfte auch um das Haus herumfahren, was ihm sehr gefiel. Mit 14 Jahren fuhr Niki bereits einen großen Lastkraftwagen der väterlichen Firma. Autos gewannen einen immer bedeutenderen Platz in Laudas Herzen. Für sein erstes selbstverdientes Geld kaufte er sich einen alten Volkswagen.

Die Eltern achteten zunächst nicht auf die Leidenschaft ihres Sohnes. Sie schickten ihn zur Universität und hofften, ihr Geschäft bald auf ihn übertragen zu können. Niki war aber bereits von der Idee beseelt, Rennsportler zu werden und sah sich nirgendwo anders, als auf dem Fahrerring. Die Familie teilte seinen Wunsch nicht. Die Geschichte endete in einem Streit, woraufhin die Eltern ihrem Sohn die finanzielle Unterstützung entzogen. Niki mochte sich zwar nicht sonderlich für Wirtschaft interessieren, doch hatte er das unternehmerische Talent seiner Eltern geerbt, und dabei vor allem die Fähigkeit, Risiken einzugehen. Er verließ die Universität, nahm einen Kredit bei einer österreichischen Bank auf und schrieb sich in einer Rennschule ein. So begann seine Reise zur Formel 1.

Der Start in die Rennfahrerkarriere war für Lauda jedoch nicht leicht. Tatsächlich war es eine Zeit voller Schmerz und Verluste. Er startete 1968 mit einem Mini. 1969 fuhr Lauda in der Formel V für das Kaimann-Team und erlebte ein Jahr später eine desaströse Formel-3-Saison mit McNamara. Danach stieg Lauda auf einen Porsche-Sportwagen um. Als klar wurde, dass die bisherigen Jahre im Rennsport keine Perspektiven mit sich gebracht hatten, entschloss sich Niki zu einem risikoreichen Schritt: Er nahm einen weiteren Kredit bei der Bank auf und kaufte sich einen Platz in der Formel 2, im March-Team. Dieser Schritt ermöglichte es ihm, in der Saison 1971 anzutreten, sich zu beweisen und später für das gleiche Team in der Formel 1 an den Start zu gehen.

1971 debütierte Lauda in der Formel 1 beim Großen Preis von Österreich. Erfolg blieb

ihm jedoch weiterhin versagt. Lauda war verzweifelt, aber trotzdem wollte er die Königsklasse des Automobilsports nicht aufgeben. Lauda nahm neuerlich einen Kredit auf, den er in der Saison 1973 für einen Platz bei BRM investierte. Obwohl Lauda seine Aufgaben als Rennfahrer perfekt meisterte, geriet das Team in eine Krise. Das Risiko war jedoch nicht umsonst gewesen. Der junge Fahrer wurde von dem damals allmächtigen Enzo Ferrari bemerkt und in sein Team eingeladen.

Ferrari hatte zehn Jahren keinen Champion mehr gehabt. Der ambitionierte und ausdauernde Niki Lauda war genau das, was dem Rennstall fehlte. Lauda passte perfekt ins Team. Tag und Nacht testete er den neuen Ferrari und machte ihn zu einem konkurrenzfähigen Auto. Das Ergebnis dieser gigantischen Arbeit war der Gewinn der Weltmeisterschaft 1975. Während seiner Zeit bei Ferrari erwarb sich Lauda den Ruf, sich mitunter allzu direkt auszudrücken. Zum Glück für ihn und Enzo Ferrari sprach keiner der beiden die Sprache des anderen. Und diejenigen, die es konnten, weigerten sich manchmal einfach, Laudas harte und direkte Aussagen zu übersetzen.

Es mag seltsam erscheinen, aber heutzutage ist Niki Lauda weniger wegen seiner Motorsporterfolge berühmt, als wegen eines grauenhaften Rennunfalls und seiner Rivalität mit dem britischen McLaren-Fahrer James Hunt. Sie waren gute Freunde abseits der Strecke, aber erbitterte Gegner hinter dem Steuer. Das Duell um die F1-Weltmeisterschaft 1976 war ohne Übertreibung ein Kampf für die Geschichtsbücher...

Als die beiden Fahrer auf dem Nürburgring an den Start gingen, schienen der Weltmeisterschaftsgewinn für Lauda und Ferrari sicher und die verbliebenen Rennen reine Formalität. Der Große Preis von Deutschland war bereits das zehnte Rennen der Saison, und Niki hatte bereits 61 Punkte – 45 Punkte mehr als James. Der 22,4 km lange Rundkurs in der Eifel, der sich durch dicht bewaldete Berge schlängelt, war bereits in den 1920er Jahren genutzt worden. In den Siebzigern waren viele Experten der Meinung, er sei nicht mehr zeitgemäß. Der Nürburgring galt als zu unsicher für die damaligen Grand-

Prix-Autos. Bereits fünf Rennfahrer hatten bis dahin ihr Leben dort gelassen. Lauda äußerte seine Bedenken und bei der Sitzung der Grand-Prix-Fahrervereinigung rief er zum Boykott auf. Er wurde aber überstimmt.

Lauda startete nach den Ergebnissen der Qualifikation als Zweiter, gleich hinter James Hunt. Ein leichter Regen hatte Lauda davon überzeugt, mit Regenreifen ins Rennen zu gehen. Doch das Wetter schlug um. Schnell erkannte Lauda seinen Fehler und stürmte bereits nach der ersten Runde an die Box, um auf Slicks zu wechseln. Mit seinen neuen Reifen, die noch keine Renntemperatur hatten, verlor Niki im Streckenabschnitt Bergwerk, der berühmtesten Kurve des Nürburgrings, die Kontrolle. Mit enormer Geschwindigkeit prallte sein Ferrari gegen den Zaun und wurde zurück auf den Asphalt geschleudert. Zu allem Übel krachte noch ein anderes Auto in Laudas Boliden. Da das Rennen eben erst begonnen hatte und der Ferrari noch voller Kraftstoff war, brach ein heftiges Feuer los. Andere Fahrer stoppten und versuchten Lauda aus dem Auto zu helfen. Leider konnten sie es nicht sofort bewerkstelligen. Niki Lauda erlitt schwere Verbrennungen am Kopf. Auch atmete er giftige Dämpfe ein. Die Ärzte gaben ihm kaum Überlebenschancen.

Als echter Rennfahrer war Niki aber auch ein Kämpfer. Es war die Formel 1, die ihm fast das Leben genommen hatte. Aber es war auch die Formel 1, die ihn motivierte, nicht aufzugeben. Dreiunddreißig Tage nach dem Unfall war Niki Lauda zurück und nahm am Großen Preis von Italien teil. Seine Wunden bluteten immer noch unter den Verbänden, die seinen Kopf bedeckten. Journalisten fragten ihn, wie sich sein aktuelles Aussehen auf sein zukünftiges Leben auswirken werde. *„Da ich in meinem Beruf nur vom rechten Fuß lebe, ist es mir egal, wie ich ausschaue“*, sagte Niki. In Italien wurde er Vierter und schon zwei Rennen später stand Lauda wieder auf dem Podest.

Niki hatte aufgrund des Unfalls nur zwei Rennen verpasst. Er hatte noch alle Chancen, genügend Punkte für seinen zweiten Weltmeistertitel zu sammeln. Er war immer noch

Favorit in der Gesamtwertung. James Hunt, der den Rückstand reduziert hatte, wollte jedoch nicht aufgeben. Die Entscheidung sollte erst im Saisonfinale in Japan fallen.

Das Rennen auf der Fuji-Strecke begann bei starkem Regen. Für Niki hatte die Risikominimierung stets höchste Priorität. Sie war ihm im Zweifelsfalle wichtiger, als eine Spitzenplatzierung im Rennen. Nach zwei Runden stoppte er das Auto und weigerte sich, weiterzufahren. Er meinte, die Bedingungen seien zu gefährlich. Hunt war dagegen ein wahrer Draufgänger. Er setzte das verrückte Rennen fort und gewann den Titel mit nur einem Punkt Vorsprung. „*Das Leben ist wichtiger als der WM-Titel. Ich möchte mich doch nicht umbringen, jedenfalls kein zweites Mal...*“, rechtfertigte Lauda seine Entscheidung. Diese Ansicht wurde beim Team nicht unterstützt. Die Beziehung mit Lauda war ruiniert. Im folgenden Jahr holte er für Ferrari noch einen Weltmeistertitel, verließ das Team aber sofort danach. Biographen behaupten, seine Abschiedsworte seien „*Ciao, Enzo*“ gewesen. Niki war der einzige Mann im Team, der es je gewagt hatte, den Ferrari-Prinzipal so verächtlich zu adressieren.

1978 und 1979 fuhr Lauda für Brabham. Er hatte aber nicht viel Erfolg und gab bekannt, dass er es langsam satt habe „*blöd im Kreis herumzufahren*“. Niki verließ die Formel 1 und gründete sein eigenes Unternehmen: die Fluggesellschaft Lauda Air. Nach ein paar Jahren geriet er in finanzielle Probleme. Dies veranlasste ihn, zum Sport zurückzukehren. „*So lange ich gesund und fit bin, mache ich weiter. Stillstand ist das Langweiligste, was es gibt*“, sagte Niki.

Diesmal ging er zum McLaren-Team, von dem er jährlich fünf Millionen Dollar forderte. Lauda erklärte, dass eine Million für ihn ausreiche, und der Rest eine Gebühr für seinen Namen sei. Die ersten beiden Saisons mit McLaren waren erfolglos, doch 1984 wurde Lauda zum dritten Mal Weltmeister. 1985 hatte Nikis Auto ständig Pannen, sodass er in den meisten Rennen nicht einmal die Ziellinie erreichte. Danach verkündete Lauda zum zweiten Mal das Ende seiner Sportkarriere. Diesmal endgültig.

Trotzdem behielt der Motorsport einen besonderen Platz in Laudas Herzen. Er arbeitete als Kommentator, war 2001 und 2002 Renndirektor und dann Teamchef von Jaguar in der Formel 1. 2012 kam er als nicht geschäftsführender Vorsitzender zum Mercedes-Team. Er war es, der den aufgehenden Stern und zukünftigen siebenmaligen Weltmeister, Lewis Hamilton, von McLaren zum Team holte. Darüber hinaus betrieb Lauda weiterhin seine Fluglinie, wobei er nicht selten auch selbst im Piloten-Cockpit saß.

Niki Lauda schien unzerstörbar zu sein, doch sein Gesundheitszustand verschlechterte sich. Mehrfach musste er sich einer Organtransplantation unterziehen: zweimal wegen Nierenproblemen und 2018 wegen seiner bei dem Unfall geschädigten Lunge. Am 20. Mai 2019 ist Niki Lauda im Alter von 70 Jahren friedlich in einem Krankenhaus in Zürich gestorben. An seiner Beerdigung in Wien nahmen viele Rennfahrer und Prominente teil. Kein Wunder! Niki Lauda war, ist und bleibt eine der größten Legenden des Automobilsports.

Text 5

Tritt man heute in eins der berühmtesten Wiener Kaffeehäuser ein, das Café Central – Herrengasse 14, wie auch vor knapp hundertfünfzig Jahren – wird man am Eingang von einer Figur eines imposanten Mannes begrüßt. In seinem schwarzgrauen Anzug, die eine Hand auf das Knie gestützt, die andere auf der glänzenden Oberfläche eines Tisches, sieht er mit seinen etwas traurigen Augen unter den hochgezogenen Augenbrauen und über dem beeindruckenden Bart die Gäste des Cafés neugierig an, die ihre Plätze unter den hohen Kuppeln des Gebäudes nehmen.

Er schweigt, denn alles ist schon gesagt worden, und übt seine Lieblingsbeschäftigung aus: das Beobachten. Seine außergewöhnliche Aufmerksamkeit hat er immer noch, nichts entgeht seinem Blick: keine flüchtige Bewegung, keine Änderung des Tons.

Der Mann – genauer gesagt der Prototyp der Figur – heißt Peter Altenberg und wurde zu seinen Lebzeiten für seine Skizzen des Wiener Alltags als Schriftsteller bekannt. Noch lange vor seiner Rückkehr ins Café Central in Form einer Pappmaché-Figur war Altenberg ein unersetzbarer Stammgast dieses Kaffeehauses, dem er unter anderem seine literarische Karriere verdankt.

Dass der literarische Weg Altenbergs eng mit dem Wiener Kaffeehausleben verbunden ist, soll keine Überraschung darstellen. Das Kaffeehaus war am Ende des 19. Jahrhunderts Lebensstil. Hier wurde nicht nur Kaffee getrunken, Schach und Billard gespielt, sondern es wurden auch Kunden getroffen, Geschäftsgespräche geführt, Briefe geschrieben. Es lagen Zeitungen und Zeitschriften aus zahlreichen Ländern aus. In einem anderen berühmten Kaffeehaus – dem Griensteidl – waren auch sämtliche Bände von Meyers Konversations-Lexikon vorhanden, mit dessen Hilfe sich jeder Schriftsteller weiterbilden konnte. Und Schriftsteller waren viele unter den Stammgästen des Griensteidls. Als das Café 1897 geschlossen wurde, siedelten viele Literaten ins Café Central über. Unter ihnen waren Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal. So wurde das Central zum Zentrum des literarischen Lebens Wiens. „Wenn man bedenkt, von welchen Zufälligkeiten das Lebensschicksal eines Menschen abhängt! Nicht?!“

Zu dieser Reihe der berühmten Schriftsteller wurde der Name Peter Altenbergs noch vor der Demolierung des Griensteidls hinzugefügt, und dabei ganz zufällig. Eines Tages saß der noch niemanden bekannte Gast des Cafés Central an seinem Tisch und las eine Zeitung. Dabei wurde er von einem Bericht über ein verschwundenes fünfzehnjähriges Mädchen so tief erschüttert, dass er gleich nach der Lektüre eine Skizze darüber schrieb. Kurz danach traten die Griensteidl-Stammgäste ins Central ein – Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Hermann Bahr und Richard Beer-Hofmann. „Ich habe gar nicht gewusst, dass Sie dichten!“, rief Arthur Schnitzler auf, als er die Skizze auf Altenbergs Tisch bemerkte. Schnitzler nahm im das Werk ab. Ein Paar Tage später las es Hermann Bahr auf einem „literarischen Souper“ und veröffentlichte es kurz danach in seiner Zeitschrift „Die Zeit“. Ein Jahr später erschien Altenbergs erster Skizzenband „Wie

ich es sehe“ im Fischer-Verlag mit der Unterstützung von Karl Kraus (der auch zu den Stammgästen des Centrals zählte). Und so wurde Peter Altenberg berühmt.

Später folgten Altenbergs Skizzensammlungen „Ashantee“, „Was der Tag mir zuträgt“, „Prodromos“ sowie andere Veröffentlichungen. Die meisten seiner Werke sind kurze Prosatexte, in denen der Schriftsteller versucht, seine momentanen Eindrücke festzuhalten. Wenn er eine neue Skizze verfasst, wählt er kein Thema in voraus und folgt keinem Plan. So beschrieb Peter Altenberg die Arbeit an einer neuen Skizze in einem Brief an Arthur Schnitzler: „Ich nehme Papier und schreibe. Sogar den Titel schreibe ich so hin und hoffe, es wird sich schon etwas machen, was mit dem Titel im Zusammenhang steht.“ „Es ist traurig, eine Ausnahme zu sein. Aber noch trauriger ist es, keine zu sein.“

Doch es war nicht nur sein Talent, wodurch Peter Altenberg seinen Zeitgenossen in Erinnerung blieb. Die Eigentümlichkeit seiner Ansichten kam nicht nur in seinen Werken zum Ausdruck, sondern auch darin, wie er sein Leben gestaltete. Das kann man schon an seinem Pseudonym betrachten, denn der Schriftsteller hieß eigentlich nicht Peter Altenberg, sondern Richard Engländer. Peter nannte er sich nach dem Rufnamen seiner Geliebte („Peter“), die in Altenberg an der Donau wohnte. Auch das Aussehen des Schriftstellers spiegelte viele seiner Ansichten. In späteren Jahren seines Lebens bestand er zum Beispiel darauf, unabhängig vom Wetter statt gewöhnlicher Schuhe Sandalen auf nackten Füßen zu tragen, denn er fand das besser für seine Gesundheit. Aus ähnlichen Gründen schlief Altenberg immer bei einem offenen Fenster. Diese und andere Gewohnheiten trugen aber umgekehrt zur Verschlechterung seiner Gesundheit bei. Und verursachten am Ende seinen Tod. Eines Nachts verschüttete Altenberg ein Glas Wein auf sein Bett, kümmerte sich aber nicht darum, sondern fuhr fort, zu schlafen. Infolgedessen erkrankte er an einer Lungenentzündung und starb innerhalb weniger Wochen. „Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene - - ins Kaffeehaus!“

„Wehe der Nachkommenschaft, die Dich verkennt!“, so schloss Karl Kraus seine Grabrede, als Peter Altenberg im Januar 1919 auf dem Wiener Zentralfriedhof beerdigt wurde. Und unsere Generation könnte nicht weiter davon sein, diesen berühmten

Schriftsteller zu vergessen. Denn Altenberg war und bleibt die Seele der Kaffeehausliteratur und das Herz des Wiener Kaffeehauses. Es war im Café Central, dass er an seinen meisterhaften Skizzen arbeitete. Es war im Café Central, dass er das Leben anderer Menschen beobachtete. Man könnte sagen, es war im Café Central, dass Peter Altenberg lebte. Einmal, als er in einem Hotel in Wien wohnte, gab Altenberg allerdings „Wien, 1. Bezirk, Café Central“, als seine Adresse an. Und da kann man ihn immer noch sehen. Auch wenn nur in Form einer Pappmaché-Figur.

Text 6

Mit einem Pinsel auf die Welt gekommen – Tetiana Yablonska

Tetiana Yablonska wurde 1917 in der russischen Stadt Smolensk geboren. Die Liebe zur Kunst war ihr in die Wiege gelegt worden. Ihr Vater, Nyl Yablonskyi, hatte immer davon geträumt, eine höhere Kunstausbildung zu erhalten und professioneller Künstler zu werden. Daher ermutigte er auch seine Kinder zum Malen und Zeichnen. Es überrascht nicht, dass auch Tetianas Geschwister Künstler geworden sind. Die gewaltsame Machtübernahme der Bolschewiki in Russland veränderte das Leben vieler Ukrainer zum Negativen. In ihren Erinnerungen schreibt Tetiana über diese Zeit: „Mein Vater wollte uns [Kinder] in keine sowjetische Schule schicken. Er hatte Angst vor dem kommunistischen Einfluss. Wir haben im Wesentlichen abgeschnitten von der Umwelt gelebt. Wir waren nur mit wenigen ausgewählten Kindern befreundet. Viele wurden nicht zu uns vorgelassen. Vater und Mutter haben uns selbst unterrichtet.“ 1928 zog die Familie nach Odesa und von dort, zwei Jahre später, nach Kamianets-Podilskyi. Tetianas Vater bemühte sich verzweifelt um eine Möglichkeit auszuwandern. Seine Versuche waren jedoch nicht von Erfolg gekrönt. Die Familie zog schließlich weiter nach Luhansk. Später sollte Tetiana Yablonska zu der Auffassung gelangen, dass es ihr Schicksal gewesen sei, in der Ukraine zu bleiben. Zwischen 1935 und 1941 studierte sie am Kyiver Staatlichen Kunstinstitut, wo sie von Koryphäen wie Fedir Krychevskyi und Sergei Grigoriev

unterrichtet wurde. Die rasante Entwicklung des sozialistischen Realismus und die Unterdrückung des Impressionismus in der zeitgenössischen ukrainischen Kunst, beeinflussten Tetianas künstlerische Auffassungen. Im Herbst 1940 wurden ihre Werke am Kyiver Staatlichen Kunst- institut ausgestellt. Es war die erste Einzelausstellung eines Studenten in der Geschichte des Instituts. Während des Zweiten Weltkriegs wurde Tetiana Yablons- ka in die Region Saratov evakuiert, wo sie in einer Kolchose arbeitete. Sie hatte während der dreijährigen Evakuierung nur wenig Zeit, um sich künstlerisch zu betätigen. Tetiana glaubte, dass die Arbeit in einer Kolchose ihre Lebenserfahrung bereichern und sie lehren würde, Menschen tiefer zu verstehen. Für die Dorfbewohner verfertigte sie Portraits von Angehörigen – Söhnen und Ehemännern –, die im Krieg gefallen waren. Zwischen 1944 und 1952 unterrichtete Tetiana Yablonska Malerei, Zeichnen und Komposition am Kyiver Staatlichen Kunstinstitut. Nach dem Krieg war sie als Künstlerin erfolgreich; dennoch hatte sie oft mit Einschränkungen seitens des politischen Systems zu kämpfen. So wurde etwa das Gemälde *Pered startom* („Vor dem Start“) aus dem Jahr 1947, wegen angeblicher Unvereinbarkeit mit der sowjetischen Realität, lange Zeit nicht ausgestellt; und dies obwohl man Yablonska für das Bild zunächst sogar den Stalinpreis verleihen wollte. Tetiana schreibt in diesem Zusammenhang: „Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Kampf, der Widerstand gegen politischen Druck, unsere Willenskraft gestärkt hat.“

Obwohl ihre Arbeiten den offiziellen Anforderungen entsprachen, unterschieden sie sich doch von den Werken der sowjetischen Kunstinomenklatur. Yablonska stellte nie Anführer oder Helden dar. Ihre Werke zeigten gewöhnliche Menschen, mit denen sich die Betrachter identifizieren konnten.

Im Sommer 1948 führte Tetiana Yablonska ihre Studenten zum Praktikum in das Dorf Letava. Es war ein schicksalhaftes Ereignis. Die Künstlerin war tief beeindruckt von den Einheimischen. „Ich wollte irgendwie meine Bewunderung für diese Menschen und ihre wunderbare Arbeit ausdrücken. Aber in welcher Form? Davon hatte ich erst noch keine

Vorstellung. Als die Weizenernte begann und ich einmal auf einer riesigen Tenne stand, hatte ich das Gefühl, hier das Gefundene zu haben, wonach ich gesucht hatte. Ich fühlte, ich würde in der Lage sein, das auszudrücken, was ich in meiner Seele verspürte [...].“

Yablonska fertigte in dem Dorf viele Skizzen an – Vorarbeiten für ihr Meisterwerk, das vier Meter lange Gemälde *Khlib* („Brot“) aus dem Jahr 1949. Kritiker lobten Yablonskas Arbeit als „Bild der Lebensfreude“. Der Künstlerin sei es gelungen, den psychischen Zustand des sowjetischen Arbeiters einzufangen. Das Gemälde fand sofort breite öffentliche Anerkennung und wurde 1950 mit dem Stalinpreis ausgezeichnet.

Die Künstlerin veränderte immer wieder ihren Stil, ihre Farbpalette, ihr figuratives Verständnis, suchte ständig nach sich selbst. Ihre Werke wirken daher so unterschiedlich, als ob sie von verschiedenen Künstlern geschaffen worden wären. 1997 ernannte die UNESCO Tetiana Yablonska zur Künstlerin des Jahres. Im Jahr 2000 verlieh ihr das International Biographical Center in Cambridge den angesehenen Titel „Frau des Jahres“.

Tetianas letztes Ölgemälde, *U siaivi oseni* („Im Schein des Herbstes“) aus dem Jahr 1999, zeigt ihre Tochter vor einer Herbstlandschaft. Sie erklärte dieses Werk, das wie „in einem Atemzug“ gemalt worden war, zu ihrem „Schwanengesang“. 2005 starb Tetiana Yablonska. Gemalt hat sie bis zum letzten Tage ihres Lebens.

Text 7

Oksana Lyniv: ein aufgehender Stern am Musikhimmel

„Die Partitur ist ein Manuskript meiner Gedanken.“

Eine malerische Gegend bei Brody. Oksana stürmt aus einem Häuschen, das wie versunken scheint in einem üppigen Garten. Sie läuft ungestüm und leichtfüßig, als ob sie Flügel hätte. Dabei spürt sie mit jeder Zelle ihres Körpers eine vollkommene Freiheit, die

nur derjenige fühlen kann, der am Busen der Natur aufgewachsen ist. Endlich ist sie da – an einem Ort völliger Abgeschiedenheit. Sie bleibt zwischen riesenhaften Kiefern stehen und erhebt den Blick in die hellblaue Himmelshöhe. Die Baumkronen wogen im Wind und geben ein leises Rauschen von sich. Sanftes Vogelgezwitscher lässt sich vernehmen. Überall melodische Stille. Oksana wird von der Naturmelodie bezaubert. Ihr will es scheinen, als spielte ein Orchester eine einzigartige Symphonie. In der Natur läuft alles harmonisch, aber unaufhaltsam. Diese Verbindung von Ausgeglichenheit und Dynamik erfüllt Oksana mit sprachlosem Erstaunen. Allmählich taucht eine Melodie in ihrem Kopf auf, die sie vor einiger Zeit gehört hat: ein entschlossener Auftakt des Klaviers, eine kraftvolle Regung, die sich immer mehr steigert – schließlich aber verstummen die Instrumente. Wie in der Natur vereinen sich Stille und Klang, Ruhe und Dynamik, Zartheit und Kraft. Es ist das Klavierkonzert Nummer eins von Petr I. Tchaikowskii, interpretiert von dem österreichischen Dirigenten Herbert von Karajan, das Oksana in den Kopf gekommen ist. Dieses Werk hat ihr ebenso imponiert wie der Anblick der westukrainischen Naturpracht. Sie begreift, wie ein Orchester klingen muss und was für eine große Verantwortung ein Dirigent für seine Musiker übernimmt. Seit jenem Tag hat Oksana Gewissheit: Sie möchte ihr Leben der Musik widmen.

Bayreuth, 2021. In einem großen leuchtenden Konzertsaal versammeln sich zahlreiche Liebhaber klassischer Musik zur feierlichen Eröffnung der Richard-Wagner-Festspiele. Selbst die deutsche Bundeskanzlerin Angela Merkel ist da. Doch es ist vor allem eine Person, die im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses steht: eine zierliche, ganz in schwarze Seide gehüllte Frau. Fest und entschlossen steht sie an ihrem Dirigentenpult. Ihr Gewand ähnelt einem Kosakenkostüm, gemahnt an ihre ukrainische Heimat. Sie hebt den Taktstock. Das Orchester macht sich bereit. Es geht los. Den ganzen Abend über scheint es, als ob sich der Körper der Dirigentin mit der Musik vereinigen wollte, um zu einem Ganzen zu werden. Jeden einzelnen musikalischen Übergang gibt sie mit präzisen, leidenschaftlichen Handbewegungen vor; und endlich – andauernder Beifallssturm.

Seitdem ist der Name von Oksana Lyniv, der jungen ukrainischen Dirigentin aus Brody, weltweit bekannt. Zum ersten Mal in 145 Jahren Bayreuther Festspiele wird Richard Wagners „Fliegender Holländer“ von einer Frau dirigiert. Der Triumph Oksana Lynivs wird zu einer Weltsensation, sowohl in Deutschland als auch in der ganzen Welt. In deutschen und europäischen Leitmedien ist ihr Name in aller Munde. Selbst die Bundeskanzlerin ist von Oksanas Können beeindruckt und lädt sie zu einem persönlichen Gespräch ein. Doch wie ist es diesem kleinen Mädchen aus einer westukrainischen Kleinstadt gelungen, den europäischen Musikgipfel zu erstürmen? Folgen wir dem Weg von Oksana Lyniv auf die Weltbühne.

Oksana Lyniv kommt 1978 in Brody, Gebiet Lemberg, in der Familie zweier Musiker zur Welt. Der Vater ist Chorleiter und die Mutter Klavierlehrerin. Die kleine Oksana ist von Kindheit an von Musik umgeben. Später wird sie sich daran erinnern: *„Wenn man in einer so schöpferischen Atmosphäre aufwächst, ist der Weg zur Musik vorgezeichnet. Ich hätte mich mit nichts anderem beschäftigen wollen [...]. Wenn ich heute zurückblicke, wie wir erzogen worden sind, verstehe ich, wie viel Zeit und Mühe sich unsere Eltern gegeben haben, ihre Kinder mit Kunst in Berührung zu bringen“*. Folgerichtig entscheidet sich Oksana für eine musikalische Ausbildung. Sie weiß Bescheid, womit sie sich befassen will: *„Ich wollte nicht nur singen oder ein Musikinstrument spielen. Ich wollte wie ein Architekt große Formen erschaffen, eine Synthese kreieren. Es geht beim Dirigieren auch um Philosophie, Literatur, Bedeutung, Geschichte“*. Diese Einstellung gibt Oksana Kraft, in der Ukraine der düsteren neunziger Jahre ihren Traum zu verfolgen. Aber dieser Weg ist dornig. Ständig wird ihr vorgehalten, dass sie als ein gewöhnliches Mädchen aus der Provinz nichts werde erreichen können, da ihre Familie kein Geld habe. Eine erfolgreiche Musikerkarriere gilt in jener Zeit als aussichtsloses Unterfangen. Trotz des gesellschaftlichen Drucks bleibt die junge Oksana ihrer Leidenschaft treu und beschließt für sich, niemals aufzugeben: *„Manchmal wird man enttäuscht und lässt den Kopf hängen. Das ist schrecklich. Ich habe aber für mich entschieden, dies niemals zu tun“*.

Zuerst absolviert Oksana Lyniv ein Vorstudium in den Fächern Flöte und Dirigieren an der Liudkevych-Schule in Lviv. Mit sechzehn Jahren dirigiert sie erstmals ein Orchester. Während ihres Studiums an der Musikakademie Mykola Lyssenko in Lviv wird sie zur Assistentin des Chefdirigenten der dortigen Oper. Eines Tages findet sie an der Musikakademie einen Flyer. Es handelt sich um eine Ausschreibung zum ersten Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb der Bamberger Symphoniker. Oksana bewirbt sich und darf teilnehmen. Es ist ihre erste Auslandsreise: ein fremdes Land, eine unbekannte Sprache (sie spricht kein Wort Deutsch und nur sehr schlecht Englisch) und große Konkurrenz. Nichtsdestotrotz besteht sie die Herausforderungen mit Bravour und belegt im Wettbewerb den dritten Platz. Fortan bleibt Oksana bei den Bamberger Symphonikern, als Assistentin des Dirigenten Jonathan Nott.

Das Leben von Oksana Lyniv hat eine Wendung genommen. Der kleine Flyer ist für sie ein Fenster zur weiten Welt der Musik geworden. In Deutschland setzt Lyniv ihre Studien fort, genauer gesagt in Dresden, an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“. Dort absolviert sie ein Meisterklasse-Studium bei dem Dirigenten, Komponisten und einstigen Rektor der Hochschule Ekkehard Klemm. Nach ihrem Aufbaustudium dirigiert Oksana Lyniv Konzerte und Opern in der Ukraine, in Deutschland, Österreich, Frankreich und vielen anderen Ländern Europas. 2008 wird Lyniv eingeladen, nach Odesa zu kommen, um an der lokalen Staatsoper als Dirigentin zu arbeiten. Es ist ihre erste ständige Dirigentenstelle. Oksanas Ausnahmetalent wird erneut bemerkt, diesmal von dem österreichischen Dirigenten und Generalmusikdirektor Kirill Petrenko. Als seine musikalische Assistentin ist Lyniv vier Jahre lang an der Bayerischen Staatsoper engagiert. Damit geht ihr sehnlichster Wunsch in Erfüllung: *„Es ist schwierig zu beschreiben, was ich damals gefühlt habe. Sehen Sie, mein Lieblingsdirigent ist Carlos Kleiber und die meisten Videos mit seinen Auftritten, die ich mir noch in Lviv angesehen habe, waren an der Bayerischen Oper aufgenommen worden. Von jenen Aufnahmen habe ich diesen riesigen roten Vorhang mit den schweren Quasten gekannt [...] Und heute stehe*

ich selbst an diesem Dirigentenpult und sehe diesen Vorhang. Das ist etwas Außerordentliches. Das ist ein Traum, der in Erfüllung gegangen ist“.

Der nächste Meilenstein ihres beruflichen Werdegangs liegt in Österreich. Mit der bekannten Oper „La Traviata“ von Giuseppe Verdi debütiert Lyniv an der Grazer Oper, die nach der Wiener Staatsoper das zweitgrößte Opernhaus des Landes ist. Von 2017 bis 2020 ist sie Chefdirigentin der Grazer Oper und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Da Lyniv aus der Westukraine stammt, die mit Österreich historisch viel Gemeinsames hat, fühlt sie sich der österreichischen Kultur sehr verbunden: *„Die Stadt Lviv und meine Heimatstadt Brody, die auch die Heimatstadt des Schriftstellers Joseph Roth ist, haben sehr viele historische und kulturelle Bezüge zur österreichischen Geschichte, da Galizien bis 1918 zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehörte“.*

Oksana Lyniv dirigiert nun schon lange vor europäischem Publikum, spricht überwiegend Deutsch und Englisch und bewegt sich in unterschiedlichen Kulturen. Das Einzige, was ihr fehlt, sind die Heimat, die Menschen dort, und ihre Muttersprache. Und seien es nur Erinnerungen an die Ukraine und den Klang der ukrainischen Sprache – sie helfen Oksana Lyniv, ihren hektischen Dirigentenalltag zu entschleunigen und die Seele baumeln zu lassen. Die Heimat ist für sie eine Quelle der Entspannung und der Regeneration, von der sie sich für ihr weiteres Schaffen inspirieren lässt.

Sich ihrer Wurzeln bewusst, leistet Oksana Lyniv einen wesentlichen Beitrag zur kulturellen Entwicklung der Ukraine bzw. zur Popularisierung der ukrainischen Musikkultur. Sie dirigiert nicht nur international bekannte Klassiker, sondern auch Werke von berühmten ukrainischen Komponisten wie Dmitrii Bortnianskyi, Boris Liatoshinsky, Vitalii Hubarenko, Mykola Kolessa und Yevhen Stankovych. Damit bringt sie die ukrainische klassische Musik der europäischen Hörerschaft nahe. 2016 gründet Lyniv das internationale Musikfestival LvivMozArt, das sie später als Artdirector leiten wird. Es ist eines von zahlreichen Projekten Lynivs in Lemberg, die zum Andenken an Mozarts Sohn,

Franz Xaver, ins Leben gerufen worden sind. Der österreichische Komponist und Klaviervirtuose verbrachte viele Lebensjahre in Lemberg und hinterließ tiefe Spuren in der Musikgeschichte Galiziens. Im selben Jahr gründet Oksana Lyniv, mit Unterstützung des Bundesjugendorchesters, das Ukrainische Jugendsymphonieorchester. Es ist das erste und einzige landesweit rekrutierende Kinder- und Jugendorchester der Ukraine. Da Oksana Lyniv in Westeuropa und in der Ukraine tätig ist, wirkt sie als ukrainische Kulturbotschafterin im westeuropäischen Raum. Sie knüpft Kontakte zwischen Lemberg, Salzburg und Wien, also jenen Städten, die mit der Mozartfamilie eng verbunden sind. Was die Kooperation mit russischen Theatern betrifft, nimmt Lyniv, als Vertreterin der ukrainischen Kultur, eine klare Position ein: *„Die Annexion der Krim ist eine illegitime Aktion gegen die Souveränität unseres Landes“*. Daher könne sie mit dem Aggressor niemals zusammenarbeiten.

Wenn es um das Dirigieren geht, sind Oksana Lynivs Auffassungen genauso grundsätzlich. Vor allem eine Sache ist für sie von Bedeutung: Meisterschaft im Dirigieren besteht darin – so Lyniv – ein Stück korrekt und genau zu interpretieren und dabei eine gewisse Problematik zu vermitteln: *„Gerade als Operndirigent ist es wichtig, dass man sich fragt, welche Geschichte man erzählen will.“* Dafür soll man ein Musikstück nicht nur ausgezeichnet kennen, sondern auch die Persönlichkeit des Komponisten verstehen und den damals herrschenden Zeitgeist erspüren. Dieser Anspruch hat Oksana Lyniv motiviert, die deutsche Sprache zu erlernen: *„Ich kann nicht aus Intuition, aus einer Laune heraus ein Werk erarbeiten. Ich muss möglichst nah an den Komponisten, seine Zeit, an die Epoche herankommen [...]. Mir war klar, dass man Wagners Sprache sprechen und von ihm geschriebene Bücher lesen muss, um seine Werke dirigieren zu können. Um Mozarts Symphonien zu dirigieren, sollte man seine Briefe lesen, in denen er beschrieben hat, warum er das eine oder das andere Musikstück komponiert hat. Es gibt keinen anderen Weg“*.

Mit ihrem unübertrefflichen Talent und Können begeistert Oksana Lyniv auch weiterhin

das internationale Publikum. Im vorigen Jahr war sie wieder einmal die *erste Frau*, als sie nämlich das Schweizer Orchester im UN-Jubiläumskonzert dirigierte. Momentan ist Oksana Lyniv als Musikdirektorin am Teatro Comunale di Bologna in Italien tätig. Das Jahr 2021 bringt der Dirigentin nicht nur beruflichen Erfolg, sondern auch das langersehnte Liebesglück. Mit 43 Jahren kommt sie endlich unter die Haube. Es scheint, dass eine neue Wegstrecke ihres Lebens gerade erst begonnen hat. Glückselig und inspiriert, blickt der aufsteigende Stern am Musikhimmel in die Zukunft: *„Ich habe begriffen, dass ich einfach nicht stillsitzen kann. Ich muss immer für etwas brennen. Wenn ich die Ergebnisse meiner Tätigkeit sehe, werde ich von ihnen noch stärker entzündet. Ich bin neugierig darauf zu erfahren, wohin es mich noch treiben wird.“*

Text 8

BORYS DORFMAN - Lebende Legende des jüdischen Lviv

Es ist ein altes Gebäude aus dem vorletzten Jahrhundert. Die dunkle Eingangshalle wird nur von trübem Licht erhellt. Im ersten Stock lädt eine geöffnete Tür einzutreten. Wir werden erwartet. In den Vorraum fällt das Licht der Abendsonne und lässt die altmodisch, aber sehr gemütlich eingerichtete Wohnung erhaben wirken. Die Luft riecht nach Geschichte und Büchern, Lächelnd erscheint die Tochter, Rita, von Beruf Apothekerin, und bittet uns mit einer freundlichen Geste herein. Die silberhaarige Hausherrin Betya begrüßt freudig den Besuch. Nur der Sohn fehlt Michael. Er lebt seit Jahren in Amerika, wo er als Publizist arbeitet.

Borys Dorfman sitzt vor dem Computer in seinem Zimmer, das sehr klein und eng ist. Vor dem Fenster draußen versinkt gerade die Sonne hinter den Dächern von Lviv. Schrankregale sind mit unterschiedlichen Büchern, Zeitungen und Papieren überfüllt. Familienfotos schmücken die schon rissigen Wände.

Er hat eine Worddatei geöffnet und schreibt an einer Geburtstagsrede. Herr Dorfman reißt sich von der Arbeit los, fordert die Gäste auf sich hinzusetzen und beginnt das Gespräch. Borys Dorfman wurde in Moldau geboren. Als die Sowjets nach Chisinäu kamen, studierte Borys im dritten Studienjahr Bauingenieurwesen. Kurz darauf wurden seine Eltern vom NKWD zu elf Monaten Gefängnis verurteilt. Sie wurden des bürgerlichen Nationalismus und Zionismus beschuldigt", sagt Borys traurig. 1941 wurden seine Eltern deportiert, sein Vater ins Lager nach Karaganda im heutigen Kasachstan, und seine Mutter ins Lager Solikamsk im Ural. Wissen Sie, was Zionisten waren? Das waren Menschen, die einen jüdischen Staat in Israel aufbauen wollten. Und so bin ich mit 16 Jahren zu einem Kind von Volksfeinden geworden."

-Der Krieg begann und ich wurde Soldat in der Roten Armee. Ich habe in einem Baubattalion in der Stadt Ungheni in Moldau gedient. 1942 kam der Befehl, uns von der Front abzuziehen und zur Arbeit zu schicken. Ich wurde nach Sibirien gebracht, nach Kiselovsk, das damals das Zentrum des Steinkohle-bergbaus in der Kemerovo-Region war." Er macht eine kurze Pause, ehe er fortfährt. „Dort wurde ich beim Bau von Baracken und Minen eingesetzt. Tausende von Menschen arbeiteten auf diesen Baustellen: Kriegsgefangene, aber auch Menschen aus Usbekistan und der Westukraine", erinnert er sich mit einem Lächeln an seine Kameraden.

Nach dem Krieg durften alle gehen. Borys studierte in Chisinäu weiter Bauingenieurwesen. Im Alter von 23 Jahren beendete er sein Studium und bekam eine Arbeit im Wohnungsmanagement zugewiesen. Im Jahre 1949 hatte in der UdSSR der Kampf gegen Borys Dorfman den Kosmopolitismus begonnen. Eines Nachts hielt ein Auto des KGB vor unserem Haus. Sie fanden nichts, nahmen nur zwei oder drei Bücher mit, aber sie forderten meine Mutter auf, ihre Sachen zu packen. Sie wurde zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt", seufzt Borys und spricht weiter. „Nach Ablauf ihrer Strafe kehrte meine Mutter nach Hause zurück, aber es wurde in ihrem Reisepass vermerkt, dass sie kein Recht mehr hatte, in großen Städten zu leben." Borys schaut an die Wand, die ganz mit Fotos, Bildern und Postkarten bedeckt ist. Er zeigt mit dem Finger auf eines der

Fotos, auf dem seine Familie abgebildet ist. „Nun, was kann ich noch sagen...“ Borys grübelt ein wenig nach und fährt mit seiner Geschichte fort: „Verwandte aus Lviv schickten mir Dokumente, eine Arbeitseinladung. Unter großen Schwierigkeiten zog ich um nach Lviv. Ich bekam einen guten Job und arbeitete 35 Jahre lang als Chefindenieur für die Apothekenverwaltung. Als die Sowjetunion zerfiel, ging ich in Rente und wurde einer der Gründer des ersten jüdischen Kulturvereins in der Ukraine, arbeitete auch als Lehrer in einer jüdischen Schule und als Journalist. Unser Verein entstand 1988 und wurde nach dem Schriftsteller Scholem Alejchem benannt. Uns besuchten Juden aus Russland und den baltischen Staaten. Sie schauten, wie wir uns organisierten, lasen unsere Satzung und begannen ihre eigenen jüdischen Vereine zu gründen. Schließlich kam ein Rabbiner aus Israel nach Lviv und wir begannen mit Hilfe von Geldgebern aktiv die jüdische Kultur zu fördern. Unser Verein gründete die erste jüdische Schule. Meine Frau war dort Direktorin. Wir eröffneten auch eine Sonntagsschule und organisierten ein choreographisches Ensemble, ein Orchester und ein Ballett. Außerdem enthüllten wir Denkmäler zur Erinnerung an berühmte jüdische Persönlichkeiten und bis heute publizieren wir die Zeitung „Shofar“ auf Ukrainisch, Russisch und Jiddisch.“

Borys bittet die Gäste, eine Ausgabe dieser Zeitung aus dem Regal zu nehmen, zeigt stolz die Seite in jiddischer Sprache, die er persönlich schreibt und sagt, dass es in Lviv fast keine Menschen mehr gibt, die Jiddisch können. Dann deutet er auf ein anderes Foto, das an der Wand hängt. Darauf ist der Metropolit Andrij Sheptyckyj abgebildet, der während des Zweiten Weltkriegs Juden half, sich zu verstecken.

Mit leichter Wehmut beginnt Borys sich an die Ereignisse in Sambir, einer kleinen Stadt in der Nähe von Lviv zu erinnern: Vor dem Krieg befand sich dort ein riesengroßer jüdischer Friedhof, aber die Nazis zerstörten alle Gedenksteine, demontierten sie und bauten aus diesem Material Straßen und Häuser. Auf dem Territorium des jüdischen Gräberfeldes entstanden ein Fußballfeld und eine Kuhweide. Vor einigen Jahren weihte man dort ein Denkmal für die Juden ein, die dort begraben waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebten mehr als 1,5 Millionen Juden in der Ukraine, heute sind nur noch 50.000

übriggeblieben. Ich blieb am Leben, weil ich während des Krieges in der Armee war und dann nach Sibirien geschickt wurde."

Unser Gespräch neigt sich dem Ende zu. Die Ehefrau von Borys kommt ins Zimmer, um sich zu verabschieden. Sie rät ihren Gästen, immer das Gedächtnis zu trainieren, um den gesunden Menschenverstand bis ins hohe Lebensalter aufrechtzuerhalten, ständig Bücher zu lesen und Gedichte auswendig zu lernen.

„Ich bin stolz darauf, dass ich mitgeholfen habe, meinen Enkel Sasha großzuziehen. Er ist ein Aktivist der jüdischen Gemeinde", erzählt sie, während Borys bittet, ihm eine Freundschaftsanfrage auf Facebook zu schicken und die Gäste einlädt, ihn bald wieder zu besuchen.

РЕЗЮМЕ

Тема роботи: “Стилістичні помилки українських студентів-германістів при створенні публіцистичних текстів німецькою мовою (на основі жанру “портрет”, газета “Die Brücke“).”

Наукова проблема: на рівні B2-C1 від студентів вимагається не лише граматично й лексично правильне оформлення текстів іноземною мовою, але й дотримання певних жанрових характеристик. Працюючи в редакції газети “Die Brücke”, я помітила, що тексти студентів, які мають високий рівень мови, незважаючи на їхню граматичну та лексичну правильність, стилістично відрізняються від текстів, створених носіями німецької мови. Саме тому я хотіла б з'ясувати, яких стилістичних помилок найчастіше припускаються українські студенти-германісти при написанні публіцистичних текстів, і що може слугувати причиною цих помилок.

Актуальність дослідження: наразі можна констатувати той факт, що тема аналізу стилістичних помилок, особливо на матеріалі публіцистичних текстів, є не зовсім ґрунтовно дослідженою в українському мовознавстві. Проте варто зазначити, що наукові праці таких українських германістів, як Євгенія Тимченко, заклали підвалини для подальших досліджень у галузі стилістики. Крім цього, своєрідними орієнтирами мають слугувати наукові праці зарубіжних дослідників. Відповідно, теоретичним підґрунтям цього дослідження слід вважати праці таких лінгвістів, як Барбара Зандіг, Карін Клеппін, Дітер Херубім (німецькомовний простір); Яна Кучарова, Галина Подгорна, Зузана Юнгова (слов'янський простір); Піт Кордер, Карл Джеймс (англо-американський простір) та ін.

Мета дослідження: з'ясувати, які типи стилістичних помилок найчастіше трапляються в публіцистичних текстах, та визначити причини їхнього виникнення. Для цього в ході дослідження за участі кваліфікованих носіїв німецької мови

проаналізовано вісім текстів жанру “портрет”, написаних українськими студентами-германістами (рівень володіння мовою B2/C1). Наприкінці роботи запропоновано відповідні стратегії запобігання стилістичним помилкам.

Завдання дослідження: задля досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

- визначити поняття “стиль”, “стилістична норма” та “стилістична помилка”, які є засадничими в контексті дослідження;
- описати характерні риси публіцистичного стилю, зокрема жанру “портрет”;
- розглянути різні підходи до типології помилок;
- класифікувати стилістичні помилки в аналізованому корпусі за критеріями, запропонованими Карін Клеппін;
- встановити причини виникнення стилістичних помилок й окреслити можливі стратегії їх запобігання.

Об'єкт дослідження: стилістичні помилки в публіцистичних текстах.

Предмет дослідження: стилістичні помилки, яких припускаються українські студенти-германісти (рівень володіння мовою B2/C1) під час написання публіцистичних текстів жанру “портрет”, та причини, що зумовлюють виникнення цих помилок.

Матеріал дослідження: у ході дослідження було проаналізовано вісім німецькомовних текстів публіцистичного жанру “портрет”, середній обсяг яких становить приблизно 1 325 слів. Авторами оригінальних текстів є шестеро студентів-германістів Київського національного університету імені Тараса Шевченка, які також є членами редакції австрійсько-української студентської газети “Die Brücke”. Аналіз обраних текстів проводили кваліфіковані носії німецької мови з Тюбінгенського університету імені Ебергарда і Карла.

Методики і методи дослідження: виходячи з поставлених завдань, в основу цього дослідження лягла квантитативно-дидактична методологія, що дозволило перейти

від загального (теоретичного) до конкретного (практичного) аспекту дослідження. Безпосередньо цю методику було використано шляхом опрацювання наукової літератури, а також стилістичного аналізу тексту. Процес аналізу помилок відбувався у три етапи, а саме шляхом ідентифікації, класифікації та пояснення помилок. Зібрані дані представлені у формі загальних висновків наприкінці кваліфікаційної роботи.

Наукова новизна: передусім ця робота присвячена класифікації стилістичних помилок, для яких у лінгвістиці досі не існує єдиної стандартизованої схеми. Крім того, дані було отримано в ході аналізу публіцистичних текстів жанру “портрет”, створених в рамках австрійсько-українського студентського проєкту “Die Brücke”, що являє собою вагому творчу складову цієї роботи. Отримані в ході аналізу дані становлять значну наукову новизну, оскільки можуть застосовуватися в подальших дослідженнях на межі дидактики та стилістики.

Практичне значення дослідження: у даній роботі запропоновано стратегії запобігання помилкам чи принаймні зменшення їхньої кількості при написанні публіцистичних текстів. Крім того, за допомогою нових знань у галузі дидактики німецької мови як іноземної в перспективі можливо покращити якість викладання німецької мови як іноземної.

Структура роботи: дана робота складається з трьох розділів. У першому розділі визначаються поняття “стиль”, “текст”, “стилістична норма”, а також розглядаються найважливіші характеристики публіцистичного стилю (у т. ч. жанру “портрет”). Другий розділ присвячено визначенню поняття стилістичної помилки, типології та класифікації помилок, зокрема представлено три основні критерії для класифікації стилістичних помилок. У третьому розділі проаналізовано найпоширеніші стилістичні помилки, яких припускаються українські студенти-германісти Київського національного університету імені Тараса Шевченка при написанні текстів жанру “портрет” німецькою мовою. У цьому ж розділі пояснюються можливі причини виникнення цих помилок і пропонуються стратегії

їх уникнення. Кожен розділ завершується коротким висновком. У загальних висновках надано відповіді на сформульовані у вступі запитання та підсумовуються результати дослідження.

Висновки: в результаті проведеного дослідження було досягнуто таких результатів:

- Вдалося виокремити сім категорій найпоширеніших стилістичних помилок студентів-германістів Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а саме: 1) занадто ускладнені синтаксичні структури (виявлено у 4/8 текстів), 2) неточні висловлювання (виявлено у 8/8 текстів), 3) неправильний чи недоречний вибір лексем залежно від контексту (виявлено у 8/8 текстів), 4) порушення мовних і жанрових норм (виявлено у 7/8 текстів), 5) некоректно підібраний мовний регістр (виявлено у 4/8 текстів), 6) неправильне вживання часових форм (виявлено у 5/8 текстів), 7) неправильне вживання артикля (виявлено у 3/8 текстів);
- Було встановлено, що стилістичні помилки можуть бути зумовлені явищем інтер- та інтралінгвальної інтерференції (накладанням конструкцій рідної та іноземної мови або різних конструкцій тієї самої мови), специфічними стратегіями вивчення іноземної мови (наприклад, стратегії уникнення), браком загальної мовної компетенції чи, врешті-решт, особистісними, психологічними або соціокультурними чинниками;
- Насамкінець було запропоновано методи запобігання стилістичним помилкам, серед яких розвиток позитивної “культури помилок” (тобто сприйняття помилок як невід’ємного складника навчального процесу); розробка завдань, безпосередньо спрямованих на розвиток навичок письма у студентів-германістів; ефективні методи редагування текстів і надання студентам відповідних рекомендацій; персональний підхід до кожного студента й аналіз його особистого прогресу.