

# Der montierte Fluss

## *Vorwort*

CHRISTOPH LEITGEB

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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