

**BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK**

**Schriftenreihe des Germanistischen Instituts  
der Loránd-Eötvös-Universität**

**28**

**Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel**

**Festschrift für Zsuzsa Széll**

**Herausgegeben von Imre Kurdi und Péter Zalán**

**BUDAPEST**

**1996**



244  
700818  
BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

142513

Schriftenreihe des Germanistischen Instituts  
der Loránd-Eötvös-Universität

28

## Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel

Festschrift für Zsuzsa Széll

MTAK



Herausgegeben von Imre Kurdi und Péter Zalán

BUDAPEST

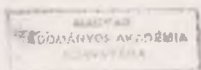
1996

012607

Budapester Beiträge zur Germanistik  
Herausgegeben vom Institutsrat

ISSN 0138-905x

ISBN 963-463-075-8



M. TUD. AKADEMIA KÖNYVTÁRA

Könyvtár 269...../19 97..

Verantwortlicher Herausgeber: Károly Manherz  
ELTE Germanistisches Institut, H-1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19-21

Nyomtatta és kötötte a Dabas-Jegyzet Kft.  
Felelős vezető: Marosi György ügyvezető igazgató

Munkaszám: 96-0504

## ZUM GELEIT

Am 17. März 1995 feierte das Germanistische Institut der Loránd-Eötvös-Universität Budapest den 70. Geburtstag seiner langjährigen und verdienstvollen Dozentin Zsuzsa Széll. Die Jubilarin wurde im Rahmen eines Festaktes der Philosophischen Fakultät der ELTE mit Vorträgen geehrt. Diese Festvorträge bilden einen selbständigen Teil des vorliegenden Bandes.

Die Beiträge der Festschrift wurden ihrer literaturwissenschaftlichen, linguistischen bzw. sprachdidaktischen Ausrichtung entsprechend zu Kapiteln zusammengeschlossen.

Wir danken Thomas Herok und Peter Plener für die Durchsicht des Manuskripts.

Budapest, im Juli 1996

### Die Herausgeber



## INHALT

### LAUDATIO

#### Festvorträge

VILMOS ÁGEL	VON DER SPRACHE - ÜBER DEN GEGENSTAND DER SPRACHWISSENSCHAFT UND DIE NATUR DES SPRACHLICHEN ZEICHENS - ZUR LITERATUR	13
FERENC SZÁSZ	HUGO VON HOFMANNSTHALS <i>EIN BRIEF</i> Privatbriefe im Umfeld eines fiktiven Briefes	35
IMRE KURDI	DIE UNVERGLEICHBARKEIT DES GLEICHEN / DIE GLEICHHEIT DES UNVERGLEICHBAREN Goethes <i>Iphigenie</i> und Kleists <i>Penthesilea</i> . Versuch einer literaturhistorischen Ortsbestimmung	47
DÁNIEL LÁNYI	DIE FASZINATION DES LESENS Stifters <i>Der Kondor</i>	61
<b>Literaturwissenschaft</b>		
ANDRÁS BALOGH	ZÄSUR UND ZENSUR Bemerkungen zu drei Gedichten aus Siebenbürgen	69
ZSUZSA BREIER	MENSCH ODER VIEH? Zu Ödön von Horváths <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	79
WILHELM DROSTE	MEHR ALS EIN UMWEG Rilke in Spanien, <i>Ausgesetzt dem Übermaß von Einfluß</i>	93
MIKLÓS GYÓRFFY	DIE DARSTELLUNG VON TRIEBLEBEN UND SEXUALITÄT BEI MUSIL UND CSÁTH Österreichisch-ungarische literarische Parallelen an der Jahrhundertwende	117
LÁSZLÓ JÓNÁCSIK	ZUR TRADITION DER "SIZILIANISCHEN DICHTERSCHULE" IM <i>RAABER LIEDERBUCH</i> Ein Interpretationsversuch zum Gedicht <i>Brief solstu mit verlangen...</i>	127

GÁBOR KEREKES	FRANZ WERFELS UNGARNBILD	147
EDIT KIRÁLY	WAS ERNSTZUNEHMENDE AUTOREN ÜBER DRACHEN ZU BERICHTEN HABEN Versuch über das Drachen-Motiv in <i>Die Dämonen</i> von Heimito von Doderer	167
ENDRE KISS	FRANZ BLEI ALS REPRÄSENTANT DER EUROPÄISCHEN MODERNE	181
LÁSZLÓ KOVÁCS	NOCH EINMAL ZU KAFKAS TEXT (?) <i>DIE BÄUME</i>	203
MAGDOLNA OROSZ	VERBA VOLENT... 'Schrift' und 'Gespräch' bei E. T. A. Hoffmann	219
JOSEPH P. STRELKA	POSTMODERNISMUS ALS LITERATUR DER KRISE	235
<b>Sprachwissenschaft</b>		
REGINA HESKY	"DIE SPIELER - ZWEI NEBENEINANDER DAHINSCHIESSENDE LOKOMOTIVEN" Einige Reflexionen aus linguistischer Sicht	253
BERTALAN IKER	EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZUR FELDTHEORIE	263
ERZSÉBET MOLLAY	DIE PHRASEOLOGISMEN MIT SATZSTRUKTUR IM DEUTSCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND UNGARISCHEN	277
RITA BRDAR-SZABÓ	ZUR AUFHEBUNG VON BLOCKADEN IN DER DERIVATIONSMORPHOLOGIE Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Produktivität und Synonymie in der Wortbildung	293
<b>Sprachdidaktik</b>		
KATALIN PETNEKI	LITERARISCHE TEXTE IN LEHRBÜCHERN DES DEUTSCHEN FÜR UNGARISCHE GYMNASIASTEN	309
ANNA SZABLYÁR	MULTINATIONALE LEHRWERKE IM UNGARISCHEN KONTEXT	327



**LEBENS DATEN VON  
ZSUZSA SZÉLL**

341

**BIBLIOGRAPHIE DER  
SCHRIFTEN VON  
ZSUZSA SZÉLL**

343



## LAUDATIO

Liebe Jubilarin, liebe Gratulanten, liebe Studentinnen und Studenten, werte Gäste, meine Damen und Herren,

wir haben uns heute hier aus einem besonderen Anlaß versammelt: wir feiern den 70. Geburtstag einer bedeutenden Persönlichkeit, einer hochgeschätzten Kollegin, einer von allen geachteten Dozentin des Germanistischen Institutes der Loránd-Eötvös-Universität Budapest.

Die Würdigung der Verdienste und Leistungen der Gefeierten, im Rahmen eines Festaktes, erschöpft sich gewöhnlich in Anbiederungsversuchen zum Zweck einer sich vornehm-wählerisch gebenden Imagepflege. So etwas wäre meines Erachtens heute und hier völlig fehl am Platze, vor allem wenn ich an die Persönlichkeit der Jubilarin denke. Ihr (wie dem Redner) ist Prätention fremd.

Und ehe ich mich in abstrakt-unverfänglichen Ausführungen verliere, möchte ich lieber an die Zeit und an die Situation erinnern, in der wir uns begegnet waren. Ich glaube, ich rede im Namen vieler, indem ich diese Zeit in Erinnerung rufe. Sie war frischgebackene Dozentin am damaligen Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur der ELTE im dritten Stock des Gebäudes in der Pesti Barnabás utca, und ich war Student der Germanistik im ersten Studienjahr. Es war im Herbst 1966. (Ich weiß, das ist für viele eine Zeit, die historisch weit zurückliegt. Zur Orientierung sei vermerkt, es war zwei Jahre vor dem sogenannten "Prager Frühling").

Von ihrer Person - sie hieß auf Anhieb nur DIE Zsuzsa Széll - ging von Anfang an eine doppelte Faszination aus. Man wußte zwar zunächst nicht so richtig, worin diese Faszination bestand, aber man war ihr gänzlich erlegen.

Was war das Bestechende an ihr? Zunächst die unzweifelhafte und selten erlebte wahre Ernsthaftigkeit, mit der sie die Aufgaben anging. Und diese Ernsthaftigkeit verströmte etwas Beruhigendes, weil sie aus harten Proben hervorging, weil sie auf Erfahrungen beruhte und weil sie eine war, die sich Zeit nahm. Es war eine Ernsthaftigkeit, die gegen Legitimationskrisen gefeit zu sein schien - wohl weil sie um Krisen wie diese und andere wußte. Das Studieren bei Zsuzsa Széll bedeutete somit auch, daß man lernen mußte, daß es eine moralische Pflicht des Einzelnen ist, Ansprüche an das eigene Ich zu stellen. Denn dies allein verleiht dem denkenden Menschen Würde, denn dies allein ist es, das in das Werk münden kann, das allein zählt.

Von und bei Zsuzsa Széll konnte man lernen, daß Wissenschaft und Leben nicht auseinanderklaffen dürfen, daß man Mut und Fingerspitzengefühl braucht, um ihre Einheit wahren zu können, daß es darauf ankommt, die Welt unvoreingenommen und aufgeschlossen 'geistig zu bewältigen', daß man kein Doppelleben zu führen braucht, daß es eben keinen 'Urlaub vom Leben' gibt, daß Titel und Leistung nicht unbedingt zusammenfallen.

Sie war es, die uns damals - und fortan im Lauf der Jahre den späteren Studenten und nicht nur ihnen - stets bewies, daß es möglich ist, sich mit einem Thema auf einem Niveau auseinanderzusetzen, das dem Niveau der Zeit entspricht, daß man in unseren Breiten etwas können kann, was Kollegen unter Verhältnissen, die aus einer Sicht vielleicht als die glücklicheren zu bezeichnen sind, längst abhandengekommen ist, daß man nicht fürchten muß, von ihnen hoffnungslos abgehängt zu werden.

Wollte ich es auf *einen* Nenner bringen, was das Studieren bei Zsuzsa Széll bedeutete, und was die freundschaftlichen Beziehungen zu ihr auszeichnet, so würde ich vom Erfahren der Freiheit sprechen.

Und Freiheit meint hier die Freiheit einer autonomen Person, eines Lebens im Zeichen des Ringens um die Möglichkeiten eines authentischen Lebens, die Freiheit einer Autorität, der jedwedes autoritäre Gehabe, jedweder Rigorismus abhold ist, eine Freiheit, die um die 'Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel' (Musil) weiß, eine Freiheit, die Freiheit gelten läßt, Freiheit fordert und somit zur Freiheit erzieht.

Liebe Zsuzsa, ich gratuliere Dir im Namen aller Anwesenden zum runden Geburtstag, indem ich Dir für Beglückendes und Beschämendes gleichermaßen danke. Nimm diese Blumen und die nun folgenden vier Vorträge als Zeichen des Dankes unser aller entgegen.

Budapest, den 17.3.1995

Péter Zalán

Journal of Applied Linguistics

This journal is devoted to the study of language in use. It is particularly concerned with the study of language in context, and with the study of language in action. It is a multidisciplinary journal, and it is open to work from all areas of linguistics and related disciplines. The journal is published quarterly, and it is the only journal of applied linguistics in the world.

**Festvorträge**

1. The Acquisition of English as a Second Language

Edited by [Name]

2. The Acquisition of English as a Second Language

This volume contains the papers presented at the conference on the acquisition of English as a second language, held in London in 2003. The papers are organized into two sections: the first section contains papers on the acquisition of English as a second language, and the second section contains papers on the acquisition of English as a first language. The papers are written by leading experts in the field, and they provide a comprehensive overview of the current state of research on the acquisition of English as a second language.

The volume is a valuable resource for researchers and students alike. It provides a comprehensive overview of the current state of research on the acquisition of English as a second language, and it includes a wide range of papers on a variety of topics. The volume is also a valuable resource for teachers and students of English as a second language, as it provides a comprehensive overview of the current state of research on the acquisition of English as a second language.

The volume is a valuable resource for researchers and students alike. It provides a comprehensive overview of the current state of research on the acquisition of English as a second language, and it includes a wide range of papers on a variety of topics. The volume is also a valuable resource for teachers and students of English as a second language, as it provides a comprehensive overview of the current state of research on the acquisition of English as a second language.



VILMOS ÁGEL (BUDAPEST)

VON DER SPRACHE - ÜBER DEN GEGENSTAND DER SPRACHWISSENSCHAFT  
UND DIE NATUR DES SPRACHLICHEN ZEICHENS - ZUR LITERATUR<sup>1</sup>

**0. Linguistische Wege zur Literatur**

Von der Sprache führen verschiedene Wege zur Literatur. Manche dieser Wege sind breite Autobahnen, andere gewöhnliche Landstraßen und wieder andere nur schmale Pfade. Unter den 'interdisziplinären Autobahnen' gibt es m.E. zwei, die breiter und fundamentaler sind als die anderen. Diese basaleren *Primi inter basalen pares* sind:

- (1) Der Gegenstand von Sprach- und Literaturwissenschaft;
- (2) die Natur des sprachlichen Zeichens.

**1. Zum Gegenstand der Linguistik**

Die Beantwortung der Frage, was der Gegenstand der Sprach- und was der Gegenstand der Literaturwissenschaft ist, entscheidet darüber, ob die Zusammenarbeit überhaupt möglich ist, und wenn ja, in welcher Form. Dabei scheint der Ball eher auf der linguistischen Hälfte zu sein, denn die interdisziplinäre Arbeit hängt viel eher von der Definition von Sprache ab als von der Definition von Literatur: 'Sprache' ist in vielerlei Hinsicht eine wesentlich gefährlichere Abstraktion als 'Literatur' (ÁGEL 1996).

Seit den Anfängen der modernen Linguistik im 19. Jh. gibt es immer wieder Bestrebungen, die Sprache als Naturphänomen zu bestimmen und somit einen naturwissenschaftlichen linguistischen Gegenstand zu etablieren (JÄGER 1993). Es liegt - wörtlich - in der Natur der Sache, daß eine sich so definierende sprachsystembesessene Linguistik sich eher mit den Kausalgesetzen der Naturwissenschaften als mit den Sinndeutungen der Literaturwissenschaft verbunden fühlt. Sie muß nämlich sowohl die konkrete Textproduktion und -rezeption als auch den sprachproduzierenden und -rezipierenden Menschen für ephemere und nebensächlich halten.

Daß jedoch die Sprache - genauer: das Sprechen in einer Einzelsprache - keinen kausalen Gesetzen gehorcht, zeigt uns am deutlichsten der Prozeß des Sprachwandels. Den Ausgangspunkt des Sprachwandels bilden nämlich immer

---

<sup>1</sup> Vorliegender Text, der auf einen Vortrag zurückgeht, der am 17.3.1995 in Budapest im Rahmen einer Festsitzung zu Ehren von Zsuzsa Széll gehalten wurde, wird auch in der *Zeitschrift für Germanistik* (im Heft 3/17 [1996]) erscheinen. Für wichtige Hinweise danke ich Andreas Gardt (Heidelberg).

okkasionelle Rede-Akte<sup>2</sup> von Fleisch-und-Blut-Menschen (COSERIU 1974; KELLER 1990). Exemplifizieren wir dies an einem Univerbierungsprozeß, der mittel- und frühneuhochdeutschen Umdeutung pränominaler Genitive in Bestimmungsglieder von Determinativkomposita<sup>3</sup> (GROSSE 1985:1156; ERBEN 1985:1344; NITTA 1987 und PAVLOV 1995), z.B.

[*der sonnen] schein*] → [*der [sonnenschein]*]

Es dürfte schwierig sein, dafür zu argumentieren, daß diese Uminterpretation in den Molekülen und elektrischen Strömen mancher spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Gehirne nur ihren kausal vorgezeichneten Lauf nahm; daß sie unabhängig von Kontext und Situation verlief; daß sie unabhängig von Individuen, von deren intellektuellen und sprachlichen Fähigkeiten, Normen und Intentionen erfolgte. Und vor allem würde eine kausale Begründung erfordern, die räumliche Ausbreitung der Umdeutung als eine Epidemie aufzufassen. Folglich müßte auch nach medizinisch genau beschreibbaren Viren, die für die Ausbreitung verantwortlich gemacht werden könnten, gesucht werden.

Die Bestrebungen, einen naturwissenschaftlichen linguistischen Gegenstand zu etablieren, führen also in die falsche Richtung, sie machen uns jedoch auf zwei gravierende Probleme auch in bezug auf die geisteswissenschaftlich orientierte Linguistik aufmerksam:

Das erste Problem ist, daß die geisteswissenschaftliche Linguistik die biologischen Grundlagen des Sprechens sträflich vernachlässigt hat. Wenn ich einen Unfall verursache, so kann ich zwar die Schuld daran nicht dem Gravitationsgesetz oder anderen physikalischen Gesetzen, die im Motor meines Autos wirksam sind, geben. Wäre ich jedoch statt mit einem Auto mit einer Pferdekutsche herumgefahren, wäre der Unfall entweder nicht passiert oder ganz anders ausgefallen. Der Linguist muß also die biologischen Grundlagen des Sprechens ernstnehmen, ohne daraus den Schluß zu ziehen, die Linguistik sei eine neurophysiologische Disziplin und habe das Gehirn zu untersuchen.

Das zweite Problem hinsichtlich der geisteswissenschaftlichen Linguistik ist, daß aus der offensichtlichen Nichtkausalität des Sprechens nicht auf dessen Finalität (im Sinne von: Teleologizität) geschlossen werden darf. Nicht nur die Vorstellung, der Sprachwandel würde kausalen Gesetzen gehorchen, ist abenteu-

<sup>2</sup> 'Rede' im Sinne von Coseriu, vgl. COSERIU 1975.

<sup>3</sup> Nominalphrasen mit pränominalen Genitiv und 'uneigentliches' Kompositum sind erst ab der ersten Hälfte des 17. Jhs. sauber zu unterscheiden. Belege, die nicht eindeutig der einen oder der anderen Klasse zugeordnet werden können, gibt es im 16. Jh. noch massenweise: *der stat paumeister, des reichs regiments, hungers not, glaubens sache* usw., (EBERT 1993:338f.).



erlich, genauso abenteuerlich ist die Vorstellung, die Sprecher wollten, indem sie sprechen, ihre Sprache verändern. Der sog. exogene Sprachwandel, d.h. sprachliche Veränderungen infolge absichtlicher Einwirkungen auf die Sprache, stellt einen marginalen und theoretisch uninteressanten Bereich des Sprachwandels dar. Das Ergebnis des Sprachwandels ist also zwar ein Kultur- (und kein Naturprodukt), aber kein Kulturprodukt, auf das Rede-Akte abzielen. Sprachwandel ist das Ergebnis menschlicher Handlungen, aber nicht das Ziel ihrer Intentionen. Somit wird Sprache via Sprachwandel als ein nichtintendiertes Kulturphänomen, als ein sog. Phänomen der 3. Art eingeordnet (KELLER 1990; vgl. auch COSERIU 1980:136). Und somit wird auch klar: Die Seinsbestimmung des Gegenstandes der Linguistik kann kein Ergebnis synchroner Strukturbeschreibungen sein, sie kann nur aus dem Mechanismus des Sprachwandels abgeleitet werden.<sup>4</sup> Und über dessen Grundzüge, über das geordnete Zusammenspiel von Zufällen und Notwendigkeiten, besteht weitgehender Konsens in den führenden Sprachwandeltheorien.

Der Gegenstand der Linguistik ist also ein biologisch verankertes Kulturphänomen der 3. Art. Eine Theorie, die in der Lage ist, die biologische Verankerung der Sprache mit ihrer Einordnung als Kulturphänomen der 3. Art in (methodologisch kontrollierten) Einklang zu bringen, ist m.E. der Radikale Konstruktivismus. Aus linguistischer Sicht bietet der Radikale Konstruktivismus die große Chance, den Gegenstand der Sprachwissenschaft derart zu bestimmen, daß dabei Literaturwissenschaft und Linguistik ihre ehemals unnatürlich natürliche Nähe auf natürlich unnatürliche Weise wiedergewinnen.

Ich habe an anderer Stelle einen ersten Versuch gemacht, den Gegenstand einer radikal konstruktivistischen Linguistik in Anlehnung an Coserius Theorie des Sprechens (COSERIU 1988) zu umreißen (ÁGEL 1995) bzw. die bisherigen Gegenstände der Sprachwissenschaft in Frage zu stellen (ÁGEL 1996). Deshalb kann ich hier die Bauarbeiten an unserer ersten Autobahn unterbrechen. Ich wende mich im folgenden unserem zweiten Primus, der Natur des sprachlichen Zeichens zu. Verbindungen zur knappen Gegenstandsbestimmung werden jedoch unschwer zu erkennen bzw. noch zu erörtern sein.

---

<sup>4</sup> Da Sprachen 'von Natur aus' veränderlich sind und da es in der Seinsweise der Sprache keine Sprachzustände gibt, sondern Zustand und Veränderung zusammenfallen (COSERIU 1974), bin ich der Ansicht, daß Sprachtheorien in Sprachwandeltheorien integriert werden müssen und nicht umgekehrt. Insofern würde ich noch weiter gehen als Rudi KELLER (1995:10), der - ebenfalls gegen das herrschende Paradigma - für eine Gleichstellung eintritt: "Das Verständnis von Wandel und Genese der Sprache ist ein konstitutives Moment des Verständnisses ihres Wesens, und *vice versa*."

## 2. Zur Natur des sprachlichen Zeichens

Motto:

In dem Maß, in dem die Sprachwissenschaft das *arbitraire du signe* einschränkt, trägt sie bei zu einer Annäherung der beiden Disziplinen.<sup>5</sup>

Die Diskussion über die Arbitrarität oder Motiviertheit des sprachlichen Zeichens nimmt ihren wissenschaftsgeschichtlichen Lauf mit Platons Kratylos (RIJLAARSDAM 1978; KELLER 1995:22ff.) und beherrscht weite Teile der antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Sprachphilosophie und Grammatiktheorie (COSERIU 1968; CHRISTMANN 1985; GARDT 1994:45ff. und 251ff.). Das Prinzip der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens, wie es von William Dwight Whitney in seinem 1875 erschienenen Buch *The Life and Growth of Language* formuliert wird, stellt die vorläufige Summa der Argumentation der Verfechter der Arbitraritätsthese dar, bildet aber zugleich - durch den großen Einfluß Whitneys auf Saussure - den Auftakt zum modernen sprachtheoretisch-semiotischen Diskurs: "Jedes Wort jeder menschlichen Sprache ist im eigentlichsten Sinne ein willkürliches und conventionelles Zeichen: willkürlich, weil von den Tausenden gangbarer Worte und den Zehntausenden, die erfunden werden könnten, jedes beliebige ebenso gut gelernt und für diesen bestimmten Zweck verwendet werden könnte; conventionell, weil der Grund der Bevorzugung des einen vor dem andern für diesen Zweck nur in der Thatsache liegt, daß es in der Gemeinschaft von Menschen, zu welcher der Sprechende gehört, schon so gebraucht wird." (WHITNEY 1876:19f.; dt. Übersetzung von August Leskien.)

Saussure setzt sich mit der Whitneyschen Auffassung der Arbitrarität auseinander und entwickelt dabei sein eigenes Arbitraritätsprinzip, das er zu seinem ersten semiotischen Grundsatz macht (der zweite ist der lineare Charakter des Zeichens).<sup>6</sup> Er lehnt die repräsentationistische Zeichenauffassung von Whitney und somit die Auffassung der Sprache als Nomenklatur entschieden ab (VIGENER 1979:41ff.). Er teilt zwar Whitneys zitierte Interpretation der Willkürlichkeit als genetische Nichtnotwendigkeit (RIJLAARSDAM 1978:286ff.; vgl. auch COSERIU 1968:101), argumentiert aber zugleich auch auf einer rein semiotischen Ebene, die die Sprache als semiotische Tatsache betrifft (VIGENER ebd.). Danach ist die Beziehung zwischen Ausdruck und Inhalt arbiträr, weil es den *signifiant* (Lautkörper) und das *signifié* (den Inhalt) des späteren Zeichens vor ihrer Zei-

<sup>5</sup> CHRISTMANN 1985:85. Die beiden Disziplinen sind selbstverständlich die Sprach- und die Literaturwissenschaft.

<sup>6</sup> Eine Übersicht mit wissenschaftshistorischer Dokumentation der einzelnen Elemente der Saussureschen Zeichentheorie geben COSERIU (1968:107ff.) und RIJLAARSDAM (1978:227ff.).

chenwerdung noch gar nicht gibt, weil also der Akt der Zeichenbildung gar kein repräsentativer, gedankenabbildender, sondern ein gedankenbildender<sup>7</sup> (= synthetischer) Akt ist (JÄGER 1978:27).<sup>8</sup> Daß ein Lautkörper einem Inhalt arbiträr zugeordnet ist, ist demnach nur eine Feststellung *post festum*, die die semiotische Qualität des "conventionell" (Whitney) gewordenen Produktes betrifft und die die eventuelle (biologische, soziale, historische) Motivierbarkeit des Aktes der Zeichenbildung nicht tangiert.<sup>9</sup>

Da nach Saussure der Grundsatz der Beliebigkeit des Zeichens von niemand bestritten werde (SAUSSURE 21967:79),<sup>10</sup> findet das Prinzip Eingang in die linguistischen Einführungen und Lehrbücher, in denen es aber meist zu einer "bestimmten Vulgärvorstellung moderner Linguistik" (CHRISTMANN 1985:86) verkümmert: Die Darstellung wird gewöhnlich so stark verkürzt, daß der grundlegende Unterschied zwischen Saussure und Whitney verschwindet. Dies geschieht noch dazu eher zugunsten von Whitney und zuungunsten von Saussure, was zur Folge hat, daß unter Saussures Namen eher die Whitneysche Auffassung, die ihrerseits bis Aristoteles' *De interpretatione* zurückzuverfolgen ist, präsentiert wird.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Ich benutze den Humboldtschen Terminus 'gedankenbildend' nicht in dem Sinne, daß erst die Zeichenbildung die Bildung von Gedanken ermöglicht. *Signifiés* stellen nur eine mögliche Form von Gedanken, eben die sprachsynthetischen Gedanken, dar.

<sup>8</sup> Folglich steht das Beliebigkeitsprinzip ganz und gar nicht im Widerspruch zum postulierten Systemcharakter der Sprache, wie HEESCHEN (21974:35) meint. Vgl. auch FREI 1974 und RIJLAARSDAM 1978:278f. und 300ff.

<sup>9</sup> Die Motivationen der Akte, die zur Bildung von einzelnen Zeichen (von Wörtern) führen, können im nachhinein kaum mehr nachvollzogen werden. Demgegenüber sind die Motivationen der Akte, die zur Bildung von komplexen Zeichen (von Texten, Sätzen, Syntagmen, Wortformen und gebildeten Wörtern) führen, sehr wohl nachvollziehbar, da komplexe konventionelle Zeichen oft durchsichtig sind und da komplexe nichtkonventionelle Zeichen im Sprechen erzeugt werden. Auch Saussures Motiviertheitsprinzip (s. unten; s. auch 3.) recurriert auf komplexe Zeichen, wobei sich die Arbitrarität einengende *solidarité syntagmatique* keinesfalls nur auf Komposita und Derivate beschränkt (FREI 1974:122). Ansätze zu einer Zeichenauffassung, in der ähnlich Saussure zwischen motivierbarem Benennungsakt, motivierten Zeichenverknüpfungen und arbiträren Einzelzeichen-Produkten unterschieden wird, finden sich u. a. bei Leibniz und Christian Wolff (COSERIU 1968:97ff.; FREI 1974:123, Anm.7; GARDT 1994:255ff.).

<sup>10</sup> Auch die wichtigsten Argumente, warum sogar Onomatopoeitika und Interjektionen arbiträr seien, finden sich alle bei Saussure (und natürlich auch schon vor ihm, vgl. etwa RIJLAARSDAM 1978:281ff.). Im übrigen hängt die Einschätzung der Onomatopoeitika, wie die Argumentation in KUBCZAK 1994 nahelegt, in hohem Maße von der jeweiligen Bedeutungsauffassung ab.

<sup>11</sup> In der wohl neuesten Einführung in die Sprachwissenschaft von Heinz Vater wird die Willkürlichkeitsauffassung Saussures wie folgt wiedergegeben: Das sprachliche Zeichen ist "Willkürlich, weil in einer Lautfolge wie [baUm] nichts ist, was etwas mit der Bedeutung von *Baum* zu tun hat (vgl. frz. *arbre*, engl. *tree*, poln. *drzewo* etc.)." (VATER 1994:15f.) Diese lapidare Charakterisierung liest sich fast wie eine Paraphrase der entsprechenden Stelle bei Aristoteles (zitiert in GARDT 1994:251): "Das Nomen ist also ein Laut, der konventionell etwas bedeutet [...]. Die

Was im I. Kapitel des ersten Teils des *Cours* zum Thema 'Beliebigkeit des Zeichens' geschrieben steht, ist also der linguistisch grundausbildeten Öffentlichkeit wenigstens als "Vulgärvorstellung" bekannt. Weniger bekannt ist allerdings, daß sich Saussure zum selben Thema im VI. Kapitel des zweiten Teils noch einmal äußert - unter der Überschrift *Völlige und relative Beliebigkeit*: "Der Grundsatz der Beliebigkeit des Zeichens gestattet [...], in jeder Sprache das völlig Beliebige, d.h. das Unmotivierte, von dem nur relativ Beliebigen zu unterscheiden. Nur ein Teil der Zeichen ist völlig beliebig; bei anderen kommt eine Erscheinung hinzu, die es möglich macht, Grade der Beliebigkeit zu unterscheiden, wodurch diese doch nicht aufgehoben wird: **das Zeichen kann relativ motiviert sein.**" (ebd.:156)

Saussures beliebige Zeichen sind also unmotiviert bis relativ motiviert. Z.B. sei das Zeichen *dreizehn* motivierter als das Zeichen *elf*. Da nach Saussure im "Mechanismus der Sprache" zwei Typen von Relationen - syntagmatische und assoziative - funktionieren, hängen die Grade der Motiviertheit eines Zeichens von dessen linearer Komposition bzw. assoziativen Beziehungen zu anderen Zeichen ab. Das Zeichen *dreizehn* sei deshalb motivierter als *elf*, weil erstens *dreizehn* an die Konstituenten *drei* und *zehn* denken lasse und weil zweitens mit *dreizehn* andere ähnlich gebaute Glieder wie *vierzehn*, *dreiundzwanzig* assoziiert würden (ebd.: 156). Man kann es auch so formulieren: Wer einmal *drei* und *zehn* gelernt hat, dem wird *dreizehn* keine großen Lernschwierigkeiten bereiten. Hingegen hilft ihm die Kenntnis von *eins* und *zehn* beim Erlernen von *elf* nicht.

Saussure beschränkt seine Lehre von der relativen Motiviertheit (der Beliebigkeit) keinesfalls auf Lexikologie und Wortbildung, ja nicht einmal auf einzelsprachinterne Relationen. Einerseits thematisiert er auch flexionsmorphologische Erscheinungen, andererseits stellt er Beispiele aus verschiedenen Sprachen einander gegenüber. Sein flexionsmorphologisches Beispiel und der Kommentar dazu nehmen modernste Forschungspositionen vorweg: Die engl. Pluralform *ships* erinnere durch ihre Bildung an die ganze Reihe *flags*, *birds*, *books*, während *men*, *sheep* nichts derartiges ins Gedächtnis rufen würden (ebd.:157). Sprachvergleichend stellt Saussure die Paare *Laub*, *feuillage* und *métier*, *Handwerk* gegenüber.

---

Bestimmung 'konventionell' [...] will sagen, daß kein Nomen von Natur ein solches ist, sondern erst wenn es zum Zeichen geworden ist." Auch die unkommentierte Auflistung von Sprachbeispielen kann im 'einzuführenden' Leser den Eindruck erwecken, daß Saussure der Nomenklaturtheorie anhing. Ein Kommentar ist umso notwendiger, als Saussure das Sprachenvielfaltsargument selbst inkonsequent formuliert (COSERIU 1968:109, Anm.66) bzw. Denotat und Signifikat verwechselt (z.B. RIJLAARSDAM 1978:297ff.). Für eine ausgewogene Einführung in die Saussuresche Zeichenauffassung im Rahmen einer Einführung in die Sprachwissenschaft vgl. MARTINET 1963:18ff

Richtungsweisend und wiederum modernste Positionen vorwegnehmend sind Saussures resümierende Feststellungen zur Lehre von der relativen Motiviertheit der Beliebigkeit: "Alles, was auf die Sprache als System Bezug hat, muß meiner Überzeugung nach von diesem Gesichtspunkt aus behandelt werden, um den die Sprachforscher sich fast gar nicht kümmern: die Einschränkung der Beliebigkeit. Das ist die denkbar beste Grundlage. In der Tat beruht das ganze System der Sprache auf dem irrationalen Prinzip der Beliebigkeit des Zeichens, das, ohne Einschränkung angewendet, zur äußersten Kompliziertheit führen würde; aber der Geist bringt ein Prinzip der Ordnung und Regelmäßigkeit in einen Teil der Zeichen, und das ist die Rolle des relativ Motivierten. [...]"

Es gibt keine Sprache, in der nichts motiviert ist; sich eine Sprache vorzustellen, in der alles motiviert wäre, ist unmöglich gemäß der Definition. Zwischen diesen beiden äußersten Grenzen - Minimum von Organisation und Minimum von Beliebigkeit - findet man alle möglichen Verschiedenheiten. Die verschiedenen Idiome enthalten immer Elemente beider Art - völlig beliebige und relativ motivierte -, aber in sehr verschiedenen Verhältnissen, und das ist ein wichtiges Charakteristikum, das bei der Klassifizierung der Sprachen berücksichtigt werden könnte.

In einem gewissen Sinn [...] könnte man sagen, daß die Sprachen, wo die Unmotiviertheit ihr Maximum erreicht, sehr lexikologisch sind, und diejenigen, wo sie sich auf ein Minimum beschränkt, sehr grammatikalisch. Nicht als ob Lexikon und Beliebigkeit einerseits, Grammatik und relative Motiviertheit andererseits immer synonym wären, aber doch besteht da im Grunde eine gewisse Gemeinsamkeit." (Ebenda: 158f.)

Saussure, der nach der "Vulgärvorstellung" rigorose Vater des Arbitraritätsprinzips, skizziert hier ein Forschungsprogramm des Motiviertheitsprinzips, ja er meint sogar, alles, was auf die Sprache als System Bezug hat, müsse vom Gesichtspunkt der Einschränkung der Beliebigkeit (*limitation de l'arbitraire*) aus behandelt werden.<sup>12</sup> Dieser 'andere' Saussure, d.h. der, dem das Motiviertheitsprinzip am Herzen liegt, ist der linguistisch grundausbildeten Öffentlichkeit - so darf ich mal unterstellen - weitgehend unbekannt. Gibt es aber den 'anderen' Saussure wirklich?

Die zitierten Untersuchungen von Vigener und Jäger machen die Auffassung plausibel, daß sich Arbitrarität und Motiviertheit bei Saussure auf kohärente

---

<sup>12</sup> Der Name 'Saussure' läßt einen wohl eher deshalb an die Arbitrarität denken, weil einem im allgemeinen als erstes die Frage nach der lautlichen Motiviertheit der Simplizia einfällt (vgl. auch das obige Zitat aus VATER 1994).

Weise ergänzen: Arbitrarität ist eine semiotische Tatsache, die das Produkt der Zeichenbildung obligatorischerweise charakterisiert, Motiviertheit ist hingegen eine sozial-historische Tatsache, die den Akt der Zeichenbildung - inklusive des Aktes der syntagmatischen und assoziativen Eingliederung des Zeichens in systemhafte Beziehungen (FREI 1974) - charakterisieren kann. Jedes Zeichen stellt eine neue Qualität dar, denn sein Lautkörper bildet weder vorgefertigte Gedanken ab, noch porträtiert das Zeichen außersprachliche Referenten.<sup>13</sup> Dies bedeutet aber natürlich nicht, daß der schöpferische Akt der Zeichenbildung, die kreative Tätigkeit selbst, unmotiviert sein muß, sondern es heißt nur, daß der Akt der Zeichenbildung (a) durch diverse Faktoren und (b) in unterschiedlichem Maße motiviert sein kann.

Saussures zitierte Programmskizze enthält eine ganze Reihe von Anregungen und provoziert natürlich auch viele Fragen, unter denen es etliche gibt, die von der Sprache auch zur Literatur führen:

(1) Wie und von wem kann das sprachliche Zeichen motiviert werden? M.a.W., was/wer ist unter dem "Geist" zu verstehen, der ein Prinzip der Ordnung und Regelmäßigkeit in einen Teil der Zeichen bringe?

(2) Was ist (umgekehrt) unter dem "Prinzip der Ordnung und Regelmäßigkeit", das der Geist in einen Teil der Zeichen bringe, zu verstehen?

(3) Wer/was ist der Maßstab der Motiviertheit einer Sprache?<sup>14</sup> Ein Textsortendurchschnitt? Die besten Dichter? Der Grundwortschatz?<sup>15</sup>

(4) Folgt aus dem Saussureschen Diktat, daß Minimum von Organisation und Minimum von Beliebigkeit die zwei Extreme in Sprachen darstellten, daß der gute Dichter u.a. daran zu erkennen ist, daß seine Sprache organisierter, d.h. motivierter, ist als die Sprache (!), in der er schreibt?

(5) Frage (4) provoziert die Frage, ob die verschiedenen Typen von Motiviertheiten auf einer ästhetischen Werteskala untergebracht werden können/sollen.

Von diesen Fragen gibt es am ehesten noch auf (1) und (2), die Fragen nach dem "motivierenden Geist" und nach dem Prinzip (den Prinzipien) der Ordnung und Regelmäßigkeit, (Teil)Antworten. Das einschlägige Forschungsprogramm, das die Frage der Motiviertheit meist unter dem Stichwort 'Ikonizität in der Spra-

---

<sup>13</sup> Das Gegenteil anzunehmen, wäre auch logisch nicht unproblematisch (MORAVCSIK 1980:26).

<sup>14</sup> Denn Sprachen - die deutsche, die chinesische usw. - gibt es nicht, wir kennen nur verschiedene Traditionen des Sprechens, "Techniken der Rede" (KNOBLOCH 1988).

<sup>15</sup> Und wenn es einen Konsens über den Maßstab gibt: Wie werden die gezählten und typisierten Motiviertheiten in der Wortbildung, Flexionsmorphologie und Syntax miteinander verrechnet?

che' behandelt,<sup>16</sup> beruft sich zwar auch auf Saussure, hat aber den Namen eines anderen Wissenschaftlers auf seine Fahnen geschrieben: Charles Sanders Peirce (gest. 1914).

Peirce, der eigentliche Begründer der Semiotik, unterscheidet drei Subklassen von Ikonen (von *hypoicons*), von denen wir hier nur die ersten beiden betrachten: *images* und *diagrams* (PEIRCE 1960/II:157 [§ 2.277]).<sup>17</sup>

*Images* repräsentieren "simple qualities" (ebd.), die Beziehung zwischen *image* und *simple quality* kann bildliche Ikonizität (B-Ikonizität) genannt werden. Die B-Ikonizität ist der Typ von Motiviertheit, der Onomatopoeitika charakterisiert. Diese Zeichen - genauer: ihre Lautkörper - ähneln den außersprachlichen Klängen und Lauten, auf die sie referieren. Scheinbar paradox (s. oben) formuliert: Der Akt der (sprachsynthetisch) gedankenbildenden Zeichenbildung besteht hier in einem Abbildungsversuch. Abgebildet wird aber natürlich nicht der Referent, sondern ein akustisches Bild von ihm. Die Gedankenbildung umfaßt also sowohl die Erzeugung eines akustischen Bildes als auch die Erzeugung eines artikulatorischen Skeletts, das durch das akustische Bild motiviert wird. Die B-Ikonizität, d.h. akustisch/artikulatorisch motivierte metonymische Beziehungen, scheint in den Sprachen marginal zu sein.<sup>18</sup>

Wesentlich interessanter als B-Ikonizität und unter interdisziplinärer Perspektive vielversprechend ist die Untersuchung der *diagrams*, "which represent the relations [...] of the parts of one thing by analogous relations in their own parts" (ebd.), bzw. der diagrammatischen Ikonizität (D-Ikonizität). Selbst die sog. Lautsymbolik (vgl. etwa Jakobson/Waugh 1979: 177ff.) wie *mikro-makro* gehört eher in den Bereich der D-Ikonizität.<sup>19</sup>

*Denn Püppi ist ganz Pappis Kind.*  
(Günter de Bruyn: *Neue Herrlichkeit*, S.6.)

Vereinfacht formalisiert:<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Vgl. z.B. den Sammelband HAIMAN 1985; DOTTER 1990 und HAIMAN 1993.

<sup>17</sup> Die dritte Subklasse sind die *metaphors*.

<sup>18</sup> In der Schrift ist <o> b-ikonisch, es bildet die Artikulationsgeste (die Geometrie des geöffneten Mundes) ab.

<sup>19</sup> JESPERSEN (1925:389f.) führt eine Reihe *i*-haltiger Wörter aus verschiedenen Sprachen an, die b-ikonisch sein sollen. Dabei haben die meisten seiner Beispiele (*little, petit, piccolo, ung. kis, minor, mikros* usw.) *a*-haltige Antonyme. In der Syntax dominiert ebenfalls die D-Ikonizität (DOTTER 1990:122).

<sup>20</sup> Hier und im weiteren gelten folgende Darstellungskonventionen:  $x \rightarrow y = x$  motiviert  $y$ ;  $R(x, y) =$  Relation zwischen  $x$  und  $y$ .

R (Kleinheit, Größe) → R (hohe Vokale, tiefe Vokale)

Wir können nun den Peirceschen Begriff der D-Ikonizität und die entsprechende Stelle bei Saussure zusammenfügen. Das Ergebnis lautet so:

Der Geist bringt (u.a.) D-Ikonizität [= ein Prinzip der Ordnung und Regelmäßigkeit] in einen Teil der Zeichen.

Da aber Ikonizität eine Beziehung ist, nämlich eine zwischen motivierten und motivierenden Relationen (zwischen *the parts of one diagram* und *the parts of one thing*), muß Saussures "Geist" zumindest zum Teil aus motivierenden Relationen bestehen. Unsere ersten beiden Fragen erweisen sich also als eine einzige Frage, die nur aus zwei Perspektiven gestellt wurde:

Was für relationale Eigenschaften des "Geistes" können den Akt der Zeichenbildung motivieren?

Oder aus der anderen Perspektive:

Was für Typen von Relationen, die durch relationale Eigenschaften des "Geistes" motiviert werden können, sind für natürliche Sprachen charakteristisch?

An diesem Punkt kreuzen sich die Autobahnen der Zeichenfrage und der Gegenstandsfrage:

Um unsere semiotische Fragestellung, d.h. die Frage nach der Ikonizität, mit der Gegenstandsfrage in Einklang zu bringen, soll der schillernde Begriff 'Geist' durch die Formulierung 'biologisch erzeugte Grundlagen des Sprechens' ersetzt werden.<sup>21</sup> Demnach bilden die motivierenden Relationen eine Teilmenge der biologisch erzeugten Grundlagen des Sprechens.<sup>22</sup> Somit wird eine Antwort auch auf die Frage, was es heißt, daß die Linguistik die biologischen Grundlagen des Sprechens ernstzunehmen habe, möglich. Dies bedeutet, daß man ein für allemal Abschied nehmen muß von dem merkwürdigen systemlinguistischen Konstrukt des idealen Sprechers, der weder Augen noch Ohren hat und dem kein biologisch determiniertes Erkennen eigen ist, kurz: von dem Sprecher, der hirnlos, d.h. ohne Zentralnervensystem, dahinvegetiert (vgl. auch MAYERTHALER 1980:36, Anm.5.).

Somit kommen wir bei der in unserem Sinne umformulierten Saussure-Peirce-Frage an: **Gibt es typische<sup>23</sup> menschliche Eigenschaften, die für ikoni-**

<sup>21</sup> Dies ist möglich, da wir uns nur auf die sprachbezogenen Aspekte des 'Geistes' beschränken

<sup>22</sup> Es kann hier nur angedeutet werden, daß "biologisch" keinesfalls im Gegensatz zu "historisch-sozial" verstanden wird. Nach radikal konstruktivistischer Auffassung erzeugen und reproduzieren Biologisches und Soziales sich ständig, so daß Lebewesen spätestens vom Augenblick der Geburt an keine Phänomenbereiche mehr aufweisen, die rein biologisch oder rein sozial charakterisierbar wären

<sup>23</sup> Die Bezeichnung 'prototypisch' wird in der linguistischen Literatur m.E. oft auch in den Fällen benutzt, wo einfach von 'typisch, durchschnittlich, normal' die Rede ist. Da ich in der vorliegenden



sche Relationen in natürlichen Sprachen verantwortlich gemacht werden können?<sup>24</sup>

Diese Frage läßt sich mit Ja beantworten, was durch die folgende Kostprobe untermauert werden soll:

(1) Roman Jakobson (1966:27) notiert, daß eine ikonische Beziehung besteht zwischen dem zeitlichen Ablauf von Ereignissen und der Reihenfolge, in der die auf sie referierenden Zeichen(gruppen) geäußert werden.<sup>25</sup>

*Veni, vidi, vici.*

Motiviert wird die Reihenfolge der Sprachzeichen zwar tatsächlich durch das Nacheinander der außersprachlichen Ereignisse, aber ermöglicht wird diese Art Motivation erst durch die typische Eigenschaft des Menschen, Ereignisse zeitlich anzuordnen bzw. sie sich ohne zeitliche Anordnung gar nicht vorstellen zu können.<sup>26</sup> Wäre dieses Prinzip nicht am Werke, hätte das gravierende Konsequenzen auch für die Literatur:

*Die Dunkelheit landete und bewegte sich langsam gegen Norden. (Ilse Aichinger: Die größere Hoffnung, S.5.)*

Die Temporaladverbien, die zur Klarstellung der zeitlichen Verhältnisse eingefügt werden müßten, würden die schöne Metapher kaputtmachen:

*Zuerst landete die Dunkelheit und dann bewegte sie sich langsam gegen Norden.*

(2) Ein weiteres ikonisches Prinzip ist das sog. Erste Behaghelsche Gesetz (BEHAGHEL 1932:4): "Das oberste Gesetz ist dieses, daß das geistig eng Zusammengehörige auch eng zusammengestellt wird":

---

Arbeit auf keine der Prototypentheorien Bezug nehmen, besteht kein Grund, einen Pseudo-Terminus einzuführen.

<sup>24</sup> In einer trendbewußten Arbeit würde für "menschliche Eigenschaften" vermutlich "kognitive Elemente, Strukturen und Prozesse" oder dergl. stehen. "Menschliche Eigenschaften" umfassen in meiner Lesart alle Charakteristika menschlichen Erkennens - inklusive der Wahrnehmung - und auch weitere biologisch determinierte Eigenschaften, die ihrerseits das Erkennen - inklusive der Wahrnehmung - determinieren (z.B. die Position der Wahrnehmungsorgane; ob jemand Rechtshänder oder Linkshänder ist usw.). Außerdem ist das Wort *kognitiv* dermaßen ausgehöhlt und abgenutzt, daß hinter ihm sowohl grundverschiedene Theorien als auch praktisch jedwede konzeptuelle Leere und erkenntnistheoretische Ignoranz versteckt werden können.

<sup>25</sup> Auch in der "Erweiterungsgruppe" (= in koordinierten Wortverbindungen) wird nach OTTO BEHAGHEL (1928:368) die Anordnung der Glieder durch die zeitliche Folge mitbestimmt: *Blitz und Schlag, Brief und Siegel, auf und ab, früh und spät* usw.

<sup>26</sup> Bereits Julius Caesar Scaliger äußert in *De causis linguae latinae...* (1540), daß die Abfolge der Teile einer Äußerung die Abfolge der entsprechenden Bewußtseinskonzepte spiegeln soll (GARDT 1994:67).

*Dieser Scholsdorff war, obwohl damals erst einunddreißig Jahre alt, von allen, auch den schärfsten Musterungskommissionen [...] als untauglich bezeichnet worden, obwohl kein organisches Leiden ihm anhaftete, lediglich, weil er so extrem zart, sensibel und nervös war, daß man es nicht mit ihm riskieren wollte [...].* (Heinrich Böll: *Gruppenbild mit Dame*, S. 130.)

Der zeitliche Ablauf (s. (1)) würde ja auch die folgende Gruppierung der Zeichen - die Vertauschung der beiden *obwohl*-Sätze - logisch äquivalent machen:

*Dieser Scholsdorff war, obwohl kein organisches Leiden ihm anhaftete, von allen, auch den schärfsten Musterungskommissionen [...] als untauglich bezeichnet worden, obwohl damals erst einunddreißig Jahre alt, lediglich, weil er so extrem zart, sensibel und nervös war, daß man es nicht mit ihm riskieren wollte [...].*

Aber die Charakterisierung des Gesundheitszustandes von Scholsdorff (*kein organisches Leiden*) und die Angaben zu seiner physischen und psychischen Verfassung (*extrem zart, sensibel und nervös*) gehören zusammen, weshalb sie in aufeinander folgenden Gliedsätzen besser aufgehoben sind.

Auch die Reihenfolge der Adjektive in einer Substantivgruppe gehorcht dem Ersten Behaghelschen Gesetz:

*eine uneingeschränkte persönliche Macht; an unlimited personal power; un pouvoir personnel illimité* (ASKEDAL 1993:15).

Im Deutschen kann die unterschiedliche semantische Nähe zweier oder mehrerer Adjektive zum substantivischen Kern sogar durch Flexionswechsel ikonisch gekennzeichnet werden (Beispiel in LJUNGERUD 1955:257):

*Vitamingaben ändern nichts an weiterem leichten Gewichtsverlust.*  
(Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*)

Die nichtparallele Adjektivdeklinaton, die ja normativ - trotz Thomas Mann und ähnlicher Dichtierzwerge - angeprangert wird, kann die sog. Einschließung<sup>27</sup> ikonisch symbolisieren. Hier handelt es sich also um eine Verdopplung der Ikonizität, die zur Entstehung einer transitiven ikonischen Relation führt:

semantische Nähe → lineare Nähe → flexivische Kodierung.

Das Prinzip, das semantisch Zusammengehöriges auch in der linearen Zeichenabfolge zusammenbringt, dürfte mit unserer typischen Eigenschaft zu tun haben,

---

<sup>27</sup> Semantisch bezieht *weiter-* sich nicht nur aufs Substantiv, sondern schließt auch das Adjektiv *leicht-* ein. Daher würde die Kette *an leichtem weiterem Gewichtsverlust* bereits durch die Reihenfolge der Adjektive eine inkorrekte semantische Interpretation erzeugen.

einordnend/klassifizierend zu erkennen, d.h. Wahrnehmen gänzlich ins Erkennen, das eine Funktion der Struktur des Organismus ist, zu integrieren.<sup>28</sup>

Die zwei genannten ikonischen Prinzipien entsprechen bei Coseriu (1987:4) dem Prinzip der "angemessenen Anordnung", das eine der universellen Normen des Sprechens ist. Das Prinzip der "angemessenen Anordnung" kann - wie jedes Prinzip - sowohl normgemäß, d.h. in grammatischen Konstruktionen, als auch okkasionell, z.B. in literarischen Werken, verletzt werden.

Die normgemäße Verletzung signalisiert u.a., daß Sprechen und Erkennen mehrdimensionale Phänomene sind, die nicht mit eindimensionalen Gesetzen und zweidimensionalen Strukturbäumen erklärt werden können. Sog. Klammerungsparadoxe (SCHMIDT 1993:232ff. und dort weitere Literatur) wie

[*der [klinische Medizin]student*]

enthalten zwar unangemessen angeordnete Glieder, ihre Bildung entspricht aber durchaus einem anderen Prinzip, das das Sprechen mitsteuert und das in Anlehnung an Lüdtké (1980:5) das Optimierungsprinzip genannt werden könnte: Der Sprecher will sein Kommunikationsziel durch Minimierung des artikulatorischen und intellektuellen Arbeitsaufwandes erreichen.

Da er im Normalfall mit einem kooperativen Hörer rechnen kann, der ja weiß, daß es keine Medizinstudenten gibt, die klinisch sind, daß es aber sehr wohl welche gibt, die klinische Medizin studieren, kann er auf die artikulatorisch längere Version (*der Student der klinischen Medizin*) verzichten. Diese Lösung bedeutet, daß auch der intellektuelle Arbeitsaufwand gering gehalten wird. Denn während das Klammerungsparadox durch einfache Linkserweiterung (*klinische*) eines lexikalisierten Kompositums (*der Medizinstudent*) entsteht, bedarf die Bildung von *der Student der klinischen Medizin* einer rekursiven Attribuierung, die sowohl eine Linkserweiterung von *Medizin* als auch eine Rechtserweiterung von *der Student* beinhaltet.

Die okkasionelle Verletzung kann u.a. besondere Effekte, die genannte Mehrdimensionalität oder eben nur die einfache Tatsache signalisieren, daß nicht alles auf der Welt in zeitlicher und/oder semantischer Abfolge angeordnet werden kann/soll:

---

<sup>28</sup> Im Sinne der 'funktionalistischen' Tradition des Spracherwerbs (z.B. Piaget-Schule, Brown, Bruner) gehen Konzeptualisierung, Klassenbildung und kategoriale Unterscheidung dem Erwerb des Sprechens voraus (KNOBLOCH 1988a:143). (Zur Unterscheidung von 'Spracherwerb' und 'Sprecherwerb/Erwerb des Sprechens' vgl. ÅOEL 1995.)

"Wenn Sie jetzt nicht unterschreiben -", Ellen suchte nach einer schweren Drohung. Ihre Zähne schlugen aufeinander. "Dann will ich ein Delphin sein [...]"! (Ilse Aichinger: *Die größere Hoffnung*, S. 11f.)

Die Unterbrechung des Zitats durch den Kommentar widerspricht und gehorcht zugleich dem Prinzip der angemessenen Anordnung. Denn es stimmt zwar die zeitliche Anordnung, aber die angemessene Realisierung der semantischen Anordnung (= der logischen *wenn-dann*-Relation) mußte unterbrochen werden, um eben die zeitliche Anordnung angemessen realisieren zu können. Äußerung und Meta-Äußerung - zwei verschiedene semantische Ebenen - wurden zeitlich ineinandergeflochten.

Es sollte nicht der Eindruck entstehen, daß sich ikonische Beziehungen ausschließlich auf die Reihenfolge von Sätzen/Teilsätzen und die Nähe von Konstituenten beziehen. Im folgenden sollen daher einige andere Typen erwähnt werden:

(3) In natürlichen Sprachen gibt es viele Arten von Wiederholungen, die sowohl Zusammengehörigkeit als auch verschiedene Typen von Intensitäten ikonisch symbolisieren können. Einige Beispiele:

(a) Die morpheminterne Lautverdopplung in *Zwilling* symbolisiert zwei Referenten in ihrer symmetrischen Zusammengehörigkeit (MORAVCSIK 1980:23);<sup>29</sup>

(b) Die paradigmatische Zusammengehörigkeit der recht verschiedenen Instrumentalis-Flexive des Polnischen wird durch die Nasalität des letzten Lautes - Vokals oder Konsonanten - des jeweiligen Flexivs angezeigt (JAKOBSON 1966);

(c) Reduplikation - Wiederholung des durch den Reduktionsvokal erweiterten Anfangskonsonanten der Wurzel (z.B. got. *haita* 'ich heiße', *haihait* 'ich/er hieß') - signalisiert eine asymmetrische Zusammengehörigkeit: Präteritum als morphologisch abgeleitete Kategorie und Präsens als morphologische Basiskategorie bilden ein Paradigma;<sup>30</sup>

(d) Semantische Zusammengehörigkeit kann auch durch flexivische Wiederholungen gekennzeichnet werden:

*Tantae molis erat Romanam condere gentem* (Vergil)

viel<sub>gen</sub> Mühe<sub>gen</sub> war römisches<sub>acc</sub> gründen Volk<sub>acc</sub>

'Es kostete viel Mühe, das römische Volk zu gründen'

<sup>29</sup> Das Wort *Drilling*, das analog zu *Zwilling* gebildet wurde, hebt die Ikonizität von *Zwilling* nur scheinbar auf. In Wirklichkeit entsteht auch hier eine doppelte - diesmal aber nicht transitive - ikonische Relation: *Zwilling* (symmetrische Zusammengehörigkeit → Lautverdopplung) → *Drilling*.

<sup>30</sup> Reduplikation kann als eine Art "sound-symbolic ablaut" (JAKOBSON/WAUGH 1979:200ff.) angesehen werden, der nach JAKOBSON/WAUGH (1979:200) in Nordwest-Amerika am verbreitetsten ist.

(e) Konstituentenwiederholung drückt in allen Sprachen die Kontinuität/Dauer eines Ereignisses (*He walked and walked*) und/oder Intensität (*sehr, sehr hell*) aus (MORAVCSIK 1980:27);

(f) D-ikonische Wiederholungen gibt es auch in der Schrift (PLANK 1979:126): §§, pp., ff., I-II-III. D-ikonisch ist auch das Verhältnis mancher Groß- und Kleinbuchstaben (*k-K, s-S*), was deshalb besonders interessant ist, weil hier durch bloße Graphemvergrößerung Zusammengehörigkeit und Intensität in einem Zug ausgedrückt werden.

Typen von D-ikonischen Beziehungen gibt es auf allen Rängen der Sprache zuhauf. Da aus literaturwissenschaftlicher Sicht neben Phonologie und Syntax wohl der Wortschatz am interessantesten ist, gehe ich noch auf einige lexikalische Ikonizitäten ein:

(4) Da der durchschnittliche Mensch "aus Gründen der Organisation seines Nervensystems" (MAYERHALER 1980:24) Rechtshänder ist, hat in allen Sprachen RECHTS eine positive und LINKS eine negative Konnotation. Vgl. dt. *Recht, richtig, recht haben* vs. *link (linke Tour, linker Typ), zwei linke Hände haben, Ehe zur linken Hand, linkisch, jmdn. linken*<sup>31</sup>

(5) Da der biologisch normale Mensch die Augen vorne hat, kann er nicht beobachten, was hinten (= hinter seinem Rücken) passiert. Daher ist das Vorkommen von *Rücken* in den folgenden Redewendungen motiviert:

*jmdm. den Rücken decken* (die Vorderseite, wo die Augen sind, kann man ja selber, ohne fremde Hilfe, schützen);

*jmdm. den Rücken kehren* (d.h., von jmdm. die Augen abwenden und ihm somit perzeptive und intellektuelle Aufmerksamkeit entziehen);

*jmdm. den Rücken stärken* (die Vorderseite, wo die Augen sind, kann man ja selber überwachen);

*jmdm. in den Rücken fallen; im Rücken des Feindes, er hat mächtige Gönner im Rücken* usw.

(6) Da der biologisch normale Mensch die Augen oben hat, ist für ihn Vertikalität eine OBEN-UNTEN-Beziehung (und keine UNTEN-OBEN-Beziehung, vgl. MAYERHALER 1980). Deshalb steht bei Wortpaaren, die eine vertikale Relation ausdrücken, normalerweise das Wort für OBEN vorne, es handelt sich also um irreversible Binomiale:

*auf und ab, Berg und Tal, Höhen und Tiefen, Kopf und Kragen, Hand und Fuß, Aufstieg und Fall, von oben bis unten, Hemd und Hose, Jacke wie Ho-*

---

<sup>31</sup> Der Autor des vorliegenden Aufsatzes, der Linkshänder ist, fragt sich und insbesondere die Natürlichkeitstheoretiker, ob seinesgleichen wirklich keine Chance hat, auf den Sprachwandel Einfluß zu nehmen.

*se, Herz und Nieren, heben und senken, Himmel und Hölle, vom Scheitel bis zur Sohle* usw. (PLANK 1979:140f.).

Die zwei Ausnahmen im Deutschen (*drunter und drüber, Hals über Kopf*) sind nur scheinbare Ausnahmen. Denn während die OBEN-UNTEN-Reihenfolge die normale Blickrichtung des Menschen, d.h. den normalen Lauf der Dinge, ikonisch symbolisiert, symbolisiert die Umkehrung der Reihenfolge eben den abnormalen Lauf der Dinge, d.h. Unordnung (PLANK ebd.). Die Umkehrung der Reihenfolge ist also ebenfalls ikonisch, sie bildet eben nur Abweichungen vom Normalen ikonisch ab.

### 3. Analyse eines Jandl-Gedichts

Nach Jakobson stammte das Lieblingszitat von Peirce vom Modisten John of Salisbury: *Nominantur singularia, sed universalia significantur* (JAKOBSON 1966:36). Dieser Satz erhellt wie kein anderer, wie abwegig es wäre, Arbitrarität und Ikonizität gegeneinander auszuspielen. Denn es liegt in der Natur des Akts der Zeichenbildung, daß es nur in den seltensten Fällen - und auch in diesen nur zum Teil - möglich ist, die Bildung des einfachen Zeichens derart zu motivieren, daß dabei auch das gebildete einfache Zeichen inhärent (teil)motiviert (= nicht (ganz) arbiträr) wird. Aus der schlichten Tatsache, daß die "singularia" immer benannt werden müssen (und nicht von Natur gegeben sind), folgt also, daß auf dieser 'singulär-synthetischen' Ebene die Arbitrarität vorherrscht. Es liegt aber ebenfalls in der Natur des Akts der Zeichenbildung, d.h. - wie gezeigt - letztendlich in der 'Natur' des Menschen, daß es in den meisten Fällen möglich und auch notwendig ist, die Bildung komplexer Zeichen derart zu motivieren, daß dabei auch das einfache Zeichen in mehrdimensionale Motivationsstrukturen integriert wird. Aus der schlichten Tatsache, daß die "singularia" immer in "universalia" eingebettet entstehen bzw. verwendet werden, folgt also, daß auf dieser 'universal-synthetischen' Ebene die Ikonizität vorherrscht.

Die Ikonizität spielt sich in Texten, in denen nicht die poetische Funktion (Jakobson 1960) dominiert, vorwiegend 'hinter den Kulissen' ab, d.h., der Hörer-leser ist sich der ikonischen Bezüge des Textes meist nicht bewußt. Daraus folgt, daß in poetischen Texten die Möglichkeit und zugleich die Notwendigkeit besteht, die Kulissen des normalen Sprechens abzubauen, den Hintergrund in den Vordergrund treten zu lassen und so ein ikonisches Spiel zu inszenieren. Genau darum geht es m.E. in dem Gedicht *zweierlei handzeichen* von Ernst Jandl, das ich zum Schluß kurz analysieren möchte (Jandl: *Augenspiel*, S.67.):

Ernst Jandl:  
**zweierlei handzeichen**

ich bekreuzige mich  
vor jeder kirche  
ich bezwetschkige mich  
vor jedem obstgarten

wie ich ersteres tue  
weiß jeder katholik  
wie ich letzteres tue  
ich allein

In der ersten Strophe gibt es eine ikonische Relation zwischen *kreuz* und *sich bekreuzigen* (s. Saussures relative Motiviertheit via assoziative Beziehungen). Analog dazu wird via Wortbildung eine zweite zwischen *zwetschken* und *sich bezwetschkigen* geschaffen (s. Peirces D-Ikonizität), ohne daß der Leser weiß, was unter 'sich bezwetschkigen' zu verstehen ist. Die Analogie zwischen der konventionellen ikonischen Relation (*kreuz/sich bekreuzigen*) und der okkasionellen ikonischen Relation (*zwetschken/sich bezwetschkigen*) wird in jeder der Relationen durch assoziative Drittglieder (*kirche* und *obstgarten*) verstärkt. Die ikonische Relation zwischen *kreuz* und *sich bekreuzigen* ist lexikalisiert und daher öffentlich, die zwischen *zwetschken* und *sich bezwetschkigen* hingegen 100% kontextdeterminiert und daher privat: die letztere Relation hat außerhalb dieses Kontextes keinerlei Gültigkeit. Die strikte Kontextdeterminiertheit des Ikons *sich bezwetschkigen* kann gegen den linguistischen Strich, aber ganz im Sinne einer Linguistik des Sprechens auch folgendermaßen ausgedrückt werden: Das Verb *sich bezwetschkigen* verfügt zwar über eine aktuelle, aber nicht über eine lexikalische Bedeutung.<sup>32</sup> Das ist die noch linguistischere Formulierung dessen, daß das Ikon *sich bezwetschkigen* 100% privater, nichtnormierter Natur ist.

Nach der Lektüre der ersten Strophe erwartet der Leser vielleicht, daß das Geheimnis des unbekanntenen zwetschkenbezogenen Handzeichens gelüftet wird. Aber Jandl ist kein schlechter Dichter und überdies ein guter Semiotiker: Mit der zweiten Strophe bekräftigt er nur, daß die linguistische Analyse der ersten Strophe, die auf eine Spannung zwischen Öffentlichem/Konventionalisiertem einerseits und Privatem/Individuellem andererseits hinauslief, richtig war. Er bildet nämlich die in der ersten Strophe aufgebaute Relation zwischen ÖFFENTLICH

---

<sup>32</sup> Die Unterscheidung zwischen aktueller und lexikalischer Bedeutung geht auf Wilhelm Schmidt (SCHMIDT <sup>5</sup>1986) zurück.

und PRIVAT durch die Relation zwischen den Zeichengruppen *weiß jeder katholik* und [weiß] *ich allein* ikonisch ab. Und das Private, das er in der ersten Strophe durch frühere ikonische Dimensionen aufgebaut hat, will er auch in der zweiten nicht aufgeben, sondern für sich behalten (*wie ich letzteres tue* [weiß] *ich allein*). Er führt den Leser, der sich im Gedicht fleißig vorwärts gearbeitet und dabei gedacht hat, er könnte dem Dichter am Ende vielleicht doch in die Karten schauen, hinters Licht.

Die fünf ikonischen Dimensionen des Gedichts können wie folgt zusammengefaßt werden:

1. *kreuz* → *sich bekreuzigen*
2. R (*kreuz, sich bekreuzigen*) → R (*zwetschken, sich bezwetschkigen*)
3. *zwetschken* → *sich bezwetschkigen*
4. R (1, 3) → R (ÖFFENTLICH, PRIVAT)
5. R (ÖFFENTLICH, PRIVAT) → R (*weiß jeder katholik, [weiß] ich allein*)

#### 4. Schlußwort

Für den sprachtheoretisch bzw. semiotisch interessierten Leser wird der Aufsatz nur wenig Neues enthalten haben. Angesichts der Zielsetzung der Arbeit, einen bescheidenen Beitrag zum Bau 'interdisziplinärer Autobahnen' zu leisten und die zum Teil 'arbiträre' Beziehung der Literaturwissenschaft zur Linguistik ein wenig zu 'motivieren', ist dies jedoch wohl zu entschuldigen.

Der Wunsch, zur 'linguistischen Motivierung' der Literaturwissenschaft beizutragen, ist allerdings nur in Verbindung mit Selbstkritischem angebracht. Denn nicht nur der Literaturwissenschaftler, dem die Probleme der Linguistik gleichgültig sind und der die Methoden der Linguistik ignoriert, sei ein schillernder Anachronismus. Genauso anachronistisch sei der Linguist, der keine Ohren für die poetische Funktion der Sprache hat. Mit diesen Aussagen, die nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt haben, schließt Roman Jakobson seinen (auto)bahnbrechenden Aufsatz von vor 35 Jahren (JAKOBSON 1960:377).

Das Stichwort *bescheidener Beitrag* ist aber auch noch in einer anderen Hinsicht angebracht. Ikonizität ist nämlich nur ein Aspekt, unter dem literarische Texte linguistisch und semiotisch betrachtet werden können. Außerdem ist Ikonizität keine literaturspezifische Gegebenheit, sie wird ja in allen Varietäten und Textsorten verwendet, in manchen sogar regelrecht ausgeschlachtet (Werbepsache). Auch generell führt die strukturelle Stilisierung (Ikone, Tropen) alleine meist noch zu keiner Poetizität. Umgekehrt hängt die Literarizität von



Texten nicht bzw. nur selten (s. Jandl) an deren Ikonizität, auch nicht (bzw. nur selten) an der Realisierung anderer struktureller Möglichkeiten.

## Quellen

AICHINGER, Ilse: *Die größere Hoffnung. Roman.* - Frankfurt/M.: Fischer Tachenbuch Verlag 1974. (= Fischer Tachenbücher 1432)

BÖLL, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame. Roman.* - München: dtv 1974. (= dtv 959).

BRUYN, Günter de: *Neue Herrlichkeit. Roman.* - Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1985.

JANDL, Ernst: *Augenspiel.* - Berlin: Volk und Welt <sup>3</sup>1988.

## Literatur

ÁGEL, Vilmos (1996): *Ist der Gegenstand der Sprachwissenschaft die Sprache?* - In: Kertész, András (Hg.): *Metalinguistik im Wandel. Die kognitive Wende in Wissenschaftstheorie und Linguistik.* - Frankfurt/M. usw.: Lang, 55-95. (= Metalinguistica)

ÁGEL, Vilmos (1995): *Überlegungen zum Gegenstand einer radikal konstruktivistischen Linguistik und Grammatik.* - In: Ders./Brdar-Szabó, Rita (Hg.): *Grammatik und deutsche Grammatiken. Budapest Grammatiktagung 1993.* - Tübingen: Niemeyer, 3-22. (= LA 330)

ASKEDAL, John Ole (1993): *Über Arbitrarität und Ikonizität von Sprachzeichen.* - In: Küper, Christoph (Hg.): *Von der Sprache zur Literatur. Motiviertheit im sprachlichen und im poetischen Kode.* - Tübingen: Stauffenburg, 13-22. (= Probleme der Semiotik 14)

BEHAGHEL, Otto (1928; 1932): *Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung.* Bde 3-4. - Heidelberg: Winter. (= Germanische Bibliothek: Sammlung germanischer Elementar- und Handbücher; 1. Reihe: Grammatiken 10)

CHRISTMANN, Hans Helmut (1985): *Arbitrarität und Nicht-Arbitrarität im Widerstreit - Zur Geschichte der Auffassung von sprachlichen Zeichen.* - In: ZPSK 38, 83-99.

COSERIU, Eugenio (1968): *L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes.* - In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 204, 81-112.

COSERIU, Eugenio (1974): *Synchronie, Diachronie und Geschichte. Das Problem des Sprachwandels.* - München: Fink (= Internationale Bibliothek für Allgemeine Linguistik 3)

COSERIU, Eugenio (1975): *System, Norm und Rede.* - In: Ders.: *Sprachtheorie und Allgemeine Sprachwissenschaft. 5 Studien.* - München: Fink, 11-101. (= Internationale Bibliothek für Allgemeine Linguistik 2)

COSERIU, Eugenio (1980): *Vom Primat der Geschichte.* - In: *Sprachwissenschaft* 5, 125-145.

COSERIU, Eugenio (1987): *Logik der Sprache und Logik der Grammatik.* - In: Ders.: *Formen und Funktionen. Studien zur Grammatik.* - Tübingen: Niemeyer, 1-23. (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 33)

COSERIU, Eugenio (1988): *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens.* - Tübingen: Niemeyer. (= UTB 1481)

DOTTER, Franz (1990): *Nichtarbitrarität und Ikonizität in der Syntax.* - Hamburg: Buske. (= Beiträge zur Sprachwissenschaft 4)

- EBERT, Robert Peter (1993): *Syntax*. - In: Ebert, Robert Peter/Reichmann, Oskar/Solms, Hans-Joachim/Wegera, Klaus-Peter: *Frühneuhochdeutsche Grammatik*. - Tübingen: Niemeyer, 313-484. (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, A. Hauptreihe 12)
- ERBEN, Johannes (1985): *Syntax des Frühneuhochdeutschen*. - In: Besch, Werner/Reichmann, Oskar/Sonderegger, Stefan (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Zweiter Halbband. - Berlin/New York: de Gruyter, 1341-1348. (= HSK 2.2)
- FREI, Henri (1974): *Le mythe de l'arbitraire absolu*. - In: Amacker, René/De Mauro, Tullio/Prieto, Luis J. (Hg.): *Studi saussuriani per Robert Godel*. - Bologna: Società editrice il mulino, 121-131. (= Studi linguistici e semiologici 1)
- GARDT, Andreas (1994): *Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung. Entwürfe von Böhme bis Leibniz*. - Berlin/New York: de Gruyter. (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker; N.F., 108=232)
- GROSSE, Siegfried (1985): *Syntax des Mittelhochdeutschen*. - In: Besch, Werner/Reichmann, Oskar/Sonderegger, Stefan (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Zweiter Halbband. - Berlin/New York: de Gruyter, 1153-1159. (= HSK 2.2)
- HAIMAN, John (Hg.) (1985): *Iconicity in Syntax. Proceedings of a Symposium on Iconicity in Syntax, Stanford, June 24-6, 1983*. - Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. (=Typological Studies in Language 6)
- HAIMAN, John (1993): *Iconicity*. - In: Jacobs, Joachim/Stechow, Arnim von/Sternefeld, Wolfgang/Vennemann, Theo (Hg.): *Syntax. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Erster Halbband. - Berlin/New York: de Gruyter, 896-904. (= HSK 9 1)
- HEESCHEN, Claus (<sup>2</sup>1974): *Grundfragen der Linguistik. Mit einem Beitrag von Volker Heesch*. - Stuttgart usw.: Kohlhammer. (= Urban-Taschenbücher 156)
- JAKOBSON, Roman (1960): *Linguistics and Poetics*. - In: Sebeok, Thomas A. (Hg.): *Style in Language*. - Cambridge, Mass.: MIT Press, 350-377.
- JAKOBSON, Roman (1966): *Quest for the Essence of Language*. - In: *Diogenes* 51, 21-37.
- JAKOBSON, Roman/WAUGH, Linda R. (1979): *The sound shape of language*. - Brighton, Sussex: Harvester Press.
- JÄGER, Ludwig (1978): *F. de Saussures semiologische Begründung der Sprachtheorie* - In: *ZGL* 6, 18-30.
- JÄGER, Ludwig (1993): *"Language, what ever that may be." Die Geschichte der Sprachwissenschaft als Erosionsgeschichte ihres Gegenstandes*. - In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 12, 77-106.
- JESPERSEN, Otto (1925): *Die Sprache. Ihre Natur, Entwicklung und Entstehung*. Übersetzt aus dem Englischen von Rudolf Hittmair und Karl Waibel. - Heidelberg: Winter. (= Indogermanische Bibliothek, 4. Abteilung 3)
- KELLER, Rudi (1990): *Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache*. - Tübingen: Francke. (= UTB 1567)
- KELLER, Rudi (1995): *Zeichentheorie*. - Tübingen: Francke. (= UTB 1849)
- KNOBLOCH, Clemens (1988): *Sprache als Technik der Rede. Beiträge zu einer Linguistik des Sprechens*. - Frankfurt/M. usw.: Lang. (= TVS 9)

- KNOBLOCH, Clemens (1988a): *Das Wortartenproblem in Sprachpsychologie und Spracherwerbsforschung*. - In: Ders. 1988, 131-161.
- KUBCZAK, Hartmut (1994): *Sind alle Sprachzeichen arbiträr und konventionell?* - In: DS 22, 138-151.
- LJUNGERUD, Ivar (1955): *Zur Nominalflexion in der deutschen Literatursprache nach 1900*. - Lund/Kopenhagen: Gleerup/Munksgaard (= Lunder Germanistische Forschungen 31)
- LÜDTKE, Helmut (1980): *Sprachwandel als universales Phänomen*. - In: Ders. (Hg.): *Kommunikationstheoretische Grundlagen des Sprachwandels*. - Berlin/New York: de Gruyter, 1-19.
- MARTINET, André (1963): *Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. - Stuttgart usw.: Kohlhammer (= Urban-Taschenbücher 69)
- MAYERHALER, Willi (1980): *Ikonomismus in der Morphologie*. - In: *Zeitschrift für Semiotik* 2, 19-37.
- MORAVCSIK, Edith (1980): *Some crosslinguistic generalizations about motivated symbolism*. - In: Brettschneider, Gunter/Lehmann, Christian (Hg.): *Wege zur Universalienforschung. Sprachwissenschaftliche Beiträge zum 60. Geburtstag von Hansjakob Seiler*. - Tübingen: Narr, 23-28. (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 145)
- NIITA, Haruo (1987): *Zur Erforschung der 'uneigentlichen' Zusammensetzungen im Frühneuhochdeutschen*. - In: *ZfdPh* 106, 400-416.
- PAVLOV, Vladimir M. (1995): *Die Form-Funktion-Beziehungen in der deutschen substantivischen Zusammensetzung als Gegenstand der systemorientierten Sprachgeschichtsforschung*. - In: Gardt, Andreas/Matthies, Klaus J./Reichmann, Oskar (Hg.): *Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen. Gegenstände, Methoden, Theorien*. - Tübingen: Niemeyer, 103-125. (= RGL 156)
- PEIRCE, Charles Sanders (1960): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce I-II*. Edited by Charles Hartshorne/Paul Weiss. - Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PLANK, Frans (1979): *Ikonisierung und De-Ikonisierung als Prinzipien des Sprachwandels*. - In: *Sprachwissenschaft* 4, 121-158.
- RIJLAARSDAM, Jetske C. (1978): *Platon über die Sprache. Ein Kommentar zum Kratylus. Mit einem Anhang über die Quelle der Zeichentheorie Ferdinand de Saussures*. - Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.
- SAUSSURE, Ferdinand de (<sup>2</sup>1967): *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. Herausgegeben von Ch. Bally und A. Sechchaye, übersetzt von Herman Lommel. - Berlin: de Gruyter.
- SCHMIDT, Jürgen Erich (1993): *Die deutsche Substantivgruppe und die Attribuierungskomplikation*. - Tübingen: Niemeyer. (= RGL 138)
- SCHMIDT, Wilhelm (<sup>5</sup>1986): *Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Ein Beitrag zur Theorie der Wortbedeutung*. - Berlin: Akademie (=Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung 7)
- VATER, Heinz (1994): *Einführung in die Sprachwissenschaft*. - München: Fink. (= UTB 1799)
- VIGENER, Gerhard (1979): *Die zeichentheoretischen Entwürfe von F. de Saussure und Ch. S. Peirce als Grundlagen einer linguistischen Pragmatik*. - Tübingen: Narr. (= Kodikas/Code: Supplement 2)



FERENC SZÁSZ (BUDAPEST)

HUGO VON HOFMANNSTHALS *EIN BRIEF*

Privatbriefe im Umfeld eines fiktiven Briefes

"mein guter Poldy,

ich schicke Dir diese Arbeit von mir, nicht weil ich ihr irgendwelche Bedeutung beilege, sondern aus zwei anderen Gründen: einmal weil sie, bei ihrer Kleinheit, wirklich fertig ist, während alle meine andern Arbeiten von denen ich Dir seit Jahren, bald klagend, bald hoffnungsvoll spreche, einigermaßen dem Gewebe der Penelope gleichen, an dem die Nächte immer wieder auftrennen, was die Tage gewebt haben; dann aber auch weil gerade dieser Arbeit, die keine dichterische ist, das Persönliche stark anhaftet und Du sie zum Teil wirst lesen können, wie einen von mir geschriebenen Brief, den Du auf dem Schreibtisch einer dritten Person gefunden hättest.

Mir ist nun einmal keine andere Art, mich auszusprechen gegeben, als die, deren Medium die Phantasie ist, und darum sehne ich mich ja ganz besonders nach dieser Production: um auch gegen die Menschen, mit denen ich innerlich so sehr, manchmal in abmüdender Weise, in endlosen inneren Gesprächen, beschäftigte, nicht ganz stumm zu erscheinen."<sup>1</sup>

Mit diesen Worten schickte Hugo von Hofmannsthal am 9. September 1902 Leopold von Andrian nach Brasilien jene Arbeit zu, die einige Wochen später in einer Berliner Tageszeitung unter dem Titel *Ein Brief* erschien. Dieser Begleitbrief weist einige Widersprüche auf. Hofmannsthal stellt einerseits fest, daß er der Schrift keine besondere Bedeutung zumißt, andererseits sieht er darin das einzige Mittel, mit dem er sich artikulieren kann. Er ist stolz, weil es ein fertiges Werk ist, weigert sich aber, es als dichterisches Werk anzuerkennen. Die mehr als zwei Monate später geschriebene Antwort Andrians ist überraschend: Er gesteht einerseits, daß er die Arbeit seines Freundes nicht mehr findet und dadurch auf ihren Inhalt nicht eingehen kann, andererseits beanstandet er die fiktionale Form: "Ich möchte nur erwähnen, daß die dichterische Einkleidung, das Versetzen in die englische Vergangenheit, mich nicht angenehm berührte - da Dir doch die Absicht, Dein Substrat auf eigentlich dichterische Art zu verwandeln, fern lag, wäre, so scheint es mir, ein schlichter Bericht das passendste und auch wir-

---

<sup>1</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von/Leopold von Andrian: *Briefwechsel*. Hg. von Walter H. Perl. - Frankfurt/M.: S. Fischer 1968, S.157.

kungsvollste gewesen - und gerade da sich um ein Selbstbekenntnis handelt, war mir der dichterische Flitter eher peinlich."<sup>2</sup>

Diese Zeilen zeugen von einem Mißverständnis des Hofmannsthalschen Werkes. Andrian bemerkt nicht, daß seinem Jugendfreund eben das eigene Substrat fragwürdig geworden ist. Hofmannsthal brauchte die Fiktion, die dichterische Phantasie, um seine eigene Krankheit zu heilen. Wie Goethe seinen Werther töten, so mußte Hofmannsthal seinen jungen Lord verstummen lassen, um selbst weiter schreiben zu können. Auf Andrians Einwände kommt der Wiener Dichter am 16. Jänner des nächsten Jahres zurück. Zuerst bedankt er sich für dessen Kritik und bemerkt: "Du bist von meinen Freunden der einzige, von dem ich ein voraussetzungsloses wie absolutes Urteil über eine Arbeit empfangen", dann bagatellisiert er die Bekenntnishaftigkeit der Schrift und versucht diese als Ergebnis eines sprachlichen und psychologischen Experiments darzustellen: "Den Brief des Lord Chandos habe ich Dir im Druck (Exemplar des Berliner *Tag*) vor 14 Tagen zuschicken lassen. Von dem was Du tadelnd bemerkst will ich nur eines mit einem Einwand aufnehmen. Nämlich daß Du sagst, ich hätte mich zu diesen Geständnissen oder Reflexionen nicht einer historischen Maske bedienen, sondern sie direct vorbringen sollen. Ich ging aber wirklich vom entgegengesetzten Punkt aus. Ich blätterte im August öfter in den Essays von Bacon, fand die Intimität dieser Epoche reizvoll, träumte mich in die Art und Weise hinein wie die Leute des XVIten Jahrhunderts die Antike empfanden, bekam Lust etwas in diesem Sprechton zu machen und der Gehalt, den ich um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entleihen mußte, kam dazu. Ich dachte und denke an eine Kette ähnlicher Kleinigkeiten."<sup>3</sup>

Im weiteren nennt Hofmannsthal einige konkrete Pläne, die größtenteils unausgeführt bleiben werden. Aus dem einen, den er in dem Brief an Andrian folgenderweise skizziert "Den Brief des letzten Contarin, der, bettelarm, eine Rente ablehnt, welche Freunde ihm anbieten, damit er standesgemäß leben könne"<sup>4</sup>, sind Fragmente überliefert worden. In diesem ebenfalls fiktiven Brief, der das Datum *den 10. Mai 1888* trägt, kämpft der letzte Sproß eines venetianischen Adelsgeschlechts kramphaft um seine Würde, ja um seine Identität. Auf dem *Disposition* überschriebenen Blatt in dem Nachlaß sind folgende Sätze zu lesen:

---

<sup>2</sup> Ebenda, S. 158.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 161.

"Sie bieten mir folgendes an:

Damit erregen Sie mich sehr, denn Sie rühren an mein Schicksal, an meine Weltanschauung, an mein Ich.

So bin ich, so bin ich geworden.

Aber es steckt noch etwas Unehrlisches darin. Ich bin wie eine Billardkugel, die noch nicht ganz in ihr Loch gerollt ist. Das letzte Sichverkriechen muß noch geschehen.

Ich muß noch meine Titel abrechnen und alle Verbindungen. Dann ist alles, wie es sein soll. Ihren Vorschlag annehmen wäre eine Komödie, eine so schlechte Komödie."<sup>5</sup>

Das sprachliche und psychologische Kunststück kann auch in diesem ebenfalls 1902 entstandenen Fragment die tiefe individuelle Krise seines Autors nicht verdecken. Wir haben kein Recht, Hofmannsthals Äußerung, daß der *Chandos-Brief* das Ergebnis der Beschäftigung mit Bacons Essays ist, in Zweifel zu ziehen, aber wir dürfen und sollen die Komplexität des Textes in ihren Bauelementen untersuchen. Die große dichterische Leistung Hofmannsthals wird eben dadurch ersichtlich, wenn wir das Werk in seiner Ganzheit, in allen seinen Bezügen wahrnehmen. Weder dieser kurze Vortrag noch ein anderer kann natürlich diese Ganzheit völlig erschließen, ich möchte hier nur den Versuch unternehmen, durch den Hinweis auf einige Bezüge das Werk aus der ziemlich einseitigen Bindung an die Problematik der Sprachskepsis zu befreien.

Auch der *Chandos-Brief*, wie eigentlich jedes bedeutende Kunstwerk, nährt sich aus äußeren, bildungsmäßigen und aus inneren, erlebnismäßigen Quellen. Was die Intertextualität, d.h. die bildungsmäßigen Zusammenhänge betrifft, hat die wissenschaftliche Forschung neben Bacon auf Fritz Mauthner, Ernst Mach, Maurice Maeterlinck und Novalis hingewiesen.<sup>6</sup> Ellen Ritter, die Herausgeberin der *Erfundenen Gespräche und Briefe* in der kritischen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Hofmannsthals faßt in dem Apparat des *Chandos-Briefes* die wichtigsten philologischen Angaben zum Bacon-Bezug des Werkes zusammen: In Kenntnis von Hofmannsthals Bibliothek verwendete der Dichter eine 1902, d.h. im Entstehungsjahr des *Chandos-Briefes* in London herausgegebene Dünndruckausgabe

<sup>5</sup> Zu "Der Brief des letzten Contarin" - In: HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. - Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverlag 1979, Bd.7. *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, S.479. - Im weiteren wird der Fundort der Zitate aus diesem Band mit der Seitenzahl direkt im Text angegeben.

<sup>6</sup> Ellen Ritter weist im Apparat des 31. Bandes der Kritischen Ausgabe auf die wichtigsten diesbezüglichen Werke hin. - HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Sämtliche Werke*. Bd.31. *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. von Ellen Ritter. - Frankfurt/M. 1991, S.277ff. und 541ff.

der Werke Bacons, die neben den Essays auch eine Reihe anderer Schriften enthält. Die Wirkung Bacons ist nach diesen Forschungen sowohl in der Aufzählung der Werke des Lord Chandos, wie in den einzelnen Bildern und Wendungen des Textes wahrzunehmen. Walter Busch und Hansgeorg Schmidt-Bergmann verbinden in ihrer Interpretation des Chandos-Briefes Hofmannsthals Sprachkritik mit seiner Kritik am Rationalismus, dessen erster bedeutender Vertreter eben Bacon war, und begründen das Datum des fiktiven Briefes auf folgende Weise: "Das Datum des Briefes, das Jahr 1603, ist das Todesjahr der Königin Elisabeth. Vielleicht ist es darum eingesetzt, um die Schwelle zwischen der Epoche der Renaissance und dem rationalistischen Zeitalter zu bezeichnen."<sup>7</sup>

Die Fragmente zu *Der Brief des letzten Contarin* liefern auch in dieser Hinsicht einen bemerkenswerten Interpretationsstützpunkt, sie bestätigen die Annahme, daß Hofmannsthal in der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert eine Epochenwende sah, aber laut des zitierten Briefes an Leopold von Andrian zählte er Bacon zum 16. Jahrhundert, das er auch in den Fragmenten der nachherkommenen Zeit gegenüberstellt, und er scheint in dieser letzteren nicht das Jahrhundert des Rationalismus zu sehen. In seinen Aufzeichnungen läßt Hofmannsthal Contarin, seinen fiktiven Briefschreiber an folgendes denken: "Wir sind anders als jene anderen (die Alten), und dies Anderssein und Uns-anders-Wissen ist unsere ganze Natur und unsere ganze Mission: wie es ja wieder das ganze Wesen der Goldonizeit war, zum Beispiel ganz stumpf für das Cinquecento und selbstvergnügt zu sein." (S.480.)

Dieses Selbstvergnügt-sein weist eher in die Richtung, daß Hofmannsthal in der Zeit, die nach dem 16. Jahrhundert kam, das Barock sieht. Unter den Werken, die der Autor seinem fiktiven Helden zuschreibt, sind zwei, *Traum der Daphne* und das *Epithalamium*, ein Hochzeitslied, die beide an Martin Opitz denken lassen: Der junge Opitz veröffentlichte 1618-19 drei Hochzeitslieder und auch sein *Daphne* betiteltes Drama (1627), das das Libretto der ersten deutschen Oper, vertont von Heinrich Schütz, war, wurde zur Hochzeit des Landgrafen Georg zu Hessen und der Herzogin Sophie Eleonore zu Sachsen geschrieben.

Der in die Aufzählung der geplanten Werke eingeschobene, in einer Zeile allein stehende Ausrufesatz "Was ist der Mensch, daß er Pläne macht!"<sup>8</sup> entspricht völlig der Weltsicht der deutschen Barockdichtung, jenem Vanitas-Er-

<sup>7</sup> *Der Gestus des Verstummsens. Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief.* - In: *Literatur für Leser.* H.4 (1986), S.212ff., zitierte Stelle S.221.

<sup>8</sup> *Der Chandos-Brief* wird auf Grund der Kritischen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* zitiert und die Seitenzahl der zitierten Stelle im Text gleich nach dem Zitat angegeben.



lebens, wonach "der leichte Mensch", mit Gryphius' Worten, "das Spiel der Zeit"<sup>9</sup> ist.

Die Schlußzeilen des Absatzes, der diesem Ausrufesatz vorangeht, drücken Hofmannsthals Auffassung über die Funktion der Form in der Kunst aus und verpflichten auch den Interpreten des *Chandos-Briefes*, die Form des fiktiven Briefes in diesem Sinne zu verstehen. Dieser Satz lautet: "Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra." (S.48)

Diese das Wesen der Dichtung bestimmende Wichtigkeit der Form, die Hofmannsthal hier verkündet, muß auch in der Deutung des *Chandos-Briefes* ihren Niederschlag finden, d.h. wir müssen in dem fiktiven Brief ein Experiment sehen, Stil und Geist vergangener Epochen wiederzubeleben. In diesem Sinne reiht sich der *Chandos-Brief* nahtlos in die Kette der anderen Werke Hofmannsthals ein, denn von der ersten "Dramatischen Studie" *Gestern* angefangen bis zu dem Drama *Das gerettete Venedig*, an dem der Dichter 1902 arbeitete, sind fast alle seiner Werke in vergangene Epochen versetzt, vielleicht um die Wahrheit der Verse "Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern" aus dem Gedicht *Manche freilich* zu bekräftigen. Diese Bestrebung verbindet Hofmannsthal auch mit Stefan George, der in den drei Büchern des 1895 erschienenen Bandes *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* etwas Ähnliches getan hat. Diese Selbstdeutung des *Chandos-Briefes* läßt auch jene Worte an Andrian ernst nehmen, daß er der Arbeit keine besondere Bedeutung beilege.

Im Zusammenhang mit den letzten Worten der zitierten Stelle ("herrlich wie Musik und Algebra") weist Ellen Ritter in der kritischen Ausgabe auf die *Fragmente* von Novalis hin.<sup>10</sup> Hofmannsthal selbst nennt in jenem, am 3. November 1902 geschriebenen Brief an Fritz Mauthner, in dem er die Wirkung von dessen *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* zugibt, die *Monolog* betitelte Schrift von Novalis als einen sich ebenfalls auf seine Sprachkritik auswirkenden Text: "Es besteht eben beides: Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Ge-

<sup>9</sup> Zeile 10 des Gedichtes *Es ist alles Eitel*.

<sup>10</sup> Op.cit., S.299.

danken durch Ihr Buch. Der merkwürdige 'Monolog' von Novalis, gewöhnlich hinter den Fragmenten gedruckt, ist Ihnen gewiß auch bekannt? Vielleicht sogar citieren Sie ihn und das ist mir nur momentan entfallen.

Das Sonderbare ist, daß ich mir gar nicht bewußt war, in dem 'Brief' in diese alten Gedankengänge hineingekommen zu sein - er ist von einem anderen Standpunkt aus geschrieben - und erst durch Ihre Zeilen darauf aufmerksam geworden bin."<sup>11</sup>

Diese kurze Schrift von Novalis gibt den Schlüssel sowohl zu Hofmannsthals Form-Verständnis, als auch zu seinen Experimenten, vergangene Zeiten sich sprachlich artikulieren zu lassen. Bei Novalis heißt es:

"Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, - daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmtem sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben."

Noch eindeutiger ist das Ende des *Monologs* auf die Dichtung bezogen:

"Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehen kann, und ich ganz was Albernes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zustande kommt. Wie, wenn ich aber reden müßte? und dieser Sprachtrieb zu sprechen das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wirksamkeit der Sprache in mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein und ein Geheimnis der Sprache verständlicher machen? und so wäre ich ein berufener Schriftsteller, denn ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?"<sup>12</sup>

Diese Gegenüberstellung von **Wollen** und **Müssen** ist die Grundlage von Hofmannsthals Form-Verständnis, sie verlangt Demut und Unterwerfung von dem Dichter, und diese Auffassung verbindet ihn mit Rilke, der kaum ein Vierteljahr nachdem sich Hofmannsthal im Brief an Mauthner auf Novalis bezog, in seinem ersten Brief an den jungen Dichter Franz Xaver Kappus am 17. Februar 1903 aus Paris folgende Ratschläge gibt: "Wenn Ihr Alltag Ihnen arm scheint,

---

<sup>11</sup> STERN, Martin (Hg.): *Der Briefwechsel Hofmannsthal - Fritz Mauthner*. - In: *Hofmannsthal Blätter*, H.19/20 (1978), S.33f.

<sup>12</sup> NOVALIS: *Werke und Briefe*. Hg. von Alfred Kjelletat. - Stuttgart: Deutscher Bücherbund 1968, S.323f.

klagen Sie ihn nicht an; klagen Sie sich an, sagen Sie sich, daß Sie nicht Dichter genug sind, seine Reichtümer zu rufen: denn für den Schaffenden gibt es keine Armut und keinen armen, gleichgültigen Ort. [...] Und wenn aus dieser Wendung nach innen, aus dieser Versenkung in die eigene Welt Verse kommen, dann werden Sie nicht daran denken, jemanden zu fragen, ob es gute Verse sind. Sie werden auch nicht den Versuch machen, Zeitschriften für diese Arbeiten zu interessieren: denn Sie werden in ihnen Ihren lieben natürlichen Besitz, ein Stück und eine Stimme Ihres Lebens sehen. Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand."<sup>13</sup>

Diese Auffassung stellt aber Hofmannsthal krass Stefan George gegenüber, der meines Erachtens, einen wesentlichen Anteil an der Entstehung des *Chandos-Briefes* hatte. Hofmannsthal war beinahe achtzehn Jahre alt, als er im Dezember 1891 Stefan George kennenlernte. Von dieser Begegnung an korrespondierten sie mit einander, und der Wiener Dichter publizierte ziemlich regelmäßig ab 1892, der Gründung in den *Blättern für die Kunst*. Ab Ende des Jahres 1898 tritt eine über zwei Jahre dauernde Periode ein, in der ihre Beziehung völlig unterbrochen zu sein scheint. Im März 1899 kommen sie zufälligerweise in Berlin zusammen, aber George flüchtet vor einer weiteren persönlichen Begegnung. Im Frühjahr 1902 versucht Hofmannsthal dem Verleger Samuel Fischer dabei zu helfen, George zur Annahme der deutschen Übersetzung von Gabriele D'Annunzios Theaterstück *Francesca da Rimini* zu bewegen.<sup>14</sup> Zur gleichen Zeit schickt er Goerge Rudolf Kaßners Essayband *Der Tod und die Maske* ohne ein Begleitschreiben zu. Darauf antwortet George in einem Brief, der leider verschollen ist, der aber Hofmannsthals Erwiderung herausfordert. Der erste Satz dieses Briefes vom 3. Mai 1902 lautet: "mein lieber George / ich war einigermaßen beschämt, Ihren freundlichen Brief als Antwort auf eine wortlose Sendung zu bekommen."<sup>15</sup>

Geste und Formulierung dieses Satzes, der Dank für das Entgegenkommen der anderen Person, die die Großzügigkeit erwies, zuerst zu schreiben und ein längeres Schweigen zu unterbrechen, sind überraschend ähnlich der des *Chandos-Briefes*, dessen Brieftext auf folgende Weise beginnt: "Es ist gütig von Ihnen,

---

<sup>13</sup> RILKE, Rainer Maria: *Briefe an einen jungen Dichter*. - 426. bis 428. Tausend - Frankfurt/M.: Insel Verlag 1975. S.9 Hervorhebungen v. R M R.

<sup>14</sup> Vgl. Hofmannsthals Brief an S. Fischer am 4. April 1902 - In FISCHER, Samuel/Hedwig Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einführung von Bernhard Zeller. - Frankfurt/M.: S. Fischer 1989, S.536.

<sup>15</sup> *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 2., erg. Aufl. (Hg. von Robert Boehringer). - München/Düsseldorf: Helmut Küpper 1953, S.147. Die Seitenzahl der weiteren Briefstellen wird im Text direkt nach dem Zitat angegeben.

mein hochverehrter Freund, mein zweijähriges Stillschweigen zu übersehen und so an mich zu schreiben." (S.45)

Bald kommt der nächste Brief Georges. Er trägt als Datum die Angabe "im mai 1902" und kündigt bereits am Anfang Georges Mißstimmung dem Wiener Kollegen gegenüber an: "lieber Hofmannsthal: Ihr brief voller freundlichkeiten wirkte auf mich sehr wohltätig, nur kann ich ihn nicht in der gleichen weise beantworten nach einem jahrelangen nur zufällig oder geschäftlich unterbrochenen schweigen." (S.149f.) Nachher folgen Vorwürfe, weil George der Meinung ist, daß Hofmannsthal ihm immer eher entgegengewirkt, als mit ihm zusammen "eine heilsame Diktatur" (S.150) auf die jüngeren Dichter ausgeübt habe. Dies könnte er noch verzeihen, denn: "Heute ist dies nun alles leichter zu vergessen da unsre bestrebungen doch zu einem guten ende geführt wurden und eine jugend hinter uns kommt voll vertrauen selbstzucht und glühendem schönheitswunsch..." (S.151)

Was aber George seinem Freund nicht verzeihen kann, ist Hofmannsthals Mitarbeit an anderen Zeitschriften als die *Blätter für die Kunst*. "mich schmerzte es Sie mit soundsovielen belanglosen menschen in der gleichen schlachtreihe zu sehen", schreibt er und fügt noch folgende Fußnote dazu: "Sicher sehen wir hier grundverschieden: Dass es schlechtes schreibtum giebt, ist kein schaden, dass aber diese ansammlungen von schutt mit der anmassung etwas zu sein (wie sie in den letzten jahren auftauchen) durch e i n e gute beihilfe den schein der berechtigung erwerben: das ist das auflösende schädliche!" (S.151)

Hofmannsthal beginnt mit einer ziemlich großen Verspätung erst am 18. Juni einen Antwortbrief zu schreiben, aber nach einigen Zeilen unterbricht er das Schreiben und setzt es vier Tage später, am 22. Juni fort. Selbst die Art und Weise der Datierung zeigt die ganz unterschiedliche Einstellung der beiden Briefschreiber zu der Zeit Georges Zeitentbundenheit, ja seine Verachtung der eigenen historischen Zeit gegenüber kommt auch darin zum Ausdruck, daß er seine Briefe entweder garnicht datiert wie etwa den nächsten Brief, oder nur mit einer Monatsangabe. Hofmannsthal dagegen, der der Abhängigkeit von seiner Zeit bewußt ist, läßt zwar manchmal die Jahreszahl weg, gibt aber immer genau den Tag an. Dieser, also am 22. Juni 1902 geschriebene Brief Hofmannsthals weist manche Ähnlichkeiten mit dem *Chandos-Brief* auf. Die beiden Briefe verbindet bereits der Anlaß des Schreibens: Der Briefschreiber ist genötigt, die Veränderung seines Verhaltens einem älteren, angesehenen Freund gegenüber zu erklären. Aus dieser Situation ergibt sich die Notwendigkeit des Rückblicks auf das frühere Schaffen. Der sechszwanzigjährige Philipp Lord Chandos zählt seine

Werke auf, die er mit neunzehn und dreiundzwanzig Jahren geschrieben hat; der achtundzwanzigjährige Hofmannsthal wertet seine Jugendjahre auf folgende Weise: "In den ersten Jahren - rechnen wir bis 1898 [das ist das Jahr, in dem seine Beziehung zu George unterbrochen wird, F.Sz.] - fehlte mir, nebst der Lebensreife, auch bis zu einem starken Grad die Übersicht gerade über die gleichzeitig in unserer, und in anderen Sprachen Producierenden. So erwartete ich von manchen z.B. Hauptmann, weit mehr Entwicklung nach dem eigentlich Dichterischen, von d'Annunzio nach dem Sittlichen hin." (S.153)

In dieser Selbstkritik ist auf indirekte Weise auch eine Kritik an Hauptmann und an D'Annunzio enthalten. Im Zusammenhang mit dem *Chandos-Brief* ist die Kritik an den italienischen Ästhetendichter von größerer Bedeutung, denn damit spricht Hofmannsthal seinen ethischen Anspruch der Dichtung gegenüber aus. Etwas Ähnliches tut er auch in dem *Chandos-Brief*. Die Beispiele, mit denen der junge Lord seine Seelenlage veranschaulichen will, die visionäre Gleichsetzung des Todeskrampfes der Ratten in den Milchkellern mit dem Totenkampf der Bewohner von Alba Longa und Karthago bei der Zerstörung der Stadt, sowie die Höherbewertung des Schmerzes, den Crassus über den Tod seiner Muräne fühlt, als der Schmerz, den der Senator Domitius über das Absterben seiner Frau empfindet, erscheinen Chandos deshalb als Zeichen der Absurdität seiner Lage, als Beispiele für den Weltzerfall ("Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.", S.49), weil er in dieser Einstellung zur Welt die Sittlichkeit entbehrt. Dies spricht er im Zusammenhang mit Crassus auch offen aus: "Ich weiß nicht, wie oft mir dieser Crassus mit seiner Muräne als ein Spiegelbild meines Selbst, über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen, in den Sinn kommt. Nicht aber wegen dieser Antwort, die er dem Domitius gab. Die Antwort brachte die Lacher auf seine Seite, so daß die Sache in einen Witz aufgelöst war. Mir aber geht die Sache nahe, die Sache, welche dieselbe geblieben wäre, auch wenn Domitius um seine Frauen blutige Tränen des aufrichtigen Schmerzes geweint hätte. Dann stünde ihm noch immer Crassus gegenüber, mit seinen Tränen um seine Muräne. Und über diese Figur, deren Lächerlichkeit und Verächtlichkeit mitten in einem die erhabensten Dinge beratenden, weltbeherrschenden Senat so ganz ins Auge springt, über diese Figur zwingt mich ein unnennbares Etwas, in einer Weise zu denken, die mir vollkommen töricht erscheint, im Augenblick, wo ich versuche sie in Worten auszudrücken." (S.53f.)

Am Anfang des zweiten Teiles des Briefes vom 22. Juni vergleicht Hofmannsthal sich selbst direkt mit George und stellt fest: "In mir ist vielleicht die

Dichterkraft mit anderen geistigen Drängen dumpfer vermischt als in Ihnen. Ich hatte von der Kindheit an ein fieberhaftes Bestreben, dem Geist unserer verworrenen Epoche auf den verschiedensten Wegen, in den verschiedensten Verkleidungen beizukommen." (S.154f.) Die *anderen geistigen Dränge*, die den dichterischen, den ästhetischen gegenüberstehen, können nur die sittlichen, die moralischen sein, die dem österreichischen Dichter nicht erlauben, sich in den Elfenbeinturm der Dichtung zurückzuziehen, weil er in der moralischen Verwirrung seiner Zeit eine Gefahr erblickt. Zur Darstellung seiner gegenwärtigen seelischen Lage bekennt Hofmannsthal an George Folgendes: "Eine reifere Erfahrung hat mich übrigens die ungeheure Verwirrenheit unseres geistigen Lebens mit Grausen erkennen lassen und mich in den kleinsten Kreis zurückgetrieben." (S.155)

Wörter wie *ungeheuer*, *Verwirrenheit*, *Grausen* klingen völlig im Stil des späteren fiktiven Briefes. Hofmannsthal kann den von seinem Kreis besessenen George nicht überzeugen, dessen undatierte Antwort spricht diese Tatsache offen aus:

"lieber Hofmannsthal: gerne hätte ich Ihnen sofort meine teilnahme ausgedrückt an den freudigen [Geburt der Tochter, F.Sz.] und schmerzlichen [Krankheit der Mutter, F.Sz.] begleitungen Ihres lebens - doch liess mich die antwort auf Ihren letzten brief lange säumen. es ist darin kaum ein punkt wo ich nicht genau das gegenteil fühle..." (S.158)

Der Brief enthält sonst einen Lobgesang auf die Produktion der Mitglieder des Kreises (Wolfskehl, Klages, Gundolf). Hofmannsthal antwortet ziemlich rasch, am 24. Juli, und rückt in der Bekenntnishaftigkeit noch näher zu dem fiktiven Brief, den er kurz danach verfassen wird. Wie der *Chandos-Brief* durch den vorangestellten einzigen Satz in medias res begonnen wird, so spricht auch dieser Privatbrief gleich am Anfang die wesentlichste Mitteilung aus:

"mein lieber George / Ihr Brief trifft mich heute in einer der schlimmen tiefen Verstimmungen in der mir nicht nur jeder Glanz der inneren Anschauung sondern sogar die Klarheit des Denkens qualvoll verloren geht. [...] eine ins Krankhafte gesteigerte Sorglichkeit und Bangigkeit meines Gemüthes läßt mich zu Zeiten, und diese Zeiten verbreiterten sich in den letzten Jahren über viele Monate, aus allem und jedem was mich umgiebt, aus dem Dasein meiner Eltern und anderer naher Menschen, aus dem Anblick der Landschaft, aus dem Gefühl des eigenen Wesens, aus jedem Buch das ich berühre, nichts als den Stoff der Verdüsterung und Beklommenheit ziehn." (S.162f.)

Dieser Brief thematisiert auf eine sehr übertragene Weise auch das dichterische Verstummen. Über Leopold von Andrian, den auch George sehr hoch-

schätzt, berichtet Hofmannsthal: "Wie rätselhaft ist er der Poesie entfremdet! Sein Blick geht ohne Regung über das hinweg, wovon er vor Jahren einzig gelebt hatte, was den zuckenden Inhalt seines Daseins gegeben hatte." (S.164) Auch über sich selbst stellt er fest, daß er in Zeiten dieser Verstimmungen nicht wisse, was zwischen ihm und einem Dichter gemeinsames sein solle (S.164), aber er betrachtet seine gegenwärtige "Verfassung" nicht als einen endgültigen Zustand, er hofft auf eine "ersehnte glücklichere Zeit" (S.165).

Die Antwort kommt schnell, wieder nur mit der Monats- und Jahresangabe "juli 1902" datiert. Das ist der letzte Brief vor dem Niederschreiben des *Chandos-Briefes*. George bekennt darin, daß auch er den "drückenden Gespenstern" ausgeliefert war, und sieht in dem "Kreis" das Heilmittel: "später aber wär ich gewiss zusammengebrochen hätte ich mich nicht durch den Ring gebunden gefühlt. das ist eine meiner letzten weisheiten - das ist eins der geheimnisse! Woran Sie am schmerzlichsten leiden ist eine gewisse wurzellosigkeit..." (S.166)

George spricht hier ein wesentliches Wort **Wurzellosigkeit** aus, aber auch dieses Wort ist nur eine Metapher, deren Bedeutung, die Vergleichsbasis für beide Dichter einen anderen Ausschnitt der außersprachlichen Wirklichkeit beinhaltet. Für George sind die Wurzeln die geistig-ästhetischen Verbindungen zu den Mitgliedern des Kreises, für Hofmannsthal die Anknüpfungsmöglichkeiten an die anderen geistigen Dränge seiner "verworrenen Epoche". Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der für Hofmannsthals Sprachskepsis immer wieder zitierte Satz des Philipp Lord Chandos, der schreibt: "[...] nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde." (S.54)

Die Trennung von Schreiben und Denken ist die gleiche wie die Trennung der dichterischen, ästhetischen und der anderen geistigen, der moralischen Dränge in dem Brief vom 22. Juni. Sowohl Hofmannsthal, als auch sein fiktiver Briefschreiber messen dem Denken, den moralischen Drängen eine größere Wichtigkeit zu, die Sprache, in der auch zu denken gegeben ist, ist die Sprache der letzten Verantwortung vor Gott oder vor einer beurteilenden Nachwelt. Hofmannsthal ist 1902 nur die Sprache des Schreibens gegeben, deshalb muß er sein Selbstbekenntnis - mit den Worten von Andrian - in dichterischer Einkleidung in die englische Vergangenheit versetzen. Dabei ist ihm die Theorie von Nova-

lis, "daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht", ein Trost, aber keine Lösung seines tiefgreifenden inneren Konflikts. Vielleicht deshalb sieht Hofmannsthal in dem *Chandos-Brief* kein "dichterisches" Werk.

Die Verworrenheit Hofmannsthals zeigt nicht nur die Widersprüchlichkeit, mit der er den *Chandos-Brief* gattungsmäßig beurteilt, sondern auch dessen Veröffentlichungsgeschichte. Er gibt diese Schrift einer kurz vorher, 1900 gegründeten Tageszeitung, die *Der Tag* hieß, und über die Annemarie Lange in ihrem Buch über *Das wilhelminische Berlin* feststellt, daß diese die "am modernsten aufgemachte Zeitung Europas"<sup>16</sup> war. Wenn der *Chandos-Brief* irgendwo fehl am Platze ist, so ist das der Feuilletonteil einer Tageszeitung; dort mußte er sogar getrennt in zwei Fortsetzungen erscheinen. Die *Neue Deutsche Rundschau*, die Monatschrift des S. Fischer Verlages, zu der Hofmannsthal gute Verbindungen hatte, wäre ein viel geeigneterer Ort gewesen, aber ich glaube, daß Hofmannsthal eben als eine Art Protest gegen George diesen Veröffentlichungsort wählte, um seiner Neigung zum "Journalismus"<sup>17</sup> Ausdruck zu geben. Eine richtige Platzierung bekommt die Schrift erst drei Jahre später in dem beim Wiener Verlag 1905 herausgegebenen kleinen Band, der neben dem *Ein Brief* betitelten *Chandos-Brief* noch die Erzählungen *Das Märchen der 672. Nacht* und *Reitergeschichte* enthält.

---

<sup>16</sup> LANGE, Annemarie: *Das wilhelminische Berlin*. - Berlin: Dietz Verlag 1980, S. 286.

<sup>17</sup> Vgl. den Brief an George vom 22. Juni: "Und die Verkleidung eines gewissen Journalismus - in einem so anständigen Sinn genommen, daß allenfalls jemand wie Ruskin bei uns dagegen niemand als Vertreter davon anzusehen wäre - hat mich öfters angezogen." (S. 155)



IMRE KURDI (BUDAPEST)

**DIE UNVERGLEICHBARKEIT DES GLEICHEN / DIE GLEICHHEIT DES  
UNVERGLEICHBAREN**

**Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*. Versuch einer  
literaturhistorischen Ortsbestimmung**

*"Denn jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel."*

Liebe Frau Széll,

ich möchte damit beginnen, was ich von Ihnen gelernt habe, ob Sie es wollten oder nicht - ich hoffe allerdings, Sie werden mir nicht widersprechen.

Wenn der Literaturhistoriker Schwierigkeiten hat, einen Dichter und sein Werk unter Stil- und Epochenbegriffen zu subsumieren, so sprechen seine Schwierigkeiten gegen ihn, den Wissenschaftler, der den äußerst fragwürdigen Versuch unternimmt, und für den Dichter bzw. sein Werk, als beinahe untrügliches Zeichen für dessen Qualität. Um gleich den Protagonisten meines Vortrags zu zitieren: "Individuum est ineffabile."<sup>1</sup> Ich will zwar nicht behaupten, daß die literaturhistorische Ein- und Zuordnung eines Dichters oder seines Werks unbedingt und in jedem Fall mit seiner Erledigung - um nicht zu sagen: Liquidierung - gleichbedeutend wäre. Dennoch: Wir kennen und praktizieren gelegentlich alle, wenn auch mit den gehörigen Gewissensbissen, dieses Verfahren, das uns die Qual der Konfrontation mit dem Text - besser gesagt: das unvergleichliche Glück der Lektüre - erspart.

Und genau das ist der Fall im Fall Kleist, wenn es einen solchen Fall gibt - ich galube allerdings, es gibt ihn.

Wir sind mehr oder weniger gewohnt, Kleist als Romantiker zu sehen, und einiges spricht in der Tat dafür: Außer persönlichen Kontakten (etwa zu Adam Müller, Fouqué, Arnim, Brentano) vor allem *Die Familie Schroffenstein* und das *Kätzchen von Heilbronn* (eventuell auch *Der zerbrochne Krug* und der *Prinz Friedrich von Homburg*), wenigstens, wenn man sie oberflächlich genug liest. Kleist als Romantiker zu qualifizieren ist in Wirklichkeit jedoch kaum mehr als eine einseitige Verkürzung, eine praktische Bequemlichkeit des Literaturhistorikers, die weder dem Gesamtwerk - nicht einmal dem dramatischen - Rechnung trägt, noch einer aufmerksameren Lektüre der Texte - selbst der genannten -

---

<sup>1</sup> Goethe an Lavater. Ostheim von der Rhön, etwa 20. September 1780. - In: GOETHE, J.W.: *Briefe*. Bd.1. Hamburger Ausgabe. Hg. von Bodo Morawe. - München 1988, S.325.

standhält. Schon Friedrich Gundolf schreibt 1922 in seiner Kleist-Monographie: "Zeitlich gehört er [Kleist, I.K.] zu dem Geschlecht der Brentano, Arnim, Görres - er ist 1777 geboren und sein Schaffen fällt in die Jahre 1802-1810. Die Romantiker Arnim und Adam Müller waren seine politischen Gesinnungsgenossen und hatten freundschaftliches Verständnis seines abseitigen Wesens und Werks... der Romantiker Tieck gab seinen Nachlaß heraus und war sein erster Herold, wenn auch mit einer Gönnermiene die ihm nicht zukam. Das Käthchen von Heilbronn und die Familie Schroffenstein gehören dem Stoffkreis an der damals gemeinhin als romantisch galt, und Kleists Jambensprache schien shakespeareisierend - was damals, seit dem Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung, ebenfalls den Romantiker kennzeichnete. Diesen Begleitumständen dankt er seine Zurechnung zur romantischen Schule, mit der er nach Ursprung wie nach Substanz nichts zu tun hat."<sup>2</sup>

bleibt also die Klassik, im Fall Kleist zwar nicht die Weimarer, doch um so mehr, als die erste Hälfte seines literarischen Schaffens ausgerechnet in diejenige Periode fällt, die die Literaturgeschichte bis Schillers Tod im Jahre 1805 als die eigentlich hochklassische zu bezeichnen pflegt. Hier stört jedoch selbst schon ein flüchtiger Blick auf die Ambivalenz, die Verworrenheit der persönlichen Beziehung Kleists zum Repräsentanten Goethe, der, wie bekannt, nach dem Weimarer Debakel mit dem "Wasserkrug"<sup>3</sup>, an dem er, wie ich vermute, doch nicht ganz unschuldig war<sup>4</sup>, und der daraufhin geplanten, aber letztendlich doch nicht in die Wege geleiteten, Duellforderung das Diktum von der "schwere[n] Verirrung der Natur"<sup>5</sup> über den jüngeren Schriftstellerkollegen verhängt hat. Und dabei ist es im wesentlichen auch geblieben.

Daß Kleist dessen ungeachtet durch eine Art Haßliebe an Goethe gefesselt war, daß er den Weimarer als sein Idol, als sein zu überflügelndes Vorbild, und die Klassik als seinen eigentlichen literaturhistorischen Ort betrachtete, gehört m.E. zu den merkwürdigsten Mißverständnissen in der deutschen Literaturgeschichte. (Wohlgemerkt: Ich spreche nicht über ein Mißverständnis zwischen Goethe und Kleist, sondern ich behaupte, daß Kleist sich selber mißverstanden

---

<sup>2</sup> GUNDFOLF, Friedrich: *Heinrich von Kleist*. - Berlin 1922, S.10.

<sup>3</sup> Goethe zu Falk. - Zitiert nach: KLEIST, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd.1. Hg. von Helmut Sembdner. - München 1978, S.926.

<sup>4</sup> Vgl. Anm.3. - Obwohl Goethe sehr wohl weiß, "daß es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt", zerlegt er das Stück in drei Aufzüge und läßt es nach einer Oper aufführen.

<sup>5</sup> Vgl. Anm.3.

hat, indem er in seinem eigenen Werk offensichtlich den Höhepunkt der Klassik sah.) Der sprechendste Beweis für dieses Mißverständnis ist ein stummer, nämlich das Titelblatt des *Phöbus*. Ich zitiere Helmut Sembdner: "Im Prospekt des 'Phöbus' berief man sich mit großen Lettern auf die Begünstigung durch Goethe, der seine Mitarbeit in Aussicht gestellt hatte. Aber geschmückt war der Umschlag des Hefes mit einem Kupferstich, mit dem es seine besondere Bewandnis hatte. Es gab einen, der darüber offenbar gut informiert war, das war der in Dresden lebende Hofrat Karl August Böttiger, in Weimar zuvor von Goethe und Schiller als 'Freund ubique', Herr Überall, verspottet. [Man kennt diesen Menschen auch als literarische Figur aus Tiecks *Gestiefeltem Kater*, der ihn als 'Bötticher' ebenfalls gnadenlos verspottete, I.K.] Er berichtet in einer Dresdner Zeitschrift über das Phöbus-Bild: 'Der elegante Umschlag zeigt auf der Vorderseite den Phöbus, der vom Wagen aus die dem Betrachter entgegenspringenden Sonnenpferde lenkt... Sein Haupt umgibt als Glorie die bedeutende Stelle des Tierkreises, wo die Waage zwischen dem Skorpion und der Jungfrau schimmert. Unter den Wolken, auf denen der Gott daherkommt, zeigt sich die Aussicht von Dresden, der Stadt, welche ihn schon öfters im Namen des ganzen Vaterlandes begrüßte.' Was ist das für eine 'bedeutende Stelle des Tierkreises', was war hier von Kleists Freunden hineingeheimnißt worden? Wir wissen nicht, ob Goethe die gewagte Anspielung verstanden hat, auf die ein Böttiger so hintergründig aufmerksam machte: Die Waage, das Sternzeichen Heinrich von Kleists, zu oberst in der Glorie, eingrahmt vom Skorpion, dem Sternbild Schillers, und der Jungfrau, dem Zeichen Goethes!"<sup>6</sup>

Im Fall Kleist scheint also die Literaturgeschichte uns die Qual mit und die Lust an dem Text keinesfalls ersparen zu können.

Deshalb habe ich für meinen heutigen Vortrag zu Ehren von Frau Szell ein Thema gewählt, das mir seit langem am Herzen liegt. (Bei dieser Gelegenheit darf ich Sie vielleicht an die äußerst heilsame Betriebsstörung erinnern, die ihr Vortrag damals, auf der Budapester Tagung der Kleist-Gesellschaft verursacht hat.) Ich werde versuchen, im Rahmen einer parallelen Lektüre von zwei Texten, Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*, Kleists literaturhistorischen Ort, trotz allem, näher zu bestimmen. Zunächst erlauben Sie mir aber ein paar Vorbemerkungen:

---

<sup>6</sup> SEMBDNER, Helmut: *Goethes Begegnung mit Kleist*. - In: DERS.: *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*. - München 1974, S. 296f.

1. Beim Vergleich, den ich anzustellen beabsichtige, wird stillschweigend vorausgesetzt, daß Goethes *Iphigenie* in beispielhafter Weise die klassische Dramaturgie - und zwar im Doppelsinn des Wortes als Klassik und Klassizismus - repräsentiert; eine These, der ich diesmal nicht weiter nachzugehen vermag, die jedoch an und für sich bereits literaturhistorisch vorgeprägt ist.

2. Ich bin mir der Ungerechtigkeit des anzustellenden Vergleichs gegen Goethe durchaus bewußt: insofern nämlich, als der Goethe von 1807/08 keinesfalls mehr der Goethe der *Iphigenie*, sondern bereits der Goethe der *Wahlverwandtschaften* ist; Autor eines Romans, der - ich sage es nur ganz vorsichtig und leise - unter günstigeren Bedingungen vielleicht auch von Kleist selbst in ganz ähnlicher Weise hätte geschrieben werden können.

3. Die zwei Dramen liegen in der Chronologie der Literaturgeschichte fast exakt zwei Jahrzehnte auseinander. Dabei stehen sie, um gleich das Ergebnis meiner Lektüre vorwegzunehmen, im äußerst merkwürdigen Verhältnis der Unvergleichbarkeit des Gleichen bzw. der Gleichheit des Unvergleichbaren.

4. Die parallele Lektüre beider Texte zwingt mich dazu, einer Vermutung Ausdruck zu verleihen: Ich glaube, Kleist muß sein Drama - ob bewußt oder unbewußt, sei dahingestellt - in enger Anlehnung an Goethes *Iphigenie* konzipiert haben. Was ich behaupte, ist freilich nichts mehr als bloße Hypothese: Es gibt keinerlei schriftlichen oder auch sonstigen Zeugnisse, auf die ich sie abstützen könnte. Dennoch scheint mir, wenn Sie mir die Spekulation nachsehen wollen, grade dieses beiderseitige, hatnäckige Verschweigen der doch ganz offensichtlichen Ähnlichkeit beider Dramen am beredtesten zu sein: Kleist, der den ganzen "Schmutz" und "Glanz" (ich möchte an Helmut Sembdners Lesart festhalten)<sup>7</sup> seiner Seele mit der *Penthesilea* an den Tag legte, wagte seine Nähe zu Goethe wohl eben deshalb nicht auszusprechen; und was Goethe betrifft, er, der etablierte Weimarer, muß diese allzu körperliche<sup>8</sup> Nähe seinerseits als dermaßen bedrohlich empfunden haben, daß es mehr als verständlich ist, wenn er keine Lust - oder keinen Mut? - hatte, sie anerkennend zu legitimieren. Im Gegenteil. In einem Brief an Kleist betont er eben seine Fremdheit gegenüber dem Stück: "Mit der

<sup>7</sup> Kleist an Marie von Kleist. Dresden, Spätherbst 1807. - Wie Anm. 3, Bd. 2, S. 797. - Zum Problem "Schmerz" oder "Schmutz" vgl. u. a. SEMBDNER, Helmut: "Schmerz" oder "Schmutz"? Zu Kleists Bemerkung über die "Penthesilea". - In: DERS.: Wie Anm. 6, sowie SCHLAWKE, Fritz: "Schmerz" oder "Schmutz"? - In: Müller-Seidel, Walter (Hg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*. - Darmstadt 1981.

<sup>8</sup> Vgl. NUTZ, Maximilian: *Lektüre der Sinne. Kleists "Penthesilea" als Körperdrama*. - In: Dirk Grathoff (Hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. - Opladen 1988. Nutz spricht über eine "antiklassische 'Wiederkehr des Körpers'" (a. a. O., S. 165) in *Penthesilea*.

Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden."<sup>9</sup> Im Gegensatz zu diesem höflich distanzierten Brief war Goethes Ablehnung Kleists in Wirklichkeit doch von grundsätzlicher und prinzipieller Art. Ende 1810 soll er gegenüber Johann Daniel Falk Folgendes bemerkt haben: "Beim Lesen seiner 'Penthesilea' bin ich neulich gar zu übel weggekommen. Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische, z.B. wo die Amazone mit *einer* Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, daß alle ihre Gefühle sich in die zweite, noch übriggebliebene Hälfte geflüchtet hätten; ein Motiv, das auf einem neapolitanischen Volkstheater im Munde einer Colombine, einem ausgelassenen Polichinell gegenüber, keine üble Wirkung hervorbringen müßte, wofern ein solcher Witz nicht auch dort durch das ihm beigeordnete widerwärtige Bild Gefahr liefe, sich einem allgemeinen Mißfallen auszusetzen."<sup>10</sup> Noch deutlicher spricht er aber in einem anderen, ebenfalls von Falk aufgezeichneten Gespräch: "Einst [Ende 1810, I.K.] kam das Gespräch auf *Kleist* und dessen '*Kätchen von Heilbronn*'. Goethe tadelt an ihm die nordische Schärfe des Hypochonders; es sei einem gereiften Verstande unmöglich, in die Gewaltigkeit solcher Motive, wie er sich ihrer als Dichter bediene, mit Vergnügen einzugehen. Auch in seinem 'Kohlhaas', artig erzählt und geistreich zusammengestellt, wie er sei, komme doch alles gar zu ungefü. Es gehöre ein großer Geist des Widerspruchs dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Weltlauf geltend zu machen. Es gäbe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so kunstreicher Behandlung weder befassen, noch aussöhnen könne."<sup>11</sup> [Herv. I.K.]

Was also Goethe an Kleist beunruhigte, war zuallererst dieses "Unschöne in der Natur" und seine Darstellung, was seiner klassischen, auf Humanität, Maß, Klarheit, Ausgeglichenheit und Harmonie (um nur die banalsten Gemeinplätze zu zitieren) beruhenden Kunstauffassung völlig zuwiderliefe.

Es gehört übrigens zur Ironie der (Literatur)Geschichte, daß *Penthesilea*, nachdem Kleist sein Drama zuerst in Selbstverlag herausbringen wollte, aber am Druck finanziell gescheitert war, letztendlich (im Herbst 1808) bei Cotta, dem

---

<sup>9</sup> Goethe an Kleist. Weimar, 1. Februar 1808. - Wie Anm.3, Bd.2, S.806.

<sup>10</sup> Zitiert nach: Sembdner, Helmut (Hg.): *Henrich von Kleist. Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. - Frankfurt/M 1977, S.233.

<sup>11</sup> Wie Anm 10, S.313.

repräsentativen Verlag der deutschen Klassik, in Buchform erschien (nach einem "Organischen Fragment" im ersten Heft des *Phöbus*). Cotta allerdings war im Nachhinein "mit dem Erzeugnis" dermaßen unzufrieden, daß er "das Buch gar nicht anzeigen wollte", "damit es nicht gefordert würde".<sup>12</sup>

Das merkwürdige und offensichtlich sehr enge Verhältnis beider Dramen, die ich vorhin als Unvergleichbarkeit des Gleichen bzw. als Gleichheit des Unvergleichbaren zu charakterisieren versucht habe, verwirklicht sich auf beinahe allen Textebenen. Im folgenden werde ich jedoch nur einige Aspekte hervorheben: 1. den Stoff; 2. die Form und die Sprache; 3. die Struktur und schließlich 4. die dramatischen Personen und ihre Konfiguration.

### 1. Stoff

Beide Dramen bearbeiten einen antiken Stoff und sind selbst schon durch die Stoffwahl der klassischen Tradition verpflichtet. Sogar die direkten Quellen sind in beiden Fällen wohl bekannt: Goethes Vorlage war Euripides' *Iphigenie unter den Taurern*; die Kleists Benjamin Hederichs *Gründliches Lexicon Mythologicum*<sup>13</sup> Hinter der oberflächlichen Gleichheit auf der Ebene des Stoffes verbirgt sich aber eine grundlegende Differenz, eine Unvereinbarkeit, ja Gegensätzlichkeit in der Art und Weise, wie die beiden Autoren ihren jeweils klassischen Stoff behandeln, was sie mit und aus ihm machen. Um sie, diese Unvereinbarkeit/Gegensätzlichkeit, auf die Formel zu bringen: Während der klassische Stoff von Goethe humanisiert wird, wird er von Kleist barbarisiert. Wie Gundolf sehr treffend bemerkt hat: "Neben Lessings Gesamtperson wirkt er [Kleist, I.K.] wie ein Dummkopf, neben Schiller wie ein Wirkkopf, neben Goethe wie ein Barbar..."<sup>14</sup>

Humanisierung des klassischen Stoffes im Fall Goethe heißt, daß er auf den vorgefundenen *deus ex machina* verzichtet. Die Lösung des Konfliktes verlegt er - den Stoff wortwörtlich humanisierend - in die Sphäre des Menschlichen und menschlich Möglichen. (Bei Euripides wird die Statue der Diana geraubt, die Griechen fliehen und werden von den Barbaren verfolgt; das Drama endet erst dann mit einem göttlichen Eingriff.) Um die Möglichkeit der friedlichen Konfliktlösung herbeiführen zu können, bedient sich Goethe deshalb eines dramaturgischen Tricks: Er verdoppelt den Gegenstand (Iphigenie als Orests Schwe-

<sup>12</sup> Varnhagen van Ense in einem Brief vom November 1808. - Zitiert nach: Wic Anm. 3, S. 934

<sup>13</sup> Weitere Texte, die selbstverständlich auch als Kleists Quellen bezeichnet werden könnten, sind etwa Homers *Ilias* und Euripides' *Bakchen*.

<sup>14</sup> Wic Anm. 3, S. 15.

ster und Diana als Apollos Schwester), um den sich der Konflikt zwischen Orest und Thoas entfaltet.

(Rück)Barbarisierung des klassischen Stoffes im Fall Kleist meint nicht bloß, daß er seinem Stück eine weniger bekannte Version des Mythos zum Grunde legt (ohne allerdings deren Schluß zu berücksichtigen): Barbarisches zeigt sich darüber hinausgehend in der Art und Weise, wie Achill von Penthesilea getötet wird, sowie in der untrennbaren Verflechtung von Liebe und Tod. Es ist nämlich nicht einfach so, daß Penthesilea den Achill liebt und auffrißt; sie frißt ihn vielmehr auf, weil sie ihn liebt.<sup>15</sup> Eros und Thanatos entfalten also in der Welt dieses Dramas eben jene unheilvolle Dialektik, in der Peter Szondi eines der konstitutiven Merkmale des Tragischen erblickt hat.<sup>16</sup> Schließlich: Wenn Kleist in seinem Brief an Marie von Kleist vom Spätherbst 1807 "Tränen" und "Entsetzen" als Wirkungsabsicht oder wenigstens als "unvermeidliche" faktische Wirkung seines Trauerspiels bezeichnet<sup>17</sup>, so scheint er Sturm zu laufen gegen die seit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* in Deutschland selbstverständlich gewordene moralisierende Katharsisdefinition des Trauerspiels als "Furcht" und "Mitleid", die tatsächlich eine in hohem Maße fragwürdige - weil stark (um)interpretierende - Übersetzung der Aristotelischen Begriffe von "eleos" (in etwa "Jammer") und "phobos" (in etwa "Schrecken") darstellt.<sup>18</sup>

## 2. Form und Sprache

Die Unvergleichbarkeit des Gleichen bzw. die Gleichheit des Unvergleichbaren verwirklicht sich nicht weniger auffallend auf der Ebene der Form und der Sprache, als auf der Ebene des Stoffes.

Wie man auf den ersten Blick feststellen kann, bedienen sich beide Dichter des Blankverses, der in Deutschland seit Lessings *Nathan* als einzig angemessene

---

<sup>15</sup> Kleist an Marie von Kleist. Dresden, Spätherbst 1807: "Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe." [Herv. I.K.] - Wie Anm. 3, Bd. 2., S. 796. Übrigens: Penthesileas Tat ist nichts anderes als die "Einverleibung" des Geliebten, somit die irreversible, d.h. ewige Vereinigung der beiden Körper, vergleichbar etwa mit dem heiligen Abendmahl im Ritual der katholischen Kirche.

<sup>16</sup> Vgl. SZONDI, Peter: *Versuch über das Tragische*. - In: DERS.: *Schriften*. Bd. 1. - Frankfurt/M 1978.

<sup>17</sup> Kleist an Marie von Kleist. Dresden, Spätherbst 1807: "Erschrecken Sie nicht, es [*Penthesilea*, I.K.] läßt sich lesen. [...] Es ist hier schon zweimal in Gesellschaft vorgelesen worden, und es sind Tränen geflossen, soviel als das Entsetzen, das unvermeidlich dabei war, zuliess." - Wie Anm. 3, Bd. 2, S. 796. - "Tränen" ließe sich noch etwa mit "Rührung" in die konventionelle Sprache der Dramaturgie rückübersetzen. Daß Kleist sich aber mit seinem "Entsetzen" tatsächlich in der Nähe des Aristoteles bewegt, beweist ein anderer Satz desselben Briefes: "Ihre [der Frauen, I.K.] Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären."

<sup>18</sup> Zur Bedeutung der Aristotelischen Begriffe "eleos" und "phobos" vgl. u.a. FUHRMANN, Manfred: *Nachwort*. - In: Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 1982, insbesondere S. 161ff.

Form des ernstesten Dramas gilt. Während aber Goethes Handhabung des Blankverses - und nicht zu vergessen wäre hier auch der jahrelange Kampf, den er um die angemessene Form geführt hat - in beinahe beispielhafter Weise das bestätigt, was Schiller in seinem Brief an den Weimarer Freund vom 24. November 1797 mit so bestechender Eindeutigkeit und Nachdrücklichkeit formuliert hat: daß nämlich Verse nolens volens eine vereinheitlichende und harmonisierende Wirkung ausüben<sup>19</sup>, ist Kleists Text höchstens dazu geeignet, die Schillersche Regel als Ausnahme zu bestätigen. Indem Kleist nämlich den jambischen Fünfheber förmlich zerbricht - er verteilt einen Vers oft auf drei, manchmal sogar auf vier Repliken, während bei Goethe fast jede Replik mindestens einen vollständigen fünfhebigen Vers beträgt<sup>20</sup> -, produziert er eine Unruhe, eine Spannung, die selbst in der Prosaform kaum herbeizuführen wäre.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Im Brief heißt es: "Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt als bei meinem jetzigen Geschäft [*Wallenstein*, I.K.], wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammen hängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher [...]. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird [...]. Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach *einem* Gesetz behandelt und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in *einer* Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nötigt, von allem noch so Charakteristisch-Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter *seinem* Gesetz begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Größere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden." - In: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Bd. I. Hg. von Siegfried Seidel. - Leipzig 1984, S.439f. [Hervorhebungen im Original]

<sup>20</sup> Im Letzten Auftritt der *Penthesilea* findet sich sogar eine Stelle, wo Kleist mit fragmentarischen Versen arbeitet. - Vgl. Wie Anm.3, Bd I, S.426.

<sup>21</sup> Vgl. dazu schon FREYTAG, Gustav: *Die Technik des Dramas*. 7. Aufl. - Leipzig 1894, S.284f. "Jeder Stimmung der Seele hat der Vers sich gehorsam zu bequemen, jeder soll er sowohl durch seinen Rhythmus als durch die logische Verbindung der Satzeinheiten, welche er zusammenschließt, zu entsprechen suchen. Für ruhige Empfindung und feine Bewegung, welche getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er seine reinste Form, den schönsten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluß zu verwenden. In solcher ruhiger Schönheit gleitet gern der dramatische Vers Jambus bei Goethe dahin. [...] Aber stürmischer, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmische Lauf des Verses scheint vollständig gestört, immer wieder klingt ein Redesatz aus dem Ende eines Verses in den Anfang des andern, bald hier, bald dort wird ein Stück des Verses theils zum Vorhergehenden, theils zum Folgenden gerissen, Rede und Gegenrede zerhacken das Gefüge; das erste Wort und das letzte - zwei bedeutungsvolle Stellen - springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, statt dem ruhigen Wechsel weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem männlichen Abfall, die Versäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Senkungen, über welche beim regelmäßigen Lauf des Rhythmus schnell dahinschweben muß, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Theile des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen Kleist's, trotz aller Manier in der Sprache des Dichters, die mächtigste Wirkung ausübt..."



Was außerdem noch die Sprache betrifft: Sie ist in Goethes Drama - der klassischen Tradition und der geschlossenen Form<sup>22</sup> entsprechend - relativ einheitlich, ausgeglichen und hochstilisiert; der Text verwirklicht dabei ein beispielhaftes Gleichgewicht von Aktion und Diktion. Die Sprache fungiert im Drama nicht bloß als Mittel der - übrigens ungestörten - Kommunikation zwischen den dramatischen Personen (wobei der Text sich in den wohlgeformten Sätzen und Monologen des "wahnsinnigen" Orest an manchen Stellen beinahe ad absurdum führt); sie gilt nicht zuletzt auch als einziges Mittel der *Erziehung des Menschengeschlechts* zur Humanität:

"IPHIGENIE.

Laß ab! Beschönige nicht die Gewalt,  
Die sich der Schwachheit eines Weibes freut.  
Ich bin so frei geboren als ein Mann.  
Stünd' Agamemnons Sohn dir gegenüber  
Und du verlangtest, was sich nicht gebührt:  
So hat auch er ein Schwert und einen Arm,  
Die Rechte seines Busens zu verteid'gen.  
*Ich habe nichts als Worte, und es zieht  
Dem edlen Mann, der Frauen Wort zu achten.*

THOAS.

*Ich acht' es mehr als eines Bruders Schwert."*  
(*Iphigenie auf Tauris*, V/3., Herv. I.K.)<sup>23</sup>

Kleists dramatische Sprache hingegen, zwar nicht weniger hochstilisiert, ist alles andere als ausgeglichen: Sie ist eine einzige, unaufhaltsame Flut von Bildern. Der Schwerpunkt verlagert sich, so sonderbar es sich zunächst auch anhören mag, von der Aktion aufs Sprechen: *Penthesilea* ist ein Schlachtendrama ohne Schlachten, denn beinahe alles, was geschieht, geschieht hinter der Szene und erreicht den Zuschauer erst in Form von Botenberichten und Teichoskopien, also allenfalls sprachlich vermittelt. Kleists Text setzt den Zuschauer auf diese Weise einem permanenten Bombardement durch Bilder aus, dessen Funktion darin besteht, seine - des Lesers/Zuschauers - Phantasie zu entfesseln, und - wenn er, wie zu erwarten, nicht mehr mitzuhalten, d.h. nicht all die blitzschnell aufeinander folgenden Bilder visuell nachzuvollziehen vermag - den Eindruck des Chaotischen in ihm entstehen zu lassen. Die Wirkung ist - wie selbst Leser, die das Stück nie auf der Bühne gesehen haben, bestätigen können - enorm, aber auf jeden Fall

<sup>22</sup> Vgl. KLOTZ, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. - München 1985.

<sup>23</sup> In: *Goethes Werke*. Bd.5. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. - München 1974, S.58.

größer, als wenn eine direkte szenische Präsentation die Phantasie des Zuschauers fesseln würde. Was also Goethe über den *Zerbrochnen Krug* gesagt hat: "daß das Stück [...] dem unsichtbaren Theater angehört"<sup>24</sup>, gilt - wenigstens in diesem Sinne - nicht weniger auch für die *Penthesilea*.

Darüber hinausgehend ist die Sprache bei Kleist, in krassem Gegensatz zur *Iphigenie*, eine Quelle von tödlichen Mißverständnissen:

"PENTHESILEA.

- So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,  
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,  
Kann schon das eine für das andre greifen.

[...]

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!  
Ich habe mich, bei Diana, bloß *versprochen*,  
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;  
Doch jetzt sag ich dir deutlich, wie ichs meinte:  
Dies, du Geliebter, wars, und weiter nichts.  
*Sie küßt ihn.*"

(*Penthesilea*, 24., Herv. I.K.)<sup>25</sup>

Wir wissen alle wohl - was Kleist übrigens auch wenigstens geahnt haben muß -, was ein *Versprecher* im Freudschen Sinne an- und bedeutet: Sprachliche Kommunikation zwischen den dramatischen Personen funktioniert in Kleists Welt nicht, schon deshalb nicht, weil sie im Zustand des Außer-sich-Seins, d.h. wenn ihr Unbewußtes exzessiv hervorbricht, oft verstummen - stummes Spiel, Pantomime erhalten eben deshalb in *Penthesilea* ein ungewöhnlich beträchtliches Gewicht.

### 3. Struktur

Wie bereits angedeutet, betrachte ich Goethes *Iphigenie* als beispielhafte Verwicklung der klassisch-aristotelischen Dramaturgie: Der Autor beachtet die drei "klassischen" Einheiten von Ort, Zeit und Handlung; er arbeitet mit einer minimalen Anzahl von dramatischen Personen, die eine sozial homogene Gruppe bilden und demzufolge eine einheitliche, vornehme und hochstilisierte Sprache sprechen; er hält sich streng an das herkömmliche 5-Akte-Schema, wobei jedem Akt klar gegeneinander abgesetzte Handlungsmomente entsprechen.

---

<sup>24</sup> Goethe an Adam Müller. Karlsbad, 28. August 1807. - In: Wie Anm.1, Bd.3, S.53. - Vgl. dazu auch Kleists Brief an Goethe, Dresden, 24. Januar 1808: "Es [*Penthesilea*, I.K.] ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der *Zerbrochne Krug*..." - Wie Anm.3, Bd.2, S.805.

<sup>25</sup> Wie Anm.3, Bd.1, S.425f.

Kleists *Penthesilea* scheint demgegenüber nichts als ein geradezu undurchdringliches Chaos zu sein. Betrachtet man jedoch das Stück etwas gründlicher, stößt man bald auf einige Anzeichen der Ordnung im Chaos; man wird also finden, daß das Chaos vielleicht doch etwas weniger chaotisch ist, als es auf den ersten Blick scheint.

Vor allem: Das Drama besteht aus 24 Auftritten, ohne Akteinteilung. Auffällig dabei ist, daß die Einteilung des Textes in gerade 24 Auftritte in hohem Maße willkürlich, also keinesfalls zufällig ist: dadurch intendiert Kleist wohl die Festlegung der gespielten Zeit auf die Dauer eines mythischen Tages (24 Stunden), er verwirklicht also ganz präzise das, was in der klassisch-aristotelischen Dramaturgie als Forderung nach der Einheit der Zeit bekannt ist.

Außerdem ist auch die Einheit des Ortes im Drama beinahe akribisch verwirklicht: Das wechselvolle Schlachtgeschehen legt es allerdings nahe, den Ort als einheitlich zu denken bzw. denken zu dürfen, und im ganzen Stück findet sich tatsächlich nicht mehr als eine einzige Stelle, wo die Aufrechterhaltung dieser "klassischen" Einheit auch prinzipiell unvorstellbar ist.<sup>26</sup>

Was freilich nun die Einheit der Handlung betrifft, fällt sie als dramaturgisches Prinzip in Bezug auf Kleists Text ganz und gar weg: *Penthesilea* schließt ja von Anfang an jede Möglichkeit aus, mit dem herkömmlichen Handlungsbegriff der klassisch-aristotelischen Dramaturgie - von Lessing definiert als "Kette von Ursachen und Wirkungen"<sup>27</sup> - zu operieren. Der Grund dafür scheint mir ganz evident zu sein: Das exzessive Hervorbrechen des Unbewußten zerbricht die herkömmliche, lückenlose logisch-kausale und bewußtseinspsychologische Motivationskette der traditionellen Dramaturgie.

Hinsichtlich ihrer Struktur stehen die beiden Dramen also wiederum im merkwürdigen Verhältnis der Unvergleichbarkeit des Gleichen bzw. der Gleichheit des Unvergleichbaren.

#### 4. Die dramatischen Personen und ihre Konfiguration

Ich schließe damit, womit ich eigentlich hätte beginnen sollen: In beiden Dramen steht eine Frauengestalt im Mittelpunkt; die Optik des Rezipienten wird in beiden Fällen bereits durch den Titel auf sie eingestellt.

Um Iphigenie herum gruppieren sich die übrigen Figuren in Goethes Drama nach einer streng symmetrischen und hierarchisch-pyramidalen Ordnung (auf ei-

---

<sup>26</sup> Die Bruchstelle befindet sich zwischen dem 20. und dem 21. Auftritt: In 20 erscheint Achills Hecold bei den Amazonen; in 21 ist er wieder im griechischen Lager.

<sup>27</sup> LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. - In: DERS.: *Werke*. Bd 4. *Dramaturgische Schriften*. Hg. von Herbert G. Göpfert. - Darmstadt 1973, S.368. (30 Stück)

ne Beweisführung, die sich im Rahmen einer strukturalistischen Argumentation unschwer bewerkstelligen ließe, möchte ich diesmal verzichten); in ihrer Konfiguration manifestiert sich ein scheinbarer Gegensatz von zwei Welten (Griechen und Barbaren). Der Gegensatz, ich möchte es noch einmal betonen, ist ein bloß scheinbarer: Die Barbaren entpuppen sich bald als verkappte Humanisten, sie sind im Grunde genauso "verteufelt human"<sup>28</sup> wie auch alle anderen Personen dieses Dramas, oder sie lassen sich wenigstens - Goethes klassischem Optimismus entsprechend - unschwer und ohne weiteres zur Humanität erziehen.

Kleists *Penthesilea* gestaltet ebenfalls einen wiederum bloß scheinbaren Antagonismus von zwei Welten: Der bereits in der *Iphigenie* verwirklichte Gegensatz von Griechen und Barbaren (diesmal Amazonen) wird hier jedoch von einem anderen, womöglich noch elementareren überspielt bzw. verdeckt: von dem zwischen Mann und Frau.<sup>29</sup> Der Gegensatz entpuppt sich aber auch hier als bloß scheinbar: im "unweiblichen", "unnatürlichen"<sup>30</sup> Amazonenstaat ist alles ebenso erbarmungslos wie in der Männerwelt der Griechen einzig und allein der omnipotenten, totalitären Staatsräson unterworfen, repräsentiert durch Dianas Oberpriesterin, was auch Goethes Iphigenie war, die aber von Kleist aus der Sphäre des Heiligen in die des Sozialen ver-rückt (!) wird.

Eine wirklich symmetrische und streng hierarchisch-pyramidale Konfiguration der dramatischen Personen sucht man in Kleists *Penthesilea* vergeblich: Hinter scheinbaren Symmetrien und angeblich verlässlichen Hierarchien macht sich immer wieder das Chaotische, das Unbezähmbare, letzten Endes die unberechenbare und anarchische Gewalt des Körpers und der Seele bemerkbar.

Ich hoffe, es ist mir einigermaßen gelungen, den Beweis dafür zu erbringen, daß Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea* wirklich im merkwürdigen Verhältnis der Unvergleichbarkeit des Gleichen bzw. der Gleichheit des Unvergleichbaren stehen, daß also Kleist mit den Mitteln einer insgesamt klassisch zu nennenden Dramaturgie etwas völlig Antiklassisches zustande bringt. Das, das Antiklassische und Antiklassizistische, wäre demnach auch der literaturhistorische Ort, den ich aufzusuchen und zu bestimmen versprochen habe. Die zwei Dramen liegen, und damit möchte ich zu meinem Ausgangspunkt zurückkehren, nicht mehr nur

---

<sup>28</sup> Goethe an Schiller Jena, 19. Januar 1802. - Wie Anm. 19, Bd. 2, S. 387.

<sup>29</sup> Wie das oben aus der *Iphigenie* angeführte Zitat zeigt, ist der Gegensatz von Mann und Frau auch bei Goethe latent vorhanden, aber er wird im Drama "humanisierend" aufgehoben.

<sup>30</sup> Vgl. Achills Replik im 15. Auftritt der *Penthesilea*. - Wie Anm. 3, Bd 1, S. 387.





DÁNIEL LÁNYI (BUDAPEST)  
DIE FASZINATION DES LESENS  
Stifters *Der Kondor*

Es waren nicht viele, die mir das Lesen des Welt-Textes beigebracht haben, die heute Geehrte ist eine von ihnen. Und da ich jetzt auch einer geworden bin, der sich anmaßt, das zu lehren, wie zu lesen sei, scheint es mir nur allzu berechtigt, gerade in diesem Kreise über das Lesen zu sprechen.<sup>1</sup>

Wozu noch lesen, und warum noch Menschen beizubringen, wie zu lesen sei, lautet die unumgängliche Frage, die man sich, den neuen Herausforderungen der Welt stellend, beantworten muß. Verläßt man, zum einen, den Elfenbeinturm der Universität, kann man nicht umhin, diese die Legitimität des Lesens erforschende Frage ernst zu nehmen. Was soll denn noch das Lesen, um das es hier geht, für eine Rolle spielen in einer Welt, deren Paradigma die binäre Opposition geworden ist?<sup>2</sup> Die Texte sind natürlich auch auf der Informationsautobahn zu lesen, von einem komplizierten Verweisungsverhältnis kann hier aber nicht die Rede sein. Michael Jackson und Madonna wollen auch nicht mehr dechiffriert oder verstanden, sie wollen viel eher konsumiert, ja verschluckt werden. Was soll man noch aus der, zugegeben, komplizierten Ikonographie eines Coca-Cola-Spots herauslesen, was an der perversen Bedeutung einer Benetton-Kampagne herumgrübeln, wo es doch von Anfang an feststeht, was die Botschaft ist: Drink Coke, Buy Benetton!<sup>3</sup>

Was tun wir hier alle an der Universität, sind wir nicht schon längst überholt von der Zeit? Sind wir denn nicht nur Apologeten einer antiquierten Erkenntnisform? Mit dieser Frage wird man aber auch in den sicheren Kreisen des Wissenschafts- und Universitätsbetriebes konfrontiert. Die Epidemie der Dekonstruktion<sup>4</sup> rehabilitiert zwar den Text gegenüber dem Logos, es gehört zwar das Lesen auch zu ihrer Arbeitsweise, die Vorstellung des richtigen Lesens und des Sinn-Findens wird aber von ihr weitestgehend desavouiert. Wozu also noch über das richtige Lesen nachdenken, wenn der Sinn entweder vorgekaut und vorver-

---

<sup>1</sup> Der Text ist die mit Fußnoten versehene Fassung des Festvortrags.

<sup>2</sup> Diesen Text schreibe ich an einem Computer: die Metaphern verschmelzen in eine Reihe von 12111211111112212121. → 01000100... → *Beidres System!*

<sup>3</sup> In letzterer Werbung wird für Jeans und Pullis mit Aids-Kranken, in tödlicher Angst flüchtenden schwarzen Menschen und mit dem zerfetzten T-Shirt eines Toten aus dem bosnischen Kriege geworben.

<sup>4</sup> So wurde "die Lehre" Derridas von den Oxforder Dons bezeichnet, als sie sich weigerten, ihm das Ehrendoktorat zu verleihen.

daut serviert, oder aber in der unendlichen Kette der früheren, noch früheren und noch-noch früheren Texte zerstreut, disseminiert wird?

Die Antwort wäre auf verschiedenen Reflexionsebenen zu geben, als unverdorbener Epikuräer möchte ich meinen Vorschlag frei nach Roland Barthes formulieren: man liest trotz allem, weil das Lesen und das Sinnfinden Spaß macht. Und man lehrt, wie zu lesen sei und verführt dadurch zur Lust. Zur Lust am Text. Dieser Begierde nach Sinn und dieser Faszination des Lesens möchte ich heute in meinem Referat nachgehen.

Ich habe Stifters Erstlingserzählung, *Der Kondor*, gewählt, weil ihre Lektüre die einzelnen Etappen des sinnsuchenden, sinnstiftenden Lesens sehr gut aufweist. Für Zwecke der Veranschaulichung werde ich den Prozeß des Verstehens, der die Bauelemente des Textes, die Stilmittel, Motive und Handlungsebenen meistens simultan wahrnimmt, auseinanderhalten und hier eine chronologische Schichtung der einzelnen Lesarten gelten lassen.

Nach dem ersten Anlauf aber scheint die Lektüre der Erzählung eine eher freudlose Angelegenheit zu sein.<sup>5</sup> Bedient sich nämlich der Text leer gewordener, abgenutzter, oder schon von Anfang an unglaubwürdiger Formen, kann von Freude oder Faszination kaum die Rede sein. Man registriert resigniert die regressiven Züge einer Rhetorik und nimmt zur Kenntnis, daß die Aufgabe des Sinnfindens vom übereifrigen Autor selbst vollständig erfüllt wurde.

Das Muster der sentimental-kitschigen Literatur, das Muster von amerikanischen Seifenoperen und Hollywood-Lügen, ist leicht erkannt: die Liebe, die große, die reine und ewige, kann sich nicht entfalten, die Liebenden werden ihr Leben getrennt, aber die Erinnerung an die eine, große und nie wiederkehrende Leidenschaft in sich tragend dahinfluten. Die LeserInnen der *Wiener Zeitschrift für Kunst Literatur Theater und Mode* weinen und eilen dann zum Buchgeschäft, um den neuesten Band des Adalbert Stifter zu bestellen. (Die Voreiligen müssen jedoch auf den ersten Band der *Studien* noch einige Jahre warten.)

Wie bei allem Kitsch gibt es auch in unserem Falle eine, hinter der Maske der Banalität sich versteckende, ihr aber inhärente Botschaft. Nach dem ersten Schritt des Lesens, in dem die Erzählung in ihrer Komplexität erst wahrgenommen und die ersten Eindrücke gesammelt wurden, nenne ich das Lesen dieser unteschwelligen, sich in die Hinterköpfe hineinkriechenden Botschaft, den zweiten Schritt des Lesens. Die ersten interpretatorischen Fragen werden in diesem

---

<sup>5</sup> Lust und Wollust, die zwei zentralen Kategorien von Barthes, verwende ich frei, dies entspricht aber dem metaphorischen Gebrauch der Kategorien durch Barthes.



Schritt gestellt, und es lauert auch die Freude des Dekodierens in der ersten ideologiekritischen Reflexion.

*Du mußt dein Leben ändern* - den berühmten Satz Rilkes verstehe ich nicht im Imperativ, sondern im Konjunktiv: wenn du mich verstehen willst, mußt du dein Leben ändern, das heißt, du mußt dich vor mir öffnen, du mußt mich aufnehmen. Dadurch bist du aber schon ein anderer Mensch geworden. Dieses - von Gadamer so poetisch und doch so exakt beschriebene - *Sich-ins-Spiel-Bringen* und *Sich-aufs-Spiel-Setzen* ist zweifelsohne eine fundamentale Voraussetzung des Verstehens. Lesen, wie meines Erachtens zu lesen sei, beinhaltet aber auch einen reflektierenden Schutz des sich ins Spiel bringenden Individuums. Die Freude des Dekodierens liegt bei dieser zweiten, ideologiekritischen Lesart ganz banal gesagt darin, daß ich nicht auf den Leim gegangen bin, daß ich also im vorprogrammierten Sinnnganzen der Erzählung eine ideologische Voreingenommenheit entdeckte und mich vor ihrer - dem Leser oft unbewußt bleibenden - Wirkung schützen konnte. Im *Kondor* geht es nämlich um ideologische Voreingenommenheiten. Die unter der sentimentalen Oberfläche der Fabel lauernde Botschaft verkündet anthropologische Überzeugungen:

Die Liebe, die große und einzige usw. usf., kann also wegen Kornelia nicht zustande kommen. Sie maßt sich an, *erhaben zu sein über ihr Geschlecht und den Versuch [zu] wagen, ob man nicht die Bande der Unterdrückten sprengen möge [...] und sich wenigstens ein Beispiel aufstellen wollte, daß auch ein Weib sich frei erklären könne von den willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte.*<sup>6</sup> Eine Pentheseilea im bürgerlichen Milieu? Nur fugt der Erzähler im nächsten Halbsatz noch hinzu: *frei ohne doch an Tugend und Weiblichkeit etwas zu verlieren.* Die gescheiterte Ballonfahrt beweist also im ideologischen Subtext der Erzählung zweierlei: wie sich auch immer das Weib (sprich: asszony) anstrengt, sie wird dem Mann (sprich: ember) nie ebenbürtig, und: schon der Versuch der Emanzipation führt zum Verlust der Eigenschaft, die die Frau ausmacht, nämlich der Tugend. Trotz aller Schwüre Kornelias im dritten Teil (*ich muß reden, ich muß Ihnen sagen, daß es anders werden wird - ach, ich bin doch nur ein armes schwaches Weib*) ist sie schon von der "Freigeisterei" infiziert. So überrascht es dann einen kaum, daß wir Kornelia zuletzt nicht als tüchtige Hausfrau und Mutter vieler Kinder, sondern als *gefeiertste Schönheit* in Paris (also in der Rolle der Prostituierten) treffen, *welche tausend Herzen entzün-*

---

<sup>6</sup> Zitiert wird der Text der Erzählung hier wie im Folgenden nach: STIFTER, Adalbert: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. I. 1. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. - Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1978.

*dete und mit tausend spielte. Kein Wunder, daß unser tüchtiger Maler (sprich: az ember) sie nicht zum Weibe beehrte. Dann bleibt er eher unglücklich, aber rein: und fern von ihr in den Kordilleren wandelte ein unbekannter, starker, verachtender Mensch, um dort neue Himmel für sein wallendes, schaffendes, dürstendes, schuldlos gebliebenes Herz zu suchen.*

Meine Damen und Herren! Ich versprach Ihnen, über die Faszination, die Lust, ja die Wollust des Lesens zu sprechen, anstatt dessen beschrieb ich bisher nur einen miesen kleinen Zensor. Wäre das die ganze erotische Angelegenheit? Würde richtiges Lesen nur ein Sich-Fürchten vor dem Text bedeuten? Nein. Lesen, wie - es sei wieder einmal betont - meines Erachtens zu lesen sei, ist waghalsig, radikal. Es läßt sich nicht täuschen und läßt sich von den eigenen Folgen auch nicht einschüchtern.

Es ist dieses radikale Lesen, das wirkliche Freude bereitet. Es ist wie eine Expedition: spannend aber auch gefährlich zugleich. Radikal lesen heißt - ich weiß, das klingt paradox - zu erkennen wagen, was wir nicht erkennen wollen. Oder in der Terminologie der Hermeneutik ausgedrückt: im Bewußtsein unserer Vorurteile gegen unsere Vorurteile kämpfen. Also: sich nicht unbedingt vom bisherigen Rezeptionsparadigma beeinflussen lassen.

Der Aufruf zur Waghalsigkeit ist in unserem Falle von besonderem Belang: ohne hier auf die Rezeptionsgeschichte Stifters rekurrieren zu können, sei erwähnt, daß sie seit mehr als hundert Jahren den gleichen Schienen entlang läuft. Die Weichen wurden noch von Friedrich Hebbel und Peter Rosegger gestellt. Hebbel kritisiert an Stifter seine Kleinkariertheit, bemängelt den Blick für die "großen" Fragen des Lebens und belacht seine Genügsamkeit. Rosegger dagegen stilisiert ihn als Heimatdichter und Sittenlehrer hoch. Gemeinsam in den zwei diagonal auseinanderlaufenden Äußerungen (und dies bestimmte auch die germanistische Forschung bis zu den letzten Jahren) ist jedoch, daß sie Stifters *Ars Poetica*, wie zum Beispiel seine Vorrede zu den *Bunten Steinen*, als bare Münze nehmen und Stifter als einen Apologeten der von Gott erschaffenen Welt lesen. Die ganze, fast unisono klingende Rezeption betrachtend mag es zuerst befremden, wieso gerade Nietzsche Stifter als den deutschen Schriftsteller betrachtet, dessen Werke es verdienen, immer wieder neu gelesen zu werden. Ich kann zwar nicht wissen, was er hinter der schön abgerundeten, und tödlich langweiligen Fassade der Stifterschen Werke erkannt hat, der durch die Radikalisierung des Lesens einsetzende dritte Schritt des Lesens (ich betone noch einmal, daß es hier um für die Zwecke der Veranschaulichung auseinandergelassene, im Leseprozeß aber oft simultan auftretende Etappen geht) läßt aber die Distanz zwischen dem

wohl radikalsten Denker des 19. Jahrhunderts und unserem konservativen Biermeierautor auf das Minimum schrumpfen. Diese dritte Lesart entfaltet sich an den von Stifter dem *Kondor* beigegeführten Anmerkungen:

#### *Anmerkungen zu dem Kondor*

*Es wurde im zweiten Kapitel gesagt, daß den Luftschiffern die Erde im goldenen Rauche erschien, daß die Sterne sichtbar wurden und daß der beleuchtete Ballon in schwarzem finsternem Rauch hing.*

*Für Nichtphysiker diene folgende kleine Erklärung:*

*1. Da das von der beleuchteten Erde allseitig in die Luft geworfene Licht blau reflektiert wird, so ist das hinausgehende (nach der Optik) das komplementäre Orange, daher die Erde von außen gesehen golden erscheint wie die anderen Sterne.*

*2. Das Licht selbst ist nicht sichtbar, sondern nur die von ihm getroffenen Flächen, daher der gegenstandslose Raum schwarz ist. Das Licht ist nur auf den Welten, nicht zwischen denselben erkennbar. Wäre unsere Erde von keiner Luft umgeben, so stände die Sonne als scharfe Scheibe in völligem Schwarz.*

*3. Daß wir am Tage keine Sterne sehen, rührt von dem Lichtglanze, den alle Objekte ins Auge senden; wo dieser abgehalten wird, wie z.B. in tiefen Brunnen, erscheinen uns auch die Sterne am Tage.*

Warum fand es, fragt man sich, Stifter für notwendig, eine (pseudo)physikalische Erklärung zu seiner Erzählung hinzuzufügen? Man hat den Eindruck, als ob der Autor den Leser durch seine Erklärung versichern wollte, daß das Geschilderte keine erfundene Sache, sondern wissenschaftliche Wahrheit sei, als ob er in der Schilderung der Ballonfahrt zu weit gegangen wäre, und nun auch sich selbst von der dokumentarischen Glaubwürdigkeit seines Berichtes versichern wollte. Man stößt, wenn man die ersten zwei Kapitel der Erzählung von diesen Erklärungen her kommend wieder liest, auf überraschende Ergebnisse, die das Werk in ein neues Licht rücken und das anfangs beanstandete Kitschige und Klischeehafte leicht vergessen lassen.

In den Anmerkungen geht es um Lichterscheinungen und Himmelskörper und es sind gerade die Lichterscheinungen, die im ersten Kapitel eine strukturierende Funktion haben, wobei dem Licht eindeutig positive Konnotationen zugeschrieben werden. Das Licht des Mondes und der Sterne ist *golden, silbern, flimmernd und strahlend*, aber auch Kornelia wird in der Erwartung als ein Stern bezeichnet, der zwar nicht leuchten wird, *aber wenn nach Verdienst gerichtet würde, so ist etwas in ihm, das strahlender ist als der Mond und alle Sterne zu-*

*sammengerechnet*. Der über der Erde ausgespannte Himmel erinnert an ein schützendes Zelt, die Ruhe und die Harmonie von Oben und Unten werden aber durch die Spannung des Wartens durchbrochen, die sanfte Naturschilderung von Kommentaren des Ich-Erzählers wie *Was ich aber suchte erschien nicht* oder *da der gehoffte Weltkörper noch immer nicht kam* unterminiert. Die kosmische Ordnung von Himmel, Erde, Licht und Dunkelheit wird von einem Störfaktor, dem zur Himmelfahrt sich anbahnenden Ballon gesprengt, der im Osten als *eine große schwarze Kugel emporsteigt*. Er trägt die Funktion der anderen, inversen, apokalyptischen Sonne, mit deren Aufstieg die Ordnung der Schöpfung aus den Fugen gerät. So gesehen befremdet auch die letzte Bemerkung des ersten Kapitels nicht: *Mit seltsamen Gefühlen des Unwillens und der Angst [...] starrte ich in die Lüfte [...] und auf mein Fenster, und auf einen ungeheueren, klaren, heitern, leeren Himmel.*

Es ist dieser *ungeheueren, leeren Himmel*, in den die Ballonfahrt Kornelias führt. Sie blickt auf die Erde, *aber siehe, alles war fremd, die vertraute Wohnlichkeit derselben war schon nicht mehr sichtbar*, die Erde ist *nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus*. Sie blickt in den Himmel, *aber siehe, er war gar nicht mehr da: das ganze Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze*. Nichts ist mehr da *im wesenlosen Ozeane*, bloß die Sonne, *ein drohendes Gestirn ohne Wärme, ohne Strahlen, und die entsetzlichen Sterne, wie Geister, die bei Tage umgehn*. Kein Wunder, daß der Verfasser in den pseudowissenschaftlichen Erklärungen seine Beruhigung sucht. Das Fernrohr, mit dem der junge Maler den Ballon betrachtete, liegt - wie bezeichnend - *auf der Zeichnung eines Cherubs*. Es klingen einem die letzten Sätze aus Kleists *Marionettentheater* ins Ohr: *Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist*. Dies ist der Weg, den Stifter ein Leben lang in seinen Utopia minores gesucht hat. Gefunden aber hat er ihn nicht.

Die transzendente Expedition wird mit der kosmischen Leere konfrontiert. Der Himmel ist verschwunden. Die Erde *schwarz und unentwirrbar, in Finsternis verrinnend*: das erblickte Tohuwabohu vor dem Schöpfungswort Gottes. Der Heimatdichter Stifter, der in seiner Erstlingserzählung in den Himmel steigt und die Heimat verliert. Stifter, der die Worte Zarathustras vorwegnimmt: *Gott ist tot*. Aus der sentimental Biedermeier-erzählung wird durch das radikale Lesen ein Bericht, der an die Grenzen unserer Existenz stößt. Eine traurige Erkenntnis, die aber vielleicht durch die Faszination des Erkennens doch konterbalanciert wird.

## Literaturwissenschaft

The author of this article, who has been a member of the American Studies Association since 1998, has been a member of the American Studies Association since 1998. The author of this article, who has been a member of the American Studies Association since 1998, has been a member of the American Studies Association since 1998.

The author of this article, who has been a member of the American Studies Association since 1998, has been a member of the American Studies Association since 1998. The author of this article, who has been a member of the American Studies Association since 1998, has been a member of the American Studies Association since 1998.

The author of this article, who has been a member of the American Studies Association since 1998, has been a member of the American Studies Association since 1998. The author of this article, who has been a member of the American Studies Association since 1998, has been a member of the American Studies Association since 1998.



ANDRÁS BALOGH (BUDAPEST)

## ZÄSUR UND ZENSUR

### Bemerkungen zu drei Gedichten aus Siebenbürgen

Die schönen alten Zeiten, als noch die Macht die nicht nach ihrem Geschmack verfassten Stellen, wie das so herrlich in Jaroslaw Haseks Roman *Swejk* beschrieben ist, schwarz übermalt hatte und die anderen Teile passieren ließ, sind nach dem zweiten Weltkrieg nie wiedergekommen. Die Zensur erfuhr nicht nur in den bekannten literarischen Zentren des Ostblocks eine unglaubliche Schärfung, sondern auch in der entlegenen Nordwest-Provinz Rumäniens, in Siebenbürgen. Hier war die "Zensurlandschaft" nur insofern anders als in Bukarest oder in den Nachbarländern, als die Pressestellen der Partei Texte in drei Sprachen, rumänisch, ungarisch und deutsch, bewältigen mußten; sonst waren die Zielsetzungen und die Techniken zumindest ähnlich, wenn nicht gleich: man versuchte die literarischen Prozesse zu lenken und deshalb blieb man nicht bei einzelnen Zeilen oder Sätzen stehen, sondern man verbot gleich das ganze Werk, sei es ein Gedicht oder ein dicker Roman, wenn nicht überhaupt der Schriftsteller selber verboten wurde. In der besagten Periode hieß diese Prozedur allerdings nicht 'Verbot', sondern Direktive oder Richtlinie, die für die Verlage und Redaktionen erlassen wurden.

Trotz der zunehmenden Belastungen, durch die das Ceausescu-Regime die Literatur zu züchtigen gedachte, eskalierte die Situation nicht, weil sich einerseits die Macht gewisse Grenzen auferlegte, die das bloße Leben der Menschen garantierte, und weil die Schriftsteller die Spielregeln eingehalten haben. Das war eigentlich ein Kompromiß, denn bis 1986/87 konnte niemand ernsthaft daran denken, daß sich das kommunistische System ändern würde: die Schreibenden mußten also Selbstwehrstrategien ausarbeiten, um ihr intellektuelles Dasein zuerst überhaupt aufbauen und dann bewahren zu können. Aber die Probleme, sowohl jene literarischen als auch jene gesellschaftlichen Charakters, drängten zum Ausdruck: auf manches wurde nur hingedeutet, kompliziert deutbare Symbole füllten die Texte, man hat im Gedankengang logische Schritte übersprungen und manches wurde ganz einfach verschwiegen. So stieg die Zensur zum "Koautor" dieser Literatur auf. (Der Begriff stammt von Peter Motzan, dem in Augsburg lebenden siebenbürgisch-deutschen Germanisten.) Die Auslassungen, die leeren Texträume, die scheinbar alogischen Assoziationen - es sei uns gestattet, diese "Zäsur" zu nennen - wurden in diesen kleinen Literaturen zu einem wichtigen Stilmittel. Im folgenden wird versucht, der Gedankenwelt von drei Gedichten

dreier deutscher Schriftsteller von ganz verschiedener Gesinnung unter dem Aspekt Zäsur-Zensur nachzugehen.

Die drei Dichter, Joachim Wittstock (geb. 1939, lebt heute in Hermannstadt/Rumänien), Anemone Latzina (1942-1993) und Franz Hodjak (geb. 1944, heute in Frankfurt am Main) hatten vielleicht außer der gemeinsamen Geisteshaltung, nämlich der Ablehnung der vorherrschenden Ordnung, wohl nichts gemeinsames: Wittstock ist ein intellektueller Dichter, aber vor allem Schriftsteller und Philologe; Anemone Latzina ist die Dichterin der Liebe, der Zärtlichkeit und des bedrängten menschlichen Lebens im real existierenden Sozialismus; Hodjak ist gleichzeitig humorvolles Enfant terrible und philosophisch geschulter Poeta doctus, der auch die Leiden seiner kleinen Minderheit zum Ausdruck bringt. Die zitierten Gedichte sind mehr als typisch für die Haltung der drei Dichter: Welches aber ihre Qualitäten sind, das mag der Leser selber entscheiden. Versucht wird hier nur, auf die Lücken dieser Texte hinzudeuten und eine mögliche Leseversion zu liefern.

Joachim Wittstock:

**Reklame für die Tastatur der Schreibmaschine**

Wert: Ihr Geklapper hat es heraus.  
Verlangt man es von ihr, gruppiert  
sie die richtigen Lettern.  
Das in den Typenkorb dringende Chaos  
wandelt sie in deutliche Sprache.  
Unfug wird in nervösem Anschlag fixiert.  
Freien Gedanken ist sie zu Willen.

Das Gedicht ist eine Bagatelle, nichts anderes als ein ganz kleines, fast harmloses Spiel - mit dem Feuer. Denn man muß wissen, daß in Rumänien seit Ende der 70er Jahre der Besitz einer Schreibmaschine nur durch eine amtliche Sondergenehmigung erlaubt war; spricht: Polizei, Schlangestehen, jedes Jahr das Einreichen einer neuen Schriftprobe, die ständige Angst vor den Übergriffen der Kontrolle und das drückende Bewußtsein, als Intellektueller als potentielle Gefahr für den Staat eingestuft zu sein. Unter diesem Aspekt ist der Titel absurd und ironisch: kein Hersteller hat damals für seine Schreibmaschine geworben (so ein wertvolles Ding war übrigens nur ganz selten zu kaufen), um den Nonsens der Reklame in einer zentralen Planwirtschaft nicht einmal zu erwähnen. Die Fernsehspots waren noch langweiliger als die unendlichen Parteisitzungen. Nur die Intellektuellen á la Wittstock kamen auf die Idee, über die Nützlichkeit einer



Schreibmaschine zu sprechen, denn sie ist "freien Gedanken zu Willen". Aber über die Ängste wollte das Gedicht nichts unmittelbar aussagen, sonst hätte es absolut keine Chancen gehabt, veröffentlicht zu werden, was letztendlich doch Ziel jedes Dichters war. Wittstock weist durch ungewöhnliche Mittel nur auf das Problem hin, ohne irgendwelche Lösungsvorschläge zu machen, weil mehr ganz einfach nicht durchsetzbar war. Er setzt das Werkzeug der Denkenden, die Schreibmaschine, mit dem geistigen Produkt gleich; zum besseren Verstehen dieser Metonymie soll gesagt werden, daß die geistige Leistung in einem Zeitalter der Barbarei an sich einen hohen Stellenwert gehabt hat. Im Normalfall trennt man mit einer scharfen Linie die Sphäre des Technischen von der des Geistigen ab: Dieser Einschnitt wird im Tastatur-Gedicht aufgehoben, um einen neuen zu setzen. Diese neue Einschnittlinie läuft zwischen zwei Welten: auf der einen Seite das Chaos, das in die poetische Vision Wittstocks eindringt (obwohl es eigentlich im Typenkorb schon von vornherein existiert) und auf der anderen Seite die richtigen Lettern, die Gedanken, die deutliche Sprache, alles Symbole des freien, der Gewalt trotzens Menschen. Daß es hier tatsächlich um die Menschen und nicht um die Tastatur geht, verrät der Dichter in der vorletzten Zeile, wo er die Anschläge nervös nennt. Diese psychische Haltung ist unverkennbar dem Menschen eigen, womit sich das Gedicht als politische Anklage entpuppt. Das wäre die richtige Zäsur im Text, die mit der etwas kitschigen Aussage über die freien Gedanken ihren Höhepunkt erreicht.

Nehmen wir aber ein anderes Gedicht unter die Lupe, um weitere Bereiche des menschlichen Lebens und der Tristesse zu entdecken. Anemone Latzinas Text ist 1983 in der *Neuen Literatur*, der einzigen deutschen Literaturzeitschrift Rumäniens erschienen (Nr.6, S.12). Ein Nachdruck wurde von der Redaktion Ende der 80er Jahre versucht, er ging aber durch die immer schärfere Zensur nicht durch, so erschien er erst nach der rumänischen Revolution als Beispiel für die Scherenschnitte der Macht (1990/91, Nr.5-6, S.10) wieder.

Anemone Latzina:  
**Csikszereda - Miercurea Ciuc**  
**22. September 1978**

gleich hinter wohngemut von  
Klára und István beginnt  
das maisfeld tagsüber blöken  
schafe, nachts bellen hunde  
oder es kräht in der küche nebenan

der wasserhahn die sicherungskette  
an der tür - es scheint  
da auch menschen zu geben.  
this land is your land  
this land is my land  
from California  
to Staten Island

Anemone Latzina - eine Dichterin aus einem dreisprachigen Milieu, weil sie mit ihrem Ehemann, einem ungarischen Schriftsteller in Bukarest lebte - möchte hier kein großangelegtes Werk verfassen. Sie begnügt sich damit, mit Chiffren zu arbeiten, denn angeblich ist ihr Ziel nur, über den Seelenzustand der Menschen im Sozialismus zu berichten, ohne auf Probleme, Schuld, Lösungsversuche etc. hinzudeuten. Aber wo sind die Zäsuren im Text? Die erste ist schon im Titel, denn dieser enthält ungewöhnlicherweise gemeinsam den ungarischen und den rumänischen Namen einer hauptsächlich von Ungarn bewohnten Kleinstadt in Siebenbürgen, die eben deshalb ein Dorn im Auge der rumänischen Nationalisten war. Der bloße Anblick der zusammengeführten Namen ruft in dieser von Nationalismen geplagten Region das Mißtrauen beider Seiten hervor, so teilt man - ich betone aber, nur bei der ersten Lektüre - den Titel in zwei Teile, was übrigens auch durch einen Gedankenstrich gekennzeichnet ist. Dadurch aber, daß die Dichterin in einem deutschen Gedicht die beiden fremdsprachigen Namen zusammenführt und im Folgenden sich nicht auf die nationalen Eigenschaften der beiden oder sogar dreier Völker beruft, sondern die Hypostase menschlicher Existenz beschreibt, wird der Einschnitt im Titel gelöscht, was der Zensur mißfallen haben dürfte, da die Politik Ceausescus die Nationen gegeneinander auszuspielen versuchte. Klára und István - zwei gewöhnliche, neutrale Namen, es könnte hier jeder beliebige stehen - führen weder ein richtiges bürgerliches Leben, noch ein schönes bäuerliches. Sie vegetieren in einem maroden Wohnblock, das genannte Komfortniveau - die offizielle Einstufung der (Miß)Qualität der Plattenbauten - weist darauf hin. Das Wohnhaus befindet sich am Rande der Stadt, hat keinen Garten, wo Kinder spielen könnten, sondern nur Tiere laufen herum; wahrscheinlich auf diese Weise erleichtern die Bewohner die drückende Lebensmittelnot. Latzina setzt hier sogar ein Wortspiel ein, das durch eine innere Zäsur wirkt: am Ende der fünften Zeile liest man über ein Krähen in der benachbarten Küche, und bis man mit den Augen zum nächsten Zeilenanfang kommt, um das Gedicht weiterzulesen, denkt man unwillkürlich an die Menschen, die tatsächlich Geflügel in ihren Küchen und Balkons gezüchtet haben - das verstieß zwar gegen

die innere Norm der Gesellschaft, deshalb schmunzelten die Menschen darüber, die Nachbarn waren oft empört, aber es kam vor. Im Gedicht "kräht" nur die kaputte Wasserleitung. Dieses halbironische Wortspiel ist nur Auftakt des Fatalen, des Tragischen: das bisher geschilderte Milieu war unbeseelt, erst jetzt wird der Mensch erwähnt - aber als Bedrohung, als Quelle der Angst. Es ist schwer zu entscheiden, welcher Einschnitt schwerwiegender ist: Jener, wo der vereinsamte Mensch seine Nachbarn scheut, oder aber der unmittelbar folgende, wo die Sehnsüchte der Blockbewohner durch einen einfachen amerikanischen Schlagler bloßgelegt sind. Die eine Zäsur übertrifft die andere in ihren traurigen Inhalten.

Alle Substantive im Gedicht sind klein geschrieben, eine Seltenheit in der Lyrik Latzinas, was unsere Unterstellung bekräftigt, daß die Dichterin auch durch dieses Mittel die Uniformität dieser Gesellschaft ausdrücken wollte. Nur die Personennamen stehen groß, vielleicht aus Achtung ihrer Menschenwürde und im englischen Text die Namen der Orte, deren Verheißung nie in Erfüllung gehen wird. "This land is your land / this land is my land" - je mehr man sich im Text vertieft, desto klarer wird es, daß im Gegensatz zum Schlagertext die Stadt Csikszereda oder Miercurea Ciuc nicht zur Heimat ihrer Bewohner geworden ist. Die Menschen sind auswechselbar: Gelassen und leidenschaftslos wird nur die bloße Existenz der Menschen festgestellt; der Satz "es scheint da auch menschen zu geben" ist von vornherein so konstruiert, daß man das Wort "Mensch" mit einem jeglichen Nomen substituieren könnte, als ob dieses Lebewesen nur ein Objekt wäre.

Auch dieser Text ist ein Klagelied: beim ersten Anblick scheint es nur ein verworrener Text zu sein, der sogar der Mode nachläuft und mit englischen Sätzen operiert; es wirkt aber gerade dadurch, daß mehrere Textsorten und Einschnitte in ihm zu einem Ganzen zusammenwachsen, ebenso wie die Probleme aller Menschen aus Rumänien. Durch dieses poetische Engagement ist Anemone Latzina zu einer sehr beliebten Dichterin geworden.

Franz Hodjak war ebenfalls ein etablierter Dichter der rumäniendeutschen Literaturszene: Dabei muß aber gesagt werden, daß es in einer von Zensur beherrschten Literatur zwischen Etablieren und Etablierten große Unterschiede gab - war jemand von Oben wegen seiner Hymnen und Oden anerkannt, der wird ganz bestimmt in der Zukunft in Vergessenheit geraten. Hodjak ist "von Unten", vom demokratischen Literaturleben anerkannt worden und hatte auch das Glück, als Verlagslektor selber auf die Entwicklung der Literatur einwirken zu können. Er mußte bestens informiert sein, wo die Grenzen der Zensur lagen, was er auch

maximal ausnutzte. Er schrieb in einem völlig anderen Stil, als die schon behandelten Dichter, seine Texte platzen meistens vor Humor, seine Dichtung ist eine lebensbejahende, männliche Poesie, die sehr oft die menschliche Gesellschaft dadurch belehrt, daß sie sie bis zum Unmöglichen parodiert. Das nachfolgende Gedicht ist am Ende der politischen Tauwetterperiode der 70er entstanden und stellt Fragen in Aussagesätzen.

Franz Hodjak:

**Sächsisches Dorf im Unterwald**

den kirchberg herunter kommen grabsteine,  
heuschober und verlaufne hunde  
durchs blattwerk schimmert verwitterte andacht  
das dorf klebt wie ein kaugummi hinterm ohr des bergs.  
oben, im nichts, schlagen lerchen purzelbäume  
und stürzen dunkel in den wald.  
an sauber geweißten häuserfronten deuten jahreszahlen  
in die goldne vergangenheit der zukunft.  
der dorfplatz glänzt wie eine herrenglatze.  
hinter hohen toren verbirgt sich  
die ohnmacht schwieliger hände.  
was soll tun, wer gelebt hat nach sitte und gebot?  
die kinder sind mit ihren kindern  
in die welt gezogen  
und viel viel weiter weg.  
in den kirschbaumkronen schaukeln schnarrend krähen,  
zwischen den pflastersteinen das gras  
nimmt überhand  
in der kühle der räume herrscht betretnes schweigen.  
was zu sagen war, wurde getan.  
auf dem dachboden nagt nun die maus  
an rocken, deichsel, zuber und bemaltem spind.  
keine fremde seele verliert sich hierher, nur die zeitung.  
die stille abends ist so tief  
wie kurz vor dem weltuntergang.  
niemand hier wird, falls er eines tags  
doch noch kommt, etwas  
merken davon.

Das Gedicht ist nicht verschlüsselt, es hat auch nicht allzuviele Symbole, wie das unter den bekannten Umständen oft der Fall war. Man muß auch nicht allzuviel zwischen den Zeilen lesen, und man könnte sogar verwundert fragen, wie dieser Text erscheinen konnte. Aber in den Endsiebzigern war so etwas viel eher mög-

lich, als vier-fünf Jahre später; sicher, gewisse Grenzen waren zu beachten, die auch hier eindeutig zu spüren sind. Denkt man die Szenen Hodjaks weiter und stellt man die Fragen, die die Bilder implizieren, so entdeckt man, daß das Gedicht gar nicht so einfach ist, wie es scheint. Wohin immer er auch seinen Blick richten und seine Gedanken lenken mochte, stieß Hodjak auf Schranken: Er ist deshalb gezwungen, ständig neue Ideen aufzugreifen, um das Kontinuum des Textes aufrechterhalten zu können. Er überläßt es dann seinen Lesern, die nicht einmal gestellten Fragen zu beantworten.

Das Gedicht spricht nicht nur über ein Dorf aus der Gegend bei Hermannstadt, sondern behandelt im allgemeinen das Schicksal der Deutschen aus diesem Landstrich. Hodjak spart nicht mit den Spezifika der sächsischen Dörfer: gotische Kirchen mit Blattwerk trifft man nur in Siebenbürgen, ebenso wie große gepflasterte Dorfplätze und hohe Tore. Er bleibt aber bei diesen Äußerlichkeiten stehen und erwähnt nicht, was das wahre Wesen, was der Sinn dieses Lebens war und wo es schiefging. Politische und historische Fragen sollte der Dichter hier andeuten, er hätte leicht über die getäuschte Loyalität dieser Menschen dem Staat gegenüber, über ihre Schuld und Irreführung, über ihre Mißhandlung während und nach den beiden Weltkriegen sprechen können, was alles letztendlich dazu führte, daß die sächsischen Dörfer verwarhlosten. Aber diese Fragen und Probleme wären sowohl an die Zensur als auch an die beschränkten Möglichkeiten eines Gedichtes gestoßen. So bleibt ihm nichts übrig, als zu fragen: "was soll tun, wer gelebt hat nach sitte und gebot?"

Sitte und Gebot, wie auch die harte Arbeit, versinnbildlicht durch die schwierigen Hände, waren nicht stark genug, um die Integrität dieser Bevölkerung zu wahren, weshalb die Kindeskinde in die Welt gezogen sind und sogar "viel viel weiter weg". Das ungewöhnliche Sprachgebrauch geht auf die Wirklichkeiteinschätzung dieser Menschen zurück, die die Ausgewanderten für immer und ewig vermißten. Das Wort 'auswandern' durfte aber nicht niedergeschrieben werden, so mußte an dieser Stelle eine poetische Vision stehen.

Hodjak macht eine Bestandaufnahme: zuerst wird das Dorf beschrieben, dann die Menschen und ihr Anwesen und zuletzt die "Zukunftsansichten". Wie schon erwähnt, er führt kaum einen Gedanken zu Ende - das Gedicht ist holprig, fast nach jeder Zeile haben wir eine Zäsur, nach der ein neues Bild beginnt. Nehmen wir etliche Beispiele: "in den kirschbaumkronen schaukeln schnarrend krähen" - weil keine Kinder da sind, um die Vögel zu verjagen; "zwischen den pflastersteinen das gras / nimmt überhand" - weil das wirtschaftliche Leben so marode ist, daß keine Autos oder Fuhrwerke fahren, keine Märkte stattfinden; "in

der kühle der räume herrscht betretnes schweigen" - weil sich die Bewohner der Häuser wegen dieser Situation schämen, obwohl sie nicht die Schuld daran tragen.

Auf diese Weise könnte man alle Bilder Hodjaks weiterdenken, aber es würde zu weit führen, alle aufzuzählen. Wenn es aber der Fall ist, daß nur ein Bruchteil der Probleme erwähnt wird, besteht die Gefahr, daß das Gedicht in Stücke zerfällt. Das Wunder an diesem Gedicht ist, daß die Atmosphäre des Dorfes trotz aller Selbsteinschränkung mittransportiert wird, und der Inhalt kohärent und die Struktur abgerundet bleibt. Hodjak macht aber noch einen wichtigen Schritt in der Gestaltung seiner Poesie: Er relativiert alles, was er sagt. Das Wegziehen aus den sächsischen Dörfern ist für diese Kultur der wunde Punkt, man spricht - um die Situation besser zu veranschaulichen - vom Absterben; es ziemt sich also nicht, mit unangemessenen Wörtern darüber zu berichten. Hodjak tut es dennoch: in seiner Darstellung klebt "das dorf [...] wie ein kaugummi hinterm ohr des bergs". Der Vergleich fällt auf, weil die Dörfer in diesem südosteuropäischen Raum für jede Nation das Sinnbild der Existenz sind; seit der Romantik wurden sie stark mythisiert, und die Spuren dieser Mythisierung sind auch heute noch lebendig: ein Dorf und ein Kaugummi befinden sich also nicht auf der gleichen semantischen Ebene. Oder aber macht sich Hodjak über die Vereinsamung durch einen Sprachscherz lustig: "keine fremde seele verliert sich hierher, nur die zeitung". Abgesehen davon, daß dieses Bild auf Siebenbürgen bezogen sehr realitätsnah ist - die meisten Bauernfamilien auch in den entlegensten Dörfern haben für sich das Lokalblatt abonniert -, läßt Hodjak zwei Wörter mit ganz verschiedenen Stellenwerten aufeinanderprallen; einerseits die 'fremde Seele' mit Konnotation zu unzähligen Werken der Weltliteratur und andererseits die 'Zeitung', etwas Ephemerer, ein abgenutzter Begriff, kompromittiert durch die Provinzialität und Langweile dieser Periodika. An diesen beiden Stellen wird der gehobene Grundton, die traurige Feierlichkeit gebrochen. Die stilistischen Zäsuren geben auch der Botschaft des Textes eine andere Richtung, sie rücken das Gedicht aus der engen Perspektive eines kleinen Dorfes und mahnen quasi die Leser, daß durch die Urbanisierung das Wegziehen vom Land eine weltweite Erscheinung ist, die die Menschen eigentlich gewollt durchmachen. Es ist nicht übertrieben, dies zu behaupten, weil beide Begriffe, der Kaugummi und die Zeitung eigentlich zum Bereich der technisiert-urbanisierten Welt gehören. Hodjak läßt eigentlich an den beiden Stellen Freiräume offen: würde er auch eine Art Erklärung mitliefern, stieße er doch nolens-volens wieder gegen das positive Zukunftsbild des Sozialismus, gegen die Zensur also.

Die drei zufällig ausgewählten Gedichte gehören zwar nicht zu den repräsentativen Werten des rumäniendeutschen Schrifttums, sind aber durchaus bekannt. Sie demonstrieren aber vielleicht in erhöhtem Maße die Tragik dieser kleinen Regionalliteratur, daß man bei Behandlung heikler Themen derart chiffriert und mit inhaltsbezogenen oder stilistischen Zäsuren vorgehen mußte, daß eine mit den Existenzgrundlagen argumentierende Interpretation vor einem neutralen Publikum fast als Spinnerei erscheinen kann. Auf der anderen Seite - was noch tragischer ist - schlägt eine solche Analyse die Texte auch dadurch in Fesseln, daß sie die Qualitäten der Gedichte nur durch historisch-politische Vorkenntnisse erklärt und der Literatur keine völlige Freiheit gewährt. Sie kann aber nicht anders, weil auch die Literaturwissenschaft vom Versteckspiel vor der Zensur geprägt war. Lösung werden nur die Freiheit und die Demokratie bringen.





ZSUZSA BREIER (BUDAPEST)

## MENSCH ODER VIEH?

Zu Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*

### I. Funktionalisierte Unendlichkeit

*Geschichten aus dem Wiener Wald* reiht zwei offensichtlich kontrapunktisch angelegte Schauplätze aneinander: die romantisch-schöne Idylle *draußen in der Wachau* mit *Burgruine* und der *schönen blauen Donau* und eine nach Blut riechende Metzgerei mit *Schweinsköpfen in der Auslage*, in der Nachbarschaft eine *Puppenklinik* - menschliche Selbstbehauptung gekoppelt mit Aggression. Die Natur mit all ihren banal-kitschigen Requisiten (sogar der gesegnete Appetit im Freien gehört dazu) strahlt eine elementare, bezaubernde Kraft des nicht vom Menschen Geschaffenen aus, die *stille Straße im achten Bezirk* ist jedoch Menschenbereich: da werden Tiere geschlachtet, Puppen und Zinnsoldaten verkauft - eine eigenartige Welt, wo Schlachten und Zauberei friedlich nebeneinander behaust sind. Eine ebenfalls vielsagende Ergänzung des Straßenbildes ist die Tabak-Trafik, mit der immer wieder gestellten Frage der Trafikantin *Was haben wir denn gewonnen?*<sup>1</sup> Ein Ort, wo man auf *das große Los* wartet und auf einen glücklichen Gewinn hofft - zugleich ein erstes Zeichen dafür, was man in diesem Stück zu erreichen denkt: das Glück geschenkt zu bekommen, in handgreiflicher Form.

Mögen die beiden am Anfang vorgeführten Bilder noch so verschieden sein, gibt es bei näherer Betrachtung doch relevante Gemeinsamkeiten. Den *Walzer* hört man im Freien genauso wie in der Stadt. Die Leichtigkeit des Dreivierteltakts ergibt eine *Ohne-Sorgen-Musik* (wie auch das Volksstück traditionell als eine Art *Ohnesorgetheater* verstanden wurde). Eine Musik, die das Reich des *Unendlichen* eröffnet. Das *Gefühl der Unendlichkeit* ist bereits im Motto vor angekündigt, gleich aber mit einer negativen Konnotation versehen: *Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit* - hießen die Worte, die eine Hingabe an den zum Tanzen und Singen lockenden Walzer verhindern und der dargestellten Idylle gegenüber gleich skeptisch machen. Die Wachau scheint eine Märchenwelt zu sein - bezeichnenderweise wird hier die Musik nicht von Menschen gespielt: *In der Luft ist ein Klingen und Singen - als verklänge irgendwo*

---

<sup>1</sup> Zitiert wird: HORVÁTH, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen.* - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, hier: S.112, S.161, S.191.

*immer wieder der Walzer...*<sup>2</sup> In diesem Zauberreich ist die Musik einfach da: ohne menschliches Zutun und dementsprechend in einer *als-ob*-Form.

Umso auffälliger verdorben-verkommen klingt das Spiel im achten Bezirk, *auf einem ausgeleierten Klavier*<sup>3</sup>. Da gibt es nur noch Spuren von einem Gefühl der Unendlichkeit, die die Musik zu erzeugen vermag, und umso mehr Zeichen dafür, daß man ihr nicht gewachsen ist (ein Mädchen spielt), daß sie abgenutzt ist: statt Unendlichkeit erzeugt sie nur noch Sentimentalität und Gemütlichkeit.

Das schwebende Metaphysische, das Übermenschliche, das Wundersame der Natur ist eine Wirklichkeit bei Horváth, die man als Realität fassen will. Gerade dadurch und in dem Moment, wo sie mit Menschen in Berührung kommt, löst sich der Zauber und verwandelt sich in Banalität. Die Musik begleitet die ganze Geschichte wie ein Signal dafür, daß es etwas Höheres gibt, dem man nicht gewachsen ist. Der Zauber zerfließt in Menschenhand. In Horváths Drama geistert das Höhere nicht nur in der Form von Musik, sondern auch in der von Literatur. Auch sie wird jedoch durch die Art und den Kontext der Zitation niedergewissen und enthüllt sich letztendlich als abgedroschene Leer-Formel: nur die Hülle ist erhaltengeblieben.<sup>4</sup>

Aus dieser Diskrepanz zwischen einer erahnten, jedoch nicht erfaßten, höheren Instanz und der Ummünzung dieser Märchenwelt in eine allzu menschliche Realität ergibt sich ein Grundkonflikt des Dramas. Man meint, man sei ein *Zauberking*. In der Puppenklinik ertönt jedesmal, *wenn diese Ladentür geöffnet wird [...] ein Glockenspiel*.<sup>5</sup> Ganz unabhängig davon, wie es in dieser Welt gerade zugeht: liebevoll oder brutal, harmonisch oder grausam. Horváths Figuren leben mit Glücksignalen, ohne das Glück zu haben. Sie begnügen sich mit Andeutungen der Harmonie, zu der zu gelangen sie sich vergeblich bemühen. Die Eigenart der Figuren, mit welcher Vehemenz sie ein Leben nach diesen übermenschlichen Normen aufbauen, und zugleich mit der gleichen Vehemenz dagegen leben, könnte man mit dem viel umrätselten Begriff der Horváthschen *Dummheit* beschreiben. Die mangelnde Selbstreflexion wurzelt in der Verweigerung der Akzeptanz menschlicher Trieb-Natur, die mit den überanstrengten ideell-falschen

---

<sup>2</sup> HORVÁTH, op.cit., S.103.

<sup>3</sup> Ebenda, S.110.

<sup>4</sup> Siehe dazu Oscars Büchner-Paraphrase auf S.7 und das Büchner-Zitat: "[...] Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren." - BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe (Dantons Tod)* - München/Wien: Hanser 1980, S.8.

<sup>5</sup> HORVÁTH, op.cit., S.113.

Harmonievorstellungen über Natur und Wesen der Welt unmöglich in Einklang zu bringen ist.

Die anfangs noch eine Sphärenwelt zitierende Musik wird immer eindeutiger funktionalisiert: sie steht langsam nicht mehr als Anzeichen einer höheren, reinen Welt. Sie riecht immer mehr nach Menschenschweiß, verliert langsam angesichts der Erdschwere von ihrer magischen Leichtigkeit. *Beim Heurigen* tanzt man in *weinseliger Stimmung auf den Radetzkymarsch*. Die höflich-gemütliche Gesellschaft entblößt sich: unverhüllt tritt Erotik in musikalischer Begleitung hervor, der Zauberkönig *greift einem vorüberstanzendem Mädchen auf die Brüste*, derjenige Zauberkönig, der als ein *bescheidener und anständiger Herr* gilt, als *der echte Bürger vom alten Schlag*<sup>6</sup>. Von Wein und Musik besoffen, gelten plötzlich die strengen Normen nicht mehr - man läßt den berüchtigten Trieben freien Lauf. Wo die Musik diesem Vorgang als Kulisse dient, sinkt sie allmählich so tief, daß ihre Rolle als Zitation einer schönen Welt spurlos verschwindet.

## II. Die Schein-Dichotomie von Gut und Böse

In Horváths Märchenwelt entpuppt sich das Gute als Schein, und nach der Entlarvung (*De-Maskierung*) bleibt nur noch das Böse übrig. Dieses Böse steckt hinter der Maske der Gemütlichkeit: Musik, Gottes- und Geldanbeterei, Autoritätsanspruch und überbetonte Selbstbehauptung dienen als Deckweiß, das das unbewältigt-unverständlich Triebhafte nicht durchscheinen zu lassen befugt ist.

Ödön von Horváths Drama scheint die Welt (nach dem Märchen-Muster) in Gutes und Böses aufzuteilen: das Gute-Reine (Marianne mit ihrem naiven Glauben an Liebe) muß sich gegen ein ganzes Heer von Bösen behaupten: eine alte Hexe (die Großmutter), ein brutaler Metzger (Oscar), ein bösegewordener Zauberkönig, verhext von einer Scheinmoral, ein zynischer Gauner (der Hierlinger) etc. setzen gegen Marianne alles in Bewegung. Bei Horváth jedoch kann dem Guten nicht wie in Märchen und alten Volksstücken zum Recht verholfen werden, weil es in dieser reinen Form für Horváth nicht existiert. Seine Figuren sind nur auf den ersten Blick Vertreter entweder des Guten oder des Bösen. Der Autor lenkt den Blick nicht mehr primär auf diesen tradierten Kampf zwischen guten und bösen Figuren. Der Kampf ist verlegt in die Figuren selber: beide Gewalten tragen sie in sich.

---

<sup>6</sup> Ebenda, S. 180

Das Ergebnis dieses in ihren Tiefen tobenden Kampfes wird auf zwei Ebenen faßbar: eine Ratlosigkeit und Orientierungslosigkeit in der Tiefe, Lüge und übertriebene Selbstbehauptung als Gegenbewegung an der Oberfläche.<sup>7</sup>

Für das Gefühl der Ohnmacht und die Kompensation dieses Gefühls ist bezeichnend, daß in diesem Stück nur selten gefragt wird. Gefragt selten, gestraft umso öfters. Mariannes verzweifelte Frage *Was hast du mit mir vor, lieber Gott?*<sup>8</sup> wäre eigentlich eine entscheidende Frage für alle Figuren. Und eben weil so schwerwiegend, wagt man sie kaum zu stellen. Man will doch möglichst wenig *Sorgen* haben: *Ein jeder Erwachsene hat seine Sorgen, und heut möcht ich alles vergessen!*<sup>9</sup> - so der Zauberkönig; man will, wie der Hierlinger sich ausdrückt, *versorgt und ohne Sorge*<sup>10</sup> leben.

Und damit ist zugleich ein zentrales Streben dieser Figuren formuliert: *versorgt* sein meint *von anderen versorgt* sein. Alfreds Beziehung zu Valerie gründet auf diesem *Versorgtsein*. Die Trafikantin hat Geld, und Geld soll von den Sorgen befreien. Eine *freundschaftlich-geschäftliche* Beziehung sollte ja ohne diejenigen Scherereien auskommen, die bei Ehe- und Liebesbeziehungen einen festen Bestandteil bilden. Da jedoch auch diese Beziehung auf Lügen gebettet gibt es auch zwischen Alfred und Valerie die gewohnten Störungen: Betrug, Eifersüchteleien und Ängste. Kein Wunder, daß Alfred beim Anblick von Marianne plötzlich verdrängt, wie wichtig für ihn dieses *Versorgtsein* ist. In einem Augenblick entsteht eine Leidenschaft, die Marianne als Liebe erlebt. Ein Gefühl, das man sonst selten antrifft und zu schätzen weiß.

### III. Frau als Fleisch, Liebe als Auffressen

Um Mariannes unvernünftige Entscheidung für Alfreds Liebe zu verstehen, muß man auch die negative Besetztheit dieses Begriffs bzw. Gefühls in Betracht ziehen. Der Rittmeister hält Liebe für *kostspielig*<sup>11</sup> - einerseits wieder ein Beweis für die Rangordnung dieser Welt. Wenn's Geld kostet, kann's nichts Gutes sein. Zugleich ein Hinweis darauf, was man unter Liebe versteht: Körperlichkeit, die

---

<sup>7</sup> In der Aufzeichnung solcher Mechanismen sieht die Horváth-Forschung einen wesentlichen literarischen Beitrag zur Faschismusdebatte. Siehe dazu u.a.: SCHÖNEMANN, Eckhard: *Kritik des Faschismus im Werk Ödön von Horváths. Untersuchung zur Literatur der Weimarer Republik.* - München 1984.

<sup>8</sup> Horváth, op.cit., S.168.

<sup>9</sup> Ebenda, S.171.

<sup>10</sup> Ebenda, S.149.

<sup>11</sup> Ebenda, S.113.

zu kaufen ist. Wie die nicht mehr junge Trafikantin sie ebenfalls mit Geld erkaufte: sie hält Alfred, dann Erich aus, der mit seiner preußischen Direktheit ohne Scham ausspricht: *Dann schon lieber eine reifere Frau, die einem auch etwas geben kann.*<sup>12</sup> Der Inbegriff von männlicher Brutalität, Havlitschek, der sogar die Frau, die er nimmt, als *dummes Luder* beschimpft und dementsprechend behandelt (die Metzgerei-Rituale, das Sau-Abstechen nennt er selber als Beispiel für den brutalen Umgang mit Frauen) - dieser Havlitschek erklärt die *große Leidenschaft* für *etwas Ungesundes*<sup>13</sup>. Zu diesem Konzept gehört die Denunzierung der Frau zu bloß *äußerliche[m] Fleisch*.<sup>14</sup> Fleisch, gewonnen durch Abstechen, dienlich zum Auffressen. Als Ergänzung zu diesem Bild hat Marianne noch die Liebesauffassung des eigenen Vaters, der die früh verstorbene Frau *bissiges Mistvieh*<sup>15</sup> nennt, die ihm *das ganze Leben verpatzt*<sup>16</sup> haben soll, und der, während er gegen die verdorbene Moral der *heutigen Zeit* predigt, an Valeries Korsett riecht.

Dieser Kontext befreit Mariannes Entscheidung für Liebe von dem Verdacht der Dummheit. Sie sucht nach *Erlösung*. Nach einem Erlöser, der sie aus diesem Sumpf der Lügen befreit. Aus dem Schmutz, der sie bedrohend-erstickend umringt. Horváths Bild dafür: Marianne muß *das ganze schmutzige Zeug durchwählen*<sup>17</sup>, um Vaters Sockenhalter zu finden.

Die Überspanntheit der Liebeserwartungen von Marianne erklärt Horváth mit der Dichotomie, die auch um diesen Begriff herumrätselt: Havlitscheks Behauptung, die große Leidenschaft sei etwas Ungesundes, entpuppt sich als eine Replik auf Idas romantische Begeisterung für Liebesgefühle. Genauer: auf ihre bloß auf der verbalen Ebene praktizierte Begeisterung und Bewunderung der Liebe. Dieses sich gefühlsbetont zeigende Mädchen gibt sich dann statt eines Ritters auf weißem Pferd mit einem der Freßsucht verfallenen Metzger zufrieden.

Nicht nur im Falle von Ida paart sich zu einem positiven Bild der Liebe der Verdacht der Verlogenheit. *Die Liebe ist ein Edelstein / Und kann sich nicht verzehren*<sup>18</sup> - wird an Mariannes Verlobungstag gesungen. Verzehrt wird in diesem

---

<sup>12</sup> Ebenda, S. 133.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 141.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 142.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 116.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 126.

Stück alles: Liebe und Sehnsucht, Mensch und Wursch. Oscar, der maskierte Havlitschek, behauptet bei der Versöhnung: *lieben bereitet mehr Glück als geliebt zu werden*<sup>19</sup>. Der Spruch steht in krassem Widerspruch zu Oscars Wesen; ihn charakterisiert das sich durch das Stück ziehende leitmotivische Fressen genauso wie die anderen Figuren: Alfred frißt Großmutterns saure Milch auf, Erich und der Rittmeister Valeries Salami, Havlitschek frißt ständig, immer blutbeschmiert, Oscar jedoch, am gleichen Ort, ist sauber und elegant, und tarnt seine Freßsucht mit Bonbonkauen<sup>20</sup>. Die *Sau* abzustechen ist er genauso bereit wie Havlitschek. Und wenn er zu Marianne sagt: *du entgehst mir nicht*, klingt das wie eine grausame Bedrohung, und am Ende entgeht das niedergeschlagene, kleingetretene Marianne-Tier dem Riesen-Metzger tatsächlich nicht. Das Wild ist zwar erlegt, die Jagd nach Glück gilt jedoch trotz der Trophäe wieder als gescheitert.

Zu einer Selbstbesinnung kommt es auch diesmal nicht: verantwortlich fürs Unglück hält man letztendlich die *Planeten, wie man sich gegenseitig bestrahlt*. Valerie, die diesen Trost ausspricht, stellt damit am Ende die verlogene Harmonie wieder her. Wenn sie von Alfred, gestern noch *ein gemeines Tier* genannt, behauptet: *Auch das ist doch nur ein Mensch*<sup>21</sup>, schließt sich der Kreis, die verkehrte Moral wird in ihrem Rang erneut bekräftigt.

Marianne sagt keine Sprüche, die die Liebe verkitschen. Weder der Trieb noch die Verlogenheit führt sie zu Alfred. Eher ein Mangelgefühl. Sie ist *viel allein*. Ganz im Gegensatz zu den sie umgebenden Figuren. Daher auch ihr Fluchtversuch.

Sie stellt außer der an Gott gerichteten Frage auch eine andere, und auch mit dieser Frage steht sie allein: *Was ist Liebe?* Oscar, der mit den gewohnten Liebesvorstellungen absolut problemlos auskommt, wird ungeheuer wütend, so einen Gemeinplatz in Frage gestellt zu sehen, und läßt auf einmal das in ihm sorgfältig verborgene Tier heraus: *ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst*.<sup>22</sup> Diesmal eine Selbst-Demaskierung: der Ausbruch ist weniger ein Beweis für seine vielbeteuerte zarte Liebe, als vielmehr für seinen aggressiven Trieb, Marianne zu beherrschen, sogar über ihre Gedanken zu verfügen. Marianne zerkleinern und in Besitz nehmen. Ein Vorzei-

---

<sup>19</sup> Ebenda, S.200.

<sup>20</sup> Vgl. dazu: HACKERT, Fritz: *Geschichten vom Gefressenwerden. Zur Ästhetik des Entsetzens bei Ödön von Horváth*. - In: *Zur Ästhetik der Moderne*. - Tübingen: Niemeyer 1992.

<sup>21</sup> Alle vorangegenagene Zitate: HORVÁTH, op cit., S.201.

<sup>22</sup> Ebenda, S.117.

chen für seine verlogene Zärtlichkeit und eigentliche Brutalität war schon die Kußszene: er gibt Marianne einen Kuß, der eigentlich ein Biß ist. Und die Bonbons, die er Marianne anbietet, sind ebenfalls keine Liebeserklärungen, sondern Mittel, sie zu erkaufen und in Abhängigkeit zu locken. Oscar gibt ein paar Bonbons, und meint dafür einen ganzen Menschen beherrschen zu dürfen.

Vor diesem Hintergrund scheint Mariannes und Alfreds Liebe fern von dem niederträchtigen Schmutz derjenigen verkommenen Welt zu entstehen, wo man sich auf humane Werte beruft, während man mit den anderen auf die gemeinstmögliche Art umgeht (siehe des Zauberkönigs falsche Predigt am Verlobungstag, das Verstoßen der eigenen Tochter im Namen der Moral etc.) - nun: Mariannes und Alfreds Liebe scheint sich tatsächlich nicht mit einem Erkaufen oder einem Fressenstrieb verbunden anzubahnen; die beiden erblicken einander, und da passiert etwas. Wie sie später formuliert: ist ihr *plötzlich unheimlich geworden*. Etwas Irrationales, ein Gefühl, wofür man keine Gründe nennen kann - der Hierlinger Ferdinand (bzw. der von ihm zitierte Spruch) beschreibt den Vorgang auf seine zynisch-rohe Art: *Wenn die Lieb erwacht, sitzt der Verstand im Hintern*<sup>23</sup>. Eine Liebe auf den ersten *Blick*: da wird nichts berührt, nur erblickt. Das durchsichtige Glas des Schaufensters zeigt Marianne wie eine schöne Puppe: ihre Unberührtheit ist dadurch genauso betont wie ihre Unselbstständigkeit. Und tatsächlich wird auch sie als Marionetten-Figur das ihr vorbestimmte Schicksal vollenden. Bereits dieses Bild kündigt auch vom Unheilvollen der sich erst anbahnenden Geschichte: Marianne *arrangiert* gerade ein Skelett, als sie Alfred erblickt. Die Liebe entsteht im Schatten des Todes.<sup>24</sup> Tod und Erotik, Leben und Tod stehen in Horváths Stück in enger Verbundenheit.<sup>25</sup> Das Mädchen im Schaufenster ahnt noch nicht, wem sie sich verkauft.

#### IV. Groß und klein

Marianne meint auf jeden Fall in Alfred ihren *Schutzengel* gefunden zu haben. Sie sucht weniger den Mann, eher einen metaphysischen Schutz. Sie will dem schweigenden und in seiner Größe bedrohenden Weltall gewachsen sein. *Du*

---

<sup>23</sup> Ebenda, S.147.

<sup>24</sup> Vgl. STRELKA, Joseph: *Ódön von Horváth. Die Wirklichkeit als Tor zum Irrealen*. - In: DERS.: *Brecht, Horváth, Dürrenmatt*. - Wien: Forum 1962, S.95.

<sup>25</sup> Vgl. Oscars Aussage über den Tod der Mutter, eingebettet in das Freß-Klima der Metzgerei: *Nach dem Essen um halb drei - da hatte sie unser Herrgott erlöst*. (S.111); Tod und Erotik treten Hand in Hand hervor, als der Zauberkönig über den Brustkrebs-Tod der Frau referiert, während er auf Valeries Busen stiert (ebenda, S.131).

*machst mich so groß und weit* - sagt sie zu Alfred. Sie, die vom Vater tyrannisiert und gedemütigt wurde. Sie, auf die auch bei dem riesigen Metzger nur die Rolle der Niedergetretenen wartete. Die kleine Marianne kann aber auch bei Alfred nicht großwerden; der Schutzengel behandelt sie ganz im Sinne des erlebten abstoßenden Musters: den Sockenhalter läßt ja auch Alfred sie suchen. *Ich werd ganz klein vor dir in seelischer Hinsicht*<sup>26</sup> [Herv. Zs.B.] - hieß ein Liebeswort von Alfred. Das darin implizierte Versprechen ist offenbar nicht eingelöst worden.

Der uneingeschränkte Autoritätsanspruch des Zauberkönigs bestimmt das Klima in Mariannes Elternhaus. Die Funktion der Tochter ist nicht einen Augenblick lang zu bezweifeln: *Nicht einmal einen Dienstoff kann man sich halten. Wenn ich meine Tochter nicht hätt* - so der Vater. Marianne soll ihm dienen. Wie eine Frau einem Mann zu dienen hat. Erst mit dem Ungehorsam der Tochter nimmt diese Geschichte ein abruptes Ende, zugleich auch die vom Vater/Oscar vorgesehene, ganz nach diesem Schema gedachte, andere - eigentlich gleiche - mit Oscar. Indem Marianne das Bewährte in Frage zu stellen wagt, meint sie einen völlig neuen Weg finden zu können. Ihr Weg führt ins *Freie*. Die spielerische Kraftprobe (*Keiner darf, wie er will / Und keiner will wie er darf / Und keiner darf, wie er kann / Und keiner kann, wie er soll*<sup>27</sup>), die nach gemeinsamer Meisterrung in den ersten Kuß mündet, deutet einen wesentlichen Antrieb der beiden an: sie wollen Zwängen entkommen. Sich von Abhängigkeiten befreien.

## V. Autorität als Tarnkappe

Auch Alfred könnte man als Opfer eines übermäßigen Autoritätsanspruchs ansehen: wenn es auch in seinem Falle um ein Matriarchat ging. Er ist in die Krallen der bösen Hexe-Großmutter geraten. *Nur niemals die Autorität verlieren* - hieß die Devise beim Zauberkönig. Genau diesem Prinzip folgt Alfreds Großmutter. *Ich krieg dich schon noch runter* - sagt sie zu dem Menschen, der ihr am nächsten steht, zu dem Lieblingsenkel Alfred. Wie der Zauberkönig Frau und Tochter mit seiner männlichen Selbstbehauptung bis zur Verzweiflung tyrannisiert, genau so knechtet Alfreds Großmutter auch die eigene Tochter (Alfreds Mutter) bis zur völligen Selbstaufgabe. Entscheidungen zu treffen ist Vorrecht der Großmutter. Der durch dieses Abhängigkeitsverhältnis zu einem Schwächling gewordene Alfred steht unter fremdem Einfluß von immer wechselnden Bezugspersonen. In

<sup>26</sup> Alle vorausgegangenen Zitate: HORVÁTH, op.cit., S.139.

<sup>27</sup> Ebenda, S.135.



dem Moment, wo er sich nicht von einer Person in Abhängigkeit weiß, verliert er den Boden unter den Füßen und flüchtet zu denen, die ihm einen Halt bieten. So ist seine Flucht vor Marianne zurück zu Valerie, dem Hierlinger, der Großmutter etc. der Rückkehr des Süchtigen zur Droge ähnlich.

Die Zerstörung, die Großmutter's Autoritätsanspruch anrichtet, tritt in der stillen, verkrümmerten Mutter-Figur deutlich hervor: sie ist die Kleingetretene, die schon fast Ignorierte.<sup>28</sup> Mariannes Schicksal ist in dieser Rolle antizipiert: das Ergebnis des In-Besitz-Nahme-Wahns.

Mutter's "Auflehnungsakt" ist mit Mariannes Ausbruchversuch in Parallele zu bringen. Sie wagt nur einmal der Großmutter gegenüber den Ungehorsam, und zwar in einer extrem zugespitzten Situation. Sie, die ein Leben lang alles duldet, den Tod des Mannes, die Abwendung des eigenen Sohnes zugunsten der stärkeren Großmutter, versucht sich plötzlich zu wehren, weil es zu einer endgültigen Verkehrung des Guten und des Bösen durch die Manipulationen der Großmutter zu kommen scheint.

Indem die Großmutter die Mutter für den von ihr verursachten Tod Leopolds verantwortlich macht<sup>29</sup>, deklariert sie eines der reinsten menschlichen Gefühle, nämlich den Wunsch nach einem Kind und die Liebe zu ihm, als etwas Böses und zu Bestrafendes. Die Revolte gegen den Versuch einer Verkehrung der Moral bleibt jedoch auf der Ebene einer bloß verbalen Drohung stocken: *Jetzt schau aber, daß du ins Haus kommst! Marsch! Marsch!*. Die schwachen Worte verletzen nicht. Im Gegenteil: sie reizen die böse Großmutter dazu, auch diesmal ihre Übermächtigkeit zur Schau zu stellen. Auf die angesichts der Situation eigentlich sanften Worte reagiert sie mit übertrumpfender verbaler und zugleich körperlicher Brutalität: *Verfaulen sollt ihr alle, die ihr mir den Tod wünscht*<sup>30</sup> - heißt der Fluch, untermauert durch eine Ohrfeige.

## VI. Du entgehst mir nicht

Die Bedrohung gilt nicht nur für Marianne. Aus der Rolle des Kleingetretene gibt es kein Entkommen. Die Mutter ist endgültig kleingemacht worden. Dafür spricht auch ihr Auflehnungsakt, zu dem sie allein nie den Mut hätte: erst als sie

---

<sup>28</sup> Die Irrelevanz des Status der Mutter ist u.a. dadurch angedeutet, daß der eigene Sohn ohne von ihr Abschied zu nehmen weggehen will.

<sup>29</sup> Großmutter zu der Mutter: *Weil du etwas Kleines, Liebes um dich hast haben wollen...* - In: HORVÁTH, op.cit., S. 203.

<sup>30</sup> Ebenda, S.205f.

Augenzeuge von Mariannes Attacke gegen Großmutter wird, wagt sie die Alte wegzuschreiben.

Es gibt aber auch einen anderen Satz im Stück, der Oscar und die Großmutter miteinander verbindet. Er heißt: *Gott gibt und Gott nimmt*. Bezeichnenderweise geht es in beiden Fällen um den Tod von Leopold. Das verbindende Motiv ist nicht der Trost, sondern die Vernichtungslust. Gerichtet auf ein Kind, das in die - auch diesmal offenbar falschen - Glücksvorstellungen nicht hineinpaßt. Das junge Tier läßt sich leicht schlachten. Die Großmutter und Oscar tun beide das ihre. Die Großmutter setzt Leopold dem kalten Luftzug aus, Oscar wünscht sich Leopolds Tod. Der sich fromm gebende Satz über Gottes Allmacht teilt zugleich auch die unverschämte Freude über die eigene Allmacht mit.

Angesichts dieses Widerspruchs zwischen einer deklarierten Ohnmacht des Menschen und der zielbewußten Selbstbehauptung stellt sich die Frage, wer letztendlich die Verantwortung trägt. Die übliche Vorstellung von Groß (Gott) und Klein (Mensch) wird zwar aufrechterhalten, nicht aber in der Form von Gottgläubigkeit, sondern als eine tradierte, verkommene und unverständliche Ordnung, an die niemand mehr glaubt, die nur noch als Verschleierung für (böses) menschliches Verhalten gilt.<sup>31</sup>

Bezeichnend ist für dieses menschliche Verhalten, daß es sich selbst nicht offen akzeptiert. Horváths Figuren treten einander gegenseitig nieder und erklären dabei ihr Verhalten mit Natur, Planeten und der Allmacht Gottes. Ein prägnantes Bild dafür ist die Maxim-Szene. An Mariannes Nacktheit nimmt man Anstoß. Ansonsten schaut man begeistert den nackten Darstellerinnen zu. Die Anstoßnahme und die Begeisterung haben eines gemeinsam: beide verhindern eine Enträtselung der dargestellten Szene auf der Bühne. *Jagd nach Glück* zeigt in einem Bild verdichtet, was unter den im Parkett Sitzenden vorgeht: wie man nach einem falschen Idol strebend einander kleintritt.

## VII. Idole und Götter

Die Paradoxie dieser (unsicheren) Emanzipation des Menschen, dieser Loslösung von einer lenkenden Macht erkennt man, wo die selbstständigen und selbstsicheren Menschen die verleugnete Ordnung im Kleinen nachstrukturieren; groß und

---

<sup>31</sup> Urs Jenny sieht den Gottesverlust, den Verlust des Glaubens als den *wirklichen Verlust* der Horváthschen Figuren an: in diesem Zusammenhang weist er auf Horváths eigene Verzweiflung hin, in der er die Darstellung dieser Orientierungslosigkeit begründet sieht. Vgl. JENNY, Urs: *Odön von Horváths Größe und Grenzen*. - In: Krischke, Traugott/Hildebrandt, Dieter (Hg.): *Über Odön von Horváth*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S.73f.

klein in der Relation von Kosmischem und Menschlichem wird nicht mehr ernst genommen, umso blut-ernster waltet das Prinzip in menschlichen Verhältnissen: man will *groß* werden, um *die Kleinen* beherrschen zu können.

Die wilde Jagd fordert ihre Opfer, die Tatsache der Jagd wird jedoch mit Hilfe der nicht-mehr-geglaubten Moral verleugnet und verharmlost. So besteht man immer darauf, als *Mensch* beurteilt zu werden. Eine Angst-Quelle der Horváth-Figuren ist, als *Unmensch* erlappt werden zu können.

Aus einigen scheinbar nebensächlichen Gesprächen und Szenen der *Geschichten*, wo es um Natur und Glaube, Schicksal und Vorbestimmtheit, die Beziehungen der Tierwelt zur Menschenwelt geht, setzt sich allmählich eine neue Deutungsebene des Werkes zusammen. Mag auch ein Geplauder über die Abstammung des Menschen in der unheilverkündenden Maxim-Szene, oder eine Diskussion über Seelenwanderung in der Verlobungsszene als bloßer Nebenstrang erscheinen, so webt sich doch aus solchen Bemerkungen ein Netz, das wesentliche Momente des Dramas auffängt.

Die Theorie der Seelenwanderung wird mit hysterischen "pfui"-Rufen heftig bestritten. *Unappetitlich* finden die Tanten die Würmer, bzw. die Möglichkeit einer Verwandtschaft des Menschen mit der Tierwelt. *Übel* wird es ihnen. Angedeutet ist der Tod, der von Würmern gefressene Leichnam des Menschen.<sup>32</sup> Abgelehnt wird nicht nur das peinlich-unerwünschte Thema des Todes, sondern alles, was außerhalb des menschlichen Erfahrungsbereichs liegt. Alles, was vor der Geburt und nach dem Tod möglich ist. *Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit*. Horváths Figuren wollen nur von dem wissen, was ihnen paßt. Der Oscar nimmt es doch *ernst [...] mit den christlichen Grundsätzen*.<sup>33</sup> Es geht um Grundsätze, um das Einhalten gewisser Regeln. Gerade diese Grundsätze, lange Zeit Garanten des Wohlgeordnetseins, scheinen für Horváths Figuren ins Wanken geraten zu sein.

Man weiß mit dem neuen Wissen nichts anzufangen. Wie steht es mit dem hohen Prestige des von Gott geschaffenen Menschen, wenn er *mit der Tierwelt verwandt* ist?<sup>34</sup> Wenn seine Seele in einen Wurm übergehen kann. Wenn der

---

<sup>32</sup> Vgl. HACKERT, FRITZ: *Geschichten vom Gefressenwerden. Zur Ästhetik des Entsetzens bei Ödön von Horváth*. - In: *Zur Ästhetik der Moderne*. - Tübingen: Niemeyer 1992, S.179.

<sup>33</sup> HORVÁTH, op.cit., S.117.

<sup>34</sup> Ebenda, S.178: *Der Zauberkönig: Aber was redens denn da, Herr? Also das steht doch felsenfest, daß wir Menschen mit der Tierwelt verwandt sind!*

Mensch hypnotisierbar ist<sup>35</sup>, d.h. die Möglichkeit besteht, sein Inneres aus ihm hervorzulocken. Horváths Figuren kennen den freudschen Begriff des Unterbewußten nicht. Abstoßend und abscheulich finden sie es, wenn in ihnen, den Kulturmenschen, das Triebwesen, das Tier aufgedeckt werden kann.

Und gerade diese gefürchtete Operation tut Horváth seinen Figuren an: er zieht die dünne Zivilisationshaut herunter, und was dahinter steckt, ist längst von den Figuren selber formuliert worden: *Gemeines Schwein* beschimpft der Vater die Tochter, *gemeines Tier* und *Schweinehund* ist Alfred für Valerie, *Mistvieh* und *hysterische Kuh*, *Sau* etc. sind ebenfalls im Repertoire. Einander als Tiere abzuqualifizieren ist die höchste Genugtuung für die eigene Unsicherheit, sich nicht edel genug wissen zu können.

*Rauchen und fressen werden die Leut immer - aber zaubern?*<sup>36</sup> - formuliert der Zauberkönig seine Skepsis gegenüber der Menschheit. Was gilt angesichts solcher enthüllender Aussagen ein Bekenntnis zu den *höheren Wesen*: [...] *natürlich glaub ich an ein höheres Wesen, das gibt es nämlich sicher, sonst gäbs uns ja nicht*<sup>37</sup>. Die Aussage verrät die Unsicherheit, und zeigt auch den Wunsch nach einer Sicherheit an. Einer Sicherheit in bezug auf Gott, auf eine ordnende Kraft, und in bezug auf die edle Abstammung des Menschen. Gott ist auch funktionalisiert: man glaubt, einen Beweis für das Menschliche in ihm zu finden.

Nur auf die Spiel-Frage *Was soll das Pfand in meiner Hand* wagen die Figuren einander zu Tier-Nachahmungen anzuspornen, sonst sind sie zutiefst beleidigt, wenn sie die Hierarchie Gott-Mensch-Tier wanken sehen. Der harmlose Spaß am Spiel, einander als Tiere zu sehen und zu hören, verliert seine Unschuld in dem Moment, als in den gehobenen Liebesworten von Marianne und Alfred diese Szene zurückhält: *Was er kann* und *was er will* waren auch beim Tier-Nachahmungs-Spiel Schlüsselworte. Da jedoch konnte und wußte man nichts anderes, als das Tierische zu demonstrieren, nämlich *Muh* und *Mäh* zu schreien. Das tierhervorlockende Spiel kulminiert in Oscars Demonstration, als er Marianne spielerisch kampfunfähig macht. Wenn dann wenig später in der Donau-Szene

---

<sup>35</sup> *Können Sie hypnotisieren?* - fragt Marianne Alfred. Und später, als Alfred versucht, sich vor Valerie reinzuwaschen, nützt er diese Frage, indem er sagt: *Die Mariann hat immer gesagt, ich könnt hypnotisieren.* - In: HORVÁTH, op.cit., S.124 und 198.

<sup>36</sup> Ebenda, S.131.

<sup>37</sup> Das unsichere Bekenntnis von Alfred bezeichnet seinen vorsichtigen Mitte-Standpunkt, seine Entschluß-Unfähigkeit. Zugleich ein Beispiel dafür, wie die Verzweiflung sich als Glaube maskiert. Vgl. HORVÁTH, op.cit., S.151.

das gleiche Wortspiel leicht variiert wiederkehrt, ist die Antwort auf die Frage, was nämlich der Mensch kann und will, schon vorweggenommen worden.

Das Stück endet mit der Wiederherstellung der Scheinordnung, mit der Fortifizierung der ordnungstiftenden Parole *Gott gibt und Gott nimmt*, die jegliche Fragerei überflüssig macht, auch diejenige angesichts des Triebwesens des Menschen.

Denn nichts beunruhigt einen in Horváths Figuren-Welt so sehr, wie das Zutagetreten des unverständlichen, und daher heftig geleugneten Tierischen im Menschen: *Was soll ich denn schon sein, wenn ich kein Mensch bin, Sie?! Vielleicht ein Vieh?*<sup>38</sup> - brüllt der Zauberkönig.

Horváths Drama ist oft der fehlende Zusammenhang vorgeworfen worden.<sup>39</sup> Dabei verkannte man die feine Struktur des Werkes, den großen Bogen, der den Zerfall des tradierten harmonischen Menschenbildes und die krampfhaft bekämpfte Vorstellung einer neuen Erkenntnis vom Menschen aufzeichnet.

---

<sup>38</sup> Ebcnda, S. 183f.

<sup>39</sup> Vgl. u. a.: "Es ist ein Stück in viel zu vielen Stückchen, eine endlose Kette ungleicher Glieder..." - FALK, Norbert: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. - In: *B.Z. am Freitag*, 3.11.1931. - Zitiert nach: KRISCIKE, Traugott: *Horvath auf der Bühne 1926-1938*. - Wien 1991, S. 141.



WILHELM DROSTE (BUDAPEST)

MEHR ALS EIN UMWEG

Rilke in Spanien, *Ausgesetzt dem Übermaß von Einfluß*

### I. Verschwörungen mit der Fremde

Wenn Rilke reiste, so trieb ihn dazu geradezu das Gegenteil von dem, was Touristen gewöhnlich bewegt, wenn es sie aus der Normalität heraus in die Fremde lockt. Der Tourist will für die kurze Zeit seines Freiseins durch eine angenehme Exotik abgelenkt werden von den grauen Lasten seines Alltags. Er sucht das komfortable Abenteuer und entsteigt für einen Augenblick den verkrusteten Bahnen seiner Verpflichtung, um gerade ihr dann mit erholten Kräften nach seiner Rückkehr frischer und überzeugender gewachsen zu sein.

Dagegen war das Reisen für Rilke kein Ausnahmezustand. Seine Ortsveränderungen machen nur nach außen offensichtlich, was ihn mit lebenslänglicher Unruhe versorgte: die unerbittliche Suche nach innerer Ankunft bei sich selbst. Wenn er sich auf den Weg machte, so ging es ihm nicht um Entspannung und Ablenkung, sondern gerade das Reisen war ein angespanntes Arbeiten daran, alle Kräfte auf diese innere Ankunft hinzulenken. Von dem Aufbruch in die Fremde versprach er sich das Glück, auf dem Weg zu sich selbst Sprünge tun zu dürfen, in beschleunigtem Rausch jene Metamorphose zu erleben, an deren Ende sich eine Gestalt entpuppen kann, die auf freier Bahn im Ureigenen angekommen ist und ihre Sprache findet.

#### Der Fremde

Ohne Sorgfalt, was die nächsten dächten,  
die er müde nicht mehr fragen hieß,  
ging er wieder fort; verlor, verließ -  
Denn er hing an solchen Reisenächten

anders als an jeder Liebesnacht.  
Wunderbare hatte er durchwacht,  
die mit starken Sternen überzogen  
enge Fernen auseinanderbogen  
und sich wandelten wie eine Schlacht;

andre, die mit in den Mond gestreuten  
Dörfern, wie mit hingehaltnen Beuten,  
sich ergaben, oder durch geschonte  
Parke graue Edelsitze zeigten,  
die er gerne in dem hingeneigten

Haupte einen Augenblick bewohnte,  
tiefer wissend, daß man nirgends bleibt;  
und schon sah er bei dem nächsten Biegen  
wieder Wege, Brücken, Länder liegen  
bis an Städte, die man übertreibt.

Und dies alles immer unbegehrend  
hinzulassen, schien ihm mehr als seines  
Lebens Lust, Besitz und Ruhm.  
Doch auf fremden Plätzen war ihm eines  
täglich ausgetreten Brunnensteines  
Mulde manchmal wie ein Eigentum.

Im Spätsommer 1908 hat Rilke in Paris mit diesem Gedicht<sup>1</sup> einen schönen Beweis seiner mühsam gewonnenen Identität angetreten und darin zugleich auf die elementare Bedeutung des Reisens verwiesen, mit dem es ihm immer wieder gelingt, sich aus aller Bindung herauszulösen und mit wiedererlangter Fremdheit zu suchen, was ihm ganz allein eigentümlich zu werden vermag. Die Unkosten dieser Lebenshaltung bleiben hier nicht verschwiegen. Immer wieder werden Menschen verprellt und verlassen, zu denen es Nähe gab, abrupt und ohne Verständigung, und selbst Liebe vermag den Trieb des einsamen Aufbruchs nicht dauerhaft zu stoppen, *denn er hing an solchen Reisenächten anders als an jeder Liebesnacht*. Daß hier dieses Wörtchen *anders* wie ein *mehr* gelesen sein will, verrät die letzte Strophe, denn dem Fremden gilt die Suche nach immer neuer Fremde *mehr als seines Lebens Lust, Besitz und Ruhm*, mehr als alles auf der Welt. Am Ende erfahren wir sehr genau, wo dieses rücksichtslose und in ewigem Aufbruch immer wieder alles hinter sich lassende Leben sein Glück findet: in der Mulde eines ausgetretenen Brunnensteines auf irgendeinem Platz in der Fremde. Es ist die sichtbar gewordene Spur des ewigen Alltags, wo Menschen sich seit eh und je das elementar wichtig Wasser holen, hier kommt der immer Bewegte für einen Moment zu einer glücklichen Stille, weil es ihm gelingt, die Grenzenlosigkeit des Lebens in faßlicher Wahrhaftigkeit an sich zu binden *wie ein Eigentum*. Für Rilke ist dieser bindende Moment wahrhaftig, wenn er sich sprachlich greifen läßt. So ist sein Reiseziel immer wieder zugleich ein sprachliches, die Möglichkeiten des Sagbaren zu erweitern. Glücklich wurde das Reisen dann, wenn die neuen Horizonte in unmittelbarer Heftigkeit auch seine inneren in Erschütterung versetzten und begeistertes Aufgewühltsein eine neue Sprache mit sich zog.

---

<sup>1</sup> RILKE, R.M.: *Werke in drei Bänden*. Hg. von H. Nalewski. Bd. 1. *Gedichte*. - Leipzig 1978, S. 529



Das ganze Gedicht macht deutlich, wie überaus subjektiv Rilke sein Reisen anging. Nicht nur, daß er sich rücksichtslos aus aller Gesellschaft löste, um geradezu willkürlich frei zu werden. Allein so konnte es zu den geliebten *Reisenächten* kommen, die vor lauter Eigenwilligkeit fast unnachvollziehbar werden, wenn sie etwa *enge Fernen auseinadbogen* oder gar *mit in den Mond gestreuten Dörfern, wie mit hingehaltnen Beuten, sich ergaben*. Hier hat sich nicht nur ein Mensch auf die Reise gemacht, sondern auch die Sprache selbst. Worte verlassen ihren festen Wohnsitz und fahren im Verkehrssystem der Syntax an unvertraute Stellen, sind vom Reisefieber infiziert und suchen das Spiel der Unordnung.

Wenn ich bislang die lyrische Gestalt *Der Fremde* bedenkenlos mit Rilke selbst identifiziert habe, so war es das Wissen um seine Suche nach den ihm gemäßen Orten und Wegen, die mir diese Gleichsetzung nahelegte. Die Rede von den Edelsitzen, *die er gerne in dem hingeneigten Haupte einen Augenblick bewohnte, tiefer wissend, daß man nirgends bleibt*, auch sie scheint mir ganz direkt auf das eigene Leben zu verweisen, auf die vielen Schlösser und Gutshäuser, die er für kurze Zeit als Gast bewohnte, wie auf die typisch hingeneigte Haltung seines Körpers. Diese Neigung ist keine unterwürfige gegenüber einer Aristokratie, in die er sich hätte hineinschmeicheln wollen, wie viele seiner Kritiker meinten und manche immer noch meinen, sondern auch hier geht es allein darum, sich als Fremder in einer Subjektivität zu behaupten, die ihm das Glück beschert, die Welt an vielsagender, weil von der Geschichte reichlich durchtränkter Stelle für einen Augenblick als ganze bewohnbar werden zu lassen, gerade im tieferen Bewußtsein dessen, daß es kein Bleiben gibt.

Und dennoch ist es natürlich auch hier nicht legitim, eine lyrische Figur mit dem Autor zu identifizieren, denn im Gedicht hat *Der Fremde* eine Identität, die bei aller Unruhe des unablässigen Reisens gerade durch die sprachliche Faßbarkeit einen Grad der Gewißheit erlangt hat, die einem wirklich lebendigen Menschen nur in den besten Stunden begegnet, um dann wieder so völlig zu verschwinden, als gäbe es nicht den Hauch einer Chance, ihr je erneut zu begegnen. Das Gedicht ist im Zenit einer überaus seltenen Ankunft geschrieben, in der sprachlichen Heraufbeschwörung des Augenblicks, da es gelingt, sich auf einem fremden Platz die Mulde eines täglich ausgetretenen Brunnenensteines so eigentümlich werden zu lassen, daß sie mit ganzer Seele bewohnbar wird.

Auch diese dauernde Suche nach innerer Wohnung unterscheidet Rilke von den Reisegewohnheiten der Touristen, für die es auf ihren Stationen immer nur ein Übermachten gibt. Rilke wohnt und sein Reise gilt ihm erst dann als geglückt, wenn sie keine Rückkehr zuläßt, weil die neu erschlossene Welt ihn so verwan-

delt hat, daß er nicht mehr zurückkehren kann zu dem, der er einmal war. Die universal verwandelnde Kraft wirklichen Reisens duldet keinen Ausgangspunkt, der sich nach abgeschütteltem Abenteuer wieder aufsuchen ließe, als wäre nichts geschehen.

Unter diesem Stern höchster Erwartung reist Rilke im November 1912 nach Spanien. *Bis an Städte, die man übertreibt*, so hatte es in seinem Gedicht geheißen. Wenn es eine Stadt gab, an deren Übertreibung Rilke in geradezu systematischer Begeisterung gearbeitet hat, so heißt diese Stadt Toledo. Systematisch will hier nicht bedeuten, daß er sich etwa bemüht hätte, möglichst umfassende Informationen über Geschichte und Kultur Toledos zu sammeln, um sich mit aufgerüstetem Wissen des Ortes zu bemächtigen. Im Gegenteil. Ihm ging es ja nicht um eine Wissenserweiterung, sondern um den Sprung in ein Ungewisses, in eine andere Qualität des Wissens. Rilke suchte nach einer Ferne, die ihm eine gesteigerte Nähe zu sich selbst verheißen konnte. So wird gerade das Reisen zu einem frenetischen Versuch des Arbeitens. Der aufgesuchte Ort soll freisetzen, wenn möglich sogar gleichsam selbst aussprechen, was Rilke gebunden auf der Seele liegt, sich also noch nicht lösen, noch keiner neuen Sprache anvertrauen will. Der Ferne wird mit aller Kraft entgegengefiebert, weil gerade ihr zuzutrauen ist, das zutiefst Eigene endlich zu sagen.

Toledo wird nicht willkürlich zu dem höchsten Ziel seiner Spanienreise. Der Ort ist ein sorgfältig vorbestimmter. Rilke reist nicht ins Blaue. Er verläßt sich nur dann auf den Zufall, wenn er mit verlässlichem Instinkt spürt, daß gerade ihm etwas zufallen wollte. Dann macht er sich an die Arbeit und bestellt die Länder seines Reisefiebers in dem schönen Sinn, wie der Bauer seine Felder bestellt. Macht er sich auf den Weg, so sind ihm die Länder durchaus nicht neu, denn er hat sie mit der ganzen Heftigkeit seiner Vorstellungskraft bearbeitet und besetzt, bevor er sie mit eigenem Fuße betritt. Der Aufbruch ins Neue geschieht ganz im Zeichen dieser Vorbesetzung und wird aufregend bis ins Abenteuerliche, wenn Anregung in ihm frei wuchernd das Steuer übernimmt. So wird er fähig wie keiner, sich mit einer fremden Landschaft zu verschwören und mit Städten zu liefern. Je inniger eine solche Verschwörung gerät, je dichter das Netz der angeregten Erregung wird, desto markanter prägt die Reise sein Sehen und Schreiben.

Etwa zehn Jahre trägt Rilke den Plan einer spanischen Reise in sich aus, bevor er dann im November 1912 die Grenze dieses Landes tatsächlich überschreitet.

Bereits am 8. April 1903 schreibt er seiner Frau Clara aus Viareggio: "Ich weiß nicht zu sagen, wozu es kommen wird, und ob der spanische Plan sich

durchsetzen wird oder irgendein anderer, vielleicht noch gar nicht benennbarer. Es nützt auch nichts, davon zu reden jetzt, und ich denke, eines Tages wird man es wissen und tun. Und wissen und tun wird Eines sein."<sup>2</sup>

Und auch damals schon ist dieser Reiseplan ganz eng an den Wunsch geknüpft, sein Arbeiten voranzutreiben. Etwas später heißt es im gleichen Brief: "Jeder muß in seiner Arbeit den Mittelpunkt seines Lebens finden und von dort aus strahlenförmig wachsen können, soweit es geht. Und dabei darf ihm kein Zweiter zusehen und gerade der Nächste und Liebste nicht: denn nicht einmal er selber darf es. Es liegt eine Art Reinheit und Jungfräulichkeit darin, in diesem von sich selbst Fortschauen; es ist, wie wenn man zeichnet, den Blick an das Ding gebunden, verwoben mit der Natur, und die Hand geht allein irgendwo unten ihren Weg, geht und geht tief unter dem Gesicht, das wie ein Stern über ihr steht, das nicht schaut, nur scheint. Mir ist, als hätte ich immer so geschaffen: das Gesicht im Anschauen ferner Dinge, die Hände allein. Und so muß es gewiß auch sein. So will ich wieder werden mit der Zeit; aber dazu muß ich so einsam bleiben, wie ich es jetzt bin, meine Einsamkeit muß erst wieder fest und sicher sein wie ein nie betretener Wald, der sich nicht vor Schritten fürchtet. Sie muß alle Betonung verlieren, jeden Ausnahmewert und jede Verpflichtung. Sie muß Alltag werden, das Natürliche und Tägliche, die Gedanken, die kommen, auch die flüchtigsten, müssen mich ganz allein finden, dann werden sie sich wieder entschließen, mir zu vertrauen; es gibt nichts Ärgeres für mich, als mich der Einsamkeit zu entwöhnen: und ich war es fast. Darum hab ich jetzt weite Wege zu gehen, Tag und Nacht, zurück durch alles Vergangene und Verwirrte. Und dann, wenn ich an den Kreuzweg komme und die Stelle wiederfinde, wo das Irren anfing, dann will ich Werk und Weg wiederbeginnen, schlicht und ernst, als der Anfänger, der ich bin."

Dieser Brief hat viele Dimensionen. Hier ist nicht nur vorgezeichnet, daß Rilke die nicht einmal zwei Jahre alte Ehe auf lange Sicht wohl nur in Trennung zu leben vermag, weil die Liebe zu seiner Einsamkeit alle sonstige Partnerschaft verbietet. Darüber hinaus ist hier anschaulich beschrieben, wie er sich seine poetische Praxis allein vorzustellen vermag: *zurück durch alles Vergangene und Verwirrte*, in alltäglicher, aller Verpflichtung entkommener Einsamkeit das eigene Assoziieren und Denken so zutraulich werden zu lassen, daß sie keinerlei Eigenbeachtung mehr verlangen, sondern sich so ganz wie jungfräulich in den

---

<sup>2</sup> SÖLLNER, E. (Hg.): *Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher*. - Frankfurt/M./Leipzig 1993, S. 11.

Dienst der Arbeit stellen. Und schließlich deutet dieser Brief an, wie wichtig für diese anvisierte Art des Lebens und Arbeitens das Reisen sein würde. Ein Reisen, das sich nicht planen oder gar kalkulieren läßt, sondern sich vielmehr zu gegebener Zeit organisch einfordert und unumgänglich macht. In diesem Brief wird bereits deutlich, wie sehr Rilke bereit ist, sich radikal seinen Instinkten anzuvertrauen und gerade von der Auslieferung an sie ein Wissen erwartet, das sich vom Tun nicht mehr unterscheidet: *...wissen und tun wird Eines sein.*

## II. Die Reise zu El Greco als Arbeit an den eigenen Spuren

Rilke läßt sich auf der Suche nach den Quellen und Möglichkeiten des Schreibens weit zutraulicher von bildenden Künstlern inspirieren als von Meistern der eigenen Zunft, weil es ihm nicht um die Verfeinerung von Techniken und Methoden des Schreibens geht, sondern um eine Haltung zu den Dingen, die sie nicht zu Objekten künstlerischen Eigensinns werden läßt, sondern das Subjekt in ihnen freilegt und entfesselt, um sich völlig in seinen Dienst zu stellen. So wird das Bild von dem Zeichner verständlich, der den Blick ganz vom Papier löst und ihn dem Ding überläßt, das gleichsam selbst zu zeichnen beginnt, weil es direkt hineinwirkt in die Regung der Hand, die sich blind und allein zurechtfindet auf dem Blatt.

Dieser Brief führt uns zu El Greco, auch wenn Rilke 1903 diesen später für ihn so bedeutsam werdenden Maler noch nicht im Blick hatte, denn seine Ausführungen über das Zeichnen sind vielleicht ein besserer Schlüssel zu den perspektivischen Eigentümlichkeiten seiner Bilder als die zahlreichen medizinischen Spekulationen, die bis auf den heutigen Tag nach einer Krankheit als Ursache für sein fehlerhaftes Sehen suchen. Könnte es nicht gerade bei den späten Bildern El Grecos dieses von Rilke gemeinte Gehen und Gehen der Hand sein, die in ihrer selbstvergessenen Souveränität das Auge nicht mehr nötig hat, um der Kontur und Farbe einer Wirklichkeit zu folgen, die das Gesicht nicht mehr braucht, um beschaut zu werden, sondern nur noch bechienen sein will von ihm?

Wer im alten Judenviertel Toledos das Haus des El Greco aufsucht und die dort versammelten Gemälde der Heiligen studiert, wird feststellen können, daß sie nahezu alle sich nach oben hin eigenartig verjüngen und sich unten massiv wie ein Berg an die Erde binden, um sich dann in zunehmender Leichtigkeit in die Höhe zu schrauben, wie von einer Energie geladen, die sie in ihre himmlische Heimat zieht. Diese sichtbare Gleichzeitigkeit von Himmel und Erde liegt nicht nur in der Gesamtgestaltung der Figuren, die wie Flammen nach oben züngeln, sie liegt mit gleicher Sichtbarkeit auch in den Händen und in den Augen.

Während häufig die eine, die linke Hand in geradezu klobiger Schwere und konturloser Massivität wie plumper Ballast herumliegt und malerisch kaum ausgearbeitet der Schwerkraft einfach überlassen wird, hat die rechte einen überaus feinen und grazilen Zuschnitt. Hier wirkt jeder Finger in seiner sogfältig ausgeführten Schlankheit und Gestik, als sei ihm der Auftrag eingemalt, Offenbares zu erzählen.

Ähnlich konträr agieren die Augen. Ihr Blick gehört verschiedenen Welten. Eines ist der Diesseitigkeit zugewendet und scheint geradezu den Blickkontakt mit dem Betrachter des Bildes zu suchen, das andere dagegen hält sich entweder verdeckt oder es schaut auf eine so maßlos fremde Art in die Welt hinein, daß die hiesige von seinem Blick nicht mehr getroffen werden kann.

Während es jedoch bei den Händen die irdische ist, die in unausgeführter Klobigkeit einfach liegengelassen wird, ist es bei den Augen das ins Jenseits blickende, welches gerade durch seine fleckartige Konturlosigkeit in so weite Fernen rückt. Der Betrachter hat die Chance, sich einen Zugang zu verschaffen zu der so fernen Sphäre des Heiligen, wenn er sich über das ihn anblickende Auge hineinragen läßt in das abgelegene. Diese mögliche Sicht auf zwei Welten sorgt für die faszinierende Spannung dieser Bilder. Das Auge des Betrachters wird eingeladen, sich auf eine weite Reise einzulassen, auf die Reise zwischen Hand und Hand, zwischen Auge und Auge, zwischen Erde und Himmel.

Diese Einladung wurde ausschlaggebend und zog Rilke mit einer zwingenden Suggestion nach Spanien. Sein Instinkt verließ sich vollständig auf El Greco, dessen Gemälde er jahrelang europaweit geradezu verfolgte, um dann endlich den Ort sehen zu müssen, der die Verantwortung trug - darin war sich Rilke sicher geworden - für das Ungeheuerliche dieser Bilder: Toledo.

In den Jahren zwischen 1904 und 1907 wird Rilke wohl zum ersten Mal auf Bilder El Grecos gestoßen sein, im Pariser Atelier des spanischen Malers Ignacio Zuloaga, mit dem er sich ab 1902 enger befreundet hatte. Zuloaga war ein großer Bewunderer El Grecos und besaß einige Bilder von ihm, so etwa einen Hl. Anton, einen Hl. Franz von Assisi und eine Maria. Rilke sollen diese Bilder überaus beeindruckt haben. In den letzten Jahren ihrer Bekanntschaft hätten seine Besuche mehr ihnen gegolten als Zuloaga selbst.<sup>3</sup>

Den ersten schriftlichen Beweis seiner immer heftiger werdenden Beziehung zu El Greco liefert Rilke mit einem Brief an Rodin, den er am 16. Oktober 1908 unmittelbar nach dem Besuch einer Pariser Ausstellung niederschreibt, noch

---

<sup>3</sup> Siche GEBSER, H.: *Rilke und Spanien*. - Zürich/New York 1940. S.15.

ganz im Rausch des vehementen Eindrucks, den El Greco mit seinem Bild Toledos auf ihn machte, das die Stadt unter den dunklen Wolken eines gewitternden Himmels zeigt. Er berichtet, wie er eine Stunde lang vor dem Bild gestanden habe und dabei mehr und mehr in den Bann der atmosphärischen Spannung zwischen der sich den Berg hinaufwindenden Stadt und dem Himmel geraten sei. Er ist begeistert von diesem Bilderlebnis und wünscht, auf solch eine Weise träumen zu können. In diesem Brief räumt er noch ein, sich vielleicht zu irren in der Vehemenz, mit der er sich an dieses Bild bindet, und ist gespannt darauf, was Rodin dazu zu sagen hat.<sup>4</sup>

In den darauf folgenden Jahren schwindet dieser Zweifel an der eigenen Vehemenz. El Greco wird zu seinem wichtigsten Lehrer. Mit einigen Zitaten möchte ich nachzeichnen, wie dieses Verhältnis vor dem tatsächlichen Aufbruch nach Spanien immer ungeduldiger, drängender und fordernder wird.

Am 14. September 1911 schreibt er an Anton Kippenberg aus München: "Heute trafen wir Hofmannsthals in der Pinakothek, wo sehr großartige Grecos ausgestellt sind, vor denen ich voraussichtlich jede freie und stille Stunde meiner hiesigen Zeit, ihrer gegenwärtig wie ein Schüler, zubringen werde."<sup>5</sup>

Wie ernst er diese Schülerschaft nahm, erfahren wir aus einem Brief an Helene von Nostitz vom gleichen Tage: "Eben sah ich Hofmannsthal, in der alten Pinakothek, in einem Saal unbeschreiblich schöner Greco-Bilder, von deren großer und entschiedener Gegenwart man so eingenommen war, daß man sich mehr versprach, sich wiederzusehen, als daß man sich wirklich sah."<sup>6</sup>

"[...] Greco's, Greco's sind hier, eine ganze Wand seltenster stärkster Bilder, dies erhält mich von einem zum andern Tag."<sup>7</sup> So heißt es drei Tage später in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis, um dann nach weiteren zehn Tagen, am 27. September 1911, in einen heftigen Reisewunsch umzuschlagen: "Fürstin, wissen Sie, daß ich eine einzige Sehnsucht hätte: nach Toledo zu reisen."<sup>8</sup> Diesmal ist es entscheidend das Bild Toledos mit der Laokoon-Gruppe, das Rilke in fiebrige Begeisterung versetzt. Am Ende dieses Briefes heißt es: "Ein unvergleichliches, unvergeßliches Bild. - So kam es also und klärt sich auf; es müßte herrlich sein, diese Stadt zu sehen und den Greco im Zusammenhang mit ihr.

---

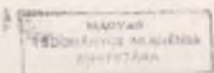
<sup>4</sup> SÖLLNER, S.22f.

<sup>5</sup> Ebenda, S.23.

<sup>6</sup> Ebenda, S.23.

<sup>7</sup> Ebenda, S.24.

<sup>8</sup> Ebenda, S.24.



Aber ich phantasie natürlich, das wäre mehr als ein Umweg, weiß Gott, was das wäre. Wie freu ich mich aufs Mündliche. Bitte recht bald."<sup>9</sup>

Dann dauert es trotzdem noch ein Jahr, bis es am 5. September 1912 in einem Brief an Sidonie Nádherný aus Venedig heißt: "Denn: wenn ich schon ans Schauen denken mag, so meine ich innerlich immer, Toledo nöthig zu haben, Greco..."<sup>10</sup> Zehn Tage später erwägt er in einem Brief an die gleiche Adressatin trotz gesundheitlicher Bedenken ernsthaft, "...dem Antriebe nachzugeben und gradewegs auf Greco loszufahren, komme was wolle."<sup>11</sup>

Zum Oktober hin kommt es dann zur Entscheidung. Der Brief vom 2.10.1912 an Anton Kippenberg hat bereits den Tonfall einer konkreten Reiseplanung: "Ich gedenke [...], diesen Herbst und soweit als möglich einen Teil des Winters in Spanien zu verbringen, wie Sie gleich verstehen werden, nicht als Tourist, der sich eilt, sondern ich meine, mich in Toledo niederzulassen und dort zu wohnen. Sie wissen, daß Greco zu den größten Ereignissen meiner letzten zwei oder drei Jahre gehört; das Bedürfnis, sich gewissenhafter mit ihm einzulassen, sieht beinahe wie eine Berufung aus, wie eine tief innen eingesetzte Pflicht..."<sup>12</sup>

Noch kurz vor der Grenze Spaniens schaut er sich am 31. Oktober in Bayonne zwei Bilder El Grecos an<sup>13</sup>, bevor es dann am 1. November endlich erreicht ist, das doppelte Ziel, das Rilke völlig in eines umgeschmolzen hatte: Greco-Toledo.

An dieser Stelle scheint es mir ein fruchtbarer Exkurs zu sein, sich knapp zu vergegenwärtigen, wie unendlich weit der Weg dieses El Greco war, bis sich sein Werk so intensiv mit Toledo identifizieren ließ, wie Rilke es tat.

Wir wissen nach wie vor wenig vom Leben dieses Domenikos Theotokopulos. Früher hieß es, er sei um das Jahr 1547 in Candia auf Kreta geboren. So nannten die 1204 hier eingedrungenen Venetianer die Hauptstadt Heraklion. Inzwischen geht man davon aus, daß er bereits zu Beginn der vierziger Jahre geboren wurde. Das Dorf Phodele aber, das heute als sein Geburtsort gilt, ist ein gutes Stück entfernt von der Hauptstadt und auch ein paar Kilometer von der Meeresküste, die damals vor allem für Mobilität und Verbindung sorgte. Wer das kleine

---

<sup>9</sup> Ebenda, S.25.

<sup>10</sup> Ebenda, S.27.

<sup>11</sup> Ebenda, S.27.

<sup>12</sup> Ebenda, S.29.

<sup>13</sup> Siehe ebenda, S.32.

Häuschen gesehen hat, das einige hundert Meter weit abliegt vom Dorf und der Schauplatz seiner Kindheit gewesen sein soll, dazu die winzige Kirche in seiner Nähe, der bekommt eine Ahnung davon, welche Dimensionen dieser Mensch zu durchspringen hatte, als er früh schon - von den genaueren Umständen dieses gewaltigen Ortwechsels wissen wir nichts - nach Italien kam, um in Venedig von dem alten Tizian, von Tintoretto und Bassano ausgebildet zu werden (1560-70). Über Rom (1570-72) und Madrid zieht er dann nach Toledo, wo er seit 1577 nachweisbar ist und bis zu seinem Tode 1614 gearbeitet hat.

Mit dem Malen von Ikonen soll er seine Kunst begonnen haben. Obwohl sein Sehen und Gestalten massiv italienisch geschult ist, bewahrt er hartnäckig auch in seinen späten Jahren die Bindung zu seinem Ursprung, indem er all seine Bilder in griechischer Schrift und Sprache signiert, unlesbar und unverständlich für seine Auftraggeber. Darüber hinaus ist sein Griechentum natürlich stets gegenwärtig in seinem Namen "El Greco". Als "Der Grieche" hat er sich seinen Ruf als Maler in Spanien und schließlich dann auch als spanischer Maler erworben.

So wird also ausgerechnet einer, der als Dorfkind auf der Insel Kreta griechisch-orthodox aufwuchs, dessen Auge und Hand italienisch geschult wurden, zu einem Maler, der mit seiner Kunst wesentlich dazu beiträgt, spanische Identität zu verbürgen und sie der Welt sichtbar zu machen, der nachkommenden wie der internationalen. Ein in mehrfacher Hinsicht Fremder wird zum Entdecker und Garanten des Einheimischen. Er überliefert uns in seinen Porträts Gesichter, die später dann als Inkarnation des Spanischen galten, so etwa mit dem Bild *Die Bestattung des Grafen Orgaz*, auf dem uns allein in der Trauergesellschaft siebenundzwanzig markante Männerköpfe gezeigt werden. Und El Greco ist es gewesen, der mit seinem zugereisten Blick das magische Toledo auf der Leinwand sichtbar zu machen verstand.

El Greco hat die Motive seiner Bindung an die Stadt Toledo geheim gehalten. Überliefert ist, daß er in einer Gerichtsverhandlung danach gefragt wurde, warum er in Toledo lebe. Auf diese eigentlich harmlos erscheinende Frage bekam das Gericht die streng zurückweisende Antwort: "Ich bin nicht gezwungen, Rechenschaft darüber zu geben, warum ich in diese Stadt gekommen bin."<sup>14</sup> Seine Bilder scheinen auf diese Frage weniger verschwiegen zu reagieren, doch gerade ein genaueres Betrachten der drei Gemälde, in denen uns El Greco große Sichten auf Toledo schenkt, zeigt uns dann, daß der Maler auch hier dafür gesorgt hat, seine Antwort in schwere Rätsel zu rahmen.

---

<sup>14</sup> KEHRER, H.: *Die Kunst des Greco*. - München 1914, S.20.



Im wörtlichen Sinne, denn die drei Porträts der Stadt beziehen ihre geheimnisvolle Aufregung aus dem Rahmenthema, das sie in ganz verschiedene Dialoge verwickelt, die nur sehr eingeschränkt nachzuvollziehen sind. Nicht umsonst stand Rilke in Paris vor dem Bild Toledos unter Gewitterhimmel und ließ sich in Traumvisionen treiben. Nüchtern ist ihnen kaum beizukommen. Sie alle sind Werke der Spätzeit, aus den letzten fünf Jahren seines Lebens, als Greco immer entschiedener wagte, sein Sehen als Vision zu malen.

Von einem dieser großen Toledogemälde wissen wir nicht, ob Rilke es überhaupt zu Gesicht bekommen hat, denn es ist uns keine Reaktion auf dieses Bild überliefert. Möglicherweise wurde es gerade renoviert, als Rilke Toledo besuchte. Heute hängt es mit seinen gewaltigen Dimensionen (1,35 m hoch, 2,28 m breit) im El Greco-Haus. Das Gemälde ist wahrscheinlich das letzte, der Maler wird es kurz vor seinem Tode vollendet haben. Hier ist nun wirklich die Stadt in ihrem vollen Panorama der Hauptgegenstand der Abbildung, bekräftigt noch durch einen jungen Mann, der uns im rechten Bildvordergrund den Plan der Stadt ausgefaltet entgegenhält, mit sichtlichem Stolz zum Ruhme Toledos. Über dem Turm der Kathedrale schwebt eine himmlische Gruppe. Der Legende nach soll dem heiligen Ildefons, dem Erzbischof von Toledo, sein Gewand direkt aus dem Himmel überreicht worden sein. El Greco macht uns zum Augenzeugen dieses wunderbaren Schenkung. Wegen der glänzenden Präsentation der Stadt wurde lange geglaubt, das Bild sei im öffentlichen Auftrag angefertigt worden. Da es sich aber im Nachlaß des Malers befand, spricht viel dafür, daß El Greco dieses verherrlichende Bild für sich selbst gemalt hat, weil er sich dieser Stadt so überaus verbunden fühlte. Überhaupt tat El Greco sich schwer, seine Bilder endgültig aus der Hand zu geben, und zog es daher häufig vor, sich nur leihweise von ihnen zu trennen.

Das Laokoonbild ist vielleicht das rätselhafteste der drei Stadtporträts. In vielen Arbeiten El Grecos erscheinen einzelne Bauten Toledos als Zitat im Hintergrund.<sup>15</sup> Auf diesem Gemälde jedoch scheint der Stadt eine größere und damit eigenständige Bedeutung zuzufallen. Denn so sehr sie auch durch die hell nach vorne tretenden Figuren der Laokoongruppe und der Götter wie unter der nahen Wolkenhülle des Himmels fast hölenartig in die dunkle Hintergrundtiefe gerät, so ist sie doch von all dieser Helle gerahmt, damit also dennoch in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Der Ort ist keinesfalls unbeteiligt am Tode derer, die da vor seinen Toren sterben, wie ja auch das Urteil der Götter, Laokoon mit

---

<sup>15</sup> Siehe MEYER, A.L.: *El Greco*. - München 1916, S.30.

seinen Söhnen sterben zu lassen, sich herleitete aus dem höheren Beschluß, die Stadt Troja endlich fallen zu lassen und dem Untergang preiszugeben. Es mag der bis auf den heutigen Tag noch überaus sichtbare Festungscharakter der auf dem Fels gelegenen Stadt Toledo gewesen sein, verstärkt noch durch die sie schützend umgebende Schleife des Flusses Tajo, der El Greco bewogen hat, sein Troja daraus zu machen, auf eine sehr freizügige Weise, denn die Proportionen der Stadt sind verschoben, ja geradezu montageartig plaziert.<sup>16</sup> Auch das einzig klar erkennbare Gesicht auf dem Gemälde, das des Laokoon, ist eine Replik und somit ein herbeizitiertes, nämlich das des Apostelfürsten Petrus.<sup>17</sup> Hatte der noch auf seinem Portrait die Schlüssel des Himmels in der Hand und den Blick in die Gewißheit des Unendlichen gerichtet, so liegt er nun als Priester des Apoll geschlagen am Boden, mit seinen Augen den Kopf der Schlange fixierend, die einen seiner Söhne bereits getötet hat und nun ihn töten wird, wie sehr auch die greifende Kraft seiner Hände dies zu verhindern sucht. Der Kampf auf Leben und Tod ist schon nicht mehr einer von dieser Welt. Unwirklich bleich und hell sind die Körper bereits aus ihrer Fleischlichkeit gerückt und mit der transzendenten Farblosigkeit ihrer Haut den Göttern identisch geworden wie auch den blaßweiß schwebenden Wolken über der dunklen Stadt. Nicht nur das unwirkliche Weiß schafft diese Verbindung zwischen den Körpern und den Wolken, auch das Schweben ist ihnen gemeinsam. Denn die Körper liegen oder stehen nicht auf dem massiven Dunkel des Felsens im Vordergrund, der ihre Bleichheit noch bleicher macht, sie sind ihm vielmehr entschweben, halb schon der Schwerkraft ent-rückt. So ist das dunkelbraune Toledo mit dem Aufleuchten seiner stolzen Bauten metaphysisch fest umringt, dem Himmlischen ausgeliefert.

Als habe der alte El Greco mit geradezu montageartigen Gewalten versucht, sein Leben und Wirken synthetisch im Format eines Bildes zu verdichten und dabei dennoch sinnlich glaubwürdig zu bleiben, so ließe sich das rücksichtslose Zusammenraffen der Ebenen und Motive dieses Laokoon verstehen. Es ist das einzige Bild, auf dem El Greco sich auf ein archaisches Thema der Griechen bezieht. Und gerade hier wird Petrus zu Laokoon, der erste und höchste Priester der Christen zum Priester Apolls, aus Troja wird Toledo, aus El Greco der Grieche, aus göttlicher Verdammung zum Tode eine apokalyptische Öffnung des Himmels, aus mythischer Geschichte der Moment einer akut göltigen Offenbarung.

---

<sup>16</sup> Siehe ebenda.

<sup>17</sup> Siehe KEHRER, S.87.

In dem bereits erwähnten Brief an die Fürstin von Thurn und Taxis vom 27. September 1911 aus München geht Rilke näher auf dieses Bild ein: "Stellen Sie sich vor, ein geräumiges Bild, im Vordergrund auf braunem steinigem, von den Wolken herüber rasch und tragisch verdunkeltem Erdreich, Laokoon, umgerissen von der Schlange, die er hinter sich wegzuhalten versucht, einer der Söhne schon gefällt, einer links, stehend, zurückgekrümmt und wieder gespannt von dem starken Bogen der zweiten Schlange, die ihm schon ans Herz reicht, zwei Söhne rechts noch kaum begreifend (so schnell wälzte sich das heran und nahm überhand), und durch alles das hindurch, durch Stehen und Stürzen und Widerstand, durch alle die spannenden Zwischenräume dieser Verzweiflung durch - Toledo gesehen, wie wissend von diesem Schauspiel, hinaufgedrängt auf seine unruhigen Hügel, bleich von dem Schein der hinter ihm stürzenden Himmel -."<sup>18</sup>

So klingt das zweite große Staunen Rilkes vor einem Toledo-Bild El Grecos. Wieder gerät er hinein in den Sog des bildenden Künstlers, der sichtbar vollbrachte, Erde und Himmel auf eine Leinwand zu bannen und magisch an diese Stadt zu binden. Da stört auch nicht das wahrscheinliche Mißverständnis, in den fast unbeteiligt wirkenden Figuren am rechten Rand des Bildes zwei weitere Söhne Laokoons zu vermuten, die den Ernst der Gefahr nur noch nicht begriffen hätten vor lauter Überrumpelung. Die Forschung deutet sie als Apollo und Diana.<sup>19</sup> Rilkes Auge dagegen stützt sich auf die oben bereits beschriebene, auffällig gleiche Bleichheit der fünf Körper, die diese Gestalten ebenbürtig macht und aneinanderbindet, er wußte vielleicht nichts oder wollte auch nichts wissen von der Überlieferung, die nur zwei Söhne Laokoons kennt.

Es lohnt sich, die spätantike Laokoongruppe des Hagesandros, Polydoros und Athanadoros für einen Moment neben dieses Bild El Grecos zu halten. Der Maler muß die Gruppe der Kämpfenden auseinanderreißen, um Platz zu schaffen für die dunklen Kräfte seiner Stadt, die auf diese Weise trotz all ihrer Hintergründigkeit dennoch in das Zentrum des Bildes zu rücken vermag. Der Hintergrund wird so im wahrsten Sinne des Wortes hintergründig.

Die antike Gruppe ist klar beherrscht von dem muskelstrotzenden, übergewaltigen Körper des Vaters, einem Siegerkörper, der nur mit seinem schmerzzerfurchten Gesicht verrät, wie sehr er bereits mitsamt seiner Söhne als geschlagener Mann dem Tode ausgeliefert ist. El Greco bringt diesen krafttrunkenen Laokoon zu Fall. Auch bei ihm bleibt sein Körper mächtig, wird aber im Liegen ungleich

---

<sup>18</sup> SÖLLNER, S. 24f.

<sup>19</sup> Siche KEHRER, S. 86

weicher. Während in der Statue noch jeder Muskel kämpft, ist auf dem Bild bereits Ergebenheit in den Tod deutlich erkennbar. Der Gesichtsausdruck des Laokoon bei El Greco hat sich bereits dem Urteil des Himmels angeglichen.

Nicht weniger markant ist die Vewandlung der Söhne. Sie lösen sich aus dem Schatten des Vaters. Die Statue hält sie noch im Vergleich zum Alter ihrer Gesichter auf unnatürliche Weise klein, aus dramatischen Gründen wahrscheinlich, um die Kraft des Vaters um so heroischer aufragen zu lassen. Arbeiten die Söhne hier noch rein assistierend an der Größe des Haupthelden, so emanzipieren sie sich beide bei El Greco, werden zu schlanken Gestalten mit eigener Dynamik und eigenem Bildraum. Ihr Schicksal wird individualisiert. Der eine stirbt in fast schon idyllisch wirkender Nähe zum Vater seinen eigenen Tod, hingestreckt in die Tiefe des Bildes, der Stadt Toledo entgegen. Der andere kämpft seinen eigenen Kampf mit der zweiten Schlange und dominiert den linken Flügel des Bildes. Bringt auf der antiken Statue der Angriff der Schlange jeden Muskel Laokoons zum Vorschein, so ist es bei diesem Sohn jugendliche Anmut, die in der Spannung des gestreckten Körpers wunderbar Linie und Ausdruck gewinnt. Diese Schönheit scheint in ihrer provozierten Nacktheit für manchen Betrachter problematisch gewesen zu sein, denn es existiert auch eine Fassung des Bildes mit verhüllendem Lendenschurz. Die nach oben ausgestreckten Arme bilden mit dem runden Bogen der Schlange einen Rahmen für den linken Teil der Stadt, die ganze Gestrecktheit des Körpers wiederum strebt dem Himmel entgegen. So werden die drei großen Themen, die ein Bild zusammen kaum tragen zu können scheint, auch durch diese Figur des Sohnes miteinander verbündet. Sein Kampf umarmt die Stadt und streckt sich dem Himmel entgegen.

Wie die spätantike Laokoongruppe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem durch Schriften J.J. Winckelmanns, G.E. Lessings und J.W. Goethes als ein Erkennungszeichen gesehen und gelesen wurde, aus dem sich der Impuls für eine neue, authentische Literatur, eine klassisch bürgerlich deutsche nämlich, in erstaunlicher Frische beziehen ließ, so wird für Rilke dieser dreihundert Jahre alte Laokoon El Grecos zu einer entscheidenden Station der Selbstfindung wie der Ermutigung, die Ansprüche an sein Schreiben noch mehr auf sich selbst zuzuspitzen und in ihrer radikalen Schwierigkeit auszuhalten. Es mußte ihm künftig darum gehn, mit seiner Dichtung nicht hinter die Wahrheit des bei El Greco eigenäugig Gesehenen und Entdeckten zurückzufallen. Und wie es die Männer um 1800 magnetisch nach Italien und zu den Griechen zog, so zieht es

Rilke, *gradenwegs auf Greco loszufahren, komme was wolle*<sup>20</sup>, nach Toledo. Die Ungeduld, mit der Goethe auf seiner ersten italienischen Reise auf Rom zufiebert, sie ist durchaus dem Toledofieber Rilkes wesensverwandt. Beide eilen einer fremden Kunst entgegen in dem sicheren Vorgefühl, nur in intimer Nähe zu ihr mit der eigensten mutig voranzukommen. Wie Goethe durch Florenz mehr hetzt als reist, blind an großer Kunst vorbei, so läßt Rilke Madrid links liegen, nur von einem Bahnhof zum andern eilend, beide sind manisch getrieben von der Hauptstadt ihrer Begeisterung. Und in mancherlei Hinsicht läßt sich auch die Bedeutung El Grecos für Rilke mit der Winckelmanns für Goethe vergleichen. Von beiden wurden visuelle Spuren gelegt, die zu poetischen Wegen der Grenzüberschreitung ausgebaut werden konnten.

Dabei ist es keineswegs Zufall, daß solche Spuren gerade dann überaus bedeutsam werden, wenn ihr Zustandekommen wie ihr Aufspüren die abenteuerlichsten Abwege hinter sich zu bringen hatten: Winckelmann sprach selbst von dem Wunder, das ihn als Sohn eines Schuhflickers in Stedal zum Präfekten der Altertümer in Rom hat werden lassen, denen er mit nicht mehr als der ungetrübten Kraft seines eigenen Auges ganz neue Wege einer wahrhaft internationalen Wieder-Entdeckung öffnete, Weg und Leistung, die es an Unwahrscheinlichkeit durchaus mit denen des Dorfkindes von der Insel Kreta aufnehmen können, das zu dem Maler El Greco aus Toledo wurde.

Zwar mußten die Bilder El Grecos nicht wie die Statuen der Griechen unter dem meterhohen Schutt der Geschichte ausgegraben werden, doch auch sie lagen unter einer schweren Decke, unter der des eingeübten Vergessens. Der siebzehnbändige große Brockhaus aus dem Jahre 1902 beispielsweise kennt den Maler El Greco nicht, auch nicht der Supplementband von 1904<sup>21</sup>. Dieses Vergessen lag nicht so sehr daran, daß El Greco zu Lebzeiten wenig erfolgreich gewesen wäre. Zahlreiche Kopien, die der Maler in seiner Werkstatt anfertigte oder anfertigen ließ, beweisen, daß eine durchaus lebhaft Nachfrage nach seinen Arbeiten bestand. Allerdings gelang es ihm nicht, die größten Auftraggeber seiner Zeit wie etwa den König von Spanien, Philipp II., oder die höchsten Würdenträger der katholischen Kirche zu verlässlichen Kunden zu machen. In den Kathedralen sind es eher die abgelegenen und versteckten Orte, Kapellen und Sakristeien, für die allein er arbeiten durfte. Schuld daran waren seine Qualitäten. Vor allem seine späten Bilder atmen eine Unruhe und Subjektivität, die allen Potentaten verdächtig

---

<sup>20</sup> SÖLLNER, S.27.

<sup>21</sup> Siehe *Brockhaus' Konversations-Lexikon in 17 Bänden*. - Leipzig/Berlin/Wien 1901-1904.

werden mußte, verlangten sie doch von der Kunst, mit einer möglichst glanzvollen Repräsentation der gottgefühten Machthierarchie diese in Schönheit zu stabilisieren. El Greco durchbrach diese eingekerkerte Funktionsbestimmung der Kunst, und gerade die Radikalität, mit der er dies tat, sorgte für das gewaltige Vergessen seiner Werke. Er war aus seiner Zeit gefallen, weil er die Vision im Anvisierten mitzumalen wußte, weil er fähig war, sein ganzes, aus vielschichtigem Fremdsein gewonnenes Subjekt dem Objekt freimütig anzuvertrauen. Diese seine Subjektivität mußte sich dreihundert Jahre lang gedulden, um nach all dem Nichtgesehenwerden um 1900 plötzlich aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt zu werden von einer schnell anwachsenden Menschenschar, die sich dankbar und erstaunt ihre Augen öffnen ließ von ihr.

Rilke ist in seiner El Greco-Begeisterung weder Einzelgänger noch Pionier. Es war vor allem der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, dem auch Rilke vor seiner Spanienreise in Gesellschaften gelegentlich begegnet war, der im deutschen Sprachraum dem gänzlich vergessenen Maler einen Durchbruch verschaffte. Der Prozeß seiner Annäherung an El Greco ist gut dokumentiert, denn es ist das große Thema seines Buches *Spanische Reise*, das 1910 in Berlin erschienen ist. Eigentlich hätte diese Reise vor allem zu Velasquez führen sollen, doch seine Hochachtung für ihn schlug dann in Spanien vor den leibhaftigen Bildern im Prado schnell schon in tiefste Skepsis und Kritik um. Da heißt es desillusioniert in der Eintragung vom 15. April 1908: "Was passiert, ist eigentlich ganz natürlich. Wie sollen die Bilder denn sein? Was geht die Bilder an, was ich von ihnen denke. Ich habe Jahre einem Unbekannten rührende Briefe über die beträchtlichsten Dinge geschrieben, bin schließlich der Versuchung unterlegen, ihn persönlich kennen zu lernen, und das soll man eben nicht tun."<sup>22</sup>

Übrigens hat es auch bei Rilke eine frühe Begeisterung für Velasquez gegeben, wenngleich auch längst nicht so fundiert wie bei Meier-Graefe, von der dann auf seiner spanischen Reise kaum noch etwas zu spüren ist. Lediglich auf seinem Rückweg über Madrid schaute er sich dort einige seiner Bilder an. In einem Brief vom 27.2.1913 heißt es dazu an die Fürstin von Thurn und Taxis: "Sah die Greco's im Prado mit Leidenschaft an, die Goya's mit Staunen, die Velasquez so

---

<sup>22</sup> MEIER-GRAEFE, I.: *Spanische Reise*. 2. Aufl. - Berlin 1923, S.25.

höflich wie möglich...<sup>23</sup> Dabei hatte er am 18. Mai 1895 in Prag ein jubelndes Sonett zur Verehrung dieses Malers geschrieben<sup>24</sup>:

### Velasquez

Das schöne Spanien deucht mich wohl das Land wo  
die Kunst sich ihre Obmacht durfte wahren,  
selbst als sie vor dem Sturm von dreißig Jahren  
allüberall an des Verderbens Rand floh.

Da just entstand der "Hofnarr von Lepanto"  
im Kriegsgewand - ein Spott für die Barbaren -  
und die Madonna mit den Engelscharen. -  
Hat jemals eines hehren Künstlers Hand so

die Wahrheit mit der Schönheit zu versöhnen  
verstanden? - Ja, es scheint die Farben kürten  
sich jubelnd zu den lebensvollen Tönen.

Die andern, die bei Hof den Pinsel führten,  
sie malten alles wohl nach Gunst und Haß stets;  
doch groß und wahr blieb einer nur: Velasquez.

Es gibt eine Form des Lobes, die unfreiwillig das Angepriesene in tiefster Weise fragwürdig macht. Dieses frühe Rilke-Gedicht gehört in diese Abteilung. Gerade weil hier handwerklich alles in blendender Ordnung zu sein scheint, tritt die Falschheit des Ganzen so ungeschützt zutage. Das Brave wird zum Rüpelhaften. Der Autor täuscht einen souveränen Blick auf Weltgeschichte vor und offenbart doch in der erschreckenden Naivität seiner Reime (*Haß stets - Velasquez*), daß nicht das mindeste davon wirklich wahr sein kann. Unwahrheit wird mit Schönheit versöhnt, in ein Sonett gepackt, und wie Reklame beschwert es die Welt.

So unglücklich dieses frühe Gedicht auch geraten sein mag, so glücklich ist doch seine Überlieferung, denn nichts könnte die Entwicklung Rilkes anschaulicher markieren als diese gewaltige Wegstrecke zwischen seinem *Velasquez* von 1895 und seinem *El Greco* von 1912/13.

Auf der Spanienreise Meier-Graefes dauert es nicht lang, da mündet die radikale Abwendung von *Velasquez* in eine unbedingte Zuneigung zu *El Greco*.

---

<sup>23</sup> Brief Rilkes an Marie von Thurn und Taxis vom 27.2.1913. Zitiert nach: *Rainer Maria Rilke Chronik seines Lebens und Werkes von Ingeborg Schnack*. Bd.1. - Frankfurt/M. 1990, S.422.

<sup>24</sup> SÖLLNER, S.9.

Der direkte Ton des Tagebuches macht uns zu intimen Zeugen dieser Wende. Hieß es in der Eintragung vom 15. April noch ganz lapidar: "Die Grecos, an denen man vorbei muß, scheinen betrunkene Phantasien."<sup>25</sup>, so steht Meier-Graefe nur eine Woche später bereits überaus begeistert vor dem Bild *Die Vertreibung der Wechsler* und notiert dazu: "Man kann sich nicht satt sehen. Das Auge schlürft jedes Detail, und wenn man alles hat, bleibt alles übrig. Das Rätsel liegt im Fluß der Farben."<sup>26</sup> Wieder eine Woche später steht er gebannt vor dem Portrait des *Diego de Covarrubia* und hält fest: "Der Covarrubias spricht und denkt etwas für sich, nicht für uns. Nichts Konkretes, das ist das Wunderbare, man kann viel weniger als bei irgendeinem anderen Porträt eine Gebärde entdecken. Und doch spricht er viel lebhafter, so überzeugend, daß man ganz auf seine Schönheit vergißt. Er ist Denker. Aber auch das sagt nichts von dem Besonderen. Ein Denker ohne die Gebärde des Denkens. Man könnte es fast eine denkende Materie nennen. Die Farben sind wundervoll, sie können gar nicht schöner sein, aber sie gehören nur dazu, sind nicht die Hauptsache. Sie leuchten, um etwas anderes sichtbar zu machen. Wenn man sie lobt, lobt man die Kleider eines Gedankens. Es ist, als hätte uns da ein Mensch vor 300 Jahren unsere Gedanken vorhergesagt. Mehr noch: so wie wir heut denken möchten. Er hat nicht den Covarrubias, sondern uns darin konzentriert, ein Ideal von Menschlichkeit, das wir bisher unser Eigen glaubten."<sup>27</sup>

Meier-Graefe hat Mühe, den Freunden seine radikale Wende von Velasquez zu El Greco begreiflich zu machen. In sein spanisches Tagebuch sind Briefe eingestreut an einen wirklichen oder vielleicht auch nur fiktiven Thomas, dessen große Widerstände gegen seine neue Entdeckung er unbedingt brechen möchte. Im Brief vom 30. April 1908 heißt es da: "In den zehn Tagen ist so unglaublich viel passiert, daß ich kaum noch an Velasquez denke. Thomas, ich habe einen Menschen gefunden, einen großen, über alle Begriffe genialen Menschen: Greco. Ein Mann aus der Gegend Rembrandts und uns so nahe wie ein Zeitgenosse. Meine Reise nach Spanien wird eine Fahrt zu diesem Menschen werden, und wenn ich nichts als ihn mitbrächte, hätte ich tausendmal mehr gewonnen, als ich mir je versprochen habe. Du weißt fast nichts von ihm. [...] Das Griechentum ist bei ihm Blut, nicht Form. Er hat die Antike überlebt und sich jenseits der Plastik entwickelt. Ein Maler, Du kannst ihn Dir gar nicht genug als Maler denken. Ein

---

<sup>25</sup> MEIER-GRAEFE, S.25.

<sup>26</sup> Ebenda, S.46.

<sup>27</sup> Ebenda, S.74f.



Outsider unter den Griechen, mit der kühnen Selbständigkeit eines von seinem Volke Abgesonderten, in dem das Edelste des Volkes neue Blüten treibt. Fast der Gegenpol der Antike. Er kommt von Tintoretto her und hat die Antike durch Michelangelo kennen gelernt. Eine Auseinandersetzung mit Michelangelo nach der Art des Rubens, vollkommen unplastisch. Aber, wo Rubens in Fleischorgien tobt, entsteht bei Greco eine vollkommen spiritualisierte Schönheit: eine Farbe, die nicht des Fleisches bedarf, um zu leben, insofern antikes Erzeugnis. Die Gefahr ist, ihn deshalb für einen Spiritisten zu halten. Er ist es so wenig als Degas und noch weniger als Rembrandt. Klarheit bis zum Exzeß, insofern himmelhoch über Cézanne. Er realisiert, was er will, kann alles und will das Höchste. [...] Er malt Christus am Kreuz, die Auferstehung, Marienbilder, mit aller Furie der Renaissance. Aber die Furie scheint uns über das Christliche hinaus in das Antike zu tragen. Kannst Du Dir diese jenseitige Antike vorstellen? Ein ganz neues Griechentum. Das verwehte Samenkorn eines untergegangenen Baumes, das sich in fremdem Erdreich entwickelt. Es gewinnt die Kraft aus dem Mangel an Heimat. Seine Schwäche ist seine Stärke. Der Fremdling durchschaut unsere Kultur, erobert sie sich, und wie er auf dem Gipfel steht, fängt er an, seine uralte Muttersprache zu stammeln. Er klingt nur noch wie Christus. - Weißt Du, an wen ich oft vor seinen Bildern denke? an unseren Marées. Du weißt, daß ich Marées nie tragisch nehme. Von einer unmittelbaren Beziehung ist natürlich keine Rede. Was man dafür nehmen könnte, geht wohl nur mittelbar auf Greco zurück, denn als er hier war, hat er ihn wie alle seiner Zeit nicht beachtet. Übereinstimmend ist der Glaube beider Heimatlosen an eine innere Heimat, die Zuversicht, durch den Sturm unserer Evolutionen hindurch zur Ruhe zu kommen. Das Mysterium Greco's, das nur einmal in der Weltgeschichte vorkommt, beruht auf dem Unbegreiflichen, daß er den Sturm, der erst nach ihm kommen sollte, der uns heute noch trägt, allein für sich entfachte und seiner Herr wurde.

Das ist, was ich Dir von Velasquez schreiben kann. Vielleicht verstehst Du, warum es mir unmöglich ist, Dir meine Gründe gegen ihn auseinanderzusetzen. [...] Du wirst es womöglich für Zynismus halten, wenn ich Dir sage, daß mir das ganze Velasquezproblem heute schon langweilig ist. [...] Während Greco alles, was man geben kann, herausfordert. Man kann sich fast einbilden, in seiner Nähe zu etwas Besserem zu werden. Der heillose Unterschied liegt hier wie überall, wo man künstlerische Differenzen unüberbrückbarer Art zu finden glaubt, im Bereich rein menschlicher Qualitäten. Es ist unsäglich lächerlich, zu sagen, daß Greco etwas anderes als Velasquez malte, und es ist fast ebenso lächerlich, zu sagen, daß er besser malte. [...] Das Interesse beginnt da, wo es möglich wird,

Menschen zu entdecken, große Vorbilder, Helden. Leibl konnte zufällig malen, Marées konnte zufällig weniger gut malen und war viel größer. Du mußt einsehen, daß die Überwindung des Talentes dasselbe ist wie die Überwindung des Stofflichen im Kunstwerk. Das Genie schafft sich, was dem Talent ein Zufall gibt. Es kann immer so gut malen, als es braucht, um sich auszudrücken. Velasquez war ein winziger Mensch von großer Geschicklichkeit."<sup>28</sup>

Den Brief zitiere ich in dieser massiven Ausführlichkeit, weil er uns in mehreren Bögen zu Rilke führt wie auch zu einem Verständnis von Kunst, in dem dieser sich intensiv mit El Greco zu treffen vermag.

Es ist nicht nur die Art, wie Meier-Graefe durch die erschütternde Gegenwart der neu entdeckten Bilder geradezu bekehrt wird zu El Greco, die an Rilkes Hingerissenheit erinnert. Beide geraten in einen euphorischen Sog des Staunens, und wenn der Kunsthistoriker auch massiv die Namen anderer Maler ins Spiel bringt, um das Gesehene zu bestimmen, so tut er es doch eigentlich nur aus einer nach Sprache suchenden Verblüffung heraus. Er will das Unvergleichliche dieser frischen Entdeckung nicht zuletzt sich selbst etwas verständlicher werden lassen. Das Abwägen mit Namen ist ein Vorspiel für eine sich noch verweigernde Begrifflichkeit, ein Voranschreiten des Staunens, denn wer staunt, dem verschlägt es zunächst die Sprache.

Wurde oben vermerkt, Rilke sei in seiner El Greco-Begeisterung kein Pionier und Einzelgänger gewesen, und gezeigt, daß es Meier-Graefe schon ein paar Jahre früher ganz ähnlich ergangen ist, so müßte es nun genauer heißen, daß eine wirkliche Annäherung an El Greco allerdings doch immer wieder Einzelgängerschaft und geradezu blinden Pioniergeist voraussetzt, weil die wunderbare Basis seiner Malkunst in der von Meier-Graefe begeistert geschilderten Einzelgängerschaft seines Menschseins begründet liegt, die sich allein wahlverwandschaftlich wirklich erschließen läßt. Nicht zufällig kommt es dann sowohl bei Rilke als auch bei Meier-Graefe zu der Metapher, El Greco bereisen zu wollen. Beide ahnen zunächst und sehen dann immer deutlicher die enormen Horizonte, die dieser um ein Haar völlig vergessene und damit unsichtbar gewordene Maler ihnen zu öffnen versteht wie kein zweites Land auf dieser Welt.

Nachdem es so einzelnen auf ihren Abwegen gelungen war, El Greco aus der Unsichtbarkeit des Vergessens zu befreien, kam es sehr schnell dazu, daß er einer neuen Unsichtbarkeit ausgehändigt wurde. Er geriet in die Krallen der Mode. Aus den kurvenreichen Pfaden der Einzelgängerschaft wurden über Nacht

---

<sup>28</sup> Ebenda, S. 77ff.

wahre Autobahnen hervorgestampft mit dem fragwürdigen Versprechen, El Greco auf diese Weise bequem und für jedermann zugänglich zu machen. Der aber litt darunter, wie eine Landschaft leidet unter dem verwundenden Einschnitt einer Autobahn und den sonstigen Verwüstungen touristischer Erschließung. Die Möglichkeit des Reisens erstirbt unter dem wuchernden Netzwerk allgegenwärtiger Erleichterung.

Meier-Graefe gibt wichtige Hinweise darauf, warum das Reisen Rilkes zu El Greco so überaus intensiv gelingen konnte, denn bei ihnen scheint Wahlverwandschaft vor lauter Nähe geradezu in Blutsverwandschaft umzuschlagen. Beide gehören sie in die Familie der Fremden, die sich geistig wie räumlich absondern von ihrem Volk und ihre ganze *Kraft aus dem Mangel an Heimat* gewinnen. Ihre Schwäche ist ihre Stärke. *Übereinstimmend ist der Glaube beider Heimatlosen an eine innrere Heimat, die Zuversicht, durch den Sturm unserer Evolutionen hindurch zur Ruhe zu kommen.* Diese Sätze sind in ihrem gesamten Bedeutungsgewicht auch auf Rilke beziehbar. Und wenn es dann bei Meier-Graefe über El Greco heißt: *Der Fremdling durchschaut unsere Kultur, erobert sie sich, und wie er auf dem Gipfel steht, fängt er an, seine uralte Muttersprache zu stammeln,* so sehe ich Rilke auf eben diesem Gipfel, wenn es ihm denn gelingt, das Chaos durchzogener Fremde wie Heimat anzusprechen, in seiner uralten Muttersprache, die gleichfalls gestammelt sein will, bevor sie sich als Poesie zu erkennen gibt.

El Greco hat Rilke gewaltig unterstützt darin, seinen Weg in die Heimatlosigkeit durchzustehen und sich nicht vorzeitig aufhalten oder beruhigen zu lassen von allerlei Angeboten, Stadien des Arbeitens mit dem befriedenden Glück der Ankunft zu verwechseln. So ist es vielleicht die wichtigste Leistung seiner spanischen Reise, daß Rilke mit seinem El Greco-Fieber fertig werden konnte, ohne auch nur für einen Moment zu vergessen, wohin ihn dieses Fieber führen will und wieviel zu tun bleibt auf dem eingeschlagenen Weg.

Auf spanischem Boden kommt es erstaunlich schnell schon zu einer neuen Sicht auf El Greco. Das Ungeheuere seiner Bilder wird eingeholt von den großartigen Offenbarungen der Stadt Toledo und ihrer Landschaft, der sie entsteigt. Schon nach knapp zwei Wochen schreibt er von dort an Marie von Thurn und Taxis: "Grecos habe ich seither viele gesehen und einzelne mit sehr unbedingter Bewunderung; im ganzen aber ist er natürlich nun ganz anders innerlich einzuordnen; bisher, wo man ihn sah, bedeutete er alles dies, für den Hierseienden geht

er zunächst im Vorhandenen unter, ist nur wie eine schöne Schnalle, die die große Erscheinung fester um die Dinge zusammennimmt...<sup>29</sup>

An anderer Stelle, in einem Brieffragment an Helene von Nostitz, geschrieben im Dezember 1912 in Ronda, äußert er sich noch ausführlicher über das Verhältnis der El Greco-Bilder zur Wirklichkeit: "Stellen Sie sich vor, daß da zwischen den Dingen dieser unbeschreiblichen Stadt etwa die Spannung besteht, die zwischen der Erscheinung herrscht und einem, dem etwas erscheint, ein sich gegenseitig Nichtglaubenkönnen, ein athemloses Voreinanderdastehn von Ding zu Ding; ein Erschrecken reißt die Türme in die Höhe - ein Schrei macht die Tore zu dem, was sie sind -, ein Nachgeben hat die Brücken hinübergebogen, und das alles hat keine Möglichkeit, sich auszuruhen, denn es geht auf einem entsetzlichen Berg vor sich, um den, tief unten, der Fluß seine Schlinge, wie würgend, zugezogen hat; und die Brücken, die, wie mit geschlossenen Augen, jenseits ankommen und aufschauen, finden sich vor der reißendsten Natur, der Weg, den sie fügsam herübergebracht haben, verwildert dicht vor ihnen und kehrt sich wider sie mit knirschenden Zähnen. -

Ach, ich versuche nun seit Wochen, in dem und jenem Brief, eine Spur Nachricht davon zu geben, aber es ist ungeheuer, über mein bischen Ausdruck hinaus. Man möchte die Bibel aufschlagen und blättern, wo es steht, dort muß es vorkommen.

Sie werden an Greco denken - , ja ja, aber er ist **drin**, es hat ihn übertrieben, nicht daß ers zu fassen bekommen hätte. Hier ist etwas, das schon die Intensität des Kunstwerks hat, insofern ich weiß nicht welche Wahrheit der menschlichen Seele darin zur Endgültigkeit gekommen ist, zur Existenz, zu einer Sichtbarkeit, von der man meint, sie müßte, so wie sie da ist, für den Hirten irgendeiner Ziegenheerde und für Gottes Engel, die gleiche sein."<sup>30</sup>

Kritisch ist hier natürlich anzumerken, daß Rilke mit seinem Blick durch die intensive Aufnahme der Bilder El Grecos auf äußerste aufgeladen war, als er Toledo betrat, daß er also eigentlich nicht mehr unterscheiden konnte zwischen Erscheinung und Wirklichkeit, zwischen Bild und Vorbild, zwischen Einfluß und Entdeckung. Sein Beschreibungsversuch der Stadt macht das deutlich, wenn er den Türmen, Toren und Brücken unmittelbar menschliche Gefühlsausbrüche zuschreibt, wenn der Fluß die Stadt würgend umschlingt und der Berg, auf dem sie liegt, entsetzt ist. Es bleibt sehr fraglich, ob er zu diesem Blick gelangt wäre,

---

<sup>29</sup> SÖLLNER, S.43.

<sup>30</sup> Ebenda. S.70f.

wenn sein Auge nicht durch die Schule des El Greco entscheidend vorgeprägt worden wäre. Allerdings bleibt festzuhalten, daß Rilke mit seiner Reise auf eine Stufe gerät mit den Bildern. Er ist ihrer Sprache nicht mehr fassungslos staunend ausgesetzt wie in Paris und München bei Betrachten der Toledo-Bilder, sondern bewegt sich in ihnen mit einer geschwisterlichen Sicherheit, die nur erwachsen konnte, weil sich hier tatsächlich zwei Wesen trafen, die gerade in ihrer Einzelgängerschaft zur intensivsten Begegnung fähig waren.

Bei einer derartigen Verwandtschaft in der Art, sich wie reisende Freibeuter ihre einsamen Wege zu einer unverwechselbaren Kunst zu bahnen, kann es nicht verwundern, daß auch ihre lebenslanges Arbeiten an einem eigenen Gott sich in mancherlei Hinsicht ähnelt, einem Gott, der alle Wege und Irrwege ihres Suchens großzügig und neugierig mitzugehen bereit ist. Für Rilke wie für El Greco ist der Kampf um die Vollendung ihrer Kunst zugleich der Gipfel der Selbsterfüllung wie die höchste Form des Gottesdienstes. Dieser Gott ist einer, der ihnen vor lauter Nähe geradezu eingewachsen ist. Er läßt sich nicht beschränken durch eine verwaltende Amtskirche, er triumphiert ohne Herrschaft über Zeit und Raum, über Kultur und Chaos. Er sucht den Menschen, der ihn sucht, und will nichts wissen von abgeschotteten Demarkationslinien zwischen Himmel und Erde. Dieser höchstpersönliche Gott ist von einer derartig souveränen Universalität, daß mit ihm keinerlei Staat zu machen ist.



MIKLÓS GYÖRFFY (BUDAPEST)

## DIE DARSTELLUNG VON TRIEBLEBEN UND SEXUALITÄT BEI MUSIL UND CSÁTH

### Österreichisch-ungarische literarische Parallelen an der Jahrhundertwende

In der ausgehenden Österreichisch-Ungarischen Monarchie finden wir in der Kunst und Literatur der Jahrhundertwende zahlreiche bedeutende Außenseiter, die auffallend isoliert stehen, keiner der verschiedenen zeitgenössischen Schulen und Strömungen angehören, in ihrem Leben auf wenig Verständnis stießen, einzelne von ihnen nicht einmal als Künstler oder Dichter anerkannt waren, und neben ihrer einsamen künstlerischen oder literarischen Tätigkeit selbst lange Zeit einem bürgerlichen Beruf nachgingen. Als bekannte Beispiele könnten Kafka, Georg Trakl und der große ungarische Maler Csontváry angeführt werden.

Sie waren in gewisser Hinsicht Amateure, Liebhaber ihrer Kunst, zumindest nach der bürgerlichen Wertordnung der Arbeitsteilung und im Vergleich zu professionellen Größen, wie sie in dieser Zeit zum Beispiel Thomas Mann, Anatole France, Richard Strauss oder Rodin waren. Auch Robert Musil und Géza Csáth können als derartige Außenseiter gelten, die gleichzeitig in mancher Hinsicht verwandte Züge aufweisen, wie überhaupt merkwürdige Parallelen diese einsamen Sonderlinge und Einzelgänger in eine nachträgliche Gemeinschaft einordnen.

Wie bekannt war Musil, der 1880 in Klagenfurt geboren wurde, von seinen Eltern zum k.u.k. Offizier bestimmt, und als ihm die Lust daran verging und er seine technischen Fähigkeiten und Interessen entdeckte, studierte er Maschinenbau an der Technischen Hochschule Brünn und wurde 1901 Ingenieur. Seine Faszination von der strengen und heiligen Nüchternheit der Technik zog ihn an die Technische Hochschule Stuttgart, wo er eine zeitlang als Volontärassistent tätig war und sogar eine technische Erfindung patentieren ließ. Géza Csáth war um sieben Jahre jünger als Musil. Er wurde in der südungarischen Stadt Szabadka geboren, die heute zu Serbien gehört. 1904 ließ er sich an der Medizinischen Fakultät der Universität Budapest einschreiben und 1909 beendete er seine Studien. Er wurde Praktikant an der Klinik für Nervenheilkunde und Psychiatrie in Budapest.

Musil wird in Stuttgart bald enttäuscht, und sucht den Ausweg in weiteren Studien und in der Literatur. Er studiert Philosophie - insbesondere Logik - und experimentelle Psychologie an der Universität Berlin und schreibt den Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, der 1906 erscheint. Géza Csáths literari-

sche Anfänge fallen mit dem Beginn seiner medizinischen Studien zusammen. Ab 1904 erscheinen regelmäßig seine Erzählungen in Budapester Zeitschriften, und 1908 veröffentlicht er seinen ersten Erzählband, dem in den nächsten Jahren weitere folgen. Er bleibt aber auch weiterhin praktizierender Arzt, und zwar bis zu seinem frühen Tod 1919, abgesehen von einer Zeit nach dem Ausbruch des ersten Weltkrieges, wo er zum Militär muß und an verschiedenen Fronten dient. Bald wird aber seine Morphiumsucht entdeckt und er zur Entziehungskur gezwungen, nach deren Mißerfolg er schließlich vom Dienst enthoben wird. Er nimmt zwar seine ärztliche Tätigkeit wieder auf, aber diese letzten Jahre seines Lebens - und aus literarischer Sicht schon die nach 1912 - stehen vollkommen im Zeichen der vom Krieg überschatteten Morphiumsucht, die Géza Csáth mit dem Salzburger Apothekerlehrling Georg Trakl verbindet. Die beiden sind übrigens im selben Jahr und im selben Monat geboren, und ihr tragisches Ende hatte auch etwas gespenstisch Gemeinsames: der kokainsüchtige Trakl verfiel infolge der erschütternden Kriegserlebnisse an der russisch-österreichischen Front in Galizien in geistige Umnachtung und beging durch eine Überdosis Kokain (wahrscheinlich) Selbstmord. Auch Géza Csáths Geist trübte sich nach den Fronterlebnissen und nach den vergeblichen Versuchen, seine Sucht zu bekämpfen. 1919 erschoss er seine Frau und beging Selbstmord. Dieses Mal ist es zwar noch gelungen, sein Leben zu retten, aber wenige Monate später floh er weg aus dem Krankenhaus, wo er behandelt wurde, und als serbische Soldaten ihn anhielten, nahm er eine große Dosis von gestohlenem Pantopon ein und starb.

Die Parallelen zwischen Musil und Csáth, die ich hier aufzeigen möchte, erscheinen eher im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, als in diesem zweiten, das - zumindest bei Csáth - schon vom tödlichen Kampf mit den Dämonen der Sucht und des Krieges gezeichnet ist, aber um ihre wahre Bedeutung zu begreifen, ist es nötig, sich diese Folgen auch vor Augen zu halten. Sowohl Musil als auch Csáth strebten von vornherein danach, im Erkennen und in der Darstellung der Welt Grenzen zu durchbrechen, die bis dahin nicht einmal als Grenzen voll bekannt waren, und dabei Mittel zu gebrauchen, die in der Literatur bisher nicht gewöhnlich waren. Die Naturwissenschaften, vor allem die revolutionären Entdeckungen in der Psychologie, trugen wesentlich zu ihrer neuartigen Welt- und Kunstauffassung und literarischen Praxis bei. In seiner Dissertation *Beiträge zur Beurteilung der Lehren Machs* (1908) schrieb Musil: "Das Wort des Naturforschers wiegt schwer, wo immer heute erkenntnistheoretische oder metaphysische Fragen von einer exakten Philosophie geprüft werden. Die Zeiten sind vorbei, wo das Bild



der Welt in Urzeugung dem Haupte des Philosophen entsprang."<sup>1</sup> Aufgrund der Lehren Machs schließt er darauf, daß "nur die Rückständigkeit der Philosophen verkenne, wie sehr die exakte, fruchtbare Wissenschaft längst schon in den Bahnen der positivistischen Philosophie gehe", womit er eigentlich umgekehrt meint, daß die Philosophie längst in den Bahnen der Naturwissenschaften gehe, aber er traut sich nicht das zu schreiben, weil er ja in Philosophie promoviert. In seiner Doktorarbeit entdeckt er zwar mit einer gewissen Enttäuschung, daß Naturwissenschaft und Philosophie, sogar Positivismus letzten Endes doch verschiedene Dinge sind, und der Physiker schließlich doch nicht dem Philosophen die Denkkategorien liefert, aber er hört bei seinen Denkversuchen in Essays und literarischen Werken nicht auf, den Rationalismus und die Exaktheit der Naturwissenschaften und der Technik mit dem Irrationalismus des Geistes und der Metaphysik zu vereinbaren. Schon Törleß hat sich gefragt, wie man sich den imaginären Zahlen anvertrauen kann, wie man mit einer Mathematik umgehen soll, die gar nicht so sicher ist, wie sie in der Mathematikstunde gelehrt wird. "Der mathematische Mensch" ist nach dem gleichnamigen Essay von Musil (1913) einer, der plötzlich draufkommt, daß nachdem schon einmal "alles ins schönste Existenz gebracht war [...] etwas in den Grundlagen der ganzen Sache absolut nicht in Ordnung zu bringen sei; tatsächlich, sie sahen zuunterst nach und fanden, daß das ganze Gebäude in der Luft stehe. Aber die Maschinen liefen! Man muß daraufhin annehmen, daß unser Dasein bleicher Spuk ist; wir leben es, aber - eigentlich nur auf Grund eines Irrtums, ohne den es nicht entstanden wäre. Es gibt heute keine zweite Möglichkeit so phantastischen Gefühls wie die des Mathematikers." Er verträgt diesen intellektuellen Skandal in vorbildlicher Weise, sieht diesen als eine Analogie für den geistigen Menschen, der kommen wird. Er ist ein Spezialist, "denn kein Genie ist mehr imstande, das Ganze zu beherrschen. Er glaubt, daß das, was er schreibt, irgendwann wohl auch einen praktisch liquidierbaren Nutzen abwerfen wird, aber nicht der spornt ihn; er dient der Wahrheit, das heißt seinem Schicksal und nicht dessen Zweck." Das Ziel ist längst nicht mehr das bloße Wissen, sondern das Denken. "Mit seinen Ansprüchen auf Tiefe, Kühnheit und Neuheit beschränkt es sich vorläufig noch auf das erstaunlich Rationale und Wissenschaftliche. Aber dieser Verstand frißt um sich und sobald er das Gefühl erfaßt, wird er Geist. Diesen Schritt zu tun, ist Sache des Dichters."<sup>2</sup> Ein anderes

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: BERGHAIN, Wilfried: *Robert Musil*. - Hamburg: Rowohlt 1963, S.55f.

<sup>2</sup> MUSIL, Robert: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*. - Hamburg: Rowohlt 1978, S.1006ff.

Mal schreibt er: "Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele."<sup>3</sup> Schon der Verstand von Törleß hat um sich gefressen, indem er sich mit dem fertigen und mechanischen Wissen des Konvikts nicht zufrieden gab, aber den entscheidenden Schritt wird der Dichter des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* tun, als er mit dem Denken das ganze Gefühlsleben Ulrichs erfaßt und es zum Geist verwandelt.

Wie für Musil die Mathematik eine Analogie bot zu Fragen der Seele und des Geistes, so war für den Nervenarzt Géza Csáth die Psychoanalyse ein Leitfaden im literarischen Schaffen. Aus diesem Grund könnte er auch mit Schnitzler verglichen werden, was noch ebenfalls nicht geschehen ist, aber wir wollen hier genau darauf aufmerksam machen, worin Géza Csáth und natürlich Musil den Positivisten Schnitzler überholt haben. Csáths naturwissenschaftliche Bildung lieferte vor allem sein Studium der Medizin. Aber er las auch Werke von Darwin, Haeckel und Freud. Der letztere gehörte damals noch nicht zu den Pflichtlektüren eines Mediziners. Neben seinen Erzählungen und Musikkritiken - Csáth wollte ursprünglich Musik studieren - schrieb er populärwissenschaftliche Publizistik über Themen wie *Der Weg des wissenschaftlichen Erkennens* oder *Die Psychologie der Religionen und Mythen*. Er suchte in den Naturwissenschaften einen Schlüssel zur umfassenden Welterklärung und war bestrebt, ihre Methoden auch in den Humaniora geltend zu machen. Was ihm über die naturalistisch-positivistische Auffassung und Praxis weiterhalf, war die Lehre von Freud. 1909 rezensierte er begeistert und kundig *Die Traumdeutung*. In einem anderen Artikel besprach er die Ich-Auffassung Freuds. Sein wichtigster und erst neuerdings verdientermaßen gewürdigter Beitrag zur Psychoanalyse war die *Fallstudie* aus 1911, die auch unter dem Titel *Das Tagebuch einer Geisteskranken* publiziert wurde.<sup>4</sup> Das bedeutende psychiatrische Werk besteht aus den tagebuchartig geführten und hochinteressanten introspektiven Aufzeichnungen eines gewissen Fräuleins G., die die Patientin von Csáth war, und der dazu beigefügten ärztlichen Analyse und Diagnose der untersuchten Psychose. Es hat sowohl als eine frühe Anwendung und Fortbildung der Freudschen Lehre, wie auch als ein Dokument der persönlichen Krise von Csáth große Bedeutung, die wir hier nicht ausreichend besprechen können. Es sei nur soviel erwähnt, daß in einer zeitgenössischen Buchbesprechung selbst der große ungarische Schüler Freuds, Sándor Ferenczi, sich mit der Arbeit von Csáth auseinandersetzte, und der ungarische

---

<sup>3</sup> Zitiert nach: BERGHAHN, S.35.

<sup>4</sup> CSÁTH, Géza: *Egy elmeheteg nő naplója*. - Budapest: Magvető 1978.

Gegenwartsschriftsteller Miklós Mészöly neulich in einem Aufsatz die Hypothese aufstellte, wonach Csáth in der Fallstudie über Fräulein G. seine eigenen Lebensprobleme erkannte und analysierte.<sup>5</sup> Er fragt sich sogar, ob in der Krankheitsgeschichte des Fräuleins G. nicht ein Ersatz für den nie geschriebenen Roman von Csáth zu sehen sei. Daß die Annahme von Mészöly nicht aus der Luft gegriffen ist, beweist das Tagebuch aus dem Jahre 1912 von Csáth selbst, das - vermutlich durch die Aufzeichnungen seiner Patientin angeregt - mit verblüffender Offenheit seine "sexuellen und ambitiösen Komplexe" aufzeigt - die Begriffe stammen aus seinem analytischen Werk und wurden von ihm selbst geprägt. Zu dieser Zeit kämpft er schon mit seiner Morphiumsucht und mit der undämpfbaren und unbedingten Lebensgier, die ihm keine Kompensation und Verdrängung erlaubt, nicht einmal, wenn dafür der Preis des Wahnsinns zu zahlen ist.

Auch Musil lernte die Psychoanalyse von Freud früh kennen, aber er blieb ihr gegenüber reserviert bis mißtrauisch. In einer Aufzeichnung aus seinem Nachlaß ist folgendes darüber zu lesen: "Die Entwicklung der psychologischen Anschauungen, die in den letzten 50 Jahren [...] stattgefunden hat, ist gut zu kennzeichnen als eine Entthronung der Vernunft u. des Verstandes in ihrer Bedeutung für das Seelenleben [...] durch den Affekt. Freud hat das meiste davon bewirkt [...]. Vergleicht man die Zeiten vor u. nach der Entdeckung des 'Unbewußten', so findet sich in beiden, bloß mit entgegengesetzten Vorzeichen, dieselbe Überschätzung des 'Bewußten'. Heute sieht man es fast bloß als ein schattenhaftes Flämmchen an, das aus dem Talg und Öl eines Nachtlights erwächst; ehemals spielte es in der Gefühlspsychologie die Rolle einer Bogenlampe, die in einem leeren Zimmer hängt u. nichts als seine Kahlheit sichtbar macht. (Das Zimmer war psychologisch leer u. logisch-moralisch möbliert)."<sup>6</sup> Der eher an der Gestaltpsychologie orientierte und sich in den Fragen der Seele mehr Verstand und experimentelle Exaktheit wünschende Musil war aber für die Erschließung und Darstellung der neu entdeckten psychologischen Erscheinungen und Zusammenhänge ebenso empfänglich wie die Psychoanalytiker.

In seinem Essay von 1911, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, verfocht er das Recht der Kunst, Aspekte des Lebens darzustellen, über die man bisher schweigen mußte. "Das Unanständige und Kranke ist, von einem Künstler dargestellt, gar nicht mehr es selbst [...] das Dargestellte ist weder unanständig mehr noch krank." Wie die Wissenschaft, sucht "auch die Kunst [...] Wissen; sie

<sup>5</sup> MÉSZÖLY, Miklós: *Előszó*. - In: CSÁTH: *Egy elmebeteg nő naplója*, S.5ff.

<sup>6</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.824.

stellt das Unanständige und Kranke durch seine Beziehungen zum Anständigen und Gesunden dar, das heißt nichts anderes als: sie erweitert ihr Wissen vom Anständigen und Gesunden"<sup>7</sup>. Das Kranke und Unmoralische muß aber nach Musil ebenfalls in den Denkbereich gerückt werden, damit man die Grenzen anders als gewohnt bestimme. "An einem Beispiel: man wird anerkennen müssen, daß ein Lustmörder krank sein kann, daß er gesund und unmoralisch sein kann und daß er gesund und moralisch sein kann; bei Mördern tut man's ja."<sup>8</sup> Genau dieses Denken über einen Lustmörder bildet einen wichtigen Aspekt des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* - die Gespräche im Roman kehren immer wieder zur Frage des Falles und der Zurechnungsfähigkeit des Lustmörders Moosbrugger zurück.

Wenn wir nun die einzelnen "unanständigen" Motive im *Törleß* und in den Erzählungen von Csáth ins Auge fassen, das heißt jene, die das Triebleben der Figuren in den Denkbereich rücken, finden wir Parallelen vor allem auf zwei Ebenen. Als Törleß mit Beineberg die alternde, erniedrigte Prostituierte Bozena im alten Badhaus besucht, erinnert ihn die Frau an seine Mutter. "Mit jeder Einzelheit, deren er sich erinnerte, wuchs nämlich neben der Scham auch eine Kette häßlicher Gedanken in ihm groß." Und er fragt sich verwirrt: "Was ist es, das es ermöglicht, daß diese Bozena ihre niedrige Existenz an die meiner Mutter heranrücken kann [...]. Dieses Weib ist für mich ein Knäuel aller geschlechtlichen Begehrligkeiten; und meine Mutter ein Geschöpf, das bisher in wolkenloser Entfernung, klar und ohne Tiefen, wie ein Gestirn jenseits alles Begehrens durch mein Leben wandelte..."<sup>9</sup> Und Bozena scheint sogar zu ahnen, daß bei ihr die jungen Herren aus dem Konvikt schuldbeußt an ihre Mütter zu denken pflegen. Sie fragt einmal Basini, ob er sich denn nicht vor seiner Mutter schämen würde. Und Törleß fühlt sich in seiner Scham als Verräter, und hat den Eindruck, als ob seine Mutter "mit ruhigem Schritte ginge, alle Türen zu schließen". Das bedenkliche Nebeneinander von Mutter und Geliebten, ihr Wetteifern für den Sohn und zugleich Mann in diesem kommen auch in den Erzählungen *Tonka* und *Die Amsel* vor. "Ich bin deine Mutter"<sup>10</sup>, sagt die Amsel dem Erzähler, als sie aus der Kindheit wiederkehrt, und es war der Gesang einer Nachtigall oder vielleicht sogar derselben Amsel, der ihn einst an einem Berliner Morgen dazu bewog, seine Frau sogleich und endgültig zu verlassen. Diese Motive stammen vermutlich aus

---

<sup>7</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.979.

<sup>8</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.982.

<sup>9</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.32f.

<sup>10</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.561.

dem jahrelangen Kleinkrieg zwischen der Mutter und dem Sohn Musil um eine nicht standesgemäße und vielleicht auch sonst fragwürdige Freundin.

Eine der schönsten Novellen von Géza Csáth, *A vörös Eszti* (*Die rote Esther*, 1908), erzählt von einer schönen, jungen, rothaarigen Amme, die in der Phantasie und in den Träumen des Ich-Erzählers in seiner Kindheit sich mit Figuren der Andersen-Märchen verschmolz. Als er bei Tagesanbruch manchmal aus seinem Schlaf aufschreckte, war es die rote Esther, die ihn beruhigend und einen Zauber ausstrahlend streichelte. "Ich umschlang ihren Hals, und küßte ihren Mund. Esther erwiderte den Kuß auf meinen Lippen, und preßte mich eng an sich."<sup>11</sup> Nach vielen Jahren, als der Erzähler schon Mediziner ist, sieht er die rote Esther in der Großstadt wieder. Sie ist Prostituierte geworden und wird nun die Geliebte des jungen Mannes. Er erkrankt schwer, und sie pflegt ihn, wie sie sich einst um den kleinen Knaben kümmerte. Auf einmal erscheint die Mutter, sie ist angereist, um für den Sohn zu sorgen. Für eine kurze Zeit entsteht ein seltsamer Zustand, in dem, auch durch das Fieber bewirkt, Mutter und Geliebte im Bewußtsein des Erzählers verschwimmen. Es war vermutlich die Geliebte, die die Mutter herbeigerufen hatte, damit sie aus dem Leben des jungen Mannes für immer verschwinden kann. Die knappe und poetische Erzählung strahlt eine erotische Anziehungskraft aus, in der Sexualität und Mutterliebe verschmelzen. Für Csáths Erzähler liegt darin nichts Schamvolles oder Beengendes. Im Gegenteil, er scheint in dieser traumhaften und atavistischen Beziehung eine natürliche und ursprüngliche Zusammengehörigkeit zu erleben. Gleichzeitig drückt die Erzählung auch ein schmerzliches Gefühl des Verlustes aus, dessen persönlicher seelischer Hintergrund vielleicht darin zu suchen ist, daß Csáth seine Mutter sehr früh verloren hat und unter der Mutterlosigkeit zeitlebens stark litt. Zu seinem gesteigerten, überspannten sexuellen Leben, das sein Tagebuch mit einer zu dieser Zeit beispiellosen Unverhülltheit, sozusagen mit ärztlicher Aufmerksamkeit, verfolgt und analysiert, kann auch das beigetragen haben.

Eine andere überraschende Parallele zwischen Musil und Csáth - in ihrer Prosa zu dieser Zeit - zeigt sich in der Verflechtung von sexueller Lust und brutaler Gewalt. Zu den kühnsten und bekanntesten Teilen des *Törleß* gehören jene Passagen, wo Musil beschreibt, wie Reiting und Beineberg im Dachboden des Konvikts, in der roten Kammer, ihre zweifelhafte, ja gemeine Lust daran haben, den weichen und schönen Basini zu entkleiden und zu verprügeln, ihn zu vergewaltigen, weil sie das sinnlich reizt. Schließlich gerät Törleß selbst in den Bann-

---

<sup>11</sup> CSÁTH, Géza: *A vörös Eszti*. - Budapest: Szépirodalmi 1982. S. 108. (Übers. des Verf.)

kreis dieser wirren Gefühle und als der gedemütigte Basini sich ihm auch bereitwillig anbietet, kann sich Törleß einige Minuten lang der Macht dieser reizenden Schönheit nicht entziehen. "Ein betörender warmer Atem strömte aus der entblößten Haut, eine weiche, lüsterne Schmeichelei."<sup>12</sup> Basini bewirkt eine tiefe Erschütterung in ihm. "Ein fauler, süßer Geruch, der aus ihm aufgestiegen war, hatte ihn verwirrt. Und diese tiefe Erniedrigung, diese Selbstaufgabe, dieses von schweren, blassen, giftigen Blättern der Schande Bedecktwerden, das wie ein unkörperliches, fernes Spiegelbild durch seine Träume gezogen war, war nun plötzlich mit Basini - geschehen."<sup>13</sup>

Csáth hat mehrere meisterhafte und beängstigende Novellen geschrieben, in denen Folter und brutaler Mord sich mit sexueller Lust verknüpfen. In der Erzählung *Anyagyilkosság* (*Muttermord*, 1908) geht es um zwei Brüder in den Flegeljahren. Der Vater ist früh gestorben, die Mutter kümmert sich wenig um ihre Söhne. Sie hat einen Geliebten. Die Jungen "erkannten im Leben eine noble Beschäftigung, und sie paßten die Zeit unbewußt und früh ihren Bedürfnissen an." Sie richten im Dachboden eine kleine Hexenküche ein, und foltern und sezieren da Tiere. Manchmal quälen sie sogar einander. "Sie interessierten sich unerschöpflich für das Mysterium des Schmerzes."<sup>14</sup> Beim Foltern einer Eule empfanden sie, als ob eine straffe Spannkraft ihre Glieder ergriffe und der verschwindende Lebenswille des gefesselten und zuckenden Tieres sie selbst erfüllte. Die Brüder haben eine gemeinsame Geliebte. Sie küssen, zwicken, beißen, pressen, wälzen, quälen sie zusammen. Einer von ihnen fragt sich, warum alles, was im Leben schön, großartig und aufregend ist, zugleich schrecklich, unerklärlich und blutig ist? Schließlich brauchen sie Geld, um ein Geschenk für die Geliebte kaufen zu können und erstechen eines nachts die Mutter. Am nächsten Tag besuchen sie das Mädchen, entkleiden sie und legen die Kleinodien auf ihre Brüste, auf ihren nackten Bauch. Csáth erzählt diese Geschichte von den beiden jungen Muttermördern mit einer Impassibilität und wortkargen Exaktheit, die den Eindruck erweckt, als ob er selbst die beiden Jungen als ein Prosektor zerlege. Er hat übrigens mehrere Novellen geschrieben, in denen das Sezieren und der Sezierraum als Handlungsmotiv und Schauplatz vorkommen.

In einer anderen Erzählung von Csáth, *A kis Emma* (*Die kleine Emma*, 1912), henken kleine Kinder im Spiel eine ihrer Spielkameradinnen. Der Bericht

---

<sup>12</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.98.

<sup>13</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.46.

<sup>14</sup> CSÁTH: *A varázsló halála*, S.128ff. (Zitate in der Übers. des Verf.)

über den Fall wird zweifach in einen Rahmen gefaßt: einerseits gibt der Erzähler vor, diese Geschichte in einem Tagebuch eines fernen Verwandten gefunden zu haben, andererseits geht eine Vorgeschichte in der Schule der sachlichen und knappen Darstellung der Erhängung voraus. Diese Vorgeschichte erzählt, wie wiederholte und mit sadistischer Lust ausgeführte Prügelstrafen in der Klasse eine wirre Gemütsregung unter den Kindern verbreiten und wie sich diese Erregung mit einer vagen erotischen Neigung des Tagebuchautors zu der kleinen Emma verknüpft. Diese dumpfen Gefühle bewirken die Erhängung. Sie ist unschuldiges Kinderspiel, Liebesbekenntnis und Rache für unklare Kränkungen zugleich.

Weitere Novellen von Csáth könnten noch angeführt werden, in denen die triebhaften Beziehungen von Sexualität, Verdrängung, Neurose und pathologischen, irrationalen Reaktionen in ähnlich unerbittlich sachlicher Weise dargestellt werden. Csáth beobachtet diese Erscheinungen mit der Objektivität des diagnostizierenden Arztes. Die Distanz ist aber nur eine vorgetäuschte, latente persönliche Betroffenheit belebt sie. Auch Musils Törleß wird der Irrationalität des sexuellen Triebes und den barbarischen Impulsen im Menschen gegenübergestellt. Er erkennt, daß alles möglich ist. "Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, in verwirrten Gängen voll brüllender Stimmen Irrenden, nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen..."<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> MUSIL: *Prosa und Stücke*, S.46.





LÁSZLÓ JÓNÁCSIK (BUDAPEST)

ZUR TRADITION DER "SIZILIANISCHEN DICHTERSCHULE" IM *RAABER LIEDERBUCH*

Ein Interpretationsversuch zum Gedicht *Brief solstu mit verlangen...*<sup>1</sup>

Die anonyme Handschrift, die sich unter der Signatur XXXII/6.37 im Besitz des Bischöflichen Priesterseminars zu Raab (Győr, Ungarn) befindet, und die daher von ihrem Entdecker und Herausgeber, Eugen Nedeczey, - wohl irrtümlicherweise<sup>2</sup> - den Namen *Raaber Liederbuch* erhielt, entstand um die Wende des 16./17. Jahrhunderts in Österreich. Der Überlieferungsstand (mehrere Schreiberhände, typische Kopistenfehler etc.) und die Textgemengelage (Heterogenität der Überlieferung, Filiationsverbindungen etc.) lassen die Sammelhandschrift als "Abschriften von Abschriften"<sup>3</sup> bestimmen, deren Vorstufen auch noch zu erforschen sind.<sup>4</sup>

Zu situieren ist das kanzlistisch geprägte Corpus in der noch archivalisch zu erschließenden, bilingualen und hermetischen, auf persönlicher und handschriftlicher Basis funktionierenden, literarischen Öffentlichkeit des protestantischen österreichischen Adels um 1600: Als Spezifika dieser Literaturszene sind der ausgeprägt protestantische Charakter und die starke italienische Orientierung anzusehen.

Die gesamte Kultur der habsburgischen Höfe und des österreichischen Adels wurde im ausgehenden 16. Jahrhundert zwar ohnehin von einem intensiven Italianisierungsprozeß erfaßt - aber das *Raaber Liederbuch* stellt einen bisher singulären Beleg für ein spezifisches und systematisches deutschsprachiges Interesse an mehreren Epochen, Traditionsschichten und Tendenzen in der Entwicklung der "Hohen Liebeslyrik" Italiens dar: Die Sammlung konzentriert sich auf die Liebesthematik, und es sind mehrere erotische Diskurstypen - poetologische und Rollenprogramme - der italienischen Liebeslyrik, von den provenzalischen

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung eines Kapitels aus der Dissertation des Verfassers, eingereicht im Januar 1996 an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

<sup>2</sup> Das Corpus verrät keinerlei musikalisches Interesse, und sowohl die Textualität (Sprachduktus, Fehlen des Refrains etc.), als auch das in der Sammlung vertretene Gattungsspektrum (romanische Gattungen - dagegen fehlende typisch deutsche Liederbuch-Gattungen) sowie die hohen - poetologischen etc. - Ambitionen weichen deutlich vom Liedtypischen respektive Liederbuchtypischen ab: Die Sammlung läßt sich keineswegs in die Traditionen des deutschen Liederbuches einreihen.

<sup>3</sup> NEDECZEY (Hg.) 1959, S.21.

<sup>4</sup> Die akribische Beschreibung des Corpus siehe auch bei NEDECZEY (Hg.) 1959 und DERS.: *Das Raaber (Győrer) Liederbuch*, 1959.

Anfängen zum Beispiel über die sizilianische Grundschrift bis zur Wende des 16./17. Jahrhunderts, in einem deutschsprachigen Corpus vereinigt, wobei im Mittelpunkt dieser auf Italien ausgerichteten Sammlung die Auseinandersetzung mit dem kanonisierten Bezugstext der italienischen Lyrik, nämlich dem *Canzoniere* des Francesco Petrarca (1304-1374), steht, und sogar verschiedene Möglichkeiten der Petrarca- und Petrarkismus-Rezeption, ja sogar unterschiedliche poetologische Tendenzen im Umgang mit dem Referenztext *Canzoniere* im *Raaber Liederbuch*, demonstriert werden. Damit beteiligt sich das *Raaber Liederbuch* am Literaturprogramm des Cinquecento, und es reiht sich definitiv in das italienische lyrische Paradigma ein: Es vollzieht folglich einen völligen Paradigmenwechsel in der deutschsprachigen Liebeslyrik.

Die Eigenentwicklung der italienischen Liebeslyrik beginnt etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts mit der "Sizilianischen Dichterschule" ("*scuola siciliana*"): Dieser Kreis dichtender Hofbeamter und Kanzleileute am sizilianischen Königshof setzte sich programmatisch und intensiv mit der provenzalischen Trobadordlyrik auseinander, und sein Wirken prägte nachhaltig die spätere Entwicklung der italienischen Lyrik. Als wesentliche Spezifika der italienischen Liebeslyrik gelten die frühe Kanonbildung, die durchgehende Intertextualität, und die Tatsache, daß die italienische Liebeslyrik den hohen Reflexionsgrad, zu dem seit ihren sizilianischen Anfängen die schriftlich organisierten und methodisch geregelten, gewissermaßen "gelehrten" - scholastischen, kanzlistischen, schrift rhetorischen etc. - Formen entscheidend beitrugen, im Gegensatz zu anderen volks sprachlichen lyrischen Traditionen nie völlig aufgab.<sup>5</sup>

Als anderes Extrem gilt die Entwicklung gerade der deutschen Liebeslyrik, die im 16. Jahrhundert kaum noch besondere poetologische und Reflexionsansprüche erkennen läßt, respektive keine Konsistenz mehr aufweist: Die Geschichte der deutschen Lyrik läßt sich seit dem späten Mittelalter als permanente "Verwässerung" - als Substanzverlust, Entproblematisierung, weitgehende Reduzierung von poetologischen und Reflexionsansprüchen, Schematisierung, Verniedlichung, spontane Direktheit und sogar derbe Erotisierung - charakterisieren.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. VERF. 1996. Allgemeines zur "Sizilianischen (Dichter-)Schule" vgl. z.B. HAUSMANN 1994, S.12ff.; ANTONELLI 1992; MÖLK: *Die sizilianische Lyrik*, 1981; ELWERT 1980, S.27ff.; SCHULZE 1979; FRIEDRICH 1964, S.16ff.; auch WITTSCHIER 1985, S.30ff. Zu Provenzalisten in der sikulo-toskanischen Lyrik vgl. z.B. CATENAZZI 1977; zur Auseinandersetzung der "*scuola siciliana*" mit dem provenzalischen Erbe vgl. auch KRAUB 1973.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. WORSTBROCK 1970, S.100f.; KARNEIN 1978, S.321f.; BRUNNER 1978, S.136; KRAUS 1980, S.139f., 245ff., 259; und SITTIG 1987, S.79, 120, 371 und 374, auch VERF. 1996.

Während die deutsche Lyrik hauptsächlich in ihrer umorientierten, "barocken" Phase - so vermittelt dies auch immer erfolgte - einige Traditionen der italienischen "Hohen Liebeslyrik" (zum Beispiel den Petrarkismus) rezipierte<sup>7</sup>, hat die germanistische Forschung eine deutschsprachige Rezeption der sizilianischen Traditionsschicht der italienischen Liebeslyrik bisher noch nicht festgestellt. Deshalb soll sich der vorliegende Beitrag mit einem Gedicht aus dem *Raaber Liederbuch* befassen, für das die Rezeption des sizilianischen Erbes konstitutiv ist: Sie soll im Rahmen eines Interpretationsversuches exemplarisch am Gedicht *Brief solstu mit verlangen...*<sup>8</sup> demonstriert werden.

### Ein Anders.

1. Brief solstu mit verlangen  
für Jeden Khuß Empfangen  
ein gulden alß dich Erstmal  
empfieng vnnd Laß In disem Thall  
5 du hiedest fierwahr /<sup>9</sup> mehr goldt so Clar  
alß Augenplickh sein Im Jar
  
2. Wen dier auch wur zuthaile  
für Jeden Khuß ein Meile  
du werß gesprengter Mer Nach Arth  
10 alß gleich der Lutz vnnd Leopard  
mehr man schier<sup>10</sup> / ansach glaub mier  
alß buechstaben sein In dier
  
3. Wem soll ich Danckhen drumben  
das du mier bist zuekhumen  
15 dem glückh nicht den eß mier nit gundt  
das ich sol haben sollich färlich Stundt  
wistens die zeith / die bößen Leüth  
sie Truegen mier haß vnnd Neidt

<sup>7</sup> Vgl. / B ZYMIER 1995, HEMPTER 1988, insbes. S.260f., und HOFFMEISTER 1973.

<sup>8</sup> B11 60v-61r. Das *Raaber Liederbuch* wird nach der einzig bekannten Handschrift zitiert, welche die Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Raab auf freundliche Vermittlung von Herrn Professor Andris Vizkelety hin dem Verfasser der vorliegenden Untersuchung dankenswerterweise zur Verfügung stellte.

<sup>9</sup> Im vorletzten Vers der meisten Strophen ist auch der Binnenreim (Halbvers) markiert.

<sup>10</sup> Der Vers ist - auf Grund verschriftlicher Auslassung? - um eine Silbe zu kurz. Vgl. dazu auch NEDICZEY (Hg.) 1959, S.152.

4. **Amor** dier Auch mit Nichten  
 20 da du mier Ietz wilst Richten  
 sollch Neüe Netz vnnd mich Proberst  
 damitst mich desto mehre vexierst  
 wie zu der frist / dein gewonhait ist  
 daß du voll vntreü bist
- 25 5. Meim Hertzen mueß ich danckhen  
 das souil Tief gedanckhen  
 vnnd Seüftzer schwär /<sup>11</sup> darumb hat geschickht  
 biß es einmal im hat gelickht  
 Auch Danckh ich drumb in ainer Sum  
 30 wen ich selbst zu euch Khumb
6. Ein gueteß Zaichen Regieret  
 drin Ier die handt Habt gefhüeret  
 hat die schrifft sollche Crafft in Ier  
 waß geschäch erst wan Ier Redt mit mier  
 35 der Geist Khan geben / Crafft vnnd daß Leben  
 der Buechstaben Tödtet Eben.

In den beiden ersten Strophen des sechstrophigen Gedichtes spricht ein Sprecher zu einem Brief, den er gleich am Gedichtanfang anredet, und er erinnert sich an den Erhalt des Briefes zurück: Er habe den Brief im - für das *Raaber Liederbuch* ziemlich konstanten - "lyrischen Raum", in einem Tal, erhalten, dort zum ersten Mal gelesen und aus Euphorie unzählige Male geküßt. Nun versucht er, die Zahl der Küsse (Bildempfänger) in drei hyperbolischen Überbietungsvergleichen<sup>12</sup> (Bildspender) zu verdeutlichen: Wenn der Brief für jeden Kuß einen Gulden bekäme, hätte er mehr davon, als es Augenblicke in einem Jahr gibt; wenn der Brief für jeden Kuß einen Fleck erhielte, wäre er sprenkeliger als ein Luchs oder ein Leopard<sup>13</sup>; und die Zahl der Küsse müßte schließlich auch die der im Brief enthaltenen Buchstaben übersteigen (was übrigens auf einen überaus langen Brief schließen ließe: man vergleiche doch den ersten Bildspender).

Am Anfang der 3. Strophe stellt der Sprecher die Frage, wem er für den Erhalt des Briefes, über den er sich so freue, zu danken habe. Dann gibt er selbst eine negative Antwort: Der Fortuna (*glückh*) habe er nicht zu danken, die ihm

<sup>11</sup> Versende - vershentlich? - hier gesetzt, aber die Reime strukturieren die Strophe eindeutig.

<sup>12</sup> *Hyperbole per comparationem*; vgl. LAUSBERG: *Handbuch...*, 1990, § 910,3 und WORSTBROCK 1970, S.88 und 91.

<sup>13</sup> Das adäquate Verständnis dieser Stelle setzt selbstverständlich die Kenntnis des exotischen Tieres, also ein gewisses Bildungsniveau, voraus.

keine solche Stunde gönne.<sup>14</sup> Und wenn die *bösen Leüth* davon wüßten, verfolgten sie ihn mit *haß vnnd Neidt*.

In der 4. Strophe wird das Exklusionsverfahren fortgesetzt: Der Sprecher apostrophiert am Strophenanfang *Amor*, dem er auch nichts Gutes zu verdanken habe, denn *Amor* habe zwar am Briefverhalt mitgewirkt, aber mit böser Absicht: Er wolle dadurch den Sprecher nur in sein neues Netz fangen, ihn hart erproben, um ihn dann um so mehr zu quälen - denn *Amors* Sitte sei die *vntretü*.

In der 5. Strophe wird die Antwort, die Lösung, gefunden: Der Sprecher habe seinem eigenen Herzen zu danken, das durch seine sehr vielen *gedancken* und schweren Seufzer den Brief erwirkt habe. Diese typischen *signa amoris* - das "Einwohnen" der imaginierten Geliebten im Herzen, die ständige und intensive gedankliche Beschäftigung mit dem Liebesobjekt, das heftige und schwere Seufzen -, die aus der Darstellungstopik der Liebessymptomatik abgerufen werden, weisen das lyrische Subjekt zugleich als "wahren Liebenden" aus und fungieren daher auch als Qualitätsbeweise.<sup>15</sup> Nun wendet sich der Sprecher an die abwesende, imaginierte Absenderin des Briefes, die er in der Höflichkeitsform anredet, und der er verspricht, ihr seinen Dank auszusprechen, sobald es zu einer persönlichen Begegnung komme.

In der letzten, 6. Strophe spricht das lyrische Subjekt weiter zur imaginierten Absenderin des Briefes: Im Augenblick des Briefschreibens seien die Sterne dem Sprecher gewogen gewesen. Und wenn bereits der Handschrift der Dame *solche Crafft* innewohne - welchen Effekt müßten dann ihre Worte bei einer persönlichen Begegnung mit dem Sprecher auslösen? - stellt der Sprecher die rhetorische Frage, die er dann in den Schlußversen mit einer allgemeingültigen Wahrheit auf der infiniten Sprechenebene, und zwar mit der allgemeinen lebensspendenden Wirkung des Wortes - im Gegensatz zum Geschriebenen -, begründet.

Weder das Geschlecht des lyrischen Ichs, noch das der Absenderin werden im Gedicht ausdrücklich erwähnt, aber ein weibliches lyrisches Subjekt in diesem Gedicht - und dementsprechend einen männlichen Absender des Briefes - anzunehmen, widerspräche den Rollenkonstanten auch innerhalb des *Raaber Liederbuches*.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Die Stelle erscheint etwas unklar: *fürlich* ('gefährlich') scheint dem Sinnzusammenhang zu widersprechen; es dürfte sich um eine Verschreibung handeln.

<sup>15</sup> Vgl. weiter unten und VON ERTZDORFF 1965; auch VERF. 1996.

<sup>16</sup> Vgl. außerdem PUTZSCH 1967, S. 346: "Die summarische Bezeichnung des Inhalts des *Raaber Liederbuches* durch den Herausgeber ist [...] ungenau. Daß damit ein schiefes Bild entsteht, bezeugt ganz besonders das auf einen Brief (!) der Frau reagierende Lied [...]" "Hier liegen der Charakter unmittelbar

Auch auf den Briefinhalt wird im ganzen Gedicht nicht eingegangen: Entscheidend ist, daß der Sprecher ihn als positives Zeichen deutet, nämlich für eine sich anbahnende, neue Liebesbeziehung. Und bereits hier lassen sich die signifikanten Italianisierungsmerkmale im Vergleich zum ursprünglichen provenzalischen Paradigma greifen, die im folgenden behandelt werden sollen.

#### I. Zur Motivik:

Die Motive des Sichverliebens beziehungsweise des Anfangs einer Liebesbeziehung sind zwar der provenzalischen Lyrik nicht unbekannt, aber dieses Ereignis wird erst in der sizilianischen Lyrik zu einem Hauptthema.<sup>17</sup>

Das häufig auftretende und gern hyperbolisierte Motiv der Liebesseufzer - als *signa amoris* in der Symptomatik der ovidianisch geprägten Liebespathologie - ist zwar ein ursprünglicher Provenzalismus<sup>18</sup>, aber als Botenmotiv wird es besonders von den Italienern gern verwendet.<sup>19</sup>

Die entscheidenden Änderungen - nämlich gegenüber dem provenzalischen Paradigma<sup>20</sup> - finden aber nicht so sehr im motivischen Bereich, als vielmehr im Rollenprogramm und in der impliziten Poetologie statt: Keines von ihnen und schon überhaupt nicht ihre, im vorliegenden Gedicht realisierte, spezifische Gesamtkombination und Konzentration lassen sich mit deutschen liebeslyrischen Traditionen erklären.

---

persönlicher Botschaft und Brieffunktion des Liedes, wie wir glauben, offen genug zu Tage." - Zum wissenschaftlich überholten "erlebnislyrischen" Ansatz bei Petzsch vgl. mehrfach VERF. 1996.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. MÖLK: *Die sizilianische Lyrik*, 1981, S.56; HAUSMANN 1994, S.14.

<sup>18</sup> Nach damaliger anatomischer Auffassung stammen die Seufzer aus dem Herzen; dazu vgl. mehrfach VERF. 1996.

<sup>19</sup> Die "Emanzipation der Organe" - hier: die des Herzens - ist ebenfalls Provenzalismus, der hier auch ganz traditionsgemäß eingesetzt wird: Das Herz ist nicht nur "Sitz" der Geliebten beziehungsweise nicht nur der Ort der permanenten gedanklichen Beschäftigung mit ihr (vgl. *Tiefgedanckhen*), sondern das Herz tritt auch als um die Gunst der Dame Werbender auf. Vgl. SCHNELL 1985, S.415; VON ERTZDORFF 1965, S.25ff. u.ö.; auch VERF. 1996.

<sup>20</sup> Das Corpus enthält auch Texte beziehungsweise Texttypen (Gattungen) - wie v.a. Pastorelle, liebeskasuistisches Revocationsgedicht und *salut d'amour* -, für welche die provenzalische Tradition konstitutiv ist; vgl. VERF. 1996.

## 2. Zum Rollenprogramm<sup>21</sup>:

Die Grundkonstellation in der provenzalischen wie in der altitalienischen "Hohen Liebeslyrik" - ebenso im deutschen Minnesang - ist die zwischen werbendem Mann und sich stets entziehender Frau, die zu einem normativen Höchstwert aufsteigt. Es besteht eine strikte Zäsur zwischen erotischem Begehren und Erfüllung, welche letztere nur in der Hoffnung greifbar ist. Das tragende Element dieser Liebeslyrik ist demgemäß eine unauflösbare Spannung, die dieser Liebeskonzeption grundsätzlich innewohnt, und die in der Lyrik "kunstgerecht" reflektiert wird.

Fester Bestandteil des Rollenprogramms ist auch die kollektive Rolle der "Dritten": der Öffentlichkeit, der sozialen Umgebung. Sie kann sich gegenüber der - einseitigen - Liebesbindung positiv und affirmativ verhalten, ja sie kann für den Liebenden als Appellinstanz fungieren. Meistens verhält sie sich aber in der Kollektivrolle der mißgünstigen, feindlichen, eventuell sogar neidischen sozialen Umgebung negativ: Das sind die *lauzengiers* in der Trobadorlyrik: die "Minnefeinde", die "Verleumder", "Neider" (nämlich des Liebesglücks anderer)<sup>22</sup>; sie entsprechen etwa der Kollektivrolle der *huote, merkaere* (Rollenbezeichnungen nach der Funktion als Sozialkontrolle) und *nder* (Rollenbezeichnung auf Grund der Rollenkonstituenten wie "Mißgunst", "Eifersucht", "Haß", "Neid" etc.) im deutschen Minnesang.

Diese ursprüngliche, "klassische" Dreierkonstellation des provenzalischen Rollenprogramms - Dame + Liebender + soziale Umgebung - wird in der sizilianischen Lyrik systematisch und konsequent um eine Position, nämlich um die der mythologischen Instanzen Amor und Fortuna (Planeten), zu einer "klassischen" Viererkonstellation - Dame + Liebender + Amor/Fortuna/Sterne + soziale Umgebung - erweitert: Hauptsächlich wird die Liebesgottheit Amor in das feste Rollenprogramm der Liebeslyrik eingeführt.

---

<sup>21</sup> Die Personentwürfe der älteren Liebeslyrik ("Liebender", "Dame" etc.) sind textinterne, fiktive Rollen, und sie sind die Träger des ebenfalls fiktionalen liebeslyrischen Rollenprogramms, für das sie jeweils spezifisch sind; sie sind auch nicht persönlich beziehungsweise biographisch-"erlebnishaft" gemeint, sondern sie sind typisch und normativ. In der vorliegenden Untersuchung werden die spezifischen inhaltlichen Elemente dieser fiktiven Personentwürfe als Rollenkonstituenten, und das ebenfalls programmspezifische Rollenverhältnis wird als Rollenkonstellation bezeichnet. Sämtliche Änderungen in der Geschichte der älteren Liebeslyrik sind - neben den poetologischen Änderungen - als Änderungen des Rollenprogramms zu beschreiben: Diese Methode wurde auch in der vorliegenden Untersuchung befolgt.

Zur theoretisch-methodologischen Folie und zur Terminologie vgl. WARNING 1979, auch SCHULZE 1979 (insbes. S.318ff.), SCHWEICKLE 1995 und KABLITZ 1995 (insbes. S.333ff.).

<sup>22</sup> Vgl. KRAUB 1973, S.44 und 53f.; SCHWEICKARD 1984, S.148 u.ö.; auch MÖLK: *Die provenzalische Lyrik*, 1981, S.25, und KABLITZ 1995, S.307.

Zwar kennt auch die provenzalische Lyrik die numinose Macht von Amor, der personifizierten Liebe (auch die von Fortuna), aber in einem viel geringeren Maße als die Sizilianer, die sich nicht nur häufiger, sondern auch viel genauer und spezifischer der ursprünglich antik-mythologischen Amor-Instanz in ihrem Rollenprogramm bedienen. "Seine<sup>23</sup> Bedeutung" - wie Henning Krauß feststellt - "geht nicht in der Identifikation mit einer realen Macht auf; seine Position zwischen dem Liebenden und der Dame [...] markiert in ihrer Mehrdeutigkeit und jeweiligen Unvorhersehbarkeit ein Unsicherheitsmoment, das der provenzalischen Lyrik, die Amor ebenfalls kennt, nur in einem weit geringeren Maß eignete [...]"<sup>24</sup> Diese numinose und unkalkulierbare Amor-Instanz öffnet Fortuna das Feld, als deren Verbündete, ja Alter ego sie auch oft erscheint.<sup>25</sup> Denn als Sizilianismus gelten auch die systematische Ähnlichkeit zwischen Amor und Fortuna und ihr - auch im *Raaber Liederbuch* häufiges - Bündnis, gemeinsames Auftreten, gegen den Liebenden<sup>26</sup>: Wie auch Frank-Rutger Hausmann beobachtet, wird Amor "stärker personalisiert"<sup>27</sup> und schließlich vergottet, tritt als selbständig handelnde Macht auf und ist dem menschlichen Willen entzogen. Damit gleicht er vielfach der Fortuna.<sup>28</sup>

Das vorliegende Gedicht des *Raaber Liederbuches* weist also ein in der deutschsprachigen Lyrik sonst nicht belegtes Höchstmaß an Sizilianismen auf, vor allem in der Konstituierung der Amor- und Fortuna-Instanz, respektive der Relation zwischen ihnen beiden und dem lyrischen Subjekt. Beide Instanzen hätten, heißt es im Text, bei der Entstehung der Liebesbindung des lyrischen Subjekts mitgewirkt, und zwar ausschließlich mit böser Absicht: Sie wollten nur das Unglück des Liebenden. Von der Fortuna wird behauptet, sie gönne dem lyrischen Subjekt nicht einmal eine solche Stunde (3. Strophe); dann wird Amor sogar auch die negative Hauptqualität - das ständige negative Attribut der Fortuna - nämlich die Unbeständigkeit, die Wandelbarkeit (*vntreu*), zugesprochen (4. Strophe)<sup>29</sup>, wodurch sein "Fortuna-Charakter" besondere Prägung erhält.

<sup>23</sup> nämlich Amots

<sup>24</sup> KRAUB 1973, S.62f. Vgl. auch MÖLK: *Die provenzalische Lyrik*, 1981, S.25; FRIEDRICH 1964, S.39. Belege z.B. bei CATENAZZI 1977, S.31ff.

<sup>25</sup> Vgl. Anm.24.

<sup>26</sup> Gewisse Ähnlichkeiten zwischen Amor und Fortuna sieht Rüdiger Schnell bereits auch im provenzalischen Minnesang: SCHNELL 1985, S.410ff.

<sup>27</sup> nämlich als bei den Provenzalen

<sup>28</sup> HAUSMANN 1994, S.14.

<sup>29</sup> Zum Verfahren bereits im provenzalischen Minnesang: SCHNELL 1985, S.410ff



Eine derartige Konstituierung der mythologischen Instanzen - respektive ihre Einbettung in ein spezifisches Rollenprogramm - läßt sich nicht aus der deutschen Lyriktradition beziehungsweise Minneallegorie-Tradition<sup>30</sup> ableiten: Diese spezifische Amor-Gestalt kann zum Beispiel nicht etwa von "Frau Minne" hergeleitet werden.

Sonst wird Amor mit der auch in der deutschen Lyrik topischen Jagd-/Netzjagd-Bildlichkeit attribuiert (*da du mier letz wilt Richten / sollch Neue Netz*). Die Bildlichkeit der *venatio Amoris*, zu der auch die Netz-Metapher gehört, geht über das Mittelalter bis in die Antike (zum Beispiel auf Ovid) zurück und soll als Bildspender die Unterwerfung, d.h. den Zustand des Behindertseins und des Leidens des Liebenden, ausdrücken.<sup>31</sup> Außerdem kann eine Netz-Bildlichkeit assoziativ auf eine Diabolisierung Amors hinweisen: dann aber nicht mehr als Netzjagd-Bildlichkeit, sondern als biblisch begründete Metapher vom "Menschenfischzug", d.h. Seelenfang, des Teufels (als Gegenbild zum "Menschenfischertum" der ersten Jünger Christi)<sup>32</sup>. Da aber die Amor-Gestalt in diesem Gedicht sein neues Netz *Richten* wolle, und da das Gedicht auch im übrigen ganz dem Italianismus verpflichtet ist, scheint auch hier eher ein Anschluß an die antikisierend-italienische Bildlichkeitstradition vorzuliegen. Auf jeden Fall ist die Amor-Instanz auch in der lyrisch-fiktionalen Welt dieses Gedichtes negativ besetzt - was aber noch nicht unbedingt mit einer außerliterarisch-nichtfiktionalen, moraltheologischen Verdammung übereinstimmen muß.<sup>33</sup>

Das Wirken Fortunas, vor allem aber Amors, erschöpfe sich also nicht in einer bloßen "Initialzündung", sondern dadurch soll es zu einem Dauerzustand des Behindertseins und des Leidens des lyrischen Subjekts kommen, was auch mit den Verben *Probiert* und *vexiert* ausgedrückt wird.<sup>34</sup> Damit verrät der

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu z.B. BLANK 1970.

<sup>31</sup> Vgl. KÖGLER 1984, S.156 und 159. Zur älteren italienischen Lyrik vgl. FRIEDRICH 1964, S.11ff. und 229; HAUSMANN 1994, S.14; zu Petrarca: z.B. CABANI 1990, S.65, Anm.55; KABLITZ 1989, S.36. Zur erotischen Netz-Metapher in der Antike und speziell bei Ovid: LUCKE 1982, S.144f. Die ebenfalls antike Metapher von Amors "Blindheit" kommt im *Raaber Liederbuch* nicht vor, was auch etwa der Petrarca-Stufe der italienischen Lyrik entspricht: vgl. PENZENSTADLER 1993, S.97f.

<sup>32</sup> Vgl. EHLERS 1973, S.136f. und 140f.

<sup>33</sup> So etwas ist selbstverständlich auch nicht auszuschließen: zu Petrarca vgl. KABLITZ 1989, S.34, Anm.31. und REGN 1987, S.50f.; auch CABANI 1990, S.65, Anm.55.

<sup>34</sup> Ähnliche lexikalische und Motiv- resp. Metaphernkombinationen kommen auch im *Jaufner Liederbuch* vor, mit dem das *Raaber Liederbuch* - unter den bisher bekannten Corpora - auch sonst die meisten Übereinstimmungen aufweist; siehe z.B.: *Dass 9. Liedlein*, Strophe 6, V.3f.: *theth mich artlich vexieren / Venus die Göttin ballt* (ed.cit., S.273) und *Das 18. Liedlein*, Strophe 2, V.3: *O Venus, wie hart hast zugezogen dein strikh* (ed.cit., S.280). Vgl. auch VERF. 1996.

Sprecher zugleich, daß er wisse: Zu einer Liebeserfüllung, also zu einem Liebesglück, werde es in dieser neuen Beziehung nicht kommen. "Es wird zwar" - so Frank-Rutger Hausmann über die sizilianische Liebeslyrik - "eine exklusive Zweierbeziehung bedichtet, in der es von vornherein nur einen Sieger, die unnahbare Herrin, und einen Besiegten, den Liebenden gibt, aber als 'Mittler' wirkt Amor, dem selbst die Dame Gehorsam schuldet, was ihrer Macht seltsamerweise keinen Abbruch tut."<sup>35</sup> "Die Liebe" - beobachtet auch Ulrich Mölk - "wird von dem zur Gottheit erhobenen Amore verfügt und durch die Dame verwirklicht [...]"<sup>36</sup>

Um genau diese Konzeption, dieses Rollenprogramm zu realisieren, d.h.: um auch diese seltsame Rollenkonstituierung der Dame und ihre spezifische Einbindung in das Wirken der höheren Instanzen poetisch durchzusetzen, kommt es in diesem Gedicht zu einer seltsamen Divergenz innerhalb der Rollengruppe der Determinanten, beziehungsweise kommt es zu einer eigentümlich gegensätzlichen Bewertung einzelner Determinanten: Während die Determiniertheit des Ichs durch die *abstracta agentia* Amor und Fortuna<sup>37</sup>, also die "Mittler"-Rolle der beiden, eindeutig negativ gesehen wird, wird dagegen die astrale Determiniertheit des Ichs ausnahmsweise eindeutig positiv eingeschätzt, und der Sprecher lobt sogar die Sternenkonstellation des Augenblicks, in dem die Dame den Brief geschrieben hat. Die gegensätzliche Bewertung einzelner Determinanten ist aber nicht als Widerspruch anzusehen, denn sie trägt nur der unauflöslichen Spannung Rechnung, die dieser Liebeskonzeption grundsätzlich innewohnt: Das lyrische Ich weiß von vornherein, daß die sich anbahnende neue Liebesbindung ihm nur Leid bringen werde (weil nur Leid bringen könne!), aber trotzdem bejaht es sie. Die Rolle der Dame ist hier, den Willen der höheren Instanzen zu "vollziehen" - aber daß auch die Dame durch diese vermittelnden-determinierenden Instanzen zu einem Sichverlieben gebracht werden könnte, ist in dem mit diesem Gedicht aktualisierten Rollenprogramm - wie wir bereits gesehen haben - ausgeschlossen.

Die Negativität dieses leidvollen und/aber bejahten Zustandes werde dadurch noch zusätzlich gesteigert, daß sich das lyrische Subjekt außer den beiden überlegenen mythologischen Instanzen, von denen es sich total abhängig und fatalistisch-negativ fremdbestimmt wisse, auch noch durch die Rollengruppe der ihm feindlich und neidisch gesinnten "Dritten" bedroht fühle, vor denen deswe-

<sup>35</sup> HAUSMANN 1994, S.14.

<sup>36</sup> MÖLK: *Die sizilianische Lyrik*, 1981, S.56.

<sup>37</sup> Zu diesen *abstracta agentia* vgl. SCHMELT 1985 und VERE 1996.

gen sein augenblickliches Glück verborgen bleiben müsse. Also werden die "minnefeindlichen Dritten" - als *die bößen Leuth* - über die Rollenkonstituenten *haß vnnd Neidt* exakt als die *lauzengiers* der provenzalischen Tradition definiert, und das Verhältnis zu ihnen wird als eine "klassische" Rollenkonstellation des traditionellen provenzalischen Paradigmas aktualisiert.

Daß es deswegen zu einer gewissen sozialen Isolierung, ja Desintegration des Liebenden kommt, die dazu führt, daß er seine Gefühle an einem einsamen *Locus amoenus* reflektiert, dürfte allerdings wieder als Italianismus gelten.<sup>38</sup>

Das Rollenprogramm der sizilianischen Liebeslyrik verschwindet nicht mit der "*scuola siciliana*" aus der italienischen Literatur; daher meint "Sizilianismus" hier etwa eine "traditionsbegründende Eigentümlichkeit" und bedeutet selbstverständlich ausdrücklich nicht, daß sich das *Raaber Liederbuch* unmittelbar mit sizilianischen Handschriften etwa des 13. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat (wohl aber mit späteren Texten dieser Tradition).<sup>39</sup>

### 3. Zur Poetologie (Dispositio):

Zum obenerwähnten Höchstmaß an Italianismen (Sizilianismen) ist unbedingt auch das scholastische Diskussionsverfahren zu zählen, dessen klar durchgehaltene Form wesentlich zum Singularitätscharakter des Gedichtes - und dadurch auch des gesamten Corpus - innerhalb der bisher bekannten deutschsprachigen Liebeslyrik-Überlieferung beiträgt.

Wie bereits erwähnt wurde, waren die Produzenten der sizilianischen Lyrik dichtende (Hof-)Beamte: Kanzleileute, Juristen und Notare, deren juristisch-scholastische beziehungsweise kanzlistisch-schrift rhetorische Ausbildung ihre Lyrikproduktion wesentlich prägte und auch dadurch zur beträchtlichen Änderung der provenzalischen Tradition, mit der sie sich auseinandersetzten, führte.<sup>40</sup> Dadurch entstand ein "scholastisch-philosophisch orientierter Habitus in der Liebeslyrik", eine Art "Liebesphilosophie"<sup>41</sup>, die sich vor allem durch folgende Spezifika auszeichnet: Verwendung scholastischer Disputations- und Argumentationsverfahren in der Liebeslyrik; Definieren; Entscheiden von (definitorischen)

---

<sup>38</sup> Vgl. z.B. KÖNIG 1980, S.254ff.

<sup>39</sup> In ähnlichem Sinne wurde bereits der Begriff "Provenzalismus" verwendet: s.o. Vgl. auch z.B. ELWERT 1972, S.85, und ders. 1980, S.33, sowie NOYER-WEIDNER 1986, S.187. Zur Überlieferung der Lyrik der "*scuola siciliana*" siehe v.a. ANTONELLI 1992; auch z.B. HAUSMANN 1994, S.13f.; vgl. auch Anm.5.

<sup>40</sup> Vgl. FRIEDRICH 1964, S.21ff.; KRAUB 1973, S.67ff.; ELWERT 1980, S.27ff.; SCHULZE 1979; KABLITZ 1991, S.25f., Anm.11; HAUSMANN 1994, S.12ff.; auch WITTSCHIER 1985, S.31.

<sup>41</sup> SCHULZE 1979, S.332f.

Streitfragen mit Hilfe dieser Verfahren; die spezifische "Reflexion über das Wesen und Wirken Amors"<sup>42</sup>; - kurzum: die methodisch geregelte Herausarbeitung eines bestimmten Wissens über einen bestimmten Gegenstandsbereich, hier eben über die Liebe.<sup>43</sup> Und mit dieser Tatsache hängt es zusammen, daß auch die Beobachtung und Beschreibung von Liebesprozeß und Liebessymptomatik (Liebesphysiologie, Liebespathologie) bei den Italienern einen bis dahin noch nie gesehenen Differenziertheitsgrad erreichten.

Diese Art der Liebesreflexion läßt die direkte Partnerbezogenheit - etwa einer direkten Liebeswerbung - häufig weitestgehend zurücktreten, weshalb in der Forschung sogar der Begriff einer "sizilianischen Wende in der Lyrik" erwogen wurde.<sup>44</sup> Denn an dieser Art und an diesem hohen Grad der Reflektiertheit hält die italienische Liebeslyrik im Grunde genommen durch die Jahrhunderte hindurch fest, was zu ihrer europäischen Singularität wesentlich beiträgt.<sup>45</sup> Im 16. Jahrhundert werden gewisse gelehrte Ansprüche gegenüber der Liebeslyrik neu formuliert, und sie können die Gedichte (Kanzonen) - hauptsächlich des "Hohen Stils" - häufig "bis zu regelrechten syllogistischen Traktaten anwachsen"<sup>46</sup> lassen.

Zu den in der sizilianischen Liebeslyrik besonders gern verwendeten scholastischen Verfahren und Formen gehören das Abaelardsche "Sic-et-non-Verfahren" der Wahrheitsfindung (Lösungsfindung) und der dreistufige scholastische Syllogismus<sup>47</sup>, von denen beiden auch im Gedicht *Brief solstu mit verlangen...* auf eine exemplarische Weise Gebrauch gemacht wird. Damit wird diesem Gedicht auch ein gewisser lyrischer Disputations- bzw. Traktatscharakter - und dadurch ein Reflexionsgrad eigen, der es von der kaum reflektierenden und zur einfachen Addition und Iteration neigenden, zeitgenössischen Lyrikproduktion in der deutschen Tradition ganz besonders abhebt:

Die beiden ersten Strophen haben die Funktion, den abzuhandelnden konkreten Fall (*casus*), nämlich die Euphorie des Briefempfangens, darzustellen. Deshalb ist dieser Abschnitt in argumentativer Hinsicht noch "statisch".

---

<sup>42</sup> KABLITZ 1991, S.26, Anm.11.

<sup>43</sup> Vgl. SCHULZE 1979, S.328f., 332, 342 u.ö.

<sup>44</sup> SCHULZE 1979. Kontrovers dazu KABLITZ 1991, S.25f., Anm.11; affirmativ dazu KÜPPER 1992, S.83f.

<sup>45</sup> Vgl. o.

<sup>46</sup> KUNKEL 1987, S.219.

<sup>47</sup> Vgl. SCHULZE 1979, S.329, 335f. u.ö.; KRAUB 1973, S.67ff.; auch FRIEDRICH 1964, S.32f.

Zur "Sic-et-non-Methode" und ihrer Geschichte ausführlich: vgl. GRABMANN 1961 (Nachdr. der 1. Aufl. 1909/1911); - die vorliegende Untersuchung stützt sich im wesentlichen auf die Darstellung Grabmanns. Vgl. außerdem MEINHARDT 1981, S.111ff.

Gleich am Anfang der 3. Strophe steht die *quaestio*, die auf die konkrete Vorlage bezogene Problem- beziehungsweise Fragestellung, die in diesem Fall etwa folgendermaßen lautet: Wem (welcher Instanz) habe der Sprecher des Gedichtes für das Erwirken des Briefeherhaltes zu danken?

Nach der Formulierung der *quaestio* werden hypothetische Lösungen, also mögliche Antworten, *responsiones*, auf die *quaestio* kasuistisch abgehandelt: angeboten, auf die *quaestio* hin geprüft und angenommen - oder verworfen; "*pro et contra*" werden dabei sorgfältig erwogen. Aber auch die Reihenfolge ist keineswegs beliebig: Zuerst werden diejenigen Antworten (Argumente) abgehandelt, die verworfen werden sollen, d.h. bei denen man sich *contra* entschieden hat. Auf diesen, die Scheinargumente ("*videtur quod non*") abhandelnden, widerlegenden Teil des Traktates bzw. der Disputation, folgt dann die *solutio*, die Lösung, die meistens auf feinen Differenzierungen, ja spitzfindigen Unterscheidungen beruht (*solutio per distinctionem*).<sup>48</sup>

Genau dieser systematischen, dialektischen Methode der Lösungsfindung folgt das Gedicht des *Raaber Liederbuches*: Drei hypothetische Antworten (*responsiones*) werden angeboten, die durch den ständigen lexikalischen respektive grammatisch-syntaktischen (valenzmäßigen) Rückgriff auf die *quaestio* jeweils auch als solche markiert werden: *quaestio*: Wem soll ich Danckhen drumben...; *responsio* 1: dem glückh nicht; *responsio* 2: Amor dier Auch mit Nichten; *responsio* 3 (= *solutio*): Meim Hertzen mueß ich danckhen.

Vermittelt, mitgewirkt hätten bei der Entstehung der Beziehung also drei Instanzen ("*pro*"): Fortuna, Amor und das eigene Herz. Aber wenn man auch nach der Intention (Motivation) fragt, d.h., wenn die positive oder negative Absicht als zusätzliches Selektionskriterium fungiert, scheiden in diesem Exklusionsverfahren gleich zwei Instanzen wegen ihrer negativen Absicht aus ("*contra*"): Das sind "selbstverständlich" die beiden *abstracta agentia*, Fortuna und Amor. Zurückbleibt also allein das eigene Herz: als *per distinctionem* gefundene *solutio*. (Selbstverständlich fühlt sich der Sprecher auch der Absenderin zu Dankesworten verpflichtet; vgl.: Auch Danckh ich drumb...)

Die Verwendung der "scholastischen Methode" verleiht dem Gedicht eine argumentative Spannung: Durch die *questio* wird eine Erwartungsspannung erzeugt, welche sodann durch die systematische Widerlegung zu verwerfender Antworten gesteigert und schließlich durch die endgültige Lösungsfindung aufgelöst wird.

---

<sup>48</sup> Vgl. GRABMANN 1961 (1. Aufl. 1909/1911).

Daß es hier in erster Linie nicht so sehr um Heuristik geht, als vielmehr um Reflexions- und Demonstrationsansprüche, die mit Hilfe von angeeigneten Diskussionsformen realisiert werden sollen, wird auch dadurch bestätigt, daß die *quaestio* - gewissermaßen traktatartig - vom gleichen Subjekt gestellt, diskutiert und beantwortet wird. Und die Tatsache, daß die einzelnen Argumentationsschritte weitgehend mit der strophischen Gliederung des Gedichtes übereinstimmen, legt die Annahme einer bewußten Verwendung der "scholastischen Methode" nahe.<sup>49</sup>

Scholastisch ist aber auch die Schlußstrophe geprägt, und zwar durch den dreistufigen scholastischen Syllogismus<sup>50</sup>:

Die erste Prämisse, die *praemissa maior* (oder auch: "Obersatz"), formuliert die Euphorisierung des Sprechers durch die spirituelle Kraft, die dem Geschriebenen, dem Brief der Dame, innewohnt. Die zweite Prämisse, die *praemissa minor* (oder auch: "[einschränkender] Untersatz"), besagt die lebensspendende Wirkung und Wirkungsüberlegenheit des Wortes gegenüber dem Geschriebenen. Die *conclusio* ("Schlußfolgerung") ist als rhetorische Frage (*interrogatio*) formuliert: Zu welcher Wirkung müßte es also kommen, wenn die Dame ihre Worte direkt, d.h. mündlich, an den Sprecher richtete? Die zweite Prämisse und die Schlußfolgerung sind aber in ihrer Reihenfolge miteinander vertauscht. Nach dem Grund dieses Reihenfolgenwechsels zu fragen wäre um so berechtigter, als das Gedicht sonst - wie gezeigt werden konnte - klare Aufbauprinzipien aufweist, die hier also durchbrochen werden.

Die Antwort ist wohl im Zitatcharakter der zweiten Prämisse und dadurch im ziemlich konstanten poetologischen Prinzip des zitathaften Gedichtschlusses im *Raaber Liederbuch* zu finden: So kann nämlich das Gedicht mit einem Zitat aus dem 2. Korintherbrief des Apostels Paulus (3,6) enden, wo es sich um den Bund zwischen Gott und Mensch (und um dessen Befolgung durch den Menschen) handelt: *littera enim occidit Spiritus autem vivificat - der Geist Khan geben / Crafft vnnd daß Leben / der Buechstaben Tödtet Eben.*<sup>51</sup>

Mag das erkennbare und gelehrte Spiel mit Bibelzitatens als Argument (Argumentationsschritt respektive *auctoritas*) seit den Sizilianern charakteristisch

<sup>49</sup> Selbst wenn das Gedicht auf eine mögliche - bislang noch nicht gefundene - Vorlage (mehrere Vorlagen?) zurückgehen dürfte, wäre es nicht unberechtigt, eine bewußte Übereinstimmung zwischen gedanklich-argumentativer und strophischer Gliederung auch im Folgetext anzunehmen, zumal dieses Prinzip im *Raaber Liederbuch* vielfach festzustellen ist. Vgl. VERF. 1996.

<sup>50</sup> Diese Darstellung folgt SCHULZE 1979, S.325, 335 u.ö., und FRIEDRICH 1964, S.332.

<sup>51</sup> Auch von NEDECZEY erkannt, vgl. DERS. (Hg.) 1959, S.153.

auch für die ältere italienische (Liebes-)Lyrik sein<sup>52</sup>, mag der pointierte und senzenzhafte (Zitat-)Schluß eine poetologische Konstante des *Raaber Liederbuches* sein, mag das Gedicht auf italienische Vorlage(n) zurückgehen<sup>53</sup> - so ruft eine erotische Verwendung dieses (eventuell gleichen) Bibelzitats am deutschsprachigen Rezipientenhorizont um die Wende des 16./17. Jahrhunderts aber ganz spezifische Konnotationen ab, und zwar nicht allein wegen der Darstellung der Liebesbeziehung als in diesem Fall besonders vordergründige Analogie zur Gott-Mensch-Relation, sondern vor allem vor dem Hintergrund der deutsch-reformatorischen Worttheologie<sup>54</sup>, in der auch dieser Paulus-Stelle eine spezifische Bedeutung zugewiesen wurde. Dadurch erhält diese "Theologisierung" der "Dame" im *Raaber Liederbuch* einen zusätzlichen, spezifisch an den zeitgenössischen deutschsprachigen Kulturhorizont gebundenen, protestantisierenden Konnotationenswert, der ganz gewiß nicht die ursprüngliche Leistung von italienischen Texten sein kann, und der daher selbst bei einer eventuell extremen Vorlagengebundenheit als eine Eigenleistung der deutschsprachigen Texte anzusehen ist. Deshalb kann auch eine noch so starke poetologische (gattungsmäßige etc.) Orientierung des Corpus *Raaber Liederbuch* an Italien, die auch diesem Text einen italienischen Charakter verleiht, nicht über seine andere wesentliche Leistung, nämlich die Protestantisierung des ursprünglich italienischen erotischen Codes, hinwegtäuschen.<sup>55</sup>

Allein am Gedicht *Brief solstu mit verlangen...* konnte also demonstriert werden, daß sich das *Raaber Liederbuch* auf ein doppeltes Referenzsystem bezieht, was sicherlich auch mit der Multifunktionalität der Sammlung zusammenhängt:

Die Begründung eines literarisch-poetologisch an Italien orientierten, deutsch-protestantischen erotischen Codes kann als die wichtigste Funktion des Corpus angesehen werden - neben anderen Funktionen wie zum Beispiel auf Wiedererkennung angelegte Ludivität, deutschsprachige Erprobung von schrifttypisch (schriftrhetorisch) geprägten und methodisch geregelten Organisationsformen der Liebesreflexion, literarische Vermittlung und imitativer Anschlußversuch an die angesehene und mustergültige, reflektierende Liebeslyrik Italiens.

---

<sup>52</sup> Vgl. z.B. SCHULZE 1979, S.340f.; vgl. auch KABLITZ 1991, S.43f.

<sup>53</sup> Eine bestimmte Vorlage konnte bisher auch für dieses Gedicht nicht gefunden werden; vgl. auch Anm.49.

<sup>54</sup> Vgl. dazu z.B. HAHN 1981, S.56ff., 66ff., 104f. u.ö.; REICH 1977, S.7ff. u.ö.

<sup>55</sup> Die Untersuchung der vielschichtigen und systematischen Protestantisierung des ursprünglichen, italienischen erotischen Codes im *Raaber Liederbuch* ist ein Hauptanliegen von VERF. 1996.

Diese Ambitionen führten insgesamt dazu, daß das Reflexionsniveau deutschsprachiger Liebeslyrik im *Raaber Liederbuch* in Auseinandersetzung mit liebeslyrischen Traditionen der Romania - gewissermaßen ähnlich dem mittelalterlichen Minnesang und dem Literaturprogramm des 17. Jahrhunderts, zu denen sich aber keinerlei Verbindungen herstellen lassen - wesentlich erhöht wurde und ein liebeslyrischer Paradigmenwechsel vollzogen wurde: Dieser singuläre Paradigmenwechsel in der Geschichte der deutschsprachigen, literarischen erotischen Reflexionskultur kann insgesamt als die wichtigste Leistung des *Raaber Liederbuches* betrachtet werden.

## L i t e r a t u r

ANTONELLI, Roberto: "Canzoniere Vaticano latino 3793". - In: *Letteratura italiana. Le Opere*. Direzione: Alberto Asor Rosa. Bd. I: *Dalle Origini al Cinquecento*. - Torino: Einaudi 1992, S. 27-44.

*Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*. Recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber OSB. 2 Bde. - Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt 1975. (2., verb. Aufl.)

BLANK, Walter: *Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform*. - Stuttgart: Metzler 1970. (= Germanistische Abhandlungen 34)

BRUNNER, Horst: *Das deutsche Liebeslied um 1400*. - In: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977*. Hg. v. Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller. - Göppingen: Kümmerle 1978, S. 105-146. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 206)

CABANI, Maria Cristina: *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel "Furioso"*. - Pisa: Nistri-Lischi 1990. (= La porta di corno)

CATENAZZI, Flavio: *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*. - Brescia: Morcelliana 1977.

EILERS, Anke: *Des Teufels Netz. Untersuchung zum Gattungsproblem*. - Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1973. (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 35)

ELWERT, Wilhelm Theodor: *Die italienische Literatur des Mittelalters. Dante, Petrarca, Boccaccio*. - München: Francke 1980. (= Uni-Taschenbücher 1035)

DERS.: *Die Lyrik der Renaissance und des Barocks in den romanischen Ländern*. - In: *Renaissance und Barock*. Hg. v. August Buck; Teil 1 - Frankfurt/M.: Athenaeon 1972, S. 82-127. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; hg. von Klaus von See, Bd. 9)

ERTZDORFF, Xenia von: *Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs 'Herz' in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts*. - In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 84 (1965), S. 6-46.

FRIEDRICH, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*. - Frankfurt/M.: Klostermann 1964

GRABMANN, Martin: *Die Geschichte der scholastischen Methode nach den gedruckten und ungedruckten Quellen dargestellt* (2 Bde.). - Basel/Stuttgart: Schwabe 1961. (Nachdr. der I. Aufl. 1909/1911)



HAIN, Gerhard: *Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes*. - München/Zürich: Artemis 1981. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 73)

HAUSMANN, Frank-Rutger: *Anfänge und Duecento*. - In: *Italienische Literaturgeschichte*. 2., verb. Aufl. Hg. v. Volker Kapp. - Stuttgart/Weimar: Metzler 1994. S.1-29.

HEMPFER, Klaus W.: *Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)*. - In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*; N.F., 38 (1988), S.251-264.

HOFFMEISTER, Gerhart: *Petrarkistische Lyrik*. - Stuttgart: Metzler 1973. (= Sammlung Metzler 119)

*Jaufner Liederbuch, Das*. Hg. v. Max Freiherrn von Waldberg. - In: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 3 (1893), S.260-327.

JONÁCSIK, László: *Poetik und Liebe: Interpretationsversuche zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel im "Raaber Liederbuch" mit besonderer Berücksichtigung der Petrarca- und Petrarkismus-Rezeption. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte protestantischer "Renaissancelyrik" in Österreich*. Univ.-Diss. (Masch.), München 1996. (Druckfassung in Vorbereitung)

KABLITZ, Andreas: *Die Herrin des "Canzoniere" und ihre Homonyme. Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik*. - In: *Romanische Forschungen* 101 (1989), S.14-41.

DERS.: *Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im italienischen Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri*. - In: *Poetica* 23 (1991), S.20-67.

DERS.: *Verwandlung und Auflösung der Poetik des fin'amors bei Petrarca und Charles d'Orléans. Transformationen der spätmittelalterlichen Lyrik diskutiert am Beispiel der Rhetorik des Paradox*. - In: *Musique naturele. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*. Hg. v. Wolf-Dieter Stempel. - München: Fink 1995, S.261-350. (= Romanistisches Kolloquium 7)

KARNEIN, Alfred: *Die deutsche Lyrik*. - In: *Europäisches Spätmittelalter*. Hg. v. Willi Erzgräber. - Wiesbaden: Athenaion 1978, S.303-329. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; hg. von Klaus von See, Bd.8)

KÖNIG, Bernhard: *Petrarcas Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung*. (Karlheinz Stierle: "Petrarcas Landschaften..."). - In: *Romanische Forschungen* 92 (1980), S.251-282.

KRAUS, Erwin: *Die weltlichen gedruckten Notenliederbücher von Erhard Öglin (1512) bis zu Georg Forsters fünftem Liederbuch (1556). Eine textvergleichende Studie und eine Wortschatzuntersuchung des Forsterschen Liederbuches*. - Frankfurt/M./Bern/Cirencester, U.K.: Lang 1980. (= Europäische Hochschulschriften)

KRAUB, Henning: *Gattungssystem und Sitz im Leben. Zur Rezeption der altprovenzalischen Lyrik in der sizilianischen Dichterschule*. - In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg.2 (1973), H.11, S.37-70.

KÖGLER, Werner: *Zur Pragmatik der Metapher. Metaphernmodelle und historische Paradigmen*. - Frankfurt/M./Bern/New York: Lang 1984. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 13: Französische Sprache und Literatur 89)

- KUNKEL, Ulrike: *G. B. Pignas "Il ben divino" - ein petrarkistischer 'canzoniere'?* - In: *Literatur zwischen immanenter Bedingtheit und äußerem Zwang. Zwei Studien von Cinquecento*. Hg. v. Alfred Noyer-Weidner. - Tübingen: Narr 1987, S. 123-257. (= Romanica Monacensia 26)
- KÖPPER, Joachim: *Mundus imago Laurae. Petrarca's Sonett "Per mezz'i boschi" und die 'Modernität' des "Canzoniere"* - In: *Romanische Forschungen* 104 (1992), S. 52-88.
- LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Mit einem Vorwort von Arnold Arcens. - Stuttgart: Steiner 1990.
- LUCKE, Christina: *P. Ovidius Naso: Remedia amoris. Kommentar zu Vers 397-814*. - Bonn: Habelt 1982. (= Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Klassische Philologie 33)
- MEINHARDT, Helmut: *Die Philosophie des Peter Abaelard*. - In: *Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert*. Hg. v. Peter Weimar. - Zürich: Artemis 1981, S. 107-121. (= Züricher Hochschulforum 2)
- MÖLK, Ulrich: *Die provenzalische Lyrik*. - In: *Europäisches Hochmittelalter*. Hg. v. Henning Krauß. - Wiesbaden: Athenaion 1981, S. 19-36. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. von Klaus von See, Bd. 7)
- DERS.: *Die sizilianische Lyrik*. - In: *Europäisches Hochmittelalter*. Hg. v. Henning Krauß. - Wiesbaden: Athenaion 1981, S. 49-60. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. von Klaus von See, Bd. 7)
- NEDECZEY, Eugen (Hg.): *Das Raaber Liederbuch. Aus der bisher einzigen bekannten Handschrift zum erstenmal herausgegeben, eingeleitet, und mit textkritischen und kommentierenden Anmerkungen versehen von E. N.* - Wien: Rohrer 1959. (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; Sitzungsberichte Bd 232, Abh 4)
- DERS.: *Das Raaber (Györer) Liederbuch*. - In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 2 (1959), S. 383-404.
- NOYER-WEIDNER, Alfred: *Standortbestimmungen zum Gebrauch eines 'echt italienischen Wortes' ("vago") bei Dante und Petrarca*. - In: Ders.: *Umgang mit Texten*. Bd. I. *Vom Mittelalter bis zur Renaissance*. Hg. v. Klaus W. Hempfer. - Stuttgart: Steiner 1986, S. 169-192. (= Text und Kontext 3)
- PENZENSTADLER, Franz: *Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik*. - In: *Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.10.-27.10.1991*. Hg. v. Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn. - Stuttgart: Steiner 1993, S. 77-114. (= Text und Kontext 11)
- PETZSCH, Christoph: *Einschränkendes zum Geltungsbereich von 'Gesellschaftslied'* - In: *Euphorion* 61 (1967), S. 342-348.
- REGN, Gerhard: *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur "Parte prima" der "Rime" (1591/1592)*. - Tübingen: Narr 1987. (= Romanica Monacensia 25)
- REICH, Anglika: *Übersetzungsprinzipien in den deutschsprachigen hedhaften Gesamtspaltern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Univ.-Diss., Regensburg 1977.
- SCHNELL, Rüdiger: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. - Bern/München: Francke 1985. (= Bibliotheca Germanica 27)
- SCHULZE, Joachim: *Die sizilianische Wende in der Lyrik*. - In: *Poetica* 11 (1979), S. 318-342.

SCHWEICKARD, Cristine: "Sobre l'vieill trobar e l novel". *Zwei Jahrhunderte Troubadourlyrik. Thematische Schwerpunkte und Schlüsselbegriffe. Ein interpretatorischer und inhaltsbezogener Versuch.* - Frankfurt/M.: Haag und Herchen 1984. (= Untersuchungen zur romanischen Philologie, N.F. 5)

SCHWEIKLE, Günther: *Minnesang*. 2., korrigierte Aufl. - Stuttgart/Weimar: Metzler 1995. (= Sammlung Metzler 244)

SITTING, Doris: "vyl wonders machet minne". *Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie.* - Göppingen: Kümmerle 1987. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 465)

WARNING, Rainer: *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors.* - In: *Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken.* Hg. v. Christoph Cornmeau. - Stuttgart: Metzler 1979, S.120-159.

WITTSCHIER, Heinz Willi: *Die italienische Literatur. Einführung und Studienführer. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* 3., erg. Aufl. - Tübingen: Niemeyer 1985.

WORSTBROCK, Franz Josef: *Erneuerung des Minnelieds. Untersuchungen zur Geschichte und Poetik des deutschen Minnesangs.* Habilitationsschrift (masch.), Hamburg 1970.

ZYMNER, Rüdiger: *Zwischen 'Witz' und 'Lieblichkeit'. Manierismus im Barock.* - In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg.25 (1995), H.98, S.52-79.



GÁBOR KERÉKES (BUDAPEST)

## FRANZ WERFELS UNGARNBILD

Die Betrachtung des Verhältnisses von Franz Werfel zu Ungarn erlaubt über die bloße Aufzählung der Fakten, ob Werfel in Ungarn gewesen war, Ungarn gekannt und in seinen Werken dargestellt habe, auch einen Einblick in eine Reihe von Gesichtspunkten, die für viele österreichischen Autoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch waren. Im Rahmen dieses Beitrags ist allerdings nur die Andeutung von Werfels Positionen auf Grund der Ungarndarstellung in seinen literarischen Werken möglich. Die Analyse dessen, inwieweit er auf vorgeprägte Gedankengänge und Vorurteile zurückgriff, woher er diese übernahm und inwieweit sie mit der Wirklichkeit übereinstimmten, ist unbestritten eine wichtige Frage, deren ausführliche Darstellung jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Zunächst ist Werfels in vielerlei Hinsicht bestehende Zwischenstellung, mit der er in der österreichischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht allein steht, hervorzuheben. Wir finden ihn zumeist zwischen den Fronten: so als deutschsprachiger Prager jüdischer Herkunft, als sich politisch links engagierender expressionistisch, das heißt modern-experimentell angehauchter Dichter, der dann zum katholischen Traditionalisten in der Literatur wird, dabei immer ein Faible für die Tschechen behaltend, dann in die Emigration gezwungen, als deutschsprachiger Autor in Amerika Bestsellererfolge feiernd, jedoch zugleich die katholische Taufe öffentlich zurückweisender Exilant. Er war also sowohl wegen seiner Herkunft als auch kulturell, weltanschaulich und künstlerisch vielen Zerreißproben ausgesetzt.

### I. Persönliche Kontakte zu Ungarn

Persönliche Kontakte zu Ungarn hatte Werfel selbst eine Vielzahl. Dabei handelt es sich in erster Linie um Bekanntschaften mit Ungarn bzw. mit aus Ungarn stammenden Personen. Zu diesen gehören zum Beispiel Ödön von Horváth, der Anfang der 1930er Jahre in der Villa der Werfels auf der Hohen Warte<sup>1</sup> und Franz Lehár, der 1939 in Alma Mahler-Werfels "kleinen" Salon in Paris ver-

<sup>1</sup> Jt Ngk., Peter Stephan, *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. - Frankfurt/M. 1994, S 197f.

kehrte.<sup>2</sup> 1938 nahm auch Werfel an der Beerdigung Ödön von Horváths in Paris teil, wie wir das aus Alma Mahler-Werfels Aufzeichnungen wissen.<sup>3</sup>

1938 schrieb Werfel einen bis ins Jahr 1954 unveröffentlichten Text mit dem Titel *Beim Anblick eines Toten* aus Anlaß des Todes von Ödön von Horváth. Nirgendwo im Text ist der Name Horváths, noch die Hintergründe seiner ungarischen Herkunft angesprochen, was insofern aber nicht überraschend ist, da es Werfel ausgehend von dem konkreten Todesfall in erster Linie um grundsätzliche und philosophisch-theologische Gedankengänge geht, nicht aber um die Zeichnung des individuellen Falles. Wie sehr die hier angesprochenen Gedanken Werfel beschäftigten, unterstreicht auch der Umstand, daß er sie sowohl in *Zwischen Oben und Unten* als auch in *Stern der Ungeborenen* wieder aufnahm.<sup>4</sup>

1941 hatten Werfels in den USA Kontakt zu den "Fodors", wobei Fodor der ungarische Bühnenschriftsteller und Drehbuchautor László Fodor war.<sup>5</sup> In ihrem Brief vom 20.12.1941 an Torberg, beschwert sich Alma Mahler-Werfel über George Marton<sup>6</sup>, der der Agent von Werfel und durchaus zum Vorteil des Autors tätig war.<sup>7</sup> George Marton blieb auch später der Agent Werfels.<sup>8</sup>

Noch zu Lebzeiten Werfels erschienen *Der Abituriententag* (1929), *Die 40 Tage des Musa Dagh* (1934), *Höret die Stimme* (1937), *Lied von Bernadette* (1941) und *Der veruntreute Himmel* (1944) in ungarischer Sprache<sup>9</sup>, jedoch ist kein Kommentar von Werfel dazu bekannt.

Im Dezember des Jahres 1933 war Werfel in Budapest. Hier hielt er im Belvárosi Színház einen Vortrag über Verdi<sup>10</sup> und am 7. Dezember 1933 äußerte er sich auf einer Pressekonferenz zu den Verhältnissen in Deutschland.<sup>11</sup> Tiefere Spuren hinterließ dieser Aufenthalt bei ihm nicht.

---

<sup>2</sup> MAHLER-WERFEL, Alma: *Mein Leben*. - Frankfurt/M. 1991, S.294.

<sup>3</sup> Ebenda, S.279.

<sup>4</sup> WERFEL, Franz: *Beim Anblick eines Toten*. - In: Werfel, Franz: *Weißenstein, der Weltverbesserer*. - Frankfurt/M. 1990, S.22f.

<sup>5</sup> TORBERG, Friedrich: *Liebste Freundin und Alma. Briefwechsel mit Alma Mahler-Werfel*. - Frankfurt/M./Berlin 1990, S.25.

<sup>6</sup> Ebenda, S.46.

<sup>7</sup> JUNGK, Peter Stephan: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. - Frankfurt/M. 1994, S.305f.

<sup>8</sup> Ebenda, S.311.

<sup>9</sup> Ebenda, S.294.

<sup>10</sup> Ebenda, S.214.

<sup>11</sup> Ebenda, S.214

## II. Ungarn als geographisch-historischer Raum

Der Gedichtband *Schlaf und Erwachen* war Werfels letzter Gedichtband, der vor dem zweiten Weltkrieg 1935 in Österreich erschien. In ihm finden wir ein Gedicht mit dem Titel *Der Neusiedlersee*, in dem die von Werfel geliebte und in *Cella oder die Überwinder* ebenfalls gestaltete Region dargestellt wird:

"Weit lagert am Fluß der bühligten Treppe  
Im schleppenden Tag die wäßrige Steppe,  
Als Österreichs seltsamer Gast "<sup>12</sup>

Konkret wird Ungarn sonst nicht benannt, doch deutet diese Strophe an, daß hier Europa endet, und drüben, in der "wäßrigen Steppe" - d. h. in Ungarn - etwas anderes beginnt.

Über das Burgenland und die dortige Bevölkerung, von der die Zigeuner ein ungarisches "Erbe" seien, lesen wir im Romanfragment *Cella oder die Überwinder* (1938-39) folgendes als Mitteilung des jüdischen Ich-Erzählers: "Im Burgenland, das meine Heimat ist, gibt es viele Kirchen, Kapellen und zahllose Bildstöcke, vor denen das fromme Volk sich bekreuzigt. Außerdem gibt's eine ganze Menge brauner Zigeuner in unserem Burgenland. Sie stammen noch aus der ungarischen Zeit. Wir, das heißt die Unsrigen, gehören weder zu den braunen Zigeunern noch auch zum frommen Volke, das sich vor Kirch' und Bildstock bekreuzigt. Dennoch leben wir schon ebensolange im Lande wie die andern, wenn nicht länger, denn wir sind schon hier gewesen, als die Türken herrschten und die räuberischen Kumanen einbrachen."<sup>13</sup>

Die gleiche Gegend wie im Gedicht wird in *Cella oder die Überwinder* auch durch den aus Ungarn herüberdringenden Nebel charakterisiert, der durchaus im übertragenen Sinne verstanden werden kann.

## III. Die "den Tschechen vorgezogenen" Ungarn

In seinem Aufsatz *Das Geschenk der Tschechen an Europa* (1938) geht Werfel dem Titel gemäß der seiner Ansicht nach immensen Bedeutung der Tschechen für Europa nach und erwähnt in einer Art historischen zusammenfassenden Rückblicks auch die Ungarn, denen er die Tschechen zumindest als ebenbürtige Partner an ihre Seite stellen will: "Seit den Zeiten der sogenannten Völkerwanderung sitzen die Tschechen in den fruchtbaren Ebenen Böhmens und in den beiden Ne-

<sup>12</sup> WERFEL, Franz: *Das lyrische Werk*. - Frankfurt/M. 1967, S.437.

<sup>13</sup> WERFEL, Franz: *Cella oder die Überwinder*. - Frankfurt/M. 1982, S. 12.

benländern des Systems, in Mähren und Schlesien. (Es ist nicht unwichtig, festzustellen, daß sie, ein ackerbauernder Stamm, zugleich mit dem Hirten-, Reiter- und Kriegervolk der Ungarn in Zentraleuropa aufgetaucht sind.) [...] Innerhalb des europäischen Körpers bedeuten die Tschechen das Organ des Gleichgewichts. Ohne das tschechische Volk gäbe es in Mittel- und in Osteuropa keine kleinen Völker mehr. Ohne die Geschichte der Tschechen wären nach und nach die Slowaken, die Polen, die Ruthenen, die Kroaten, die Slowenen, die Serben, die Rumänen und auch die Ungarn in den Hades der Geschichtslosigkeit untergetaucht und man würde sich ihrer nur als ausgestorbener Namen entsinnen. Ohne den tragischen Kampf der Tschechen für Europa stünden heute den vierzig Millionen Franzosen und vierzig Millionen Engländern mehr als zweihundert Millionen kriegsentschlossener Germanen gegenüber."<sup>14</sup>

Bemerkenswert ist in diesem Zitat, daß hier - durch die tschechische Brille gesehen - deutlich eine Art Konkurrenzsituation zwischen Tschechen und Ungarn zu bestehen scheint, wobei die Tschechen sich unterbewertet fühlen, weshalb auch der Rechtfertigungsdrang an dieser Stelle mitklingt. "Man ist ein kultiviertes Volk und genauso alt, wie jenes Reitervolk, das uns in der Monarchie vorgezogen worden ist, dabei waren wir die Friedliebenden und Kultivierten", könnte man hier herauszuhören meinen.

Diese Annahme ist deshalb nicht ganz von der Hand zu weisen, weil wenn man die literarischen Werke Werfels Revue passieren läßt, so wird man auf eine Reihe von Passagen stoßen, deren Tendenz identisch mit dem obigen Zitat ist. Zumindest kann man also annehmen, daß diese Frage Werfel beschäftigte, sonst hätte er sie nicht mehrmals aufgegriffen.

Schon sehr früh, bereits 1920 heißt es in der *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* über die Figur des Vaters, er habe "in strenger Erfüllung seiner Karriere jetzt auch schon den leicht-ungarischen Akzent angenommen [...], wie er zugleich das aristokratische Reiterblut und den überlegenen strategischen Kopf kennzeichnet".<sup>15</sup> Dabei wird nicht nur das Ungarische im Gehaben des Vaters als bloße Äußerlichkeit entlarvt, sondern auch die allgemeine Einstellung in der Monarchie, die den ungarischen Akzent für etwas Nobles hält.

Bei *Barbara oder die Frömmigkeit* handelt es sich um einen Roman Werfels aus dem Jahre 1929, in dem die Lebensgeschichte des Schiffsarztes

<sup>14</sup> WERFEL, FRANZ: *Das Geschenk der Tschechen an Europa*. - In: Werfel, Franz: *Leben heißt, sich mitteilen*. Betrachtungen, Reden, Aphorismen. - Frankfurt/M. 1992, S.43f.

<sup>15</sup> WERFEL, FRANZ: *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*. - In: Werfel, Franz: *Die schwarze Messe*. - Frankfurt/M. 1989, S.250.



Ferdinand R. dargestellt wird, in dem sich zum Teil deutlich autobiographische Züge Werfels widerspiegeln. Dementsprechend ist auch die Monarchie bzw. ihre Nachfolgestaaten Schauplatz des dargestellten Lebensweges, so daß sich reichlich Gelegenheiten zur Erwähnung ungarischer Elemente ergeben. Zu der Frage der besonders bevorzugten Ungarn findet sich die Geschichte der Tante Karolin von Ferdinand, die, als er 10 Jahre alt ist, heiratet: "Mit ihren achtunddreißig Jahren machte sie eine glänzende Partie in Gestalt eines abgelebten, aber ritterlichen magyarischen Grafen, dem sie 'auf die Puszta folgen wollte', wie sie sich schwärmerisch ausdrückte."<sup>16</sup>

Auch eine genaue Einordnung der der Monarchie angehörenden Völkernschaften erhalten wir durch die Brille der sich zum deutschstämmigen Teil der Monarchie bekennenden Familienangehörigen Ferdinands: "Mama und ihre Schwestern hatten jederzeit einer bestimmten, nicht gerade vorurteilsfreien nationalen Rangordnung gehuldigt. Über die Deutschen der Monarchie, zu denen man selbst gehörte, sprach man nicht viel. Sie waren ein wertvoll-tüchtiges, aber glanzloses Volk, dem anzugehören weder eine Schande noch eine Ehre bedeutete. Die Slawen verachtete man. Sie galten als Dienstbotennation, sie gehörten in die Küche, sie besaßen keine Gesellschaft und demzufolge keine höheren Manieren, sie sann auf Abfall, in ihrem Herzen schlummerten die gefährlichsten Gegensätze der Sklavengesinnung: Weichmut und blutrünstiger Haß. Unter ihnen zu leben, glich einer Art von Verbannung. [...] **Die Blüte des heimischen Staates aber war das Ungarvolk, welches einerseits aus malerischen Bauern und Pferdehirten bestand und andererseits aus nicht weniger malerischen Magnaten.** Diese Magnaten, tollkühne Reiter, waghalsige Herren des Lebens und der Liebe, Spieler, Tänzer, Krieger und Pokulierer, nahmen im Herzen der Schwestern einen hohen Rang ein. **Schon in den Schulen verbreiteten die Lesebücher rührende Geschichten:** Maria Theresia, die große Herrscherin war zu den Ungarn geflüchtet und die Einzig-Getreuen huldigten ihr, während sie, den Kronprinzen im Arm, auf dem Krönungshügel die vier historischen Schwertstrieche gegen die Weltrichtungen führte. Auch Kaiserin Elisabeth, das Ideal aller romantischen Frauen jener Zeit, schätzte von den Völkern ihres Reiches die Magyaren am höchsten und fühlte sich nur auf ihrem Landsitz in Gödöllö völlig daheim. **Mamas Generation hatte schon vergessen, daß knapp vor einem Lebensalter**

---

<sup>16</sup> WERFEL, Franz. *Barbara oder die Frömmigkeit*. - Frankfurt/M. 1988, S.117.

dieselben Ungarn die rote Fahne der Revolution entfaltet hatten."<sup>17</sup> [Herv. G.K.]

Hierbei wird deutlich, wie ein sich auch zum Slawentum hingezogen führender Autor die Einstellung der sich als Deutsche definierenden Angehörigen der Monarchie im slawischen Reichsteil vermutet und welche Enttäuschung er über die Herabminderung des slawischen Elements zugunsten der Ungarn verspürt. Bemerkenswert ist auch die Benennung der "rührenden Geschichten" in den damaligen Schullesebüchern, deren Paradebeispiel die von Werfel angeführte Geschichte von Maria Theresia mit dem Kronprinzen auf dem Arm ist, deren historische Wahrheit inzwischen klar widerlegt ist.

Die Figur des neuen ungarischen Onkels erlaubt es auch, im Roman einige Gedankengänge zu der komplizierten rechtlichen Lage in der Monarchie anzustellen: "Damit sich keine irrige Meinung einschleiche, muß noch bemerkt werden, daß der Graf, Ferdinands neuer Onkel, als Untertan der transleithanischen Reichshälfte nun die Vormundschaft über den Knaben nicht übernehmen konnte oder vielleicht auch nicht wollte. Es herrschten nämlich zwischen den beiden Staaten des Kaisertums gewisse zivilrechtliche Verwickelheiten. Wie einem mittellosen Angeklagten vom Gericht ein Ex-offo-Verteidiger beigelegt wird, so war dem Knaben nach dem Tode seines Vaters ein Ex-offo-Vormund gegeben worden, irgend ein gleichgültiger Herr, den er im Leben keine drei Male zu Gesicht bekommen hat."<sup>18</sup>

Die Geschichte der Ehe der Tante Karolin nimmt dann allerdings keinen glücklichen Verlauf, wofür aber nicht die ungarische Herkunft des Grafen verantwortlich gemacht wird, wenn man nicht gerade in seinem zum Unglück der Tante führenden Rückenmarkleiden keinen Zufall sehen will, sondern das Ergebnis eines ungezügeltten Lebens, das ja Ferdinands Tanten - wenn auch in romantisierend-verherrlichender Sicht - den Ungarn zuschreiben. Doch zugleich wird auch klar, daß die Wirtschaft des Grafen in Ungarn nicht sachgemäß geführt worden ist, denn "die Tante sah sich gezwungen, das Erbe ihres Zahnarztes in Dampfplüge, Dreschmaschinen und Pumpanlagen hinzuschustern"<sup>19</sup>.

Ungarn erscheint an anderer Stelle - abgesehen von vielen oberflächlichen Nennungen, die mit der geographischen Nähe Ungarns zu tun haben - zwar nicht unbedingt prominent, jedoch unübersehbar in einer Aufzählung des Erzählers, die

---

<sup>17</sup> Ebenda, S. 117f.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 122.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 132.

die besondere Zuverlässigkeit und Treue der Tschechen zur Monarchie unterstreicht: "Ist es nicht denkwürdig, daß in den letzten Tagen vor Zusammenbruch des Heeres, als schon Ungarn, Kroaten, Slowenen die Schützengräben verließen und nach Hause liefen, daß es in dieser verzweifelten Stunde gerade eine tschechische Division der Heeresgruppe Belluno war, die Angriff um Angriff der Italiener zurückwarf?"<sup>20</sup>

Das Motiv des ungarischen Akzents, das das "Markenzeichen" der Karrieristen und Volksverräter ist, kehrt auch an anderer Stelle im Roman wieder. Während der unruhigen Nachkriegstage in Wien, als sich Massen von Menschen in der Innenstadt zusammenrotteten, erscheint auf dem Prunkbalkon des Kaunitzpalais', in dem das "Ministerium des k.u.k. Hauses und des Äußeren" residierte, "ein überaus feiner Herr, der in einer Ansprache mit ungarischem Akzent behauptete, der letztgefaßten Initiative des Ministeriums winke Erfolg, der Friedensschluß und somit auch die glückliche Lösung aller Konflikte innerhalb der Monarchie sei nur mehr eine Sache von Tagen. [...] Er breitete vornehm beschwörend die Arme aus, wodurch er das Aussehen eines *père noble* älterer Komödienthule gewann, der sich demütig und hoheitsvoll zugleich vom Publikum verabschiedet."<sup>21</sup>

Im besagten Kontext wird durch den Vergleich mit einem Komödianten die Falschheit im Auftreten dieses "überaus" feinen Herrn deutlich unterstrichen. Er versucht nichts anderes, als die Menschen, deren Unzufriedenheit an dieser Stelle des Romans als durchaus gerechtfertigt gezeichnet wird, von der Straße wegzuschicken, sie gewissermaßen "einzulullen".

Eine wichtige und für die tschechisch-slawische Sicht auf Ungarn bezeichnende Passage finden wir bei der Beschreibung, wie sich die selbsternannten Revolutionäre bemühen, eine soziale Republik und eine Rote Armee aufzustellen, wozu der erste Schritt die Entsendung einer Delegation sein soll, die durch rote Bänder kenntlich gemacht werden soll. Man sucht nach geeignetem Material hierzu. Die Figur des Musikanten Wawra spricht bzw. aus ihrer Sicht sind die folgenden Zeilen geschrieben: "In der Bodenkammer nebenan liegt eine ungarische Fahne, die sie immer mit hinausgesteckt haben, wenn die großen Siege unserer glorreichen k.u.k. Armee amtlich verlautbart wurden. Hahaha! Eingedenk der Lorbeerreiser, Gut und Blut für unseren Kaiser! Hahaha! Lemberg noch in unserem Besitz...!"

---

<sup>20</sup> Ebenda, S. 158.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 419.

Mit diesem Triumphruf, den er mehrmals wiederholte stürzte er ab und kam nach einer Weile samt einer riesigen Fahne wieder, die er hinter sich herschleifte. Rot, Weiß, Grün! Oh, welche Freude, den verdammten Magyaren ein Stück blutiges Rot aus dem Leibe zu reißen! Niemand bemerkte die Gefühlswallungen, die Wawra schüttelten. Vier Jahre Verstellung hatten ihn gelehrt, eine Maske zu tragen. In seinem Siegesübermaß lief er zu dem Schneider im zweiten Stock und ließ sich eine große Schere und Sicherheitsnadeln aus. Auch verzichtete er nicht auf die Schicksalsgunst, das Rachewerk selber zu üben, und schnitt leidenschaftlich Stück für Stück aus Ungarns Fahne. Da habt ihr es nun, ihr Awaren, die ihr euch zu unseren Herren aufgeworfen habt! Mit welchem Rechte, halbasiatisches Pack, hast du und deine Gentry die erste Geige gespielt? Da hast du es nun! So, so, so! Wo ist deine Kultur? Wo sind deine großen Komponisten, dein Smetana, dein Dvorak? Nichts als Csardas und Zigeuner, Zigeuner und Csardas! So, so, so! Das rote Tuch lag auf den Knien des Rächers, das weiße und das grüne fiel zur Seite hinab.<sup>22</sup>

Bei den Reden und Antwortreden auf den öffentlichen Plätzen Wiens zeichnen die Sozialdemokraten ein Bild von der damaligen politischen Lage, in der Österreich von Feinden umgeben sei: "Zu den alten Todfeinden treten nunmehr noch die Tschechen, die Ungarn und die Südslawen, unsre ehemaligen Landsleute."<sup>23</sup>

Bemerkenswert ist nun, daß der sich selbst als Revolutionär verstehende russische Jude Elkan in seiner Entgegnung auf die obige Aussage zwar die äußere Bedrohung als gering darstellt, jedoch die Ungarn nicht unter denen nennt, die keinesfalls Feinde Österreichs seien.<sup>24</sup> An anderer Stelle vergleicht Elkan die Passivität in Wien mit den im Ausland bestehenden Rätmächten und stellt fest: "Eine Schmach, wenn man an Bayern und Ungarn denkt!"<sup>25</sup> Diese Feststellung ist zwar von ihm ganz ernst gemeint, doch im Kontext des Romans ist diese Figur durch ihre Maßlosigkeit und Unmenschlichkeit bereits als negativer Charakter skizziert, so daß sich die Schlußfolgerung anbietet, es sei eben keine Schmach, daß Wien den Bayern und den Ungarn nicht gefolgt ist.

---

<sup>22</sup> Ebenda, S.431f.

<sup>23</sup> Ebenda, S.461.

<sup>24</sup> Ebenda, S.462f.

<sup>25</sup> Ebenda, S.498.

#### IV. Die "schlechten" Ungarn

Betrachtet man rein summarisch die Werke Werfels, so ist unübersehbar, daß relativ häufig ungarischen Gestalten eine - auch - unangenehm-unsympathische Rolle zufällt.

Eine nicht bedeutende, jedoch auch nicht unwichtige Rolle kommt in dem Fragment *Pogrom* aus dem Jahre 1926 einem Ungarn zu, der bei einer Abendgesellschaft als "Graf Lajos, der lächerlichste Mensch der Welt" vorgestellt wird.<sup>26</sup>

Dieser Graf Lajos hatte tatsächlich das Gesicht eines angealterten Zirkusclowns. Er formulierte hie und da mit verzwickter Umständlichkeit einen Satz, der auf den ersten Blick so dumm erschien, daß man staunte. Aber es war gar keine Dummheit, die er vorbrachte, oder wenn es doch Dummheit war, eine so komplizierte, durchdachte, ja subtile Dummheit, daß einem schon der denkerische Umweg zu dieser Dummheit mit Respekt erfüllte.<sup>27</sup>

Auf der erwähnten Abendgesellschaft spricht ein Professor von Wertheimer über die verschiedensten Intellektuellen Fragen, sich dabei immer wieder auf Goethe beziehend. "Die Aristokraten hörten diesen Schwall mit der impertinenten Höflichkeit von Leuten an, die einen Taschenkünstler, der ihnen eine Extravorstellung gibt, bei Tisch behalten haben."<sup>28</sup> Der aufgestauten Wut gibt dann schließlich Graf Lajos Ausdruck: "Graf Lajos, der 'lächerliche Mensch' neben mir, sah mit todernstem und zerfurchtem Clownsgesicht den Vielredner an. Er sah ihn mit vollendeter, ja, ich kann es nicht anders sagen, mit hocheleganter Aufmerksamkeit an, so, als wäre er geneigt, sollte dem Professor eines seiner Worte zu Boden fallen, sich zuvorkommend danach zu bücken. Dennoch war diese Aufmerksamkeit, die ein Monocle ins rechte Auge geklemmt hielt, ein diskreter höhnischer Affront, den ich scharf spürte. Es lag in ihm eine Verachtung, ein Todesurteil für diese rasch-denkende Geistigkeit, für diese parate Bildung, vielleicht für alle Bildung und Geistigkeit, als wäre sie etwas Unvornehmes, ein aufgeregtes Kampfmittel von Parvenus. Jetzt verstand ich erst die 'Dummheit' des Grafen, von dem man mir später einmal die Legende erzählte, er habe auf die Frage eines deutschen Junkers, was sein Beruf sei, geantwortet: 'Mein Bruder hat eine Jagd gepachtet.' Diese Dummheit war eine bewußte und vertrackte Lebenshaltung, die sich Graf Lajos zurechtgelegt hatte, um ein Ideal zu erfüllen. Sie glich dem Entschluß der französischen Edelleute, aufrecht zur Guillotine zu

<sup>26</sup> WERFEL, Franz: *Pogrom*. - In: Werfel, Franz: *Die tanzenden Derwische*. - Frankfurt/M. 1990, S.80.

<sup>27</sup> Ebenda. S.80.

<sup>28</sup> Ebenda. S.81.

schreiten oder stolz an der Laterne zu hängen, nur mit dem Unterschied, daß der Henker hier nicht 'Revolution', sondern 'Intellekt' hieß

So hatte der komische Satz, den der Graf jetzt langsam und mit verantwortungsschwerer Zunge aussprach, seinen Ursprung in jener Lebenshaltung, die, wie ich es erfahren mußte, eine wirkliche Kraft war, denn sie siegte auf der ganzen Linie. Die trockenen Lippen zuckten erst einige Male schmerzlich, ehe sie begannen: 'Goethe, Herr Professor, Goethe, ja!... Goethe, gewiß!... Aber die vielen anderen Herren... ja, da sind Sie uns noch Aufklärung schuldig!... Pardon, Herr Professor.' Herr Wertheimer war das erstemal vollkommen auf den Mund geschlagen. Vom Dach gefallen wie ein Mondsüchtiger, sah er im Kreis herum. Blutrot geworden, bekam sein Gesicht einen wehleidigen und feig-geduckten Ausdruck. Die andern lachten. Sie lachten mit forciertem Hinweis auf den 'lächerlichen Grafen Lajos'. Aber das Opfer des Gelächters war unzweideutig der gelehrte Schwätzer. Das Gelächter - lange wollte es nicht verstummen - wuchs zu einem Triumphlied an."<sup>29</sup>

Ebenso unangenehm ist die Gestalt der Ilonka in der Erzählung *Das Trauerhaus* aus dem Jahre 1927.

In dieser Erzählung, die in einem Bordell spielt, treffen wir unter den dort beschäftigten und mit relativer Sympathie dargestellten Prostituierten auch eine namens Ilonka, die sich allerdings von den anderen durch ihre ganz besonders unangenehme Art und Natur unterscheidet.

Ludmilla, die teils im Mittelpunkt der Erzählung stehende Prostituierte, nennt am Anfang des Textes Ilonka für sich "das fette ungarische Luder", "das Schwein", das sich den Männern "aufdrängte".<sup>30</sup> Diese Charakterisierung durch eine Figur der Erzählung wird im weiteren durch Ilonkas abstoßende Reaktionen objektiviert, wodurch sich ihre Gestalt eindeutig als unsympathisch präsentiert. Als "dicke Ungarin"<sup>31</sup> vom Erzähler charakterisiert, spricht sie ihrer Kollegin Ludmilla die Menschenrechte ab, verhöhnt sie wegen ihrer Verliebtheit<sup>32</sup> und wird gegenüber der Berlinerin Grete auf deren Provokation ("Ich kann nichts dafür, daß ich lesen gelernt habe. Jeder kann nicht im Schweinestall aufgewachsen

---

<sup>29</sup> Ebenda. S.82f.

<sup>30</sup> WIRFEL, Franz. *Das Trauerhaus*. - In: Werfel, Franz: *Die Entfremdung*. - Frankfurt/M. 1990. S.145f.

<sup>31</sup> Ebenda. S.167

<sup>32</sup> Ebenda. S.174.

sein.") gewalttätig und schlägt "mit ihrer kleinen, fetten Faust der langen ins Gesicht".<sup>33</sup>

Der Titel der Erzählung leitet sich aus der Idee ab, daß es zwar die Bezeichnung Freuden-, jedoch nicht die der Trauerhäuser gibt. Im Laufe des Textes wird das Freudenhaus zu einem Trauerhaus, da der Chef des Etablissements stirbt. Bei der Trauerfeier ist es dann Ilonka, die auf Grund ihres gewöhnlichen Wesens "eine schier unüberwindliche Verlockung empfand, ein paar saftige Kernworte ihres Berufsjargons in die Unterhaltung zu werfen".<sup>34</sup>

In *Barbara oder die Frömmigkeit* berichtet die Figur des Ronald Weiß an einer Stelle über eine andere namens Spannweit: "Spannweit ist ein erstklassiger Polizeispitzel. Natürlich heut nicht mehr so, wie ihr euch das vorstellt. [...] Er ist im Präsidium eine Macht. Als er aber vor zwanzig Jahren frisch aus Szeged nach Wien kam und vom Gebrauch des Akkusativs noch nichts Gewisses wußte, hat er sein Geschäft als Konfident begonnen. [...] Der Kerl hat ein Mordtalent. Während des Krieges lieferte er auf Befehl seiner hohen Kundschaft die Volksempörung gegen die kleinen Preistreiber. Und jetzt geht er ganz offen auf die zahlende Seite über. [...] Er macht das Geschäft auf allen Seiten. Wahrscheinlich hat er über uns einen ausführlichen Bericht bei der Staatspolizei hinterlegt..."<sup>35</sup>

Das Romanfragment *Cella oder die Überwinder* entstand in den Jahren 1938-39 und blieb unvollendet, da Werfel meinte, die Zeit habe es überholt. Die Geschichte spielt 1938 im Burgenland, im Mittelpunkt steht der jüdische Ich-Erzähler Bodenheim und seine Familie, die nichtjüdische Ehefrau Gretl und ihre gemeinsame Tochter Cella - bzw. ihre *nicht*gemeinsame Tochter Cella. Immer wieder im Laufe der Handlung erscheint der ehemalige Klassenkamerad Bodenheims, ein gewisser "Nagy Zsoltan", der - laut Werfels Plänen für die Fortführung des Romans - eigentlich Cellas Vater ist.<sup>36</sup> Dieser Nagy ruft bei Bodenheim immer zwiespältige Gefühle hervor, was nicht verwunderlich ist angesichts der immer stärker dämonische Dimensionen annehmenden Qualitäten von Nagy, der in vielerlei Hinsicht an die Lakatos-Figur bei Joseph Roth erinnert - nicht nur wegen des plötzlichen Auftauchens aus dem Nichts, sondern durch eine Reihe identischer Eigenschaften. Das Verführerische bei Nagy äußert sich - genauso wie bei Lakatos - in der großzügigen Art Geschenke zu machen sowie in seiner

---

<sup>33</sup> Ebcnda, S.168.

<sup>34</sup> Ebcnda, S.192.

<sup>35</sup> WERFEL, Franz: *Barbara oder die Frömmigkeit*. - Frankfurt/M. 1988, S.550.

<sup>36</sup> WERFEL, Franz: *Cella oder die Überwinder*. - Frankfurt/M. 1982, S.239.

großen Wirkung auf Frauen, die sich hier auf die Frau des Ich-Erzählers und die Tochter konzentriert. Nagys weitere Eigenheit, der sich auch Lakatos rühmen kann, ist außer der Eleganz in der Kleidung auch das gute Äußere, das durch seine Geziertheit bestimmte Tendenzen auch zum Femininen besitzt und auch die Kenntnis der Welt, das Weltmännische, d.h. an wichtigen Orten nicht nur schon gewesen, sondern auch heimisch zu sein.

Nagy beschäftigt auch später noch die Bodenheims, als er nicht mehr anwesend ist, und dabei erfahren wir auch etwas über dessen familiären Hintergrund: "Ich erinnere Gretl daran, daß Nagy aus einer Familie stammt, der man hochstaplerische Züge nicht absprechen kann. Auch der Beruf seines Vaters, eines hochgewachsenen, höchst eleganten Mannes, dessen ich mich noch genau entsinne, war ziemlich undurchsichtig. Die spießbürgerliche Kleinstadt hielt ihn voll ehrfürchtiger Mißachtung für einen gefährlichen Spieler und Schuldenmacher, der in beständigem Bankrott lebte. Dabei hatte der alte Nagy fünf Kinder zu ernähren, keine kleine Aufgabe auch für den ausdauernden Kartenspieler. Diese zahlreiche Familie hauste in einer recht kleinen Wohnung, die mir in meiner Knabenzeit jedoch als Inbegriff des vornehmen Geschmacks erschien. Sie war angefüllt mit alten, seltsam geschweiften Möbelstücken, deren Zweck man nicht verstand. [...] Im übrigen vergaß es Nagy, wenn ich ihn während unserer Schulzeit besuchte, niemals, mich auf die verschiedenen Köstlichkeiten und Kostbarkeiten des väterlichen Museums gebührend aufmerksam zu machen: Dieses bronzene Tintenfaß stammte aus dem Besitze Metternichs, jene brokatene Decke habe die Knie des alten Kardinals Richelieu gewärmt, und desgleichen mehr, das ich mit respektvollem Glauben hinnahm. Auch erklärte er mir immer wieder, daß das Ypsilon am Ende seines Namens im Ungarischen den Beweis adliger Herkunft bedeute. Daran zu zweifeln hatte ich keine Ursache, denn unter all meinen Kameraden besaß nur Nagy jene glanzvollen Eigenschaften, die man leichtsinnigem und verwegendem Reiterblut zuschreibt."<sup>37</sup>

Bemerkenswert an dieser Passage ist nicht nur der hochstaplerische Hintergrund der der Figur des Nagy zugeschrieben wird, sondern auch der Satz, der bei der beinhaltenen Teilwahrheit - jedoch deutlich die Unkenntnis des Ungarischen verrät: "Auch erklärte er mir immer wieder, daß das Ypsilon am Ende seines Namens im Ungarischen den Beweis adliger Herkunft bedeute." Daß dies schon so sein könnte, in diesem speziellen Fall aber nicht stimmt, nicht stimmen kann, deutet darauf hin, daß Werfel nicht wußte, daß "gy" als ein Buchstabe gilt

---

<sup>37</sup> Ebenda, S.25ff.



und das Ypsilon hier eine andere Funktion besitzt als jene einer Endsilbe, die die Herkunft bezeichnet und somit die adlige Abstammung bezeichnet. Dem Argument, daß gerade die offensichtliche Unwahrheit dieser Behauptung den hochstaplerischen Charakter von Zsoltan Nagy noch deutlicher zum Ausdruck bringen sollte, widerspricht der Umstand, daß ja - wie das schon die falsche Form "Zsoltan" statt "Zoltán" deutlich zeigt - andere, ebenfalls äußerst deutliche Mängel an Werfels Ungarischkenntnissen erkennbar sind.

Nagys Unzuverlässigkeit kennen seine Bekannten im Roman schon, und schließlich treffen wir ihn auf der Seite der Nazis wieder, bei denen er sich allerdings auch nur aus Berechnung aufhält.

Bodenheim trifft Nagy als er auf für ihn unerklärliche Weise aus der Haft der Nazis separiert und zu einem einzelnen Herrn - zu Nagy - gebracht wird und Nagy erzählt Bodenheim in dieser Situation über sich und wie und warum er in Kontakt mit den Nazis kam: "Mit fünfzig muß man entweder etwas haben oder etwas gelten, kurz, man muß in irgendeiner Weise oben sein, sonst gehört man zum großen Kanonenfutter der Menschheit, zum lächerlichen Ausschuß, und das ganze Leben, dieses einmalige Leben, war eine Niete. [...] Ich bin genußsüchtig und ziemlich arbeitsscheu, was regelmäßige Tätigkeit anbelangt. [...] Dann aber brach die Weltkrise aus, und das Jahr dreiunddreißig kam, und am Ende dieses Jahres kamen >sie< zu mir, in London, denn sie kannten meine Verbindungen und meine Sprachtalente, und solche Leute konnten sie brauchen, das Gegenteil ihrer selbst, äußerlich und innerlich...' [...] 'Sie', lächelte er, 'die mich jetzt für den Ihren halten. Ich geb mich nun in deine Hand, Bodenheim. Du kannst mich glatt vernichten. Ich will aber nicht, daß du mich für einen Myslivec hältst, für einen subalternen Opportunisten, der ebenso Bolschewik geworden wär oder was weiß ich, wenn was weiß ich gesiegt hätte. Zu mir aber sind sie schon vor fünf Jahren gekommen, als ihr Sieg noch lang nicht gesichert war. Und ich habe ihnen ein paar Dienste geleistet. Und ich weiß sehr viel von ihnen. Und das ist der Grund, warum sie mich hochachten und sogar fürchten. Jetzt bin ich an der Reihe, endlich, knapp vor meinem fünfzigsten Jahr.'"<sup>38</sup>

Nagy ist deutlich als charakterloser Mensch gezeichnet, der von der absoluten Moral- und Religionslosigkeit der Nazis fasziniert ist, auch deshalb, weil er jetzt die Chance sieht, jene Macht und Bedeutung zu erlangen, die ihm bisher versagt geblieben war. Auffällig ist dabei auch, daß Nagy sich mit den Nazis ebensowenig identifiziert wie mit allen anderen Mächten und Bewegungen, mit

---

<sup>38</sup> Ebenda, S.213ff.

denen er früher zu tun hatte. In gewisser Weise ist Nagy im Rahmen des Werkes noch schlimmer als die Nazis, denn die glauben vielleicht an ihre Sache, Nagy glaubt aber an rein gar nichts - er will nur Macht und Vorteile für sich.

Aus Werfels Notizen für die Weiterführung des Textes geht hervor, daß Nagy - so wie mehrere andere wichtige Gestalten - auch nach Paris kommt, allerdings als Spion, was seiner Charakterlosigkeit besser entspricht. Dort findet er dann den Tod.<sup>39</sup>

In Werfels Erzählung *Géza de Varsany, oder Wann wirst du endlich eine Seele bekommen?* aus dem Jahre 1943 geht es um das berühmte geigende Wunderkind Géza de Varsany. Dabei ist der Text durch die in personaler Erzählsituation in Innensicht dargestellten Figur des vierzehn Jahre alten Freddie, des Sohnes der Familie skizziert, die das Ehepaar de Varsany samt ihres Sohnes zu einem Essen eingeladen hat. Freddie soll angeblich diese Einladung als Geburtstagsgeschenk bekommen, doch spürt er sehr schnell, daß er mit diesem Wunderkind nicht mithalten kann, wenn er - wie das seine Eltern letztendlich insgeheim tun - mit ihm verglichen wird. Dabei erscheint das Wunderkind Géza de Varsany als eindeutiges Opfer seines Vaters Ladislaus de Varsany, der auch seine Gemahlin mehrmals zurechtweist und überhaupt das Wort an sich reißt, ohne es jemals wieder hergeben zu wollen. Besonders auffällig ist die manirierte, ja geradezu affektierte Art, in der sich Vater Varsany präsentiert und verhält, wobei er die Gesprächspartner ihr musikalisches Laientum sehr deutlich spüren läßt.<sup>40</sup> Schließlich werden die beiden Jungen von Freddie's Mutter gezielt unter vier Augen allein gelassen, doch die zwischen ihnen bestehende Kluft ist doch zu groß, der Einfluß von Ladislaus de Varsany auf seinen Sohn viel zu stark, der Unterschied ihrer beiden Leben zu tiefgreifend, als daß sie sich verständigen könnten.<sup>41</sup> Géza nimmt den belehrenden Ton seines Vaters an, so daß dieses Gespräch für Freddie äußerst frustrierend verläuft, verlaufen muß.<sup>42</sup> Der Kontrast zwischen dem Wunderkind, das das Opfer seines Vaters geworden ist, jetzt aber nicht mehr in der Lage ist den direkten Zugang zu den natürlich gebliebenen Kindern zu finden, ist überdeutlich.

---

<sup>39</sup> Ebenda, S.239.

<sup>40</sup> WERFEL, FRANZ: *Géza de Varsany, oder Wann wirst du endlich eine Seele bekommen?* - In: Werfel, Franz: *Weißenstein, der Weltverbesserer*. - Frankfurt/M. 1990, S.199ff.

<sup>41</sup> Ebenda, S.211.

<sup>42</sup> Ebenda, S.211f.

## V. Die "guten" Ungarn

Gerade in *Cella oder die Überwinder*, wo ja mit der Figur des Zsoltan Nagy ein besonders abstoßendes Beispiel für einen Ungarn gezeigt wird, findet sich aber auch anderes.

So etwa die Gestalt des Rabbiners von Parndorf, Aladar Fürst, der einen ungarischen Paß besitzt.<sup>43</sup> "Durch seinen Tod rettete Fürst den größten Teil seiner Gemeinde"<sup>44</sup>, erfahren wir aus einer Binnenerzählung, als er ihr bei der Deportierung durch österreichische Nazis nach Ungarn beistand und sich aufopferte. Das Vorbild für diese Figur war "in Wirklichkeit Direktor des jüdischen Gymnasiums in Budapest, ist keineswegs den Märtyrertod gestorben, sondern konnte nach Jerusalem flüchten, wo er durch den ebenfalls entkommenen Sandor Wolf von seinem grausamen Ende in Werfels Erzählung erfährt. In einem Brief vom Sommer 1943 berichtet er dem Schriftsteller vom 'traurigen Schicksal der burgenländischen Juden, jener alten Mischung von Ost- und Westjudentum'. "<sup>45</sup>

In dem Romanfragment werden die Vertreter der ungarischen Behörden zwar als nicht übermäßig mutige, jedoch auch nicht unmenschliche Personen dargestellt, da sie ja - nach einigem Zögern - angesichts der Brutalität der Nazis den burgenländischen Juden bei der Überwindung der unerwarteten Hindernisse auf halblegale Weise helfen.

Schoch, der Führer der Braunen, und der Kaplan, der mit den Juden mitfühlt, sind dabei, als die ungarische Grenze erreicht wird: "Der Weg zum ungarischen Grenzhaus hinüber, keine hundert Schritt weit, lag frei. Aladar Fürst sammelte die Pässe der Vertriebenen. Einige davon, darunter auch seine, waren auch ungarische Papiere, hatten doch viele Burgenländer nach den Friedensschlüssen von St. Germain und Trianon ihre alte Staatsbürgerschaft aus verschiedenen Gründen beibehalten. Der Rabbiner ging mit dem Stoß von Dokumenten auf die ungarische Seite hinüber. Der Kaplan begleitete ihn. Peterl Schoch folgte, vergnügt schlenkernd und pfeifend. Der Zöllner drüben in der Kanzlei warf nicht einmal einen Blick auf die Pässe.

'Haben die Herren bittah Permission von königlich ungarischen Generalkonsulat in Wien?'

Die Lippen des Aladar Fürst wurden weiß

'Was für eine Permission um Gottes willen?'

<sup>43</sup> WERFEL, Franz. *Cella oder die Überwinder* - Frankfurt/M. 1982, S.167.

<sup>44</sup> Ebenda, S.176.

<sup>45</sup> ABELS, Norbert. *Franz Werfel* - Reinbeck 1990, S.114.

'Gemäß Verordnung von heute dieses Monats zwölf Uhr mittag ist Grenzübertritt nur gestattet mit Permission von Generalkonsulat.'

'Aber das ist ja unmöglich', stammelte Fürst, 'wir haben davon gar nichts gewußt und hätten uns die Permission gar nicht verschaffen können. Man hat uns nur sechs Stunden Frist gegeben...'

'Geht mich nichts an, bittäh...'

Schoch trat hinzu und knallte die 'Reverse' auf den Tisch, in welchen die Verjagten durch eigenhändige Unterschrift erklärten, daß sie ihre Heimat freiwillig und ohne jeden Zwang zu verlassen wünschten.

'Holen Sie Ihren Kommandanten', sagte der Kaplan, und er sagte das so, daß der Grenzer aufstand und ohne Widerrede diesem Befehl gehorchte.

Nach zehn Minuten etwa kehrte er mit einem schlanken, graumelierten Offizier zurück, dem man es von weit ansah, daß er noch in der k.u.k. Armee gedient hatte. Er spielte nervös mit den Pässen, während ihn der Kaplan scharf anging, ohne an seine eigene Zukunft zu denken:

'Ich bin Zeuge, Herr Major, daß man diese Leute vor wenigen Stunden ausgeraubt und durch den Sumpf an die Grenze gejagt hat, schlimmer als Tiere... Herr Dr. Fürst ist ungarischer Staatsbürger und andere unter ihnen auch, wie sie an den Pässen da sehen... Es gibt unter Kulturmenschen keine rechtmäßige Verordnung, die diesen Schutzsuchenden die Aufnahme verweigern kann.'

'Na... na, Herr Pfarrer', sagte der Offizier und sah Felix mit dunklen Augen voll Bitterkeit an. Dann fügte er seufzend hinzu: 'Schwer, sehr schwer...'

'Wir sind doch nur wenige', bat Fürst, 'die meisten haben Verwandte in Ödenburg... Wir werden dem Staat nicht zur Last fallen...'

Der Major dachte eine Weile mit gerunzelter Stirn nach, dann entschied er:

'Gehn Sie jetzt über die Grenze zurück und warten Sie ab! Ich werde Ödenburg anrufen, den Obergespan.'<sup>46</sup>

Nachdem der Obergespan zu sehr um seinen Posten besorgt ist, jedoch kein Mitgefühl für die Betroffenen besitzt, ist es der ungarische Major, der human handelt: "Der Major verging sich gegen das Gesetz und setzte seine eigene Existenz aufs Spiel, indem er allen den Grenzübertritt gestattete. Die Alten, die Kranken, die Frauen und die Kinder durften sich nach Ödenburg begeben. Fünf Männer in der Vollkraft ihrer Jahre blieben zurück. Ihnen riet er, sich nordwärts

<sup>46</sup> WERFEL, Franz: *Cella oder die Überwinder*. - Frankfurt/M. 1982, S.171f.

zu wenden. Er habe Nachricht, daß die tschechoslowakische Grenze bei Preßburg geöffnet sei. Man müsse jenseits des Sees eine Fahrgelegenheit suchen."<sup>47</sup>

## VI. Schreibung ungarischer Namen und Begriffe in Werfels Werken

Die Schreibung der ungarischen Namen und Begriffe in Werfels Werken zeigt deutlich, daß Werfel trotz der in seinen Werken vorkommenden ungarischen Elemente keinen tiefgehenden Bezug zu Ungarn und keine weitreichenden Kenntnisse des Ungarischen besaß. Dies deutet nicht nur die bereits hervorgehobene Bemerkung über die Namensendung auf "y"<sup>48</sup> an, sondern auch die Schreibung der anderen Namen.

Schreibweise bei Werfel	Korrekte Schreibweise
Aladar	Aladár
Balacz	Balázs
Budapest	
Burian	Burián, Burján
Csardas	Csárdás
Esterhazy	Esterházy
Eszterhazy	Eszterházy
Géza	
Hegedüs	Hegedüs
Hegyesalom	
Honved	Honvéd
Ilonka	
Jozsi	Józsi

<sup>47</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>48</sup> "Auch erklärte er [Nagy, G.K.] mir immer wieder, daß das Ypsilon am Ende seines Namens im Ungarischen den Beweis adliger Herkunft bedeute." - In: Werfel, Franz: *Cella oder die Überwinder*. - Frankfurt/M. 1982, S. 26.

Lajos	
Liszt	
Nagy	
Puszta	
Szeged	
de Varsany	Varsányi
Zsoltan	Zoltán

Insgesamt sieht man, daß Werfel die allgemein bekannten ungarischen Namen korrekt geschrieben hat, doch in Fällen, die nicht sehr verbreitet waren, wird die Unsicherheit in der Rechtsschreibung offenkundig. So treffend die Nachäffung der ungarischen Aussprache ("Geht mich nichts an, bittáh..."<sup>49</sup>) auch sein mag, so war doch Werfel alles andere als ein "Ungarnkenner". So muß sein negatives Bild von Ungarn in erster Linie auf die allgemeine Einstellung zu Ungarn in den slawisch dominierten Gebieten der Monarchie zurückgeführt werden.

## VII. Fazit

Deutlich ablesbar an den Werken Wurfels ist ein negatives Ungarnbild, das auch bei Franz Kafka und Joseph Roth vorhanden ist, jedoch nur bei Roth eine ähnliche, sogar viel stärkere literarische Gestaltung findet. Die Wurzel für Wurfels Vorbehalte liegt an ähnlicher Stelle wie bei Roth, die Idee einer Konkurrenzsituation zu den Ungarn zwischen Slawen und Ungarn ist ganz deutlich erkennbar, wobei der Vorwurf mitschwingt, die Ungarn würden die Monarchie gar nicht richtig würdigen, obwohl sie doch so viel Gutes von ihr bekommen, und umgekehrt, die Monarchie würdigt die slawischen Völker innerhalb des Reiches nicht in dem Maße, in dem es ihnen zustünde.

Auffällig ist der Umstand, daß derart negative Einschätzungen Ungarns innerhalb der Avantgarde der österreichischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Autoren zu finden sind, die aus den nichtdeutschen Teilen der Monarchie stammten und einen slawisch-jüdischen Hintergrund besaßen. Betrachtet man hingegen die Autoren, die mit Wien bzw. mit dem Deutsch sprechenden Teil der Monarchie verbunden sind, so findet man eher ein höflich aus-

<sup>49</sup> WERFEL, Franz: *Cella oder die Überwinder*. - Frankfurt/M. 1982, S. 171f.

weichendes Desinteresse an Ungarn, ganz gleich ob die Autoren etwas mit Ungarn zu tun hatten (Horváth, Schnitzler, Trakl) oder nicht (Hofmannsthal, Kraus, Musil, Schönherr, Zweig) sowie ganz gleich ob sie jüdischer Herkunft waren oder nicht. Denkt man an die großen Prager, dann ist Rilkes Indifferenz gegenüber Ungarn noch zu nennen, durch die er sich von Kafka und Werfel unterscheidet - nachdem er Prag verlassen hatte.

Sicherlich ist ein wesentlicher Faktor bei der Entstehung der Antipathie gegenüber den Ungarn im Falle von Werfel, Kafka und Roth, daß die betreffenden Autoren sich mehrfach in einer Minderheitensituation sahen, in dieser lebten und durch diese sensibilisiert wurden. Die nichtmimetische Schreibweise von Kafka wirkte aber gegen eine literarische Gestaltung dieser Einstellung, während Werfel und Roth in ihren Werken, in denen Partikel der Wirklichkeit betont eine Rolle spielen, die für sie real existierende Antipathie bzw. deren vermeintliche Ursachen gestalteten.





EDIT KIRÁLY (BUDAPEST)

**WAS ERNSTZUNEHMENDE AUTOREN ÜBER DRACHEN ZU BERICHTEN HABEN**  
**Versuch über das Drachen-Motiv in *Die Dämonen* von Heimito von Doderer**

In Doderers Nachlaß befindet sich ein kleines Buch von Wilhelm Bölsche über *Drachen. Sage und Naturwissenschaft*<sup>1</sup>. Auf der inneren Titelseite trägt es die kurze Widmung Gusti Hasterliks, der ersten Frau Doderers aus dem Jahre 1929: "Heimito, dem Drachenfreund". Doch diese Freundschaft (um nicht zu sagen Faszination), deren Belege<sup>2</sup> nicht allzu zahlreich erhalten geblieben sind, ist freilich nur die eine Seite der Drachen-Münze, wichtiger erscheint indes, daß der literarische Ertrag kein unbeträchtlicher gewesen ist. Wenn man an die beiden frühen historischen Romane, die man fast Drachen-Romane nennen möchte, *Das letzte Abenteuer* und *Ein Umweg* denkt oder an die Vielfalt von verstreuten Hinweisen in *Die Strudlhofstiege* und *Die Dämonen* oder auch an die Figur der Hausmeister-Kupplerin Wewerka aus der Adamsgasse in *Die Wasserfälle von Slunj*, die sich drachenhaft-schlängenhaft aus ihrer Höhlenwohnung hervorschlingelt - um an dem paradiesischen Assoziationsfeld der Wiener Vorstadtgend keinen Zweifel aufkommen zu lassen -, so neigt man dazu, von Doderers Werk eine ähnlich radikale Meinung abzugeben, wie der Erzähler der *Dämonen* über Herrn Joseph Mayrinker zu tun beliebt, in Wortlaut: Er ist "erfüllt [...] vom Gewürm", ja, er "geht" fast "davon über" (*DD*, S.1182)<sup>3</sup>. Doch wenn Drachenliebhaber von solch enzyklopädischem Anliegen und Interesse, wie sie Herrn Mayrinker eignen, selbst im Dodererschen Romanwerk unter die Raritäten zu rechnen sind, dürfte einen schon diese kurze und bei weitem nicht vollständige Inventur überzeugen, daß Drachen und Ungeheuer durchaus zu seinen beliebten, ja zu seinen charakteristischen Motiven gehören.

Und fast noch aussagekräftiger als Nachlaß, Liebhaberei und literarisches Motiv erscheint der Essay *Die Wiederkehr der Drachen*, entstanden im Jahre 1958, zwei Jahre nach der Veröffentlichung von *Die Dämonen*, als Zusammen-

---

<sup>1</sup> BÖLSCHKE, Wilhelm: *Drachen. Sage und Naturwissenschaft. Eine volkstümliche Darstellung.* - Stuttgart 1929.

<sup>2</sup> In Form von zwei populärwissenschaftlichen Drachen-Büchern und einer "Drachenmappe", die sich im Nachlaß befinden: BÖLSCHKE, a.a.O., DR. ABEL, Othenio: *Die vorweltlichen Tiere in Märchen, Sage und Aberglauben.* - Karlsruhe 1923. (= Materialsammlung zur Drachenkunde, Ser.n. 14192)

<sup>3</sup> Zitiert wird: DODERER, Heimito von: *Die Dämonen.* - München 1985.

fassung von drei in den zwanziger Jahren verfaßten kleineren Zeitungsbeiträgen.<sup>4</sup> Bemerkenswert ist er nicht nur, weil er am Beispiel der Drachen Doderers historische, wissenschaftskritische und sprachphilosophische Anschauungen auf den Punkt bringt, sondern weil er damit zugleich auch einige in *Die Dämonen* gleichfalls problematisierte Themen aufgreift. Somit zeigt er auch, warum diesem Motiv, das in *Die Dämonen* quantitativ eine unscheinbare Rolle spielt, in der Interpretation des Romans eine besondere Bedeutung zukommt. Ohne die Werkinterpretation aus den Aussagen des Drachen-Essays ableiten zu wollen, empfiehlt es sich, dessen Gedankengang kurz zu rekapitulieren.

Von einem regelrechten Gang und Vorwärtsschreiten der Gedanken kann in diesem Falle freilich keine Rede sein, und auch hierin, in seiner durchaus faszinierenden Formlosigkeit wird der Essay seinem Gegenstand gerecht. Denn den Kern dieses Schreibens stellt m.E. ein Paradoxon dar. Es postuliert den Drachen als ein Rätsel der Zoologie, doch macht es ihn zugleich zu einem Paradigma der Geschichte. Der Drache, "der Einzelfall" per se (*WD*, S.24) ist nämlich nicht als der "zurückgebliebene Rest und Seitenast einer Entwicklung, wie der Menschenaffe" zu verstehen, "sondern als Demonstration gegen diese", als die "Vorführung eines völlig anderen Formprinzipes oder Formlosigkeitsprinzipes" (*WD*, S.18f.). Der als Einzelfall, als Demonstration gegen jedes starre System, sei es auch nur die biologische Systematik von Linné, verstandene Drache deutet ein "verborgenes Lebensgesetz" an, "ohne dessen Wirken" - so heißt es in einem vielzitierten Absatz des Essays - "nach unserer Ansicht wenigstens, weder die eigene Biographie, noch die geschichtlichen Abläufe, noch auch die Erdgeschichte von uns überhaupt aufgefaßt werden könnte. Es ist das Gesetz von der "Symbiose der Zeiten", wie es A. P. Gütersloh nennt: daß nämlich nichts, was war, durch nichts, was inzwischen geschehen ist, sich abhalten läßt, zu sein. Anders und sozusagen massiv formuliert: Jede einmal ausgespielte Karte bleibt auf irgendeine Weise im Spiel. So in der Erdgeschichte, so im Geschichtlichen, so in unserem persönlichen Leben: auch hier staut sich das Volk des Gewesenen in dichtem und buntem Gedränge hinter den Kulissen der jetzt eben gespielten Szene und in den Gängen zwischen jenen, bereit, hervorzubrechen und die Bühne zu überschwemmen..." (*WD*, S.22)

Die in dieser Passage entwickelte Geschichtsphilosophie leugnet zunächst den einfachen linearen Ablauf der Zeit und postuliert ihre immerwährende Wie-

<sup>4</sup> *Das Monstrum. Mißgeburten und ihre Bedeutung in alter Zeit.* - In: *Der Abend*, 16. Juni 1928.  
*Verzauberte Welt. Phantastische Tierkunde des Mittelalters.* - In: *Das Tier-Magazin* (1930) H 2, S.14ff.  
und *Ein "Zauberer". Zum 650. Todestage Alberts des Großen.* - In: *Der Wiener Tag*, 15. Nov. 1930.

derholbarkeit, zwei Eigentümlichkeiten, die Hans Blumenberg als mögliche Motive für alle Neubelebungen des Mythos beschreibt. In seiner Studie *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos* schreibt er: "Wenn man von einem Geschichtsbegriff ausgeht, der das Vergangene nicht als Inbegriff abgeschlossener und auf sich beruhender Fakten ansieht, die Geschichte nicht als Analogon einer statigraphisch darstellbaren Struktur, wird auch das Entkräftete immer noch als Kraft, das Vergessene immer noch als potentielle Anamnese zugelassen sein: die Freiheiten des Polytheismus werden zur geheimen Sehnsucht aller Renaissancen und Romantiken als der Akte des Mißtrauens gegenüber dem 'Resultat' und 'Erfolg' der auf diese Weise in ihrer Einheit begriffenen Tradition."<sup>5</sup> Wie sehr diese Gegenüberstellung im Mittelpunkt von Doderers historischem Denken steht, zeigt übrigens auch das "Hexengespräch" in *Die Dämonen*. Im Kapitel *Der Eintopf* im Hause Siebenschein formuliert Rene Stangler den enigmatischen Satz über das Wesen historischen Verstehens: "Geschichte ist keineswegs die Kenntnis vom Vergangenen, sondern in Wahrheit: die Wissenschaft von der Zukunft." (DD, S.445), und stellt diesem Paradoxon von der ewig potentiellen Wiederkehr des Vergangenen (bzw. von dem ewigen "im-Werden-begriffen-Sein" der Geschichte) jene Auffassung vom linearen Ablauf entgegen, die dort insbesondere Grete Siebenschein vertritt, und die sich am besten in den folgenden drei Schlagwörtern zusammenfassen läßt: "Tatsachen", "Objektivität", "Sekurität", letztere in der Form der "ganz andere[n] Sekurität des heutigen Daseins des Menschen". (DD, S.452) Doch die Akzentuierung dieser verschiedenen Positionen ist im Roman keineswegs so einseitig, wie das vielleicht meine (hier notwendigerweise kurze) Darstellung suggerieren könnte.

Indessen ist es nicht nur die Zeitstruktur von Doderers "verborgenem Lebensgesetz", die im Essay an die von Hans Blumenberg beschriebene mythische (mythisierende) Denkweise erinnert, sondern auch dessen sprachlicher Charakter. Denn so imponierend die Geschichtsvision der wiederkehrenden Drachen auch ist, eines würde man darin vergebens suchen, nämlich eine Definition dessen, was ein Drache ist. Alle herkömmlichen Begriffe scheinen hier zu versagen. Das wenigstens legt uns Doderers Essay nahe. Es heißt ja darin: "Der Drache ist nicht nur ein Symbol, wie das 19. Jahrhundert stets gerne glauben wollte." (WD, S.23, Herv. E.K.) und nicht viel weiter: "daß der Drache ein Ungeheuer ist, ein Einzelfall, und kein bestimmbares Tier" (WD, S.24), noch weiter vieldeutig: "eine Möglichkeit" oder gar: "eine stets vorhandene Möglichkeit" (WD, S.25).

---

<sup>5</sup> FUHRMANN, Manfred (Hg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. - München 1971, S. 16.

Wenn es mir hiermit gelungen ist, den Gegenstand meiner Untersuchungen endgültig zu mystifizieren, dann sind wir auch an dem Punkt angelangt, wo die Interpretation des Motivs meiner Ansicht nach ansetzen sollte, denn angesichts seiner Bedeutungsvielfalt steht nur eines fest: daß es sich aller Begrifflichkeit entzieht und entziehen will. Oder wie Doderer formuliert: "Ein Begriff kann abgegrenzt und gewissermaßen verteidigt, ein Wort aber, wenn sein Bedeutungsinhalt vertrocknet ist, von ganz anderen Bedeutungen besiedelt und ausgefüllt werden, wie ein leeres Schneckenhaus von anderen Wesen." (WD, S.33)<sup>6</sup>

In den beiden frühen historischen Romanen Doderes, *Das letzte Abenteuer* und *Ein Umweg*, ist der Drache bzw. das Bild des Drachen noch handlungstragendes Element. Es erscheint als Sinnbild des Schicksals, das in das Leben des Helden eingreift, auf schreckliche Art und Weise sich "kundtut" und damit dieses Leben einem Gesetz unterwirft.

Das Bild des Drachen in *Die Dämonen* ist dagegen ein durchaus unscheinbares, als Gegenstand wissenschaftlicher Einordnungen zitathaft, wie übrigens auch der Held, der auf Abenteuer auszieht, hier nur noch als Zitat vorhanden ist. Es kann als Element jener Bildersprache angesehen werden, deren Bedeutung für Doderers Werk von verschiedenen Seiten beobachtet, und die als Doderers "grundsätzlich metaphorischer Sprachgebrauch"<sup>7</sup> bezeichnet worden ist. Margarete Hauer z.B. stellt in ihrer Dissertation zu Doderers *Dämonen* fest, daß darin "jedes Ding zugleich 'ist' und 'bedeutet'."<sup>8</sup> Martin Loew-Cadonna hat auf die "kulturell etablierte[n]" Kodes in dieser Bildersprache hingedeutet (z.B. Wasser - Dasein, Fluß - Leben usw.)<sup>9</sup>, Gerald Sommer hat auch die völlig werkspezifische Codierung gezeigt in seiner Analyse der *Strudlhofstiege* (z.B. was ein abgeschnittenes Bein bedeuten kann, wenn es einer klugen Frau abhanden kommt)<sup>10</sup>. Jedoch, und damit versucht sich meine Analyse von den oben erwähnten abzugrenzen, ist der Drache, der Sinn des Drachen durchaus nicht auf die oben erwähnte

<sup>6</sup> Auch hierin sekundiert ihm übrigens Hans Blumenberg, der gerade die "Unverbindlichkeit" und "Plastizität" des Mythos, die "Disposition für Spielbarkeit", die "Inkonsistenz jener 'träumerischen Systeme'" (S. 17ff.) hervorhebt.

<sup>7</sup> HAUER, Margarete: *Studien zum Aufbau von Heimito von Doderers Roman "Die Dämonen"*. Phil. Diss. - Wien 1975.

<sup>8</sup> HAUER, a.a.O., S.184.

<sup>9</sup> LOEW-CADONNA, Martin: *Zug um Zug. Studien zu Heimito von Doderers Roman "Ein Mord den jeder begehrt"*. - Wien 1991, S.209.

<sup>10</sup> SOMMER, Gerald: *Vom "Sinn aller Metaphorie". Zur Funktion komplexer Bildgestaltungen in Heimito von Doderers Roman "Die Strudlhofstiege"*. - Frankfurt/M. 1994

Weise festlegbar. Der grundlegende Unterschied besteht offenbar darin, daß der Drache - um Margarete Hauer zu paraphrasieren - nur "bedeutet", seine Existenz aber nur aus seiner Bedeutung hervorgehen kann. Oder anders formuliert: den Drachen gibt es nur als Zitat eines mythischen Weltverständnisses.

Deshalb ist hier - ich zitiere jetzt Doderer - "die innige Ausschöpfung des Wortsinnes" geboten, denn "hebt man diesen vorsichtig auf, dann kann man ganze Wurzelbärte von Bedeutungen sehen, die daran hängen." (*WD*, S.33)

Die dabei zu befolgende "hermeneutische Regel" entspricht jener Umkehrung, die Hans Blumenberg für die charakteristische Wirkungsweise des Mythos (im Kontext: Ritus - Interpretation) hält: "Der Mensch weiß nicht, was er tut, oder hat den praktischen Kontext vergessen, in dem eine Handlung stand; aber eines Tages will er wissen, was dies bedeutet. Dabei hält er das Unverständene für eine alte Antwort, zu der noch die passende Frage gesucht werden muß. Wenn dies so ist, wird verständlich, daß in solchem Zusammenhang die Fragen bedeutsamer werden als die vermeintlichen Antworten."<sup>11</sup>

Der Drache ist da, es gilt, die Fragen zu finden.

Das Konglomerat "Drache" ist in den *Dämonen* durch die Vernetzung von Bild und Redeelementen zusammengefügt. Das Bild bzw. Wort Drache kommt im Roman insgesamt nur sieben mal vor, doch ist sein unmittelbarer Zusammenhang mit manchen anderen (z.B. mit der Figur des Geierschnabels und mit dem draht-armigen Kastl-Kubi in Frau Kapsreiters Träumen) leicht einzusehen. Was in der Zusammenschau dieser sieben Textstellen zunächst auffällt, ist die Tatsache, daß sie so weit voneinander liegen. Doch trotz ihrer Zerstreutheit bilden sie eine Reihe, weisen sogar ein Muster auf. Hier seien nur jene fünf erwähnt, die in dieses Muster hineinpassen:

Auf dem sogenannten "Gründungsfest der Unsrigen"<sup>12</sup> zeichnet Rene Stangeler als stumme Geste eines nicht erzählten Gesprächs ein Bild in die Luft: "Stangeler illustrierte, was er sagte, eben durch Bewegungen beider Hände, etwa als spreche er von irgendeinem Flügel-Tier." (*DD*, S.244, Herv. E.K.)

Später<sup>13</sup> wird dieses Gespräch oder wenigstens Bruchstücke davon beim Durchstöbern der neudeggischen Bibliothek mit einem "gewissen Schwerpunkt in

---

<sup>11</sup> BLUMENBERG, HANS: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. Hg. von Manfred Fuhrmann. - München 1971, S.34.

<sup>12</sup> *DD* I.8. *Entstehung einer Kolonie II*.

<sup>13</sup> *DD* II.6. *Die Kavernen von Neudegg*.

der Dämonologie" durch ein Geruchssignal (Lavendel und Holzkohlenduft "wie ihn ein Samowar erzeugen kann" und ein ganz leichter, frischer und bitterer Duft) in Stangeler's Erinnerung gerufen: "Das 'Gründungsfest' auf Kajetan's Bude. Rene sah es jetzt klein und weit entfernt, wie durch einen umgekehrten Operngucker. Mit Dr. Williams hatte er über jene Stelle bei Albertus Magnus gesprochen, den Amerikaner schien das interessiert zu haben." Kurz vorher wird auch die Stelle zitiert: "der große Dominikaner sagt an dieser Stelle seiner *Historia Animalium*, daß 'unterrichtete und ernstzunehmende Autoren' von fliegenden Drachen nichts überliefert haben; auch sei, so meint Albertus, Stabilität in der Luft bei so langgestrecktem Körperbaue nicht möglich...". (DD, S.724, Herv. E.K.)

*Am Strom*<sup>14</sup> wird dann das Gespräch durch die gegenseitige Erinnerung von Stangeler und Dwight Williams, hervorgerufen durch Geruchs- ("noch unreifes Obst"), Bild- (Kraken) und Wort- ("Samowar, russische Zigaretten") -Signale in groben Zügen vergegenwärtigt. "Ja, ich erinnere mich jetzt", sagte William lebhaft. 'Beim Samowar sprachen wir von den Drachen. Ob ihnen reale Existenz zugesprochen werden könne.' Sie erwähnten, daß Albertus Magnus schreibt, 'ernstzunehmende Autoren hätten von fliegenden Drachen nichts berichtet. [...] Sehr interessante Äusserung des alten Dominikaners. Hab' mir's genau gemerkt." Stangeler erinnert sich an "die Geschichte mit dem Octopus, in der süd-amerikanischen Hafenstadt - das hat mich ungeheuer interessiert!" und William erklärt: "Das Tier hat nämlich einen Schnabel, einen hörnernen Schnabel, wie der von einem Papagei, oder auch von einem Geier oder sonst einem Raubvogel." Die Drobila, Williams Freundin nennt es später einfach: "Geierschnabel" und Williams doziert: "Es gibt ärgeres an dem Tier [...]. Die Augen nämlich. Sie sind unverhältnismäßig groß, sehr gut ausgebildet - ja, sie könnten ihrer Bauart nach auch bei Tieren einer weit höheren Entwicklungsstufe angetroffen werden. [...] Und gerade dieser Umstand macht aus den großen Kopffüßlern [...] fast eine Art Tier-Dämon." Bei dieser Geschichte taucht in Stangeler ein Erinnerungsbild an einen Kiosk im kleinen "Eckhaus, mit dem Einhorn aus blauer Glasur in der Nische über dem ersten Stockwerk" auf, und eine "Zeitung" "mit dem Artikel über die großen 'Geierkraken', die eine mittelbrasilianische Stadt 'unterwandert' haben". (DD, S.814ff., Herv. E.K.)

---

<sup>14</sup> DD II.8

Schließlich wird in den Kapiteln *Kurze Kurven II* und *Das Feuer*<sup>15</sup> die "Drakontophilie" des Herrn Mayrinker geschildert, seine Aufregung über die Entdeckung der "Drachen von Komodo". "Es entstand mitunter in Herrn Joseph Mayrinker schon geradezu eine Verschlingung von Drachenleibern. [...] All das bewohnte" ihn "wie einen anderen die Briefmarken bewohnen oder die Gärtneri." (DD, S.1182f., Herv. E.K.)

Diese Stellen sind keineswegs durch die einfache Wiederholung eines Wortes miteinander verbunden, vielmehr scheinen sie bestimmte Elemente - Leitworte - zu enthalten (wie z. B. Samowar, der Drache von Komodo, aber auch: Flügel-fliegen), die zugleich auf eine andere Stelle verweisen. Durch die Verweise kreuzen sich eine immer größere Vielzahl von Texten und lassen immer neue Verschachtelungen entstehen. Deshalb ist auch die Liste weiter fortsetzbar. Die Identifizierung des Meisgeier mit dem Tier-Dämon z.B. kommt über eine Reihe von einzelnen Hinweisen (Name, Schnabel-Nase, Bewegungen, Höhle usw.) zustande, und wird zum Schluß mit der Beschreibung der Augen und mit der Erschießung im Kanal abgeschlossen. Dieser Punkt (die Einschreibung Meisgeiers in das Bild des Tier-Dämons), übrigens einer der anfechtbarsten des Romans, diese Überkreuzung von gesellschaftlicher Typologie, biologischer Systematik und christlich-religiöser Symbolik ist eins jener Elemente, die die historischen Ereignisse des 15. Juli in einen mythischen Rahmen versetzen.

Durch die Doppelkodierung werden die anderen Texte gleichsam "mitgelesen". Die Struktur dieses Verweissystems entspricht einem Anagramm, denn die zerstreuten Elemente fügen sich als ein Zusammengehöriges zusammen. Dies ist der Fall bei den ersten drei Stellen, die sich als Rekonstruktion eines Ganzen zusammenlesen lassen. Die erste Stelle ist ein Bild ohne Referenz, eine Hieroglyphe (Flügel-Tier). Die Referenz (Drache) wird in der zweiten und dritten Stelle nachgetragen in Form eines Zitats: "Albertus Magnus berichtet, daß 'ernstzunehmende Autoren' von fliegenden Drachen nichts überliefert haben; auch sei, so meint Albertus, Stabilität in der Luft bei so langgestrecktem Körperbaue nicht möglich." (DD, S.724, vgl. auch S.818) Die Referenz des Bildes ist aber eine verkehrte: das Bild zeichnet ein Flügel-Tier, der Text (Zitat) spricht dem Drachen den Flügel ab. Gerade diese Rätselstruktur legt den Vergleich mit dem Emblem nahe. Im Emblem dient nämlich die dreiteilige Bauform einer doppelten Funktion, dem Abbilden-Auslegen oder auch Darstellen-Deuten. Wie diese Funktionen auf die einzelnen Teile verteilt sind, ist variabel. Laut Albrecht Schö-

---

<sup>15</sup> DD III 9. und 11.

ne, der in seinem Buch *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*<sup>16</sup> eine allgemeine semantische Beschreibung des Emblems zu geben versucht, beruht die Doppelfunktion des Emblems darauf, "daß das Abgebildete mehr bedeutet, als es darstellt"<sup>17</sup>, denn dadurch verfüge es über eine "verweisende Kraft".

Was hier fehlt, ist die Auflösung, das dritte Element: die Unterschrift. Die Auflösung des Rätsels wäre m.E. in jedem Fall die klassifikatorische Zuordnung, die Unterbringung in einem Rahmen, die zugleich eine Festlegung der Bildbedeutung ist. In der Bibliothek zu Neudegg ist es die Mittelalterliche Dämonologie (die Reihe der gefährlichen Wunder), am Strom dagegen das zoologische Äquivalent des Phantastischen, die Ausnahmen vom systematischen Prinzip.

Jede neue "Erwähnung" des Drachen enthält auch die frühere als Zitat und ist in diese andere Textstelle verschachtelt. Anders formuliert: Jede neue Zuordnung der Drachen-Thematik mitsamt der Inscriptio: "ernstzunehmende Autoren hätten von fliegenden Drachen nichts berichtet..." (DD, S.818) wird in das Bild des Flügel-Tieres eingeschrieben. Doch wird dadurch das Rätsel nicht gelöst, nur verlagert. Denn jede Klassifikation und damit jede Festlegung erweist sich als nur eine mögliche unter vielen anderen, und eben wegen dieser Benennungsvielfalt bleibt der Sinn des Bildes letztendlich unerschöpflich.

Hier genügt es, aus der Vielfalt ein Einziges herauszugreifen und versuchen, den Sinn des Flügel-Tier-Emblems in der Beziehung der beiden Gelehrten Stangeler und Dwight zu deuten. Es verbindet beide durch das Diktum des Albertus Magnus über "ernstzunehmende Autoren" und "geflügelte Drachen".<sup>18</sup>

Das Zitat selbst stellt - für mein Verständnis - eine paradoxe Kreuzung aus fabulierender und systematischer Naturbetrachtung dar, und verbindet damit die Perspektive des Mittelalterforschers und des Zoologen, die beide auch fast wörtlich das Diktum wiederholen. Somit sind sie bzw. ihre Perspektiven mit in das Emblem eingeschrieben. Es fragt sich nur, wie diese Perspektiven sich auf das Emblem beziehen. Ich rekapituliere hier kurz das Gespräch auf dem Gründungs-

<sup>16</sup> München 1964. Insbesondere S.18ff.

<sup>17</sup> Diese (semantische) Beschreibung des emblematischen Bildes beruht letztendlich auf der Unterscheidung G.P. Harsdörffers, des Theoretikers der Emblematik aus der Barockzeit, zwischen Bildern, die "bedeuten was sie vorstellen" und solchen, die "einen verborgenen und nachdenklichen Sinn begreifen". - HARSDÖRFFER, G.P.: *Poetischer Trichter III*. - Nürnberg 1650f., S.102f.

<sup>18</sup> Den mittelalterlichen Gelehrten nennt Doderer in einem Zeitungsbeitrag einen "Zauberer", weil er die naturwissenschaftlichen Schriften von Aristoteles für Europa vermittelt, eine Trennung der Tiergattungen und eine Beschreibung der Natur, wie sie naturgemäß ist, angestrebt hat. Vgl. *Ein Zauberer. Zum 650. Jahrestage Alberts des Großen*. - In: *Der Wiener Tag*, 15. Nov. 1930.



fest der Unsrigen, wie es im nachhinein rekonstruiert wird. Stangeler zeichnet ein Flügel-Tier in die Luft, Dwight, der Schmetterlingsforscher erzählt die Geschichte mit dem Octopus und sie unterhalten sich darüber, ob dem Drachen "reale Existenz" zugesprochen werden kann. Die Verbindung zwischen den Teilen des Gesprächs ist nicht manifest, doch eine "Brücke" stellt auf jeden Fall die "reale Existenz" dar. Freilich bedeutet die Realität etwas völlig anderes aus dem Blickwinkel des Mediävisten, der ja andern Orts eine begeisterte Rede über die phantastische Wirklichkeit des Mittelalters hält, als aus der Perspektive des Naturwissenschaftlers. Folglich läßt sich auch der Drachen-Sinn anders durch Stangeler denn durch Dwight rekonstruieren.

Stangeler's Wirken als Gelehrter nährt sich aus Inspiration. An manchen Stellen wird er förmlich als Medium beschrieben: "Ja, es gab zwei Sprachen in Stangeler's Mund: die eine verdiente kaum diesen Namen, sie war kein Ausdruck und keine Mitteilung, sie war nur ein recht krampfes Mittel, um einen gerade jetzt erwünschten Eindruck beim Hörer zu erzeugen. Anders aber, wenn er für sich nichts wollte, sondern nur die Sache, über welche auszusagen war..." (DD, S.448, Herv. E.K.) Oder als Empfänger auf dem "Gründungsfest": "Den sonderbarsten Eindruck machte Stangeler. [...] Was in ihm vorging, muß unsagbar verworren und dabei überaus bedrückend gewesen sein. Er saß da wie ein kummervoll in sich selbst zusammengezogener Embryo..." (DD, S.251). Während der Rede Schlaggenbergs über die "heutigen Träger der geschichtlichen Kontinuität in Mitteleuropa" heißt es: "Jetzt mußte man sich den Rene Stangeler ansehen. Er war aus der embryonalen Form in die aufgeschlossenen, rein empfangende übergegangen." (DD, S.254) Dieses Aufgehen in seinem Gegenstand unterscheidet sich deutlich davon, wie Dwight, der Empiriker, die Träger seines "Spezialeros": die Schmetterlinge zum Gegenstand seiner Forschung macht, von der Melancholie jener Anschauungsweise, die - wie Dwight - die "Schöpfung" zum toten Objekt, zum reinen "l'art pour l'art" (DD, S.43) werden läßt. Doch geht auch mit Stangeler im Laufe des Romans eine Veränderung vor sich. Der "Inspirierte" macht die Geschichte zu einem bürgerlichen Beruf, und am Ende des Romans ist er nicht mehr so weit davon, ein "Professor mit Braut" zu sein, wie er es am Anfang war. In dieser Verwandlung - die eindeutig der Veränderung des Konzepts zuzuschreiben ist und übrigens nicht sehr überzeugt - figuriert Dwight als positives Beispiel: "Rene schien seit seiner Rückkehr aus Kärnten in eine neuere Art Distanz zu sich selbst geraten [...]. Die Begegnung mit Williams und der Drobil wäre ihm zweifellos noch vor gar nicht langer Zeit nur unangenehm gewesen [...].

solch ein situierter Gelehrter mit geordneter Karriere, Auto und Braut!" (DD, S.820)

Es geht hier freilich nicht nur um eine thematische Durchkreuzung der Wege, um die Verbindung zweier - nach unserem heutigen Verständnis - völlig verschiedener Wissenschaften; sondern auch um die Logik der Lebenswege (oder, in Dodererschen Termini, um die "innere" und nicht um die "äußere" Biographie), um die Verankerung des fabelhaften Wesens und Wesen-machens im Persönlichen. Dabei kommen dem aufmerksamen Leser sofort zwei Hinweise entgegen. Erstens ein Hinweis auf Dr. Dwight aus dem Blickwinkel seiner Braut, der ihn nicht als den problemlosen Charakter erscheinen läßt, wie Stangelers Beschreibung: "Dwight war überhaupt ein merkwürdiger Mensch." (DD, S.638) Eine Bemerkung, durch die Dwight als Rätsel aufgegeben wird. Zweitens eine auktoriale Abschweifung über den Charakter seiner Berufswahl: "Das Studium einer Fachwissenschaft ist einer Brautschau ähnlich. Die gesamte Heilkunde oder die gesamte Zoologie oder die gesamte Altertumswissenschaft führen an sehr viele und verschiedene Objekte der Liebe heran, bis endlich ein aus fast unerforschlichen Wurzeln der Biographie heraufsteigender Eros sich auf eines oder einige derselben stürzt: die Karzinome, die Lepidoptera oder die Brakteaten." (DD, S.26f.) An dieser Beschreibung eines "Sprung[s] des speziellen Eros" (DD, S.27) hätte vermutlich schon Dr. Freud seine helle Freude gehabt, denn es enthält in rein bildlicher Sprache die Quintessenz seiner Sublimations-Lehre. Mögen auch die biographischen Wurzeln dieser Berufswahl "fast unerforschlich" sein, die Zeichenhaftigkeit des Berufs, wie es in der Bezeichnung "Insektenforscher" (DD, S.27, Herv. E.K.) oder "Schmetterlingsprofessor" (DD, S.1105) auch zum Ausdruck kommt, legt die Widersprüche der Lebensgeschichte offen. Wie auch in den folgenden Sätzen: "Dwight war schmetterlingshalber in Wien. Nicht etwa, um hier Schmetterlinge zu fangen...." (DD, S.34) Statt Wien kann man hier ruhig andere Städte oder Länder einsetzen: London oder Brasilien z.B. Die "paradigmatische" Beschäftigung des Dr. Dwight ist nämlich das Reisen in ferne Länder - "schmetterlingshalber". Allerdings mit der "paradigmatischen" Einschränkung: "Doch nicht etwa um sie zu fangen." Indem die Art von Dwights Schmetterlings-Beschäftigung negativ betimmt ist, mit der entweder drauffolgenden oder leicht konstruierbaren Ergänzung: "sondern um sie zu ordnen", wird die Zwei- bzw. Vieldeutigkeit des "zoologischen" Zeichens erkennbar. Denn was für Schmetterlinge sollte ein Zoologe in Wien fangen oder in London? Und umgekehrt: warum ist es selbstverständlich, daß er keine fängt? (Woher die Sicherheit des Wörtchens "etwa"?) Die Frage nach dem Schmetterling ist natürlich auch eine Frage

nach dem möglichen Denotat dieses Wortes. Es spricht vieles dafür, daß Frau Mary das gemeinte Ziel dieser Reisen sein könnte, zumal Williams tatsächlich keine Anstalten macht, sie zu "fangen". Und schließlich heißt es auch vom Ziel seiner Anwesenheit in Wien: "Das Museum aber bildete nur den einen Pol seiner Anwesenheit in Wien." "Den anderen Pol bildete Frau Mary." (DD, S.34) Gerade dieses Zitat zeigt aber die Unmöglichkeit, Dr. Dwights Schmetterlinge einfach mit einer Person oder einer Sache zu identifizieren. Denn was die Schmetterlingsbeschäftigung als Zeichen kodiert, ist vielmehr eine Regel von Williams' Verhalten, ein unaufhebbarer Gegensatz in seinem Dasein, oder genauer: seine Neigung, in zwei Pole zu zerfallen. Diese Regel strukturiert übrigens seine unterschiedlichsten Erfahrungen. Bei einer Erinnerung verändert sich das von Dr. Dwight Gehörte z.B. folgendermaßen: "jetzt zerlegte der Bach sein verworrenes Gemisch von Stimmen, und plötzlich hörte Dwight nur mehr einen **dumpf trommelnden Baß**, und einen einzigen **schrillen, klingelnden Diskant** darüber." (DD, S.30f, Herv. E.K..) Es heißt vom Museum-Pol seiner Wiener Anwesenheit, daß er "fest" ist und "schwer" daliegt, vom Frau-Mary-Pol dagegen: "Sie war jedoch **nicht lokalisierbar**, daher in **diffuser** Weise fast überall anwesend." (DD, S.34, Herv. E.K.)

Einen Schlüssel zu dem Rätsel Williams bietet die "unter allem anwesende" Lebensgeschichte (DD, S.26), der Bericht von Dr. Dwights Kindheit am Anfang des Kapitels *Draußen am Rande*. Ich erinnere hier nur kurz daran: Williams besondere Vorliebe galt dem Keller, wo Flaschen, Konserven in mustergültiger Ordnung aufbewahrt worden sind. Die Keller stellen ein "gelüftetes und beleuchtetes System" dar. Verglichen mit anderen "Kinderhelden" Doderers, die alle etwas sammeln, (meistens Molche und Krebse), gilt Dwights Interesse toten Dingen, statt dem Fangen dem Ordnen. Das Abstrakte seiner Lieblingsbeschäftigung wird durch dessen Amtscharakter herausgestrichen: wenn die Mutter schon gereiftes Obst auswählte, begleitete Dwight sie "mit zwei Körben durch die Keller und trug hinauf, was sie ausgewählt hatte. Er trachtete, diese **Amtshandlung** nie zu versäumen und dafür stets bereit zu sein." (DD, S.26, Herv. E.K.) Angesichts der Symbolik des Kellers, die gewöhnlich Attribute wie "dunkel", "tief", "feucht" voraussetzt, wirken Dwights systematische, als "beleuchtet" und "durchlüftet" beschriebene Keller unnatürlich. Wird auch dieser Drang nach Ordnung in erwachsenen Jahren zum Beruf sublimiert, das Element des Todes bleibt darin enthalten. (Der "Sprung des Spezialeros" vollzieht sich "entweder beim Nachschlagen in einem älteren Werk [...] oder aber vor den Schaukästen der Sammlungen" d.h. über den toten Schmetterling. [DD, S.27])

Die Bezugnahme von Dr. Dwights Biographie auf die Hieroglyph des Flügel-Tieres ist im Text evident, weil es sich an die Einheit der zwei Wörter: Flügel und Tier im Emblem orientiert. Denn im Charakterbild des Zoologen, der schmetterlingshalber nach Brasilien fährt und dort einen Octopus erledigt, ist das Flügel-Tier in seine Elemente zerlegt: in den schönen Schmetterling und das furchtbare Ungeheuer. Dwights Zerfall weist damit auf eine doppelte Problematik hin. Erstens auf das Paradoxon des Naturwissenschaftlers, der die Natur zu einem Objekt verwandelt - eine Thematik, die seit der Romantik die unterschiedlichsten Formulierungen erfahren hat. Zweitens auf die persönliche Problematik, auf die Verdrängung der Natur in sich (wie es sich z.B. in seinem Unvermögen, Schmetterlinge zu fangen, manifestiert). Dadurch wird die im Drachen angedeutete Bedeutung des Chaos ins Positive, nämlich in die Einheit ungezähmter, unzerlegter Natur umgekehrt.

Eine "Vermittlung" zwischen Dwights persönlichen Polen wird übrigens schließlich durch seine Braut, Emma Drobila eingefädelt, die bei einer Speditionsfirma arbeitet, korrespondiert und zum Schluß sogar "Amerika" (also Mary K.) für Dwight entdeckt.

Renes "Sinn-Gebung" folgt demgegenüber einer anderen Regel. Es wäre hier insbesondere das Umfeld jenes ersten Gesprächs zu berücksichtigen. Zunächst die Tatsache, daß es auf dem "Gründungsfest" der Unsrigen stattfindet, an jenem Abend, als Schlaggenberg seine programmatische Aufbruchsrede hält. Stangler ist an dieser Rede mit eben derselben stummen Gebärdenspiel - mit seiner "rein empfangenden" Form - beteiligt, wie an dem Gespräch mit Dwight - eben mit der Flügel-Tier-Geste.

Schlaggenbergs Rede, die mit seinem selbstdefinitorischen Charakter das Fest erst zu einem "Gründungsfest" macht, imitiert - wenn auch mit einer gewissen Übertreibung - die Geste des einem Frauenideal (in diesem Falle den "Dicken Damen") geweihten fahrenden Ritters (in diesem Falle: die Kriegsgeneration, die "ewigen Knaben"), der, vom "Schwert" "zum Bewußtsein erweckt" (*DD*, S.253), eine "Lebensaufgabe" hat und demgemäß eine "schicksalhafte Leistung" vollbringen muß. Die zitartige Unterbringung der drei Motive: Drache, Abenteuer-Held und Dame im Kontext des Gründungsfestes stellt die Referenz der Unsrigen zu einer historischen Form, zu dem Ritterroman her, als deutliche Abgrenzung und Kontrast zu ihrer Gegenwart, und zu jener "von der Geschichte sozusagen übersprungene[n] Generation" (d.h. die Erfolgreichen der Nachkriegsgeneration), der in Schlaggenbergs Rede eine "augenfällige Beziehungslosigkeit" "zu allem und jedem, mit Ausnahme des Wohllebens" vorgehalten wird.

Es fällt überdies auf, daß Stangeler an diesem Abend neben dem Samowar sitzt, und daß er auch in der Erinnerung immer mit Samowar erscheint. In diesem Bild verbinden sich zwei Motive: das Teetrinken, das gemeinsame Ritual der Unsrigen, und Rußland. Rußland stellt für Rene Stangeler einen wichtigen Bezugspunkt dar, aus dessen mannigfachen Bedeutungen ich nur einen einzigen herausgreifen möchte, nämlich daß Rußland, der Krieg und die Kriegsgefangenschaft - wie die vorhin zitierte Schlaggenberg-Rede formuliert - Stangelers (und Schlaggenbergs) Generation "zum Bewußtsein erweckt" hatte (DD, S.253). Es ist jener Punkt der eigenen Lebensgeschichte, an dem auch die Gegenwart gemessen wird. "Es war besser [...], es war doch besser und appetitlicher. Trotz Läuse-Bissen und Schrappnels." (DD, S.192) - denkt Stangeler "in wilder Verzweiflung", als Dr. Siebenschein ihm die Erfolge des Geschäftsmannes Cornel Lasch vor Augen hält. (vgl. DD, S.191) Doch ist Stangeler im Gegensatz zu Schlaggenbergs militanter Haltung auf dem Gründungsfest ein durchaus passiver Teilnehmer, er sitzt neben dem Samowar - der hier durch die Verbindung beider Motive (das Teetrinken ist eine Zuflucht, Quapp z.B. hält daran fest, um nicht "auf dem Troknenen zu sitzen" [DD, S.947]) gedeutet werden kann: er sitzt neben dem Samowar wie am Zufluchtsort der Vergangenheit.

Die beiden Gelehrten, Stangeler und Dwight setzen den Drachen in zwei verschiedene Rahmen. Das Gründungsfest und der neben dem Samowar sitzende Stangeler nehmen Bezug auf eine Vergangenheit, die als Gegenbild zur Gegenwart verstanden wird, sie postulieren damit eine die Gegenwart transzendierende historische Kontinuität. Dieser Rahmen fixiert das Flügel-Tier, die mythische Gestalt des geflügelten Drachen auf die Bedeutung von Erinnerung. Der Naturforscher hingegen schreibt in den Drachen durch einen Kontrast die Bedeutung von unzerlegter und unverdrängter Natur ein.

Damit bin ich am Ende meiner Ausführungen, die wenn auch nicht vollständig, doch hoffentlich in wesentlichen Ansätzen der Deutung des Sinnbildes "Drache" gerecht geworden sind und jene im leeren "Schneckenhaus" des Wortes angesiedelten "Wesen" auch weiterhin ihr Wesen treiben lassen.



ENDRE KISS (BUDAPEST)

## FRANZ BLEI ALS REPRÄSENTANT DER EUROPÄISCHEN MODERNE

Man hätte zwei Möglichkeiten, über Franz Blei mit einem Anspruch auf konzeptionelle Endgültigkeit zu reden. Die eine wäre ein philosophischer Ansatz, der Franz Blei als ein Schicksal und als eine intellektuelle Laufbahn nach dem Ende der Philosophie darstellen würde. Diese Argumentation würde auf einer Interpretation der Geschichte der Philosophie aufbauen, wonach der auch vom jungen Blei praktizierte kritizistische Positivismus oder positivistische Kritizismus ein tatsächliches Ende der Philosophie ist, das aber auch als Begründung von jenen neuen Lebens- und Denkmöglichkeiten zu sehen ist, im Zeichen derer wir auch heute noch unsere intellektuelle Tätigkeit ausführen.<sup>1</sup> In diesem Kontext würde Franz Blei als ein Denker und Künstler nach dem Ende der Disziplin, praktisch schon als ein vollgültig posthistorischer Denker auftreten. Es läßt sich leicht einsehen, daß sowohl für die Germanistik wie auch für die Geschichte der österreichischen Literatur, oder für die Soziologie der Moderne, dieser Ansatz eine unerwartete Herausforderung wäre, obwohl, wenn diese Grundthesen stimmen, gerade diese jenseits der Geschichte der Philosophie liegende intellektuelle Grundbefindlichkeit das Spezifische von Bleis Leben und Werk restlos ausmachen dürfte. So kann nicht viel Zweifel darüber bestehen, daß die andere Möglichkeit, Franz Blei ganzheitlich zu charakterisieren, gewählt werden muß. Das heißt, daß Franz Blei als Organisator und gleichzeitig als die bestimmende Gestalt der "zweiten" Welle der europäischen Moderne verstanden und interpretiert wird. Indem wir diesen Weg für eine holistisch-ganzheitliche Darstellung Franz Bleis wählen, müssen wir schon am Anfang darauf hinweisen, daß die dieser Darstellung zugrundeliegende Kategorisierung der drei Wellen der europäischen Moderne im Rahmen dieser Arbeit nicht in der genügenden Ausführlichkeit analysiert werden kann.<sup>2</sup>

Beinahe ganz bis in unsere Jahre hinein hieß die Aufgabe einer auch historisch denkenden Ästhetik, die Moderne unter einer vorherrschenden Perspektive zu rekonstruieren, welche Perspektive die Moderne vor allem in einem konkreten

<sup>1</sup> S. die monographische Arbeit des Verf., in der die Philosophie Friedrich Nietzsches in diesem Geiste rekonstruiert wird: *Friedrich Nietzsche filozófija* [Friedrich Nietzsches Philosophie]. - Budapest 1993.

<sup>2</sup> Am ausführlichsten in Endre Kiss: *Szecesszió egykor és most* [Secession einst und heute] - Budapest 1984. - Eine deutschsprachige Arbeit des Verf. über dieses Thema: *Partialisierte Mimesis und künstlerischer Gedanke. Ein Versuch, den Jugendstil zu interpretieren.* - In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Philosophica et Sociologica.* Tomus XXI. Budapest 1987, 151-164.

Sinne verstehen wollte. Dieses leitende Prinzip des Erkenntnisinteresses wollte die Produkte der modernen Kunst so verstehen, daß die so "verstandenen" Inhalte in einen nachzuvollziehenden hermeneutischen Zusammenhang mit der Tradition gestellt werden können. In diesem Zuge entstand dann das führende Erkenntnisinteresse der Moderne, welches in ihr gleichzeitig die legitime Fortsetzung und Erneuerung der Tradition und auf der anderen Seite die geradezu revolutionäre Mutation dieser Tradition erblickt und identifiziert. Daher die im wahren Sinne des Wortes unendlichen Diskussionen über die "Traditionen", bzw. über die Vorgeschichte der einzelnen modernen, künstlerischen Strömungen. Auf diese Weise galt die Moderne als gleichbedeutend mit dem Neuen (allerdings bei weitem nicht mit sämtlichen Phänomenen, die neu sind, vielmehr nur mit denen, die in ihrer hermeneutischen Gegenüberstellung mit der Tradition anerkanntermaßen die besagte Qualität aufzeigen konnten).

Das Wesentliche an dieser Einstellung besteht also in der spezifischen Mischung von dem gleichzeitigen Erkenntnisinteresse für das qualitativ Neue und aus diesem Grunde hermeneutisch noch "Unverständliche", von dem Willen, dieses qualitativ Neue in den Strom der Tradition hineinzustellen, sowie von der Absicht, einen spezifischen allgemeinen heuristischen Gewinn im Laufe dieser hermeneutischen Prozesse für die verschiedenen Systeme des Wissens zu erzielen, der dann in ähnlichen späteren Prozessen ebenfalls mit der begründeten Chance der besseren Verständigung gebraucht werden kann. Die Beschreibung dieser Grundeinstellung ist für uns von der größten Wichtigkeit, denn es ist genau diejenige Grundeinstellung, die in unseren Jahren eine rapide und, wie es scheint, beinahe irreversible Änderung erlebt.

Man fragt, von postmodernen Impulsen geleitet, nicht mehr unmittelbar nach der Beschaffenheit der Moderne. Man fragt nach der Beschaffenheit der Moderne, nachdem man sich zu einem bestimmten konkreten Begriff der Postmoderne bekannt hat. Die ganze Intentionalität der Fragestellung ist eine andere geworden. Die konkrete und unmittelbare Absicht, die Moderne zu beschreiben und zu bestimmen, verwandelte sich in ein favorisiertes Gebiet der postmodernen Reflexion.

Diese Überlegungen über die Moderne sind unerläßlich, um für die Interpretation der einmaligen Leistung Franz Bleis den adäquaten historischen und begrifflichen Rahmen zu finden. Auf der einen Seite verstehen wir den Wechsel in der Intentionalität der Moderne gern, weil wir in der Entstehung der Postmoderne eine große, wichtige und letztlich auch spontane Kulturentwicklung erblicken. Die Entstehung des "postmodernen Zustandes" (Jean-François Lyo-



tard) gilt somit als eine legitime und eigengesetzliche Entwicklung, von der seitdem ebenso legitime und eigengesetzliche weitere Entwicklungen ausgegangen sind. Auf der anderen Seite protestieren wir gegen diesen Wechsel der Internationalität der ganzen Moderne/Postmoderne-Diskussion, denn in dieser abgekürzten und in den meisten Zügen sogar noch zufälligen Perspektive, muß jedes bestimmende Motiv und jeder mögliche historische Kontext und Inhalt der "wirklichen" und "real existierenden" Moderne mit voraussehbarer Notwendigkeit ganz untergehen. Wir erkennen das Anrecht der Postmoderne an, sich selbst zu artikulieren und sich selbst in den Mittelpunkt ihrer Diskussionsstrategien zu stellen. Wir erkennen aber nicht mehr an, daß die an sich also legitime postmoderne Perspektive die bestimmende historische Perspektive der Interpretation der Moderne überhaupt wird. Um diesen allgemeinen Zusammenhang gleich an Blei zu explizieren: Für die Rekonstruktion seiner Tätigkeit wäre die postmoderne Perspektive mit einer Überweisung dieses Werkes den zufälligen und willkürlichen Interpretationsansätzen gleich.

Der Wechsel der Perspektive zeigt sich jedoch nicht nur in der allgemeinen Einstellung, sondern erscheint auch auf dem Niveau der expliziten Theoriebildung. Denn - von der postmodernen Perspektive ausgehend - man redet auch schon in expliziter Weise von einem **Projekt** der Moderne. Das "Projekt" der Moderne (ob geistig, intellektuell, technisch, politisch oder die benannten Facetten miteinander kombinierend) wird also nicht mehr aufgrund der vielfachen Analysen der einzelnen Modernen (wie etwa Franz Blei) rekonstruiert, dieses Projekt der Moderne wird durch eine Konfrontation mit der Postmoderne rekonstruiert, in dem höchsten Maß aktualistisch und zufällig. Nunmehr wird die Moderne "nicht nur" durch die Brille der Postmoderne gesehen, von jetzt an werden auch die Umrisse der (in dieser Abstraktion übrigens nie existenten) Projekte der Moderne jenen Autoren in die Schuhe geschoben, die gewiß nichts mit diesen Projekten zu tun haben dürften, allein schon aus dem Grunde, weil sie damals noch keine Ahnung weder von der Postmoderne überhaupt, noch von deren einzelnen Schwerpunkten haben konnten. Identifiziert man die Postmoderne etwa mit einer antiaufklärerischen Einstellung, so ergibt sich daraus zwingend die Konsequenz, daß deshalb die Moderne eben "aufklärerisch" eingestellt sei. Aus einem vermeintlichen "Projekt" entsteht auf diesem Wege ein anderes vermeintliches "Projekt", wobei das ganze Verfahren ohne jegliche gezielte historische Forschung auskommt und dadurch mit den wirklichen inhaltlichen Bestimmungen der wirklichen Moderne kaum etwas zu tun hat. Dies schließt selbstverständlich nicht aus, daß in der Postmoderne tatsächlich antiaufklärerische und in der Mo-

derne tatsächlich aufklärerische Momente aufkommen - keine Bestätigung dieser Art kann aber das grundsätzlich verfehlte Verfahren einer Kategorisierung ohne gezielte inhaltliche Forschung im nachhinein legitimieren. Um auf unseren Gegenstand zurückzukommen, darf es wohl auf das Eindeutigste ausgesagt werden: Franz Blei, als ein wirklicher schöpferischer Genius und Organisator der wirklichen Moderne, würde ein voller Verlierer einer so begründeten Interpretation der Moderne werden, denn was er als Moderner tat, hat nichts zu tun mit einer von der Analyse der Postmoderne abgezogenen Attitüde.

Faßt man nun endlich die wirkliche Geschichte der Moderne ins Auge, so kann es bald klar werden, daß so etwas wie eine homogene (und schon aus diesem Grunde einer ebenfalls mehr oder weniger homogenen Postmoderne entgegenzusetzende) Moderne überhaupt nicht existiert. Die Größenordnung der mit der Rekonstruktion der (wirklichen) Moderne zusammengehenden, spezifisch wissenschaftstheoretischen und methodischen Probleme wird einigermaßen sichtbar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Moderne eine mehr als hundert Jahre alte Geschichte hat. In diesem Zeitraum finden wir zahlreiche künstlerische und andere intellektuelle Produkte, die bereits in der Periode der Moderne, d.h. schon nach bereits dezidiert "modernen" Tendenzen auftraten, ohne selbst "modern" zu sein. Dieses Phänomen wird in der Literaturgeschichte unter anderen Kategorien als "Klassisierung" oder "Neuer Klassizismus" bezeichnet. Somit entsteht die neue Frage, ob die Produkte dieses neuen "Klassizismus", d.h. die Objektivationen von "intermodernem" Ursprung und "intermoderner" Geistigkeit<sup>3</sup> selber organische Bestandteile der Moderne seien, denn hier ginge es darum, künstlerische und intellektuelle Objektivationen als "modern" zu kategorisieren, die per definitionem nicht modern sind.<sup>4</sup> Nimmt man etwa den polyhistorischen Roman von James Joyce als ein exemplarisches modernes Werk (obwohl der *Ulysses* selber eine Enzyklopädie der früheren Moderne ist), was könnte man mit Michail Bulgakow anfangen, der in seinem Roman *Der Meister und Margarita* auf die gleiche Weise zahlreiche Elemente der bisherigen Moderne schon als Motive in sein klassisches Grundgewebe aufnimmt.

Von der Annahme, die Moderne sei generell aufklärerisch, bleibt wieder nichts bestehen, wenn man die These mit Ergebnissen direkter Forschungen konfrontiert. In einer post-aufklärerischen Gesamtsituation gibt es keine zwingenden

---

<sup>3</sup> Zum Begriff der "Intermoderne" vgl. Veronika SPIRA: *Der Meister und Margarita in der Sicht einer synthetischen Interpretation*. - Budapest 1990.

<sup>4</sup> Ausführlicher s. VERF.: *Der Tod der k.u.k. Weltordnung in Wien*. - Wien/Köln/Graz 1986.

Verbindungen mehr zwischen Moderne und Aufklärung. Es gibt zusammenhängende Bereiche der Moderne, die im Lichte näherer und konkret gezielter Forschungen als direkt anti-aufklärerisch erscheinen müssen, während ganze Wellen einer neuen Aufklärung ebenfalls als Bestandteile der Moderne gelten müssen; kein Wunder, daß man in diesen Fällen oft sogar noch die Bezeichnung einer "Zweiten Aufklärung" riskieren konnte.<sup>5</sup> Die Moderne als ein im breitesten Sinne verstandenes, übergreifendes Phänomen konstituierte sich "in Wirklichkeit" nicht nach der Diskursordnung der Aufklärung oder der Gegenaufklärung, aber auch nicht nach derjenigen des Rationalismus oder des Irrationalismus, generell gesagt: sie artikulierte sich "in Wirklichkeit" nicht nach Gesichtspunkten unserer "postmodernen Welt". Wird die Moderne trotzdem (wie es so oft der Fall ist) derart aufgefaßt<sup>6</sup>, so bedeutet es eine so deutliche idealtypische Ausdehnung der Diskussion, daß sie, die Diskussion, dadurch nicht mehr geeignet sein kann, in der Analyse eines konkreten Phänomens der wirklichen "historischen" Moderne mit zumindest der Chance auf einen Erfolg gebraucht zu werden. Das genau ist jetzt unser Fall mit Franz Blei. In kaum einem anderen Zusammenhang entlarvt sich die aus der Postmoderne stammende und dadurch (mit diesem oder jenem Inhalt) "ideologische" Sicht auf die Moderne als illegitim und inadäquat. Denn eine Rekonstruktion des Werkes und des Phänomens Franz Bleis, die etwa von der "condition postmoderne" oder der postmodernen Dekonstruktion ausgeht, zeigt sich bereits auf den ersten Blick als absurd und paradox.

Diejenige Rekonstruktion der Moderne, die mit der wirklichen ästhetisch-künstlerischen Sphäre sinnvoll in Verbindung gebracht werden kann, entsteht im Umfeld von einigen bestimmenden und umfassenden, allgemeinen Rahmenbedingungen. Die eine ist das Aufkommen der Großstadt mit ihren vielfach neuen Daseinsbedingungen, die tatsächlich neue "Existenzbedingungen" mit sich bringen. Es gibt keinen Intellektuellen, der diesen rasenden Umschwung des Lebens und der Wahrnehmung nicht vielfach am eigenen Leib erlebt hätte. So wird die (von Walter Benjamin dann auch theoretisch wie historisch kanonisierte) Reflexion Charles Baudelaires in jedem wesentlichen Zusammenhang "klassisch" und als solche fundamental.

Eine weitere, ebenfalls umfassend bestimmende Rahmenbedingung der wirklichen Moderne ist ein breit interpretierbarer erkenntnistheoretischer Relati-

---

<sup>5</sup> S. Friedrich Nietzsche *filozófiája*, a.a.O.

<sup>6</sup> Exemplarisch erfolgte es in Jürgen Habermas' zahlreichen Angriffen auf die Postmoderne. Hier wird insbesondere der methodische Hintergrund dieses Verfahrens problematisiert.

vismus, der aus der großen Umwälzung der zeitgenössischen Wissenschaften hervorging und deren Auswirkungen sowohl in die einzelnen intellektuellen Fragestellungen wie auch in den Alltag der "modernen" Zeit auch dann noch hineingingen, als die direkten Konnexionen dieser Wende auch schon den Zeitgenossen klar gewesen sein mochten.<sup>7</sup>

Eine weitere und ebenfalls umfassende, wenn nicht gar zivilisatorisch relevante Rahmenbedingung der Moderne ist der ganze Problemkomplex der "Sinnggebung", d.h. jener neuen "condition humaine", wodurch der Mensch dieser Zeit, der Mensch der "Moderne", nunmehr sich vor die Aufgabe gestellt sehen muß, durch seine Einsicht und durch seine praktische Tätigkeit seinem Leben und den verschiedenen menschlichen Integrationsformen einen "Sinn" zu geben. Schlagwortartig zusammengefaßt: Mit dem Ende der Möglichkeit einer "jenseitigen" Einstellung wird der nunmehr "diesseitig" gewordene Mensch gezwungen, nach dem "Tod Gottes" seiner Existenz selber einen Sinn zu geben.<sup>8</sup>

All diese führenden und wesentlichen neuen Rahmenbedingungen (die nicht alle vorhin im einzelnen angesprochen worden sind) lassen sich auch mit der Terminologie der modernen Sozialphilosophie als "Entzauberung der Welt" (Max Weber) oder als "Übergang von substantiellen Formen und Werten in funktionelle Beziehungen und Vernetzungen" (Karl Mannheim) beschreiben. Dieser Zusammenfall hat, wie ersichtlich, also auch jenen Wert für die Forschung, daß hier die soziale und die intellektuelle Moderne auf eine eindeutig zu identifizierende Weise miteinander in Berührung kommen.

Es versteht sich ferner, auch als Evidenzvorstellung, daß dieser gewaltige Prozeß, der unter anderen die bis jetzt wie exemplarisch erwähnten neuen und umfassenden Rahmenbedingungen der Moderne überhaupt entstehen läßt, seinen direkten und gleichzeitigen Niederschlag auch auf die Veränderung des sozialen Ortes, sowohl des Künstlers wie auch der einzelnen künstlerischen und intellektuellen Tätigkeiten, hat.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Die in der überwiegenden Mehrheit exzessiv kämpferischen Stellungnahmen in der Polemik "Relativismus - absolute Setzungen" charakterisiert jede Welle der europäischen Moderne, und zwar in jedem Zusammenhang ihrer Auseinandersetzungen. Es weist darauf hin, daß hinter der modernistischen Szene die gewaltige zivilisatorische Wandlung von "absolutistischen" zu "relativistischen" Wertsetzungen steht.

<sup>8</sup> Es kann also keine Moderne geben, die die spezifische moderne Sinnggebung nicht als ihre eigentliche und authentische Aufgabe erachten würde. Unter den drei gewaltigen Wellen der europäischen Moderne existiert freilich eine breite Streuung der Interpretation dieser Aufgabe und Mission.

<sup>9</sup> Unter diesem Aspekt liefert die Geschichte der Moderne zusammenhängende Beiträge zu einer Geschichte der Intellektuellen in Europa. Vergleicht man etwa Nietzsche, Hofmannsthal und Rubiner

Die weitere Erschließung der "wirklichen", d.h. der nicht von der "postmodernen" Warte aus gesehenen Moderne, evoziert auch eine stattliche Reihe spezifisch methodischer Probleme, die wir an dieser Stelle auch ausführlich darstellen sollten. Es geht hierbei um die spezifisch methodischen Probleme der unvermeidlichen Idealtypisierung, ferner das Problem, die "inneren" Sprachen und Kategorien der einzelnen modernen Strömungen mit den "äußeren" Sprachen der zeitgenössischen und der späteren Beschreibungen und Analysen in Übereinstimmung zu bringen, denn es läßt sich kaum eine adäquate Analyse eines beliebigen modernen Phänomens vorstellen, in welcher keine Brücke zwischen der "inneren" und der "äußeren" Sprache geschlagen wird. Nicht ausgelassen werden dürften die viel verzweigten Probleme der Theorienbildung, denn jede Konzeption über die Moderne ist auf ihre Weise eine "theoretische" Rekonstruktion. Zur tiefsten und kaum ausdiskutierten Problematik gehört ferner auch eine Reflexion des Verfahrens, daß die meisten konzeptionellen und zusammenfassenden Ansätze - in den allermeisten Fällen - die "Theorie" der Moderne stets nach dem Muster einer einzigen literarischen oder künstlerischen Gattung formulieren, wobei zu fragen wäre, ob eine so hergestellte Konzeption überhaupt auf die Produkte der anderen Gattungen angewandt werden dürfte.

Angesichts dieses einmaligen Ausmaßes der wissenschaftstheoretischen Problematik, deren Elemente ja auch in den früheren Diskussionen der Literatur- oder Kunstgeschichte, bzw. in der modernen Ästhetik, vorhanden gewesen sind, die aber durch die Heranziehung der Elemente der neuen wissenschaftstheoretischen Diskussion zum Teil auch schon anders definiert werden können, schlagen wir eine andere Verfahrensweise bei der Rekonstruktion der Moderne vor. Sie geht zunächst von der **Geschichte** der Moderne aus und versucht, die nacheinander folgenden Etappen voneinander sinnvoll zu trennen, sie im einzelnen relevant zu beschreiben und die einzelnen Wellen der Moderne auch miteinander zu konfrontieren. Uns scheint dieses Verfahren eine vielversprechende Synthese zu sein, in welcher explizit identifizierte - und durch Analysen belegte und erst nachher verallgemeinerte - kunsttheoretische, genealogische, historische, soziologische, kulturgeschichtliche und wissenssoziologische Aspekte und Inhalte sich optimal vereinen, aber auch die tatsächlich "immanenten" ästhetisch-künstlerischen Motivationen und Inhalte zu ihrem vollen Recht kommen könnten. Eine Synthese dieser Art dürfte letztlich auch fähig sein, eine wirklich brauchbare und elastische

---

oder Endre Ady, Bela Balázs oder Lajos Kassák, so lassen sich die betreffenden Verschiebungen leicht demonstrieren.

"Metasprache" (sowohl im konkreten wie auch im übertragenen Sinne) für die ganze Phänomenenwelt der Moderne zu bieten. Diese Metasprache dürfte sowohl mit der eigenen Sprache und Ausdruckswelt der betreffenden Werke, aber auch mit der Sprache und Ausdruckswelt ihrer Autoren und ihrer Zeit in Übereinstimmung gebracht werden, dies aber so, daß gleichzeitig auch der Charakter der Metasprache realisiert wird.<sup>10</sup>

Als ein weiterer und relevanter Vorteil dieses Verfahrens empfiehlt sich die Tatsache, daß es von Anfang an jenem Zusammenhang voll Rechnung tragen kann, in welchem die europäische Moderne einen **internationalen und übernationalen** Charakter aufweist. Jede Welle der Moderne meldet sich im Prinzip in jeder einzelnen nationalen Kultur, ist aber von Anfang an allgemein und übernational. Die Streuung der Inhalte der einzelnen Wellen der europäischen Moderne markiert gleichzeitig die Grenzlinien, die die einzelnen Kulturen und Nationalliteraturen voneinander trennt. Historische, soziologische und andere Differenzen bewirkten, ob in der einen (nationalen) Kultur die eine Welle der europäischen Moderne und in der anderen (nationalen) Kultur die zweite oder die dritte Welle die vorherrschende war, und dies führte zu der bunten und mehrschichtigen Landkarte der europäischen Moderne. Auf diese Weise differenzieren sich die einzelnen, schon modernen Kulturen voneinander dadurch, welche konkrete Welle der europäischen Moderne in einer konkreten Kultur und Gesellschaft vorherrschte, welche Welle in einer gegebenen nationalen Kultur die "klassische" moderne Welle und Richtung geworden ist. Denn die "Klassizität" einer Welle der Moderne hat ihrerseits eine inkommensurable Bedeutung für eine Kultur, da diese Welle für eine ganze Kultur die Grenzen zwischen dem Alten und dem Neuen repräsentiert und die konkreten Inhalte und Wahrnehmungen dieser einen Welle auf klassische Weise das Neue für ganze Generationen darstellen. Auf diesem Wege ist die in unterschiedlichen Konkretisierungen erscheinende Moderne auch eine **funktionale** und eine **strukturelle** Größe geworden. Eine bestimmte Welle der europäischen Moderne erscheint mit Notwendigkeit in einer vollkommen anderen Beleuchtung, wenn sie **vor** oder **nach** einer anderen Welle artikuliert worden ist. In der skandinavischen intellektuellen Entwicklung zeigte sich die **erste** Etappe der Moderne als "klassisch" und erzielte dadurch eine einmalige funktionale und strukturelle Bedeutung. In Österreich (diesmal ohne Ungarn) und

---

<sup>10</sup> Da die hinter der partialisiert-mimetischen Darstellungsweise stehende künstlerische Idee in keiner Hinsicht **ab ovo** bestimmt ist (und bestimmt werden kann), weichen die einzelnen Werke dieser zweiten Welle voneinander prinzipiell ab. Ihre Gemeinsamkeit läßt sich weder auf der thematischen, noch auf der stilistischen, sondern erst auf der kunsttheoretischen Ebene ausweisen.

vor allem in der Wiener Kultur kam eben die zweite Welle der Moderne in diese einmalige funktionale und strukturelle Position, während im Falle einzelner hervorragender Gestalten eben desselben österreichisch-ungarischen Raums (wir denken an Karl Kraus und Endre Ady) bestimmende Eigenschaften der beiden ersten Etappen harmonisch zusammenfallen konnten (am Beispiel Endre Adys läßt es sich durch das Nebeneinander des umwertenden Persönlichkeitsidealismus und eines bewußt ausgearbeiteten vielfältigen Ästhetizismus belegen).

Diese ursprünglich scheinbar "nur" entwicklungsgeschichtliche Auffassung kann aber auch dabei helfen, die bestimmendsten und wichtigsten Begriffe des modernistischen Phänomens in einer neuen Exaktheit und Präzision zu gebrauchen. Begriffe wie "l'art pour l'art", "Dekadenz", "Ornamentik" oder "Existentialität" galten und gelten als Embleme des modernistischen Phänomens. Es ist aber diese Auffassung der drei Wellen der europäischen Moderne, die eine Ordnung und Kohärenz in die Relationen dieser bestimmenden Begriffe bringen kann, denn nicht so sehr eine "synchrone" Logik, vielmehr eine strukturell motivierte "Diachronie", d.h. eine spezifische und durch Rivalität gekennzeichnete Genealogie, macht die wirkliche Kohärenz dieser führenden Begriffe aus. Man kann etwa über das Phänomen und den Begriff der "Dekadenz" die verschiedensten Assoziationen entwickeln; eine völlig andere und wirklich adäquate Beleuchtung des Phänomens setzt ein, wenn die Bedeutung der Dekadenz in der ersten Welle der Moderne (etwa bei Nietzsche oder Baudelaire), oder eventuell in der zweiten Welle (Beispiel: Oscar Wilde) konstruiert wird, um dann im späteren die avantgardistische Auflösung des Begriffs und des Phänomens der Dekadenz zu verstehen und nachzuvollziehen.

Die erste Welle der europäischen Moderne läßt sich durch die Einstellung der Umwertung, der kritischen Relativierung alles Bestehenden, den emanzipativen Kult des Individuums, der auch die Forderung der unaufhörlichen Selbstüberwindung, sogar der Gottwerdung des Menschen enthält, durch die zielbewußte und ebenfalls emanzipative Entlarvung der Lebenslügen, durch die Präferenz des Diesseits gegenüber jeglichen Jenseits, durch die ebenfalls emanzipative Befreiung der Sinnlichkeit, durch dekonstruierende Konstruktivität und konstruktive Dekonstruktivität beschreiben. Zu den bedeutendsten Repräsentanten dieser ersten Welle gehört eine allerdings auf dem Kontinent deutlich später rezipierte Reihe der französischen Erneuerer der Poesie von Baudelaire bis Rimbeaud, zu ihnen gehören aber auch Ibsen, Strindberg, Zola und - durch seine allerersten Rezeptionsschübe - Friedrich Nietzsche. Die erste Welle des Modernismus wird vielfach mit dem damals seinen Gipfel erreichenden Positivismus verbunden, un-

ter anderem wird der Künstler dieser Periode der Moderne sich Elemente des zielorientierten positivistischen Forschers eigen machen oder derselbe wird als Künstler mit der aus den Voraussetzungen des Positivismus folgenden "Wertneutralität" konfrontiert und erlebt ein Vakuum der Werte, in welches er des öfteren aufgrund seiner eigenen Freiheit eintritt und es auszufüllen sucht.

Die erste Welle der europäischen Moderne ist in ihrer künstlerischen Anschauung und Verfahrensweise weitgehend **mimetisch** eingestellt. In ihrer künstlerischen Praxis "ahmt" sie eine Realität nach, die sie eigens rekonstruiert. Ihre **Intensivierung** des mimetischen Prinzips, erfolge sie auf dem Gebiet der Malerei durch den französischen Impressionismus, in der naturalistischen Romankunst Emil Zolas oder in der Dramaturgie Henrik Ibsens, führt zu einem Prozeß der spontanen Symbolwerdung, wie etwa das einwandfrei naturalistisch dargestellte Pariser Kaufhaus wie von allein, d.h. auf spontane Weise, zum Symbol des modernen Großstadtlebens wird.

Die gesamte erste Welle der europäischen Moderne denkt im "anthropologischen" Ideal eines sich unaufhörlich überwindenden Individuums, welches auch für alle als ein ausnahmslos erreichbares Ziel gilt. Dieses Individuum kennt in seiner Selbstentfaltung, in seinem wachsenden Leben keine Grenzen. Mit diesem Wachstum und dieser Selbstüberwindung des Individuums ist aber stets ein Interesse an der Entfaltung der Gattung verbunden, dieser Individualismus hat somit mit partikulärem Egoismus so gut wie nichts zu tun. In isomorpher Stellung erscheint hier also das spezifische Denkmodell des deutschen klassischen Idealismus, in dessen Anschauung das Individuum und die Gattung durch eine Möglichkeit, aber auch Verpflichtung der wechselseitigen Emanzipierung miteinander verbunden waren.

Die zweite Periode der europäischen Moderne läßt sich mit Oscar Wildes folgender Formel am adäquatesten zusammenfassen: "Das Leben läßt in erschreckendem Maße die Formen vermissen". Das immer wieder in dieser Welle objektivierte Subjekt will sich nicht mehr im Sinne der ersten Welle überwinden. Es will sich zur Essenz, wenn nicht zur Substanz der Welt machen, und zwar in eben jener Gestalt, die es eben trägt. Es gibt einen verwandten Zug zwischen den beiden Auffassungen, er realisiert sich aber auf die denkbar unterschiedlichste Weise. Beide Individuen wollen über sich hinaus, das der ersten Welle will sich auf eine kreative, noch nie da gewesene Weise überwinden und dadurch auch der gesamten menschlichen Gattung neue Maßstäbe setzen und zugleich auch zu einer neuen Norm werden. Es will eine spezifische **Emanzipationsleistung** vollbringen. Das Individuum der zweiten Welle will ohne Emanzipationsleistung zur



Essenz werden, es will auf diese Weise seine endliche und zufällige Existenz in eine spezifisch ewige und metaphysische Dimension erheben, allerdings ohne dafür eine "Leistung" im Sinne der ersten Welle aufbringen zu wollen. Die eigene existentielle Problematik wird in ihrem "Geradesosein" substantialisiert. Nicht die Welt prägt den Einzelnen, der Einzelne will seine Essenz der Welt aufdrängen, er will diese Essenz durch die Welt anerkennen lassen. Das eigene Ich erscheint als natürlicher und selbstverständlicher Mittelpunkt des ganzen Welttheaters. Die existentielle Problematik wird aber in den allermeisten Fällen nicht in ihrer sozialen und historischen Realität dargestellt, es werden Wege gesucht, diese existentielle Problematik **unmittelbar**, d.h. durch eine stilisierte Form darzustellen. Aus diesem Wollen entstehen dann spezifisch künstlerische Konsequenzen, die vor allem durch Literaturgeschichte und Literaturtheorie erforscht werden sollten, denn plötzlich erschien als das Ziel künstlerischer Darstellung das Objektivieren von bewußt singular interpretierter, existentieller Problematik. Zu den leitenden Repräsentanten der zweiten Welle der europäischen Moderne gehören außer Wilde Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Gabriele d'Annunzio, Wispianski, Belij, Maeterlinck oder Béla Balázs.

Die Substantialisierung des eigenen Ich, bzw. der eigenen existentiellen Problematik, führt zu einer auch in der Moderne ganz neuen Einstellung zu explizit metaphysischen und religiösen Problemen. Während die erste Welle der europäischen Moderne letztlich antimetaphysisch und diesseitig eingestellt war, eröffnet der Wille zur Substantialisierung der eigenen existentiellen Problematik neue Möglichkeiten einer existentiell gefärbten intellektuellen Religiosität und eines neuen Kultes der Metaphysik.

Die zweite Welle der europäischen Moderne entwickelte ein merkwürdiges und ebenfalls neues Darstellungsprinzip, und zwar das der **partialisierten Mimesis**. Denn mimetisch bleibt diese Welle dadurch, daß die Realität gegenständlich mimetisch abgebildet werden soll. Durch die Substantialisierung der eigenen, existentiell verallgemeinerten Problematik entsteht jedoch die Notwendigkeit, die Überlegenheit des Subjekts gegenüber dem Objekt zu artikulieren. Durch den bereits erwähnten Willen, diese Problematik **unmittelbar**, d.h. nicht in ihrem sozialen und historischen Kontext darzustellen, entsteht die Notwendigkeit einer stilisierten, d.h. nicht mehr mimetischen Darstellungsweise, die existentiell motivierte Ideenkonstrukte zu begründen, die dann - als nicht-mimetische Elemente - nach ihrer eigenen "mimetischen" Realisierung suchen. Dadurch wird das grundsätzlich künstlerische Verfahren der zweiten Welle der europäischen Moderne gleichzeitig mimetisch und antimimetisch. Auf Munch's Gemälde steht ein Lie-

bespaar auf der Erde, es ist aber mit fein gezeichneten Wurzeln mit der Erde verbunden. Auf diese Weise sehen wir, was wir "in der Realität" nicht sehen könnten. Dadurch ist dieses Gemälde gleichzeitig "mimetisch" (was die Darstellung des Liebespaares anlangt), aber ebenso antimimetisch. Dieser letzte Charakter wird - wie es in den klassischen Fällen sein muß - von einer konstruktiven Idee (diesmal der Idee des Lebens) positiv motiviert.

In ihren "anthropologischen" Vorstellungen vertritt die zweite Welle der europäischen Moderne eine Konzeption, die aus ihrer Grundidee der Substantialisierung der eigenen existentiellen Problematik wie geradlinig folgt. Das Subjekt erlebt sich als einmalig, als unteilbar, als Selbstzweck. Er betrachtet sich also nicht als etwas, was überwunden werden muß, er erlebt sich als legitimer Teil der Metaphysik der Gegenwart.

Die dritte große Welle der europäischen Moderne deckte sich weitgehend mit dem Phänomen, welches man gewöhnlich als Avantgarde, bzw. als Avantgardismus bezeichnet. Die alles bestimmende Idee dieser dritten Welle ist der Wille zur totalen Umwälzung von Kultur und Gesellschaft mit vollkommen neuer Formgebung und inhaltlichen Intentionen, wobei diese Konstruktion des Neuen mit der radikalen Destruktion des Alten zusammengehen muß. Diese Einstellung ist bis in die letzten Einzelheiten hinein bewußt und Produkt von geschichtsphilosophischen und kulturkritischen Überlegungen.

In mimetischer Beziehung gilt die dritte Welle der Moderne, auch als Avantgardismus, als weitgehend destruktiv und dekonstruktiv. Die (frühere) gegenständliche Sphäre der einzelnen Kunstgattungen wird kritisch relativiert, wenn eben nicht vernichtet. Die Destruktion kann aber auch die eigenen Elemente der einzelnen Kunstgattungen erreichen, noch mehr, sie kann das ganze Medium der einzelnen Artikulationen (wie die Sprache selbst in der Dichtkunst, die Harmonik in der Musik oder die Mimesis in den bildenden Künsten) mit in sich enthalten. Abgesehen von den Unterschieden der einzelnen Spielarten des Avantgardismus läßt sich die dritte Welle der europäischen Moderne auch als das definitive Ende des mimetischen Prinzips (auch in seiner Gestalt als partialisierte Mimesis) in den Künsten ansehen; kein Wunder, daß die breitere künstlerische oder literarische Öffentlichkeit bis heute diesen Zug am Avantgardismus wahrnimmt und reflektiert.

Anthropologisch ergibt die dritte Welle der europäischen Moderne ebenfalls ein vollkommen neues Bild. Während es innerhalb der ersten Welle um die unaufhörliche Selbstüberwindung des Einzelnen und innerhalb der zweiten Welle um die Substantialisierung der eigenen existentiellen Problematik geht, erfolgt in

der dritten Welle eine Auslöschung, manchmal auch eine Selbstausslöschung des anthropologisch Individuellen als Befreiung. Indem das alte Individuum in jeder Hinsicht und bewußt ausgelöscht wird, werden die Menschen nach den Visionen der Avantgardisten für neue kollektive Verbände und Vereinigungen frei.

Nach dieser Darstellung der drei großen Wellen der europäischen Moderne bleibt uns die Aufgabe übrig, Franz Blei im Kontext dieser Moderne zu interpretieren. Franz Blei ist eine exemplarische, wenn nicht eben eine klassische Gestalt der zweiten Welle der europäischen Moderne, die bestimmende Bezüge auch zur ersten und dritten großen Welle aufwies.

Als Doktorand Ferdinand Avenarius' gehört Franz Blei schon in die erste Welle der Moderne und als einer, der auch ein **Ende der Philosophie** in der Form des Empirio-kritizismus von der direktesten Nähe aus mitmachen konnte, befreite er sich in Person und Geistigkeit für die aktive Teilnahme an jeder weiteren relevanten Entwicklung. Als Organisator und Redakteur des *Hyperion* wurde er nicht nur Vertreter, sondern auch Ideologe und Ideenträger der zweiten Welle der Moderne. Franz Blei breitete aber das idealtypische Universum dieser Welle auch aus. Einerseits dehnte er dieses Universum in der Richtung einer genuin modernen neuen **Religiosität** aus. Dieses Element der genuin modernen Religiosität (vergessen wir nicht, wir sind schon nach der ersten Welle der europäischen Moderne) knüpfte sich, wie erwartet, an die Problematik der Substantialisierung der eigenen existentiellen Problematik und verwirklichte sich des öfteren als Artikulation jeder Idee, die der jeweiligen partialisierten Mimesis die ideelle Grundlage gab. Franz Blei war aber auch einer jener einflußreichen Intellektuellen, die die neu interpretierte Religion als Bestandteil eines modernen Denkens, auch für zahlreiche andere Vertreter der Moderne, aktualisiert haben. Die bis jetzt wohl bekanntesten Spuren führen von Franz Blei zu Hermann Broch und Robert Musil, die in vielen, vielleicht sogar in den allerwesentlichsten, Zusammenhängen geradezu als Schüler Franz Bleis angesehen werden dürften<sup>11</sup>. Zu diesen Elementen gehört Franz Bleis merkwürdige und "post-philosophische" (interpretiert man den Empirio-kritizismus, dessen philosophischer Doktor ja Blei in seiner Person war, so läßt sich auch diese Bezeichnung legitim verwenden) Aufwertung des Irrationalen, die ja nicht mehr mit den üblichen großen weltanschaulichen Auseinandersetzungen der Zeit zu tun hatte, vielmehr galt es als ein Versuch, das intellektuelle Universum "wirklichkeitsgetreu" zu vergrößern oder, mit dem Blei-Schüler Robert Musil zu reden, neben den "Wirklichkeitssinn" auch noch den

---

<sup>11</sup> Über diese Beziehungen s. spätere Teile unseres Versuchs

"Möglichkeitssinn" in seine Rechte einzusetzen. Eine weitere Ausdehnung der Mentalität der zweiten Welle erfolgt bei Blei in der Richtung des Politischen, wobei vor allem seine nahe und auch politisch motivierte Verbindung zu Walther Rathenau, sowie seine ebenfalls politische Führungsrolle in der Wiener Räterepublik 1919 ganz besonders hervorzuheben sind. Walter Rathenau, dessen künstlerisch sublimierte Gestalt bei Robert Musil als "Großschriftsteller" Arnheim ohne Franz Blei wieder überhaupt nicht vorzustellen ist, war zweifellos der relevanteste Vertreter einer intellektuellen Politik auf dem Kontinent, deren Konzeptionen von den nicht nur neuen, sondern auch von den mit den Augen der zweiten Welle der europäischen Moderne gesehenen Grundkonflikten der Zeit bestimmt worden sind. Würde man an dieser Stelle Walther Rathenaus wichtigste Schriften auch in diese Untersuchung aufnehmen, so würde sich das Resultat ergeben, daß in der Relation Rathenau - Blei eine Grundgeschichte des neuen Konflikts der Macht und der Intellektuellen ist. Auf der einen Seite steht also Rathenau (Arnheim), der sich jeglicher problematischen und kritischen Dimension seiner eigenen Tätigkeit voll bewußt ist, sich jedoch auf die unvermeidliche Notwendigkeit großer und nicht so großer Prozesse beruft; auf der anderen Seite steht neben anderen der (moderne) Intellektuelle Franz Blei (im Roman unter anderen Ulrich), der sein unbegrenztes Potential an Kritik der Realität gegenüber aufbringt, jedoch ganz und gar ohne Macht bleibt. Auf der einen Seite steht also die Macht (in der Ideologie der Notwendigkeit und der unumgänglichen Sachzwänge), auf der andere Seite steht die allseitige Kritik ohne mögliche oder reale Macht. Eine weitere Dimension der Ausdehnung der grundlegenden Geistigkeit der zweiten Welle der europäischen Moderne in Richtung des Politischen erfolgt 1919, als Franz Blei, in der Ausübung seiner Konzeption der intellektuellen Politik, die Führung in der österreichischen Republik übernimmt. Während der Wiener Volksmund diese Aktivitäten Franz Bleis (zusammen mit denen Franz Werfels) auf die geniale Weise verewigte, die Revolution sei von den Herren Franz Werfel und Franz Blei gemacht, "von denen man sonst nur Gutes hörte"<sup>12</sup>, brachte die Teilnahme an der Räterepublik Blei den unterschwelligen Verdacht eines Bolschewisten ein. Bleis ganze Politik war und blieb jedoch bis zum Ende eine par excellence intellektuelle Politik, die mit den "normalen" Maßstäben der "normalen" Politik kaum zu messen gewesen wäre. Für uns erweist sich Hermann Broch (damals Mitarbeiter der von Blei redigierten *Summa* und ebenfalls Blei-

<sup>12</sup> Über die Singularität mancher Schicksale, die auf direkte oder indirekte Weise auch mit Franz Blei in Verbindung gebracht werden konnten s. vom VERF.: *Rathenau, Lukács, Wittgenstein*. - In: *Wittgenstein - eine Neubewertung. Akten des 14. Internationalen Wittgenstein-Symposiums*. - Wien 1990, 298-300.

Schüler) auch als ein intellektuell Politisierender, dessen Vorschlag ein politisches System visionierte, welches aus einer Räterepublik als "Oberhaus" und einem demokratisch gewählten "Unterhaus" bestehen würde. Dieses Beispiel mag wohl demonstrieren, wie vorsichtig man bei der Erschließung der wirklichen Momente und Motive bei Franz Blei verfahren muß. Seine "post-philosophische", von Avenarius' Kritizismus motivierte, politische Position verhalf Blei zu ganz tiefen und entscheidenden politischen Einsichten in die wahre Realität unseres Jahrhunderts.

Franz Bleis Lenin-Porträt enthält wie kaum ein anderes die wirklich bestimmenden Züge des Revolutionärs von 1917. Seine Erinnerung an die persönliche Begegnung fixiert die wohl bestimmendste Eigenschaft Lenins: "[er] versprach uns eine völlige Nichtvorhandenheit, wenn wir nicht im Begriffe des Proletariats aufgingen..."<sup>13</sup> Dadurch trifft Franz Blei den Kern von Lenins Persönlichkeit, dessen völliges und restloses Aufgehen, wenn nicht gerade im Proletariat, so doch in der Sache einer effektiven sozialen Revolution gegen den Zarismus, seine wahre "faculté maitresse" gewesen ist. Nicht weniger entscheidend ist Bleis Diagnose über den Wissenschaftsbegriff Lenins, der bei den klassischen, aber nach der Jahrhundertwende bereits voll und ganz überholten Charakteristiken des neunzehnten Jahrhunderts verblieben ist. Das Pikante und gleichzeitig Relevante ergibt sich aus der wissenschaftstheoretischen Konfrontation. Blei, als Doktorand von Avenarius, hat seinen spezifischen Blick auf jenen Lenin, der sein philosophisches Credo gerade gegen den anderen Empiriekritizisten, Ernst Mach, ausführte. Bleis Konfrontation mit Lenin enthält außer den eigentlichen philosophischen Schwerpunkten Elemente, die man auch für das Verständnis des Weltbildes der ganzen zweiten Welle der europäischen Moderne in Betracht ziehen muß: "Mit einer mir nicht verständlichen Hartnäckigkeit kam er immer wieder auf eine = Reine Theorie der Wirtschaft = zu sprechen, mit deren Ausarbeitung und Veröffentlichung in Avenarius's Zeitschrift und in Conrads Vierteljahresschrift ich meine wirtschaftswissenschaftliche Beschäftigung abgeschlossen hatte. Das lag fast ein Jahrzehnt zurück, und die etwas schwierigen Gedankengänge jener allgemeinen Theorie waren mir nicht mehr ganz geläufig. Nicht ihr kritischer Teil, der nachwies, daß jede bisherige nationalökonomische Theorie aus einer historischen Variante der Wirtschaft gewonnen, speziell und nicht allgemein sei und sich diesen allgemeinen Charakter nur durch eine metaphysische Introjektion assegiere. Auch Marx. Was Lenin, mehr in das Wissenschaftliche

<sup>13</sup> Lenin. - In: *Zeitgenössische Bildnisse*. - Amsterdam 1940. 11.

verliebt als wissenschaftlich und dazu ganz 19. Jahrhundert, bestritt. Ich war gern bereit, meine eigene Theorie preiszugeben mit der Bemerkung, daß die Wirtschaft überhaupt keine exakte wissenschaftliche Behandlung zulasse (!), aber Lenin war gar nicht damit einverstanden, die ihm teure Idolatrie der Wissenschaft aufzugeben. Er war darin nicht anders als alle Sozialdemokraten seiner Zeit, die des etwas naiven Glaubens waren, ihre Politik bedürfe solcher wissenschaftlichen Grundlegung und hinge ohne sie wirkungslos in der Luft des Utopischen."<sup>14</sup>

Diese im wesentlichen komplette wissenssoziologische Darstellung Lenins weist nicht nur auf die nur selten thematisierte Tatsache hin, daß Lenins (und im späteren seines Systems) Wissenschaftsverständnis durchaus vor jener positivistisch-kritizistischen epistemologischen Zäsur entstand, die Blei bereits in seiner Jugend bei Avenarius hinter sich ließ. Lenin, der weltweit als der Revolutionär von morgen galt, beharrte auf Denkstrukturen des 19. Jahrhunderts; Blei, der spätere Bohemien und idealtypische Intellektuelle der zweiten Periode der europäischen Moderne, verfügte über ein Wissenschaftsverständnis jenseits des 19. Jahrhunderts. Uns scheint, daß diese Relation Lenin - Blei uns Gedanken über die wahre Geschichte unserer intellektuellen Prozesse vermitteln helfen muß.<sup>15</sup>

Bleis politische Vision, die ja auch mit seiner philosophisch-kritischen Position untrennbar verwachsen war, kommt auch in seiner Einstellung zu Carl Schmitt deutlich zutage. Bleis Porträt über Carl Schmitt, welches ja 1940 noch manche Züge der Freundschaft und der Hochschätzung aufweist, gibt eine Analyse von Hitlers Deutschland, die in ihrer Großzügigkeit kaum ihresgleichen findet. Blei greift zunächst aus einem Schmitt-Text Schmitts Forderung nach "Artgleichheit" zwischen Führer und Gefolgschaft heraus ("Nur die Artgleichheit kann es verhindern, daß die Macht des Führers Tyrannei und Willkür wird"<sup>16</sup>), um das ganze Nazi-Regime als ein System darzustellen, welches von diesem Punkt an schicksalhaft an die (eigene!) Forderung der "Artgleichheit" gekettet bleibt. Blei kehrt Schmitts Logik auf seine virtuose Weise um: "Solange die =

---

<sup>14</sup> Ebenda, 12f.

<sup>15</sup> Zu dieser einmaligen Lenin-Darstellung Bleis gehört die Pointe, die Lenins Revolutionstheorie wie auf einen Schlag durchleuchten kann: "Diese Masse war gewonnen, indem er ihre Parole wiederholte: Schluß mit dem Krieg. Diese Masse war gewonnen, aber die nächste Frage war, daß sie beisammenblieb. Dazu kein Wort von den Bauern, die den größten Teil dieser Masse ausmachten. Sondern: Lenin nannte sie Soldaten. Keine Rede von Bauern- und Arbeiterräten. Sondern: Soldaten- und Arbeiterräte. Diese Armeen russischer Bauernjungen bekämpften die Contre-Revolution auf allen Fronten bis zum Siege. Nicht der = Marxismus = hat gesiegt, sondern der = Leninismus =. Damit war die materialistische These, daß die Wirtschaft die Geschichte bilde, daß Politik nichts sonst sei als Wirtschaftspolitik, widerlegt." (Ebenda, 16.)

<sup>16</sup> Carl Schmitt. - In: Zeitgenössische Bildnisse, 27.

Artgleichheit = des in sich einigen deutschen Volkes noch nicht erreicht ist, muß die Herrschaft des Führers Tyrannei und Willkür sein."<sup>17</sup> Er weist die wahre Logik des Nationalsozialismus also gerade durch eine Paraphrasierung der Schmittschen Forderung der "Artgleichheit" nach: "So besteht doch das Faktum des nationalsozialistischen Regierens, das jetzt seit mehr als fünf Jahren an der Arbeit ist, die Voraussetzung des nationalsozialistischen totalitären Staates, nämlich die Artgleichheit zu schaffen."<sup>18</sup> An dieser Stelle folgert Blei: "Daher besteht der nationalsozialistische Staat noch nicht!"<sup>19</sup> Darin ist auch die Prophezeiung der diabolischen Logik des deutschen Nationalsozialismus vorgezeichnet: Das System muß die "Artgleichheit" verwirklichen und dieser Wille führt in das Nichts und in den Tod.

Nicht nur Lenin und Schmitt, auch Walther Rathenau und Georges Sorel gehören in jenen Kreis von politischen Denkern und praktischen Politikern, die nicht nur das Antlitz des Jahrhunderts weitgehend bestimmt haben, sondern auch ausschließlich nur durch kritizistische Arbeit und durch eine jenseits des 19. Jahrhunderts liegende Epistemologie verstanden werden konnten.<sup>20</sup> Blei setzt sich mit dem, ihm ebenfalls persönlich bekannten, Goerges Sorel so auseinander, daß seine intellektuelle Verwandtschaft mit ihm stets sichtbar wird. Dabei sind nicht so sehr Sorels positive und plakative Optionen von größerer Bedeutung. Denn jede positive Option gewinnt ihre wahre Glaubwürdigkeit aus den ihnen vorangehenden kritisch-analytischen Einsichten. Und da Georges Sorels Zeitanalyse nicht nur methodisch, sondern auch in ihren Inhalten mit Bleis Überzeugungen übereinstimmt, kann tatsächlich kein Zweifel darüber bestehen, daß Blei mit Recht sein *alter ego* in Sorel erblickt. Und dies hat auch noch eine ganz besondere literaturhistorische Bedeutung.<sup>21</sup> Denn Blei - und dies ist für die ganze zweite Welle der europäischen Moderne charakteristisch - entfaltet auch seine ästhetischen Positionen vor dem Horizont seiner Zeit- und Kulturkritik, und das heißt auch, daß jedes wirklich bestimmende ästhetische Element (von der Substantiali-

---

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Ebenda, 28.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Vgl. Anm. 11., sowie die diesbezüglichen Äußerungen Ernst Schönwieses, der in seinen Erinnerungen an die Wiener Literatur Bleis vermittelnde Tätigkeit stets erwähnt. S. dazu Bleis Text über Walther Rathenau, in: *Zeitgenössische Bildnisse*, a.a.O.

<sup>21</sup> Eine sehr wertvolle Bemerkung Bleis über Sorel: "Kein Franzose (übrigens auch kein Deutscher) hat im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Nietzsche aufmerksamer gelesen als Georges Sorel." (*Georges Sorel*. - In: *Zeitgenössische Bildnisse*, 118.)

sierung der eigenen existentiellen Problematik bis zur partialisierten Mimesis) auch auf die politische Gesamtinterpretation der Gegenwart bezogen werden muß.

Bei der Einschätzung von Franz Bleis literarischer Bedeutung ist es nicht leicht, zwischen seinen zwei gewaltigen Verdiensten zu wählen. Einerseits ist seine Entdeckung Franz Kafkas, seine langjährige sokratisch-erzieherische Tätigkeit bei Autoren, aus denen im späteren ein Hermann Broch oder ein Robert Musil geworden ist, eine Leistung, die zweifelsohne von weltliterarischer Geltung ist. Andererseits ist Franz Blei eine kreative integrierende und organisierende Persönlichkeit der ganzen zweiten Welle der europäischen Moderne. Auch dieser Franz Blei soll seinen gebührenden Rang im europäischen Kulturbewußtsein erhalten.

Daß Franz Bleis intellektueller Höhepunkt und dadurch seine wahre Bedeutung auf die zweite Welle der europäischen Moderne fiel, bedeutet auch in seinem Falle nicht, daß sein Werk keine relevanten Berührungspunkte mit der ersten und dritten Welle gehabt hätte. Mit der ersten Welle verband ihn (wie so viele andere auch) seine Nietzsche-Interpretation, seine Auffassung des Sozialismus oder seine Arbeit bei Avenarius. Seine Berührung mit der dritten Welle läßt sich unter anderem durch seine Zusammenarbeit mit Pfemferts radikal-avantgardistischer Zeitschrift *Die Aktion* belegen, wobei Blei im Avantgardismus in seiner Mentalität selbstverständlich nie ganz aufging. Denn die drei Wellen der Moderne waren zwar von den einzelnen leitenden, intellektuellen Persönlichkeiten gemacht, sie erschienen aber dann selbst vor diesen Persönlichkeiten als fremde und äußerliche Mächte, die sie stets vor neue Wahlen stellten. Sie selber waren in dieser Dynamik gefangen gewesen, denn sie konnten auch nicht ihre modernistischen Aussagen von gestern wiederholen; die Entwicklung ging auch noch über jene grundsätzlichen Gestalten hinaus, die - wie Franz Blei - als Initiatoren ganz neuer Richtungen und Einstellungen allseits bekannt geworden sind. Bedenkt man, daß die die jeweiligen bestimmenden Phänomene ablösende Dynamik der einzelnen modernistischen Ansätze so stark war, daß sie die zeitlichen Dimensionen eines Menschenlebens weit überstieg, so war gerade die wahre Moderne stets am allerernstesten gefährdet, ein schnell vergessenes Denkmal seiner selbst zu werden. Daraus erscheint ein Zug, der in der literaturhistorischen Beurteilung regelmäßig falsch eingeschätzt wird. Die stete Wandelbarkeit, die stets einsetzenden Erneuerungsversuche vieler modernistischer Autoren (aber auch Franz Bleis), fungierten oft als Zeichen der inneren Inkohärenz und Identitätslosigkeit. Wie wir gesehen haben, soll dieser Zug der steten Wandelbarkeit als harte Not-



wendigkeit für die modernistischen Akteure angesehen werden, als eine Eigenschaft, die vielleicht auch noch dafür verantwortlich ist, daß die einzelnen Inhalte der drei Wellen der europäischen Moderne die jeweilige Gesellschaft nicht gründlich und umfassend genug durchdringen konnten.

Jener Franz Blei, der im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts als integrierende Gestalt der zweiten Welle der europäischen Moderne auftrat, läßt sich aus seiner Schrift *Prinz Hippolit* (1901) mit genügender Exaktheit rekonstruieren. Mit Recht wurde in diesem Zusammenhang bereits auf Pater und Hofmannsthal hingewiesen<sup>22</sup>, wir würden nur hinzufügen, daß sowohl Pater wie auch Hofmannsthal, wie überhaupt die ganze modernistisch erneuerte Gattung des platonischen Dialoges, inhärente und konstruktive Bestandteile der ganzen ästhetischen zweiten Welle der Moderne waren. Die stilisierte und idealtypisierende Selbstdarstellung (etwa in der Form von Selbstportraits) ist selbst eine Art der Realisierung der mehrfach hervorgehobenen Tendenz zur "Substantialisierung der eigenen existentiellen Problematik".

Prinz Hippolit, die idealtypische Gestalt (sowohl Franz Bleis wie auch der ganzen zweiten Welle der europäischen Moderne), erscheint im Kontext eines breiten kulturkritischen und ins Geschichtsphilosophische hinübergreifenden Panoramas. Nach Bleis Einsichten in die Werke Nietzsches, Avenarius', Lenins und Sorels müssen wir dieses Panorama durchaus ernst nehmen und, wenn möglich, auch buchstabengetreu lesen: "So merkwürdig diese dreißig Jahre, die auf die deutschen Siege folgten, für den Kulturbeschreiber sind, so barbarisch waren sie für den, der sie unbeteiligt erlebte. Die Moral des evangelischen Christentums erfolgte ihre letzte Renaissance in dem Sozialismus und diese nun laut und förmlich die andere Artung ihrer moralischen Gefühle ausriefen, wobei sie sich einer dubiosen literarischen Antike bedienten, um einen übel verstandenen Individualismus die dem Deutschen so teure historische Grundlage zu geben."<sup>23</sup> In einer "post-christlichen" und auch schon "post-sozialistischen" Periode kommen nach Blei also neue, "übel verstandene" individualistische Züge auf, die die kulturelle Gemeinschaft um ihre Identität bringen. Aber auch die neue Kunst fand sich in den letzten dreißig Jahren, d.h. in der Periode nach der Errichtung der deutschen Einheit, nicht: "Die durch das politische Staatserbauen lahmegelegte Kraft der Künstler war nun, da der Luxus wieder nach ihr verlangte, unsicher gewor-

---

<sup>22</sup> EISENHAUER, Gregor: *Der Literat. Franz Blei - Ein biographischer Essay.* - Tübingen 1993, 81.

<sup>23</sup> *Prinz Hippolit.* - In: *Porträts.* Hg. von Ann Gabritsch. - Wien/Köln/Graz 1987, 342f.

den..."<sup>24</sup> Diese selbst an politischen Motiven nicht arme kulturkritische Darstellung zeichnet das Umfeld der Moderne ab: "Diese Unsicherheit in den Künsten ist nur ein Beispiel für die, welche allenthalben in der Gesellschaft herrschte. Wie dort noch die Persönlichkeiten fehlten und sich die Geschicklichkeiten mühten, so hatte auch hier die Sicherheit in Form und Gehaben, in Anschauung und Meinung einem problematischen Verhalten Platz gemacht, das einmal die Willkür gut hieß..."<sup>25</sup> Dieser kulturkritisch aufgebaute Hintergrund führt zur Bestimmung der Rolle der Kunst und des Künstlers in der Moderne: "Den Künstlern war in dieser kunstfeindlichsten Zeit Deutschlands die Aufgabe gewachsen, in eine bessere Zeit die Köstlichkeit der Kunst zu retten, und sie mußten es oft mit allen Übertreibungen und vielem Dandysmus tun. [...] So unerträglich und pervers [sic!] damals ihre Einseitigkeit auch den meisten erschienen ist, so war sie nötig und natürlich..."<sup>26</sup> Dadurch ersteht auch das wahre Ideal des Künstlers in der zweiten Welle der europäischen Moderne: "Die Meinung der Künstler, daß von den Künstlern aus eine Neubildung der geselligen Formen [sic!] einzig erreichbar sei, dies ist als nicht weiter merkwürdig hinzunehmen. Aber die gleiche Meinung erfaßte auch die Laien, die Außenstehenden, die den Zufall des schönen Genusses zur Permanenz zwingen zu müssen glaubten, indem sie oft alle ernste, wenn auch bescheidene Lebensführung aufgaben, um als geistige Bohemiens dem Kunstenthusiasmus zu obliegen."<sup>27</sup> Bleis bewußt feine Formulierung kann (und will) nicht verdecken, daß er auch der Meinung ist, in dieser Gegenwart könnten nur die Künstler die Gesellschaft wirklich reformieren, und zwar auf dem Wege des lebensreformatorisch aufgefaßten eigenen Beispiels. Dieser Ansatz zeigt uns das ganze Phänomen der Moderne von einer selten gesehenen, nichtsdestoweniger aber relevanten Perspektive. Da das "normale" Erkenntnisinteresse die Moderne vorwiegend ästhetisch-kunsttheoretisch und darüber hinaus auch noch als das Neue in die Untersuchung nimmt, so schafft dieses Interesse ein zweigeteiltes Universum von einer "normalen" Prämoderne und einer Moderne, die das "Neue" bringt. In Bleis Analyse erscheint eine Moderne, die selber als eine Reaktion, wenn nicht als ein Krisensymptom der an sich als "normal" angesehenen

---

<sup>24</sup> Ebcnda, 343.

<sup>25</sup> Ebcnda.

<sup>26</sup> Ebcnda, 344.

<sup>27</sup> Ebcnda, 344f.

Gesellschaft erscheint.<sup>28</sup> Die neue Integrationsrolle des Künstlers erscheint bei Blei wie folgt: "Denn nicht die Gedanken sind es, die interessieren, sondern der Mensch, der sie hat. Hippolit ging seinen Gästen, denen, die es noch nötig hatten, mit dem eigenen Beispiele voran. [...] Nie hatte man bei stärkerer Würde größere Freiheit darin gesehen, daß jeder die Art seines Lebens betonen konnte, wie immer es auch war; daß ein ungeschriebenes Zeremoniell des Verkehrs wohl dessen Formen bestimmte und äußere Gleichheiten schuf, die nur um so stärker die Verschiedenheiten der einzelnen zum Vorschein brachten."<sup>29</sup> Das ist der Punkt, auf welchem das Grundmotiv der **zweiten** Welle der europäischen Moderne seine neue Gestalt annimmt. Denn die Substantialisierung der eigenen existentiellen Problematik trägt zweifelsohne narzistischen Charakter, nichtsdestoweniger wird dieser narzistische Charakter als mögliche Norm und Orientierung gedacht. So läßt sich Oscar Wildes früher schon zitierte Aussage adäquat verstehen ("Das Leben läßt in erschreckendem Grade die Formen vermissen"). Hat Wilde recht, so folgern die Vertreter der **zweiten** Etappe der europäischen Moderne, so ist es höchste Zeit, daß sie neue Normen und Formen des Lebens verwirklichen. Auch wenn sie selber wissen, was Blei formuliert: "Wir nennen Gegenwart, was wir mit unserer Gegenwart, was wir mit unserer Energie und Lust am Leben an Zeit fassen können und wissen wohl, daß es nur Vergangenes und Künftiges gibt und alles stärker und fruchttragender als einer Vernunftkenntnis lähmende Gewißheit."<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Wir weisen nur darauf hin, daß in dieser Beurteilung des modernistischen Phänomens Blei in der unmittelbaren Nähe zu Hermann Brochs Hofmannsthal-Essay steht und allein schon diese Nähe einen Anlaß zu weiteren Analysen abgibt.

<sup>29</sup> Ebenda, 349.

<sup>30</sup> Ebenda, 350.



I. In Polen wurde 1994 der neue Zloty eingeführt. Einige Nullen wurden gestrichen. Etwas sehr ähnliches ist neulich in der Kafka-Forschung geschehen. Die Beiträge im Kafka-Sonderband von *Text und Kritik* sind mit der Intention entstanden, "sich nicht auf andere Bücher oder Aufsätze zu Kafka"<sup>1</sup> zu berufen. Der Grund: "[...] die kaum mehr zu überschauende Literatur über Kafka [...] verhindert immer mehr den Zugang zu einem der zentralen Werke der literarischen Moderne."<sup>2</sup> Etwas stimmt also nicht. Die Forschung, die Kafkas uneigentliche Sprachwelt erklären sollte, erreicht eine entgegengesetzte Wirkung. Aber literaturwissenschaftliche Gemeinplätze aufzuzeigen, gehört in diesen Zeiten der Inflation der Literaturwissenschaft zu den häufigsten Gemeinplätzen. Deshalb:

Mit Recht darf ich bezweifeln, daß Du, günstiger Leser, jetzt das Gefühl hast, Teil eines Experimentes zu sein. Aber, wenn Du auch nicht in einer gläsernen Flasche sitzt, bist Du es, auf den es ankommt. Durch Dich entsteht nämlich dieser Text, und da er ein Meta-Text ist, entsteht er durch das Meta-Dich. Aufgrund der praxisbedingten Situation könntest Du eine Studie erwarten, einen Diskurs, der Dir wohlbekannt ist, aber bereits beim Titel, der eher einen Essay bezeichnen könnte als eine wissenschaftliche Studie, triffst Du auf Schwierigkeiten. Indem Du das begreifst, indem Du Dich von Deinen Erwartungen distanzierst, wird Dein Meta-Ich geboren, das - wie jeder Neugeborene - schreit, weil er sich zurück in den Uterus sehnt, aber bereits beim ersten Satz, der aus Zitaten zusammengebastelt zu sein scheint, zu funktionieren anfängt, und Dich auf Interdiskursivität vorbereitet, und schon beim zweiten Satz fühlst Du dein Meta-Ich bestätigt, denn es erkennt das Hoffmann-Zitat und dekodiert es zusammen mit der Allusion auf Handkes *Publikumsbeschimpfung* als Witz oder Ironie oder aber als ein Indiz dafür, daß der vorliegende Text nach der Auffassung von Barthes zu verstehen wäre, wonach Interpretieren nicht die Suche nach dem vermeintlich definitiven "Sinn" eines Textes bedeutet, sondern abschätzen heißt, "aus welchem Pluralem er gebildet ist"<sup>3</sup>. Dieser Text sollte also wörtlich als "Gewebe" verstan-

<sup>1</sup> ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *Franz Kafka*. - In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. - München 1994. S.7.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland: *S/Z*. - Frankfurt/M. 1976. S.9.

den werden; wenn aber erst zum Strukturellen sich das Semantische gesellt, wird klar, was damit gemeint ist, eben ein semiologisches Experiment.

### *Die Bäume*

*Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.*

Diese vier Sätze besitzen in der Forschung eine prominente Position. Es gilt fast als eine obligatorische Fingerübung, zu einer neuen, unerwarteten Lesart vorzustoßen, je verblüffender desto besser. Das ist - wie oben schon angedeutet - in nuce für die gesamte Kafka-Forschung zutreffend. Natürlich übertreibe ich. Aber auch der Satz von der Unübersehbarkeit, der "Boden- und Uferlosigkeit" der Forschung ist eine Pflichtformel, ein Gemeinplatz am Anfang einer Studie über Kafka. Bevor man etwas Neues sagt, muß man einige Sätze der Hoffnungslosigkeit widmen, damit man implizit seine eigenen Gedanken relativiert und sich so der Verantwortung entzieht. Die Unübersehbarkeit, die erwähnte "Inflation" ist aber ein wirkliches Problem, das - zusammen mit vielen anderen Erscheinungen und zweifelhaften Denkmechanismen - gewissermaßen auch den Sinn der Literaturwissenschaft in ihrer heutigen Form in Frage stellt. Die ins Idiotische simplifizierte Formulierung des "Telos" jeder geistigen Tätigkeit ist die Frage "Wie soll ich leben?", auch, wenn dieser Gedanke hier abstoßend oder bestenfalls befremdend wirkt. In ihrem Streben nach Emanzipation scheinen auch die Geisteswissenschaften ihn vergessen zu haben. Das stimmt natürlich wieder nicht ganz, die Tendenz besteht aber. Die im 19. Jahrhundert in Rußland und Osteuropa (natürlich nicht nur dort) bestehende Kluft zwischen Intelligenz und den "normalen Menschen" (Otto Normalverbraucher) hat sich heute in anderer, gefährlicherer Form auf die ganze Welt verbreitet. Was hat das mit Kafka zu tun? Nicht das geringste, also sehr viel. Ist es möglich, ohne unfruchtbare, zweifelhafte Denkmechanismen zu schreiben? Zweifel dürfen bleiben. Seien wir tolerant, um nicht zu sagen: postmodern. Wenn jemand so etwas ähnliches will, dann muß er den Diskurs brechen und seine Zeichen anders setzen. The proof of pudding is the eating. Ein Experiment also, wie immer.

II. Christoph Bezzel sieht in den Bäumen das menschliche "Sein in der Schwelbe"<sup>4</sup> versinnbildlicht und spricht von Kafkas "synthesislose[r] Dialektik"<sup>5</sup>: "Der

<sup>4</sup> BEZZEL, Christoph: *Natur bei Kafka. Studien zur Ästhetik des poetischen Zeichens*. - Nürnberg 1964, S.40f.

Gerhard Kurz stellt dann die mir bekannte neueste Deutung des Textes auf, indem er zu der heutzutage so häufigen These der Autoreflexivität greift, nach der Kafkas Text sich selbst zum Gegenstand wird. Er läßt "[...] auch in den Baumstämmen im Schnee in *Die Bäume* eine Evokation schwarzer Buchstaben auf weißem Papier sehen. Ihr Bedeutungsmodus würde dann durch das Durcheinander von Sein und Schein charakterisiert."<sup>10</sup>

Das sind meilenweit voneinander entfernte Interpretationen. Sind das Spekulationen oder liegt der Grund dafür am/im "Text", d.h. in seiner Produktivität? Oder aber stimmt die These von der Unmöglichkeit der Interpretation von Kafkas Werken?<sup>11</sup>

Diesmal wird versucht, sich mit Hilfe von einigen linguistischen Zaubereien dem Text zu nähern.

III. Zuerst wäre es sinnvoll zu klären, in welchem Sinne hier von einem Text gesprochen werden kann. Obwohl wir dem Zweifel, ob "eine allgemein akzeptierbare Definition"<sup>12</sup> des Textbegriffs überhaupt möglich ist, nur beipflichten können, wählen wir zur Grundlage der Analyse die sieben Kriterien der Textualität von Beaugrande/Dressler, 1981.<sup>13</sup>

Kohäsion beruht nach Beaugrande/Dressler auf grammatischen Abhängigkeiten und Konventionen. Der durch das Substantiv *Baumstämmen* benannte Referenzträger im ersten Satz - im folgenden: (1) - wird durch das Personalpronomen *sie* mehrmals in den darauffolgenden Sätzen wiederaufgenommen. Das Demonstrativpronomen *das* im zweiten Satz - im folgenden: (2) - bezieht sich wie die Negationspartikel *nein* auf den vorangehenden Teilsatz *und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können*. Das Demonstrativpronomen *das* im letzten Satz schafft auch eine Verbindung, bezieht sich anaphorisch auf einen Teilsatz des vorangehenden Satzes, wobei der koreferente Ausdruck nicht eindeutig bestimmbar ist. Die junktiven Ausdrücke *Denn* (1), *und* (2/2), *Aber* (4/1) sind weitere Beispiele für die Kohäsion, wobei der Gebrauch der Koordination *Denn* (1)

<sup>10</sup> KURZ, Gerhard: *Lichtblicke in eine unendliche Verwirrung. Zu Kafkas "Betrachtung"*. - In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Franz Kafka*. - München 1994, S.63. Kurz behält gleichzeitig seine oben zitierte frühere Interpretation auch bei.

<sup>11</sup> Vgl. MÖLLER, Michael: *So viele Meinungen! Ausdruck der Verzweiflung? Zur Kafka-Forschung*. - In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Franz Kafka*. - München 1994, S.8ff.

<sup>12</sup> BRINKER, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. - Berlin 1992, S.12. (= Grundlagen der Germanistik 29)

<sup>13</sup> BEAUGRANDE, Robert-Alain de/DRESSLER, Wolfgang Ulrich: *Einführung in die Textlinguistik*. - Tübingen 1981. (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 28)

besonders problematisch ist, weil der nebengeordnete Referenzträger explizit nicht erscheint. Die Partikel *sogar* (4/2) hat auch eine junktive Funktion (siehe unten).

Das Kriterium der Kohäsion kann also als erfüllt betrachtet werden, wobei die erwähnten Unsicherheiten im Falle von *Denn* (1) und *das* (4/2) noch darauf zu prüfen sind, ob durch sie die Kommunikativität des vermeintlichen Textes gefährdet wird oder nicht.

**Kohärenz:** Aus (2/1) folgt (2/2) (Ermöglichung). Das "Glatt-Aufliegen" schafft die hinreichenden, aber nicht notwendigen (daher: 'sollte man können'), Bedingungen für das "Wegschieben". Dagegen bildet (3/2) die Ursache für (3/1), d.h. das "Fest-mit-dem-Boden-verbunden-sein" ist die notwendige Bedingung für das "Nicht können". Um die Textwelt der *Bäume* zusammenzufügen, braucht der Leser zweifellos auch eigenes Wissen. Das Tertium comparationis, besser: die Ermöglichung der Verständlichkeit des Vergleiches muß er dem Text hinzufügen, nur so entsteht eine Sinnkontinuität.

**Intentionalität** nehmen wir als Selbstverständlichkeit an. Wahrscheinlich hatte Kafka mit seinem Text bestimmte Absichten gehabt, auch, wenn wir nicht wissen, worin sie bestehen, er verstößt ja - bisher haben wir auf der Ebene der Kohäsion zwei Beispiele gesehen - gegen das Eindeutigkeitspostulat der Kommunikation und fordert so wichtige Zusätze vom Rezipienten, um verstanden zu werden. Das ist ja eine Aufgabe der Interpretation, sie zu finden.

**Akzeptabilität** könnte auch als Axiom gelten, aber gerade bei Kafka treffen wir auf Meinungen, die, wie die von Kobs, "keine konkrete Sinndeutung" zulassen. Kafkas Werk zu deuten wäre in diesem Zusammenhang "eine verfehlt Art der Rezeption."<sup>14</sup> Aber auch diese Interpreten halten die Kafka-Texte nicht für inakzeptabel. Man soll sie passiv auf sich wirken lassen oder in ihrer Undeutbarkeit belassen. Wieder andere glauben an die Mehrdeutigkeit, die die Akzeptabilität auch nicht gefährdet.

**Informativität:** Diesbezüglich könnten wir *Die Bäume* zur dritten Stufe der Informativität<sup>15</sup> rechnen: "DISKONTINUITÄTEN, wo in der Struktur Material zu fehlen scheint, und DISKREPANZEN, wo die im Text dargestellten Muster nicht mit den Mustern des gespeicherten Wissens übereinstimmen, stellen die häufigsten Arten von Vorkommensfällen dritter Stufe dar. Der Textempfänger muß eine MOTIVATIONSSUCHE - eine besondere Art der Problemlö-

---

<sup>14</sup> Vgl. Anm. 11.

<sup>15</sup> Vgl. BEAUGRANDE/DRESSLER, a.a.O., S.145ff.



s u n g - vornehmen, um herauszufinden, was diese Vorkommensfälle bedeuten, warum sie gewählt wurden und wie sie wieder in die KONTINUITÄT des Zusammenhangs integriert werden können, der ja die Basis der Kommunikation ausmacht."<sup>16</sup>

**Situationalität** ist diesem Falle eine schwer anwendbare Kategorie. Man sitzt und liest ein Buch und trifft dabei auf den vorliegenden Text. Ob man ihn dann situationsangemessen findet oder nicht, hängt vom Diskurswissen des Rezipienten ab. Anders formuliert: es kommt auf die Stellung an, die dieser Text unter anderen Texten einnimmt. Damit sind wir beim Problem der Intertextualität und der Diskursivität. Diskurs wird hier im Sinne der Bachtin-Foucault-Linie gebraucht.<sup>17</sup>

**Intertextualität:** Scheinbar haben wir diese Erscheinung bei Kafka nicht einmal in Ansätzen, falls wir Beaugrande/Dresslers Begriff anwenden möchten. Der Text versucht so geschlossen wie nur möglich zu bleiben. Wahrscheinlich stimmt auch hier, was Gerhard Kurz in *Text und Kritik* schreibt, daß nämlich die Literatur der Jahrhundertwende sich weigert, in vorformulierten Gattungen zu erscheinen.<sup>18</sup> Fraglich ist überhaupt, ob das nur für diese Epoche gilt oder etwas Allgemeineres dahinter steckt. Geschichte der Literatur ist die Geschichte ihrer Diskurskämpfe. Die Hervorbringung immer neuer Diskurse kann auch als eine Funktion der Literatur gelten und hier ist der Gebrauch des Wortes Diskurs wirklich berechtigt. Gattungen bezeichnen ja etwas schon Vorgefertigtes, Kanonisiertes, sie sind konventionsbedingt, wobei die Gattung 'Roman' von Karl May bis Wieland und Handke oder eben Kafka alles und also nichts bezeichnet und deswegen auch nicht definierbar ist. Daß Kafkas *Betrachtung* keiner vorgefertigten Form entspricht, liegt auf der Hand. Sie ist ein Versuch, einen neuen Diskurs zu schaffen, und so zu neuen Wahrheiten zu gelangen, denn diese Art von Literatur ist sicher ein Erkenntnismittel, das - durch Erschließung neuer, wirksamerer Vorgehensweisen - der veränderten Realität ständig angepaßt werden soll. Wenn ich Literatur als 'Diskursfabrik' definiere, muß ich van Dijks Theorie von den Makro- und Superstrukturen in diese Betrachtung einbringen. Unter Superstrukturen versteht er nämlich etwas ähnliches wie das, was im allgemeinen unter Diskurs verstanden wird: "Solche globalen Strukturen, die den Typ eines Textes kennzeich-

---

<sup>16</sup> Ebenda, S.150.

<sup>17</sup> Vgl. HAWTHORN, Jeremy: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch.* - Tübingen/Basel 1994, S.64ff.

<sup>18</sup> A.a.O., S.50.

nen, nennen wir Superstrukturen." Sie sind "unabhängig vom Inhalt"<sup>19</sup>, obwohl "Superstrukturen einem Textinhalt bestimmte Beschränkungen auferlegen". Wie versteht man Texte überhaupt? "Man muß [...] die Regeln, die den Superstrukturen zugrunde liegen, beherrschen können, und solche Regeln gehören zu unserem ganz allgemeinen Sprach- und Kommunikationsvermögen. Daher werden wir auch annehmen, daß zumindest eine Reihe von Arten von Superstrukturen einen konventionellen Charakter besitzen [...]"<sup>20</sup> Van Dijk stellt die Frage, ob es Texte gibt, die nicht über eine solche vorgegebene "Form" verfügen und kommt zur Einsicht, daß "[...]eine Superstruktur in jedem Text notwendig vorhanden sein muß, wie das auch für Makrostrukturen in einem zusammenhängenden Text der Fall ist. [...] [Superstrukturen] beruhen auf konventionellen Regeln, und es muß nicht so sein, daß jede mögliche Textsorte auch auf der Ebene der Superstrukturen mit Notwendigkeit konventionalisiert ist. [...] In solch einem Fall jedoch wird die Textsorte durch den Typus des Inhalts bestimmt [...]"<sup>21</sup>

Literatur muß auch hier eine Sonderstellung einnehmen. Nicht die vier Sätze von Kafka zeigen es, sondern jede große Literatur. Nehmen wir nur Goethes *Wahlverwandtschaften*. Gattung: Roman. Aber zugleich ein Roman, der die Grenzen der potentiell vorgegebenen Superstrukturen sprengt und so neue Grenzen schafft. Man kann die so entstandene neue Superstruktur natürlich nachahmen, so wird aus einem im Entstehen begriffenen Diskurs oder einer Superstruktur eine vorgegebene. Das ist epigonale Wiederholung, Manierismus, letzten Endes Kitsch. Dieser Prozeß ist vielleicht notwendig. Ich will nichts gegen Epigontum oder den Kitsch sagen. Sie haben wahrscheinlich ihre Funktionen innerhalb der Kunst. Die große Literatur schafft neue Erkenntnismittel, indem sie neue Superstrukturen, neue Diskurse hervorruft, um den jeweils von der Wirklichkeit bestimmten speziellen Aufgaben der Literatur adäquat zu werden. Dieses neu erfundene Mittel wird dann solange gebraucht, bis es schließlich erschöpft wird, weil die Realität sich verändert hat. Es wird aber weiter eingesetzt, um das bereits Erkannte immer wieder zu zeigen, denn man freut sich ja, wenn sein Wissen von außen bestätigt wird. So entsteht der Kitsch. (Wahrscheinlich gibt es auch eine rückläufige Bewegung von Kitsch in Richtung große Kunst.<sup>22</sup>) Es geht natürlich

<sup>19</sup> VAN DIJK, Teun A.: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. - Tübingen 1980, S.128.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 130.

<sup>21</sup> Ebenda, S.152.

<sup>22</sup> Vgl. DESCHNER, Karlheinz: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*. - Frankfurt/M./Berlin 1991, S.23.

nicht ganz so zu, wie ich es beschrieben habe, auch die Superstrukturen sind keine unteilbaren Erscheinungen, weil - wie van Dijk schreibt - "[...] eine Superstruktur selbst aus bestimmten Einheiten einer bestimmten Kategorie bestehen muß [...]." <sup>23</sup>

Zurück zu Kafka: Der Titel der Sammlung gibt eine Diskursbezeichnung: *Betrachtung* (Singular!). Das impliziert schon eine bestimmte Negierung von 'von anderen Gesehenem', d.h. anderer Sichtweisen oder vorgegebener Diskurse, also einer "Gattung". Das ist Rilkes "Ich lerne sehen" im *Malte*-Roman. So einen Text kann man natürlich nicht aufgrund vorhandener Diskurskenntnisse verstehen. Auch der die *Betrachtung* Betrachtende muß anders sehen können: *Aber sieh [...]*.

Ist das also ein Text im Sinne von Beaugrande/Dressler? Ja. Alle Kriterien von Textualität werden erfüllt, wenn auch nicht in dem üblichen Sinne: Literatur funktioniert anders.

IV. Wieso ermöglicht der kurze Text *Die Bäume* so viele Deutungen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir die Bedeutungsstruktur analysieren. Jetzt muß also eine vorwiegend semantische Untersuchung folgen.

*Denn*: "Im Unterschied zu einer Konjunktion wie *da*, die einen Grund als situativ gegeben und von daher bekannt einführt, gibt die Relief-Konjunktion *denn* eine Begründung für einen schwer verstehbaren Sachverhalt. Ihre Bedeutungsmerkmale sind daher 'Grund' und 'Relief'. 'Relief' hat eine Argumentation dann, wenn sie zwischen Auffälligkeit und Unauffälligkeit vermittelt. Diese Bedeutung verbindet die Konjunktion *denn* mit der Partikel *denn*, die ebenfalls Relief signalisiert. [...] Des weiteren ist zu bemerken, daß *denn*-Adjunkte, insofern sie einen auffälligen Grund anführen, häufig eine relativ ausführliche Begründung geben. [...] Bei sehr ausführlicher Begründung findet man *denn*-Ausdrücke auch in syntaktischer Selbstständigkeit (Interpunktion: nach einem Punkt)." <sup>24</sup>

Offensichtlich wird also nach dem *Denn* etwas erklärt. Welche Art Erklärung haben wir hier? Kausale oder epistemische, evtl. finale? Ohne Zweifel eine epistemische: "Eine epistemische Erklärung richtet sich nicht auf Tatsachen, sondern auf Annahmen oder unsichere Behauptungen, z.B. veranlaßt durch die Frage 'Woher weißt du, daß p?' [...] Die epistemische Erklärung beschreibt einen Zu-

---

<sup>23</sup> Vgl. Anm. 19, a a.O., S. 129.

<sup>24</sup> WEINRICH, Harald: *Textgrammatik der deutschen Sprache*. - Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1993, S. 760.

sammenhang zwischen Grund und Annahme, also letztlich Einstellungen, die man hat."<sup>25</sup>

Nachdem diese Eindeutigkeiten geklärt sind, lösen wir jetzt das wirkliche Problem: Worauf bezieht sich diese Konjunktion? Wofür wird im Text die Erklärung gegeben? Die Frage muß gestellt werden und die Antwort dem Text entnehmbar sein.

"Wir sind so." - Das ist die Makrostruktur des Textes und sie erklärt, d.h. begründet etwas. Eine Begründung impliziert eine Frage, die in unserem Fall rekonstruiert werden kann. Also:

- "...?"

- "Denn wir sind wie..."

Wie kann die Frage lauten? Etwa so: "Warum ist es so?" Worauf beziehen sich aber die Ausdrücke *es* und *so*? Da diese Frage explizit nicht erscheint, muß sie einen jeden betreffen und von allen gestellt werden können. Was ist also jene allgemeine Frage, die jeder kennt und stellt? Die Seins-Frage<sup>26</sup>: Warum ist es (mein Leben ) so (wie ich es eben empfinde)? Obwohl diese Frage von allen Menschen gestellt werden kann und auch gestellt wird - man denke nur an seinen letzten Kneipenbesuch - ist sie doch für jeden ein bißchen anders. Das, was nämlich hinter dem *es* und dem *so* steckt, ist individuell. Und wenn Kafka etwas vor dem *denn* geschrieben hätte, dann wäre das eine Einschränkung der Individualität, eine falsche, ideologische Verallgemeinerung. So bleibt nur die für alle Menschen gleiche Struktur der Seins-Frage übrig, und diese Struktur wird tatsächlich vom Text her bestimmt.

*Wir* ist ein Personalpronomen, ein deiktischer Ausdruck, dessen Bezugsperspektive keineswegs eindeutig ist, wie die Ergebnisse der Forschung zeigen. *Wir* bedeutet in einer Lesart alle Menschen, d.h. die Menschheit, in einer anderen die Buchstaben auf dem vorliegenden weißen Papier, die den Leser ansprechen. Und man könnte wahrscheinlich noch weitere potentielle Signifikate finden. Wie auch Argumente dafür. Also erweist sich auch das zweite Wort als sehr offen, genauso wie das *Denn*, wenn das auch auf den ersten Blick nicht sehr auffällig ist.

*Wie* ist ein Komparativ-Junktur und signalisiert den "offenen" Vergleich<sup>27</sup> mit dem Bedeutungsmerkmal 'Gleichstellung', er wird semantisch weiter nicht

<sup>25</sup> WUNDERLICH, Dieter. *Arbeitsbuch Semantik*. - Königstein/Ts. 1980, S.62.

<sup>26</sup> Diese Meinung vertritt auch Gerhard KURZ in: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. - Stuttgart 1980, S 130.

<sup>27</sup> Vgl. WEINRICH, a.a.O., S 785

markiert. Da der Vergleichsinhalt (so groß wie...) fehlt, wird auf diese Weise eine Aufforderung impliziert: Der Rezipient soll nach dem Tertium comparationis, d.h. nach der Vergleichsbasis suchen. Diese Suche ist identisch mit der Rezeption.

*Baumstämme:* Der Vergleich von Menschen mit Bäumen ist üblich. Um nur einige Beispiele zu nennen: Bei Nietzsche, im Kapitel *Vom Baum am Berge* aus *Also sprach Zarathustra*, heißt es: "Wenn ich diesen Baum da mit meinen Händen schütteln wollte, ich würde es nicht vermögen. Aber der Wind, den wir nicht sehen, der quält und biegt ihn, wohin er will. Wir werden am schlimmsten von unsichtbaren Händen gebogen und gequält."<sup>28</sup> Um auch einen älteren Text heranzuziehen, sei hier Logaus *Demuth* erwähnt: "Ein hoher starcker Baum muß von dem Winde liegen: / Ein niederträchtig Strauch / der bleibet stehn durch biegen."<sup>29</sup> Diese Zeilen werden - in leicht veränderter Form - dann von Prothoe in Kleists *Penthesilea* wiederholt: "Die abgestorbne Eiche steht im Sturm, / Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder, / Weil er in ihre Krone greifen kann."<sup>30</sup> In den genannten Dichtungen sind die Bäume lebendig, also wachsen, streben hoch, sie sind mit dem Boden organisch verbunden. Kafkas Baumstämme sind tot. Aber nicht ohne Funktion wie die noch lebenden Bäume im Naturzustand. Sie sind gefällt. Sie warten darauf, daß aus ihnen etwas entsteht. Sie sind von Menschen gefällt worden, von Menschen werden sie weiterverarbeitet, und den Menschen werden sie endlich dienen. Aber nicht dem Naturkind Mensch, sondern dem Kulturtier Mensch, der wie die Baumstämme nicht mehr organisch mit der Natur verbunden ist, weil seine Kultur, hier gleich Zivilisation, ihn enturzelt hat. Die Kultur, die Zivilisation des Menschen löste die ehemaligen Bäume aus dem Zusammenhang der Natur und ordnete sie in die Zusammenhänge der Kultur ein. Ein Teil der Vergleichsbasis also sieht so aus: Baumstämme - wie Menschen - waren Teil der Natur. Beide sind durch Zivilisation herausgelöst aus dem Naturzustand. Das tötet sie als Naturwesen. Sie dienen nunmehr unnatürlichen Zwecken, die nicht in ihrer Existenz verankert sind. Der Mensch und seine Anpassung an die Gesellschaft, Baumstämme als Nachttisch. Der Mensch erleidet diesen Prozeß der Denaturalisierung genauso passiv wie Baumstämme.

---

<sup>28</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. - Leipzig 1930, S.43.

<sup>29</sup> LOGAU, Friedrich von: *Sinngedichte*. Hg. von Ernst-Peter Wieckenberg. - Stuttgart 1984, S.204.

<sup>30</sup> KLEIST, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. I. Hg. von Helmut Sembdner. - München 1987.

Im Schnee liegen unsere Baumstämme, nicht im Unterholz etwa. Es wäre sicher ein Fehler, den Schnee oder den durch ihn vertetenen Winter pauschal als Todessymbol zu deuten.<sup>31</sup> Das ist eine "Betrachtung". Also keine literarisch verdaubare Gattung, wo eine solche eingeübte Lesereaktion natürlich wäre. Denn Todessymbol ist der Schnee durch literarische Überlieferung, Kodierung, Tradition, und das will eine "Betrachtung" gar nicht, weil es eben darauf ankommt, daß man betrachtet und nicht spekuliert. Nur wenn der Leser sein Diskurswissen aktiviert und daran denkt, was der Winter so in der Literatur symbolisiert, kommt man zu diesem Schluß: Den Tod. Wäre Kafka so stereotyp?

Das Glat-Aufliegen von Baumstämmen auf Schnee impliziert Bewegbarkeit im Gegensatz zum Aufliegen auf der Erde. Zugleich sind sie fest verbunden mit dem Boden (Erde): So wird alles unsicher und der paradoxe Zirkel von Kobs gilt.

*Scheinbar*: Wie soll das Wort verstanden werden? Dazu sagt Kobs, daß "Kafka das Modaladverb 'scheinbar' im Sinne des nur Scheinbaren, nicht Wirklichen verwendet, denn im vierten Satz heißt es ausdrücklich: '[...] sogar das ist nur scheinbar'. Die Wendung 'sogar das' greift auf das erste 'scheinbar' zurück und gibt ihm damit die Bedeutung 'in Wirklichkeit nicht', die sich indes nicht ohne logischen Bruch in den zweiten Satz einführen läßt."

Diese Argumentation ist nicht unbedingt überzeugend. Ein Bild wird in *Die Bäume* nämlich beschrieben. Aber nicht interpretiert. Die Baumstämme liegen scheinbar glatt auf, weil das ein Bild ist. Wenn man dieses Bild interpretiert, kann man folgern: *und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können*. Wo ist hier der logische Bruch? Das Argument, daß das zweite *scheinbar* auf das erste verweist, ist richtig. Beides ist scheinbar. Aber in einem anderen Sinne. Das zweite *scheinbar* negiert eine Interpretation: *Nein, das kann man nicht*, die auf eine Deutung - die von Kobs - des ersten *scheinbar* zurückgeht. So ist das zweite *scheinbar* tatsächlich 'im Sinne des nur Scheinbaren, nicht Wirklichen' gemeint. Aber als nicht wirklich entpuppt sich nur die Deutung des Naturbildes. Es wäre vielleicht richtiger zu behaupten: Das erste *scheinbar* weist einfach auf den Bildcharakter dieses Stückes Betrachtung hin. Die Kobssche Deutung ist eine Fehldeutung, und die andere aus dieser ersten (Fehl)deutung folgende Interpretation ist notwendigerweise auch falsch. Darum: *sogar das*.

*Liegen... auf*: Was machen die Bäume, die nicht mehr Bäume, sondern Baumstämme sind, indem sie aufliegen? Sie warten. Passiv. Darauf, daß sie ins Sägewerk kommen. Sie wissen nicht, was mit ihnen geschieht, der Betrachtende

---

<sup>31</sup> Vgl. Anm10, a.a.O.

weiß das auch nicht ganz konkret, aber er weiß, daß aus dem Holz, das aus den glatt aufliegenden Baumstämmen entsteht, etwas hergestellt wird, indem sie aufhören, Baumstämme zu sein: Bäume - Baumstämme - Sägeholz - ... Der Sinn ihrer Existenz bleibt für die Bäume verborgen: sie haben kein Bewußtsein und wissen folglich nichts davon, er liegt außerhalb von ihrem Selbst-Sein und ist zugleich Vernichtung und eine neue Art von Dasein. Menschen sind also wie Baumstämme: Wir warten, daß unserer Existenz ein Sinn zukommt. Daß unser Leben aber in dieser Erwartung des Sinnes verläuft, bleibt uns verhüllt, genauso wie die Tatsache, daß wir dabei aufhören, Selbst zu sein. Das ist ein Prozeß, an dem wir nur passiv teilhaben, den wir erleiden. Keine Spur von Nietzsches "Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?".

Kafkas Text urteilt nicht. Er ist nicht pessimistisch, nicht optimistisch. Er zeigt etwas - *Betrachtung*.

*Anstoß* ist zweideutig: "durch Stoß in Bewegung setzen" und: "Anlaß, Veranlassung, Antrieb; Ermunterung, Anregung"<sup>32</sup>. Im Text können beide Bedeutungsbereiche gleichzeitig präsent sein. Konkret: Baumstämme bewegen, abstrakt: Menschen bewegen.

*Sollte*: Nach Joachim Reinwein<sup>33</sup> kann 'soll-' im allgemeinen als ein epistemisches Modalverb in der Lesart *Behauptung* oder extrasubjektiv als *Wollen<sub>Konverse</sub>* aufgefaßt werden. Um welche Möglichkeit handelt es sich hier? Nehmen wir an, 'soll-' ist hier epistemisch gemeint. Die Paraphrase lautet dann so: Jemand sagt/behauptet (und distanziert sich zugleich von der Wahrheit der Aussage), daß man sie wegschieben kann. Wer ist dieser 'Jemand'? Der potentielle Betrachter. Problematischer erscheint allerdings die Interpretation von 'soll-' als *Wollen<sub>Konverse</sub>*: Jemand will, daß man die Baumstämme wegschieben könnte. Dieser 'Jemand' ist nicht zu identifizieren. Fraglich ist übrigens auch, ob die Verbindung von 'soll-' als *Wollen<sub>Konverse</sub>* mit dem intrasubjektiven Modalverb 'könn-' in der Bedeutung *Fähigkeit* überhaupt akzeptabel ist.

*Wegschieben*: Wenn wir akzeptieren, daß *Anstoß* sowohl konkret als auch abstrakt zu verstehen ist, dann müssen wir *wegschieben* auch mit einer Bedeutung auf der abstrakten Ebene ergänzen: *bewegen*.

*Das kann man nicht* bezieht sich eindeutig auf *wegschieben*. Das Pronomen *Man* bezeichnet dasselbe wie *man* im vorangehenden Satz.

<sup>32</sup> Nach: WAJIRIG, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*. - Budapest 1990.

<sup>33</sup> REINWEIN, Joachim: *Modalverb-Syntax*. - Tübingen 1977. (= Studien zur deutschen Grammatik 6)

*Denn*<sub>2</sub> leitet im Unterschied zum ersten eine kausale Erklärung ein. Daraus, daß die Baumstämme fest mit dem Boden verbunden sind, folgt, daß man sie nicht wegschieben kann. Falsch: Daraus folgt nur, daß man sie nicht *leicht wegschieben* kann. Die Funktion der Konjunktion erhellt das Problem. Fehlte das Wort *leicht*, so wäre das Gegenargument akzeptierbar. Der Teufel steckt im Detail.

*Sie*: Hier ist der Bezug zu den Baumstämmen klar. Die erste Wiederaufnahme im Text, also das erste Zeichen für Kohäsion und damit für Textualität.

Die Grundpfeiler des Textes sind gesetzt, jetzt beginnt eine logische Bewegung. Aus *glatt* kann man schließen auf "leicht wegschieben können", aber weil sie nur scheinbar *glatt* aufliegen, daher gilt 2/2 auch nicht, sagt 3/1 und erklärt 3/2.

*Aber*: Konjunktion.<sup>34</sup> Es "leitet eine Dialogfortsetzung ein, eröffnet zu einer andersartigen Bewertung der Situation einen Gegensatz durch den Sprecher."<sup>35</sup>

*Siehe*: Ein Wort, das möglicherweise Intertextualität signalisieren könnte. 2. Person Sing., Imperativ zu 'sehen', es drückt hier aus: Verstehe! Durchschaue!, tut das aber durch ein Wort, das z.B. in der *Bibel* in ähnlichen Zusammenhängen vorkommt. Wer spricht hier und wer ist der zum Sehen-Verstehen Aufgeforderte? Der Rezipient? Das betrachtende Subjekt, das mit sich dialogisiert? Beide? Eins ist klar: Wer diesen Satz sagt, steht über dem, der ihn empfängt. Das autoritäre Wort. Das sagt aber nichts anderes als: Erkenne!

*Sogar*: Gradpartikel. "Behauptet, daß ein bestimmter (extrem hoher) Wert auf einer Skala liegt, impliziert, daß auch die tieferen Werte auf der Skala gelten (daß auch auf sie die Aussage zutrifft), und präsupponiert, daß eine Erwartung nicht nur erfüllt, sondern sogar überboten wird (für das Bezugsglied ist Zutreffen vorher nicht erwartet worden)."<sup>36</sup> Deswegen hat es auch eine junktive Funktion.

*Das*: Ob die Negierung "*das* kann man nicht", sich auf das Können überhaupt oder auf das "leicht können" bezieht, ist eine wichtige Frage. Kann man das entscheiden? Die Möglichkeiten und ihre Konsequenzen sind folgende:

a) auf festes Verbundensein. In diesem Fall erklärt sich das symmetrische "Aufhebungsspiel", das den Text kohärent macht, so: (Festverbundensein →

<sup>34</sup> HELBIG, Gerhard: *Lexikon deutscher Partikeln*. - Leipzig 1988, S.80.

<sup>35</sup> Ebenda, S.81.

<sup>36</sup> Ebenda, S.218.



scheinbar) → also doch: glattes Aufliegen? → scheinbar. Der Kreis der sich aufhebenden Scheinbarkeiten schließt sich.<sup>37</sup>

b) auf das Nichtkönnen: Was kann man nicht? Sie mit kleinem Anstoß weg-schieben. (Impliziert: mit großem Anstoß geht das aber.)

c) Beides: Es ist möglich, daß beide Möglichkeiten gleichzeitig gelten. Vielleicht ergänzen sie sich.

*Nur*: Gradpartikel. "Restriktiv und exklusiv, signalisiert das Zutreffen des Sachverhalts nur auf das Bezugsglied, schließt andere typengleiche Bezugsglieder aus (bei quantifizierender Interpretation) oder weist dem Bezugsglied einen niedrigen Platz in einer Bewertungsskala zu (bei skalierender Interpretation)."<sup>38</sup> Hier handelt es sich um die skalierende Interpretation.<sup>39</sup>

*Scheinbar*: Wie ist dieses Scheinbar zu verstehen? Es bedeutet "nicht real", das ist hier eindeutig im Gegensatz zum ersten *scheinbar*.

V. Endlich verstehen wir den Text! Man kann ziemlich genau sagen, was vor dem *Denn* steht: Die Frage nach dem Sein. Zwei Lesarten scheinen präsent zu sein: die von Kobs (die meisten Interpreten folgen ihm, beziehen aber das Personalpronomen *wir*, wie oben erwähnt, auf verschiedene Signifikate, reduzieren also die Seins-Frage auf Buchstaben... etc.) und die von Pfaff. Die erste mündet im paradoxen Zirkel (Der Mensch ist weder... noch...) die zweite in einem positiven Sinn (mit großem Anstoß läßt er sich bewegen). *Aber sieh* fordert möglicherweise den Leser auf, die jeweils andere Lesart auch zu erkennen und so gleichzeitig zwei einander scheinbar ausschließende Wirklichkeiten wahrzunehmen.

Nicht nur, daß *Die Bäume* endlich und endgültig verstanden wurde, ist ein unbezweifelbarer Wert der vorliegenden Arbeit. Auch wertvolle allgemeintheoretische, bzw. linguistische Überlegungen enthält sie - soweit der bescheidene Umfang es zuläßt:

Es wurde festgestellt, daß der Gegenstand der Untersuchung ein Text ist, obwohl das Merkmal 'Intertextualität' zu fehlen scheint. Wie wäre es aber, wenn wir Derridas Textbegriff<sup>40</sup> akzeptierten und somit Intertextualität als etwas

<sup>37</sup> Auf diese Möglichkeit hat mich Dr. Vilmos Ágel aufmerksam gemacht.

<sup>38</sup> Ebenda, S.192.

<sup>39</sup> "*nur* bezieht sich auf Mengen und Skalen und zeigt an, daß ein erwarteter (höherer) Wert (entweder ein quantitativer Wert oder ein Wert auf einer Wertskala) nicht erreicht wurde, der real erreichte Wert steht im Bezugsglied von *nur*." Ebenda, S.193, Anm.3.

<sup>40</sup> "Ob sich's um die Ordnung der gesprochenen oder der geschriebenen Rede handelt, kein Element kann als Zeichen funktionieren, ohne auf ein anderes zu verweisen, das seinerseits nicht einfach gegenwärtig ist. Diese Verkettung macht, daß jedes Element [...] sich konstituiert auf Grund der ihm

grundsätzliches betrachteten? Dann entstände eine Verkettung von Texten: Nietzsche, Logau und Kleist wären dann nur die ersten Stationen im unabschließbaren Vorgang des Lesens. Dann wäre ein Vergleich mit Penthesilea (Sie ist ein Individuum, das herausgerissen wird, durch Sozialisation, durch die Ordnung; darin liegt ja ihre Tragik. Bei Kafka wird die Wurzellosigkeit schon als allgemeinmenschlicher Zustand konstatiert.) geradezu notwendig und vom Hermetismus der *Bäume* könnte keine Rede sein.

Und schließlich: Geschichte der Literatur ist die Geschichte ihrer Diskurskämpfe. Deswegen darf man nur solche literarischen Werke mit althergebrachten Mitteln analysieren, die ganz bewußt ein schon vorhandenes künstlerisches Mittel einsetzen und höchstens mit schon vorhandenen Elementen experimentieren, die sich also irgendwo im Grenzbereich von Kunst und Konvention bewegen. Die meisten Dichter gehören in diese Gruppe.

Kafka nicht.<sup>41</sup>

---

eingeschriebenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems. Diese Verkettung, dieses Gewebe, ist der *Text*, der sich nur herstellt in der Umformung eines anderen Textes." - DERRIDA, Jacques *Positions*. 1972. Zitiert nach Manfred FRANK, in: HARTH, D/GEBHARDT, P.: *Erkenntnis der Literatur*. 1982, S. 141

<sup>41</sup> *Stehe! Stehe!* Denn wir haben ein Wort vergessen! Warum trägt der Text eigentlich den Titel *Die Bäume*? Baumstämme waren früher Bäume. Also lebendig, mit dem Boden fest verbunden. Baumstämme sind keine Bäume, sind folglich mit dem Boden nicht fest verbunden, daraus und aus der Tatsache, daß sie im Schnee liegen, folgt das Wegschieben-Können. Warum geht das nicht? Sie sind festgefroren. Warum gebraucht aber Kafka hier das Partizip II *verbunden*? Fest verbunden mit dem Boden können nur Bäume und nicht die Baumstämme sein. Die Bedeutung von Verbundensein schließt Festgefrorensein ein. Sie sind Synonyme. Der Grund für die Wortwahl liegt auf der abstrakten Ebene: Menschen waren wie Bäume früher organisch mit dem Bereich verbunden, aus dem sie entstanden sind. Jetzt sind sie wie Baumstämme leicht zu bewegen. Das ist nur scheinbar, der Mensch ist mit seiner Tradition doch fest verbunden. Aber nur scheinbar: nicht wie Bäume, also nicht organisch wie früher. Nur äußerlich. Festgefroren wie Baumstämme. Der Titel lügt also: Es gibt keine Bäume. Nur scheinbar. Aber ich habe das ja schon gesagt. Weder nach langen Diskussionen mit Kollegen, Studenten und Freunden, noch durch diesen Aufsatz, ließ sich der Text zu einem Ruhepunkt bringen. Auf diesen Seiten wurde versucht, (m)eine vielleicht symptomatische Ratlosigkeit zu demonstrieren. Ich kenne jemanden, der doch Lichtblicke in solche wirklich unendlichen Verwirrungen werfen kann. Ihr sei diese Studie gewidmet.



MAGDOLNA OROSZ (BUDAPEST)

VERBA VOLENT...

### 'Schrift' und 'Gespräch' bei E. T. A. Hoffmann

I. Aller Anfang ist schwer - ein Text[=Schrift!]anfang besonders (wer kennt nicht schon den Horror vacui, der hinbrütend vor dem leeren Blatt dagesessen hat!). Der im Titel erwähnte Autor beweist es selbst, da er diese verwickelte Frage mehrmals ausdrücklich thematisiert hatte, um dabei seinen eigenen Textanfang manchmal zugleich auch in einen die Schwierigkeiten eines richtigen, angemessenen Textanfangs erörternden Meta-Text(teil) ausarten zu lassen (wie es z.B. als Auftakt des Märchens *Meister Floh* geschieht). Das Problem besteht aber nicht nur im literarischen, sondern auch im literaturtheoretischen Text, der selber ein Meta-Text ist - so daß ich mich, wenn ich die Schwierigkeiten meines Textanfangs beklage, gleich auf einer Meta-Meta-Ebene befinde; damit es mir in diesen "Höhen" nicht gleich schwindelig wird (so daß ich dann gar nicht mehr anfangen kann), steige ich auf die erste Meta-Ebene herab (dieser Schritt ist an sich riskant genug) und mein Text nimmt seinen Anfang einfach wie folgt:

Die Erzählkunst von E.T.A. Hoffmann ist so vielseitig, daß sie für die Erklärung der verschiedensten Fragen herangezogen werden kann; sie enthält Elemente, die die brennendsten philosophischen, kulturellen, ästhetischen u.a. Voraussetzungen der Goethezeit bzw. der deutschen Romantik berühren, zudem aber geht der Autor oft über solche Probleme hinaus, indem er die Problemstellung selbst problematisiert und dadurch aufhebt oder zumindest in eine Ambivalenz des Problematischen aufgehen läßt. Die Möglichkeiten eines autonomen und adäquaten Kunstschaffens, die mit Fragen der Originalität und Intertextualität, der Inspiration und des Kalküls zusammenhängen, werden auch oft in den Hoffmannschen Texten angeschnitten, diskutiert und oft - direkt oder indirekt - in Frage gestellt, sogar fragwürdig gemacht. Diese Problematik erscheint mehrmals in Form einer eigenartigen Dichotomie von 'Schrift' und 'Gespräch', wobei 'Schrift' im weiteren Sinne als Aufgezeichnetsein, Abgeschlossenheit, Fixiertheit, 'Gespräch' dagegen als Unabgeschlossenheit, Nicht-Fixiertheit gesetzt werden können. Damit tauchen Eigenschaften der Schrift auf, die auch in der Theorie von Derrida akzentuiert werden<sup>1</sup>, obwohl bei Derrida Geschriebenes (= Schrift) und

<sup>1</sup> Derrida definiert "ein schriftliches Zeichen" als etwas, "das bestehen bleibt, das sich nicht in der Gegenwart seiner Einschreibung erschöpft und die Gelegenheit zu einer Iteration bietet" (DERRIDA 1976: 135), ferner "die Kraft eines Bruches mit seinem Kontext" (S. 136) besitzt, deren Grund "in der Verräumlichung" besteht, "die das schriftliche Zeichen konstituiert: in der Verräumlichung, die es von den anderen Elementen der internen kontextuellen Kette trennt (die stets offene Möglichkeit, es

Gesprochenes (= Gespräch, Erzählen) letzten Endes - zumindest in Bezug auf ihre grundlegenden Eigenschaften - als identisch postuliert sind<sup>2</sup>, was sich für die Hoffmannsche Fragestellung in erster Annäherung nicht sagen läßt. Bei Hoffmann besteht eben eine grundlegende Differenz zwischen Schrift und Gespräch, wobei ein Idealzustand gerade in der Vereinigung bzw. Einheit der beiden zu suchen wäre - wie hoffnungslos oder hoffnungsvoll ein solches Unternehmen sein kann, bildet eben das wiederkehrende Thema vieler Hoffmann-Texte.

Hoffmann thematisiert nun die erwähnte Dichotomie auf eine Weise, daß der krasse Gegensatz in eine Ambivalenz übergeht (d.h. das Entweder-Oder der Dichotomie weicht einem Sowohl-Als-Auch der Ambivalenz): weder die Schrift noch das Gespräch können alleine bestehen, die Schrift bedarf (bedürfte) der Unmittelbarkeit des Gesprächs, und das Gespräch ist (wäre) auf die Fixierbarkeit der Schrift angewiesen. Die zwei Pole der Dichotomie sollen also einander annähert, in glücklichen Augenblicken sogar miteinander - wenn auch nur vorübergehend - vereint, d.h. identisch werden, um ihre Eigenart doch beizubehalten und die Unmöglichkeit einer bestehenden Identität zu bestreiten. Die Ambivalenz von Schrift und Gespräch wird im Hoffmannschen Diskurs<sup>3</sup> sogar strukturübergreifend, d.h. sie erscheint auf mehreren Ebenen seiner Erzähltexte, sowohl auf der der erzählten Geschichte (= 'histoire') als Thema und weiterführendes Handlungselement als auch auf der des Erzählens (= 'discours'<sup>4</sup>) als dessen strukturierendes Element. Im weiteren versuche ich, die skizzierte Dichotomie bzw. Ambivalenz auf Grund einiger Texte von Hoffmann näher zu untersuchen, wobei ich

---

herauszulösen oder aufzupropfen), aber auch von allen Formen eines gegenwärtigen [...], subjektiven oder objektiven Referenten trennt." (S. 136f.)

<sup>2</sup> Diese strukturelle Möglichkeit, dem Referenten oder dem Bezeichneten (also der Kommunikation und seinem Kontext) entzogen zu werden, macht [...] jedes Zeichen (*marque*), auch ein mündliches, ganz allgemein zu einem Graphem." (DERRIDA 1976:137; Herv. M O). Das Verhältnis zwischen dem Zeichen (Signifikant) und dem "Referenten oder dem Bezeichneten" (Signifikat) wird - obwohl in einer etwas anderen Ausprägung - noch als ein spezifischer Bezug der Hoffmannschen Problemstellung zu behandeln sein.

<sup>3</sup> "Diskurs" wird hier in dem von Michel Foucault stammenden Sinne und in Anlehnung an ihn als "das geregelte Ensemble von Redeformen, Genres, Ritualen usw. innerhalb einer historisch ausdifferenzierten und institutionalisierten Praxisart" aufgefaßt (vgl. dazu BOKDAL 1990:125), der "romantische Diskurs" umfaßt dann - in erster und approximativer Annäherung - die theoretisch-poetischen Prämissen und die künstlerische Praxis des Schreibens innerhalb einer zeitlich abgrenzbaren Periode und innerhalb einer ebenfalls bestimmaren Gruppe von Literaten; E. T. A. Hoffmanns "Erzähldiskurs" ist dessen individuelle Ausprägung.

<sup>4</sup> Diese Ebenen entsprechen der in der Terminologie von Todorov 'histoire' bzw. 'discours' genannten Strukturebenen von Erzähltexten (vgl. TODOROV 1966:127ff.), die auch bei Genette gesetzt werden (wobei bei ihm 'récit' und alternativ auch 'histoire' vom 'discours' unterschieden werden; vgl. GENETTE 1966:159).

nicht bemüht bin, sein Gesamtwerk zu analysieren; mehr noch: nicht einmal die als Beispiel herangezogenen Texte werden auf all ihre Aspekte hin befragt - hier und jetzt geht es mir nur um eine erste Annäherung an einen größeren Fragenkomplex.

II. Auf der Ebene der erzählten Geschichte wird die Dichotomie von Schrift und Gespräch als die Problematik des Kunstschaffens thematisiert und daher an Künstlerfiguren oder künstlerisch veranlagte Figuren der erzählten fiktiven Welt<sup>5</sup> gebunden, die diese Dichotomie und den Wunsch nach ihrer Auflösung als innere psychische Zerrissenheit, als eigenes Leben bzw. als Unmöglichkeit des Lebens in zwei Welten zugleich erleben<sup>6</sup>. Da es sich um Kunst und künstlerisches Schaffen handelt, kann das Motiv 'Schrift' erweitert werden, indem es sich im allgemeinen als 'ein (Kunst)werk fertigbringen' formulieren läßt, so daß die Problemstellung nicht nur Schreiben (= Literatur, Dichtung), sondern auch Bild (= Malerei) und Ton(setzen) (= Musik) umfaßt. Das gemeinsame Problem, die gemeinsame Aufgabe für alle Kunstarten wäre das Aufzeichnen und Fixieren, d.h. das Kunstwerk fertigbringen, beenden, aber so, daß es der ursprünglichen Intuition (dem Gedanken) und dem Gegenstand (dem Modell) entspricht, mit ihm zusammenfällt. Damit wird ein grundlegendes Postulat der deutschen Romantik heraufbeschworen, das Postulat eines Kunstwerks, das kein "Werk", d.h. "Gemachtes", sondern etwas Intuitives, sich organisch Gestaltendes wäre, das im Ausdruck den Gegenstand/den Gedanken enthält (~ festhält), und so die Progressivität (= Prozeßhaftigkeit) des Schaffensprozesses im Produkt selbst abbildet (~ fixiert)<sup>7</sup>. Hoffmanns Künstlerfiguren veranschaulichen eben diese Zielsetzung und die gleichzeitige Einsicht in die Unmöglichkeit ihrer Realisierung.

Das Problem des künstlerischen Schaffens definiert sich bei näherem Zusehen eigentlich als ein zeichentheoretisches und interpretatives (d.h. semantisches), nämlich als die Frage nach der Möglichkeit einer totalen, vollständigen

---

<sup>5</sup> Über die spezifische Figurenkonstellation der Hoffmannschen erzählten Welten bzw. über die ausgezeichnete Rolle der Künstlerfiguren in Bezug auf die strukturelle Ambivalenz dieser Welten vgl. OROSZ (in Vorbereitung).

<sup>6</sup> Für eine detailliertere Darstellung der individuellen 'möglichen Welten' in einigen Hoffmannschen Texten vgl. OROSZ 1984 sowie OROSZ (in Vorbereitung).

<sup>7</sup> Ich möchte hier nur auf das vielleicht bekannteste Beispiel, auf das *Athenäums-Fragment 116* von Friedrich Schlegel hinweisen: "Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet werden kann." (SCHLEGEL 1980:205)

Entsprechung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Signifikat und Signifikant, zwischen Modell und Abbild (in der Malerei), Gedanken und Text (in der Poesie), inneren Klang- und Melodievorstellungen und Partitur (in der Musik). Das Kunstwerk sollte dann eine Fixierung (aber eben keine mechanische, sondern eine mitgestaltende Fixierung) dieses Idealzustandes sein, der zugleich die Aufhebung des Zeichencharakters von Zeichen bewirkte. Der Maler Berthold im Nachtstück *Die Jesuiterkirche in G.* empfindet dieses Problem tief und überträgt es ins eigene Leben (damit wird das künstlerisch-theoretische Problem zum Handlungselement). Hier wird der Künstler als ein Auserwählter gesetzt, der die Gabe - und auch das nur in seltenen Augenblicken (d.h. vorübergehend) - besitzen kann, die Zeichen einer verlorenen, ursprünglichen, vollkommenen Sprache (vollkommen eben wegen der Identität von Signifikat und Signifikant) in einem Prozeß der Inspiriertheit, d.h. der inneren kreativen Identifikation mit diesen Zeichen, wahrzunehmen und zu fixieren: "Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? - Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge [...] nicht zu deuten wußte [...]. - Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen."<sup>8</sup>

Zwei Momente sind hier besonders hervorzuheben: einerseits die Gefahr des Mechanischen beim Schaffen ("die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache", "das bloße genaue Abschreiben der Natur"), die sogar - wie es im *Goldnen Topf* handlungsgestaltend exemplifiziert wird - lebensbedrohend sein kann, andererseits - und das ist hier vielleicht noch interessanter - die Entstehung von 'Schrift', von fertigem Kunstwerk aus dem 'Gespräch' (aus der "Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht" - es soll zugleich nebenbei auf die intertextuelle Interferenz mit der Holunderbaumszene im *Goldnen Topf* hingewiesen werden), so daß dem Fixieren, soll es überhaupt gelingen, unbedingt eine

---

<sup>8</sup> Bd.3, S.128f. Ich beziehe mich - soweit vorhanden - auf die neueste Gesamtausgabe der Hoffmannschen Werke (Hg. H. Steinecke), in den Anmerkungen gebe ich die Band- und Seitenzahl an

Phase des Unfixierten, Unabgeschlossenen vorangeht<sup>9</sup>. Der Erfolg eines solchen gefährlichen Unternehmens, als das sich das künstlerische Schaffen erweist, kann kaum gesichert werden; wenn schon, dann nur für wenige, die - wie es bei Hoffmann wiederum exemplarisch zugeht - von ihrer Umwelt meistens für verrückt oder zumindest für Sonderlinge gehalten werden, und auch für diese nur für vorübergehende Augenblicke - Berthold geht ja eigentlich auch an der einmaligen Fertigstellung eines so konzipierten Kunstwerks zugrunde (nachdem sein Modell - seine ideale Geliebte, die seine Frau wurde - auch schon verschwunden, d.h. im Kunstwerk aufgegangen ist)<sup>10</sup>.

Eine ähnliche Unmöglichkeit (oder zumindest einen vorübergehenden Charakter) der Lösung der skizzierten Aufgabe/Zielsetzung suggerieren auch andere Figuren, u.a. der Ritter Gluck in der gleichnamigen Erzählung. Bei ihm kann der Schaffensprozeß einseitig werden, das Fixieren kann sogar ausbleiben, die aufgeschlagene Partitur enthält ja nur leere, unbeschriebene Blätter: "Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher - es war Armida - und schritt feierlich zum Klavier hin. Ich öffnete es schnell und stellte den zusammengelegten Pult auf, und - wer schildert mein Erstaunen! ich erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben."<sup>11</sup>

Die Figur, die sich dann als Ritter Gluck identifiziert (wobei seine Identität letzten Endes - dem Hoffmannschen Diskurs entsprechend - in der Schwebeliege bleibt), spielt zwar einmal schon Fixiertes (= Glucks Werk), aber er verändert es durch eine momentane, spontane Inspiration, er hebt auf diese Weise die Fixiertheit des Kunstwerkes zumindest partiell auf und verharrt dadurch auf einer eigenartigen Einseitigkeit des Schaffens, was durch die Möglichkeit seiner "Verrücktheit" auch noch unterstrichen wird: "Er begann: [...] und nun spielte er herrlich und meisterhaft [...], fast ganz dem Original getreu: aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs [...]. Ich wandte die Blätter eifrig um, indem ich seine Blicke verfolgte."<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ich möchte hier auf die Ausführungen von Kittler verweisen, der am Beispiel des *Goldnen Topfs* veranschaulicht und beweist, daß bei Hoffmann das Dichterwerden (ich würde erweiternd sagen: Künstlerwerden) darin besteht, "Schriften wieder als Stimmen zu vernehmen" (KITTLER 1995:101). Ich würde diese Feststellung auf alle Künstlerfiguren von Hoffmann ausdehnen.

<sup>10</sup> Ich lasse hier solche grundlegenden Aspekte außer acht, daß die Liebe, die die Inspiration verschafft, ein wichtiger Faktor in einem solchen Schaffensprozeß ist, so daß es natürlich nicht irgendwelche Liebe sein kann, wie es auch der Fall Berthold zeigt.

<sup>11</sup> Bd.2/1, S.29.

<sup>12</sup> Ebenda, S.30.



Dieses Spiel führt zu einer Unabgeschlossenheit, einer Öffnung des einmal schon fixierten Werkes<sup>13</sup>: da die Figur sich für den Komponisten Gluck hält und sich tatsächlich so benimmt, vollzieht er - ob wirklich oder nur stellvertretend - den Akt des Weiterschreibens. Das wird durch die Tatsache nur verstärkt oder bestätigt, daß der fiktive Ich-Erzähler auf dieses Spiel eingeht (er blättert eifrig, und an entsprechenden Stellen, im leeren Notenbuch!), so daß das Fortschreiben auch ihm nicht unvorstellbar ist.

Ähnliches ereignet sich mit dem Kapellmeister Kreisler, der grundsätzlich vor einem Aufzeichnen seiner Kompositionen zurückschrickt oder das Aufgezeichnete vernichtet, weil er sich der Unmöglichkeit eines Abschließens nur allzu bewußt ist. Für ihn wäre so etwas auch nur im Falle einer vollständigen Entsprechung zwischen Vorstellung und Partitur, Bezeichnendem und Bezeichnetem denkbar: "Irgendwo heißt es vom Kapellmeister Johannes Kreisler, daß seine Freunde es nicht dahin hätten bringen können, daß er eine Komposition aufgeschrieben und sei dies wirklich einmal geschehen, so habe er doch das Werk, so viel Freude er auch über das Gelingen geäußert, gleich nachher ins Feuer geworfen."<sup>14</sup>

Die unmögliche Bestrebung realisiert sich für Kreisler erst im Traum, der die unbeendete, aber sich vervollständigende Partitur als Lösung, als Aufhebung des Gegensatzes zwischen Schaffensprozeß und Produkt des Schaffens suggeriert; es ist aber - eben weil es im Traum erscheint - keine reale Möglichkeit (es ist kein Zufall, daß ein anderer geglückter Versuch - der von Anselmus - eben ins Märchen versetzt wird).

Als Gegenpol zur verzweifelten Künstlerexistenz von Kreisler erscheint in *Kater Murr* die Figur von Murr, der die Problematik des Aufzeichnens von der parodistisch verkehrten Seite her präsentiert: er will nämlich alles ohne Bedenken und Hemmungen aufschreiben, fixieren, der Gedanke an eine mögliche und quälende Diskrepanz zwischen Idee und Werk kommt ihm nicht einmal in den Kopf. Am Schreiben interessiert ihn vorerst das Mechanische, so daß er seiner vermeintlichen künstlerischen Tätigkeit ein ihr von vornherein fremdes Element beimischt: "Wie ich nun fertig las, und ich mich täglich mehr mit fremden Gedanken vollstopfte, fühlte ich den unwiderstehlichsten Drang, auch meine eignen Gedanken, wie sie der mir inwohnende Genius gebar, der Vergessenheit zu ent-

<sup>13</sup> Laubmann spricht von einer "kreative[n] re-écriture" (vgl. LAUBMANN 1992:129), die auch ein Element von Unabgeschlossenheit enthält

<sup>14</sup> Bd.5, S.302.

reißen, und dazu gehörte nun allerdings die freilich sehr schwere Kunst des Schreibens. So aufmerksam ich auch meines Meisters Hand, wenn er schrieb, beobachten mochte, durchaus wollte es mir doch nicht gelingen, ihm die eigentliche Mechanik abzulauern."<sup>15</sup>

Aus einer solchen Einstellung erwächst dann das "künstlerische" Schaffen bei Murr, das sich eigentlich als eine Umkehrung der Problematik der tatsächlichen Künstlerfiguren (Berthold, Kreisler) qualifizieren läßt; in der Katerfigur wird der Scheinkünstler gezeigt, der die Schwierigkeiten des Schreibens, des Fixierens nicht einmal bemerkt, geschweige denn davon gequält wird: "Das war nun freilich sehr arg und ich wüßte gar nicht, was aus mir geworden wäre, lebte nicht der wahre, hohe Dichtergeist in mir, der sofort mich mit reichlichen Versen versorgte, die ich niederschreiben nicht unterließ. - Die Göttlichkeit der Poesie offenbart sich vorzüglich darin, daß das Versemachen, kostet auch der Reim hin und wieder manchen Schweißtropfen, doch ein wunderbares Wohlbehagen erregt, das jedes irdische Leid überwindet, so wie man denn wissen will, daß es oftmals schon Hunger und Zahnschmerzen besiegt hat."<sup>16</sup>

Die prahlerische, von Gemeinplätzen wimmelnde, selbstsichere und unreflektierte Redeweise der Katerfigur zeugt von einer Unempfindlichkeit gegenüber den tiefgreifenden Problemen des künstlerischen Schaffens, die in der Kreisler-Figur so exemplarisch vertreten sind. Diese Unempfindlichkeit ist zugleich auch die Grundlage des "dekonstruierenden", destruktiven Umgangs von Murr mit Büchern im allgemeinen, indem er sein eigenes Werk auf den Trümmern eines anderen, d.h. auf den Blättern eines zerrissenen Buches (der Kreisler-Biographie) ausführt<sup>17</sup>. Zudem ist die eigene Schrift von Murr eine Enteignung von fremden Texten, indem er - mit oder (eher) ohne Quellenangabe - sich fremder Text(elemente) bemächtigt, so daß sein Text ein aus Zitaten zusammengebasteltes Mosaik, d.h. unauthentisch wird, was wiederum auf die prinzipielle Unmöglichkeit einer im hier ausgeführten Sinne verstandenen künstlerischen Tätigkeit hinweist und sie von einer anderen Seite her beleuchtet. Zugleich verweist die sich aus enteigneten Zitaten aufbauende Schrift von Murr auf das generelle Problem des intertextuel-

---

<sup>15</sup> Ebenda, S.43.

<sup>16</sup> Ebenda, S.376.

<sup>17</sup> Die Zerrissenheit der Kreisler-Biographie (dieser zerrissenen Figur) wirft auf das Problem des abgeschlossenen, fixierten Textes ein anderes, neues Licht: der zerstümmelte Text beweist auf einer Meta-Ebene die Unmöglichkeit aller Abrundung, aller vollständigen Konstruktion. Vgl. damit auch Kofmans Ausführungen über die "doppelte Schrift" in *Kater Murr* (KOFMAN 1985: 18f.).

len Charakters aller Schrift und dadurch auf die von vornherein gegebene Unmöglichkeit der Originalität, Authentizität und Einmaligkeit des Kunstwerks<sup>18</sup>.

Die Auflösung des Problems und der Ausgleich der Gegensätze (so, daß sie zwar nicht getilgt werden, sondern ineinander aufgehen) realisiert sich allein im Märchen, im *Goldnen Topf*. Die Problemlösung erfolgt in mehreren Schritten: zuerst wird Anselmus für die verborgene, sich nur für wenige wahrnehmbare Sprache der Natur sensibilisiert, wozu wiederum - wie es schon in der *Jesuitenkirche in G.* postuliert wurde - eine Art Inspiration, in diesem Falle die erwachende Liebe (ein richtiger "coup de foudre"! ) zur grünen Schlange notwendig ist: "Da fuhr es ihm durch alle Glieder wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten - er starrte herauf und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht an, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. Und wie er voll heißen Verlangens immer die Augen anblickte, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Krystallglocken und die funkelnden Smaragden fielen auf ihn herab [...]. Der Holunderbusch rührte sich und sprach: '[...] Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.' Der Abendwind strich vorüber und sprach: '[...] der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.' Die Sonnenstrahlen brachen durch das Gewölk und der Schein brannte wie in Worten: '[...] Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet.'"<sup>19</sup>

So vorbereitet bekommt er die Aufgabe des Abschreibens von Manuskripten beim Archivarius Lindhorst. Da er schon für verborgene Zusammenhänge empfindlich gemacht wurde (er hat der grünen Schlange tief und "voll heißen Verlangens" in die Augen geschaut), und da Lindhorst sowieso der potentielle Träger der Auflösung von Gegensätzen ist (als Archivarius steht er symbolisch für das Mechanische, Fixierte, als Geisterfürst/Salamander und Vater der grünen Schlange repräsentiert er die Einheit von Schrift und Gespräch), verwandelt sich das bloße Kopieren der Manuskripte für ihn in eine echte künstlerische Tätigkeit, das Abschreiben enthüllt sich als das Aufzeichnen der Sprache der Natur: er hört die Stimme von Serpentina, der grünen Schlange, und die Pergamentblätter sind eigentlich Blätter der Palmen, die anfangs unverständbare Schrift wird durch Inspiration (in der höchst erotischen Liebesbegegnung mit Serpentina) lesbar, verständlich und daher auch fixierbar, indem das Fixierte die Unmittelbarkeit des

<sup>18</sup> Damit begegnen wir erneut der Iterativität der Schrift auf einer anderen Ebene als Problem des künstlerischen Schaffens.

<sup>19</sup> Bd. 2/1, S. 234.

Gesprächs, des Erzählens aufbewahrt<sup>20</sup>: "Ein Kuß brannte auf seinem Munde, er erwachte wie aus einem tiefen Traume, Serpentina war verschwunden, es schlug sechs Uhr, da fiel es ihm schwer aufs Herz, daß er nicht das mindeste kopiert habe; er blickte voll Besorgnis was der Archivarius wohl sagen werde, auf das Blatt und o Wunder! die Kopie des geheimnisvollen Manuskripts war glücklich beendet und er glaubte schärfer die Züge betrachtend Serpentina's Erzählung von ihrem Vater, dem Liebling des Geisterfürsten Phosphorus im Wunderlande Atlantis, abgeschrieben zu haben."<sup>21</sup>

Die Brüchigkeit des Unternehmens zeigt sich in der entgegengesetzten Bewegung; mangels Inspiration (die Liebe zu Serpentina weicht der zu Veronika, die keine Inspiriertheit mehr bedeutet, denn dieses Mädchen ist keine Vertreterin der Natur) bleibt das intuitive Verstehen aus, die Schrift verwandelt sich wiederum ins Fixierte, und infolgedessen wird auch die künstlerische Tätigkeit unmöglich<sup>22</sup>: "Als er nun Mittags durch den Garten des Archivarius Lindhorst ging, konnte er sich nicht genug wundern wie ihm das Alles sonst so seltsam und wundervoll habe vorkommen können. [...] und er setzte sich an den Tisch um die Kopie des Manuskripts zu beginnen [...]. Aber er sah auf der Pergamentrolle so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben den Blick verwirrten, daß es ihm beinahe unmöglich schien das Alles genau nachzumalen."<sup>23</sup>

*Der goldne Topf* führt zwar die Gegensätze zu einer - wenn auch ironisch gebrochenen - Auflösung und Einheit, wobei das Ende nicht nur die Einheit von Schreiben und Erzählen, sondern sogar auch von Erleben suggeriert: der fiktive Erzähler sieht, was er dann aufzeichnet (wiederum so automatisch, wie es Anselmus zuteil wurde), wobei hier Inspiration nicht mehr durch die Liebe zur grünen Schlange, sondern durchs Punschgetränk, d.h. künstlich, als Ersatz gesichert und dadurch zugleich problematisiert wird: "Die Vision, in der ich nun den Anselmus leibhaftig auf seinem Rittergute in Atlantis gesehen, verdanke ich wohl

---

<sup>20</sup> So bedeutet den Text verstehen "ihn als Text auslöschen, ihn zum Sprechen bringen" (BUCHGEISTER/SCHMIDT 1985:129) und zugleich abzuschreiben, wodurch Anselmus gewissermaßen die "écriture automatique antizipiert", denn "die Schrift schreibt sich selbst" (ebenda, S.131).

<sup>21</sup> Bd.2/1, S.292f.

<sup>22</sup> Dichtung ist - nach Kittler - eine Art Schreibtätigkeit, eine Art Übersetzung ("Wenn Schreiben aus Lesen und Lesen aus Hören hervorgeht, ist alles Schreiben Übersetzung." KITTLER 1995:125), d.h. ein Übersetzen (Überführen) des Gesprochenen in Geschriebenes, was - auf einer anderen, imaginären Ebene - zugleich auch die Realisierung der von Derrida viel allgemeiner postulierten Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem bedeuten könnte.

<sup>23</sup> Bd.2/1, S.300f.

den Künsten des Salamanders und herrlich war es, daß ich sie, als alles wie im Nebel verloschen, auf dem Papier, das auf dem violetten Tische lag, recht sauber und augenscheinlich von mir selbst aufgeschrieben fand."<sup>24</sup>

Die Kehrseite der Problematik taucht in der wiederum parodistisch gefärbten Erzählung der Serapionsbrüder - in der *Brautwahl* - auf, wo die philiströse Figur von Tusmann die Absolutheit des Geschriebenen, des Buches suggeriert, so daß er sein Leben (d.h. das Erlebte, das Unmittelbare) nach dem Modell des schriftlich Fixierten zu gestalten bereit ist: "Mit diesen Worten hatte der Geheime Kanzleisekretär ein kleines, in Pergament gebundenes Buch aus der Tasche gezogen. [...] 'bemerken Sie, wie der würdige Autor im siebenten Kapitel, das lediglich vom Heiraten und von der Klugheit eines Hausvaters handelt, Paragraph 6 ausdrücklich sagt: [...] Dem bin ich dann auch gefolgt [...]' [...] 'Ich befließige mich [...] nach Tomasii Rat einer ehrerbietigen und freundlichen Gefälligkeit [...]. Doch gehe ich in der allzu großen Ehrerbietung nicht zu weit, denn ich bedenke wohl, daß, wie Thomasius lehrt [...]'."<sup>25</sup>

Es wird hier eine Parodie auf die Einheit von Geschriebenem und Erlebtem (Signifikant und Signifikat) aufgeführt, hier kann - in Umkehrung der in *Ritter Gluck* dargestellten Einseitigkeit - nicht das Aufzeichnen ausbleiben, sondern das einmal schon Aufgezeichnete dominiert, überwuchert das Leben und Erleben: mehr noch, Tusmann, der "mit einem ungeheuren Gedächtnisvermögen begabt"<sup>26</sup> ist, repräsentiert sozusagen die lebendige Fixierung, das zum Leben gewordene Aufzeichnen und Aufgezeichnetsein. Folgerichtig erscheint es denn auch, daß eben Tusmann, der Philister und Unkünstler, das wunderbare Buch bekommt<sup>27</sup>, das alle Bücher, "die reichste, vollständigste Bibliothek"<sup>28</sup>, die Enzyklopädie des ganzen menschlichen Wissens vereint und somit die romantische Vorstellung vom "absoluten Buch" in Parodie aufgehen läßt. Zugleich erscheint hier - in Edmund Lehens Figur und künstlerischer Tätigkeit - eine ironische Weiterführung (und auch Lösung) des in der *Jesuitenkirche in G.* als lebensbedrohend empfundenen Problems: "[...] und was die Kunst betrifft, so sehe ich gar nicht ein, warum ich, [...] der innigen Verbindung mit Albertinen unbeschadet, nicht nach

<sup>24</sup> Ebenda, S.321.

<sup>25</sup> HOFFMANN 1985:35 und 37.

<sup>26</sup> Ebenda, S.58.

<sup>27</sup> Die Ähnlichkeit mit dem leeren, unbeschriebenen Notenbuch in *Ritter Gluck* ist auffallend: das Tusmann geschenkte Buch, "das, als er es aufschlug, nur leere, weiße Blätter enthielt" (ebenda, S.103), wird somit zum Gegenpol der anderen unbeschriebenen Schrift.

<sup>28</sup> Ebenda, S.104.

Rom gehen und dort die Kunst studieren sollte. Ja, ich gedachte gerade dann, wenn ich Albertinens Besitz gewiß sein konnte, nach Italien zu wandern und dort ein ganzes Jahr hindurch zu verweilen, dann aber, bereichert mit wahrer Kunstkenntnis, zurückzukehren in die Arme meiner Braut. [...] Allerdings, [...] so sehr mein Inneres entbrannt ist in Liebe zu der holden Albertine, so sehr erfüllt mich doch die Sehnsucht nach dem Lande, das die Heimat meiner Kunst ist."<sup>29</sup>

Kunst und vor allem Liebe (die in ernsteren Fällen die Voraussetzung der zum künstlerischen Schaffen unabdingbaren Inspiration war) sind hier nicht als Existenznotwendigkeit gesetzt, Verzicht auf eine der beiden bedroht ja nicht das Leben (die geliebte Figur ist auch austauschbar).

III. Auf der Ebene des Erzählens sind in Bezug auf 'Schrift' und 'Gespräch' bzw. 'Erzählen' mehrfache Phänomene zu beobachten. Beide Motive bilden konstitutive, strukturgestaltende Elemente des Erzählens, ihre Gegenüberstellung wird hier relativ, indem sie miteinander verbunden und kombiniert werden.

Das 'Gespräch' oder das 'Erzählen' äußert sich oft in der Erzählung von in das eigentliche Geschehen eingebetteten, eingeschachtelten Nebengeschichten. In den meisten Märchen wird z.B. die erzählte Geschichte durch eine (ebenfalls erzählte oder zumindest angedeutete) eingelegte Geschichte mehrmals abgebrochen und verbunden (im *Goldnen Topf* wird die Atlantis-Geschichte in drei "Schritten" erzählt bzw. aufgezeichnet, wobei der erste Teil nur von Lindhorst erzählt und vom fiktiven Erzähler ohne bemerkbare Einmischung weitergegeben wird, das Thematisieren der Probleme der Aufzeichnung erfolgt erst im zweiten und im dritten Teil der eingelegten Geschichte). Die Ereignisse, die mit dem geheimnisvollen Ritter Gluck oder mit dem Maler Berthold zusammenhängen, werden eigentlich von einem fiktiven Ich-Erzähler mitgeteilt, d.h. erzählt. Das Geschichtenerzählen (das oft zugleich Vorlesen ist) funktioniert als Rahmen der ganzen Sammlung der *Serapionsbrüder*. In zahlreichen (bis jetzt nicht erwähnten) Texten werden mehrere ineinander eingebettete Geschichten (oder Teile von Geschichten) erzählt. In *Das öde Haus* z.B. teilt ein fiktiver Ich-Erzähler (= E<sub>1</sub>) eine Geschichte (= G<sub>1</sub>) mit. In G<sub>1</sub> wird eine kurze Geschichte über einen italienischen Obristen (= G<sub>2</sub>) eingebettet, die von einer anderen (Neben-)Figur, einem älteren Mann (= E<sub>2</sub>) erzählt wird. Noch eine weitere Geschichte ist in G<sub>1</sub> eingebettet, nämlich die Erzählung (= G<sub>3</sub>) des Arztes (= E<sub>3</sub>) über die Hintergründe und die Vorgeschichte von G<sub>1</sub>, die eine Erklärung für bestimmte Ereignisse in G<sub>1</sub> liefert.

---

<sup>29</sup> Ebenda, S.84.

Da sie aber am Ende des Textes steht, erfolgt die Erklärung durch  $G_3$  erst zu einem späteren Zeitpunkt als sich die rätselhaften Ereignisse von  $G_1$  ereignet haben, so daß die Unsicherheiten und Gegensätze der Interpretationsmöglichkeiten in  $G_1$  bis zu diesem Punkt aufrechterhalten werden. Manches bleibt sogar noch nach dieser Erklärung in der Schwebe, denn der Ich-Erzähler (=  $E_1$ ) enthält noch immer etwas seinen Zuhörern und daher auch dem Leser vor: "Ebenso, wie der Arzt glaubte, für mich nichts hinzufügen zu dürfen, ebenso halte ich es für ganz unnütz, mich nun noch darüber etwa zu verbreiten, in welchem geheimen Verhältnis Angelika, Edmonde, ich und der alte Kammerdiener standen, und wie mystische Wechselwirkungen ein dämonisches Spiel trieben. Nur so viel sage ich noch, daß mich nach diesen Begebenheiten ein drückendes, unheimliches Gefühl aus der Residenz trieb, welches erst nach einiger Zeit mich plötzlich verließ. Ich glaube, daß die Alte in dem Augenblick, als ein ganz besonderes Wohlsein mein Innerstes durchströmte, gestorben ist."<sup>30</sup>

Durch dieses Verschweigen bleibt doch die Erklärung unvollständig, was mehrfache, einander entgegengesetzte, ambivalente Deutungen zuläßt. Hinzu kommt noch die unsichere Aussage ("Ich glaube") des  $E_1$  über bestimmte Zusammenhänge. Ein ähnliches Verschweigen ist in diesem Text auch am Anfang von  $G_1$  zu beobachten: die Möglichkeit einer weiteren eingebetteten Geschichte wird angedeutet, sie wird aber den Zuhörern (und dem Leser) ausdrücklich nicht mitgeteilt: "Graf P. war viel weiter gegangen als ich, aus manchen Bemerkungen, Kombinationen etc. hatte er die Bewandnis herausgefunden, die es mit dem Hause hatte, und eben diese Bewandnis lief auf eine solche ganz seltsame Geschichte heraus, die nur die lebendigste Fantasie des Dichters ins Leben treten lassen konnte. Es wäre wohl recht, daß ich euch die Geschichte des Grafen, die ich noch klar und deutlich im Sinn habe, mitteilte, doch schon jetzt fühle ich mich durch das, was sich wirklich mit mir zutrug, so gespannt, daß ich unaufhaltsam fortfahren muß."<sup>31</sup>

Das Vorenthalten von für die Interpretation wichtigen Informationen trägt in großem Maße zur Entstehung von ambivalenten Bedeutungsstrukturen in Hoffmanns Erzählen bei, das Erzählen erweist sich als ein Mittel, das die Relativität des Gesprochenen hervorkehrt; es wird in anderen Texten auch häufig in diesem Sinne verwendet.

---

<sup>30</sup> HOFFMANN Bd.3, S.198.

<sup>31</sup> Ebcnda, S.167.

*Der unheimliche Gast* weist eine noch kompliziertere Struktur auf, die durch die mehrfache Ineinanderschachtelung von verschiedenen (und für eine Erzählung zahlreichen) Geschichten zustandekommt, die auch an verschiedene Erzählinstanzen (den fiktiven Erzähler ausgenommen an Figuren der 'Geschichte') verteilt sind. Die einzelnen eingebetteten Geschichten werden durch ihre Anordnung im 'discours' zergliedert, d.h. in mehreren Phasen erzählt. Sie sollten einander aufhellen, Erklärung für verschiedene rätselhafte, übernatürliche Erscheinungen und Ereignisse liefern, aber sie lassen Ambivalenzen oder zumindest Unsicherheiten entstehen, z.T. eben wegen dieser Aufeinanderbezogenheit und gleichzeitigen Trennung voneinander. Das Ende der Erzählung verwendet wiederum die Technik des bewußten Unentschieden-Lassens der weiteren Zusammenhänge (das auf eine Figur als Erzählinstanz übertragen wird), und erlaubt dem Leser, mehrdeutige Konsequenzen daraus zu ziehen.

Andererseits wird die erzählte Handlung/Geschichte häufig zum Teil einer Schrift (eines Buches) oder eine Schrift ist in sie eingeschoben. Hoffmann verwendet mit Vorliebe solche Handlungsmomente, die durch irgendeine Art von Schrift (Manuskript, Buch) vermittelt werden. Diese Momente sollten eigentlich einen dokumentarischen Charakter des Erzählten sichern, meistens aber kommt es nicht dazu, die Schrift vermag ebensowenig wie das Gespräch die Zusammenhänge der dargestellten Welt zu ergreifen. In der *Jesuitenkirche in G.* ist die Lebensgeschichte von Berthold in einem Manuskript festgehalten (das auf diese Weise wiederum Erzähltes fixiert - Berthold habe dem Jungen seine Geschichte mitgeteilt, der sie abgeschrieben hat). Dieses Manuskript wird aber auf zweifache Weise relativiert: einerseits wird es vom Professor als eine Schrift abgestempelt, die dem Aufzeichnenden "in der Tat zur trefflichen Stylübung"<sup>32</sup> diene (das erzählte Existenzproblem wird zur Stilübung), andererseits ist das Ende nicht in diesem Manuskript enthalten, sondern wird erst vom fiktiven Erzähler berichtet. Der Roman *Die Elixiere des Teufels* enthält auch Schriften: die Lebensgeschichte des Medardus ist eine Selbstbiographie, die von einem fiktiven Herausgeber eingeleitet und veröffentlicht wird, und auch in die Schrift von Medardus ist eine andere, nämlich das alte Pergament eingebettet, das die verwickelten, unübersehbaren Zusammenhänge und Verwandtschaftsbeziehungen klären soll - das Ganze aber ergibt sich (für den Leser) aus der Aufeinanderbezogenheit von Herausgeberschrift, autobiographischer Schrift und Pergamentschrift, die einzelnen Teile (Schriften) können in dieser Hinsicht nicht in sich bestehen. Besser sieht es nur

---

<sup>32</sup> Bd.3, S.123.



im Märchen aus: in *Prinzessin Brambilla* ist die eingelegte mythische Geschichte von der Urdarquelle in einem Buch aufgezeichnet und sie wird in mehreren Schritten daraus vorgelesen, so daß aber der dritte Teil in die Gegenwart der eigentlichen Geschichte, der Handlung übergeht, das Gelesene wird erlebt, das Fixierte und Abgeschlossene öffnet sich (das Buch verleiht aber auch der Gegenwart einen déjà-vu-Charakter: der Verdacht kann aufkommen, ob das Erlebte nicht auch schon - wie Heinrich von Ofterdingens Geschichte bei Novalis - im Buch aufgezeichnet war; Fixiertes und Unfixiertes bleiben beide ambivalent).

Das beste Beispiel für die komplizierten Zusammenhänge bietet unzweifelhaft der Roman *Kater Murr*, der von vornherein "eine mindestens doppelte Schrift"<sup>33</sup> darstellt, die sich durch die mehrfachen und einander relativierenden, widersprechenden Vorworte, Vorreden und die Nachschrift vervielfältigt: der Herausgeber ist genötigt, in seinem Vorwort das Zustandekommen des Buches zu erklären, weil es sonst "als ein zusammengewürfeltes Durcheinander erscheinen würde"<sup>34</sup>; die zwei Vorbemerkungen Murrs widersprechen einander, in der *Vorrede des Autors* spricht er "Schüchtern - mit bebender Brust"<sup>35</sup>, im *Vorwort. Unterdrücktes des Autors* äußert er sich dagegen "Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren"<sup>36</sup>, so daß sich Vorrede und Vorwort konterkarieren, was wiederum einer Erklärung des Herausgebers bedarf: "Es bleibt nichts übrig, als den günstigen Leser zu bitten, daß er dem schriftstellerischen Kater den etwas stolzen Ton dieses Vorworts nicht zu hoch anrechnen [...] möge [...]"<sup>37</sup>

Die vor den eigentlichen Textanfang gestellten Textteile öffnen ihn, brechen seine Geschlossenheit auf, was sich andererseits auch durch die die eigentliche Schrift überwuchernden intertextuellen Bezüge vollzieht, die das Buch in eine "Zitatenschrift"<sup>38</sup> verwandeln. Das Ergebnis ist ein unvollständiges, "zerrissenes Buch"<sup>39</sup>, das die Unvollständigkeit von Schrift im allgemeinen exemplifiziert. Die Bemerkungen des fiktiven Biographen im Kreisler-Teil klagen eben über die Lücken der Quellen, die ihm als Unterlage dienen, die zugleich auch zur Schrift fixiert werden sollten: "Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar

<sup>33</sup> KOFMAN 1985:18.

<sup>34</sup> HOFFMANN Bd.5, S.11.

<sup>35</sup> Ebenda, S.15.

<sup>36</sup> Ebenda, S.16.

<sup>37</sup> Ebenda, S.17.

<sup>38</sup> KOFMAN 1985:105.

<sup>39</sup> BUCHGEISTER/SCHMIDT 1985:141.

nicht aufkommen; da dem unglücklichen Erzähler nur mündlich, Brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen, die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnisse zu verlieren, sogleich verarbeiten muß.<sup>40</sup>

Zugleich ist auch der Murr-Teil, die angeblich vollständige und lückenlose Autobiographie, unvollständig: umsonst strebt der Kater Vollständigkeit an, durch diese Bestrebung büßt er eben die von der Gattung verlangte Authentizität ein, seine Schrift ist parasitär, sie lebt von anderen Schriften, indem sie - neben den unbesonnen-sorglos vereinnahmten Zitaten - die authentische Kreisler-Biographie verschlingt (die Biographie kann auch nicht authentisch sein, die Zerrissenheit ist nicht Ursache, nur Hervorkehrung der Unauthentizität). Außerdem bleibt seine Schrift auch im eigentlichen Sinne unvollständig: Murr stirbt, bevor er seine Selbstbiographie hätte abschließen können<sup>41</sup>.

IV. Nach diesen Überlegungen über einige Texte von E.T.A. Hoffmann wäre es nun recht im Stil, mich über die prinzipielle und praktische Unabschließbarkeit auch ← dieser Schrift →<sup>42</sup> zu beklagen, denn das Thema läßt sich wirklich nicht erschöpfen, die Diskussionen um Dekonstruktion und Postmoderne haben es auch nicht vergessen lassen, sondern vielmehr noch aktueller gemacht. Statt aber die bis jetzt über Hoffmann geäußerten Feststellungen noch einmal aufzutischen und rekapitulierend zusammenzufassen (was wiederum nur ein Beweis für die in welchem Sinn auch immer verstandene Unvollständigkeit meiner Schrift sein kann), sei mir erlaubt, ziemlich autoritär (bin ich denn kein Autor? - wenn auch nur auf einer Meta-Ebene und dann auch eine Autorin), aber des autoritären Akts durchaus bewußt, den "Schlußstein erfolgreich hinzuzufügen"<sup>43</sup> und hier nur - da mir kein Archivarius hilfeleistend beisteht - ein einziges, (scheinbar) einfaches Wort zu schreiben:

*Ende.*

---

<sup>40</sup> HOFFMANN Bd 5, S.58.

<sup>41</sup> Die Ironie des Schicksals bewirkte, daß die Schrift auch noch in einer weiteren Hinsicht unvollständig blieb: der Autor Hoffmann starb, ohne den dritten Teil hinzugefügt haben zu können; die Ankündigung des nie zustandekommenden dritten Teils kündigt nur die Unabgeschlossenheit auch dieser Schrift an.

<sup>42</sup> D.h. meiner sich hier schreibenden dürftigen Schrift; ← ... → ist hier Zeichen der Selbstreflexivität der/meiner Schrift.

<sup>43</sup> HOFFMANN Bd.2/1, S.316. Das Wort "erfolgreich" ist des Zitats wegen in meinem Text, die Entscheidung, ob es auf mich bezogen werden kann, überlasse ich dem "günstigen" - um wieder Hoffmann zu zitieren - Leser.

## Literatur

- BOGDAL, Klaus-Michael (Hg) (1990) *Neue Literaturtheorien* - Opladen Westdeutscher Verlag. (= WV Studium 156)
- BUCHGEISTER, Monika/SCHMIDT, Hans-Walter (1985) *Nachwort zur deutschen Ausgabe* - In Kofman, Sarah (1985), S.122-143.
- DEJARRIDA, Jacques (1976): *Randgänge der Philosophie*. - Ullstein. [Teilübersetzung des französischen Originals: *Marges de la philosophie*. - Paris 1972.]
- GENETTE, Gérard (1966): *Frontières du récit*. - In: *Communications* 8, S.152-163.
- HOFFMANN, E.T.A. (1985): *Die Brautwahl*. - In: *Die Scrapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Berlin: Aufbau.
- HOFFMANN, E.T.A. (1985ff): *Sämtliche Werke*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. - Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag (= Bibliothek deutscher Klassiker) Bd 2/1: 1993; Bd 2/2: 1988; Bd 3: 1985; Bd 5: 1992
- KITTLER, Friedrich A. (1995): *Aufschreibesysteme 1800-1900* München: Fink
- KOFMAN, Sarah (1985): *Schreiben wie eine Katze... Zu E.T.A. Hoffmanns "Lebens-Ansichten des Katers Murr"*. - Graz/Wien: Böhlau. (= Edition Passagen 5) [Frz.: *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann*. - Editions Galilée 1984]
- LAUBMANN, Sabine (1992): *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns*. - München: tuduv-Verlagsgesellschaft. (= Kulturgeschichtliche Forschungen 15)
- OROSZ, Magdolna (1984): *E.T.A. Hoffmanns phantastische Märchen: Strukturanalyse und methodologischer Versuch. Zur literaturtheoretischen Anwendbarkeit des Begriffs der "möglichen Welt"*. - Diss. Budapest.
- OROSZ, Magdolna (in Vorbereitung): *Vertextung kultureller Ambivalenz. Strategien des Erzählens bei E.T.A. Hoffmann*.
- SCHLEGEL, Friedrich (1980): *Werke in zwei Bänden*. - Berlin/Weimar: Aufbau. (= Bibliothek deutscher Klassiker)
- TODOROV, Tzvetan (1966): *Les catégories du récit littéraire*. - In: *Communications* 8, S.125-151.

Eine der ersten und zweifellos prägnantesten Bestimmungen des Begriffs "Postmodernismus" stammt aus dem Gebiet der Architektur. Der amerikanische Architekt Charles Jencks hat um die mitte der Siebzigerjahre eine Reaktion gegen den dogmatischen und kompromißlosen, puristischen internationalen Stil des "Modernismus" beschrieben, die er Postmodernismus genannt hat. Die postmodernen Architekten, von denen die meisten eine konventionell modernistische Ausbildung hatten, versuchten eine Verbindung zwischen den Erfordernissen der Technologie des 20. Jahrhunderts und traditionellen Stilen der Vergangenheit, vor allem des Klassizismus herzustellen. Im Grunde handelt es sich dabei um die Verbindung einer Widersprüchlichkeit.

Im Gegensatz zur Strenge der Bewegung des Modernismus kehrten viele Architekten zurück zu regionalen und traditionellen Quellen und führten Ornamente, Farbe und Skulpturenschmuck ein, oft in einer hybriden und scherzhaften Weise.<sup>1</sup> Als eines der charakteristischen Beispiele postmoderner Architektur gilt das öffentliche Verwaltungsgebäude von Portland (Oregon) aus den Jahren 1980-82, das der Architekt Michael Graves entworfen hat. Eine glatte Oberfläche ist hier durch Farbkontraste und ornamentale Motive verlebendigt. Um auch ein europäisches Beispiel anzuführen, sei auf das neue Gebäude der Staatsgalerie in Stuttgart verwiesen.

Die Architekten und die Geschichtsschreiber der Architektur bezeichnen recht übereinstimmend einheitlich und klar, was sie unter dem Begriff "Postmoderne" verstehen. Der Begriff wurde aber von der Architektur auch auf andere Künste, auf die Literatur, die Literaturtheorie, ja die Psychologie und Politik übertragen, und das einzige, was alle Applikationen des Begriffs gemeinsam haben, ist die Ablehnung von Theorie und Praxis einer zumeist vage wenn nicht widersprüchlich definierten "Moderne". Da schon von vornherein und an sich über den Begriff der Moderne auf den verschiedenen Gebieten keine Klarheit und Einigkeit besteht, münden viele, wenn nicht die meisten literaturkritischen und literaturtheoretischen Arbeiten über Postmoderne in ein Chaos aus. Früher lagen die Dinge besser, als der Begriff "Postmodern" im Bereich von Literatur und Litera-

---

<sup>1</sup> *Oxford Illustrated Encyclopedia of the Arts* - Oxford/New York/Melbourne 1990, Bd. V, S. 363.

turwissenschaft noch nicht völlig etabliert war und etwa von "Transmoderne" gesprochen wurde.<sup>2</sup>

Viele Kritiker und Wissenschaftler, die sich mit der Postmoderne befassen, wissen zwar um dieses vertrackte Problem, können es aber kaum ändern. Dies gilt auch für eine der repräsentativsten Darstellungen der Postmoderne auf verschiedenen Gebieten von geradezu enzyklopädischem Anspruch. Schon in der Einleitung weisen die beiden Herausgeber Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe auf die Heterogenität des vagen und nebulösen Begriffes hin: "Wie schon im Fall der Moderne versammelt sich unter dem Dach der Postmoderne vieles, was sich nicht auf einen Nenner bringen läßt."<sup>3</sup> Bald darauf bekennt der erste der beiden Herausgeber sogar sich ein: "Mir geht es weniger darum, zu zeigen, was die Moderne wirklich war, um dann eine Postmoderne radikal davon abzusetzen..."<sup>4</sup>

Ein solches Bekenntnis und ein solcher Verzicht auf die Lösung der nächstliegenden und wichtigsten Aufgabe kann in der Regel nur drei Gründe haben: erstens die Unlösbarkeit der Aufgabe selbst, zweitens eine intellektuelle Insuffizienz des ausführenden Kritikers, oder aber drittens die gezielte Absicht, alles so unklar wie möglich zu lassen, um im Trüben fischen zu können, was in unserem Zusammenhang gewöhnlich Verzicht auf vorurteilslose Wahrheitsforschung um politischer oder ideologischer Manipulation willen bedeutet.

Unser Herausgeber, Andreas Huyssen, erläutert freundlicher Weise selbst, welcher Fall hier vorliegt: es geht ihm weniger um eine Klarstellung des Begriffs Postmoderne als vielmehr darum, "die Konturen jenes Diskurses über Moderne im Amerika der fünfziger Jahre nachzuzeichnen, gegen die sich die postmoderne Revolte zunächst richtete."<sup>5</sup> Die darauffolgende Darstellung dieses "Diskurses" zeigt eindeutig, daß es im vorliegenden Fall um ideologische Manipulation geht, wobei eingeräumt werden muß, daß auch einiges wirklich Klärendes geboten wird, das zumindest die Vorstellung des Herausgebers vom Begriff Postmoderne tatsächlich erhellt.

Erstens weist er darauf hin, daß es beiden Formen der Postmoderne, jener der sechziger wie jener der siebziger und frühen achtziger Jahre darum geht, "daß

---

<sup>2</sup> Vgl. DIMITRIU, Petru: *Die Transmoderne. Zur Situation des Romans*. - Frankfurt 1965.

<sup>3</sup> HUYSSSEN, Andreas/SCHERPE, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne*. - Reinbeck bei Hamburg 1986, S.8.

<sup>4</sup> HUYSSSEN, Andreas: *Postmoderne - eine amerikanische Internationale?* - In: HUYSSSEN, Andreas/SCHERPE, Klaus R.: *Postmoderne*, op.cit., S.6.

<sup>5</sup> HUYSSSEN, Andreas: *Postmoderne - eine amerikanische Internationale?*, op.cit., S.16.

sie eine bestimmte Version von ästhetischer Moderne ablehnen und gleichzeitig ein neues Verhältnis zur Massenkultur suchen.“<sup>6</sup> Aus der ideologischen Heuchelei in nüchternen Klarext übersetzt bedeutet das, daß jene Erscheinungen, die er unter Postmoderne versteht, gegen künstlerische Qualität gerichtet sind und Front machen wenn schon nicht für Trivalliteratur, dann zumindest für jene quasi-avantgardistischen Gesten, welche gerne die "Massen" erreichen würden, wenn gleich sie bestenfalls auf größere Gruppen von in der Pubertät stecken Gebliebenen wirken.

Zunächst bleibt es noch offen, auf welche besondere Art von Manipulation unser Herausgeber dabei aus ist. Denn zunächst heißt es lediglich: "Neu in den Siebzigerjahren war einerseits ein oberflächlicher Eklektizismus, eine weitgehend affirmative Postmoderne, die jeglichen Anspruch auf Kritik oder Negation aufgegeben hatte, andererseits jedoch eine alternative Postmoderne, u.a. im Umkreis der Frauenbewegung und der Kultur der Minderheiten, wo Widerstand, Kritik und Negation des Status quo auf nicht modernistische, nicht avantgardistische Weise definiert und praktiziert werden.“<sup>7</sup>

Nun kann sich das auf sehr Verschiedenes beziehen. Um eines der positivsten, ja großartigsten Beispiele der Frauen- und Minderheitenliteratur anzuführen, sei der Roman *The Color Purple* der amerikanischen schwarzen Autorin Alice Walker genannt, der 1982 erschien und der nicht nur in einem der elendsten schwarzen Slums spielt, sondern der auch in dessen Sprache geschrieben ist und der durch seine Wahrhaftigkeit und Wirklichkeitstreue eines der packendsten Bücher der letzten Jahrzehnte darstellt.

Andererseits aber gehört hierher auch eine Erscheinung, die der amerikanische Starjournalist John Leo unter der Bezeichnung "historische Mistproduktion" zu Recht angeprangert hat.<sup>8</sup> Was er damit meint, ist beispielsweise der Anspruch einiger Afro-Amerikaner darauf, daß die Entwicklung der altägyptischen Hochkultur eine Angelegenheit der Schwarz-Afrikaner gewesen sei. Oder der Anspruch darauf, daß ein amerikanisches Negerregiment Dachau und Buchenwald befreit hätten. Oder der angebliche Einfluß des Abkommens der sechs indianischen Stämme der "Nation" der Irokesen auf die amerikanische Verfassung.

Professor Deborah Lipstadt erklärte, daß wir in einer Zeit leben, in der man alles und jedes behaupten kann, ohne sich lächerlich zu machen. Als Autorin ei-

---

<sup>6</sup> HUYSEN, Andreas: *Postmoderne - eine amerikanische Internationale?*, op.cit., S.17.

<sup>7</sup> HUYSEN, Andreas: *Postmoderne - eine amerikanische Internationale?*, op.cit., S.17.

<sup>8</sup> LEO, John: *The Junking of History*. - In: *U.S.News and world Report*, 28. Februar 1994, S.17.

nes Buches über die Angriffe auf die Wahrheit und Wirklichkeit des Holocaust weiß sie, wovon sie spricht. Es mag kein Zufall sein, daß der Postmodernismus ein Kind dieser Zeit ist.

Andreas Huyssen wird sehr viel konkreter und präziser, wenn er die Namen jener modernen Kritiker nennt, die sich "zu Fürsprechern der Postmoderne" machten: "Susan Sontag, Leslie Fiedler und Ihab Hassan."<sup>9</sup> Er nennt sie "recht unterschiedlich" und das sind sie, wenn auch nur in einem gewissen Sinn. Susan Sontag ist eine sehr linksgedrahte Feministin, die Georg Lukács für einen großen Kritiker hält, Leslie Fiedler ist eine der frühen Leitfiguren der amerikanischen "68er" und der Drogenszene und Ihab Hassan einer jener - obwohl es keine zwingenden Beweise gibt -, denen schon in der alten Zeit Beziehungen zur PLO nachgesagt wurden, als sie noch eine reine Terrororganisation war.

Entgegen seiner anfangs behaupteten Absicht, den Begriff der Postmoderne nicht genau zu klären und zu bestimmen, wird Huyssen im Verlauf seiner Ausführungen immer erklärter und bestimmter. Zum Beispiel setzt er apodiktisch postmodern mit post-avantgardistisch gleich. Oder er grenzt in kurzen und prägnanten Analysen die Anschauungen etwa von Habermas, von Kristeva, von Lyotard voneinander ab. Oder er trennt den Poststrukturalismus von der großen Literatur der Postmoderne.

Allerdings ist es kein Zufall, wenn Postmoderne oftmals zu Poststrukturalismus und zu dekonstruktiver Kritik in Parallele gesetzt wird. Innerhalb der Literaturwissenschaft stellen Poststrukturalismus und dekonstruktive Literaturkritik echte Parallelen zur Postmoderne als Massenbewegung und als kitschige Trivialliteratur dar. Wohl hat Huyssen aber recht, wenn er abschließend erklärt, daß Modernismus und Avantgarde der "gesellschaftlichen und industriellen Modernisierung engstenst verhaftet waren", ja ihre Energien aus ihrer "Nähe zu den Krisen bezogen", die durch die gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen der Zeit hervorgerufen worden waren.<sup>10</sup> Für ihn stellt die Postmoderne "nicht bloß eine weitere Krise in jenem permanenten Zyklus von Aufschwung und Depressionen dar, der die Laufbahn der Moderne seit dem 19. Jahrhundert kennzeichnet. Die Postmoderne wäre eher eine Krise dieses Projekts der Moderne selber."<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> HUYSSSEN, Andreas, *Postmoderne - eine amerikanische Internationale*, op.cit., S.17

<sup>10</sup> HUYSSSEN, op.cit., S.41.

<sup>11</sup> HUYSSSEN, op.cit., S.42.

Demnach wäre die Postmoderne nicht eine Steigerung und Fortsetzung der Moderne, sondern ihr Gegensatz und die Lösung ihrer Krisenproblematik. Was damit wirklich gemeint ist, machen einige Behauptungen klar, von denen hier drei der wichtigsten wiedergegeben seien:

1. "Besondere Bedeutung jedoch kommt dem sich wandelnden Verhältnis von Hoher Kunst zur Massenkultur zu".

2. "Wo die Avantgarde versuchte (wenn auch letztlich erfolglos), Kunst in Lebenspraxis zu überführen, blieb die klassische Moderne immer einem traditionellen Begriff vom autonomen Kunstwerk verhaftet."

3. "Das Dilemma der künstlerischen Moderne war ja ihre Unfähigkeit, trotz bester Absichten keine wirklich effektive Kritik bürgerlicher Gesellschaft und ökonomisch-technologischer Modernisierung artikulieren zu können. Vor allem das Schicksal der historischen Avantgarde hat gezeigt, wie die Kunst selbst dort, wo sie gegen das Prinzip des 'l'art pour l'art' rebellierte, um Kunst und Leben in neuer Weise miteinander zu verknüpfen, letztlich immer wieder ins ästhetische Getto zurückgedrängt wurde."<sup>12</sup>

Die wenn nicht einzige, so doch erste daraus zu ziehende Schlußfolgerung liegt klar auf der Hand: Die großen Kunstwerke der "Klassischen Moderne" werden von dem in dieser Hinsicht klugen und vorsichtigen Huyssen nicht direkt in Frage gestellt. Aber ebenso wenig wird in Frage gestellt, daß ihre Zeit in der Ära der Postmoderne vorüber ist. Wie bei Marx mit quasi "wissenschaftlicher" Determiniertheit aus dem System des Kapitalismus notwendig das System des Kommunismus hervorgehen wird, so hat bei Huyssen die Postmoderne die Geschichte und damit die Zukunft auf ihrer Seite. Wenn schon - entgegen seiner anfänglichen Vorsätze - seine schließlich doch recht klare Begriffsbestimmung der Postmoderne fraglich erscheint, so ist jene Zukunftsprophetie noch sehr viel fraglicher.

Eine zweite Schlußfolgerung ist, daß es sich bei der Postmoderne um eine Erscheinung handelt, zu der viele Menschen, obwohl sie äußerst wenig davon wissen, eine positive oder negative Stellungnahme beziehen, als handle es sich um einen Religionsersatz. Die Postmoderne enthält ja zweifellos auch eine Reihe irrationaler, romantischer, ja mythisierender Elemente. Als der englische Romantiker Shelley sich in seiner *Defence of Poetry* gegen seinen Freund Thomas Love Peacock wandte, da geschah dies, weil jener erklärt hatte, Dichtung sei ein sentimentaler Anachronismus im modernen Zeitalter von Vernunft und Technik

---

<sup>12</sup> HUYSSSEN, op.cit., S.24, 19 und 34.



(1821). Man sieht, wie sich alles wiederholt, lediglich daß Shelleys Gedichte wie seine "Verteidigung" sich sehr viel weniger abstrakt und kompliziert, aber dafür intelligenter lesen als viele Theoreme der Postmoderne.

Die deutschen Frühromantiker griffen aus ähnlichen Gründen als prinzipieller Methode zum "épater le bourgeois" - zur Verblüffung des Spießbürgers. In dieser Hinsicht ist die Postmoderne in manchen ihrer literarischen Produkte eine Parallele, in manchen ihrer Theorien aber auch ein direkter und reiner Gegensatz dazu, denn von der Perspektive her gesehen, ein Phänomen der Trivilliteratur und der Massenbewegung von Pop aller Art zu sein, wirft sie gerade dem Bürgertum vor, ein Hort jener "elitären" grossen Dichtung zu sein, die es zu bekämpfen gilt. Man sieht: die Widersprüchlichkeit steckt nicht nur in der Theorie, sie steckt auch in der Sache selbst: nicht nur im Gegensatz zwischen Hochkunst und Massenbewegung, sondern auch in der Benützung eines komplizierten, hochgestochenen Vokabulars, welches oft bar jeder Logik ist, um eine Massenbewegung zu stützen.

Der Begriff der Postmoderne wird dadurch so vage und nebulos, als er auf eine breite Skala von wechselnden Erscheinungen angewendet wird. Am einen Ende dieser Skala steht das recht klar abgegrenzte und je nach Geschmack auch positive Phänomen der postmodernen Architektur, am anderen extremen Ende steht kaum mehr als der Versuch, den alten stalinistischen Haß gegen alles "Moderne" auf neue Weise wieder aufzuwärmen. Irgendwo dazwischen besteht aber auch in anscheinend widersprüchlicher Weise die Haltung einiger Kritiker, gerade besonders moderne Werke der Hochkunst als postmodern zu bezeichnen. Der Unterschied besteht darin, daß die einen in der Postmoderne die Steigerung und Fortführung der Moderne sehen, die anderen aber ein Umschlagen in ihren Gegensatz. In der Realität finden sich beide Phänomene nebeneinander.

Einer der Kritiker, die den Begriff der Postmoderne auf Erscheinungen moderner Hochkunst anwenden, ist Jeremy Hawthorn in seinem Handbuch *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*.<sup>13</sup> Nach ihm bezieht sich der Begriff nicht nur auf Kunst und Kultur, sondern auch auf Aspekte der modernen Gesellschaft. Nachdem er die Namen einiger selbsternannter Experten angeführt hat - Andreas Huyssen, Ihab Hassan, David Harvey und Alex Callinicos - erklärt er, daß Werke, die bisher unter der Bezeichnung modern gelaufen sind, jetzt als eine Art Steigerung der Moderne für die Postmoderne beansprucht werden wie etwa Virginia Woolf's *The Waves* oder James Joyce's *Finnegans Wake*.

---

<sup>13</sup> HAWTHORN, Jeremy: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. - Tübingen/Basel 1994, S.205-212.

Ihab Hassan hat den Begriff Postmoderne bis zu Federico de Omis' *Antología de la Poesía Española et Hispanoamericana* vom Jahr 1934 zurückverfolgt, in welcher einmal das Wort "postmodernismo" gebraucht wird. Was nichts daran ändert, daß die wirkliche Diskussion um die Postmoderne erst in den Siebzigerjahren stattzufinden beginnt.

Die einzige wirkliche Definition des Begriffs Postmoderne in Hawthorns Handbuch besagt, daß diese für eine Reihe verschiedener Dinge steht: Für 1. die nicht-realistische und nicht traditionalistische Literatur und Kunst der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, 2. die Literatur und die Kunst, die bestimmte Merkmale der Moderne zu einem Extrem führt und 3. die Faktoren einer allgemeinen menschlichen Lebenssituation in der "spätkapitalistischen" Welt seit den 50er Jahren, die umfassende Auswirkungen auf das Leben, die Kultur, die Ideologie und die Kunst haben, wobei meist (wenn auch nicht immer) eine grundsätzlich positive Haltung diesen Faktoren gegenüber impliziert ist.<sup>14</sup>

Die erste und zweite Kategorie überschneiden einander so sehr, daß man sie fast in eine zusammenfassen kann. Völlig verschieden davon ist freilich die dritte Kategorie und der Autor ist sich dessen auch so bewußt, daß er gegen Ende ausführlicher erklärt, was hier eigentlich gemeint ist:

Zum einen ist es demnach postmodern, auf die Revolutionierung der Nachrichtentechnik und Elektronik positiv zu reagieren, ja sie zu feiern, und nicht nur das, sondern darüber hinaus den "Verlust der künstlerischen Aura" zu verherrlichen, womit nicht weniger gemeint ist, als auf das zuinnerst Wesenhafte großer Kunst und Dichtung, die individuelle Besonderheit und Einmaligkeit zu verzichten. Zum anderen, und dies hängt mit der Zustimmung zu, ja dem Feiern von modernem Massenproduktion zusammen, wird auch das "Populäre", das hoher künstlerischer Qualität entgegengesetzt ist, so positiv bewertet, daß manche postmodernen Künstler die Veröffentlichung ihrer Werke eher als einen "strategischen Akt" - zu ergänzen ist: von Massenbeeinflußung - betrachten, denn als einen Akt einmaliger künstlerischer Großartigkeit.

Jeremy Hawthorn gibt auch eine Liste der Autoren, die allgemein der Postmoderne zugerechnet werden. Er nennt folgende: Samuel Beckett, Eugene Jonesco, John Barth, John Ashberry, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, William Burroughs, Walter Abish, Alain Robbe-Grillet, Peter Handke, Carlos Fuentes und Jorge Luis Borges.

---

<sup>14</sup> HAWTHORN, op.cit., S.20

Ein kritischer Blick auf diese Liste bezeugt folgendes: Unter den zwölf Genannten findet sich ein einziger Lyriker, John Ashberry, und ein einziger Vertreter der Drogenszene, William Seward Burroughs. Ein einziger weiterer ist mehr postmodern als wirklicher Künstler, nämlich Walter Abish. Die weitaus überwiegende Anzahl schreibt Romane oder Kurzformen fiktionaler Prosa. Nur zwei überzeugte linke Idealisten scheinen unter ihnen zu sein, Carlos Fuentes und Thomas Pynchon. Alle aber sind Vertreter hoher künstlerischer Qualität ausstrebender Literatur, die sich von Form, Struktur und Stil her als Fortsetzung und Steigerung der Moderne versteht.

War schon der große Roman der Moderne ein weitgehend entfabelter Roman, so wird diese Tendenz von den Vertretern der Postmoderne noch weiter getrieben. Das geht so weit, daß im Zusammenhang mit Becketts *Molloy* geradezu von einem Anti-Roman gesprochen werden konnte und daß Robbe-Grillet seinen roman nouveau vor allem negativ bestimmt hat, indem er ihn von der kontinuierlich und kausal entwickelten Geschichte eines Helden mit einer expliziten Psychologie etwa Balzacscher Provenienz bewußt abgesetzt hat. Bei Handke erreicht diese Tendenz von allen seinen Büchern wahrscheinlich im *Gewicht der Welt* ihre äußerste Grenze. Hier werden Alltagserfahrungen, Beobachtungen, Bewußtseinsvorgänge nicht für eine - sei es noch so fragmentarische - Fabel aneinander gereiht, sondern als sich willkürlich gebende (was sie freilich nicht sind), serielle Journaleintragungen.

Aus diesem Grund finden sich im Zusammenhang mit den Ausführungen dieser Auffassung von Postmoderne bei der Behandlung literarischer Werke oft die Begriffe "fabulation" und "surfiction", welche auf das Nicht-Repräsentationale dieser Literatur hinweisen sollen. Es geht ihr nicht so sehr um Darstellung der Außenrealität, sondern um die Reflexion über den Schreibvorgang und allenfalls um die Reflexion über eine zerfallende, sinnlos erscheinende Welt.

In Becketts Werken kommt zumindest auch, neben realer Leiderfahrung, ein programmatischer Anti-Humanismus zum Ausdruck. In Robbe-Grillet's Roman *Le voyeur* steht im Zentrum der beschriebenen Vorgänge eine Art "Loch", in dem der Protagonist wahrscheinlich ein Sexualverbrechen begangen hat. Donald Barthelme schrieb eine Art Anti-Märchen von Schneewittchen, in dem die sieben Zwerge eine kesselheizende und gebäudereinigende Kommune darstellen, die Schneewittchen brutal zu ihrer Haushälterin und Geliebten macht, während der Prinz einfach stirbt. In Handkes roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* ermordet der Protagonist, ein Monteur namens Josef Bloch, in sinnloser Weise eine Kinokassiererin. Aber es geht nicht um einen Detektivroman im üblichen

Sinn, sondern um die Darstellung der Verstörtheit eines wahrhaften Bewußtseinszustands, mit seinem Wechsel zwischen Angst und Ekel, von dem selbst tote Gegenstände als feindselig empfunden werden. Dies wird so weit getrieben, daß eine strukturelle Parallele zwischen dem postmodernen "poetischen Denken" und dem schizophrenen Wahnzustand des Monteurs sichtbar wird, welche beide die Grenzen begrifflicher Rationalität überschreiten.

Carlos Fuentes wollte mit seinem Roman *Cambio de piel* eine Darstellung vom "inneren Film" des gegenwärtigen Menschen mit seiner Rastlosigkeit und seinen Ängsten geben. In Thomas Pynchons Roman *Gravity's Rainbow*, dessen Protagonist Leutnant einer amerikanischen Spezialeinheit für psychologische Kriegsführung ist, haben viele Kritiker ein Beispiel pervertierter, sich selbst zerstörender westlicher Zivilisation gesehen.

Wenn der große Roman der Moderne, der Roman eines John Dos Passos und Faulkner, eines James Joyce und Marcel Proust, eines Kafka, Musil und Broch ein Roman der Krise war, dessen wesentliche Bedeutung und Größe nicht zuletzt im Erkennen und Anerkennen der Krise, ihrer analytischen Darstellung und von hier aus in großen Ansätzen zu einer neuen Sinnsuche lag, so scheinen zumindest manche, wenn nicht viele Romane der zur Postmoderne gesteigerten Moderne von weitgehender Hoffnungs- und Aussichtslosigkeit geprägt zu sein.

Von den Erzählbänden *Ficciones* und *El Aleph* von Jorge Luis Borges konnte gesagt werden, daß sie von einer eigentümlichen Dialektik von Nichts und Sein geprägt sind und daß seine Erzählungen meistens in der Aporie enden. Der Übersetzer ins Deutsche, einer der bedeutendsten Kritiker der Zeit, Karl August Horst, schrieb darüber: "Der Raum des Bewußtseins mag sich noch so weit ausdehnen und aller persönlichen eigenschaften entkleiden, um das All möglicher Kombinationen zu umfassen: je weiter seine Grenzen gespannt werden, um so unentrinnbarer verfällt bei seinem Erlöschen die Wirklichkeit dem Nichts."<sup>15</sup>

Vielleicht ist es kein Zufall, daß eben jener Übersetzer jener beiden Bände von Borges ihnen bereits 1959 den postmodern klingenden Titel *Labyrinthe* gab, was im wörtlichen Sinn auf fast hoffnungslose Ausweglosigkeit verweist. Wie es vielleicht auch kein Zufall ist, daß derselbe Karl August Horst der deutsche Übersetzer der großartigsten frühen Darstellung der Moderne in Literatur und Kunst ist, nämlich des Buches von Wladimir Weidlé *Die Sterblichkeit der Museen*.

---

<sup>15</sup> HORST, Karl August: *Nachwort*. - In: BORGES, Jorge Luis: *Labyrinthe*. - München 1959, S.295.

Ein anderer großer argentinischer Autor der Moderne, Ernesto Sabato, schrieb in seinem Essay *The Novel of Crisis* in einem Band mit dem postmodern klingenden Titel *Der Schriftsteller in der Katastrophe*: "Der Roman des zwanzigsten Jahrhunderts bietet nicht nur die Darstellung einer komplexeren und wahrhaftigeren Wirklichkeit als im vorigen Jahrhundert, sondern hat auch eine metaphysische Dimension erworben, die er zuvor nicht besaß. Einsamkeit, das Absurde und der Tod, Hoffnung und Verzweiflung sind zeitlose Themen aller großen Literatur. Es ist jedoch evident, daß die allgemeine Krise der Zivilisation notwendig war, damit sie jene schreckliche Zeitlosigkeit erwerben konnte, so wie wenn auf einem sinkenden Schiff die Passagiere ihre Spiele und Frivolitäten aufgeben und den letzten großen Problemen des Lebens ins Auge blicken, die nichts desto weniger auch in ihrem Alltagsleben latent vorhanden waren. Der Roman von heute, weil er der Roman des Menschen in der Krise ist, ist der Roman der großen Themen Pascals. Und folgerichtig, hat er sich nicht nur zur Erforschung von Regionen aufgemacht, die von jenen Romanciers nicht einmal vermutet wurden, sondern er hat philosophische und kognitive Würde angenommen."<sup>16</sup>

Nicht einmal für alle Romane der Postmoderne, nicht einmal von allen jenen der ernsthafteren, hohen Literatur gilt das. In mehreren Fällen gerät die Darstellung ohne die geringste dazugewonnene metaphysische Dimension zur reinen, leeren Manier einer mehr reflexiv konstruierten als erfahrenen Krise. Thomas Pynchon, aber auch Peter Handke und besonders Walter Abish scheinen solche Autoren zu sein.

Andererseits gibt es Autoren, bei denen die schmerzhaft erfahrene Krise zu Kunstwerken höchsten Grades sublimiert wird wie etwa in Chasanows Geschichte eines Pferdes im Gulag oder aber in Wenedikt Jerafeews Roman *Moskwa-Bituschki*. Jerafeew hat im Unterschied zu Chasanow Russland nie verlassen, schrieb auch nicht wie dieser gegen das Sowjetsystem, sondern ignorierte es einfach völlig. Die Verblüffung des in seiner Welt befangenen Lesers oder Zuhörers erzielte er gleichsam natürlich und unbewußt, ohne sich wie andere postmoderne Autoren absichtsvoll und krampfhaft um einen solchen Effekt zu bebemühen.

All die zuletzt genannten Autoren und Werke gehören einer anspruchsvollen, bedeutenden, - ich möchte das Wort absichtlich im positiven Sinn gebrauchen - "elitären" Literatur an. Dies ist aber freilich nur die eine Seite des Postmodernismus, und zwar jene Seite, welche den beiden ersten Kategorien Jeremy Hawthorns entspricht. Sie ist so ernst und bedeutend, wie die Seite des Postmo-

<sup>16</sup> SABATO, Ernesto: *The Writer in the Catastrophe of our Time*. - Tulsa, Oklahoma 1990, S. 100.

dernismus in der Literaturwissenschaft oder jene der Massenbewegung chaotisch, dümmlich und gefährlich sind.

Denn der Begriff Postmoderne bezeichnet auch eine weit verbreitete soziale Erscheinung, die sich besonders mit Gruppen- und Massenkultur, mit der Gesellschaft als Ganzem, mit damit verbundenen ideologischen und zeitgebundenen - um nicht zu sagen modischen - Problemen befaßt. Jean Francois Lyotard, der selbst ideologisch radikal festgelegt ist und politische Impulse mit ästhetischen Überlegungen verbindet, hat diese Tendenz des zweiten Gebrauchs des Begriffes Postmoderne sehr unterstrichen.<sup>17</sup> Absichtsvoll und sehr bewußt spricht er nicht von "littérature postmoderne", sondern von einer "condition postmoderne".

Wenn man in den USA von einer solchen allgemeinen Form der Postmoderne spricht, dann fällt äußerst vieles darunter: Multicultural Studies, Gay Studies, Lesbian Studies, Feminism, Pop-Culture und anderes mehr. Andreas Huysen zählt vier generelle "Trends" auf, welche diese Art von Postmoderne bestimmen. Den ersten stellt der Bruch mit der Vergangenheit und Tradition dar, den zweiten der Bruch mit der künstlerisch hochwertigen Literatur. Besonders wichtig aber sind seine Kategorien drei und vier. Unter drei fallen neben anderem: "Happenings", Pop, psychedelische Plakatkunst, "acid rock", Alternativ- und Straßentheater. Unter der Kategorie vier listet er unter anderem "counter-culture", Trivialliteratur und Alltagsikonographie, Rock' n' Roll und "folk song" auf.<sup>18</sup> Es sind Erscheinungen, die von Amerika aus auf viele andere Länder übergreifen haben.

Obwohl manche Kritiker überzeugt davon sind, daß die Postmoderne keineswegs literaturkritische Strömungen wie Poststrukturalismus und dekonstruktive Kritik notwengierweise einschließt, sind sogar manche von ihnen sich gewisser Einflüsse und Parellelen bewußt und andere sehen eine enge Verbindung. Für Lyotard beispielsweise ist es eine Frage seiner linken ideologischen Ehre, daß nicht nur die französischen Poststrukturalisten zur Postmoderne gehören, sondern daß sie ebenso ideologisch links stünden. Über dieses Problem hat er sich mit Habermas angelegt.<sup>19</sup>

Während es bisher nur eine Hochliteratur gab, die sich von der Trivialliteratur abhob - wenn auch literarische Formen mitunter aus der einen in die andere

---

<sup>17</sup> LYOTARD, Jean Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht.* - Bremen 1982.

<sup>18</sup> HUYSEN, op.cit., S.19ff.

<sup>19</sup> HABERMAS, Jürgen: *Modernity versus Postmodernity.* - In: *New German Critique*, Jg.22 (Winter 1981), S.3-14. LYOTARD, Jean Francois: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* - In: *Tumult 4* (1982), S.131-142.

wechselten -, so gibt es nunmehr auch eine hohe und eine triviale Literaturwissenschaft. Diese neben der seriösen Literaturwissenschaft bestehende Trivialliteraturwissenschaft besteht vor allem aus dem Poststrukturalismus und dem Dekonstruktivismus. Man hat es dabei mit einer Literaturwissenschaft zu tun, deren Ergebnisse sich nicht falsifizieren lassen und die willkürlichen Subjektivismus nicht nur zulässt, sondern fordert. Abgesehen davon, sehen alle Interpretationen in dieser Manier gleich aus und laufen auf nichts anderes hinaus, als auf das unaufhörliche Spiel der Signifikanten. Wie aber kann man ein dichterisches Werk deuten und verstehen, wenn es angeblich nichts in ihm gibt, was fixierbar wäre?

Die zweite Art der Postmoderne umgreift also neben dem Alternativ- und Straßentheater auch das Affentheater des Poststrukturalismus, dessen Lösungen nur allzu oft auf blanken Unsinn hinauslaufen. Obwohl die ganze Richtung von Frankreich ausging und zunächst in den USA ihre Anhänger fand, ist sie in der Zwischenzeit so wie die anderen Erscheinungen der Postmoderne als Massenbewegung, unterstützt und vorangetrieben durch ideologischen Glaubensersatz zu einer weit verbreiteten Bewegung geworden. Das hier gewählte Beispiel, um eine Anschauung davon zu geben, stammt aus einer Ostberliner Zeitschrift, die, wenn schon keine reine DDR-Zeitschrift mehr, so doch eine ziemlich reine OSSI-Zeitschrift darstellt, die *Zeitschrift für Germanistik*. In der zweiten Nummer des Jahrgangs 1994 findet sich ein Aufsatz von Jürgen Förster über *Autor, Werk und Leser im literarischen und literaturtheoretischen Diskurs der Postmoderne*.<sup>20</sup> Jürgen Förster, er selbst ein WESSI, beginnt mit dem durchaus postmodernen Hinweis darauf, daß alle bisherige Tradition und relative Ordnung in Literatur wie Literaturwissenschaft zusammengebrochen sei. Er will uns helfen, das postmoderne Denken zu verstehen, da es "für neuere kulturwissenschaftliche bzw. literaturtheoretische Denkweisen konstitutiv" erscheint. Sehr klug hat er als Beispiel eines praktischen Werkes, an dem er dies expliziert, den Prosaband von Botho Strauß *Paare, Passanten* gewählt, der eines der konsequentesten Beispiele radikaler postmoderner Entfabelung darstellt. Von Anfang an macht er dabei klar, daß für ihn Poststrukturalismus und Dekonstruktion mit ihren kultur- und wissenschaftstheoretischen Ansätzen von Foucault über Derrida, Paul de Man bis hin zu Luhmann identisch sind mit der Postmoderne.

Die alte Triade vom Autor als Schöpfer des Werks, vom Werk als einem Kunst- und Sinn-Ganzen als Beispiel einer literarischen Gattung und vom Leser,

---

<sup>20</sup> FÖRSTER, Jürgen: *Autor, Werk und Leser im literarischen und literaturtheoretischen Diskurs der Postmoderne*. - In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge, IV, 2/94, S. 366-379.

der es durch seine Konkretisation erst zum Leben bringt, ist völlig zerstört. Der Autor ist tot und das Werk ist kein Kunstganzes mehr, sondern vor allem Arrangement von Signifikanten. Der Leser aber vollzieht im Grunde nur etwas nach, was per se schon gegeben ist. "Es bedarf folglich für die Herstellung von Sinn [...] nicht unbedingt der generierenden Rolle des Lesers. Sinn ist per se schon gegeben und alle Arbeit des Lesers ist Rekonstruktion."<sup>21</sup> Es bleibt so gut wie fast nichts, und es ist verständlich, daß René Wellek seiner kritischen Analyse jener Gegenwartsbestrebungen den Titel *Der Angriff auf die Literatur* gegeben hat.<sup>22</sup>

Mit einem teils der Linguistik, teils aber der traditionellen Literaturkritik entlehnten Begriffs- und Handwerkszeug beschreibt Förster sodann die Prosa des Bandes *Paare, Passanten*.

"Kein Autor begegnet nämlich hier, der die Sprache und den Sinn souverän beherrscht und das scheinbar Kontingente doch wieder zu einer artifiziellen Ordnung zusammenfügt, dergestalt auf eine 'tieferen' Ebene verweisend und dem Werk den Status eines Symbols 'großer Ordnung' verleihend. Stattdessen geht diese Prosa vielmehr in eine Sammlung heterogener Textsequenzen auf, stellt sie sich als ein textuelles Zusammenspiel verschiedener Schreibweisen, Textsorten und Textfragmente dar. Diese sind zu künstlichen Einheiten gebündelt, die von Kapitel-Überschriften, die auf Leitvokabeln reduziert sind, markiert werden und die in der endlichen Textur lediglich eine Klammer, einen künstlichen Abschluss finden. Demnach weist der Text zwar formal eine äußere Gliederung in sechs Kapitel auf, die Überschriften sind mit 'Paare', 'Verkehrsfluß', 'Schrieb', 'Dämmer', 'Einzelne', 'Der Gegenwartsnarr', die jedoch disjunktiv, d.h. einander ausschließend, aber zugleich eine Einheit bildend, miteinander verwoben sind. Und auch die einzelnen künstlich gewebten Einheiten (Kapitel) sind ihrerseits im Inneren wiederum nach dem Prinzip einer Montage verschiedener Texte, Schreibweisen und Äußerungen komponiert."<sup>23</sup>

Jürgen Förster sucht uns nicht nur zu erklären, weshalb hier tatsächlich alles reine Oberfläche ist, nichts mehr rückführbar auf einen als ursprünglich wesensmäßig oder substantialistisch zu erachtenden Sinn. Er weist darüber hinaus auch darauf hin, wie solche Literaturkritik und Literaturtheorie, nach welcher sich ein Sinn allein in dem vom Ausdruck befreiten Text-Zeichen ergibt, in literarischen

---

<sup>21</sup> FÖRSTER, op.cit., S.368.

<sup>22</sup> WELLEK, René *Attacks on Literature*. - Chapel Hill, North Carolina 1987.

<sup>23</sup> FÖRSTER, op.cit., S. 368f.



Werken wie dem Prosaband von Strauß *Paare, Passanten* ihren Niederschlag gefunden haben.

Nachdem er das größtmögliche Verständnis für jene Postmoderne zu erwecken versucht hat, zeigt er allerdings ganz zuletzt auch die Kehrseite davon auf. Er zitiert Christa Bürger, nach der postmoderne Literatur und Literaturtheorie vor der Wirklichkeit kapitulieren, sich der Frage nach dem Gehalt entziehen, die Wahrheitsfrage eskamotieren und schließlich beim fröhlichen "anything goes" enden.<sup>24</sup> Dazu ergänzt er noch diese Kritik durch die Vorwürfe Wolf Wucherpfennigs, der erklärt, Wirklichkeit zerfalle in Augenblicke, ihr Zusammenhang bleibe verborgen hinter abstrakten Zeichen, die Welt gerate zum Spiel, Zufall, Labyrinth, - Vergangenheit werde zum beliebigen Gebrauchsgut und die Wissenschaft passe sich "einfach dem Leben im Augenblick, der Welt der Zeichen, des Kampfes und des Rausches an."<sup>25</sup>

Was soll Försters Leser nun glauben? Die Verständnisinnigkeit für jene Art von Postmoderne oder die zuletzt - allerdings im Conditionalis - zitierte Kritik? Jürgen Förster läßt es offen und schließt treuherzig mit dem Hinweis auf Unentscheidbarkeit als Zeichen der Postmoderne. Er bringt eben auch "widersprüchliche Stimmen" zu Worte, was zeigt, daß auch seine Argumentation am Ende "ein wenig postmodern ausgefallen ist".<sup>26</sup>

Für einen Wissenschaftler, der nicht von allen guten Geistern verlassen ist, kann aber ein solcher Rückfall in die Barbarei und in den totalen Unsinn nicht wirklich nachvollzogen werden. Worauf beruht aber dann die große Anfälligkeit, die unglaubliche Breitenwirkung? Es scheint nur zwei Erklärungsmöglichkeiten zu geben, die wiederum miteinander zusammenhängen: Erstens, die Auguren schließen sich zu einem großen Chor zum Lobpreis von des Kaisers neuen Kleidern zusammen und begründen so eine Ruhmes- und Karriere-Versicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit. Daß sie aber gerade auf dieser Art vor des Kaisers neuen Kleidern bestehen, auf dem Insistieren vom Tod des Autors, auf die einlinige Oberflächensterilität des Werkes, das sie villeicht schon darum auch lieber "Text" nennen, weil damit eine solche Implikation wahrscheinlicher erscheint, ja

---

<sup>24</sup> BÜRGER, Christa: *Bemerkungen zu einer Literatur der mittleren Sphäre*. - In: *Deutschunterricht* 42 (1990), S.6 und 8f.

<sup>25</sup> WUCHERPFENNIG, Wolf: *Das Unsägliche und der Krieg. Poststrukturalismus und die Literaturwissenschaft der Wende*. - In: *Text und Kontext* 16. i. *Zeitschrift für germanistische Literaturforschung*. - Kopenhagen/München 1988, S.8.

<sup>26</sup> FÖRSTER, op.cit., S.376.

daß sie auf eine möglichst objektive Konkretisation durch den Leser verzichten, all dies liegt im Geist der Zeit begründet.

Es ist dieselbe Macht des Zeitgeists, die Erscheinungen der postmodernen Primärliteratur, die der Trivilliteratur angehören, wie Umberto Ecos *Der Name der Rose*, Christoph Ransmayers *Die letzte Welt* und Patrick Süsskinds *Parfum* zu ihrem Bestsellererfolg verhalf.

Trotzdem liegt wohl kein Grund, vor pessimistisch zu sein. Jede Zeit hat ihre eigene Art von Gefährdungen und von Trivilliteratur gehabt. Der Punkt wird erreicht werden, an dem das Pendel zurückschwingen muß und eine neue Art von großer Literatur eine zeitadäquate Sinnsuche wieder aufnehmen wird. Kritiker wie Colin Falck nehmen sogar an, daß man sie als eine neue, "wahrhafte" Postmoderne bezeichnen können wird.<sup>27</sup> Falck erhofft sich - und prophezeit - mit etwas zu antireligiösen Untertönen - eine neue Art romantischer Literatur, in welcher Intuition, Imagination und Inspiration jene wichtige Rolle spielen, ohne welche wirklich bedeutende Dichtung nicht möglich ist.

---

<sup>27</sup> FALCK, Colin. *Myth, Truth and Literature - Towards a new Post-Modernism* - New York u.a.O. 1989



## Sprachwissenschaft



REGINA HESKY (BUDAPEST)

## "DIE SPIELER - ZWEI NEBENEINANDER DAHINSCHIESSENDE LOKOMOTIVEN" Einige Reflexionen aus linguistischer Sicht

### Vorbemerkungen

Es gibt kaum ein anderes Phänomen der Sprache, das sowohl bei Literaturforschern wie bei Sprachforschern auch nur annähernd soviel gemeinsames Interesse erweckt wie die Metapher. Dasselbe Phänomen zeigt aber auch, wie verschieden die Interessen und Ansätze sind (sein müssen?): "Metaphorisches Sprechen ist ein Untersuchungsbereich, der von zentralem Interesse für beide Disziplinen ist, und auch ein Bereich, in dem die Gegensätze zwischen literaturwissenschaftlicher und sprachwissenschaftlicher Sicht- und Arbeitsweise besonders deutlich werden" (HUNDSNURSCHER 1993:7).

Die Anregung, zu Ehren der Jubilarin Zsuzsa Széll dieses Thema aufzugreifen, geht zurück auf ein Seminar im Sommersemester 1995, in dem u.a. auch Metaphern in Texten von Musil aus linguistischer Perspektive analysiert wurden. Als Rechtfertigung des Vorgehens (wenn es einer solchen überhaupt bedarf) möge hier die Feststellung eines hervorragenden Kenners der Metaphern-Problematik stehen: "So hohen Zwecken auch die Metapher im dichterischen Werk dienen mag, sie bleibt immer eine sprachliche Metapher" (WEINRICH 1976:277).

### Der Betrachtungsrahmen: Metaphern in der Kommunikation

1. Nach einem linguistischen Globalverständnis handelt es sich bei der Metapher um eine "Spielart des Sprachgebrauchs neben anderen", und es kommt darauf an, "die verschiedenen Arten metaphorischen Redens als einen Regelzusammenhang zu beschreiben und ihre jeweiligen funktionalen Aspekte herauszuarbeiten" (HUNDSNURSCHER 1993:7). Auf welchem Wege das getan werden kann und zu welchen Schlußfolgerungen zu kommen ist - in dieser Hinsicht ist die Forschung alles andere als einheitlich.

Im vorliegenden Beitrag geht es mir nicht um eine umfassende und weiterführende Behandlung der Problematik. Ich orientiere mich an einer bestimmten linguistischen Metapher-Auffassung, die mir geeignet zu sein scheint, um als Ausgangspunkt und Grundlage auch bei der Analyse poetischer Metaphern zu dienen.

Charakteristisch für diese Auffassung, die "eine für die Zwecke von Lexikologie und Lexikographie geeignete operationalisierbare Bestimmung der Metapher" anstrebt (STRAUB 1991:127), ist eine komplexe (ganzheitliche) Betrachtung

des Phänomens Metapher. Bestimmte Einseitigkeiten früherer, zum Teil atomistischer Ansätze (s. bereits WEINRICH 1976:277 bzw. STRAUß 1991:162ff.) wurden überwunden, indem an wichtige Beiträge aus den 70er-80er Jahren angeknüpft und ihre Ergebnisse in das ganzheitliche Konzept integriert werden konnten.

1.1. Aus linguistischer Sicht kann man im Sprachgebrauch alles als metaphorisch betrachten, was in einem gegebenen Ko- und Kontext nicht wörtlich gemeint - und folglich nicht wörtlich zu verstehen und zu interpretieren ist. In diesem Fall wird der Terminus im weitestmöglichen Sinn, jedoch im Einklang mit der ursprünglichen Bedeutung des Wortes im Altgriechischen verwendet: griech. *metaphorá* zu: *metaphérein* im Sinne von 'anderswohin tragen' - nämlich einen sprachlichen Ausdruck in einer Umgebung verwenden, in welcher er üblicherweise nicht vorkommt, sein Erscheinen in der gegebenen Umgebung also nicht zu erwarten ist.

Solchen metaphorischen Äußerungen kann eine gewisse Originalität und Individualität meistens nicht abgestritten werden. Eines der - wenn nicht das - Hauptanliegen der linguistischen Metaphern-Forschung besteht allerdings gerade darin, die **Regularitäten** dieser "irregulären" Sprachverwendung, d.h. der okkasionellen Metaphern, zu denen auch die poetischen Metaphern zu zählen sind, zu ermitteln und zu beschreiben.

1.2. Erkennbar werden die Regularitäten des metaphorischen Sprechens, wenn wir sie nicht als isolierte Einzelercheinungen der Sprache betrachten, "sondern in ihrem jeweiligen Stellenwert, den sie in bestimmten Zuordnungsfeldern oder Schemata innehaben" (STRAUß 1991:128). Diese Zuordnungsfelder waren von Weinrich als "Bildfelder", die nach seiner Auffassung zum objektiven, virtuellen Sozialgebilde der Sprache gehörten, bereits vorgezeichnet: "Im Maße, wie das Einzelwort in der Sprache keine isolierte Existenz hat, gehört auch die Einzelmetapher in den Zusammenhang ihres Bildfeldes. Sie ist eine Stelle im Bildfeld". Durch die Einführung dieses Begriffs eröffnete sich die Möglichkeit, Metaphern nicht (nur) als singuläre Erscheinungen zu betrachten, denn in jeder Metapher eines Bildfeldes "vollzieht sich in Wirklichkeit die Koppelung zweier sprachlicher Sinnbezirke". Weinrich ließ allerdings die Frage offen, "von welcher formalen Struktur diese Sinnbezirke sind [...]. Entscheidend ist nur, daß zwei sprachliche Sinnbezirke durch einen sprachlichen Akt gekoppelt und analog gesetzt worden sind" (WEINRICH 1976:283).

1.3. Es sei hier nur am Rande bemerkt, daß einschlägige Arbeiten im Rahmen der kognitiven Semantik Weinrichs Metaphern-Auffassung - wenn auch indirekt - bestätigt haben: Die konzeptuellen/mentalenen Muster/Schemata ("frames")

zeigen mit den Bildfeldern eine weitgehende funktionale Analogie. Sie bilden zum einen die Grundlage für die Konzeptualisierung unserer Erfahrungen mit der und Kenntnisse über die Welt (vgl. u.a. LAKOFF/JOHNSON 1982; STRAUß 1991:128). Zum andern sind auch die sprachlichen Metaphern auf diese zurückzuführen, und sie helfen uns beim Verstehen von Metaphern. Man kann davon ausgehen, daß den Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft bestimmte "Bildfelder" (konzeptuelle Muster/Schemata) bekannt, geläufig sind, auf die sie zurückgreifen, wenn sie sich metaphorisch ausdrücken. Bildfelder (konzeptuelle Muster/Schemata) sind teils ethno- und kulturspezifisch, teils universellen Charakters. Diese Forschungslinie wird hier allerdings im weiteren nicht verfolgt werden.

1.4. Analog den Begriffen "Bildspender" und "Bildempfänger" als konstitutive Elemente einer Metapher (WEINRICH 1976:284) werden auf der komplexeren und abstrakteren Ebene des Bildfeldes bildspendende und bildempfangende Felder angesetzt. Auf beiden Ebenen kann man von einem Übertragungsmotiv sprechen, "das den Übertragungsvorgang auslöst, in Gang setzt oder begünstigt". Unter Übertragungsmotiv sind "mehr oder weniger sinnfällige Analogien zwischen dem Spendebereich und dem Empfangsbereich" zu verstehen (STRAUß 1991:160).

Einzelne neue Metaphern entstehen meistens in diesem Rahmen, und realisierte Metaphern lassen sich jeweils solchen Bereichen zuordnen. Sowohl Sprecher wie Hörer bewegen sich im Rahmen dieser Zuordnungsbereiche (Metaphern-Konzepte) - dies ist neben den kontextuellen Anhaltspunkten die Voraussetzung für die richtige Dekodierung okkasioneller Metaphern.

Beim Übertragungsmotiv als Bindeglied zwischen den beiden Bereichen handelt es sich - wie auch bei Strauß überzeugend dargestellt - keineswegs und in jedem Fall um empirisch überprüfbare Ähnlichkeit oder gar Gleichheit zwischen Bildspender und -empfänger - besser: zwischen den durch diese sprachlich erfaßten/festgehaltenen Wirklichkeitsausschnitten/-bereichen. Was als "sinnfällige Analogie" gelten mag, ist nur relativ objektiv, in der Wirklichkeitserfahrung begründet. Wenn z.B. in einem *Spiegel*-Interview von der Wiedervereinigung Deutschlands als von einem "staatsrechtlichen Torso" die Rede ist, oder von der Verteilung von Ämtern als einer "Teppichhändlerunde, wo die Posten der Union ausgekegelt werden" gesprochen wird, hilft dem Leser beim Verstehen weniger seine Wirklichkeitserfahrung als sein Assoziationsvermögen, um nicht zu sagen, seine Phantasie...



Vielfach geht es dabei um konventionelle, stereotypische Urteile, Wertungen in den verschiedensten Bereichen, auf die als Bildspender zurückgegriffen wird, ohne daß diese empirisch belegbar oder nachprüfbar wären. Ihre soziokulturelle Geprägtheit, Konventionalisiertheit kommt für den Durchschnittssprecher in der Regel einer empirischen Überprüfbarkeit gleich.

2. Durch Hinwendung zu den bildspendenden und bildempfangenden Feldern wird die Möglichkeit der Schöpfung neuer Metaphern in bereits vorhandenen, bekannten Bildfeldern bewußt gemacht: "Neue Metaphern sind in der Mehrzahl der Fälle nicht neue Zuordnungen, sondern nur Ausfüllungen von Leerstellen in den schon bestehenden traditionellen Zuordnungsfeldern" (Strauß 1991:164). Auf diese Möglichkeit wird auch zurückgegriffen, wenn ein ganzer Text/Textabschnitt metaphorisch-bildhaft gestaltet wird:

*"Als den Ärzten vor rund 50 Jahren mit Penicillin eine hochwirksame Waffe gegen bakterielle Infektionen in die Hand gegeben wurde, war die Erleichterung unbeschreiblich groß: Erstmals konnte die Ursache vieler oft lebensbedrohlicher Krankheiten erfolgreich bekämpft werden.*

*Doch schon damals mußte man feststellen, daß es Krankheitserreger gab, die auf die "Königin der Arzneien" entweder nicht reagierten oder daß sich nach einer gewissen Behandlungsdauer resistente Stämme bildeten.*

*Deshalb entwickelten Pharmaforscher bei Hoechst und Roussel immer wieder neue Antibiotika, die auch solche Krankheitserreger außer Gefecht setzen können.*

*Doch in letzter Zeit, so scheint es, werden die Waffen der Medizin manchen Erregern gegenüber stumpf. So berichten Fachärzte für Infektionskrankheiten inzwischen über das Auftreten von Infektionen durch längst besiegt geglaubte krankmachende Bakterien, wie beispielsweise Erreger der Lungenentzündung, die zunehmend resistent und damit wieder lebensbedrohlich werden. Denn sie haben gelernt, die bekannten Antibiotika zu zerstören oder einen höchst effektiven Schutzwall gegen sie aufzubauen." Der Spiegel, 34/21.8.1995.*

Krankheitserreger erscheinen in diesem Werbetext als Feinde des gesunden Organismus, den sie angreifen, und sie sind deshalb mit Waffen zu bekämpfen. Medikamente/Antibiotika dienen als Waffen, die die Feinde außer Gefecht setzen können. Allerdings werden bestimmte Krankheitserreger resistent gegen Antibiotika, d.h. sie sind in der Lage, einen Schutzwall gegen die Antibiotika aufzubauen.

Als bildspendender Bereich dient hier 'Kampf', der bildempfangende Bereich ist die 'Krankheit'. Die Krankheitserreger sind Feinde der Gesundheit, gegen

die mit Waffen gekämpft werden muß, wobei sich allerdings auch die Feinde zu verteidigen wissen. Bildspendender und bildempfangender Bereich ziehen sich durch den gesamten Text.

Originalität in dieser Beziehung kann dem Text sicherlich nicht zugesprochen werden. Es handelt sich hier durchaus um einen traditionellen Bildbereich, wofür zahlreiche lexikalisierte Metaphern als Beweis stehen können (und wohl zur "Lebendigkeit" des Bildbereichs beitragen).

Man denke an Ausdrücke wie *angegriffen aussehen, etwas angegriffen wirken*, wenn man krank ist oder an *Bekämpfung einer Epidemie, Abwehrkraft des Organismus* usw.

Als weitere traditionelle Zuordnungen bildspendender und -empfangender Bereiche werden bei Strauß unter anderem *Liebe ≡ Krieg, Welt ≡ Theater, Wort ≡ Münze* (bereits bei WEINRICH 1976, angeführt), *Mensch ≡ Tier* als besonders große "Zuordnungsfamilie" zitiert (STRAUB 1991:166ff.). Die Zahl solcher traditioneller Zuordnungsfelder ließe sich vermehren z.B. durch *Leben ≡ Schule, Krankheit ≡ Kampf, Sport ≡ Kampf, Politik ≡ Kampf* usw.

Wie auch aus obigen Beispielen ersichtlich, kann z.B. Kampf für verschiedene bildempfangende Bereiche als Bildspenderbereich funktionieren: "Die Bildfelder der Sprache liegen nicht sauber geschieden nebeneinander, sondern sie überlagern sich teilweise und haben bisweilen einzelne Metaphernstellen gemeinsam" (WEINRICH 1976:286). Es handelt sich also bei den Zuordnungsfeldern bei weitem nicht in jedem Fall um "links- und rechtseindeutige Bildfelder" mit jeweils nur einem bildspendenden und bildempfangenden Bereich (STRAUB 1991:166ff.).

3. Für die komplexe Betrachtung der Metapher als sprachlicher Erscheinung (der Rede/des Diskurses) kann der Blickwinkel des Hörers/Rezipienten nicht ausgeklammert werden. Dieser muß zunächst den metaphorischen Charakter konkreter Ausdrücke erkennen: "Der Rezipient muß für abweichende, zunächst möglicherweise sinnlos erscheinende Ausdrücke einen Sinn finden" (STRAUB 1991:131).

Im Falle von Metaphern, die in traditionelle Zuordnungsfelder gehören, dürfte es dem Hörer kaum Schwierigkeiten bereiten, zumal Sprecher wie Hörer (Rezipient) "über eine ausreichende Menge gleicher Präsuppositionen verfügen" (STRAUB 1991:131). Anders ausgedrückt: Die Analogien, die als Übertragungsmotiv den bildspendenden und -empfangenden Bereich koppeln, sind beiden Kommunikationspartnern vertraut (beide verfügen über dieselben Metaphern-Konzepte). Hinzu kommt noch der Kontext, dessen nicht unwesentliche Rolle bei

der Metaphern-Problematik hier aus Raumgründen völlig ausgeklammert werden muß.

So sehr allerdings die gemeinsame Interpretationsbasis das richtige Verstehen einer Metapher erleichtert, proportional dazu büßt sie auch an Ausdruckskraft, an kommunikativer Wirkung ein. Konventionelle "abgedroschene" Metaphern fallen kaum, in bestimmten Fällen höchstens negativ, auf.

4. Die Frage nach Qualität, d.h. Wirkung, ist von der Metaphern-Problematik nicht wegzudenken. Daß sich mit Metaphern besondere kommunikative Wirkungen erzielen lassen, ist seit der Antike bekannt und eine Trivialität. In der einschlägigen Literatur ist auch der Begriff der kühnen Metapher - wie bei Weinrich nachzulesen - seit der Antike bekannt (WEINRICH 1976:295ff.), die zu bestimmten Zeiten sogar als Gradmesser der dichterischen Qualität betrachtet wurde: "Breton sieht sogar in der Kühnheit der Metaphern das einzige Kriterium, nach dem eine Hierarchie der lyrischen Dichter aufgestellt werden könnte. Wir erkennen deutlich das strenge Gesetz, das die Surrealisten ihren alogischen Traum- und Trancezuständen abgelistet haben: je weiter Bildspender ("Bild") und Bildempfänger ("Sache") voneinander entfernt sind, um so kühner ist die Metapher, und je kühner die Metapher, um so besser der Dichter" (WEINRICH 1976:297). Die Entfernung zwischen Bildspender und Bildempfänger wird **Bildspanne** genannt.

Weinrich vertritt den Standpunkt, die Kühnheit (und somit die Intensität der Wirkung) einer Metapher ist nicht proportional zur Entfernung zwischen Bildspender und Bildempfänger, wie das in der einschlägigen Literatur lange Zeit behauptet wurde: "Jede Metapher enthält einen Widerspruch zwischen ihren beiden Gliedern und enthüllt ihn, wenn wir sie beim Wort nehmen. [...] Die einfache Widersprüchlichkeit einer Metapher ist unabhängig von der Bildspanne. Aber es hängt von der Bildspanne ab, ob wir die Widersprüchlichkeit bemerken und die Metapher als kühn empfinden. Bei großer Bildspanne bleibt die Widersprüchlichkeit in der Regel unbemerkt. Eine kleine Bildspanne hingegen erzwingt unsere Aufmerksamkeit für diese Widersprüchlichkeit und verleiht der Metapher den Charakter der Kühnheit." (WEINRICH 1976:303ff.).

Strauß zählt in seiner Arbeit, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, zehn verschiedene kommunikative Funktionen von Metaphern auf. Als eine dieser Funktionen wird das kreative Moment metaphorischer Sprachverwendung genannt: "Dinge, Geschehnisse werden in neuen und ungewöhnlichen Sichtweisen vermittelt" und "Metaphern sind oft innovatorische Redeweisen" (STRAUß 1991:152).

Diese Funktion dürfte im Zusammenhang mit der Analyse poetischer Metaphern von besonderer Bedeutung sein.

## Metaphern in der Belletristik

1. Vor diesem Hintergrund kann man postulieren, daß sich die Sprachkunst des Schriftstellers vom Sprachgebrauch des Durchschnittssprechers (u.a.) dadurch unterscheidet, daß sich jener in seiner Sprachverwendung - um es mit einer lexikalisierten Metapher auszudrücken - nicht in ausgefahrenen Bahnen bewegt. Daraus wiederum läßt sich schließen, daß er seine Metaphern weniger aus den Bildfeldern als objektiven virtuellen Sozialgebilden schöpft - oder wenn ja, so tut er dies auf eine besondere, individuelle Weise, indem er auf bis dahin nicht besetzte Leerstellen in bekannten Bildfeldern zurückgreift.

Im ersteren Fall stiftet er neue Bildfelder - darin manifestieren sich seine individuell-künstlerische Sehweise und seine sprachliche Kreativität. Wie Weinrich formuliert: "Wirklich schöpferisch ist nur die Stiftung eines neuen Bildfeldes" (WEINRICH 1976:288). Die Expressivität - die Wirkung - solcher Metaphern ist abhängig von der Bildspanne im oben skizzierten Sinn. Im zweiten Fall handelt es sich lediglich darum, daß in bereits vorhandenen Zuordnungsfeldern bislang nicht ausgefüllte Leerstellen genutzt werden - auch solchen Metaphern ist eine gewisse Originalität nicht abzustreiten.

Will man also die Metaphorik eines Schriftstellers unter die Lupe nehmen, so kann dies ein brauchbarer Rahmen sein, in dem die sprachlich-linguistisch erfaßbaren Wurzeln/Gründe von Originalität und Wirkung seiner Metaphern beurteilt werden können.

Bei der Betrachtung poetischer Metaphern kann man also folgenden Fragen nachgehen:

(1) Handelt es sich um die Ausfüllung von Leerstellen in bereits bestehenden und dem Leser bekannten Zuordnungsfeldern - oder besteht die schöpferische Sprachverwendung, die sich weitgehend im metaphorischen Sprechen manifestiert, eher/vor allem in der Schaffung neuer Bildfelder (der "Stiftung" von Metaphern)?

(2) Wie läßt sich der Interpretations- oder Dekodierungsprozeß nachvollziehen, d.h. wie wird für den Rezipienten eine Metapher in einem Text erkennbarbewußt und wie findet er die "richtige Auflösung"? Handelt es sich dabei um "kühne" oder weniger "kühne" Metaphern?

2. Als Leser und Laie sollte man meinen, für Musils Sprachverwendung - zumal sein Stil zumeist kurz und bündig als "essayistisch" bezeichnet wird (STRELKA 1959:43) - seien Metaphern grundsätzlich kaum charakteristisch.

Andererseits heißt es, seine Auffassung vom Wesen der Kunst bestehe in "Schaffen von Bildern, die mit denen des Lebens nicht übereinstimmen"

(STRELKA 1959:44). Diese Behauptung legt es nahe, im Sinne der oben skizzierten Auffassung in Musils Texten nach neuen Zuordnungsbereichen/Bildfeldern zu suchen.

In der Tat kann man in manchen seiner Texte seitenlang lesen, ohne auch nur auf eine okkasionelle poetische Metapher zu stoßen. Umso mehr fällt es auf, wenn sich das Gesamtbild dann plötzlich ändert und auf mehreren Seiten eine Metapher auf die andere folgt. Der Ursache solcher "switchings" nachzugehen würde nicht nur den Rahmen dieses Beitrags, sondern auch meine Kompetenz weit überschreiten. Ich beschränke mich daher auf die Betrachtung einiger - eher nach dem Zufallsprinzip herausgegriffener - Metaphern im oben skizzierten Rahmen.

3. Kapitel 38 des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Clarisse und ihre Dämonen*, gehört zu den mit Metaphern reich bestückten Textpassagen. Von diesen sollen folgende näher betrachtet werden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit bei der Analyse der Metaphern:

(1) *"Als Ulrichs Brief eintraf, spielten Walter und Clarisse wieder so heftig Klavier, daß die dünnbeinigen Kunstfabrikmöbel tanzten und die Dante Gabriel Rossetti-Stiche an den Wänden zitterten. Dem alten Dienstmann, der Haus und Wohnung offen gefunden hatte, ohne angehalten zu werden, schlug Blitz und Donner ins Gesicht, als er bis in den Wohnraum vordrang, und der heilige Lärm, in den er hineingeraten war, preßte ihn ehrfürchtig an die Wand. Clarisse war es, welche die weiterdrängende musikalische Erregung schließlich in zwei gewaltigen Schlägen entlud und ihn befreite."*

(2) *"Im nächsten Augenblick waren Clarisse und Walter wie zwei nebeneinander dahinschießende Lokomotiven losgelassen. Das Stück, das sie spielten, flog wie blitzende Schienenstränge auf ihre Augen zu, verschwand in der donnernden Maschine und lag als klingende, gehörte, in wunderbarer Weise gegenwärtig bleibende Landschaft hinter ihnen. Während dieser rasenden Fahrt wurde das Gefühl dieser beiden Menschen zu einem einzigen zusammengepreßt. Gehör, Blut, Muskeln wurden willenlos von dem gleichen Erlebnis hingerissen; schimmernde, sich neigende, sich biegender Tonwände zwangen ihre Körper in das gleiche Geleis, bogen sich gemeinsam, weiteten und verengten die Brust im gleichen Atemzug."* (Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. - Hamburg: Rowohlt 1978, 142f.)

Man findet in diesen Textabschnitten weniger punktuell eingesetzte Einzelmetaphern, eher versprachlichte, höchst komplexe Bilder, die aus einem Geflecht von Metaphern entstehen.

Bei (1) wird ein vorwiegend akustisch geprägtes, bei (2) ein aus der Kombination akustischer und visueller Elemente bestehendes Bild vermittelt. Musik (Klavierspielen) ist verbunden mit dem Bereich von Naturerscheinungen, als Blitz und Donner konkretisiert. Wenn Musik mit akustisch Wahrnehmbarem verbunden wird, wenn infolge starker akustischer Einwirkung Möbelstücke *tanzen*, Bilder an den Wänden *zittern*, lassen sich diese durchaus als konventionelle Metaphern einstufen.

Im oben skizzierten Betrachtungsrahmen sollte man also im Zusammenhang mit dieser Textstelle davon ausgehen, daß sich der Künstler hier in bereits bestehenden Bildbereichen bewegt, lediglich unbesetzte Leerstellen ausfüllt.

Indem hingegen im Textabschnitt (2) die beiden Klavier spielenden Menschen als "zwei nebeneinander dahinschießende Lokomotiven", das Musikwerk als "blitzende Schienenstränge" begriffen werden, wird sich der aufmerksame Leser des schöpferischen Aktes bewußt: Der Autor stiftet eine Metaphern-Kette (ein sprachliches Bild), unikal und höchst expressiv. Akustische und visuelle Phantasie des Lesers werden mobilisiert: Die Verbindung eines grundsätzlich ästhetisch geprägten Bildbereichs mit einem technischen läßt sich nachvollziehen. Man kann als Rezipient auf Alltagserfahrungen und/oder stereotypes Wissen zurückgreifen: Lokomotiven verbindet man selbst im Zeitalter leisester Diesel- bzw. elektrischer Lokomotiven mit ohrenbetäubendem, rhythmischem Lärm. Auch die weiteren Komponenten des Metaphern-Komplexes mit der *klingenden, gehörten Landschaft*, der *donnernden Maschine*, den *sich neigenden, sich biegender Tonwänden*, den Verben *flog, verschwand* als Schlüsselwörtern, vermitteln ein äußerst lebendiges, dynamisches Gesamtbild. Die Wirkung bleibt denn auch nicht aus: Der Leser glaubt zu hören und zu sehen, wie die Musik die beiden Menschen in ihren Bann zieht und in ihrem Inneren einen Sturm widersprüchlichster Gefühle entfesselt.

### Schlußbemerkungen

Die Arbeitsteilung zwischen Literatur- und Sprachforschung ist soweit gediehen, daß es heute kaum üblich ist, belletristische Texte zum zentralen Gegenstand sprachwissenschaftlicher Untersuchung zu machen. Diese Lage hat sich nicht als Ergebnis willkürlicher Entscheidung eingestellt, sondern ist aus einer jahrzehnte-, wenn nicht jahrhundertelangen Entwicklung hervorgegangen.

Bei allem Respekt vor dieser Tradition ist es gerade im Zusammenhang mit der sprachlichen Metapher nicht nur legitim, sondern sogar notwendig, davon abzusehen und von Fall zu Fall Grenzüberschreitungen zu wagen. Als geeignetes

Betrachtungsobjekt bietet sich die Metaphorik eines Schriftstellers als besondere Ausprägung der okkasionellen Metaphern geradezu an. In diesem Sinn versteht sich obiger Beitrag als ein verstohlener Blick über den Zaun, um eine persönliche Neugier zu befriedigen und einen Verdacht eventuell zu bestätigen: Es könnte sich lohnen, über den Zaun zu klettern und die Dinge dort drüben aus einem anderen, wenn auch nicht völlig neuen Blickwinkel genauer zu betrachten.

#### Literatur

HUNDSNURSCHER, Franz (1993): *Das Metaphernproblem aus sprachwissenschaftlicher Sicht* - In: Arntzen, Helmut/Hundsnurscher, Franz (Hg.): *Metapherngebrauch. Linguistische und hermeneutische Analysen literarischer und diskursiver Texte* - Münster/New York: Waxmann, 7-12.

LAKOFF, George/JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By* - Chicago/London: The University of Chicago Press.

STRAUB, Gerhard (1991): *Metaphern - Vorüberlegungen zu ihrer lexikographischen Darstellung* - In: Harras, Gisela/Haß, Ulrike/Strauß, Gerhard (Hg.): *Wortbedeutungen und ihre Darstellung im Wörterbuch* - Berlin/New York: de Gruyter, 127-210.

STRELKA, Josef (1959): *Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans* - Wien/Hannover/Bern: Forum.

WEINRICH, Harald (1976): *Sprache in Texten* - Stuttgart: Klett

BERTALAN IKER (BUDAPEST)

## EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZUR FELDTHEORIE<sup>1</sup>

0. Eine bestimmte Eigenart der deutschen Phraseologie hat mich dazu veranlaßt, mich eingehender mit der Feldtheorie auseinanderzusetzen. Die folgenden Ausführungen repräsentieren einige Teilergebnisse einer umfangreicheren Untersuchung, in der ich versuche, im Rahmen der Feldtheorie die ähnliche Bedeutung ausgewählter verbaler Phraseologismen einer differenzierten Betrachtung zu unterziehen.

0.1. In verschiedenen Arbeiten zur germanistischen Phraseologieforschung findet man zahlreiche Hinweise auf die besondere Art der phraseologischen Nomination, nämlich daß in bestimmten begrifflichen Bereichen eine relativ hohe Zahl bedeutungsnaher Phraseologismen anzutreffen ist (vgl. dazu FLEISCHER 1982:183; CERNYŠEVA 1984:18; DOBROVOL'SKIJ 1988:40f.). Diese Erkenntnis läßt sich problemlos sowohl in den onomasiologisch angelegten wie in den alphabetisch angeordneten allgemeinen und phraseologischen Wörterbüchern des Deutschen rekonstruieren. Schlägt man die onomasiologischen Wörterbücher (DORNSEIFF, WEHRLE/EGGERS, GÖRNER, SCHEMANN) an entsprechender Stelle auf, findet man eine ganze Reihe phraseologischer Einheiten (z.B. *jn. aufs Kreuz legen*, *jn. übers Ohr hauen*, *jn. über den Löffel halbieren*, *jn. hinters Licht führen* usw.) unter demselben Begriff eingeordnet. In ähnlicher Weise wird die Bedeutung dieser phraseologischen Einheiten mit den gleichen synonymen Einzelexemen erläutert (vgl. *Duden Universalwörterbuch*, *Duden* Bd. 11, *Langenscheidts Großwörterbuch DaF*).

0.2. Ich gehe von der Annahme aus, daß die feldmäßige Betrachtung u.a. auch zu einer differenzierten Erfassung der lexikalischen Bedeutung beitragen könnte. Nach der Schilderung meiner Arbeitshypothese möchte ich die Feldkonzeptionen referieren, die den theoretischen Rahmen einer späteren Feldanalyse begrifflich verwandter Phraseologismen abstecken könnte.

### 1. Arbeitshypothese

Meiner Arbeitshypothese liegt der Systemgedanke Saussures zugrunde, der auf die sprachlichen Inhalte bezogen die Anwendung der Feldtheorie in semantisch ausgerichteten Untersuchungen rechtfertigen könnte.

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist der modifizierte Teil einer umfangreicheren Arbeit.



Nach Saussure sei die Sprache nichts anderes als ein System von bloßen Werten, die sich lediglich aus einem in sich zusammenhängenden Ganzen herausanalysieren ließen. (SAUSSURE 1967:132ff.) Im Zusammenhang mit der inhaltlichen Seite seines bilateralen Zeichenmodells schreibt er, daß "die Vorstellung nur ein Wert [ist], der durch seine Verhältnisse zu anderen ähnlichen Werten bestimmt ist." (S.140) Es muß weiterhin hervorgehoben werden, daß die Inhalte der sprachlichen Zeichen laut Saussure nur innerhalb einer Einzelsprache ein System von Werten bilden: "Wenn die Wörter die Aufgabe hätten, von vornherein gegebene Vorstellungen darzustellen, hätte jedes hinsichtlich seines Sinnes in einer Sprache wie in allen andern ganz genaue Entsprechungen; das ist aber nicht der Fall." (S.139)

Saussures Gedanken möchte ich zusammenfassend wie folgt interpretieren: Bedeutungen sind idiosynkratische sprachliche Inhalte, die keinen objektiv vorhandenen Vorstellungen, Begriffen entsprechen. Sie lassen sich aus einer größeren, inhaltlich zusammenhängenden Einheit, die ich als 'Feld' bezeichne, herausanalysieren.

## **2. Inhaltbezogene Grammatik (Sprachinhaltsforschung): Trier, Weisgerber**

Obwohl ich diese Richtung der germanistischen Sprachwissenschaft eher kritisch betrachte, scheint es mir aus mehrfacher Hinsicht relevant, auf Trier und Weisgerber Bezug zu nehmen: 1. Trier war der erste "Feldtheoretiker", der jene Gedanken (implizit) formuliert hat, die m.E. die Ansatzpunkte für jede Felduntersuchung im lexikalischen Bereich darstellen. 2. Weisgerbers Auffassung über den sprachlichen Inhalt untermauert meine Arbeitshypothese. Außerdem findet man bereits bei ihm, trotz erheblicher Mängel im Hinblick auf die Praktikabilität seiner Feldkonzeption, einige vielversprechende Hinweise.

### **2.1. Trier**

Auf eine ausführliche, kritische Auseinandersetzung mit der Feldtheorie Triers möchte ich verzichten (vgl. dazu HOBURG 1970 und vor allem GECKELER 1971). Ich konzentriere mich lediglich auf seine Definition des Feldes, die folgenderweise lautet: "Felder sind die zwischen den Einzelworten und dem Wortschatzganzen lebendigen sprachlichen Wirklichkeiten, die als Teilganze mit dem Wort das Merkmal haben, daß sie sich ergliedern, mit dem Wortschatz hingegen, daß sie sich ausgliedern." (TRIER 1973:148)

Die Frage, ob Felder "sprachliche Wirklichkeiten" sind oder Hilfsmittel, die von Linguisten konstruiert werden, möchte ich an dieser Stelle offenlassen. Wichtiger scheinen mir hier die Trierschen Begriffe "Ausgliederung" und

"Ergliederung". "Ausgliederung" zielt auf die äußere Abgrenzung eines Feldes im "Wortschatzganzen". Für die Bestimmung eines operationalisierbaren Feldkonzeptes bedeutet dies die Festlegung der Kriterien, die über die Feldzugehörigkeit der sprachlichen Einheiten entscheiden. "Ergliederung" betrifft die Abgrenzung der Feldmitglieder innerhalb eines Feldes, m.a.W. die Bestimmung ihrer Bedeutungen und der möglichen Unterschiede zwischen ihnen. Trier scheint somit die beiden grundlegenden Aspekte einer jeden Felduntersuchung erkannt zu haben, davon zeugt ja auch seine Definition. Mit welchen Methoden die äußere und innere Abgrenzung der Felder in den Griff zu bekommen ist, läßt sich seinen Arbeiten jedoch nicht entnehmen.

## 2.2. Weisgerber

Eine besondere Bedeutung kommt dem Feldgedanken in der Sprachauffassung Weisgerbers zu. Um das nachvollziehen zu können, halte ich es für notwendig, die theoretischen Grundlagen der inhaltbezogenen Grammatik näher zu beleuchten.

In Anlehnung an die Humboldtschen Begriffe "sprachliche Weltansicht" und "innere Sprachform" entwickelt Weisgerber seine Sprachtheorie. Die "sprachliche Weltansicht" sei der jeweils spezifische "geistige Bereich" einer Sprache, "die Fülle der Sprachinhalte, gesehen als Ergon, als Ergebnis". (WEISGERBER 1962:16) "Innere Sprachform" ist dagegen ein Begriff der energetischen Sprachbetrachtung, der den eigentlichen, weil dynamischen Charakter der Sprache bezeichnet. M.a.W. die Sprache sei eine gestaltende Kraft, durch die "das Worten der Welt" oder anders "das Umschaffen der Welt in das Eigentum des Geistes" erfolge. Damit meint Weisgerber wohl die Rolle der Sprache in der menschlichen Erkenntnis. Jede Sprache hätte somit ein eigenes Weltbild - auch "muttersprachliche Weltansicht" genannt -, welches durch das Bewußtmachen der sprachlichen "Zwischenwelt" erschlossen werden könne. Die "Zwischenwelt" ist nichts anderes als die Gesamtheit der sprachlichen Inhalte, die er auch als "geistige Gegenstände" bezeichnet. Von den beiden Attributen - geistig und muttersprachlich -, die Weisgerber auf seine Zwischenwelt bezieht, läßt sich einerseits auf den immateriellen, andererseits auf den idiosynkratischen Charakter der sprachlichen Inhalte schließen.

Wie gedenkt nun Weisgerber, die sprachlichen Inhalte bewußt zu machen und wissenschaftlich zu fassen? Seiner Ansicht nach erscheinen die sprachlichen Inhalte gemäß dem "Gesetz des Zeichens" an den Lautkörper gebunden, aber es sei "grundsätzlich festzuhalten, daß der Lautkörper nicht das entscheidende Kriterium für Ansatz und Umgrenzung des Wortinhaltes sein kann." (S.81) An die-

sem Punkt kommt das Feld zum Tragen, und er sieht auch genau die diesbezüglichen Aufgaben (vgl. 2.1.), nämlich "Kriterien für die Umgrenzung eines sprachlichen Feldes und damit zugleich für die Auswahl des zu einem Felde gehörigen Sprachgutes zu gewinnen; sodann die Verfahrensweisen zu finden, durch die der Stellenwert jedes Einzelglieders in seinem Feldganzen bestimmbar wird." (S.97)

Er macht keinen Hehl daraus, daß die Lösung des Problems noch aussteht: "So muß also unsere Analyse einzelner Felder des Deutschen zugleich auch die methodischen Grundlagen des Verfahrens selber erbringen." (S.177) Die von ihm vorgenommenen Analysen haben zwar einige gute Vorsätze, jedoch keine einheitliche Methode hervorgebracht. Es ist problematisch, weil unklar oder widersprüchlich, wie er das Untersuchungs material aussondert. Mal "drängen sich" ihm einfach "Sachbereiche auf" ('Verwandtschaftsbezeichnungen', 'Farbwörter'), mal sucht er ausgehend "von einem der Beobachtung auffallenden Wort" die Feldnachbarn aus (Feld des 'Geschehens', des 'Veranstaltens'). (S.193ff.)

Die Intuition scheint bei ihm die Oberhand zu gewinnen auch hinsichtlich der Abgrenzung innerhalb des Feldes. Die Analyse seiner verbalen Felder hat gezeigt, daß die Kollokationspartner in der Position der Akkusativergänzung bzw. des Subjekts eine wichtige Rolle spielen. Die Analyse der Verben des 'Sterbens' hat gleich mehrere Kriterien erbracht: die Verben kann man nach dem Sterbenden, nach den Begleitumständen des Sterbens sowie nach der gefühlsmäßigen Einstellung zum Sterben abgrenzen. (S.184ff.) Man findet also bestimmte vielversprechende Hinweise auf mögliche Kriterien in der Fage der inneren Abgrenzung, es fehlt jedoch eine systematische Aufbereitung dieser Kriterien, und somit bleibt das Gefühl der Willkürlichkeit und Zufälligkeit.

Weisgerber schneidet auch die Frage der Synonymie an. Er schreibt in diesem Zusammenhang: "Nicht als ob die Feldbetrachtung eine erweiterte Synonymik werden sollte. Dafür sind die Unterschiede zu groß: [...] Feldgliederung ist nicht auf Stellen besonderer Wortdichte beschränkt, sondern kann sich auf alle Art von wechselseitiger Abhängigkeit beziehen (so daß *sehr gut* und *ungenügend*, *rot* und *blau*, die niemand als synonym ansprechen wird, trotzdem in einem Feldzusammenhang stehen können)." (S.168ff.)

Die Fragen nach der Bedeutungsähnlichkeit der synonymischen Wörter bzw. nach dem "Kreis der einzubeziehenden Wörter" im Hinblick auf die Bedeutungsähnlichkeit, läßt Weisgerber offen. Es wird auch nicht erörtert, was er unter "aller Art von wechselseitiger Abhängigkeit" versteht. Das ist für mich allerdings ein Hinweis darauf, daß bei der Ausarbeitung einer angemessenen Feldkonzeption eine ausführliche Auseinandersetzung mit allen in Frage kommenden para-

digmatischen semantischen Beziehungen - unter besonderer Berücksichtigung der Synonymie - erforderlich ist.

Zusammenfassend kann man festhalten, daß Weisgerber keine befriedigenden Antworten auf die Fragen nach der Ab-/Umgrenzung der Felder bzw. der Feldnachbarn innerhalb des Feldes gegeben hat. Die Kritik an der inhaltbezogenen Grammatik hat m.E. Geckeler, ein Vertreter der strukturellen Semantik, auf den Punkt gebracht: "Um die Feldtheorie sprachwissenschaftlich fruchtbar werden zu lassen, bedarf sie der Ausarbeitung einer Methode und der Entwicklung einer Technik." (GECKELER 1971:167)

### **3. Strukturelle Semantik (Lexematik): die Tübinger Schule**

Seit Anfang der 60er Jahre hat sich in der europäischen Linguistik, v.a. in Deutschland und Frankreich, eine Forschungsrichtung etabliert, deren Vertreter die Untersuchung des Lexikons aufgrund der strukturellen Prinzipien - Beschreibung der in Opposition zueinander stehenden sprachlichen Einheiten mithilfe von unterscheidenden Merkmalen - in Angriff genommen haben (zu den einschlägigen Arbeiten vgl. GECKELER 1971:417ff.; KLEIBER 1993:13ff.; LÜDI 1985). Relevant für meine Arbeit ist Coseriu, da das Wortfeld in seiner Semantiktheorie eine zentrale Position einnimmt.

#### **3.1. Coseriu**

Diese Semantiktheorie steht im Einklang nicht nur mit den (Hypo-)Thesen der inhaltbezogenen Grammatik, die Coseriu "als die wichtigste sprachwissenschaftliche Theorie des lexikalischen Inhalts" charakterisiert (COSERIU 1973:2), sie stimmt auch mit meiner Arbeitshypothese überein: "Nicht das einzelne Wort als vorgegebene Einheit bildet den Ausgangspunkt, sondern eine umfassendere Bedeutungszone, die durch die zu untersuchenden Wörter aufgeteilt wird. So wird ein Wort durch andere Wörter abgegrenzt und dadurch in seinem Inhalt bestimmt." (COSERIU 1973a:25)

Coseriu geht von der Annahme aus, daß bestimmte Bereiche des Wortschatzes strukturiert, d.h. der strukturellen Behandlung zugänglich sind. Er bezieht in seine Untersuchung ausschließlich die Lexeme, die eigentlichen Träger der lexikalischen Funktion, ein. Durch verschiedene "Vorunterscheidungen" (vgl. dazu COSERIU 1973:1-47; 1973a:22-51) will Coseriu zum strukturierten Teil des Lexikons kommen, die er "lexematische Strukturen" nennt. Die lexematischen Strukturen gliedert er in paradigmatische und syntagmatische, die paradigmatischen in primäre und sekundäre, und die primären in Wortfelder und Wortklassen. Die Wortfelder stellen demnach primäre paradigmatische Strukturen dar. Coseriu

selbst gibt die folgende Definition des Wortfeldes an: "Ein Wortfeld ist eine paradigmatische Struktur, die aus lexikalischen Einheiten besteht, die sich eine gemeinsame Bedeutungszone teilen und in unmittelbarer Opposition zueinander stehen." (COSERIU 1973:111)

Das **Instrumentarium** zur Beschreibung des Wortfeldes besteht aus folgenden Einheiten: "Archilexem", "Lexem" und "Sem". Nach Coseriu entspricht das Archilexem dem ganzen Inhalt eines Wortfeldes, es kann eine lexikalische Entsprechung haben, muß aber nicht unbedingt durch ein Einzelllexem realisiert sein. Das Wortfeld setzt sich aus den Lexemen, aus den lexikalischen Inhaltseinheiten des Wortschatzes zusammen. Die Unterschiede zwischen den Lexemen will Coseriu mithilfe der Seme erfassen, die ihrerseits aufgrund von unmittelbaren Oppositionen zwischen den Feldgliedern festgestellt werden könnten. Dazu schlägt er vor, von der Opposition zwischen zwei oder drei Lexemen auszugehen, zu denen immer neue Lexeme hinzugefügt werden. Die Grenzen des Feldes wären dann erreicht, wenn sich keine Oppositionen mehr aufstellen lassen. Dies bedeutet, daß die lexikalischen Inhaltseinheiten das ganze Feld abgedeckt haben.

Zur Felduntersuchung empfiehlt Coseriu, die beiden grundlegenden **Verfahren** der strukturellen Analyse, die Distributions- und die Kommutationsprobe, anzuwenden. Bei der Distributionsprobe sollen durch die Untersuchung der Kontextpartner die Unterschiede festgestellt werden, die sich aus den Kombinationsmöglichkeiten der Lexeme ergeben. Weniger klar ist es dagegen, wie die Kommutationsprobe funktionieren soll. "Bei der Kommutationsprobe werden Teile des inhaltlich Bekannten ersetzt durch andere Einheiten, um festzustellen, ob sich dabei etwas in der Wortform ändert. Ist dies der Fall, so ist anzunehmen, daß der ersetzte Teil einen oder mehrere unterscheidende Züge aufweist." (COSERIU 1973a:106) Für mich stellt sich die Frage, in welchem Rahmen diese Analyse in der Praxis durchzuführen ist. Bilden eventuell einzelne Sätze oder auch ein größerer Kontext den Substitutionsrahmen? Außerdem bleibt bei Coseriu offen, wie er die potentiellen Feldkonstituenten eruieren will. Welche Rolle spielt dabei das Archilexem? Einschlägige Hinweise findet man erst bei Geckeler, einem Schüler Coserius, der die Analyse des Feldes 'Adjektivische Bestimmung des Alters' vorgenommen hat (GECKELER 1971).

### 3.2. Geckeler

Im Gegensatz zu Coseriu beschreibt Geckeler, wie er bei der Auswahl der Feldmitglieder verfahren ist. Die Feldkonstituenten hat er aus unterschiedlichen Quellen ermittelt, zuerst verschiedene Wörterbücher (v.a. Synonymwörterbücher) konsultiert und anschließend sein Korpus, Prosawerke und Zeitungsartikel, auf-

grund des Archilexems nach möglichen Feldkonstituenten "durchleuchtet". Im Sinne der Wortfelddefinition (Feld = paradigmatische Struktur) Coseriu besteht sein Untersuchungsmaterial lediglich aus Adjektiven. Bei der Entscheidung, ob sich die in Frage kommenden Altersadjektive unter das Archilexem 'Adjektivische Bestimmung des Alters' einordnen lassen, hat er sich auf seine sprachliche Intuition verlassen.

Geckeler hat weiterhin das von Coseriu entwickelte begriffliche Inventar der Feldanalyse mit den sog. "Dimensionen" und (scheinbar auch) mit den "Klassenmen" erweitert. Unter "Dimension" versteht er einen Gliederungspunkt, "der in einem Wortfeld wirksam ist und der sozusagen die Skala für die Oppositionen zwischen bestimmten Lexemen dieses Wortfeldes abgibt." (GECKELER 1971:458) Allerdings ist es für mich nicht ganz klar, nach welchen Gesichtspunkten er die einzelnen Dimensionen aufgestellt hat. Es gibt darunter ganz allgemeine, z.B. 'Wertende Einschätzung', 'Änderung der Funktion', und auch welche, die spezifisch mit dem Inhalt des Feldes zusammenhängen, wie z.B. 'Eigenalter', 'Alter der besonderen Funktion oder Relation' oder 'Zeitliche Einordnung'. Es wird von ihm auch nicht expliziert, ob er bei deren Bestimmung von seiner Intuition oder evtl. von den Bedeutungsbeschreibungen der Wörterbücher Gebrauch gemacht hat.

Geckeler will auch das "Klassem" in die Feldanalyse einführen. Coseriu verwendet diesen Begriff zur Beschreibung der klassematischen Strukturen, die mit den Wortfeldern zusammen die paradigmatischen Strukturen der Lexematik darstellen. "Klassemen" sind nach Coseriu allgemeine Determinanten, die sich aus den Selektionsrestriktionen ergeben und folglich die Kombinationsmöglichkeiten der Lexeme bestimmen (vgl. dazu COSERIU 1973a:77ff.). Zweifellos können diese Merkmale ebenfalls zur Bedeutungs differenzierung innerhalb des Feldes herangezogen werden. Nach Geckeler sollten sie jedoch einen anderen Status besitzen als die Seme, und zwar würden sie "eine zusätzliche Bestimmung zum semischen Inhalt fast im Sinne von Gebrauchsbedingungen [bilden]." (GECKELER 1971:460) Ich würde jedoch diesen besonderen Status in Frage stellen, zumal Geckeler seine Klasseme (z.B. 'für Belebtes', 'für Nicht-Belebtes', 'für Person', 'für Nicht Person' usw.) mithilfe der distributionellen Analyse der Feldkonstituenten gewonnen hat, die bei Coseriu die Seme ergeben.

Es muß noch erwähnt werden, daß Geckeler auch die Synonymie und die Antonymie mit der Feldanalyse in Verbindung bringt. Er ist der Meinung, daß "eine angemessene Untersuchung der Problematik der Synonyme und auch der Antonyme nur innerhalb des in struktureller Hinsicht ausgebauten Feldprinzips

gewährleistet ist. Synonymie und Antonymie lassen sich als inhaltliche Verhältnisse innerhalb des Wortfeldes darstellen." (GECKELER 1971:445f.)

Die Konzeption der Tübinger Schule zur Wortfeldanalyse läßt sich wie folgt zusammenfassen: Die Feldkonstituenten werden aus Wörterbüchern und Textkorpora eruiert, wobei das Archilexem über die Feldzugehörigkeit entscheidet. Die innere Abgrenzung erfolgt aufgrund der Seme, die aus den unmittelbaren Oppositionen der Feldglieder mit Hilfe der distributionellen Analyse und der Kommutationsprobe zu ermitteln sind. Zur Feldgliederung sollen weiterhin die Dimensionen einen Beitrag leisten.

#### 4. Lutzeier

Obwohl Lutzeier selbst nicht zur strukturalistischen Schule gehört, stimmt sein Feldkonzept im großen und ganzen mit der Beschreibung der Tübinger Schule überein. Ein wesentlicher Unterschied besteht in der exakten Formulierung der Feldbeschreibungskriterien sowie in der konsequenten Berücksichtigung der paradigmatisch-semantischen Sinnrelationen.

Im Einklang mit der Tübinger Schule faßt Lutzeier das Wortfeld "als eine spezielle paradigmatische Gruppierung im Wortschatz" auf. (LUTZEIER 1995:15) Die Glieder dieses speziellen Paradigmas müssen zwei Kriterien erfüllen, ein syntaktisches und ein semantisches. Die Elemente des Wortfeldes werden aus einem verbalen Kontext ermittelt. Die Wortfeld-Kandidaten erfüllen demnach das syntaktische Kriterium, wenn sie an der gleichen Stelle eines verbalen Kontextes, d.h. eines Satzes oder eines zu einem Satz erweiterbaren Syntagmas, substituiert werden können. Die potentiellen Feldglieder werden danach auf einen "semantischen Aspekt" bezogen. Ein "Aspekt" ist "eine Bedeutung im Sinne der natürlichen Semantik, die notgedrungen in der gewählten Beschreibungssprache unter Anführungszeichen angegeben werden muß", und die Bedeutungen der Wortfeld-Kandidaten "müssen zum Aspekt im Sinne einer Spezifizierung passen." (LUTZEIER 1981:111) Der jeweilige Aspekt, der nicht unbedingt ein Einzellexem ist (dazu vgl. die Beispiele in 1981), wird von Lutzeier "vorgegeben". Es ist leicht zu erkennen, daß Lutzeiers semantischer Aspekt die gleiche Funktion erfüllt wie das Archilexem in der strukturellen Semantik.

Lutzeier kommt es vornehmlich darauf an, die Struktur des Feldes aufzuzeigen. Dazu bedient er sich der "Dimensionen", der "Namen" und der paradigmatisch-semantischen Sinnrelationen.

Ähnlich wie bei Geckeler funktionieren auch hier die Dimensionen als Feldgliederungspunkte. Ihre Aufgabe besteht darin, das Feld in Teilmengen zu

zerlegen. Die auf diese Weise entstandenen Mengen der Feldkonstituenten erhalten einen "Namen". "Die Namen der Zerlegungsmengen einzelner Dimensionen repräsentieren normalerweise notwendige Anteile an der Bedeutung (im Sinne der natürlichen Semantik) der in den jeweiligen Zerlegungsmengen enthaltenen Grundwörter bezüglich des vorgegebenen Aspektes." (S.114) Z.B. können die Substantive, die unter den semantischen Aspekt 'finanzielle Einnahmen' fallen, nach der Dimension 'Berufsgruppe' in verschiedene Mengen gegliedert werden. Solche Mengen wären z.B. *Sold* und *Gehalt*. Die Namen der Mengen 'Soldaten' bzw. 'Angestellte' ergeben sich aus der Paraphrasierung der Bedeutungen der Feldmengen: 'für Soldaten' → *Sold*, 'für Angestellte' → *Gehalt*. Man könnte meinen, daß die Lutzeierschen Namen eigentlich den Semen (Bedeutungsmerkmalen, semantischen Komponenten) entsprechen, die in der strukturellen Semantik zur Bedeutungsdifferenzierung herangezogen werden. Er will jedoch diesen metasprachlichen Konstrukten den Status von Bedeutungsmerkmalen nicht zusprechen, da er die Komponentenanalyse in der Bedeutungsbeschreibung ablehnt (vgl. dazu auch S.57-62). Somit können die Namen zwar zur Erfassung der Feldstruktur, aber nicht zur Bedeutungsbeschreibung herangezogen werden: "Im genannten Sinne sind die Namen der Zerlegungsmengen an den Bedeutungen der Grundwörter beteiligt. Jedoch konstituieren diese Namen nicht die Bedeutung." (S.118) Diesen Punkt halte ich für problematisch, weil es m.E. hier um zwei verschiedene Aspekte geht: einerseits um eine mögliche Bedeutungsauffassung, andererseits um die Möglichkeiten der Bedeutungsbeschreibung. Es ist Lutzeier durchaus zuzustimmen, wenn ihm aufgrund seiner Bedeutungsauffassung (lexikalische Bedeutung ≈ Stereotyp) die Notwendigkeit der Namen fraglich erscheint: "Außerhalb den (sic!) 'Grenzen' dieses Stereotyps und auf dem Hintergrund eines anderen Stereotyps ist selbstverständlich nicht mehr sicher, ob die gefundenen Namen noch notwendige Anteile an der Bedeutung des Wortes repräsentieren." (S.116) Aus einer holistischen Bedeutungsauffassung muß jedoch nicht notwendigerweise die Unmöglichkeit einer Bedeutungsbeschreibung mithilfe von Merkmalen folgen, was in diesem Fall den Merkmalstatus der Namen implizieren würde. Um dies zu untermauern, möchte ich, ohne auf die terminologischen und theoretischen Differenzen zwischen der Prototypen- und der Stereotypensemantik näher einzugehen, Kleiber zitieren, dessen Aussage auch für die von Lutzeier vertretene Bedeutungskonzeption Geltung haben dürfte. Kleiber betont, "daß die Prototypensemantik - im Gegensatz zu dem, was oft behauptet wird, in keiner Weise das Prinzip der Komponentialität der Wortbedeutung (d.h. die Berechtigung einer Analyse nach semantischen Merkmalen) in Frage stellt.



[...] Der Prototypenansatz ist eine Alternative zu den notwendigen und hinreichenden Merkmalen, aber nicht zu den semantischen Merkmalen schlechthin." (KLEIBER 1993:47)

In der Feldstruktur soll jedes Feldglied eine eigene Position erhalten. "Die 'Position' ergibt sich aus den Zerlegungsmengen, denen das Element angehört und den semantischen Relationen zu anderen Elementen des Wortfeldes." (LUTZEIER 1981:138) Die zur Feldstrukturierung verwendeten paradigmatischen Sinnrelationen - Hyponymie, Inkompatibilität, Antonymie, Konversität, Komplementarität - werden von Lutzeier als eine Beziehung zwischen jeweils zwei Wörtern definiert, die unter den gleichen semantischen Aspekt fallen und der gleichen syntaktischen Kategorie angehören (zu den Definitionen vgl. S.122ff.). Synonyme Feldkonstituenten kommen in der Feldstruktur ebenfalls vor, die Synonymie selbst wird von Lutzeier jedoch nicht erörtert. Synonyme Feldglieder sind der gleichen Position zugeordnet, die Gliederung endet folglich auf der Ebene der Synonymie (zu einer weiteren Feindifferenzierung synonymischer Subfelder vgl. AGRICOLA 1992:472f.).

Was ist nun die eigentliche Leistung der paradigmatischen Bedeutungsbeziehungen im Feld? Ich möchte wiederholt betonen, daß Lutzeier mit den Sinnrelationen das Ziel verfolgt, die Struktur des Feldes deutlich zu machen. Man findet bereits bei Weisgerber vage Hinweise darauf, daß sich die Ähnlichkeit zwischen den Konstituenten bestimmter Felder nicht allein in synonymischen Beziehungen erschöpfen kann (vgl. dazu das Zitat im Zusammenhang mit der Synonymie in dieser Arbeit). Lutzeier hat dagegen explizit gezeigt, daß zwischen den Gliedern eines Feldes auch die vorhin aufgezählten paradigmatisch-semantischen Relationen der Über-/ Unterordnung und der Gegensätzlichkeit bestehen können.

Zur Abgrenzung der sprachlichen Inhalte innerhalb des Feldes, was Lutzeier auch gar nicht anstrebt, sind die Sinnrelationen allerdings nicht geeignet: "Ein direkter, unmittelbarer Bezug auf die Anteile der Lesart ist allenfalls über die Namen der Teilmengen möglich, Sinnrelationen als Ausdruck von eher innersprachlichen Lesarten können dies nicht leisten." (LUTZEIER 1995:22)

Im Gegensatz zu seinen Kollegen setzt sich Lutzeier auch mit der Rolle der Intuition in der Wortfeldtheorie auseinander. Es bedarf wohl keiner Begründung, daß der Linguist im Bereich der lexikalischen Semantik ebenfalls auf seine Intuition angewiesen ist. Für Lutzeier ist eine im Sinne von Sprachgefühl verstandene Intuition ein heuristisches Prinzip, die Anhaltspunkte für eine Theorie liefern könnte. (LUTZEIER 1981:2f.) Er vertritt gleichzeitig die Ansicht, der ich vollkommen zustimme und die ich an dieser Stelle hervorheben will, daß der Linguist

diese Intuition unter Kontrolle halten soll, indem er die Stellen aufzeigt, an denen mit einem großen Einfluß der Intuition zu rechnen ist. Außerdem kann, muß der Linguist sogar von bestimmten Hilfsmitteln Gebrauch machen, will er seine Intuition kontrollieren können. Mit diesen Hilfsmitteln meint Lutzeier Wörterbücher, Muttersprachler sowie Textkorpora. Aus diesen Informationsquellen ist zu schöpfen bei der Entscheidung über die Feldzugehörigkeit einer potentiellen Feldkonstituente, bei der Beurteilung der semantischen Relationen zwischen Feldgliedern sowie bei der Auffindung der Dimensionen und der Namen. (S. 151ff.)

## 5. Zusammenfassung

Mein Ziel war, die Umrisse eines operationalisierbaren Feldkonzeptes aufzuzeigen. Unter 'operationalisierbar' verstehe ich die Festlegung der Kriterien, nach denen die Ausdifferenzierung der ähnlichen Bedeutung der Feldkonstituenten vorgenommen werden könnte. In Anlehnung an die Tübinger Schule und Lutzeier läßt sich das Feld als ein spezielles Paradigma lexikalischer Einheiten bestimmen, welche die gleiche syntaktische Funktion haben und in hyponymischer Beziehung zu einer übergeordneten Bedeutungseinheit stehen müssen. Der Paradigmacharakter unterscheidet die als Feld bezeichneten Wortschatzausschnitte von den Sachgruppen der onomasiologisch angeordneten Wörterbücher und ermöglicht zum einen die relativ problemlose Auswahl des Korpus, zum anderen die kontextuelle Untersuchung der Feldglieder mithilfe der Substitutionsprobe. Die zur Feldgliederung verwendete Substitutionsprobe könnte in möglichst umfangreichen Kontexten mit muttersprachlichen Informanten durchgeführt werden. Da ich von der Paraphrasierbarkeit der Bedeutungen und der Zerlegbarkeit der Bedeutungsparaphrasen ausgehe, halte ich die Arbeit mit semantischen Merkmalen im Sinne von metasprachlichen Konstrukten für legitim. Ich lehne allerdings die Analyse in eine feste, abgeschlossene Zahl hinreichender und notwendiger Merkmale ab, zumal Bedeutungsbeschreibungen keine wissenschaftlichen Definitionen sind. Semantische Merkmale können dem Linguisten lediglich helfen, die denotativen und konnotativen Komponenten der Bedeutung zu erfassen. Die Aufgabe einer zukünftiger Arbeit ist es zu untersuchen, mit welchen weiteren Methoden die Abgrenzung der sprachlichen Inhalte innerhalb des Feldes erfolgen könnte.

## Literatur

- AGRICOLA, E. (1992): *Ermittlung und Darstellung der lexikalischen Makrostruktur des Wortschatzes*. - In: Brauß, U./Vichweger, D. (Hg.): *Lexikontheorie und Wörterbuch*. - Tübingen, 390-503. (= *Lexicographica. Series Maior* 44)
- CERNYŠEVA, I.I. (1984): *Aktuelle Probleme der deutschen Phraseologie*. - In: *Deutsch als Fremdsprache* 21, 17-22.
- COSERIU, E. (1973): *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*. - Tübingen (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik* 14)
- COSERIU, E. (1973a): *Probleme der strukturellen Semantik*. - Tübingen. (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik* 40)
- DOBROVOL'SKIJ, D. (1988): *Phraseologie als Objekt der Universalienlinguistik*. - Leipzig
- DORNSEIFF, F. (1970): *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. - Berlin.
- DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch A-Z. 2., völlig neu bearb. u. stark erw. Auflage*. Hg. und bearb. vom Wiss. Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion unter Leitung von G. Drosdowski. - Mannheim/Wien/Zürich 1989.
- DUDEN. *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*. Hg. u. bearb. von G. Drosdowski u. W. Scholze-Stubenrecht. - Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1992. (= *Der Duden in 12 Bänden* 11)
- FLEISCHER, W. (1982): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. - Leipzig
- GECKELER, H. (1971): *Zur Wortfelddiskussion. Untersuchungen zur Gliederung des Wortfeldes "alt-jung-neu" im heutigen Französisch*. - München
- GÖRNER, H. (1979): *Redensarten. Kleine Idiomatik der deutschen Sprache*. - Leipzig
- HOBERG, R. (1970): *Die Lehre vom sprachlichen Feld*. - Düsseldorf (= *Spache der Gegenwart* 11)
- KLEIBER, G. (1993): *Prototypensemantik. Eine Einführung*. - Tübingen
- Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Das neue einsprachige Wörterbuch für Deutschlernende*. Hg. von D. Götz, G. Haensch und H. Wellmann. - Berlin/München/Leipzig/Wien/Zürich/New York 1993.
- LÜDI, G. (1985): *Zur Zerlegbarkeit von Wortbedeutungen*. - In: Schwarze, Ch./Wunderlich, D. (Hg.): *Handbuch der Lexikologie*. - Königstein/Ts., 64-102.
- LUTZEIER, P.R. (1981): *Wort und Feld. Wortsemantische Fragestellungen mit besonderer Berücksichtigung des Wortfeldebegriffs*. - Tübingen. (= *Linguistische Arbeiten* 103)
- LUTZEIER, P.R. (1995): *Lexikalische Felder - was sie waren, was sie sind und was sie sein könnten*. - In: Harras, G. (Hg.): *Die Ordnung der Wörter. Kognitive und lexikalische Strukturen*. - Berlin/New York, 4-29.
- SAUSSURE, F. (1967): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. - Berlin
- SCHEMANN, H. (1991): *Synonymwörterbuch der deutschen Redensarten*. - Stuttgart/Dresden.
- TRIER, J. (1973): *Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung*. - In: Van der Lee, A./Reichmann, O. (Hg.): *Aufsätze und Vorträge zur Wortfeldtheorie von Jost Trier*. - The Hague/Paris, 145-178.

WEHRLE, H./EGGERS, H. (1967): *Deutscher Wortschatz. Ein Wegweiser zum treffenden Ausdruck.* - Stuttgart.

WEISGERBER, L. (1962): *Grundzüge der inhaltbezogenen Grammatik.* - Düsseldorf.



ERZSÉBET MOLLAY (BUDAPEST)

## DIE PHRASEOLOGISMEN MIT SATZSTRUKTUR IM DEUTSCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND UNGARISCHEN

1. Bekanntlich sind die Phraseologismen ihrer syntaktischen Struktur nach sehr vielfältig, von den verschiedenen Strukturtypen sind jedoch wenige phraseologisch relevant.

Dabei gibt es aber Gruppen von Phraseologismen, die gerade wegen ihrer syntaktischen Struktur die Aufmerksamkeit auf sich lenken. So ist es auch der Fall mit den Phraseologismen mit Satzstruktur, deren gründliche Untersuchung von der Eigenschaft herausgefordert wird, die mit der üblichen Charakterisierung der Phraseologismen gerade nicht übereinstimmt: für diese Gruppe trifft gerade nicht zu, daß die hierher gehörenden Strukturen zwischen dem Niveau des Wortes und dem des Satzes stehende Wortgruppen (Syntagmen) sind.

Bei dieser Untersuchung wird von Fleischers Beschreibung der Phraseologie der deutschen Sprache ausgegangen (FLEISCHER 1982), es wird jedoch nachgefragt, ob die Feststellungen nur für die deutsche Sprache gelten oder allgemeiner sind. Dafür werden die beobachteten Erscheinungen des Deutschen mit denen zweier anderer Sprachen verglichen: einer nahe verwandten Sprache, des Niederländischen, und einer genetisch und typologisch nicht verwandten Sprache, des Ungarischen.

2. Die Phraseologismen mit Satzstruktur werden von Fleischer (1982:104ff.) unter den "besonderen Strukturtypen" mit dem Namen "festgeprägte prädikative Konstruktionen" behandelt. Fleischer übernimmt eigentlich die Klassifikation von Reichstein, der drei Typen fester prädikativer Einheiten unterscheidet.

Für den ersten Typ ist die Phraseologisiertheit, also die Stabilität in allen drei Untersuchungsaspekten: syntaktische Struktur, lexikalische Füllung und kommunikativ-grammatische Variabilität kennzeichnend. (Die festen - lexikalischen oder strukturellen - Varianten eines Phraseologismus gehören auch zur Stabilität; darum geht es hier nicht.) Diese Sätze können im allgemeinen auch mit fakultativen Satzteilen nicht erweitert werden. Fleischer nennt sie nach Reichstein "festgeprägte Sätze"; z.B. *Da lachen ja die Hühner!* ('Das ist doch lächerlich!').

Dieser Typ von Phraseologismen ist auch im Niederländischen und im Ungarischen bekannt. Als Beispiel führen wir semantische Äquivalente aus den drei Sprachen an, allerdings mit verschiedenen wörtlichen Bedeutungen ausgedrückt.

dt. *Fertig is die Laube.*

nl. *Klaar is Kees.*

ung. *Kész a kocsi.*

dt. *Da brat mir einer 'nen Storch!*

nl. *Nou brekt mijn klomp!*

ung. *Megáll az ész!*

dt. *Das geht auf keine Kuhhaut!*

nl. *Dat lopt de spuigaten uit.*

ung. *Ez (már) mindennek a tejele!; Ez (már) több a soknál!*

Reichstein zählt zu den festgeprägten Sätzen auch die Sprichwörter (und andere Redensarten), auf die die obige Charakteristik auch zutrifft, aber von Fleischer werden sie hier ausgeklammert (1982:131). Die Sprichwörter unterscheiden sich nämlich inhaltlich und pragmatisch deutlich von dem obigen Typ der Phraseologismen. Sprichwörter sind "Mikrotexte", die auch unabhängig vom Kontext einen geschlossenen Inhalt haben; meistens eine allgemeine Erfahrung, oft eine sogenannte Volkweisheit beinhalten, die in einer passenden Situation zitiert wird. (FLEISCHER 1982:80; O. NAGY 1977:75) Die festgeprägten Sätze sind dagegen "kommunikative Formeln" (FLEISCHER 1982:131), oder "pragmatische Phraseologismen" (BURGER 1982:110), die nicht so sehr semantisch, sondern mehr pragmatisch zu umschreiben sind, weil sie vielmehr Ausdrücke von emotionalen Reaktionen sind, oder "als konventionalisierte Formulierungen bestimmter Sprechakte zu gelten haben (BURGER 1982:110). Sie haben diesen Inhalt immer abhängig von einer konkreten Sprechsituation. Oft haben sie auch keine vollständige Satzstruktur, sie sind reduzierte oder nach Satzteilen nicht gliederbare, aber in der Sprechfunktion satzwertige Äußerungen. Inhaltlich und pragmatisch sind sie mit den Interjektionen verwandt.

3. Reichsteins und Fleischers zweiter Typ, die "festgeprägten prädikativen Konstruktionen", wird dadurch gekennzeichnet, daß die Konstruktionen dieses Typs unter dem strukturell-syntaktischen Aspekt und dem lexikalischen Aspekt stabil, aber unter dem kommunikativ-grammatischen Aspekt (Tempus-, Modusformen, Negation, Frage, Aufforderung u.a. bei den verbalen Phraseologismen) variabel sind. (FLEISCHER 1982:104) Es muß hinzugefügt werden, daß viele davon eine bevorzugte paradigmatische Form haben, oder bevorzugt mit einem bestimmten Modalverb oder einer Partikel kombiniert gebraucht werden. Diese Konstruktionen können auch mit fakultativen Satzteilen und/oder satzverflechtenden Elementen erweitert werden. Auch für diesen Typ sind in allen drei Sprachen reichlich

Beispiele zu finden. Beispiele für Äquivalente sowohl in der phraseologischen, als auch in der wörtlichen Bedeutung:

dt. *Das Maß ist voll.*

nl. *De maat is vol.*

ung. *Betelt a mérték.*

dt. *Der Groschen fällt.*

ung. *Leesett a tantusz húszfilléres.*

Beispiele für teilweise unterschiedliche wörtliche Bedeutungen (zwischen dem deutschen und dem ungarischen Ausdruck gibt es Ähnlichkeiten in der wörtlichen Bedeutung, der niederländische Ausdruck steht immer allein):

dt. *Darauf kannst du Gift nehmen.*

ung. *Erre mérget vehetsz.*

nl. *Daar kun je donder op zeggen.*

dt. *Da liegt der Hase im Pfeffer; da liegt der Hund begraben.*

nl. *Daar zit het 'm.*

ung. *Itt van a kutya elásva.*

dt. *Der Wind pfeift jetzt aus einem anderen Loch.*

nl. *De hekken zijn verhangen.*

ung. *Más szelek fújdogálnak.*

nl. *De hek is van de dam.*

ung. *Szabad a vásár.*

Fleischer erwähnt innerhalb dieses Typs eine "in vielen Fällen" vorkommende Variation, deren Struktur sich vom Grundtyp darin unterscheidet, daß sie neben der festen prädikativen Konstruktion auch noch eine phraseologisierte syntaktische Position enthält, die lexikalisch variabel ist. Diese Variation der Konstruktion kommt in allen drei Sprachen vor, man findet auch Beispiele mit einer Übereinstimmung auf beiden Niveaus der Bedeutung. (Das Niederländische bevorzugt in den ersten zwei Beispielen - laut Wörterbüchern - Einzahl 1. Person. Das Niederländische und das Ungarische bevorzugen manchmal eine Vergangenheitsform als Tempus.)

dt. *die Haare stehen zu Berge jmdm.*

nl. *mijn haren rezen te berge*

ung. *égnék áll a haja vkinek*

dt. *ein Stein fällt vom Herzen jmdm.*

nl. *er is me een steen van het hart gevallen*

ung. *nagy kő esett le a szívéből vkinek*



dt. *es fällt jmdm. wie Schuppen von den Augen*  
nl. *de schellen vallen hem van de ogen*  
ung. *lehullik a hályog a szeméről vkinek*

Jede der drei Sprachen hat natürlich auch Phraseologismen jeden Typs ohne Äquivalente in den anderen Sprachen.

Aus den Beispielen (FLEISCHER, VERSTRATEN, STERKENBURG) geht hervor, daß in allen drei Sprachen die am häufigsten vorkommende obligatorische - aber lexikalisch frei ausfüllbare - syntaktische Leerstelle der Satzteil ist, der ein Besitzverhältnis nennt. Der Unterschied liegt nur in den grammatischen Ausdrucksmitteln der einzelnen Sprachen. Im Deutschen erscheint ein Dativobjekt, ausgedrückt durch ein Substantiv oder ein Personalpronomen: *Die Haare stehen dem Jäger/ihm zu Berge*. Im Niederländischen kommt beim pronominalen Gebrauch in manchen Phraseologismen ein Personalpronomen (*er is me een steen van het hart geballen*), in anderen vorwiegend ein Possessivpronomen vor (*mijn haren rezen te berge*). Das Ungarische gebraucht für den Ausdruck des Besitzers ein possessives Attribut, oder beim nicht substantivischen Gebrauch eine Possessivdeklinationsendung. Die ungarische Konstruktion hat nur scheinbar keine Leerstelle, die lexikalisch auszufüllen ist, weil die Person des Besitzers mit Hilfe eines gebundenen Morphems ausgedrückt wird. Diese Deklinationsendung trägt doch dieselbe Bedeutung, die im Deutschen durch ein alleinstehendes Wort, ein Personalpronomen ausgedrückt wird.

*Die Haare standen mir zu Berge.*  
*Égnek állt a hajam.*

Der ungarische Satz ist zwar grammatisch vollständig, im bezug auf die Sprechfunktion jedoch unvollständig, weil die Person im Kontext (mit einem Substantiv) genannt werden muß.

4. Für diese Variation der festgeprägten prädikativen Konstruktionen trifft eigentlich die durch Fleischer übernommene Charakterisierung nicht zu, daß sie nämlich "unter dem lexikalischen Aspekt stabil sind". Diese Gruppe der festgeprägten prädikativen Konstruktionen ist unter dem lexikalischen Aspekt in einem minderen Maße stabil als der Grundtyp. Nicht alle phraseologisierten syntaktischen Strukturelemente sind auch lexikalisch phraseologisiert. (In der Terminologie von József Juhász, der die Klassifizierung der ungarischen phraseologischen Einheiten unternahm, haben diese Phraseologismen ein "alternatives Element".) In Reichsteins System denkend kann man sagen, daß diese Gruppe einen Schritt nä-

her zum dritten Typ, dem festgeprägten Satzschema steht. Im letzteren ist nämlich nur die syntaktische Struktur phraseologisiert und fest, aber die lexikalische Ausfüllung ist variabel. Z.B. *Ich/Der* usw. und *ein Seeman/Redner* usw. (FLEISCHER 1982:135ff.) (Unter den festgeprägten syntaktischen Strukturen gibt es aber nicht nur die mit Satzstruktur, sondern auch solche mit Wortgruppenstruktur. Jedenfalls gehören sie eher der Syntax als der Lexik an. Die Einbeziehung dieser Phraseoschablonen - wie sie Fleischer zusammenfassend nennt - in die Phraseologie ist nicht nur strittig, sie lassen sich nach den Gesichtspunkten der Systematisierung der Phraseologismen auch nicht einheitlich behandeln. Daher werden die Phraseoschablonen auch aus dieser Betrachtung ausgeklammert. Sie werden nur erwähnt, wenn die Untersuchung der Phraseologismen gerade ausweist, daß die Phraseoschablonen nicht im selben System zu fassen sind.)

Für Fleischer spielt der oben geschilderte Unterschied zwischen den zwei Variationen des Typs in der Klassifikation keine Rolle. Er überbrückt den Widerspruch so, daß er die lexikalische und syntaktische Stabilität als für die Komponenten der prädikativen Beziehung charakteristisch betrachtet.

In den wenigen Klassifizierungsversuchen niederländischer Phraseologismen kommt der Unterschied zwischen den zwei strukturellen Varianten auch nicht zum Ausdruck. Verstraten (1992:54ff.) beschreibt eindeutig nur den Typ mit der lexikalisch frei ausfüllbaren obligatorischen syntaktischen Leerstelle. (Diese Autorin unterscheidet drei Typen von Phraseologismen mit Satzstruktur: 1. Sprichwörter, 2. der zweite Typ von festgeprägten prädikativen Konstruktionen, 3. die kommunikativen Formeln [festgeprägte Sätze].) Sterkenburg (1987:49ff.) befaßt sich dagegen gerade mit dem Typ nicht, der eine lexikalisch frei ausfüllbare Leerstelle enthält.

Im folgenden wollen wir vorführen, daß sich die zwei Variationen der festgeprägten prädikativen Konstruktionen nach verschiedenen Gesichtspunkten beschrieben als selbständige Typen im Klassifizierungssystem erweisen. Dadurch werden auch feine Verwandtschaftsbeziehungen einerseits und Unterschiede andererseits zwischen den satzgliedwertigen und den satzwertigen Phraseologismen sichtbar.

Wenn die Phraseologismen vom Gesichtspunkt untersucht werden, ob sie obligatorische syntaktische und lexikalische Ergänzungen benötigen und ob sie fakultative syntaktische und lexikalische Ergänzungen ermöglichen, um einen vollständigen Satz zu bekommen, dann vertreten die zwei Variationen von festgeprägten prädikativen Konstruktionen zwei verschiedene Stufen auf einer Skala

von stufenweiser Übergang von den festgeprägten Sätzen zu den satzgliedwertigen Phraseologismen.

	Syntaktische Ergänzung		Lexikalische Ergänzung	
	obligatorisch	möglich	obligatorisch	möglich
<b>1. Festgeprägter Satz</b>	nein	nein	nein	nein
<b>2. Festgeprägte prädikative Konstruktion</b>	nein	ja	nein	ja
<b>3. Festgeprägte prädikative Konstruktion mit einer syntaktischen Leerstelle</b>	nein	ja	ja	ja
<b>4. Phraseologismus mit Satzgliedstruktur</b>	ja	ja	ja	ja
<b>(5. Festgeprägtes Satzschema</b>	nein	nein	ja	ja)

Aus der obigen Tabelle ist abzulesen, daß die 3. Reihe (Typ *die Haare stehen zu Berge jmdm.*) sozusagen als Brücke fungiert zwischen den Phraseologismen mit Satzstruktur und den mit Satzgliedstruktur. Die zwei syntaktischen Typen von Phraseologismen sind auch nicht einander radikal gegenüberstehende Strukturen. Die eine Struktur ist nur deshalb satzwertig, weil die phraseologisierte syntaktische Konstruktion kein unter- oder nebengeordnetes Syntagma, sondern die dritte Art, ein zugeordnetes Syntagma, also eine Subjekt-Prädikat Beziehung ist. Dieses ist einerseits nur eine Art der syntagmatischen Strukturen, andererseits ist sie eine Struktur mit besonderen Eigenschaften. Károly (1958:8) charakterisiert die Subjekt-Prädikat Beziehung als eine geschlossene Struktur, die - weil sie die beiden Pole des Satzes enthält - für sich allein schon die Sprechfunktion des Satzes be-

sitzt. Sie ist auch hinsichtlich Betonung und Intonation eine geschlossene Einheit, wie alle Sätze, auch die nur aus einem einzigen Wort bestehenden und auch die unvollständigen, elliptischen Sätze. Alle anderen syntagmatischen Strukturen - außer der Subjekt-Prädikat-Struktur - charakterisiert Károly als offene Strukturen, die für sich allein keine Sprechfunktion haben, und die alle Ergänzungen brauchen. "Der Satz entsteht durch die geschlossene Struktur, die Sprechfunktion der offenen Strukturen steht der Funktion des Wortes nahe." (KÁROLY 1958:12, Übers. der Verf.) (Aus dieser letzteren Feststellung geht auch hervor, daß der semantische Wesenszug der (satzgliedwertigen) Phraseologismen, die einheitliche Bedeutung und die Gleichwertigkeit mit einem Wort, eigentlich in der syntaktischen Struktur wurzelt, die sich - abgesehen von einigen phraseologisierten syntaktischen Anomalien - nicht von der Struktur der freien Wortverbindungen unterscheidet.)

Wenn die obigen Betrachtungen weiterführend die Strukturen der Phraseologismen nach dem Gesichtspunkt gruppiert werden, wieviele und welche Art phraseologisierte, aber lexikalisch variabler Leerstellen sie haben, dann findet man auch keine scharfe Scheidung zwischen Phraseologismen mit Satzstruktur und den satzgliedwertigen Phraseologismen.

- Die Zahl der obligatorischen syntaktischen Ergänzungen mit variabler lexikalischer Füllung: 0 (1. und 2. Reihe).

- Die Zahl der obligatorischen syntaktischen Ergänzungen mit variabler lexikalischer Füllung: 1 (3. und 4. Reihe)

#### Syntaktische Struktur:

Satzstruktur

*die Haare stehen zu Berge jmdm.*

Satzgliedstruktur

*dt. einen Bock schießen*

*nl. een bok schieten*

*ung. bakot lö*

#### Obligatorische Ergänzung:

Dativobjekt (im Dt., s. oben)

possessives Attribut (seltener:  
Akkusativobjekt, adverbiale Bestimmung)

Subjekt

In dieser Gruppe - sowie auch in der folgenden - finden sich Phraseologismen mit Satzstruktur und die mit Satzgliedstruktur beisammen. Andererseits sind die Typen der 2. und der 3. Reihe voneinander getrennt, was wieder auf den Unterschied zwischen den beiden verwandten Typen verweist.

- Die Zahl der obligatorischen syntaktischen Ergänzungen mit variabler lexikalischer Füllung: 2 (4. Reihe)

**Syntaktische Struktur:**

**Obligatorische Ergänzung:**

Satzgliedstruktur

Verb<sub>fin</sub>+Substantiv<sub>Akk</sub>

Subjekt+adverbiale Bestimmung

dt. *den Stab brechen über jn./etw.*  
nl. *de staf breken over iem./iets*  
ung. *pálcát tör vki felett*

Verb<sub>fin</sub>+Substantiv<sub>Dat</sub>

Subjekt+Dativobjekt (Dt.)

dt. *jmdm. Sand in die Augen streuen*  
nl. *iem. zand in het oog strooien*  
ung. *port hint vkinek a szemébe*

Verb<sub>fin</sub>+Substantiv<sub>Adv</sub>

Subjekt+Objekt

dt. *etw. im Auge behalten*  
nl. *iets in het oog houden*  
ung. *szem előtt tart vmit*

Satzstruktur

possessives Attribut+Objekt

*nem vesz be a gyomra vkinek vmit* ('etw. nicht verdauen können')  
*se teste, se lelke nem kíván vkinek vmit*  
(*'kein Verlangen nach etw. haben, etw. scheuen'*)

(Wir haben hier nur ungarische Beispiele, aber es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß man solche auch in den anderen Sprachen finden könnte.)

- Die Zahl der obligatorischen syntaktischen Ergänzungen mit variabler lexikalischer Füllung: 3 (4. Reihe)

## Syntaktische Struktur:

Satzgliedstruktur

dt. *jmdm. etw. unter die Nase reiben*  
nl. *iem. iets onder de neus wrijven*  
ung. *orra alá dörgöl vkinek vmit*

## Obligatorische Ergänzung:

Subjekt+Akkusativobjekt+Dativobjekt

(Von den offenen Strukturen wurden nur die verbalen betrachtet. Die substantivischen, adjektivischen, und adverbialen sind nämlich nicht nur viel seltener, sondern oft ist die Abgrenzung von einer bevorzugten verbalen Ergänzung auch nicht eindeutig. Außerdem ist - weil sie nicht nur als Hauptpole des Satzes [Subjekt oder Prädikat] fungieren - die Aufzählung von obligatorischen Ergänzungen nicht nach einheitlichen Kriterien durchführbar. Selbst bei den verbalen Phraseologismen kann es strittige Fragen geben. József Juhász zählt das Subjekt bei den verbalen Phraseologismen nicht zu den "alternativen Elementen", sondern erkennt ihm einen selbständigen, "regulären" Status zu. Die strittige Frage, ob man das Subjekt zu den syntaktischen Leerstellen der verbalen Phraseologismen rechnet, oder nicht, ergibt sich wiederum aus dem Unterschied zwischen den "geschlossenen" und den "offenen" Strukturen.)

5. Fleischer kommt auch zur Feststellung einer Verwandtschaft zwischen festgeprägten prädikativen Konstruktionen und Phraseologismen mit keiner Satzstruktur: "Die festgeprägten prädikativen Konstruktionen (*jmdm. geht der Hut hoch*) sind in ihrer kommunikativ-grammatischen Veränderbarkeit nicht grundsätzlich von den nichtprädikativen verbalen Phraseologismen verschieden (*jmdm. auf den Besen laden*) und haben mit ihnen auch die *nominative Funktion* gemeinsam. Wir fassen sie als Phraseolexeme zusammen. [...] Die nominativen Phraseologismen stehen in gewisser Wechselbeziehung zum Wort, das als lexikalische Einheit ebenfalls der Benennung von Begriffen dient. Daher sind die Phraseolexeme ebenfalls nach Wortklassen gliederbar, was für die festgeprägten Sätze (*Das schlägt dem Faß den Boden aus.*) selbstverständlich nicht gilt." (129) Es ist allerdings bemerkenswert, daß Fleischer als Beispiel für die festgeprägten prädikativen Konstruktionen ein Phraseologismus aus dem Typ der 3. Reihe nennt, der wegen der syntaktischen Leerstelle die Ähnlichkeit mit den syntagmatischen Phraseologismen äußerlich anschaulicher zeigt.

Fleischer stellt die zusammenfassende Gruppe von Phraseolexemen den festgeprägten Sätzen gegenüber, und nennt diese im Unterscheid zu den nomina-

tiven Phraseologismen *kommunikative Phraseologismen*. "Sie haben nicht nur Satzstruktur, sondern entsprechen in ihrer Funktion auch Sätzen. Ihre Bedeutung läßt sich in der Regel nicht durch Wortäquivalente umschreiben, sondern dazu sind Satzäquivalente erforderlich."

Als Hauptargument in der Begründung von Zusammenhörigkeit bzw. Unterschiedlichkeit nennt Fleischer die Gleichwertigkeit mit einem Wort bzw. mit einem Satz. Jedoch kann man aber auch in dieser Hinsicht einen Unterschied zwischen dem Typ der 2. und dem der 3. Reihe feststellen. Im Typ der 3. Reihe kann die Bedeutung (trotz der Satzstruktur) tatsächlich mit Wortäquivalenten angegeben werden. Das kommt am anschaulichsten im Ungarischen, das eine synthetische Struktur hat, zum Ausdruck.

*Die Haare standen dem Jäger zu Berge. - Der Jäger war entsetzt.*  
*Égnek állt a vadász haja. - A vadász megrémült.*

(Die lexikalisch variable obligatorische syntaktische Beziehung ist zwar im Phraseologismus und in seiner semantischer Paraphrase grammatisch nicht dasselbe Satzglied, (Dativobjekt bzw. Subjekt) in beiden Strukturen ist jedoch das *logische Subjekt* dasselbe.)

Festgeprägte prädikative Konstruktionen des Typs der 2. Reihe können dagegen meistens eher mit einem Satzäquivalent paraphrasiert werden. Siehe z.B. die Paraphrasierungen bei den Beispielen von Fleischer: *der Wind dreht sich* ('die Situation ändert sich'), *das Eis bricht* ('Hemmungen, Widerstände schwinden') usw. (FLEISCHER 1982:104)

Das Gesagte kann auch so interpretiert werden, daß zwischen den Typen der 2. und der 3. Reihe trotz derselben festgeprägten prädikativen Konstruktion ein Unterschied in der Sprechfunktion besteht (wieder ein Unterschied!). Andererseits gibt es zwischen der 3. und 4. Reihe trotz der unterschiedlichen syntaktischen Struktur (Satzstruktur gegenüber Satzgliedstruktur) eine funktionelle Ähnlichkeit. Die syntaktische Struktur ist also nicht unbedingt maßgebend in der Klassifizierung der Phraseologismen.

Obwohl die Typen der 1. und 2. Reihe in der Satzwertigkeit manche funktionelle Ähnlichkeiten zeigen, gibt es jedoch einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden. Der Typ der 2. Reihe hat zweifellos eine nominative Funktion, die festgeprägten Sätze drücken dagegen meistens emotionelle oder kommunikative Reaktionen aus. "Konstruktionen dieser Art werden in der Regel als textgliedernde oder kommunikationssteuernde Signale verwendet, nicht als Benennungseinheiten. Wir sprechen deshalb von kommunikativen Formeln. Es sind

feststehende Formeln, Bemerkungen, Ausrufe, die uns die Sprache für bestimmte Situationen gebrauchsfertig zur Verfügung stellt (SANDERS 1977:98)". (FLEISCHER 1982:131)

(Es ist bemerkenswert, daß Gábor O. Nagy in der inhaltlichen Charakterisierung zum selben Ergebnis kommt, aber von einem ganz anderem Standpunkt ausgehend: als er seine - gewissermaßen überholte - Theorie von der Gleichwertigkeit mit dem Wort auch für die satzwertigen Phraseologismen beweisen will: die Wortart, mit der er diese Phraseologismen gleichstellt, ist die Interjektion.)

József Juhász teilt die ungarischen Phraseologismen als Ausgangspunkt seines Klassifizierungsschemas auch in nominative und kommunikative Phraseologismen, aber er zieht die Grenze anderswo als Fleischer: zwischen den Phraseologismen mit Satzstruktur und den mit Satzgliedstruktur. Er schließt die Sprichwörter von den kommunikativen Phraseologismen nicht aus, aber unterscheidet sie deutlich von den anderen. Die Einteilung in Sprichwörter und nicht-Sprichwörter ist bei ihm ein wichtiges Klassifizierungsmerkmal.

6. Neben dem deutlich unterschiedlichen (inhaltlichen und pragmatischen) Charakter haben die "kommunikativen" oder "pragmatischen" Phraseologismen auch auffallende syntaktische Züge, womit sie sich vom Rest der Typen unterscheiden. Bei den festgeprägten prädikativen Konstruktionen (2. und 3. Reihe der Tabelle) konnte Fleischer eine typische syntaktische Struktur feststellen: eine "syntaktische Minimalstruktur [...] Substantiv<sub>Nom</sub>+Verb<sub>fin</sub>" (z.B. *der Groschen fällt*), bzw. dazu noch "eine syntaktische Position obligatorisch oder doch bevorzugt durch ein variables lexikalisches Element besetzt" (z.B. *die Augen gehen auf jmdm.*), oder eine weitere syntaktische Position durch ein stabiles lexikalisches Element besetzt: "es handelt sich dabei meist um eine adverbiale Bestimmung, ein adjektivisches Attribut oder ein Akkusativobjekt (z.B. *die Haare stehen zu Berge jmdm.*). (FLEISCHER 1982:104ff.) Bei den festgeprägten Sätzen haben wir dagegen - anhand der Beispiele aus den drei Sprachen - überhaupt keine typischen strukturellen Züge gefunden. Die kommunikativen Phraseologismen sind in ihrer syntaktischen Struktur sehr verschiedenartig, es gibt auch viele unvollständige und elliptische Sätze. Es bedürfte weiterer Untersuchungen, ob zwischen syntaktischer Struktur und kommunikativem Inhalt Zusammenhänge bestehen, oder alles nur zufällig ist. Ebenso interessant wäre es auch einer anderen Beobachtung nachzugehen: daß es in diesem Typ im Vergleich zu den anderen Typen in allen drei Sprachen auffallend viele Ausdrücke gibt, die kein



(wörtliches) Äquivalent in den anderen Sprachen haben, weiterhin die große Zahl "undurchsichtiger" Motivierung.

7. Fleischer charakterisiert die Gegenüberstellung von nominativen und kommunikativen Phraseologismen in großen Zügen (Satz- bzw. Wortfunktion und kommunikativ-grammatische Variabilität). Wenn man dagegen die Aspekte der Phraseologisierung einzeln untersucht, und die Typen durch eine Summierung dieser Teilergebnisse charakterisiert, bekommt man eine feinere Darstellung der Verwandtschaften und Gegenüberstellungen unter der einzelnen Typen.

Erstens werden die einzelnen Typen in bezug auf die kommunikativ-grammatische Variabilität miteinander verglichen.

**1. Festgeprägte Sätze:**

(im allgemeinen) vollkommen unveränderlich

**2. Festgeprägte prädikative Konstruktionen:**

im allgemeinen in einer bestimmten kommunikativ-grammatischer Form phraseologisiert (gelegentliche Variabilität möglich - ausgenommen die Person, weil das Subjekt phraseologisiert ist)

**3. Festgeprägte prädikative Konstruktionen mit phraseologisierter syntaktischer Leerstelle, die lexikal variabel ist:**

variabel (mit Ausnahme der Person, weil das Subjekt phraseologisiert ist)

**4. Phraseologismen mit Satzgliedstruktur:**

variabel (individuelle Restriktionen bei einzelnen Phraseologismen möglich)

Jeder Typ hat in bezug auf das untersuchte Merkmal einen individuellen Charakter, auch die 3. Reihe vertritt wieder einen selbständigen Typ. Es ist wieder ein stufenweiser Übergang von der vollkommenen Stabilität bis zur vollkommenen Variabilität festzustellen.

Im weiteren wird das Verhältnis der phraseologisierten syntaktischen Struktur und der phraseologisierten Lexik untersucht.

**1. Festgeprägte Sätze:**

alle phraseologisierten syntaktischen Elemente sind auch lexikalisch phraseologisiert

## **2. Festgeprägte prädikative Konstruktionen:**

alle phraseologisierten syntaktischen Elemente sind auch lexikalisch phraseologisiert

## **3. Festgeprägte prädikative Konstruktionen mit phraseologisierter syntaktischer Leerstelle, die lexikal variabel ist:**

ein (typisches) syntaktisches Element ist nur syntaktisch phraseologisiert, aber lexikalisch variabel

(Der Typ der 3. Reihe zeigt wieder einen unterschiedlichen Charakter gegenüber dem Typ der 2. Reihe)

## **4. Phraseologismen mit Satzgliedstruktur:**

große Variabilität in der Anzahl (1-2-3) und Art der lexikalisch variablen, obligatorischen syntaktischen Beziehungen

## **(5. Phraseschablonen:**

alle oder fast alle phraseologisierten syntaktischen Elemente sind lexikalisch variabel.

Nach diesem Gesichtspunkt sind die Phraseschablonen zusammen mit den Phraseologismen im selben System zu fassen. Sie zeigen das eine Extrem gegenüber dem anderen, das die Typen 1. und 2. vertreten.)

Schließlich können wir die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen der verschiedenen Aspekte summieren, und die summierte Charakteristik der Typen miteinander vergleichen. Damit werden auch die Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen den benachbarten Typen der Tabelle in vier Einzelaspekten sichtbar. Die vier Aspekte sind die folgenden:

- a. das Verhältnis von phraseologisierter syntaktischer Struktur und phraseologisierter lexikalischer Füllung,
- b. kommunikativ-grammatische Variabilität,
- c. Satz- bzw. Satzgliedstruktur,
- d. nominative bzw. kommunikative Funktion.

	1 ↔ 2		2 ↔ 3		3 ↔ 4	
	ähnlich	untersch.	ähnlich	untersch.	ähnlich	untersch.
<b>a</b>	x			x		x
<b>b</b>		x	x			x
<b>c</b>	x		x			x
<b>d</b>		x	x		x	

Aus der Tabelle ist abzulesen, daß - obwohl sich alle vier Typen in manchen Zügen voneinander unterscheiden - doch eine nähere Verwandtschaft zwischen dem 2. und dem 3., weiter eine deutlichere Grenze zwischen dem 3. und 4. Typ festzustellen ist.

8. Wozu können diese theoretischen Erkenntnisse in der Sprachverwendung genutzt werden? Die Lexikographie kann jedenfalls daraus Schlußfolgerungen ziehen in bezug auf die Behandlung der Phraseologismen - ein Problem, das noch immer nicht befriedigend gelöst werden konnte. In der Lexikografie soll beachtet werden, daß die beobachteten verschiedenen Typen in den Wörterbüchern nicht uniform behandelt werden können. Ihre unterschiedliche Funktion und Gebrauchsmöglichkeiten im praktischen Sprachgebrauch müssen angegeben werden. Der Wörterbuchbenutzer braucht natürlich die einzelnen Typen theoretisch nicht unterscheiden zu können, aber er muß bei jedem Phraseologismus erfahren können, welches die phraseologisierten syntaktischen und lexikalischen Elemente sind, welches die obligatorischen syntaktischen Strukturelemente mit variabler lexikalischer Füllung sind und wie weit oder beschränkt die Möglichkeiten der kommunikativ-grammatischen Variabilität sind. (Und natürlich auch die Konnotationen, aber damit befassen wir uns jetzt nicht.) In den traditionellen Wörterbüchern werden diese Informationen - wie bekannt - ziemlich unvollständig und auch nicht eindeutig geboten, woran außer dem Mangel an einer zielgerechten Methode der Behandlung der Phraseologismen auch der Platzmangel in den Wörterbüchern schuld ist. Es ist zwar von russischen Linguisten im Rahmen des Projekts "Computergestützte Phraseographie des Russischen" eine Methode für die phraseographische Praxis erarbeitet worden, die im Anbieten aller Art der Informationen in bezug auf Semantik, Struktur, Pragmatik usw. der Phraselogrammen nichts zu wünschen übrigläßt, und deren Anwendbarkeit auf das Deutsche

Dobrovolskij demonstriert, doch ist diese Methode in einem gedruckten Handbuch aus Platzgründen nicht ausführbar.

Weil man wahrscheinlich auch noch lange mit den traditionellen Wörterbüchern rechnen muß, ist es nötig, nach Methoden zu suchen, die die jetzige Behandlung vervollkommen. Andererseits muß man in der Selektion der vielfältigen Informationen, die bei einem Phraseologismus dargeboten werden, zur kompromistischen Lösungen kommen.

Auf welche methodologische Fragen muß jedenfalls eine Antwort gefunden werden? Erstens: mit Hilfe welcher "Wörterbuchform" können die verschiedenen Typen von Phraseologismen demonstriert werden? Zweitens: welche grammatische, pragmatische usw. Informationen sollen den Phraseologismen beigelegt werden?

Einige praktische Ideen: das technische Mittel, das zur Bezeichnung von Unterschiedlichkeiten noch besser ausgenutzt werden könnte, ist die Typographie. Das größte Maß der Stabilität bei den festgeprägten Sätzen kann durch die orthographische Markierung des Satzes (großer Anfangsbuchstabe, Punkt oder Aufruf- oder Fragezeichen am Ende) angegeben werden.

Die festgeprägten prädikativen Konstruktionen haben oft eine bevorzugte Form oder eine sehr beschränkte Zahl solcher Formen. Wenn das nur zwei sind, können beide im Wörterbuch einen Platz bekommen. Ist die kommunikativ-grammatische Variabilität größer, dann kann die variabelere Form eine besondere typografische Markierung bekommen (z.B. Kursivierung im Gegensatz zum normalen Buchstaben der ganzen Konstruktion). - Die lexikalisch variablen syntaktischen Leerstellen sollen in einer indifferenten Form (mit Pronomina angegeben) erscheinen.

Trotz aller Vervollkommnung können die Rahmen des traditionellen Wörterbuches keinen ausreichenden Platz einräumen und methodologisch auch nicht alles ermöglichen, was in der Behandlung der Phraseologismen nötig wäre. Dieser Rahmen wird gewissermaßen gesprengt durch die Idee, die Phraseologismen (jedenfalls die idiomatischen) nicht im Artikel in einem seiner Bestandteile, sondern als selbständiges "Treffwort" aufzunehmen. (VERSTRATEN 1992:225) Ausgehend von dem Prinzip, daß die Phraseologismen genauso Lexeme sind, wie die Wörter, hat dieses Verfahren recht. Wenn einmal ein Phraseologismus wie ein Treffwort behandelt wird, können mit Recht grammatische Informationen - z.B. Tempusformen des Verbs - angegeben werden. Außerdem können Beispielsätze den Gebrauch illustrieren, die im Falle eines Phraseologismus vielleicht noch nötiger sind, als bei einem Einzelwort. So ein Beispielsatz kann z.B. die bevorzugte

Kombination mit einem bestimmten Hilfsverb, oder den häufigen Gebrauch von Negation oder Imperativ illustrieren. Wird in diesem Sinne eine konsequente und brauchbare Methode erarbeitet, bleibt natürlich auch noch immer das praktische Problem der Entscheidung in konkreten Fällen: welcher Phraseologismus verdient einen selbständigen Artikel, und welcher soll im Artikel eines ihrer Bestandteile einen Platz haben.

Die Praxis stützt sich also zwar auf die Theorie, doch muß sie in vielen Fragen eigene Wege gehen.

#### Literatur

- BURGER, Harald/BUHOFER, Annelies/SIÄLM, Ambros (Hg.): *Handbuch der Phraseologie*. - Berlin/New York 1982.
- COX, H.L.: *Van Dale Groot woordenboek Nederlands-Duits*. - Utrecht/Antwerpen 1986.
- DOBROVOL'SKIJ, Dimitrij: *Zur deutschen Phraseografie*. S 161-172.
- FLEISCHER, Wolfgang: *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. - Leipzig 1982.
- FLEISCHER, Wolfgang: *Phraseologismus und Sprichwort. lexikalische Einheit und Text*. - In: Sandig, Barbara (Hg.): *EUROPHRAS 92. Tendenzen der Phraseologieforschung* - Bochum 1994. (= Studien zur Phraseologie und Parömiologie 1)
- JUHÁSZ, József: *A magyar frazeológiai egységek osztályozása*. [Manuskript] - Budapest 1979
- KÁROLY, Sándor: *Az értelmező és az értelmezői mondat a magyarban*. - Budapest 1958. (= Nyelvtudományi Értekezések 16)
- O. NAGY, Gábor: *A magyar frazeológiai kutatások története*. - Budapest 1977. (= Nyelvtudományi Értekezések 95)
- STERKENBURG, P.G.J./PIJNENBURG, W.J.J.: *Van Dale Groot woordenboek van hedendaags Nederlands*. - Utrecht/Antwerpen 1984.
- STERKENBURG, P.G.J. van: *Vaste woordverbindingen (fraseologismen) en GWHN*. - In: *Neerlandica Wratislaviensia* 3 (1987), 27-69.
- VERSTRATEN, Linda P.: *Vaste Verbindingen. Een lexicologische studie vanuit cognitief-semantisch perspectief naar fraseologismen in het Nederlands*. - Utrecht 1992.

RITA BRDAR-SZABÓ (BUDAPEST)

## ZUR AUFHEBUNG VON BLOCKADEN IN DER DERIVATIONSMORPHOLOGIE

Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Produktivität und Synonymie in der Wortbildung

### 1. Problemstellung

Jeder Wortbildungsansatz (ob theoretisch oder faktenorientiert) muß sich mit dem Problem von Konkurrenzbildungen bzw. von Erscheinungsformen paralleler Derivation auseinandersetzen. Unter Konkurrenzbildungen versteht man bedeutungsgleiche und/oder -ähnliche Wörter, deren morphologische Struktur durch die gleiche Basis und durch ein jeweils unterschiedliches, aber kategorienidentisches Affix oder Affixoid gekennzeichnet ist. Dies sei am Beispiel der unter (1) angeführten Oppositionspaare veranschaulicht.

(1) *Bewohner vs. Einwohner*  
*fehlerfrei vs. fehlerlos*  
*bevölkerungsarm vs. bevölkerungsschwach*

In Standardwerken zur Wortbildung werden bedeutungsgleiche und/oder -ähnliche Wörter mit einer identischen Basis, aber mit kategorienverschiedenen Wortbildungsmitteln häufig auch als Konkurrenzbildungen bezeichnet. Zur Illustration der Erscheinung seien unter (2) einige Oppositionspaare angeführt.

(2) *wolkenlos vs. unbewölkt*  
*bleifrei vs. unverbleit*  
*belastungsfrei vs. unbelastet*

Bei den unter (1) und (2) genannten Beispielen handelt es sich um die Gegenüberstellung von einzelnen Tokens. Wortbildung wird dabei aus einer statischen Perspektive betrachtet und als eine lexikalische Angelegenheit angesehen. Mit paralleler Derivation ist dagegen die Rivalität zweier oder mehrerer Derivationsmuster gemeint, wobei im allgemeinen davon ausgegangen wird, daß einer der betreffenden Prozesse nicht mehr produktiv oder nur eingeschränkt produktiv ist. Zur Illustration sollen unter (3) rivalisierende produktive und inproduktive Wortbildungsmuster genannt werden.

(3) *-bar vs. -lich*  
*-bar vs. -abel/-ibel*

Das produktive Wortbildungsmuster mit dem Suffix *-bar* rivalisiert bei der Bildung von deverbalen Adjektiven mit einer potentiell-passivischen Gesamtbedeutung sowohl mit dem im betreffenden Funktionsbereich nicht mehr produktiven

Muster auf *-lich* als auch mit dem Muster auf *-abell/-ibel*, das seine Produktivität bereits auch in der Domäne der nichtnativen Basen eingeübt hat.

Unter (4) sollen einige lexikalisierte Oppositionspaare die besagte Rivalität veranschaulichen.

(4) *erklärbar* vs. *erklärlich*

*lesbar* vs. *leserlich*

*operierbar* vs. *operabel*

*reparierbar* vs. *reparabel*

Das hartnäckigste Problem stellt die Behandlung parallel nebeneinander produktiver Wortbildungsmuster dar. Das Phänomen soll unter (5) an einem Beispiel vorgeführt werden.

(5) *-ung* vs. Konversion von Infinitivformen

Das produktive Wortbildungsmuster mit dem Suffix *-ung* rivalisiert bei der Bildung von deverbalen Substantiven mit dem produktiven Prozeß der Konversion von Infinitivformen zu Substantiven.

Aus verständlichen Gründen hat sich die einschlägige Forschung im Bereich der Untersuchung paralleler Derivation weitgehend zurückgehalten. Um diesem offensichtlichen Forschungsgefälle zugunsten der Behandlung des Verhältnisses zwischen produktiven und inproduktiven Derivationsmustern abzuhelfen, werde ich im folgenden hauptsächlich auf das Problem rivalisierender produktiver Prozesse eingehen. Die Forschung steht vor folgendem Rätsel: Warum kommt es in Wortbildungssystemen immer wieder zu Konkurrenzen und zu Erscheinungsformen paralleler Derivation? Geht man von einer engen Synonymieauffassung aus, so scheinen Konkurrenzfälle und rivalisierende Wortbildungsmuster überflüssig zu sein, zumal sie der Tendenz zur Ökonomie in der Sprache zuwiderlaufen. In Modellen unterschiedlicher Provenienz wurde das Konzept der Blockade eingeführt, um Rivalitäten der besagten Art auszuschließen. In diesem Beitrag werde ich zu zeigen versuchen, daß die Postulierung von Blockaden die Wortbildungsforschung nachhaltig behindern kann. Anstatt eine neue Blockierungstheorie vorzulegen, werde ich mich darum bemühen, die Sprache ernstzunehmen und am Beispiel einer Fallstudie zur parallelen Derivation das Verhältnis von Produktivität und Synonymie in der Wortbildung einer provisorischen Klärung zuzuführen.

## 2. Konkurrenzfälle und parallele Derivation in Wortbildungstheorien und in der faktenorientierten Wortbildungsforschung

### 2.1 Synonymieorientierte vs. blockadenorientierte Ansätze

In der Derivationsmorphologie zeichnen sich bei der Auseinandersetzung mit dem vorhin angedeuteten Problem zwei grundverschiedene Forschungsstraditionen ab: eine synonymieorientierte und eine blockadenorientierte.

Im Rahmen der ersten, die eher deskriptiv angelegt ist, stehen die sogenannten Wortbildungssynonyme, d.h. die in einem synchronen Schnitt belegten wortbildungsmäßig analysierbaren lexikalischen Synonyme im Mittelpunkt des Interesses. Wortbildung wird in diesem Fall primär lexikologisch angegangen. Den dieser Tradition verpflichteten Arbeiten wird eine halbwegs operationalisierbare Synonymiedefinition zugrunde gelegt. Grimm (u.a. 1968 und 1970) und Ohnheiser (u.a. 1974 und 1979) haben sich um die Etablierung dieses Forschungsprogramms besonders verdient gemacht, indem sie Bestandsaufnahmen von Konkurrenzfällen in bestimmten Subsystemen der deutschen bzw. der russischen Wortbildung vorlegten. Es wird dabei von der Annahme ausgegangen, daß Wortbildungssynonyme eine Art sekundäre semantische und/oder stilistische Differenzierung erfahren oder sich funktional auseinanderentwickeln.

Im Rahmen dieses Ansatzes kann jedoch nicht erklärt werden, warum es in morphologischen Subsystemen immer wieder zu rivalisierenden Bildungen kommt. Dieser Mangel läßt sich größtenteils darauf zurückführen, daß Aspekte der Produktivität unberücksichtigt bleiben, so daß Wortbildungssynonyme im Sinne von Wortgebildetheit als Zustand analysiert und als eine Subklasse der Synonymie im Lexikon aufgefaßt werden.

Die blockadenorientierte Richtung läßt sich im Gegensatz zur synonymieorientierten Tradition als eine primär theoretisch interessierte Forschungslinie charakterisieren. Das Konzept der Blockade hat jahrtausendealte Wurzeln: es läßt sich nämlich in seinen Ansätzen auf Werke von Panini und anderen bedeutenden Sanskrit-Grammatikern zurückführen. Zu den Wegbereitern des Konzeptes gehören unter anderen auch solche geistigen Größen wie z.B. Hermann Paul mit einer Arbeit aus dem Jahre 1896. Der Terminus selbst wurde von Botha (1968) bzw. von Aronoff (1976) eingeführt. Aronoff versteht unter Blockierung "the nonoccurrence of one form due to the simple existence of another." (Vgl. dazu ARONOFF 1976:43.)

Der Grundgedanke ist in einer ersten Annäherung grob vereinfacht folgendermaßen wiederzugeben: Da in derivations- und flexionsmorphologischen Systemen Synonymie aus Gründen der Ökonomie vermieden werden soll, wird die



Anwendung einer produktiven Regel durch potentielle Synonymie blockiert, d.h. verhindert: Das durch die entsprechende Regel definierte mögliche Wort würde nach Vorstellungen der "Blockadentheoretiker" als potentielles Synonym zu einem bereits im Lexikon gespeicherten Wort in Konkurrenz treten, gerade dies soll jedoch vermieden werden. Viel zitierte Beispiele sind die angeblich durch ein entsprechendes lexikalisches Synonym blockierten mit einem Stern ausgewiesenen Wortstrukturen \**Pferdin* (durch *Stute* blockiert) sowie \**besen* (durch *kehren* bzw. *fegen* blockiert).

Es soll bereits an dieser Stelle betont werden, daß Blockaden theorie- und regelabhängig zu fassen sind: Ob eine nichtakzeptable Wortstruktur als Opfer einer Blockade angesehen werden kann, hängt in bedeutendem Maße davon ab, in was für einem Modell die entsprechenden Regeln formuliert sind und wie großzügig bzw. wie eng ihre Anwendungsdomäne bestimmt wird.

Es liegen zahlreiche Versuche vor, das Blockadenkonzept in unterschiedliche - meistens in hohem Maße formalisierte - derivations- und flexionsmorphologische Modelle zu integrieren, wobei sich die Tendenz abzuzeichnen scheint, durch immer speziellere Blockierungstheorien der Bildung unerwünschter potentieller Wortstrukturen vorzubeugen. In lexikalistischen Morphologiemodellen im Rahmen des generativen Paradigmas wird vom Prinzip der Blockierung mit besonderer Vorliebe Gebrauch gemacht, wobei hervorzuheben ist, daß die hinsichtlich der Blockierungsmechanismen aufgestellten Hypothesen sogar in unterschiedlichen leicht abgewandelten Varianten des selben Theorietyps in grundlegenden Punkten voneinander abweichen.

Da mein Beitrag nicht zu einem Forschungsbericht ausufern soll, werde ich nur die m.E. wichtigsten Hypothesen Revue passieren lassen, um eine Diskussionsgrundlage zu schaffen und um meine Argumentationslinie vorzubereiten.

Aronoffs Blockierungstheorie geht von der Annahme aus, daß die Anwendung produktiver Wortbildungsregeln nicht blockiert werden kann und daß nur bereits lexikalisierte Wortstrukturen neue synonyme Lexikalisierungen blockieren. Auf innere Widersprüche des Modells wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen, u.a. in Plank (1981) und Rainer (1988).

Van Marles Domänenhypothese bezieht sich auf solche Fälle rivalisierender morphologischer Regeln, die sich in einem "allgemeiner Fall vs. spezieller Fall"-Verhältnis befinden. Die zentrale Annahme besteht darin, daß die Morphologietheorie ein Prinzip dafür verfügbar haben soll, daß bei einer solchen Konstellation die Domäne des allgemeinen Falles durch die Domäne(n) des rivalen speziellen Falles bzw. der rivalen speziellen Fälle eingeschränkt wird. Es wird durch ei-

ne Subhypothese der Domänenhypothese ausgesagt, daß die Domäne eines allgemeinen Falles paradigmatisch bestimmt ist; dies stellt nur die Umformulierung der Hauptthese dar.

Kiparsky bestimmt Blockierung im Rahmen seiner Lexikalischen Phonologie als das Ergebnis des Zusammenwirkens von Ebenenanordnung mit dem "Vermeide Synonymie"-Prinzip. Seine Hypothese formuliert er wie folgt: "The output of a lexical rule may not be synonymous with an existing lexical item." (Vgl. dazu KIPARSKY 1983:16.)

In Rainers Blockierungstheorie, in deren Rahmen Token-Blockierung und Type-Blockierung erstmals auch terminologisch klar voneinander abgegrenzt werden, kommt das Ökonomieprinzip insofern zum Tragen, zumal neben Synonymie und Produktivität der Gebrauchsfrequenz des blockierenden Wortes im Vergleich zur Frequenz des zu blockierenden Wortes auch eine wichtige Rolle zugeschrieben wird. Da jedoch Synonymie nicht definiert wird und da einfach postuliert wird, daß Synonymie die notwendige Voraussetzung für Blockierung darstellt, kann in diesem Modell das Verhältnis von Produktivität und Synonymie nicht angemessen dargestellt werden.

Als gemeinsames Merkmal aller blockadenorientierten Ansätze läßt sich die massive Marginalisierung der Konkurrenzfälle und der parallelen Derivation hervorheben. Parallel nebeneinander produktive morphologische Prozesse schneiden dabei besonders schlecht ab: Sie werden entweder ganz und gar ausgeklammert oder als eine Art Anomalie, Ausnahme oder bestenfalls als etwas stark Markiertes angesehen. Diese Gemeinsamkeit ergibt sich aus unterschiedlichen Auslegungen des sogenannten "Vermeide Synonymie"-Prinzips und des Paninischen Prinzips, wobei beide Prinzipien als spezielle Ausprägungen eines allgemeinen Ökonomieprinzips angesehen werden können.

Das "Vermeide Synonymie"-Prinzip läßt sich auf das Prinzip der ökonomischen Kodierung von sprachlichen Funktionen zurückführen. Grundlegend ist dabei die Annahme einer symmetrischen Beziehung zwischen Form und Funktion, eine Annahme, die auch dem klassischen Morphembegriff zugrundeliegt. Gegenbeispiele sind u.a. auch Janda/Sandoval (1984) zu entnehmen, die sogar Doppelmarkierungen einer bestimmten Kategorie belegen.

Das Paninische Prinzip besagt, daß die spezielleren Regeln vor den allgemeineren Regeln angewandt werden (angeführt nach JANDA/SANDOVAL 1984:2f.), bei konkurrierenden Regeln soll die Anwendung der speziellen Regel der der allgemeinen vorangehen, womit im Grunde genommen ein metatheoretisches Ökonomieprinzip postuliert wird. Das Paninische Prinzip nimmt außerdem

das Blockadenkonzept vorweg, zumal sich das "Vermeide Synonymie"-Prinzip als ein spezieller Fall des Paninischen Prinzips formulieren läßt. Paninis Prinzip wurde in den 70er Jahren von Vertretern der generativen Phonologie rezipiert und in disjunktive Regelanordnung und "Elsewhere"-Bedingung umformuliert und in die formalisierte Theorie integriert. In der disjunktiven Regelanordnung und der "Elsewhere"-Bedingung findet die Annahme einer vollständig komplementären, also ökonomischen Distribution ihren Niederschlag.

Kennzeichnend ist außerdem, daß Synonymie im vortheoretischen Sinne verwendet und nicht definiert wird, obwohl ständig auf den Begriff der Synonymie Bezug genommen wird. Dies ist mit dem Umstand in Zusammenhang zu bringen, daß die lexikalische Semantik in Morphologietheorien im allgemeinen keine angemessene Beachtung erfährt. Von Carstairs-McCarthy (1992) wurde neulich in seiner einflußreichen Monographie eben die adäquate Einbeziehung der lexikalischen Semantik als wichtiges Forschungsdesideratum hervorgehoben.

Die vortheoretische Verwendung des Synonymiebegriffs führt zu schwerwiegenden Schwierigkeiten, die den inhärenten Wert des Blockadenkonzeptes in Zweifel ziehen. Es läßt sich einerseits eine gewisse Zirkularität beobachten, andererseits gelangt man zu paradoxalen Schlußfolgerungen.

Das Zirkularitätsproblem ist sehr einfach zu demonstrieren. Es wird allgemein angenommen, daß parallele Bildungen blockiert werden, weil sie synonym wären. Mit anderen Worten, ein Prozeß, den wir nicht direkt zu beobachten vermögen (seine Ergebnisse sind keine Lexikoneinheiten), wird durch ein Phänomen motiviert, das stipuliert wird. Wenn man auf jegliche Begründung der Synonymie verzichtet, ist das einzige Argument, das man als Beweis vorbringen kann, daß es bei Blockierung tatsächlich um Synonymie handelt, die Tatsache selbst, daß es zur Blockierung kommt. Die betreffenden Bildungen müssen synonym sein, denn es gibt sonst keine andere Erklärung für Blockierung. Synonymie als Explanans für Blockierung stellt sich also als ein Explanandum heraus, das im zweiten Schritt als eigener Explanans dienen sollte.

Die zweite Schwierigkeit ist nicht so auffällig, ihre Folgen sind aber nichtsdestoweniger gewichtig. Es handelt sich um die Annahme, daß es bei parallel existierenden Bildungen eine semantische und syntagmatische Auseinanderentwicklung abgespielt haben muß. Das heißt, daß wir einen Nachzustand vor uns haben, wo die betreffenden Bildungen nicht mehr synonym sind, und daraus auf einen Vor- oder Urzustand schließen, wo sie parallel existiert hätten und synonym gewesen wären. Wenn der Urzustand tatsächlich so zu beschreiben wäre, müßte man zu einer paradoxalen Schlußfolgerung kommen: eine der Bildungen

hätte blockiert werden müssen, und es ist äußerst schwierig zu erklären, wie sie nachträglich doch wieder ins Leben zurückgerufen wurde. Es läßt sich keine plausible Erklärung für diesen qualitativen Sprung zwischen den zwei Stadien anführen.

Die Frage, welche Synonyme das Potential zum Auseinanderentwickeln haben und welche nicht, bleibt ebenfalls ungeklärt.

Ein weiteres Problem sehe ich darin, daß mögliche, d.h. durch eine Wortbildungsregel vorausgesagte Wortstrukturen, die jedoch nicht akzeptabel sind, durch Blockierungsmechanismen ausgeschlossen werden sollen. Diese Vorgehensweise setzt voraus, daß der Linguist in jedem Fall ein zuverlässiges Urteil über die Akzeptabilität von noch nicht belegten, nicht gebildeten virtuellen Wortstrukturen fällen kann. Die breite Streuung der Ergebnisse von Beurteilungstests spricht jedoch gegen diese Annahme.

Theorien, die das Konzept der akzeptablen Wortstruktur ablehnen und das Konzept der möglichen Wortstruktur als Ausgangspunkt wählen, bleiben empiriefern. (Vgl. dazu BOCHNER 1993, der im Rahmen des generativen Paradigmas gegen das Konzept der möglichen Wortstruktur argumentiert.) Bei solchen Ansätzen gibt es keine Kontroll- und Vermittlungsinstanzen, die die durch die Theorie generierten Wortstrukturen mit den empirisch beobachtbaren Wortbildungsfakten vergleichen.

Blockierungstheorien arbeiten außerdem mit konstruierten Beispielen, die zudem auch noch meistens kontextlos durch Introspektion oder bestenfalls durch unsystematisch durchgeführte Informantenbefragungen auf ihre Akzeptabilität hin überprüft werden. Bei den mit einem Stern oder mit einem Fragezeichen ausgewiesenen Beispielen wird nach einer Erklärung gesucht, warum eine bestimmte Wortstruktur nicht möglich bzw. nicht akzeptabel ist. Bei der Existenz potentieller Synonymie wird Blockierung angenommen, so kann die postulierte Wortbildungsregel "gerettet" werden. Kann aber gezeigt werden, daß Blockierung nicht generell gültig ist, so müssen die postulierten Regeln bzw. Theorien modifiziert oder möglicherweise ganz aufgegeben werden. Konkurrenzfälle sowie Erscheinungsformen paralleler Derivation liefern einen Hinweis darauf, daß die Existenz eines potentiellen Synonyms nicht unbedingt zur Blockierung einer entsprechenden Regelanwendung führen muß. Mit anderen Worten: Die Annahme von Blockierung durch potentielle Synonymie kann keine Garantie für die empirische Adäquatheit der postulierten Wortbildungsregel abgeben.

## 2.2 Parallele Derivation: Durchbrechen von Blockaden?

Dem Problem der parallelen Derivation wird meistens aus dem Weg gegangen, was einerseits wohl mit dem vorhin diskutierten Ökonomiekonzept zusammenhängt. Andererseits lassen es die theoretischen Annahmen nicht zu, parallele Derivation, vor allem parallel nebeneinander produktive Prozesse in das jeweils vertretene Modell zu integrieren. Diese, insbesondere die letzteren stellen also einen Störfaktor dar, eine nicht erklärbare Ausnahme. Aus diesem Grunde werden solche Fälle in der einschlägigen Literatur kaum behandelt. Es finden sich nur wenige Ausnahmen in Form von Aufsätzen. Umfassende empirische Untersuchungen stehen also auf diesem Gebiet noch aus. Im folgenden werde ich auf die wenigen bereits verfügbaren Arbeiten kurz eingehen, in denen Fälle paralleler Derivation in ersten Ansätzen behandelt werden. Es handelt sich dabei um Fallstudien im Bereich der Derivationsmorphologie verschiedener Sprachen.

Die Arbeiten, in denen Erscheinungsformen paralleler Derivation behandelt werden, lassen sich im Grunde genommen als Versuche interpretieren, das Phänomen der parallelen Derivation durch die punktuelle Anwendung von Blockierungsmechanismen wegzuerklären.

Malicka-Kleparska (1985) stellt sich als Aufgabe, das Problem der parallelen Derivation, dargestellt am Beispiel der Diminutivierungsprozesse im Polnischen, in ein lexikalistisches Wortbildungsmodell zu integrieren. Um dem Problem gerecht zu werden, werden von Malicka-Kleparska bestimmte Modifizierungen der geläufigen lexikalistischen Modelle vorgeschlagen. Ihr wichtigstes Instrument ist das Konzept des permanenten Lexikons, dem eine Filter-Funktion zukommt, was nichts anderes bedeutet als die Anpassung der Theorie an die Fakten; das ist also ein Korrekturmechanismus, der die empirisch als nicht zutreffend erwiesenen Voraussagen des Modells mit der Faktenlage in Übereinstimmung bringen soll.

Doyle (1993) setzt sich anhand der Kategorie der deadjektivischen Abstrakta im Irischen mit dem Phänomen der Suffixrivalität auseinander. Der schwerwiegendste Mangel dieses Ansatzes besteht darin, daß Konkurrenzfälle, die nicht semantisch oder syntaktisch motivierbar sind, als unangenehme Ausnahmen bzw. Anomalien angesehen werden müssen, als durch einen *deus ex machina* verhinderte Blockaden.

Wurzel (1988) redet in diesem Zusammenhang vom **Durchbrechen von Blockierungen**. Er ist angesichts der empirisch beobachtbaren Faktenlage gezwungen, zuzugeben, daß die von ihm als blockiert bezeichneten Derivationen, welche also aufgrund der Vorhersagen seiner Theorie 'eigentlich' strikt ausge-

geschlossen sein sollten, "unter bestimmten Bedingungen" doch vorkommen können. In diesem Zusammenhang redet er vom **Durchbrechen von Blockierungen**. Wurzel geht kurz auf die Frage ein, ob nun die Ausnahme von Blockierungen in der Derivation mit der Sprachwirklichkeit überhaupt zu vereinbaren wäre oder eine unhaltbare Fiktion darstelle. Es werden nun die einzelnen von ihm aufgestellten Blockierungstypen anhand einiger herausgegriffener Beispiele darauf hin untersucht, wie und unter welchen Bedingungen diese durchbrochen werden.

Zu Wurzels Vorgehen ist kritisch anzumerken, daß er aufgrund weniger punktuell ausgewählter Fakten zu allzu weitreichenden Schlußfolgerungen kommt. Bei der Formulierung der Thesen wäre deswegen viel mehr Vorsicht geboten, die empirische Überprüfung der Hypothesen sollte wenigstens auf Teilsysteme bezogen, d.h. wenigstens auf eine Derivationskategorie bezogen möglichst umfassend erfolgen. Dieser Mangel ist z.T. darauf zurückzuführen, daß Wurzel Blockierung punktuell auffaßt und im Grunde genommen auf Token-Blockierung reduziert.

Es gilt nun eigentlich nachzuweisen, daß die von Wurzels Theorie vorausgesagten Leerstellen (mit anderen Worten: die durch die Theorie generierten Leerstellen) im Output-Netz einer Regel unter bestimmten Umständen doch aufgefüllt werden. Die angenommenen linguistischen Operationen muten wie eine gewagte Gratwanderung an: Im ersten Schritt werden durch die Theorie Leerstellen generiert, und zwar überall dort, wo die aus der Theorie folgenden Voraussagen mit den Wortbildungsfakten nicht übereinstimmen, auf diese Weise entsteht ein großer Wortfriedhof der ungeborenen Wörter mit Sternen statt Kreuze. (Es geht dabei um Wortstrukturen, die durch übergeneralisierende Wortbildungsregeln potentiell erzeugt werden, deren Realisierung aus unterschiedlichen Gründen - durch Blockierung der Regelanwendung - jedoch unterbleibt.) Im zweiten Schritt werden dann die postulierten Leerstellen überall dort wieder "zurückgenommen", wo die Wortbildungsfakten mit der Theorie in Konflikt geraten, d.h. wo statt der vorausgesagten Leere akzeptable Wortstrukturen zu beobachten sind. Diese Situation erscheint vom theoretischen Standpunkt äußerst unbefriedigend, zumal die Struktur des vorgeschlagenen Modells einen zweifach ineinanderverschachtelten ad hoc einsetzbaren Korrekturmechanismus bereithält. Da es sich dabei um abstrakte Repräsentationsebenen handelt, ist im Grunde genommen alles möglich, was eine gewisse Willkürlichkeit in der Theoriebildung zur Folge hat.

### 2.3 Zwischenbilanz

Als Ertrag der Abschnitte 2.1 und 2.2 läßt sich folgendes festhalten:

Synonymie und Produktivität werden weder in der synonymieorientierten noch in der blockadenorientierten Forschungsrichtung systematisch aufeinander bezogen: In der ersten kommt die Produktivität zu kurz, in der zweiten die Synonymie bzw. die lexikalische Semantik im allgemeinen. In diesem Umstand spiegelt sich gewissermaßen die gegenseitige Ignoranz der beiden Traditionen wieder, eine Ignoranz, die sich wohl als eine Erscheinungsform der Entfremdung theoretischer und empirischer Forschung interpretieren läßt.

Durch die Widersprüche in den unter 2.1 und 2.2 diskutierten Hypothesen wird dem aufmerksamen Beobachter eine gewisse Willkürlichkeit bei der Theoriebildung bewußt. Daran läßt sich auch die Notwendigkeit der umfassenden empirischen Überprüfung der jeweils vertretenen Theorie ablesen. So stehen z.B. solche Hypothesen nebeneinander, die einander vollkommen widersprechen: Nach Aronoff können z.B. produktive Regeln überhaupt nicht blockiert werden, nach der Domänenhypothese von Jaap van Marle soll dagegen die Domäne der allgemeinen Fälle durch die speziellen Fälle eingeschränkt werden können. Mit anderen Worten: Jaap van Marle nimmt an, daß produktive Prozesse paradigmatisch eingeschränkt werden können. Die von den einzelnen Theoretikern durchgeführten Fallstudien haben meistens nur illustrativen Charakter.

Die Postulierung von Blockaden sowie Deblockierung von Blockaden stellt in diesem Sinne eine Blockade dar, die die Wortbildungsforschung nachhaltig behindern kann. Dieser Umstand führt zwangsläufig zu einer immer tieferen Kluft zwischen der empirischen und theoretischen Wortbildungsforschung: Für einen empirischen Ansatz gibt es keine Leerstellen, die ja erst auf einer hochabstrakten Repräsentationsebene postuliert werden, empirische Ansätze gehen ja von den Wortbildungsfakten aus, sie interessieren sich z.B. für Fälle paralleler Derivation, für Fälle also, die von Anhängern von Blockaden als Deblockierung von Blockaden bezeichnet werden würden. Blockaden gehören aus diesem Grunde deblockiert. Daraus erwächst die Forderung nach einer Wortbildungstheorie, die sich an akzeptablen und in der Kommunikation aktuell belegbaren Wortstrukturen orientiert und die bei ihrer Erklärung nicht auf Leerstellen ausweicht.

Lücken und Leerstellen entstehen dort, wo die durch eine Wortbildungsregel definierte Menge möglicher Wörter von den Wortbildungsfakten abweicht, oder anders gesagt: Leerstellen werden dort postuliert, wo eine bestimmte Wortbildungstheorie von den Wortbildungsfakten abweicht. Blockierungstheo-

rien stellen in diesem Sinne Korrekturmechanismen dar, die die jeweils vertretene Theorie an die Fakten in einer bestimmten Sprache anpassen sollen.

Zwischen den Annahmen der Theorie und der Wortbildungswirklichkeit läßt sich eine so tiefe Kluft beobachten, die nur durch die Aufgabe bzw. Modifizierung der Grundannahmen der Theorie überwunden werden kann. Zu den Postulaten, die revisionsbedürftig erscheinen, gehören u.a. die hypostasierten strukturellen Regeln, die im Grunde genommen produktivitätsfeindlich sind, sowie die Annahme einer komplementären Distribution bei rivalisierenden Suffixen. Die Vorstellung, daß der lexikalische Zugriff ökonomischer ist als die Anwendung produktiver Regeln, muß auch empirisch überprüft und präzisiert werden. Theorien, die die Asymmetrien in den Form-Bedeutungs-Zuordnungen als Systemstörung ansehen, sind gezwungen, Blockaden anzunehmen. Geht man von einer funktional bestimmten Derivationskategorie und ihren formalen Exponenten aus, so sieht man, daß es dort zu Konkurrenzen kommt, wo die Kodierung der betreffenden Kategorie nicht vollständig "versorgt" ist. In solchen Fällen kann ein Derivationsmuster über seine prototypische Domäne hinaus angewandt werden. Die Annahme "scharfer" Regeln schließt jedoch die Möglichkeit der Übergeneralisierung der Regel aus. Rivalitäten bzw. Synonymie erscheint in diesem Sinne auf einer allgemeinen Ebene, auf der Ebene der Derivationskategorie nicht als Systemstörung und ist auch nicht unökonomisch, sondern ausgesprochen funktional. Synonymie ist in diesem Sinne eine Begleiterscheinung der Produktivität.

2.4 Produktivität und Synonymie am Beispiel der parallelen Derivation mit *-bar* und *-fähig*

Dies soll anhand einer kurzen Fallstudie veranschaulicht werden. Die Derivationskategorie der deverbalen und denominalen Dispositionsadjektive verfügt über zwei rivalisierende parallel nebeneinander produktive Wortbildungsmuster, über das Muster mit dem Suffix *-bar* und das Muster mit dem Wortbildungselement *-fähig*, das gegenwärtig einen Grammatikalisierungsprozeß durchläuft. An dieser Stelle kann die Faktenlage aus Platzgründen nur in äußerst groben Zügen skizziert werden. Ich werde mich dabei darauf beschränken müssen, Typen von Rivalitäten in kontextlosen Oppositionspaaren vorzuführen. Es ist aber zu betonen, daß die Klärung der Verhältnisse vor allem wegen der bei Belegen auf *-fähig* beobachtbaren Ambiguitäten (Schwankungen zwischen aktivischen und passivischen Lesarten) eine systematische Korpusauswertung erfordert.

Die prototypische Anwendungsdomäne des Wortbildungsmusters mit *-bar* umfaßt den Bereich der transitiven Verben, die Domäne des Musters mit *-fähig* deckt dagegen den nominalen Bereich ab.



Unter (6) sollen einige Beispiele genannt werden.

(6) *beobachtbar, streckbar, verletzbar, zerstörbar*  
*BTX-fähig, bühnenfähig, zukunftsfähig, VGA-fähig*

Zwischen den Mustern mit *-bar* und *-fähig* scheint sich also eine komplementäre Funktionsverteilung abzuzeichnen. Das aus der Sicht von Blockadentheoretikern zufriedenstellende erstarrte Bild wird jedoch in der Sprachrealität durch zahlreiche Rivalitäten der unter (7) exemplifizierten Art in Bewegung gebracht.

(7) *recyclebar vs. recyclefähig vs. recyclingfähig*  
*rezyklierbar vs. rezyklierfähig*  
*strapazierbar vs. strapazierfähig*  
*zitierbar vs. zitierfähig*

Hinzu kommt ein weiterer Typ von Rivalitäten, wobei morphologisch aufeinander beziehbare nominale und verbale Basen in Bildungen mit *-fähig* und *-bar* zueinander in Konkurrenz treten. Diese Erscheinung soll unter (8) veranschaulicht werden.

(8) *reparaturfähig vs. reparierbar*  
*sanierungsfähig vs. sanierbar*  
*steigerungsfähig vs. steigerbar*  
*transportfähig vs. transportierbar*

Da die unter (7) und (8) vorgeführten Typen von Rivalitäten nicht auf einzelne Tokens beschränkt sind, sondern systematisch zu beobachten sind, drängt sich die Hypothese auf, daß Synonymie als Begleiterscheinung von produktiven Wortbildungsprozessen auftritt. Bei dem Wortbildungsmuster mit *-fähig* läßt sich gegenwärtig eine übergeneralisierende Verwendung über die prototypische Anwendungsdomäne hinaus beobachten, ein Prozeß, der mit Reinterpretation einhergeht. Neben synonymischen Relationen können sich auch Bedeutungskontraste der unter (9) vorgeführten Art ergeben.

(9) *spielbar vs. spielfähig*

Die Ambiguität von *spielfähig* verdeutlicht sehr gut die Notwendigkeit der Untersuchung von Kontextbelegen.

Zum Schluß soll noch angedeutet werden, daß die Klärung des Verhältnisses von Synonymie und Produktivität am Beispiel der Rivalitäten zwischen den beiden produktiven Wortbildungsmustern mit *-bar* und *-fähig* neben einem Vergleich mit Typen von Konkurrenzen zwischen den inproduktiven Wortbildungsmustern mit *-lich*, *-sam* und *-abell-ibel* auch die systematische Untersuchung des

funktionalen Zusammenwirkens der betreffenden Wortbildungsmuster mit synonymverdächtigen syntaktischen Konstruktionen voraussetzt.

### 3. Ausblick

Aus diesen Überlegungen heraus ergeben sich folgende Forschungsaufgaben:

1. Die Überbrückung der Kluft zwischen empirischer (faktenorientierter) und theoretischer Wortbildungsforschung einerseits sowie zwischen Theorien von möglichen Wortstrukturen und denen von akzeptablen Wortstrukturen andererseits.

2. Überprüfung der Hypothese zum Zusammenhang von Produktivität und Synonymie in der Wortbildung anhand breit angelegter empirischer Untersuchungen.

3. Eine angemessene Integration der lexikalischen Semantik in Morphologietheorien, wobei der Untersuchung von Synonymie und Polysemie in wortexternen und -internen Relationen eine zentrale Rolle zukommt.

### Literatur

ARONOFF, M. (1976): *Word Formation in Generative Grammar*. - Cambridge, MA: MIT Press. (= Linguistic Inquiry Monographs 1)

BOCHNER, H. (1993): *Simplicity in Generative Morphology*. - Berlin/New York: Mouton de Gruyter. (= Publications in Language Sciences 37)

BOTHA, R.P. (1968): *The Function of the Lexicon in Transformational Generative Grammar*. - The Hague: Mouton. (= Janua Linguarum, Series Maior 38)

CARSTAIRS-MCCARTHY, A. (1992): *Current Morphology*. - London/New York: Routledge.

DOYLE, A. (1993): "Suffixal Rivalry: a case study in Irish nominalisations." - In: Booij, Geert/van Marle, Jaap (Hg.): *Yearbook of Morphology 1992*. - Dordrecht/Boston/London: Kluwer, 35-55.

GRIMM, H.-J. (1968): "Zur Synonymie in der Wortbildung des deutschen Adjektivs." - In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 17.2-3:213-219.

GRIMM, H.-J. (1970): *Untersuchungen zu Synonymie und Synonymität durch Wortbildung im neueren Deutsch. Ein Beitrag zur Theorie der deutschen Synonymik, dargestellt an Beispielen aus dem Bereich des Substantivs*. Diss. - Leipzig.

JANDA, R.D./SANDOVAL, M. (1984): "Elsewhere" in Morphology. - Lindley Hall: Indiana University Linguistics Club.

KIPARSKY, P. (1983): "Word-formation and the lexicon." - In: Ingemann, F. (Hg.): *Proceedings of the 1982 Mid-America Linguistics Conference*. - Lawrence: University of Kansas, 3-22.

MALICKA-KLEPARSKA, A. (1985): "Parallel derivation and Lexicalist Morphology" - In: Gussmann, E. (Hg.): *Phono-Morphology: Studies in the Interaction of Phonology and Morphology*. - Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 95-112.

- OHNHEISER, I. (1974): *Untersuchungen zur Wortbildungssynonymie im nominalen Bereich (Substantiv und Adjektiv) in der russischen Gegenwartssprache*. - Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- OHNHEISER, I. (1979): *Wortbildung und Synonymie. Untersuchungen zur nominalen Wortbildungssynonymie in der russischen Gegenwartssprache*. - Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- PAUL, H. (1896): "Über die Aufgaben der Wortbildungslehre." In: *Sitzungsberichte der Philosophisch-Philologischen oder der Historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München*, 692-713; Wiederabdruck in: Lipka, L./Günther, H. (Hg.): *Wortbildung* - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, 17-35.
- RAINER, F. (1988): "Towards a theory of blocking: the case of Italian and German Quality Nouns." - In: Booij, Geert/van Marle, Jaap (Hg.): *Yearbook of Morphology 1988*. - Dordrecht: Foris, 155-185.
- VAN MARLE, J. (1985): *On the Paradigmatic Dimension of Morphological Creativity*. - Dordrecht: Foris.
- VAN MARLE, J. (1986): "The domain hypothesis: the study of rival morphological processes." - In: *Linguistics* 24:601-627.
- WURZEL, W.U. (1988): "Derivation, Flexion und Blockierung." - In: *ZPSK* 41.2:179-198

## Foreign language acquisition and second language

Language is a complex system and its acquisition is a complex process. It is not just a matter of learning the rules of grammar and vocabulary, but of developing a deep understanding of the language and its use in context. This process is influenced by a variety of factors, including the learner's age, motivation, and the quality of the instruction they receive.

### Sprachdidaktik

The study of language acquisition and second language learning is a central concern of applied linguistics. This field seeks to understand the processes involved in learning a new language and to develop effective methods for teaching it. Key areas of research include the role of the first language, the importance of comprehensible input, and the impact of social interaction on language learning.

One of the central questions in second language acquisition is how learners acquire the grammar of a new language. Research has shown that learners do not simply memorize rules, but rather construct their knowledge of the language through interaction and practice. This process is often described as 'interlanguage', a system of rules that is unique to the learner and evolves over time as they learn.



KATALIN PETNEKI (BUDAPEST)

## LITERARISCHE TEXTE IN LEHRBÜCHERN DES DEUTSCHEN FÜR UNGARISCHE GYMNASIASTEN

*"Wir irren allesamt, nur jeder irret anders."  
Ludwig van Beethoven<sup>1</sup>*

Literarische Texte in Sprachlehrbüchern? Ist das den ungarischen Schülern zumutbar? Wenn man die in Ungarn benutzten Lehrwerke des Deutschen unter diesem Gesichtspunkt untersucht, findet man die unterschiedlichsten Antworten, je nachdem, was für literarische Texte darin vorkommen und wie sie darin behandelt werden. So gilt das Motto, das ich dem vierten Band des Gymnasiallehrbuchs entnommen habe, als eine besonders prägnante Antwort auf diese Frage.

In diesem Beitrag möchte ich untersuchen, was für literarische Texte in der Lehrbuchreihe für ungarische Gymnasiasten vorkommen, inwieweit sie mit den allgemeinen Anforderungen im Literaturunterricht korrelieren und wie sie behandelt werden. Der Zweck dieser Untersuchung ist, zu zeigen, welche Rolle Literatur bzw. literarische Texte im Fremdsprachenunterricht spielen können bzw. sollten und warum sie einen unerläßlichen und integrierten Bestandteil des Fremdsprachenunterrichts bilden sollten. Bei meinen Ausführungen stütze ich mich vor allem auf die Auslegungen von H. Hunfeld und B. Kast, mit der Bemerkung, daß dieses Thema in einer äußerst umfangreichen Fachliteratur schon vielfältig bearbeitet wurde.

### **I. Rolle der Literatur im Deutschunterricht laut Lehrplan 1979/80**

Die Schulreform und der damit gleichzeitig eingeführte Lehrplan im Jahre 1979 sollten in vieler Hinsicht auch den Fremdsprachenunterricht erneuern. Der Wunsch wurde geäußert, daß die Bildungsziele im Zusammenhang mit dem Fremdsprachenunterricht neu durchdacht werden sollen. Man wollte mit Traditionen brechen, die den Deutschunterricht in Ungarn angeblich ziemlich lange beherrschten: Es wurden lange und lästige literarische Texte im Unterricht behandelt, anstatt sich auf pragmatische Ziele zu konzentrieren wie z.B. Konversation. So wurde vom Verfasser des damals neuen Lehrplans ein Ausschnitt aus dem Lehrplan aus 1938 zitiert, wo der von jedem kulturellen Bezug befreite, rein pragmatische Deutschunterricht propagiert wurde und was laut Kéri auch heute - also Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre - durchaus aktuell zu sein scheint: "A

<sup>1</sup> Motto der Lektion 9. *Der Thomanerchor*, Bd 4, S. 124.

modern nyelvek tanításában a gyakorlati célt kell kidomborítani. Úgy, hogy a terhes irodalmi anyagtól megszabadítva, érdekes és élvezhető olvasmányi anyaggal szereljük fel, s az oktatás céljává az illető nyelv elsajátíttatását tesszük. [...] az irodalmi anyag és az irodalomtörténet csökkentésével elsősorban a beszédgyakorlatokat kell szorgalmazni." (Zitiert von KÉRI, in: KÉRI 1980:29.)<sup>2</sup>

Kéri meint, daß diese pragmatische Auffassung und diese Einstellung zur Literatur im Fremdsprachenunterricht auf die Lehrbuchautoren wenig Wirkung gehabt habe und die in dieser Zeit entstandenen Lehrbücher des Deutschen eher einer literarischen Textsammlung ähnlich waren. Aus dieser Zeit kenne ich selbst jedoch nur ein einziges Lehrbuch, das vor kurzem in Reprintausgabe unverändert nachgedruckt wurde, das aber im Gegensatz zu Kéri ganz und gar die Auffassung vom "literaturfreien" Deutschunterricht vertritt: Ernst Häckel: *Könnyen, gyorsan németül* [Leicht und schnell auf deutsch]. Die ungarischen Lehrbücher des Deutschen haben sich - mindestens in ihrer Konzeption - von da an auf die Herausbildung der Sprechfertigkeit konzentriert, literarische Texte kommen da höchstens im Anhang als Ergänzungsmaterial oder in Bänden für Fortgeschrittene vor. Diese "Feststellung ist geradezu symptomatisch für eine Fremdsprachendidaktik, die der Literaturwissenschaft in den ersten Jahren des Fremdsprachenunterrichts eine bedeutungslose Aufgabe zumißt und erst dem Fortgeschrittenenunterricht zugesteht, literaturdidaktische Fragen aufzugreifen. [...] gefordert wird geradezu eine Liquidierung fremdsprachlicher literarischer Texte in der Schule, weil die sprachlichen Voraussetzungen zur Lektüre solcher Texte nicht gegeben sind." (KAST 1988:6)

## II. Deutschsprachige Literatur in den Lehrbüchern für Gymnasien

Die obigen Behauptungen können am besten an konkreten Beispielen gezeigt werden. Im folgenden möchte ich untersuchen, was für literarische Texte in der Lehrbuchreihe für Gymnasien angeboten werden, wie sie behandelt werden und was für eine Konzeption daraus ablesbar ist. Ich habe die Gymnasiallehrbücher gewählt, weil die Gymnasiasten ja im muttersprachlichen Unterricht auch Literatur der deutschsprachigen Länder behandeln. Sie lernen über verschiedene Epochen, Autoren und Werke der ungarischen Literatur und der Weltliteratur, sie lernen verschiedene Gattungen, Werkinterpretationen kennen, sie müssen lernen,

<sup>2</sup> "Im Unterricht moderner Fremdsprachen soll das praktische Ziel hervorgehoben werden. So, daß er vom lästigen literarischen Stoff befreit, mit interessanten und genießbaren Lesetexten versehen wird und zum Ziel des Unterrichts die Aneignung der gegebenen Fremdsprache setzt [...]. Mit der Verminderung des Literaturstoffes und der Literaturgeschichte sollen vor allem die Sprechübungen gefördert werden."

sich mit literarischen Texten selbständig auseinanderzusetzen. So ist es logisch, daß diese Kenntnisse auch im Fremdsprachenunterricht irgendwie reflektiert werden sollten.

Zuerst möchte ich einen Überblick über die literarischen Texte der Gymnasiallehrbücher geben:

1. Was für literarische Texte werden im Gymnasiallehrbuch angeboten?  
(Szanyi Gyula: *Német nyelvkönyv I.-IV.*)

Band 1	Band 2	Band 3	Band 4
<b>Lyrik (im Anhang):</b>	<b>Lyrik (im Anhang):</b>	<b>Lyrik:</b>	<b>Lyrik:</b>
1. H. HEINE: <i>Leise zieht durch mein Gemüt</i> (S.178) 2. L. UHLAND: <i>Die versunkene Krone</i> (S.178) 3. L. FÖRNBERG: <i>Spätsommerabend</i> (S.179) 4. A. KAUFMANN: <i>Wir</i> (S.180) 5. E. MERTKE: <i>Kleine weiße Friedenstaube</i> (S.181)	1. J.W. GOETHE: <i>Gefunden</i> (S.144) 2. H. HEINE: <i>Du bist wie eine Blume</i> (S.145) 3. B. BRECHT: <i>General, dein Tank ist ein starker Wagen</i> (S.145) 4. J.R. BECHER: <i>Das 20. Jahrhundert</i> (S.146)	1. J.v. EICHENDORFF: <i>Mondnacht</i> (Zusatzmaterial, S.169) 2. E. KÄSTNER: keine Titelangabe, <i>Gedicht über den Wald</i> (im Lektionstext, S. 143f.) 3. H. HEINE/F. SILCHER: <i>Die Lorelei</i> (Lied, Zusatzmaterial, S.184) 4. R.M. RILKE: <i>Herbsttag</i> (Zusatzmaterial, S.142) 5. BRECHT nach Neruda/H.EISLER: <i>Friede auf unserer Erde</i> (Anhang, S.199f.)	1. B. BRECHT: <i>Fragen eines lesenden Arbeiters</i> (Zusatzmaterial, S.22f.) 2. <i>Heidenröslein</i> (ohne Verfasser, Anhang, Lied, S.174)
			<b>Hörspiel (Auszug):</b>
			H. BÖLL: <i>Zum Tee bei Dr. Borsig</i> (Lektion 7, S.92f.)
		<b>Sage:</b>	
		Der Rattenfänger von Hameln (Lektion 9, S.115f.)	



Band 1	Band 2	Band 3	Band 4
		<b>Prosa (Auszüge):</b>	<b>Prosa (Auszüge):</b>
		<p>1. E. STRITTMATTER: Der Aufsatz aus <i>Tinko</i> (Hauslektüre, S.87f.)</p> <p>2. E. SCHMITZ: <i>Der Mörder kam zur Tagesschau</i> (Krimi, Hauslektüre, S.29)</p> <p>3. E. SCHMITZ: <i>Kommissar Ermers schwierigster Fall</i> (Krimi, Hauslektüre, S.126ff.)</p> <p>4. Text ohne Titel nach W.D. BRENNECKE (S.153f.)</p> <p>5. P. BICHSEL: <i>Der Mann mit dem Gedächtnis</i> (Hauslektüre, S.58)</p>	<p>1. H. KANT: <i>Die Aula</i> (Lektion 1, S.7f.)</p> <p>2. E. SCHMITZ: <i>Verlorenes Spiel</i> (Krimi, Hauslektüre, S.20f.)</p> <p>3. P. HANDKE: <i>Als ich fünfzehn war...</i> (Hauslektüre, S.47f.)</p> <p>4. H. RÖLL: <i>Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral</i> (Hauslektüre, S.116-119)</p> <p>5. F.C. WEISKOPF: <i>Die Geschwister von Ravensbrück</i> (Zusatzmaterial, S.81f.)</p> <p>6. K. TUCHOLSKY: <i>Werbekunst</i> (Zusatzmaterial, S.104f.)</p> <p>7. Max VON DER GRÜN: <i>Ein Gastarbeiter in der Bundesrepublik</i> (Zusatzmaterial, S.122f.)</p> <p>8. O. DOMME: <i>Unser Herr Sportlehrer Stramm</i> (Zusatzmaterial, S.162f.)</p> <p>9. L. KRUSCHE: <i>Ein ganz kurzes Interview für den Fernsehfunk</i> (Hauslektüre, S.146ff.)</p>
<b>Volkslieder (Anhang):</b>	<b>Volkslieder (Anhang):</b>	<b>Volkslieder (Anhang):</b>	<b>Volkslieder (Anhang):</b>
<p>1. <i>Laurenzia</i> (S.181)</p> <p>2. <i>Mein Hut...</i> (S.182)</p> <p>3. <i>Jetzt kommen die lustigen Tage</i> (S.183)</p> <p>4. <i>Es zogen auf sonnigen Wegen</i> (S.185f.)</p>	<p>1. <i>Ich ging einmal spazieren</i> (S.147)</p> <p>2. <i>Das Lieben bringt groß Freud</i> (S.148)</p> <p>3. <i>Ade zur guten Nacht</i> (S.149)</p> <p>4. <i>Hoch auf dem gelben Wagen</i> (S.150)</p>	<p>1. <i>Waldeslust</i> (S.196)</p> <p>2. <i>Auf, auf, zum fröhlichen Jagen</i> (S.197)</p> <p>3. <i>Im Wald, im grünen Walde</i> (S.198)</p>	<p>1. <i>Muß i denn</i> (S.175)</p> <p>2. <i>Vugelbeerbaum</i> (S.176f.)</p>
			<b>Brief:</b> S. ZWEIG: <i>Amok</i> (Übung zur Gramm. S.31/Ü2b)

Band 1	Band 2	Band 3	Band 4
		Sprichwörter als Motto vor jeder Lektion	Geflügelte Worte als Motto vor jeder Lektion von E. KÄSTNER, F. SCHILLER, K. MARX, J. W. GOETHE, K. KRAUS, G. E. LESSING, L. v. BEETHOVEN

Die obige Tabelle enthält vor allem Texte bzw. Auszüge aus den Werken bedeutender deutschsprachiger Autoren, aber auch aus der Trivalliteratur und der Jugendliteratur. Die Zahl der literarischen Texte und die Verteilung der Gattungen über die vier Jahre zeigen eine ausgeprägte Konzeption. Aus dieser Übersicht kann man gleich feststellen, daß literarische Texte mit fortschreitender Progression immer häufiger vorkommen. Die Progression in den literarischen Gattungen scheint nach dem folgenden Prinzip zu funktionieren: kurze Gedichte sind leicht - längere Prosatexte sind schwer, deshalb sollen sie erst später vorkommen. Es gibt keine bibliographischen Angaben, woher die Texte bzw. Auszüge genau stammen, so kann man nur schwer feststellen, ob die Prosatexte im Original oder sprachlich vereinfacht abgedruckt sind.

Die Auffassung, wonach man sich nur schrittweise der fremdsprachigen Literatur annähern kann, will die Schüler vor "einem Literaturschock in der Fremdsprache" schützen. Sie sollen nur solche Texte lesen, die sie auch ganz und gar verstehen können, d.h. die Texte enthalten nichts, worauf sie nicht vorbereitet worden sind. So können literarische Texte nur begrenzt behandelt werden. Sprachunterricht ist doch kein Literaturunterricht. Kéri schreibt dazu folgendes: "Rendszeres irodalmat, irodalomtörténetet nem kívánunk oktatni. Világirodalmat és ezen belül német irodalmat jelenleg a magyarorák keretében tanítanak. Nem volna helyes, ha Goetheről és Thomas Mannról tanultakat a német nyelvi órán megismételnék, csak sokkal primitívebben. A tanulót csapjuk be, ha elhitetjük vele, hogy Heine azonos azzal, amit róla a tanuló nyelvi szintjén nyújtani tudunk." (KÉRI 1980:31f.)<sup>3</sup>

Ich muß gleich hinzufügen, daß Heine auch nicht unbedingt mit dem identisch ist, was die Schüler im Rahmen des Literaturunterrichtes über ihn lernen. Im

<sup>3</sup> "Wir wollen keine systematische Literaturgeschichte unterrichten. Weltliteratur und im Rahmen davon die deutsche Literatur bildet den Lernstoff des muttersprachlichen Literaturunterrichts. Es wäre nicht richtig, wenn wir das, was die Schüler über Goethe und Thomas Mann [im Literaturunterricht] gelernt haben, wiederholen würden, nur auf einem [sprachlich] primitiveren Niveau. Wir würden den Schüler betrogen, wenn wir ihm Glauben machen würden, daß Heine mit dem identisch ist, was wir ihm auf seinem Sprachniveau bieten können."

Deutschunterricht lernen die Schüler - mindestens mit Hilfe des Lehrbuchs - höchstens nur je ein-zwei Gedichte von den großen Dichtern. Über die Dichter bietet das Lehrbuch keine Informationen, höchstens die Lebensdaten. Im Lehrplan wird unter dem Punkt "Ergänzungsmaterialien" die folgende Anforderung an die Schüler der I.-IV. Klasse gestellt: "Der Schüler soll bis zu Ende des Schuljahres zwei Gedichte (oder ein Gedicht und einen kürzeren Prosatext) und zwei Lieder gelernt haben. (Vgl. KERI 1980:223, 226, 230, 233.)"

Zu den literarischen Texten gibt es in den ersten zwei Lehrbüchern gar keine Aufgabe, nur eine zweisprachige Vokabelliste. Im dritten und vierten Band gibt es schon Aufgaben, die meist aus Fragen zum Text bestehen. Die anderen Aufgaben sind meist formorientiert - vor allem spielt der Satz bzw. der Satzbau eine wichtige Rolle. Übungen, die selbständige Meinungsbildung bzw. Einstellung zum gelesenen Text ermöglichen, gibt es kaum. (Am Ende dieses Artikels habe ich tabellarisch zusammengefaßt, was für Aufgaben zur Textverarbeitung angeboten werden.)

### III. Deutschsprachige Literatur im ungarischen Literaturunterricht

Der Literaturunterricht, der laut Lehrplan die ungarische Literatur im Gefüge der europäischen literarischen Strömungen darstellen will, behandelt auch die wichtigsten Epochen der deutschsprachigen Literatur. Der Lehrplan bietet den folgenden Basisstoff an:

#### 2. Deutsche Literatur im Rahmen des ungarischen Literaturunterrichts an Gymnasien (Klasse 1-4) (Vgl. KERI 1980:32)

Gattung:	Autor:	Werk:	Bemerkung:
Lyrik	F. HÖLDERLIN:	<i>Menons Klagen um Diotima</i> oder <i>Die Hälfte des Lebens</i>	
	J. W. v. GOETHE:	<i>Wanderers Nachtlied</i>	auf deutsch!
	R. M. RILKE:	<i>Archaischer Torso Apollos</i> oder <i>Herbsttag</i> oder <i>Der Panther</i>	Wahlpflichtlektüre
Prosa	E. T. A. HOFFMANN:	<i>Der goldene Topf</i>	
	F. KAFKA:	<i>Die Verwandlung</i>	Pflichtlektüre
	Th. MANN:	<i>Tonio Kröger</i> oder <i>Mario und der Zauberer</i>	eine der beiden Novellen ist Pflichtlektüre

Gattung:	Autor:	Werk:	Bemerkung:
Drama	B. BRECHT:	<i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> o d e r <i>Der kaukasische Kreidekreis</i>	eines der Dramen ist Pflichtlektüre
	F. DÜRRENMATT:	zwei Werke (konkret nicht genannt)	

Diese Tabelle zeigt, daß der Literaturunterricht laut Lehrplan eigentlich recht viel von der deutschsprachigen Literatur anbietet. Um das noch näher betrachten zu können, soll eine weitere Übersicht anhand des Literaturlehrbuchs für die II. Klasse der Gymnasien folgen. Dieses Lehrbuch behandelt die ungarische Klassik und Romantik im europäischen Kontext. Dabei wird auch die deutsche Klassik und Romantik kurz dargestellt:

### 3. Deutsche Literatur im Literaturlehrbuch für die II. Klasse der Gymnasien (Mohácsy Károly: *Irodalom a középiskolák II. osztálya számára*)

Epoche:	Autor:	Thema:
Klassik	J. W. V. GOETHE	Lebenslauf <i>Die Leiden des jungen Werthers</i> <i>Wanderers Nachtlied</i> <i>Faust</i>
	F. SCHILLER	Lebenslauf <i>Kabale und Liebe</i> <i>Don Carlos</i> <i>Die Künstler</i> <i>An die Freude</i> <i>Wallenstein</i> <i>Wilhelm Tell</i> <i>Maria Stuart</i>
	F. HÖLDERLIN	Lebenslauf Hölderlins Welt <i>Hyperion</i> <i>Menons Klagen um Diotima</i> <i>Die Hälfte des Lebens</i>
Romantik	NOVALIS	Lebenslauf <i>Heinrich von Ofterdingen</i>
	E. T. A. HOFFMANN	Lebenslauf <i>Der goldene Topf</i>
	H. HEINE	Lebenslauf <i>Buch der Lieder</i>

Das Lehrbuch für die III. Klasse behandelt den Lebenslauf von Rainer Maria Rilke und schreibt über seine Dichtkunst. Im Textbuch sind die Gedichte *Herbsttag*, *Der Panther* und *Archaischer Torso Apollons* in Übersetzung abgedruckt.

4. Der vierte Band behandelt die folgenden Autoren und deren Werke  
(Madocsay László: *Irodalom a középiskolák IV. osztálya számára*)

Autor	Werke
G. BENN	Lebenslauf Beschreibung einzelner Werke (z.B. <i>Der junge Hebbel</i> , <i>Die dänische Frau</i> usw.)
Th. MANN	Lebenslauf <i>Tonio Kröger</i> <i>Der Zauberberg</i>
F. KAFKA	Lebenslauf <i>Die Verwandlung</i> <i>Der Prozeß</i>
B. BRECHT	Lebenslauf <i>Die Dreigroschenoper</i> <i>Mutter Courage</i>
F. DÖRRENMATT	Lebenslauf <i>Romulus der Große</i>

Diese Tabellen lassen auch schon die entsprechenden Vorgehensweisen erkennen. Das Lehrbuch vermittelt Daten und Fakten über das Leben der Autoren und der Inhalt der oben erwähnten Werke wird kurz beschrieben. Manchmal gibt es auch kleine Auszüge in ungarischer Übersetzung. Eine etwas eingehendere Analyse mit Interpretationsvarianten wird einzig allein bei *Wanderers Nachtlid* durchgeführt. Aber bei all den Beispielen geht es darum, daß die Schüler lernen, was im Lehrbuch über literarische Werke steht. Ein literarisches Werk ist ein sprachliches Kunstwerk, das von Literaturforschern interpretiert werden kann. Diese Bewertung wird im Lehrbuch verbunden mit Lebensdaten angegeben. Die sog. "werkimmanente" Darstellungsweise (Vgl. KAST 1994:6f.) erfordert keine selbständige Interpretation vom Schüler. Er wird auf solche Fragen trainiert wie: "Was wollte der Autor damit sagen?" und gemeint ist: "Was denkt der Lehrer, der Lehrbuchautor darüber, was der Autor sagen wollte?"

Warum in Ungarn im Literaturunterricht das Gewicht in erster Linie auf Autoren und Werke gelegt wurde bzw. wird, hat Veronika Spira in einer Studie untersucht, in der sie verschiedene Ansätze des Literaturunterrichts in Europa verglichen hat. Als Ausgangspunkt eines solchen Vergleichs muß zuerst untersucht werden, welche Ziele sich der Literaturunterricht in den verschiedenen europäischen Regionen gesetzt hat:

1. Vermittlung von kulturellem Erbe
2. Vermittlung von verschiedenen Analyseverfahren und wissenschaftlichen Untersuchungsmethoden

### 3. Entwicklung der Schülerpersönlichkeit

### 4. Förderung des sozialen-gesellschaftlichen Aufstiegs durch hohes Niveau des Unterrichts

Welche der Zielsetzungen im Literaturunterricht betont werden, kann man geographisch ziemlich genau festlegen: Ziel Nr.1 und 2 ist für Frankreich, Ungarn und die Türkei typisch, die Verbindung der Ziele 1-3 für Belgien, die Ziele 3-4 für Dänemark und die Niederlande und die verknüpfte Betonung der Ziele 2-4 für Deutschland. (Vgl. SPIRA 1991:12f.)

Womit lassen sich diese Unterschiede erklären? Und warum herrscht in Ungarn eine lernstoffzentrierte und akademische Auffassung vor? Spira hat zwei grundlegend unterschiedliche Konzeptionen des Literaturunterrichts in Europa beschrieben. Die erste (sog. Cambridger Schule) hebt als Ziel die Vermittlung der humanen Kultur und die humanisierende Wirkung der Literatur und der Künste hervor. Die Schule hat danach die Aufgabe, diese Werte zu vermitteln, sie sollen vom Schüler erkannt und analysiert werden. Die andere Auffassung (sog. Londoner Schule) setzt sich als Ziel die Entwicklung der eigenen Ausdrucksfähigkeit, d.h. Sprach- und Literaturunterricht sind nicht voneinander getrennt. Er dient dazu, die muttersprachliche Kompetenz der Schüler auf ein Niveau zu bringen, mit deren Hilfe die anderen Unterrichtsfächer effektiv angeeignet werden können. (Vgl. SPIRA 1991:9.) Zwischen diesen zwei ziemlich extremen Auffassungen sind verschiedene Abstufungen möglich, wie die Legitimation von Literaturunterricht beschrieben wird, und diese Unterschiede werden auch in den oben erwähnten Prioritäten deutlich.

Über den Literaturunterricht in Ungarn stellt Spira fest, daß der durch die geschlossene Schule vorgeprägte, lernstoffzentrierte und auf die Literaturgeschichte aufbauende Unterricht nach der Auflösung des geschlossenen gesellschaftlichen Systems auch nicht leicht zu öffnen ist. Eigentlich ist es für ganz Osteuropa charakteristisch, daß solche Literaturlehrbücher dominieren, in denen chronologische Literaturgeschichte angeboten bzw. das Lebenswerk bedeutender Autoren beschrieben wird. Diese Beschreibungen sind aus ästhetischem und ideologischem Gesichtspunkt geschlossen, sie zeigen sogar Merkmale von Doktrinarismus auf. (Diese Einstellung hat lange die Herausbildung eines Konsens bei der Erarbeitung des Nationalen Grundlehrplans behindert.) So behält sich der systematische Literaturunterricht das Recht vor, nach dem eigenen Wertsystem ausgewählte Werke der Weltliteratur zu behandeln. In den Ländern mit offenem gesellschaftlichem System gibt es kaum oder gar keine systematische Vermittlung der Literaturgeschichte. Man will interessierte Leser erziehen, so wird im Litera-

turunterricht vor allem die eigene, aktuelle Literatur behandelt. Da man im Westen in Gymnasien mindestens drei Fremdsprachen lernt, wird Weltliteratur teilweise im Rahmen des Fremdsprachenunterrichts behandelt. In Ungarn ist der Anteil der ungarischen Literatur und der Weltliteratur laut Spira 50%-50%. (Vgl. SPIRA 1991:15ff.)

Nicht nur der Lernstoff nimmt im Literaturunterricht eine zentrale Rolle ein, sondern auch die Lehrkraft. Sie wählt die zu vermittelnden Werte und Werke aus und vermittelt sie. Diese Art der Unterrichtsgestaltung wirkt nicht nur auf den eigenen Unterricht lähmend: "A Kelet-Európában tanítási órát látogató szakember azt tapasztalja, hogy szinte minden tantárgyat egyféleképpen tanítanak, a módszerek egysíkúak, a frontális osztálymunka dominál, a tanóra főszereplője a tanár, minden interakció tőle indul ki. Ő adja elő az új tananyagot, vagy a kérdve-kifejtés módszerét alkalmazza, amely néha 'beszélgetés' formáját ölti. E beszélgetés azonban az esetek többségében zárt, az előre meghatározott célba kell eljutnia." (SPIRA 1991:23f.)<sup>4</sup>

Diese Unterrichtsgestaltung sollte aufgebrochen, geöffnet werden. Vom Nationalen Grundlehrplan her sind die ersten Schritte getan worden, indem man versucht hat, den Unterricht nicht vom Input her, sondern von Output her, durch Anforderungskataloge zu beschreiben und zu steuern. In diesen Anforderungen werden nicht nur Kenntnisse, sondern auch Fähigkeiten beschrieben, die der Schüler sich aneignen soll. Der Lehrer soll sich nicht nur auf den Lernstoff, sondern auch auf den Lernprozeß konzentrieren. Dabei könnten die sich allmählich verbreitenden neuen Ansätze im Fremdsprachenunterricht genutzt werden.

#### **IV. Rolle der Literatur im Unterricht von Deutsch als Fremdsprache**

Welche Aufgaben kann Literatur also im Deutschunterricht im Spannungsfeld von fremdsprachlichem Kunstwerk einerseits und geringem, aber entwicklungsbedürftigem Sprachvermögen der Schüler andererseits erfüllen? Vor diesem Dilemma stand auch der Autor des Lehrplans von 1979: "Az irodalom nyelvi országismereti tartalmát Verescsagin és Kosztomárov is hangsúlyozzák, de azzal

---

<sup>4</sup> "Der Fachmann, der in Osteuropa Unterrichtsstunden besucht, erfährt, daß fast alle Unterrichtsfächer auf gleicher Weise unterrichtet werden, die Methoden einseitig sind, die frontale Arbeitsform dominiert, der Lehrer die Hauptrolle spielt, jede Interaktion von ihm ausgeht. Er trägt den neuen Lernstoff vor, oder er stellt Fragen dazu, was manchmal den Eindruck eines 'Gesprächs' wecken könnte. Diese Gespräche sind aber meistens geschlossen und müssen zu dem schon vorher festgelegten Ziel führen."

a megszorítással, hogy a kettőnek a kapcsolatát az idegen nyelvi módszertani irodalomnak még tisztázni kellene." (KÉRI 1980:32)<sup>5</sup>

Also: keine Ahnung. Um auf das Motto dieses Beitrags zurückzugreifen, möchte ich mit Goethe sagen: "O glücklich, wer noch hoffen kann, aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen..."

Die Forderung von Kéri, die Zielsetzung und Aufgabe der Literatur im fremdsprachlichen schulischen Deutschunterricht zu klären und zu definieren, ist nach 15 Jahren nach wie vor aktuell. Um diese Definition formulieren zu können, muß man die Zielsetzungen des Fremdsprachenunterrichts im schulischen Rahmen unter die Lupe nehmen. Sowohl der Lehrplan aus dem Jahre 1979 als auch die letzte Variante des Nationalen Grundlehrplans (NAT) bestimmen das Ziel des Fremdsprachenunterrichts nicht rein pragmatisch, wie der anfangs zitierte Lehrplan aus dem Jahre 1938. Neben pragmatischen Zielen spielen die kognitiven und emotionalen, also erzieherischen Ziele auch eine wichtige Rolle, die aber im Banne der Vorbereitung auf die Sprachkundigenprüfung - in der literarische Texte keine Rolle spielen - oft zu sehr vernachlässigt werden.

Warum soll man sich mit literarischen Texten abquälen, wenn in der Prüfung keine solchen Anforderungen gestellt werden? Diese Frage ist genauso unberechtigt, als wenn wir in Frage stellen würden, ob es notwendig sei, Gymnasiasten zu Haltungen und Einstellungen zu erziehen. Diese Art von Fragestellung kann unter anderem auch dazu beigetragen haben, daß in diesem Alter die Schüler aus interessierten Lesern zunehmend zu ablehnenden Nicht-Lesern werden. Kinder im Vorschulalter und auch in der Primarstufe empfinden es als eine Herausforderung, unbekannte Texte zu entschlüsseln und gehen meist freudig an die Arbeit. Mit jedem Erfolg wächst ihre Lust am Lesen, die dann aber in der Schule bald zurückgeht. Offenbar hängt dieses Phänomen mit der Art und Weise der Anforderungen zusammen, die mal als Unterforderung, mal als unzumutbare Überforderung erscheinen. Wohlwollende Lehrbuchautoren tun ein paar literarische Texte als Zusatzmaterial in ihr Sprachbuch, um die Lust am Lernen der Fremdsprache zu erhöhen, wie das im Falle des Gymnasiallehrbuches für die erste und zweite Klasse die Absicht war: "A német nyelvi órákon, főleg az irodalmi és országismereti témákkal kapcsolatban a tanulók érzelmi-esztétikai nevelése is kapjon helyet. Ezt elősegíthetjük nyelvileg egyszerű, de irodalmilag értékes ver-

---

<sup>5</sup> "Der sprachliche, landeskundliche Inhalt der Literatur wird auch von Wereschtschagin und Kostomarov betont, aber mit der Beschränkung, daß die Beziehung der beiden von der Fachliteratur der fremdsprachlichen Didaktik noch geklärt werden müßte."



sek, dalok tanításával, rövidebb prózai szövegek feldolgozásával, képzőművészeti és zenei alkotások bemutatásával." (KÉRI 1978:218)<sup>6</sup>

Was dabei "wertvoll" bedeutet, wer den "Wert" der einzelnen Textbeispiele unter welchen Kriterien bestimmt, wird nicht erwähnt. Die Annahme, literarische Texte würden von selbst Lust zum Fremdsprachenlernen erwecken, hält sich offenbar seit längerer Zeit. Kéri schreibt im Handbuch zum Lehrplan: "Néhány verset, irodalmi szemelvényt a tankönyv [...] is közöl, a tantervi tematikában is helyet kaptak. Különböző megfontolások alapján: az anyagot színesebbé, vonzóbbá tehetjük, lazíthatjuk stb. [...] Ennek az anyagnak főképp kedvcsináló szerepet szánunk, ahogy erre a tanterv is utal: 'Szépirodalmi szemelvények, szövegrészetek feldolgozásával ébresszünk kedvet a tanulóknak további művek vagy a teljes művek megismerésére (főleg magyar fordításban).'" (KÉRI 1980:32)<sup>7</sup>

Wie man aber die Lust mit den im Lehrbuch abgedruckten oder mit anderen literarischen Texten erweckt, wird weder im Handbuch zum Lehrplan noch im Lehrerhandbuch des Gymnasiallehrbuches verraten. Das liegt ja in der Art und Weise der Textauswahl und -behandlung. Literarische Texte bringen laut Hunfeld aber wenig, "wenn der Sprachlehrtext nur den Lerner anspricht und das gelegentlich eingestreute Gedicht als Auflockerung oder Belohnung ihm als Leser angeboten wird." (HUNFELD 1990:33) Die motivierende Kraft literarischer Texte besteht eben darin, daß der Text den Lerner als Leser, als Individuum anspricht. Das "außerschulische Leseverhalten" (vgl. KAST 1988:40) der Schüler wird aber oft vollkommen außer acht gelassen. Ein Lehrbuchautor, der die Spannung beim Lesen zerstört, indem er die inhaltliche Aussage schon vor dem Lesen mitteilt, nimmt gerade den Sinn des Lesens weg und kann nur Ablehnung hervorrufen. Was ist aber für Jugendliche in diesem Alter eine echte Lektüre? "Was die inhaltliche Seite betrifft, so sollten die Texte für den jugendlichen Leser aktuell oder aktualisierbar sein: von gegenwärtiger Bedeutung, zeitnah, von augenblicklicher Wirkung und dauernder Wirksamkeit. Die Texte müssen vorhandene Bedürfnisse befriedigen, verschüttete Bedürfnisse freilegen, auf nicht erkannte Be-

<sup>6</sup> "In den Deutschstunden, vor allem dann, wenn literarische und landeskundliche Themen behandelt werden, soll auch die affektiv-ästhetische Erziehung der Schüler Platz erhalten. Das kann durch das Lernen sprachlich einfacher, aber literarisch wertvoller Gedichte, Lieder, durch die Bearbeitung kürzerer Prosatexte, durch das Vorführen von Kunstwerken und Musikstücken ermöglicht werden."

<sup>7</sup> "Auch das Lehrbuch bringt einige Gedichte und Auszüge aus literarischen Werken [...], sie sind auch in der Thematik des Lehrplans enthalten. Dafür gibt es unterschiedliche Gründe: damit kann der Lernstoff bunter, interessanter, lockerer usw. gemacht werden [...] Diesem Stoff [dem Zusatzmaterial] wird eine motivierende Rolle beigemessen, wie auch der Lehrplan darauf hinweist: 'Mit Hilfe literarischer Textbeispiele, Auszüge soll in den Schülern die Lust geweckt werden, weitere Werke bzw. ganze Werke (vorwiegend in Übersetzung) kennenzulernen.'"

dürfnisse aufmerksam machen, uneigentliche Bedürfnisse entlarven." (KAST 1988:40)

Die Texte und die dazu gehörenden Aufgaben, die ich im Deutschbuch für Gymnasien durchgesehen habe, bieten dazu kaum Möglichkeit und auch keine Anleitungen "zur persönlichen Deutung von Texten" (vgl. WICKE 1994:44), zum selbständigen Umgang mit deutschsprachiger Literatur. Das war offenbar auch nicht die Absicht des Autors. Die Textbeispiele sollen Sprachstrukturen und Wortschatz bereitstellen, die hinterher in verschiedenen Übungen gefestigt werden können. Dazu möchte ich ein konkretes Beispiel bringen. *Der Rattenfänger von Hameln* ist das Thema der 9. Lektion im III. Band des Gymnasialbuches (S.115-130). Der Text besteht aus zwei Teilen: es beginnt mit der Sage über den Rattenfänger, dann stellt es sich heraus, daß diese Sage von jemandem erzählt wird, denn die Fortsetzung ist ein Gespräch darüber, daß jemand versäumt hat, von der Autobahn einen Abstecher Richtung Hameln zu machen. Der wahrscheinliche Grund für diesen Textsortenwechsel ist der irrealer Konditionalsatz: "Wenn ich gewußt hätte..." Das Verstehen des Textes wird durch Fragen zum Text bzw. zu Textteilen geprüft, aber schon unter den Aufgaben zum Text gibt es eine Übung zur Struktur: die Substantive sollen durch Infinitivkonstruktionen ersetzt werden (S.118/Ü4). Auf Seite 120 wird aber ganz deutlich, warum gerade dieser Text in dieser Lektion behandelt wird: da sind die Grammatikpensen aufgezählt, die in dieser Lektion gelernt werden müssen (Konjunktiv Plusquamperfekt, irrealer Wunschsatz, irrealer Konditionalsatz, Temporalsätze mit "bevor"). Die Sage ist also dem Sprachunterricht untergeordnet, genauso, wie der Leser dem Lerner. Diese Unterordnung determiniert den Schüler als mechanischen Durchführer bestimmter Aufgaben. Er braucht sich den Kopf darüber nicht zu zerbrechen, was die "moralische Lehre" der Sage ist: "Am Verhalten der Bürger kann man den Geiz und die Unzuverlässigkeit des Kleinbürgers erkennen..." (S.116)

Um die geschlossene Position des Schülers zu öffnen, sollte es ihm ermöglicht werden, an den Text eigene Fragen zu stellen, eventuell sich in die Rolle verschiedener Teilnehmer der Sage zu setzen, sich mit ihnen zu identifizieren oder sich von ihnen zu distanzieren. Die Sage läßt sich leider durchaus aktualisieren, wo heute so häufig Kinder entführt werden und wozu Schüler ganz bestimmte Stellung nehmen können bzw. wollen. "Umgang mit Literatur heißt, daß der Schüler nicht mehr passives Objekt ist, der zur Literatur hingeführt wird, sondern als aktives Subjekt auftritt, das mit den Texten 'umgeht', sie (kritisch) analysiert, vergleicht, ergänzt, kommentiert, umschreibt, 'Handlungs- und Lösungsalternati-

ven' kennenlernt und sie in seiner Phantasie durchspielt, Texte also seinen Bedürfnissen unterwirft und auf seine Bedürfnisse bezieht." (KAST 1988:39)

Dies bedeutet auch, daß die Aufgaben zu literarischen Texten im Fremdsprachenunterricht nicht genauso gestaltet werden sollen wie Aufgaben zu Sachtexten, sonst kann gerade das, was diese Texte bieten, nicht seine Wirkung entfalten. Es geht ja nicht um reine Informationsentnahme. Literarische Texte erlauben dem Fremdsprachenlerner einen Einblick in Haltungen, Einstellungen derjenigen Menschen, die zur Zeit der Entstehung der Werke gelebt und gewirkt haben. Daher reicht es nicht, nur Aufgaben zu bieten, die das Textverstehen durch Fragen kontrollieren. Es muß ermöglicht werden, die Gefühle, die beim Lesen literarischer Texte entstehen, zu verbalisieren, dazu die Redemittel bereitzustellen und zu üben. Es muß auch untersucht werden, wie diese Texte auf die jetzigen und hiesigen Leser wirken können, welche Kenntnisse des Entstehungskontextes zum Verstehen notwendig sind. "Die Wirkung der Literatur verändert [sich] durch die Außenperspektive des Lesers. Literatur informiert nicht nur über das Land, in dem sie entstanden ist - das könnten pragmatische Texte ebenso und meist besser -, sie wirkt mit diesen Informationen auf den Leser und verbindet so das Lernziel 'Attitüde' mit dem Lernziel 'Landeskunde' ('Kulturkunde', 'Deutschkunde', 'Gesellschaftskunde' oder wie immer man diesen Teilbereich nennen möchte)." (KAST 1988:34)

Um die notwendige Attitüde herausbilden zu können, soll der/die Deutschlehrer/in seine/ihre Einstellung zu literarischen Texten im fremdsprachlichen Deutschunterricht überprüfen. Es ist nicht die Aufgabe des Lehrers, den Schülern zu sagen, wie sie die Texte zu verstehen haben. Lehrerfragen wie Fragen zum Text im Lehrbuch bestimmen die Textinterpretation aus der Rezeption des Lehrers bzw. des Lehrbuchautors und determinieren die Antwort, die der/die Lehrer/in zu hören wünscht. Schüler sollen lernen, wie sie selbst Fragen an einen Text stellen können, wie sie sich damit auseinandersetzen können. Nur so kann die Feststellung im Fremdsprachenunterricht auch berücksichtigt werden: "Ein Text hat immer zwei 'Autoren': einen, der den Text schreibt und einen, der den Text rezipiert. Im Dialog zwischen Text und Leser entsteht der Sinn." (KAST 1994:7)

In der letzten Zeit plädiert man immer lauter und entschlossener für literarische Texte im Fremdsprachenunterricht. Sie können ja mehr, und vor allem aber etwas anderes bieten als Lehrbuchtexte: "Literarische Texte gewinnen ihre Leser, indem sie sie tätig werden lassen. Zum Genuß des Lesens gehört nach Max Frisch, daß der Leser 'den Reichtum seiner Gedanken entdeckt' und diese schein-

bar in uns selbst entdeckten Gedanken haben auf uns eine besondere Wirkung [...]. Das ästhetische Lesen als aktivierendes Lesen beruht auf den besonderen Formulierungen des Textes, die die sinnbildenden Fähigkeiten des Lesers anregen. Man kann sich also nicht mit dem Erfassen der einzelnen Formulierungen begnügen, sondern muß über sie vermittelt das Ganze erschließen. Dieses Ganze ist immer eine Leistung des Lesers." (BREDELLA, in: BAUSCH/CHRIST/KRUMM 1991:42)

Die einzelnen literarischen Gattungen können ihre besondere Wirkung im Fremdsprachenunterricht ausüben. Gedichte können vor allem im Anfängerunterricht eine besonders wichtige Rolle spielen, vor allem, wenn sie die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit der Sprache in einfacher Form präsentieren. Während die Lehrbuchsätze als Muster so lange wiederholt werden, bis sie vom Schüler allmählich selbständig gebraucht werden, bleiben Zeilen der auswendig gelernten Gedichte immer ein Zitat. (Vgl. HUNFELD 1990:18.) Das Einpauken von Lehrbuchsätzen und das Auswendiglernen von Gedichten hat eigentlich nichts Gemeinsames an sich. "Da Lyrik anders redet als der Sprachlehrtext, fällt sie aus dem Rahmen einer Sprache, die das didaktisch Mögliche oder Wünschbare vorspricht. Wo jedes Wort und jeder Satz nur sich selbst lehren will, spricht Lyrik in mehrfacher Hinsicht eine nicht passende Sprache. Schon das vereinzelte Gedicht widerspricht dem Anschein einer Sprachlektion, die so tut, als sei sie das Maß aller Rede. Und da Lyrik vom Adressaten anderes verlangt als Folgsamkeit und mechanisches Nachsprechen, untergräbt sie, durch ihre bloße Anwesenheit im Sprachbuch, die Autorität des Sprachlehrtextes." (HUNFELD 1990:34)

Hans-Jürgen Krumm plädiert für den Einsatz literarischer Texte schon im Anfangsunterricht mit den folgenden Argumenten: "sie erlauben in besonderem Maße, interkulturelle Aspekte und die Subjektivität der Lernenden einzubeziehen". (KRUMM, in: BAUSCH/CHRIST/KRUMM 1991:97) Wenn Fremdsprache nicht nur als Werkzeug verstanden werden soll, sondern auch als Weg zu einer anderen, fremden Kultur, dann kann der Fremdsprachenunterricht nicht auf literarische Texte verzichten.

Sind also literarische Texte im Fremdsprachenunterricht unseren Schülern zumutbar? Ja, unbedingt, aber sie sollen als echte Leser akzeptiert und behandelt werden. Sie brauchen nicht von Literatur verschont bleiben, sondern sie sollten eher lernen, wie sie mit fremdkulturellen Texten umgehen können, was sie daraus für sich selbst gewinnen können. Eine unerläßliche Anforderung an die Deutschlehrerausbildung wäre also, die zukünftigen Lehrer/innen dazu zu befähigen, auch literarische Texte im Deutschunterricht einsetzen zu können. Sie sollten -

wie unsere kleine Gruppe bei Dir, liebe Zsuzsa, vor vielen Jahren - lernen, daß ein Text unter verschiedenen Aspekten interpretiert werden kann, daß es keine einzig richtige Interpretation gibt, und daß durch diese Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten Texte interessant und motivierend werden können. Mit einem offener gestalteten Unterricht, wo die Lehrkraft eine selbständige Meinungsbildung erlaubt und nicht nur die formale Richtigkeit vor Augen hält, sondern auch den Inhalt der Schüleräußerungen berücksichtigt, könnten die Schüler zum Mitdenken angeregt und zum Lernen motiviert werden. So kann man dann hoffentlich vermeiden, daß Literatur- und Fremdsprachenunterricht so aussieht:

Über allen Bänken ist Ruh.  
In allen Reihen  
Spürest du  
Kaum einen Hauch  
Die Schüler schweigen im Schlafe.  
Warte nur, Pauker, balde  
Pennest du auch.<sup>8</sup>

## L i t e r a t u r

BREDELLA, Lothar: *'Ästhetisches Lesen' als Lernziel des Fremdsprachenunterrichts?* - In: Bausch, K-R/Christ, H/Krumm, H-J. (Hg.): *Texte im Fremdsprachenunterricht als Forschungsgegenstand. Arbeitspapiere der 11. Frühjahrskonferenz zur Erforschung des Fremdsprachenunterrichts.* - Bochum: Brockmeyer 1991, 37-44. (= Manuskripte zur Sprachlehrforschung 35)

EHLERS, Swantje: *Lesen als Verstehen. Zum Verstehen fremdsprachlicher literarischer Texte und zu ihrer Didaktik. Fernstudieneinheit 2.* - Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt 1992.

HUNFELD, Hans: *Literatur als Sprachlehre. Ansätze eines hermeneutisch orientierten Fremdsprachenunterrichts.* - Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt 1990.

KAST, Bernd: *Jugendliteratur im kommunikativen Deutschunterricht* - Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt 1988.

KAST, Bernd: *Literatur im Anfängerunterricht.* - In: *Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts.* 2/1994, 4-13.

KÉRI, Henrik: *A gimnáziumi nevelés és oktatás terve. Tantervi útmutató. Német nyelv I-IV. osztyály.* - Budapest: Tankönyvkiadó 1980. (Művelési feladatok: 29-33)

KRUMM, Hans-Jürgen: *Die Funktion von Texten beim Lernen und Lehren von Fremdsprachen.* - In: Bausch, K-R/Christ, H/Krumm, H-J. (Hg.): *Texte im Fremdsprachenunterricht als Forschungsgegenstand. Arbeitspapiere der 11. Frühjahrskonferenz zur Erforschung des Fremdsprachenunterrichts.* - Bochum: Brockmeyer 1991, 97-103 (= Manuskripte zur Sprachlehrforschung 35)

<sup>8</sup> MATTEN-GOIDES 1988:59.

MATTEN-GOHDES, Dagmar: *Goethe ist gut. Ein Goethe-Lesebuch für Kinder ausgestattet und bebildert mit Schattenrissen, Scherenschnitten, Stichen und anderen zeitgenössischen Bildern, mit Erklärungen versehen von Dagmar Matten-Gohdes.* - Weinheim/Basel: Beltz 1988.  
(= Gullivers Bücher 44)

MADOCSAI, László: *Irodalom a középiskolák IV. osztálya számára.* 14. kiadás. - Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1995.

MOHÁCSY, Károly: *Irodalom a középiskolák II. osztálya számára.* - Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1990.

MOHÁCSY, Károly: *Irodalom a középiskolák III. osztálya számára.* 2. kiadás. - Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1994.

RÖSLER, Dietmar: *Literarische Texte in Grundstufenlehrwerken "Deutsch als Fremdsprache".* - In: *Spracharbeit*, 2/1986, 16-26.

SIPOS, Lajos/FORGÁCS, Anna: *Az irodalomtanítás jelene és jövője Magyarországon.* - In: Sipos, L. (szerk.): *Irodalomtanítás Belgiumban, Franciaországban, Hollandiában, Japánban, Olaszországban, Portugáliában, Szovjetunióban és Magyarországon.* - Budapest: Honffy 1991, 147-188.

SPIRA, Veronika: *Az irodalomtanítás nálunk és más nemzeteknél.* - In: Sipos, L. (szerk.): *Irodalomtanítás Belgiumban, Franciaországban, Hollandiában, Japánban, Olaszországban, Portugáliában, Szovjetunióban és Magyarországon.* - Budapest: Honffy 1991, 9-31.

SZANYI, Gyula: *Német nyelvkönyv a gimnázium I. osztálya számára.* - Budapest: Tankönyvkiadó 1992.

SZANYI, Gyula: *Német nyelvkönyv a gimnázium II. osztálya számára.* - Budapest: Tankönyvkiadó 1991.

SZANYI, Gyula: *Német nyelvkönyv a gimnázium III. osztálya számára.* - Budapest: Tankönyvkiadó 1991.

SZANYI, Gyula: *Német nyelvkönyv a gimnázium IV. osztálya számára.* - Budapest: Tankönyvkiadó 1991.

WICKE, Rainer E.: *Die Aufgabe als Verstehenshilfe im Umgang mit literarischen Texten. Ler-nerzentrierte Übungs- und Aufgabentypen.* - In: *Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts*, 2/1994, 40-45.

WIERLACHER, Alois: *Deutsche Literatur als fremdkulturelle Literatur. Zu Gegenstand, Textauswahl und Fragestellung einer Literaturwissenschaft des Faches Deutsch als Fremdsprache.* - In: Wierlacher, Alois: (Hg.): *Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie.* Bd.1. - München: Fink 1980, 147-166.



ANNA SZABLYÁR (BUDAPEST)

## MULTINATIONALE LEHRWERKE IM UNGARISCHEN KONTEXT

Die Tatsache, daß das Angebot an regionalen Lehrbüchern des Deutschen in Ungarn jahrzehntelang relativ bescheiden war, kann u.a. damit begründet werden, daß etwa von Beginn der 70er Jahre an einige multinationale Lehrbücher - später Lehrwerke (fortan LW) - auch in Ungarn erhältlich waren.

Die 60er Jahre waren eigentlich noch "die Zeit 'großer' Deutsch als Fremdsprache-LW" wie *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* (SCHULZ/GRIESBACH 1967) und *Deutsch als Fremdsprache* (BRAUN/NIEDER/SCHMÖE 1967), die in unseren Tagen, wie das Rösler formuliert, "endgültig vorbei ist".<sup>1</sup>

Es ist eine Binsenwahrheit, daß Deutschunterricht im Zielsprachenland und in unserem Falle in Ungarn "ganz anders" aussehen sollte. Auf diese Unterschiede einzugehen, also Möglichkeiten der Zielgruppenbestimmung im Geographischen und Sozialen wahrzunehmen, das wurde lange Zeit - wie es sich anhand von Lehrbüchern eindeutig feststellen läßt - vernachlässigt bzw. nicht praktiziert.<sup>2</sup>

Die Lehrbücher und LW für DaF aus der BRD waren im schulischen Unterricht offiziell bis zur Wende (1989) nicht zugelassen. Die Listen der vom Ministerium zugelassenen Lehrbücher enthielten bis zur Wende nur noch die Lehrbücher, Serien des Schulbuchverlags. (Selbstverständlich waren gleichzeitig Lehrbücher für DaF auch aus der DDR auf dem Markt. Sie stellten mit der Zeit aus politischen Gründen immer weniger Konkurrenz dar.)

Die Lehrbücher aus der BRD waren lange Zeit hindurch ausschließlich einige Titel aus dem Hueber Verlag. Als absoluter Renner galten in Ungarn die verschiedenen Ausgaben von Schulz/Griesbach: *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* (1967), also ein Lehrbuch der ersten Lehrwerkgeneration, in dem nach Lutz Götze "Grammatik in traditioneller Auffassung im Mittelpunkt stand"<sup>3</sup>. Seit Mitte der 70er Jahre wurde auch Schäpers: *Deutsch 2000* (1972), ein etwas verspäteter Vertreter der zweiten Generation bzw. der audio-lingualen und audiovisuellen Lehrmethode verkauft. Tonträger, Tonbänder oder Kassetten, Lehrerhandbücher waren damals zu den beiden Lehrmaterialien im Buchhandel gar nicht zu bekommen.

---

<sup>1</sup> RÖSLER: *Lernerbezug*, 1992:1.

<sup>2</sup> Vgl. ebenda, S.24.

<sup>3</sup> GÖTZE, in: KAST/NEUNER, 1994:29.



In ihrem Referat über Adressatenspezifika vertritt Hessky die Ansicht, daß Lehrbücher, LW für DaF, erstellt Anfang der 70er Jahre in deutschsprachigen Ländern (sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik Deutschland!!!) von Muttersprachlern, im Vergleich zu denen "von Nichtmuttersprachlern" in Ungarn erstellten und veröffentlichten Lehrbüchern "auf völlig oder zum Teil neuer theoretischer Basis entwickelt" wurden<sup>4</sup>.

Sie behauptet des Weiteren, ab etwa der Mitte der 70er Jahre hätten diese Materialien in Ungarn den Bereich DaF dominiert, bzw. daß damals die Werke aus der BRD alle "didaktisch-methodisch auf dem neuesten Stand"<sup>5</sup> gewesen wären. Diese Darstellung ist vielleicht zu allgemein gefaßt und sollte weiter differenziert werden. Man denke allein an das Konzept von Schulz/Griesbach: *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*.

Die oben erwähnten Bücher wurden in den 70er Jahren - soweit dies in Ermangelung einschlägiger Statistiken einzuschätzen ist, vor allem im Privatunterricht oder von Lehrern auch als Steinbruch benutzt, außerdem wurden sie in einigen Institutionen der Erwachsenenbildung als kurstragendes Material eingesetzt.

Im Mannheimer Gutachten steht über *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*, daß dieses Buch nur "für auf Leseverstehen und Grammatikbeherrschung zielenden Unterricht empfohlen werden kann"<sup>6</sup>. Den Erwartungen und Bedürfnissen sowohl der meisten Lehrer als auch der meisten Lerner in Ungarn entsprachen diese Zielsetzungen in diesen Jahren. Die Mehrheit der erwachsenen Lerner waren an traditionellen Lerntechniken orientiert. Daß in diesem Lehrbuch die deutsche Grammatik als ein überschaubares System dargestellt wird, hielten viele für einen unerläßlichen, wenn nicht für den wichtigsten Teil eines Lehrmaterials. Um den hohen Anforderungen der damaligen Sprachkundigenprüfung (meistens Mittelstufe) - zumal was grammatische Kompetenz betrifft - gerecht zu werden, mußten besonders bestimmte grammatische Strukturen, Ausnahmen, auch sogenannte Strukturleichen geübt, gepaukt werden, häufig auf Kosten der Entwicklung von wichtigen Fertigkeiten wie Hörverstehen oder Schreiben, die eben wegen der Anforderungen der Prüfung vernachlässigt wurden.

Es war eigentlich ein ganz geringer Teil der ungarischen Bevölkerung, der aus eigenem Interesse, oder wegen Erwartungen an verschiedenen Arbeitsplätzen

---

<sup>4</sup> HESSKY, in: LÖSCHMANN (Hg.), 1990:31.

<sup>5</sup> Vgl. ebenda, S.33.

<sup>6</sup> ENGEL et al.: *Mannheimer Gutachten*, 1977:63.

sich zum Ziel gesetzt hatte, in Deutsch ein Zertifikat - was damals nur die Sprachkundigenprüfung sein konnte - zu erwerben.

Vor der Wende war es relativ einfach und nicht besonders kostspielig, in die DDR zu fahren und mit der Zeit konnten ungarische Staatsbürger, die es sich finanziell leisten konnten, jedes dritte Jahr als Tourist auch ins westliche Ausland reisen. Allmählich wurden besonders in bestimmten Schichten der Gesellschaft auch produktive Fähigkeiten in Fremdsprachen wie Sprechkompetenz geschätzt und als Anspruch dem FSU gegenüber formuliert. Dies bestätigt die These von Rösler, daß Methodenwechsel "jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt vernachlässigte Aspekte des Fremdsprachenlernens hervorheben, auf **Änderungen im gesellschaftlichen Bedarf** [Herv. A.Sz.] reagieren und recht abhängig von Entwicklungen in der allgemeinen Linguistik sind."<sup>7</sup> Diese Entwicklung fiel damit zusammen, daß was sich in Amerika und in England in den 50er, 60er Jahren durchgesetzt hatte, nämlich Drillmethode, strukturalistische Lehrpläne, Sprachlabor bzw. programmierter Unterricht (AVM bzw. ALM), wurde in Ungarn erst Ende der 60er Jahre allmählich in der Praxis umgesetzt<sup>8</sup>. Eigentlich gab es kaum regionale Lehrbücher/LW des Deutschen, die - im Sinne der audiovisuellen Methode - die Präsentation von Alltagsszenen mit Hilfe von Dias und Tonbändern vorgenommen hätten. Dieser Mangel hatte wahrscheinlich technische und finanzielle Gründe (Herstellungskosten, Mangel an technischer Ausrüstung bei Institutionen, die Fremdsprachenkurse organisierten.)

Ein kleiner Teil von Deutschlehrern in Ungarn hatten damals die Möglichkeit z.B. mit *Deutsch 2000* (1972), einem typischen LW der ALM zu arbeiten. Sie konnten die Erfahrung machen, daß mit Hilfe dieses LW z.B. die Sprechfertigkeit ihrer Kursteilnehmer effektiver entwickelt werden konnte als früher. Daß auch in *Deutsch 2000* "eine rigide Einsprachigkeit dominierte, daß das Lehren grammatischer Regeln verpönt war"<sup>9</sup> bereitete vielen Deutschlernern in Ungarn große Schwierigkeiten. Sowohl für Lehrer als auch für ihre Schüler war es ungewöhnlich, ohne systematische Grammatikvermittlung auszukommen. Aber wenn Lehrer dieses Lehrbuch für ihre Gruppen, Lerner erfolgreich adaptierten, und zwar ausgehend von den Lehr- und Lerntraditionen und sich auch eventuell die Mühe nahmen, die neuen Erkenntnisse der Sprachwissenschaft kennenzulernen, auf denen dieser Ansatz aufbaute, entstand guter, erfolgreicher Unterricht.

<sup>7</sup> RÖSLER, in: *Jahrbuch DaF*, 1993:88f.

<sup>8</sup> MEDGYES, 1986:15.

<sup>9</sup> Vgl. GÖTZE, in: KAST/NEUNER (Hg.), 1994:29.

Zum Erfolg trug m.E. entscheidend bei, daß dieses LW ein - für die damaligen ungarischen Lerner - attraktives, problemorientiertes, authentisches Deutschlandbild vermittelte. Der Kontrast war besonders kraß, wenn man dieses Deutschlandbild mit dem in *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* oder in manchen regionalen Lehrbüchern verglich. Die Texte haben zur Diskussion angeregt, die landeskundlichen Informationen konnten bei erwachsenen Lernern als Sprechlanß dienen, auch Vergleiche mit dem Land der Ausgangsprache wurden initiiert. Das Mannheimer Gutachten bezeichnet das Deutschlandbild von *Deutsch 2000* als "nicht zusammenhängend und abgerundet"<sup>10</sup>. Das war aus ungarischer Sicht, wie das die Praxis eindeutig bewies, kein Defizit.

Im allgemeinen hatte man in Ungarn oft schlechte Erfahrungen mit der unnatürlichen Sprache der regionalen Lehrbücher gemacht<sup>11</sup>. Lehrbuchsprache wie in *Deutsch 2000*, die eindeutig der Präsentation grammatischer Phänomene diente, war im Vergleich dazu eher ein "Fortschritt".

Nach dem Konzept waren Alltagssituationen, eine bestimmte Lexik der Alltagssprache nach Absicht des Autors bewußt zurückgestellt: "Der Charakter der zum geschriebenen Wort hin orientierten Lektionstexte bringt es mit sich, daß bestimmte Lexik der Alltagssprache, die nur in besonderen, stark situationsgebundenen Bereichen auftritt, nicht vorkommt. Ob das als Nachteil empfunden wird, hängt ganz von der jeweiligen Situation des Lehrers und der Schüler ab, von der Zielsetzung des Sprachunterrichts im allgemeinen und von der geographischen Distanz zu den deutschsprachigen Ländern bzw. von der Möglichkeit oder Unmöglichkeit, den Deutschunterricht auf einen eventuellen Besuch in deutschsprachigen Ländern auszurichten."<sup>12</sup>

Diese relativen Nachteile des LW werden vom Autor bewußt aus zwei Gründen in Kauf genommen. Der erste ist ein verlagstechnischer, in gesonderten Heften werden nämlich Alltagsdialoge zum LW veröffentlicht. Der zweite ist aus der Sicht dieser Arbeit von Interesse: "Bei einem eventuellen Aufenthalt in einem deutschsprachigen Land werden gerade diese Vokabeln am schnellsten gelernt und können am ehesten erfragt werden, unter der Voraussetzung allerdings, daß der Schüler diejenigen Formeln beherrscht, die zur Erkundigung und zum höflichen Erfragen nötig sind."<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> ENGEL et al., 1977:55.

<sup>11</sup> Vgl. HESSKY, in: LÖSCHMANN (Hg.), 1990:31.

<sup>12</sup> SCHÄPERS, 1973:6f.

<sup>13</sup> Ebenda, S.7.

Diese Beschränkung war - wie das aus den vorigen Überlegungen hervorgehen sollte - in den 70er Jahren aus ungarischer Sicht akzeptabel, da ein großer Teil der Deutschlernenden sowieso keine Möglichkeit hatte, längere Zeit im deutschen Sprachraum zu verbringen.

Zum Erfolg dieses LW trug in nicht geringem Maße auch die Aufmachung, der hohe technische Standard der Bücher und der Tonmaterialien bei. Die regionalen Bücher konnten aus dieser Sicht keine ernsthafte Konkurrenz bedeuten.

Ein generell interessantes Problem stellt die Aktualität und der Relevanz der Themen dar, wobei Aktualität und Relevanz auch zwei Bereiche von unterschiedlichem Gewicht darstellen können. Manche Probleme, die in *Deutsch 2000* dargestellt wurden, waren damals in Ungarn ganz unbekannt, wie z.B. Umweltschutz, Wohnsiedlungen, Einkaufszentren, Steuererklärung etc. Mit einer Zeitverschiebung wurden sie oder wenigstens einige davon auch in Ungarn aktuell: Trotzdem wirkte das Kennenlernen der Kulissen und mancher Problembereiche des Lebens in einem Land mit hochentwickelter Industrie, mit hohem Lebensstandard auf die Lerner in einem sozialistischen Land äußerst motivierend.

Als Defizit des Unterrichts mit diesem LW - eben dies gilt auch für die meisten multinationalen LW - soll die Behandlung der Probleme im Land der Lerner genannt werden. Anhand der Themen werden die Lerner mit schöner Regelmäßigkeit aufgefordert Vergleiche mit ihrem Land anzustellen. Die systematische Auseinandersetzung mit diesem Problem wird dem Lehrer überlassen und damit waren viele Lehrer überfordert. Diese Inhalte waren/sind in Ungarn um so wichtiger, da nach dem Fragen- bzw. Themenkatalog der Sprachkundigenprüfung die Prüfungskandidaten meistens über ihre eigenen Probleme, über landeskundliche Inhalte im eigenen Land berichten sollten. Dabei wurden häufig Tabugrenzen verletzt, so die Sphäre des Privaten bzw. des öffentlichen Bereichs. Einige Themen aus dem Katalog der Prüfungszentrale aus dem Jahre 1978<sup>14</sup>: Bemutatózás, családjának bemutatása, a gyermek elhelyezésének lehetőségei, lakóhelye, foglalkozása, beosztása, lakáskérdés, sportolási lehetőségek hazánkban...

Eins ist allen in den letzten Jahrzehnten in Deutschland veröffentlichten Lehrbüchern gemeinsam: ihr angestrebter Abschluß ist der Grundbaustein bzw. das Zertifikat DaF.

Die Formulierung des Globallernziels des Zertifikats DaF von Robert Nowacek stammt noch aus dem Jahre 1967: "Mit der Prüfung zum VHS-Zertifikat erbringt ein Teilnehmer den Nachweis, daß er den Grad an Fertigkeit im mündli-

---

<sup>14</sup> *Tájékoztató az Állami Nyelvvizsgáról*. Budapest. 1978 szeptember.

chen und schriftlichen Gebrauch der Umgangssprache erreicht hat, der es ihm ermöglicht, sich bei einem Auslandsaufenthalt in allen wichtigen Situationen sprachlich zu behaupten. [Herv. A.Sz.] Er soll in der Lage sein, ein in natürlichem Sprechtempo geführtes Gespräch über Themen des täglichen Lebens zu verstehen und sich daran zu beteiligen. Er soll ferner einfachere Sachverhalte im Rahmen des vorgegebenen Sprachmaterials mündlich und schriftlich so formulieren können, daß die Verständigung nicht beeinträchtigt wird."<sup>15</sup>

Gerade hier, bei dieser Zielformulierung sehe ich eine große Diskrepanz. An verschiedenen Schultypen, in Sprachschulen, in der Erwachsenenbildung werden in Ungarn meistens kurstragend Lehrmaterialien eingesetzt, die sich an Lehrzielen orientieren, die in diesem Land einerseits nur für eine begrenzte Zahl der Lerner relevant sind. Andererseits werden traditionell qualitativ andere Erwartungen an die sprachlichen Leistungen gestellt, als die hier formulierten. Man denke bloß an die geringe Fehlertoleranz der Lehrer und Prüfer. Obwohl in der genannten Auflage des Zertifikats betont wird, daß das Gelernte "auch im Heimatland des Lernenden angewendet werden" kann<sup>16</sup>, ist das - wenn man die Kataloge des Zertifikats genauer unter die Lupe nimmt - nur begrenzt möglich.

Das dritte LW, das in diesem Kontext unbedingt erwähnt werden muß ist *Deutsch aktiv* (1979)<sup>17</sup>. Es wurde in Ungarn nach der Veröffentlichung im Buchhandel nicht angeboten, das heißt, es konnte damals keine bedeutende Wirkung auf den Deutschunterricht ausüben. Trotz dieser Tatsache muß man den Autoren generell zustimmen, die behaupten, "mit ihm begann eine neue Generation von LW"<sup>18</sup>. Aus eigener Erfahrung kann ich bestätigen, daß es kurz nach dem Erscheinen möglich war, dieses LW mit sämtlichen Ergänzungsmaterialien in Ungarn auch für Institutionen zu bestellen. In der Erwachsenenbildung habe ich selbst damit gearbeitet, zugegeben, das war damals eher eine Ausnahme. (Das Für und Wider - was kommunikativ orientierten Deutschunterricht mit neuen kommunikativen LW betrifft - kam erst später mit *Themen* bzw. der Lizenzausgabe in Ungarn auf.)

*Deutsch aktiv* vermittelte damals ein innovatives Konzept, nach dem die vier Fertigkeiten mit verschiedener Gewichtung eigentlich parallel entwickelt wurden. Das lektionskonstituierende Prinzip bildeten die Sprechabsichten

---

<sup>15</sup> Zitiert in: *Zertifikat DaF*, 1985:10f.

<sup>16</sup> Ebenda, S.10.

<sup>17</sup> NEUNER/SCHMIDT/WILMS/ZIRKEL: *Deutsch aktiv*. - Langenscheidt 1979.

<sup>18</sup> NEUNER et al., 1990:8.

(Sprechhandlungen). In diesem Lehrbuch begegneten die ungarischen Deutschlehrer das erste Mal Sozialformen wie Gruppen- und Partnerarbeit sowie neuen, kommunikativen Übungstypen. Die ironisch, karikierend dargestellten Figuren, die "witzigen", widersprüchlichen Texte und Situationen, der allgemein kritische Ton, oder wie das die Autoren formulierten das "augenzwinkernde Nicht-tierisch-Erst-nehmen des eigenen Alltags"<sup>19</sup> - diese Merkmale waren bei einem Sprachbuch in Ungarn ungewohnt und überraschend. Die erwachsenen Lerner vermißten zwar traditionelle Texte, die Quantität der Hörmaterialien war, da die Entwicklung dieser Fertigkeit lange vernachlässigt wurde, nicht ausreichend, die Progression der Grammatik war mehrfach problematisch, aber auf der anderen Seite haben authentische Texte, Statistiken, aktuelle Informationen eine lebensnahe Kommunikation ermöglicht und die Mehrheit der Kursteilnehmer motiviert. Sogar zum selbständigen Nachlernen haben sie Anstoß erhalten mit Hilfe der Lösungsschlüssel, Grammatikteile und Kontrollaufgaben.

Die erste Auflage von *Themen* erschien 1983, in einer Zeit also, als in Ungarn schon bestimmte Anzeichen der Auflockerung der strikten zentralen Kontrolle spürbar wurden. Es gab bereits private Sprachschulen, der Bedarf an Sprachkenntnissen stieg, die neuen Institutionen wollten mit attraktiven, modernen Lehrbüchern die Kursteilnehmer anlocken und unterrichten.

Pál Tóth beschreibt diese Periode als Übergangsphase, die seiner Ansicht nach von der Mitte der 80er Jahre bis 90/91 dauerte.<sup>20</sup> Wie groß das Interesse an neuen LW damals war, dafür stehe hier nur ein Beispiel: gleich nach dem Erscheinen von *Themen 1* (Kursbuch), also 1983, wurde an einer prominenten Sprachschule einige Wochen lang - bis die Lehrbücher importiert werden konnten - mit Hilfe von Fotokopien einiger Lektionen schon mit diesem Lehrmaterial gearbeitet.

Die Reaktion der Deutschlehrer war unterschiedlich. Manche haben das Konzept abgelehnt, und zwar häufig mit der Begründung, die bis zum heutigen Tag zu hören ist: die Autoren hätten Gastarbeiter als Zielgruppe vor Auge gehalten.

Wie problematisch die Arbeit mit diesem LW für einen Teil der Lehrkräfte bis zum heutigen Tag ist, sollte hier mit einem Zitat veranschaulicht werden. Die Zeitschrift *Nyelv\*Info* brachte 1994 einen Artikel von Judit Pongrácz, in dem über Schwierigkeiten von ehemaligen Russischlehrerinnen berichtet wird, die

---

<sup>19</sup> Ebenda, S.10.

<sup>20</sup> Vgl. TÓTH, 1991:3f.

damals noch ohne Diplom Deutsch unterrichtet haben. Sie faßt die Meinung einer Kollegin zusammen: "A Themen című könyv módszertani szempontból meghaladja a tanulók képességeit. Egy húsz fős tanulósoportból mintegy öten képesek arra, hogy tanuljanak belőle. Hogy lesz ebből nyelvvizsga?"<sup>21</sup> Andere setzten sich dagegen mit dem Konzept selbst auseinander, die "Entschlossensten" und Neugierigsten taten dies später auch mit Hilfe der Lehrerhandreichungen. (Diese werden - wie das bei anderen LW auch der Fall ist und wahrscheinlich nicht nur in Ungarn - leider nur von sehr wenigen Kollegen studiert.)

Über die Einstellung von ungarischen Deutschlehrern zum LW *Themen* wurden 1987 bzw. 1988 - zugegeben bescheidene - Umfragen durchgeführt.

Die meisten Deutschlehrer, die an dieser Umfrage teilgenommen haben, waren damals entweder an Hochschulen oder in der Erwachsenenbildung (auch an Sprachschulen) tätig. Sie hatten ohne Gewichtung folgende Kriterien der Beurteilung genannt: Themenangebot, Situationen, Texte, Wortschatz, Layout, Visualisierung, Grammatikprogression, Lehrziele und Lernziele in Ungarn, Grammatikdarstellung, Übungstypologie, Gewichtung der Fertigkeiten, Motivation, autonomes Lernen, Bedürfnisse der Lerner, Landeskunde, Rolle des Lehrers, Möglichkeiten der Adaption: z.B. kontrastive Vergleiche etc.

Da die drei Bände dieses LW in einer kaum regionalisierten (es handelte sich eher um eine eindeutig politisch begründete Kosmetik) Lizenzausgabe auch in Ungarn verlegt, und nach 1990 auch an zahlreichen Schulen und an verschiedenen Schultypen als Lehrmaterial eingesetzt wurden, war *Themen* wahrscheinlich bis 1993/94 (Lizenz ausgelaufen) das am meisten verbreitete überregionale LW des Deutschen im Land.

1984 wurde unter der Schirmherrschaft von TIT eine Arbeitsgruppe für Methodik des Deutschunterrichts ins Leben gerufen. Im Rahmen der Veranstaltungen, an denen Lehrer, Dozenten verschiedener Universitäten, Hochschulen und Vertreter der betroffenen Institutionen teilnehmen, wurden regelmäßig auch Lehrbücher, LW vorgestellt und im Kreis der "Verbraucher" manchmal heftig diskutiert. Im Januar 1985 hatte die Verfasserin die Gelegenheit, in diesem Kreis das Konzept von *Themen* vorzustellen und über ihre Erfahrungen zu berichten.

Da dieses LW, wie das bereits betont wurde, eine außergewöhnliche Rolle im DaF-Unterricht in Ungarn gespielt hat, sei es mir erlaubt, einige meiner damaligen Gedanken über *Themen* 1 stichwortartig wieder aufzugreifen, weil dar-

---

<sup>21</sup> PONGRÁCZ, in: *Nyelv\*Info* 1/1994, S.22.

aus hoffentlich ersichtlich wird, welche manchmal sehr widersprüchliche Wirkung dieses Lehrwerkkonzept im Laufe der letzten Jahre im ungarischen Kontext hatte.

Was für ungarische Lehrer und Lerner neu und sehr positiv war, das ist einerseits (nach der Periode der AVM/ALM) die Systematisierung der Grammatik im Anhang der Lehrbücher, dadurch wurde kognitives Herangehen ermöglicht. Viele Übungstypen der Arbeitsbücher konnten die Kursteilnehmer/Schüler außerhalb des Unterrichts im Selbststudium lösen und sich selbst kontrollieren, was in regionalen Lehrbüchern selten, eher bei Übersetzungen praktiziert wurde.

Die C-Teile "Deutsch phantastisch", das spielerische Herangehen wurden mit gemischten Gefühlen aufgenommen, nicht alle Lerner sind kreativ, nicht einmal alle Lehrer. Die Visualisierung, die abwechslungsreichen Übungstypen, die leicht ergänzt, adaptiert, mehrmals verwendet werden können, wo die Lerner viel Hilfe bekommen, gesteuert werden, die Attraktivität, die aktuellen landeskundlichen Informationen, die Trennung von Kenntnissen, Wissen, die aktiv und passiv beherrscht werden müssen, die Möglichkeiten zur Binnendifferenzierung - und man könnte diese Aufzählung noch detaillierter fortsetzen - das alles sind Vorteile, die dazu beitragen, daß mit diesem überregionalen LW auch in Ungarn effektiv gearbeitet werden kann.

Was die Progression der Grammatik betrifft, sie ist für Ungarn an manchen Stellen zu flach, bestimmte Schwierigkeiten von ungarischen Lernern können nicht berücksichtigt werden, also muß der Lehrer eingreifen und adaptieren, ergänzen.<sup>22</sup>

Weitere Hörtexte sollten - nach der Meinung der Lehrer - noch ergänzend eingesetzt werden und was die Entwicklung des Schriftlichen Ausdrucks angeht, reichte das Angebot des LW nicht aus. Das Problem Übersetzen - diese Fertigkeit sollte bei der Vorbereitung auf die Sprachkundigenprüfung gezielt und systematisch entwickelt werden - muß das überregionale LW notgedrungen ausklammern.

Zur Zeit der Präsentation des Konzepts in dieser Arbeitsgruppe haben in Ungarn nur sehr wenige mit diesem LW gearbeitet, so konnte damals keine Diskussion entstehen. Aber man würde denken, daß bei der Erstellung der Lizenzausgabe (1985/87) diese Defizite aus ungarischer Sicht hätten gemindert werden können, also z.B. ein regionalisiertes Arbeitsbuch hätte entstehen können. Die Frage, warum das nicht möglich war, kann ich nicht beantworten. Die Möglich-

---

<sup>22</sup> Um den überbelasteten ungarischen Lehrern eine Hilfe und weitere Übungsmöglichkeiten zu bieten, wurde ein kontrastives Ergänzungsmaterial mit dem Titel *Themen plus. 1. Mein erstes Grammatikbuch* (Autorin: Tamássyné Biró Magda) veröffentlicht. - Budapest: 7 nyelvi. Téka 1990.



keiten, Überlegungen bei der Genehmigung einer Lizenzausgabe sind mir unbekannt. Auch eine andere wichtige Frage kann hier nicht beantwortet werden, warum man sich in Ungarn aus dem damals schon reichen Angebot der deutschen Verlage gerade für *Themen* entschied, und wer diese Entscheidung traf.

1987, als die Lizenzausgabe (Bd. 1 und 2) bereits auf dem Markt war, stand ein Referat mit dem Titel *Themen 1,2 aus ungarischer Sicht* im Rahmen einer Veranstaltung der Arbeitsgruppe für Methodik bei TIT auf dem Programm.<sup>23</sup> Dabei wurden u.a. Fragen der Problematik der "Regionalisierung" (Lizenzausgabe) thematisiert.<sup>24</sup>

Grundlegende Probleme ergaben sich daraus, daß die ungarische Ausgabe nicht definieren konnte, welchen Abschluß sie anstrebt. Inwieweit können diese Lehrbücher in Gruppen eingesetzt werden, deren Lernziel die Sprachkundigenprüfung (mit damals schon drei Stufen: Grund-, Mittel- und Oberstufe) ist? Es wurde von Zuständigen, Mitarbeitern der Prüfungsstelle für die Abnahme der Sprachkundigenprüfung (ITK) betont, daß ähnliche multinationale LW in Ungarn nur als Ergänzungsmaterialien gelten könnten.

Was Themen-, Problembereiche dieses LW angeht, wurde einiges schon anhand von Band 1 thematisiert. Ein wesentlicher Grund, eine Erklärung für die geringere Effektivität und die für die notwendigen Ergänzungen war mit Sicherheit in der mangelnden Adressatenbezogenheit zu suchen, d.h. im einzelnen: in der Diskrepanz zwischen Zielsetzungen dieses LW und z.B. den Curricula, den Zielsetzungen des Deutschunterrichts in Ungarn bzw. den Anforderungen der Sprachkundigenprüfung. Damals wurden multinationale LW im schulischen Unterricht noch nicht oder nur selten, eigentlich inoffiziell eingesetzt.

Als problematisch und fragwürdig für ungarische Lerner wurden damals z.B. der Roman *Die Gefährlichkeit der Rasensprenger* mit seinem ironischen Stil, der Grammatikteil, dessen Aufbau ungarische Lerner nicht überschaubar fanden, die Unterscheidung im Wortschatzbereich (rezeptiv und produktiv), die Einsprachigkeit besonders bei bestimmten Lernertypen und die grammatische Progression bezeichnet.

Als Vorteil im Vergleich zu früheren in Ungarn verbreiteten Lehrbuchkonzepten sollten in erster Linie Aktualität und die Funktion der landeskundlichen Informationen aus der Sicht der Motivation unterstrichen werden.

---

<sup>23</sup> Referentin Anna Szablyár. Damals konnte ich bei der Vorbereitung nur die Kriterienkataloge der Mannheimer Gutachten zur Hilfe nehmen. Andere Kriterienlisten waren mir damals nicht zugänglich.

<sup>24</sup> Als Vorbereitung für diese Veranstaltung wurde ein Fragebogen u.a. mit Fragen, die sich auf die Lizenzausgabe beziehen, erstellt.

Abschließend wurde betont, daß ein regionalisiertes Arbeitsbuch, das damals schon zu verschiedenen überregionalen LW in vielen Ländern erstellt wurde, dem Aspekt der Kontrastivität hätte Rechnung tragen können. Es hätte die Effektivität des Unterrichts wesentlich erhöhen und die Lehrer von der zeitaufwendigen Arbeit der Ergänzung der grammatischen Übungen befreien können.<sup>25</sup>

Relevanz bestimmter Inhalte, z.B. Themen, Situationen, Rollen, wird im FSU in Ungarn, besonders wenn es mit überregionalen LW unterrichtet wird, kaum oder ganz selten in Frage gestellt. Bis heute wurden - soviel ich weiß - keine Kataloge erstellt und veröffentlicht, die die für verschiedene ungarische Zielgruppen (Erwachsene, Jugendliche, Kinder) relevanten Rollen, Situationen enthalten würden. Damit hängt das typische Vorgehen einer Gruppe von Lehrern zusammen. Sie nehmen das Lehrbuch von A bis Z einfach "durch", egal ob ihre Zielgruppe aus Schülern der Sekundarstufe I, aus Gymnasiasten oder Erwachsenen besteht. Kurz: sie arbeiten "lehrbuchfixiert".

Ein weiteres generelles Problem, das im Zusammenhang mit fast allen überregionalen LW auftaucht: solange die Bücher für Anfänger traditionsgemäß allgemeine Situationen in relativ einfacher sprachlicher Form anbieten, sind sie ohne Schwierigkeiten einsetzbar. Bei der Verwendung der Lehrmaterialien für die Mittelstufe (etwa die dritten Bände von LW wie *Deutsch 2000*, *Themen*, *Deutsch aktiv*) hatten die Lehrer/Kursleiter dagegen viel mehr Schwierigkeiten. Materialien für Fortgeschrittene sind entscheidend mehr landeskundlich geprägt, bei vielen Schülern, aber auch Erwachsenen mangelt es an dem notwendigen landeskundlichen Wissen in bezug auf die deutschsprachigen Länder, ja selbst auf das eigene Land. Deshalb sollte die Vermittlung landeskundlicher Kenntnisse in erhöhtem Maße lernerorientiert sein.<sup>26</sup> Auch bei der Sprachkundigenprüfung ist die Bestimmung, inwieweit landeskundliches Wissen geprüft wird, geprüft werden kann, äußerst problematisch.

Nach Hessky wurden LW aus der BRD in Ungarn sehr schnell und fast überall und "absolut unkritisch" eingesetzt: "Nach der ersten Euphorie wurde die Begeisterung, gewiß zunächst eher nur bei den bewußt arbeitenden Lehrern, gedämpft durch die ausbleibende Wirksamkeit, die erhofften Erfolge - diese LW hatte man ja als Wundermittel betrachtet. Sehr bald zeigte sich auch, daß sie vom Lehrer übermäßig viel zusätzliche Arbeit, Vorbereitung auf den Unterricht erforderten.

---

<sup>25</sup> Eine ähnliche Meinung dazu vertritt HESSKY in: LÖSCHMANN (Hg.), 1990:34.

<sup>26</sup> Vgl. SZABLYÁR, in: *DUJU* 2-3/1987.

Ein wesentlicher Grund, eine Erklärung für die geringere Effektivität und die erforderlichen Ergänzungen war mit Sicherheit in der mangelnden Adressatenbezogenheit zu suchen, im einzelnen: in der Diskrepanz zwischen diesen LW und z.B. dem Curriculum, der Zielstellung des Unterrichts, etwa den Prüfungsanforderungen verschiedener Art, aber auch in der mangelnden Bezugnahme auf die speziellen Interessen der Lernenden.<sup>27</sup>

Ich finde, daß dieses Zitat viele wichtige Feststellungen enthält, aber ein Teil der darin geäußerten Kritik ist nur zum Teil berechtigt. Selbstverständlich waren die neuen Bücher - trotz ihres professionellen Konzepts und attraktiver Aufmachung - keineswegs "Wundermittel", aber der Unterschied, warum sie vom Lehrer, besonders bei der Umstellung viel mehr Arbeit gefordert haben als traditionelle Konzepte, liegt auf der Hand. Diese zusätzliche Arbeit ist eigentlich die Adaption, die in letzter Zeit in der Fachliteratur intensiv thematisiert wird. Diese Art der "Vorbereitung" (flexibel auf verschiedene mögliche Äußerungen zu reagieren, auf Vorschläge, Initiativen von Schülern eingehen etc.) waren ungarische Deutschlehrer gar nicht gewohnt. Und das ist zur Zeit bzw. seit 1990 im Falle von nicht ausgebildeten "Lehrern" oder bei einem Teil von umgeschulten Russischlehrern häufig als Defizit zu beobachten. Die "ausbleibende Wirksamkeit" kann meistens mit einer starren Einstellung oder mit mangelnder Flexibilität und nicht ausreichenden Sprachkenntnissen erklärt werden.

Schon in den Jahren vor der Wende, als private Sprachschulen wegen Defiziten des schulischen Fremdsprachenunterrichts (z.B. Intensität, zu große Gruppen, Mangel an guten Lehrern etc.), der Prüfungszentriertheit und nicht zuletzt wegen der vielfältigen Möglichkeiten der Übergangsperiode Konjunktur hatten, haben viele Gymnasiallehrer auch an Sprachschulen unterrichtet. Da hatten viele von ihnen die Möglichkeit, multinationale Lehrbücher einzusetzen und sie, bzw. die Arbeit mit ihnen mit ihrer früheren Praxis zu vergleichen. Eine typische Folge war, daß sie diese Lehrmaterialien zunächst als Ergänzungsmaterialien auch zu den vorgeschriebenen Schulbüchern verwendeten.

Nach der Wende eröffnete sich auch in diesem Bereich vor deutschen Verlagen ein Markt. Es kam auch auf die bereits bestehenden Beziehungen, Strategien und auf das schnelle Reagieren auf die plötzliche Situation an, als es darum ging, welche Marktanteile sich deutsche Verlage sichern konnten.

Als Beispiel soll hier *Deutsch aktiv Neu* (1986) erwähnt werden. Die Lizenzausgabe wurde 1991 im Tankönyvkiadó herausgebracht. Die Arbeitsbücher

---

<sup>27</sup> HESKY, in: LÖSCHMANN (Hg.), 1990:34.

wurden von einem ungarischen Team, das aus Praktikern bestand, mit Unterstützung des Goethe-Instituts für jugendliche Lerner adaptiert, bzw. regionalisiert. Zur Verbreitung dieses Materials haben die Kurse der Schweizerischen Weiterbildungszentrale in Ungarn wesentlich beigetragen.

Im Rahmen einer zweijährigen postgradualen Intensivfortbildung "Weiterbildung ungarischer Lehrerinnen und Lehrer zu Lehrerweiterbildern im Mittelschulbereich" wurde als Beispiel für ein kommunikatives Lehrmittel *Deutsch aktiv Neu* gewählt, die Anwendung dieses LW wurde in den verschiedenen Kursen im ganzen Land thematisiert, Schritt für Schritt bearbeitet und diskutiert.

Obwohl *Themen* in Ungarn, wie schon früher erwähnt, dank der Lizenzabgabe jahrelang unter den multinationalen LW an erster Stelle stand, ist zur Zeit *Deutsch aktiv Neu* - wie verschiedene Statistiken zeigen eines der meist eingesetzten Lehrmaterialien. Nach Daten von Petneki (Umfrage 1993/94 durchgeführt, Daten von 147 Deutschlehrern) steht z.B. Band 1 in den ersten Klassen der Mittelschulen (oder 9. Kl.) vor Szanyi an erster Stelle.<sup>28</sup>

Zur Zeit werden in Ungarn außer der erwähnten Titel noch zahlreiche Lehrbücher aus verschiedenen deutschen Verlagen mit oder ohne Zulassung auch im Schulwesen eingesetzt.

Abschließend soll festgehalten werden: multinationale Lehrbücher/LW haben besonders in den letzten Jahren zur Änderung der Einstellung ungarischer Deutschlehrer zur Lehrerrolle, zur Rolle der Lerner und nicht zuletzt zum Lehrmaterial beigetragen.

## Bibliographie

AUFDERSTRABE, Hartmut/BOCK, Heiko/GERDES, Mechthild/MÜLLER, Helmut: *Themen* 1, 2, 3. *Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. - München: Max Hueber Verlag 1983ff.

AUFDERSTRABE, Hartmut/BOCK, Heiko/GERDES, Mechthild/MÜLLER, Helmut: *Themen* 1, 2, 3. *Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. - München: Max Hueber Verlag/TÉKA Könyvkiadó 1985ff.

ÁRKOSSY/BENE/CZIGÁNY/GOMBOCZ/RELLE: *Deutsch aktiv Neu. Alapfokú tananyag középiskolásoknak és felnőtteknek. Munkafüzet 1A/1B*. Langenscheidt/Nemzeti Tankönyvkiadó 1993f.

NEUNER, Gerd/SCHMIDT, Reiner/WILMS, Heinz/ZIRKEL, Manfred: *Deutsch aktiv. Lehrwerkstufe 1, 2*. - Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt 1979f.

NEUNER, Gerd/SCHIERLING, Theo/SCHMIDT, Reiner/WILMS, Heinz: *Deutsch aktiv Neu. Ein Lehrwerk für Erwachsene. Lehrbuch 1A, 1B, 1C*. - Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt 1986ff.

<sup>28</sup> PETNEKI, 1995:23f.

SCHÄPERS, Roland: *Deutsch 2000. Eine Einführung in die moderne Umgangssprache* 1./II. - Ismaning: Max Hueber 1973ff.

SCHULZ, Dora/GRIESBACH, Heinz: *Deutsche Sprachlehre für Ausländer. Grundstufe, Teil 1/2. Methodisch neu bearbeitete 2. Aufl.* - München: Max Hueber Verlag 1962.

## Literatur

ENGEL, Ulrich/KRUMM, Hans-Jürgen/WIERLACHER, Alois (Hg.): *Mannheimer Gutachten zu ausgewählten Lehrwerken DaF.* - Heidelberg: Julius Groos Verlag 1977 (Bd 1), 1979 (Bd 2).

HESSKY, Regina: *Adressatenspezifik - Was ist das? Versuch einer Konkretisierung.* - In: Löschmann, Martin (Hg.): *Lehr- und Lernmittel für DaF Theorie und Praxis.* 30.10.-1.11.1990, S.31-40.

KAST, Bernd/NEUNER, Gerhard (Hg.): *Zur Analyse, Begutachtung und Entwicklung von Lehrwerken für den fremdsprachlichen Deutschunterricht.* - Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt 1994.

MEDGYES, Péter: *A kommunikativ nyelvpedagógiai irányzat alapkérdései, különös tekintettel az angol nyelv oktatására.* Kandidátusi értekezés. - Budapest 1986.

NEUNER, Gerhard: *Zur Lehrplanentwicklung für den Deutschunterricht an Sekundarschulen in zielsprachenfernen Ländern.* - In: *Jahrbuch DaF* 1989, S.349-373.

NEUNER, Gerhard/SCHERLING, Theo/SCHMIDT, Reiner/WILMS, Heinz: *Deutsch aktiv Neu. Ein Lehrwerk für Erwachsene. Lehrerhandreichungen 1A.* Berlin/München/Wien/Zürich/New York Langenscheidt 1990.

PETNEKI, Katalin: *Lehrwerke des Deutschen im ungarischen Schulwesen. Über die Effektivität der in Ungarn eingesetzten Deutschbücher.* Dissertation. - Budapest 1995.

PONGRÁCZ, Judit: *Orosztanár vagyok, németet tanítok... Beszélgetések a némettanár kiegészítő szak hallgatóival a Horánszky utcában.* - In: *Nyelv\*Info A nyelvtanárok lapja*, 1994/2.

RÖSLER, Dietmar: *Deutsch als Fremdsprache.* - Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

RÖSLER, Dietmar: *Lernerbezug und Lehrmaterialien Deutsch als Fremdsprache.* - Heidelberg: Julius Groos Verlag 1992.

RÖSLER, Dietmar: *Drei Gefahren für die Sprachlehrforschung im Bereich deutsch als Fremdsprache...* - In: *Jahrbuch DaF*, Bd.19. - München: iudicium 1993.

SCHÄPERS, Roland: *Deutsch 2000. Eine Einführung in die moderne Umgangssprache.* Band 1 Lehrerheft. - Ismaning: Max Hueber Verlag 1972.

SZABLYÁR, Anna: *Deutsche Lehrwerke aus Verbrauchersicht - Lehrwerke mit multinationalen und soziologisch undefinierten Zielgruppen - und ihr für und wieder.* - In: *DUFU* 2-3/1987.

TÓTH, Pál: *Studie zum gegenwärtigen Stand der sprachlich-kommunikativen und soziokulturellen Qualifikation von Studenten und Hochschullehrern in Ungarn in den von TEMPUS als vorrangig bestimmten Bereichen als Voraussetzung für Mobilität und Kooperation mit Westeuropa.* - Budapest (unveröffentl. Manuskript).

*Das Zertifikat Deutsch als Fremdsprache.* Hg. vom Deutschen Volkshochschul-Verband e.V. und vom Goethe-Institut. 3. Aufl. 1985.

## LEBENS DATEN VON ZSUZSA SZÉLL

- 1925 geboren in Wien
- 1938 Emigration nach Belgrad, dann Novi-Sad und Großwardein
- 1944 Deportation nach Auschwitz
- 1945 Rückkehr nach Großwardein
- 1947/52 Studium der Philosophie und der Germanistik an der Bolyai-Universität in Klausenburg
- 1951/58 Redakteurin des Ressorts Wissenschaft der Literaturzeitschrift *Utnik* in Klausenburg
- 1958/60 Arbeitsverbot
- 1960/64 Übersiedlung nach Budapest. Seither Adjunktin, später Dozentin am Germanistischen Lehrstuhl der Loránd-Eötvös-Universität. Spezialisierung auf moderne, insbesondere österreichische Literatur.
- 1966 Erlangung des Dokortitels
- 1976 Erlangung des Titels 'Kandidat der Wissenschaften'
- 1981 Die Wissenschaftliche Qualifikationskommission der Ungarischen Akademie der Wissenschaften verweigert die Bewerbung um den Titel 'Doktor der Wissenschaften' mit der Begründung, das gewählte Thema - 'Philosophische und ästhetische Eigenarten der österreichischen Großepik der Gegenwart' - sei "wissenschaftlich nicht zu behandeln".



## AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE DER SCHRIFTEN VON ZSUZSA SZÉLL

- Deutsches Vermächtnis. Banater Schrifttum*. - Timisoara 1953.
- Despre criteriile clasificării științelor* [Über Kriterien der Klassifikation der Wissenschaften]. - In: *Cercetări filosofice*, 1956, S.63-78.
- Szociológia és kibernetika* [Soziologie und Kybernetik]. - In: *Korunk*, 1956, S.1774-1777.
- "*Filozófiai tanulmányok*" [Philosophische Studien]. - In: *Korunk*, 1957, S.1576-1580.
- Arnold Zweig győzelmes háborúja* [Der siegreiche Krieg des Arnold Zweig]. - In: *Korunk*, 1958, S.924-928.
- Biopoézis és tudományos megalapozása* [Biopoiesie und ihre wissenschaftliche Grundlegung] - In: *Korunk*, 1958, S.1517-1525.
- Az élet eredetéről és az öregedésről* [Über den Ursprung des Lebens und das Altwerden]. - Hg., Einleitung, Studie zur Biopoiesis, Anmerkungen. - Bukarest: Verlag für Wissenschaften 1958, 402 S.
- Lion Feuchtwanger*. - In: *Korunk*, 1959, S.432-442.
- A "Materializmus és empiriokritizizmus" eszmei örökségének jegyében* [Im Zeichen der Ideenerbschaft von "Materialismus und Empiriokritizismus"]. - In: *Korunk*, 1959, S.732-741.
- Jesuiták, Isten, Anyag* [Jesuiten, Gott, Materie]. - In: *Korunk*, 1959, S.1540-1546.
- Albert Schweizer koncepciója a kultúráról* [Die Kulturkonzeption Albert Schweizers] - In: *Nagyvilág*, 1965, S.1757-1759.
- Problémakörök és a kör problémája* [Problemkreise und das Problem des Kreises]. - Glaser. *Weltliteratur der Gegenwart* - In: *Nagyvilág*, 1966, S.1736-1738.
- Válságok és hagyományok. Hans Kaufmann könyve a 20. századi német irodalom első három évtizedéről* [Krisen und Traditionen Hans Kaufmanns Buch über die deutsche Literatur der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts]. - In: *Filológiai Közlöny*, 1967, S.449-452.
- "*Korszellem és irodalom*" margójára [Randbemerkungen zu "Zeitgeist und Literatur"]. - In: *Nagyvilág*, 1967, S.127-129.
- Franz Mehring: Esztétikai barangolások. Válogatott írások az irodalom köréből.* [Franz Mehring: Ästhetische Spaziergänge. Ausgewählte Schriften zur Literatur]. - Hg., Einleitung, Anmerkungen. - Budapest: Kossuth Verlag 1970, 267 S.
- Válság és regény. Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezéséhez* [Krise und Roman. Versuch einer Deutung der Epik von Rilke, Kafka, Musil und Broch]. - Budapest: Akadémia Kiadó 1970, 103 S.
- Zeitloses oder zeitgebundenes Wort*. - In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae* Sectio Philosophica et Sociologica Tomus V. - Budapest 1971, S.27-38.



*Friedrich Nietzsche válogatott írásai* [Ausgewählte Schriften von Friedrich Nietzsche] - Hg. und Einleitung. - Budapest: Gondolat 1972, 389 S.

Gaál Gábor: *Legyünk kortársak* [Seien wir Zeitgenossen]. - Hg. mit Zádor Tordai. - Budapest: Kossuth Verlag 1973, 531 S.

*Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und Georg Saiko*. - Budapest: Akadémiai Kiadó 1979, 140 S.

*Georg Saikos Wirklichkeit*. - In: *Literatur und Kritik*, 1975, S. 553-561.

*Kérdőjelünk a halál* [Unser Fragezeichen - der Tod]. - In: *Világosság*, 1975, S. 691-697.

*Eine spezifische Schwierigkeit der Broch-Interpretation*. - Vortrag, P E N.-Club, Wien 1976.

*A "zürzavar rendbontója" - Karl Kraus*. Nachwort zur ungarischen Übersetzung von "Die letzten Tage der Menschheit". - Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977, S. 792-807.

*A "felbontott parancs" megfejtéséhez* [Zur Dechiffrierung der "geöffneten Orer"]. Mit einem Studentenkollektiv. - In: *Acta Juvenum*. - Budapest 1976, S. 131-140.

*Georg Saiko újszerűsége* [Das Novum bei Georg Saiko]. Nachwort zur ungarischen Übersetzung des Romans "Der Mann im Schilf". - Budapest: Magvető 1977, S. 437-444.

*Die Haltung des Gastes. Zum Problem der epischen Ironie bei Georg Saiko*. - In: *Studii Tedesce*, 1977, S. 197-204.

*Die Wirkung des Zeitgeschehens 1933-1945 auf Dichten und Denken Brochs, Musils und Canettis*. - In: *Österreich im Exil 1934-1945*. - Wien 1977, S. 343-353.

*Die problematisierte Wirklichkeit (Rolf Schneider)*. - In: *Musil-Forum* 3, 1977, S. 246-255.

*Elias Canetti - avagy az alkotó magány* [Elias Canetti oder die schöpferische Einsamkeit]. - In: *Korunk*, 1977, S. 577-580.

*Bertolt Brechts Dialektik der Moral*. - In: *Festschrift für Karl Mollay*, S. 195-206. (= Budapester Beiträge zur Germanistik 4)

*Az egyensúly helyreállítása* [Die Wiederherstellung des Gleichgewichts]. - In: *Világosság*, 1960, S. 120-124.

*Subjektive Prosa?* - In: *Weimarer Beiträge*, 1979, S. 136-141.

*Historisches Bewußtsein im Blickfeld des Literaten*. - In: *Acta Litteraria*, 1980, S. 116-122.

*Franz Kafka hite és hitetlensége* [Glaube und Unglaube Franz Kafkas]. - In: *Világosság*, 1980, S. 430-436 und 644-649.

*Begegnungen mit Adys Dichtungen*. - In: *Sinn und Form*, 1980, S. 594-599.

*Das Zitat in der neuesten österreichischen Literatur*. - In: *Die österreichische Literatur*. - Graz 1981, S. 1117-1126.

*A viszonylagosság kihívása* [Die Herausforderung der Relativität]. - Budapest: Magvető 1982, 320 S.

*Langsame Heimkehr - wohin?* - In: *Studien zu österreichischer Erzählliteratur der Gegenwart*. - Amsterdam 1982, S.123-135.

*A tovább lépés epikája* [Die Epik des Weiterschreitens]. - In: *Világosság*, 1984, S.432-437.

*Elias Canetti*. - In: *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts: Einzeldarstellungen*. - Berlin: Volk und Wissen 1988, S.461-480.

*Essay und/oder/als Epik*. - In: *Kontroversen, alte und neue*. - Tübingen 1986, S.167-170.

*Panoptikum*. - In: *Hommage á Richard Thielberger*. - Nizza 1989, S.1-4.

*Stadt und Land. Ein Motiv und seine Bedeutung*. - In: *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch*. - Frankfurt/New York/Bern 1989, S.71-82.

*Die Spannung des Neuen. Wechselbeziehungen von Ästhetik und Widerstand bei Peter Weiss*. - In: *Theorien, Epochen, Kontakte*, S.217-224. (= Budapest Beiträge zur Germanistik 20)

*Ódön von Horváth - ein Epiker seiner Zeit*. - In: *Literatur und Kritik*, 1989, S.11-16.

*Netz und Fang. Weltsicht und Darstellung bei Georg Saiko*. - In: *Georg Saikos magischer Realismus*. - Frankfurt/New York/Bern 1990, S.45-56.

*In seinem Reich ging die Sonne nie auf*. - In: *Literatur und Kritik*, 1990, S.97-102.

*Überlegungen zu Kleist - hier und heute*. - In: *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: Metzler 1992, S.67-71.

*Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen?* - *Zum Werk Elias Canettis*. - Hg. mit Joseph Strelka, gleichbetitelter Essay. - Frankfurt/New York/Bern 1993, 158 p.





1200, -





