ZGB 15 (2006) (1–265) ZAGREB

Zagreber Germanistische Beiträge

15

INHALT

LITERATURWISSENSCHAFT

JOHANN SONNLEITNER
Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz *1*

MARIJAN BOBINAC
Begehrt, verschwiegen, verabscheut. August von Kotzebue auf der kroatischen Bühne *15*

SLAVIJA KABIĆ – MARIJANA ERSTIĆ
Literarische und filmische Kaspar-Hauser-Bilder *53*

TIHOMIR ENGLER
Parodistische und sinthomatische Lesart von Manns Erzählung *Wälsungenblut* *89*

IVANA PERICA
Franz Kafka: *Der Bau*. Die Architektur einer Erzählung *115*

BORIS DUDAŠ
Das Spiel in Heinrich Bölls Romanen (1959–1974) *137*

RENATA CORNEJO
»Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben«. Zum feministischen Postulat einer Ich-in-Beziehung in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* *157*

DANIJELA KAPUSTA
Der Sprachzauber Theresia Walsers. Auf der Suche nach einem neuen Realitäts- und Subjektbezug *181*

zgb-15.indb 1 26.2.2007 12:42:57

Sprachwissenschaft

Richard Reutner
Zur Geschichte der Bezeichnung »österreichisches Deutsch« *191*

Fachdidaktik

Maja Häusler / Geriena Karačić
Fremdsprachenunterricht in Kroatien zwischen 1992 und 2005 *215*

Tagungen

Svjetlan Lacko Vidulić
Germanistentreffen Süd-Ost-Europa *233*

Besprechungen

Svjetlan Lacko Vidulić
Literarische Reflexe des Postfeminismus *235*

Alma Kalinski
Sinn, Bedeutung und textnahes Verstehen *238*

Alma Kalinski
Hybridität *241*

Roman Mikuláš
Über Wenden befragend *247*

Tihomir Engler
Imagologie respective Xenologie. Das Fremdkulturelle in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945 *251*

Richard Reutner
Neupositionierungen der Sprachgeschichte *255*

Dario Marić
Sprachmelodien von acht deutschen Stadtvarietäten *257*

Silvija Berkec
Ein neues Handbuch zur deutschen Sprachgeschichte *263*

zgb-15.indb 2 26.2.2007 12:42:57

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 1–13

KEIN STURM UND DRANG IN WIEN

ANMERKUNGEN ZU EINER KULTURELLEN DIFFERENZ

Johann
SONNLEITNER
(Universität Wien)

Zusammenfassung

Sowohl das bürgerliche Trauerspiel als auch die Dramatik des Sturm und Drank konnte auf den Wiener Bühnen des 18. Jahrhunderts nicht recht heimisch werden, im Gegenteil. Die von der Empfindsamkeit und Shakespearomanie geprägte bürgerliche Dramatik forderte eher das Lachen des Wiener Publikums als dessen Einfühlung heraus und reizte die Wiener Autoren zu zahlreichen literarischen Parodien. Der Aufsatz bietet zahlreiche Belege dieser differenten Rezeption.

Die Literatur des deutschen Sturm und Drang, die Anfang der siebziger Jahre im 18. Jahrhundert einsetzt, mit Goethes italienischer Reise wieder abklingt und mit den Stichworten Geniekult und Shakespearomanie umrissen werden kann, darf als spezifisch norddeutsche Ausprägung, als Effekt einer empfindsamen Kultur protestantischer Innerlichkeit gelten, denn es gibt im süddeutsch-katholischen Raum keinerlei vergleichbare literarische Hervorbringungen. Ich möchte nun die Aufmerksamkeit darauf lenken, wie diese literarische Revolution in der katholischen Metropole der Donaumonarchie aufgenommen und kommentiert worden ist. Neben den spärlichen zeitgenössischen Kritiken in Wiener Journalen ist die literarische Parodie vor allem des Vorstadttheaters die privilegierte Form der Auseinandersetzung und polemischen Abwehr einer differenten literarischen Kultur.[1] Auf einige grundsätzliche Differenzen im literarischen Leben sei hingewiesen: Während

[1] Vgl. Roger Bauer: *Die Welt als Reich Gottes*, Europaverlag, Wien 1974, S. 89.

zgb-15.indb 1 26.2.2007 12:42:58

die junge Autorengeneration der Genie-Zeit, von Goethe abgesehen, meist freiberuflich arbeitete und die prekären Marktabhängigkeiten zweifelsohne auch auf die dramatischen Fabeln einwirkten, handelte es sich bei den Wiener schreibenden Kollegen meist um Beamte, Schauspieler oder Theaterregisseure mit einer starken Identifikation mit den josephinischen Reformprozessen, um sogenannte »gehorsame Rebellen«, wie Waltraud Heindl sie bezeichnete. Für die dramatische Literatur hat dies den Effekt, daß selbst kanonisierte Trauerspiele auf den Wiener Bühnen ein überraschend versöhnliches Finale erhielten, denn in einer aufgeklärten Welt kann es keine Tragödien geben.

Cornelius Hermann von Ayrenhoff (1733–1819), Verfechter einer klassizistischen Dramenästhetik, hatte in seinem *Schreiben an den Herrn Verfasser der dramaturgischen Fragmente, über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey*[2] Jakob Reinhold Michael Lenz und Johann Wolfgang von Goethe als »geschmacklose Nachahmer des Shakespearischen Unraths«[3] bezeichnet. Eines der frühesten Rezeptionsdokumente der Sturm- und Drangdramatik findet sich in der kurzlebigen Monatsschrift »Das Wiener Allerley«, die von Christian Gottlob Klemm (1736–1802) herausgegeben und auch allein verfaßt wurde. Der in Sachsen geborene Dramatiker und Herausgeber von Wochenschriften, der als 23jähriger nach Wien gekommen war, druckte in dieser Zeitschrift das Gespräch zwischen dem Pastor Läuffer und dem Geheimen Rat, fast die ganze erste Szene des 2. Aktes aus dem *Hofmeister* unter dem Titel *Über die Privaterziehung*[4] ab, lediglich der Geheime Rat wird in einen Baron verwandelt. Klemm unterläßt jede Verfasserangabe und jede weitere Erläuterung, daß der Dialog einer Komödie von Lenz entnommen wäre. Es handelt sich also schlicht und einfach um einen geistigen Diebstahl, was aber nicht weiter aufgefallen sein dürfte, denn Wien galt als Hochburg des unentgeltlichen Nach- oder Raubrucks. Die ablehnende Position des Geheimen Rats zur Privaterziehung und dessen Favorisierung des öffentlichen Schulsystems entsprach tendenziell den mariatheresianischen und josephinischen Reformen. Dieses erste positive Rezeptionsdokument aus Wien bleibt aber auch die Ausnahme. In der »Realzeitung« erschienen ab 1776 unter der Rubrik »Theatralnachrichten« Briefe, die fallweise mit dem Kürzel Kl. gezeichnet sind, dahinter dürfte

[2] Cornelius Hermann von Ayrenhoff: *Schreiben an den Herrn Verfasser der dramaturgischen Fragmente, über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey*. In: *Sämtliche Werke*. Neu verbesserte u. vermehrte Auflage in 6 Bden, Wien 1803, S. 83–126.

[3] Ebenda, S. 89. In seiner ersten Werkausgabe von 1789 hatte Ayrenhoff gegen das »Panduren-Geschrey des Shakespearschen Freycorps« protestiert. (*Sämtliche Werke*, Wien 1789, Bd. 1, S. 8)

[4] »Das Wiener Allerley, eine Monatsschrift«. Zweites Stück (1774), S. 190–198.

sich ebenfalls Klemm als Verfasser verbergen. Die »Realzeitung«, die von 1770 bis 1782 erschien, darf als wichtigste Zeitschrift der österreichischen Aufklärung angesehen werden, die eher lebenspraktisch orientiert war und sich auch ökonomischen Fragen zuwandte, an der auch Joseph Sonnenfels, Aloys Blumauer, Ignaz de Luca und andere Celebritäten mitarbeiteten. Im ersten Brief werden die Animositäten der Hegemonialdebatte zwischen Berliner und Wiener Aufklärern und auch die Abwehr der Shakespearomanie greifbar:

> Wenigstens will ich Sie nicht verführen, wie unsere gedruckten zehntausend Theatralnachrichten, die immer nur ein einzelner Mann nach seinem eigenen Geschmacke, oder nach seinem Vortheile, oder auch nicht selten nach seiner Zu- oder Abneigung, nach Deutschland abfertiget, unser gutes Östreich immer mehr herabzusetzen, als zu erheben. Warum das? Es ist kein Ruhm, wenn man ihn dadurch erhalten will, daß man andere erniedriget. Wir sind mit unserm ganzen deutschen Drama in einer seltsamen Verfassung. Göthe voll Genie und Weltkenntniß hat einen Ton angestimmet, der in seinen Nachahmern zwar bey glücklichen Stellen doch oft in das Unnatürliche oder gar Possirliche ausgeartet ist. Sich über alle Regeln wegsetzen, dafür zwar einige Schönheiten substituiren, die meisten Schauspieler am Ende närrisch und unsinnig werden lassen, Blut wie Wasser dabey vergießen, oder mit Protestation der ganzen medizinischen Fakultät schnell an Gemüthskrankheiten sterben lassen, mag entzücken, wen es will, ich rede mit Ihnen vom Herzen weg, ich habe mich nicht sonderlich dabey vergnügen können. Man kann sich zwar durch Extremitäten von andern Menschen unterscheiden, aber bey allen Extremitäten ist ein wenig Narrheit.[5]

Die Voraussetzungen für eine positive Aufnahme der Literatur des Sturm und Drang in Wien sind also denkbar schlecht, es etabliert sich eine Allianz der deutschen Aufklärer um Friedrich Nicolai mit den Wiener Kollegen gegen die neue Autorengeneration, die Wiener Dramenästhetik – seit 1776 wurde das Burgtheater als Nationaltheater geführt, das staatlich kontrolliert und subventioniert wurde – blieb den Postulaten des bürgerlichen Schauspiels im Gefolge von Diderot und Lessing verhaftet, zentrale Begriffe, die in Wiener Kritiken immer wieder auftauchen, sind eben die Natürlichkeit der Charaktere und die Wahrscheinlichkeit der bürgerlichen Handlung, die in der besten aller Welten tragische Lösungen ausschließt.

Anfang 1777 findet sich in der renommierten Wiener »Realzeitung« eine Besprechung einer unter dem Titel *Hamburgisches Theater*[6] erschienenen Dramenanthologie:

[5] »Realzeitung« 11 (12.3.1776), S. 157: *Schauspiele in Wien*.

[6] *Deutsche Litteratur. Hamburgisches Theater*. Erster Band, Hamburg 1776.

> Dieser Band enthält diejenige Stücke, welche in Hamburg den Preis erhalten haben, und die nun im Verlage der Theatraldirektion gedrucket worden sind. Meine Erwartung war ungemein groß, ich las mit der lebhaftesten Begierde – aber ich fiel gleichsam vom Himmel herunter, und musste endlich urtheilen, daß es mit der dramatischen Dichtkunst in Deutschland noch erbärmlich aussehen müsse. Ich warf in diese Betrachtung einen Seitenblick auf den elenden Schmid, und auf die kürzern Nachrichten in der allgemeinen deutschen Bibliothek, die so gern ein östreichisches Produkt, besonders wenn es nicht empfohlen ist, mit einem Sneer [spöttische Bemerkung] abfertigen, ob sie gleich selbst die schalesten, traurigsten Spasmacher sind, denn nimmermehr kann das Werk so erbärmlich seyn, als es der Spott ist, mit dem sie es verhöhnen wollen – und musste über die Zudringlichkeit, über die Rechthaberey dieser dreisten Aristarchen unwillig werden. / Wenn Deutschland in seinen dramatischen Dichtern nichts bessers hervorbringt, als in diesem Bande von Originalstücken steht, so könnten wir nicht übler daran seyn. / Die Zwillinge, ein Trauerspiel von Herrn Klinger, welcher nachher als Theatraldichter nach Gotha beruffen worden ist. Die tolle Shakespearomanie – die immer allgemeiner wird. Keine Lektur ist mir je in meinen Leben so sauer geworden, als dieses Trauerspieles. Dennoch wollte ich es vollenden, und dankte den lieben Musen endlich aus ganzem Herzen, daß sie so viel Kraft dazu verliehen hatten. – / Es ist mir unbegreiflich, wie man eine solche Raserey den Preis zuerkennen, wie es Jemanden gefallen könne. Die Sprache ist schlechterdings ein rasender Schwall von seltsamen Wörtern und Redearten, die Charaktere völlig närrisch, oder ganz unbedeutend, die Handlung langsam schleichend, die Entwicklung grässlich, albern, und alles ist rasend. Glück dem Magen, der den Grimaldi verdauen kann.[7]

In der angekündigten Fortsetzung wird die 2. Hälfte der ersten Szene des 2. Aufzuges abgedruckt.[8] In der darauffolgenden Nummer erscheint eine Besprechung der Wiener Erstaufführung der *Zwillinge*, wohl aus der Feder Klemms, in Form eines Briefes:

> Klingers Zwillinge wurden den 11ten Jenner 1777 auf unsere Nationalbühne aufgeführet, und hatten ein unglückliches Schicksal, gerade wie sie es verdienten. Zwar in Hamburg beliebte man das widersinnige Ding als ein Preisstück zu krönen, und als ein für die Bühne sehr brauchbares Drama anzunehmen; bey uns betrachtete man es als eine vollkommene Raserey, belachte die Albernheiten, mit denen einige Auftritte ganz vollgepfropft sind, und ärgerte sich über Vorstellungen, die nicht bloß den Liebhaber der französischen Decence, sondern wirklich das menschliche Gefühl be-

[7] »Realzeitung« 2 (9. 1. 1777), S. 30f.

[8] Beginnend mit »Will kein Donner niedergehen ...« In: »Realzeitung« 3 (14. 1. 1777), S. 40–42.

> leidigen. Zum Glücke werden wir von fernerer Vorstellung dieses Stückes verschonet bleiben. – Wer hat nun Recht? – Das Publikum einer ganzen Hauptstadt, das mit dem besten Vorurtheile für ein dramatisches Stück aus natürlicher Empfindung des Widersinns dasselbe verdammet, oder ein Paar seyn wollende Theaterkenner im Hamburg, die aus Liebe zur Mode, und weil es sich ein guter Theil des niederdeutschen Publikums seit einiger Zeit zum Gesetze gemacht zu haben scheint, das Unnatürliche immer für das Bessere zu halten, die Geburt eines ausschweifenden Gehirnes für ein Meisterstück ausschreyen wollen?[9]

Die vernichtende Kritik und die ablehnende Haltung des Publikums machen verständlich, daß es zu keiner weiteren Aufführung kam. Überdies berichtet Tobias Freiherr von Gebler, Wiener Dramatiker und Staatsminister, nicht ohne Genugtuung an Friedrich Nicolai:

> Vielleicht ist es Euer Hochedelgehr., als einem Eiferer für den guten Geschmack, nicht unangenehm zu hören, daß se. Majestät der Kaiser die *Zwillinge* Klingers gleich nach der ersten Vorstellung, und überhaupt alle dergleichen gräßliche, undeutsche, und unsinnvolle Schäckespearische Nachäffungen künftig auf dem Hoftheater verboten haben. Ich hoffe, von diesen neumodischen Tragödienschreibern in kurzen auch Menschenfresser, und ihre Gefangenen scalpirende Jerkesen, auf die Bühnen gebracht zu sehen.[10]

Erst im November 1785 kam wieder ein Sturm-Drang-Dramatiker zu Burgtheaterehren, nämlich das Trauerspiel *Julius von Tarent* von Johann Anton Leisewitz,[11] das immerhin neunmal gespielt wurde, und einige Monate später Goethes *Clavigo*, der es auf 28 Aufführungen brachte, aber bereits 1776 am Kärntnertortheater in schlechter Besetzung gespielt worden war: »Im Clavigo«, weiß wiederum Gebler zu berichten, »wurde von Anfang bis zu Ende laut gelacht und gezischet. Wäre das Pfeifen und Pochen nicht scharf verboten, hätte das Spektakel schon im dritten Akt ein jämmerliches Ende genommen.«[12]

[9] »Realzeitung« 4 (21. 1. 1777), S. 59–63: *Theatralnachrichten*: *Sieben und dreyßigster Brief*, mit Kl. gezeichnet. Ein Jahr später findet sich ein Beitrag über den Begriff des Genies, allerdings ohne Bezugnahme auf den Genie-Kult, lediglich gegen Herder findet sich eine Spitze: »Herr Herder, der den Kunstgriff, das Unrichtige, Unbestimmte der Gedanken unter dem Schleier einer dunkeln mystischen Zaubersprache zu verbergen, vortreflich zu nutzen weis, erklärt das Genie als raschwirkende Naturkräfte. Was haben wir nun mit dieser Erklärung gewonnen?« In: »Realzeitung« 18 (5. 5. 1778), S. 277ff: *Über das Genie*.

[10] *Aus dem Josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771–1786*. Hrsg. v. Richard Maria Werner, W. Herz, Berlin 1888, S. 86.

[11] Dazu Gebler am 24. 7. 1776: »Julius von Tarent hat einige gute Stellen, aber das Ganze gefällt mir nicht, und kann auf keinem Theater gefallen.« (Ebenda, S. 81)

[12] Ebenda, S. 80.

Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua* wurde am Burgtheater bearbeitet und gekürzt am 1. Dezember 1787 zum erstenmal gegeben und wurde in vier Jahren lediglich 16mal auf den Spielplan gesetzt.[13] Richard Smekal druckt in seiner Burgtheater-Monographie ein anonymes Flugblatt ab: »Wer das vortreffliche Stück des Herrn Hofrates Schiller kennt, [...] muß es mit mir behaupten, daß Fiesco ebensowenig für das Wiener Theater als ein Shakespearsches Trauerspiel für das berühmte Abdera tauge ...«.[14] Zu den Burgtheateraufführungen der Sturm- und Drangdramatik möchte ich Carl Glossy ausführlicher zu Wort kommen lassen, bevor ich mich in einem weiteren Schritt den parodistischen Anverwandlungen zuwende:

> Spricht man von dem Spielplan des Burgtheaters, wirft sich sofort die Frage aus: Welche Pflege haben hier die Schöpfungen der deutschen Klassiker gefunden? Es ist in der Geschichte dieses Hauses just kein Ruhmesblatt, das diese Frage beantwortet. Man ist nicht immer glimpflich mit den Heroen deutscher Dichtkunst verfahren, am wenigsten mit Friedrich Schiller. Fast alle seine Werke sind teils von Bearbeitern, teils von der Zensur mißhandelt worden. Seinem Erstlingswerk »Die Räuber« blieben die Pforten des Burgtheaters nahezu siebzig Jahre verschlossen, bis Laube die Aufführung durchsetzte. Die Wiener der josephinischen Zeit lernten das Stück 1783 durch eine wandernde Gesellschaft im Kärntnertortheater kennen, sahen es später (1786) von einer Kindertruppe in einer Hütte am Neuen Markt und ein Jahr darauf in einer solchen auf dem Spittelberg dargestellt. Das einzige Stück Schillers im josephinischen Burgtheater war »Fiesco«, oder wie der Theaterzettel der ersten Aufführung vom 1. Dezember 1787 anzeigt, »Die Verschwörung des Fiesco, ein republikanisches Trauerspiel in sechs Akten.« Der Name des Dichters blieb verschwiegen. Schon die zweite Darstellung ward verändert, die Rolle der Bertha »aus Anstandsgründen« gestrichen, das Stück selbst auf fünf Akte gekürzt. In dieser Fassung ist es bis 1793 gespielt, dann abgesetzt und erst am 21. März 1800 von allen »politischen Anstößigkeiten« gereinigt, auch in der Fabel geändert, wieder erlaubt worden. Befriedigt konnte damals der Zensor bemerken, daß in dem ganzen Stück das Wort Freiheit nicht zu finden sei. Im nächsten Jahre abermals verboten, wird »Fiesco« endlich 1807 wieder freigegeben und bleibt von nun an dauernd im Spielplan. Wahrhaft komisch ist die Leidensgeschichte des Trauerspieles »Kabale und Liebe«, das erst 1808 unter der Bedingung freigegeben wurde, daß der Präsident in einen Oheim und Vizedom, der Hofmarschall Kalb in einen Obergarderobemeister verwandelt werde. Lady Milford durfte nicht Favoritin des Fürsten genannt, das Verhältnis zu ihm nicht berührt werden.[15]

[13] Die Uraufführung der Originalfassung hatte bereits 1784 im Kärntnertortheater stattgefunden. Vgl.: *175 Jahre Burgtheater 1776–1951*. Wien 1951, S. 24.

[14] Richard Smekal (Hrsg.): *Das alte Burgtheater (1776–1888). Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen*, A. Schroll, Wien 1916, S. 29.

[15] Karl Glossy: *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II*, Hartleben, Wien – Leipzig [1926], S. 44f.

zgb-15.indb 6 26.2.2007 12:42:59

Nun zur anonym in Pressburg publizierten »lustigen Komödie in zwei Aufzügen« des bereits erwähnten Ayrenhoff: *Das Neue Theater der Deutschen*,[16] eine Aufführung dieser Literatursatire ist nicht belegt. Der Verfasser erläutert in einem Vorbericht seine Intention, gegen »dem wahrlich schon sehr überhand genommenen Verderbnisse unsers Theaters, wenigstens für die Zukunft zu steuren«. Seine satirischen Angriffe richten sich gegen die Shakespearomanie, die Sturm- und Drang-Dramatik und auch gegen das deutsche Rührstück eines Iffland und Kotzebue. Der Theaterdirektor Walter, der immer versucht hatte, die jeweiligen Theatermoden mitzumachen, ist bankrott. Um seine Schauspieler auszuzahlen, muß er sein letztes Hab und Gut versetzen. Seinem Freund Oswald, einem Maler, der von einer Kunstreise aus Italien zurückkehrt, setzt er die Gründe für seinen Abstieg auseinander:

> Ich gab anfangs, so viel möglich war, regelmäßige Originale, und nahm gute Übersetzungen zu Hülfe. Aber mein Theater wurde immer weniger besucht, und mein Beutel immer leerer. Der große Haufen – nach und nach von den Schwärmern ganz angesteckt – begehrte die sogenannten Kraftstücke, und mitunter, die sittenlosesten und albernsten. Notgedrungen – weil ich schon das Meiste von dem Meinigen zugesetzt hatte – gab ich sie. Die Zuschauer kamen häufiger. Aber ach! ich mußte ein halbes Battalion Schauspieler anwerben, um diese Stücke vorstellen zu können; denn es kommen immer zwanzig, dreyßig und mehr Personen darin vor – der Statisten nicht zu gedenken, die stets erforderlich sind, Battalien, Stürme, Turniere, Triumphaufzüge, Leichenbegängnisse etc. aufführen zu können. Alle diese Stücke fordern auch eine Menge Kleidungen und beynah in jeder Scene eine andre Dekorazion. Diese Auslagen richteten mich vollends zu Grunde: denn kein Stück, das ein paar Dekorazionen, und ein Duzend Kleidungen weniger zeigte, konnte Glück machen. Auf diesem Wege – ich sag' es dir nicht gern, lieber Freund – ging ich in mein unabwendbares Verderben, ohne – was mich am meisten schmerzt – ohne das Geringste zur Ehre unserer Nazional-Literatur geleistet zu haben.[17]

Oswald erzählt ihm nun, er habe auf einem Marktplatz in Venedig beobachtet, wie ein einziger Schauspieler den ganzen *Hamlet* allein aufführte. Auf einer riesigen Leinwand waren die zentralen Szenen dargestellt, und der Schauspieler deklamierte alle Rollen, indem er mit einem Stab auf die jeweilige Szene und Figur zeigte. Die seltsame Vorstellung fand riesigen Zulauf, und Oswald durfte gegen ein geringes Entgelt die Illustrationen

[16] Cornelius Hermann von Ayrenhoff: *Das Neue Theater der Deutschen. Eine lustige Komödie in zwey Aufzügen*. Von einem Mitgliede der Kurfürstl. deutschen Gesellschaft in Mannheim, gedruckt bey Georg Aloys Belnay, Preßburg 1804.

[17] Ebenda, S. 21.

kopieren. Oswald schlägt nun vor, dasselbe zu versuchen, die Genehmigung des Bürgermeisters wird eingeholt, und diese One-Man-Show erweist sich tatsächlich als Kassenschlager, sodaß Walter gerettet ist. Die satirischen Seitenhiebe erfolgen vor allem in den Gesprächen Walters mit seinen Schauspielern, die von ihm schmeichelhafte Abgangszeugnisse begehren:

> ANSELM. Auch ich bitte meiner Zeugnißschrift zu inseriren, daß ich meinen *Othello* – zumahl bey der Erdroßlung meiner Gemahlinn – so täuschend spielte, daß noch bey der letzten Vorstellung dieses berühmten Meisterwerks, zwey schwangere Frauen im Parterr abortirten.
>
> CLOTILDIS. Was mich betrifft, hoffe ich von Ihnen das Zeugniß zu erhalten, daß nebst meiner, schon in vielen Theater-Kalendern angerühmten Geschicklichkeit, ich auch den Ruhm einer sehr willfährigen Aktrize verdiene – da ich noch unlängst die abscheuliche Rolle der Königinn Kleopatra in der *Oktavia*, ohne alle Widerrede übernahm.
>
> WALTER. Wahr! Sie haben sich allzeit als eine sehr willfährige Schauspielerinn ausgezeichnet.
>
> SABINA. Eben diese Tugend, schmeichle ich mir, wird nebst meinen andern guten Eigenschaften in meinem Attestate noch nachdrucksamer angerühmt werden. Sie haben sich nur zu erinnern, daß ich, ungeachtet meiner strengen Ehrbarkeit, mich noch vor Kurzem, ohne alle Weigerung bequemte, als Bertha im *Fiesko*, mich nothzüchtigen zu lassen.[18]

Ein renommierter Theaterkritiker namens Zwerg, der die literarischen Moden wie ein findiger Schneider mitkreiert, ruft nun Walter und Oswald zu den neuen Genies aus und berichtet auch freimütig von seinem eigenen Schaffen; auf die Frage Walters, ob er Komödien oder Tragödien verfasse, antwortet er:

> Wohin sie mehr oder weniger gehören, wüßte ich selbst nicht zu sagen. Ich nenne sie alle Schauspiele, und meine Zuschauer können sich wahrhaftig nicht beklagen, daß ich ihnen darin nicht genug zu schauen gebe. Überhaupt aber bekümmere ich mich eben so wenig um die kleinliche Klassifikazion der Gattungen, als um die ungenialischen Grübeleien über die Einheiten, sogenannte Schicklichkeiten, Ton der Sprache, Versarten, und dergleichen französische Miserien. Das Genie ist ein Riese, der sich keine Fessel anlegen läßt. Ich schrieb unlängst eine Art von Tragödie – ich nenne das Stück so, weil viele Menschen darin ihr Leben verlieren – in welcher ich alle despotischen Regeln des Drama geflissentlich übertrat; und schrieb sie eben deswegen auch in allen möglichen Arten der Engländer, Deutschen und Griechen, schloß aber alle Akte mit Hexametern. [...] Da ich aber merke, daß Sie, gleich mir, ganz neue Ideen lieben, könnte ich Sie auch mit einem

[18] Ebenda, S. 11f.

> solchen Schauspiele bedienen. Dieß betitelt sich: *Shakespears Apotheose*. Es erscheint darin der Schatten dieses großen Dichters auf einem Triumphwagen, der von sechs seiner glücklichsten deutschen Nachahmer gezogen wird. Ich theile deshalb das Stück in sechs Akte, wovon ich jeden, einem andern von den glücklichen Dichtern dedizire, die ich vor Shakespears Wagen spanne.[19]

Ayrenhoffs Satire hat in der Öffentlichkeit kaum Beachtung gefunden, kritisch vermerken muß man wohl, daß er sie 20 Jahre zu spät geschrieben oder publiziert hatte. Lediglich eine Rezension dazu konnte ich in den *Annalen der Literatur und Kunst in den österreichischen Staaten* auffinden, die aber lediglich Zitate und eine Zusammenfassung des Textes bietet.[20]

Gustav Gugitz kommt das Verdienst zu, die *Werther*-Rezeption in Österreich in der Anthologie *Das Wertherfieber in Österreich* dokumentiert zu haben. Im Vorwort stellt der Herausgeber fest, daß im Umgang mit der Werther-Mode stets eine ironische und abwehrende Note dominiert habe, und es sei erstaunlich, daß in der Donaumonarchie kein einziger Nachdruck nachzuweisen sei.[21] Ich möchte auf Leopold Alois Hoffmanns (1760–1806) Schauspiel *Das Wertherfieber*, das 1785 am Burgtheater vier Vorstellungen erlebte, näher eingehen. Hoffmann war bis 1790 antiklerikaler Parteigänger der Aufklärer, spielte in den frühen neunziger Jahren aber eine unrühmliche Rolle als Spitzel und Denunziant und starb verbittert und isoliert 1806 in Wiener Neustadt. Nun zum Stück: Ein junger Herr von Linden ist in die wohlhabende und bezaubernde Louise verliebt, die als Waise bei ihrem geldgierigen Onkel Wilden lebt. Die glückliche Beziehung währt schon ein halbes Jahr, als ein Kammerjunker namens Berg folgende Intrige ausspinnt: Um den liberalen Fürsten wieder von den Regierungsgeschäften abzulenken, soll er in amouröse Abenteuer verstrickt und Louise dessen Maitresse werden. Dem Onkel verspricht er dafür viel Geld, der auf diesen Plan eingeht und dem Verlobten seiner Tochter das Haus verbietet. Darüber verzweifelt, beschließt Linden Selbstmord zu begehen, als sein redlicher Freund Hohenwerth und ein dänischer Hauptmann namens Filgard auf den Plan treten. Linden verheimlicht wenig überzeugend seine Suizidpläne, und den beiden gelingt es, den Fürsten über dieses abgekartete Spiel aufzuklären, der den Intriganten vom Hofe weist und alles zum Guten wendet. Luise und Linden werden ein Paar. Der Fürst hält dem Linden am Ende eine Strafpredigt wegen seines geplanten Selbstmordes:

[19] Ebenda, S. 61f.

[20] »Annalen der Literatur und Kunst in den österreichischen Staaten 108« (Sept. 1804), S. 284f.

[21] Gustav Gugitz (Hrsg.): *Das Wertherfieber in Österreich. Eine Sammlung von Neudrucken*, P. Knepler, Wien 1908, S. II.

> Es ist ein Jammer mit euch jungen Leuten! Die unselige Geniesucht, all der abgeschmackte Sturm und Drang wirbelt eure Köpfe toll. Das elende Empfindsamkeitsfieber richtet euren gesunden Menschenverstand zu Grunde. Es soll von nun an streng auf diese Zucht in meinem Lande gesehen werden. Ich rath es all den superempfindsamen Dichterlingen, dem Werthervolk, ihr Unwesen bei mir bleiben zu lassen.[22]

Als Linden erwidert, diesen Fehler habe »sein unseliges Temperament, das wilde Feuer seines empörten Herzens, seine unbesiegbare Schwermuth« verursacht, weist ihn der Fürst abermals zurecht: »Nur fürs erste, die Geniesprache da gewöhnen Sie sich ab; das klingt alles so hitzig, wie Strohfeuer. Menschen müssen wie Menschen reden. Ihre Freunde versichern mich, daß Sie bessere Talente besitzen, als solchen Geniedrang.«[23]

Nun wende ich mich einer weiteren Spielart literarischer Aneignung zu, nämlich der literarischen Parodie. Otto Rommel hatte 1930 eine Anthologie unter dem Titel *Ein Jahrhundert Alt-Wiener Parodie* veröffentlicht und darin Texte von Philipp Hafner, Ferdinand Kringsteiner, Ignaz Franz Castelli, Karl Meisl und Johann Nestroy veröffentlicht. Jürgen Hein hat 1986 im Reclam-Verlag eine ähnliche Sammlung vorgelegt, die aber seit mehreren Jahren vergriffen ist. Grundsätzlich ist festzuhalten, daß die parodistische Zerstörung des Erhabenen, Heroischen und auch Tragischen einen konstanten Grundzug der österreichischen Komödienliteratur seit dem frühen 18. Jahrhundert ausmacht. Man erinnere sich an die Haupt- und Staatsaktionen von Joseph Anton Stranitzky, an die *Prinzessin Pumphia* von Joseph Kurz-Bernardon und auch an Philipp Hafners *Evakathel und Schnudi.* Die Zahl der Parodien nimmt mit der Gründung der Vorstadttheater zu, da sich ein Antagonismus zwischen Bildungstheater und »Volkstheater« etabliert, wobei Fragen des Sozialprestiges und des symbolischen Kapitals des Bildungstheaters natürlich auch eine Rolle spielt. Dem kulturellen Goliath am Burgtheater begegnet der David aus der Vorstadt mit Witz und Satire, dem feineren, aber langweiligen Lustspiel steht die unterhaltsame Burleske und Posse gegenüber. Diese Formel ist natürlich vergröbernd und vereinfachend, kann aber theatrale Wiener Verhältnisse veranschaulichen.

In Heins Sammlung *Parodien des Wiener Volkstheaters* findet sich die lokale Posse *Werthers Leiden* von Ferdinand Kringsteiner (1775–1810), den Otto Rommel als Vollender Wiener Lokalstückes bezeichnet, neben *Werthers Leiden* hat Kringsteiner zwei weitere Shakespeare-Parodien vorgelegt, im gesamten etwa 28 Stücke hinterlassen. »In Sprach- und Figurengestaltung sowie in der kritischen Akzentuierung zwischenmenschlicher Thematik

[22] Ebenda, S. 120.

[23] Ebenda, S. 121.

im sozioökonomischen Kontext der Zeit« sei Kringsteiner ein Vorläufer Nestroys, so Jürgen Hein,[24] und seine Bedeutung als Ahnherr der intellektualisierten Komödie sei noch nicht entsprechend erkannt. Seine Parodie auf Goethes empfindsamen Roman verlegt die Handlung nach Wien und ins kleinbürgerliche Milieu der Handwerker und Bedienten.

Herr Werther ist ein Kupferschmied in Krems, und er reist mit seinem Gesellen Lenzi nach Wien, um seine Braut Lotte wiederzusehen, die aber ein halbes Jahr nichts mehr von ihm gehört hatte und sich inzwischen mit dem großzügigen Lampenanzünder Albert verlobt hat, der auch die jüngeren Geschwister miternährt und Lotte auch finanziell unterstützt. Damit ist die komische Fallhöhe zur Vorlage hergestellt. Werther bekommt immer wieder empfindsame Anflüge, die sich aber aus dem Munde eines Kupferschmiedes in seiner dialektal gefärbten Diktion recht seltsam ausnehmen. Liedeinlagen und Tänze unterbrechen immer wieder die leicht gestrickte Handlung; ein paar mythologische Figuren, Amor und ein alter Genius bringen die verworrene Geschichte wieder ins rechte Lot. Lotte wird sich ihrer Liebe zu Werther bewußt, der aus Desperation in den Donaukanal springt, aber von einem Pudel gerettet wird, Albert verzichtet großmütig auf Lotte, und einem Happy-End steht nun nichts mehr im Wege.

Verwienerung, Lokalisierung, Herabsetzung des sozialen Status und entsprechend auch des Sprachregisters bilden die unerschöpflichen Quellen des Komischen und des Kontrastes zur bearbeiteten Vorlage. Das »Allgemeine Wiener Theater Journal« zeigt sich etwas indigniert:

> Es ist zu bedauern, daß ein Dichter, der zu den fröhlichsten Erwartungen für das so wenig bearbeitete Feld des lokalen Lustspiels berechtigte, seine Talente dazu verwendet, seinem Witze, auf Kosten der Sittlichkeit, einen so schmutzigen Spielraum zu verschaffen. – Wir müßten besorgen durch eine Auseinandersetzung dieser – Posse, das Zartgefühl unserer Leser zu beleidigen, darum schweigen wir davon ganz, indem wir nur noch zur Ehre des ganzen Publikums versichern, daß auch Niemand an dieser niedrigen Posse Gefallen finden konnte.[25]

Ähnlich läßt sich die Bäuerlesche »Theater-Zeitung« vernehmen:

> Wenn es darauf ankömmt, einen neuen Gegenstand der Albernheit, den Charakter eines sinnlosen Schwärmers zu parodiren, so kann der Verfasser bey der Umgestaltung des Werthers und der Lotte, vielleicht Beyfall verdienen. Die Hauptmomente aus dem Leben dieser Menschen hat er aufgegriffen, und wirklich mit richtiger Beurtheilung behandelt. Er hat mit

[24] Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, 3. Aufl., Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1997, S. 43.

[25] »Allgemeines Theater Journal«, 3. Heft (1806), S. 9f.

> der Geißel seiner Satyre sie so gepeitscht, daß sie lächerlich werden müssen, und also in ihrer wahren Hülle dastehen. Wenn er aber sich bey dem Wuste pöbelhafter Sottisen, die selbst in den Zeiten des nun verbannten Hannswurstes gehört wurden, noch ein derbes Epigramm auf deutsches Gefühl erlaubt, wenn er sogar die Ideale menschlicher Empfindungen zu dem elendsten Zwecke braucht, dann verdient derselbe keine Nachsicht über die gewagten Ausfälle seines verkehrten Talents. Das Publikum richtete selbst. Keine Stimme wurde für ein Werk dieser Art gewonnen. Jeder Zuschauer aus jeder Klasse wurde auf eine beleidigende Art verwundet; und das Stück zu wenig Vorstellungen gelassen.[26]

Bei diesen Rezensionen schwingt die Rancune der Gebildeten gegen die vermeintlichen Verunglimpfungen der Klassiker auf der Vorstadtbühne mit. »Die Stücke Kringsteiners ergeben in ihrer Gesamtheit ein unerhört farbiges Bild volkstümlichen Lebens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und sind für diese Zeit, in der sich der Charakter des Wiener Kleinbürgertums von solider Schlichtheit schon zu der weltstädtischen Beschwingtheit der kommenden Kongreßzeit umzubilden begann [...], Dokumente von hohem zeitgeschichtlichem Werte, die längst einen Neudruck verdient hätten«, so die Einschätzung Otto Rommels in seiner Darstellung der »Alt-Wiener Volkskomödie«,[27] der meines Erachtens uneingeschränkt zuzustimmen ist. Während Kringsteiners Parodien (z. B.: *Werthers Leiden, Othello*, *der Mohr in Wien*, *Romeo und Julie*) in diversen Anthologien immer wieder neu aufgelegt wurden, sind seine Sittenstücke[28] nach den Erstdrucken (mit Ausnahme der *Braut in der Klemme*) aus der literarischen Öffentlichkeit völlig verschwunden.

Joseph Alois Gleich (1772–1841), ein ungemein produktiver Theaterautor legte 1813 eine Parodie auf Schillers Fiesco vor, die Uraufführung fand im Josefstädter Theater statt; anstatt einer kurzen Inhaltsangabe zitiere ich die ausführliche Besprechung aus der »Theaterzeitung«:

> Die travestirende Epidemie unsres lachlustigen Zeitalters, welche auch Werke des großen Dichters zu ergreifen anfängt, hat bereits dem genue-

[26] »Theater-Zeitung« (1806) II. Band, S. 44: *Kringsteiner Werthers Leiden* (UA 18. 11. L.) Rez. v. L. Kanner.

[27] Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, A. Schroll, Wien 1952, S. 481

[28] Z. B: *Der Zwirnhändler aus Oberösterreich. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*. [UA 1801], Wallishausser, Wien 1807 – *Die schwarze Redoute. Ein komisches Singspiel in drey Aufzügen* (UA 1804), Wallishausser, Wien 1807. – *Der Damenschneider* (1804) – *Die Braut in der Klemme. Eine Posse mit Gesang in einem Akt* (1804) – *Die Kreutzerkomödie* (1805) – *Der Tanzmeister. Eine Posse mit Gesang in drey Aufzügen*, M. A. Schmidt, Wien 1807 – *Hans in Wien. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, Wallishausser, Wien 1809. – *Ehestandsszenen. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, Wallishausser, Wien 1810.

> sischen Fiesko eine dermaßen possirliche Schellenkappe applizirt, daß selbst der ernste Schiller in seinem Olymp ein Lächeln darüber verlieren könnte; und so hat denn Herr Gleich aus einem unsterblichen Trauerspiele einen zwar nichts weniger als unsterblichen, aber doch ziemlich gelungenen und lustigen Wurstlkrämer zu Stande gebracht. Der Gedanke, aus der Republik des Andrea Doria ein Wurstmacher-Privilegium zu schaffen, welches dem ehrgeizigen Fiesko, der auf seine eigne Faust eine Fabrikation unternehmen will, ein Dorn im Auge ist; die zu ächt komischen Fratzengesichtern verzerrten Charaktere des Gianettino, Hassan und Bourgognino, die mit den Spießruthen der Satyre gegeißelten Damen des Stückes –, der mit getreuen Farben gezeichnete, phlegmatisch egoistische Sesselträger und der muthwillige Friseur; endlich der wohlgewählte Ausgang, daß Fiesko von der Großmuth des Andreas beschämt und zum Compagnon ernannt wird; – alles dieses, untermengt mit dazwischen blitzenden launichten Einfällen und unterstützt von zwar ältlichen, aber doch vortrefflich zusammengesetzten Musikstücken – ist für den im Plebejer-Gebiethe grünenden Parodien-Parnaß eine ziemlich willkommene Erscheinung.[29]

Adolf Bäuerle selbst verfaßte 1927 eine Parodie auf Schillers *Kabale und Liebe*, die aber meines Erachtens qualitativ hinter Kringsteiner und Gleich zurückbleibt, statt drastischer Realistik fährt er einen üppigen Zauberapparat auf, die Lady Milford wird zu einer Zauberin, die sich den schmucken Ferdinand anlacht, die politische Konfliktsphäre und der bürgerliche Klassenkampf werden völlig eliminiert, und was zurückbleibt, ist eine schale Dutzendware vom Schlage der Feen- und Zaubermärchen. Die ausgeprägte Wiener Lust an der parodistischen Zerstörung des kanonisierten Textes, die von den Wiener Haupt- und Staatsaktionen bis zu Johann Nestroys *Judith und Holofernes* reicht, mag daher rühren, daß die Durchsetzung der sogenannten hohen Literatur zum Teil mit institutioneller Gewalt erfolgte, und die parodistische Herabsetzung des Lachtheaters auch als eine Form des Widerstandes gegen die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend bürgerlich-empfindsamen Ausdrucksformen zu interpretieren wäre. Die Wiener Attacken gegen die pietistisch inspirierte empfindsame Literatur der Geniezeit sind auch im Kontext der Hegemonialdebatten zwischen Berlin und Wien zu sehen, die ja nicht ohne Herbsetzungen und Diffamierungen von beiden Seiten erfolgten, und auch als eine Form literarischer Kritik Ernst zu nehmen.

[29] »Theaterzeitung« (1813), S. 238.

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 15–52

BEGEHRT, VERSCHWIEGEN, VERABSCHEUT

AUGUST VON KOTZEBUE AUF DER KROATISCHEN BÜHNE

Marijan BOBINAC
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

Im Aufsatz wird der sehr intensiven Rezeption Kotzebues in Kroatien im 19. Jh. nachgegangen, dessen Bühnenwerke sich ob ihrer thematischen Allgemeinheit sowie ihrer dramentechnischen und sprachlichen Einfachheit als ausschlaggebend bei der Begründung des neuen Nationaltheaters zeigten. Wie auch anderswo in Europa so kann man auch in Kroatien zwei Rezeptionsphasen feststellen: In der ersten, pragmatischen, dienen Kotzebues Stücke zur Aufstockung des Repertoires, in der zweiten wird die ästhetische Bewertung des Dramatikers immer konträrer, wobei sich negative Urteile neben neutralen oder positiven Meinungen immer mehr durchsetzen.

1.

Den Mangel an einheimischen Bühnenwerken, die sich für das Repertoire der neubegründeten kroatischen Schaubühne verwenden ließen, suchten die Illyristen, die Vertreter der nationalen Wiedergeburtsbewegung in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, vor allem durch Übersetzungen von deutschsprachigen Dramen zu beheben. Es liegt auf der Hand, dass sie v.a. Werke von jenen Autoren in den Spielplan aufnahmen, die im zeitgenössischen Zagreb aus den Aufführungen deutscher Schauspielertruppen bekannt waren. Unter den übersetzten Autoren taucht am häufigsten der Name August von Kotzebue (1761–1819) auf: Der weitaus erfolgreichste deutsche Dramatiker des 19. Jahrhunderts, der schon zeit seines Lebens Weltruhm erlangte und insbesondere für seine moralisierend-sentimentalen Schauspiele und Komödien berühmt war, lieferte leicht transponierbare dramaturgische Modelle, nach denen nicht

zgb-15.indb 15 26.2.2007 12:43:00

nur die kroatischen, sondern auch die Theaterenthusiasten anderer Länder Mittel-, Ost- und Südosteuropas bei der Gestaltung der Spielpläne ihrer Nationaltheater gegriffen hatten. Die »schauspielerisch und inszenatorisch oft einfachen und anspruchslosen Stücke« des deutschen Dramatikers boten nämlich ein unentbehrliches »Einschulungs-Repertoire«[1] für die Anfangsphase der neuen nationalen Bühne.

Stark vereinfachend gesagt hat Kotzebue – neben August Wilhelm Iffland – eine vergleichbare Rolle schon in Deutschland an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erfüllt, als es darum ging, ein Repertoire zahlreicher neu begründeter Bühnen aufzubauen. Die beiden Autoren haben – indem sie den Anforderungen der Theater folgten – eine erstaunlich große Dramenproduktion entwickelt: Iffland schrieb rund 65 Stücke, Kotzebue sogar 230 Stücke.[2]

Wie Iffland verfügte auch Kotzebue über ausgezeichnete Kenntnisse der dramatischen Technik; im Unterschied zu seinem Zeitgenossen und Konkurrenten, der mehr auf Darstellung häuslich-bürgerlicher Verhältnisse ausgerichtet war, zeigte Kotzebue eine ausgeprägte Affinität für das gesellschaftlich Aktuelle, so dass sein opulentes Theaterwerk auch bedeutende soziologische Einsichten vermitteln konnte. Bemerkenswert sind auch sein geschickter Sprachstil und fließende Dialoge sowie sein Vermögen, allgemein verständliche, klare Geschichten zu konstruieren. *Last not least* sei auch die enorme Wirkung seiner Dramaturgie im emotionalen Bereich genannt: meisterhaft wusste Kotzebue den Verstand zugunsten des Gefühls auszuschalten – im Lachen wie auch im Weinen.

Am Wiener Burgtheater, das als die führende deutschsprachige Bühne häufig zum Vergleich herangezogen wird, wurden zwischen 1789 und 1881 114 Stücke Kotzebues in insgesamt 3782 Aufführungen gespielt, ein Erfolg, dem sich im betrachteten Zeitraum nur Schiller mit 1911, Iffland mit 1329 und der österreichische Komödienautor Eduard von Bauernfeld mit 1126 Spielabenden annähern konnten. Hinzuzufügen wären noch ca. 150 Aufführungen von Kotzebues Werken im 20. Jahrhundert.[3] Im Zeichen des

[1] Walter Puchner: *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1994, S. 65.

[2] Zum Leben und Werk Kotzebues vgl.: Benno von Wiese: *Einführung*. In: August von Kotzebue: *Schauspiele*. Hg. v. Jürg Mathes, Frankfurt a.M. 1972, S. 7–39 (im Weiteren kurz zitiert als v. Wiese); Karl-Heinz Klingenberg: *Iffalnd und Kotzebue als Dramatiker*, Weimar 1962 (im Weiteren kurz zitiert als Klingenberg); Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, Bd. 1, München 1983, S. 472–478 (im Weiteren kurz zitiert als Schulz); Jörg F. Meyer: *Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M. 2005.

[3] Vgl. Klingenberg sowie Otto Rub: *Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 8. April 1776 bis 1. Januar 1913 [...]*, Wien 1913.

Erfolgsdramatikers stand lange auch der Spielplan des Weimarer Theaters, obwohl sein langjähriger Leiter Goethe, genauso wie Schiller, zu Kotzebue ein sehr ambivalentes Verhältnis hatte.[4] Darüber hinaus war Kotzebue der erste deutsche Dramatiker, dessen Name in der ganzen Welt bekannt war und bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Spielpläne zahlloser Bühnen dominierte.[5] Auch danach, bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, wurden seine Stücke gelegentlich gespielt.

Als Kotzebue den Literaturmarkt betrat, hatte die 'Dynamisierung der Literatur' gerade ihren ersten Höhepunkt erreicht. Wie kein anderer Zeitgenosse konnte er eine wichtige Voraussetzung für anhaltende Erfolge erfüllen: Ihm war es nämlich klar, dass er »keine klassenspezifische Moral verkünden darf«. Denn: »Wer alle beliefern will, baut in seine Werke eine mehrfache Moral ein, so daß möglichst viele auf der Basis ihrer jeweiligen verschiedenen Vorurteile einen Anknüpfungspunkt vorfinden und dem Produkt zunicken.«[6] Entgegen vielen zeitgenössischen Kritikerstimmen führte das Fehlen einer klassenspezifischen Moral keineswegs zur Trivialisierung des dramatischen Werks von Kotzebue. Im Gegenteil – was seine Stücke dem Publikum boten, war nicht nur eine oberflächliche Unterhaltung; sie boten ihm auch wichtige Erkenntnisse, die man bei anderen, und namentlich bei den so gen. anspruchsvollen Autoren nicht gewinnen konnte. Dies bezieht sich v.a. auf die Relativierung »aller Moral, aber auch aller Unmoral, des Ernstes und des Scherzes«.[7] Indem Kotzebue die Moralwerte in Frage stellt, verweist er – im Gegensatz zu seinen, heute viel bekannteren Zeitgenossen, die sich für eine 'moralische Schaubühne' einsetzten – eindeutig auf den Umstand, dass es eine Klassensolidarität in der Realität des Frühliberalismus nicht geben kann.

Gerade am moralischen Relativismus, einer Art »epikureischer Bequemlichkeit«,[8] lässt sich auch Kotzebues geschichtsphilosophische Konzeption festhalten: an eine Zukunftsutopie glaubt er nicht, sein Werk prägt vielmehr die 'ewige Wiederkehr des Immergleichen'. Niemals wird bei ihm daher

[4] Vgl. Rolf Haubl: *Zur Trivialität Kotzebues. Psychohistorische Anmerkungen*, »Sprachkunst« 1/1982, S. 50–62, S. 56 ff.

[5] Häufig wird in diesem Zusammenhang die Rolle der Dramatik Kotzebues bei der Entstehung des modernen amerikanischen Theaters um 1800 genannt (vgl. Alfred Behrmann: *Kotzebue on the American Stage*, »Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft«, 1/1969, S. 274–284).

[6] Leif Ludwig Albertsen: *Internationaler Zeitfaktor Kotzebue: Trivialisierung oder sinnvolle Entliterarisierung und Entmoralisierung des strebenden Bürgers im Frühliberalismus?*, »Sprachkunst«, 2/1978, S. 220–240, hier S. 226 (im Weiteren kurz zitiert als Albertsen).

[7] Albertsen, S. 238

[8] Ebd., S. 235.

ein moralischer Standpunkt gegen einen anderen ausgespielt; stattdessen laufen in seinen Stücken »mehrere Ideale nebeneinander und zugleich gegeneinander«[9] einher. Diese Ambivalenz und der damit verbundene Bühnenerfolg mag auch für Nietzsche ein wichtiger Grund gewesen sein, Kotzebue als das »eigentliche Theatertalent der Deutschen« zu bezeichnen. In seiner Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* kritisiert Nietzsche nämlich den idealistischen Grundsatz, wonach das Theater v.a. der Bildung und nicht der Unterhaltung dienen sollte, einen Grundsatz, der seiner Meinung nach nicht nur positive, sondern auch negative Folgen hatte. Der Verlogenheit der 'Bildungsphilister', die ein substanzloses Klassikertheater verehren, stellt Nietzsche Kotzebues »ehrliche[n] Erfolg« entgegen:

> […] als der erwachende nationale Ehrgeiz auch dem Ruhme der deutschen Dichter zugute kam und der eigentliche Maßstab des Volkes, ob es sich *ehrlich* an etwas *freuen* könne, unerbittlich dem Urteile der einzelnen und jenem nationalen Ehrgeize untergeordnet wurde – das heißt, als man anfing sich freuen zu müssen –, da entstand jene Verlogenheit und Unechtheit der deutschen Bildung, welche sich Kotzebues schämte, welche Sophokles, Calderon und selbst Goethes Faust-Fortsetzung auf die Bühne brachte und welche ihrer belegten Zunge, ihres verschleimten Magens wegen zuletzt nicht mehr weiß, was ihr schmeckt, was ihr langweilig ist.[10]

Die Ablehnung Kotzebues durch die deutsche Literaturgeschichtsschreibung und Publizistik des 19. Jahrhunderts – ein Phänomen, das nach Nietzsche für die 'Verbildung' des Bildungsbürgertums paradigmatisch steht – wurde bereits durch zahlreiche politische und ästhetische Streitigkeiten vorbereitet, die der populäre Dramatiker mit verschiedenen bekannten und unbekannten Gegnern zeit seines Lebens auszutragen pflegte. Am häufigsten werden in der Literatur seine heftigen Polemiken gegen die Frühromantiker in der ästhetischen und gegen die deutschnationalen Burschenschaften in der politischen Sphäre erwähnt, wobei ihn die einen um seine künstlerische Reputation gebracht, die anderen wiederum indirekt zum Mord an ihm durch einen radikalen Studenten geführt haben. Hat man vor Augen, dass diese beiden Punkte den Begründern der Germanistik im 19. Jahrhundert heilig waren, kann es nicht wundernehmen, dass sie für Kotzebue trotz seiner globalen Erfolge keinen Platz im deutschen Literaturkanon vorgesehen haben. Erst die kritische Trivialliteraturforschung der letzten Jahrzehnte konnte dem schon vergessenen Dramatiker mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen.

[9] Ebd.

[10] Friedrich Nietzsche: *Werke I*, hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt a.M. u.a. 1972, S. 600f.

So richtig es zweifellos ist, dass Kotzebues Dramaturgie, wie die neueren Forschungen gezeigt haben, viele emanzipative Momente enthält, so wäre es doch falsch, ihre Schablonenhaftigkeit außer Acht zu lassen. Ihre ursprüngliche Frische verfiel nämlich bald dem Zwang aller Trivialliteratur – d.h. zu wiederholen und zu variieren, wo nichts wirklich Neues zu sagen ist. Das Rührende, das oft als wesentlich für Kotzebues Trivialität bezeichnet wurde, kann man allerdings nicht als etwas Verwerfliches betrachten; die Gefühle können nämlich durchaus in Zusammenhang mit Humanität gebracht werden. Was seine Bühnenwerke eigentlich trivial macht – wie Gerhard Schulz überzeugend nachweist[11] –, ist die Leichtigkeit, mit der die humanen Grundsätze zum Siege gelangen. Mit seinen aktuellen Themen konnte nämlich Kotzebue die Zuschauer überzeugen, sie wohnen echten und realistischen Konflikten bei; in Wahrheit wurde aber die Auseinandersetzung mit den realen Ursachen gesellschaftlicher und privater Konflikte völlig ausgespart.

Wie Kotzebue – trotz allem moralischen Relativismus seiner Werke – Klassengegensätze geschickt auszusöhnen und radikale Lösungen seiner Konflikte immer zu vermeiden wusste, so ließ er sich in seinen Stücken auch auf keine formalen Abenteuer ein. Im Unterschied zu seinen romantischen Zeitgenossen, deren bewusst hermetisch gestaltete ästhetische Strategien auf keinen Anklang beim Publikum stießen, blieb er grundsätzlich beim dramaturgischen Rezept, das sich bereits in seinem ersten Bühnenerfolg *Menschenhass und Reue* (1788) bewährt hatte, auch in den folgenden drei Dezennien seiner Theaterkarriere. An das bürgerliche Trauerspiel und die europäischen Lustspieltraditionen von Molière bis Goldoni anknüpfend, verschmolz Kotzebue das Rührend-Sentimentale und das Aktuell-Satirische zu einem Ganzen, das sich weder im inhaltlichen noch im formalen Sinne als problematisch erwies. Obwohl seine Dramaturgie – wie gesagt – auf der Perpetuierung gängiger Muster beruht, musste sich Kotzebue immer dem veränderten Publikumsgeschmack anpassen. Sein Schaffen lässt sich daher gattungsmäßig nicht als einheitlich bestimmen: Während das Frühwerk vom Rührstück dominiert wird, verlagert sich seine Produktion in späteren Zeiten immer mehr auf verschiedene Varianten des Lustspiels.

Hinzu kommt noch ein weiterer Aspekt, der Kotzebues Dramen so viel Beifall bescherte: Dem Publikum konnte er nämlich auch das Pikante zumuten, da er es gut verstand, seine Stücke im Zeichen einer allgemeinen Versöhnung – auch wenn sie der Logik des dramatischen Geschehens zuwiderlief – zu finalisieren. Eine solche Ausblendung komplexer Lebenszusammenhänge ging natürlich mit der Herstellung einer harmonischen Weltordnung einher, in der das Gute sorgfältig vom Bösen getrennt wurde.

[11] Vgl. Schulz, S. 472 ff.

Es wäre allerdings falsch, wollte man Kotzebue die dramaturgische »Überrumpelung des Zuschauers«[12] vorwerfen. Im Gegenteil, mit seinem ästhetischen Instrumentarium, das keine extravaganten Formen und keine komplizierten Konflikte enthält, erarbeitete er eine 'Dramaturgie des Publikums', die sich als dauerhaft erfolgreich erwies. Dass sie lange auch die elitären Bühnen, allen voran das Wiener Burgtheater beherrschte, hängt – wie oben schon nahe gelegt – mit dem Vermögen Kotzebues zusammen, ein allgemeines, verschiedene dramatische Traditionen verschmelzendes Muster aufzubauen, das vor keinen Bühneneffekten scheute, die Emotionen des Zuschauers berücksichtigte und ein genuines Theaterspiel ermöglichte. Es kann daher nicht überraschen, dass die internationale Wirkung der Dramatik Kotzebues schon früh ansetzte und nicht nur beispielsweise im damals theatermäßig hoch entwickelten angelsächsischen Sprachraum zum Vorschein kam, sondern auch die Entwicklung einer modernen Schaubühne in Ländern wie Kroatien entschieden in Bewegung brachte.

Hat man die erstaunlich intensive Rezeptionsgeschichte Kotzebues in Kroatien vor Augen, so verwundert es, dass ihr bisher – sieht man von einer älteren Arbeit ab[13] – nur wenig Aufmerksamkeit der Theaterforscher gewidmet wurde. In kroatischen Literatur- und Theatergeschichten wiederholen sich Hinweise auf den Wirkungsgrad des deutschen Dramatikers, ohne ihn jedoch im Rahmen einer eingehenderen Analyse zu würdigen. Der Frage, ob dieses Desinteresse mehr mit dem zweifelhaften Ruf Kotzebues oder mit dem Mangel an geeigneten Forschungsmethoden zusammenhängt, kann hier allerdings nicht näher nachgegangen werden.

Im Gegensatz zur Forschungslage in der kroatischen Rezeption des Erfolgsdramatikers wurden umfangreichere Studien über dessen Rolle in der Entstehung des russischen und slowenischen Nationaltheaters auch in der neueren Zeit vorgelegt.[14] Die Erkenntnisse, zu denen ihr Verfasser, der deutsche Slawist Gerhard Giesemann kommt, sind heute noch richtungweisend und sollen auch in unserem Zusammenhang berücksichtigt werden, zumal die Abhandlung über Kotzebue auf der slowenischen Bühne auch zahlreiche Hinweise auf die Zustände im kroatischen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts und namentlich auf die Kotzebue-Rezeption enthält.

[12] Roswitha Flatz: *Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts*. In: *Walter Hinck (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 301–310, hier S. 305.

[13] Milan Ćurćin: *Kotzebue im Serbokroatischen*, »Archiv für slavische Philologie«, 30/1909, S. 533–555 (im Weiteren kurz zitiert als Ćurćin).

[14] Gerhard Giesemann: *Kotzebue in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1971 (im Weiteren kurz zitiert als Giesemann 1970); Gerhard Giesemann: *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*, München 1975 (im Weiteren kurz zitiert als Giesemann 1975).

In einem ersten Schritt wird daher auf die Gemeinsamkeiten, aber auch auf die Unterschiede im Transfer von Kotzebues Dramenwerk ins Theaterwesen slawischer Länder hingewiesen, wobei die Ergebnisse Giesemanns im Vordergrund stehen werden. Daraufhin soll näher auf die kroatische Rezeption des deutschen Dramatikers seit der Begründung der neuen nationalen Schaubühne 1840 eingegangen werden, wobei sowohl die Übersetzungstätigkeit und Theateraufführungen als auch die Einwirkung des Kotzebue'schen Dramenmodells auf die in der neuen, so gen. štokavischen Standardsprache entstandenen Bühnenwerke berücksichtigt werden. Nur am Rande wird jedoch die ebenso rege kroatische Rezeption Kotzebues vom Ende des 18. bis zu den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erwähnt, als dessen Stücke nicht nur in deutschen Theatern Zagrebs und anderer nordkroatischer Städte, sondern auch von den Zagreber Seminaristen in der älteren, so gen. kajkavischen Literatursprache gespielt wurden, wovon auch einige gedruckte sowie einige als Manuskript erhaltene Übersetzungen zeugen.[15]

2.

Obwohl man die Verhältnisse im Russland der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts schwerlich mit jenen im Vormärz-Kroatien gleichsetzen kann, so lassen sich doch deutliche Parallelen zwischen der früh ansetzenden und äußerst intensiven russischen und der ebenso lebendigen kroatischen Kotzebue-Rezeption ziehen. Wie Gerhard Giesemann in seiner Abhandlung *Kotzebue in Russland* betont, befand sich das russische Theater am Ende des 18. Jahrhunderts – genauso wie dies mit dem kroatischen einige Jahrzehnte später der Fall sein wird – an einem wichtigen Wendepunkt, an dem es sich nicht nur einen neuen Schauspielstil anzueignen, sondern zugleich auch ein neues Repertoire und darüber hinaus auch eine neue einheimische Dramenproduktion zu entwickeln suchte.[16] Den lange andauernden Einfluss des französischen klassizistischen Dramas empfand man damals in Russland als störend und unzeitgemäß; neue Impulse versprach man sich von der deutschen Dramatik, insbesondere von Kotzebue, dessen Bühnenwerke unmittelbar davor in andere große europäische Sprachen übersetzt wurden. Eine nicht geringe Rolle spielte auch die Tatsache, dass der Autor damals in Russland lebte und auch später mit diesem Land eng verbunden blieb.

[15] Vgl. Ćurćin sowie Nikola Batušić: *Starija kajkavska drama*, Zagreb 2002.

[16] Vgl. Giesemann 1971, S. 96 ff.

Russische Schauspieler – so Giesemann – erblickten in Kotzebues Dramaturgie die Möglichkeit, »eigene Initiative [zu] entwickeln; die gekünstelte Atmosphäre, rhetorische Einengung und abgezirkelte Leidenschaft konnten zugunsten einer freien Gefühlsentfaltung abgelegt werden«. Die Befreiung vom Regeldrama und das neue Repertoire ermöglichten auch einen »einheitlichen Interpretationsstil […]. Der Darstellende war […] bestrebt, Rührung zu erzeugen und seine Rolle nur unter diesem Blickwinkel zu sehen.« Die »Rührseligkeit, verpackt in das Bild des 'einfachen Lebens'« entsprach den Erwartungen des zeitgenössischen russischen Publikums: »die 'Natürlichkeit' und 'Einfachheit' in Thematik und Darstellung war ihm vertrauter als der Aufführungskanon der französischen Regeltragödie«.[17] Die Sentimentalität und die 'Unkompliziertheit' der Stücke Kotzebues, fasst Giesemann zusammen, machten sie brauchbar bei der Entstehung des russischen Nationaltheaters:

> Voraussetzung für die Entstehung eines nationalen Theaters unter obigen Gesichtspunkten war, einen Bestand an Stücken zu schaffen, die möglichst wenig an ihre Herkunft erinnerten, d. h. von allen Fremdkörpern befreit waren. Sie konnten als etwas eigenes empfunden werden, an dem die eigenen Talente sich schulen konnten und anzuknüpfen in der Lage waren. Die »Menschenhaß und Reue« zugrunde liegende Idee [...] konnte von den Russen ebenso übernommen werden, wie von den Franzosen oder Deutschen; darin lag die »europäische« Bedeutung Kotzebues, darin war er etwa mit *Molière*, wenn auch auf einer niedrigeren künstlerischen Stufe, vergleichbar.
>
> Die Übersetzungen der Stücke Kotzebues büßten gegenüber dem Original nichts an Wirkung ein, da sie, wie Kotzebue selbst angedeutet hatte, durch das Fehlen einer poetischen Sprache in der zumeist umgangssprachlichen Prosafassung problemlos zu bewerkstelligen waren.[18]

In seiner zweiten Studie über den Einfluss Kotzebues bei den Slawen zeigt Giesemann, wie sich das Bühnenwerk des deutschen Dramatikers auch bei der Begründung des slowenischen Nationaltheaters mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Höhepunkt bei der russischen Rezeption verwenden ließ. Typologische Erscheinungen, die sich in der Frühphase des russischen Nationaltheaters bemerken lassen, stellt er – bei allen Spezifika eines anderen Sprachraums – auch bei der relativ späten Gründung der ständigen slowenischen Schaubühne fest. Hier wie dort, aber auch in den Anfangsstadien des modernen Theaterwesens in den Ländern Mittel-, Ost- und Südosteuropas ging es zunächst darum, dass man neben

[17] Ebd., S. 97.

[18] Ebd., S. 98 f.

anderen organisatorischen und dramaturgischen Voraussetzungen (v.a. Aufführungsraum, Existenz von Schauspielertruppen, eine moderne Literatursprache) ein Repertoire an geeigneten Bühnenwerken sichern musste. Die Theateraktivisten waren sich dabei der Tatsache bewusst, dass das Kriterium der ästhetischen Qualität von zweitrangiger Bedeutung war; weitaus wichtiger erschien ihnen die unkomplizierte sprachliche Struktur der Stücke sowie ihre Spielbarkeit und Bühnenwirksamkeit, Qualitäten, die man – wie Giesemann überzeugend nachweist – v.a. von der Dramatik Kotzebues erwarten konnte.

In seiner rezeptionsästhetisch fundierten Studie legt Giesemann den Akzent v.a. auf den Wandel des Publikumsgeschmacks und auf die damit zusammenhängende Spielplangestaltung in den Anfangsphasen des Nationaltheaters in Russland, Tschechien, Serbien und Kroatien und vergleicht die gewonnenen Ergebnisse mit den Zuständen in Slowenien. Es wird nämlich deutlich, dass die im Grunde gleich bleibenden Rahmenbedingungen der Theatergründungen in einzelnen slawischen Ländern, die sich zeitlich fast über ein ganzes Jahrhundert erstrecken, von jeweils vergleichbarem Übersetzungsrepertoire aus dem Schaffen Kotzebues begleitet werden.

Giesemann geht von der in der Forschung üblichen Dreiteilung der Dramatik Kotzebues auf (1) Rührstücke, (2) Mischformen (*comèdie larmoyante*) und (3) Lustspiele aus, wobei er auch innerhalb dieser drei Gruppen mehrere Stücktypen unterscheidet; diese Untergliederung ist für unseren Zusammenhang insofern von Bedeutung, als innerhalb der ersten Gruppe das für Kroatien – wie noch zu zeigen sein wird – sehr wichtige Genre des historischen Rührstücks erwähnt wird.

Die Verschiebung des Interesses vom Rührstück zum Lustspiel, die sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, d.h. noch zu Lebzeiten des Autors bemerkbar macht, kann zeitgleich – so Giesemann – in der russischen Rezeption verfolgt werden. Nicht viel anders, nur zeitlich verschoben, verläuft die Kotzebue-Rezeption bei den Tschechen, Kroaten, Serben und Slowenen, ein Prozess, der größtenteils auch mit den Wiedergeburtsbewegungen dieser Nationen im 19. Jahrhundert korrespondiert. Als ihr primäres Ziel sahen die Theateraktivisten dieser Bewegungen v.a. die Aufstockung eines Repertoires für die neu entstehenden Nationalbühnen an und griffen dabei v.a. nach jenen Stücken des deutschen Dramatikers, die sie vom aktuellen Spielplan des Wiener Burgtheaters oder der deutschsprachigen Theater ihrer Länder kannten. Mit anderen Worten: »Das einheitliche Verfahren der deutschsprachigen Bühnen in allen Phasen der Kotzebuerezeption stellt sich ebenfalls in der Übersetzungsvermittlung dar.«[19]

[19] Giesemann 1975, S. 13.

Von besonderer Bedeutung zeigt sich beim Transfer der Kotzebue-Texte die Gegenüberstellung von Stücktypen, die in den genannten slawischen Ländern zur Aufführung kamen. Wichtig sind dabei auch die schon erwähnten Unterschiede in der zeitlichen Staffelung der intensivsten Aufnahme des Kotzebue'schen Dramenwerks: Während sie in Russland an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert liegt, erfolgt sie bei den kleineren slawischen Nationen zu einem späteren Zeitpunkt: »Das tschechische Theater hat die Mehrzahl der Übertragungen von 1810 bis in die 40er Jahre aufzuweisen, während diesbezügliche Veröffentlichungen im serbischen und kroatischen Raum hauptsächlich in die Zeit der 30er bis 50er Jahre fallen. Das slovenische Theater schließt sich an, der überwiegende Teil der übersetzten Stücke Kotzebues fällt in die 50er bis 80er Jahre.«[20]

Giesemann stellt auch Übereinstimmungen in der Drucklegung übersetzter Texte fest: Im Gegensatz zu Russland, wo eine 16-teilige Kotzebue-Ausgabe unmittelbar nach 1800 erschienen ist, wurden die Übersetzungen in kleinere slawische Sprachen in der Regel in den zur Aufstockung des nationalsprachlichen Spielplans gegründeten Theatersammlungen veröffentlicht: die tschechischen Übertragungen wurden zumeist in den Reihen »Divadlo« (zwanziger Jahre), »Divadelni ochotnik« (sechziger bis siebziger Jahre) und »Divadelni biblioteka« (sechziger bis siebziger Jahre), die kroatischen in »Izbor igrokazah ilirskoga kazališta« (vierziger Jahre), die serbischen in »Srbske Novine« (fünfziger Jahre) und die slowenischen in »Slovenska Talija« (sechziger bis achtziger Jahre) gedruckt.

Weitgehend übereinstimmende Trends ergeben sich – wie Giesemann zeigt – auch hinsichtlich der gattungsmäßigen Struktur der übersetzten Stücke Kotzebues: So wurden für das russische Theater bis 1820 ca. sechzig Texte übersetzt, wovon zwei Drittel zum Rührstück und zur Mischform gehören; in der darauf folgenden Zeit, in der ca. dreißig weitere Werke ins Russische übertragen wurden, war das Verhältnis zwischen dem Rührstück und der Mischform auf der einen und dem Lustspiel auf der anderen Seite genau umgekehrt. Die etwas später einsetzende tschechische Kotzebue-Rezeption schließt sich an die Tendenz der russischen an: Von den ca. fünfzig Stücken, die im Zeitraum zwischen 1810 und den vierziger Jahren übersetzt wurden, gehören jeweils 50% sowohl zu der einen und als auch zu der anderen Stücksparte. Bemerkenswert ist dabei, dass das tschechische Repertoire der übersetzten Rührstücke viel mehr dem russischen entspricht, als dies beim Lustspielgenre der Fall ist. Bei den späteren Übersetzungen ins Tschechische handelt es sich dann eindeutig mehrheitlich um Lustspiele.

[20] Ebd., S. 14.

Für das kroatische und serbische Theater, die Giesemann statistisch zusammen erfasst, werden in den vierziger und fünfziger Jahren – sieht man von einigen, v.a. historischen Rührstücken ab – fast nur noch Lustspiele übersetzt. Rührstücke wurden zwar früher einzeln übersetzt und – im kroatischen Falle – im kajkavischen Dialekt aufgeführt; bei diesen frühen Kotzebue-Aufführungen, die – wie oben erwähnt – in unserem Zusammenhang nur am Rande berücksichtigt werden, stellt Giesemann eine weitgehende Übereinstimmung mit dem russischen Repertoire fest. Anders steht es allerdings mit der Auswahl der Lustspiele: Von den insgesamt 21 Stücken dieses Typs, die ins Kroatische und Serbische übersetzt wurden, entsprechen zwölf dem russischen und zehn dem tschechischen Repertoire, während fünf Werke neu für das kroatische und serbische Theater übersetzt wurden. Einen vergleichbaren Trend erkennt Giesemann auch bei den für die slowenische Bühne übersetzten Werken Kotzebues (insgesamt 19).

Der Beschäftigung mit den Impulsen, die von Kotzebue für das deutschsprachige Theater in Europa und darüber hinaus für die Nationaltheater einiger slawischer Völker ausgegangen sind, folgt eine ausführliche Darstellung der Kotzebue-Rezeption in Slowenien. Obwohl die ständige slowenischsprachige Bühne in Ljubljana relativ spät begründet wurde (die erste Vorstellung des »Dramatično društvo« fand im Landestheater 1869 statt), werden die Anfänge des neueren slowenischen Theaters mit einigen Vorstellungen in der Nationalsprache um 1800 datiert. Die siebzigjährige Entwicklungsphase mit ihren Höhepunkten in den dreißiger Jahren sowie zwischen 1848–1850 (»Slovensko društvo«) und 1861–1867 (»Narodna čitalnica«) war jeweils eng mit Kotzebues Werk verbunden, das sich auch im slowenischen Falle als ein großes Reservoir an Stücken bewährte, die sich für den Ausbau eines nationalen Spielplans verwenden ließen.

Die Verwertbarkeit der Stücke Kotzebues für das slowenische nationale Programm war im Wesentlichen identisch mit jener in anderen Wiedergeburtsbewegungen der Slawen: »[...] eine allgemeine, dem jeweiligen Publikumsgeschmack angeglichene Thematik, die der Übertragung in einen anderen Kulturbereich, d.h. der Slovenisierung ebenso wenig Widerstand entgegensetzte wie die sprachliche Gestaltung der Stücke, Anspruchslosigkeit im Aufwand, der Inszenierungstechnik und Rollenverwirklichung, Theaterwirksamkeit aufgrund einer ausgefeilten dramaturgischen Technik«.[21]

Gattungsmäßig deckt sich die slowenische Auswahl an Kotzebue-Texten mit dem zeitgenössischem Stand anderer Bühnen, so dass am Ende der vierziger und in den sechziger Jahren – in den beiden entscheidenden Phasen

[21] Ebd., S. 33.

auf dem Weg zum ständigen Theater – das Lustspiel vorherrschend war. Neben den theaterwirksamen Komödien wurden auch einige historische Rührstücke ins Repertoire aufgenommen, deren vaterländische Tendenz zur Stärkung des Nationalbewusstseins beitragen sollte. Dass man das Theater darüber hinaus als eine der wichtigsten Stätten der Sprachförderung ansah, liegt auf der Hand.

In seiner Darstellung der slowenischen Kotzebue-Rezeption verweist Giesemann auch auf ein weiteres charakteristisches Merkmal – auf die dualistische Bewertungsform des deutschen Dramatikers. Bereits in der Phase des »Slovensko društvo«, die sich mit der Revolutionszeit 1848–1850 deckt, wurden nämlich Gegensätze sichtbar zwischen den konservativen Altslowenen mit Janez Bleiweis an der Spitze, die das Theater als eine moralisch-didaktische Anstalt betrachteten, und den Jungslowenen, die mehr pragmatisch waren und ein wertmäßig vages Anfangsrepertoire aufbauen wollten. Der Streit zwischen den beiden Gruppierungen entzündete sich Ende 1848, als Kotzebues Stück *Der Zerstreute* auf Slowenisch gespielt wurde. Bleiweis forderte die Absetzung des Stückes vom Spielplan, »da er wegen der Verwendung vulgärer Ausdrücke um die Reinheit der slowenischen Sprache fürchtete. [...] Hinter dieser heftigen Reaktion verbirgt sich die Empörung über ein Stück, das seinen Vorstellungen vom Theater als Lehranstalt diametral entgegenstand.« Dass diese Polemik »nicht zufällig, sondern kennzeichnend für einen solchen Entwicklungsstand des Theaters« war, sieht Giesemann im »Widerspruch zwischen der bereits begründeten vielfältigen Eignung seiner [Kotzebues] Stücke für dieses Stadium und den häufig moralisch untermauerten Bedenken gegenüber ihrer Qualität«.[22]

Auch nach der Einführung ständiger Vorstellungen in slowenischer Sprache, in der ersten Phase des »Dramatično društvo« zwischen 1869 und 1892, bleibt Kotzebue auf dem Spielplan stark vertreten: Insgesamt elf Stücke des Erfolgsdramatikers in 24 Aufführungen wurden in diesem Zeitraum gespielt, die Mehrheit allerdings bis zur Mitte der siebziger Jahre. Danach kamen Kotzebues Werke immer seltener in Ljubljana zur Aufführung. Nachdem sie in den ersten Jahren des »Dramatično društvo« »hinsichtlich Umfang, Aufführungsgeschichte, Unterhaltung, Spielbarkeit alle Voraussetzungen, die zu diesem Zeitpunkt (Probier- und Sammelstadium) das Geschehen auf der Bühne bestimmen mussten«,[23] vereinigten, wurde seit den siebziger Jahren die Kritik am deutschen Dramatiker immer deutlicher. Obwohl von Seiten der Theaterleitung nun größere Zurückhaltung geübt wurde, scheint Kotzebue seine Vorbildfunktion in diesen Jahrzehnten

[22] Ebd., S. 25.

[23] Ebd., S. 45.

noch nicht verloren zu haben. Man hat weiterhin seine Texte übersetzt und veröffentlicht, z.T. auch aufgeführt; überhaupt war das slowenische Nationaltheater noch immer sehr stark von deutschsprachigem Repertoire geprägt: von allen Bühnenwerken, die zwischen den sechziger und achtziger Jahren in der Theatersammlung »Slovenska Talija« erschienen sind, wurden 43% aus dem Deutschen und je 20% aus dem Französischen bzw. aus anderen slawischen Sprachen übersetzt, während etwas weniger als 8% veröffentlichter Texte auf Slowenisch verfasst wurden.[24]

Der Blick auf die Lage im zeitgenössischen tschechischen, kroatischen und serbischen Theater würde schon ein anderes Bild, d.h. einen mehr ausgewogenen Spielplan zeigen (in Kroatien baut sich eine scharfe Opposition gegenüber dem deutschsprachigen Repertoire bereits in den sechziger Jahren auf). Solche Vergleiche könnten allerdings abwegig sein, da die Gestaltung des Repertoires »den Bedingungen des Entwicklungsstandes unterlagen und durch sie bestimmt wurden«.[25]

Auch in den Reaktionen slowenischer Publizisten und Theaterpraktiker, v.a. in der Einschätzung der Einwirkung Kotzebues und der Qualität und Benutzbarkeit seiner Stücke, stellt Giesemann eine deutliche zeitliche Verschiebung zwischen der russischen und slowenischen Entwicklung fest. Trotz aller Unterschiede in der Kotzebue-Rezeption in den beiden Ländern wird auch hier ein grundsätzlicher »Zwiespalt zwischen ästhetisch-poetologisch begründeter Ablehnung auf der einen Seite und Einsicht in die Notwendigkeit seiner Einbeziehung sowie Anerkennung seiner Theaterpraxis auf der anderen Seite«[26] bemerkbar.

Es wurde bereits auf die utilitaristisch argumentierende Polemik Bleiweis' und seiner Anhänger gegen das Übermaß an Kotzebue-Stücken im slowenischen Repertoire um 1850 hingewiesen. Aber der genannte Widerspruch lässt sich, wie Giesemann richtig bemerkt, nicht nur damit begründen, dass »eine sinnvolle Umsetzung theoretischer Vorstellungen in praktische Theateraufbauarbeit zu dieser Zeit die Ausschließlichkeit des einen oder anderen Standpunktes nicht akzeptieren konnte«:[27] gerade daraus ging auch die für die Kotzebue-Rezeption so charakteristische 'dualistische Bewertungsform' hervor.

Als ein slowenisches Charakteristikum sieht Giesemann den Umstand, dass »die Bezugnahme zu Kotzebue auf dem Hintergrund eines fertigen europäischen Urteils [erfolgt], das in der literarischen Kritik überwiegend negative Aspekte aufweist. Umso deutlicher unterstreicht seine Einbezie-

[24] Vgl. ebd., S. 47 f.

[25] Ebd., S. 45.

[26] Ebd., S. 49.

[27] Ebd.

hung ins Repertoire, dass in dieser Theaterphase die Beschäftigung mit Kotzebue unumgänglich war.«[28] Dabei lassen sich, so Giesemann, zwei Rezeptionsphasen klar unterschieden: nach der anfänglichen Anerkennung oder Duldung wird das Werk des deutschen Dramatikers immer mehr kritisiert und in die Defensive gedrängt.

Die Anerkennung fand Kotzebue v.a. zu einem Zeitpunkt, als man sich seiner Stücke in Verfolgung bestimmter nationaler Interessen bediente. Als ein signifikantes Beispiel für diese Art der Rezeption nennt Giesemann die schon erwähnte Slowenisierung des historischen Rührstücks *Belas Flucht*, die allerdings nicht aus dem deutschen Original, sondern aus der kroatischen Bearbeitung Ivan Kukuljević Sakcinskis, zusammen mit einem weiteren Werk des kroatischen Dramatikers, ins Slowenische übersetzt wurde.[29] Dass sich der Übersetzer dabei ausdrücklich als »slowenischer Patriot« bezeichnet, verweist mit Nachdruck auf den national-politischen Zusammenhang, den man – sich offenbar auf die bereits zehn Jahre zurückliegende kroatische Rezeption des Stückes berufend – als vorbildhaft empfand.

Auch so große Autoren wie France Prešeren, der Klassiker der slowenischen Literatur, zeigten Verständnis für Kotzebues Werke auf der slowenischen Schaubühne, obwohl dies – wie Giesemann zeigt – nur indirekt erfolgte.[30] Den Rückgriff auf dessen Stücke haben viele slowenische Intellektuelle als einen notwendigen Kompromiss zwischen theoretischen Vorstellungen und praktisch durchführbaren Möglichkeiten im Theater gesehen. Von daher überwog die neutrale bis wohlwollende Haltung gegenüber der Rezeption Kotzebues bis in die siebziger Jahre.

Neben dem national-politischen Moment, das v.a. bei den historischen Rührstücken unterstrichen wurde, hat man sich dabei – genauso wie in Russland mehrere Jahrzehnte davor – auf folgende Argumente berufen: (1) man hat die Publikumswirksamkeit Kotzebues infolge sprachlicher und thematischer Eignung unterstrichen, (2) ihn gegen die deutsche Kritik in Schutz genommen, (3) seine Unterhaltungsqualität anerkannt und (4) seine Werke zur Bestätigung einer eigenen Meinung benutzt. In ihrer Forderung nach lebensnahen Themen, milieugetreuer Darstellung, lebendigen Charakteren und unkomplizierter Sprache haben mehrere prominente Intellektuelle in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Kotzebues Werke als vorbildhaft empfunden; offen hat deren Bedeutung für das slowenische Theater insbesondere Janez Trdina anerkannt, der sich noch in seinen 1906

[28] Ebd.

[29] Vgl.: *Dve igri za slovensko gledište. Juran in Sofija, ali Turki pri Sisku. Junaška igra v 3 dejanjih, po ilirskem posl. J. D. Štepan Šubič, ali Bela IV. na Horvaškem. Prestavil iz ilirskega slovenski rodoljub J. D.*, Ljubljana 1850.

[30] Giesemann 1975, S. 50. f.

veröffentlichen Memoiren über die Kritik an Kotzebue wundert: »Noch heutzutage schreibt man über Kotzebue als Dramatiker sehr schlecht, aber seine gerühmten Nachfolger würden es recht tun, wenn sie von ihm nicht nur über komische Situationen, Witze und Einfälle, sondern auch die richtige deutsche Sprache lernen würden.«[31]

In der zweiten Phase der slowenischen Kotzebue-Rezeption wird die ästhetische Bewertung des Dramatikers immer konträrer, wobei sich negative Urteile neben neutralen oder positiven Meinungen immer mehr durchsetzen. Als charakteristisch nennt Giesemann in diesem Zusammenhang die Stellungnahme des Kritikers Ivan Tavčar, der sich in den achtziger Jahren vehement gegen das – in seinen Augen – antiquierte Repertoire der slowenischen Bühne wendet. Insbesondere greift er dabei die Theaterleute an, die einen solchen Spielplan – weiterhin dominiert von deutschsprachigen Stücken von und á la Kotzebue – unterstützen und dadurch auch eine Veränderung des Publikumsgeschmackes verhindern.

Die offene Kritik an Kotzebue forderte bald Reaktionen seiner Befürworter im slowenischen Theaterwesen heraus und dauerte bis zur Jahrhundertwende an. Auch dies hat sich bereits in Russland ereignet: »In beiden Fällen«, stellt Giesemann fest, »manifestiert die jeweilige Einstellung zu Kotzebue die gegensätzlichen politisch-literarischen Interessenvertretungen. Er hatte die Funktion eines Prüfsteins und wurde als Mittel zur Dokumentation jeweiliger Überzeugungen benutzt.«[32]

3.

Vor einer näheren Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Kotzebue-Rezeption im neueren kroatischen Theater sei noch einmal an die Bedeutung des Burgtheaters für andere Theaterhäuser der Habsburger Monarchie und namentlich für die neu begründeten Nationalbühnen kleinerer Völker erinnert, nicht zuletzt deswegen, weil sich Kotzebues Dramen in Wien länger als anderswo im deutschen Sprachraum erhalten konnten. Einleitend wurde schon auf die Affinität der Wiener Hofbühne zum Erfolgsdramatiker hingewiesen, an der Kotzebue eine kürzere Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts als »Theatersekretär« engagiert war und der er zeit seines Lebens seine neuen Stücke anzubieten hatte. Während er in Deutschland ästhetisch und politisch in vielerlei Hinsicht diskreditiert wurde und seine Stücke allmählich vom Theaterspielplan zu verschwinden begannen, wurden sie am Burgtheater, das dem Theatralischen im gleichen

[31] Zit. nach Giesemann 1975, S. 57.

[32] Ebd., S. 60.

Maße wie dem Literarischen verpflichtet war, trotz Anfeindungen seitens der Kritik weiter viel gespielt. Dass im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts überall, so auch in Wien, v.a. Kotzebues Komödien zur Aufführung kamen, wurde schon im Zusammenhang mit der Verschiebung des Publikumsgeschmacks vom Rührstück zum Lustspiel erläutert. So kann es auch nicht verwundern, dass die vom Wiener Theaterpublikum begehrten Titel wie *Die beiden Klingsberg*, *Pagenstreiche* und *Der Wirrwarr* auch in Zagreb übersetzt und inszeniert wurden.

Am Spielplan des Burgtheaters orientierten sich auch deutschsprachige Schauspielertruppen, die in Zagreb seit 1780 regelmäßig auftraten. Schon 1792, drei Jahre nach der Uraufführung, stellten sie Kotzebues ersten Hit *Menschenhass und Reue* dem Publikum in der kroatischen Hauptstadt vor. Bis zum Jahre 1860, bis zur Einstellung deutscher Vorstellungen im Zagreber Theater, wurden über 100 Stücke des deutschen Dramatikers, davon nur wenige mehr als einmal, gespielt. Insgesamt machten Kotzebues Bühnenwerke mehr als 10% des deutschsprachigen Repertoires in Zagreb aus.[33]

Auch die kroatischsprachige Kotzebue-Rezeption setzt, wie einführend erwähnt, sehr früh ein: als eine Art »Gegengewicht zum deutschen Theater«[34] hat sich am Ende des 18. Jahrhunderts im Zagreber Priesterseminar eine rege schauspielerische Tätigkeit entwickelt, in deren Rahmen auch einige Werke Kotzebues zur Aufführung kamen (z.B. *Der Papagei*, 1797, *Menschenhass und Reue*, 1800). Die Vorstellungen der Seminaristen, die in der kroatisch-kajkavischen Mundart gegeben wurden, fanden keinen nennenswerten Widerhall in der zeitgenössischen Öffentlichkeit und können daher in ihrer Wirkung keineswegs mit der zeitgleichen russischen Kotzebue-Rezeption verglichen werden.

Ein weiterer Versuch der kajkavischen Bühnenrezeption Kotzebues in Zagreb ereignete sich in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, sozusagen als Ansatz zur Vorbereitung des modernen kroatischen Nationaltheaters. Bevor noch unter den Illyristen die endgültige Entscheidung für die Einführung der štokavischen Standard- und damit auch Bühnensprache fiel, übersetzte Dragutin Rakovec, einer der Aktivisten der Wiedergeburtsbewegung, drei Lustspiele Kotzebues ins Kajkavische. Im Gegensatz zu den Vorstellungen im Priesterseminar wurden diese Stücke (*Der alte Hagestolz und die Körbe*, *Der alte Leibkutscher Peter des Dritten* und *Der Deserteur*) 1832 und 1833 am Zagreber Theater, d.h. öffentlich aufgeführt. Inzwischen

[33] Die Angaben über das Repertoire des Zagreber deutschen Theaters nach: Blanka Breyer: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840. Mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*, Zagreb 1938; Nikola Batušić: *Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860*, Rad JAZU, Nr. 353, Zagreb 1968.

[34] Batušić 1978, S. 221.

haben nämlich die Prinzipale der deutschen Schauspielertruppen den Zuwachs des kroatischen Nationalbewusstseins registriert und darauf mit einzelnen deutschsprachigen Vorstellungen zu vaterländischen Themen, kroatischen Liedeinlagen oder – wie im Falle der drei Lustspiele Kotzebues – mit einigen kroatischsprachigen Aufführungen zu reagieren versucht.

In der ersten Phase der neueren kroatischen Schaubühne (1840–1860) wurden neben den deutschsprachigen Vorstellungen auch kroatische im neuen Standard gegeben (die Höhepunkte dieser Pioniertätigkeit waren am Anfang und am Ende der vierziger sowie seit der Mitte der fünfziger Jahre). Von insgesamt 99 aufgeführten Stücken stammten 19, d.h. ca. 20%, aus der Feder Kotzebues.[35] Diese Bühnenwerke wurden an 51 Spielabenden gegeben, was mehr als die Hälfte aller Kotzebue-Vorstellungen im kroatischen Nationaltheater ausmacht. Seit 1860, als in Zagreb nur noch auf Kroatisch gespielt wurde, kamen siebzehn Premieren von Werken Kotzebues, davon nur sieben als kroatische Erstaufführungen auf die Bretter. Mit dem Jahre 1877, mit den Vorstellungen der Lustspiele *Der gerade Weg, der beste Weg* und *Der Wirrwarr*, verabschiedete sich die Zagreber Schaubühne von Kotzebue, dessen Stücke in Kroatien seitdem nur noch von Liebhabergruppen gespielt wurden.

Die statistischen Angaben über die Kotzebue-Aufführungen im kroatischen Nationaltheater bestätigen im Großen und Ganzen die Forschungsergebnisse Giesemanns über die russische und slowenische Bühne, im quantitativen Sinne wie auch hinsichtlich der Verschiebung des Publikumsgeschmacks vom Rührstück zum Lustspiel. Insgesamt wird deutlich, dass die Werke des deutschen Dramatikers viel mehr den Spielplan der Zagreber Bühne in ihrer zweisprachigen Phase zwischen 1840 und 1860 als in der darauf folgenden Zeit des ausschließlich kroatischen Repertoires geprägt haben. Von einer Gesamtzahl von 91 Vorstellungen auf Kroatisch, womit Kotzebue zu einem der meistgespielten Autoren des kroatischen Theaters im 19. Jahrhundert gehört, entfallen nämlich 51 auf die ersten beiden Jahrzehnte seiner Existenz.

Bereits die erste Rezeptionsphase zeigt die Dominanz des Kotzebue'schen Lustspielrepertoires: von den neunzehn erstaufgeführten Werken gehören nur drei dem Rührstückgenre, sechzehn hingegen dem Lustspiel an. Dabei fällt allerdings auf, dass die wenigen Rührstücke sechzehn Mal, davon die Bearbeitung Ivan Kukuljević Sakcinskis von *Belas Flucht* sogar neunmal, gespielt wurden – ein Umstand, der nicht verwundern kann, hält man sich das patriotische Potential des Stückes in der entscheidenden

[35] Die Angaben über das Repertoire des kroatischen Nationaltheaters nach: Branko Hećimović (Hg.): *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840–1860–1980*, Bd. 1–2, Zagreb 1990.

Phase der illyristischen Bewegung bis 1848 vor Augen. Und obwohl die spezifische politische Lage das im deutschen Sprachraum bereits vergessene historische Rührstück in den Vordergrund rückte, so kann man doch nicht übersehen, dass das Publikum immer mehr Affinität für Kotzebues Komödienschaffen zeigte.

In der zweiten Phase, die 1860 mit der Aufnahme des exklusiv kroatischen Theaterbetriebs anfängt und bis 1877 dauert, nimmt der Anteil des deutschen Dramatikers im Repertoire allmählich ab, wobei gleichzeitig das Übergewicht der Lustspielaufführungen immer deutlicher wird. Die nach wie vor hohe Anzahl der Kotzebue-Aufführungen fällt allerdings viel weniger ins Gewicht, da der kroatische Theaterbetrieb nun kontinuierlich lief und daher viel mehr Stücke benötigte: Von den 570 Premieren in diesem Zeitraum (hier sind auch Opernvorstellungen inbegriffen) stammen aus der Feder Kotzebues nur siebzehn Bühnenwerke, die in insgesamt vierzig Vorstellungen gegeben wurden.

Gattungsmäßig wird das komische Genre jetzt völlig dominant: drei Viertel der Vorstellungen (insgesamt dreißig) entfielen auf Lustspiele, von denen fünf als Erstaufführungen auf den Spielplan kamen. Der Niedergang des Kotzebue'schen Rührstücks ist bereits daraus ersichtlich, dass im Zeitraum 1860–1877 nur zwei Werke dieser Art (*Die silberne Hochzeit* und eine Lokalisierung der *Corsen*) erstaufgeführt und zwei weitere wieder aufgenommen werden. Als letzte Vorstellung des Genres kam *Belas Flucht* 1867 auf die Zagreber Bühne.

Der massive Widerstand jüngerer kroatischer Intellektueller gegen das deutschsprachige Repertoire, und namentlich gegen Kotzebue, beschleunigte auch eine Umstrukturierung des Spielplans, in deren Rahmen der Erfolgsdramatiker vom kroatischen Nationaltheater verschwand. Einer Unausgewogenheit des kroatischen Repertoires, die die neue Intellektuellengeneration um August Šenoa seit den sechziger Jahren reklamierte, waren sich schon die Illyristen, allen voran Dimitrija Demeter, in der Anfangsphase der neuen Bühne bewusst. Bei ihrer Pionierarbeit mussten sie jedoch viel mehr den herrschenden Publikumsgeschmack respektieren, der sich hauptsächlich am Repertoire der deutschen Schauspielertruppen ausgebildet hatte. Dabei muss man auch bedenken, dass das Zagreber deutschsprachige Theater, dessen Leistungen nie über jene einer österreichischen Provinzbühne hinausgegangen sind, der einzige Ort im Lande war, an dem illyristische Theateraktivisten die Funktionsweise eines Theaterhauses erlernen konnten.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Leiter deutscher Schauspielertruppen den Anstrengungen der kroatischen Wiedergeburtsbewegung keineswegs feindlich gegenüberstanden, nicht zuletzt auch deswegen, da sie den patriotischen Enthusiasmus durch die Inszenierung nationaler Themen in ihren eigenen finanziellen Vorteil umzukehren wussten. Auch

die Spielstätte stellte zu diesem Zeitpunkt kein Problem für die Einführung kroatischer Vorstellungen dar: 1834 wurde nämlich ein neues Theatergebäude eröffnet, das im Privatbesitz eines Zagreber Bürgers stand und für bestimmte Spielperioden an deutsche Schauspielertruppen verpachtet wurde. Als gravierend erwies sich jedoch – sieht man natürlich von einer permanenten finanziellen Krise ab – v.a. der Mangel an einer ausgefeilten Bühnensprache, an Schauspielern, die in ihr auftreten könnten, und an einem entsprechenden Spielplan, der originelle und übersetzte Stücke im neuen Standard enthalten würde. Dass man sich bei der Auswahl des Repertoires v.a. auf den Spielplan deutscher Schauspielertruppen stützte, wurde schon gesagt; auch der fehlenden Bereitschaft der Zagreber Bürger, als Schauspieler in kroatischen Vorstellungen aufzutreten, begegnete man mit dem Engagement einzelner Mitglieder der deutschen Truppe, die der kroatischen Sprache kundig waren.

Die Schwierigkeiten mit der Erfüllung von wichtigsten Voraussetzungen jeder nationalen Schaubühne – Literatursprache, Schauspieler, Repertoire – werden auch in den Rezensionen der frühen kroatischsprachigen Vorstellungen sichtbar (die übrigens die Theateraktivisten wie Demeter selbst geschrieben haben). All diese Aspekte – hinzu kämen noch die Publikumsreaktionen – gehen schon aus der Besprechung der ersten Kotzebue-Aufführung in der neuen Bühnensprache hervor: Es handelt sich zugleich um das schon mehrmals erwähnte historische Rührstück *Belas Flucht*, das unter dem Titel *Stjepko Šubić ili Bela IV u Hrvatskoj* (*Stjepko Šubić oder Bela IV. in Kroatien*) gezeigt und als dessen Autor Ivan Kukuljević Sakcinski angegeben wurde:

> Frau Vagi, das Mitglied der hiesigen deutschen Schauspielergesellschaft, bereitete am 2. dieses Monats [2. Juli 1840] unserem vaterländischen Publikum eine besondere Freude […]. Die Mühe und die Anstrengung nicht scheuend, übernahm sie die Rolle der ungarischen Königin Marie in »Bela IV. in Kroatien«, dem neuen Schauspiel unseres unermüdlichen Dichters Ivan Kukuljević Sakcinski, und zeigte, welchen Ausdrucks unsere Sprache fähig ist, wenn man sie mit Gefühl und Kunst verwendet. Welchen Eindruck ihr Spiel auf die Zuschauer hinterließ, kann man mit Worten nicht beschreiben. Nicht nur nach jeder Szene, sondern auch nach jedem Satz folgte ein kräftiger Beifall.[36]

Es liegt auf der Hand, dass das nationalsprachliche Repertoire nicht von wenigen deutschen Schauspielern, die sich des Kroatischen bedienten, getragen werden konnte. Das Gros der Truppe, deren Tätigkeit in Zagreb am Anfang der vierziger Jahre als Nukleus des kroatischen Nationaltheaters

[36] »Danica«, 11. 7. 1840. Alle kroatischen Zitate wurden ins Deutsche vom Verf. übersetzt.

angesehen wird, bildeten daher serbische Schauspieler, die aus Novi Sad in die kroatische Hauptstadt berufen wurden. Die Vaterländische Schauspielgesellschaft (Domorodno teatralno društvo), wie die Truppe genannt wurde, brachte insgesamt fünfzig Stücke auf die Bühne, darunter sogar neun aus der Feder Kotzebues.

4.

Wie weit die Illyristen den Rezeptionsgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums entgegenkamen, sieht man auch daran, dass sie historische Schauspiele populärer Autoren wie Kotzebue als Modell für die Begründung eines nationalen Geschichtsdramas nahmen. Sie waren sich der Tatsache bewusst, dass vertraute Inhalte und Formen, die durch Übersetzung und Bearbeitung zum Eigenen gemacht wurden, für die Zuschauer viel attraktiver als die komplexen Historiendramen Schillers waren. Dieser Logik gehorchend erhoben sie nicht den Weimarer Klassiker sondern seine Epigonen Kotzebue und Theodor Körner[37] zu ihrem Vorbild.

Im Gegensatz zu seinem jüngeren Zeitgenossen Körner, dessen spätromantisches Dramenkonzept auf einer Mischung aus populärer Schreibart und nationalistischem Gedankengut beruht, geht Kotzebue bei seinen Geschichtsdramen vom erfolgreichen Muster des Rührstücks aus. Auch dieser Teil seines Theaterschaffens, der hauptsächlich am Ende der 1790er Jahre und im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstanden ist, kreist vordergründig um die bekannten Themen wie Familie, Ehe oder Pflichterfüllung und erscheint in einem sentimental-moralisierenden Gewand.

Es ist kein Zufall, dass sich Kotzebues Interesse an historischen Stoffen mit der Entstehungszeit der großen Geschichtsdramen Schillers (1798–1805) deckt, war der Erfolgsdramatiker doch immer darauf bedacht, alle Anregungen aufzugreifen und allen Moden zu folgen. Dabei ging es ihm v.a. darum, die Bühnenerfolge anderer Autoren äußerlich nachzuahmen und im Einklang mit seinen bewährten Rezepten zu gestalten. Obwohl er z.B. seine historischen Schauspiele im Blankvers schrieb, ist in ihnen nichts von der ästhetischen Qualität Schiller'scher Werke zu spüren; im Gegenteil, unschwer kann man erkennen, dass es sich hier im Grunde um eine Derivation seines in die Vergangenheit transponierten Rührstückmodells handelt. Fasst man nämlich das Rührstück, und insbesondere jenes Kotzebues, als ein sentimentales Gemälde des Familienlebens auf, so wird man sich auch seine historischen Schauspiele als Gemälde vorstellen können, die verschiedene gesellschaftliche Perioden und Persönlichkeiten auf die

[37] Vgl. Marijan Bobinac: *Theodor Körner im kroatischen Theater*, »Zagreber germanistische Beiträge«, 11/2002, S. 59–96 (im Weiteren kurz zitiert als Bobinac).

Bühne bringen. An tiefere Zusammenhänge wagt sich Kotzebue nicht heran, so dass er im historischen Stoff nie nach einer höheren Idee sucht, die hinter den vordergründig gezeigten Ereignissen aufzuspüren wäre. Nicht im Entferntesten hat ihn etwa, im Gegensatz zu Schiller, die Idee von einer ästhetischen Erziehung der Menschheit beschäftigt. Die Stoffe seiner historischen Schauspiele stehen daher nicht exemplarisch für etwas, was über sie hinausweist, sondern bedeuten nur sich selbst.

Nicht nur die Armut des gedanklichen Haushalts unterscheidet Kotzebues Geschichtsdramen von jenen Schillers; mit ihr geht nämlich Hand in Hand auch die Armut der sprachlichen Gestaltung, die sich mit der Vielfältigkeit und dem Reichtum der Schiller'schen nicht messen kann. Kotzebue ging es aber auch nicht darum, die innovative Poetik der Klassiker und Romantiker zu übernehmen. Als ein Schriftsteller, der sich am Publikumserfolg orientierte, konnte er das ästhetische Instrumentarium der führenden zeitgenössischen Autoren – auch wenn er dazu fähig gewesen wäre – nicht verwenden. So sind seine historischen Schauspiele im Wesentlichen als eine Reihung von Episoden konzipiert, die den Charakter des Helden, und namentlich seine ritterlichen Tugenden wie Tapferkeit, Treue, Großmut, Großzügigkeit anschaulich machen sollen. Eine geschichtsphilosophische Durchdringung des Stoffes im Schiller'schen Sinne wird dabei völlig ausgespart; der historische und der geographische Hintergrund bleibt beliebig, weshalb es auch sinnlos wäre, Kotzebues Geschichtsdrama mit der ihm zugrunde liegenden historischen Realität zu vergleichen.

Für unseren Zusammenhang ist von Bedeutung, dass Kotzebue mit seinen gedanklich und sprachlich unkomplizierten Geschichtsdramen nicht nur das deutschsprachige Publikum mit historischen Themen versorgte; mit einer solchen Dramaturgie stellte er, wie gesagt, auch den Vertretern neu entstehender Nationalbühnen Modelle zur Verfügung, die ihnen bei der Begründung des begehrten Genres des nationalen Geschichtsdramas geeigneter als die weitaus komplexere Konzeption Schillers erschienen.

Die genannten Merkmale des historischen Schauspiels von Kotzebue kann man am Beispiel des Stückes *Belas Flucht* beobachten, das den kroatischen Bearbeiter und Übersetzer Ivan Kukuljević Sakcinski offensichtlich aus nahe liegendem vaterländischem Interesse angezogen hat. Eine wichtige Änderung geht schon, wie Nikola Batušić gezeigt hat,[38] aus dem Titel der kroatischen Fassung hervor – *Stjepko Šubić oder Bela IV. in Kroatien*: Den ungarischen Helden Coloman bei Kotzebue ersetzt Kukuljević nämlich durch den kroatischen Edelmann Stjepko Šubić, der dem flüchtenden Ungarnkönig entscheidende Hilfe im Krieg gegen die vordringenden Mongolen leistet, obwohl er – wie auch Coloman im Original – vom Hof

[38] Vgl. Nikola Batušić: *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Zagreb 1976, S. 80–83.

ungerechterweise verstoßen wurde. Der Umstand, dass Coloman bzw. Stjepko Šubić dem König trotz aller höfischen Intrigen treu bleibt, verweist auf die politische Relevanz des Stückes in den Augen der Illyristen – auf die Eintracht, die im Kampf um die nationale Einigung als notwendig angesehen wird.

Die Zeitproblematik ist auch in der Erweiterung des Schlusses bei Kukuljević zu finden: Im Gegensatz zu Kotzebue, bei dem der Ausgang des Kampfes gegen die Mongolen ungewiss bleibt, lässt der kroatische Bearbeiter am Ende die Nachricht vom Siege der kroatisch-ungarischen Truppen verkünden. Die utopische Finalisierung des Stückes kann als deutlicher Hinweis auf die Vorteile der nationalen Integration gedeutet werden. Neben diesen, im Grunde unbedeutenden Ergänzungen, die jedoch dem Text eine andere ideologische Signatur verleihen, fällt vor allem die Tatsache auf, dass die Blankverse des Originals durchgehend in Prosa übertragen wurden, da die junge kroatische Literatur um 1840 noch immer nach einem entsprechenden Bühnenvers suchte.

Das thematisch allgemeine und sprachlich unkomplizierte Stück eignete sich gut für die Anfangsphase der kroatischen Schaubühne. Weder Kotzebue noch Kukuljević (der später allerdings zu einem der ersten modernen kroatischen Historiker werden sollte) ging es um eine tiefere Auseinandersetzung mit der Historie, die die Verwicklung des Menschen in die Geschichte transponieren würde. Im Gegenteil, in *Belas Flucht* wie auch in *Stjepko Šubić* wird der historische Stoff nur im Rahmen einer routinierten Dramaturgie des Rührstücks verwendet. Umso erstaunlicher wirkt dann der Umstand, dass zwischen den beiden, fast identischen Versionen des Stückes ein so grundsätzlicher Unterschied in ihrer geschichtsphilosophischen Konzeption besteht.

Es wurde schon angedeutet, dass dem konservativen Kotzebue, der sich für die Aufrechterhaltung der nachnapoleonischen Ordnung in Europa einsetzte und bereits 1819 von einem radikalen Nationalisten ermordet wurde, jeglicher nationale Aktivismus fremd war. Die für ihn charakteristische geschichtsphilosophische Position einer 'ewigen Wiederkehr des Immergleichen', die auch im offenen Ende von *Belas Flucht* zum Vorschein kommt, musste daher vom kroatisch-nationalen Standpunkt aus korrigiert werden. Mit der hinzugefügten Schlussszene (II, 9) wird der Kotzebue'sche Wertrelativismus jedoch in eine völlig andere Perspektive gerückt, die der aktivistischen Dramatik der kroatischen Wiedergeburtsbewegung viel adäquater erschien. Indem nämlich die versammelten kroatischen Fürsten den Sieg über die Mongolen feierlich verkünden, bedankt sich König Bela bei den »ruhmreichen Kroaten«, während die Königin Marija/Marie zum Schluss des Schauspiels erklärt: »Jetzt sehe ich und erkenne an, dass

jener, der an Gott glaubt und sich den Illyrern anvertraut, nie zugrunde gehen kann.«[39]

In der Schlussreplik der Königin tritt die teleologische Geschichtsauffassung des kroatischen Bearbeiters ans Licht, eine Auffassung also, die den historischen Verlauf als zweckhafte Notwendigkeit sieht. Wie Körner in seinem Trauerspiel *Zriny*, das einige Monate nach *Belas Flucht* von der Vaterländischen Schauspielgesellschaft in Zagreb gezeigt wurde, geht auch Kukuljević in seiner Fassung des Kotzebue-Stückes davon aus, dass Ereignisse und Entwicklungen durch bestimmte Zwecke oder ideale Endzustände bestimmt sind und sich in dieser Richtung bewegen.[40]

Die kroatische Übersetzung des Körner'schen Bühnenwerks, deren Drucklegung mit der Beschäftigung Kukuljevićs mit Kotzebues Schauspiel zeitlich korrespondierte,[41] ist mit *Stjepko Šubić* auch in einem weiteren Aspekt der Bearbeitungsart verwandt: Die beiden Übersetzer haben nämlich den ungarischen national-politischen Kennzeichen der deutschen Originale in ihren Bearbeitungen eindeutig kroatische Vorzeichen gegeben. Wie Körners Helden, die im Original als Ungarn, im Grunde aber unmissverständlich als Deutsche erscheinen, in der Übersetzung als Kroaten gezeigt werden, so wird diese Art der Kroatisierung auch in der Bearbeitung von Kotzebues Stück verwendet. U.a. wird »ein ehrenhafter Ungar« in Kukuljevićs Fassung des Stückes zu einem »ehrenhaften Patrioten«, das »ungarische Blut, das für Bela IV. geflossen«, wird in das »kroatisch-illyrische Blut« verwandelt, und wenn in Szene II, 4 Kotzebues Coloman »die halb erloschene Schrift« liest, so verwandelt das der kroatische Bearbeiter in »die glagolitische Schrift, die halb erloschen ist«.[42] Während Coloman die Namen seiner Vorfahren aufzählt, rühmt sich Stjepko Šubić mit Krešimir und anderen kroatischen Fürsten. In der hinzugeschriebenen Szene (II, 9) werden die kroatischen Aristokraten, die Sieger über die Mongolen, namentlich vorgestellt: Dobroslav, Pavao und Nikola Šubić, Karlović, Keglević und Hudina Dragoš. Wie geringfügig diese Änderungen heute auch erscheinen können, so waren sie für die Zeitgenossen von großer Wichtigkeit, was auch in der Rezension Demeters hervorgehoben wird: »Die hinzugefügten Szenen sind sehr gelungen und als solche von uner-

[39] *Stěpko Šubić ili Bela IV. u Hrvatsko. Drama u 2 čina*. Polag němačkoga s promenami od Ivana Kukuljevića Sakcinskoga, Zagreb 1841 (= Izbor igrokazah ilirskoga kazališta, Bd. 3), S. 34 (im Weiteren kurz zitiert als Kukuljević).

[40] Vgl. Bobinac, S. 88 ff.

[41] *Nikola Šubić, knez Zrinjski ili: Pad sigetski. Žalostni igrokaz u V. činih*. Polag němačkoga pisatelja »Božidara Körnera«, Stěpanom Marjanovićem, Brodjaninom, na ilirski jezik preveden, i na svět dan, Pecs 1840.

[42] Kukuljević, S. 24.

messlicher Bedeutung für das kroatisch-illyrische Publikum.« Auch sonst zeigt sich der Rezensent sehr enthusiastisch in seiner Besprechung der ersten Aufführung Kotzebues im neuen kroatischen Standard:

> Herr Kukuljević-Sakcinski verspricht viel in der Zukunft […]. In diesem Werk [*Stjepko Šubić*] sind nicht mehr jene unangenehmen Germanismen zu finden, von denen seine frühen Werke wimmelten. Das haben wir mit umso größerer Freude zur Kenntnis genommen, als seine Dramen voll von Theatereffekten sind und er für diese Art der Literatur zweifellos von Natur aus hochbegabt ist; hinzu kommt noch, dass er durch seinen mehrjährigen Aufenthalt in Wien, wo sich das in jeder Hinsicht erste deutsche Theater befindet, seinen Geschmack verbessern konnte. Sein *Stjepko Šubić* wurde nach Kotzebues *Belas Flucht* verfasst, man kann aber sagen, dass er das Original überflügelt hat, indem er diesem Werke eine glaubhaftere historische Grundlage als Kotzebue verliehen hat.[43]

Dass Demeter hier das Augenmerk v.a. auf die – vom heutigen Standpunkt aus problematische – Autorschaft Kukuljevićs richtet, mag befremdend anmuten, doch sie reiht sich durchaus in die gängige Perspektivik der Zeit. Auch er selbst hat nämlich zwei Jahre später ein Bühnenwerk Theodor Körners übersetzt, unwesentlich bearbeitet (wiederum in nationaler Hinsicht) und unter seinem eigenen Namen drucken und aufführen lassen.[44] Für unseren Zusammenhang ist allerdings ein anderer Aspekt der Besprechung Demeters viel wichtiger als die Frage der Urheberschaft – seine Behauptung nämlich, Kukuljević habe Kotzebues Original überflügelt. Höchst aufschlussreich ist dabei die Begründung dieses Werturteils: *Stjepko Šubić* besitze nämlich »eine glaubhaftere historische Grundlage« als *Belas Flucht*. Demeter denkt damit offenbar nicht nur an das hinzugefügte kroatische Kolorit des Stückes, sondern will auch dessen modifizierte geschichtsphilosophische Konzeption in den Vordergrund rücken.

Falsch wäre es jedoch, wollte man Demeters Urteil nur auf die historische Dimension des rezensierten Bühnenwerks beziehen. Darin kommt unmissverständlich auch jene dualistische Bewertungsform zur Sprache, von der schon oben bei der Darstellung der Rolle Kotzebues im Zusammenhang mit der Entstehung des russischen und slowenischen Nationaltheaters die Rede war. Selbst Demeter, der als die zentrale Gestalt des kroatischen Nationaltheaters vom Anfang der vierziger bis zum Ende der sechziger Jahre wesentlich die Gestaltung des Spielplans beeinflusst hat, hat sich in seinen zahlreichen Theateraufsätzen nur spärlich über den ästhetischen

[43] »Danica ilirska«, Nr. 41, 10. 10. 1840.

[44] Dimitrija Demeter [Theodor Körner]: *Horvatska věrnost. Vojnička igra u 1 činu* [= *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue*], Zagreb 1842 (= Izbor igrokazah ilirskoga kazališta, 9).

Wert von Kotzebues Dramenwerk geäußert. Als charakteristisch für diese ambivalente Haltung könnte man einen Satz aus seiner Besprechung der kroatischen Erstaufführung des Lustspiels *Braut und Bräutigam in einer Person* zitieren, das im Oktober 1847 gegeben wurde: »Die Übersetzung ist ziemlich gut, das Werk aber weder besser noch schlechter als alle anderen Werke von Kotzebue, d.h. es hat viele witzige Einfälle, es ist sehr unterhaltsam und nach den Gesetzen der Theatertechnik verfasst, entbehrt aber einen höheren sittlichen Endzweck.«[45]

Demeter war sich der Diskrepanz zwischen ästhetischer und moralischer Wertung einerseits und der Rücksichtsnahme auf den Publikumsgeschmack andererseits sehr wohl bewusst. Obwohl er den Kunstanspruch eines Nationaltheaters nie aus den Augen verliert, war ihm von Anfang an klar, dass man dieses Anliegen in Kroatien ohne Kotzebues Dramen, aber auch ohne Werke anderer bühnenwirksamer, v.a. deutschsprachiger Autoren nicht verwirklichen konnte. Die pragmatische Einsicht in die Notwendigkeit eines solchen Repertoires wurde, wie schon angedeutet, erst in den sechziger Jahren ernsthaft in Frage gestellt, als die wichtigsten Existenzfragen der kroatischen Schaubühne schon erfolgreich gelöst wurden. Bis dahin, in einer modifizierten Form auch danach, wurde die Spielplangestaltung von diesem eigentümlichen Pragmatismus dominiert.

Bei der Lektüre zeitgenössischer Theaterrezensionen, ebenso Pioniertaten ihrer Art, wird deutlich, dass die Verfasser v.a. jene Aspekte der Vorstellungen herausstreichen, die mit der Begründung des Nationaltheaters zusammenhängen. Die Begeisterung darüber, dass nun von der Bühne auch kroatische Worte ertönen (können), wird lange tonangebend bleiben. Stillschweigend wird dagegen hingenommen, dass der Spielplan von populären Autoren wie Kotzebue und nicht von Dramatikern, die einer Schaubühne als 'moralischer Anstalt' würdig wären, beherrscht wird.

Etwas mehr Licht auf die Kanondiskussion in den Zagreber Theaterkreisen am Anfang der vierziger Jahre werfen einige Beiträge in den lokalen deutschsprachigen Blättern. (»Luna« und »Croatia«, die wichtigsten Organe dieser Art, haben übrigens die Entstehung der kroatischen Schaubühne gefördert und sehr wohlwollend kommentiert.) Der interessanteste Beitrag über die Kanonfragen stammt aus der Feder des damaligen Theaterdirektors Heinrich Börnstein, der sich selbst nachhaltig für die Gründung des Nationaltheaters eingesetzt hat. Im Juli 1840, drei Wochen nach der ersten kroatischen Kotzebue-Premiere, hat er nämlich in der »Croatia« einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er ein aktuelles Phänomen im (deutschen) Theater unter die Lupe nimmt und in diesem Zusammenhang auch die

[45] *Zagrebačko kazalište*, »Danica horvatska, slavonska i dalmatinska«, Nr. 43, 23. 10. 1847.

Frage des Dramatikerkanons berührt. Darin kritisiert Börnstein jene Schauspieler, die, wie er sagt, »neulich zu scharfen Kunstrichtern geworden« sind und nur noch in Dramen von Shakespeare, Calderon, Goethe und Schiller auftreten wollen; im Grunde seien sie aber keine »wahren Künstler, sondern die gewöhnlichen Mittelmäßigen«,[46] die sich unter Berufung auf ein klassisches Repertoire vor dem Erlernen einer höheren Anzahl von Rollen drücken wollen, ein Umstand, dessen Verwirklichung sich auf die Schauspielertruppen, die an kleinere Theater wie jenes in Zagreb verpflichtet sind, verheerend auswirken könnte.

Viel wichtiger als dieser Hinweis auf die praktischen Theaterprobleme jener Zeit ist für unseren Zusammenhang der von Börnstein entworfene dreistufige Kanon der Theaterautoren. Neben den unantastbaren Klassikern, die »nicht alle Tage gegeben werden können, und nur selten Gerichte sind«, wird von ihm der zeitgenössische Spielplan eingeteilt in Stücke von »Coryphäen der neuen dramatischen Literatur« (von den unter dieser Rubrik angegebenen Namen hat jedoch nur Grillparzer seine Zeit überlebt) auf der einen und in jene der übrigen Dramatiker, die in den Augen der selbsternannten 'Kunstrichter' »unter Null stehen« (allen voran August von Kotzebue) auf der anderen Seite. Und gerade aus Werken dieser Autoren (Börnstein nennt sie »Mittelgut«) besteht, wie er ausdrücklich betont, »der Hauptbestandtheil des Repertoirs«.

Bei allen Unterschieden, die den Status einer deutschsprachigen Provinzbühne von den Aufgaben eines neu entstehenden Nationaltheaters trennten, blieb das Problem des Dramatikerkanons in den beiden Sparten des zeitgenössischen Theaterlebens aktuell. Auch die enge Zusammenarbeit zwischen der deutschen Truppe und den kroatischen Theateraktivisten um 1840, die sich u.a. auch in einem ähnlichen Repertoire bemerkbar macht, lässt auf die Gemeinsamkeiten in den Kanonüberlegungen schließen. Ob und inwiefern ihre Vorstellungen mit der Lage in der damaligen Germanistik zusammenhängen, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Dass Kotzebue aber im zeitgenössischen kroatischen Theater geduldet, aber offenbar nicht geschätzt wurde, steht außer Streit.[47] Ebenso unbestritten waren aber auch die Vorteile, die seine Werke für die neu entstehende Bühne boten, wobei insbesondere die schon mehrmals erwähnte leichte Übersetzbarkeit und außerordentliche Bühnenwirksamkeit ins Gewicht fielen. Und trotzdem bereitet die Erforschung der kroatischen Kotzebue-Rezeption, vergleicht

[46] Heinrich Börnstein: *Gute (?) Schauspieler und schlechte (?) Stücke. Ein Wort zur Zeit*, »Croatia«, Nr. 8, 24. 7. 1840.

[47] Im Gegensatz dazu genoss Theodor Körner, dessen Werke seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Misskredit geraten sind, ein hohes Ansehen, ebenso im Einklang mit der Lage in der zeitgenössischen Germanistik (vgl. Bobinac, S. 86f.).

man sie mit der Aufnahme anderer deutschsprachiger Autoren im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, die meisten Schwierigkeiten, nicht zuletzt deswegen, weil sie in der zeitgenössischen Publizistik nur wenige Spuren hinterließ und in späteren Zeiten von Literatur- und Theaterhistorikern als eine Art Schande gedeutet wurde.

5.

Über die Aufführung des Schauspiels *Der Opfertod*, das als eines der seltenen Rührstücke in der Manier von *Menschenhass und Reue* dem Zagreber Publikum auf Kroatisch vorgestellt wurde, gab es keine Rezensionen in der zeitgenössischen Presse. Man weiß nur, dass es sich dabei um eine Bearbeitung des Kotzebue'schen Dramas handelt, die von Mihailo Vitković, einem der Mitglieder der Vaterländischen Schauspielgesellschaft, vorgenommen wurde und nach der Premiere im Juli 1840 noch drei Wiederholungen erlebte.[48]

Andere Bühnenwerke Kotzebues, die von der Novisader Truppe in Zagreb gespielt wurden, waren Lustspiele. Wie wichtig den Illyristen gerade die Komödien des deutschen Dramatikers bei der Aufstockung des nationalsprachlichen Repertoires vorkamen, sieht man auch daran, dass fast alle veröffentlichten Übersetzungen seiner Texte – eine Ausnahme bildete eben *Belas Flucht* – diesem Genre angehören. Davon zeugen auch die beiden Theatersammlungen, die am Anfang der vierziger Jahre erschienen sind – »Izbor igrokazah ilirskoga kazališta« (1841–1842) und »Buturica igrokazah ilirskoga kazališta iz niemačkoga prevedenih« (1843). In der ersten Reihe wurden neben *Belas Flucht* auch die Lustspiele *Die Brandschatzung*, *Die eifersüchtige Frau*, *Die Zerstreuten*, *Die englischen Waren* sowie *Braut und Bräutigam in einer Person* gedruckt, die zweite brachte wiederum *Wer weiß wozu das gut ist*, *U. A.W.G. oder Die Einladungskarte* und *Drei Väter auf einmal*.[49]

[48] In Hećimovićs Repertoireverzeichnis wird Kotzebue irrtümlich auch das Schauspiel *Die Folgen des Verbrechens* (*Posljedice zločinstva*) zugeschrieben, das die Vaterländische Schauspielgesellschaft im September 1840 zur Aufführung brachte. Dazu vgl auch Ćurćin, S. 541.

[49] *Palježina*, Zagreb 1841 (= Izbor igrokazah ilirskoga kazališta, Bd. 2); *Ljubomorna žena*, Zagreb 1841 (= Izbor, Bd. 3); *Raztrešeni*, Zagreb 1841 (= Izbor, Bd. 5); *Englezke robe*, Zagreb 1842 (= Izbor, Bd. 8); *Zaručnik i zaručnica*, Zagreb 1842 (= Izbor, Bd. 9); *Bog zna čemu je to dobro*, Zagreb 1843 (= Buturica igrokazah ilirskoga kazališta iz niemačkoga prevedenih); P.Ć.B.O.V. ili *Pozivna cedulja*, Zagreb 1843 (= Buturica…); *Tri otca na jedan put*, Zagreb 1843 (= Buturica…). In Zagreb und einigen anderen kroatischen Städten (Sisak, Petrinja) wurden einige Kotzebue-Übersetzungen (z.B. *Das neue Jahrhundert und Das Landhaus an der Heerstraße*) am Anfang des 20. Jahrhunderts verlegt, offenbar für die Bedürfnisse der Liebhaberbühnen.

Unter den gedruckten Texten, von denen die meisten auch aufgeführt wurden, wird man umsonst nach Kotzebues bekanntesten Komödien wie *Die beiden Klingsberg*, *Der Wirrwarr oder der Mutwillige* und *Der Rehbock* suchen, die erst in den sechziger Jahren auf den Spielplan der Zagreber Bühne kamen. An diese abendfüllenden Lustspiele wagten sich die Illyristen um 1840 noch immer nicht heran; ausschlaggebend für ihre Auswahl war offenbar der Umfang der Texte: der Reihe nach handelt es sich hier um kürzere, v.a. ein-, aber auch zweiaktige Stücke, ein Umstand, der den wenig erfahrenen Schauspielern die Aufführung von Werken, die inhaltlich und formal ohnehin keine hohen Ansprüche stellten, wesentlich erleichterte. Neben den gedruckten wurden – und dies bezieht sich namentlich auf die Periode des zweisprachigen Theaterbetriebs – auch weitere ein- bzw. zweiaktige Komödien Kotzebues in Zagreb inszeniert, wobei man an einem Abend in der Regel zwei Bühnenwerke dieses Zuschnitts aufzuführen pflegte.

Einleitend wurde schon darauf hingewiesen, dass die Attraktivität der Kotzebue'schen Lustspiel-Dramaturgie für das Theaterpublikum in Ländern wie Kroatien nicht nur auf ihrem einfachen ästhetischen Instrumentarium beruhte. Der enorme Reiz, den die Werke des deutschen Dramatikers auf die zeitgenössischen Zuschauer ausübten, hing zweifellos auch mit ihrer sozialen und politischen Relevanz zusammen. Die Tatsache, dass Kotzebue – sieht man von einer untergründigen Libertinage ab – selten nach sozial oder politisch provokanten Inhalten gegriffen hat, soll allerdings nicht zur Annahme verleiten, dass seine Stücke konservative oder gar reaktionäre Werte vermitteln. Im Gegenteil, er tritt klar für die Gleichheit der Stände und für das Aufräumen gesellschaftlicher Vorurteile ein.

Wie wichtig die klassenübergreifende Geste Kotzebues war, sieht man auch daran, dass seine Bühnenwerke nicht nur im Einklang mit den Wunschvorstellungen des bürgerlichen, sondern auch des adeligen Publikums arrangiert sind. So gelang es ihm, »adelige Helden zu Vertretern der bürgerlich aufgeklärten Ideale« zu machen und dadurch »an Sympathie sowohl beim Adel wie beim Bürgertum«[50] zu gewinnen. Auch im Vormärz-Kroatien spielte dieser Umstand eine nicht unbedeutende Rolle, waren doch in der nationalen Wiedergeburtsbewegung die Vertreter des aufstrebenden Bürgertums – wie zur gleichen Zeit in Ungarn – mit jenen des liberal gesinnten Adels verbunden. Dass den beiden Gruppierungen damals eher eine Aussöhnung als eine Vertiefung sozialer Gegensätze vorschwebte, lässt wohl den Schluss zu, dass Kotzebues Gesellschaftsmodell in Kroatien auf fruchtbaren Boden fiel.

[50] V. Wiese, S. 19.

Genauso interessant müssen für das zeitgenössische kroatische Publikum auch andere Aspekte dieses Modells gewesen sein, so Toleranz, bürgerliche Freiheiten, bürgerliche Tugendwerte, Gleichheit der Menschen usw. Dieser aufklärerische Wertekanon, den Kotzebue seinen Rührstücken zugrunde legt, droht in Lustspielen, und namentlich in Possen, durch gattungsimmenente Zwänge (Intrigen, Verwechslungen, Verkleidungen, Rollenspiele) auch ins Unmoralische zu entgleiten. Es liegt auf der Hand, dass die Zweideutigkeiten, die das Überschreiten bestimmter Grenzen als möglich erscheinen lassen, zum Schluss doch eindeutig im Zeichen der bürgerlichen Moral bereinigt werden.

Kotzebues spielerischer Umgang mit moralischen, und insbesondere mit erotischen Fragen sorgte noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein für Missverständnisse bei einem Publikum, das das Mögliche häufig für die Tat genommen hat. Dieser, heute kaum noch nachvollziehbaren Rezeptionsweise, die namentlich im Zusammenhang mit Lustspielen wie *Die beiden Klingsberg* oder *Der Rehbock* erwähnt wird, kann man – wie noch zu zeigen sein wird – auch in einigen Besprechungen von Kotzebue-Aufführungen im kroatischen Nationaltheater begegnen. Den Tenor der Kritikermeinungen bildete die Ansicht, die oben bereits im Zitat aus einer Rezension angedeutet wurde: Kotzebues Lustspiele seien sehr unterhaltend und bühnenwirksam, zugleich entbehren sie aber eines 'höheren sittlichen Endzwecks'.

Die Besprechungen der Kotzebue-Aufführungen gingen manchmal über den konkreten Anlass hinaus, was insbesondere für einige Beiträge Demeters aus dem Jahre 1847 gilt. In der turbulenten vorrevolutionären Zeit, als die Zagreber Theaterenthusiasten die kroatischsprachigen Vorstellungen wieder aufgenommen haben, stellte er nämlich mehrmals auch interessante dramaturgische Überlegungen an. Besonders aufschlussreich scheint sein Bericht über einen Theaterabend im Juli 1847 zu sein, bei dem Kotzebues Einakter *Der Deserteur* und *Wer weiß wozu das gut ist* gegeben wurden:

> Wer ins Theater geht, um einige Stündchen angenehm zu verbringen, wer dorthin nicht mit einer kritischen Brille ausgerüstet geht, um Haare zu spalten und mit Tadel und gelehrten Bemerkungen seine tiefen Kenntnisse an den Tag zu legen, sondern das Theater nur deswegen besucht, um sich zu erheitern und von alltäglichen Beschäftigungen zu erholen – für den sind diese beiden Stücke wie geschaffen, denn sie wimmeln von Witzen, Streichen und Einfällen; dies ausgenommen fehlt ihnen fast alles, was strenge Ästhetiker von guten komischen Stücken verlangen: Glaubwürdigkeit, sittliche Bestrebungen, Bestrafung von ausschweifenden und törichten Sitten, aber auch andere schöne Eigenschaften dieser Art. Wer hingegen ins Theater geht, um nur zu lachen und sich angenehm zu unterhalten, dieser

> fragt nicht danach und ist zufrieden, wenn er nur diese Absicht erzielt, und dies wird er wohl bei den Aufführungen der genannten Stücke erreichen, insbesondere wenn sie entsprechend dargestellt werden.[51]

Kritische Töne, die Demeter in dieser und in anderen Rezensionen anschlägt, werden allerdings durch nahe liegende Vorteile solcher Stücke für das Nationaltheater in seiner Anfangsphase gedämpft: Denn, wenn Stücke, die sich auf gängige Techniken stützen, der ästhetischen Wertung abträglich sind, so können sie durchaus zu literatursprachlichen, theaterpraktischen und politischen Zwecken, d.h. als Mittel zur Förderung der neuen Bühnensprache, zur Einübung einheimischer Schauspieler sowie zur weiteren Entwicklung des nationalen Bewusstseins herangezogen werden. So schreibt Demeter aus Anlass der Erstaufführung des Kotzebue'schen Lustspiels *Der Landjunker zum ersten Male in der Residenz*, die die kroatischen Amateure im Dezember 1850 auf die Bühne brachten, Folgendes:

> Mit Vergnügen und angenehmen Gefühlen konnte man bemerken, dass in den Herzen unserer Patrioten und heimatliebender Damen jene ursprüngliche Liebesflamme für die eigene teuere Sprache und Nationalität keineswegs aufgegangen ist. Solange die patriotischen Gefühle so lebendig sind, ist nichts verloren; und Gott wird geben, dass es in Zukunft besser wird. Es werden sich vornehme Seelen und nach eigenem Geschlecht eifernde Herzen finden, so dass wir auch jene Zeit erleben werden, in der wir ein ständiges Nationaltheater haben werden.[52]

Im Text, der am Ende einer mehrjährigen Reihe von nationalsprachlichen Vorstellungen entstanden ist und daher fatalistisch anmuten kann, lassen sich unschwer die Sorgen des Verfassers ablesen, die in ihm die anbrechende Zeit des Neoabsolutismus auslöst. Zwischen 1854, als kroatische Vorstellungen wieder aufgenommen wurden, und 1860 gab es sechs Kotzebue-Premieren, davon vier kroatische Erstaufführungen. In diesem Zeitraum, der in der Literatur häufig auch als die Zeit der Germanisierungsversuche bezeichnet wird, wurden schließlich auch die Weichen für die Begründung einer ständigen kroatischen Schaubühne gestellt. Ein wichtiger Schritt in dieser Richtung war der Übergang des Theatergebäudes von privater in öffentliche Hand, wobei die Zagreber Bühne ein konzessionspflichtiger Betrieb blieb, in dem deutschsprachige Truppen weiterhin das Gros der Aufführungen gaben.

[51] »Narodne novine«, 31. 7. 1847.

[52] »Narodne novine«, 17. 12. 1850.

6.

Nachdem in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre das kroatische Ensemble allmählich herangereift ist, kam es im November 1860 – inzwischen wurde auch die konstitutionelle Ordnung wiedereingeführt –, zur endgültigen Auflösung des deutschen Theaters in der kroatischen Hauptstadt.[53] Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass dieses entscheidende Ereignis der kroatischen Theatergeschichte, dem bald darauf die Erhebung der Zagreber Bühne in den Status eines staatlich subventionierten Nationaltheaters folgte, im Zeichen Kotzebues stand. Den feierlichen Auftakt zur neuen Ära bildete nämlich nicht – wie zu erwarten wäre – ein kroatisches Originalstück, sondern ein Drama des deutschen Erfolgsdramatikers – das Trauerspiel *Graf Benjowski oder Die Verschwörung auf Kamtschatka*. Während die Mehrheit der Zeitgenossen die repertoirepolitischen Überlegungen angesichts der Verwirklichung des lange ersehnten Ereignisses offenbar völlig hintangestellt hat, wurde dieser Umstand von späteren Publizisten und Theaterhistorikern mit Unbehangen kommentiert.[54]

Dennoch ist nicht zu übersehen, dass es auch einzelne zeitgenössische Stimmen gab, die auf die Inadäquatheit des Spielplans des kroatischen Ensembles noch vor, und insbesondere nach der Beendigung deutscher Theatervorstellungen aufmerksam gemacht haben. Eine Publikationsmöglichkeit erhielten sie in oppositionellen Zeitungen wie »Pozor« (später in »Obzor« umbenannt), die die von offiziösen Organen wie »Narodne novine« und »Agramer Zeitung« dominierte Presselandschaft seit der Rückkehr des Konstitutionalismus wesentlich bereichert haben. Mitte November 1860, nur zwei Wochen vor der Kündigung der letzten deutschen Truppe, gibt der Rezensent der Zeitung »Pozor« anlässlich einer kroatischsprachigen Aufführung von Kotzebues *Graf Benjowski* folgendes Urteil über die Spielplanpolitik ab:

> Es wäre wünschenswert, wenn sich die Menschen, die sich um die nationalen Theatervorstellungen bemühen, auch um ein besseres *Repertoire*

[53] Dieses Ereignis hat man in der kroatischen Publizistik auch als 'Vertreibung deutscher Schauspieler' bezeichnet. Dazu vgl.: Milka Car: *Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. Die 'Vertreibung' der deutschen Schauspieler*, »Zagreber germanistische Beiträge«, 11/2002, S. 97–118.

[54] So schreibt der Theaterhistoriker Slavko Batušić mehr als hundert Jahre später folgendes: »Der Anfang war jedoch weder repräsentativ noch im Geiste der damaligen patriotischen Stimmung. Gegeben wurde Kotzebues Stück *Graf Benjowski oder Die Verschwörung auf Kamtschatka*, das Werk eines Autors, der am wenigsten adäquat war, auf der Bühne im Augenblick der endgültigen Inaugurierung des kroatischen Theaters zu erscheinen.« Vgl. S. B.: *Vlastitim snagama (1860–1941).* In: Pavao Cindrić (Hg.): *Hrvatsko narodno kazalište. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb 1969, S. 77–133, hier S. 85.

> kümmern würden. Es gibt zwar genügend klassische Stücke, die nie altern werden, dieses könnte man jedoch keineswegs zu solchen zählen, und unser Publikum möchte sich neuere Sachen anschauen.[55]

Mit dieser Kritik kündigt sich bereits die zweite Phase der kroatischen Kotzebue-Rezeption an, in der zunehmend entgegengesetzte Meinungen nebeneinander auftreten. So wird August Šenoa sechs Jahre später in »Pozor« mit den von Demeter vertretenen Ansichten über die Repertoiregestaltung des kroatischen Nationaltheaters radikal abrechnen. Bereits seine frühen Theaterbesprechungen vom Anfang der sechziger Jahre weichen von der üblichen Betrachtungsweise jener Zeit ab,[56] die – was den Spielplan im Allgemeinen und Kotzebue im Besonderen betrifft – nach wie vor von der dualistischen Bewertungsform geprägt war. Diese Perspektive, die die Beschränktheit von Kotzebues Ästhetik nicht verkennt, sie aber mit Rücksichtsnahme auf deren Wirkungsgrad akzeptiert, machte sich damals namentlich in den Rezensionen des Schriftstellers Ivan Filipović bemerkbar. So notiert er anlässlich eines Theaterabends im Oktober 1864, an dem die Einakter *Drei Väter auf einmal* und *Der gerade Weg, der beste Weg* gegeben wurden, das Theater sei »ziemlich voll« gewesen und die Zuschauer haben sich »sehr gut unterhalten«. Das Lob des Kritikers gilt v.a. den Leistungen der Schauspieler, während Kotzebues Texte – wie dies auch in früheren Zeiten der Fall war – nur kurz gestreift werden:

> Das Stück selbst ist ziemlich gut und enthält genügend Einfälle, die Herr Freudenreich noch zusätzlich würzen kann. Über das zweite Stück, das gestern gespielt wurde, könnte man nicht sagen, dass es irgendjemanden im Theater begeistert hat oder dass es überhaupt gefällt. Hätte es nicht die Virtuosität des Herrn Freudenreich […] und die große Gewandtheit der Frau Ružićka gegeben, so wäre das Stück zu jener Wahrheit, die in ihm gezeigt wird, gar nicht gekommen: »Der gerade Weg, der beste Weg«.[57]

In den sechziger Jahren bringt die Zagreber Bühne immer mehr abendfüllende Bühnenwerke Kotzebues zur Aufführung, darunter auch jene bekannten Lustspiele des Dramatikers, in denen sein moralischer Relativismus in der Inszenierung erotischer Pikanterien sichtbar wird. Über die Aufführungen der in diesem Zusammenhang häufig apostrophierten Komödie *Die beiden Klingsberg* 1862 und 1864 fehlen jegliche Rezeptions-

[55] »Pozor«, 12. 11. 1860.

[56] So beurteilt der junge Šenoa Kotzebues Schauspiel *Die silberne Hochzeit*, das in Zagreb 1861 inszeniert wurde, als »ein Stück ohne Geschmack, lauter seltsame Kabalen, lauter Flüchtlinge und Minister, lauter Kabinettspolitik im Frack, das sind Fremde, die unser Publikum weder recht versteht noch verstehen kann«. In: »Naše gore list«, Nr. 36, 25. 12. 1861.

[57] »Narodne novine«, 26. 10. 1864.

zeugnisse in der zeitgenössischen Presse; umso anstößiger reagierte man aber auf die Vorstellung des ebenso als 'pikant' verschrienen Lustspiels *Der Rehbock* im März 1866. Nach dem Rezensenten der Zeitschrift »Naše gore list« sei das Stück »sehr schlüpfrig – es scheint uns auch, es sei zu schlüpfrig für das Zagreber Publikum«; der Verfasser fügt aber auch folgende zweideutige Bemerkung hinzu: »und inwiefern solche Schauspiele unserem Publikum gefallen, sieht man auch daran, dass an jenem Abend auch viele Männer häufig wiederholten: dies sei zu gewagt«.[58]

Der Feuilletonteil der Tageszeitung »Domobran«, der unter dem Einfluss Demeters stand und daher die Repertoirepolitik der Theaterleitung in Schutz nahm, empfand den *Rehbock* ebenso als »etwas allzu schlüpfrig«; die erotischen Zweideutigkeiten des Stückes werden allerdings – u. zw. nicht zu unrecht – dadurch gerechtfertigt, dass »schon aus der Exposition die Unmöglichkeit der Blasphemie hervorgeht, womit die ganze Sache nur zu einem übermutigen Scherz wird«. Die wohlwollende Haltung des Kritikers lässt sich an seinem Lob der Kotzebue'schen dramatischen Technik festmachen – das Stück sei »geradezu virtuos zusammengesetzt, kann auch zu den geistreichsten Produkten Kotzebues gezählt werden«; dieses Urteil, welches übrigens Kotzebue-Kenner heute noch teilen, verleitet den Rezensenten zur Annahme, *Der Rehbock* werde sich länger auf dem Spielplan halten. Dazu ist es jedoch ebenso wenig gekommen wie zu einer wesentlichen Neubelebung des Interesses für den deutschen Dramatiker. Im Gegenteil, die Veröffentlichung von Šenoas programmatischer Schrift *Über das kroatische Theater* (*O hrvatskom kazalištu*) macht dieses Jahr, 1866, zu einer wichtigen Zäsur in der Diskussion über die Spielplangestaltung des kroatischen Nationaltheaters.

Von größter Bedeutung ist für unseren Zusammenhang die von Šenoa konsequent vertretene Auffassung, das kroatische Theater könne sich nicht mehr auf der Grundlage eines von deutschsprachiger Dramatik dominierten Repertoires entwickeln, eine Auffassung, die stellenweise auch zu einer unverhohlen antigermanischen Attitüde übergeht. Doch sein polemischer Zorn richtet sich nicht gegen das gehobene Drama, geschweige denn – wie er selbst hervorhebt – gegen Lessing, Goethe und Schiller, sondern gegen die populären Bühnenwerke, und namentlich gegen Kotzebue und die Wiener Posse.

> Was sollen wir Kroaten mit tränenreichen und kurzatmigen Tragödien Raupachs, mit all ihren übertriebenen Sentimentalitäten anfangen? Was sollen wir Kroaten mit Ifflandiaden und Kotzebuaden oder mit abgeschmackten Komödien Schikaneders anfangen, von dem man jetzt nur weiß, dass er

[58] »Naše gore list«, Nr. 10, 5. 4. 1866.

> jämmerliche Texte für unsterbliche Opern Mozarts geschrieben hat? Was soll unser Publikum mit Raimunds Märchen aus dem goldenen Zeitalter Metternichs oder mit Nestroys Fiakerwitzen anstellen? Wozu sollen wir die für die Gallmeyerin geschriebenen Früchte von Lang *et comp.* gebrauchen? Was sollen wir auch mit neueren deutschen Konversationsstücken anfangen, deren Hauptfiguren irgendwelche *Staatshaemorhoidarii* sind und die selbst auf deutschen Bühnen durchgefallen sind?[59]

Das deutschsprachige populäre Repertoire bietet laut Šenoa keinen einzigen Autor an, dessen Werke sich für die Unterhaltung und Belehrung des kroatischen Publikums verwerten ließen. Während man – so Šenoa – in den Anfängen des modernen kroatischen Theaters »irgendwelche Stücke à la Kotzebue«[60] noch tolerieren konnte, sei ein solcher Spielplan inzwischen völlig antiquiert geworden.

Dass Šenoa in seiner Polemik gegen die vorherrschende Stellung der deutschsprachigen Dramatik im kroatischen Theater nicht – oder nicht primär – nationalistisch argumentiert, wurde schon gesagt. Ebensowenig lassen sich seine Bemühungen um eine zeitgemäße kroatische Schaubühne auf eine äußerliche Modernisierung des Repertoires reduzieren. In seinen Angriffen auf die Zagreber Theaterleitung, der – wie er hinzufügt – »Kotzebue so lieb«[61] sei, manifestiert sich vielmehr ein Bewusstsein, das v.a. das kritische Denken beim Publikum fördern möchte:

> Die neue Wiener Posse – ist äußerst dumm, ohne einen moralischen Wert, gedankenleer, voll von Kot und Unsinn, geschrieben für den Wiener Mob.
>
> Ist es wert, ist es würdig, dass auch wir diesen Weg einschlagen und aus unserem Publikum einen Haufen bewusstloser Phäaken machen? […] Daher soll uns der künftige Theaterausschuss mit diesen philisterhaften Produkten vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts verschonen.[62]

Nur zwei Jahre später, 1868, wird Šenoa selbst die Gelegenheit bekommen, den Zagreber Spielplan zu gestalten. Dieses Jahr, das mit der Schließung des kroatisch-ungarischen Ausgleichs ein bedeutendes Datum in der kroatischen politischen Geschichte darstellt, nimmt mit dem Wechsel an der Spitze des Nationaltheaters eine genauso wichtige Stellung im kulturhistorischen Sinne ein: Nachdem sich nämlich Demeter verärgert zurückgezogen hat, wurde die künstlerische Leitung der Bühne Šenoa, der sich inzwischen als führender Vertreter der neuen, realistischen Schriftstel-

[59] August Šenoa: *O hrvatskom kazalištu*. In: A. Š.: *Članci i feljtoni. Pjesme. Pripovijesti*, PSHK Bd. 39, Zagreb 1964, S. 90.

[60] Ebd., S. 69.

[61] Ebd.

[62] Ebd.

lergeneration profiliert hat, übertragen. Während seines Mandates, das nur etwas mehr als vier Jahre gedauert hat, wurden am bisherigen Repertoire wesentliche Veränderungen vorgenommen. Die langjährige Dominanz der deutschsprachigen populären Dramatik im kroatischen Nationaltheater suchte der neue Dramaturg v.a. durch Aufführungen französischer und slawischer Stücke dieser Art zu brechen. Besonders radikal rechnete er mit Kotzebue ab: Nachdem es nämlich während des erst acht Jahre dauernden ständigen kroatischen Theaterbetriebs vierzehn Kotzebue-Premieren gegeben hat, wurde in Šenoas Amtsperiode kein einziges Bühnenwerk des Erfolgsdramatikers aufgeführt. Es liegt auf der Hand, dass es ihm nicht gelingen konnte, das Zagreber Publikum zu einer gründlichen Veränderung des Geschmacks zu bewegen. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass seine Bemühungen um eine Diversifizierung der übersetzten dramatischen Literatur und darüber hinaus um eine Modernisierung des kroatischen Theaters einen Prozess in Gang brachten, der in den späteren Zeiten zu einem weitaus ausgeglicheneren Verhältnis übersetzter Stücke im kroatischen Repertoire führte. (Beim Transfer fremdsprachiger Stücke nach Kroatien wird trotzdem noch lange der Einfluss des deutschsprachigen Raums maßgebend sein.)

Obwohl es schien, dass Kotzebue und die ältere deutschsprachige Populärdramatik endgültig von der Zagreber Bühne verschwunden sind, wurden sie Anfang 1873, als Šenoa plötzlich die Stelle ihres künstlerischen Leiters aufgab, wieder ins Leben gerufen. Der Theaterbeauftragte der Landesregierung Varidian, der eine weitere Verschlechterung der ohnehin gespannten finanziellen Lage des Hauses befürchtete, nutzte die plötzlich entstandene Lücke in der Theaterführung aus und ließ einige, angeblich bewährte Zugstücke, u.a. auch Kotzebues Posse *Pagenstreiche*, auf die Bühne bringen.

In den Reaktionen eines Teils der Öffentlichkeit, den Šenoas tastende Reformversuche offenbar zur Aneignung neuer, höherer ästhetischer Maßstäbe veranlasst haben, zeigte sich Empörung: Während »Obzor« die Inkompetenz des Theaterbeauftragten insbesondere am Beispiel eines prompt aufgeführten Stückes von Kotzebue, das ansonsten als »Unsinn«[63] abgestempelt wird, in Frage stellt, sah sich der Schriftsteller und Ästhetikprofessor Franjo Marković veranlasst, in der Zeitschrift »Vienac« auf grundsätzliche Fragen des kroatischen Theaters und in diesem Zusammenhang auch auf die Gefahr einer Regression in der Spielplanpolitik hinzuweisen:

> Die Posse beginnt wieder unsere Bühne zu erobern; wir hören, dass dies nur aus der Notwendigkeit eines höheren finanziellen Gewinnes geschieht.

[63] »Obzor«, 17. 1. 1873, 20. 1. 1873.

> [...] Wie der Erfolg sein wird, werden wir erst sehen; will man Possen auferstehen lassen, wird sich dieser grundsätzliche Rückschritt umso mehr rächen, je mehr sich der höhere finanzielle Ertrag lohnt; denn – mit Recht darf man die Frage stellen, wo die Grenze finanzieller Rücksichten, wo die Grenze einer weiteren Verschlechterung des ästhetischen Geschmacks gelegt werden soll?

Indem er Neuinszenierungen – insbesondere von Kotzebues Posse *Pagenstreiche* und George Sands Lustspiel *Zärtlichkeit und Gemeinheit* – aufs Korn nimmt, kommt Marković zu folgender Schlussfolgerung:

> Ja, Zärtlichkeit und Gemeinheit! Wie viel des einen und wie viel des anderen in den *Pagenstreichen* steckt, ist unschwer zu erkennen; auch die vorzüglichen Schauspieler des Wiener Hofburgtheaters können das gesunde Urteilsvermögen nicht trüben, da auch sie nicht in der Lage sind, die Albernheit in den Humor zu verwandeln.[64]

Angesichts der Tatsache, dass das kroatische Nationaltheater noch lange die einzige Bühne in Zagreb bleiben wird, waren sich Marković, Šenoa und ihre Gesinnungsgenossen der Tatsache bewusst, dass sein Spielplan eklektisch gestaltet werden und daher auch populäre Dramen berücksichtigen muss. Ihre Befürchtungen, die inzwischen erreichten Veränderungen würden durch eine Wiederbelebung des veralteten Lustspielrepertoires vom Kotzebue'schen Typ zunichte gemacht werden, haben sich allerdings nicht bewahrheitet. Insbesondere wird dieser Umstand am Schicksal Kotzebues im kroatischen Theater sichtbar: die Wiederbelebung seines Bühnenwerks, die zwischen 1873 und 1876 insgesamt drei Premieren auf die Bretter brachte, nahm bald ihr Ende. Es wäre jedoch falsch, wollte man darin eine völlig veränderte Meinung über Kotzebue vermuten. Wie widersprüchlich die Meinungen über den umstrittenen Erfolgsdramatiker noch in den siebziger Jahren waren, zeigt z.B. die durchaus wohlwollende Besprechung einer Aufführung des Lustspiels *Der Wirrwarr oder der Mutwillige* vom Anfang 1877, die in der deutschsprachigen »Agramer Zeitung« erschienen ist:

> Der »Wirrwarr«, den Kotzebue's »muthwilliger Cousin« gestern im Nationaltheater angerichtet hat, war von den wohltätigen Folgen für die Lachmuskeln des Publicums begleitet, das gewiß schon lange nicht volle zwei Stunden ununterbrochen gelacht hat. Bei solchen, eher in das Genre der Possen rangierenden Bühnenproducten darf weder in dramatischer noch in mancher anderen Hinsicht der kritische Maßstab angelegt werden; man begnügt sich damit, das, was auf der Bühne vorgeht, als wahr zu betrachten, seine Bedenken gegen die Wahrscheinlichkeit des einen und anderen Geschehnisses niederzukämpfen und – dazu bedarf es jedoch keiner Mühe

[64] »Vienac«, Nr. 3, 18. 1. 1873.

> mehr – lacht so recht aus vollem Herzen über die Unzahl toller Späße mit. […] Wer sich also einen recht vergnügten Abend machen will, sehe sich nächstens Kotzebues »Dar Mar« an.[65]

Am Ende seines Berichtes fügt der Rezensent noch hinzu, das Haus sei nur schwach besucht gewesen; der Hinweis auf die Abnahme der Popularität Kotzebues beim Publikum, der Widerstand eines Teils der Öffentlichkeit und das damit zusammenhängende Bewusstsein von der völligen Antiquiertheit solcher Stücke, müssen dazu geführt haben, dass es keine weiteren Kotzebue-Aufführungen in Zagreb gab und dass sich diese Vorstellung des *Wirrwarr* als die letzte im kroatischen Nationaltheater erwies. Dass die Werke des Erfolgsdramatikers auch in den folgenden Jahrzehnten das kroatische Publikum belustigten, aufgeführt allerdings von zahlreichen lokalen Dilettantengruppen, liegt auf einem anderen Blatt.[66]

* * *

Die Ähnlichkeiten, ja weithin Gemeinsamkeiten, die zwischen der Kotzebue-Rezeption in Kroatien und anderen Ländern Mittel-, Ost- und Südosteuropas bestehen, treten – wie in diesem Aufsatz zu zeigen versucht wurde – mit aller Deutlichkeit ans Licht, doch freilich auch die Unterschiede. Die Parallelen sind v.a. im Umstand zu suchen, dass sich die Bühnenwerke des deutschen Dramatikers bei der Begründung neuer nationaler Schaubühnen problemlos verwerten ließen, wobei als ausschlaggebend die Allgemeinheit im Thematischen und die dramentechnische und sprachliche Einfachheit sowie die damit verbundene leichte Übersetzbarkeit galten.

Als gemeinsam können auch zwei Rezeptionsphasen genannt werden: In der ersten, die man als pragmatisch bezeichnen könnte, dienen Kotzebues Stücke – dem Publikum wohlbekannt aus Aufführungen lokaler deutschsprachiger Schauspielertruppen – v.a. zur Aufstockung eines nationalsprachlichen Repertoires. Die Theaterenthusiasten der Wiedergeburtsbewegungen werden sich dabei durchaus der Diskrepanz zwischen dem ästhetischen Wert von Kotzebues Stücken und ihrer Rücksichtsnahme auf den Publikumsgeschmack bewusst. Die wohlwollende Haltung schwächt sich allerdings in der zweiten Rezeptionsphase immer mehr ab: Die ästhetische Bewertung des Dramatikers wird immer konträrer, wobei sich negative Urteile neben neutralen oder positiven Meinungen immer mehr durchsetzen. In Kroatien wird die Unausgewogenheit des Spielplans, der

[65] »Agramer Zeitung«, 19. 3. 1877.

[66] Vgl. z.B. den Bericht über eine Dubrovniker Aufführung von *Wer weiß wozu das gut ist* aus dem Jahre 1904 in der lokalen Zeitung »Crvena Hrvatska« vom 19. 11. 1904.

von deutschsprachigen Bühnenwerken dominiert war, von jungen Intellektuellen um August Šenoa in Frage gestellt. Als Dimitrija Demeter, der Begründer des neueren kroatischen Nationaltheaters, der sich v.a. an der deutschsprachigen Dramatik orientierte, 1868 die artistische Leitung der Zagreber Bühne an seinen jüngeren Gegner überließ, verschwanden bald auch Kotzebues Werke vom Repertoire. An diesem Trend konnte auch eine kurze Wiederbelebung Kotzebues in den siebziger Jahren nichts mehr ändern: seit 1877 wurde kein einziges Werk des deutschen Dramatikers im kroatischen Nationaltheater aufgeführt.

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 53–88

LITERARISCHE UND FILMISCHE KASPAR-HAUSER-BILDER

Slavija KABIĆ
(Universität Zadar)

Marijana ERSTIĆ
(Universität Siegen)

Ich möchte einer werden so wie die,
die durch die Nacht mit wilden Pferden fahren,
mit Fackeln, die gleich aufgegangnen Haaren
in ihres Jagens großem Winde wehn.[1]

Rainer Maria Rilke

Ich muß mir einen neuen Namen geben.
Mein Gott, wer ändert nicht in großer Zeit?
Man kann ja auch als Kaspar Hauser leben,
wie er war ich von aller Welt so weit.[2]

Kurt Tucholsky

Tiere traten aus Verstecken,
Da ich saß so sehr alleine,
Kamen, mir die Hand zu lecken –
Traten sanft aus den Verstecken,
Hatten Augen, wie Edelsteine.[3]

Klaus Mann

[1] R. M. Rilke (1976; zuerst 1906), *Der Knabe*, S. 386. Dieses Gedicht Rilkes (aus der Sammlung *Das Buch der Bilder*, 1902) wurde von Jochen Hörisch 1979 erstmals in den Zusammenhang der Kaspar-Hauser-Rezeption gestellt (siehe C.-E. Oechel-Metzner, S. 134).

[2] K. Tucholsky: Aus dem Gedicht *Namensänderung* (zuerst 1918). In: *Der Findling*, S. 169.

[3] K. Mann: Aus dem Gedicht *Tiere traten aus Verstecken*, das mit noch einem Gedicht (*Kaspar Hauser singt*) seinen *Kaspar-Hauser-Legenden* (zuerst 1925) voransteht. In: ebenda, S. 199–200, hier S. 199.

Zusammenfassung

Der erste Teil dieses Beitrags, der den Kaspar-Hauser-Stoff in der Literatur und im Film zum Thema hat, setzt sich mit der literarischen Gestaltung der Sprachlosigkeit, des Schweigens und des Spracherwerbs (J. Wassermann, G. Trakl, P. Handke) auseinander, dem zweiten Teil liegen drei Verfilmungen (W. Herzog, P. Sehr, F. Truffaut) zu Grunde. Die Erziehung des Findlings, das Lehren der Sprache und das erste Erkennen einer Ich-Identität verbindet beide Teile dieses Beitrags, wobei der Letztere, vor allem die Szenen der ersten, initiatorischen Selbst-Bespiegelung, in einen Bezug zu der Theorie Jacques Lacans gebracht wird.

zgb-15.indb 53 26.2.2007 12:43:05

I. Kaspar Hauser oder das Schweigen

1. Kaspar Hauser – der historische Fall

Das frühe 19. Jahrhundert in einer bayerischen Stadt. Ein Feiertag im Mai lockt nicht wenige Menschen auf die Straße. Plötzlich taucht in den späten Nachmittagsstunden eine sonderbare Figur mitten auf einem Platz auf. In seinem Anzug sieht der etwa 17-jährige Jüngling komisch aus, er kann kaum gehen und die Fragen der gaffenden Menge, wer er sei und woher er komme, nur stotternd und unverständlich beantworten. In der Hand hält er einen Brief. So begann der öffentliche Teil eines wirklich gelebten Lebens, die Geschichte Kaspar Hausers, dessen rätselhafte Herkunft und dessen Tod man auch heute noch, fast hundertachtzig Jahre seit seinem Auftreten mit unterschiedlichen Ergebnissen zu enträtseln versucht.

Einer der bedeutendsten Juristen der Goethe-Zeit, Paul Johann Anselm Ritter von Feuerbach (damals Präsident des Gerichts in Ansbach), der das tragische Schicksal dieser clownesken Figur aus erster Nähe beobachtet hatte, veröffentlichte 1832 in seiner Reihe von *Aktenmäßigen Darstellungen merkwürdiger Verbrechen*, die er als »Beiträge zur Rechts- und Menschenkunde«[4] verstand, u.a den Text, gleichzeitig sein letztes Werk und eine der wichtigsten Quellen der Kaspar-Hauser-Rezeption, *Kaspar Hauser oder Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen*.[5] Nach einer kurzen Einführung – der »zweite Pfingsttag gehört zu Nürnberg zu den vorzüglichsten Belustigungstagen, an welchen der größte Teil der Einwohner sich auf das Land und in die benachbarten Ortschaften zerstreut«[6] – macht Feuerbach den Leser mit der ungewöhnlichen Begebenheit vertraut:

> So ereignete sich denn am 26. Mai, zweiter Pfingsttag des Jahres 1828, nachmittags zwischen vier und fünf Uhr, folgendes:
>
> Ein Bürger, wohnhaft auf dem sogenannten Unschlittplatz, weilte noch vor seinem Haus, um von da vor das sogenannte neue Tor zu gehen, als er, sich umsehend, nicht weit von sich einen als Bauernburschen gekleide-

[4] A. Ritter v. Feuerbach, S. 75–88, hier S. 75 (Materialien: *Kaspar Hauser und Anselm v. Feuerbach*).

[5] A. Ritter v. Feuerbach: *Kaspar Hauser oder Beispiel*, S. 5–73 – U. Struve, *Der Fall Hauser*. In: Ders., *Mythos*, S. 2 und ders., *Ein sensationeller Fund*, ebenda, S. 1, http://www.literatur-cafe.de/kaspar/ (14. 11. 2000): Einer der ersten Augenzeugen, der Gymnasiallehrer Georg Friedrich Daumer lehrte Kaspar Hauser Sprechen, Lesen und Schreiben. Auch Zeichnen, Aquarellieren und Schachspielen standen auf dem Programm. Die frühesten in den Jahren 1828 bis 1830 von G. F. Daumer aufgezeichneten Notizen über Kaspar Hauser wurden erstmals in den 1990er-Jahren in Enzensbergers *Andere Bibliothek* veröffentlicht. Daumer ist Autor von mehreren wichtigen Arbeiten über Kaspar Hauser (*Quellenverzeichnis* in: C.-E. Oechel-Metzner, S. 307).

[6] Ebenda, S. 5.

zgb-15.indb 54 26.2.2007 12:43:05

> ten, jungen Menschen gewahr wurde, der in höchst auffallender Haltung des Körpers dastand und, einem Betrunkenen ähnlich, sich vorwärts zu bewegen mühte, ohne gehörig aufrecht stehen und seine Füße regieren zu können. Der erwähnte Bürger nahte sich dem Fremdling, der einen Brief ihm entgegenhielt, mit der Aufschrift: »*An Titl. Hrn. Wohlgebohrner Rittmeister bei 4ten Esgataron bei 6ten Schwolische Regiment, Nürnberg*« [...]. Dem Bedienten des Herrn Wessenig, der die Haustür öffnete, trat er, den Hut auf dem Kopf, seinen Brief in der Hand haltend, mit den Worten entgegen: »Ä sechtene möcht ih wähn, wie mei Vottä wähn is.« Der Bediente fragte ihn, was er wolle? Wer er sei? Woher er komme? Aber der Fremde schien von allen Fragen keine zu verstehen, und es erfolgte immer nur die Antwort: »Ä sechtene möcht ih wähn, wie mei Vottä wähn is.« [...] Weinend, mit dem Ausdruck heftigen Schmerzes, deutete er auf seine unter ihm brechenden Füße. Er schien auch an Hunger und Durst zu leiden. [...] Seine Sprache waren meistens Tränen, Schmerzenslaute, unverständliche Töne oder die häufig wiederkehrenden Worte: »Reutä wähn, wie mei Vattä wähn is.«[7]

Der Bericht legte Zeugnis von einem verwahrlosten, vertierten jungen Menschen ab, der anfangs nur stammelnd und lallend Laute und Worte ausstoßen konnte.[8] Dessen Eltern konnten dem Zettel zufolge, der dem Brief an den ungenannten Rittmeister der 4. Eskadron des 6. Chevaulegers-Regiments beigelegt wurde, nur einfache, arme Menschen sein: »Das Kind ist schon getauft. Sie heist Kasper [...]. Sein Vater ist ein Schwolische gewesen, wenn er 17 Jahr alt ist so schicken Sie im nach Nirnberg. [...] gebohren ist er im 30. Aperil 1812 im Jaher ich bin ein armes Mägdlein.«[9]

»Seine Ankunft in den Mauern der Stadt sprach sich bald herum. Hausers Aufenthalt auf dem örtlichen Gefängnisturm geriet zur reinsten Menagerie. Der Findling wurde zur Touristenattraktion.«[10] Sehr bald schloss sich der einfachen Geschichte über die Ab- und Aussetzung des Kindes unbekannter Eltern, das eines Tages aus der Dunkelheit als sprachloses Findelkind ans Tageslicht gebracht wurde, eine Theorie – die Prinzen- bzw. Erbprinzentheorie – an, wonach Kaspar Hauser der letzte Zähringer-Erbprinz aus dem Hause Baden sei. Er sei ein uneheliches Kind der Fürstin aus dem badischen Adelsgeschlecht, und sollte der badische Thronfolger werden

[7] Ebenda, S. 5–7.

[8] Vgl. ebenda, S. 37, als A. Feuerbach Kaspar Hauser zum ersten Mal (am 11. Juli 1828), etwa anderthalb Monate nach dessen Ankunft in Nürnberg, besucht: »Die Worte, die er sagen konnte, sprach er bestimmt und deutlich, ohne Stocken oder Stammeln. Allein an eine zusammenhängende Rede war bei ihm noch nicht zu denken, und seine Sprache war so dürftig als der Vorrat seiner Begriffe. Schwer war es daher auch, sich ihm verständlich zu machen. [...] Er sprach fast immer von sich in der dritten Person.«

[9] Ebenda, S. 12.

[10] U. Struve, *Der Fall Hauser*, S. 1.

bzw. den Titel des Großherzogs erben. Nach der Geburt soll er durch ein sterbendes Kind ausgetauscht und versteckt worden sein.

In seiner Broschüre kündigte Feuerbach die Erbprinzentheorie »noch vorsichtig und vorerst nur romantisch verhüllt« an, bzw. er ließ darin »auf eine fürstliche Abkunft Kaspar Hausers hinweisen«.[11] Nach seiner Aufnahme in die Gesellschaft hatte Kaspar ein tagebuchartiges Bekenntnis über seine langjährige Gefangenschaft niedergeschrieben und darin berichtet, wie er die Jahre von seiner Geburt (1812) bis 1828 in einem dunklen Verlies bei Brot[12] und Wasser, das ihm heimlich zugebracht wurde, allein verlebte, mit einigen hölzernen Spielsachen als einzigen Spielkameraden.[13] Da man ihn jedoch am Leben gelassen und nicht getötet hatte, wurde Kaspars Prinzentum für nicht ausgeschlossen gehalten.[14]

[11] Ebenda, S. 74. – Vgl. ebenda, S. 74: »Feuerbach übersandte sein Buch auch der verwitweten, bayerischen Königin Karoline, einer geborenen badischen Prinzessin.«

[12] Vgl. A. Ritter v. Feuerbach (Materialien: Anselm v. Feuerbach, *Memoire über Kaspar Hauser. Wer möchte wohl Kaspar Hauser sein?*, S. 76–87), S. 81: »Das Brot aber bestand in einem sogenannten Kipf von gemischtem Mehl, mit Fenchel und Koriander bestreut, und war mit Einschnitten versehen, damit er bequem die einzelnen Stückchen abbrechen konnte.«

[13] A. Ritter v. Feuerbach (Materialien: *Lebendig begraben – Kaspars Gefangenschaft: Kaspar Hausers Vergangenheit in Selbstzeugnissen*), S. 89–94.

[14] Feuerbach ließ sein *Memoire* im Februar 1832 durch den Gendarmerieleutnant Hickel der Königin Karoline von Bayern, auf deren drängende Rückfrage hin, überreichen. Darin hieß es u.a. (Materialien: A. v. Feuerbach, *Memoire*, S. 76–77, 81, 87): »1. Kaspar Hauser ist kein uneheliches, sondern ein eheliches Kind. Denn wen auch Kaspar, wenn man sich ihn als uneheliches Kind denkt, zum Vater oder zur Mutter gehabt haben möge, so gab es, wenn es darauf ankam, die Paternität oder Maternität zu verheimlichen, weit leichtere, weniger grausame und bei weitem weniger für die Beteiligten gefährliche Mittel als die ungeheuere Tat der vielleicht 16–17 Jahre lang fortgesetzten, geheimen Gefangenhaltung und endlichen Aussetzung des Kindes. Je vornehmer eines der Eltern gewesen, desto leichter konnte das Kind auf andere Weise entfernt werden, ohne daß es hierzu einer solchen Tat bedurfte. Leute geringen Standes und geringer Mittel hatten noch weniger Ursache, auf so gefahrvolle, bedeutende Anstalten und Vorrichtungen erfordernde Weise ihr uneheliches Kind zu verheimlichen. [...] Kaspars Verwahrungsort war ein kleines, gewölbtes Gemach, das sehr gesund gewesen sein muß, weil Kaspar sich nicht erinnert, jemals krank gewesen zu sein oder Schmerzen empfunden zu haben. Dieses Gemach war sehr reinlich gehalten; denn Kaspar, der außer seinem Wächter kein anderes lebendiges Geschöpf kannte, hat nicht einmal mit einem lebendigen Ungeziefer Bekanntschaft zu machen Gelegenheit gehabt. Keine Ratte, keine Maus, keine Spinne, keine Fliege ist ihm während seiner Haft jemals zu Gesicht gekommen. [...] Zwei hölzerne Pferde und ein hölzerner Hund und seidene, bunte Bänder waren ihm zum Spielzeug gegeben. All das beweist Sorgfalt, Milde und Menschlichkeit. [...] Nicht unbedeutend ist es, daß nicht lange nach dem Erscheinen Kaspars zu Nürnberg sich das Gerücht, und zwar von Baden her, verbreitete: Kaspar sei ein für tot ausgegebener Sohn der Großherzogin Stephanie.« – Der *Memoire*-Text blieb lange ein geheimes Dokument. Erst 19 Jahre nach Feuerbachs Tod wurde es von seinem Sohn Ludwig zum ersten Male veröffentlicht (s. A. Ritter von Feuerbach, S. 74). – Vgl. hierzu A. Ritter v. Feuerbach (Materialien: *Ergänzungen zur Prinzen-Theorie Feuerbachs*), S. 88. – Während Feuerbach die These vertrat, Hauser sei ein aus Erbfolggründen beiseite geschaffter Spross des badischen Großherzogs

Die fünfundeinhalb Jahre »unter den wachsamen und sensationslüsternen Augen der Öffentlichkeit«,[15] die dem historischen Kaspar Hauser noch gegönnt waren, hatten folgenden Verlauf:

> Sein Fall wurde von dem Ansbacher Rechtsgelehrten Anselm Feuerbach aufgegriffen, der ihn bei verschiedenen Männern in Pflege gab, die aber, teils aus Experimentiersucht, teils aus Mißtrauen und Beschränktheit, mehr verdarben als halfen. Auch die Pflegschaft des Earl of Stanhope, der Hauser Versprechungen machte und sie nicht hielt, festigten seinen Charakter nicht. Er erwies sich als geistig unterentwickelt, eitel und lügnerisch und wurde schließlich als Schreiber beschäftigt. Nachdem er schon 1829 mit einer Verletzung aufgefunden worden war, die ihm angeblich ein Unbekannter beigebracht hatte, erlag er 1833 einem Dolchstich eines Fremden, der Hauser – wie dieser aussagte – Aufklärung über seine Herkunft versprochen hatte.[16]

Seit dem gewaltsamen Tod des Findlings mysteriöser Herkunft am 14. Dezember 1833 sprach man vom Kaspar-Hauser-Stoff, vom Kaspar-Hauser-Fall, von der Legende, der Fabel oder der Geschichte Kaspar Hausers:

> Die Hauser-Fabel, die sich schon zu Lebzeiten der Zentralfigur entwickelte, knüpft sich vor allem an die aus den Verhören entnommene Geschichte von einer langen Haftzeit in einem nicht mannshohen, lichtlosen Raum, während der Kaspar Hauser erst spät sprechen lernte und wenige Worte schreiben gelernt habe.[17]

Kaspar Hauser wurde für verschiedene wissenschaftliche Disziplinen und Forscher ein provokativ-kontroverses Thema und das rege Interesse an seinem Leben und Tod nimmt auch heutzutage nicht nach. Geistes- und Naturwissenschaftler, Psychologen, Soziologen, Anthropologen, Anthroposophen, Rechtswissenschaftler, Pädagogen, Mediziner, Erzähler, Lyriker, Dramatiker wie auch andere Künstler (Filmemacher, Musiker/

(= Kaspars Eltern sollten der badische Großherzog Karl Ludwig Friedrich und Stéphanie de Beauharnais, Adoptivtochter Napoleons sein, Anm. S.K.), ließ 1830 Polizeirat Merker aus Berlin verlauten, Hauser sei wohl eher ein gewöhnlicher Betrüger (vgl. U. Struve, *Der Fall Hauser*, S. 1; K. Kovács, Kapitel *Die Prinzentheorie*, S. 30-46). Die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in Gang gesetzte Sensation währt bis in das 21. Jahrhundert hinein. Diese paneuropäische und in allen Richtungen verbreitete Kaspar-Hauser-Rezeption führte auch dazu, dass 1996 die Zeitschrift »Der Spiegel« eine DNA-Analyse veranlasste: Die DNA des Blutes von der erhaltenen, blutgefleckten Unterhose des Findlings wurde mit der DNA zweier weiblicher Nachfahren des badischen Großherzoges Karl verglichen, aber die Ergebnisse waren negativ.

[15] U. Struve, *Der Fall Hauser*, S. 2.

[16] E. Frenzel, S. 301–302.

[17] Ebenda, S. 302.

Komponisten, Ballettkünstler, Maler usw.) trugen und tragen mit ihren Werken zu dem Weiterleben des Stoffes und des Mythos um Kaspar Hauser mit bei:

> Seit seinem Auftauchen in Nürnberg im Jahre 1828 hat Kaspar Hauser, als Findling und europäisches Wunderkind, als Prinz oder Betrüger gefeiert und beschimpft, die literarische und wissenschaftliche Kreativität unablässig herausgefordert. Bereits 1927 konnten Hans Peitler und Hans Ley *Über tausend bibliographische Nachweise* zur Rezeption Kaspar Hausers zusammentragen. Mittlerweile zieht der Findling einen »Kometenschweif von fünftausend Büchern« (Guntram Vesper) hinter sich her, der kaum im Begriff ist, kürzer zu werden.[18]

Literarisch und pädagogisch kann man vom Topos 'Wilde Kinder' reden, der seit Urzeiten die mythische und literarische Imagination anspornte (von Romulus und Remus bis zu Kiplings Wolfsjungen Mowgli) und von historischen Fällen isoliert aufwachsender Kinder berichtet. Im 18. Jahrhundert wurden 'Wilde Kinder' besonders heftig debattiert. Sie verkörperten die Grenze zwischen Natur und Kultur und boten einen Blick auf den Menschen im Naturzustand. Kaspar ist eine späte Blüte und der Höhepunkt einer langen Folge 'Wilder Kinder' in Europa.[19] Der Kaspar-Hauser-Stoff ist nach E. Frenzel »eine an einem spezifischen historischen Fall sich manifestierende Variante des Dümmlings- und des Findlings-Motivs«,[20] wobei die Erbprinzentheorie auch das Motiv vom gefangenen Prinzen ins Spiel brachte, sodass im Laufe der Zeit besonders Kriminalgeschichten populär wurden, da die Autoren an der unbekannten Herkunft der Hauptfigur, an den unaufgeklärten Mordanfällen und der Einmischung hochgestellter Persönlichkeiten anknüpfen konnten.[21]

»Das Interesse für den Fall und den Stoff, das nach dem Tod Kaspar Hausers zurückgegangen ist«,[22] erweckte der französische Dichter Paul Verlaine etwa vierzig Jahre später zu neuem Leben: Die literarische Beschäftigung mit der Hauser-Fabel eröffnete er mit dem Gedicht *Gaspard Hauser chante* (1873/1881; dt. *Kaspar Hauser singt*), »in dem das Schicksal des von den Menschen Verstoßenen in [...] wenigen Zeilen zusammengefaßt wurde«:[23]

[18] U. Struve, 1995a, S. 7. – Vgl. hierzu alle Beiträge in: *Der imaginierte Findling*, G. Gemünden, 1989/1990, K. Kovács, C.-E. Oechel-Metzner, E. Frenzel usw.

[19] Vgl. hierzu U. Struve, *Mythos und Mißhandlung*, S. 1, U. Struve, 1995a, B. Weckmann.

[20] E. Frenzel, S. 302.

[21] Ebenda, S. 302.

[22] K. Kovács, S. 52.

[23] Ebenda, S. 303. vgl. hierzu C.-E. Oechel-Metzner, S. 129–131.

Kaspar Hauser singt

Ich kam, ein sanftes Waisenkind,
Dem nur der stille Blick gegeben,
Zur Stadt, wo so viel Menschen leben:
Sie fanden mich nicht bös gesinnt.

Mit zwanzig lernte ich verstehn
Die sogenannten Liebesqualen
Und sah die Fraun in Schönheit strahlen:
Sie fanden an mir nichts zu sehn.

Ohn König, ohne Vaterland
Und auch nicht grad erpicht auf Siege,
Sucht ich trotzdem den Tod im Kriege:
Der Tod hat sich von mir gewandt.

Kam ich zu früh? kam ich zu spät?
Wär's besser nicht, die Welt zu meiden?
O all ihr, tief sind meine Leiden,
Sprecht für den Kaspar ein Gebet.[24]

Verlaine ließ seinen Helden singen, was »hier die Opposition zum Sprechen« bedeutet, »und zwar in dem Sinne, dass allen diesbezüglichen Erwartungen zum Trotz keine rationale Erklärung, sondern die Vermittlung eines emotionalen Zustands angestrebt wird«.[25] Die Vorstellung von Kaspar Hauser als existenzieller Außenseiter – er »erwies sich als geistig unterentwickelt«[26] – haftet bereits diesem ersten bekannten dichterischen Werk an. Nach der umfangreichen Hauser-Lektüre könnte man die Ansicht vertreten, dass viele mehr oder weniger bekannte Schriftsteller (Erzähler, Dramatiker, Lyriker) Kaspar Hauser als Symbolfigur und als ihr *alter ego* rezipiert haben und sich des Themas in einer für sie schwierigen Zeit angenommen haben.

Nach Verlaines Gedicht wurde Anfang des 20. Jahrhunderts die Beliebtheit des Hauser-Stoffes als literarisches Thema auch bei den deutschsprachigen Schriftstellern evident, da beispielsweise einige Kaspar-Hau-

[24] Die Übersetzung des Gedichtes aus dem Französischen (von Sigmar Löffler) nach: C.-E. Oechel-Metzner, S. 130. – K. Kovács, S. 52: »Tatsache ist lediglich, daß in dem kurzen Zeitraum von 1903 bis 1908 sieben Übersetzungen des Gedichtes entstanden sind, was von einer außerordentlichen Wirkung Verlaines zeugt.«

[25] C.-E. Oechel-Metzner, S. 130.

[26] E. Frenzel, S. 301–302.

ser-Gedichte,[27] mehrere Kaspar-Hauser-Stücke,[28] ein Roman und einige Legenden[29] entstanden sind.

2. Sprache, Sprachlosigkeit und Schweigen

Anfang des 20. Jahrhunderts (bzw. »A. D. 1603, diesen 22. August«) entschuldigt sich Hugo von Hofmannsthals fiktiver Briefschreiber Philipp Lord Chandos bei seinem Freund Francis Bacon, dem späteren Lord Verulam und Viscount St. Albans, in *Ein Brief* (1902) »wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung«.[30] Er gesteht ihm seine Unfähigkeit, weiter zu schreiben, zu sprechen, zu schaffen:

> Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsam geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen? [...] Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Zuerst wurde es mir unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. [...] sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Mund wie modrige Pilze. [...] Die einzelnen Worte schwammen um mich [...].[31]

Hofmannsthals/Lord Chandos' Schaffens- und Sprachkrise, aber auch Bewusstseinskrise ist mit Tschechows Verzicht auf die Gegenwart und die Kommunikation, auf das Glück in der realen Welt, vergleichbar. Da seine Protagonisten (z. B. *Drei Schwestern*) in der Vergangenheit und von den Erinnerungen leben, aber von der Zukunft träumen, ist ihre Gegenwart

[27] Rainer Maria Rilke (*Der Knabe*, entst. 1902/1903), Georg Trakl (*Kaspar-Hauser-Lied*, entst. 1913), Hans Arp (*Kaspar ist tot*, 1920), Kurt Tucholsky (zwei Gedichte betitelt *Namensänderung*; 1918–1920, außerdem ein Werk unter dem Pseudonym *Die verkehrte Welt in Knüttelversen dargestellt von Kaspar Hauser*, 1922), Klabund (*Der arme Kaspar*, 1922).

[28] Die Dramen schrieben u.a.: Kurt Martens (*Kaspar Hauser*, 1903), Erich Ebermayer (*Kaspar Hauser. Dramatische Legende in zehn Bildern*, 1926/1927) und Dieter Forte (*Kaspar Hausers Tod*, 1979).

[29] Jakob Wassermann (*Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens*, entst. 1907/1908), Klaus Mann (*Kaspar-Hauser-Legenden*, 1925). – Vgl. hierzu: K. Kovács, S. 79–149 (Kapitel zu J. Wassermanns und K. Manns Kaspar-Werk) wie auch C.-E. Oechel-Metzner, S. 127–147 (Kapitel *Grundzüge und Höhepunkte der literarischen Kaspar-Hauser-Rezeption*).

[30] H. v. Hofmannsthal, S. 3.

[31] Ebenda, S. 8–10.

»Zwischenzeit, Zeit des Ausgesetztseins«.[32] Bei Eugène Ionesco führt die absurde Dramatik (*Die Stühle*, *Die kahle Sängerin*) zum Antidrama. Sein Drama ist akausal und handlungslos, es hat nur einen »Ablauf«, es stellt irreale und reale Vorstellungen nebeneinander und kann nur das Unwahrscheinliche und Absurde darstellen, weil die alltägliche Welt als absurd und unwahrscheinlich empfunden wird. Die Alltagsbanalität, gezeigt am sinnlosen Geplapper der Personen, wird zur akuten Gefahr.

Da die Personen keinen 'Charakter' haben, wirkt sich das auch auf ihre Dialoge aus. Sie denken sich das Gesagte nicht aus. Etwas anderes spricht aus ihrem Mund, das Sprechen läuft wie von selbst und ist einer Maschine ähnlich. Die Leere in den Gedanken verursacht auch den Zerfall von linguistischen Merkmalen, die Trennung des Ausdrucks vom Inhalt, die Häufung von Sprachklischees finden statt. Die Worte werden so zergliedert, dass sie in unartikulierte Laute, das Miauen oder das Löwengebrüll sich verwandeln. Samuel Becketts Endzeitdramatik bzw. seine handlungslosen Parabelstücke stellen die völlige Bezugslosigkeit und Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins als *condition humaine* schlechthin dar. Er wertet das Wort zum Geschwätz, die Geste zur Clownerie herab, um der gänzlichen Sinnentleerung tragischen Ausdruck zu verleihen (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Happy Days*).

Auf die Bühne werden absurde Lebenssituationen und absurde Gestalten gebracht und die Sprache ist oft so zerbröckelt, dass es einem schwer fällt, die Botschaft des Werkes zu rekonstruieren. Aber die Botschaft liegt nicht in der Sprache, sondern im Zustand der Figuren. So spiegeln sich Franz Kafkas Resignation und Sprachskepsis in seinen Tagebuchnotizen (*Tagebücher 1910–1923*) wider, wenn er Sätze wie die folgenden niederschreibt und damit sein Verstummen zum Ausdruck bringen will, paradoxerweise aber durch den Schreibakt dieses widerlegt: »Drei Tage lang nichts geschrieben (30. 11. 1911), Nichts geschrieben (1. 6. 1912), Fast nichts geschrieben (2. 6. 1912), Nichts (22. 9. 1917).« Sprechen und z.B. Sprachenlernen kann sowohl Lust als auch Folterung bedeuten, was Elias Canetti bildhaft in seiner Autobiographie *Die gerettete Zunge* zeigte, ein Prozess (»Sprechfolterung«), der das Thema des Sprechstücks *Kaspar* von Peter Handkes war.

Im Folgenden wird an einem epischen, lyrischen und dramatischen Kaspar-Hauser-Werk gezeigt, wie sich ihre Verfasser darin mit dem Thema Sprachlosigkeit, Sprachverlust, Schweigen und Spracherwerb auseinander setzen. G. Gemünden stellt dem Unterkapitel (*Sprachlosigkeit*) seines Beitrags *Die Sprache des Subjekts und das Subjekt der Sprache* neben eines von Nietzsche auch ein Zitat Heideggers voran (»Über die Sprache sprechen

[32] P. Szondi, S. 32.

ist vermutlich noch schlimmer als über das Schweigen schreiben«)[33] und fügt im weiteren Text hinzu:

> Für die Hermeneutik ist die Sprachlosigkeit (eines Textes, einer Rede, eines Autors) ein Zustand, den es abzuschaffen oder zu überwinden gilt. [...] So träumt die Hermeneutik davon, das Unsagbare sagbar zu machen, das *individuum ineffabile*, entgegen Goethes besserem Wissen auszudrücken, das Schweigen mittels einer »Hermeneutik des Schweigens« sprechen zu lassen.[34]

2.1 Jakob Wassermann: *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens* (1908)

Der Roman *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens*[35] des deutschen Schriftstellers Jakob Wassermann (1873–1934) erschien 1908. »Wassermann hat die gründlichsten Studien gemacht. Er hat alle Quellen benutzt, die ihm nur irgend zur Verfügung standen«, er hat »sein schönstes Werk, voller Gefühle, die sich ihrer nicht schämen, Liebe Trauer, Zorn, Menschenkenntnis und Menschenbitternis«, den »schönsten Krimi aller Zeiten«[36] geschrieben. Nach K. Kovács kann Wassermann als Urvater der deutschsprachigen symbolischen Kaspar-Hauser-Rezeption betrachtet werden, und sein Roman scheint den Kaspar-Hauser-Mythos zu begründen.[37]

Aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers schreibt Wassermann eine ergreifende Geschichte über das Leben eines fast sprachlosen Jünglings unbekannter Herkunft nieder, »die Geschichte von dem schönen Menschenbild, dem reinen Jüngling, noch begabt mit Sinnen und Kräften, die unterdes verlorengingen, der sich in der Welt der Menschen verirrt«.[38] Er baut seine Geschichte chronologisch auf, d.h. dass nach dem einführenden Kapitel (über das Eintreffen des Findlings in Nürnberg 1828: *Der fremde Jüngling*, W, 11–21) zuerst ein Bericht Kaspars über seine Gefangenhaltung, danach sein Leben in der Öffentlichkeit bis zum Tod 1833 folgt. Das erste Kapitel schildert Kaspars erstes Auftreten in Nürnberg, wobei Wassermann den Akzent auf dessen sprachliche Inkompetenz (hier: Sprachverlust nach der in früher Kindheit erworbenen Sprache) legt:

[33] G. Gemünden, 1989/1990, S. 21–43, hier S. 25.

[34] Ebenda, S. 25-26. – Ausdruck »Hermeneutik des Schweigens« von Jean-Paul Sartre.

[35] In der Folge zitiert als: (W, Seitenangabe).

[36] G. Mann, S. 460–462. – Vgl. U. Struve, 1995b, S. 78–83.

[37] K. Kovács, S. 83, 79.

[38] G. Mann, S. 464.

> Er selbst vermochte keine Auskunft zu erteilen, denn er war der Sprache nicht mächtiger als ein zweijähriges Kind; nur wenige Worte konnte er deutlich aussprechen, und diese wiederholte er immer wieder mit lallender Zunge, bald klagend, bald freudig, als wenn kein Sinn dahintersteckte und sie nur unverstandene Zeichen seiner Angst oder seiner Lust wären. (W,11)
> [...] er lallte immer wieder dieselben halb blödsinnigen Worte vor sich hin [...]. (W, 13)
> So viel ist klar [...], daß man es hier mit einem Menschen zu tun hat, der nichts von seinesgleichen ahnt, nicht ißt, nicht trinkt, nicht fühlt, nicht spricht wie andre, der nichts von gestern, nichts von morgen weiß, die Zeit nicht begreift, sich selber nicht spürt. (W, 14)
> Mit durstigen Sinnen suchte er das Wort. Sein flehentlicher Blick grub es heraus aus dem sprechenden Mund der Menschen. (W, 20)

Kaspars Sprachlosigkeit[39] verweigert ihm das Recht, Mensch/Subjekt zu sein und eine eigene Identität aufzubauen. Er wird auf die Ebene eines Tieres herabgesetzt, das keine Idee von Zeit und Vergängnis hat (»es schreckte ihn kein Ungefähr, nichts Künftiges lockte ihn, nichts Vergangenes hatte Worte, stumm lief die regelvolle Uhr des kaum empfundenen Lebens, stumm war sein Inneres, wie die Luft, die ihn umgab« – W, 22), Kaspar ist einer, der »bezaubert im dumpfen Nichtwissen, still vor sich« (W, 15) schaut oder »einen tierischen Schrei« (W, 18) ausstößt.

In einem der für dieses Thema wichtigsten Kapitel (*Bericht Caspar Hausers, von Daumer aufgezeichnet*, W, 12–29) wird jener Teil seines Lebens – mit Hilfe von Kaspars Erinnerungen – rekonstruiert, an den er sich als Zeuge von selbst aus kaum erinnern kann. Um ihn leichter aussetzen zu können, werden ihm Grundbegriffe beigebracht. Er ist drei Jahre alt und nach einem Leben im Gefängnis und im Dunkeln (»Dämmerung und Finsternis waren zu unterscheiden, so wußte er also um Tag und Nacht« – W, 22) wird er erneut einem dunklen, stummen Kerkerleben ausgesetzt. Kaspar ist ein verwahrlostes, gefangen gehaltenes Kind in einer 'taubstummen' Welt: Er hat keinen Ansprechpartner, nur »ein weißes Pferdchen aus Holz, ein namenloses, regungsloses Ding« (W, 23). Mit dem Eintritt eines Du in sein Leben fängt der sonderbare Prozess seines Spracherwerbs an:

> [...] ein nie Gesehener, der erste andre, der das Wörtchen Du sprach und den Caspar deshalb den Du nannte. (W, 23)
> Von den vielen Worten, die aus dem Munde des Du kamen, verstand Caspar zunächst keines, aber durch tief erregtes Aufmerken begriff er allmählich, daß der Ungeheure ihn fortbringen wolle, daß das Ding, das seine Einsam-

[39] Vgl. »Was ist es mit ihm? Was ist er für ein Mensch, der die Worte nicht versteht und dennoch sprechen kann, die Dinge nicht erkennt und dennoch sehen kann [...]?« (W, 19)

> keit geteilt, den Namen Roß trug, daß er andre Rosse erhalten werde und daß er lernen solle. (W, 24)
> Auch andre Worte und gewisse Redensarten plapperte er nach, die ihm der Mann vorsagte, zum Beispiel: »Ich möcht ein solcher Reiter werden wie mein Vater.« (W, 24)

Allmählich tritt Kaspar aus seiner ihm von den anderen aufgezwungenen stummen Welt in die Welt von Geräuschen und Lauten ein: Aus dem Buch wird ihm vorgelesen, er kann alle Worte des Du wiederholen, »ohne irgend den Sinn erfaßt zu haben« (W, 24); zum ersten Mal schiebt er »das Rößlein vor seinem Lager auf und ab« (W, 24) und es ist »eine wunderliche Lust für ihn, sich selbst zu hören«. (W. 24)

Nachdem der Du den Dreijährigen in gewissem Maße sprach- und gehfähig gemacht hat (das Kind wusste kaum 50 Worte, als es nach Nürnberg kam), verschwindet er aus dem Leben des zum zweiten Male ausgesetzten Kindes. Die dreizehnjährige 'Pause', die zur selben Zeit den Weg vom (wenn auch mangelhaften) Spracherwerb zum fast völligen Sprachvergessen bzw. -verlust Kaspars nachzeichnet, hat märchenhafte Züge, da Kaspar vom Zeitsinn (»Wiederum schlief er lange, und danach wurde er auf den Turm gebracht« – W, 27) immer noch keine Ahnung hat. Diese Zeit der Stille und Kommunikationslosigkeit beweist, dass sowohl das Kind (von damals) als auch der Jüngling (das erzählende und das sich erinnernde Ich) zwischen Ding und Wort noch nicht unterscheiden kann:

> Nun wollte er nach seinem Pferdchen greifen und mit ihm spielen, es war aber keins da, und er sagte: »Ich möchte ein solcher Reiter werden wie mein Vater.«
> Das sollte heißen: Wo ist das Wasser hin und das Brot und das Pferdchen? (W, 28)
> Er hörte die Uhr wieder schlagen, das nahm ihm die Hälfte der Schmerzen, und indes er horchte, kam ein Mann und stellte allerhand Fragen [...], als nun die Uhr wieder tönte, sagte Caspar: »Ich möcht' ein solcher Reiter werden wie mein Vater.«
> Das sollte bedeuten: Gib mir das Ding, das so schön klingt. (W, 28–29)

Als Kaspar »ohne Sprache«, »ohne Gefühl des Lebens« (W, 43) aus der »Finsternis« in die »Dämmerung« kommt, beginnt seine gesellschaftliche Initiation, die vor allem das Sprechen miteinbezieht, bzw. seine gesellschaftliche Integration findet durch die Sprache, durch den Sprachunterricht (vgl. Kapitel *Der Spiegel spricht*, W, 43–59) statt:

> [...] Von gestern bis morgen vergeht Zeit, vergehen Stunden, Stunden sind geteilte Zeit. Dies ist ein Baum, dies ist ein Strauch, hier Gras, hier Steine, dort Sand, da sind Blätter, da Blüten, da Früchte ... (Daumer zu Caspar, Anm. S. K.)

> Aus dem dumpfen Hören heraus erwuchs das Wort. Die Form wurde einleuchtend durch das unvergeßliche Wort. Caspar schmeckt das Wort auf der Zunge, er spürt es bitter oder süß, es sättigt ihn oder läßt unzufrieden. Auch hatten viele Worte Gesichter; oder sie tönten wie Glockenschläge aus der Dunkelheit; oder sie standen wie Flammen in einem Nebel.
> Es war ein langer Weg vom Ding zum Wort. Das Wort lief davon, man mußte nachlaufen, und hatte man es endlich erwischt, so war es eigentlich gar nichts und machte einen traurig. (W, 44)

Rührend wird Caspars erste ihm völlig unverständliche Begegnung mit 'sich selbst' bzw. mit seinem Mondschatten geschildert (*Eine hohe amtliche Person wird Zeuge eines Schattenspiels*, W, 30–42, hier S. 39: »Caspar wagte nicht mehr, sich zu regen, weil er jede Bewegung nachgeahmt sah von dem unbegreiflichen Ding«), wie auch die Szene, in der Daumer seinem Schüler am Beispiel »eine[r] Rosenknospe, eine[r] aufgeblühte[n] und eine[r] verwelkte[n] Rose« (W, 46) »den Unterschied der Lebensalter an Knospe und Blüte zu erklären suchte« (W, 46), und Caspar meinte, Daumer sei schuld am Tod der (verwelkten) Blume. Caspars deduktives, intelligentes Räsonieren wird am folgenden Beispiel gezeigt. Als ein Apfel vom Zweig fiel und »ein Stück des abschüssigen Weges entlang« rollte (W, 47), fragte er Daumer, »ob der Apfel müde sei, weil er so schnell gelaufen« (W, 47) war. Als Daumer danach den Apfel mit einem Messer entzweischnitt und ein Wurm sichtbar wurde, sagte er zu Caspar: »'Er war bis jetzt im Finstern gefangen wie du im Kerker' [...].« (W, 47)

Zu diesen initiatorischen Szenen gehört zweifelsohne auch jene, in der sich Caspar – nach dem mühsamen, aber auch humorvollen Einüben von Ich- und Du-Identität[40] – zum ersten Mal im Spiegel bewusst erlebt und eine erste Ahnung von seiner Identität, einer aus Bild und Sprache bestehenden Selbst-Vorstellung gewinnt:

> In demselben Augenblick tauchte aus dem Spiegel, dem gegenüber er stand, sein eigenes Bild empor. – Ei, dachte er ein wenig bestürzt, wer ist das? [...]
> Jetzt war sein Auge reif für diese Vision. Er sah hin. 'Caspar', lispelte er. Das Drinnen antwortete: 'Ich.' Da waren Caspars Mund und Wangen und die braunen Haare, die über Stirn und Ohren gekräuselt waren. Näher tretend schaute er in spielerisch-zweifelnder Neugier hinter den Spiegel gegen die Mauer. Dort war nichts. (W, 59)

[40] Vgl.: »'Geh hin zur Mutter, Caspar, und sag ihr, daß ich im Unrecht bin.' Caspar nickte. Ohne recht zu überlegen, trat er vor die Frau hin und sagte: 'Ich bin im Unrecht.' Da lachte Daumer: 'Nicht du, Caspar! Ich!' rief er und deutete auf seine Brust. 'Wenn Caspar im Unrecht ist, darf er sagen: ich. Ich sage zu dir: du, aber du sagst doch zu dir: ich. Verstanden?'« (W, 58)

In Wassermanns literarischer Hauser-Gestaltung, in der authentische Dokumente eine große Rolle spielten,[41] wird Kaspar in seinen nächsten und zugleich letzten fünfundeinhalb Lebensjahren von einem Vormund zum anderen geschoben. Nicht selten wird er von der Gesellschaft, die seine Rehabilitation und Sozialisierung ermöglichen soll, als »Wundertier« und »Wunderding« betrachtet. Wassermann beschreibt das Verbrechen am Seelenleben eines Menschen, den die unsensibilisierte bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts getötet hat. Das »träge Herz« steht für das passive, einfältige und sich als selbstzufrieden gebende Bürgertum, das mit seinen Handlungen einem Anders- und Fremdartigen den Einstieg in die Gesellschaft verwehrt hat. Hauser lernt den Weg aus seiner Subjekt- und Sprachlosigkeit (Lallen, Stottern, Plappern) in die hörbare Welt der Sprache, aber die vollkommene Integration dieses rätselhaften Findlings scheitert an der moralischen Trägheit der Gesellschaft.[42]

2.2 Georg Trakl: *Kaspar Hauser Lied* (1913)

Der österreichische expressionistische Dichter Georg Trakl (1887–1914) hat sich, angeregt von Wassermanns Roman, auch mit dem Kaspar-Hauser-Stoff beschäftigt.[43] Sein *Kaspar Hauser Lied* ist im Oktober 1913 entstanden, am 15. November 1913 wurde es im »Brenner« veröffentlicht[44] und später in Trakls Gedichtsammlung *Sebastian im Traum* aufgenommen. Das Gedicht wurde Bessie Loos gewidmet:[45]

Kaspar Hauser Lied
Für Bessie Loos

Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg,
Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel
Und die Freude des Grüns.

Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baums
Und rein sein Antlitz.
Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:
O Mensch!

[41] Vgl. G. Mann, S. 463: »Von den Quellen machte er den allererstaunlichsten Gebrauch. Ganze Dialoge wurden glatt übernommen. [...] Anderes wurde gebraucht, jedoch abgewandelt oder mit Zusätzen versehen.«

[42] Vgl. G. Gemünden, 1989/1990; G. Gemünden 1995, K. Kovács, S. 100–104; U. Struve, 1995b, S. 78–83.

[43] U. Struve, 1995b, S. 83.

[44] Ebenda, S. 83–84.

[45] C.-E. Oechel-Metzner, S. 138–139: »Das *Lied* benannte Gedicht ist Elisabeth Bruce-Loos, der Frau des Wiener Architekten Adolf Loos, anlässlich seiner diesbezüglichen Bitte gewidmet.«

Still fand sein Schritt die Stadt am Abend;
Die dunkle Klage seines Munds:
Ich will ein Reiter werden.

Ihm aber folgte Busch und Tier,
Haus und Dämmergarten weißer Menschen
Und sein Mörder suchte nach ihm.

Frühling und Sommer und schön der Herbst
Des Gerechten, sein leiser Schritt
An den dunklen Zimmern Träumender hin.
Nachts blieb er mit seinem Stern allein;

Sah, daß Schnee fiel in kahles Gezweig
Und im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders.

Silbern sank des Ungebornen Haupt hin.[46]

Das Gedicht besteht aus zwanzig Zeilen, untergliedert in sieben Versgruppen, von denen die letzte allein durch ihre Einzeiligkeit hervorsticht.[47] Trakl bedient sich der Hauser-Figur, um den vereinsamten Weg eines Ausgestoßenen zu problematisieren.[48] Er bedient sich nicht eines lyrischen Ich, das wie Verlaines Kaspar singt, er lässt seinen Kaspar »nicht selbst zu Wort kommen«, sondern er entscheidet sich, so Oechel-Metzner, für »eine *über* Kaspar mit sowohl räumlichem (sie fällt nicht mit Kaspar zusammen) als auch zeitlichem Abstand berichtende und mithin richtende (Kaspar als 'Gerechten' ausweisende) Instanz«.[49]

Nachdem ihm Gott Seele und Flamme in das Herz eingehaucht und ihn als Menschen hat willkommen heißen (»O Mensch!«), wird Kaspar aus dem Paradies, einer Welt der Reinheit und Unschuld, aus dem Naturzustand unter die Menschen geworfen. Bereits im ersten Vers wird Kaspars späteres tragisches Schicksal angekündigt, der einzige Vers, dessen Bild »Trakls Bezugsnahme auf Jakob Wassermanns Caspar-Hauser-Roman« belegt.[50] Kaspars harmonisches Leben in und mit der Natur wird bedroht, was durch den Gesang eines Unheil verkündenden Schwarzvogels

[46] G. Trakl, S. 55–56.

[47] C.-E. Oechel-Metzner, S. 139.

[48] Vgl. ebenda, S. 137–138: »Anderthalb Jahre vor der Niederschrift nennt sich Trakl, ein durch 'fremde[n] Wille[n]' auferlegtes Leiden befürchtend, 'eine[n] arme[n] Kaspar Hauser'. Die Frage, inwieweit diese Identifikation – wohlgemerkt nicht mit Kaspar selbst, sondern mit einem von ihm abstrahierten Typus – für das Gedicht noch von Bedeutung ist, muss – vorerst zumindest – offen bleiben. Auf jeden Fall führt diese Äußerung dazu, dass die Interpreten über die Bezugnahme zum Nürnberger Findling hinaus verstärkt nach rein autobiographischen Bezügen suchen.« – Vgl. U. Struve, 1995b, S. 84–89; H. Esselborn.

[49] Ebenda, S. 138.

[50] Ebenda.

plastisch hervorgehoben wird. Der 'O Mensch!'-Ausruf aus der zweiten Strophe,[51] bekanntlich im Zusammenhang mit der euphorischen Phase in der expressionistischen Dichtung zu sehen, findet eine Art Nachruf in der dritten, zentralen Strophe: »Die dunkle Klage seines Munds: / Ich will ein Reiter werden«.

Diese zwei Verse stellen die Quintessenz der Sprachproblematik dar. Kaspars »dunkle Klage«, die Klage eines Unmündigen und Halbstummen,[52] ist als Klage an all diejenigen zu verstehen, die ihm die Möglichkeit der humanen und sozialen Integration, sein Menschsein verweigert und ihn zum Unmündigsein und Tod verurteilt haben. Auch Trakls Kaspar spricht eine Variante des einzigen Satzes aus, den er sich in seinem 'Urzustand' angeeignet hat und die ihn in die historisch-literarische Folge einreiht. Aber sein Kaspar, ein »Gerechter«, ein die Sonne Liebender, muss nachts allein mit seinem Stern bleiben – vermutlich noch eine Anspielung auf eine Szene aus dem Wassermann-Roman.[53] In der silbernen Nacht stirbt Kaspar, ein Ungeborener (der Mensch ohne Sprache ist einem Ungeborenen gleich), womit die Anklage des Dichters, Kaspar sei eine Symbolfigur des Künstlers als Fremdling in der Gesellschaft, betont wird. Laut U. Struve hat Trakl »in einem biographisch krisenhaften Moment seinen privaten Märtyrerkomplex literarisch als Hagiographie des Findlings umgesetzt«, sodass sich das »*Kaspar Hauser Lied* [...] als Trakls eigenhändig verfaßte Heiligenvita zu Lebzeiten, als subtiler Bestandteil einer Selbstmythisierung des Autors« erweist.[54]

Im Jahre 1957 schrieb der österreichische Lyriker Ernst Jandl das Gedicht *16 jahr* (veröffentlicht in Jandls Band *Laut und Luise*, 1966), das von der Literaturkritik als eine weitere Variante des Kaspar-Hauser-Stoffes erkannt wurde[55] und das die Figur Kaspars als einen sprachlosen Abfälligen den

[51] Vgl.: S. Kabić/J. Ćubić, S. 93: Der erste Vers aus Franz Werfels Gedicht *An den Leser* aus der Sammlung *Der Weltfreund* (1911) – »Mein einziger Wunsch ist es, Dir, o Mensch, verwandt zu sein!« – wurde als programmatischer Satz und Beginn des literarischen Expressionismus verstanden.

[52] C.-E. Oechel-Metzner, S. 139: »Sein [Trakls, Anm. S.K.] Ringen um jedes einzelne Wort korreliert sowohl mit dem ausgeprägten Ausdruckswillen seiner Epoche, des Expressionismus, als auch mit dem dadurch ausgelösten grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber dem Ausdrucksmittel Sprache.«

[53] Vgl.: »Kleine, jähe, wirre Laute eines leidenschaftlichen Entzückens kamen aus seinem Mund. 'Sterne, Sterne', stammelte er, das gehörte Wort von Annas Lippen raubend. Er preßte die Hände gegen die Brust, und ein unbeschreiblich seliges Lächeln verschönte seine Züge. Er konnte sich nicht satt sehen, immer wieder kehrte er zum Anschauen des Glanzes zurück [...].« (W, 51)

[54] U. Struve, 1995b, S. 89.

[55] Vgl. U. Struve, 1995b, S. 93; C.-E. Oechel-Metzner, S. 145.

Lesern vorstellt.[56] Das Gedicht stellte sein jüngerer Schriftstellerkollege und Landsmann Peter Handke seinem Sprechstück *Kaspar* voran.

2.3 Peter Handke: *Kaspar* (1967)

Peter Handkes (geb. 1942) Sprechstück *Kaspar*[57] erschien 1967, 1968 wurde es uraufgeführt. Einige Jahre später schrieb Handke: »Aus dem Kaspar-Hauser-Gedicht von Georg Trakl habe ich für mich nichts erfahren, aus dem Bericht des Juristen Anselm von Feuerbach sehr viel, auch für meine Wirklichkeit, und nicht nur objektive Daten.«[58]

»Mit der Wahl seines Protagonisten Kaspar, hinter dem die Figur des legendären Findlings Kaspar Hauser aufleuchtet«,[59] hat Handke »ein mythenträchtiges Assoziationsfeld für sein Stück aktualisiert«,[60] sodass es die »Sprache als Mittel der Abrichtung und Einrichtung«[61] behandelt. Gleich am Anfang, in einer Art Prolog, nimmt Handke Abstand vom historischen Kaspar-Hauser-Stoff:

> Das Stück 'Kaspar' zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann. (H, 7)

Ein Mensch, der mit einem einzigen ihm gehörigen Satz auf die Bühne tritt –

> *Er fängt zu sprechen an. Er sagt immer nur einen Satz:* Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein andrer gewesen ist*. Er sagt den Satz hörbar ohne Begriff von dem Satz, ohne damit etwas auszudrücken als daß er eben noch keinen Begriff von dem Satz hat. Er wiederholt den Satz einige Male in gleichmäßigen Abständen*. (H, 13)

–, wird durch 'Einsager' so lange mit Sätzen und Satzmodellen bombardiert, bis sein ursprünglicher Satz aufgelöst ist und er selbst zum wohl integrierten Sprecher geworden ist.[62]

[56] Hier sei das Gedicht Jandls *16 jahr* zitiert (nach K. Kovács, S. 13): »thechdthen jahr/ thüdothdbahnhof/ wath tholl/ wath tholl/ der machen/ thüdothdbahnhof/ thechdthen jahr/ wath tholl/ wath tholl/ der bursch/ wath tholl/ der machen/ wath tholl/ wath tholl/ der machen/ thechdthen jahr/ thüdothdbahnhof/ wath tholl/ der machen/ der bursch/ mit theine/ thechdthen jahr«

[57] In der Folge zitiert als: (H, Seitenangabe).

[58] P. Handke, 1972, S. 25.

[59] M. Durzak, S. 95.

[60] Ebenda, S. 95.

[61] C.-E.Oechel-Metzner, S. 145: Zitat von Paul Konrad Kurz.

[62] R. Nägele/R. Voris, S. 81.

Der Kaspar, der am Anfang auf die Bühne tritt und stolpert, befindet sich noch in einer Art Naturzustand. Er ist sprachlos außer dem einen Satz, der aber für ihn keine semantische Bedeutung hat.[63] Dieser sprachlose Naturzustand ist ambivalent: Er ist monströs aus der Perspektive der Zivilisation, da Kaspar Ähnlichkeit mit King Kong und Frankenstein (H, 7–8) aufzeigt; andererseits ist die Welt für Kaspar ein ungeordnetes Chaos, in dem er sich nur mit Mühe und Unbeholfenheit zurechtfindet. Die Sprache, die er dann lernt, wird ihm die Welt ordnen, aber gleichzeitig verschließen.[64]

Der Ablauf des Prozesses der sprachlichen Sozialisation Kaspars spielt sich in zwei Hauptphasen ab. Zuerst wird Kaspars einziger Satz durch die Einsager abgebaut und zersetzt. Handke hat den ursprünglichen Kaspar-Hauser-Satz im Dialekt (»Ä sechtene möcht ih wähn, wie mei Vottä wähn is«) in das Hochdeutsche übertragen (»Ein solcher möchte ich werden, wie mein Vater gewesen ist«). Obwohl Kaspar sich gegen die ihm aufgezwungene Spracherziehung wehrt und an seinem ursprünglichen Satz festhält – Handkes Worten nach könnte das Stück auch »Sprechfolterung« heißen (H, 7) – bleibt ihm, nachdem er »durch die Sprache vergewaltigt worden ist«,[65] nur die Identitätsformel: »Ich bin, der ich bin.« (H, 56)

Für Handke ist die Funktion der Sprache diejenige, den Menschen zu helfen, dass sie sich einander angleichen. »Der Aufbau der Sprache in *Kaspar* ist gleichzeitig der Aufbau eines Ordnungssystems.«[66] Die »Ordnung« wird nach Pütz »zum zentralen Begriff des Stückes, und das System der Sprache ist ihr Ausdruck und Werkzeug«.[67] Das Ordnen der Welt durch die Sprache –

> Du hörst Sätze: etwas Ähnliches wie deinen Satz: etwas Vergleichbares (H, 23)
> Ein Tisch ist ein Wort, das du auf den Schrank anwenden kannst, und du hast einen wirklichen Schrank und einen möglichen Tisch an der Stelle des Tisches, und? (H, 27)
> Jeden Gegenstand, den du zum zweiten Mal siehst, kannst du schon als deinen Gegenstand bezeichnen. (H, 39)
>
> Du bist nicht zum Vergnügen auf der Welt. (H, 41)

– impliziert gleichzeitig die widerspruchslose Anerkennung der gegebenen Ordnung:[68]

[63] Ebenda, S. 82.

[64] Ebenda, S. 82.

[65] P. Pütz, 1982, S. 22–23.

[66] R. Nägele/R. Voris, S. 82–83; S. Narančić; P. Pütz 1982, 18–25.

[67] P. Pütz, 1982, S. 21.

[68] R. Nägele/R. Voris, S. 83.

> Seit ich sprechen kann, kann ich alles in Ordnung bringen. (H, 30)
> *Kaspar setzt ein. Er spricht langsam*: Das merken und nicht vergessen! Das merken und nicht vergessen! [...](H, 31)

Gegen Ende des Stückes vermehren sich auf einmal die Kaspars auf der Bühne. Der eine Kaspar ist austauschbar geworden, die neuen Kaspars führen gestisch aus, was der ursprüngliche Kaspar spricht.[69] Die Handlung von *Kaspar* »besteht aus der Erziehung zur Sprache und der sukzessiven Eingliederung in eine Herde von Kaspars«.[70] Als Kaspar nach der »Sprechfolterung« bzw. der Erziehung zur Sprache resignierend feststellt –

> ich möcht jetzt kein andrer mehr sein (H, 69)
> Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen (H, 98)

– ist der sprachliche Drill und die psychische Niederlage Kaspars vollzogen. Kaspar gleicht Lord Chandos, dem Worte im Munde wie modrige Pilze zerfallen: »Einmal habe ich mich ... ein-mal habme mich mich ...eimal hambe mich mim ... eimal hame [...].« (H, 98) Handke legt dem Sprachverstörten die Worte des eifersüchtigen Othello (»Ziegen und Affen!« – H, 101–102) aus Shakespeares gleichnamigem Stück in den Mund, als er Desdemona und Lodovico mit Tiergesichtern sieht.[71]

Handkes Stück zeichnet Kaspars Geburt, Kindheit, Initiation und Erwachsenwerden nach. Auf die Bühne kommt er mit nur einem Satz, der für seine symbolische Geburt steht, genauso wie der »Ziegen und Affen«-Ausruf seinen szenischen Tod kennzeichnet. Da die Handlung dieses Sprechstücks in einem metaphysischen Raum und einer metaphysischen Zeit situiert ist, wird die gegenseitige Entfernung zwischen Mensch und *logos*, zwischen Mensch und Bestimmung, Mensch und Sein auf dem Weg zwischen Satz und Schweigen thematisiert.

II. Wiedererkennen, verkennen, erkennen… Die Kaspar-Hauser-Verfilmungen: Werner Herzogs (1974) und Peter Sehrs (1993) sowie François Truffauts Film *L'Enfant Sauvage* (1969)

Werner Herzogs Film *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) beginnt mit einem leicht veränderten Zitat, das Georg Büchners Novelle *Lenz* entnommen wurde: »Hören Sie denn nicht das entsetzliche Schreien ringsum, das

[69] Ebenda, S. 83–84.

[70] P. Pütz, 1982, S. 21.

[71] M. Durzak, 104. – Vgl. ebenda, S. 104: Der Satz »Da fliegen lauter so schwarze Würmer herum –« entnahm Handke Ödön von Horváths Stück *Glaube Liebe Hoffnung*.

man gewöhnlich die Stille heißt?«[72] Der Satz erscheint in der Einstellung vor dem Hintergrund eines Weizenfeldes, zu hören ist der *Kanon in D* (*Canon en ré majeur*) von Johann Pachelbel. Weder das Zitat noch das Bild des heftig wogenden Weizenfeldes noch die musikalische Untermalung lassen hier unmittelbar auf die Geschichte Kaspar Hausers schließen. Vielmehr verleiht das Zitat dem Bild eine sprachkritische Dimension, kann doch die Frage nach der Stille, die als Schreien erlebt wird und somit erschreckend wirkt, als die aufklärerische Frage nach der (Un-)Möglichkeit eines (Über-)Lebens außerhalb der Sprache verstanden werden. Was jedoch hier zu Beginn des Films im Gegensatz zu den Angaben im Drehbuch fehlt,[73] ist die artikulierte, gesprochene Sprache. Das Bild – die unendliche Weizenfeld-Landschaft als das Abbild der (stillen) menschlichen Bild-Kultur – wird als ihr Gegenpol inszeniert, als die Möglichkeit einer Form, die der Sprache nicht bedarf. Es scheint, als ob mit diesen Einstellungen die medialen Unterschiede beider Codes – der Visualität und des Logos – gegenübergestellt und diskutiert werden. Ein Film kann, wie dies die frühe Filmgeschichte aufzeigt, auch ohne die gesprochene Sprache funktionieren – doch wie verhält es sich mit dem Menschen? Kann die menschliche Existenz ohne die Artikulation, ohne die gesprochene Sprache, überhaupt gedacht werden?

Es war der preußische König Friedrich II., der angeblich mit zwei Neugeborenen, einem Jungen und einem Mädchen, ein sprachliches und äußerst grausames Experiment wagte: Zwei Säuglinge sollten, so die Legende, keinen Zugang zur Sprache bekommen. Überprüft werden sollte, welche Sprache die ursprüngliche sei, gesucht wurde die Sprache, die die Kinder benutzen würden, ohne jemals einen menschlichen Laut gehört zu haben. Doch keines der Kinder überlebte der Legende zufolge, und es schien, als bestätige der Versuch die Ansicht, ein Leben ohne die Sprache, aber auch ohne die Erziehung sei unmöglich: Gerade so, als hätte das Schreien der Stille, das hier als der Mangel an geistiger Nahrung interpretiert werden kann, die Säuglinge getötet.[74] Offenbar wurde Jahrzehnte später ein ähnlich brutaler Versuch mit Kaspar Hauser unternommen, wurde dieser doch seinen unzähligen Biographen zufolge, zu denen auch der Filmemacher Werner Herzog zählt, bereits als Kind in einem Turm eingesperrt und erhielt er doch außer Nahrung bis zu seinem Jünglingsalter keine Zuwendung:

[72] Das Zitat lautet im Original (Lenz zu Oberlin): »'Hören Sie denn nichts? Hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt? Seit ich in dem stillen Tal bin, hör' ich's immer, es läßt mich nicht schlafen; ja, Herr Pfarrer, wenn ich wieder einmal schlafen könnte!'« Georg Büchner: *Lenz*, S. 186. Die Angabe ist entnommen aus C.-E. Oechel-Metzner, S. 221.

[73] Im Drehbuch war die kommentierende Off-Stimme Kaspar Hausers vorgesehen. – Vgl. Werner Herzog, 1977, S. 101–194, hier S. 106ff. Vgl. hierzu auch C.-E. Oechel-Metzner, S. 221ff sowie S. Gross, S. 162–181.

[74] Vgl. U. Eco, S. 13.

weder einen Zutritt zur Sprache noch zur Kultur. Lediglich das Schreien der Stille scheint, nebst seinem einzigen Spielzeug, einem kleinen Holzpferd, sein Begleiter gewesen zu sein, ansonsten waren im winzigen 'Kellerloch', in dem er eingesperrt war, weder Bewegungen des Geistes noch des Körpers möglich. Die Fragestellung, die der Film Werner Herzogs unmittelbar nach dem Vorspann eröffnet, ist sodann eine zutiefst sprach- und wahrnehmungstheoretische, und nicht zuletzt hierdurch korrespondiert dieser Film mit dem einige Jahre zuvor entstandenen Werk François Truffauts *Der Wolfsjunge* (*L'Enfant Sauvage*, 1969). Durch den wahrnehmungskritischen Habitus unterscheidet sich dieser Film gleichzeitig von dem opulenten, im Aufsatz ebenfalls zu untersuchenden Film Peter Sehrs *Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen* aus dem Jahr 1993. Mit den beiden Kaspar-Hauser-Verfilmungen[75] stehen sich im Aufsatz zwei vollkommen unterschiedlich begründete Werke gegenüber: Während der Film Werner Herzogs primär der Wahrnehmungskritik gewidmet ist, kreist der Film Peter Sehrs um die Hintergründe der Intrige und des Verbrechens an dem vermeintlichen badischen Prinzen. Im Folgenden sollen beide Filme im Hinblick auf die Inszenierungen des Unterrichtens der Sprache und der Formung des Ich durch die Sprache und die Spiegelung analysiert werden. Ein Ausblick auf den Film François Truffauts erfolgt vor allem hinsichtlich der filmischen Spiegelungen.

1. Das Wiedererkennen oder: Die Sprache als Grundlage des Selbst bei Werner Herzog

Es ist das Jahr 1828. Kaspar Hauser wird von einem unbekannten, älteren Mann aus einem Kellerloch, in dem er jahrelang wie ein Tier gefesselt war, herausgeschleppt und nach rüdem Gehtraining in Nürnberg ausgesetzt. Der Findling, verwildert und ohne einen sichtbaren Bezug zu anderen Menschen oder zur Sprache, wird zunächst polizeilich verwahrt, dann als Kuriosität im Zirkus vorgezeigt. Aus dem Zirkus geflohen, findet er seinen letzten Unterschlupf bei einem Herrn Daumer, bei dem er mit Kunst, Religion und Wissenschaft in Kontakt tritt. Nach einiger Zeit wird er aus unbekannten Gründen ermordet.

Innerhalb dieses äußeren, durch die historischen Fakten gesetzten Rahmens, entwickelt Werner Herzog die Geschichte seines Kaspar Hauser, die aufgrund der mannigfachen Hinweise und der Kontrastmontage einer Passionsgeschichte gleicht. Nachgezeichnet werden im Film erste Erfahrungen mit der Sprache, erste Empfindungen, wie Schmerz, Angst

[75] Zum Thema 'Literaturverfilmungen' vgl. den Pionierband von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff sowie als Beweis, dass das Thema kaum etwas von seiner Aktualität eingebüßt hat, den Band von Anne Bohnenkamp.

oder Freude, erste Ergriffenheiten, wie Musik, die der Findling »stark in der Brust« fühlt. Ein Sprung von ungefähr zwei Jahren spart allerdings, im Gegensatz zu dem Truffaut'schen *L'Enfant Sauvage*, die qualvollen Erziehungs- und Menschwerdungsprozesse aus. Die Konflikte mit der Kirche oder der Wissenschaft bilden einen der Mittelpunkte des Films. So fragen zwei Geistliche Kaspar Hauser, ob er in seinem Kellerloch eine »natürliche Gottesidee« empfunden hätte. Der Findling antwortet mit einem klaren und skandalösen »Nein!« und fährt fort, an eine Schöpfung aus dem Nichts glaube er nicht. Etwas später interessiert sich Kaspar für das Eigenleben der Äpfel und glaubt dieses anhand des Hüpfens des Apfels über den Fuß, der ihn aufhalten sollte, erkennen zu können: »Ein kluges Äpfelchen!« freut sich Kaspar. Einige Sequenzen weiter findet Kaspar mit viel Witz eine eigenwillige Lösung für ein kompliziertes logisches Problem, das der Professor, der die Frage stellte, durch doppelte Negation gelöst sehen will. Die Repräsentanten der herrschenden Ordnung, die städtischen Beamten zu Beginn des Films oder der dekadent-feinsinnige englische Lord an seinem Ende machen unerfreuliche Erfahrungen mit Kaspar: Vor allem der letztere wird düpiert durch Kaspars mechanisches Klavierspiel, durch sein Entledigen der viel zu engen Kleider und sein Stricken in der Öffentlichkeit. Doch negativ sind diese Ereignisse vor allem für Kaspar. »Details wie diese« fügen sich im Findling zu einer »Welterfahrung zusammen, in der Gesellschaft nur als Zwangszusammenhang vorkommt, den er ohnmächtig leidend empfindet«:[76] »Ja, mir kommt es vor, daß mein Erscheinen auf dieser Welt ein harter Sturz gewesen ist«, lautet eine der gesellschaftskritischsten Äußerungen Kaspars. Jedes der Worte presst der Laiendarsteller Bruno S., der Hauptprotagonist des Films, aus sich heraus, sodass die Anstrengung der Artikulation für den Zuschauer unmittelbar spürbar wird. Doch wann ist der Punkt vollzogen, an dem Kaspar Hauser zu einem »Ich« gekommen, ein Subjekt geworden ist?

Die eigentliche Erziehung Kaspar Hausers im Film von Werner Herzog beginnt in der Auseinandersetzung mit den Kinderfiguren im Haus des Gefangenenwärters Hiltel, und die erste Lektion gilt dem Essen. Kaspar Hauser wird mit Hilfe des Gefangenenwärters und seines Sohnes auf einen Stuhl gesetzt, es ist Mittagszeit, es soll gespeist werden. Die Frau des Wärters gießt den Eintopf in die Suppenschüssel und salzt ihn, auf dem Tisch befinden sich noch ein Wasserkrug und ein Laib Brot. Der Vater und der Sohn versuchen die verkrampfte linke Hand Kaspar Hausers auf den Tisch zu platzieren, aus der rechten wird Kaspars Hut gezerrt. In die Hand wird ein Holzlöffel geklemmt, der Vater führt vor, wie mit dem Löffel umzugehen ist: »Mach' nach!« Was auf dieses Bild folgt, ist freilich nicht Kaspar Hausers

[76] K. Wetzel, S. 110–115, hier S. 113. Die Zusammenfassung der Handlung orientiert sich an diesem Aufsatz.

Imitieren des Essrituals, sondern eine Nahaufnahme auf das Vogelhäuschen der Familie. Das Schicksal Kaspar Hausers scheint sich in diesem Bild des Häuschens konzentriert wieder zu finden, es verweist auf sein ehemaliges Eingesperrt-Sein sowie auf die Erziehungsversuche an seiner Person und wird somit zum Symbol der Einkerkerung des Körpers und des Geistes: Bereits zu diesem Zeitpunkt wird versucht, für den 'Rohling' der Menschheit einen Platz in der Gesellschaft ausfindig zu machen. Schließlich isst auch Kaspar mit dem Holzlöffel – die erste Lektion des neuen Lebens scheint erfolgreich absolviert. Doch bald erfolgt ein Malheur: Kaspar spuckt das ganze Essen auf den Tisch, ist er doch nur Brot und Wasser gewohnt. Das Bild des Gekreuzigten, das bald kontrastiv zum Bild der essenden Familie erscheint, deutet wie bereits vorher das Vogelhaus auf das Schicksal Kaspar Hausers hin, auf jenes vorherige wie auch jenes kommende. Das Bild des Unschuldigen vereint somit in sich das Eingekerkert-Sein wie auch den Tod Kaspar Hausers. Die Erziehungsversuche an Kaspars Person, die ähnlich qualvoll wie sein Sprechen sind, erhalten die Dimension einer Passionsgeschichte.

In der folgenden Sequenz kommt es zu einer erneuten Lektion. Umkreist von einigen Bauern sitzt Kaspar mit dem Sohn des Gefangenenwärters in der Scheune. Der Knabe bringt Kaspar die Bezeichnung der Körperteile bei, zeigt mit dem Finger auf sie und überprüft: »der Arm«, »die Nase«, »der Mund«, »das Ohr«. »Kuck mal, ich hab' sogar einen Spiegel«, ruft der Knabe aus. Doch die Spiegelung scheint unbedeutend. Während der Knabe den Satz »ich hab' sogar einen Spiegel« ausspricht, wird zunächst das Bild des in der Nähe sitzenden, kauenden Bauern gezeigt, erst dann folgt eine amerikanische Aufnahme von Kaspar. Der Zuschauer kann gespannt sein auf die Reaktion des Findlings, doch die Reaktion ist bei dieser ersten Spiegelung minimal (Abb. 1). Der Findling scheint sich selbst wieder zu erkennen.



Abb. 1: Screenshot aus *Jeder für sich und Gott gegen alle*

Kein Erstaunen, kein Entsetzen folgt dieser ersten Urszene des spiegelbildlichen Chiasmus. Das Ich ist, so scheint es, bereits geformt, es befindet sich schon in der Prozessualität des Selbsterkennens und Verkennens, die Jacques Lacan für das Subjekt so eindrucksvoll beschrieben hat.[77] Das lacansche *Spiegelstadium des Ich*, das beim ersten bewussten wie auch jubilatorischen Sich-Erkennen in einem Spiegelbild in der Zeit zwischen dem sechsten und achtzehnten Monat eintritt, geht in ein durch das virtuelle Bild veranlasstes Sich-Verkennen über: Das kleine, noch unvollkommene Kind sieht sein Abbild im Spiegel, erkennt es als das eigene Ich und glaubt sich von nun an als 'ganz' und 'vollendet'. Aus dem Sehen wird sodann ein Reflektieren und schließlich das Verkennen, »die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben strukturiert«.[78] Anstatt um das *je*, das eigentliche Ich, kreisen die Spiegelbilder stets um das *moi*, um das fiktionale Ich, das stets neue Selbstbilder fabriziert. Diesem Irrtum wird der Mensch sein Leben lang verfallen: Er wird aus dem Auszug (dem Spiegelbild, dem *moi*) ein (vollendetes) Ganzes, ein *je* imaginieren. Das Ich, das mittels weiterer Chiasmen – durch den Blick der Mutter oder der/des Liebenden – figuriert wird, ist somit bereits am Anfang der Subjektwerdung »generiert aus einer Fiktion«[79] und stellt fortan ein Wechselspiel dar, zwischen dem Leib einerseits und einer im Spiegel als Einheit und Dauerhaftigkeit imaginierten Leiblichkeit.

Im Film *Jeder für sich und Gott gegen alle* scheint dieses Spiel mit der imaginierten Leiblichkeit bereits stattgefunden zu haben. Das Subjekt ist hier bereits in der Prozessualität gefangen, die ihm tagtäglich neue Selbst-Bilder aufdrängt, erkennt sich doch Kaspar in der Spiegelung offensichtlich wieder, ist doch das Ich bereits in einem Form-Prozess inbegriffen. Doch woraus wurde dieses erste Ich-Gefühl Kaspars generiert? Es waren die Sprache und die Schrift, die das erste, innere Wi(e)der-Spiegeln bedeuten. Noch im Turm, in dem er eingesperrt war, wurden Kaspar die eigene Unterschrift und ein Satz mit dem Wort »Ich« beigebracht. Der unbekannte Mann, der zu Beginn des Films Kaspar Hauser zum Gehen animiert, lehrt ihn auch die Schrift – das Niederschreiben des eigenen Namens – und einen ersten gesprochenen Satz: »I möcht a söchäna Reiter wären, wie mein Vater gwän is.«[80] Zwar gab Kaspar Hauser bei seinen Vernehmungen im Jahr 1829 an: »Übrigens schrieb ich die Buchstaben sowie meinen Namen

[77] J. Lacan (zuerst 1949, 1973), S. 61–70.

[78] Ders. (zuerst 1953–1954, 1978), S. 105.

[79] W. Hülk, S. 7.

[80] *Ueber Kaspar Hauser's Leben. Von ihm selbst geschrieben*, S. 12–24, hier S. 16.

durchaus ohne allen Begriff«,[81] doch spätestens bei seinem ersten Kontakt mit den Menschen in Nürnberg muss ihm die Bedeutung und das identifikatorische Potential der Schrift bewusst geworden sein. Entgegen der These von einer vermeintlichen Sprachlosigkeit Kaspar Hausers – Jochen Hörisch spricht von einer verdoppelnden, 'soufflierten', weil heteronomen Rede Kaspars[82] – sollte man vielmehr von einer 'potenzierten' Rede Kaspars ausgehen: Kaspar Hausers Notizen oder auch die Vernehmungsakte bezeugen, dass seine Rede keineswegs nur eine soufflierte Rede der anderen war, sondern dass er vielmehr eine angesichts seiner isolierten Situation erstaunliche Sprach- und Schreibfähigkeit besaß. Wie wichtig für Kaspar sein eigener Name und damit auch seine, sei es geschriebene, sei es gesprochene Sprache war, bezeugt eine Aussage Kaspar Hausers,[83] mit welcher beide Kaspar-Hauser-Verfilmungen, sowohl jene Werner Herzogs als auch jene Peter Sehrs arbeiten: Der Findling sät die Kräuter in der Form seines Namens und erfreut sich am Wachsen derselben. Dieses Bild des gedeihenden Namens korrespondiert mit Kaspars eigenen Fortschritten,[84] es verbirgt sich aber auch ein Bild des *memento mori*, der Vergänglichkeit hinter dem Experiment, werden doch auch diese Kräuter verwelken oder zertreten werden. Gleichwohl: Das Ich ist spätestens hier auch für Kaspar zum leibhaftigen Namen geworden, es ist zwar nicht vollendet, aber aus der Sprache generiert und bereit für immer neue Selbstinszenierungen.

Bei der nächsten Spiegelung ist es die »Ersatzmutter«, die Frau des Gefangenenwärters, die den Spiegel vor das Gesicht Kaspars hält, und die eine ähnlich minimale Reaktion Kaspars bewirkt, wie die erste filmische Spiegelung. Die dritte und letzte Spiegelung, die im zweiten Drittel des Films stattfindet, ist wesentlich spielerischer. Kaspar Hauser steht vor einem vollen Fass Wasser, zu sehen ist freilich nur die Spiegelung des Jünglings. Kaspar beobachtet das Bild mit verspielter Neugier, streckt dann

[81] *»Ich möchte ein solcher werden, wie…«*, S. 70.

[82] Vgl. ebenda, insbesondere S. 266ff.

[83] »Vor etlichen Wochen habe ich von Gartenkreß mein Namen gesähet und dieser ist recht schön gekommen der hat mir eine solche Freude gemacht das ich es nicht sagen kann und da ist einer in Garten hinein gekommen hat viele Birn fortgetragen der hat mir meinen Namen Zertreten da habe ich geweint dann hat Herr Professor gesagt ich soll ihn wieder machen, ich habe ihn gemacht den andern Morgen haben mir wieder die Katzen Zertreten.« Dieser Bericht, der auch das Motto der von Jochen Hörisch herausgegebenen Materialien darstellt, ist den Aufzeichnungen Kaspar Hausers entnommen. Vgl. ebenda S. 7.

[84] In dem angeblich von Kaspar Hauser verfassten Gedicht »Mein erstes Jahr begrüß ich heut« heißt es: »Gott wollte, daß ich sehe, wies in der Welt hergeht, / und zu lesen, was in den Büchern steht, / und anzubauen mein Gartenbeet.« »Daumer merkt«, so Ulrich Struve (1992), »dazu an, Hauser wollte dies 'bildlich von der Ausbildung seines Geistes verstanden wissen.'« (*Ueber Kaspar Hauser's Leben. Von ihm selbst geschrieben*, S. 23).

seine bisher auf dem Rand des Fasses liegende Hand aus und berührt das Wasser, das sich bewegt und das Bild auflöst. Die Szene zitiert sowohl die literarischen Vorlagen als auch jene aus dem Bereich der Bildenden Kunst, ist es doch das Bild Narziss', das hier intoniert zu sein scheint. Und doch waren hier kein albertischer Ursprung der Bildenden Kunst und kein eindeutiges narzisstisches Sich-Verkennen intendiert,[85] hat doch die Geste Kaspars weniger den Charakter eines Umarmungsversuches, als den eines Spiels. Kaspar, das 'Natur-Kind', der 'Rohling', kennt offensichtlich das Spiel mit dem Wasser, er weiß, dass die ausgestreckte Hand das Bild im Wasser in Auflösung bringt, er weiß bereits, das gespiegelte Ich lässt sich nicht berühren, denn das einzige, was sich umarmen lässt, ist entweder die kalte Oberfläche des Spiegels oder die fluide Oberfläche des Wassers. Jeder 'Sprung im Spiegel',[86] dies kennt Kaspar, wenngleich er »ein Sprachloser, ein noch unbearbeitetes Stück Mensch«[87] ist, zersetzt die Form des Ausgangsbildes.

2. Das selbsterkannte Ich in François Truffauts L'Enfant Sauvage

François Truffauts Wolfsjunge von Aveyron müsste ein solches Spiel mit dem Wasser und der Spiegelung kennen, ist er doch ein Knabe, der in den Wäldern Frankreichs völlig alleine aufgewachsen ist und ist er doch – wie dies einige der Szenen beweisen – das Trinken des Wassers aus dem Fluss gewohnt. Gefangen wird der junge 'Wilde' Ende des 18. Jahrhunderts in einem französischen Wald von Menschen, die ihn mit Gewehren wie ein Tier jagen. Zunächst kommt der ungefähr zehnjährige, vollends verwahrloste Junge in einer Taubstummenanstalt unter, danach wird er von einem Arzt – dem Leiter der Taubstummenanstalt Jean Marc Gaspar Itard – in Obhut genommen. Wie der Fall Riviére, so M. Foucault, den Punkt Null für die Ausbildung des Abstands zwischen Rechts- und

[85] L. B. Alberti, S. 102f: »Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de'poeti, quel Narciso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; che già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene al proposito. Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abracciare con arte quella ivi superficie del fonte?« / »Deswegen pflegte ich im Kreise meiner Freunde gerne nach dem Lehrspruch der Dichter zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte der Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?«

[86] Zu den Spiegelungen im Allgemeinen vgl. C. H. Nibbrig sowie J. Baltrušaitis. Zu den Spiegelungen im Film vgl. *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, A. d. Vacche, T. Koebner.

[87] W. Herzog über Kaspar Hauser, DVD-Cover (Leipzig: Kinowelt/Arthaus).

Medizindiskurs bedeutet, so bildet der Fall des 'Wolfsjungen' den Beginn der Deinstitutionalisierung des medizinischen Diskurses. Der von François Truffaut dargestellte Arzt entwickelt privat ein ganzes pädagogisches Kompendium, das aus der Maxime Fördern und Fordern zu bestehen scheint, dem Jungen in familiärer Umgebung die menschliche Kultur nahe zu bringen versucht und sich vor allem mit der Ausbildung der Sinne, namentlich des Hörsinns beschäftigt. Jede gelöste Aufgabe wird mit einem Glas klaren Wassers belohnt, das der Junge an einem Fenster, mit Blick auf den Wald, zu sich nimmt – eine offensichtliche Reminiszenz an die Zeit in der Wildnis. Der Junge bleibt der Natur verbunden, und obwohl seine Beziehung zum Arzt und seiner Haushälterin im Laufe des Films immer familiärer wird, bricht er eines Tages aus und verbringt einige Zeit im Wald. Doch die Kultur scheint stärker zu sein, und wenngleich er immer noch kaum ein Wort artikulieren kann, kehrt das Findelkind doch wieder ins Haus des Arztes zurück.

Anders als Kaspar Hauser müsste der Findling zumindest die natürlichen Spiegelungen des Wassers kennen gelernt haben. Doch beim ersten Sich-Widerspiegeln kommt es im Film zu einer vollkommenen Irritation.



Abb. 2: Screenshot aus *L'Enfant Sauvage*

In einem Raum der Taubstummenanstalt zu Beginn des Films befinden sich Doktor Pinel, der den jungen Victor (der noch nicht so heißt) nach Paris gebracht hatte, der Leiter der Pariser Anstalt, Itard, und das *Enfant Sauvage.* Vor den geräumigen Bücherschränken ist im Raum ein großer Spiegel positioniert. Der Junge geht zu diesem, sieht sein Antlitz im Spiegel, erkennt es aber nicht, sondern schaut ungläubig hinter dem Spiegel nach, im Glauben, hinter der Spiegeloberfläche befinde sich, wie hinter einem Fensterglas, ein Gegenüber (Abb. 2). Verwundert schaut er wieder

003-Kabic-Erstic.indd 79 26.2.2007 13:36:01

auf den Spiegel, doch schon kommt der Arzt zu dem Jungen und fährt ihm mehrmals mit einem Apfel über den Kopf, offensichtlich in der Hoffnung, der Junge werde durch die synästhetische Empfindung,[88] durch das gleichzeitige Fühlen und Sehen des Apfels, seinen Irrtum und die Funktion des Spiegels erkennen. Das Experiment gelingt schließlich und der Junge ergreift den Apfel, der sich hinter seinem Kopf befindet.[89] Somit ist hier eine in die Zukunft verschobene Urszene des spiegelbildlichen Chiasmus inszeniert. Der Junge erkennt sich zunächst nicht selbst im Spiegel; doch spätestens die Geste des Arztes entlarvt das Spiegelbild als Eigenbild, und das Spiel mit dem Sich-Er- und Verkennen kann beginnen. Somit ist hier, im Gegensatz zum Film *Jeder für sich und Gott gegen alle*, durch die Thematisierung eines ersten Sich-Erkennens ein Ich in seiner bildhaften Subjekt-Werdung inszeniert. Das Ich Kaspar Hausers formt sich im Gegensatz zu dem Wolfsjungen aus einem Namen, der Schrift und einem Satz, der auf die Herkunft Kaspar Hausers hindeutet. Das Ich in *L'Enfant Sauvage* steht dem Wolfsjungen zunächst als ein Bild gegenüber, erst später kommt auch ein zunächst gesprochener, dann auch geschriebener Name hinzu. Das mühsame Erlernen der Sprache ist das Hauptthema im *Wolfsjungen*, das spiegelbildliche 'Ich', das spektakuläre Sich-Erkennen stellt ihre Grundlage dar. In *Jeder für Sich und Gott gegen alle* dagegen ist es die Sprache, die die Grundlage der Subjektwerdung bildet, die Bilder, sofern es sich nicht um Kaspar Hausers Visionen handelt, [90] tragen einen sekundären, einen auf die Sprache folgenden Charakter. Die inneren Bilder und Visionen Kaspar Hausers kreisen weniger um die vorherige Lebenserfahrung, wie die Bilder

[88] Vgl. hierzu *Media Synaesthetics*.

[89] Joachim Paech, der den Film als ein Modell der Einschreibung des Autors an (s)einen Platz im Film interpretiert, sieht an dieser Stelle vor allem die Dopplung der Figur Truffaut/Itard vorhanden: Truffaut wird dabei als der Autor hinter der Kamera angesehen, aber auch als die Verkörperung des Itard, dessen Aufzeichnungen der Film materialisiert, vor der Kamera. Vgl. Paech, 1995, S. 103–114 und 2002, S. 13–23. Die Berichte Jean Itards, die die Grundlage des Truffaut'schen Drehbuchs darstellen, sind nachzuschlagen in: *Die wilden Kinder*, S. 105–220.

[90] Die inneren Bilder wurden mit Hilfe einer besonderen Technik in Szene gesetzt: »Es gibt eine Reihe von Bildern im Film, Visionen, die aus dem Rahmen fallen, auch in technischer Hinsicht. (z.B. »Weg in die Stadt«, »Visionen vom Kaukasus«, »Karawane in der Wüste«, »Visionen von der Insel«). Bei diesen Aufnahmen wird so vorgegangen, daß die Bilder zunächst auf Super 8 mm aufgenommen werden. Diese werden dann später aus ganz kurzer Entfernung auf einen speziell präparierten, mit einer speziellen Struktur versehenen Schirm geworfen und werden dann aus ebenso kurzer Entfernung von der anderen Seite der Projektion her mit einer 35 mm Kamera abgefilmt. Die Bilder sollen zudem in einer sog. unechten Zeitlupe projiziert werden, das ist nichts, als ein verlangsamtes 'Aufblättern' der Einzelbilder, wie es manche Super 8 Projektoren haben. [...] Im Übrigen sei bemerkt, daß ich im Laufe der Jahre schon die meisten der erwähnten 'traumverlorenen Bilder' aufgenommen und gesammelt habe.« (W. Herzog, Materialien zur DVD Leipzig: Kinowelt / Arthaus).

003-Kabic-Erstic.indd 80 26.2.2007 13:36:01

des Waldes im Falle des Wolfsjungen, oder um ein (un-)vollkommenes Ich. Sie sind aus der Sprache, aus den Erzählungen generiert. Doch sind damit alle Möglichkeiten einer filmischen Spiegelung erschöpft? Wohl kaum, denn Peter Sehr bietet eine weitere Form des spiegelbildlichen (V)Erkennens.

3. Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen *(1994) oder das spiegelbildliche Verkennen*

Das Drehbuch zum Film Peter Sehrs geht auf zwei Bücher zurück: auf *Kaspar Hauser. Das Kind von Europa* von Johannes Mayer und Peter Tradowsky (1984) und auf Johannes Mayers *Philip Henry Lord Stanhope. Der*



Abb. 3: Screenshot aus *Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen*



Abb. 4: Screenshot aus *Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen*

Gegenspieler Kaspar Hausers (1988).[91] Der Film unterstützt die 'Prinzentheorie', die Geschichte wird in Gestalt eines Tatsachenberichts präsentiert und die unklaren Lücken im Material werden durch vermeintliche Wahrheiten

[91] Vgl. hierzu C.-E. Oechel-Metzner, S. 232.

gefüllt. Somit bleibt der hypothetische Charakter der Geschichte verborgen, und der Film scheint immer wieder ins Triviale zu entgleiten. Die Spiegelungen dagegen eröffnen neue Dimensionen des spiegelbildlichen (V)Erkennens.

Auch hier ergreift die Figur des Findlings ein großes Staunen über das eigene Spiegelbild. Kaspar sitzt an einem Tisch. Die Lektion hat mit einem Glas Wasser begonnen, das sich Kaspar Hauser aus einem Wasserbehälter einzugießen gelernt hat. Dann kommt Lehrer Daumer zum Tisch und positioniert vor Kaspar einen Spiegel: »Was ist das, Kaspar?« lautet die Frage. Kaspar weicht zunächst erschrocken zurück (Abb. 3), nähert sich dann dem Spiegel und hält hinter diesem Ausschau nach einem Gegenüber (Abb. 4): »Bub nicht da«, meint er schließlich verblüfft. »Nein, Bub nicht da«, meint der 'Professor' beruhigend, »der Bub ist Kaspar«. Immer noch ungläubig greift Kaspar mit beiden Händen nach einem Buben hinter dem Spiegel. »Gut, gut, genug gelernt für heute«, lautet der abschließende Satz Daumers. Doch der Wissensdurst des Findlings ist in diesem Film geradezu unersättlich, beharrt er doch darauf, weiter zu lernen: Er schlägt mit der Hand auf den Tisch, um eine weitere Lektion zu bewirken.

Die Belohnung mit dem klaren Wasser, das Erstaunen über das eigene Spiegelbild, das zu einem Nachschauen hinter dem Spiegelbild führt, korrespondieren hier mit dem Film François Truffauts – hier wie dort der durch das Wasser im Glas symbolisierte Glaube an die Reinheit der Natur, hier wie dort das Nicht-Erkennen des eigenen Ich im Spiegelbild. Doch heißt das, Kaspars Ichformung setzt hier mit dem Spiegelbild an? Die Lektion bestand ähnlich wie im Film Werner Herzogs hauptsächlich aus dem Lehren der geschriebenen Worte »Auge«, »Nase«, »Mund«, die Kaspar, anders als im herzogschen Film, bereits zu lesen vermag. Durch diese Sequenz tritt der Film Peter Sehrs in einen Dialog mit den Filmen Herzogs und Truffauts. Doch anders als bei Herzog vermag Kaspar hier bereits zu lesen, kann jedoch das eigene Spiegelbild nicht erkennen. Anders als im Film François Truffauts eilt der Lehrer hier nicht zur Hilfe, er fasst Kaspar nicht an den Kopf, er versucht nicht durch das gleichzeitige Sehen und Fühlen den Einblick in die Funktionsweise des Spiegelbildes zu verschaffen. Die verbale Erklärung, der 'Bub' sei Kaspar selbst, scheint nicht auszureichen. Was bleibt, ist das Staunen über ein nicht erkanntes Prinzip, ein Sich-Verkennen, das vielleicht noch am besten die Prinzipien des Lacan'schen Verkennens verdeutlicht: Das Spiegelbild ist ein 'Bub', ein *moi*, ein imaginäres Ich, das mit dem *je*, dem 'wahren' Ich, nicht deckungsgleich ist und nie deckungsgleich sein wird. Das Ich ist sodann eine Imagination und Kaspar Hausers Nicht-Erkennen des eigenen Ich macht das Verkennen der Selbst-Spiegelungen greifbar.

Schlusswort

Allen drei deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts ist der Ausgangspunkt gemeinsam: Ihre Werke basieren vor allem auf der Bröschüre *Kaspar Hauser oder Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen* Anselms von Feuerbach. Jakob Wassermanns Roman *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens* wird als eine Passionsgeschichte realisiert, in Georg Trakls *Kaspar Hauser Lied* stellt die Titelfigur eine Symbolgestalt des Künstlers als Fremdling in der Gesellschaft dar. Der Eintritt eines stummen Fremdlings in die zivilisierte und sprachlich geordnete Welt gibt auch das Grundmodell für Peter Handkes *Kaspar* ab. Sein Kaspar ist ein Schema, ein Muster für die Bühne, eine Demonstration der negativen Manipulation/Folterung des Menschen durch die Sprache. Wassermanns unmündiger Mündel bleibt trotz vieler Vormünder mundlos (= stumm, sprachlos), Trakl sieht seine Kaspar-Figur angesichts seiner Sprachlosigkeit als einen Ungeborenen, Handkes *Kaspar* ist ein negatives Erziehungs- und Bildungsdrama, da die Erziehung gelingt und gleichzeitig den Erzogenen vernichtet.

Sich-Erkennen, Sich-Wieder-Erkennen, Sich-Verkennen – durch diese drei Begriffe sind nicht nur die drei Modi der Darstellung des Selbst in den drei analysierten Filmen angesprochen. Vielmehr beinhalten die drei Begriffe drei Möglichkeiten einer Ich-Formung, auf die weitere Selbst-Konstruktionen folgen. Dabei bleibt das Erkennen – das Wahrnehmen, Sehen, Unterscheiden, Merken, wer oder was es ist, – das im Film *L'Enfant Sauvage* angesprochen zu sein scheint, das eigentliche Ideal, aber auch die Gefahr des Selbst, kann doch das tatsächliche Erkennen, Jacques Lacan zufolge, im Wahnsinn oder im Freitod münden. Das Wieder-Erkennen dagegen trägt, wie wir anhand des lacanianischen Modells, aber auch anhand der beiden Kaspar-Hauser-Verfilmungen gesehen haben, immer das Moment des Verkennens, der Missdeutung des eigenen Ich in sich.

Damit zurück zum Film Werner Herzogs. Die Spiegelungen sind hier als der Antipode der Sprache intendiert, sie sind bloß die Visualisierungen eines bereits stattgefundenen Selbsterkennens, das auch der Sprache, so die Quintessenz des Films, inhärent ist. Während bei Peter Sehr der Spiegel als ein Mittel der Welt-Verkennung inszeniert wird, und er bei Truffaut zu einem Zufallsmoment des Erkennens wird, ist der Spiegel bei Herzog ein Objekt des Wieder-Erkennens, des Spieles mit dem Selbst, das Kaspar in der Sprache bereits kennen gelernt hat. Die Frage nach der Inferiorität der Sprache und einer Allmacht des Bildes, die der Narziss-Mythos aufwirft, ist hier am Beispiel der filmischen Spiegelungen zugunsten der Sprache und der inneren Bilder gelöst. Doch die Sprache stellt auch einen Modus des Überlebens dar. Die Sprache, und nur die Sprache bekämpft das entsetzliche Schreien der Stille und birgt darüber hinaus das Moment

einer möglichen Selbsterkenntnis, einer Identifikation. Sie ist das Medium, ohne das ein Subjekt – dies zeigt nicht nur die Legende des Experiments Friedrichs des Großen mit den zwei Kindern – nicht (über-)leben kann. Die Sprache wird somit zum Ursprung der Kultur und der Subjektivität, sie beinhaltet, wie dies die Literaturgeschichte, beginnend mit den *Märchen aus 1001 Nacht* über Boccaccios *Decamerone* über die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* Johann Wolfgang Goethes bis hin zu den filmischen Beispielen wie Roberto Benignis Film *La vita è bella* beweist,[92] das aus dem Geiste der Improvisation geborene Moment des Überlebens. Dass ein Film, ein Medium also, das primär mit Bildern argumentiert, solch einen Primat der Sprache inszeniert, zeugt von einem geradezu unermesslichen Glauben an den Logos.

Primärliteratur

Büchner, Georg (1980; zuerst 1839): *Lenz*. In: ders.: *Büchners Werk*. In einem Band. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar. Ausgewählt und eingeleitet von Henri Poschmann. Berlin–Weimar: Aufbau Verlag 1980.

Handke, Peter: *Kaspar* ([17]1981; zuerst 1967): Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (edition suhrkamp SV 322).

Handke, Peter (1972): *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. In. Ders. (1972): *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 19–28.

Hofmannstahl, Hugo von (1994): *Ein Brief*. In: Ders.: *Ein Brief. Reitergeschichte*. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von Hans-Ulrich Lindken. Stuttgart-Düsseldorf-Berlin-Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag (Editionen für den Literaturunterricht, Herausgeber Dietrich Steinbach), S. 3–16.

Trakl, Georg ([8]1983; zuerst 1914): *Kaspar Hauser Lied*. In: ders., *Das dichterische Werk*. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv bibliothek 6001), S. 55–56.

Wassermann, Jakob ([19]2004; zuerst 1908): *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens.* Roman. Mit einem Nachwort von Golo Mann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 10192).

Filme

Jeder für sich und Gott gegen alle; Deutschland 1974; 109 Min.; Farbe; Produktion: Werner Herzog Filmproduktion, München/ZDF; Buch und Regie: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Darsteller: Bruno S., Walter Land-

[92] Vgl. M. Erstić.

gast, Brigitte Mira, Willy Semmelrogge, Michael Kroecher, Enno Patalas, Volker Prechtl, Clemens Scheitz, Alfred Edel.

Der Wolfsjunge (*L'Enfant Sauvage*); Frankreich 1969; 81 Min.; Schwarz-Weiß; Produktion: Les films du carosse, Les productions artistes associés; Buch und Regie: François Truffaut; Kamera: Nestor Almendros; Darsteller: Jean-Pierre Cargol, Jean Daste, François Truffaut, Françoise Seigner.

Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen. Deutschland 1993; ca. 182 Min.; Farbe, eine Produktion der Multimedia München Wolfgang Esterer im Auftrag des Bayerischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit WDR, ORF, SVT, ARTE, TELEPOOL und der Bayerischen Filmförderung der Landesanstalt für Aufbauförderung (LFA), München. Buch und Regie: Peter Sehr; Kamera: Gernot Roll; Darsteller: André Eisermann, Udo Samel, Jeremy Clyde, Katharina Thalbach, Uwe Ochsenknecht, Hans Czypionka, Hermann Beyer.

Sekundärliteratur

Alberti, Leon Battista (2002; zuerst 1540): *Della Pittura/Über die Malkunst*. Italienisch/ Deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Baltrušaitis, Jurgis (1986): *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Konrad Voullié. Gießen: Anabas-Verlag.

Brandt, Bettina (1995): *Meret Oppenheims Inkognito: (De)Maskierung und Reflexion in Oppenheims Filmskript 'Kaspar Hauser oder Die goldene Freiheit'*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 144–161.

Canetti, Elias ([10]1983; zuerst 1977): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (2083).

Der Findling. Kaspar Hauser in der Literatur (1992). Herausgegeben von Ulrich Struve. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Der imaginierte Findling. *Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption* (1995). Herausgegeben von Ulrich Struve. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 143).

Die wilden Kinder (1972). Von Lucien Malson, Jean Itard und Octave Mannoni. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 105–220.

Durzak, Manfred (1982): *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz: Verlag W. Kohlhammer.

Eco, Umberto (2002): *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München: Deutscher Taschenbuchverlag (dtv 30829).

Erstić, Marijana (2004): *Zwischen 'fingere sempre di avere capito' und 'belle nuit d'amour': Theatralität und Improvisation in Roberto Benignis Film 'La vita è bella'*. In: *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Herausgegeben von Michael Lommel/ Isabel Maurer Queipo/ Nanette Rissler-Pipka, Bielefeld: Transcript, S. 33–53.

Esselborn, Hans (2006): *Trakls Knabenmythos*. In: *Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertwende*. Herausgegeben von Harald Hartung.

Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7894), Band 5, S. 176–184.

Feuerbach, Anselm Ritter von (2000): *Kaspar Hauser oder Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen*. Mit Materialien zusammengestellt von Jürgen Wolff in Zusammenarbeit mit Ingeborg Meckling. Stuttgart–Düsseldorf–Leipzig: Ernst Klett Verlag (Klett 910). (Textabdruck aus: Anselm Ritter von Feuerbach: *Merkwürdige Verbrechen in aktenmäßiger Darstellung*. In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von R. A. Stemmle. München, F. Bruckmann 1963).

Frenzel, Elisabeth (1992): *Hauser, Kaspar*. In: Dies. (1992): *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner Verlag, S. 301–304.

Gemünden, Gerd (1989/1990): *Die hermeneutische Wende. Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800*. New York–Bern–Frankfurt am Main–Paris, Peter Lang (American University Studies: Series III, Comparative Literature; Vol. 30).

Gemünden, Gerd (1995): *Kaspar Hauser und das Rätsel der Hermeneutik*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 39–57 (auch als Kapitel in: Gemünden,1989/1990, S. 77–110).

Gross, Sabine (1995): *Fremdheit und Verfremdung in Werner Herzogs 'Jeder für sich und Gott gegen alle'*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 162–181.

Herzog, Werner (1977): *Jeder für sich und Gott gegen alle*. In: ders.: *Drehbücher II*. München, Hanser, S. 101–194.

Höyng, Peter (1995): *Dramatische Geschichtmetaphysik: Kaspar Hauser aus anthroposophischer Sicht*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 182–206.

Hülk, Walburga (1999): *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters.* Tübingen: Niemeyer.

»Ich möchte ein solcher werden, wie …« Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser (1979). Herausgegeben von Jochen Hörisch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Interpretationen Literaturverfilmungen (2005). Herausgegeben von Anne Bohnenkamp. Stuttgart: Reclam.

Kabić Slavija/Jelena Ćubić (2007): *Der Vater-Sohn-Konflikt bei Franz Werfel – Eine ständige Suche nach dem Vater-Gott*. In: »Riječ«, Rijeka: Hrvatsko filološko društvo Rijeka, Jg. 13, Heft 1, S. 90–116.

Kafka, Franz (o.J.): *Tagebücher 1910–1923*. Herausgegeben von Max Brod. New York City: Von Schocken Books.

Kendall, Joshua (1995): *Psychische Zersplitterung in der postmodernen Polis: Kaspar Hauser in Paul Austers 'New York Trilogy'*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 207–222.

Kovács, Kálmán (2000): *Kaspar-Hauser-Geschichten. Stationen der Rezeption*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften (Debrecener Studien zur Literatur, hrsg. von Tamás Lichtmann; Band 8).

Lacan, Jacques (1973): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der Psychoanalyse erscheint. (Bericht für den 16. internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949)*. In: ders.: *Schriften I*. Ausgewählt und hrsg. v. Norbert Haas. Olten u. a.: Walter Verlag, S. 61–70.

Lacan, Jacques (1978): *Das Seminar, Buch 1* (1953–1954). Freuds technische Schriften. Olten u.a.: Walter Verlag, S. 105.

Literaturverfilmungen (1989). Herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mann, Golo ([19]2004): *Der schönste Krimi aller Zeiten* (Nachwort): In: Jakob Wassermann ([9]2004): *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzen*, S. 460–466.

Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik (2004). Herausgegeben von Michael Lommel/ Christian Filk/ Mike Sandbothe. Köln, von Halem.

Nägele, Rainer/Renate Voris (1978): *Peter Handke*. München, Verlag C. H. Beck: Verlag edition text + kritik.

Narančić, Smiljana (1988): *Kaspar i njegov protivnik. Handkeov 'Kaspar' u kontekstu tradicije*, »Umjetnost riječi«, Zagreb, Jg. XXXII, Heft 2, S. 133–157.

Nibbrig, Christian Hart (1987): *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Oechel-Metzner, Claudia Elfriede (2005): *Arbeit am Mythos Kaspar Hauser*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1911; zugl.: Leipzig, Univ., Diss., 2004).

Paech, Joachem (1995): *Der Platz des Autors beim Schreiben des Films*. In: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, S. 103–114.

Paech, Joachim (2002): *Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film*. Berlin: Vorwerk 8.

Pütz, Peter (1982): *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag (suhrkamp taschenbuch st 854).

Pütz, Peter (2000): *Peter Handke*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* – KLG – 6/00 Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: Verlag edition text + kritik, 65. Nlg. (1–28; A-Z25; Stand: 1.4. 2000/ 1. 5. 2000)

Rilke, Rainer Maria (1976; zuerst 1906): *Der Knabe*. In: ders.: Rainer Maria Rilke (1976): *Sämtliche Werke. Werkausgabe*, Band 1: *Gedichte*, Erster Teil, Erste Hälfte. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 386.

Ritter, Naomi (1995): *Auf der Suche nach dem heiligen Narren: Kaspar Hauser und Pierrot*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 58–76.

Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. (1990) Herausgegeben von Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl.

Struve, Ulrich (1995): *Mythos und Mißhandlung*. Ulrich Struve über Kaspar Hauser. http:// www.literaturcafe.de/kaspar/htm (14. 11. 2000).

Struve, Ulrich (1995a): *Einleitung* (des Herausgebers). In: *Der imaginierte Findling*, S. 7–12.

Struve, Ulrich (1995b): *Der Findling als Heiland: Zur Mythopoetik in der Kaspar-Hauser-Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 77–102.

Szondi, Peter ([12]1977): *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (edition suhrkamp SV 27).

Thomas Koebner (2003): *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film*. Dritte Folge. Sankt Augustin: Gardez!-Verlag.

Ueber Kaspar Hauser's Leben. Von ihm selbst geschrieben. In: *Der Findling*, S. 12–22.
Vacche, Angela dale (1991): *The Body in the mirror. Shapes of history in Italian cinema*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
Weckmann, Berthold (1995): *»Natur-Geschichten«: Kaspar Hauser und die wilden Kinder*. In: *Der imaginierte Findling*, S. 15–36.
Wetzel, Kraft (1979): *Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Werner Herzog*. München/Wien: Hanser, S. 110–115 [Reihe Film 22].

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 89–113

PARODISTISCHE UND SINTHOMATISCHE LESART VON MANNS ERZÄHLUNG *WÄLSUNGENBLUT*

EIN BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER WIRKLICHKEITSBEWÄLTIGUNG IM FRÜHWERK THOMAS MANNS

Tihomir ENGLER
(Pädagogische Hochschule Čakovec)

Zusammenfassung

Im Beitrag werden zwei Lesarten von Thomas Manns Erzählung *Wälsungenblut* verfolgt: Zum einen die parodistische, deren Mittelpunkt Manns Persiflage des Wagner-Stoffes bildet, und zum anderen die sinthomatische, die sich in der Tiefenstruktur des Textes auf die Spurensuche nach dem sozialen Impetus der künstlerischen Produktion Manns begibt. Im Rahmen der ersten Lesart ist festzustellen, dass die in den Text eingebauten antisemitischen Vorurteile keine dem Zeitgeist korrespondierenden 'Zufälligkeiten' des Textes sind, sondern seinen integralen erzähltechnischen Bestandteil bilden. Im Rahmen der sinthomatischen Leserart werden solche sozialen Aspekte des Textes abgetastet, die in ihrem dem Autor unbewussten Mitschwingen darauf hinweisen, dass sich Thomas Mann zu dieser Zeit in einer Krise der Identitätsbildung befand.

1. Textverortung. Der Weg in die künstlerische Verspieltheit

Im Beitrag *Thomas Manns Wälsungenblut und Richard Wagners Ring* behauptet Gerhard Kaiser, »Thomas Manns literarischer Impuls« liege in seiner

> humanistische[n] Durchleuchtung des im eigenen Ich tief erfahrenen Abgrunds des Humanen [...]. Es ist ein großer pädagogischer Traum, der den ins Unbedingte ausschweifenden Traum der künstlerischen Imagination und Realisation unter Bedingungen stellt und beschneidet. Was jedenfalls in *Wälsungenblut* gelingt, ist deutlich. Thomas Mann, selbst tief empfänglich für Todessog und Rausch, die im *Ring des Nibelungen* entfesselt werden, zieht sich als Erzähler am Zopf seines eigenen Erzählens aus dieser Verschlingung heraus. Wie den Ring des Mythos bricht er auch den Ring des Gesamtkunstwerks auf, indem er es durch sein skeptisches, zum Leser offenes Erzählen fragmentiert und mediatisiert. (Kaiser 1999, 258)

zgb-15.indb 89 26.2.2007 12:43:13

Kaiser attestiert Manns Text zu Recht eine »erzieherische Komponente« (*ibid*., 257), die er als die Erzählung tragende ausweist und die seiner Meinung nach Mann »zur parodistischen Distanznahme und kritischen Durchleuchtung« (*ibid*., 251) des Wagner-Stoffes führt. Es handle sich nach Kaiser um ein Werk eines Dekadenzautors, der darauf bedacht ist, der Dekadenz auf eine parodistische Weise entgegenzuwirken. Bei der Durchleuchtung dieser Absicht bedient sich Kaiser der Rückblende-Perspektive: Für die Auslegung des Mann-Wagner-Verhältnisses greift er nach Manns späteren Werken, vormals nach dem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners*, um das Motivgeflecht der Erzählung unter Heranziehung der in dieser Schrift enthaltenen essayistischen Rückblicke des Autors zu rekonstruieren. Dass sich Thomas Mann in der Deutung des eigenen, für sein Schaffen so wichtigen Verhältnisses zu Wagners Musik nicht irrt, muss hingenommen werden,[1] zugleich ist aber hervorzuheben, dass die Erzählung *Wälsungenblut* in einem und der Wagner-Essay in einem völlig anderen historischen Kontext entstanden ist: Dazwischen liegen der Erste Weltkrieg, die Zeit der Weimarer Republik und nicht zuletzt der Auftakt zur nationalsozialistischen Katastrophe. Es sind zwei unterschiedliche historische Kontexte, in denen sich Mann zu seiner Wagner-Rezeption unter unterschiedlichen poetologischen und politischen Rahmenbedingungen äußert. Deshalb scheint es angebracht zu sein, die Frage nach den Gründen, weshalb sich Thomas Mann 1905 in eine antisemitisch gefärbte Persiflage des Wagner-Stoffes einlässt, vorerst unter Heranziehung seines damaligen biographischen und produktionskünstlerischen Horizontes zu beleuchten, um von da aus zu den hintergründigen Textschichten dieser Erzählung zu gelangen.

Der dreißigjährige Autor kann 1905 auf seine literarischen Leistungen nur mit Stolz zurückblicken: *Buddenbrooks*, diese romaneske Schilderung der Dekadenzprozesse innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft um die Jahrhundertwende, scheint den literarischen Markt endgültig zu erobern; ähnlich verhält es sich mit der Erzählung *Tristan* mit ihrer eindrucksvollen Schilderung der Existenz eines dekadenten Künstlers sowie mit der Erzählung *Tonio Kröger* mit ihrer tiefen Bejahung des Lebens. Obwohl man Thomas Mann schon damals zu den wichtigsten zeitgenössischen Autoren des

[1] Insofern ist darauf hinzuweisen, dass sich Mann oft der rückblickenden Verkoppelung des Schaffens anderer Autoren unter dem autobiographischen Aspekt ihrer Anpassung an seine eigene momentane poetologische Position bedient. Ein Höhepunkt solcher Bemühungen ist auch zur Zeit der Arbeit an *Lotte in Weimar* festzustellen, als Mann im Vortrag *Richard Wagner und der 'Ring des Nibelungen'* die konträren Welten von Goethe und Wagner »aneinanderzubinden versuchte« (vgl. dazu Harpprecht 1995, 967–970). Die Umdeutung des Schaffens anderer Autoren in Abhängigkeit von seiner eigenen poetologischen Position ist eines der Grundmerkmale der Essayistik von Thomas Mann, so dass in der Deutung seiner essayistischen Beiträge der Aspekt eigener poetologischer Absichten zu berücksichtigen ist.

zgb-15.indb 90 26.2.2007 12:43:13

deutschsprachigen Raumes zählte, scheint er zu dieser Zeit eine innere Krise zu durchlaufen, was auch seine Bewertung des Dramas *Fiorenza* bezeugt, dieses einzigen Ausfluges in die Theaterwelt, den er im Brief an Bruder Heinrich reumütig als »Fiasko in dem Bemühen eine geistige Construction mit Leben zu erfüllen« bezeichnet (Mendelssohn 1975, 627).

In diese Zeit fallen auch die tiefgreifenden Veränderungen im Privatleben des Autors, da es nach einer langwierigen Werbung im Februar 1905 doch noch zur Hochzeit mit Katia Pringsheim kommt (*ibid*., 626–631). Die Heirat forderte eine Umstellung der Lebensgewohnheiten des Autors, der hiermit in eine jüdische Familie einheiratete, die zu den führenden großbürgerlichen Familien Münchens zählte. Ein weiteres literarisch eindruckvolles Dokument dieser Krise, in der Manns Befürchtungen um seine zukünftige künstlerische Existenz in den Vordergrund des Erzähldiskurses treten, ist die im März desselben Jahres entstandene Prosaskizze *Schwere Stunde*: In Schillers Gewand spukt hier die auf die eigene Biographie abzielende Frage, ob ihm die Aufrechterhaltung seines Künstlertums unter den neuen Umständen doch gelingen wird. Oder werden die Forderungen der Anpassung ans bürgerlich-familiäre Leben zur Erlahmung seiner künstlerischen Produktion führen? Es ist die Grundfrage, die er sich zu dieser Zeit immer wieder stellen wird.

Dass es sich um eine länger anhaltende Produktionskrise handelt, bezeugt ferner sein zu dieser Zeit erfolgloses Abmühen mit zwei schriftstellerischen Projekten, die er dann im August 1905 doch vorläufig zur Seite schiebt: Zum einen die Arbeit an der »*Fürsten*-Novelle«, die er unter großem Aufwand an künstlerischen Kräften erst 1909 als *Königliche Hoheit* fertig stellt, zum anderen die Beschäftigung mit dem »*Maja*-Stoff«, den er dann doch zuletzt fallen lässt (vgl. dazu *ibid*. 652).

In einem solchen Krisenzustand widmet sich Mann im Sommer 1905 der kurzen *Tiergarten*-Novelle, die er im Oktober desselben Jahres beendet, um sie unter dem Titel *Wälsungenblut* in den ersten Novembertagen nach Berlin abzuschicken, da sie für das Januarheft 1906 der »Neuen Rundschau« vorgesehen war (vgl. dazu *ibid*., 605, 660). Dass mit dieser Erzählung nicht alles im Vorhinein stimmt, bestätigt das Zeugnis von Klaus Pringsheim, wonach Thomas Mann die Erzählung ihm und der Schwiegermutter vorlas, um ihre Vorbehalte gegen die Veröffentlichung dieser Novelle einzuholen, die es dann zuletzt doch nicht gab (vgl. dazu *ibid*., 659–660).

Als aber die Novelle schon in der Druckerei war, meldete sich der Redakteur der »Rundschau«, Oscar Bie, der den letzten Satz der Novelle beanstandete, darauf hinweisend, dass »der Durchschnittsleser den allerletzten Satz als roh empfinden wird« (*ibid*., 661). Der umstrittene Satz ist der einzige Satz in der ganzen Novelle, der jüdische Ausdrücke enthält, die eigentlich nicht vom Autor stammen, sondern von Manns Schwiegervater beigesteuert wurden: Klaus Pringsheim berichtet, der Schriftsteller wandte

sich an seinen Schwiegervater mit der Bitte, er möge ihm »ein hebräisches Wort für 'Betrug' oder 'Betrügen' nennen«, worin »Verachtung des Betrogenen zum Ausdruck komm[t]« (*ibid*., 658). Daraus entstand dann der Satz: »Beganeft haben wir ihn, – den Goy!« (*ibid*., 659)

Durch Bie überhaupt auf die Fragwürdigkeit des letzten Satzes aufmerksam gemacht, wandte sich Mann an seinen Bruder, dem er die Bedenken brieflich mitteilte: »Bie hat insofern recht, als die jüdischen Ausdrücke ein bischen aus dem Style fallen« (*ibid*., 661), wobei dem Autor selbst »der äußerste Schluß [...] gleich nicht gefallen hat. Aber ich mochte mit dem Gedankenstrich [...] nicht schließen, sondern hatte das Bedürfnis, das Ganze danach noch einmal mit einer Replik auf die Spitze zu stellen – und weiß nun beim besten Willen nichts Besseres.« (*ibid*.) Heinrich war der Meinung, man solle den Schluss nicht ändern; »er sei durchaus möglich und habe seine innere Berechtigung« (*ibid*.). Dem widersprach Thomas Mann nicht, kündigte aber dem Bruder an, er ändere Bie zuliebe den Satz für die »Rundschau«-Ausgabe in: »'Und Beckerath?' – 'Nun, dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Leben führen, von nun an'. Das wäre 'Königliche Hoheit'.« (*ibid*.)

Damit endete aber der ganze Ärger nicht. Im Dezember 1905 begann in München das Gerücht zu kursieren, Mann habe eine Novelle geschrieben, in der er »mit der Bloßstellung seiner jungen Gattin alle Erniedrigung rächte, die er als ihr Verlobter in ihrem [jüdischen] Elternhaus erlitten« (*ibid*., 663) hatte. Von der Vorlesungsreise aus Breslau am 15. Dezember 1905 zurückkehrend wurde Mann von Klaus Pringsheim über die ganze Angelegenheit informiert, woraufhin er den Druck dieser »heftig 'antisemitische[n]' [!] Novelle« (*ibid*., 665) stoppte. An den Bruder richtete er im Januar 1906 folgende, sehr aufschlussreiche Sätze:

> Was hätte ich thun sollen? Ich sah meine Novelle im Geiste an und fand, daß sie in ihrer Unschuld und Unabhängigkeit nicht gerade geeignet ist, das Gerücht niederzuschlagen. [...] So gut war die Sache ja nicht, und das daran, was Werth hat, nämlich die Milieu-Schilderung, die ich wirklich für sehr neu halte, läßt sich wohl einmal anderweitig verwerthen. Ein Gefühl von Unfreiheit, das in hypochondrischen Stunden sehr drückend wird, werde ich freilich nicht los, und Du nennst mich gewiß einen feigen Bürger. Du bist absolut. Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben. (*ibid*., 665–666)

Gerade um eine solche Verfassung bemüht, und das heißt darum, die Legitimationsbasis für seine eigene künstlerische Existenz inmitten des bürgerlichen Milieus zu legen und sich zugleich vor Angriffen der realitätsbefangenen »Dummheit und Bosheit« (*ibid*., 667) dieses Milieus abzuschirmen, die jetzt im Falle der Erzählung *Wälsungenblut*, noch mehr aber anlässlich der Deutung von *Buddenbrooks* als ein Schlüsselroman, ins Haus

hereinbrachen, entschließt sich Mann im Dezember 1905 zur Niederschrift seines damals wichtigsten poetologischen Dokuments, des Aufsatzes *Bilse und ich*, der im Gefolge des kurzen, im November 1905 veröffentlichten Textes *Ein Nachwort* entstanden und am 15. und 16. Februar 1906 in den »Münchener Neuesten Nachrichten« erschienen ist (vgl. dazu *ibid*., 668). In der Schrift kämpft Thomas Mann um das nach Mendelssohn damals unzeitgemäße Recht auf künstlerische Verspieltheit: Der Künstler habe sich um die Ansprüche der Wirklichkeit nicht zu kümmern, sondern in voller Unschuld und Weltfremdheit an seinem Werke zu spinnen (vgl. dazu *ibid*., 677). Ob und inwiefern eine solche, im Essay postulierte Wirklichkeitsfremdheit auch Manns damaliger erzählerischer Produktion entspricht, soll hier durch zwei Lesarten der unmittelbar vor diesem Essay entstandenen, vor ihrer Veröffentlichung aber zurückgezogenen Erzählung untersucht werden, um dadurch zu den erzieherisch-erzählerischen Absichten des Autors zu gelangen.

2. Parodistische Lesart von *Wälsungenblut*: Transvestie des Antisemitismus in ein kompositorisches Stilmittel des ambivalent angelegten Erzähldiskurses

In *Wälsungenblut* handelt es sich um eine sehr prägnante und kammerspielartige Darstellung der Ereignisse an einem Nachmittag und Abend in einer fiktiven neureichen Familie vor der schon festgelegten Hochzeit der Tochter des Hausherrn. Einleitend werden, typisch für Manns Erzähldiskurs, die Wesenszüge der Familienmitglieder vorgestellt, aus deren physiognomischen Merkmalen ganz klar hervorgeht, dass es sich um eine Familie jüdischer Abstammung handelt, obwohl das Wort 'Jude' im Text nirgendwo vorkommt. So wird Frau Aarenhold als »klein, hässlich, früh gealtert und wie unter einer fremden, heißen Sonne verdorrt« (GW VIII, 380) beschrieben, wobei sie »ihr graues Haar« (*ibid*.) eigensinnigerweise ohne viel Geschmack trägt. Bei den Kindern treten die semitischen Rassenmerkmale in noch größerem Maße hervor: Kunz mit seinen »aufgeworfenen Lippen« (*ibid*., 381), Märit mit »Hakennase, grauen Raubvogelaugen und einem bittern Munde« (*ibid*.), Siegmund mit »den schwarz zusammengewachsenen Brauen« (*ibid*.) und »dichten, schwarzen, gewaltsam auf der Seite gescheitelten Locken« (*ibid*.), die seinen Kopf bedecken, sowie Sieglind, die Verlobte, die wie ihr Zwillingsbruder eine »ein wenig niedergedrückte Nase« (*ibid*.), »hervortretende Wangenknochen, schwarze und blanke Augen« (*ibid*.) hatte. Es sind allesamt damals konventionelle, vorurteilsbehaftete Vorstellungen von physiognomischen Merkmalen der semitischen Rasse, mit denen Mann die Aarenholds mit Bedacht versieht, um in dieser 'fiktiven' Familie einen Typus – jenen des Judentums – zu

porträtieren. Darüber hinaus wird der soziale Hintergrund der Familie als einer von aus dem Osten stammenden Emporkömmlingen geschildert, da Herr Aarenhold dort

> [...] an entlegener Stätte geboren [war], [...] eines begüterten Händlers Tochter geehlicht und vermittelst einer kühnen und klugen Unternehmung, großartiger Machenschaften, welche ein Bergwerk, den Aufschluß eines Kohlenlagers zum Gegenstand gehabt hatten, einen gewaltigen und unversieglichen Goldstrom in seine Kasse gelenkt [hatte] ... (*ibid*., 385)

Es handelt sich aber nicht um eine streng gläubige jüdischer Familie. Vielmehr werden vor allem den Familienkindern die Eigenschaften des Ins-Reichtum-Eingeborenseins sowie der soliden bürgerlichen Bildung zugeteilt:

> Die Unterhaltung ward lebhaft und allgemein, die Kinder nahmen entscheidenden Anteil daran, sie sprachen gut, ihr Gebärdenspiel war nervös und anmaßend. Sie marschierten an der Spitze des Geschmacks und verlangten das Äußerste. Sie gingen hinweg über das, was Absicht, Gesinnung, Traum und ringender Wille geblieben war, sie bestanden erbarmungslos auf dem Können, der Leistung, dem Erfolg im grausamen Wettstreit der Kräfte, und das sieghafte Kunststück war es, was sie ohne Bewunderung, doch mit Anerkennung begrüßten. [...] Sie nannten »sehr gut« das Werk, das durch eine unverträumte Intellektualität vor jedem Einwand gesichert schien, und sie verhöhnten den Fehlgriff der Leidenschaft. (*ibid*., 387–388)

Indem Mann die heranwachsenden Aarenholdkinder mit leidenschaftsloser Intellektualität versieht, zaubert er in der Schilderung der Familie die für sein damaliges Erzählgut typische Dekadenzstimmung hervor: Es sind junge Menschen, vor allem das Zwillingspaar Siegmund und Sieglind, die weder an »Gesinnung« noch an »Traum«, sondern ausschließlich an die zersetzende und alles vernichtende Intellektualität glauben und dieser in ihrem Habitus verhaftet sind. Es handelt sich um Manns typische, ambivalent angelegte Dekadenzfiguren, porträtiert schon in Gestalten wie Herr Friedemann, Thomas Buddenbrook oder Detlev Spinell, die unfähig sind zu leben und sich trotzdem dem unerreichbaren Leben verschrieben fühlen; um Gestalten, also, deren innere Zwietracht die 'Handlung' in Manns Texten immer wieder vorantreibt. In *Wälsungenblut* kommt dem nur das auf den ersten Blick anscheinend äußere Gewand hinzu, das einer reichen jüdischen Familie.

Geht man von Manns Arbeitsweise aus, wie uns diese anlässlich der Entstehung des Romans *Buddenbrooks* bekannt ist, ist die Verschmelzung der Dekadenz mit dem Judentum ganz verständlich: Es handelt sich um Manns typisches Schaffensverfahren, den Stoff für die Modellierung seiner Gestalten der unmittelbaren Umgebung zu entnehmen. Dies bezeugen die

Beschreibungen des Inventars und der Stimmung im Hause Aarenhold, in denen die Einrichtung und die Lebensgewohnheiten im jüdischen Pringsheim-Haus sowie im Hause der jüdischen Verwandten von Katia in Berlin West wiederzuerkennen sind (vgl. dazu Mendelssohn 1975, 655, 659).

Mit einer solchen literarischen Produktionsweise vertraut fragte sich im Vorfeld der Veröffentlichung von *Wälsungenblut* das zeitgenössische bürgerliche Publikum, wer da porträtiert wird, und man wollte im deutsch-bürgerlichen Verlobten, von Beckerath, die Persönlichkeit des Autors erkennen, der im Text von den jungen Aarenholds ausgelacht, vom Schwiegervater Aarenhold über die Lebenszielsetzungen doziert und von den Zwillingen hintergangen und betrogen wird, so dass sich der Text zuletzt als ein Racheakt des frisch vermählten Autors an seinen großbürgerlich-jüdischen Verwandten ausnimmt. Thomas Mann behauptete jedoch, eine solche Textdeutung sei ein grobes Missverständnis, dem aber im Text so gute Fundamente gelegt wurden, dass zuletzt auch ihm klar geworden ist, dass die Erzählung in Anbetracht eines solchen der Veröffentlichung vorangehenden Textverständnisses zurückzuziehen ist. Er handelte und stoppte den Druck der Novelle.

Dabei wollte er sich nur in seinem poetologischen Postulat üben, wonach der aus der Realität übernommene Stoff mit dieser nichts mehr Gemeinsames hat, sondern zum selbstständigen, autoreferenziellen Bestandteil des Kunstwerkes wird, dem ausschließlich der Autor eine neue Bedeutung zu geben hat (vgl. dazu GW X, 16–18). Dementsprechend meinte er in *Wälsungenblut* aus dem Judentum etwas anderes gemacht zu haben, etwas, was mit dem in der Realität anzutreffenden Vorbild nichts mehr zu tun hat, nämlich, ein typologisches Porträt einer in Dekadenz versinkenden Familie. Dabei trug Mann wie oftmals davor und danach der menschlichen Begierde nach realitätsbezogenen Enträtselungen von künstlerischen Werken keine Rechnung. So passierte es auch, dass er auf eine unbedachte respektive naive Weise eine antisemitisch gefärbte Milieu-Schilderung entwirft, um sich ihrer dann als Kontext für die Erörterung der eigentlichen Problematik seiner Narration – der Dekadenzproblematik – zu bedienen, ohne die im Text enthaltenen antisemitischen Stacheln vorerst als problematisch zu empfinden. Im Gegenteil, gerade die Schilderung der Dekadenzstimmung findet er in den oben angeführten, an den Bruder adressierten Äußerungen als das Wertvollste an der gesamten Erzählung. Erst die skandalumwobene Rückbeziehung auf den familiären Kreis bringt ihm die antisemitische Färbung des Textes zum vollen Bewusstsein. Diesen wählte er jedoch ganz absichtlich, um im Text ein kompositorisches Gegengewicht zum zweiten und eigentlichen Fundament der Erzählung, dem Erlebnis der Kunst von Richard Wagner, zu legen. Insofern bediente sich Thomas Mann des Judentums der Familie Aarenhold, um in der Dekadenzhaftigkeit dieser als Typus aufgebauten jüdischen Familie die Dekadenzbehaftetheit von

Wagners Kunst durch ihre parodistischen Verschiebungen ins jüdische Milieu zu durchleuchten und zu hinterfragen. Die Parodie vollzieht er dabei mit Hilfe einer Reihe von ironischen beziehungsweise relativierenden Brechungen des Wagner-Stoffes in Form von leitmotivisch eingesetzten Ambivalenzen.

Eine der ersten ironischen Brechungen ereignet sich schon während des Mittagsgesprächs, als das Zwillingspaar Siegmund und Sieglind den Verlobten um einen letzten gemeinsamen Opernbesuch bittet (vgl. dazu GW VIII, 389–390). Schon hier wird die Ausgeschlossenheit des Verlobten aus dem Leben dieser jüdischen respektive dekadenten Familie angesprochen, weil die Bitte nur der Form wegen gestellt wurde. Der Entschluss, in die Aufführung von Wagners *Walküre* ohne den Verlobten zu gehen, war schon eine beschlossene Sache des Zwillingspaares. Zugleich begleitet die Bitte Kunz' Trommeln des »Rhythmus des Hunding-Motivs« (*ibid*.), in dem das Hintergehen des Verlobten vorweggenommen wird und der intertextuelle Bezug der Erzählung in vollem Umfang zum Vorschein kommt: Dem Leser wird jetzt klar, dass Manns Namensgebung eine Anspielung auf Wagners gleichnamiges Zwillingspaar ist, das in der *Ring*-Tetralogie »Wälse, eine Maskierungsfigur Wotans, mit einer Menschenfrau gezeugt hat« (Kaiser 1999, 239–240). Diese finden sich als Erwachsene in der *Walküre* als dem zweiten Teil der Tetralogie wieder, fühlen sich gegenseitig angezogen, jedoch durch Hunding, dem Sieglinde aufgezwungenen Ehemann, entzweit. In der Nacht, nachdem Sieglinde ihren Ehemann durch einen betäubenden Trank eingeschläfert hat, gesellt sie sich zu Siegmund. Obwohl beide ihre Beziehung als Zwillinge erkannt haben, lassen sie sich in ein inzestuöses Verhältnis ein, in dem der eigentliche 'Held' des Zyklus, Siegfried, gezeugt wird.

Nach Kaiser habe Wagner der Verschmelzung des Zwillingspaares die Bedeutung einer »sexuellen Revolte« (*ibid*., 241) zugedacht, einer Revolte, die »den Untergang der Wotansippe« (*ibid*.) durch Siegfried als den 'neuen, freien Menschen' anzukündigen hat. Wagner versuche

> [...] also eine Verklärung und Funktionalisierung des Inzest im Dienst seines scheinbar universalistisch-progressiven Weltentwurfs. Gesetzessprengend soll die Erlösersippe erzeugt werden: die vermeintlich freien Menschen, die, von Gottvater Wotans Willen abgelöst, auf das hin handeln, was dieser, gebunden durch Gesetz und Verträge, nur heimlich wollen darf: den Ring der Weltherrschaft zurückzugewinnen, ein neues Weltreich der freien Liebe heraufzuholen, sei es schließlich im eschatologischen Untergang der alten Götter selber. Doch gerade diese Täter, mögen sie noch so hell und stark in den Wonnemond jubeln wie Siegmund und Sieglinde, sind Zukunftslose, die ihre Todesnähe überjubeln. (*ibid*., 244)

Das Thema, das Mann jetzt durch intertextuelle – eigentlich intermediale – Bezugnahme anvisiert, ist in der Wirkung des Werks von Richard

Wagner zu erblicken: Wagner trachtet danach, durch synästhetische und das heißt durch musikalisch-dramatische Mittel 'das rein Menschliche' in Form des Mythos über die Auferstehung des 'neuen, freien Menschen' auf der Bühne zu inszenieren. Dabei weist Kaiser darauf hin,

> [...] wie problematisch seine ursprüngliche Vision von Siegfried als exemplarischem Menschen, dem Inbegriff des Unwillkürlichen, ist. Er ist infantil. Es gibt bei ihm keinen großen Reflexionsmonolog, keinen argumentierenden Streitdialog. Noch die weltbewegende Entscheidung, den Nibelungenring den Rheintöchtern zurückzugeben oder nicht, mißrät ihm zur bloßen Mutprobe. Seine Weltfahrt, die Ehe mit Gutrune, das Vergessen Brünnhildes, der Tarnkappenbetrug, die Neigung zur sexuellen Freibeuterei, wie sie sich im Verhalten zu den Rheintöchtern zeigt, sind korrektive Impulse, die aus der inzestuösen Innenwendung herausdrängen, aber sie bleiben dumpf und lassen ihn in den Untergang stolpern, für den der Fluch Alberichs auf den Ringträger nur ein theatralisches Vehikel ist. (*ibid*., 246)

Alles läuft daraufhin aus, dass Wagners vordergründige Neuschöpfung der Welt aus dem und für den freien Geist ein Trugbild ist, ein Vexierbild, in dem die Revolution von 1848/49, in der man die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft durch Zerstörung der alten Ordnung legen wollte, durch sein musikalisch-dramatisches Nachspinnen jener Zeit zu einem Inzest gestylt wird. Dabei wird den bürgerlichen Nachkommen trügerischer Weise die Hoffnung vorgespielt, es gäbe ein Entschlüpfen aus der Determination des menschlichen Werdeganges, in dem die Freiheit walte. Dass es aber bei Wagner keinen lebensstiftenden Freiraum gibt, bezeuge nach Kaiser der Hintergrund von Tetralogie Wagners, den die Todessehnsucht ausmacht:

> Wotan hoffte in der Götterdämmerung einem freien menschlichen Geschlecht den Platz zu räumen – »[...] dem ewig jungen / weicht in Wonne der Gott« –, aber tatsächlich versinken seine Hoffnungsträger in einem flammenden und flutenden Tod. Brünnhildes Anrede an die Zurückbleibenden: »Ihr, blühenden Lebens / bleibend Geschlecht« wird nicht komponiert. Übrig ist eine bedeutungs- und gesichtslose Masse, quasi das Insektenheer nach dem Atomtod. Wenn Brünnhilde zunächst die Rückgabe des Rings an die Rheintöchter verweigert, stellt sie die Liebe höher als Götter und Welt; wenn sie ihn zuletzt zurückgibt, geht es ihr nicht mehr um Rettungen von irgend etwas, sondern um Vereinigung im Verschwinden: der Toten im Feuer, des Rings im Wasser der Reinigung und des Vergessens. (*ibid*., 246–247)

Dies ist gerade, woran jetzt Thomas Mann in seiner Erzählung anzuspielen trachtet: Es gilt vor allem die Dekadenzstimmung als Betäubung des Lebenswillens, der in Wagners synästhetischer Bejubelung der zukunftsausgerichteten Neuschöpfung des Lebens, die an sich nicht zukunftsgewandt,

sondern todgeweiht ist, zu entlarven, da es sich um eine Giftmischung handelt, deren dekadenter Abgrund dem Publikum durch süß-süßliche (um nicht zu sagen sentimentale) dramatische Beigaben verschleiert wird. Insofern liegt Manns in *Wälsungenblut* enthaltene 'erzieherische Absicht' darin, inmitten der dekadenten Todessehnsucht eine verschleierte aber nicht weniger tiefgreifende Lebensbejahung im Sinne von *Tonio Kröger* zu betreiben (vgl. dazu GW VIII, 337–338). Zu diesem Zweck gibt es für Mann keinen besseren Exerzierplatz als gerade Wagners synästhetisches Gesamtkunstwerk und kein besseres Verfahren als die ironische Brechung des *Walküre*-Stoffes, indem dieser in die 'Realität' des Verfallszustandes der bürgerlichen Gesellschaft zurücktransponiert wird.

So wird bei Mann, in Opposition zu Wagners germanischem Mythos, aus Siegmund und Sieglinde ein jüdisches Zwillingspaar, das kraftlos in der Dekadenz versinkt, sich in einer thematischen Umstülpung des Wagner-Stoffes dem Modischen als dem scheinbar Wesentlichen hingibt, was insbesondere in der Gestalt von Siegmund zu Tage tritt, der sich dem Ritus des Kleidens und der dilettierenden Beschäftigung mit der Malerei 'opfert', unfähig einer Ernst zu nehmenden Leistung nachzugehen:

> Siegmund machte Toilette für die Oper, und zwar seit einer Stunde. [...] Er war zu scharfsinnig, um nicht zu begreifen, dass die Bedingungen seines Daseins für die Entwickelungen einer gestaltenden Gabe nicht eben die günstigsten waren. (GW VIII, 390f)

Das Mondäne und Geckenhafte der dekadenten Zwillingswesen gipfelt in ihrem gemeinsamen Opernbesuch, den Mann als einen weiteren, sich aus dem Eingetauchtsein in die willensbetäubende Dekadenz des Fin de siècle ergebenden Ritus porträtiert. Die dekadente Kraftlosigkeit des Zwillingspaares kommt dann zum vollen Ausdruck im Inzestmotiv, das in *Wälsungenblut* Wagners Bedeutung einer 'sexuellen Revolte' zwar beibehält, durch die Umkontextualisierung des Motivs aber eine neue Ausrichtung bekommt.

Manns ironisches Spiel mit dem Inzestmotiv setzt mit dem am Rande des Erzählens immer wiederkehrenden An-den-Händen-Halten des Zwillingspaares (vgl. dazu GW VIII, 381, 397, 403–404) ein,[2] das er als ein Leitmotiv gebraucht, mit dem er das Zusammengewachsensein des Paares, noch

[2] Das An-den-Händen-Halten scheint auch aus Manns damaliger poetologischer Sicht sehr signifikant zu sein: Im Rahmen der apollinisch-dionysischen Entzweiung der Erzählwelt von Thomas Mann in das auf die distanzierte Beobachtung ausgerichtete skopisch-eidetische Register und in das auf den unmittelbaren Lebensvollzug ausgerichtete taktile Register stellen die Hände ein eminentes Zeichen der Begierde nach dem Anderen beziehungsweise nach dem unmittelbaren Eintauchen in den Lebensgenuss dar. Zum Hände-Motiv und dem Aufbau der Register vgl. Engler 2006, 42–43.

zgb-15.indb 98 26.2.2007 12:43:14

mehr aber seine gegenseitige Unterstützung in isolierender Abschirmung gegenüber der Umwelt betont. Diese Isolation ähnelt einem Doppelspiegel, in dem sich das Zwillingspaar zum einen in seiner intellektualistischen und das heißt dekadent-nihilistischen Isolation gegenüber dem bürgerlichen Umfeld, zum anderen in seiner erfolglosen lebensbejahenden Isolation gegenüber der Dekadenzstimmung spiegelt. Damit gelingt es Mann, in Siegmund und Sieglind zwei ambivalent ausgerichtete Gestalten zu entwerfen, in denen er jetzt die eigene Reaktion auf die Kunst von Richard Wagner einbetten kann. Diese ist wie die 'Helden' der Erzählung ganz ambivalent ausgerichtet, da sie, typisch für Manns damaligen Erzähldiskurs, zum einen die in Wagners Werken enthaltene Lebensbeschwörung bejaht, zum anderen die bei Wagner zentral gesetzte Lebensverklärung verneint.

Um aber das Gleichgewicht der Ambivalenz in Richtung der Lebensbeschwörung als Ja-Sagung zum Leben zu verschieben, baut Mann eine Reihe von parodistischen Desillusionierungen des Wagner-Stoffes in den Text der Novelle ein, die von zwei erzähltechnischen Verfahren getragen werden: Zum einen handelt es sich um deskriptive Ironisierung des Geschehens auf der Opernbühne, die die Hervorhebung 'allzumenschlicher' respektive banaler Eigenschaften der Opernakteure zu ihrem Gegenstand hat. So wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass Sieglindes Busen »wunderbar in dem Ausschnitt ihres mit Fell behangenen Musselinkleides wogte« (GW VIII, 398). In ähnlicher Weise wird der Hunding-Darsteller ganz unheldenhaft als »bauchig und x-beinig wie eine Kuh« (*ibid*, 399) beschrieben. Es sind alles unwichtige Details der Aufführung, die Mann aber samt ihrer ironischen Brechungen in den Mittelpunkt seiner Aufführungsschilderung stellt und zugleich diese mit den großen Themen des Wagner-Stoffes verbindet, um dadurch die Glaubhaftigkeit des sich auf der Bühne ereignenden dramatischen Stoffes in Frage zu stellen. Als zweites desillusionierendes Erzählmittel setzt Mann den Perspektivenwechsel ein: Der Leser wird ständig und abrupt aus dem hochpathetischen, zur Identifikation einladendem Bühnengeschehen in die Loge des Zwillingspaares katapultiert, wo er mit der lauen Reaktion der Zwillinge auf die Aufführung konfrontiert wird. Den endgültigen Todesstoß, der nicht nur der Aufführung, sondern dem gesamten Wagner-Stoff gewidmet ist, vollzieht Mann in der scheinbar beiläufigen Bemerkung Siegmunds: »Sentimental« (*ibid*. 403), in deren Knappheit Manns immense Distanz zu dem auf der Bühne vorgespielten todgeweihten 'Freiheitsmythos' mit voller Wucht zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise entsteht im Text der Novelle ein ambivalent ausgerichtetes Geflecht von hochpathetischen, den Wagner-Stoff wiedergebenden Erzählsequenzen auf der einen und realitätsverbundenen deskriptiven Passagen auf der anderen Seite. Dabei teilt Mann der krassen Ambivalenz dieses Geflechtes die Aufgabe zu, den Leser durch eine Reihe

von Desillusionierungseffekten zur kritischen Einstellung gegenüber dem Wagner-Stoff hinzuführen.

Nach einer solchen 'desillusionierenden Reinigung' des Lesers im Opernhaus führt Mann das Zwillingspaar nach Hause, wo es im Elternhaus »bessere Luft zu gewinnen« (*ibid*.) versucht als im Opernhaus. Die Luft im Aarenhold-Haus wird aber als durch ein »exotisches Parfum geschwängert« (*ibid*., 380) beschrieben, was im Rahmen von Manns Symbolik zu bedeuten hat, dass sie eine unnatürliche, geistig gesteigerte und folglich entartete, dem Verfall geweihte Welt darstellt. Dadurch werden erzähltechnische Schienen für die Wiederholung des eben im Opernhaus beschaut-belauschten Inzestes gelegt, wobei es in Manns Inzestdarstellung sogar zur leitmotivischen Wiederholung einiger Requisite aus Wagners Opernaufführung – wie beispielsweise des Eisbärenpelzes – kommt.

Der Kontext des Inzestes ist jetzt aber ganz anderes als bei Wagner ausgerichtet: Es sind jüdische Heranwachsende und nicht mehr blauäugige Germanen, die den Inzest vollziehen, und es handelt sich nicht mehr um einen krampfhaften Versuch der Herstellung einer neuen, anscheinend dem Leben gewidmeten und eigentlich durch Lebensverlust gezeugten Weltordnung, sondern um einen sich in seiner Banalität ins Nichts verflüchtigenden Versuch der Auflehnung der Zwillinge gegen die Tatsache ihrer Entzweiung durch die bevorstehende Hochzeit. Im Mittelpunkt steht also keine Zeugung eines neuen 'Helden', keine Re-produktion einer neuen heldenhaften Welt, sondern sexuelle Ausschweifungen, die im unheldenhaften banalen Betrug des Verlobten münden.

In dieser Umorientierung des Inzestmotivs ist der zentrale Ort der damaligen Auseinandersetzung Manns mit Wagner zu erblicken, die in zwei Stufen erfolgt: Zuerst wird mit Hilfe der oben angeführten desillusionierenden Brechungen die synästhetische Wirkung von Wagners Operndramen als ihr Verführungsmoment entlarvt, mit dem der Rezipient seiner kritischen, distanzierten Betrachtungsweise des auf der Bühne vorgetragenen dramatischen Stoffes beraubt wird.[3] In der Transponierung des Inzestvollzugs ins Judentum erfolgt dann ferner Manns Kritik der sich revolutionär ausmachenden 'eschatologischen Botschaft' Wagners, die im Rausche der Musik den Nationalmythos zu begründen versucht, indem sie eine Idee – die des deutschen Nationalismus – als das sich aus der alten Ordnung Ablösende und Neues Stiftende zum 'rein Menschlichen' erklärt und als das einzig Lebenswerte über das Leben erhebt; für Mann ist an

[3] Das ist einer der wichtigsten Vorwürfe gegen Wagner, den Mann 1933 in seinem Wagner-Essay erhebt, der aber seine erzählerische Gestaltung schon in *Wälsungenblut*, also 1905, erfährt.

Wagner nicht so sehr das Deutschnationale, sondern sein Sich-Über-das-Leben-Erheben problematisch.

Das Ziel von Manns parodistischer Brechung des von Wagner aufgebauten Mythos sowie der Transponierung des Inzestvollzugs liegt darin, die bei Wagner enthaltene Liebesthematik als Lebensthematik *par excellence* aus der hohen Sphäre der Ideenwelt in die Niederungen des banalen Lebens zurückzuführen. Gerade aus diesem Grund transponiert Mann den ganzen Wagner-Stoff ins jüdische respektive dekadente Milieu und innerhalb dessen in die Banalität der inzestuösen Auflehnung gegen die bevorstehende Hochzeit Sieglindes. Dabei bleibt der Inzest auch weiterhin wie bei Wagner ein Ausdruck nihilistisch-dekadenter und insofern erfolgloser Rebellion: Durch den Inzestvollzug wird der bürgerliche Wert der bevorstehenden Heirat zwar desavouiert, an den Lebensumständen des Zwillingspaares ändert sich jedoch nichts – der vorbestimmte Lauf der Dinge nimmt seinen gewohnten und das heißt bürgerlichen Gang. In der Ergebnis- und Hoffnungslosigkeit des Inzestes scheint man darüber hinaus zu bezeugen wollen, dass es aus der determinierten und determinierenden Umarmung der bestehenden Ordnung kein Entweichen gäbe, beziehungsweise dass in einer dekadent-nihilistischen Welt ein revolutionärer Akt der Neugründung einer 'freien Welt' nur Misserfolg ernten kann. Daher gilt es sich anzupassen, was auch das Zwillingspaar in all ihren in der Novelle geschilderten Handlungen stark betont. Das Gegenteilige zu behaupten, würde nur eine ideelle Verklärung der Realität darstellen, die zuletzt wie bei Wagner nur ins Totenreich führen kann. Diese Einsicht bildet bei Mann die Grundlage dafür, dass sich das Zwillingspaar nicht für den romantischen 'Freitod' entscheidet, sondern sich, erzähltechnisch konsequent aufgebaut, trotz seiner 'sexuellen Revolte' dem banalen Lebensstrudel anzupassen trachtet. Das einzige, was noch übrig bleibt, ist die Rache, deren Vollzug jedoch die bestehende Ordnung und die Notwendigkeit der Integration nur zusätzlich bestärkt. Ein solches Einfügen in das nihilistisch-dekadente Schicksal drängt Mann dann auch zur Formulierung des ursprünglichen Schlusssatzes, in dem der Inzest als ein gegenüber der Übermacht der bestehenden bürgerlichen Ordnung erfolgloser nihilistisch-dekadenter Racheakt zu verstehen ist. Denn das Zwillingspaar vollzieht den Inzest nicht um seinetwillen, auch nicht um seine gegenseitige leidenschaftliche Liebesbeziehung zu bekunden. Vielmehr stellt Manns distanzierte Schilderung des Inzestaktes das Symbol allgemeinen Verschlungenseins in der Dekadenz dar, in der sogar die Liebe als Opfer der nihilistischen Entwertung aller Werte fällt, da sich diese auch in einer Persiflage der Dekadenz, wie es in *Wälsungenblut* vorliegt, dekadent ausmacht und folgerichtig nur in einen Inzest entarten kann.

3. Ein Ausflug in die kulturtheoretischen und poetologischen Schichten von *Wälsungenblut*

Im Novellentext begnügt sich Thomas Mann jedoch nicht nur mit einer Parodie des Wagner-Stoffes, was daraus ersichtlich ist, wenn man zu textanalytischen Zwecken noch den eingangs besprochenen biographischen und produktionsästhetischen Horizont des Textes heranzieht. Es ist eine Zeit, in der Mann eine innere Krise durchlebt, aus der heraus er in die Novelle auch seine damaligen kulturtheoretischen Überlegungen beziehungsweise poetologischen Ansichten einflicht, um auf diese Weise sich selbst Rechenschaft über die eigene Position abzulegen. Denn das Porträt einer in Dekadenz versinkenden jüdischen Familie samt der damaligen sozialen Sonderstellung und Abgesondertheit der Juden von anderen sozialen Schichten bietet dem Autor einen willkommenen Anlass, sich auch über seine eigenen Befürchtungen anlässlich seiner ungewissen gesellschaftlich-künstlerischen Position dieser Tage zu äußern.[4] Zu diesem Zweck bedient er sich gerade einer jüdischen Familie, indem er durch ihre exklusive soziale Position in den Text einen autobiographisch gefärbten Motivreigen einbaut: Dieser reicht von Manns schon oben besprochener thematischer Gebundenheit an die Dekadenz über die Frage nach der sozialen Position des Künstlers bis zur Problematik der gesellschaftlichen Isolierung respektive Assimilierung. Es sind alles Themen, in denen er seine eigene Persönlichkeit begründet glaubt, die aber 1905 infolge der Veränderungen äußerer Lebensumstände und der sich daraus ergebenden inneren Krise aufs Neue zu meistern waren und deren künstlerische Bearbeitung er gerade in *Wälsungenblut* auf die Probe zu stellen gedachte. Unter diesem Blickwinkel betrachtet ähnelt der Text einem Protokoll über Manns eigene sich unter der Maske des Judentums abspielenden Selbstfindungsversuche, in denen er wie immer die eine 'Historie' erzählt, nämlich, jene über den Lebensvollzug als Selbstvollzug. Wie ist dieser Vollzug jedoch zu verstehen?

Seinen kultur- und erkenntnistheoretischen Rahmen bildet die in Anlehnung an Nietzsche entworfene und in früheren Werken wie *Buddenbrooks*, *Tristan* und *Tonio Kröger* schon entwickelte Dichotomie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen: Diese wird an jenen Stellen in ihrer auf die einzelne Dichotomiepole zerfallenden Auseinandersetzung dargeboten, in denen Harmonisierungs- und Überwindungsversuche als unmöglich erscheinen.[5] Eine Abbreviatur eines solchen Erzähldiskurses

[4] Seine künstlerische Identifikation mit der sozialen Isoliertheit des Judentums bezeugt Thomas Mann auch in dem zwei Jahre nach *Wälsungenblut* entstandenen Beitrag zur Umfrage über die *Lösung der Judenfrage*. Vgl. dazu GW XIII, 495–462.

[5] Zur Problematik der apollinisch-dionysischen Dichotomie in Manns Frühwerk vgl. Engler 2006.

scheint auch die Novelle *Wälsungenblut* zu sein: Auch hier verfängt sich Manns Narration in die unlösbare apollinisch-dionysische Ambivalenz, die aus der ewig konträren Ausgerichtetheit des Lebens und des Geistes erwächst, um letztendlich im Inzest des Zwillingspaares auf die Ausweglosigkeit der in der Dekadenz versinkenden menschlichen Existenz hinzuweisen. Als einzige positive Tatsache bleibt nur das endlose nihilistische Perpetuieren des Lebens übrig, das ‚geistige Unternehmen' im Voraus zum Scheitern verurteilt, indem es in der Banalität seines ewigen Fortlaufens jede geistige Bemühung als Verblendung des Lebens im Sinne von Nietzsches 'principio individuationis' entlarvt.[6] Das Symbol eines solchen Misserfolgs 'geistiger Arbeit' gegenüber dem ewig währenden Lebenswillen ist der Inzest des Zwillingspaares: Es ist die Rache des banalen Lebens über die Mythomanie des philisterhaften Bürgers, über seine Ideenwelt, die das banale Leben als Vernebelungskunst ausweist. So schreibt Mann ins Inzestmotiv von Wagner eigentlich den tragischen Triumph des Lebens ein, der insofern tragisch ist, als er den Menschen zur Selbstäußerung zwingt, in dieser jedoch nur die Assimilierung in den bestehenden Lebensstrudel zulässt, wie dies zuletzt auch mit dem Zwillingspaar der Fall ist. Insofern scheint Mann in *Wälsungenblut* die Demystifizierung des Wagner-Stoffes vor allem deshalb zu betreiben, um einerseits an Wagners Beispiel die nihilistisch-dekadente Zersetzung des Lebens unter dem Angriff des Geistes der Epoche zu demonstrieren und andererseits um, wie schon in *Tonio Kröger*, auf die Lebensbejahung, mag sie auch so erfolglos sein wie in *Wälsungenblut*, als die einzig moralisch korrekte Haltung inmitten des nihilistisch-dekadenten Abgrunds hinzuweisen. So ist das Zwillingspaar in seiner Inzestuosität verdorben, als gefallen zu betrachten, stellt aber das Leben in seiner banalen, immer währenden Fortdauer nicht auch einen ewigen Inzest des Lebensüberflusses dar, der jede Grenze überschreitend immer wieder nur sich selbst zeugt? Es sind Überlegungen, die zu weiteren noch tiefer liegenden Textschichten führen, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Im Text sind nicht nur Spuren von Manns kultur- und erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten enthalten. Wie beinah jedem seiner Texte haften auch dieser Erzählung autobiographische Brechungen an, die uns zugleich seinem damaligen poetologischen Verständnis näher bringen. Denn im Text der Erzählung geht Mann auch der anfangs erwähnten, den Kernpunkt seiner schöpferischen Krise bildenden Frage nach der Position und dem Status seiner eigenen künstlerischen Produktion nach. Zur Klärung dieser

[6] Den erzählerischen Höhepunkt einer solchen kultur-pessimistischen Einstellung stellt die Erzählung *Der Tod in Venedig* dar, nach der es zu Manns poetologischer Wende kommt, die sein Schaffen nach dem Ersten Weltkrieg bestimmen wird.

Frage ist nach dem unmittelbar nach der Novelle entstandenen Essay *Bilse und ich* zu greifen, der interessante Verknüpfungspunkte aufweist. Dort beschreibt Mann die Position des in »Zwiespalt zwischen Künstler- und Menschentum« (GW X, 19) verfangenen Künstlers, für den gilt:

> Man glaube nämlich nicht, daß die Verfeinerung und Wachheit des beobachtenden Sensoriums einen ungewöhnlichen Grad erreichen könne, ohne daß zugleich seine Schmerzfähigkeit sich steigerte. Es gibt einen Grad dieser Schmerzfähigkeit, der jedes Erleben zu einem Erleiden macht. Die einzige Waffe aber, die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um damit auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung, und diese Reaktion des Ausdrucks, die, mit einigem psychologischen Radikalismus geredet, eine sublime *Rache* des Künstlers an seinem Erlebnis ist, wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das *Wort* schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt ... Und ist nicht der strenge Bogen so gut wie die süße Leier ein apollinisches Werkzeug? ... Nichts unkünstlerischer als der Irrtum, daß Kälte und Leidenschaft einander ausschlößen! Nichts mißverständiger, als von der kritischen Prägnanz des Ausdrucks auf eine Bosheit und Feindseligkeit in menschlichem Sinne zu schließen! (GW X, 20–21)

Der Tradition der Romantik verhaftet begreift Mann den Künstler als einen Ausnahmemenschen, der sich durch sein überempfindliches »Sensorium« auszeichnet, das ihm aber Lebensqual bereitet, da es ihn von der Unmittelbarkeit des Lebensvollzuges fern hält. Das einzige Mittel gegen das qualvolle Ferngehaltensein ist dem Künstler der »Ausdruck«, das poetische, stilisierte »Wort« als »sublime Rache« am Leben, das ihn als ein geistiges Wesen aus sich ausschließt. Der Rache des Künstlers am Leben ist die Rache des Zwillingspaares an der Gestalt von Beckerath gleichzustellen, da der Kern beider Racheakte in der geistigen Ohnmacht gegenüber der Übermacht des Lebens liegt. Dabei stellen die Künstlerfigur in *Bilse und ich* und die fiktive Gestalt des Zwillingspaares ein Autoporträt dar, in dem sich Thomas Mann der prekären Frage nach seiner eigenen künstlerisch-gesellschaftlichen Position im Jahre 1905 widmet. Diese empfindet er als eine durch den banalen Alltagsverlauf gefährdete, sein »Sensorium« immer aufs Neue zersetzende Situation, in der trotz seiner 'literarischen Rebellion' von ihm – wie von dem Zwillingspaar – Anpassung verlangt wird. Dieser wird dann zuletzt auch stattgegeben, indem sich Mann eine 'Verfassung' gibt, d.h. sich in die bürgerliche Gesellschaft integriert, zum tüchtigen, obwohl mit einem 'verfeinerten Sensorium' versehenen Bürger wird. Dass einem solchen Künstler andere als die eigenen, auf apollinisch-dionysischer Dichotomie beruhenden Einblicke in die Lebensgestaltung

versperrt blieben, soll nicht wundern. Und dennoch ist ein noch tiefer greifender Blick in den Text von *Wälsungenblut* zu wagen, um das Ungesagte, im Text der Erzählung aber Mitschwingende einzufangen. Dazu braucht es aber eine andere Lesart.

4. Sinthomatisches Mitschwingen des sozialkritischen Impetus von *Wälsungenblut*

Im Mittelpunkt der bisher angewandten Lesart stand das Judentum der Familie Aarenhold. Von da aus wurde die Erzählung zum einen als eine »heftig 'antisemitische' Š!Ć Novelle« (Mendelssohn 1975, 665) verstanden, weshalb sie auch zu einem strittigen literarischen Dokument geworden ist. Zum anderen verstand man sie als eine Persiflage des Wagner-Stoffes, in der Mann als das Ziel seiner Narration die Bejahung des Lebensvollzugs in Opposition zum dekadenten Zeitgeist befolgt. Dabei bedient er sich des Antisemitismus als kompositorischen Stilmittels, mit dem er auf die Dekadenzbehaftetheit des Wagner-Stoffes hinzuweisen sucht, indem er eine Travestie des Ur-Stoffes vorlegt. Die zentrale Stelle in beiden Auslegungen bildet das Judentum in seiner sozialen Sonderposition, dem der Status des Isoliertseins anhaftet, infolge dessen es ihm auch gelingen konnte, das Judentum mit der Dekadenz zu verbinden. Insofern scheint die Fixierung der Textdeutung ans Judentum kein zufälliges Ergebnis der bisherigen Textanalyse zu sein: Die Parodie als das tragende Merkmal des Novellentextes ist ausschließlich dem Wagner-Stoff gewidmet, so dass es den Anschein hat, als ob in der Textdeutung nur diese, vom Autor selbst in der Oberflächenstruktur des Textes gelegte Spur zu verfolgen ist.

Dabei wurde außer Acht gelassen, dass Mann das Porträt des dekadenten Typus im Rahmen nicht irgendwelcher, eventuell sogar armen, sondern gerade einer reichen jüdischen Familie entworfen hat. Diese Tatsache scheint sich unbemerkt im Erzählstrom zu verflüchtigen, zu seiner nicht zu hinterfragenden Grundlage zu werden, da diese im Text nicht parodiert wird. Insofern scheint der Reichtum der Familie Aarenhold den Erzählstrom auf eine untergründige Weise zu bestimmen, wie das das Judentum in der persiflierten Oberfläche tut. In diesem Deutungszusammenhang wäre es sehr interessant herauszufinden, was mit der Textdeutung passiert, sofern man das Schwergewicht der Deutung vom Judentum auf den Reichtum verlagert.

Der Reichtum war für Thomas Mann ein Faszinosum, mit dem er sich nicht nur im bürgerlich-materiellen, sondern auch im literarischen Sinne lebenslang beschäftigte. Die Welt des Reichtums, des Großbürgertums ist die Welt der *Buddenbrooks* sowie zahlreicher anderer Texte, in die er, so beispielsweise in den Erzählungen *Der kleine Herr Friedemann* oder *Tonio*

Kröger, seine dekadenten Gestalten als in ihr 'natürliches Milieu' ansiedelt. Im Spätsommer 1905, frisch vermählt, äußert sich Mann im Brief an die Lübecker Freundin Ida Ed-Boy zu diesem Thema aufschlussreich:

> Ach, Reichtum ist doch eine gute Sache, man sage, was man wolle. Ich bin Künstler genug, corruptibel genug, um mich davon bezaubern zu lassen. Und übrigens muss die widersprechende Neigung zur Askese einerseits, und zur Üppigkeit andererseits wohl der modernen Seele überhaupt zugehörig sein. Man sehe sie in großem Style bei Richard Wagner. (zit. nach *ibid*., 665)

Manns briefliche Äußerung enthält eine kulturtheoretische und gesellschaftliche Diagnose, die auf die Grundlagen der 'modernen Seele' hinweist: Zum einen ist diese in die 'Üppigkeit' und das heißt in die Überfülle des Lebens eingetaucht und zum anderen wird von ihr verlangt, sich in Askese und das heißt in den Lebensverzicht zurückzuziehen. Es sind an sich konträr ausgerichtete Lebens- und Kulturimpulse, die letztendlich zur Willensschwächung führen, die dann ein 'corruptibler' Künstler, wie es Thomas Mann ist, erzählerisch zu verarbeiten hat. Dies geschieht auch in *Wälsungenblut*, indem Mann innerhalb der Familie Aarenhold zwei konträre Lebensauffassungen präsentiert: diejenige des 'Familienstifters' und die seiner Nachkommen. Der Vater, Alfred Aarenhold, äußert dazu Folgendes:

> Jemand hat gesagt, das Leben sei doch schön, da es so eingerichtet sei, daß man täglich viermal essen könne. [...] Aber um diese Einrichtung würdigen zu können, dazu gehört eine gewisse Jugendlichkeit und Dankbarkeit, die sich nicht jeder zu erhalten versteht. [...] worauf es ankommt, ist, daß die Dinge einem neu bleiben, und daß man sich eigentlich an nichts gewöhnt... Wenn Sie Ihr Leben genießen wollen, wahrhaft genießen, bewußt, künstlerisch, so trachten Sie, sich niemals an die neuen Umstände zu gewöhnen. Gewöhnung ist der Tod. Sie ist der Stumpfsinn. Leben Sie sich nicht ein, lassen Sie sich nichts selbstverständlich werden, bewahren Sie sich einen Kindergeschmack für die Süßigkeiten des Wohlstands. [...] Ich weiß doch, wie ich's gemacht habe; und doch, ich kann um mich blicken wie ein verwunschener Prinz. (GW VIII, 384)

Wie aus den Zitaten ersichtlich, stellt Reichtum im Rahmen von Manns literarischer Typologisierung der Lebenserscheinungen nicht nur die materielle Grundlage der menschlichen Bequemlichkeit dar, sondern ist darüber hinaus auch als ein Symbol für die Überfülle von Lebensäußerungen zu verstehen, ohne die es sogar das Künstlertum nicht gäbe. Der Reichtum bildet zudem auch die Voraussetzung für den Lebensgenuss, der jedoch sofort der Gefahr des Untergangs ausgesetzt ist, hält man die Sehnsucht nach dem Lebensreichtum im eigenen 'Sensorium' nicht wach. Darin liege nach Mann auch die vordergründige Aufgabe des echten Künstlers. Denn

»Gewöhnung ist der Tod. Sie ist der Stumpfsinn«, in den die »moderne Seele« versinkt, wenn sie sich vor dem Lebensfluss durch Abstumpfung versperrt. Gerade das passiert dem Zwillingspaar Siegmund und Sieglind. In den Reichtum eingeboren gewöhnen sie sich daran in solchem Maße, dass sie in ihre Seele keine weiteren Lebenssensationen eindringen und sich von der Hybris der Überfülle treiben lassen, um dann in der Dekadenz, wofür in *Wälsungenblut* letztendlich ihr inzestuöses Verhältnis steht, zu münden. Durch Wagner angeregt überscheiten sie die Schwelle, an der die Lebenssehnsucht in die Todessucht übergeht, an der aus Überfluss die Wertlosigkeit des Lebensreichtums entsteht und der Lebenswille durch dekadente Nihilisierung betäubt und abgeschwächt wird. Es ist ein Sinnbild der »modernen Seele«, die in ihrer dekadenten Entwurzelung auf der Suche nach Selbstbestimmung ist.

Innerhalb einer solchen Textdeutung verachten die Kinder ihren Vater nicht so sehr wegen seiner jüdischen Abstammung, wie Mann in der Textoberfläche das signalisiert (vgl. dazu *ibid*.), sondern wegen seiner »Jugendlichkeit und Dankbarkeit«, die sie als unangemessene Albernheit verstehen (vgl. dazu *ibid*.), aus der heraus der Vater jedoch seinen Lebensgenuss, der den Kindern abhanden gekommen ist, bewahrt hat. Insofern verachten sie in ihm sich selbst, ihr eigenes Abrutschen in die Dekadenz, ihre eigene Lebensform. Mann verlagert aber diese Verachtung in die semitische Abstammung der Familie, überdeckt schnell die Problematik des Reichtums mit antisemitischen Vorurteilen, wodurch diese Problematik in den Untergrund des Textes versinkt.

Dabei handelt es sich hier um einen Riss, um eine tiefgreifende Spalte, die im Text durch die Frage nach der Schuldzuweisung für die Dekadenz entsteht: Ist die Dekadenz dem Judentum der porträtierten Familie oder dem Lebensreichtum dieser Familie zuzuschreiben? Durch seine zweideutige Ausgerichtetheit ermöglicht dieser Riss zugleich den Zugang zur 'zweiten Bühne' des Textes, auf der sich Manns eigentliche Textstrukturierung zu ereignen scheint. Um aber dorthin zu gelangen, bedarf es einer anderen Lesart des Textes als der bisherigen. Zu diesem Zweck wird nach Lacans psychoanalytischer Theorie der Subjektbildung gegriffen: Diese ermöglicht uns die Hinterfragung der Konsistenz der im Text eingesetzten psychologischen und sozialen Strukturen, um dann von da aus die kulturelle und gesellschaftliche Verortung von *Wälsungenblut* bestimmen zu können.

Lacan[7] geht davon aus, dass das Individuum seine Absichten nur in der Sprache beziehungsweise innerhalb der symbolischen Ordnung artikulieren kann. In dieser wird es zum Subjekt, und das heißt, dass es sich

[7] Im Folgenden wird Lacans Theorie der Subjektbildung in Anlehnung an Žižek besprochen. Vgl. dazu: Žižek 2002.

den 'Gesetzen' des Signifikanten unterwirft. Dabei wird das Individuum zum einen kastriert, indem es alles, was es in der symbolischen Ordnung nicht ausdrücken kann – wie zum Beispiel den Genuss –, wegzuwerfen hat. Zum anderen übernimmt es im intersubjektiven symbolischen Netz ein sozio-symbolisches Mandat, wodurch es seine bestimmte symbolische Identität bekommt. In dieser Identitätskonstruktion und dem Wegwerfen des Nicht-Symbolischen bleibt jedoch immer ein Rest übrig, ein 'Rejet', »das dem Begehren freien Raum schafft und den Anderen (die symbolische Ordnung) inkonsistent macht« (Žižek 2002, 172).[8] Diese Inkonsistenz des Anderen versucht das Subjekt jetzt zu verbergen, indem es diese mit Phantasmen als einem Schirm füllt, mit dem es zugleich sein eigenes Trauma verbirgt: das Trauma der grundsätzlichen Unmöglichkeit der Herstellung eigener voller Identität. Dabei steckt hinter den Phantasmen der Trieb, der um jene Signifikanten kreist, die noch immer mit Begierde durchsetzt sind und die als solche auf das Reale als das Unbewusste hinweisen, das hintergründig, von der 'zweiten Bühne' aus, die Arbeit des Subjekts mit Phantasmen organisiert.

Dabei stellt das Reale dasjenige dar, das jenseits des sprachlichen Zugriffs und der menschlichen Vorstellbarkeit liegt, folglich jene Ebene der menschlichen Wirklichkeit ausmacht, auf der die dem Menschen unmögliche Erfahrung des Seins in seiner unmittelbaren Ununterschiedenheit und Positivität verkörpert ist. Die einzig mögliche Art und Weise, das Reale zu fassen, ist seine nachträgliche Konstruktion, da »es sich um eine Entität handelt, die obwohl nicht-existent eine Reihe von Merkmalen aufweist – bestimmte strukturelle Folgen stiftet, eine Reihe von Effekten innerhalb der symbolischen Realität des Subjekts hervorrufen kann« (*ibid*., 220). Insofern weist das Reale eine Doppelstruktur auf: Zum einen stellt es »einen undurchdringbaren Kern dar, der sich der Symbolisierung widersetzt« (*ibid*., 228), und zum anderen ist es »eine rein schimärische Entität, die keine ontologische Konsistenz besitzt« (*ibid*.), obwohl sie »in allen möglichen Welten (symbolischen Universen)« (*ibid*.) vorkommt, jedoch »nur als Misserfolg, Verlust, im Schatten, so dass sie sofort zerfällt, sofern man sie in ihrer positiven Natur zu fassen versucht« (*ibid*). Das Reale ist so nur durch das Trauma zu fassen, durch das traumatische Ereignis als »ein Punkt des Misserfolges der Symbolisierung« (*ibid*.), der nur »rückwärts, aus seinen strukturellen Effekten konstruierbar ist« (*ibid*.), aus den Verzerrungen, die in Form von Phantasmen im symbolischen Universum des Subjekts hervorgebracht werden. Insofern wird »das Reale durch das Symbolische zugleich *vorausgesetzt* und *hergestellt*« (*ibid*.). Das Reale ist

[8] Die Übersetzungen der Zitate von Žižek aus dem Kroatischen stammen vom Verfasser des Beitrags.

für sich die Fülle inerter Gegenwärtigkeit, während der Signifikant (die symbolische Ordnung) derjenige ist, der ins Reale die Leere, die Abwesenheit erst einführt. Das Reale ist »ein Loch, eine Öffnung, die inmitten der symbolischen Ordnung klafft – es ist das Manko, um das die symbolische Ordnung strukturiert wird« (ibid.). Dabei besitzt das Reale

> [...] zugleich den Status der materiellen Kontingenz und der logischen Konsistenz. Am Anfang ist das Reale ein Schock der kontingenten Begegnung, die das automatische Kreisen des symbolischen Mechanismus disruptiert; [...] die traumatische Begegnung, die das Gleichgewicht des symbolischen Universums des Subjekts zerstört. [...] Das dramatische Ereignis ist gerade als Einbruch totaler Kontingenz nirgendwo in seiner Positivität aufgegeben; nur nachträglich kann es als ein Punkt, der sich der Symbolisierung entzieht, konstruiert werden. (*ibid*., 230)

Deshalb ist das Reale nie fassbar; das einzig Fassbare ist die Stelle der Unmöglichkeit der Erfassung des Realen und dies ist gerade das Trauma. Dabei stellt für Lacan das Reale kein Kant'sches Ding-an-sich dar, sondern »eine Leere, eine Lücke in der symbolischen Struktur, die eine zentrale Unmöglichkeit markiert« (*ibid*., 223). Die Möglichkeit der Markierung dieser zentralen Unmöglichkeit ist uns gegeben, weil auch das Subjekt »nichts anderes ist als der Punkt des Misserfolgs innerhalb des Prozesses seiner symbolischen Repräsentation« (*ibid*.), ein Manko in der symbolischen Ordnung, der deshalb entsteht, weil das Subjekt »den Signifikanten nicht finden kann, der 'sein' wäre« (*ibid*., 236), so dass das Subjekt immer »etwas anderes sagt als das, was es wollte oder beabsichtigte zu sagen« (*ibid*.). Insofern stellt das Subjekt »die Antwort des Realen [sc. des Objekts, des traumatischen Kerns, Anm. T. E.] auf die Frage des Anderen« (*ibid*., 243) dar. Die Frage des Anderen weckt im Adressaten Scham- und Schuldgefühle, spaltet ihn und hysterisiert ihn, wobei gerade in dieser Hysterisierung die Konstituierung des Subjekts stattfindet:

> Das Subjekt konstituiert sich durch seine eigene Spaltung, durch die Spaltung in bezug auf das Objekt in ihm. Dieses Objekt, dieser traumatische Kern, stellt [...] die Dimension des traumatischen Ungleichgewichts, der Entwurzelung, dar. Der Mensch als solcher ist 'todkranke Natur', die infolge der Faszination mit dem tödlichen Ding aus ihrem Gleis kommt.
>
> Der Prozess der Interpelation-Subjektivisierung stellt gerade den Versuch dar, durch Identifikation diesem traumatischen Kern zu entfliehen, zu entgehen: Indem das Subjekt ein symbolisches Mandat übernimmt, indem es sich in der Interpellation erkennt, vermeidet es die Dimension des Dinges. (*ibid*.)

So wird das Sprechen des Subjekts zum Sprechen über das Trauma der Unmöglichkeit der Erfassung des Realen; sein Sprechen wird zur Suche

nach dem nicht fassbaren und insofern ewig abwesenden Ding, das aber innerhalb der symbolischen Ordnung in ungetilgten Spuren weilt, in denen sich der Überschuss am nicht-symbolisierten und insofern nicht-evakuierten Genuss des Dinghaften offenbart.

Solche Spuren des nicht-evakuierten Genusses sind nach Lacan im 'Sinthom' enthalten, das Žižek als ein Gebilde versteht, das »keine festgelegte Bedeutung hat, es verkörpert lediglich eine elementare Matrix der Lust (jouissance), des exzessiven Genusses. Obwohl Sinthome keinen Sinn haben, strahlen sie Genuss-Sinn (jous-sense) aus.« (Žižek 2006) Es handelt sich um

> [...] ein einzigartiges, 'pathologisches' Signifikantgebilde, um eine Genuss-Klammer, um einen inerten Fleck, der sich der Kommunikation und der Interpretation widersetzt, der in den Diskursreigen, ins Netz der gesellschaftlichen Verbindungen nicht einzuschließen ist und doch gleichzeitig seine positive Vorbedingung ist. [...] Solange das *Sinthom* ein bestimmter Signifikant ist, der nicht ins Netz eingeflochten, sondern mit Genuss unmittelbar erfüllt ist, ist sein Status *per definitionem* 'psychosomatisch', der Status eines erschreckenden Körpermerkmals, das nur eine stumme Bestätigung des ekelhaften Genusses ist, das nichts und niemanden darstellt. [...] Was ist das, wenn nicht die Verkörperung der Lebendigkeit als solcher, der Lebenssubstanz in ihrer radikalsten Dimension des sinnlosen Genusses? (Žižek 2002, 110)

In *Wälsungenblut* findet ein solches Sinthom seine Verkörperung in dem von Wagner geliehenen Inzestmotiv, dem Mann durch seine Umfunktionierung infolge seiner Umkontextualisierung eine neue Bedeutung verleiht, nämlich jene eines exzessiven Ausbruchs des Lebens, der nach der Sinngebung jenseits symbolischer Bestimmungen im puren Genuss sucht. Es handelt sich um eine Mischung von Lust und Exzess, innerhalb der Mann die Exzessivität der Lust und die Lust des Exzesses einsetzt, um auf die Unmöglichkeit des unmittelbaren Lebensvollzuges, des Eintauchens in das Ur-Eine Nietzsches, in die Totalität des Lebens hinzuweisen. Insofern handelt es sich im Falle von *Wälsungenblut* um ein 'sinthomatisches Lesen' des Lebens, das im Inzestmotiv in Bezug auf das lusterfüllte Ding vollzogen wird. Dabei bedient sich Mann des Inzestes als desjenigen Motivs, das von der 'zweiten Bühne' aus seinen Text strukturiert: Das Inzestmotiv stellt den Einbruch des lustbeladenen Irrationalen in den Text dar, das nicht erfassbar ist, sondern in seiner Unmittelbarkeit nur zu erleben ist. Es ist *das* Erlebnis, das in seiner Einmaligkeit und Flüchtigkeit »keine ontologische Konsistenz« (Žižek 2002, 228) besitzt, sondern in Form eines Schocks »der kontingenten Begegnung« (*ibid*., 230) des Zwillingspaares »das automatische Kreisen des symbolischen Mechanismus disruptiert« (*ibid*.), indem es »das Gleichgewicht des symbolischen Universums des

Subjekts zerstört« (*ibid*.). Denn das Verbleiben beim Lacan'schen Ding, im restlos genussvollen Leben, würde den Tod bedeuten, weil

> [...] ein Symptom die Art und Weise ist, auf die wir – Subjekte – 'den Wahnsinn vermeiden', eine Art und Weise, auf die 'wir etwas (ein symptomatisches Gebilde) anstatt nichts (des radikalen psychotischen Autismus, der Zerstörung des symbolischen Universums)' durch die Bindung unseres Genusses an ein bestimmtes symbolisches Gebilde wählen, das das Minimum der Konsistenz unseres In-der-Welt-Seins gewährleistet. (*ibid*, 109)

Der Mensch hat sich folglich in die symbolische Ordnung einzulassen, um sich nicht „dem Todesdrang, das im vollständigen Zerstören des symbolischen Universums mündet" (*ibid*.), zu überlassen. Das Phantasma hilft dem Menschen, seine Abgeschiedenheit von der Unmittelbarkeit des Lebensvollzugs auszuhalten, indem es ihm ein sozio-symbolisches Mandat innerhalb der symbolischen Ordnung aufzubauen ermöglicht. Darauf hinweisend bedient sich Mann in *Wälsungenblut* gerade der Persiflage des Wagner-Stoffes, um diesen als ein todgeweihtes Phantasma der bürgerlichen Welt zu entlarven, weshalb es auch zu verwerfen ist. Dabei betreibt Mann Kulturkritik, indem er als die Quelle der 'Verfehltheit' des Wagner-Phantasmas auf dessen Dekadenzbehaftetheit hinweist. Das Vehikel von Manns Demaskierung ist dabei die antisemitisch gefärbte Persiflage, der im Text die strukturelle Funktion einer solchen Kulturkritik zugeteilt wird. Diese scheint aber problembeladen zu sein, da sie anstelle des todgeweihten Über-das-Leben-Erhebens des Wagner-Phantasmas das eigene Phantasma der apollinisch-dionysischen Entzweiung stellt, mithin ein psychologisch begründetes Phantasma durch ein kulturkritisches ersetzt. Darin ist ein weiterer Riss in der Strukturierung des Novellentextes zu erblicken, den Mann durch die Übertonung der antisemitischen Färbung des Textes zu füllen versucht, was wiederum keine Zufälligkeit des Textes ist. Denn aus seiner kulturkritisch ausgerichteten Perspektive ist Mann der Blick dafür versperrt, dass

> [...] »der Jude« nur eine Verkörperung einer bestimmten Blockade ist – der Unmöglichkeit, welche die Gesellschaft daran hindert, ihre volle Identität als abgeschlossene, homogene Totalität zu erzielen. [...] Es ist nicht der Jude, der die Gesellschaft daran hindert, ihre volle Identität zu verwirklichen: Sie ist durch ihre eigene antagonistische Natur, durch ihre eigene immanente Blockade daran gehindert und sie 'projiziert' diese innere Negativität auf die Gestalt des »Juden«. (*ibid*., 176)

Die Juden stellen so nur ein gesellschaftliches Symptom dar: »Den Punkt, in dem der immanente gesellschaftliche Antagonismus seine positive Form annimmt, auf der gesellschaftlichen Oberfläche auftaucht, den Punkt, in dem offensichtlich wird, dass die Gesellschaft 'nicht funktioniert', dass der

gesellschaftliche Mechanismus 'knattert'« (*ibid*., 177). Dieses 'Knattern' der gesellschaftlichen Mechanismen ist gerade das, was im Inzest in Form der Disruption der symbolischen Ordnung des Novellentextes zum Vorschein kommt: Der Inzest stellt eine Auflehnung gegen die Unmöglichkeit des autonomen Lebensvollzuges dar, da dieser durch die Eingetauchtheit in die Dekadenz von innen aus versperrt ist. Die Schuld dafür wird den nationalen Merkmalen, und das heißt in parodistischen Brechungen von *Wälsungenblut*, dem Semitischen zugeschrieben. Auf diese Weise wird im Text der Blick in die eigentliche Quelle des gesellschaftlichen Antagonismus, in den Reichtum als das die Dekadenz hervorrufende Milieu versperrt, die soziale Kritik wird mit Manns kultureller Kritik überdeckt.

Indem aber Mann in *Wälsungenblut* zur Parodie der Wagnerianischen Nationalromantik greift, schwingt im Novellentext, dem Autor mehr oder wenig unbewusst, eine Form der Sozialkritik mit, und zwar auf eine 'sinthomatische' Weise: Als ein Gebilde, das an der Oberfläche des Textes seine Bedeutung verhüllt, sich nicht erfassen lässt, sondern als Nichtgesagtes im Erzählten mitströmt, um es durch seine Ambivalenz zu disruptieren, indem es Verunsicherungen stiftet. Ein solches Ding ist das Inzestmotiv in *Wälsungenblut*, ein ähnlich strukturiertes der sozial-kritische Aufschrei einer Mädchenstimme in der Früherzählung *Gefallen*, der das sozio-symbolische Netz dieses Textes ins Schwanken bringt.

Infolge dessen ist im Falle von *Wälsungenblut* festzustellen, dass Thomas Mann hinter der Kulisse der künstlerischen, ironisch-relativierend gefärbten Verspieltheit doch nicht so weltfremd und apolitisch ist, wie er vorgibt. Vielmehr beitreibt er ein feinfühliges Spiel mit der Wirklichkeit, indem er durch die antisemitisch gefärbte Parodie eine Wirklichkeit anprangert, die Wagner und die Nationalromantik hervorgebracht hat, ohne sich selbst dieses sozialen Impetus seines Textes bewusst zu sein. Denn indem er ein künstlerisches Spiel mit einer reichen jüdischen Familie treibt, betreibt er, was charakteristisch für ihn ist, ein doppeldeutiges Spiel, das je nach der Lesart anders zu deuten ist: Liest man den Novellentext ausgehend von dem Judentum des Zwillingspaares, handelt es sich um ein ironisches 'Contraspiel' zu Wagners Nationalromantik, deren 'erzieherische Absicht' in der Desavouierung des todgeweihten, apollinischen Nationalmythos zu Gunsten der dionysischen Lebensbejahung zu erblicken ist. Liest man aber den Text von der gesellschaftlichen Position des Paares aus, so bildet sein Eingeborensein in den Reichtum den narrativen Kern, aus dem heraus sich der Autor in die Problematik der kulturantagonistisch begründeten Identitätsbildung einlässt, um dabei unbewusst auch Sozialkritik zu betreiben. In beiden Fällen schwingt in der hochstilisierten Ironie des Textes die Kritik an der Wagnerianischen Nationalromantik mit, innerhalb der diese als phantasmatische Ideenwelt des Wilhelminischen Kaiserreiches entlarvt wird, die den Antisemitismus als ihr Negativ verwendet, in den sie

zgb-15.indb 112 26.2.2007 12:43:16

sich einschreibt, um die gesellschaftlichen Antagonismen zu überdecken. Beides ist dabei ein zeitgenössisches Konstrukt, das sich gegenseitig nährt, um den sozialkritischen Blick in den Hinterhof zu versperren.

Ein solcher Blick kommt bei Mann aus dem Stadium des sinthomatischen Mitschwingens erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts heraus, nachdem die historischen Ereignisse Manns poetologische Auffassungen überholen und ihn als Künstler zur Revidierung seiner Auffassungen zwingen werden. Das ist aber schon ein anderes Thema, das mehr Raum verlangt. Im Falle von *Wälsungenblut* ist jedoch festzuhalten, dass dieser unaussprechbare Blick schon in der ironischen Verspieltheit des Autors in dieser Novelle vorhanden ist, was darauf hinweist, dass Mann sofort zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn mit einem solchen künstlerischen Spürsinn ausgestattet war, der sich durch die Zeit nur verfeinerte und in seiner kaleidoskopartigen Erzählweise erweiterte, indem Mann seiner Kulturkritik auch andere Themata, so auch soziale, einverleibte.

Literatur

de Mendelssohn, Peter (1975): *Der Zauberer. Das Leben des Schriftstellers Thomas Mann*. Frankfurt/M.: Fischer.

Engler, Tihomir (2006): *Apolonijsko i dionizijsko kao antropološke niti vodilje u ranom djelu Tomasa Manna*. Magisterarbeit. Zagreb: Universität Zagreb.

Harpprecht, Klaus (1995): *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek: Rowohlt.

Kaiser, Gerhard (1999): *Thomas Manns Wälsungenblut und Richard Wagners Ring*. In: »Thomas Mann-Jahrbuch«, 12 (1999), 239–258.

Mann, Thomas (1903). *Tonio Kröger*. In: Thomas Mann (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. VIII. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Thomas (1905). *Wälsungenblut*. In: Thomas Mann (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. VIII. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Thomas (1906). *Bilse und ich*. In: Thomas Mann (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. X. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Thomas (1907): *Die Lösung der Judenfragen*. In: Thomas Mann (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. XIII. Frankfurt/M.: Fischer.

Žižek, Slavoj (2002). *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb: Arkzin.

Žižek, Slavoj (2006). *Diese obskuren Objekte des Begehrens. Alfred Hitchcock als Wagnerianer – eine Hommage zum 100. Geburtstag des britischen Regisseurs*. Aus: http://www.mynetcologne.de/čnc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/100hitch05.htm (Abruf am 28. 10. 2006).

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 115–135

FRANZ KAFKA: *DER BAU*
DIE ARCHITEKTUR EINER ERZÄHLUNG

Ivana PERICA
(Zagreb)

Zusammenfassung

Nach dem Interpretationsschlüssel der werkspezifischen Autoreferenz wird Kafkas Erzählung *Der Bau* (1923/1924) unter dem Gesichtspunkt seiner Mehrdeutigkeit beobachtet. Man sieht von den unterschiedlichen Referenzmöglichkeiten ab und versucht den Text in letzter Konsequenz als einen Text über sich selbst bzw. als ein Schreiben über Schreiben zu verstehen.

Mit einem literarischen Text in der Hand geht man unbewusst wie mit einem Gerüst um: Auf den Stamm des Textes haftet man sozusagen eigene Konfigurationen an und erweitert somit seine Bedeutungsspannweite. Jeder Text birgt nämlich Unbestimmtheitsstellen, die nie völlig konkretisiert werden können. Kein Schriftsteller wird sich vornehmen, eine belanglose Nebengasse detailliert zu beschreiben, die der Hauptheld rasch betritt auf seiner Flucht vor der Polizei zum Beispiel. An solchen Stellen setzt die Erfindungskraft des Lesers ein, und das Kunstwerk entsteht als ein Dialog zwischen dem Text und dem Leser. Manchmal wird die Imagination des Lesers unterschätzt, wie es beispielsweise bei modernen Bestsellern der Fall ist, insofern dort mit Details übertrieben wird. Andere Texte verlangen eben das Gegenteil – sie bedienen sich der sprachlichen Vielfalt und spielen mit Konnotationen der Wörter, mit ihrer Figürlichkeit und mit impliziten klanglichen Verbindungen zwischen einzelnen Wörtern.

Um die Mehrdeutigkeit von Texten Franz Kafkas zu erhellen, wird hier eine seiner späten Erzählungen unter die interpretatorische Lupe genommen. Das Augenmerk

zgb-15.indb 115 26.2.2007 12:43:17

wird vor allem auf die formale Seite des Textes gerichtet, weil darin jede Lesart ihre Verankerung findet. Die Form wird nicht gelesen, sie ist vielmehr ein Gerüst, *worin* gelesen wird.

Man soll also in den *Bau* / Bau einsteigen: »Es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche.«[1]

1. Das Rhizommorphe als eine Eigenschaft der literarischen Moderne – Rhizom vs. Genealogie[2]

> Das Buch ist nicht das Bild der Welt, wie uns ein eingewurzelter Glaube weismachen will. Es »macht« Rhizom mit der Welt; es gibt eine aparallele Evolution von Buch und Welt: das Buch bewirkt die Deterritorialisierung der Welt, die Welt jedoch eine Reterritorialisierung des Buches, das sich seinerseits selbst in die Welt deterritorialisiert (wenn es dazu in der Lage ist). »Mimesis« ist ein sehr schlechter Begriff, der einer binären Logik folgt, um Phänomene zu erfassen, die ganz andersartig sind.[3]

Mit dem *Bau* durchbricht Kafka die althergebrachte kausal aufgebaute Struktur des Erzähltextes und überwindet zugleich den Strukturaufbau seiner früheren Texte, die auch einer kausalen Logik folgen, wenn auch einer sehr eigenartigen. So wie sich die literarische Moderne in einer negierenden Opposition zu ihren historischen Wurzeln etablierte, lehnt auch *Der Bau* die gewohnten Erzählweisen ab und stellt dem Kausalitätsprinzip das Kontiguitätsprinzip entgegen. Nicht zufällig wird der *Rhizombegriff* am Anfang der Arbeit erwähnt: Im Gegensatz zu dem traditionellen genealogischen Interpretationsprinzip soll er das Verstehen des Textes ermöglichen, der sich unter jedem neuen Aspekt, bei jeder neuen Lektüre, unter jedem weiteren Licht einem Kaleidoskop ähnlich verwandelt. Mit einem genealogischen Konzept darf man und kann man an diesen Text nämlich nicht herangehen, sondern man muss – so wie es die moderne Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vielmals verlangte – den Richtlinien des Textes folgen, versuchen, möglichst mehr vom Text zu bekommen, um so wenig wie möglich den brüchigen Boden unter den Beinen zu verlieren.

[1] Franz Kafka: *Der Bau*. In: F. K. *Die Erzählungen*. Hg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 1996, S. 485 (im Weiteren kurz zitiert als Bau mit Seitenangabe).

[2] Zur Geschichte genealogischer Systeme vgl. Thomas Macho: *Stammbäume, Freiheitsbäume und Geniereligion. Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme*. In: *Genealogie und Genetik. Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*. Hg. v. Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 15–43.

[3] Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 19 (im Weiteren kurz zitiert als Deleuze/Guattari mit Seitenangabe).

zgb-15.indb 116 26.2.2007 12:43:17

Kafkas ist ein Text ohne Wurzeln, in dem ein Bauwerk ohne Wurzeln beschrieben wird, in dem ein Wesen ohne Geschichte haust, das den Eintritt des Feindes ohne Geschichte befürchtet. Welchen Eingang in den *Bau* man wählen soll, ist ein Problem, das Deleuze und Guattari in ihrer Abhandlung *Kafka* zu lösen versuchen:

> Wie findet man Zugang zu Kafkas Werk? Es ist ein Rhizom, ein Bau. [...] Der Bau in der gleichnamigen Erzählung scheint zwar nur einen Eingang zu haben; allenfalls denkt das Tier an die Möglichkeit eines zweiten, bloß zur Überwachung. Aber das ist eine Falle, aufgestellt vom Tier und von Kafka selbst; die ganze Beschreibung des Baus dient nur zur Täuschung des Feindes. Also steigen wir irgendwo ein, kein Einstieg ist besser als ein anderer, keiner hat Vorrang, jeder ist uns recht, auch wenn er eine Sackgasse, ein enger Schlauch, ein Flaschenhals ist. Wir müssen nur darauf achten, wohin er uns führt, über welche Verzweigungen und durch welche Gänge wir von einem Punkt zum nächsten gelangen, wie die Karte des Rhizoms aussieht und wie sie sich ändert, sobald man anderswo einsteigt. Das Prinzip der vielen Eingänge behindert ja nur das Eindringen des Feindes, des Signifikanten; es verwirrt allenfalls jene, die ein Werk zu »deuten« versuchen, das in Wahrheit nur experimentell erprobt sein will.[4]

In welchem Maß eine antigenealogische Interpretationsweise dem modernen Kunstverständnis angemessen ist, kann man folgendem Zitat aus Max Imdahls Deutung von Cézannes Bild *Mont Sainte-Victoire* (1904/06) abgewinnen:

> Cézannes Bild ist ein Gebilde aus Farbflecken, aus bloßen »sensations colorantes«, die als solche nichts außer sich bedeuten und deren Zusammenschluß ein autonom geregeltes koloristisches System ergibt. Das koloristische System bewirkt die Erscheinung von Landschaft, es bringt aus sich Landschaft hervor. Als jenes koloristische System ist Cézannes Bild das Phänomen eines sehenden Sehens, nämlich eines Sehens, das von allem gegenständlichen Vorwissen und Wiedererkennen absieht. Als die Erscheinung von Landschaft ist das Bild das Phänomen eines wiedererkennenden Sehens, insofern Landschaft ein Gegenstand des wiedererkennenden Sehens ist. Man kann sprechen von einer Bildlichkeit, in der das sehende Sehen das wiedererkennende Sehen beherrscht und ermöglicht – aber auch von einer Weltgesehenheit, in der das Bewirkte unter dem Horizont des Bewirkenden oder die natura naturata unter dem Horizont der natura naturans sichtbar wird.[5]

[4] Gilles Deleuze / Félix Guattari. *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main 1976, S. 7.

[5] Max Imdahl: *Bildautonomie und Wirklichkeit*, Mittenwald 1981, Abb.1.

Wenn man von der Annahme ausgeht, dass der Text seine Komplexität auf Grund der Mehrdeutigkeit seiner Form steigert, muss man die mimetische Wiedergabe der textexternen Wirklichkeit beiseite lassen. Allein die Interpretation, die die Mimesis als eine Möglichkeit und nicht als eine Notwendigkeit auffasst, kann eine breite Palette von eventuellen Lesarten bereitstellen.

Nach diesem Prinzip gelesen ist Kafkas *Bau* ein Bau ohne Zentrum, ohne Stammbaum und Wurzel. Er verfügt über keine Genealogie im Sinne einer Verankerung in der Biografie des Künstlers.[6] Jede ausschließliche Anlehnung an den wirklichen, gesellschaftlichen oder sonst welchen Kontext wäre eine interpretatorische Sackgasse – denn der Text wird darin nie zu Ende erschlossen. Andererseits hieße jede Ablehnung solcher Kontexte eine Vereinfachung seiner Komplexität: Die Biografie des Künstlers ist nicht die Basis für die Interpretation, aber keine Interpretation kann leugnen, dass Einzelnes im Text auf das Leben des Künstlers hindeutet. Deswegen wird hier ein Versuch gemacht, den *Bau* in seiner sprachlichen und selbstbezüglichen, figürlichen Beschaffenheit zu lesen, die erst die farbige Palette von Lesarten ermöglicht, die auch anderen Texten Kafkas unterstellt werden. In diesem Sinne ist *Der Bau* die Steigerung der kafkaesken Schreibweise, die dem Leser Strukturen anbietet, aber keine eindeutige Referenz oder Einwurzelung in der Erfahrungsrealität erscheinen lässt. Martin Walser nennt solchen Erzählvorgang eine »Verknöcherung des Formvermögens«[7] und meint, dass die dichterische »forma formans, das System, nur noch Skelette hervorbringt«.[8] So ist *Der Bau* eine Struktur ohne Eindeutigkeit und reich an Überraschungseffekten. Er will nicht *ab*interpretiert werden und entzieht sich dem Signifikanten, entzieht sich dem Titel. Vielleicht sollte er sogar unbenannt bleiben.[9] Es heißt aber nicht, dass er keine Bedeutung hat, vielmehr: »Die Mannigfaltigkeit des Baus gibt uns doch auch mannigfaltigere Möglichkeiten ...«[10]

Offensichtlich muss man zwischen einzelnen Interpretationsebenen pendeln, um möglichst mehr vom Text erfassen und vielleicht verstehen

[6] Kafka selbst hat die Genealogie-Problematik in eine Kunstform verwandelt: »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.« *Die Bäume*. In: F. K. *Die Erzählungen*. Hg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 1996, S. 9.

[7] Martin Walser: *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. Hg. v. Walter Höllerer, München 1961, S. 13 (im Weiteren kurz zitiert als Walser mit Seitenangabe).

[8] Ebd., S. 13.

[9] »Denn wie soll man ein Kind zur Taufe geben, bevor es geboren ist?« Vgl. Malcolm Pasley: *Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten*. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Hg. v. Claude David, Göttingen 1980, S. 21 (im Weiteren kurz zitiert als Pasley mit Seitenangabe).

[10] Verändert nach: Bau, S. 469–470.

zu können. Die Kluft zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten wird nämlich bewusst vergrößert, so dass der Text mit Unbestimmtheitsstellen angereichert wird, die dann, abhängig von der Lesesituation, vom Kontext im weitesten Sinne, unterschiedlich gefüllt werden. Dem formgerichteten Interpretationsprinzip folgt Martin Walser in seinem Buch *Beschreibung einer Form* und behauptet gleich zu Anfang:

> Je vollkommener die Dichtung ist, desto weniger verweist sie auf den Dichter. Bei der nicht vollkommenen Dichtung ist der Dichter zum Verständnis nötig; dann ist das Werk nicht unabhängig geworden von der Biographie des Dichters. Leben und Werk bedürfen der Vergleichung, weil das eine auf das andere verweist.
>
> Franz Kafka ist ein Dichter, der seine Erfahrung so vollkommen bewältigt hat, dass der Rückgriff auf das Biographische überflüssig ist. Er hat die Verwandlung der Wirklichkeit schon vor dem Werk vollzogen, indem er seine bürgerlich-biographische Persönlichkeit reduziert, ja zerstört, um einer Ausbildung willen, die die Persönlichkeit als Dichter zum Ziel hat; diese dichterische Persönlichkeit, die »poetica personalità« fundiert die Form.[11]

Da der Rückgriff auf das Biografische bei Kafka überflüssig und die Verwandlung der Wirklichkeit schon vor dem Werk vollzogen ist, wäre es verfehlt, von einer literaturspezifischen Kodierung[12] auszugehen. Die Kodierung ist vor allem künstlerspezifisch, Kafka-spezifisch. So wie Walser Kafkas Werk mit der Person und Phantasie Franz Kafkas gleichstellt, so stellt auch Malcolm Pasley fest, dass man diesen Autor mit vollem Recht einen Konzipisten[13] nennen kann: Denn im österreichischen Sinne des Wortes heißt Konzipist sowohl einer, der das Vorschriftsmäßige protokollierend zu Papier bringen weiß als auch einer, der etwas (künstlerisch) konzipiert, ein Gerüst entwirft und einen Sinn dazu erdenkt, im weiteren Sinne – einer, der etwas *erbaut*. Beide Dimensionen voneinander zu trennen hieße das aber »auseinanderreißen, was zusammengehört«[14] – den Beamten vom Künstler, den Protokollanten vom Schöpfer. So wie diese zwei Bedeutungen in einem Ausdruck verankert sind, so sind auch zwei Lebensformen in einer Person vereint.

[11] Walser, S. 9.

[12] Vgl. dazu das Stichwort *Code*. In: Detlef Krause: *Luhmann-Lexikon*, Stuttgart 1996, S. 85 (im Weiteren kurz zitiert als Krause mit Seitenangabe). Zur Problematik einer einheitlichen Kodierung im Kunstsystem vgl. Aufsätze von Niklas Luhmann: *Ist Kunst codierbar?* und *Das Medium der Kunst*. Beide in: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart 2004; vgl. auch: Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Wabern – Bern 1994 (im Weiteren kurz zitiert als Luhmann 1994 mit Seitenangabe).

[13] Pasley, S. 13.

[14] Ebd.

Es mag verwundern, dass hier zunächst von einer Biografie Abstand genommen wird, ehe man Kafkas Literatur mit seinem Denken vergleicht. Diese These bedarf einer Erläuterung. Kafka gehört zu jenen Künstlern, für die das Schreiben eine Notwendigkeit ist. Seine Werke wurden vollendet in seinem Bewusstsein; beinahe alle sind in ihrer Endfassung gleich der ursprünglichen Niederschrift. Einen solchen Arbeitsprozess nennt Malcom Pasley »das Modell des Eierlegens«:[15] Es ist fraglich, »inwiefern man das Zustandekommen des Werkes vom Zustandekommen des handschriftlichen Textes überhaupt trennen kann«.[16] Diese Gleichwertigkeit des Erdachten und des Geschriebenen ist ein Punkt, von dem im Weiteren noch die Rede sein wird.

Die Reduktion der Komplexität der Umwelt (*Komplexitätsgefälle* an der Systemgrenze)[17] kommt also nicht an der Grenze des literarischen Werkes zustande, sondern bereits an der Grenze des psychischen Systems des Schriftstellers. Solches Komplexitätsgefälle ist allerdings keine Eigenschaft, die in allen Werken Franz Kafkas im gleichen Maße vorkommt. Martin Walser nennt dieses künstlerische Verfahren eine »Doppelbewegung«, die zugleich »Reduktion« (der Komplexität der bürgerlichen Umwelt) und »Vervollkommnung« (der inneren Komplexität des Werkes) mitversteht. Denn:

> Die Balance zwischen den aufgezeigten Extremen [Reduktion und Vervollkommnung] ist nicht immer gleich gut zu bewahren; insbesondere in den späteren Lebensjahren macht sich eine Verschiebung zugunsten der poetischen Persönlichkeit bemerkbar. Dabei zeigt es sich aber, daß ohne den Ausgleich zwischen beiden Kräften, die wir schematisch einmal Reduktion und Vervollkommnung genannt haben, auch das Werk nicht vollkommen sein kann. Die poetische Persönlichkeit kann in ihrer Entwicklung einen Umschlag erfahren, so daß die forma formans, das System, nur noch Skelette hervorbringt.[18]

2. Ich-Erzählform

Signifikant ist es, dass der Text mit einem *Ich* beginnt.[19] Bereits im ersten Satz werden zwei wichtige Aspekte des *Baus* angedeutet: Ich als eine im

[15] Ebd., S. 13.

[16] Ebd., S. 13.

[17] Vgl. Kapitel *Komplexität*. In: Niklas Luhmann. *Einführung in die Systemtheorie*. Hg. v. Dirk Baecker, Heidelberg 2004, S. 167–182 (im Weiteren kurz zitiert als Luhmann 2004 mit Seitenangabe); Stichwort *Komplexitätsgefälle*. In: Krause, S. 121.

[18] Walser, S. 13.

[19] »Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.« (Bau, S. 465)

weitesten Sinne schaffende (konstruierende) Instanz (ein Höhlentier, das gräbt, oder der implizite Autor, der schreibt); eine vollendete, auf einem Objekt ausgeübte Tätigkeit (»eingerichtet«); und das Urteil des Ich darüber (»scheint wohlgelungen«). Außerdem ist schon hier sichtbar, dass das Ich in seiner Meinungsäußerung die Scheinbarkeit ausdrückt bzw. pseudoobjektiv den Tatbestand motiviert. Es heißt nicht »[...] er scheint *mir* wohlgelungen«, sondern »[...] er scheint wohlgelungen«. Somit wird die subjektive Perspektive mit der objektiven verschränkt: Persönliche Meinung und Eindrücke werden dem Leser als objektiv vorgelegt. Die Objektivität ist fraglich, und die Pseudoobjektivität des Ausgesagten ergibt sich daraus, dass die Behauptung über das Gelingen des Baus mehrmals geändert wird, so dass die Behauptung über den Erfolg entweder nur einem bestimmten Zeitpunkt als vorläufige Einstellung zugeschrieben werden kann, oder vielmehr als absichtliche Verheimlichung zwecks der Täuschung des Feindes (oder sich selbst sogar) gemeint ist. Wie auch immer, der erste Satz wird mehrmals widerlegt und bestätigt:

> Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.[20]
>
> ≠ Zugeben aber will ich, daß darin ein Fehler des Baues liegt, wie überhaupt dort immer ein Fehler ist wo man von irgendetwas nur ein Exemplar besitzt.[21]
>
> ≠ Der Bau hat so viele von der Natur ihm aufgezwungene Schwächen [...].[22]

Da das Ich sowohl das bauende-hausende Wesen als auch die Erzählerinstanz impliziert, stellt die Inkonsequenz von Aussagen des Wesens auch die Zuverlässigkeit des Erzählten in Frage: Wenn die Meinung des Wesens über die Qualität und Sicherheit seines Baus fortwährend geändert wird, werden auch die Metaaussagen der Erzählerinstanz in Frage gestellt. Fraglich ist der Zweck solcher Meinungsänderungen: Will das Ich autoreferentiell seine Schlussfolgerungen nur nachprüfen oder auch damit den Feind /den Leser, falls er zuhört / liest, täuschen? Dieser Frage wird in dieser Arbeit nicht nachgegangen. – Es wird lediglich darauf hingewiesen, dass eine befriedigende Antwort dem Leser folgerichtig verweigert wird.

Bei Kafka im Allgemeinen fehlt *der* Erzähler, der von einem zeitlich fixierten Punkt berichtet, und der eine zeitliche und räumliche Distanz und

[20] Bau, S. 465.

[21] Ebd., S. 471.

[22] Ebd., S. 474.

folglich einen Überblick über das Erzählte hat.[23] Der Erzähler bei Kafka ist kein epischer Erzähler, der des Geschehenen gedenkt, sondern er nähert sich nach einigen Merkmalen eher dem lyrischen, personalen Erzähltypus, der sich in das Erzählte vertieft.[24] Der Vorgang im Text *Der Bau* ist dermaßen verallgemeinert, dass er sich von jeder vorstellbaren historischen Präsenz abhebt, er verliert seine zeitliche Bestimmtheit und – wie oft bei Kafka – erlangt eine parabolische Allgemeinheit.

3. Erzählzeit und erzählte Zeit – Scheitern des Erzählens?

Die Überlegungen des kleinen Wesens, wie oben angedeutet, bilden einen der zwei Hauptaspekte des Textes. (Der andere Aspekt betrifft seine äußere Tätigkeit, das Bauen und Sich-im-Raum-Bewegen.) Obwohl man hier von einer Gedankenwiedergabe spricht, kann man wegen der ungewöhnlichen Form diese Erzähltechnik nicht einfach als Bewusstseinsstrom auffassen. Die Gedankenwiedergabe ist nämlich schon im Satzbau deutlich anders von jener bei Schnitzler und Joyce. Jeder Satz (außer dem letzten) hat seinen Anfang und sein Ende, die Interpunktion ist klar, es gibt keine Leerstellen (wo nichts gedacht wird) oder Ellipsen. Auf den ersten Blick ist es also kein innerer Monolog im klassischen Sinne, aber auf den zweiten Blick bemerkt man, dass die Satzstruktur an vielen Stellen (besonders nach dem Einsatz des Zischens) unüberschaubar und hypotaktisch ist. Außerdem ist sie von auffallender Paradoxie gekennzeichnet:

> Es hat immer eine gewisse Feierlichkeit, wenn ich mich dem Ausgang nähere. In den Zeiten des häuslichen Lebens weiche ich ihm aus, vermeide sogar den Gang, der zu ihm führt in seinen letzten Ausläufern zu begehn, es ist auch gar nicht leicht dort herumzuwandern, denn ich habe dort ein kleines tolles Zickzackwerk von Gängen angelegt; dort fing mein Bau an, ich durfte damals noch nicht hoffen ihn je so beenden zu können, wie er in meinem Plane dastand, ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, der mir damals die Krone aller Bauten schien, den ich aber heute wahrscheinlich richtiger als allzu kleinliche, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei beurteile, die zwar theoretisch vielleicht köstlich ist – hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren

[23] Vgl. dazu Walser, S. 30: »Der Erzähler fehlt, das Medium ist die 'wichtigste' Person des Werkes, also geschieht alles ohne Brechung, in sich selbst, von sich selbst her, und alle Deutung bleibt uns überlassen.«

[24] Ähnliche Beobachtungen bringt Martin Walser in *Beschreibung einer Form* vor, S. 32–33.

> Feinden und sah sie sämtlich schon in dem Eingangslabyrinth ersticken – in Wirklichkeit aber eine viel zu dünnwandige Spielerei darstellt, die einem ersten Angriff oder einem verzweifelt um sein Leben kämpfenden Feind kaum widerstehen wird.[25]

Während seiner Mutmaßungen über sich und angebliche Feinde verlässt das Wesen sein Zuhause und beobachtet den Bau von außen her. Ähnliches findet man in der Erzählweise lediglich an einer Stelle, wo das erzählende Ich durch das unpersönliche *man* ersetzt wird. Die Hypotaxe wird beibehalten und eine Gleichzeitigkeit der Annahmen und Vermutungen des Wesens mit seinen Taten ist offensichtlich:

> Man hütet sich die Entdeckung gleich nachzuprüfen, man sucht jemanden dem man sie vorher unangezweifelt anvertrauen könnte, man galoppiert deshalb zum Burgplatz, man erinnert sich, da man mit allem was man ist zu neuem Leben erwacht ist, daß man schon lange nicht gegessen hat, man reißt irgendetwas von den unter der Erde halb verschütteten Vorräten hervor und schlingt daran noch, während man zu dem Ort der unglaublichen Entdeckung zurückläuft, man will sich zuerst nur nebenbei, nur flüchtig während des Essens von der Sache nochmals überzeugen, man horcht, aber das flüchtige Hinhorchen zeigt sofort, daß man sich schmählich geirrt hat, unerschüttert zischt es dort weiter in der Ferne.[26]

Da beim Erzählen auf keine zeitliche noch räumliche Distanz hingewiesen wird, kann man auf eine Gleichzeitigkeit des Erzählenden und des Erzählten schließen. Wo das Erzählen aufhört, wird dem Leser der weitere Vorgang entzogen. Darüber hinaus kann nur spekuliert werden. Der Inhalt ist demzufolge der Form untergeordnet. Solange die Form (Erzählen) da ist, ist uns der Inhalt (Geschehen) einigermaßen zugänglich. Wenn Martin Walser über die Eigenschaften von drei Romanen Franz Kafkas (*Der Process*, enstanden 1914/15; *Das Schloß*, enstanden 1922; *Amerika / Der Verschollene*, enstanden 1912/14) schreibt und auf eine »Verabsolutierung des Eindrucks im Helden und damit für den Leser, das heißt, ein Überhandnehmen ungesicherter Deutungen, deren bevorzugter Modus der Konjunktiv ist [...]«[27] schließt, dann sind damit die wichtigsten Eigenschaften der späten Prosa Franz Kafkas überhaupt gekennzeichnet, die im *Bau* zum Äußersten getrieben werden.

[25] Bau, S. 473.

[26] Ebd., S. 497.

[27] Walser, S. 35.

Außerdem ist die Erzählstruktur disproportioniert – es gibt keinen zentralen Erzählstrang, keinen Stammbaum des Erzählens, sondern die einzelnen Ereignisse (Bewusstseinsvorgänge) werden aneinandergereiht, und zwar nach dem Prinzip der Assoziation und nicht der Kausalität, oder: rhizomatisch und nicht genealogisch-hierarchisch. Alle »Geschehnisse« sind beinahe gleichwertig, es gibt keine Rangordnung unter ihnen und keines kann den anderen als Hauptereignis vorgezogen werden.

Kafka hat sich mehrmals dahingehend geäußert, dass er nicht systematisch denken kann. Er sei ein Dichter gewesen – und kein Philosoph. Diese Vorstellung über Kafka wird in der Forschung häufig unterstrichen. Zu seiner Denkungsart schreibt Ingeborg C. Henel Folgendes:

> Kafkas Denken ist selten objektiv; er sieht nicht von dem existierenden Menschen ab, sondern bezieht ihn als Ausgangspunkt seines Denkens oder als Prüfstein der gewonnenen Erkenntnis in den Denkprozeß ein. Vom objektiven Denken aus betrachtet bedeutet das sowohl eine Beschränkung, da der subjektive Denker der Gegenstand seines Denkens nur in einer gewissen Perspektive sieht, als auch eine Relativierung, da das Denkergebnis nur im Verhältnis zu dem Subjekt Wahrheit besitzt.[28]

Wenn man bedenkt, was oben über das »Modell des Eierlegens« ausgeführt wurde, dann ist es einleuchtend, wie sehr der Erzählvorgang des *Baus* dem Denkprozess des Schrifttellers nahe kommt. Indem das Prinzip der Assoziation als ein Bindeglied zwischen einzelnen Überlegungen und Handlungen des Wesens verwendet wird, wird ihre kausale Verbindung untermauert. Sie enthüllt sich als eine Konstruktion und nicht als die Tatsache. Die Kausalität des Geschehens ist demzufolge keine Eigenschaft des ursprünglich Geschehenen, sondern des Gedachten und wird im Nachhinein zugetragen. Selbst dort, wo es scheint, dass ein Ereignis durch ein anderes hervorgerufen worden wäre, wird die angenommene Kausalität in Frage gestellt und zugleich umgekehrt gedacht:

> Nun aber überkommt mich doch eine gewisse Lässigkeit [...] rolle ich mich ein wenig zusammen [...] ich will hier nicht schlafen, nur der Lockung gebe ich nach mich hier so einzurichten, wie wenn ich schlafen wollte [...]. Es gelingt, aber mir gelingt es nicht mich loszureißen, ich bleibe hier im tiefen Schlaf. Ich habe wohl sehr lange geschlafen, erst aus dem letzten von selbst schon sich auflösenden Schlaf werde ich aufgeweckt, der Schlaf muß nun schon sehr leicht sein, denn ein an sich kaum hörbares Zischen weckt mich.[29]

[28] Ingeborg C. Henel: *Kafka als Denker*. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Hg. v. Claude David, Göttingen 1980, S. 52 (im Weiteren kurz zitiert als Henel mit Seitenangabe).

[29] Bau, S. 487.

Es ist unklar, ob das Wesen wirklich vom Zischen geweckt wurde, von sich selbst erwachte, ob es vielleicht weiterschlafen oder sogar erst einschlafen würde. Dass das Geräusch angeblich hörbar geworden ist, ändert am Tatbestand nichts. Der Leser weiß nur, dass das Wesen das Geräusch vernommen hat, was aber keinesfalls als zuverlässig genommen werden kann.

Das Ende der Geschichte heißt das Ende der Handlung, und umgekehrt: Denn soweit der implizite Autor in der Lage ist zu erzählen, wird der Text geschrieben, und mit dem Scheitern des Erzählens wird auch die Geschichte abgebrochen. Der »außerordentlich[e] Mangel an Indizien für nachträgliche Bearbeitung«[30] lässt den Leser und Interpreten zur Schlussfolgerung kommen, dass der Text des *Baus* abgebrochen wurde. Das Erzählen ist gescheitert im Sinne seiner Unvollendetheit, aber das Erzählen ist mit dem Werk im Ganzen nicht gleichzusetzen. Der Text, so wie er dem Leser vorliegt, übt Wirkungen auf den Leser aus. Mag der Text auch manche Widersprüche beinhalten, so sind sie nur Herausforderungen an den Leser und erlangen im Kontext des Geschriebenen einen Sinn. »Der Dichter betet den Zufall an«,[31] so Novalis, und eben der Zufall in der Entstehung macht den *Bau* noch interessanter.

4. Textaufbau. Der aufgelöste Textrahmen.

Man könnte also einfach sagen, dass der Text irgendwann angefangen, jedoch nicht zu Ende geschrieben worden ist.[32] Trotzdem bekommt der Erzählabbruch eine Signifikanz, die innerhalb des Textes als Ganzes betrachtet werden muss. Während der Text also einen einleitenden Rahmen hat (Titel, der erste Satz), wird das Erzählen (und Handeln) am Ende (oder nicht am Ende) des Textes mitten im Satz einfach abgebrochen. Man könnte sagen, dass der Leser in ein Bauwerk im weitesten Sinne (Höhlengänge, Reflexion des Wesens, Schreiben) eingeleitet und ohne gewisses Ende, mit leeren Händen quasi alleine gelassen wird.

Was heißt aber der Textrahmen? Er verweist auf die wichtigen Aspekte des Textes, erleichtert das Textverständnis, indem er die Zahl von mög-

[30] Diese Behauptung gilt für die meisten Werke Kafkas. Siehe: Pasley, S. 19.

[31] Vgl. *Aus dem 'Allgemeinen Brouillon'*. In: *Novalis Werke*. Hg. v. Gerhard Schulz, S. 493.

[32] *Der Bau* ist in der Tat nicht zu Ende geschrieben worden. Darauf weist Dora Diamant hin: Kafka will die Vernichtung des Tieres durch den Feind als Ende der Erzählung geplant haben. Vgl. dazu Walter H. Sokel. *Franz Kafka: Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, München 1964, S. 432 (im Weiteren kurz zitiert als Sokel mit Seitenangabe).

lichen Implikationen reduziert. Der ursprüngliche Text war unbetitelt[33], d.h. man hätte ihm noch mehr entnehmen können als dem betitelten Text. Schon der Titel *Der Bau* als Textrahmen verweist auf zahlreiche Bedeutungsaspekte dieses Wortes: *Bau* heißt sowohl das *Bauen* als auch ein *Bauwerk*, aber auch eine *Höhle* (Unterschlupf bestimmter Säugetiere), *ausgebauter Stollen*, *Grube*.[34] Und alle diese Implikationen sind im Text beibehalten.

Da sich die Handlung im Text nicht in Haupt- und Nebenerzählstränge einteilen lässt und, wie oben ausgeführt, nicht episch wiedergegeben wird, kann man nicht sagen, dass die Textanalyse Roland Barthes' auf den *Bau* zutrifft.[35] Erstens kann man kein Ereignis als zentral aussondern, es gibt fast keine Handlungsentwicklung oder -steigerung. *Der Bau* ist nämlich kein Text, wo an die kausal organisierten Funktionenketten Indizien als Hinweise auf Stimmungen angebunden werden. Im Gegenteil, *Der Bau* ähnelt mehr einem aus mehreren gleichrangigen Handlungskernen zusammengeknüllten, unüberschaubaren Geflecht, das sich intuitiv und vom Standpunkt des Beobachtens abhängig in unterschiedliche Formen verwandelt. Die herauszubekommenden Zusammenhänge sind keine Folge kausaler Verbundenheit, sondern intuitiver Auswahl. Übrigens, so wie das Wesen herumschnüffelt und horcht, einem Plan folgt, der von Zeit zu Zeit geändert wird, und so wie der Bau selbst brüchig ist und mitunter zusammenzustürzen droht, so sieht auch die Textstruktur aus: Metonymisch, d.h. nach dem Kontiguitätsprinzip, verbindet das Wesen seine Gedanken, metonymisch verweisen Worte im Text aufeinander, immer mit einem Bedeutungsrest, so dass klare metaphorische Ersetzung durch ein Denotat blockiert wird. Die auf der zeitlichen, syntagmatischen Abfolge von Elementen im Text begründete Kausalität wird durch die paradigmatische Ähnlichkeit von Elementen und ihre assoziativ begründeten Verbindungen ersetzt, wobei es nie zur einer Gleichwertigkeit kommt.

Eine völlige Ersetzung des einen Elementes durch das andere kommt aber nie zustande. Als Beispiel dafür sind folgende Überlegungen des Wesens zu erwähnen:[36] Es befürchtet die Gefährdung seines Baues durch

[33] Der Titel *Der Bau* stammt von Max Brod.

[34] *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim [4]2001.

[35] Nach Barthes sei der erste Schritt semiologischer Analyse eines Bedeutungssystems die Zerlegung in seine kleinsten Einheiten, die sinnstiftende Funktion haben. In seiner strukturalistisch-semiologischen Analyse des Erzähltextes unterscheidet Barthes zwischen den so genannten *Funktionen* und *Indizien*. Im Unterschied zu den *Funktionen* sind *Indizien* die Elemente, die nicht eine Handlung eröffnen (verlängern, abschließen), sondern punktuell für die Konstruktion einer Geschichte notwendig sind, indem sie beispielsweise einen Charakter näher bezeichnen. Vgl. dazu den Essay *Introduction à l'analyse structurale des récits*, »Communications« 8, Paris 1966.

[36] Bau, S. 480.

»eine kleine beliebige Unschuld, irgendein widerliches kleines Wesen«. Fortan wird dieses Wesen zum größten Feind verwandelt, das das Wesen »zerbeißen, zerfleischen, zerreißen und austrinken und seinen Kadaver gleich zur andern Beute stopfen möchte«. Das Feindbild verschwindet aber vorläufig, denn es kommt kein Feind, und das Wesen bleibt auf sich selbst angewiesen. Bald wird aber das Bild des Alleinseins durch das Bild »als sei ich der Feind« ersetzt, woraus wiederum der Bedarf nach einer vertrauten Person entsteht, was sich aber auch als illusionär zeigen würde, denn das Wesen kann keinem Vertrauen schenken. Auf Grund von Assoziationen ist demnach ein Bedeutungsgleiten sichtbar: kleine Unschuld > Blutgier > Alleinsein > Ich als Feind usw.

5. Paradoxie

Kafkas *Bau* ist im Wesentlichen von einer gleitenden Paradoxie gekennzeichnet. Die Äußerungen werden aneinandergereiht, womit das Entwickeln des Textes erzielt wird. Im Sinne einer Entwicklung entspricht das Paradoxon dem oben ausgeführten antigenealogischen Schreibkonzept.[37] Wenn man denkt, denkt man meistens dualistisch. Bei jeder Überlegung muss man einen Unterschied zwischen zwei Seiten machen können, und nur eine davon kann als möglich ausgewählt werden. Andernfalls spricht man von der Schizophrenie: gleichzeitiges Bezeichnen von zwei Seiten, die einander widerlegen.

> Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können.[38]

> [...] und werfe mich mit Absicht in ein Dorngebüsch um mich zu strafen, zu strafen für eine Schuld die ich nicht kenne.[39]

> Ich bin infolgedessen glücklich noch nicht in den wirklichen Eingang hinabgestiegen zu sein und verzweifelt es doch tun zu müssen.[40]

Paradox kommen auch erweiterte Gegensatzpaare vor, wo jedem Gedanken mehrere Satzteile zugeordnet werden, worauf der Gedanke abge-

[37] Zur Paradoxie vgl. Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*, München 1991.

[38] Bau, S. 476.

[39] Ebd., S. 479.

[40] Ebd.

brochen und in seinen Gegensatz verwandelt wird. Am Ende wird nichts behauptet, weil keiner von ihnen Dominanz erreicht:

> Wohl tausend Schritte von diesem Loch entfernt liegt von einer abhebbaren Moosschichte verdeckt der eigentliche Zugang zum Bau, er ist so gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann, gewiß, es kann jemand auf das Moos treten oder hineinstoßen, dann liegt mein Bau frei da und wer Lust hat – allerdings sind wohlgemerkt auch gewisse nicht allzuhäufige Fähigkeiten dazu nötig – kann eindringen und für immer alles zerstören.[41]

Ähnlich kommen die einzelnen Textabsätze vor – in sich einheitlich, aber in der Abfolge höchst widersprüchlich: So wird an einem Ort die Stille als etwas Schönes und Dauerhaftes, und bald darauf wieder als trügerisch erwähnt:

> Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich ist sie trügerisch, plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu ende, vorläufig aber ist sie noch da [...][42]

> ≠ [...] lausche, lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag und Nacht [...][43]

> Und so kann ich diese Zeit hier ganz auskosten und sorgenlos verbringen, vielmehr ich könnte es und kann es doch nicht.[44]

> Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf, vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht.[45]

Das sind Paradebeispiele dafür, was in der Forschung eine »gleitende Paradoxie« genannt wird. Der Begriff stammt von Gerhard Neumann und will ein Paradoxon bezeichnen, das durch eine zirkelförmige Bewegung von Meinungen und Behauptungen zustande kommt. Die eine Behauptung negiert die ihr hervorgehende nur teilweise, sie modifiziert sie insofern, dass eine neue Bedeutung entsteht, aber die Äußerung im Ganzen hat keinen relevanten Sinn mehr.[46]

[41] Ebd., S. 465.

[42] Ebd., S. 467.

[43] Ebd., S. 468.

[44] Ebd., S. 476.

[45] Ebd., S. 478.

[46] »Mit dem 'Gleiten' meinte Neumann Kafkas Art, sein Denken innerhalb einer einzigen Aussage von einer Ebene auf eine andere zu verschieben, von einem Bereich in einen anderen zu überführen, das Gesagte einzuschränken, zu widerrufen oder umzukehren

zgb-15.indb 128 26.2.2007 12:43:19

6. Selbstreferentialität

> Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, wie es gemacht ist. Ein Buch ist also kein Objekt mehr.[47]

So wie sich die einzelnen Paradoxa dadurch auflösen lassen, indem man zwischen der Objekt- und Metaebene unterscheidet,[48] kann man mit dem Text als Ganzem umgehen: Das mehrdeutige Ich wurde schon als mögliche Verankerung verschiedener Instanzen erwähnt. Es könnte der implizite Autor sein, der Erzähler, ein Höhlenbewohner (ein unterirdisches Tier oder sogar ein Mensch), die Menschheit usw.[49]

oder einer Behauptung ein Beispiel anzufügen, das scheinbar nichts erklärt.« Zitiert nach: Henel, S. 50.

[47] Deleuze/Guattari, S. 7.

[48] Vgl. dazu den Begriff *Meta-Literatur* im Beitrag Rolf Breuers *Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett*. In: *Die erfundene Wirklichkeit*. Hg. v. Paul Watzlawick, München 2004, S. 139 (im Weiteren kurz zitiert als Watzlawick mit Seitenangabe): »Im folgenden werde ich daher versuchen, vom konstruktivistischen Begriff der Selbstreferentialität ausgehend das in der Moderne so wichtig gewordene Problem der Rückbezüglichkeit in der Literatur aufzugreifen, also das Phänomen der Meta-Literatur zu diskutieren, *einer Literatur, die sich vor allem mit sich selbst beschäftigt, die Bedingungen der Möglichkeit ihrer eigenen Niederschrift reflektiert, allgemein über die Möglichkeit dichterischen Sprechens handelt oder die Grundlagen des fiktionalen Vertrags zwischen Werk und Leser in Frage stellt*.« (Kursivierung I. P.)

[49] Walter H. Sokel sieht beispielsweise »die Problematik des Baus als Schutz des Ichs« (Sokel, S. 417). Nach Sokel zeige diese Erzählung außerdem »die Entstehung des Heroismus aus dem Ichgefühl« (Sokel, S. 419), enthülle die Selbstzufriedenheit nur als »die Fassade des Schreckens« (Sokel, S. 421) und den »Leichtsinn des in sich selbst verliebten, träumerischen und einsamen Kindes, der sich hinter dem scheinbar so ernsten, strengen, systematischen Bau versteckt« (Sokel, S. 430). Darüber hinaus stelle das Tier des Baus »eine extreme Form jenes Junggesellentums dar, in das Gregors und Josef K.s Katastrophen und Blumfeld Grotesken einbrechen« (Sokel, S. 423). »Diese Verhaltensweise [des Tieres] erinnert an die Einstellung des Menschen zu seiner existentiellen Bedrohtheit, wie sie Heidegger anführt.« (Sokel, S. 424) Sokel deutet das Zischen im Bau im Kontext Kafkas Gesamtwerks: »Das Zischen kann uns auch etwas über das Wesen dieses rätselhaften Feindes mitteilen. In ihm begegnet uns noch einmal der alte Gegner, der in immer wieder neuen Formen in den verschiedenen Darstellungen des Kafkaschen Mythos der Existenz erscheint. Ob wir ihn nun mit dem Vater, mit dem Absoluten, mit Gott identifizieren, er ist die feindliche Macht, die das Ich vom Innersten seines Wesens her bedroht, angreift, erschüttert, zerstört.« (Sokel, S. 426) »Diese unverkennbaren Anspielungen« bezieht Sokel »auf den allgemeinen, religiösen Vorstellungsbereich des abendländischen Menschen« (Sokel, S. 427). Letztendlich vergleicht Sokel das Tier mit der Dichterperson: »Im Tagebuch charakterisiert sich Kafka selbst ganz ähnlich wie das Tier im BAU. Das Tier erkennt, daß es seine Mannesjahre mit kindlichen Spielen vergeudet. Von kindlichen Spielen narzißtischen Leichtsinns leitet Kafka den Fluch seiner Existenz ab.« (Sokel, S. 429)

Der Text ist aufgrund seiner Selbstreferentialität ein Text über sich selbst, Schreiben über Schreiben. Zu diesem Schluss kommt man keinesfalls willkürlich, deshalb wird dieser Deutungsversuch unten mit Zitaten bekräftigt. Man muss darauf Acht geben, dass selbst das Handeln des Wesens oftmals als eine Verbindung der intellektuellen mit der physischen Anstrengung beschrieben wird. Das ganze Tun und Treiben des Wesens dreht sich um seinen Bau, es ist der Herr in seinem Hause (und zugleich auch nicht), und das, was es sich gedanklich vornimmt, überführt es in physische Tat. Es besteht eine Parallelität zwischen den Entscheidungen des Wesens und den Verwandlungen des Baus. Diese Kopplung wird weiterhin durch eine Metapher besetzt, wo ein Körperteil, der sonst als Sitz des Denkvermögens aufgefasst wird, ganz gegen die Erwartung als Werkzeug gebraucht wird:

> Die Arbeit am Burgplatz erschwerte sich auch unnötig, unnötig will sagen, daß der Bau von der Mehrarbeit keinen eigentlichen Nutzen hatte, dadurch, daß gerade an der Stelle wo der Platz plangemäß sein sollte, die Erde echt locker und sandig war, die Erde mußte dort geradezu festgehämmert werden, um den großen schön gewölbten und gerundeten Platz zu bilden. Für eine solche Arbeit aber habe ich nur die Stirn. Mit der Stirn also bin ich tausend und tausend mal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigung der Wand, und habe mir auf diese Weise, wie man mir vielleicht zugestehen wird, meinen Burgplatz wohl verdient.[50]

> Jeder solche neue Plan verlangt allerdings schwere Lastträgerarbeit, ich muß die neue Berechnung vornehmen und trage dann die Lasten hin und her. [...] Schlimmer ist es, wenn es mir manchmal, gewöhnlich beim Aufschrecken aus dem Schlaf, scheint, daß die gegenärtige Aufteilung ganz und gar verfehlt ist, große Gefahren herbeiführen kann und sofort eiligst ohne Rücksicht auf Schläfrigkeit und Müdigkeit richtiggestellt werden muß, dann eile ich, dann fliege ich, dann habe ich keine Zeit zu Berechnungen, der ich gerade einen neuen ganz genauen Plan ausführen will, fasse willkürlich, was mir unter die Zähne kommt, schleppe, trage, seufze, stöhne, stolpere und nur irgendeine beliebige Veränderung des gegenwärtigen mir so übergefährlich scheinenden Zustandes will mir schon genügen.[51]

Der kurze Satz »Für eine solche Arbeit aber habe ich nur die Stirn« ist eine klare Verbindung zwischen dem ersten Teil, der gedanklicher Art ist, d.h. wo Urteile gefällt werden (»unnötig«, »Nutzen«, »plangemäß«), und dem zweiten Teil, wo die von der Stirn ausgeübte gedankliche Arbeit mit derselben Stirn in die physische Tat umgesetzt wird.

[50] Bau, S. 469.

[51] Ebd., S. 470.

Außerdem besteht ein sprachlicher Zusammenhang zwischen den Gängen des Baus und den Gedankengängen des Wesens: Einer Spur ähnlich verlässt das eine Wort Sedimente eigener Bedeutung im anderen Wort. So vermengen sich hier die räumliche mit der psychologischen oder intellektuellen Dimension. Darüber hinaus ist der Text als Ganzes ein Gebilde von sprachlichen Gängen, d.h. Sätzen, die auf Grund ihres paradoxen Charakters und ihrer Rekursivität den Leser leicht in verwickelte Gänge, in ein Labyrinth stürzen, wo er sich eine Bedeutung sucht, einen Zugang zum Bau, der ihm absichtlich verweigert wird. *Der Bau* als rekursive, selbstreferentielle Erzählung wäre demnach das Paradoxon auf der höchsten Ebene, das jetzt mit Hilfe des Ich aufzulösen versucht wird. Natürlich ist diese Lösung nur eine Lösung für den Leser, die ihm das Verstehen erleichtern soll und die aus der Operationsweise der Selbstreferentialität des Textes deduziert wird. Vorläufig verzichtet man auf das Signifikat und wendet den Signifikanten auf sich selbst an – rekursiv also, zirkelförmig. Der Signifikant ist in diesem Sinne der Text selbst, und nicht seine Einzelteile (Sätze, Absätze usw.). Grammatisch gesehen ist das polyseme Ich das Subjekt. Wenn der Text jetzt in zwei Ebenen zergliedert wird, wird auch das Ich in zwei Ichs geteilt. Hinter dem Text würde der implizite Autor als eine Instanz stehen, die den beschreibenden Text (Metaebene) hervorgebracht hat. Auf der Objektebene stünde dann das Beschriebene, und folglich kann man das andere Ich dem Wesen zuweisen. Was das Wesen macht, würde mit dem Schreiben übereinstimmen. Dem Wesen auf der Objektebene steht der implizite Autor auf der Metaebene gegenüber, dem Bauwerk als Höhlengebilde der Text als verwickeltes sprachliches Gebilde, das zu dem Zweck gebaut wird, den Feind nicht eindringen zu lassen. Der Feind eines komplexen Textes wäre ein Leser, der hinter die Worte zu kommen versucht, das Labyrinth entschlüsseln möchte und sich in das Gebiet des impliziten Autors, in seine Literatur, unangemeldet einnisten würde. Nach dieser Lesart ist der implizite Autor ein feiger Baumeister, der seine Worte als Schutz und Gewehr benutzt, und der sich mit Hilfe von Paradoxien vom Rest der Welt, nach der er sich gleichzeitig sehnt, abgrenzen will. Vielleicht gibt es für den Leser eine Chance darin, dass er nicht unbedingt nach der Bedeutung, nach dem richtigen Eingang und Gang, forscht, sondern dass er langsam um den Bau herumgeht, bis er plötzlich, unerwartet in die Tiefe rutscht. Vielleicht stellt der implizite Autor Fallen auf, indem er solche Signifikanten benutzt, die die Gewissheit des Endes verschieben (abgebrochene Erzählung!). Der Text macht den Leser darauf aufmerksam, dass die Sprache weder ein Sitz der Bedeutungen, noch ein durchsichtiges Kommunikationsmittel ist. Der Leser, der die Verstehensweise des Textes steuern will, kann selbst vom Text manipuliert werden.

Das Problem bei solcher Lesart liegt wieder in der Undurchschaubarkeit des Textes. Man kann sich auf das Wesen/Ich nicht verlassen, weil das

Wesen nicht einmal mit sich selbst zurechtkommen kann und sagen, was die Wahrheit ist. Irgendwann muss man feststellen, ob das Wesen einen Überblick über den Bau hat oder nicht, was sehr schwierig ist, wenn man bedenkt, dass alle Sinneswahrnehmungen hauptsächlich über das Gehör gehen, als ob das Wesen ständig im Dunkeln tappen würde. Wann ist dem Wesen zu glauben? Wenn es behauptet, dass der Bau wohlgelungen scheint, oder wenn es bedauert, dass er viele von Natur ihm aufgezwungene Schwächen hat? Ist die Schwäche wirklich als Schwäche da, oder ist das dauernde Lamentieren über sie eine Täuschung des Feindes? Umgekehrt: Wenn das Wesen sagt, dass der Bau wohlgelungen *scheint*, ist das vielleicht nicht eine Selbsttäuschung, damit die Unzufriedenheit mit dem Werk vorläufig verdeckt wird? Das Problem beim *Bau* ist, dass im Text nichts und vieles verankert ist:

> Aber wichtig oder unwichtig, wie sehr ich auch suche, ich finde nichts, oder vielmehr ich finde zuviel.[52]

7. Gehäuse der Reflexion

Auf die Frage nach der Fiktionalität unserer Alltagserfahrung, die bereits Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* gestellt hatte (»Warum dürfte die Welt, die uns etwas angeht –, nicht eine Fiktion sein?«),[53] wird hier eine bejahende Antwort gegeben. Die literarische Fiktion, die auch wie die Alltagserfahrung des Menschen in großem Maße durch Sprache vermittelt wird, ist demzufolge eine Demonstration der Fiktionalität der menschlichen Wirklichkeit.[54] In dem Sinne kann man den *Bau* als ein sprachliches Gebilde lesen, das als ein Spätwerk Franz Kafkas die Bedingtheit der menschlichen Erkenntnis durch sein Erkenntnisvermögen zum einzigen Referenten macht.

[52] Ebd., S. 489.

[53] Friedrich Nietzsche. *Jenseits von Gut und Böse*, Stuttgart 2003, S. 43.

[54] Inwieweit sich die Fiktionalität der menschlichen Wirklichkeit mit der Paradoxie verbinden lässt, wird von Paul Watzlawick im einführenden Kapitel des zweiten Teiles des Sammelbandes *Die erfundene Wirklichkeit* hervorgehoben. In: Watzlawick, S. 65–66: »Wenn aber die Tragödie, das Drama, und damit alle Literatur, die Wirklichkeit fiktiv beschreiben, und wenn die Wirklichkeit selbst (schon vor aller Beschreibung) eine Fiktion ist, dann wird die Literatur, ganz in von Foersters Sinne zur Beschreibung einer Beschreibung. [...] Denn wenn [...] in diesem erweiterten Rahmen das beschreibende Subjekt und das beschriebene Objekt sich letztlich durchdringen, wenn das Erfundene und sein Erfinder in letzter Instanz untrennbar sind, dann ergibt sich daraus eine Erlebensdimension, in der Ende und Anfang sich paradox zu Einem fügen, wie es das uralte Symbol des Ouroborus, der sich in den Schwanz beißenden Schlange, schon immer versinnbildlicht.«

zgb-15.indb 132 26.2.2007 12:43:19

Das Wesen denkt, reflektiert, und der ganze Vorgang der Geschichte entwickelt sich in der Tat in seinem Kopf. Man kann viel über den Text spekulieren, aber man kann nicht leugnen, dass das Wesen spekuliert und dass es immer wieder Mutmaßungen anstellt, wie sein Bauwerk besser zu gestalten und zu sichern wäre. Die oben ausgeführte Übereinstimmung des Denkens mit dem Handeln des Wesens ist auch aus dem folgenden Zitat ersichtlich: »[...] die Empfindlichkeit des Baues hat mich empfindlich gemacht, seine Verletzungen, schmerzen mich als wären es die meinen«.[55]

Der Bau kann im allgemeinsten Sinne unter dem Oberbegriff Reflexion zusammengefasst werden. Um die »Mannigfaltigkeit des Baues« erfassen zu können, muss man sich nämlich auf eine höhere Ebene emporschwingen können: Das Bauwerk, wenn man es abstrakt und als Grundlage verschiedenster Lesarten erfassen will, bedeutet nichts anderes als ein Gehäuse der Reflexion. Den Bau unter diesen Nenner zu bringen, heißt eine breite Spannweite von möglichen Textinterpretationen zuzulassen: von der Bewusstseinsthematik, autobiografischen und schriftstellerischen Referenzen, Angst vor Beziehungen, Flucht vor Gesellschaft und bürgerlicher Existenz bis hin zu kosmologischem Verstehen des in seine Weltwahrnehmung eingeschlossenen Menschen, der den Zugang zur Welt nur über sein Bewusstsein gewinnen kann.[56] Im Grunde genommen geht es immer um ein Wesen, das sich in sein Bauwerk einschließt, obwohl es ausgehen und draußen bleiben könnte, aber ein innerer Zwang drängt es wieder zurück in die Tiefe, in die Unterwelt, so wie die Maus, die sich, von niemandem gejagt, aus dem weiten Feld zwischen den schließenden Wänden verkriecht und sich selbst zum Tode verurteilt.[57] Ohne Zugang zur Außenwelt kann kein Mensch, kein Tier, kein Organismus, wie auch kein gesellschaftliches System und keine technische Maschine bestehen. Trotzdem hat kein Bewusstsein einen Zugang zu seiner Umwelt.[58] Jedes psychische System überführt notwendig das, was es wahrnimmt, in ihm gehörige Codes. So weist jedes vom Wesen vernommene oder eingebildete Geräusch auf ein Zischen seiner Blutfeinde hin und jedes Zischen ist für sein angstvolles Gemüt ein wahres Zeichen des Unterganges seiner Gänge und des baldigen Todes seiner selbst. Im Sinne solcher Unmöglichkeit

[55] Bau, S. 502.

[56] Vgl. die Behauptung im Beitrag von Heinz von Foerster *Das Konstruieren einer Wirklichkeit*. In: Watzlawick, S. 40: »Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung.«

[57] Vgl. *Kleine Fabel*. In: F. K. *Die Erzählungen*. Hg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 1996, S. 382.

[58] Vgl. Luhmanns Termine *operative Geschlossenheit* und *kognitive Offenheit*. In: Luhmann 2004, S. 92, 100.

zgb-15.indb 133 26.2.2007 12:43:19

jeglicher Kommunikation mit der Außenwelt kann man den *Bau* als Steigerung des existenziellen Alleinseins verstehen, dass in einem Heidegger-Zitat deutlich zum Ausdruck gebracht wird: »Für das Dasein gibt es kein Draußen, weshalb es auch widersinnig ist, von einem Innen zu reden.«[59] Das Wesen haust also völlig alleine in seinem Bau. Die einzigen Kontakte zur Außenwelt sind seine Essvorräte, aber dabei geht es um schier biologischen Bedarf nach Essen (und Blut!) und es gibt keinen gedanklichen Austausch mit der anderen Seite. Das Wesen ist sich dessen zwar bewusst, aber erstaunlicherweise – obwohl alles bezweifelnd – zweifelt es nicht an der eigenen Existenz: »Aber es kommt niemand und ich bleibe auf mich allein angewiesen.«[60] In seiner Selbstverlassenheit will es alles umbauen, umdenken, neu gestalten, bezweifeln, aber es zweifelt nicht an sich und an den eigenen Zweifel. Denn es lebt in seiner Welt und braucht keinen: Ihm genügt es zu denken. Hierbei stellt sich die Frage, ob es genügt zu denken, um zu existieren, oder ob man doch das Gedachte intersubjektiv nachprüfen muss, damit man nicht in der unendlichen Schleife der (Selbst-)Reflexion stecken bleibt. Im engeren Sinne, insbesondere in der von einem Subjekt ausgehenden Erkenntnistheorie, meint Reflexion das Denken des Denkens. Im *Bau* sind die zwei Dimensionen der Reflexion sehr nah aneinander gebracht worden: Schließlich münden sie in eine im Individuum eingeschlossene Reflexion, die über nichts denken kann, ohne sich selbst mitzudenken.

Im Zusammenhang von Sprache und Bewusstsein behauptet ähnlich Günter Heinz, dass Kafkas Romane *Der Process* und *Das Schloß* das beschränkte Bewusstsein thematisieren und schließt auf eine Verankerung des beschränkten, bloß perspektivischen Sagens in diesem beschränkten Bewusstsein:

> In der Natur des Zeichens als Symbol liegt die mit der Sprache gegebene Erkenntnisproblematik begründet. Die eigentliche Ursache für Kafkas Sprachproblematik wird sichtbar: Sie ist der andere Aspekt seiner Bewußtseinsproblematik, die ihn in der Agnosie enden lässt. Wie das subjektive Bewußtsein daran gehindert wird, das zu erkennen, was Ganzheit und Wahrheit benannt werden mag, da die an einen point de vue gebundene Sicht nur Perspektiviertes erkennen kann, so bildet Sprache immer nur ausschnittweise ab. Sprachlicher Perspektivismus und Agnosie sind identisch.[61]

[59] Martin Heidegger. *Die Grundprobleme der Phänomenologie. Vorlesung Marburg Sommersemester 1927*. Zitiert nach Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main 1989, S. 668.

[60] Bau, S. 480.

[61] Günter Heinz. *Franz Kafka. Sprachreflexion als dichterische Einbildungskraft*, Würzburg 1983, S. 68.

Das Wesen durchdenkt alles nur im Bezug zu sich selbst. Es hat eine ausschließlich egozentrische Welterfahrung, hat keine Vorstellung von der Außenwelt und misst sowohl sie als auch die Unterwelt nach eigenem Maß. Der Bau ist nach dem eigenen Maß des Wesens geschnitten, damit es dem Wesen wohl ergehen kann. Natürlich endet seine Welt dann in der Selbstreferentialität. Außerdem ist das Denken des Wesens eher ein mechanistisches Denken, weil man nicht sagen kann, dass das Wesen vermöge seines Denkens irgendwohin gekommen ist. Es hat gedacht und seine Gedanken in Taten umgesetzt, »[...] aber alles blieb unverändert [...]«. Man kann schlussfolgern, dass das Denken gar nicht da ist, um etwas zu Ende zu denken, eher um der Selbstreproduktion willen – damit das miese und zerrissene Leben fortgesetzt wird: »[...] das alles sind recht mühselige Rechungen und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet.«[62]

8. Schlussfolgerung

Der Ausgang der Interpretation war ein provisorischer Eingang. Da *Der Bau* seiner Struktur einem Rhizom ähnlich erscheint, also einer Geflechtform, die dem Leser eine eindeutige Lektüre verweigern will, wurde hier nicht sogleich der Referent berücksichtigt. Es wurde vielmehr versucht, auf die Mannigfaltigkeit des *Baus* / Baus hinzuweisen. Das heißt, in der Arbeit wurde eine Formanalyse angewendet, die die Baustruktur des Textes und Figurativität der Sprache erhellen sollte, ein Verfahren, das verhindern sollte, in die Falle des Autors zu gelangen. Die Sprache, so wie sie in der alltäglichen Kommunikation verstanden wird, soll der Vermittlung von inhaltsvollen Informationen dienen, und das ist eben, was man bei der *Bau*-Lektüre vermeiden musste. Damit das Bedeutende (nicht: das Bezeichnete, die Bedeutung) dieser hochgradig indiziellen Erzählung umfasst werden kann, muss das Bezeichnende vorläufig als wahrheitsträchtig ohnmächtig akzeptiert werden. Man darf es nicht mehr unkritisch als einen eindeutigen Referenten zur außersprachlichen Wirklichkeit annehmen, sondern man muss sich von ihm durch den Text führen lassen. So wurde in dieser Arbeit der widersprüchlichen und selbstbezüglichen Logik des Textes nachgegangen, und nicht der intersubjektiven Alltagslogik, die zwei gegensätzliche Sachverhalte unbedingt auseinander zu halten sucht.

Hier wurde zu zeigen versucht, dass *Der Bau* nicht die nachgeahmte Wirklichkeit wiedergeben möchte, er erzeugt lediglich Bedeutungshinweise, die dem Leser das Innere eines denkenden, selbstbezüglichen Systems vermitteln, direkt und ohne viel Feilarbeit.

[62] Ebd., S. 466.

zgb-15.indb 136 26.2.2007 12:43:20

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 137–155

DAS SPIEL IN HEINRICH BÖLLS ROMANEN (1959–1974)

Boris DUDAŠ
(Universität Rijeka)

Zusammenfassung

Der Literaturnobelpreisträger Heinrich Böll schrieb mehrere Romane höchsten künstlerischen Ranges und ist einer der meist gelesenen und übersetzten deutschen Autoren. Gerade die in diesem Aufsatz behandelten Romane haben besonders breite Leserschaft gefunden. Sie weisen untereinander viele Ähnlichkeiten auf, aber noch mehr Unterschiede, die die Frage nach dem Wesen seines »Fortschreibungsprozesses« aufwerfen. In diesem Aufsatz werden Bölls Romane unter dem Aspekt des Spiels bzw. der Spielfreude als der Triebfeder seines Schaffens untersucht.

Es gibt viele unterschiedliche Interpretationsansätze von Heinrich Bölls literarischem Schaffen: als Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte; als Erinnerung an diese Geschichte bzw. als Kampf gegen das Vergessen; als eine Art Selbsttherapie; als Suche nach der verlorenen Heimat; als Suche nach einer humanen Gesellschaft; als Suche nach einer »bewohnbaren Sprache«; als Gesellschafts- und Sprachkritik; als literarischen »Realismus«; als Hilfestellung für die Zeitgenossen; als politisches Engagement mit literarischen Mitteln... Sie sind alle mehr oder weniger richtig und treffen auf bestimmte Werke und Zeiträume des fast vierzig Jahre andauernden literarischen Schaffens von Heinrich Böll zu. Alle diese Erklärungen lassen einen unbefriedigt, lassen etwas vermissen, etwas genuin Künstlerisches. Ein solches Element könnte das Spiel und die ihm dazugehörige Spielfreude sein. Vielleicht könnte diese Perspektive eine – sicherlich weder restlose noch ausreichende – »Erklärung« bieten, wie in Bölls Werken »etwas wie Leben entsteht, Personen, Schicksale, Handlungen – daß da Verkörperung

zgb-15.indb 137 26.2.2007 12:43:20

stattfindet aus etwas so Totenblassem wie Papier« (Böll, *Versuch über die Vernunft der Poesie*, 1972, S. 36).

»Fortschreibungsprozess« hat Böll selbst seine schriftstellerische Tätigkeit genannt. Darunter ist keineswegs eine wie auch immer geartete literarische Theorie oder narrative Strategie zu verstehen, die er zu verbessern oder zu perfektionieren versucht hätte. Es kommen freilich immer dieselben oder ähnlichen Motive, Themen und Symbole vor. In erzählerischer Hinsicht dominiert aber die Variation, die Veränderung, hinter der als Treibkraft die Spielfreude steht. Dieser Artikel wird sich nicht auf die Kontinuität und Ähnlichkeiten zwischen den Werken, die künstlerischen Oeuvres immanent sind, sondern auf die Variation, Veränderung, »Bewegung nach vorn« (Böll, *Versuch*, S. 36) und Unterschiede zwischen den Werken konzentrieren.

Schon der Titel dieses Artikels beinhaltet zwei Einschränkungen. Auf die meisten Werke aus Bölls umfangreichem Schaffen wird nicht eingegangen und es werden nur seine Romane, wozu auch seine längeren Erzählungen gezählt werden, behandelt. Es wäre kaum möglich und sicherlich verwirrend, alle seine Werke, vor allem die über ein Hundert Kurzgeschichten[1] nach spielerischen Elementen und ihren unterschiedlichen Verwendungen zu untersuchen. Andererseits erscheint der Zeitraum 1959–1974 als ein einheitlicher Lebensabschnitt, in dem Böll als ein erfolgreicher und zufriedener, politisch und künstlerisch engagierter und in die Zukunft optimistisch blickender Schriftsteller gewesen zu sein scheint. Letztendlich trifft die Spielfreude als Generator der künstlerischen Freude und Produktivität gerade auf die in dieser Zeit veröffentlichten Werke zu. Deswegen wird sich der Aufsatz auf die in diesem Zeitraum entstandenen Romane konzentrieren, während einige seiner früheren Werke nur nebenbei erwähnt werden.

Das Spiel, das Böll von Anfang an als ein komplexes Phänomen mit unterschiedlichen Gesichtern behandelt, ist auch in seinen frühen Kriegserzählungen zu finden. Hier ist die »eigene Veränderung des vorgeschriebenen Schicksals« (Sowinski 1993, S. 6 und 129) auch als eine spielerische Komponente zu verstehen. So versucht Andreas, der Held der langen Erzählung[2] *Der Zug war pünktlich* aus dem Jahre 1949, sein Schicksal zu ändern. Andreas überlässt sich verängstigt und passiv lange Zeit seinem Schicksal, das als der ihn von Westdeutschland, wohl von Köln, bis nach

[1] Bernhard Sowinski zählt sie alle in seiner 1993 in der Reihe Sammlung Metzler (sm 272) erschienenen Monographie auf und schreibt über jede von ihnen einige Sätze.

[2] Böll nennt sie Erzählung. In der Böll-Forschung gibt es keinen Konsens darüber, ob sie unter die Kategorie Erzählung, Novelle oder Roman einzustufen ist. Vgl. Sowinski 1993, S. 49. Sowinski selbst nennt sie passend »eine zerdehnte Kurzgeschichte« (S. 149).

zgb-15.indb 138 26.2.2007 12:43:20

Lemberg in der Ukraine bringende Zug erscheint. In einem Bordell in Lemberg lernt er Olina, eine merkwürdige Frau, die gleichaltrig wie er und gleichzeitig Prostituierte, studierte Klavierspielerin, Spionin und Widerstandskämpferin ist, kennen und lieben. Diese Bekanntschaft weckt in ihm den Lebenstrieb und sie versuchen gemeinsam, das Schicksal zu ändern, verursachen aber paradoxerweise, dass das Schicksal in Bezug auf den Ort und die Zeit ihres Todes ganz genau so, wie es Andreas vorahnte, in Erfüllung geht: Sie werden erschossen in der Nähe des Ortes Stryj und am Sonntagmorgen um sechs Uhr.

In diesem Sinne kann man möglicherweise auch den Versuch von Feinhals, der Hauptfigur im Roman *Wo warst du, Adam?* aus dem Jahre 1951, aus dem Krieg nach Hause zu kommen, als Spiel werten, das allerdings als sinnlos erscheint. Diese Interpretationsweise ist aber sehr gewagt, da in diesem Roman das Wort »Spiel« kein einziges Mal vorkommt.

Der Krieg wird in *Der Zug war pünktlich* einmal explizit »furchtbares Spiel« genannt, an dem alle teilnehmen:

> Das Spiel: andere in den Tod schicken, die man nicht kennt. (S. 99)

Dieser Gedanke wird aber nicht weitergeführt. Und andere Konnotationen von Spiel – wie das Kartenspiel während der Zugfahrt oder Olinas Klavierspiel – bleiben nebensächlich. Das Spiel ist also in Bölls frühen Werken weder als inhaltliches Motiv noch als Motivation oder gar formales Strukturprinzip von Bedeutung. Es bleibt sekundär, während es in diesen frühen Werken vor allem um die Vergangenheits- oder Gegenwartsbewältigung geht.

Das Spiel ist in mehrfacher Hinsicht von zentraler Bedeutung für den Roman *Billard um halb zehn* aus dem Jahre 1959.[3] Das Wort kommt unzählige Male vor, so oft, dass man es nicht zählen kann. Es ist aber kein Leitmotiv – die in diesem Roman zahlreichen Leitmotive hat Böll durch Kursivschrift hervorgehoben. Andererseits ist das Wort »Spiel« immer in einen Kontext eingebettet und hat mehrere, sehr verschiedene Bedeutungen.

Schließlich ist das Billard auch ein Spiel, nach dessen Prinzipien Böll seinen Roman baut. Worte und Sätze in diesem Roman, die an das, was sie bezeichnen, also an Bilder, Gedanken und Gefühle, gebunden sind, funktionieren nach dem Prinzip des berechneten Zufalls des Billardspiels: Das eine Wort stößt das andere an, der eine Satz stößt den nächsten an, wobei der erste noch eine Weile weiter »rollt« und wirkt. So wird ein besonderer Rhythmus, der Rhythmus der sprachlichen Simultaneität erzeugt.

[3] Balzer bezeichnet diesen Roman als »zwar einen Höhepunkt in der schriftstellerischen Entwicklung Bölls, zugleich aber auch den Schlußpunkt einer Entwicklungsphase« (Balzer 1977, S. 74). Vom Maßstab des Spiels als schriftstellerischen Prinzips ausgehend, ist aber dieser Roman eher der Anfang der nächsten Phase in Bölls Oeuvre.

Die in diesem Roman geschilderte Welt und der »*Rhythmus des Humanen*« (Janssen 1985) vermögen es, den Leser[4] durch das »dichte und metaphorische« (Zylinski 1995, S. 29) Sprachdickicht zu führen, das dadurch entsteht, weil Böll billardiert,[5] so wie die Hauptfigur seines Romans regellos spielt:

> Er spielte schon lange nicht mehr nach Regeln, wollte nicht Serien spielen, Points sammeln; er stieß eine Kugel an, manchmal sanft, manchmal hart, scheinbar sinnlos und zwecklos [...]. (B, S. 40)[6]

»Die Kombinatorik des Billardspiels ist der magische Schlüssel [...]« schrieb Karl August Horst (1959, S. 69). Vielleicht noch wichtiger ist das Schlagballspiel. Bekanntermaßen ist das Schlagballkapitel (Kap. 3) die »erste Zelle dieses Romans« (Bienek 1962, S. 142) gewesen, der thematische und sprachliche »Einstieg« in den Roman (Balzer 1977, S. 66). Dieses »dramatische« Schlagballspiel, »das Robert in die Opposition von Gruppierungen um 'Lamm und Büffel' im NS-System einweiht und sein weiteres Leben bestimmt« (Wehdeking 2000; S. 184) ist der erste und den weiteren Verlauf bestimmende Höhepunkt des Romans. Dem Billard- und dem Schlagballspiel sind die Bewegung, mathematische und physikalische Gesetze und das Maß gemeinsam, und dadurch bilden sie das Formprinzip dieses Romans.

Dennoch haben diese zwei Spielarten zwei einander entgegengesetzte Funktionen im Roman bzw. im Leben von Robert Fähmel: Mit dem gewonnenen Schlagballspiel, wodurch er, da er Unrecht nicht ertragen kann (B, S. 30), das »Lamm« Schrella schützt und selbst zum »Hirten« wird, tritt er ins Leben und in die Zeit, in die Erwachsenenwelt, wird politisch aktiv und nimmt Partei für die Schwachen. Das Billard dagegen ist das Spiel der Abstinenz.[7] Es ist die Abstinenz vom Leben, von gesellschaftlichen Bin-

[4] Eigentlich sollte jedes Mal »Leserinnen und Leser« geschrieben werden. Aus ökonomischen Gründen wird aber nur die kürzere Form »Leser« benutzt.

[5] Im Wahrig-Wörterbuch wird die Bedeutung dieses Verbs als »Billard in unzulässiger Weise spielen« definiert.

[6] Um eventuelle Missverständnisse oder Verwechslungen zu vermeiden, wird der Seitenangabe der Anfangsbuchstabe des Romans vorangestellt: B = *Billard um halb zehn*; A = *Ansichten eines Clowns*; E = *Entfernung von der Truppe*; G = *Gruppenbild mit Dame*; VE = *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Vollständige Literaturangabe mit der Angabe der Auflage ist im Literaturverzeichnis am Ende des Artikels zu finden.

[7] Abu Hasha nennt das Billardspiel zutreffend Roberts zweites Dasein, in das er sich flüchtet (Abu Hasha 1986, S. 141f.). Das widerspricht aber seiner anderen These, Robert würde im Billardzimmer versuchen, die Vergangenheit zu verarbeiten, sie zu »er-sprechen«, indem er sie Hugo erzählt. Auch im Übrigen liegt Abu Hasha in seinen Interpretationsversuchen falsch, so wenn er im Billardspiel die friedliche Art der Destruktion, also das Billardspiel

dungen und politischer Aktivität, von humanem Handeln, »Ausdruck einer lebensfremden Haltung« (Balzer 1977, S. 68): »Musik ohne Melodie, Malerei ohne Bild« (B, S. 41). Bezeichnenderweise spielte er Billard wohl zum ersten Mal im Exil in Amsterdam, mit Schrella, mit dem er auch zum letzten Male spielt (B, S. 311f.) und der das weitere Billardspiel verhindert:[8]

> [...] war es Schrella, der die ständige Gegenwärtigkeit der Zeit mitgebracht, den Zauber gelöst hatte: [...] (B, S. 311)

Indem Robert Hugo adoptiert, macht er einen »Schritt ins Leben« (Balzer 1977, S. 70). Er kehrt ins gesellschaftliche Leben zurück, handelt human und politisch und beschützt wieder einen Schwachen, ein »Lamm«, das leitmotivische Gebot »weide deine Lämmer« verwirklichend.[9]

Im Laufe des Romans kommt das Wort »Spiel« immer öfter vor und es wird auch von anderen Romanfiguren in höchst unterschiedlicher Bedeutung benutzt. Vor allem benutzt es der alte Heinrich Fähmel. Für ihn waren das Leben und der soziale Aufstieg ein Spiel, ein Rollenspiel. Im 4. Kapitel erinnert er sich: In die Stadt angekommen, entwarf er »eine komplizierte Tanzfigur« (B, S. 81), und einen Plan (B, S. 82), ein Drehbuch, nach dem gespielt wurde und in dem er Solist und kein Komparse war (B, S. 98).[10] Sein Motiv waren weder Geld noch Ruhm, sondern das Spiel selbst, das er liebte (B, S. 116) und das er zu Ende spielen wollte (B, S. 117). Mit der Zeit wurden das Spiel-Traumkabinett (B, S. 106) und die Wirklichkeit eins, in das Spiel wurden berufliches und Familienleben integriert:

> Das Spiel ließ mich nicht mehr los; die Zeichnungen wurden größer, die Vorstellungen genauer, und fast ohne es zu merken, befand ich mich

als Ersatz für die Sprengungen, als »Reproduktion des Sprengens und Schießens […], als Zwang zur Wiederholung der zerstörerischen Kriegshandlungen« erkannt zu haben meint (Abu Hasha 1986, S. 144). In diesem Teil von Abu Hashas Buch (S. 138–146) gibt es etliche sachliche Fehler, sowohl in Bezug auf die Handlung als auch auf das Romanpersonal.

[8] Balzer hat Recht mit seiner Feststellung, Schrella beende mit seiner Rückkehr Roberts Billardspiel (Balzer 1997, S. 228).

[9] Balzer meint, Robert würde durch diese Adoption versuchen, das Versäumte nachzuholen, wofür es aber keine Belege im Roman gibt, weder Aussagen noch Gedanken (Balzer 1977, S. 70). Abu Hasha dagegen unterstellt Robert geradezu, aus egoistischen Motiven zu handeln, nämlich durch die Adoption Hugo in seine Verfügungsgewalt bringen, von ihm Besitz ergreifen zu wollen (Abu Hasha 1986, S. 146). Abu Hasha glaubt übrigens, Hugo wäre ein Neffe von Schrella (S. 140).

[10] Thomas / Will (1969, S. 64) machen auf das Vokabular des Theaters aufmerksam. Sie irren aber in ihrer Feststellung, Heinrich wäre »Erbe wohlhabender Erben gewesen«, was sein Spiel völlig freiwillig machen würde (S. 65). Sein Rollenspiel, mit dem er einen gesellschaftlich erwünschten Mythos aufbaut, ist zugleich auch die Voraussetzung für seine wirtschaftliche Prosperität.

zgb-15.indb 141 26.2.2007 12:43:20

> plötzlich mitten in der Kalkulation; rechnen gelernt, zeichnen gelernt [...]. (B, S. 117)

Er bekam Angst vor dem »großen Spiel« (B, S. 119), das er gewinnen konnte, weil zum Spiel auch Sieg oder Niederlage gehört. David, wie ihn seine Frau Johanna nennt, hat den Goliat, die großbürgerliche Gesellschaft, besiegt. Der Sieg ist aber nur scheinbar, weil er sich zumindest äußerlich dem Spiel unterordnen muss: »Der Rollenentwurf verfestigt sich zu einer Rollenverpflichtung der Gesellschaft gegenüber.« (Thomas / Will 1969, S. 65)

Heinrich Fähmel spielte auch Billard, aber in Gesellschaft, als soziale Pflicht und nach allgemein akzeptierten Regeln. Er spielte jahrzehntelang mit Leichtigkeit und mit ironischem Lächeln im Gesicht mit, auch wenn er schwere Verluste und Wunden zu ertragen hatte, ihm drei Kinder starben und seine Frau in die geschlossene Anstalt eingewiesen wurde. Und dennoch ist ihm in der NS-Zeit die Spiellust vergangen, als das Spiel als Todsünde galt (B, S. 175) und eine Handbewegung Leben kosten konnte.

Heinrich hatte in seiner Frau Johanna eine gute Spielgefährtin, für die sogar die Abiturprüfung ein Spiel war (B, S. 148) und die in ihrem bourgeoisen Elternhaus »gegen die Sturheit der Pflicht, die das Leben nicht als ein Spiel zu spielen erlaubt« (Thomas / Will 1969, S. 66) rebellierte. Sie ertrug aber den Verlust ihrer Kinder viel schwieriger und die Inhumanität sowohl des »kaiserlichen Narren« als auch der Nationalsozialisten überhaupt nicht, mit der Konsequenz, dass sie vom Leben als Spiel früh Abstand nahm.

Das Dynamit ist ein »herrliches Zeug zum Spielen« (B, S. 315). Somit spielte bei der Sprengung der Abtei, die Robert Fähmel durchführte, neben einer Art von Vergeltung für die Opfer und »Lämmer« und dem »abstrakten Interesse« (B, S. 188) auch das Spiel eine Rolle, auch wenn Robert seine Aussage korrigiert, diese aber alles andere als überzeugend klingt: »Vielleicht war es nur ein Spaß, ein Spiel.« (S. 187)

Heinrich Fähmel hat seine Bauwerke nie als Kunstwerke und seine Arbeit als Architekt nie als Kunst verstanden. Gewissermaßen spielt Heinrich Fähmel »die Rolle eines Architekten, um sich zu beweisen, daß er tatsächlich Architekt ist« (Thomas / Will 1969, S. 65). Die Spieler Heinrich und Robert, sowie deren »Spiele« das Bauen und die Zerstörung werden eher als Anti-Kunst dargestellt, die allerdings auf so präzisen Grundlagen wie Statik und Dynamik, Physik und Mathematik fußen.

Joseph, Roberts Sohn und Vertreter der Nachkriegsgeneration, treibt Spiele mit den Grenzsituationen. Er rast mit dem Auto, berechnet die Geschwindigkeit, den Bremsweg und die Zeit, und riskiert, sich und seine Freundin in den Abgrund zu stürzen. Während das für ihn »nur ein Spiel« (B, S. 228) ist, ist es für Marianne »ein schreckliches Spiel« (B, S. 229). Ma-

zgb-15.indb 142 26.2.2007 12:43:20

riannes Erlebnis rückt das Spiel in ein völlig neues, schreckliches Licht. Ihre eigene Mutter hat ihr die Schlinge um den Hals gelegt und wollte mit ihr *»das Spiel: Er hat es befohlen«* (B, S. 240 – kursiv von Böll)[11] spielen. Ein Mann hat sie gerettet, während ihr kleiner Bruder sterben musste, weil es Hitler befohlen hatte.

Schreckliche Spiele hat auch der »Büffel« Nettlinger gespielt – aber unbewusst:

> [...] auch damals habe ich an der Echtheit deiner persönlichen Motive und Gefühle nie gezweifelt; [...] denn du hast die Rollen nicht bewußt gespielt – sonst wärst du ein Zyniker oder ein Verbrecher – beides bist du nicht. (B, S. 206)

Dagegen wird das Motiv des Spiels nie mit den »Lämmern« (Schrella, Edith), mit den Vertretern des rein Menschlichen in Zusammenhang gebracht (vgl. Thomas/Will 1969, S. 68).

Das Spiel ist eines der zentralen Motive in *Billard um halb zehn*. Bölls Verständnis dieses Phänomens ist aber höchst komplex. Er setzt es aber sehr differenziert ein und spielt mehrere Bedeutungen des *homo ludens* durch: soziales Spiel; Kombinatorik, die man aufbauend und zerstörend einsetzen kann, wobei in beiden Fällen die Vorzeichen »positiv« bzw. »negativ« vom Kontext abhängig sind; Spiel am Abgrund in einer Grenzsituation; schließlich Mordakt. Das Spiel hat mit der Bewegung zu tun, und der gesellschaftliche und politische Kontext bestimmt, ob diese Bewegung das Leben kosten kann.

»Mensch-ärgere-Dich-nicht« könnte Bölls nächster Roman heißen, den er aber aus guten Gründen doch *Ansichten eines Clowns* (1963) nannte. Dieses Spiel kommt beinah leitmotivisch vor: Genau vierzehn Mal wird es im Laufe des Romans erwähnt.[12] Das kann niemals Zufall sein. Beim ersten Mal wird dieses Spiel Clowns »privates Laster« (A, S. 38) genannt, aber etwas so nebensächliches wäre doch nicht so oft erwähnt worden: »Ich habe ein ähnliches Gefühl der großartigen Leere manchmal beim Mensch-ärgere-Dich-nicht-Spielen, wenn es über drei, vier Stunden lang dauert [...].« (A; S. 112)

Die erwähnte Dauer des Spiels entspricht der Dauer der Romangegenwart: Es ist schon dunkel, wenn Hans Schnier an diesem Karnevalstag Anfang März in Bonn ankommt (A, S. 7), und um 21,30 h verlässt er seine Wohnung in Richtung Bonner Hauptbahnhof (A, S. 274). Worum geht es eigentlich in diesen drei bis vier Stunden?

[11] Auf vier Seiten (240–243) kommt das Leitmotiv *Er hat es befohlen* sechs Mal vor, vier Mal davon mit der vorangestellten Bezeichnung »das Spiel«.

[12] S. 38, 80, 104 (zweimal), 107, 110, 112, 113, 114, 128, 131, 187, 261 und 272.

Hauptsächlich geht es darum, andere zu ärgern. Hans Schnier ärgert sich über die Inhumanität der Personen, mit denen er telefonisch Kontakt aufnimmt, von denen die meisten dem »Kreis fortschrittlicher Katholiken« (A, S. 17) angehören. Viel wichtiger ist aber, dass er sie – früher mit Erfolg, jetzt erfolglos – ärgert, indem er sie beim Wort oder bei ihren Prinzipien packt. So erwidert er an die humorvolle Anekdote von Sommerwild über das außereheliche Leben eines Theologen mit der Erzählung vom Arbeiter Frehlingen, der mit einer Frau mit drei Kindern außerehelich lebte und nach Aufforderung von Seiten des Pfarrers sie seines Hauses verwies, was zu Folge hatte, dass die Frau auf den Strich ging, um ihre Kinder ernähren zu können, und Frehlingen sich dem Alkohol hingab. Der Clown packt das Prinzip am Schöpf, damit seine Inhumanität aufzeigend. Dabei reagiert er naiv-spontan, mit der Folge, dass die Betroffenen gekränkt werden: »Es entstand wieder so ein peinliches Schweigen, wie immer, wenn ich etwas sagte [...].« (A; S. 95)

Schon beim ersten Treffen mit dem »katholischen Kreis« ärgert sich der Clown über Sommerwild, zunächst dass dieser Prälat auf die Jagd geht, obwohl katholischen Geistlichen die Teilnahme an der Jagd verboten ist, dann dass Sommerwild den alten Derkum, Maries Vater, im positiven Ton erwähnt, obwohl er versucht hat, den alten Derkum zu ruinieren, den Kindern der katholischen Schule Einkauf bei Derkum verbietend (A; S. 92f.). Clowns Antwort ist aufschlussreich: »Ohne Herrn Derkum wäre unsere gute alte, so fromme Stadt noch dreckiger, er ist wenigstens kein Heuchler.« (A; S. 93)

Eigentlich ist die Heuchelei, wie sie Günter Blamberger beschreibt, auf Clowns Wertskala die allerschlimmste Sünde:

> Die Heuchelei besteht für den Clown darin, daß einst nationalsozialistischer, jetzt demokratischer Gemeinsinn vorgetäuscht wird, wo es in Wirklichkeit nur um die Wahrung privater Interessen ging und geht. [...] Die Heuchelei ist universal, weil das Besitzdenken universal ist. (Blamberger 2000, S. 211)

Die Heuchelei ist vom Rollenspiel zu unterscheiden. Hans' Mutter versuchte, eine glückliche Familie zu spielen – das war ihr Wunsch; sein Vater übernimmt gern die Rolle des Verhandlungspartners in Fernsehsendungen – das passt zu ihm gut, er braucht nicht mal zu spielen (A, S. 161). Und: »Mancher Blinde spielt, obwohl er wirklich blind ist, den Blinden.« (A, S. 166)

Der Clown selbst trägt »Masken«, treibt Spielerei, wenn er ungeschminkt ist (A, S. 249): »Was ihm persönlich nahegeht, ist von seiner Selbstdarstellung als Clown nicht abzulösen. Clownsein bedeutet für ihn keine Rolle.« (Thomas / Will 1969, S. 70)

Wenn nicht im Rollenspiel, worin besteht dann das Spiel? Aus Ärger und Gegnerschaft. Hans fragt seinen Vater: »Ist es denn nicht langweilig, gar keine Gegner zu haben?« (A, S. 162)

Wen ärgert der Clown Hans Schnier – und wen der Schriftsteller Heinrich Böll? Sie müssen auch in diesem Punkt auseinander gehalten werden – das gehört auch zum Spiel. Wie wichtig das Motiv des Ärgerns ist, bezeugt die kurze Szene des Besuchs in der DDR (A, S. 237ff.), der Ur-Keim des Romans. Völlig naiv, spontan und unmotiviert ärgert der Clown die DDR-Funktionäre: Zunächst möchte Hans in diesem kirchenfeindlichen Staat die Stelle, wo Luther seine Disputation gehalten hat, und Marie die katholisch-theologische Fakultät besuchen. Der zweite Stein des Anstoßes ist die Tatsache, dass Hans und Marie nicht »richtig« verheiratet sind. Die DDR-Funktionäre werden aber richtig verärgert, wenn sich der Clown weigert, die satirischen Pantomimen über die westdeutschen Phänomene und Institutionen aufzuführen, und stattdessen die Nummern wie »Sitzung des Kreiskomitees«, »Der Kulturrat tritt zusammen« o.ä. aufführen möchte. Die Parteigenossen lassen das nicht zu und fordern Hans und Marie auf, Erfurt[13] und die DDR mit dem ersten Zug zu verlassen. Clowns Fazit lautet: »Wir waren im ganzen nur sechs oder sieben Stunden in Erfurt gewesen, aber wir hatten es mit allen verdorben [...].« (A, S. 239)

Viel schwieriger ist es, westdeutsche Machthaber, alte Kapitalisten und Politiker, zu ärgern. Hans' Großvater brachte hin und wieder diese »alten Knaben« zu Schießübungen mit nach Hause und Hans durfte ihnen kleine Nummern vorführen: »Und wie boshaft ich es auch zu machen versucht hatte, sie hatten sich totgelacht, 'köstlich amüsiert', [...].« (A, S. 61)

Gerne werden auch die eigenen Familienmitglieder geärgert. Insbesondere die Mutter, im Roman wie ein Unmensch dargestellt, wird wegen ihres Geizes und Präsentationssucht gestichelt. Der Vater, der das Geld als Investitionsmittel, nicht aber als Verbrauchsgegenstand akzeptieren kann, ansonsten aber als gütig gezeichnet wird, wird nur in Bezug auf seine Einstellung zum Geld geärgert: Hans jongliert vor dessen Nase mit einer Münze, in Hoffnung, Vater würde ihm Geld geben. Der zum Katholizismus konvertierte brave und bedürfnislose Bruder Leo, der Theologie studiert und Ordnung, Regeln und Normen über alles stellt, wird nicht geärgert. Erst wenn ihm die Regeln des Konvikts, in dem er wohnt, wichtiger sind als die Bruderliebe, reagiert Hans selbst verärgert.

Am liebsten ärgert Hans die Mitglieder des »katholischen Kreises«. Alle seine Telefongespräche mit ihnen sind mit boshaften Sticheleien und Beleidigungen durchsetzt. Durch seine Augen gesehen kommt zum Aus-

[13] Helmut Bernsmeier schreibt irrtümlich, Clown würde Leipzig besuchen. (Bernsmeier 1997, S. 109)

druck die aufdringliche Kritik am Katholizismus, an dessen Vertretern[14] – »Verbandskatholizismus« genannt – und an dessen Prinzipien, die dem Sinn des Christentums widersprechen. Alle Vertreter des Katholizismus, ausgenommen Marie, Züpfner und Monika Silvs, werden vom Clown ausgesprochen negativ geschildert: als Heuchler, Egoisten und Materialisten. Am schlimmsten erscheint die in ihnen verkörperte Verflechtung von Katholizismus und Politik. Diese Verflechtung war nur im Bonn vorstellbar – damit wird Bonn (A, S. 71f.), das auch als eine liebenswerte aber »übertriebene« Stadt charakterisiert wird, in die Kritik mit einbezogen. Die Kapitalismuskritik ist in der Person des Clowns, der sich von seiner Millionärsfamilie trennt, mit inbegriffen.

Besonders ärgerlich ist das Erinnern an Situationen, Menschen und Taten, die man vergessen bzw. verdrängen möchte. Der Clown erinnert sich und andere konsequent an die Vergangenheit, vor allem auf ihre Taten in der Nazi-Zeit. Die eigene Mutter wird immer wieder an ihre von ihrem politischen Opportunismus verursachte Zustimmung zum Nationalsozialismus erinnert, sowie an ihre Schuld am Tode ihrer eigenen Tochter, die sie in den letzten Kriegstagen geschickt hatte, die »heilige deutsche Erde« zu verteidigen, wobei diese ums Leben kam. Der Clown erinnert sich daran, was für ein »Nazischwein« (A, S. 26) Herbert Kalick im Alter von zehn Jahren war, und an seine Untaten in jener Zeit (A, S. 28, S. 204f.). Hans erinnert sich auch daran, dass der Lehrer Brühl, der jetzt an der Pädagogischen Hochschule lehrt, glühender Nationalist war, freilich nicht in der Partei. Diese Erinnerungen lösen Unbehagen oder Aggression aus – vor allem bei den Lesern, die zur Erinnerung gezwungen werden.

»Sie haben Einfälle« sagt Monika Silvs zum Clown (A, S. 218). Und im Interview mit Werner Koch sagte Böll:

> Ja, plötzlich kommt, sagen wir mal, ein Einfall, der unwichtig ist, Einfälle sind eigentlich nur die Voraussetzungen, und für diesen Einfall brauche ich – ja, wie soll ich das nennen? Nicht Milieu, nicht Boden – ich brauche einen bestimmten Platz, wo der hingehört. (Koch 1968, S. 105)

[14] *Ansichten eines Clowns* wurde zu seiner Entstehungszeit wegen der hier scheinbar massiv ausgeübten Kritik – zu unrecht, wie Balzer (1977, S. 85) feststellt – als hasserfülltes antikatholisches Pamphlet rezipiert. Es wurde übersehen, dass eine solche Kritik, die zweifellos hier vorhanden ist, in *Und sagte kein einziges Wort* noch viel massiver und »vehement, direkt und unverblümt« (Balzer 1977, S. 39) zum Ausdruck gebracht wurde, sowie dass Bölls Kritik in *Haus ohne Hüter* »von einer Schärfe, die er [...] nicht wieder überboten hat« (Balzer 1977, S. 47), ist. Während in Werken mit satirischer Absicht mit der »Technik der unaufdringlichen Entlarvung gearbeitet« (Thomas / Will 1969, S. 61) wird, ist die satirische Kritik in *Ansichten eines Clowns* sehr aufdringlich, was daher kommt, dass dort die Kritik primär um der Kritik (wenn sie auch provozieren sollte) willen vorhanden ist, hier dagegen sie primär eine provokatorische Funktion übernimmt: die Funktion des Ärgerns.

zgb-15.indb 146 26.2.2007 12:43:21

Von Einfällen aller Art wimmelt es in *Ansichten eines Clowns*. Ärger, Einfälle und Kritik gehören in diesem Roman zusammen. Es gibt auch beinah lyrische, positive Einfälle, wie z.B. die Abschweifungen über männliche und weibliche Hände (A, S. 220f.). Meist sind es aber gesellschaftskritische bzw. satirische Einfälle, wo man »für den Einfall nur einen Platz suchen muß und ihn an diesem Platz entwickelt« (Bienek 1962, S. 142), wie z.B.:

– über den Bildungsehrgeiz der Eltern (A, S. 40), über die Schule (A, S. 75), dass die Bildung imponiert (A, S. 86), die Bildung als »Rassenfrage: Abiturienten, Nichtabiturienten, Lehrer, Studienräte, Akademiker, Nichtakademiker, lauter Rassen« (A, S. 40);
– über das Verhältnis von arm und reich: Kinkels Anekdote vom Mann, der sich mit 500 DM Gehalt gut einzurichten wusste, mit mehr Geld kaum auskam, und erst mit 3.000 DM Monatsgehalt wieder gut zurechtkam (A, S. 18f.); der reiche Hans Schnier wäscht sich morgens nicht, sondern reibt sich mit Kölnisch Wasser, das er von seinem Onkel, dem Generalvertreter für diese Marke, geschenkt bekommt (A, S. 55f.). Fazit: »Reiche Leute bekommen ja viel mehr geschenkt als arme, und was sie kaufen müssen, bekommen sie meistens billiger« (A, S. 263);
– über die Adelssucht der Deutschen: »Die Deutschen sind ja heute adelssüchtiger und adelsgläubiger als 1910. Sogar Menschen, die für intelligent gehalten werden, reißen sich um Adelsbekanntschaften.« (A, S. 127);
– über die Deutschen, vor allem Männer, die den »schönen Zeiten« im Zweiten Weltkrieg nachtrauern (A, S. 132) und deutschtümlich brav die CDU wählen (A, S. 232f.).

Es ist schon richtig, dass diese inhaltlichen und weltanschaulichen Gesichtspunkte im Roman, jedenfalls in quantitativer Hinsicht, dominieren (vgl. Meid 2001, S. 67). Dennoch sind das alles lose miteinander verbundene Einfälle, keine in sich geschlossene oder gar politisch, soziologisch oder philosophisch fundierte Kritik. Es ist ja nicht mal wirkliches soziales oder politisches Engagement, das für Böll jeder Dichtung sowieso immanent ist, wie man aus dem folgenden Satz im 1961 – also zur Entstehungszeit von *Ansichten eines Clowns* – geführten Interview mit Horst Bienek schließen kann: »Ich könnte nicht sagen, für oder gegen was ich engagiert bin.« (Bienek 1962; S.143)

Das Spiel mit den Einfällen, voll Witzes als Herstellung von Beziehungen zwischen disparaten Phänomenen und Scharfsinns als differenzierender Fähigkeit, das eine entschlossene politische und Gesellschaftskritik simuliert, wird durch die Hauptfigur, den Clown, aber auch durch die »Ästhetik der Wiederholung« (A, S. 256) zusammengehalten. So werden bestimmte Motive wiederholt und in verschiedenen Teilen des Romans plaziert.

»Mensch-ärgere-Dich-nicht« – mit wem spielt Böll dieses Spiel? Eine Figur wird rausgeschmissen: der unangepasste, scheiternde Clown. Er sollte sich deswegen nicht ärgern: Es ist ja nur ein Spiel. Blöckers Worte verweisen auf noch einen Adressaten der Botschaft:

> Der Clown Hans Schnier scheitert, aber der Anblick seines Scheiterns leistet mehr als ein Sieg, denn er trifft *uns* wie eine persönliche Schuld. (Blöcker 1963, S. 75 – hervorgehoben von BD)

Das soll es auch: Der Clown – als gesellschaftlicher Abfall, was bei Böll seit seinen *Frankfurter Vorlesungen*[15] stets positiv besetzt wird – und seine Einfälle sollen beim Leser Schuldbewusstsein wecken, ihn provozieren, in ihm den Ärger mobilisieren. Marcel Reich-Ranicki (1963) hat diesen Roman »ein Buch des Mißmuts und der Liebe« genannt. Es geht aber weder um Bölls noch Clowns Missmut (der letztere ist nur ein Mittel) – es geht darum, den Missmut beim Leser zu erregen.

Die eigentlichen Mitspieler in diesem epischen »Mensch-ärgere-Dich-nicht«-Spiel sind die Leser, denen Böll »neue Dimensionen ihrer Wahrnehmung zu erschließen, sie im Sinne einer humanen Einstellung zu öffnen« (Zylinski 1997, S. 49) versucht. Mit den Mitteln der *spielerischen* Provokation versucht Böll, die »Kardinalfrage seiner Poetik«, »wie Literatur in einer inhumanen Gesellschaft ihr Engagement für das Humane sichtbar machen kann« (Blamberger 2000, S. 207), zu lösen. Der Roman schlug hohe Wellen in der westdeutschen Öffentlichkeit, was zeigt, dass das Lesepublikum – aber auch die Kritiker und die Literaturwissenschaftler – weder den spielerischen Aufruf zur humanen Veränderung der Welt und seiner selbst noch den Appell, sich nicht zu ärgern, wahrgenommen hat.

Das Spiel »mit den Rollen von Leser und Interpret« (Balzer 1977, S. 88) treibt Böll in *Entfernung von der Truppe* (1964) auf die Spitze. Immer wieder besteht er darauf, den Leser verwirren zu wollen, insbesondere in Bezug auf die Figur des fiktiven Ich-Erzählers (E, S. 89) und dessen Schwiegermutter (E, S. 117), um sie einer Kategorisierung zu entziehen. Er erzählt punktuell, besteht darauf, dass der Leser nach Zusammenhängen sucht und sich ein eigenes Bild – eigentlich Bilder – vom Geschehen und von den Figuren samt deren Motivationen macht. Dem Leser wird große Freiheit in Bezug auf die Rezeption gelassen, wobei der letzte Satz vorgibt, die gelesene Erzählung wäre als Rätselspiel aufzufassen: »e) Der Erzähler verbirgt etwas. Was?« (E, S. 152)

[15] Böll hat in *Frankfurter Vorlesungen* den berühmt gewordenen Satz formuliert: »Die Literatur kann offenbar nur zum Gegenstand wählen, was von der Gesellschaft zum Abfall, als abfällig erklärt wird.« (S. 82)

Entfernung von der Truppe wird von Böll selbst, von den Verlegern und von den Forschern neutral mit »Erzählung« bezeichnet. Nur dass da nicht so richtig erzählt wird, wie Reich-Ranicki missvergnügt feststellt:

> Der Umstand, daß Böll jetzt meist nicht darstellt, sondern nur feststellt, also nicht mit epischen Mitteln sichtbar macht, sondern sich auf die nackte Mitteilung beschränkt. (Reich-Ranicki 1964; S. 53)

Diese Erzählung ist einerseits als die Vorstufe zum späteren Roman *Gruppenbild mit Dame* (1971) von Bedeutung. Andererseits ist diese Erzählung, über die der Schriftsteller Böll gestand, sie würde viele autobiographische Elemente beinhalten, pures Spiel ohne Absicht, was der fiktive Erzähler auch betont: »Es geschieht – wie alles in diesem Erzählwerk – ohne Absicht.« (E, S. 115)

Da sich der fiktive Ich-Erzähler über »kompositorische Gründe« mokiert (E, S. 93, 130 und 137), ist anzunehmen, dass diese unwichtig sind. Beschreibungen und Abschweifungen, »Wechsel der Erzählebene« (E, S. 123) und Textmontage, Vorausschau und Rückblenden, Schwenkungen (E, S. 98 und 106), Einfälle und der Grundgedanke kommen unvermittelt nach- und nebeneinander vor, so als wären sie aus einem Guss niedergeschrieben worden und als hätte der Autor es versäumt, danach Ordnung in den Text zu bringen. Das wollte er wohl auch nicht, sondern ließ diesen spielerisches Experiment, »Rohbau« (E, S. 120) bleiben.

Im »Rohbau«-Zustand ist gewissermaßen auch Bölls umfangreichster und »nach Meinung vieler Kritiker bedeutendster Roman« (Vogt 2000, S. 222) *Gruppenbild mit Dame* (1971) geblieben: Zunächst plante Böll, einen Roman in vier Teilen zu schreiben, die »erste Abteilung« (G, S. 7) nahm aber solchen Umfang, dass sie zum eigenständigen Roman wurde. Das deutet darauf hin, dass der Roman auch als eine Art Experiment entstand und als *work in progress* zu betrachten ist: »Sieht man von der skizzierten Grundidee ab, schreibt Böll ohne festes, detailliertes Konzept [...].« (Bellmann 2002, S. 120)

Wie ist es aber möglich, dass ein so bedeutender Roman ohne eine erkennbare bzw. festgelegte narrative Strategie entsteht? Im Grunde genommen ist der ganze Roman ein Spiel mit mannigfaltigen Bestandteilen, wobei die Grundidee, das Leben einer 48jährigen deutschen Frau darzustellen, als Handlungsgerüst erkennbar bleibt, aber im Laufe des Erzählvorgangs bzw. des Erzähl-Spiels, an Bedeutung verliert und hinter das »Gruppenbild«, den Gesellschaftsquerschnitt tritt.

In *Gruppenbild mit Dame* ist alles Spiel: Böll treibt ein Spiel mit dem Leser; die Komposition des Romans ist ambivalent, d.h. es gibt sie nicht, aber es gibt sie doch; der Biographenroman wird nachgeahmt und dennoch spielerisch »modernisiert«; die Sprachausgestaltung des Romans kann man

nicht anders als verspielt bezeichnen; die deutsche Geschichte wird ernst genommen, und dennoch wird sie spielerisch gehandhabt; die Kritik an der bundesdeutschen Gesellschaft wiegt schwer, und dennoch wird sie mit schalkhaftem Augenzwinkern versehen.

Schon deswegen erscheint es irgendwie merkwürdig, dass in diesem umfangreichen Roman das Wort »Spiel« nur selten vorkommt und meist vom Kontext her für den Roman und für dessen Handlung weitgehend irrelevant ist. Nur Lenis Vater Hubert Gruyten wird als Grübler und Spieler bezeichnet, den das Spiel reizte (G, S. 74 und 96), zu sehen, wie weit in existenzieller Hinsicht er gehen kann.

Bölls Spiel betrifft vor allem die Komposition des Romans: Es geht um ein Puzzlespiel, (laut Wahrig-Wörterbuch:) ein Geduldsspiel, bei dem viele kleine Teile zu einer Bildfläche zusammengesetzt werden müssen. Auf diese Weise wird eine »produktiv-kreative Lektüre provoziert« (Vogt 2000, S. 230), der Leser wird dazu aufgefordert, dieses Puzzlespiel zu spielen und somit, das »Gruppenbild« sowohl in seiner diachroner als auch synchroner Dimension zusammensetzend, »Mitautor« (Korn 1971, S. 114) zu werden. Als Ergebnis entsteht ein zugleich reales und fiktives Puzzle-Bild. Jochen Vogt hat mit seiner Feststellung vollkommen Recht: »Es wird von Anfang an und bis zum Ende des Romans mit den Kategorien von Realität und Fiktion *gespielt*.« (Vogt 2000, S. 226 – hervorgehoben von BD)

Das Spiel mit Realität und Fiktion setzte Böll in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974) fort. Nur überwog diesmal die gesellschaftliche, außerliterarische Wirklichkeit und überdeckte weitgehend das Spiel. So ist es nur folgerichtig, dass in der Forschung Literatur dominiert, die sich mit den gesellschaftskritischen Themen, die in dieser Erzählung angesprochen werden, befasst, vor allem mit den Phänomenen Gewalt und Boulevardjournalismus, wobei oft die Erzählung der sog. außerliterarischen Wirklichkeit gegenübergestellt und an ihr gemessen wird. Es gibt freilich auch viel Literatur zur Rezeptionsgeschichte dieser Erzählung und zu ihrer didaktischen Nutzung im Schulunterricht und auch einige wichtige wissenschaftliche Arbeiten zu ihrer künstlerischen Gestaltung.[16]

Diese Erzählung wird aber nie aus der Perspektive des Spiels betrachtet, was schon befremdlich ist, da schon im 2. Kapitel das Spielen »in, an und *mit* Pfützen« (VE, S. 8 – hervorgehoben von Böll) angesprochen wird. »Die

[16] Einen guten Überblick über die Forschungsarbeiten über diese Themen bietet Hoefert (1995). Auch im Aufsatz von Jeziorkowski, der sich mit der Form dieser Erzählung eingehend beschäftigt, kommt die Perspektive des Spiels nicht vor (Jeziorkowski 2000). Allein Andreas Oplatka hat bemerkt, dass Böll die eigene Technik mit dem mit Pfützen spielenden Kind vergleicht. (Andreas Oplatka: *Große Erzählkunst auf knappem Raum*, »Neue Zürcher Zeitung«, 14. 8. 1974, S. 23. Zitiert nach Bellmann / Hummel, 1999, S. 157)

zgb-15.indb 150 26.2.2007 12:43:21

Tatsachen« (VE, S. 9) und »Fakten« (VE, S. 10) werden gleich im nächsten Kapitel aufgezählt, das mit dem Satz »Das sind also die Fakten« (VE, S. 10) abgeschlossen wird. Der Rest ist Kunstwerk, eine Sandburg, Fiktion und Realien zugleich, die voneinander nicht zu trennen sind.

Bernd Völkl hat in seinem *Lektüreschlüssel für Schüler* eine Trennung von Fiktion und Tatsachen, die er im Kapitel »Inhalt« aufzählte, durchgeführt (Völkl 2005, S. 8–18). Es blieb eine Ansammlung von aneinander gereihten Fakten, die angeblich geschehen *sind* – im Titel steht aber das Verb *kann* (hervorgehoben von BD), das die Möglichkeit betont. Die Wirklichkeit ist für Böll mehr als Tatsachen; ohne die spielerische Phantasie, die nötig ist, um aus Tatsachen die Wirklichkeit zu entziffern, gibt es keine Wirklichkeit (vgl. Abu Hasha 1986, S. 25f.). Das »kann« wie auch der Name der Hauptfigur im Titel der Erzählung heben das Individuelle der Erzählung hervor. Sprechende Namen (Tötges, Götten, Beizmenne) heben aber die Einzigartigkeit der Fabel auf und machen sie zum repräsentativen Fall.

> Der Titel der Erzählung betont den individuellen Fall. Es geht also um ein menschliches *Einzelschicksal*, dem zugleich *repräsentative* Bedeutung gegeben wird. Der betroffene *Mensch* wird in seiner *Persönlichkeit* zutiefst verletzt, ist aber zu macht- und einflusslos, um sich gegen die brutale Willkür wehren zu können, der er ausgesetzt ist. Im Untertitel »Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann« spricht Böll dann seine eigentliche Absicht direkt aus. Er will *erklären* und *darstellen*, wie dieses *Gefühl* der Entwürdigung und Machtlosigkeit gegen den Rufmord einen bisher *unbescholtenen* Bürger zu *verbrecherischen* Taten fähig machen kann. (Völkl 2005, S. 31 – hervorgehoben von BD)

Dieses längere Zitat zeigt, wie die Leser in die von Böll gewollten – es ist wohl anzunehmen, dass er sie bewusst produziert hat – Widersprüche hineingezogen werden. Wenn ein Einzelner repräsentativ ist, wird seine Einzigartigkeit – zumindest für die Zeit, in der er repräsentativ wirkt – aufgehoben. Und das Schicksal ist dem Adjektiv »repräsentativ« inkommensurabel. Der Mensch und die Persönlichkeit bleiben im oberen Zitat vage, fast bedeutungsleer. Es bleibt unklar, ob es Bölls *eigentliche* Absicht war, etwas zu erklären – erklären kann man nur Gesetze bzw. Gesetzmäßigkeiten – oder den Fall von einer Frau namens Katharina Blum darzustellen. Eine Kette von miteinander kausal verknüpften Ereignissen kann man erklären, individuelle Gefühle keineswegs, schon gar nicht, wenn mit ihnen so sparsam wie in dieser Erzählung umgegangen wird. Und was soll man mit den durchaus bürgerlichen Wertungen »unbescholten« und »verbrecherisch« anfangen? Um so mehr, da Motivationsketten, insbesondere im Hinblick auf Katharinas Taten und Reaktionen, mühsam konstruiert werden – und dennoch bleibt es völlig offen, warum sie Tötges erschießt, ja sogar ob es sich hierbei um geplanten Mord, um Totschlag im

Affekt oder um Notwehr handelt. Eindeutig ist in dieser Erzählung nur, dass in ihr nichts eindeutig ist. Nicht mal der Name ist so eindeutig, wie es scheint. Katharina gibt zu Protokoll:

> »Mein Name ist Katharina Brettloh, geb. Blum.« (VE, S. 22)
> »Ich verließ meinen Mann und zog in die Stadt. Ich wurde schuldig geschieden wegen böswilligen Verlassens und nahm meinen Mädchennamen wieder an.« (VE, S. 23)

Nanu, heißt sie Blum oder Brettloh? Dass sie ihre Verwandte (z.B. Else Woltersheim und Hertha Scheumel), Freunde, vielleicht auch Nachbarn unter ihrem Geburtsnamen kennen, ist nachvollziehbar. Für die Vernehmungsprotokolle, Anklageschrift und Prozessakte ist der Name der Delinquentin sehr wichtig. Die Polizisten und der Staatsanwalt Hach müssten Katharina eigentlich entsprechend ihrem Personalausweis und Reisepass (VE, S. 51) Frau Brettloh nennen, und nur unter diesem Namen könnten sie vertrauliche Informationen an die Presse weiter geben. Streng genommen gibt es keinen »Mordfall Blum« – folgerichtig wird im »Fakten-Kapitel« (Kap. 3) »eine junge Frau« und »die junge Person« (VE, S. 9) erwähnt, es wird aber kein Name genannt. Woher hat der Sensationsjournalist Tötges Katharinas Geburtsnamen, der schon in der Freitagsausgabe der ZEITUNG steht, da ihm dieser weder von der Polizei noch von Rechtsanwalt Blorna (Kap. 21, S. 34ff.) genannt wurde bzw. genannt werden konnten? Und warum nennt sie der Berichterstatter, also der fiktive Erzähler, hartnäckig Katharina Blum und nicht Katharina Brettloh? Er müsste ihren gültigen Namen aus seiner Hauptquelle, Vernehmungsprotokollen der Polizeibehörde (VE, S. 7), kennen.[17] Sachlich angemessen und korrekt scheinen nur »andere Zeitungen« zu handeln, die über eine gewisse »Katharina B., Hausgehilfin« (VE, S. 61) schreiben.

In Bezug auf den »Terroristen« Götten hebt der Berichterstatter – bzw. der Staatsanwalt Hach – das Spiel selber auf, indem er alles aufklärt: Von Terrorismus konnte nie die Rede sein und einen Mord hat Götten wohl auch nie begangen (VE, S. 127). Dass er Deserteur ist – was er Katharina an ihrem ersten gemeinsamen Abend wohl unaufgefordert gestand (VE, S. 109) – und der Bundeswehr ziemlich viel Geld gestohlen hat, gilt als erwiesen. Nichtdestotrotz klagt Böll im Nachwort *Zehn Jahre später*:

> Hartnäckig hält sich das Gerücht, diese Erzählung wäre ein Terroristen-Roman; [...] Es gibt in dieser Erzählung nicht einen einzigen Terroristen, auch keine Terroristin; [...]. (VE. Nachwort, S. 139)

[17] Sowohl Bellmann / Hummel (1999, S. 5) als auch Jeziorkowski (2000, S. 263) beschäftigen sich mit Bölls Wahl des Familiennamens Blum. Keine/r problematisiert aber diesen Nachnahmen oder fragt nach, ob das überhaupt ihr richtiger Nachname ist, auch wenn er das offensichtlich mal war.

zgb-15.indb 152 26.2.2007 12:43:22

Wie im vorigen Roman, so auch in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* spielt Böll mit der Faktizität und Fiktionalität und zieht den Leser in dieses Spiel hinein. Dabei lässt er ihm sehr große Interpretationsspielräume, ja er verlangt von ihm Eigenständigkeit sowohl hinsichtlich seiner Stellungnahme zu den Ereignissen und zu den beteiligten Institutionen und deren Praktiken, die vom fiktiven Berichterstatter als negativ gezeichnet werden, als auch zur Heldin der Erzählung, trotz der immer stärker werdenden Sympathie des fiktiven Berichterstatters ihr gegenüber.

Ein solches intellektuelles Spiel mit dem Leser erfordert dessen Distanz zum Erzählten. Die Brisanz und die Aktualität der in der Erzählung behandelten Themen, sowie die »pamphletistische Tendenz« (VE. Nachwort, S. 144) der Erzählung verhindern eine solche Distanz und rufen beim Leser Empathie hervor. Deswegen wird die spielerische Seite der Erzählung bei der Wirkung auf den Leser weitgehend aufgehoben. Die zeitgenössische Wirklichkeit und gesellschaftliche Entwicklungen in der BRD der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, auf die Böll immer gereizter reagierte und die ihn enttäuschten und pessimistischer stimmten (vgl. Limberg / Böll 1985), erwiesen sich als unverbesserlich und zur spielerischen Humanität nicht bereit. So endete Mitte der 1970er Jahre die spielerische Phase in Bölls Schaffen und wurde abgelöst von seinem melancholischen Spätwerk.

Literaturverzeichnis

Heinrich Bölls Werke

Der Zug war pünktlich. Erzählung, München: dtv 818, 14. Aufl. 1983.
Wo warst du, Adam? Roman, München: dtv 856, 24. Aufl. 1998.
Billard um halb zehn. Roman, München: dtv 8612, Sonderausgabe 2006.
Ansichten eines Clowns. Roman, München: dtv 400, 50. Aufl. 2004.
Entfernung von der Truppe. Erzählungen, München: dtv 11593, 1. Aufl. 1992.
Gruppenbild mit Dame. Roman, München: dtv 959, 20. Aufl. 2001.
Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Erzählung. Mit einem Nachwort des Autors: Zehn Jahre später, München: dtv 1150 (42. Aufl. 2005).
Frankfurter Vorlesungen (1968), München: dtv (sr 68).
Versuch über die Vernunft der Poesie. Nobelvorlesung, gehalten am 2. Mai 1973 in Stockholm. In: *Heinrich Böll. Zu seinem Tode. Ausgewählte Nachrufe und das letzte Interview*, Bonn: Inter Nationes 1985 (S. 32–46).

Interviews

Bienek, Horst (1962): *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Hanser (2. Aufl.), S. 138–151.
Limberg, Margarete / Böll, Heinrich (1985): *»Es stirbt täglich Freiheit weg«. Das letzte große Interview*. In: *Heinrich Böll. Zu seinem Tode. Ausgewählte Nachrufe und das letzte Interview*, Bonn: Inter Nationes 1985; (S. 22–31).

Monographien

Abu Hasha, Abd-Allah Muhammad (1986): *Gesellschaftskritik in Romanen der fünfziger Jahre. Untersuchungen zur literarischen Darstellung des »Milieus« bei Heinrich Böll und Nagib Mahfuz*, Münster: Verlag Vera Schmalz Gaulke (VSG).

Balzer, Bernd (1977): *Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Balzer, Bernd (1997): *Das literarische Werk Heinrich Bölls. Einführung und Kommentare*, München: dtv (dtv 30650).

Bellmann, Werner (2002): *Heinrich Böll: Gruppenbild mit Dame. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam (RUB 16028).

Bellmann, Werner / Hummel, Christine (1999): *Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam (RUB 16011).

Bernsmeier, Helmut (1997): *Literaturwissen für Schule und Studium: Heinrich Böll*, Stuttgart: Reclam (RUB 15211).

Janssen, Werner (1985): *Der Rhythmus des Humanen bei Heinrich Böll*, Frankfurt am Main: Lang.

Meid, Marianne: *Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam (RUB 8192).

Reich-Ranicki, Marcel (1986): *Mehr als ein Dichter. Über Heinrich Böll*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Sowinski, Bernhard (1993): *Heinrich Böll*, Stuttgart / Weimar: Metzler (SM 272).

Thomas, R. Hinton / Will, Wilfried van der (1969): *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer (aus dem Engl. übersetzt von Hansheinz Werner).

Vökl, Bernd (2005): *Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Lektüreschlüssel für Schüler*, Stuttgart: Reclam (RUB 15364).

Zylinski, Leszek (1997): *Heinrich Bölls Poetik der Zeitgenossenschaft*, Toruń: Uniwersytet Mikolaja Kopernika.

Sammelbände

Heinrich Böll. Zu seinem Tode. Ausgewählte Nachrufe und das letzte Interview, Bonn: Inter Nationes 1985.

Balzer, Bernd / Honsza, Norbert (Hrsg.) (1995): *Heinrich Böll – Dissident der Wohlstandsgesellschaft*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Bellmann, Werner (2000): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam (RUB 17514).

Lengening, Werner (1973): *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß*, München: dtv 530 (4. Aufl.).

Aufsätze

Blamberger, Günter (2000): *Ansichten eines Clowns*. In: Bellmann (Hrsg.) (2000), S. 200–221.

Blöcker, Günter (1963): *Der letzte Mensch*. In: Lengening (Hrsg.) (1973), S. 72–75, zuerst in: »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, 11. 5. 1963.

Hoefert, Sigfrid: *Heinrich Bölls Katharina Blum: Zum aktuellen Wissensstand*. In: Balzer / Honsza (Hrsg.) (1995), S. 137–150.

Horst, Karl August (1959): *Überwindung der Zeit*. In: Lengening (Hrsg.) (1973), S. 67–71, zuerst in: »Neue Zürcher Zeitung«, 1. 11. 1959.
Jeziorkowski, Klaus (2000): *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*. In: Bellmann (Hrsg.) (2000), S. 249–268.
Koch, Werner (1968): *Ein paar Stichworte. Personen und Situationen. Ein Gespräch mit Heinrich Böll*. In: Lengening (Hrsg.) (1973), S. 99–110, zuerst in: »Kölnische Rundschau«, 9. 3. 1968: Abdruck der Sendung im Westdeutschen Fernsehen (Köln) am 21. 12. 1967 in der Reihe »Selbstanzeige«.
Korn, Karl (1971): *Heinrich Bölls Beschreibung einer Epoche*. In: Lengening (Hrsg.) (1973), S. 111–116, zuerst in: »Frankfurter Allgemeine Zeitung« vom 28. 7. 1971.
Reich-Ranicki, Marcel (1963): *Ein Buch des Mißmuts und der Liebe*. In: Reich-Ranicki (1986), S. 41–49
Reich-Ranicki, Marcel (1964): *Mit verstellter Stimme*. In: Reich-Ranicki (1986), S. 50–55.
Vogt, Jochen (2000): *Gruppenbild mit Dame*. In: Bellmann (Hrsg.) (2000), S. 222–248.
Wehdeking, Volker (2000): *Billard um halb zehn*. In: Bellmann (Hrsg.) (2000), S. 179–199.
Zylinski, Leszek: *»Wenn sich einer der Sprache bedient...«. Zum literarischen Selbstverständnis Heinrich Bölls*. In: Balzer / Honsza (Hrsg.) (1995), S. 25–38.

zgb-15.indb 156 26.2.2007 12:43:22

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 157–179

»DAS KIND IST DER ABGOTT SEINER MUTTER, WELCHE DEM KIND DAFÜR NUR GERINGE GEBÜHR ABVERLANGT: SEIN LEBEN«

ZUM FEMINISTISCHEN POSTULAT EINER ICH-IN-BEZIEHUNG IN JELINEKS ROMAN *DIE KLAVIERSPIELERIN*

Renata CORNEJO
(Universität Ustí nad Labem)

Zusammenfassung

Der Beitrag geht der Frage nach, inwiefern die weibliche Identitätsentwicklung von der Mutter-Tochter-Beziehung geprägt ist und wie diese postfeministische These im Werk *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek literarisch umgesetzt wird. Wie dargelegt wird, inszeniert Jelinek die Mutter-Tochter-Beziehung im Sinne von Irigaray als Verdoppelung des weiblichen Ich, die in ein selbstzerstörerisches und 'kannibalistisches Ritual' mutiert. Die Reduktion des weiblichen Körpers auf ein (kopfloses) Lustobjekt führt letztendlich zur totalen Körperentfremdung und zur dauerhaften irreparablen Schädigung der weiblichen Hauptfigur. Dieser 'anerzogene Masochismus' hat das Scheitern des Emanzipationsversuches und der versuchten Befreiung aus der 'ödlichen Umarmung' der Mutter zur Folge.

1. Die Mutter-Tochter-Beziehung als Verdoppelung des weiblichen Ich

Feministische Theorien der 1980er Jahre gehen davon aus, dass die weibliche Identitätsentwicklung grundlegend von der Mutter-Tochter-Beziehung geprägt wird. Sie wird zur Quelle und zum Zentrum der weiblichen Identität schlechthin erklärt und auf ihre Ambivalenz hin untersucht. Dabei ist die Verankerung der Mutter in der Gesellschaft (ihre Vergesellschaftung) entscheidend, da die Mütter ihre Töchter erziehen und sozialisieren:

> Weiblichkeit und Männlichkeit sind psychische Wesensmerkmale in einem sozialen Kontext. Geschlechtsidentität und

> das Gefühl eines eigenen Selbst entstehen in der herrschenden Kultur und sind zugleich ein Abbild dieser Kultur und des Verhaltens der Eltern.[1]

Geschlechtsidentität als »Abbild der Kultur« bezieht sich auf die soziologischen Einflüsse der Gesellschaft (Gender), der Einfluss des elterlichen Verhaltens ist dagegen eher als ein psychologischer, wenn auch sozial bedingt, zu verstehen. Angeregt durch Juliet Michells *Feminism and Psychoanalysis* (1974) unterziehen die feministischen Psychoanalytikerinnen seit den 1970er Jahren die Freudsche Theorie der weiblichen Identitätsentwicklung einer harten Kritik, da sie die männliche Entwicklung als Norm setzt, und stellen die Komplexität der Mutter-Tochter-Beziehung in den Vordergrund. Die Entwicklung der weiblichen Identität wird in der Beziehung zur Mutter begründet, die entscheidend für die Gestaltung der weiblichen Psyche der Tochter und zugleich für deren Sozialisierung im Sinne des Patriarchats verantwortlich ist. Die wichtigste theoretische Basis lieferte die Studie von Nancy Chodorow, die auf die Unterschiede in der präödipalen Phase von Jungen und Mädchen hingewiesen hat, die von unterschiedlicher Dauer ist (bei Mädchen länger) und auch unterschiedlich erlebt wird. Nach Freud überwindet das Mädchen die präödipale Beziehung zur Mutter, wendet sich von ihr ab und dem Vater zu. Diese Beziehung zum Vater kann aber, so Chodorow, nur aus dem Kontext der weiter bestehenden Mutter-Tochter-Beziehung begriffen werden. Das weibliche Ich und dessen Identität werden somit als eine Ich-in-Beziehung definiert, wobei auch die sozialen Bedingungen und Strukturen von psychologischen Prozessen berücksichtigt werden (z.B. die Stellung der Frau in der Gesellschaft, ihre Mutterrolle).[2]

Die starke Identifizierung der Tochter mit ihrer Mutter führt oft zur Unfähigkeit, sich von ihr zu trennen bzw. die Mutter wird als bedrückende Allmacht empfunden:

> Die Persönlichkeit der Tochter wird in ihrer Beziehung zur Mutter geformt, einer Beziehung, die schwer beladen ist mit Sehnsucht, Identifizierung, Enttäuschung, Verrat, Wut und Schuldgefühlen […]. Die Verflechtung des Lebens einer Tochter mit dem der Mutter bedeutet, daß ihnen komplexe und machtvolle Gefühle der Liebe, Bedürftigkeit, geringer Selbstachtung und Identifikation gemeinsam sind.[3]

Um ein eigenes Ich-Gefühl und Selbstbewusstsein zu entwickeln, ist eine Trennung von der Mutter erforderlich, denn die mütterliche Allmacht be-

[1] Luise Eichenbaum/Susie Orbach: *Feministische Psychotherapie*, München 1984, S. 33.

[2] Vgl. Nancy Chodorow: *Das Erbe der Mütter*, München 1985.

[3] Eichenbaum, *Feministische Psychotherapie*, S. 58.

zgb-15.indb 158 26.2.2007 12:43:23

droht die Ich-Entwicklung der Tochter und perpetuiert den Zustand ihrer Abhängigkeit. Die Tatsache, dass die Tochter vom selben Geschlecht wie die Mutter ist, an der sie sich spiegelt und aufrichtet, hindert sie daran, ein von der Mutter unterschiedliches Selbstbild, d.h. ein eigenständiges Ich zu bilden. Das weibliche Ich will sich einerseits von der Mutter distanzieren, andererseits ist es mit ihr eng verbunden. Es kann sich nicht unabhängig von ihr bewegen, aber auch nicht mit ihr zusammen. Der Blick in den Spiegel bedeutet für die Tochter, dass sie zuerst die Mutter in sich selbst sieht, sekundär sich selbst in ihrer Mutter. Nach Irigaray entsteht gerade aus diesem Dilemma heraus eine weibliche Identität, die als eine 'Verdoppelung des Ich' bzw. eine Vervielfältigung eines 'Ich' aufzufassen sei.[4] Indem die weibliche Identität als Ich-in-Beziehung mit verwischten Identitätsgrenzen definiert wird, erfährt die Ambivalenz der Mutter-Tochter-Beziehung als 'typisch weibliches Charaktermerkmal' eine positive Aufwertung. Dabei spielt die Bedeutung der Mutter als Metapher für das Unzertrennliche, Unbegrenzte, Ineinander-Fließende und Fluide für die weibliche Identitätskonstitution eine wichtige Rolle.

In den 1980er Jahren tritt neben die intensive Auseinandersetzung mit dem realen Vater als Träger des patriarchalen Ideenguts oft die Auseinandersetzung mit dem symbolischen Vater, der einerseits durch die sprachliche Ordnung und andererseits durch die phallisch besetzte Mutterinstanz vertreten wird. Die negativ belegte reale Vaterfigur tritt in den literarischen Texten in den Hintergrund (vgl. Reicharts *Februarschatten*, *Komm über den See* oder Mitgutschs *Die Züchtigung*) oder verschwindet ganz (vgl. Jelineks *Die Klavierspielerin*).[5] Der Vater als Träger des Gesetzes und der symbolischen Ordnung wird durch die Mutter abgelöst, die die patriarchalen Rollenmuster internalisiert hat und diese reproduziert, indem

[4] Vgl. Luce Irigaray: *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris 1979, S. 1–24 (dt.: *Und die eine bewegt sich nicht ohne die andere*, »Freibeuter«, 2/1979).

[5] In *Februarschatten* wird der Vater als brutaler gewalttätiger Bauer geschildert, der die Tochter körperlich züchtigt und der maßgeblich für ihren Ich-Verlust und ihr mangelndes Selbstwertgefühl verantwortlich ist; der Ehemann ist dagegen ein stiller, unauffälliger Mensch, ein Prototyp des Opportunisten und Mitläufers, der zu Beginn der Handlung bereits tot ist. In *Komm über den See* tritt der Vater begrenzt und nur im Hintergrund auf, und zwar als skrupelloser Karrierist und Mitläufer jedes Regimes. In *Die Züchtigung* ähnelt die Konstellation der in Februarschatten. Auch hier wird der Vater häufig gewalttätig mit dem Unterschied, dass die brutalen Schläge nicht auf einen unkontrollierten Gewaltausbruch unter Alkoholeinfluss zurückzuführen sind, sondern in Form von gut dosierter körperlicher Züchtigung als 'gerechte' Strafe und wirksames Erziehungsmittel der Tochter eingesetzt werden. In *Die Klavierspielerin* verschwindet die Vaterfigur schließlich völlig von der Bühne. Nachdem er seine Zeugungspflicht erfüllt und eine Tochter in die Welt gesetzt hat, wird er in eine Irrenanstalt abgeschoben und seine Rolle in der Familie wird durch die Mutter übernommen.

sie sie an ihre Tochter weiter gibt. Damit prägt sie entscheidend die weibliche Identität ihrer Tochter und deren weibliches Ich, das sich durch die ambivalente Beziehung zur Mutter als Ich-in-Beziehung definiert und das durch den Drang nach Ver- und Losbindung gekennzeichnet ist, da es die Mutter in sich selbst und sich selbst in der Mutter erkennt (Verdoppelung des Ich). Die Mutter-Tochter-Beziehung erweist sich somit sowohl unter dem soziologischen Aspekt (Gender) als auch unter dem psychologischen (Verdoppelung des Ich) für die Konstitution des weiblichen Ich als hemmend bzw. sie führt zu dessen dauerhafter Schädigung wie in Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983).

2. Die Verdoppelung des weiblichen Ich, inszeniert als ein »kannibalistisches Ritual«

Da Jelinek prinzipiell von einem Konzept der Gesellschaft ausgeht, in dem die Idee von Individualismus und Souveränität des Subjekts, des weiblichen inbegriffen, eine Illusion ist, kann ihr Roman *Die Klavierspielerin* als Angriff auf das Klassenbewusstsein der bürgerlichen Gesellschaft und v.a. auf dessen Formen der weiblichen Sozialisation gedeutet werden. In einer Art 'Schocktherapie' betreibt Jelinek mit ihrem 'bösen Blick'[6] eine »psychopathologische Textexegese einer symbiotischen Beziehung«,[7] indem sie einen Extremfall der permanenten Verbindung mit der Mutter als eine Ich-in-Beziehung präsentiert und durch die Zuspitzung und ironisierte Schreibweise den Ort der Mutter-Tochter-Beziehung dermaßen verzerrt, »daß das Bild der Bindung auseinanderfällt und die Nähte aufgedeckt werden«.[8]

Nach Jelinek, die den Muttermythos als patriarchales und auch feministisches Konstrukt verspottet, ist die Übernahme der Mutterrolle die einzige gesellschaftlich sanktionierte Form weiblicher Machtausübung,[9] in der die Mütter die Aufgabe übernehmen, den Töchtern den Stempel eigener Unterdrückung aufzuprägen. Ihre schonungslose Aufdeckung der zum Teil psychologisch, aber vor allem gesellschaftlich bedingten

[6] Vgl. Rudolf Burger: *Der böse Blick der Elfriede Jelinek*. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. v. Christa Gürtler, Frankfurt am Main 1990, S. 17–29.

[7] Barbara Kosta: *Muttertrauma: Anerzogener Masochismus.* In: *Mütter – Töchter – Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hg. v. Helga Kraft/Elke Liebs, Stuttgart – Weimar 1993, S. 243–265, hier S. 254.

[8] Ebenda, S. 262.

[9] Riki Winter: *Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler, Graz 1991, S. 9–19, hier S. 15.

zgb-15.indb 160 26.2.2007 12:43:23

Machtstrukturen scheint sich nach dem Vorsatz zu richten, den Yvonne Spielmann folgendermaßen charakterisiert hat: »Je bösartiger die Rede über das eigene Geschlecht, desto deutlicher treten repressive Sozialisation und die Macht der Mütter als Grundstrukturen tabuisierter Lust zutage.«[10] Wenn die Repression der Frau als Sozialisation durch die Mutter erfahren wird, heißt das, dass 'Mütterlichkeit' und 'Weiblichkeit' auseinander gehen, wobei die 'Mütterlichkeit' (die Mutter) zur ständigen Bedrohung der weiblichen Autonomie und Subjektkonstitution wird. Die mütterliche Instanz verdrängt in der *Klavierspielerin* die Vaterinstanz vollkommen (nachdem der Vater seine Funktion als Lebensspender und -zeuger erfüllt hat, wird er aus dem Leben beider Frauen eliminiert und von der Mutter in die psychiatrische Anstalt abgeschoben) und übernimmt die Stellung des Patriarchs als »Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familien einstimmig als Mutter anerkannt«.[11]

Die phallisch besetzte Mutter funktioniert ab diesem Moment als die einzige Hauptbezugsperson der heranwachsenden Tochter, waltet als Alleinherrscherin über Leib und Seele ihres Kindes und ist somit als Repräsentantin des patriarchalen Systems (Komplizin) für die gestörte Entwicklung der Tochter Erika weitgehend mitverantwortlich. Indem sie den Platz des Familienpatriarchs einnimmt und sich in ihrer Machtposition derselben Unterdrückungsmechanismen in Bezug auf die weibliche Sexualität bedient wie das patriarchalische System, das das Weibliche reglementiert und deformiert, um es kontrollierbar und verfügbar im Rahmen der geltenden Normen zu machen, verhindert sie die weibliche Subjektsetzung der eigenen Tochter.

Die Bewegung von innen nach außen (von der Mutter weg) kann durch die Absenz des Vaters nicht realisiert werden und somit wird ein notwendiger Schritt im Prozess der (weiblichen) Subjektwerdung verhindert.[12] In Anlehnung an die Psychoanalytikerin Nancy Chodorow kann das Begehren der Tochter nach einem eigenen Platz außerhalb der Mutter als das Begehren der Tochter nach einem Penis gedeutet werden, da die Tochter dem gleichen Geschlecht wie die Mutter angehört und einen Penis als entscheidendes Zeichen des Anders-Seins begehrt, um sich dem Sog der Einverleibung durch die Mutter zu wehren. Jelinek verweist ironisch auf den 'Verlust' des Vaters als Verlust des Penis, indem sie mit dem Wort

[10] Yvonne Spielmann: *Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek*. In: *Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler, Graz 1991, S. 21–40, hier S. 29.

[11] Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 5.

[12] Vgl. Jessica Benjamin: *Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, Basel – Frankfurt am Main 1991.

zgb-15.indb 161 26.2.2007 12:43:23

Glied in der Bedeutung Vater und Penis spielt, als sie den Fleischer, der mit den Kohut-Damen den Vater ins Sanatorium zurückfährt, von Wurst, Leben und Tod sinnieren lässt:

> Umsonst ist nur der Tod und der kostet das Leben; und alles hat einmal ein Ende, nur die Wurst hat zwei [...]. Die Damen K. stimmen ihm etwas wehmütig zu, weil ihnen ein Glied der Familie abgeht [...]. Ein Stück von ihnen ging mit und blieb dort in dem Heim in Neulengbach. Welches spezielle Stück denn, fragt der Fachmann.[13]

Diese zweideutigen Wortspiele weisen eindeutig auf den Vater als Phallus (Glied) hin, der bewusst eliminiert wurde, damit sich die Mutter selbst als Phallus setzen kann, so wie auch ihre Tochter in einer »phallischen Anmaßung« später den Herrschaftsanspruch in einer Mann-Frau-Beziehung umkehren wird, indem sie zur Herrscherin über den Mann und ihren eigenen Körper zu werden versucht.[14] Ähnlich können auch die Spiegelszene, in der sich die Tochter die Körperöffnung zwischen den Schamlippen mit der väterlichen Klinge durch einen Schnitt vergrößert, oder der verzweifelte 'Liebeskampf', in dem sie den Einblick in den Körper der Mutter zu erzwingen versucht, als Persiflage und ironisierte Inszenierung der phallischen Optik auf den weiblichen Körper interpretiert werden. Indem der männliche Blick[15] von einer Frau übernommen und praktiziert wird, inszeniert Jelinek keine exemplarische »Suche nach dem 'im Körperinneren verborgenen Phallus'«, wie Sabine Wilke meint, sondern sie realisiert durch die radikale Rollenumkehr eine Verschiebung, die den 'phallischen Blick' auf den weiblichen Körper sowie auch Freuds Phallustheorie als Anmaßung entblößt.[16]

[13] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 98.

[14] Vgl. Neda Bei/Branka Wehowski: *Die Klavierspielerin – Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, »Schwarze Botin« »Jungfrauenmaschinen«, 24/1984, S. 3–9 u. S. 40–46, hier S. 3.

[15] Nach Jelinek ist der männliche Blick immer verachtend, weil er ihre Erniedrigung zu einem Sexualobjekt erziele (vgl. Elfriede Jelinek: *Der Sinn des Obszönen.* In: *Frauen & [und] Pornographie. Konkursbuch extra*. Hg. v. Claudia Gehrke, Tübingen 1988, S. 101–102, hier S. 102).

[16] Dass Jelinek in der *Klavierspielerin* Freuds ödipale psychoanalytische Theorie unter die Lupe nimmt und parodiert, geht aus ihrer ironisierten Inszenierung der Mutter-Tochter-Beziehung hervor, in der die Entwicklung der Tochter Erika zum Phallusersatz der Mutter und des weiblichen Geschlechts zur Minderwertigkeit, zum Objekt und zum Mangel vorgeführt wird. Sowohl Freuds Theorie als auch die Objektrelationstheorie des österreichischen Psychologen Heinz Kohut wird als Struktur des Machtdenkens entblößt (beide Frauenfiguren tragen den Namen Kohut), indem Jelinek eine Karikatur der weiblichen Identitätsentwicklung im Hinblick auf Freuds Theorie der Weiblichkeit zeichnet: Erika wird in dieser Entwicklung zum Objekt und zum Freudschen Phallusersatz, sie wird aber auch als Frau mit einer »männlichen Anmaßung« (vgl. Sabine Wilke: *»Ich bin eine Frau mit einer*

Den Phallus zu begehren heißt bei Jelinek nicht wie bei Freud, dass der weibliche Körper mit Mangel gleichgesetzt wird, sondern er bedeutet lediglich den Wunsch der Tochter, sich von der oralen (stillenden) Mutter zu lösen, die einerseits für ihre Ernährung und Pflege sorgt, andererseits aber ihr Leben und ihren Körper unter totale Kontrolle stellt. Die Mutter ernährt und verschlingt ihre Tochter zugleich, so dass Barbara Kostas Bezeichnung dieser Mutter-Tochter-Beziehung als »ein kannibalistisches Ritual«[17] überaus zutreffend erscheint. Das Kind bedeutet als 'narzisstischer Phallusersatz' für die Mutter den Weg zu Autonomie und Macht, zu Geld und Ruhm (die Tochter soll eine weltberühmte Pianistin werden), die sie selbst nie erreichen konnte (Projektion der eigenen Wunschvorstellungen) und stellt zugleich den Ersatz für den 'abgeschobenen' Ehemann dar, dessen Stelle sie durch die eigene Tochter nachbesetzt hat. Von der alten Mutter als jüngeres Anhängsel 'ergattert', übernimmt Erika die Rolle des Ehegatten, auf den die Mutter – im Unterschied zum abwesenden Ehemann – stolz sein kann und der für sie sorgen wird, »bis der Tod sie scheidet«.[18] Nach der Geburt der Tochter »gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.«[19] Das Bild der symbolischen Stabübergabe des für immer 'verschwundenen Vaters' legitimiert die Weitergabe der phallischen Macht an die Mutter, die ab diesem Moment die Tochter, deren einzige Bezugsperson und einziges Liebesobjekt sie geworden ist, nur für sich vereinnahmt und vor jeglichem Einfluss der Außenwelt mit all ihren Kräften abzuschirmen versucht. Die Tochter bedeutet für sie ein Mittel, die eigenen gescheiterten Hoffnungen in Erfüllung gehen zu sehen und als solches stellt sie für die profitorientierte Mutter eine langfristig gut angelegte Investition dar, die es gilt, arbeiten zu lassen und mit allen Mitteln zu 'hüten':

> Wie ein Konzernbesitzer, der vor allem auf die Jahresbilanzen auf dem Aktienmarkt achtet, verwaltet Frau Kohut das mit vielen kleinen Anleihen und Anlagen herausgezüchtete Unternehmen Erika. Spesen und Verlust sollen möglichst klein, der Profit möglichst groß werden.[20]

männlichen Anmaßung«: Eine Analyse des »bösen Blicks« in Elfriede Jelineks »Die Klavierspielerin«, »Modern Austrian Literature«, Jg. 26, 1/1993, S. 115–144) entworfen, die auf Frauen als Objekte mit einem männlichen, verachtenden Blick schaut. Auch in einer Liebesbeziehung wird sie die Rolle der Herrscherin behalten wollen, da sie sich die Liebe nur in der Form von Macht und Unterdrückung vorstellen kann.

17 Vgl. Kosta, *Muttertrauma*, S. 263f.

18 Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 32.

19 Ebenda, S. 5.

20 *Frank W. Young: »Am Haken des Fleischhauers«. Zum politökonomischen Gehalt der »Klavierspielerin«*. In: *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. v. Christa Gürtler, Frankfurt am Main 1990, S. 75–80, hier S. 76.

Die Investition Tochter muss sich bezahlt machen, daher muss sie gezielt auf die zu erbringende Leistung getrimmt, gedrillt und abgerichtet werden. Das Kind fungiert in diesem Fall als Ersatzobjekt für die verweigerte Produktivität in gesellschaftlichen Bereichen. Da die mütterliche Produktivität von objektiven Anforderungen bestimmt ist, die sich »aus dem Kontext widersprüchlicher Komplementarität von privater Reproduktionsarbeit und gesellschaftlicher Produktion ergeben«, kann auch die Mütterlichkeit nur als »erzwungenes Motiv« und gesellschaftliche Rolle aufgefasst werden.[21]

Auf die Instrumentalisierung der Tochter durch die Mutter hat 1990 Frank W. Young in der Abhandlung über den politökonomischen Gehalt der Mutter-Tochter-Beziehung ausreichend und überzeugend hingewiesen.[22] Da die Warenproduzentin Erika (die Ware, die erzeugt und vermarktet wird, ist Musik) lediglich auf ihren ökonomischen Gebrauchswert hin erzogen und taxiert wird, kann statt von einer symbiotischen eher von einer parasitären Beziehung gesprochen werden, die ambivalent, widersprüchlich und von gegenseitiger Abhängigkeit geprägt ist: Zwar missbraucht die Mutter ihre Tochter für ihren eigenen Zweck, zwingt ihr ihren Willen auf und terrorisiert sie, zugleich ist sie aber auch von der Leistung und der finanziellen Kraft der Tochter völlig abhängig. Umgekehrt fungiert die Tochter einerseits als 'Schwerverdienerin' der Familie (stellvertretend für den Vater) und ist somit ökonomisch unabhängig, andererseits bleibt sie auf die Mutter und von der Mutter fixiert – psychisch (die Mutter ist ihr einziges Liebesobjekt) und auch physisch (sie wird von der Mutter in der Wohnung fixiert). Als Eigentum und Besitztum der Mutter ist die Tochter möglichst unbeweglich zu machen, damit sie, »dieses Quecksilber, dieses schlüpfrige Ding«,[23] nicht davonläuft.

Alle anderen Menschen, insbesondere die Männer, werden als unwillkommene Eindringlinge betrachtet und stellen in jeder Hinsicht eine Störung bzw. Gefährdung der Mutter-Tochter-Dyade dar, die es um jeden Preis zu unterbinden gilt. Als Erikas Verehrer Walter Klemmer die

[21] Vgl. Mechtild Rumpf: *Gute Mutter – Böse Mutter. Zur Rekonstruktion einer Ambivalenz*, »Frauen Macht. Konkursbuch«, 12/1984, S. 59–67, hier S. 62 u. 67.

[22] Young belegt, dass die Mutter Kohut in der Tochter primär ein geeignetes Werkzeug zur Verwirklichung ihrer kleinbürgerlichen Hoffnungen erblickt. Da der Musik und Musikern in Wien ein gehobener gesellschaftlicher Status eingeräumt wird, wird Erika von frühester Kindheit an mit aller Konsequenz auf Musikerin getrimmt: »Wie ein Unternehmer muß auch Mutter Kohut – nomen est omen – unermüdlich auf der Hut sein, daß Konkurrenten ihr die Arbeitskraft Erika durch günstigere Bedingungen, den abgesteckten Marktanteil durch bessere Angebote nicht ablisten. […].« (Young, Frank W.: *»Am Haken des Fleischhauers«*, S. 76)

[23] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 7.

Wohnung der Mutter betritt, vollzieht er damit den Akt des symbolischen Eindringens in die Gebärmutter und verletzt auf diese Art und Weise nicht nur die mütterliche Sphäre, sondern entweiht auch den einzigen Zufluchtsort der Tochter, an dem sie sich wie »ein Fisch im Fruchtwasser der Mutter«,[24] d.h. sicher und unverletzbar fühlt.

Die mütterliche Wohnung, in der Erika nur über ein einziges kleines Zimmer ohne eine verschließbare Tür verfügt und sich nie gänzlich der mütterlichen Kontrolle entziehen kann, kann als die nie aufhörende Symbiose der Mutter und Tochter (Bewohnen der Gebärmutter) und als Symbol der Ich-in-Beziehung beider Frauenfiguren im Sinne von Irigaray gedeutet werden, wobei hier die Mutter eindeutig eine Übermacht darstellt. Das ungleiche Kräfteverhältnis zwischen Mutter und Tochter, räumlich durch den Bewegungsradius Wohnung (Mutter) x Zimmer (Tochter) hervorgehoben, wird durch satirisch überspitzte Vergleiche versinnbildlicht, in denen z.B. die Tochter als »Kind« bezeichnet wird, um das Bild eines kleinen, unterlegenen und von der Mutter abhängigen Mädchens zu evozieren (dabei ist Erika Mitte Dreißig), oder indem die Mutter als eine »Niobe in Pension«, »ein Puma«,[25] »ein Biest«, oder »Inquisitor und Erschießungskommando«[26] bezeichnet wird. Die vollkommene Abschirmung von der Außenwelt wird durch die Metapher einer gläsernen Käseglocke versinnbildlicht, in der Mutter und Tochter miteinander für immer eingeschlossen zu sein scheinen. Durch diese permanente Kontrolle und Isolierung droht die Mutter ihr Kind zu vernichten und den Körper, den sie einmal ernährt hat, durch ihre Mutterliebe zu ersticken: »Schwitzend dreht sich Erika in den Nächten auf dem Spieß des Zorns über dem lodernden Feuer der Mutterliebe.«[27]

Die nahezu groteske Symbiose von Mutter und Tochter ist vom parasitischen Ausnützen, von der Ausbeutung, Beherrschung und Unterdrückung der Tochter durch die Mutter bestimmt, in der die Tochter jedes Selbstwertgefühls, ihres Körpergefühls sowie ihrer Lustfähigkeit beraubt wird. Sie sitzt fest in der mütterlichen Umarmung, aus der es kein Entkommen gibt, umklammert und umzingelt, zum bloßen (Liebesersatz-)Objekt degradiert und auf eine 'gute Investition für die Zukunft' reduziert, die streng überwacht werden muss: »Der Habicht Mutter und der Bussard Omutter verbieten dem ihnen anvertrauten Kind das Verlassen des Hors-

[24] Ebenda, S. 58.

[25] Ebenda, S. 153.

[26] Ebenda, S. 5.

[27] Ebenda, S. 190.

tes. In dicken Scheiben schneiden sie IHR das Leben ab [...].«[28] Als Hüter der (patriarchalen) Ordnung werden die Mutter und die Oma mit einem Raubvogel verglichen (Habicht, Bussard), der mit scharfem Blick alles überblicken und unwillkommene Gäste rechtzeitig für immer zu verscheuchen weiß, oder mit einem Hirschkäfer, der hinter seinem Panzer unermüdlich wacht und in seinen Zangen die gefangen gehaltene Beute (hier Erika) langsam 'zerfleischt':

> Die kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen [Mutter und Oma] schnappen unter trockenem Rasseln wie die Zangen eines sterbenden Hirschkäfers, doch nichts gerät in ihre Fänge. So halten sie sich an das junge Fleisch ihrer Tochter und Enkelin und reißen es langsam in Stücke, während ihre Panzer vor dem jungen Blut wachen, damit kein anderer kommt und es vergiftet.[29]

Dieses 'Zerfleischen' als ein 'In-Scheiben-Schneiden' oder 'Ein-in-Stücke-Reißen' (vgl. weiter oben) bedeutet die Selbstauslöschung der Tochter als Individuum, wobei die Konstitution des weiblichen Subjekts der Tochter nicht möglich ist, da sie als Verdoppelung der Mutter identische Bedürfnisse multipliziert (Verdoppelung des Ich). Insofern ist sie in einem langsamen Sterbensprozess begriffen, der als Folge der Aufoktroyierung der Rolle der Frau in einer patriarchalischen Kultur, der Erziehung zur Lustfeindlichkeit und als Folge der Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen auf der Grundlage des allherrschenden Kapitals und der Entwertung des Menschen (der Frau) zur bloßen Ware/Objekt zu verstehen ist.

Die Mutter als Verdoppelung des Ich scheint vollkommen und fest in die Psyche und den Leib der Tochter eingeschrieben, so dass beide wie ein Doppelwesen in einem gemeinsamen, zusammen- und ineinander gewachsenen Körper auf die Außenwelt wirken, »als wären sie nur ein einziger Mensch [...]«,[30] wenn sie »einen Spaziergang, eingehängt ineinander und kompliziert miteinander verwoben, durch die Innenstadt unternehmen«.[31] Die physische Verschmelzung beider Körper erreicht symbolisch ihren Höhepunkt, als Erika ihrem Wunsch, mit dem Mutterleib wieder eins zu werden und sich in Sicherheit zu wissen, eine konkrete Gestalt verleiht, als sie sich der Mutter im Bett zuwendet und sich des 'verlorenen Mutterleibes'

[28] Ebenda, S. 36.

[29] Ebenda, S. 35.

[30] Ebenda, S. 127.

[31] Ebenda, S. 32.

in einem verzweifelten körperlichen, pseudo-inzestuösen Annäherungsversuch für einen Augenblick bemächtigt:

> Erika drückt ihren nassen Mund der Mutter vielfach ins Antlitz und hält die Mutter eisern mit den Armen fest, damit sie sich nicht dagegen wehren kann [...]. Die Mutter wirft ihren Körper wild herum, um den Küssen entkommen zu können, es ist wie bei einen Liebeskampf, und nicht Orgasmus ist das Ziel, sondern die Mutter an sich, die Person Mutter. [...] Erika saugt und nagt an diesem großen Leib herum, als wollte sie gleich noch einmal hineinkriechen, sich darin zu verbergen.[32]

Erikas Sehnsucht nach der körperlichen Wiedervereinigung mit dem Mutterleib kann als Sehnsucht nach der präödipalen, Sicherheit gewährenden Einheit mit der Mutter interpretiert werden: »Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft im warmen Leibwasser schaukeln. Außen so warm und feucht wie leibinnerlich.«[33] Zugleich ist aber die Omnipräsenz und Omnipotenz der Mutter für sie lebensbedrohlich, weil sie wie ein 'Blutegel' an der Tochter hängt und diese, einem Vampir gleich, bis zur vollkommenen Vernichtung (Tod) auszusaugen scheint: »Sie weiß, diese mütterliche Umschlingung wird sie restlos auffressen und verdauen, und doch wird sie von ihr magisch angezogen.«[34] Als das gleiche Geschlecht sind sie biologisch nicht getrennt und trennbar, ebenso wie die zu einer Klitoris gehörenden Schamlippen, die trotz ihrer Doppelgestaltigkeit immer Eines bleibt (Irigaray). Dementsprechend ist kein Unterschied zwischen beiden Hälften im Spiegel für die Tochter erkennbar. Die Teile sind beliebig austauschbar: »Im Spiegel sehen die Hälften sich auch noch seitenverkehrt an, so daß keine weiß, welche Hälfte sie ist.«[35] Im Gegensatz zur positiven Aufwertung weiblicher Genitalien bei Irigaray als autoerotisch, selbsterhaltend und doppelgestaltig sind und bleiben jedoch Erikas Genitalien stumm – ein Ausdruck totaler Selbst- und Körperentfremdung.

3. Durch den Körper 'sprechen'

Den feministischen Theorien nach muss die Frau »ihren Körper schreiben«[36] (*écriture feminine*), um sich den Zugang zum Unbewussten zu ver-

[32] Ebenda, 235.

[33] Ebenda, 76.

[34] Ebenda, 118.

[35] Ebenda, 89.

[36] Helène Cixous: *Schreiben, Feminität, Veränderung*, »Alternative«, Jg. 19, 108–109/1976, S. 134–147, hier S. 145.

schaffen, denn Frau sein heißt Körper sein. Auf diese Art und Weise wird der zur Sprache gebrachte Körper zum Symbol mit Zeichencharakter. Dieses Zeichen lässt sich einerseits durch kulturelle Codes, andererseits durch ein Körperbild[37] erschließen. Die Enteignung der Sprache und durch die Sprache findet einen bildlich symbolischen Ausdruck in physischen Vorgängen des weiblichen Körpers, die sprachliche Verstümmelung wird in der Verstümmelung des weiblichen Körpers realisiert. Die Krankheit fungiert bei Jelinek als ein Unterscheidungsmittel zur gesunden Masse, die Krankheit des weiblichen Körpers verwendet sie dann als Metapher für das weibliche Prinzip des 'Nie-ganz-da-Seins', das sie in ihrem Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* im Vampir-Dasein der Frau radikalisiert.

In der *Klavierspielerin* führt die Reduktion des weiblichen Körpers auf ein (kopfloses) Lustobjekt zur totalen Körperentfremdung und zur dauerhaften irreparablen Schädigung der weiblichen Hauptfigur, die nicht mehr in der Lage ist, ihren eigenen, stumm und unempfindlich gewordenen Körper zu fühlen: »Ihr Körper ist ein einziger großer Kühlschrank, in dem sich die Kunst gut hält«[38] und sie empfindet auch keinen Schmerz, als sie sich den Handrücken mit einer Rasierklinge absichtlich zerschneidet.[39] Es ist das Ergebnis einer Erziehung zur Lustlosigkeit und -feindlichkeit, die auf eine Normierung bzw. Abtötung der weiblichen Sexualität zielt, da diese als das Unkontrollierbare und Subversive, als das Verbotene und Angstbesetzte verdrängt werden muss. Für Erika sind der Unterleib und die Angst »zwei befreundete Verbündete, sie treten fast immer gemeinsam auf. Betritt einer dieser beiden Freunde ohne anzuklopfen ihren Kopf, kann sie sicher sein: der andere ist nicht weit.« Für die »Stilllegung« ihres Körpers sorgt die »Frauenbrigade«, Mutter und Oma, die hier das väterliche Gesetz für den abwesenden realen Vater exekutieren, insbesondere die Mutter, die als Inquisitor und Erschießungskommando die Tochter beim kleinsten Vergehen oder Übertreten des 'mütterlichen' Gebots »zur Rede und an die Wand« stellt. Nach dem Motto »Vertrauen ist gut, Kontrolle ist dennoch angebracht«[40] behütet sie ihren Schatz, der sich ganz und gar auf die Produktion der Kunst konzentrieren und keineswegs durch die neidische »Horde, die stets das eben Errungene zu zerstören versucht und fast durchwegs männlichen Geschlechts ist«,[41] abgelenkt werden soll.

[37] Vgl. Gerhard Graml: *Körperbilder. Körpergeschichten. Der menschliche Körper im österreichischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Univ. Dipl-Arb., Wien 1991.

[38] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 23.

[39] Vgl. ebenda, S. 45.

[40] Ebenda, S. 7.

[41] Ebenda, S. 26.

zgb-15.indb 168 26.2.2007 12:43:24

Aus Erika, dem »Jungtier«, soll ein möglichst asexuelles Wesen aufwachsen, dem Liebe oder Lust nichts anhaben können, denn die Mutter will eine »Normalmutter« bleiben und wünscht keineswegs »Brautmutter« zu werden. Die Tochter soll durch ihre Asexualität gegen die »Jäger«[42] und »Tiere« gewappnet sein, denn die »Tiere des Waldes [Männer] kommen gefährlich nah und wollen Erika ebenfalls vertieren«.[43] Um Erikas 'Vertierung' zu verhindern, müssen die Mutter und Oma besonders in der Pubertätszeit der Tochter/Enkelin »Gewehr bei Fuß« stehen, »um sie vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert, notfalls handgreiflich zu verwarnen«.[44] Das Jäger- und militärische Vokabular dient dazu, die Annährungsversuche eines Mannes an eine Frau als einen militärischen Angriff des Mannes auf das Wild im Reservat während der Schonzeit (hier die Dauerschonzeit) bloßzustellen und das Bewachen und Schützen des »Jungtiers« vor dem Jäger als eine kriegerische Taktik zu deklarieren. Das Gewehr wird in die Hände der Mütter, des weiblichen Behüters des Kitzes, gelegt, aus deren Perspektive es sich beim Jäger um einen Konkurrenten und daher um eine Kriegserklärung handelt. Das Verständnis des Mannes als Konkurrenten, der die phallische Mutter ihres Besitztums berauben und somit enteignen will, wird durch die Namenskreation »Kohutmutter«[45] zusätzlich unterstrichen, da hier die Mutter als Hahn auftritt (Hahn heißt slowakisch »kohút«, tschechisch »kohout«) und wie »ein Hahn im Korb« (tschechisch wie »ein Hahn auf dem Misthaufen« – »kohout na smetišti«) agiert, d.h. als einziger Mann, der in einem überwiegend aus Frauen bestehenden Kreis im Mittelpunkt steht und jegliche Konkurrenz sofort auszuschalten versucht.[46]

Um Erika für die Konkurrenz (Männer) unattraktiv zu machen und sie ungestört zu einer Virtuosin abrichten zu können, wird sie in ein strenges Regelsystem eingespannt, das sie wie eine Fliege im Spinnennetz gefangen hält und wie einen rosigen Schinken am Haken des Fleischhauers eng zusammenschnürt:

> In dieses Notationssystem ist Erika seit frühester Kindheit eingespannt. Diese fünf Linien beherrschen sie, seit sie denkt. [...] Dieses Rastersystem hat sie, im Verein mit ihrer Mutter, in ein unzerreißbares Netz von Vor-

[42] Ebenda, S. 35.

[43] Ebenda, S. 26.

[44] Ebenda, S. 35.

[45] Vgl. ebenda, S. 195.

[46] Vgl. Duden. *Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, Bd. 11, Mannheim u.a. 2002, S. 310.

> schriften, Verordnungen, von präzisen Geboten geschnürt wie einen rosigen Rollschinken am Haken eines Fleischhauers.[47]

Die Mutter befolgt einen strikten Erziehungsplan (Erziehung als Dressur), dessen Ziel es ist, jeglichen Ausdruck der Sinnlichkeit und Körperlust bereits im Keim zu ersticken und dessen Ergebnis die irreparable Deformation und Zerstörung der weiblichen Identität der Tochter ist. Um die Kontrolle über eventuelle sexuelle Regungen der Tochter auch im Schlaf beizubehalten, muss Erika mit der Mutter das Ehebett teilen und die Hände schön auf der Bettdecke liegen lassen. Sie darf sich keine modische oder körperbetonte Kleidung kaufen (solche Kleider werden von der Mutter zerschnitten), sie darf sich nicht schminken oder anderweitig ihre Weiblichkeit betonen, so dass sie bald einem in Bernstein eingeschlossenen Insekt, zeitlos und alterslos, gleicht,[48] und sie muss nach der Klavierstunde ohne Umwege direkt nach Hause zur Mutter zurückgehen, um die Möglichkeit des auf der Straße Angesprochenwerdens oder das Schließen einer flüchtigen Bekanntschaft im vorhinein auszuschalten (dies wird von der Mutter durch permanente Telefonanrufe kontrolliert und überwacht). Die körper- und lustfeindliche Erziehung verfehlt nicht ihre Wirkung. Die im Roman asexuell gezeichnete Mutterfigur »mit zugewachsene[m] verdorrten Geschlechtsteil[ ]« und »kieselsäurig erstarrten Schamlippen«[49] verhindert durch die konsequente Unterdrückung und Auslöschung des Weiblichen eine normale sexuelle Entwicklung der Tochter, für die ihr eigener Körper nach der Sozialisation zu einem Fremd-Körper, zu einem leblosen, »unempfindliche[n] Loch im Sarg«[50] geworden ist. Sie ist bald keiner sexuellen Regung mehr fähig, sie empfindet ihre Gebärmutter und Geschlechtsorgane als »Fäulnis« zwischen ihren Beinen, die sich wie »gefühllose weiche Masse« und »Moder, verwesende Klumpen organischen Materials«[51] anfühlen. Ihr Körper bleibt kalt und stumm, gleich einer Tür, die »keinen Millimeter nach[gibt], weil sie versperrt ist«,[52] woran schließlich auch ihr Ausbruchsversuch scheitert, als sie eine 'Liebesbeziehung' zu einem Mann einzugehen versucht.

Eine der Folgen einer solchen 'Züchtigung' des weiblichen Körpers und dessen sexuellen Begehrens ist die Verschiebung des Begehrens auf

[47] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 191.

[48] Vgl. ebenda, S. 15.

[49] Ebenda, S. 35.

[50] Ebenda, S. 199.

[51] Ebenda, S. 198.

[52] Ebenda, S. 125.

zgb-15.indb 170 26.2.2007 12:43:24

das Auge.[53] Erika versucht ihr 'Gefühlsdefizit' durch Schaulust und Fetischisierung des angeschauten Objekts wettzumachen, indem sie vor dem Spiegel in ihren eigenen Körper hineinzublicken versucht und indem sie den Körper ihrer Mutter entblößt, ihre bis dahin verborgenen Schamhaare erblickt und sich so deren Existenz mit Befriedigung vergewissert, oder indem sie als Voyeurin einem kopulierenden Paar im Wiener Prater und einem sich zur Schau stellenden Frauenkörper in der Peep-Show zusieht. Das Schauen und Zuschauen stellt für sie eine der wenigen Möglichkeiten dar, überhaupt etwas zu fühlen. Indem sie sich in einer sadomasochistischen 'Weichpornoszene' als Beobachter mit dem sadistischen Herrscher identifiziert und sich zugleich auf Grund ihrer Erfahrung in die masochistische Leidende hineinversetzt, kann sie deren körperlichen Schmerz, das Hinein-Bohren einer Reitpeitsche, physisch nachempfinden:

> [...] in die [...] Frau bohrt sich [...] eine Reitpeitsche. Sie macht eine Delle in das Fleisch und zeigt dem Betrachter, wer hier der Herr ist, und wer nicht; und auch der Betrachter fühlt sich als Herr. Erika spürt das Bohren direkt mit. Es verweist sie nachdrücklich auf ihren Platz auf der Zuschauerseite.[54]

Die Schaulust ist bei Erika als ironische Radikalisierung und Umkehr der 'phallischen Anmaßung'[55] mit dem analytischen Blick des Mannes gekoppelt, der den Körper der Frau als Objekt studieren will und nach Einblicken in das Körperinnere sucht, um es beherrschen und kontrollieren zu können. Der 'männliche Blick' dient Erika nicht zur Lustgewinnung (wie beim Mann), sondern zur Machtgewinnung über ihren eigenen Körper, über ihre Mutter oder später über den Schüler Walter Klemmer. Insofern handelt es sich um keine Pornographie, die bloß den Frauenkörper entwertet und zum obszönen Objekt der Schaulust und des sexuellen Begehrens degradiert, sondern um ein Zerrbild der kulturell geprägten Vorstellungen in satirisch zugespitzter Form, in dem die Anwendung des Obszönen nach

[53] Vgl. Wilke: *»Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung«*, S. 130.

[54] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 107.

[55] Sabine Wilke geht in ihrer Analyse der *Klavierspielerin* von der Omnipräsenz und Übermacht des 'männlichen Blicks' aus, indem sie Erika als Frau mit einer 'männlichen Anmaßung' interpretiert, deren 'bösen Blick' sie auf die aus der Filmanalyse entlehnte Theorie des männlichen Blicks bezieht, nach der der Voyeurismus als Zwang der Kameraführung funktioniert. Indem Erika durch Klemmers Blick nur auf ihren Körper reduziert wird, wird sie zum Opfer dieses 'männlichen Blickes' und versucht, diesen umzudrehen ('phallische Anmaßung') und den Mann zu instrumentalisieren, indem sie Klemmer als Werkzeug für ihre sadomasochistischen Fantasien benutzen will. Da eine solche Anmaßung einer Frau nicht zusteht, ist ihr Vorhaben von Anfang an zum Scheitern verurteilt und sie bleibt am Ende als Opfer des Mannes zerstört zurück (vgl. Wilke, *»Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung«*).

zgb-15.indb 171 26.2.2007 12:43:25

Jelinek gerechtfertigt ist, da man »den Beziehungen zwischen Männern und Frauen die Unschuld nimmt und die Machtverhältnisse klärt« und somit die Geschichtlichkeit der Geschlechterbeziehungen im Text strukturell verankert.[56]

Eine andere Folge der autoritären Erziehung und der Verinnerlichung der 'mütterlichen' Macht- und Gewaltausübung, die das weibliche Ich in ein Rastersystem aus frauen- und körperfeindlichen Normen, Vorschriften und Verordnungen gewaltsam hineinzwängt, ist die Umkehr der Gewalt in aggressive Handlungen nach außen hin und nach innen gegen sich selbst. Genauso wie für Erika die Musik in der Rolle der Klavierlehrerin zum Mittel der Unterdrückung ihrer Schüler wird, so verwendet sie auch die Musikinstrumente zur Gewalt- und Machtausübung gegenüber den anderen Menschen. Diverse Musikinstrumente werden in ihren Händen regelrecht zu Waffen, mit denen sie auf die von ihr verachteten Menschen einprügelt, um sie für ihre Unvollkommenheit und Lästigkeit zu bestrafen, weil sie ihren Sauberkeitsinstinkt, Geruchssinn und Geist beleidigen:

> SIE schlägt ihre Streich- und Blasinstrumente und die schweren Notenhefte den Leuten in die Rücken und Vorderfronten hinein. In diese Speckseiten, die ihr die Waffen wie Gummipuffer zurückfedern lassen. [...] Dann wieder prügelt sie mit dem schmalen Ende des Instruments, einmal ist es eben die Geige, dann wieder die schwere Bratsche, in einen Haufen arbeitsverschmierter Leute hinein.[57]

Die Internalisierung der Unterdrückung der weiblichen Sexualität einerseits und die vereitelten 'Befreiungsversuche' der Tochter aus der 'mütterlichen Zwangsjacke' andererseits führen zum masochistischen, nach innen gekehrten Drang zur (Selbst-)Zerstörung des weiblichen Ich. Sobald die Mutter das Haus verlässt, übt die Tochter die rituelle Selbstverstümmelung und Zerstörung des eigenen Körpers, die »Dekonstruktion der Weiblichkeit am Körper der Frau«,[58] in dem sie sich gefangen glaubt. Sie spickt sich mit Wäscheklammern und Stecknadeln, verletzt sich mit einer Rasierklinge, fügt sich mit Haus- und Küchengeräten Schmerzen zu, versucht die Öffnungen in ihrem Körper mit der väterlichen Allzweck-Rasierklinge zu vergrößern und beschaut sich selbst dabei, mit dem Ziel, ihren Körper zu entmystifizieren, ihn gehandhabt zu haben:

> SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll,

[56] Vgl. Jelinek, *Der Sinn des Obszönen*, S.102.

[57] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 16f.

[58] Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987, S. 124.

> die als Tür in ihren Leib hineinführt. [...] Sie sieht ja nicht vor lauter Blut, was sie da eigentlich aufgeschnitten hat. Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd.[59]

Ihr Hobby, das Schneiden am eigenen Körper,[60] interpretiert Kirstin Teuber als Ausdruck der Entfremdung von der eigenen Weiblichkeit und der Körperentfremdung, als »tragisches Beispiel für die Abwertung und Ablehnung des eigenen Frauenseins«.[61] Nach Elfriede Jelinek können diese sadomasochistischen Inszenierungen und Ritualisierungen der Sexualität auch als ein Versuch gedeutet werden, aus der Mutter-Tochter-Beziehung einen Ausbruch zu wagen, also als ein 'notwendiger Masochismus', der »das bloße Striptease und seine von Männern festgelegten Regeln« überschreitet, da eine Analyse notwendigerweise immer auch ihr Objekt in Mitleidenschaft zieht.[62] Meiner Ansicht nach handelt es sich hier jedoch vielmehr um das Bild von einem 'anerzogenen Masochismus', wie ihn Barbara Kosta in ihrer Abhandlung 1993 diagnostiziert hat, da die Schädigungen auf die Züchtigung der Mutter zurückgehen, die in ihrer doppelten Rolle als Täterin und Opfer innerhalb des masochistischen Schemas gefangen bleibt und die ihren »mütterlichen Masochismus« als Mittel ihrer Macht/Machtlosigkeit einsetzt, um durch das Besitzen der Tochter die eigenen emotionalen und gesellschaftlich bedingten Entbehrungen zu kompensieren.[63] Indem sie versucht, den weiblichen Körper als die Ursache ihrer Erniedrigung auszulöschen, realisiert sie noch einmal ihre eigene Auslöschung im Patriarchat und ihre Abwesenheit in der symbolischen Ordnung.

Die in ihrer Sexualität deformierte Tochter versucht die selbst erfahrene Unterdrückung weiterzugeben, indem sie z.B. der vermeintlichen Konkurrentin, ihrer Schülerin, Glasscherben in die Manteltasche steckt und ihre Pianistenhände auf diese Art und Weise ernsthaft verletzt, oder wenn sie

[59] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 88f.

[60] Vgl. ebenda, S. 88.

[61] Vgl. Kirstin Teuber: *»Ich blute, also bin ich.« Aspekte autoaggressiven Hautritzens bei Mädchen und jungen Frauen*, »Psychologie & Gesellschaftskritik. Theorie oder Praxis«, Jg. 21, 2/1997, S. 5–27.

[62] Elfriede Jelinek: *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*, »Konkursbuch. Zeitschrift für Vernunftkritik«, 12/1984, S. 137–139, hier S. 137.

[63] Kosta geht davon aus, »daß die Mutter, indem sie die Tochter züchtigt, sich selber züchtigt«. Die Mutter (Muttertrauma) züchtigt in der Mutter–Tochter–Konstellation das eigene Geschlecht anstatt des anderen, das ihr Ungenügen gefördert hat. Indem sie versucht, den weiblichen Körper als Ursache ihrer Erniedrigung auszulöschen, thematisiert sie ein Trauma, das nicht nur als kulturelle Norm existiert, sondern als solche im Grunde auch den Prozess des Frauseins bestimmt (vgl. Kosta, *Muttertrauma*).

in der Liebesbeziehung zu ihrem Schüler Walter Klemmer herrschen und die Kontrolle über ihn und den eigenen Körper behalten will. Sie agiert dem jungen, in sie verliebten Mann gegenüber als »Überwachungsdienst«[64] und gibt als Lehrerin ihrem Schüler unmissverständlich ihre Machtposition zu spüren, als sie ihn bei der Masturbation auf der Toilette demütigt und ihn am Ende 'belehrt', »daß sie ihm in Zukunft aufschreiben werde, was er mit ihr anfangen dürfe. Meine Wünsche werden notiert und Ihnen jederzeit zugänglich gemacht«[65] – heißt es dort wortwörtlich.

Als Frau mit 'phallischer Anmaßung' stilisiert sie sich in die Rolle der Herrscherin, indem sie den bevorstehenden Liebesakt im Brief als eine sadomasochistische Inszenierung entwirft und detailliert die Phasen ihrer Misshandlungen und Erniedrigung (sie möchte bis zur Erschöpfung und Vernichtung gekettet, geschlagen und erstickt werden) beschreibt. Damit will sie den Schüler, den sie bis jetzt nur mittels der Musik beherrscht hat, auch als Liebhaber beherrschen, er soll ihre Anweisungen genau befolgen und als Instrument zur Ausführung eines sadomasochistischen Rituals dienen. In äußerster Erniedrigung verpackt, will sie ihn noch in ihrer Unterwerfung beherrschen und maßt sich damit eine Subjektkontrolle an, die ihr nicht zusteht, denn im Patriarchat bedeutet die reale Macht stets reale Macht der Männer, »die Macht der Frauen dient lediglich als Stimulus für die Männer oder als Sedativum für die Frauen«.[66] Dementsprechend wünscht sich der junge sportliche Mann seine wesentlich ältere Lehrerin »konsequent zu erobern«, er möchte sie »in Betrieb nehmen« und durch seine männliche Kraft, wie das wilde Element Wasser in einem Paddelboot, bezwingen und unterwerfen. Sein Blick reduziert sie bloß auf einen Körper, den er »verwenden« möchte,[67] auf ein »Muskelspiel« und »Zusammenprall von Fleisch und Bewegung«.[68] Er vergleicht ihren Oberteil mit ihrem Unterteil und rechnet kaufmännisch das Oben gegen das Unten auf mit dem Bewusstsein, dass man jede Frau mit ihrem körperlichen Ungenügen an sich ketten kann. Er wird ihr schon ihren Körper »lieben oder zumindest akzeptieren lehren, den sie bislang noch negiert«.[69]

Erikas Anmaßung des umgekehrten Herrschaftsanspruchs, der die totale Vereinnahmung der Frau durch den Mann verhindern soll und die als

[64] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 129.

[65] Ebenda, S. 181.

[66] Matthias Luserke: *Sexualität, Macht und Mythos. Elfriede Jelineks Roman »Die Klavierspielerin«*, »Der Deutschunterricht«, Jg. 45, 1/1993, S. 24–37, hier S. 30.

[67] Vgl. Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 203.

[68] Ebenda, S. 65.

[69] Ebenda, S. 66.

zgb-15.indb 174 26.2.2007 12:43:25

solche von Klemmer erkannt wird, muss bestraft und mit äußerster Gewalt niedergeschlagen werden: »Hat er recht verstanden, daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, ihrer niemals Herr werden kann?«[70] Aus dem Schüler, der sich zum Lehrer seiner Klavierlehrerin aufschwingen und sie ihren Körper lieben bzw. akzeptieren lehren wollte, wird ein Mann, der die Frau zu 'belehren' weiß, dass man gewisse Grenzen nicht überschreiten darf, will man als Frau toleriert werden: »Zwecks Weiterkommens in Leben und Gefühlen muß die Frau vernichtet werden, die über ihn sogar gelacht hat. [...] jetzt erhält sie, was sie verdient.«[71] Statt erhoffter Erlösung und Befreiung muss die Frau seine 'Zurechtweisung' über sich ergehen lassen, indem sie durch den Mann, dem 'wilden Tier', vor welchem sie die Mutter immer gewarnt hat, als Frau ausgelöscht und vollkommen vernichtet wird – statt ersehnter Vereinigung folgt brutalste Vergewaltigung.

In diesem Moment (der Anwendung purer körperlicher Gewalt) wird die Vorstellung einer gewalt- und angstfreien Beziehung (Liebe) zwischen Mann und Frau als trivialer Mythos entlarvt, auf den das Patriarchat sich gründet. Jelineks Postulat, dass beide Geschlechter immer etwas »grundsätzlich Gegensätzliches«[72] wollen, verweist an dieser Textstelle auf das grundsätzlich Gegensätzliche als das Gesetzmäßige des Patriarchats, dessen Machtautomatismen und -mechanismen sich in Mythen kleiden.[73]

Der Tochter bleibt nur der Rückzug in die mütterliche Gewalt. Die für einen Moment nach außen gerichtete Aggression gegen den 'Aggressor Mann' richtet sie aber schließlich wieder gegen sich selbst, indem sie sich das für Walter Klemmer bestimmte Messer in die eigene Schulter rammt. Sie wird also nicht zur Mörderin, sondern veräußert die ganze verinnerlichte Gewalt des Frauen- und Selbsthasses sowie deren Blickinszenierung als Täter und Opfer zugleich in der Selbstzerstörung.

[70] Ebenda, S. 217.

[71] Ebenda, S. 271.

[72] Ebenda, S. 142.

[73] Diesen Mythos hat Jelinek bereits in ihrem Roman *Die Liebhaberinnen* (1975) systematisch destruiert. Die Sexualität bedeutet nach Jelinek immer eine von den Männern dominierte Sexualität, die mit der Androhung von Gewalt gefügig gemacht wird (Domestizieren des weiblichen Begehrens). Indem Erika als Frau die Sexualität auch so versteht und praktiziert, bricht sie nach Luserke gewissermaßen ein patriarchales Grundgesetz. Trotz sexueller Fantasien der Demütigung, die sie im Brief niedergeschrieben hat, hofft Erika, dass »aus Liebe alles ungeschehen bleibt« (Jelinek, *Die Klavierspielerin*, S. 228) – ein Wunsch, dessen Nichterfüllung die endgültige Destruktion des trivialen Mythos Liebe bedeutet, denn den Wunsch nach Unterwerfung äußert Erika Kohut nur, weil sie geliebt werden will und weil sie an Liebe naiv glaubt. Da es aber die Liebe nicht gibt, sondern nur den Mythos Liebe, »können Erikas [sadomasochistische] Wünsche auch nicht ungeschehen bleiben. Und indem sie ausgeführt würden, erwiese sich patriarchale Macht als das, was sie ist, die Herrschaft der Männer auch über die Phantasien der Frauen.« (vgl. Luserke, *Sexualität, Macht und Mythos*)

Erika erfährt auf diese Art und Weise im Endeffekt eine doppelte Unterdrückung. Sie ist einerseits als entrechtetes, weibliches Individuum, dem alle Chancen zum sozialen Aufstieg durch die Herrschaftsverteilung in der Gesellschaft verwehrt bleiben, Opfer patriarchaler Gewalt – hier repräsentiert durch die phallische Mutter, die im 'anerzogenen Masochismus' ihre internalisierten Deformationen an die Tochter weitergibt. Außer dieser gesellschaftlich bedingten Schädigung des Weiblichen wird sie aber auch, andererseits, Opfer der patriarchalen sexuellen Herrschaftsmechanismen und Normen (Vergewaltigung als Vollzug der sexuellen Herrschaft des Mannes über die Frau), potenziert durch die Rolle der Mutter in der Funktion der Komplizin eines Systems, das die weibliche Sexualität als subversives Element verdrängt oder das den weiblichen Körper als Schau- und Lustobjekt domestiziert. Erika kann insofern als Symbol einer auf den Körper reduzierten, 'kopflosen' Frau gelesen werden ('Enthauptung' der Frau),[74] die auf Grund der Enteignung des weiblichen Körpers zu einer 'körperlosen' Frau wird, für die ihr eigener Körper zu einem 'Fremd-Körper', d.h. zu einer stummen, leblosen, überflüssigen (Körper-)Hülle geworden ist: »Sie fühlt nichts.«[75] Indem sie nichts fühlt, ist sie auch nichts, das weibliche Ich wurde definitiv ausgelöscht.

4. Der gescheiterte Versuch einer Emanzipation als Folge des »anerzogenen Masochismus«

In der Entfremdung dem eigenen Körper gegenüber, in der Unfähigkeit Liebesgefühle zu entwickeln bzw. zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen und als Frau ein Selbstwertgefühl zu besitzen, drücken sich die Schädigungen der Tochter aus, die die Schädigungen der Mutter als Folge eines 'deformierten' und deformierenden Systems internalisiert haben.

Die Tochter schwankt zwischen Mutterliebe und Gehorsamspflicht einerseits und dem Bedürfnis nach Befreiung und eigener Ich-Setzung andererseits. Sie versucht ständig diese verhängnisvolle Symbiose zu lösen und zu unterlaufen, indem sie sich trotz des Verbots der Mutter neue modische Kleider kauft oder ihre Haare zurechtmacht; indem sie sich in die Peep-Shows und in die entlegenen Ecken des Wiener Praters begibt, um ihren voyeuristischen Bedürfnissen unbeobachtet nachgehen zu können; indem sie als Lehrerin Macht über ihre Schüler ausübt und deren Abhängigkeit genießt; indem sie unbeobachtet im abgesperrten

[74] Vgl. *Trennung. Ein Gespräch mit Hélène Cixous und Maren Sell*, »Die Schwarze Botin«, 2/1977, S. 13–23, S. 16.

[75] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 89.

Badezimmer ihren Körper neugierig erforscht und malträtiert oder indem sie sich unter der Bettdecke neben der Mutter selbstbefriedigt – d.h. Gebote und Verbote der Mutterinstanz missachtet und bewusst übertritt. Es handelt sich dabei um heimlich erkämpfte 'Freiräume', die allerdings keine ernsthafte Bedrohung für die Mutter darstellen, da sie genauso wie die Tochter weiß, dass eine endgültige Loslösung von ihr unmöglich ist. Insofern können auch die Handgreiflichkeiten zwischen ihnen bzw. der Kampf beider Frauenfiguren als eine Art ritualisierte Form des Gleichgewichtshaltens und als Ausdruck des ewig vergeblichen Revoltenversuchs der Tochter gegenüber der Mutter gedeutet werden.

Um sich von der Mutter endgültig zu trennen und die Nabelschnur im übertragenen Sinne zu durchschneiden, trägt Erika zu jeder Zeit »die väterliche Allzweck-Klinge«[76] bei sich, mit der sie den symbolischen Vollzug der Trennung von der Mutter realisiert, als sie die eigene Klitoris im Bad mit der Rasierklinge zerschneidet – ein symbolischer 'Befreiungsakt', der misslingen muss und mit einem kleinen Blutbad endet:

> Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie [stellvertretend für die Mutter und Tochter] haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt, und nun separiert man sie voneinander! [...] Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen. [...] Sie sieht ja nicht vor lauter Blut, was sie da eigentlich aufgeschnitten hat.[77]

Dieser blutige Versuch einer körperlichen Trennung kann als Vorzeichen eines späteren, zum Scheitern verurteilten Trennungsversuchs von der Mutter angesehen werden, als sich durch die Beziehung zu einem Mann, dem sportlichen Schüler Walter Klemmer, für Erika die einmalige Chance eines Neuanfangs anbietet. Klemmer 'penetriert' das Band zwischen Mutter und Tochter, indem er sich in die Tochter verliebt und in die Domäne der Mutter (die Tochter), später auch gewaltsam, eindringt. Der Vergleich der Rasierklinge mit einem Bräutigam – »Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen«[78] – zwingt die Vorstellung auf, dass der Mann als möglicher Befreier und Initiator der Losbindung von der Mutter funktionieren könnte – eine Hoffnung und Annahme, die sich als verheerende Illusion erweist, da die Tochter durch den Mann weiter objektiviert und besessen wird, indem er sie brutal vergewaltigt. Insofern fängt der Mann dort an, wo die Mutter aufgehört hat, denn sie hat die

[76] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 88.

[77] Ebenda, S. 89.

[78] Ebenda, S. 45.

Tochter auf eine Herrscher-Beherrschte-Beziehung abgerichtet, sodass der Mann in der Beziehung zur Tochter die Rolle der Mutter reibungslos übernehmen kann: »Einer Beißzange gleich, werden ihre beiden auserwählten Lebenspartner sie umschließen, diese Krebsscheren: Mutter und Schüler Klemmer.«[79] In Erikas Verhältnis zu Klemmer wiederholen sich die sadomasochistischen Machtstrukturen der Unterwürfigkeit und Selbstverleugnung, durch die sie in der Mutter–Tochter–Beziehung vorgeprägt wurde und die in der öffentlichen Sphäre noch verstärkt werden (z.B. auf dem Weg ins Konservatorium wird Erika der Werbung der pornographischen Filme ausgesetzt, die erotische Bilder weiblicher Hingabe und männlicher Herrschaft suggerieren).

Erikas Brief an Walter Klemmer mit sadomasochistischen Anweisungen wird zum letzten verzweifelten Versuch, sich von der Allmacht der Mutter und der mütterlichen Symbiose zu befreien. Wie schon der Name des vermeintlichen 'Befreiers' – Klemmer – vermuten lässt, bedeutet er für die Tochter keine Befreiung, sondern eine erneute Zwickmühle, da er nach den patriarchalen Regeln spielt und im Liebesspiel nicht als Unterdrückter reagiert, sondern als Herrscher und Eroberer agiert und sich schließlich des einen sicheren Mittels zur Beherrschung der Frau bedient – der Vergewaltigung. Indem er den Vergewaltigungsakt in der Wohnung der Mutter hinter der verschlossenen Zimmertür der Tochter durchführt, vollendet er die symbolische Penetration der Mutter–Tochter–Beziehung und setzt für einen Augenblick die allmächtige Mutterfigur außer Kraft, bevor sie ihre Herrschaft über die Tochter wieder herstellen wird, diesmal endgültig. Der Ausbruch aus dem mütterlichen Gefängnis und somit die Losbindung aus einer Ich-in-Beziehung bleibt am Ende erfolglos. Die Tochter kann ihren Drang nach Freiheit und eigener Subjektkonstitution nur noch in Selbstzerstörung und Selbstaufgabe zum Ausdruck bringen. Dementsprechend begeht sie am Ende auch keinen Mord (Hinrichtung des Vergewaltigers) oder Selbstmord (Vollendung der Selbstauslöschung), sondern kehrt, nachdem sie ihre Aggression masochistisch gegen sich selbst richtet (sie verletzt sich selbst mit dem Messer, das für Walter Klemmer bestimmt war), freiwillig ins mütterliche Gefängnis zurück, denn das durch die Mutter abgesteckte Territorium erlaubt zwar keine Ich-Konstitution und Entwicklung eines Selbstwertgefühls, es bietet jedoch eine gewisse Sicherheit: »Das gibt Sicherheit, und Sicherheit erzeugt Angst vor dem Unsicheren. Erika hat Furcht davor, daß alles so bleibt, wie es ist, und sie hat Furcht, daß sich einmal etwas verändern könnte.«[80]

[79] Ebenda, S. 198.

[80] Ebenda, S. 191.

5. Fazit

Die Lösung der Tochter aus der Symbiose mit der Mutter ist bei Jelinek letztendlich nicht möglich und muss fehlschlagen, da die mütterliche Subjektivität ausgelöscht werden muss, wenn eine töchterliche Subjektivität sich entwickeln soll (Irigaray). Erika könnte jedoch ohne die mütterliche Zwangsjacke gar nicht existieren. Sie wäre haltlos und verloren, weil sie die physische und psychische Zerstörung der Frau durch die männliche Ordnung (hier Mutter) inzwischen internalisiert hat und diese zum festen Bestandteil des eigenen Ich wurde. Es ist ihr »dermaßen in Fleisch und Blut übergangen, daß sie es nicht mehr bemerkt«.[81] Der resignative Schluss und Erikas Rückkehr in die mütterliche Wohnung (symbolische Rückkehr in die Gebärmutter) bedeutet nichts anderes als eine gescheiterte weibliche Ich-Setzung gegenüber der Mutter und die Bestätigung der Unmöglichkeit einer Losbindung aus einer Ich-in-Beziehung, da die Mutter–Tochter–Dyade nicht nur auf psychische Beschaffenheit, sondern v.a. auf gesellschaftliche Machtverhältnisse und -strukturen zurückzuführen ist. Innerhalb dieser kann die 'böse Mutter' Kohut als »Manifestation einer radikalen Ambivalenz begriffen werden, die auf gesellschaftliche Prädispositionen zurückgeht«[82] und die zu ändern nicht in der Macht des Einzelnen steht. So bleibt die Tochter der Allmacht und Tyrannei der Mutter ausgeliefert, der Stagnation und Deformation weiterhin ausgesetzt und zu einem Leben verurteilt, das nur die Selbstaufgabe des eigenen weiblichen Ich bis zu dessen Selbstauslöschung (Tod) zur Folge haben kann. »Das Kind [Tochter] ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben«[83] – dieser Satz bekommt nach dem gescheiterten Emanzipationsversuch des weiblichen Ich in *Die Klavierspielerin* eine neue, quasi programmatische Bedeutung.

[81] Ebenda, S. 199.

[82] Konstanze Fliedl: *Sinister-Sujets. Zur Rekonstruktion von Gewalt in den Texten Elfriede Jelineks.* In: *Neue Bärte für Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur.* Hg. v. Friedbert Aspetsberger, Wien 1993, S. 185–200, hier S. 189.

[83] Jelinek, *Klavierspielerin*, S. 28.

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 181–190

DER SPRACHZAUBER THERESIA WALSERS

AUF DER SUCHE NACH NEUEM REALITÄTS- UND SUBJEKTBEZUG

Danijela KAPUSTA
(Zagreb)

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wird untersucht, inwiefern thematische Schwerpunkte und stilistische Besonderheiten im dramatischen Werk Theresia Walsers einander bedingen. Es wird auch die Frage erörtert, welches der beiden Elemente in den Stücken der jungen Dramatikerin überwiegt – die gesellschaftskritische, engagierte Note oder die Suche nach einer neuen Innerlichkeit.

Unter den zahlreichen jungen Dramenautoren, die in 90er Jahren mit Veröffentlichungen ihrer Bühnenwerke angefangen haben, findet man auch den Namen Theresia Walser. Seit dem Erscheinen ihres dramatischen Erstlings 1997 lebt diese ausgebildete Schauspielerin als freie Autorin. Bis heute hat sie acht Stücke veröffentlicht, die alle dezidiert für die Bühne geschrieben wurden.[1] Ein Jahr nach ihrem literarischen Durchbruch wurde sie mit *King Kongs Töchtern* von »Theater heute« zur Nachwuchsautorin des Jahres gewählt und mit dem Schiller-Gedächtnis-Preis des Landes Baden Württemberg ausgezeichnet.

Das spezifisch Walserische (was ihre Stücke von denen anderer Jungautor/innen trennt) kann man in einer eigenartigen Verbindung der dramatischen Form und des entsprechenden Inhalts finden. In ihren Werken

[1] *Kleine Zweifel* (1997), *Das Restpaar* (1997), *King Kongs Töchter* (1998), *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr* (2000), *Die Heldin von Potsdam* (2000), *Wandernutten* (2004), *Die Kriegsberichterstatterin* (2005), *Die Liste der letzten Dinge* (2006).

zgb-15.indb 181 26.2.2007 12:43:26

versucht Walser zwei auffallende Tendenzen der Dramaturgie der 90er Jahre miteinander zu verbinden. Es geht um die Koexistenz der Werke, die das Prinzip des 'ausufernden Sprachspiels' befolgen und die Betonung auf sprachliche Finessen und Form setzen. Beispiele dieser Tendenz findet man in Stücken Werner Schwabs, Marlene Streeruwitz' oder Elfriede Jelineks. Parallel mit diesen auf die Form ausgerichteten Werken entstehen jedoch Stücke, die auf den Spuren englischer Autoren wie Mark Ravenhill oder Sarah Kane die Themen der gesellschaftlichen Realität ins Zentrum rücken, bzw. den Inhalt der Form vorziehen.[2]

Theresia Walser entscheidet sich jedoch, diese zwei Ausrichtungen in ihren Stücken produktiv miteinander zu verknüpfen. Sie schließt sich den immer stärker ausgeprägten Ausrichtungen der 90er Jahre an und setzt sich wie zahlreiche Jungautoren mit einem Thema auseinander, das sich direkt auf die gesellschaftliche Realität bezieht. So findet man in ihren Bühnenwerken die aktuellen Themen wie Familie und Geschlechterbeziehungen, Arbeit(losigkeit) und Rollenverhalten, Krankheit und Tod, Sinnsuche und Identität, Medien oder Entfremdung gut vertreten.[3] Das Eigentümliche ihrer Poetik liegt dabei im Bestreben, die gesellschaftlich relevanten Themen in eine zur Poetisierung neigende Sprache einzuwickeln. Form und Inhalt behalten in ihrem Schaffen gleichen Wert, noch mehr, sie tendieren dazu, einander gegenseitig zu potenzieren. Formale Innovationen beziehen sich dabei weniger auf die allgemeine Stückstruktur. Man findet bei Walser keine Experimente, die die eingebürgerten Eigenschaften des Dramas radikal in Frage stellen. Solche Tendenzen, Erweiterungen und Redefinitionen des Dramas werden erst nach 2000 Ausgangspunkt zahlreicher Stücke. Die Kunstfertigkeit im Aufbau dieser Dramen wird immer größer, es entstehen neue Autoren-Poetiken und für das Drama untypische Erzählweisen.[4] Man denke nur an *zeit zu lieben zeit zu sterben* von Fritz Kater (2002) oder *Bambiland* von Elfriede Jelinek (2003).

Die formale Eigenschaft aller Stücke Theresia Walsers liegt in der Ausarbeitung einer stark poetisierten Ausdrucksweise. Das Experimentelle findet man nicht so sehr in neuen Prinzipien der Narration oder Figuration sondern im Schaffen einer lyrischen Ausdrucksweise, die die dramatische Form oft an die Grenze zur Lyrik oder zur lyrischen Prosa bringt. So kann man in ihren Theatertexten die tradierten Eigenschaften des Dra-

[2] Vgl. Düfell, John von/Schössler, Franziska: *Gespräch über das Theater der neunziger Jahre.* In: *Theater fürs 21. Jahrhundert.* Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Richard Boorberg Verlag, München 2004, S. 42–51, hier 42. ff.

[3] Vgl. Braun, Karlheinz: *Gibt es eine Dramatik der 90er* Jahre. In: »Theater der Zeit«, März/April 1997, S. 31–33, hier 33.

[4] Vgl. Bohrmann, Dagmar: *Nix Realität hier. Beobachtungen an neuen Stücken*. In: »Die deutsche Bühne«, 7/2003, S. 28–31, hier 30.

zgb-15.indb 182 26.2.2007 12:43:26

mas – Handlung, Charaktere und eine repräsentierte Welt – wenn auch erschüttert oder umdefiniert trotzdem immer erkennen. Von den postdramatischen Theatertexten, die auf diese Elemente oft verzichten, unterscheiden sich ihre Texte auch durch Herrschaft des dramatischen Textes über andere Ausdrucksmittel.[5] Das kommt schon im ersten Bühnenwerk klar zum Ausdruck. Mit *Kleinen Zweifeln* schreibt sie ihr bis heute einziges Monodrama, in dem das ganze Geschehen, nur innerhalb der Sprache und durch die Sprache stattfindet. Damit ist ein wichtiger Zug ihrer Dramatik genannt. Mehr als durch Ereignisse werden ihre Figuren durch die verbale Selbstartikulation charakterisiert. Anstatt mit Handlung, bevorzugt Walser mit Situationen zu arbeiten. Diese erwecken den Anschein der Statik, aber im Grunde sind es oft existenziell wichtige Momente, die von ihren Protagonisten eine radikale Entscheidung fordern.

Die Heldin der *Kleinen Zweifel* (1997) nimmt an einem Gesangwettbewerb teil. Wartend auf ihren Auftritt resümiert Wendla Teusch die Irrgänge ihres bisherigen Lebens. Das ganze Drama ist ein einziger zwischen bewusster Wahrnehmmung und eigenem Unbewussten schwebender Monologstrom der Protagonistin. Um ihrer Heldin bei der Darstellung zu helfen, teilt die Autorin das Bewusstsein Wendlas in ein sich selbst vertretendes Ich und einen Zuhörer, was durch die Ansprache in der zweiten Person Singular geschieht. Dadurch gewinnt man die Mehrstimmigkeit des Monologs, schafft aber zugleich die angestrebte *multiplicité du moi*,[6] bzw. die Vielschichtigkeit der Heldin zum Ausdruck zu bringen. Zur Akteurin des Stückes wird aber neben Wendla Teusch auch eine performative, sich von ihrer Trägerin oft ablösende Sprache. Durch sie vermittelt die Autorin die dehierarchisierten Gedankenströme Wendlas, die in eine fragmentarische und zusammenhanglose Struktur miteinander verbunden werden. Diese bringt Walser einer ausgeprägten Tendenz der neueren Dramatik nahe, statt abgeschlossene Geschichten zu erzählen, mit Spuren, Fragmenten oder Ansätzen zu arbeiten.[7] Dadurch wird der konventionelle Wahrnehmungsmodus in Frage gestellt und die aktive Mitarbeit des Rezipienten

[5] Über die Eigenschaften der postdramatischen Theatertexte siehe in Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

[6] Im Unterschied zu Strindberg bedient sich Walser dieser Technik ausdrücklich, um ihrer Protagonistin eine mehrschichtigere Darstellung innerhalb der Grenzen einer monodramatischen Form zu ermöglichen. Über die Intentionen dieses Verfahrens bei Strindberg siehe in Bayerdörfer, Hans Peter: *Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Symptome der 'Umsetzung' im modernen Schauspieltheater.* In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater Avangarde*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1995, S. 242–289, hier 259. ff.

[7] Über die Veränderungen, die zeitgenössische Theaterstücke auf der Ebene der Narration und Figuration erleben, siehe: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997.

veranlasst.[8] Die Betonung geht von der Repräsentation auf die Wahrnehmung über und der Rezipient steht wieder im Mittelpunkt des Interesses. Besondere Mitarbeit erwartet Walser von ihm am Ende des Stücks. Da muss er regelmäßig den offenen Handlungslinien allein einen Sinn geben. In *Kleinen Zweifeln* entschließt sich die Protagonistin, auf den Wettbewerb zu vezichten und eine neue Lebenslinie einzuschlagen. Das Stück endet mit dem Übergang in die poetische Abstraktion. Diese findet man in allen Bühnenwerken Walsers. Die Bedeutung der abschließenden Zeilen bleibt dabei regelmäßig dem Leser überlassen. So kann man das Eindringen postdramatischer Züge am besten in den Endszenen walserischer Texte bemerken. Diese zeichnen sich durch offene Perspektiven aus, die sich jeglicher Vollendung enthalten.

Das Genre des Monodramas vergrößert den formalen Spielraum der Autorin. Der Monolog erlaubt die Entwicklung lyrischer und epischer Passagen, die innerhalb eines dialogisch konstruierten Dramas in diesem Ausmaß schwer denkbar wären. Das freie Überlappen des Dramatischen mit dem Lyrischen und Epischen erweitert die Grenzen der dramatischen Form, aber gleichzeitig ruft es auch die Frage hervor, worin noch der Untersichied zwischen einem Monodrama wie *Kleine Zweifel* und einem Roman in der Form des inneren Monologs liegt? Es geht um strukturelle Veränderungen, die auf schon längst ungültige Regeln literarischer Gattungen hinweisen und notwendige wissenschaftliche Überprüfungen der zeitgenössischen Theatertexte und ihrer Besonderheiten verlangen.

Die in den *Kleinen Zweifeln* angefangene Suche nach einer freieren Form des dramatischen Schaffens wird im zweiten Bühnenwerk Theresia Walsers nicht fortgesetzt. Im *Restpaar* (1997) sind die Spuren einer konventionellen Dramatik deutlich erkennbar. Hat die Autorin mit den *Kleinen Zweifeln* begonnen, den Weg einer postdramatischen *écriture* zu suchen, mit Andeutungen und Fragmenten statt mit klaren Zusammenhängen zu arbeiten, kehrt sie in ihrem zweiten Bühnenwerk zu einer klar verfolgbaren Struktur der Narration und Figuration zurück. Der allgemeine Zug ihrer Werke bleibt aber auch im *Restpaar* behalten: anstatt an der Handlung ist die Autorin an der Herausarbeitung von Situationen und Stimmungen interessiert.

Zwei engagementlose Schauspielerinnen warten auf ihr Vorsprechen auf der Tempelbühne Hamburg. Dabei wissen sie aber nicht, dass das Theater unmittelbar vor der Schließung steht. Innerhalb einer solchen Handlungslinie findet Walser genug Material ihre Figuren zu entwickeln. Und diesmal liegt es ihr daran, ein Stück mit klaren Figurationsmustern zu schreiben. Die Autorin, die sonst ihre Figuren auf das notwendige Charak-

[8] Ebd.

terisierungsminimum reduziert, arbeitet im *Restpaar* mit klar umrissenen Typen und verfolgbaren Handlungssträngen. Daher liegt das Wesentliche des Restpaars nicht in seinen formalen Eigenschaften, sondern in seinen thematischen Schwerpunkten.

Das Restpaar nimmt als Ausgangspunkt die Problematisierung von zwei miteinander verbundenen thematischen Komplexen. Als Oberbegriff für diese könnte der 'Standpunkt Theater heute' gelten. Einerseits geht es um die allgemeinen Arbeitsbedingungen des Theates und den Wert, den das Theater im gesellschaftlichen Leben einnimmt. Daraus ergibt sich dann auch die Frage der arbeitslosen Schauspieler. Andererseits geht es aber ebenso um den 'Standpunkt Theaterästhetik heute'. Ihre Thematisierung gibt dem Restpaar eine metatextuelle Relevanz, die nicht zu übersehen ist. Am alten Beispiel des Theaters im Theater stellt man die Frage der sich vielleicht überlebt habenden Schauspielertechniken und ihrer heutigen Angemessenheit wie auch der Notwendigkeit neuer Regie – aber auch der Theaterformen überhaupt.

Im *Restpaar* trifft man zum ersten Mal eine Figur, die in vielen Theaterstücken Walsers eine besondere Funktion übernimmt. Hier ist es Rüdiger Kind, ein arbeitsloser Doktor der Chemie, der als Bühnenmaler bei der Tempelbühne sein Geld verdient. Er gehört zwar der Welt der Tempelbühne an, bekommt aber die Funktion einer kommentierenden Instanz der Gleichen. Er ist eine Art oberen Bewusstseins, welches die Handlungsgänge und ihre Träger von außen kommentiert und ihnen oft eine Dose Ironie verleiht. Die gleiche kommentierende Instanz findet man in mehreren Stücken Walsers. In ihrem dritten Stück übernehmen diese Funktion die titelgebenden King Kongs Töchter, zugleich aber auch der arbeitslose Rolfi, die einzige der Welt des Altersheims nicht angehörende Person, die als solche in die morsche Atmosphäre des Altersheims einen Blick von außen geben kann. In *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr* sind es die drei Knaben, in der *Heldin von Potsdam* ist es der Frauenchor, in den *Wandernutten* ist es die Verliebte und in der *Kriegsberichterstatterin* ist es das Mädchen.

King Kongs Töchter (1998) ist das erste Werk, mit dem Walser eine breite Anerkennung der Theater- und Literaturwelt fand. Das auf zahlreichen Bühnen mit Erfolg gespielte Stück zeichnet sich durch ein seltenes Thema aus – Alltag eines Altenheims. Die Handlung besteht dabei aus zyklischer Wiederholung bestimmter Rituale der Altersheimbewohner. Gleichzeitig wird aber auch ein Ritual dargestellt, das von den drei Pflegerinnen ausgeführt wird. Es geht um Euthanasie, durch die sie an runden Geburtstagen ihrer Schützlinge dieselben von der 'weiteren Existenz erlösen'. Der Tod dient dabei als Vorwand in die Unveränderlichkeit des Alltags einzugreifen, und aus ihm ein Theater zu machen. Die 'eingeschläferten' Alten werden in Hollywood-Stars verwandelt und als solche gefeiert. Es kommt

zu einer Neuinszenierung der Wirklichkeit, und die großen Regisseurinnen dieser parallelen Welt sind die drei Pflegerinnen. Die Vorgänge werden dabei mit solcher Geschicklichkeit und Humor dargestellt, dass sie den Gedanken eines Verbrechens beim Leser von vornherein vertreiben. So werden im Grunde tragische Situationen durch groteske Verzerrungen an den Rand zur Karikatur gebracht. Aus der 80-jährigen Frau Tormann wird die Sex-Göttin Mae West mit einem riesengroßen Mund, und die sonst im Rollstuhl sitzende Frau Greti versucht durch einen Tanz den jungen Rolfi zu verführen. Oder die Tischgesellschaft der vorletzten Szene, die an ihrem Tisch ruhig weiter tafelt, auch wenn ein Toter darunter liegt. Das Ergebnis solcher grotesk-komischen Interferenzen könnte man zeitgenössische Tragikomödie nennen.

Mit *King Kongs Töchtern* schreibt Walser ein Stück, in dem die Figuren nicht nur innerhalb der Sprache, sondern auch in der eigenen Wirklichkeit handeln und diese durch ihre Taten verändern. Der Vorteil des verbalen Formulationsdranges bleibt ihnen jedoch auch hier vorbehalten. Was dieses Stück aber zusätzlich von anderen Stücken Walsers unterscheidet, ist die Arbeit mit einer großen Zahl von Oppositionen wie jung/alt, Altersheim/Außenwelt, Schein/Sein, Leben/Tod, Eros/Thanatos, durch die in Ermangelung einer gründlicheren Figurendarstellung trotzdem ein deutliches Bild der Welt des Altersheims transponiert wird.

In ihrem nächsten Stück verzichtet Walser völlig auf Handlung und Gestaltung der Figuren. *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr* (2000) ist ihr bis jetzt experimentellstes Stück, dessen Schwerpunkt nicht im Erzählen einer Geschichte liegt, sondern im Prozess des Erzählens selbst. Dieser führt zu einer Verselbstständigung der Sprache, die sich von ihren Trägern trennt und zum Hauptakteur des Stückes wird. Ihre Träger sind dabei lebensmüde 'Restmenschen', die sich alle nach einem Neuanfang sehnen und einen unbezwingbaren Drang nach der Artikulation ihrer Wünsche und Frustrationen empfinden. Die Sprache ist dabei der letzte Bereich, innerhalb dessen sonst passive Figuren noch aktiv sein können. Sie ist ein Bereich völliger Freiheit, der aber oft zu einem verschachtelten Sentenzendickicht wird. Ein Beispiel dafür ist auch der Titel selbst, der auf den Zustand der menschlichen Seele anspielt.

Den Ausgangspunkt des Stückes bildet die Konversation der Figuren. Diese werden dabei absichtlich als Skizzenmenschen ohne jegliche psychologische Tiefe dargestellt, als Andeutungen oder Umrisse einer potentiellen, auf das Wesentliche reduzierten Existenz. In keinem anderen Stück Walsers sind die Figuren in solchem Maß unbestimmt und kein anderes Stück verlangt so intensive Mitarbeit des Rezipienten. Die unbestimmbaren inhaltlichen Zusammenhänge sowie die Figurencharakterisierung erreichen mit diesem Stück einen Kulminationspunkt. Der Text bleibt

zgb-15.indb 186 26.2.2007 12:43:27

eine »offene Baustelle«[9] und wird erst durch den Leser einigermaßen abgeschlossen. Formal zeigt das Stück klare Einteilung in vier Knabenszenen und drei Szenen der kleinen Gesellschaft, die voneinander durch Einsetzen der Knabenszenen getrennt werden. Die Knabenszenen sind dabei miteinander inhaltlich verbunden und können nicht selbstständig vorkommen, im Unterschied zu den Szenen der kleinen Gesellschaft, die auch als selbstständige Einakter denkbar wären. Aus dem Einakter *Alles schöne Dinge* ist auch das Stück *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr* entstanden. Wichtig ist dabei die Verdoppelung der Rollen der drei Knaben. Sie treten nämlich in allen Szenen der kleinen Gesellschaft auf und zwar unter einem anderen Namen, aber in der gleichen Funktion. Die Konstellation der kleinen Gesellschaften verändert sich ebenso wenig. Es geht immer um eine Familie, die mit einem Mädchen, einem Ausländer und einem Bahnarbeiter konversiert. Es ist ein 'Konversationsstück' des 21. Jahrhunderts, das auf eine Handlungs- und Figurationsstruktur verzichtet und statt mit Zusammenhängen nur mit Andeutungen arbeitet. Der Rezipient muss aus diesen Umrissen allein Konturen schaffen und dadurch zum gleichberechtigten Ausführer oder Vollender des Stücks werden.

Nach diesen formalen und inhaltlichen Experimenten kehrt Walser mit der *Heldin von Potsdam* (2001) zu einer Handlungs- und Charakterdramaturgie zurück. Sie arbeitet wieder mit einer klar strukturierten Handlung, innerhalb derer sie auf die wachsende Individualisierung der Figuren setzt. Nur in den *Kleinen Zweifeln* kommt ein in diesem Maße thematisierter Komplex des Persönlichen der Figuren in den Vordergrund, die bis jetzt vorwiegend durch ihren Beruf dargestellt wurden (*Das Restpaar*, *King Kongs Töchter*). Diese Rückkehr zum Individuum und seiner persönlichen Problematik gleicht einer Tendenz der deutschsprachigen Literatur der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie diese thematisiert auch *Die Heldin von Potsdam* die gefährdete und aufgelöste Identität eines Individuums, das sich in die suggerierten und verordneten gesellschaftlichen Rollen und Identifikationsmustern nicht eingliedern kann und innerhalb dieser keine Erfüllung findet.[10] Daraus ergibt sich gesellschaftliche Entfremdung und eine Störung der zwischenmenschlichen Beziehungen.

Die genannten Probleme gelten für die Protagonistin des Stückes. Paula geht der Kommunikation mit ihrer Umgebung verlustig, weil sie sich mit

[9] Vgl. Müry, Andres: *Wer traut sich? Theresia Walsers neues Stück* So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr *– eine lang geplante Uraufführung an den Münchner Kammerspielen*. In: »Theater heute«, 12/2000, S. 49–51, hier 51.

[10] Vgl. Melzer, Gerhard: *Die Grazer Gruppe*. In: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. v. Viktor Žmegač, Band III/2, Athenäum, Königstein/Ts. 1984, S. 770–790, hier 778 f.

den vorgeschriebenen gesellschaftlichen Rollen nicht identifizieren kann. Sie kann sich in die bestehende Tochter- oder Partnerinrolle nicht einfügen, aber gleichzeitig kann sie auch kein eigenes Konzept entwickeln. Das Wesentliche an diesem Stück ist die direkte Konfrontation, in die die Figuren miteinander gebracht werden. Die sich bis jetzt vorwiegend in Monologen verlierenden und aneinander vorbeiredenden Figuren versuchen einen echten Kontakt herzustellen. Besondere Bedeutung bekommt dabei das Mutter-Tochter-Verhältnis, ein Motiv, mit dem sich Walser zum ersten Mal auseinandersetzt, als auch das Verhältnis zwischen Paula und Richard. Interessanterweise lernt man Paula besser durch fremde als durch eigene Kommentare kennen. Ihre sparsamen Äußerungen bekommen daher einen besonderen Wert. Sie überblickt das innere und äußere Geschehen mit einem sie kennzeichnenden trnaszendentalen Bewusstsein und einer überdurchschnittlichen Fähigkeit zur Autoreflexion, die sie in die Nähe der schon erwähnten kommentierenden Instanz oder Außenbetrachterin der dargestellten Welt bringen.

Die Ablehnung Paulas, gesellschaftliche Rollen zu übernehmen, verwandelt sich mit ihrem Geständnis, eine Türkin in Schutz genommen zu haben und daher allein von Skins überfallen worden zu sein, in ihren Gegensatz. Eine anonyme arbeitslose Frau wird zur Mediensensation. Ab jetzt muss sie die Rolle einer nationalen Heldin übernehmen. Das heißt aber auch, auf eigene Individualität zu verzichten und zum reinen Objekt, zur ausübenden Marionette der Medienwelt zu werden. Die Medienstrategien und die Beziehung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen nehmen einen besonderen Stellenwert ein. Im Mittelpunkt des Interesses stehen weiterhin die Fragen der aktuellen gesellschaftlichen Realität, der wachsende Chauvinismus und die passive Akzeptanz des Gleichen. Was hat sich in einer Gegenwart verändert, in der man sich im alltäglichen Sprachgebrauch faschistischer Denk- und Verhaltensmuster (un)bewust weiterbedient? Die Figuren sind Vertreter eines Gegenwarts-Deutschland, in dem die Einteilung in Privilegierte und Deprivilegierte klar erhalten bleibt. Der Dialog zwischen Paula und Otto, einem Rollstuhlfahrer mit dem Hakenkreuz auf der Backe, ist der Höhepunkt des Stückes. Es handelt sich um einen Dialog zwischen der deutschen Vergangenheit und der deutschen Gegenwart. Die Frage, die im Stück gestellt wird, ist nicht die Frage des Umgangs mit der deutschen Vergangenheit, sondern die des Umgangs und der engagiert kritischen Auseinandersetzung mit den negativen gesellschaftlichen Tendenzen der eigenen Gegenwart.

Die Heldin von Potsdam behandelt brennende Fragen gesellschaftlicher Wirklichkeit, die durch Intensivierung der inneren Wahrnehmung der Protagonisten dargestellt werden. Das Interferieren des Privaten und des Öffentlichen und ihre gegenseitige Bedingtheit werden in eine Sprache verpackt, die ihren lyrischen Charakter durch Auslassen der Interpunktion

zgb-15.indb 188 26.2.2007 12:43:27

noch mehr betont. Und die rhythmisierten Passagen der Heldin zeugen davon, dass es von allen poetischen Stücken Walsers das am meisten poetische ist.

Die in der *Heldin von Potsdam* einsetzende Rückkehr zum Individuum und seiner persönlichen Problematik wird in den *Wandernutten* (2004) fortgesetzt. Die Arbeit an einer präziseren Charakterisierung rückt in den Vordergrund. Die Figuren sprechen von eigenen Ängsten, Trieben, Bedürfnissen. Das Private gewinnt den Vorrang vor dem Gesellschaftlichen. Hervorzuheben ist dabei die Art, wie die Männer- und wie die Frauenfiguren dargestellt werden. Während die Männer ausschließlich durch ihr privates Leben vorgestellt werden, werden es die Frauen durch ihre Arbeit. Die Betonung liegt zwar auf ihrer beruflichen Tätigkeit, aber man kann diese von dem Privaten, und das ist ihr Geschlecht, nicht trennen. So werden sie auch innerhalb ihres Berufs weiterhin primär als Frauen betrachtet.

Strukturell folgen die *Wandernutten* dem Stück *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*. Die Handlung vollzieht sich in drei kleinen Gesellschaften: einer Männer-, einer Frauengesellschaft und einem älteren Paar der Pornodarsteller, das den drei Knaben entspricht. Die Gruppen sind örtlich getrennt, aber thematisch verbunden. Das Hauptmotiv des Textes sind die Geschlechterbeziehungen. Die Aneinanderreihung der Szenen ist festgesetzt und folgt dem Muster: Männergesellschaft, Frauengesellschaft, Ute und Ronni. Die Handlung jeder Szene wird durch Einsetzen einer anderen unterbrochen, aber später jeweils regelmäßig fortgesetzt. So bekommt man ein überschaubares Ganzes, dessen Protagonisten über die eigene Einsamkeit und daraus resultierende Abhängigkeiten lamentieren. Ein Gegenpol zu dieser Welt der weiblich-männlichen Beziehungen stellen Ute und Ronni dar, ein beckettisch anmutendes Pornodarstellerpaar, welches sich auf einer Bank am Waldrand in mehrdeutigen und abstrakten Gesprächen verliert. Besondere Bedeutung hat auch die Mädchenfigur, die im Gegensatz zur Resignation anderer Figuren, an die Möglichkeiten des eigenen Handelns glaubt und dieses auch verwirklicht.

Letztendlich muss noch die Sprache erwähnt werden. In *Wandernutten* bekommt sie eine dem alltäglichen Gebrauch eigene Einfachheit. Die Figuren sprechen miteinander und hören einander vielleicht zum ersten Mal wirklich zu. Die Sprache bleibt im Dienste ihrer Protagonisten, anstatt sich von ihnen und der Handlung abzulösen und in abstrakte Poetisierung zu verwandeln. Sie zeigt in erster Linie einen kommunikativen und erst dann einen ästhetischen Wert. Die für Walser typische Formulierungssucht bleibt jedoch in einigen Monologen erhalten. Die sprachliche und inhaltliche Komplexität dieser Monologe steht im Dienste der Figurencharakterisierung und sie kommen je mehr sich das Stück seinem Ende nähert umso öfter vor. Der Text folgt dem Muster eines Konversationsstücks, welches auch mit der *Liste der letzten Dinge* fortgesetzt wird.

Die *Liste der letzten Dinge* (2006) ist ein weiteres Bühnenwerk Walsers, dessen Bedeutung in der performativen Kraft der Sprache liegt, die so oft einziges Werkzeug walserischer Figuren bleibt. Die Protagonistinnen sind ältere Damen, die inmitten eines isolierten Feldes auf einen Inquisitor warten. Dieser sollte sie zum Verbrennen verurteilen und dadurch die Welt von ihnen erlösen. Solche Selbsthinrichtung ist das Ergebnis zweier unerfüllter Existenzen, zweier Frauen, die durch kalkulierte Umrisse ihres Lebens dem Leser Material für größere Zusammenhänge anbieten. Man erfährt schrittweise, dass Helen vor zwanzig Jahren von ihrem Ehemann verlassen wurde und dass Pina die gewünschten Partner, die sie nie hatte, nur noch in den lebenslänglich Verurteilten sehen kann. So betrachten sie den Selbstmord als Befreiung der Welt von der eigenen kläglichen Existenz. Im Unterschied zu Helen und Pina, die sich wartend auf den Inquisitor in die Sprachmaschinen verwandeln, steht die stumme Figur Giorginas, die den zwei Protagonistinnen letztendlich einen Anstoß gibt, auf ihr Vorhaben zu verzichten und statt der Selbstopferung vielleicht eine Straftat zu begehen. Der offene Schluss schafft auch diesmal wenig Raum für die Vorstellungskraft des Lesers.

Die Analyse der Bühnenwerke Theresia Walsers zeigt die Verschiedenheit, aber auch die gemeinsamen Elemente in ihrem Opus. Es geht vor allem um Behandlung relevanter Themen der gesellschaftlichen Wirklichkeit, aber auch um die stärker werdende Auseinandersetzung mit dem Persönlichen und Individuellen der Figuren. Die Welt wird aus der Sicht kleiner Leute vermittelt. Jedes Bühnenwerk folgt dabei eigenen Organisationsmustern – von der offenen Form der *Kleinen Zweifel* und dem strukturell unproblematischen *Restpaar* über das Experimentelle des Stückes *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr* bis zur Konversationsdramaturgie der *Wandernutten* oder der *Liste der letzten Dinge*. Der Schwerpunkt aller Stücke bleibt jedoch eine sentenziöse und poetische Sprache, die den Mangel an Handlung, Spannung und Charakterisierung ersetzen soll. Die Geschichten nehmen absichtlich die Form eines Fragmentes an, das ohne einen klaren Anfang und ohne ein eindeutiges Ende bleibt. Es geht um Spuren, die zum Arbeitsfeld nicht nur der Autorin, sondern auch des Rezipienten selbst werden. Trotz offener Perspektiven ihrer Werke kann man im Hintergrund weiterhin ein Theater der Repräsentation finden. Ein Theater, das seine Referenzen destabilisiert, aber nie völlig beseitigt. Ein Theater, das seinen schöpferischen Ansporn in der Realität sucht, ein Theater, das versucht, mit postmodernen Schreibweisen zu operieren, das aber noch immer seine Stelle innerhalb einer Narrations- und Typendramatik findet.

zgb-15.indb 190 26.2.2007 12:43:27

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 191–213

ZUR GESCHICHTE DER BEZEICHNUNG »ÖSTERREICHISCHES DEUTSCH«

Richard REUTNER
(Universität Zagreb)

I.

*E*in Thema wie dieses bedarf heutzutage fast der Rechtfertigung und Begründung. Denn es scheint, zumindest auf den ersten Blick, im Widerspruch zu stehen zum Mainstream moderner sprachhistorischer Ansätze, in denen das nationale Modell zugunsten eines europäischen Modells der Sprachgeschichtsschreibung verabschiedet und allenthalben zum Sammeln von Europäismen aufgerufen wird. Gerne übersehen wird hier, dass das Herausstellen einer europäischen Perspektive und die Propagierung der Vielsprachigkeit nicht erst ein Produkt politischer Prozesse im Gefolge der Europäischen Union ist, sondern eine lange Tradition hat. Die diversen polyglotten Wörterbücher würden

Zusammenfassung

In Umbruchsphasen kommt das Bewusstsein der eigenen Identität besonders deutlich zum Ausdruck. Der Aufsatz bietet einen kurzen historischen Überblick zum Österreichbewusstsein und ortet den Erstbeleg der Bezeichnung »österreichisches Deutsch« im 18. Jh., in dem sich erstmals ein Gesamtstaatsbewusstsein manifestiert. Insbesondere in der übernationalen Staatsidee Österreichs wird ein Aspekt von Modernität angesichts aktueller Entwicklungen im Zuge des europäischen Einigungsprozesses gesehen.

* Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der im Rahmen des von der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD) veranstalteten Kongresses »Dialektgeographie der Zukunft« am 21. 9. 2006 in Wien gehalten wurde.

zgb-15.indb 191 26.2.2007 12:43:27

hierher gehören, etwa Johann Rädleins *Europäischer Sprachschatz, oder reiches und vollkommenes Wörter-Buch der vornehmsten Sprachen in Europa* (1711), wenn sich auch noch keine Europa-Ideologie in ihnen findet. So begründet Rädlein in der Vorrede seines Wörterbuchs das Substantiv »Europa« und das Adjektiv »europäisch« im Titel lediglich damit, dass es sich bei den von ihm einbezogenen drei Sprachen Deutsch, Französisch und Italienisch um jene Sprachen handelt, die »in Europa am gangbarsten« seien. Ebenso fehlt bei Rädlein freilich auch ein Konzept, Sprachsystem und Sprachgebrauch unter europäischen Gesichtspunkten zu behandeln.[1]

Andererseits mehren sich in letzter Zeit die Sammelbände, in denen das Konzept einer regionalen Sprachgeschichte vertreten wird.[2] Auch dieses vereinigt traditionelle und, wenn man so sagen darf, »zeitgeistige« Elemente. Denn einerseits ist das Verfassen von Sprachgeschichten aus regionaler Perspektive nicht neu, und andererseits steht, mehr oder minder ausgesprochen, auf politischer Ebene das auch von Europapolitikern vertretene Konzept eines »Europas der Regionen« dahinter.

Eine europäische Identität, über die Historiker (z. B. R. Münch) seit Jahren schreiben, ist allerdings heute ebenso wenig Realität wie ein »Europa der Regionen«.[3] Vorherrschend ist nach wie vor der Einfluss der Nationen, der der Ausbildung beider Identitäten, der europäischen und der regionalen, mehr oder minder im Wege steht. Ist also eine nationale Sprachgeschichte nach wie vor der einzig gangbare Weg?

In Bezug auf Österreich kommt man mit dem Begriff des Nationalen nicht weit. Vereinzelte Belege für den Begriff »österreichische Nation« Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts – so etwa der bekannte Ausspruch des österreichischen Außenministers Graf Johann Philipp Stadion im Jahre 1808 »Wir sind als Nation konstituiert« – stehen aber weder im Widerspruch zu gesamtdeutscher Gesinnung noch zur Anerkennung der kulturellen und sprachlichen Vielfalt innerhalb der Monarchie (vgl. Mally 1972, bes. S. 54; Berger 1975). – Insbesondere in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts gab es unter Historikern breit angelegte und mittlerweile etwas abgestanden wirkende Diskussionen über den Begriff »österreichische Nation« und die Frage, ob und inwieweit die österreichische Geschichte Teil einer gesamtdeutschen Geschichte sei. Dabei bildeten sich deutlich zwei

[1] Erste theoretische Ansätze zu einem solchen Konzept ortet Reichmann (2001, S. 42) beim Wiener Slawisten Franz Miklosich (1813–1891). Das von Reichmann gebrachte Miklosich-Zitat geht allerdings, wie Bergmann (1995, S. 266) nachwies, auf einen Text von Friedrich August Wolf aus dem Jahre 1807 zurück und bezieht sich auf die slawischen Sprachen.

[2] Vgl. z.B. die Sammelbände von Besch / Solms (1998) und Berthele / Christen / Germann / Hove (2003).

[3] Vgl. dazu Puhle (1995), S. 61ff.

Lager heraus. Für eine Integration in gesamtdeutsche Zusammenhänge sprachen sich aus der deutsche Historiker Karl Dietrich Erdmann (er löste die Debatten aus, indem er im vierten Band von Gebhardts *Handbuch der deutschen Geschichte*, betitelt mit *Die Zeit der Weltkriege*, Österreich als dritten deutschen Teilstaat einbezog), die österreichischen Historiker Fritz Fellner (Salzburg), Lothar Höbelt (Wien) und Grete Klingenstein (Graz). Die überwältigende Mehrheit der österreichischen Historiker votierte aber für eine eigenständige Betrachtungsweise der österreichischen Geschichte, so Rudolf G. Ardelt (Linz), Gerhard Botz (Salzburg), Ernst Bruckmüller (Wien), Moritz Csáky (Graz), Helmut Rumpler (Klagenfurt), Gerald Stourzh (Wien) und Erika Weinzierl (Wien).[4] Wie meistens bei solchen Diskussionen gab es keine Einigung und blieben die Standpunkte nebeneinander stehen. International beachtet wurden diese Debatten kaum.

Seit 1983, dem Erscheinungsjahr von Benedict Andersons Klassiker *Imagined Communities*, Ernest Gellners *Nations and Nationalism* und Eric Hobsbawm und Terence Rangers *The Invention of Traditions*, standen die internationalen Diskussionen unter dem Vorzeichen des Konstruktivismus.[5] Nationen wurden als etwas Konstruiertes aufgefasst und die Bedingungen für ihr Entstehen und das Aufkommen des Nationalismus untersucht. Die Antworten fielen freilich unterschiedlich aus. Anderson etwa verfocht eine Theorie der massenmedialen Herstellung der Nation, Ernest Gellner z. B. sah den Nationalismus als Ausfluss der modernen Industriegesellschaft (dagegen argumentierend Wehler ²2004, S. 24f.). Die diversen und kontroversen Theorien vollständig abzuhandeln, fehlt hier der Raum. Seit 1983 ist jedenfalls eine stattliche Anzahl an Büchern zum Thema »Nationalismus« und »nation building« erschienen (Überblicke bei Alter 1985, Wehler ²2004). Auffällig ist, dass Österreich in dieser Literatur so gut wie nicht vorkommt. Dies gilt auch für die meisten Sammelbände zu kollektiven Identitäten (z. B. Berding 1996). Was vorkommt, das sind – z.B. unter dem Stichwort »sezessionistischer Nationalismus« – die Nachfolgestaaten der Donaumonarchie. Der Zerfall der Donaumonarchie wird dabei gerne verglichen mit dem Zerfall anderer multinationaler Reiche, etwa des Osmanischen Reichs oder des zaristischen Russland, der ebenfalls zur Bildung neuer Nationalstaaten führte. Der Zusammenbruch Jugosla-

[4] Zu den diversen Stellungnahmen vgl. das Literaturverzeichnis im Anhang dieses Aufsatzes.

[5] Dies bedeutet freilich nicht, dass es konstruktivistische Ideen nicht schon vor 1983 gegeben hätte. Erinnert sei nur an den Klassiker der modernen Wissenssoziologie, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* von Berger / Luckmann, dessen englischsprachige Erstauflage bereits in den sechziger Jahren erschienen ist.

wiens mit dem Entstehen neuer Nationen gehört auch hierher und wird meistens als aktuelles Beispiel angeführt.

Auch wenn Österreich, wie bereits erwähnt, in der Literatur zum Nationalismus kaum vorkommt, wird doch andernorts der übernationale Charakter der Monarchie als höchst modern eingestuft. Ein für mich schönes Beispiel hiefür ist die derzeitige Rezeption des Kronprinzenwerks, also des von Kronprinz Rudolf initiierten und in seinem Auftrag herausgegebenen Monumentalwerks *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (1887–1902). Vor dem Hintergrund der nationalen Bestrebungen der Ungarn und insbesondere der slawischen Völker wollte der Thronfolger mit diesem ethnographischen Werk durch Aufweis der Einzigartigkeit der diversen Ethnien den Zusammenhalt innerhalb der Monarchie stärken und so einen Kitt schaffen angesichts des drohenden Zerfalls des Vielvölkerstaats. Die Staatskonzeption und Rudolfs Idee seien, heißt es in einem vor einigen Jahren erschienenen Aufsatz, »aktueller […] denn je« (Kohl 1997, S. 12). Und weiter: »Mit seinem Werk hat er ein übernationales Programm geschaffen, das hundert Jahre nach seinem Entwurf in der europäischen Integrationsbewegung eine neue Verwirklichung erfährt.« (ebd., S. 18)[6]

Die Konstruktion der Monarchie als übernationales Gebilde ist auch der Grund, warum die meisten Historiker den Begriff »österreichische Nation« erst für die Zeit nach 1945 gelten lassen. Gesprochen wird in Bezug auf Österreich dann von einer Willensnation. Eine Nation liege dann vor, wenn eine Gruppe von Menschen will, dass sie eine Nation bildet. Pointiert hat der Kulturphilosoph Rudolf Burger den diesbezüglichen Nationsbegriff umrissen, indem er Nation als politisches Futurum exaktum bezeichnete.

[6] Ein ähnlicher Aktualitätsbezug wird übrigens auch für das Heilige Römische Reich angenommen. So meinte etwa Jutta Goetzmann, Kuratorin der im Deutschen Historischen Museum in Berlin von 28. 8. bis 10. 12. 2006 stattfindenden Ausstellung »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806«, in einem Interview: »Wir versuchen zu zeigen, dass das Heilige Römische Reich ein politisches Staatengebilde war, das aus Gebieten bestanden hat, die heute nicht nur den deutschen Raum umfassen, sondern auch Österreich, Luxemburg, Liechtenstein, die Niederlande, Belgien, die Schweiz und Teile von Polen, Ungarn, Tschechien, Slowenien, Italien, Frankreich und Dänemark. Dass es eine multikonfessionelle, multiethnische Struktur hatte und diese Vielfalt auch ausgehalten hat. Das Reich entwickelte eine Friedens- und Rechtsordnung, die ihm einen langen Fortbestand ermöglichte. Das Reich hat eine Geschichte, die über 800 Jahre andauerte, und das ist schon eine enorme Leistung. Andererseits ist uns aber auch der Aktualitätsbezug wichtig, sowohl aus europäischer als auch aus deutscher Sicht. Es ist uns heute, im Jahr 2006, wichtig, das Thema aufzugreifen, es gerade in Deutschland nach der Wiedervereinigung aufzugreifen, wo Themen wie Integration eine große Rolle spielen.« (Begleitmaterial zur Ausstellung »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806«. Hg. vom Deutschen Historischen Museum. Berlin 2006, S. 22)

zgb-15.indb 194 26.2.2007 12:43:28

> Am schönsten läßt sich das zeigen, wenn man das Problem ein wenig exotisiert. [...] die kurdische Nation wird es heute schon gegeben haben, wenn es sie in Zukunft einmal gibt, d. h. wenn der PKK die Sezession von Ankara gelingt. Sonst werden die Kurden immer gewesen sein, was sie auch dann noch sein werden: Bergtürken. Die Nation eines werdenden Staates ist keine Substanz, sondern ein politisches futurum exactum – nicht nur hinten in der Türkei: Erst im 19. Jahrhundert, nach den antinapoleonischen Befreiungskriegen, verstärkt nach dem Wiener Kongreß, aber noch vor Bismarck, gab es bis 1806 ein Heiliges Römisches Reich deutscher Nation; vor 1806 gab es nur ein Heiliges Römisches Reich. Und seit noch nicht einmal fünfzig Jahren gibt es ein tausendjähriges Österreich ...[7]

Soweit Burger vor über 10 Jahren. Die Zukunft entscheidet also über die Vergangenheit.

II.

Nach dieser etwas langen, aber, wie mir scheint, nötigen Einführung komme ich zu meinem Hauptanliegen, der Geschichte der Bezeichnung »österreichisches Deutsch«. Eine Forschungsliteratur zu dieser Fragestellung existiert m. W. nicht. In den sprachwissenschaftlichen Darstellungen zum österreichischen Deutsch wird sie, sofern in ihnen überhaupt Historisches angesprochen wird, meist nicht berührt. Lediglich in den Arbeiten von P. Wiesinger erfährt man, dass der Begriff »österreichisches Hochdeutsch« um 1870 auftaucht.[8] Der Autor spricht vom Bewusstwerden des österreichischen Deutsch in dieser Zeit und sieht die Ursache in den lange andauernden Auseinandersetzungen zwischen Österreich und Preußen, die nach der für Österreich verlorenen Schlacht von Königgrätz zur Gründung der Doppelmonarchie (1867) und des Deutschen Reiches (1871) unter Preußens Führung und unter Ausschluss Österreichs führte. Erwähnt wird in diesem Zusammenhang auch Hermann Lewis Schrift *Österreichisches Hochdeutsch. Versuch einer Darstellung seiner hervorstechendsten Fehler und fehlerhaften Eigenthümlichkeiten* (1875). Vieles was Lewi, zu dem sich übrigens auf schnellem Wege keine biographischen Informationen finden lassen,[9] an den sprachlichen Besonderheiten in Österreich kritisiert (z.B. den Plural *Bögen*, *Erlässe*, *Pölster*; vgl. Lewi 1875, S. 16), gilt heute in Österreich

[7] Burger (1996), S. 43f.

[8] Vgl. Wiesinger (2003), S. 2294; ähnlich (1998), S. 142 u. (2000), S. 539.

[9] Reiffenstein (2000), S. 302, Fn. 38, vermutet aufgrund des Namens jüdische Herkunft und stellt Lewi in die Tradition jüdischer Sprachkritiker von Joseph von Sonnenfels bis Karl Kraus und Hans Weigel.

als einwandfreies Deutsch, sodass in historischer Sicht Lewis Standpunkt ohne Zweifel in den Kontext zunehmender Orientierung an Deutschland und des Deutschnationalismus zu stellen ist, wie er insbesondere nach der Reichsgründung in Österreich immer stärker fassbar wird. Ein Symptom dafür ist übrigens auch die Bismarckverehrung österreichischer Schriftsteller nach 1871, die im Kontrast steht zu jener vehementen Kritik an Bismarck in den 60er Jahren, wie sie u. a. in humoristischen Zeitschriften gerne formuliert wurde.[10] Auch die Schillerrezeption in Österreich weist in diese Richtung.[11]

Im Gegensatz zur sprachwissenschaftlichen Literatur deuten vereinzelte Hinweise in historischen Darstellungen zur Geschichte Österreichs auf eine Erstbezeugung der Bezeichnung »österreichisches Deutsch« auf die Zeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert hin. Angesetzt wird somit um ein halbes Jahrtausend früher. Aufmerksam auf die historische Literatur wurde ich durch eine Passage in U. Ammons Buch über die nationalen Varietäten, in der auf eine Stelle in Friedrich Heers *Der Kampf um die österreichische Identität* (Erstaufl. 1981) hingewiesen wird. Bei genaurem Hinsehen zeigt sich aber, dass Heers Stelle einem Abschnitt aus der *Geschichte Österreichs* (1970) von Ernst Josef Görlich und Felix Romanik folgt. Sämtliche Zitate sind in Anhang 1 wiedergegeben.

Als frühe Belege eines Bewusstseins von der regionalen Verschiedenheit des Sprechens können die berühmte Charakterisierung der Landsprachen im *Renner* (um 1300) des Hugo von Trimberg und die reiche Synonymik im *Buch der Natur* (1349/50) des Konrad von Megenburg mit Recht in Anspruch genommen werden,[12] allein die Bezeichnung »österreichisches Deutsch« sucht man dort vergeblich. Ähnliches gilt für die genannten Autoren aus dem 16. Jahrhundert, nämlich Benedict Edlbeck, Hippolyt Guarinoni, Johann Rasch, Georg Scherer und Wolfgang Schmeltzl. Zwei Beispiele mögen der Illustration dienen (siehe Anhang 2 u. 3). In seiner Beschreibung des Armbrustschießens zu Zwickau (1574) sagt Benedict Edlbeck über seine Sprache: »In Osterreich ich teudsch glerndt wart.« Gegen Ende des Werks (f. 186^{r}) gibt er seine Herkunft aus Budweis im »Behmer landt« preis. Im Titelblatt steht, dass er ein im Dienste Erzherzogs Ferdinand in Österreich stehender Pritschenmeister ist. Ein Pritschenmeister, so die Information in Meyers Lexikon,[13] ist ein Hofnarr, der jenes Schlag- und Klapperinstrument in der Hand führt, dessen sich auch der Hanswurst

[10] Vgl. dazu Sonnleitner (1996).

[11] Vgl. Mikoletzky (1995)

[12] Vgl. dazu auch Reiffenstein (2003). Andere derartige Belege finden sich etwa beim Thüringer Ebernand von Erfurt und bei Heinrich dem Teichner.

[13] Vgl. *Meyers Konversations-Lexikon*. 5. Aufl. Bd. 14. Leipzig, Wien 1896, S. 247.

bediente. Gelebt hat Edlbeck aber vermutlich von seiner Tätigkeit als Sieber (Siebmacher).

Im Zitat (Anhang 2) entschuldigt sich der Autor für seine Sprache, die nicht »nach der Meischnischen arth« sei. Nun war eine derartige Entschuldigung ein Topos, der sich auch andernorts nachweisen lässt. Man solle nicht an der Regionalsprache Anstoß nehmen, weil er sich nicht zu den Gebildeten zähle (»Dann ich hab / gar mit nicht studirt«) und überhaupt alle Mundarten gleichwertig seien (»Ein jeder Vogl / singt sein gesang«). Entscheidend ist nun die Beurteilung der Entschuldigung, über die man schon im 19. Jahrhundert unterschiedlicher Meinung war. Reinhold Bechstein leitete aus ihr die Anerkennung der Vorbildhaftigkeit des Meißnischen seitens des Autors ab. Der Verfasser wollte dem Meißnischen den Vorzug einräumen. Franz Pfeiffer, der Herausgeber der »Germania«, in der sich Bechsteins kurzer Artikel findet, widersprach in einer kommentierenden Fußnote und meinte: »Dieselbe Entschuldigung, daß er nicht nach schwäbischer oder österreichischer Art rede, hätte umgekehrt ein nach Süddeutschland gekommener und dort als Gelegenheitsdichter auftretender Obersachse eben so gut machen können, ohne seine Mundart deshalb geringer zu achten.«[14] Die Entschuldigung besagt nach Pfeiffer also gar nichts, sie sei nur eine Art Höflichkeit gegenüber Gastgebern – so wie man sich auch heute noch entschuldigt, wenn man in ein Land kommt, dessen Sprache man nicht spricht. Eine eindeutige Entscheidung für Bechsteins oder Pfeiffers Meinung fällt nicht leicht,[15] mitschwingen mag mehr oder minder beides, ein gewisses Aufblicken zum Meißnischen und Höflichkeit. 1574 war die Reformation allgegenwärtig, Obersachsen war jener Teil, von dem Neues und Innovatives ausging, aber auch als bedrohlich Empfundenes, denn in Österreich war die Gegenreformation in vollem Gang. Man sieht jedenfalls: Das Bewusstsein des eigenen Sprechens hat mit Abgrenzung zu tun, im 19. Jahrhundert war sie für Österreich durch den politischen Gegensatz zu Preußen bedingt, im 16. Jahrhundert durch den konfessionellen Gegensatz zum mitteldeutschen Raum.

Nur 15 Jahre später wurde der zweite hier zu besprechende Text, die *Kirch Gottes* von Johann Rasch (um 1540–1615) verfasst. Der Verfasser stammte aus Pöchlarn in Niederösterreich, studierte in Sachsen und war dann Organist im Wiener Schottenstift. Der Text ist typisch gegenreformatorisch, gewettert wird gegen die »falsche lehr« der »khötzer«. Rasch will aber auch Kritik an seinen katholischen Landsleuten üben, die die Luthersprache zu Unrecht als fein und zierlich bewundern und nachahmen, während doch das Oberdeutsche differenzierter und genauer sei.

[14] Bechstein (1863), S. 462, Fn. **) von Franz Pfeiffer.

[15] Für Bechsteins Standpunkt votiert Socin (1888), S. 217.

Der Rasch-Text, auf den Pfeiffer aufmerksam machte, erlaubt m. E. auch eine bessere Beurteilung des Edlbeck-Textes. Einerseits wurde im Süden die mitteldeutsche Varietät vielfach als gepflegter empfunden (von den Geistlichen bzw. den der katholischen Kirche Nahestehenden wurde sie freilich auch als Ketzersprache gesehen), dies muss aber noch nicht automatisch ein sprachliches Minderwertigkeitsgefühl bedeuten. In Edlbecks Attitüde manifestiert sich durchaus Selbstbewusstsein, aber auch ein Bewusstsein von den Defiziten der eigenen Sprachkompetenz und der von ihm gesprochenen Varietät (»Wo Silbn und Reim / nicht gmacht wern wol / Wies billich wer / und auch sein sol«). Kritik an der freiwilligen Übernahme anderer Varietäten und der bewusst oder unbewusst erfolgten Anpassung an einen Sprachgebrauch, der nicht dem heimischen Sprachgebrauch entspricht, kam wohl tendenziell eher von der damals noch sehr kleinen Gruppe an Gebildeten, zu der Rasch im Gegensatz zu Edlbeck gehörte. Sie erhält hier eine konfessionelle Note, die dem Mittelalter noch fremd war. So auch jenem Text aus dem späten 13. Jahrhundert, der vom österreichischen Historiker Erich Zöllner als wichtiges Zeugnis nicht nur für Landes-, sondern auch für österreichisches Volksbewusstsein im Mittelalter genommen wurde. Gemeint ist der *Kleine Lucidarius* bzw. *Seifried Helbling*, wie er nach einer in der Dichtung genannten Figur heißt, die man anfangs irrtümlich für den Verfasser hielt. Der Appell des Dichters besteht in einer Besinnung auf das wahre Österreichertum. Wenn sich der Österreicher auf sich selbst besinnt, wird ihm eine ganze Anzahl guter Eigenschaften zugesprochen. »Getriewe«, »staete«, »verswîgen« (Seifried Helbling I, 519, 522) sind neben Tapferkeit und Frömmigkeit Merkmale dieses Tugendkatalogs, durch die »ein rehter Osterman« (etwa: Bewohner des Herzogtums Österreich unter der Enns) ausgezeichnet ist. Auch für das zur Schau gestellte Lokal- und Landesbewusstsein im Seifried Helbling gibt es gesellschaftliche Hintergründe. Der Herausgeber Joseph Seemüller sah sie wohl mit Recht darin, dass die Jugend des Dichters in eine Zeit fällt, die dem Reichsgedanken, der andererseits aber auch nicht völlig fehlt im Werk, nicht eben förderlich war.[16] Sie fällt in die Zeit des Umbruchs von der Babenberger- zur Habsburgerherrschaft in Österreich.

Umbruchs- und Krisenzeiten schärfen das Identitätsbewusstsein, auch in sprachlicher Hinsicht. Jedenfalls lässt sich Sprache als Identitätsmerkmal in Umbruchszeiten am einfachsten nachweisen.

Ein Paradebeispiel für eine Umbruchszeit in der Geschichte Österreichs ist auch das 18. Jahrhundert. Die Zentralisierung der Verwaltung unter Maria Theresia und Joseph II. war die wichtigste Voraussetzung für das Entstehen eines Gesamtstaatsbewusstseins. Dieses lässt sich im Detail an

[16] Vgl. Seifried Helbling, Einleitung, S. XIV.

mehreren Einzelheiten ablesen, von denen E. Rosenstrauch-Königsberg (1985) einige herausarbeitete. Dazu gehören das einheitliche Auftreten der Freimaurer in einer Landesloge mit dem Wunsch nach eigener »National-Direction«, das publizistische Erscheinungsbild der in Wien erscheinenden »Realzeitung«, der anerkanntesten österreichischen Zeitung des 18. Jahrhunderts, die empfindliche Reaktion der österreichischen Schriftsteller auf F. Nicolais Reisebeschreibung und die Sprachenverordnung von 1784/85. Bei letzterer ging es um den Ersatz des Lateinischen durch das Deutsche in allen öffentlichen Ämtern des Königreichs Ungarn. Man argumentierte mit Praktikabilität und einem dadurch möglich werdenden besseren Zusammenhalt aller Teile der Monarchie. Geplant war mit Sicherheit keine Germanisierung, auch wenn die Wirkungen in diese Richtungen gingen.

Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts wurde von Kaiserin Maria Theresia an der Wiener Universität eine Professur für deutsche Wohlredenheit eingerichtet, die der Aufwertung der deutschen Sprache dienen sollte. Besetzt wurde sie mit J. S. V. Popowitsch (1705–1774), der auch bald eine deutsche Grammatik (*Die nothwendigsten Anfangsgründe der Teutschen Sprachkunst*, Wien 1754) vorlegte. Sein Interesse galt aber nicht nur der Hochsprache, sondern auch den Dialekten, mit deren Hilfe er lexikalische Lücken der Hochsprache zu füllen versuchte. Zu seinen Lebzeiten ist aber mit Ausnahme seines merkwürdigen Frühwerks, den *Untersuchungen vom Meere* (1750), keine einzige seiner dialektologischen Arbeiten im Druck erschienen. 1780 gab ein Schüler von ihm einen Teil unter dem nicht von Popowitsch stammenden Titel *Versuch einer Vereinigung der Mundarten von Teutschland* heraus. Erst vor zwei Jahren haben seine *Vocabula Austriaca et Stiriaca* (auch dieser Titel stammt nicht von ihm) das Licht der Welt erblickt.[17] In diesen *Vocabula* kommt nun auch nach meinen bisherigen Recherchen erstmals im Laufe der Geschichte die Bezeichnung »österreichisches Deutsch« in einigen Wörterbuchartikeln vor (vgl. Anhang 4). Zu klären ist aber hier, was mit »österreichisch« und »Österreich« gemeint ist. Diese Bezeichnungen waren nämlich im 18. Jahrhundert hochgradig polysem, auch schwankend von Autor zu Autor und von Text zu Text. Ihre Inhaltsdimensionen im 18. Jahrhundert sind jedenfalls nicht automatisch gleichzusetzen mit der gegenwärtigen, die sich auf den heutigen Bundesstaat bezieht, auch wenn das vereinfachende und undifferenzierte Sprechen von Österreich, unabhängig etwa von seinem Bezug auf die Monarchie oder die Republik, durchaus üblich und manchmal auch nur schwer vermeidbar ist. Österreich konnte im 18. Jahrhundert – ich stütze mich hier auf die Ergebnisse von

[17] In Vorbereitung befindet sich vom Verfasser dieser Zeilen eine Edition von Popowitschs windischem Glossar, das sich handschriftlich an der National- und Universitätsbibliothek Laibach (Ms 423) befindet.

Klingenstein (1995) – das Erzherzogtum Österreich, also die Länder unter und ob der Enns (heute: Nieder- und Oberösterreich), oder nur das Land unter der Enns (Niederösterreich) bezeichnen. Schließlich konnten alle deutschen Erbländer der Habsburger Monarchie gemeint sein, wie sich an einzelnen Belegen in juristischen Texten nachweisen lässt. Daneben gab es auch noch die Bezeichnungen »Haus Österreich« und »Monarchia Austria«.

Wenn Geographen, Historiker oder Naturwissenschaftler des 18. Jahrhunderts von Österreich sprachen, scheinen sie am häufigsten das Erzherzogtum im Auge gehabt zu haben. Gemeint sind dann unter »Österreicher« Nieder- und Oberösterreicher, natürlich auch Wiener, denn Wien war Haupt- und Residenzstadt. Nicht gemeint sind Steirer, Kärntner, Tiroler, Vorarlberger, schon gar nicht Salzburger, denn Salzburg war bis 1803 selbständiges Fürsterzbistum und kam endgültig erst nach dem Wiener Kongress zu Österreich. Schon gar nicht gemeint sind Burgenländer, denn das Burgenland als ehemaliger Teil Westungarns fiel überhaupt erst 1921 an Österreich. – Der Titel *Vocabula Austriaca et Stiriaca* mit dem Gegensatz österreichisch – steirisch könnte nun suggerieren, dass auch Popowitsch unter Österreich nur das Erzherzogtum verstand. Allerdings stammt der Titel, wie bereits angedeutet, nicht von ihm, sondern vom Abschreiber Wasserthal. Stutzig machen zudem die vielen Artikel, in denen der Sprachgebrauch in Österreich bzw. der Österreicher dem in und der Sachsen kontrastiert wird. Glücklicher Weise gibt es aber bei ihm einen eigenen Artikel »Österreich« (vgl. Anhang 5), der nun einigermaßen klarstellt, was er unter »Österreich« verstand. Er rechnet dazu Niederösterreich (bestehend aus den Ländern unter und ob der Enns, also den heutigen Bundesländern Nieder- und Oberösterreich), Inneröesterreich (mit den Ländern Steiermark, Kärnten und Krain), Oberösterreich (darunter wird die Grafschaft Tirol verstanden) und Vorderösterreich (mit Vorarlberg und den schwäbischen Besitzungen). Angesprochen wird im Artikel von Popowitsch auch die Aufteilung der gesamten Erbländer unter Maximilian I. Ende des 15. Jahrhunderts in die zwei Verwaltungsgebiete Oberösterreich und Niederösterreich, wobei unter Oberösterreich Tirol, Vorarlberg und Vorderösterreich, die Windische Mark, die Grafschaft Görz, Teile Istriens und der Mark Friaul und unter Niederösterreich die heutigen Länder Ober- und Niederösterreich sowie die innerösterreichischen Länder Steiermark, Kärnten und Krain subsumiert wurden.

Man sieht aus der Einteilung von Popowitsch zweierlei: Erstens, dass der nicht von Popowitsch stammende Titel zwar zum üblichen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts passt, in dem unter »Österreich« meist das Erzherzogtum Österreich verstanden wird, nicht jedoch zu den Intentionen von Popowitsch, der weit darüber hinausging. Zweitens scheint mir mit Popowitschs Wörterbuch ein neben den bei Rosenstrauch-Königsberg

(1980) angeführten Beispielen ein weiterer Beleg für ein in dieser Form vor dem 18. Jahrhundert noch nicht existentes Gesamtstaatsbewusstsein vorzuliegen, bei dem das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Dieses Gesamtstaatsbewusstsein ist freilich nicht gleichzusetzen mit einem die heutige Republik Österreich umfassenden Nationalbewusstsein.[18] Überhaupt würde ich bezüglich der Verwendung »Nationalismus« für das 17. und noch das 18. Jahrhundert Zurückhaltung empfehlen und, ähnlich wie Gardt (2000), Sprachnationalismus in erster Linie für die Zeit seit der Mitte des 19. Jahrhunderts anwenden, in der die Aggressivität gegenüber dem Fremden mit teils biologistischen Argumentationsmustern ein vorher in dieser Intensität nicht gekanntes Ausmaß annimmt. »Nation Österreich« scheint mir trotz vereinzelter Belege im 18. und 19. Jahrhundert erst für die Zeit nach 1945 ein geeigneter Terminus zu sein, denn die Legitimation von Herrschaft und Macht erfolgte in Österreich – im Gegensatz zu Deutschland – traditionell nicht national, sondern dynastisch. Abgehoben wird auf die Identifikation mit dem Herrscherhaus, zu den Identitätsmerkmalen zählte nicht Nationalität, sondern Supranationalität. Gerade diese Übernationalität als Teil einer kollektiven Identität war auch den kleindeutsch orientierten borussischen Historikern vom Schlage eines Johann Gustav Droysen, Heinrich von Sybel und Heinrich von Treitschke ein Dorn im Auge.[19] Aber in eben dieser übernationalen Idee eines Staatsgebildes liegt angesichts aktueller Entwicklungen auch ein Aspekt von Modernität, wovon in Zusammenhang mit dem Kronprinzenwerk bereits die Rede war. Wenn heute im Rahmen der Europäischen Union Vielsprachigkeit und das Erlernen von Fremdsprachen beworben werden, muss gesagt werden, dass diese Vielsprachigkeit innerhalb eines staatlichen Verbandes bereits im Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie Realität war. Zwischen Ideal und Wirklichkeit tat sich freilich eine tiefe Kluft auf, denn von einer Gleichberechtigung war bei der Dominanz einer einzigen Sprache keine Spur. Auch hier lassen sich Vergleiche zum heutigen Europa ziehen.

Das österreichische Deutsch trägt jedenfalls noch heute die Spuren der Geschichte, wie sich etwa am Einfluss des Ungarischen (vgl. z.B. *Fogosch*, ugs. *Gatehose*),[20] Italienischen (vgl. z.B. *Fisole*, *Melanzani*, *Mezzanin*, *Misch-*

[18] Kritisch zum Titel von Rosenstrauch-Königsbergs Aufsatz Klingenstein (1995), S. 151.

[19] Vgl. Giesen / Junge / Kritschgau (1996), S. 366f.: »Der nationale Homogenisierungseifer der borussischen Historiker richtete sich nicht nur gegen Katholiken und den Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, sondern auch gegen andere Formen kollektiver Identität, die den nationalstaatlichen Horizont überstiegen und die Staatseinheit zu gefährden schienen: gegen die übernationale aristokratische Identität ebenso wie gegen den Kosmopolitismus der Aufklärer und Demokraten oder auch gegen die Juden.«

[20] Vgl. auch Oberwagner (1999).

kulanz) oder der slawischen Sprachen und da besonders des Tschechischen (vgl. z.B. *Kolatsche*, *Powidl*; hingegen aus dem Slowenischen *Jause* < slowen. *južina* »Mittagessen«) besonders leicht am Beispiel des Wortschatzes zeigen lässt. Die Einflüsse verliefen aber nicht einseitig, sondern wechselseitig. So finden sich Austriazismen auch in den genannten Sprachen. Die Wirkungen des österreichischen Deutsch blieben aber nicht auf die Monarchie beschränkt, denn es gibt Austriazismen etwa auch im Bulgarischen,[21] deren Sprecher nie Einwohner der Monarchie waren. Ebenso überschreiten die Wirkungen der europäischen Sprachen die Grenzen Europas, unabhängig davon wo man diese zieht und wie weit die Erweiterung der Europäischen Union gehen wird. So steht die Ablösung des europäischen Modells durch ein globales Modell der Sprachgeschichtsschreibung bei zunehmender Globalisierung zu erwarten, wenn auch nicht in unmittelbarer Zukunft. In Sprachgeschichten wird dann zu lesen sein, was man heute schon in der allgemeinen Geschichte lesen kann, dass es seit Marco Polos Fernostreise Ende des 13. Jahrhunderts schon Kulturkontakte zwischen Europa und China gegeben hat und wie ihr sprachlicher Niederschlag beschaffen ist. Auch die Inhalte von Sprachgeschichten sind, jedenfalls zum Teil, so etwas wie ein gesellschaftspolitisches Futurum exaktum. Substanz sind sie ebenso wenig wie die Nation eines werdenden Staates, um bei R. Burgers Diktion zu bleiben. Europäismen im Wortschatz gab es seit je, sie werden nur heute dadurch dass die Forschung den Fokus auf sie lenkt, verstärkt wahrgenommen.

Die Österreicher werden bei einem globalen Modell an die Weltumseglung der Fregatte »Novara« (1857–1860) und die Annahme der mexikanischen Kaiserkrone durch Ferdinand Maximilian, den jüngeren Bruder Franz Joseph I., erinnern und daran, dass die Pläne zum Bau des Suezkanals vom Österreicher Alois Negrelli stammen. Erst mit der Änderung des Modells werden sich auch wieder die Inhalte der Sprachgeschichten ändern.

Literatur

Primärliteratur

Edlbeck, Benedict: *Ordentliche vnn Gründtliche beschreibunge / des grossen schiessen / mit dem Stahl oder Armburst / auch anderer kurtzweil mehr so gehalten ist worden / in der löblichen Churfürstlichen Stadt Zwickaw / den 25. Augusti angefangen / und wie es ergangen hat / Reimweis gestelt und gefast*. Dresden: Matthes Stöckel 1574 (Sächsische Landesbibliothek Dresden: Hist. Sax. H. 1984).

[21] Vgl. Paraschkewow (1995).

Popowitsch, Siegmund Valentin: *Vocabula Austriaca et Stiriaca*. Nach der Abschrift von Anton Wasserthal eingeleitet und herausgegeben von R. Reutner. Frankfurt/M. u. a. 2004 (= Schriften zur deutschen Sprache in Österreich, Bd. 32/33).

Rasch, Johann: *Kirch Gottes. Gründliche lauttere erinderungen von der heiligen Allgemainen ainigen christlichen Kirch auf erden* [...]. Wien: Leonhard Nassinger 1589 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek: A 12166).

Seifried Helbling. Hg. von Joseph Seemüller. Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1886.

Sekundärliteratur

Alter, Peter: *Nationalismus*. Frankfurt/M. 1985 (= Edition Suhrkamp, Bd. 1250).

Ammon, Ulrich: *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten*. Berlin, New York 1995.

Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Mit einem Nachwort von Thomas Mergel. 3. Aufl. Frankfurt, New York 2005 (erstmals unter dem Titel *Imagined Communities. Reflections on the Origin of Nationalism*, London 1983).

Ardelt, Rudolf G.: *»Drei Staaten – zwei Nationen – ein Volk?« oder die Frage: »Wie deutsch ist Österreich?«*. In: »Zeitgeschichte«, 13 (1985), S. 253–268.

Bechstein, Reinhold: *Zur Geschichte der deutschen Schriftsprache*. In: »Germania«, 8 (1863), S. 462–465.

Berding, Helmut (Hg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*. Frankfurt/M. 1996 (= stw 1154).

Berger, Peter: *Die Idee einer österreichischen Staatsnation bis 1938*. In: »Der Donauraum«, Jg. 12, 1967, H. 1/2, S. 57–73.

Berger, Peter: *Graf Stadion über die »österreichische Nation«*. In: »Der Donauraum«, Jg. 20, 1975, H. 3/4, S. 193.

Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner. Übersetzt von Monika Plessner. Frankfurt/M. 2004 (= Fischer Tb. 6623; erstmals unter dem Titel *The Social Construction of Reality*, Garden City, New York 1966).

Bergmann, Rolf: *'Europäismus' und 'Internationalismus'. Zur lexikologischen Terminologie*. In: »Sprachwissenschaft«, 20 (1995), S. 239–277.

Berthele, Raphael / Christen, Helen / Germann, Sibylle / Hove, Ingrid (Hgg.): *Die deutsche Schriftsprache und die Regionen. Entstehungsgeschichtliche Fragen in neuer Sicht*. Berlin, New York 2003 (= Studia Linguistica Germanica, Bd. 65).

Besch, Werner / Solms, Hans Joachim: *Regionale Sprachgeschichte*. Berlin 1998 (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 117).

Bruckmüller, Ernst: *Das Österreichbewußtsein*. In: Mantl, Wolfgang (Hg.): *Politik in Österreich. Die Zweite Republik: Bestand und Wandel*. Wien, Köln, Graz 1992 (= Studien zu Politik und Verwaltung, Bd. 10), S. 261–278.

Bruckmüller, Ernst: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. 2., erg. u. erw. Aufl. Wien, Köln, Graz 1996 (= Studien zu Politik und Verwaltung, Bd. 4).

Burger, Rudolf: *Patriotismus und Nation. Bemerkungen zu einem (nicht nur) österreichischen Problem*. In: *Gesellschaft, Staat, Nation*. Hgg. von Rudolf Burger, Hans-Dieter Klein und Wolfgang H. Schrader. Wien 1996 (= Veröffentlichungen der Kommission für Philosophie und Pädagogik der Öst. Ak. d. Wiss. 26), S. 35–46 (vorher in »Leviathan«, Jg. 22, 1994, H. 2, S. 161–170 u. in »Forum« Nr. 478/479, 1993)

de Cillia, Rudolf / Wodak, Ruth: *Ist Österreich ein »deutsches« Land? Sprachenpolitik und Identität in der Zweiten Republik.* Innsbruck, Wien, Bozen 2006 (= Österreich – Zweite Republik. Befund, Kritik, Perspektive, Bd. 16)

Dienst, Heide: *Ostarrîchi – oriens – Austria: Probleme »österreichischer« Identität im Hochmittelalter*. In: Plaschka / Stourzh / Niederkorn (1995), S. 35–50.

Fellner, Fritz: *Die Historiographie zur österreichisch-deutschen Problematik als Spiegel der nationalpolitischen Diskussion*. In: Lutz, Heinrich / Rumpler, Helmut (Hgg.): *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert. Probleme der politisch-staatlichen und soziokulturellen Differenzierung im deutschen Mitteleuropa*. Wien 1982 (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 9), S. 33–59.

Fellner, Fritz: *Das Problem der österreichischen Nation nach 1945*. In: Büsch, Otto / Sheehan, James J. (Hgg.): *Die Rolle der Nation in der deutschen Geschichte und Gegenwart*. Beiträge zu einer internationalen Konferenz in Berlin (West) vom 16. bis 18. Juni 1983. Berlin 1985 (= Einzelveröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin, Bd. 50), S. 193–220.

Gardt, Andreas: *Sprachnationalismus zwischen 1850 und 1945*. In: Gardt, Andreas (Hg.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*. Berlin, New York 2000, S. 247–271.

Gellner, Ernest: *Nationalismus und Moderne*. Aus dem Englischen von Meino Büning. Berlin 1995 (= Rotbuch Taschenbuch 1008; erstmals unter dem Titel *Nations and Nationalism*, Oxford 1983).

Giesen, Bernhard / Junge, Kay / Kritschgau, Christian: *Vom Patriotismus zum völkischen Denken: Intellektuelle als Konstrukteure der deutschen Identität*. In: Berding (Hg.) (1996), S. 345–393.

Görlich, Ernst Joseph / Romanik, Felix: *Geschichte Österreichs*. Innsbruck, Wien, München 1970.

Haider, Markus Erwin: *Im Streit um die österreichische Nation. Nationale Leitwörter in Österreich 1866–1938*. Wien, Köln, Weimar 1998.

Heer, Friedrich: *Der Kampf um die österreichische Identität*. 3., unveränd. Aufl. Wien, Köln, Weimar 2001.

Heinisch, Reinhard Rudolf: *Patriotismus und Nationalismus in den österreichischen Ländern im konfessionellen Zeitalter und im Hochbarock (1521–1713)*. In: Zöllner (Hg.) (1984), S. 23–41.

Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Mit einem aktuellen Vorwort des Autors und einem Nachwort von Dieter Langewiesche. Aus dem Englischen von Udo Rennert. 3. Aufl. Frankfurt, New York 2005.

Klingenstein, Grete: *Was bedeuten »Österreich« und »österreichisch« im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie*. In: Plaschka / Stourzh / Niederkorn (1995), S. 149–220.

Kohl, Irene: *Entstehungsgeschichte und Konzeption des »Kronprinzenwerkes«. (»Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«).* In: Kohl, Irene / Brix, Emil: *Galizien in Bildern*. Die Originalillustrationen für das »Kronprinzenwerk« aus den Beständen der Fideikommißbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek (= documenta ethnographica, Bd. 2). Wien 1997.

Kreissler, Felix: *Der Beitrag des Exils zur Entwicklung eines österreichischen Nationalbewußtseins*. In: Konrad, Helmut / Neugebauer, Wolfgang (Hgg.): *Arbeiterbewegung – Faschismus – Nationalbewußtsein*. Festschrift zum 20jährigen Bestand des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes und zum 60. Geburtstag von Herbert Steiner. Wien, München, Zürich 1983, S. 287–299.

Kreissler, Felix: *Der Österreicher und seine Nation. Ein Lernprozeß mit Hindernissen*. Wien, Köln, Graz 1984 (= Forschungen zur Geschichte des Donauraumes, Bd. 5).

Kreissler, Felix: *Der Kampf um die österreichische Identität*. In: Pribersky, Andreas (Hg.): *Europa und Mitteleuropa? Eine Umschreibung Österreichs*. Wien 1991, S. 141–161.

Lewi, Hermann: *Österreichisches Hochdeutsch. Versuch einer Darstellung seiner hervorstechendsten Fehler und fehlerhaften Eigenthümlichkeiten*. Wien 1875.

Lyon, Dirk / Marko, Joseph / Staudinger, Eduard / Weber, Franz Christian (Hgg.): *Österreich(bewußt)sein – bewußt Österreicher sein? Materialien zum Österreichbewußtsein seit 1945.* Wien 1985.

Mally, Anton Karl: *Der Begriff »österreichische Nation« seit dem Ende des 18. Jahrhunderts.* In: »Der Donauraum«, Jg. 17, 1972, H. 1/2, S. 48–66.

Mikoletzky, Juliane: *Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel: Österreichische Schillerfeiern 1859–1905*. In: Haas, Hanns / Stekl, Hannes (Hgg.): *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler*. Wien, Köln, Weimar 1995 (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie, Bd. 4), S. 165–183.

Münch, Richard: *Das Projekt Europa. Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft*. Frankfurt/M. 1993 (= stw 1103).

Münch, Richard: *Europa als Projekt der Identitätsbildung*. In: Blume, Till / Lorenzen, Till / Warntjen (Hgg.): *Herausforderung Europa – Von Visionen zu Konzepten*. Mit einem Vorwort von Dr. Wolfgang Schäuble. Baden-Baden 2003, S. 73–85.

Oberwagner, Christian: *Österreichisches Deutsch und Ungarisch – Gemeinsamkeiten und gegenseitige Einflüsse*. In: *Schnittstelle Deutsch. Linguistische Studien aus Szeged*. Festschrift für Pavica Mrazović. Hgg. von Peter Bassola, Christian Oberwagner und Guido Schnieders. Szeged 1999 (= Acta Germanica, Bd. 8), S. 107–116.

Österreich Lexikon (ÖL). Hg. von Ernst Bruckmüller: *Österreich Lexikon*. 3 Bde. Wien 2004.

Paraschkewow, Boris: *Österreichisches Wortgut in der bulgarischen Gegenwartssprache*. In: »Archiv für bulgarische Philologie«, 3 (1995), S. 133–139.

Plaschka, Richard G. / Stourzh, Gerald / Niederkorn, Jan Paul (Hgg.): *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*. Wien 1995 (= Archiv für österreichische Geschichte, Bd. 136).

Polenz, Peter von: *Zwischen 'Staatsnation' und 'Kulturnation'. Deutsche Begriffsbesetzungen um 1800.* In: Cherubim, Dieter / Grosse, Siegfried / Mattheier, Klaus J. (Hgg.): *Sprache und bürgerliche Nation. Beiträge zur deutschen und europäischen Sprachgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin, New York 1998, S. 55–70.

Puhle, Hans-Jürgen: *Staaten, Nationen und Regionen in Europa*. Mit einem Vorwort von Hubert Christian Ehalt. Wien 1995 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 37).

Rauchensteiner, Manfried: *Österreichbewußtsein und österreichische Staatsidee im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus und im Vormärz*. In: Zöllner (Hg.) (1984), S. 42–53.

Reichmann, Oskar: *Das nationale und das europäische Modell in der Sprachgeschichtsschreibung des Deutschen*. Freiburg 2001 (= Wolfgang Stammler Gastprofessur für Germanische Philologie, Heft 8).

Reiffenstein, Ingo: *Deutsch in Österreich vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Das problematische Verhältnis von Sprache und Nation*. In: Langewiesche, Dieter / Schmidt, Georg (Hgg.): *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*. München 2000, S. 293–305.

Reiffenstein, Ingo: *Metasprachliche Äußerungen über das Deutsche und seine Subsysteme bis 1800 in historischer Sicht*. In: *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Hgg. von Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann u. Stefan Sonderegger. 3. Teilbd. Berlin, New York 2003 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 2.3), S. 2205–2229.

Reutner, Richard: *Einleitung*. In: Popowitsch, Siegmund Valentin: *Vocabula Austriaca et Stiriaca*. Nach der Abschrift von Anton Wasserthal eingeleitet und herausgegeben von R. Reutner. Frankfurt/M. u. a. 2004 (= Schriften zur deutschen Sprache in Österreich, Bd. 32/33), S. V–CXXXV.

Rosenstrauch-Königsberg, Edith: *Erste Schritte auf dem Weg zum österreichischen Nationalbewußtsein.* In: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Internationales Symposion in Wien 20.–23. Oktober 1980. Redaktion: R. G. Plaschka, G. Klingenstein et al. Bd. 2. Wien 1985, S. 895–918.

Socin, Adolf: *Schriftsprache und Dialekte im deutschen nach Zeugnissen alter und neuer Zeit. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache*. Heilbronn 1888 (Nachdruck: Hildesheim, New York 1970).

Sonnleitner, Johann: *Bismarck in der österreichischen Literatur*. In: Amann, Klaus / Wagner, Karl (Hgg.): *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 in der deutschsprachigen Literatur. Mit einer Auswahlbibliographie*. Wien, Köln, Weimar 1996 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 36), S. 267–303.

Stourzh, Gerald: *Vom Reich zur Republik. Studien zum Österreichbewußtsein im 20. Jahrhundert*. Wien 1990.

Vocelka, Karl: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. Graz, Wien, Köln 2000.

Wandruszka, Adam: *Großdeutsche und kleindeutsche Ideologie 1840–1871*. In: Kann, Robert A. / Prinz, Friedrich E. (Hgg.): *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch*. Wien, München 1980, S. 110–142.

Wehler, Hans-Ulrich: *Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen*. 2., durchges. Aufl. München 2004 (= Beck'sche Reihe, Bd. 2169).

Weinzierl, Erika: *Österreichische Nation und österreichisches Nationalbewußtsein*. In: »Zeitgeschichte« 17 (1989), S. 44–62.

Wiesinger, Peter: *Probleme einer regionalen Sprachgeschichte Österreichs*. In: Besch, Werner / Solms, Hans Joachim: *Regionale Sprachgeschichte*. Berlin 1998 (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 117), S. 128–143.

Wiesinger, Peter: *Nation und Sprache in Österreich*. In: Gardt, Andreas (Hg.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*. Berlin, New York 2000, S. 525–562.

Wiesinger, Peter: *Aspekte einer österreichischen Sprachgeschichte der Neuzeit*. In: *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Hgg. von Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann u. Stefan Sonderegger. 3. Teilbd. Berlin, New York 2003 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 2.3), S. 2971–3001.

Zintzen, Christiane: *Das Kronprinzenwerk* Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. *Ein deliberater Rund- und Umgang mit einem europäischen Textkosmos*. In: Amann, Klaus / Lengauer, Hubert / Wagner, Karl (Hgg.): *Literarisches Leben in Österreich 1848-1890*. Wien, Köln, Weimar 2000 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 1), S. 843–858.

Zöllner, Erich (Hg.): *Volk, Land und Staat. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Fragen in der Geschichte Österreichs*. Wien 1984.

Zöllner, Erich: *Österreichbegriff und Österreichbewußtsein im Mittelalter*. In: Zöllner (Hg.) (1984), S. 5–22.

Zöllner, Erich: *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*. Wien 1988.

Nachtrag: Nach Fertigstellung des Manuskripts erschien folgender Sammelband: *Zentren, Peripherien und kollektive Indentitäten in Österreich-Ungarn.* Hg. v. Endre Hárs u.a., Tübingen–Basel 2006 (= Kultur, Herrschaft – Differenz, Bd. 9).

Anhang 1:[22]

Trotz dieser prominenten Stellung, vielleicht sogar gerade wegen ihr, hat sich Österreich jedoch im Verlauf dieser langen Zeitspanne nicht durch sprachliche Besonderheiten vom übrigen deutschsprachigen Gebiet abgesetzt. Die Herausbildung einer eigenen Schreibtradition im Spätmittelalter hat keine varietätsseparatistischen Züge. Sie liegt in der damaligen Tendenz der Herausbildung dialektübergreifender Regionalvarietäten (»Regionalsprachen«) und unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der Entwicklung der anderen regionalen deutschen »Schreibsprachen« zu jener Zeit. Mir scheint, daß Friedrich Heer (1981: 38f.), unter Mißachtung ähn-

[22] Zu der in den folgenden Auszügen angesprochenen Schriftsprache muss gesagt werden, dass mittlerweile durch zwei Bände der »Schriften zur deutschen Sprache in Österreich« Morphologie (Bd. 35; Bearbeiter: P. Roessler) und Syntax (Bd. 36; Bearbeiter: Th. Brooks) in oberdeutschen Drucken vom 16. bis 18. Jh. untersucht wurden. Beide Arbeiten zeigen auf breiter empirischer Grundlage die schreibregionale Eigenentwicklung des bayerisch-österreichischen Raums.

licher Parallelentwicklungen in anderen Teilen des deutschen Sprachgebiets, die Hinweise auf das »Österreichische-Teutsch« im 15. und 16. Jahrhundert in seiner Besonderheit überschätzt. Dies liegt von seiner Grundthese her nahe, nämlich daß das einstmals stärker ausgebildete Österreichbewußtsein im Verlauf der Neuzeit unter dem entscheidenden Einfluß preußischer Politik nach und nach zerstört worden sei. Es ist klar, daß sich von dieser Grundannahme aus manches bei Heer anders ausnimmt als in unserer Geschichtsskizze (vgl. auch Hoor 1982). Zumindest auf sprachlicher Ebene ist nach meiner Einschätzung in der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts keine auffällige österreichische Sonderentwicklung festzustellen. Auch der Erfolg der Gegenreformation in Österreich führt nicht zum Varietätsseparatismus gegenüber den protestantischen Teilen des Reichs.

(Ammon 1995, S. 118)

In diesen für die österreichischen Lande so gefährlichen Krisenzeiten [...] zwischen 1300 und 1600, in den so schwierigen Anfängen der Habsburger [...] und dem Vorabend des Dreißigjährigen Krieges wird die österreichische Mundart in die deutsch geschriebenen Schriftstücke der Donauländer, vor allem Ungarns, übernommen. Hugo von Trimberg spricht in seinem »Renner« (um 1300) von dieser österreichischen Sprache. Analog Konrad von Megenberg um 1340: Das *»Österreichisch-Teutsch«*, als Schriftsprache, wird von dem Schwaben Wolfgang Schmelzl (1500–1557) in seinem »Lobspruch der Stadt Wien in Österreich«, von Benedikt Edelpoeck 1575, Johann Rasch 1584, Georg Scherer (1539–1605) und dem Tiroler Hippolyt Guarinonius (1571–1654) verteidigt [...].

Dieses »Österreichisch-Teutsch« findet sich in Urkunden der Stadtkanzlei von Ödenburg, im Rechtsbuch der Stadt Buda und in Königsberg in der Slowakei. Die siebenbürgisch-sächsischen Schreibstuben und Kanzleien ersetzen seit 1415 die obersächsische durch die österreichische Mundart. Die Schriften des Johannes Honter (1498–1549), der den evangelischen Glauben unter den Sachsen Siebenbürgens verbreitet, sind durch seinen Wiener Aufenthalt vom Österreichischen her beeinflußt.

(Heer 2001, S. 38f.)

Von Bedeutung war schließlich die Übernahme der österreichischen Mundart in die deutsch geschriebenen Schriftstücke der Donauländer, vor allem Ungarns. Schon Hugo von Trimberg verzeichnete um 1300 in seinem »Renner« die Tatsache einer den Österreichern eigentümlichen Redeweise. Um 1340 spricht Konrad von Megenberg in seinem »Buch der Natur« von einem Wortschatz, der Österreich eigen ist. Zwischen 1300 und 1600 bildete sich eine Art österreichische Schriftsprache, ein »Österreichisch-Teutsch«. Zu ihrer Verteidigung traten im 16. Jahrhundert Männer, wie Wolfgang Schmelzl, der Schulmeister zu den Schotten (1500–1557), in seinem »Lobspruch der Stadt Wien in Österreich«, Benedikt Edelpoeck in seiner Vorrede einer Beschreibung des Preisschießens zu Zwickau (1575), Johann Rasch aus Pöchlarn (Niederösterreich) in seiner »Kirch Gottes« (1584), der Jesuit Georg Scherer (1539–1605) und vor allem der Tiroler Arzt Hippolyt Guarinonius (1571–1654).

Der Einfluß dieses »Österreichisch-Teutsch« zeigte sich schon im 14. und 15. Jahrhundert in Urkunden und Rechtsbüchern. Wir fanden es in deutsch geschrie-

benen Urkunden der Stadtkanzlei von Ödenburg ebenso wie im Rechtsbuch der Stadt Buda und in Königsberg in der Slowakei (hier von 1415 bis 1563) vertreten. Die siebenbürgisch-sächsischen Schreibstuben und Kanzleien ersetzten ebenfalls seit 1415 die bisher gewohnte obersächsische durch die österreichische Mundart. Noch in den Schriften des Johannes Honter (1498–1549), der den evangelischen Glauben unter den Sachsen Siebenbürgerns (!) verbreitete, sind deutlich die Spuren seines Wiener Aufenthalts zu bemerken: sein Wortschatz ist vom Österreichischen her beeinflußt.

(Görlich/Romanik 1970, S. 126f.)

Anhang 2:

Aus: Edlbeck (1574), f. 9r–10r:

An den gůtigen Leſer.

GVtiger Leſer / Frummer Chriſt /
Hoch und Nider stands wer der iſt /
Auch wie jeder mag werdn genandt /
Und wem dies bůchlein kompt zuhandt /
Den bit ich / wolt mir laſſen nach /
Mich nicht vrteiln in meiner ſprach /
Die iſt nicht nach der Meiſchniſchen arth /
In Oſterreich ich teudſch glerndt wart /
Drumb bit ich euch / mit allem fleis /
Welches wort nicht iſt / auff ewer weis /
Geschrieben recht / nach jedes ſinn /
Derſelbig der gedenck dahin /
Das jedes Landt sein ſprach vnd arth /
Daruon zu bringn / ist ſchwer vnd hart /
Dann jeds Landt hat ſein brauch vnd ſitt /
Das es ſich richt / nach einem nitt.
Dis bitt ich hirmit weitter ebn /
Ir wolt mir in dem was nach gebn.
Denn es wer mir ein ſchwere ſach /
Solt ich gfolgt habn / jedes Lands ſprach
Das wer mir ja nicht můglich gweſn /
Drumb wolt Oſtrreiſch für Meiſchniſch leſn.
Nach dem ſprichwort / ſo geht im schwang /
Ein jeder Vogl / ſingt sein geſang /
Vnd leſt ſich ſchwerlich daruon fůrn /
Ich bitt laſt euch mein ſprach nicht irn /
Wo Silbn vnd Reim / nicht gmacht wern wol /
Wies billich wer / vnd auch ſein ſol /
Werfft nicht ſo bald / auff mich vngunſt /
Es iſt bey mir nicht hohe kunst /
Dann ich hab / gar mit nicht ſtudirt /

Vnd noch viel weniger transferirt /
Es fehlt wol andern mehr geſelln /
So glerte Meiſter jetzt ſein wolln /
Es iſt zu keiner zeit nicht gut /
So einr den andrn vorachten thut /
Des vorachtens hat keiner gwin /
Besser machen / das gieng wol hin /
Noch eins dabey / ich euch auch meldt /
Geborn ſol werdn / noch in der Welt /
Der jedem kopff was rechtes macht /
Das hab ich bey mir ſelbs gedacht /
Dieweil mans Gott / hat ſelber than /
Da er noch that auff Erden ghan /
Hats nicht gemacht nach jedes Sinn /
Wil gſchweigen der ich nichts nit bin /
Dehalbn wird man mirs nicht ſchencken /
Vnd ein jedr mag ſolchs gedencken /
Das ich nur ein Schůler des Herrn /
Weltlich / So nun etliche wern /
So mich vrteiltn / aus hohem pracht /
So hat es doch kein Doctor gmacht /
Dann irenthalb / wer es wol bleibn /
Weil ichs Pritzschmeister hab beſchribn /
Ich hett ja gern / mein beſſers than /
Dieweil ichs dann nicht anders kan /
So nempt mit dem / derweil vor gut /
Bis man ein beſſers machen thut.

Anhang 3:

Aus: Rasch (1589):

An den Leſer.

Als ich in meiner jugend / von
catholiſcher religion /
in Lutheriſchen landen ward
verfůret was / gedrenget hart
in·m gwiſſen / hin gedacht vnd her /
mit Gottes gnad ich widerkher
zu·m ainign warer Kirchs schaffſtal /
weil ſunst nit frid iſt yberall.
ob ich daran vnrecht gethan /
ſoll diſes bůchlein zaigen an.
Wier chriſten wider den erbfeind
vmb glaub vnd lande ſtreitend ſeind /
doch wier catholiſche vil mehr

wider der khǒtzer falſche lehr.
bald die religion gſuncken /
folgt jeder ſeinem geduncken /
bald von der Kirch der abfall gſchach /
man offentlich ſich geben ſah
in synagoga sectica
auff irrig conuenticula /
wo iſt gleichait wo iſt beſtand
der ſchwǒrmer vnd fantaſten tand?
vnd diß iſt nun die erſt vrſach
warumb diſen tractat ich mach /
nåmlich / dasjeder ſey geſinnt /
ſeinr seelen hayl nit ſaume blindt /
zu·r waren Kirch ſich gern verfůeg
wegen der irrign khǒtzer khrieg.
Die ander vrſach / das allgmach
ich ybung hett in teůtſcher ſprach
zu reimen vnd zu dichten recht /
wie artlich es die khunſt mitbrecht /
grammatic vnd vocabular
in teůtſch zu ſchreiben willens war /
erweiſe leicht das vnſer red
der hieyng landsart vnd hǒfStǒtt
in Norica Germania
ſey zu·m verſtand vnd reimen ja
vil aigentlicher deitlicher /
der regul nach auch leidlicher /
weder die ſprach der andern land
darinn der Luther hat gewohnt /
er wolt ein gůter teůtſcher ſein /
ſein zung ihr vilen dunckt gar fein /
auch manch catholiſch ſich drauf gebn /
das ſie teůtſch ſprå̊chten zierlich ebn /
erachte / ſie verstehens nit /
ſunst bliben ſie bey vnſerm ſitt /
ſo iſt ihr ſprach gleich wie ihr lehr /
ſich vnd ihr witz ſelbst loben s·ſehr /
das ich deß grob exempel geb /
damit all gſpǒtt vnd nain auffheb /
wier haben vor / ver / fůr ſaitt ſeitt.
vorgeht der maiſt / vergeht die zeit /
fůrgeht wer nit eingeht zum thor /
bey ihnen iſt·s nůr alles / Vor /
ſie haben gar khainn vnterſchayt /
laim laybn leim̄ leem̄ lebn / leid das layd
rut / rutenfiſch. ruet / ruetengårt.
lueg auff die lug das·d nit werdſt gfåhrt.

ſpis ſpieß. bruch bruech. zu zue. nein nain.
roßtzigelhalffter / tziegelſtain.
deß fůrmañs leſer / weinlôſer.
vntzehlig deß exempel mehr
die teůtſch grammatic geben wierd
was vnſer Zung diſcriminirt /
ſey differentz ſo wol in red
als in·m ſchreiben / das man.s verſteht.
drumb hab ich reimweis / wolbedacht /
etlich tractåtlein fůr mich gmacht
auff vnſer art / als diß ains iſt /
drinn man gar guet materi liſt.
das notig wierd ôffter erholt /
den leſer es erindern ſolt
zu teuſter betrachtung der ſach /
vnd der teůtſchen poeten ſprach.
verhoff / diß beſſer werd hingehn /
als d·faſtenprob zu Můnchen,
1 5 8 4.

Anhang 4

Die 4 Artikel in J. S. V. Popowitschs *Vocabula Austriaca et Stiriaca* mit Belegen für die Bezeichnung »österreichisches Deutsch«:

Anger (der), ein grasiger Boden um ein Haus, der zur Viehweide und Gänseweide dienet, und nicht gemähet wird. Dieses Wort ist in ganz Teutschland bekannt. Das Angerrecht, ist das Recht eines solchen Plazes vor seinem Hause oder Garten zu genießen. Frisch Lex. Ein Schindanger, wo der Abdecker das As schindet. Angerblümlein sind die Maßlieben, weil sie auf den Angern wachsen. Der Angerling, ein eßbarer Schwamm, der fungus campestris des Horatius. Diesen Österreichisch-Teutschen Namen hat Clusius. Unters. v. M. c. 2.

ausziehen (sich), ich ziehe mich aus, d. i. ich lege die Kleider ab, depono vestes, exuo me. Diese Redensart ist Hochteutsch; allein ich ziehe mich aus, demigro, muto domicilium, ist Österreichisch Teutsch. Hochteutsch spricht man, ich ziehe aus. So reden schon die Schwaben, die Franken, Sachsen φ.

buxen, büxen, bixen, bedeutet in der Sprache etlicher Österreichischer Schüler, einen mit der Spize der fest zusammengedrückten fünf Finger schlagen. Zu Stein an der Donau heißt dieses stupfen. Wart, ich will dich buxen, büxen, bixen! Das b wird nach seinem rechten Laute ausgesprochen. Diese Gestallt der Finger heißt auch eine Buxbirne. Das Buxen ist ferner ein Selbstwort: Er hat ä Buxn bekommen. Englisch heißt to box, einen mit der Faust schlagen, vom Griechischen πύξ, pugno, vel pugnis. Πὺξ καὶ λάξ, pugnis et calcibus, mit welchen Wörtern und Redensarten das Österreichische offenbar übereinstimmet. Wenn mich aber jemand fraget, wie Griechische Wörter haben in die Österreichische Teutsche Schulmundart kommen können? so gestehe ich, daß dieses Bedenken wichtig sey, wenn man die Schulen der neuern Zeiten betrachtet. Allein vor der Ankunft der Jesuiten hat es im Öster-

reichischen nicht so ausgesehen. Da ist das Griechische in diesen Gegenden stärker getrieben worden, wie es noch mehr andere in der Studentensprache befindliche Wörter bezeugen.

Patrocinium einer Kirche. Dieses Lat. Wort hat die Geistlichkeit ins Österreichische Teutsche eingeführet. Das Schuzfest, die Schuzfeyer. S. auch Kirchweih Öst.

Anhang 5

Der Artikel Österreich in Popowitschs *Vocabula Austriaca et Stiriaca*

Österreich, im XIII Jahrhunderte noch Osterrich, im IX Ostarrich; regio orientalis, weil dieses Land dem Fränkischen Reiche gegen Osten lag; nicht von Ister, wie es Gottscheden geträumet hat. Uber Osterrich und uber Steyr, in der Bestätigung der Niederlagsgerechtigkeit für die Stadt Wienn von 1281. Sie ist gefertiget von einem Sohn Rudolphi I Imperat. Der Vater räth ihm, er soll die Prediger und Minnern Brüder (Dominicanos et Minorites) als die gelehrtesten Männer der Stadt vor der Bestätigung zu Rathe ziehen. In hac membrana pro au, semper ou; pro ck, kk, ut in nomine proprio Hardekke. Von der Benennung Österreich sind folgende Abtheilungen zu merken, 1) Niederösterreich, 2) Innerösterreich, 3) Oberösterreich, 4) Vorderösterreich. I. Niederösterreich wird zum Unterschiede von Oberösterreich, nach der hernach folgenden Erklärung, so genennet, und begreift die ursprünglich österreichischen Länder Ob der Äns und Unter der Äns unter sich. Allein dieser Namen ist zweydeutig. Denn zu Zeiten Maximiliani I, Caroli V und Ferd. I, hat man unter der Benennung Niederösterreich, nicht nur die Länder ob und unter der Äns, sondern auch Steyermark, Kärnten und Krain mit verstanden. Ferdinand II hat dieser Verwirrung gesteuret, den Namen Niederösterreich auf die Länder Ob und Unter der Äns eingeschränkt, wie es vorher gewesen, wie auch den Ländern Steyermark, Kärnten und Krain die jezt folgende Benennung zugeeignet. Vorher ist noch zu merken, daß das heutige Österreich Ob und Unter der Äns, in den alten Urkunden zuweilen das Niederland geheißen wird, welches auch zu Misdeutungen Anlaß gegeben hat. Daß schon der Namen Niederösterreich Verwirrungen veranlasset habe, davon sind noch Beispiele vorhanden. Hr. von Rosenthal erster K. K. Archivar hat einen Band Schriften in dem Archive der Regierung gefunden, welche diese Aufschrift hatten: Lehen von Österreich unter der Äns. So hat ein neuerer Registrator die alte Aufschrift Niederösterreichische Lehen aus Unwissenheit verändert. Das Buch enthält Schriften, welche nicht nur das eigentliche Österreich Ob- und Unter der Äns, sondern auch die Innerösterreichischen Länder betrafen. II. Innerösterreich heißt man noch bis auf heutigen Tag die Länder Steyermark, Kärnten und Krain. III. Oberösterreich begreift die Grafschaft Tirol. Diese Abtheilung und Benennung ist unter Henrich dem Jasomergott, dem lezten Markgrafen von Österreich, und ersten Herzoge dieses Landes, aufgekommen, auch seit der Zeit in den Landesfürstlichen Schreibestuben so beibehalten worden. Fried. I hat diesen Markgrafen zu einem Herzoge gemacht, oder die Markgrafschaft Österreich zu einem Herzogthume erhoben, zu welcher Zeit eine Veränderung der Eintheilung und Benennung der Österreichischen Länder vorgegangen. IV. Vorderösterreich begreift die Vorarlsbergischen Herrschaften, verschiedenes in Schwaben φ. Andere ziehen dieses alles noch zu Oberösterreich.

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 215–231

FREMDSPRACHENUNTERRICHT IN KROATIEN ZWISCHEN 1992 UND 2005

Maja HÄUSLER,
Geriena KARAČIĆ
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

In dem Beitrag wird die Entwicklung der Lernerzahlen für einzelne, in den Schulen Kroatiens gelernte, Fremdsprachen zwischen 1992 und 2005 untersucht. Unser Interesse gilt dabei besonders der Frage, wie sich der Anteil der Deutsch lernenden Schüler gestaltet.

Gegenwärtig sind in Kroatien zwei wichtige Prozesse im Gange: Zum einen finden in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens die Vorbereitungen für den Beitritt Kroatiens in die Europäische Union statt. Ebenso wichtig und schon länger andauernd sind die wirtschaftlichen Veränderungen im Zuge der Globalisierung. In den beiden Prozessen sind Fremdsprachenkenntnisse von Bedeutung.

Außerdem setzte sich allmählich in der Öffentlichkeit die Erkenntnis durch, dass sowohl für den gemeinsamen Fortschritt des Landes wie auch für das individuelle Fortkommen das Wissen von ausschlaggebender Bedeutung ist. Der Anschluss an die Wissensgesellschaft von morgen kann nur durch einschneidende Veränderungen im Bildungsbereich sichergestellt werden, welche ein höheres, allgemeines und professionelles Bildungsniveau der Bevölkerung herbeiführen würden. Und wie man den Stellenanzeigen in der Presse entnehmen kann, gehören Fremdsprachenkenntnisse zu den Schlüsselqualifikationen.

Im heutigen Schulsystem Kroatiens, von den Vorschulanstalten bis zum Hochschulbereich, ist die Vermittlung von Fremdsprachenkenntnissen fest verankert. Auch

zgb-15.indb 215 26.2.2007 12:43:31

in Kroatien nimmt die englische Sprache unter den Schulsprachen den ersten Rang ein. Aber auch die deutsche Sprache wird in einem beachtlichen Umfang gelernt. Dies ist vor allem auf die traditionelle Verbundenheit mit dem deutschsprachigen Raum aus der Zeit der österreichischen Monarchie zurückzuführen. In Kroatien ist Deutsch die traditionsreichste Fremdsprache und das Deutschlernen ist zu einem Teil der Kultur des Landes geworden.

Zu dieser historisch gewachsenen kulturellen Gemeinsamkeit gesellen sich die heutigen praktischen Motive für das Deutschlernen: die intensiven Kontakte zum deutschsprachigen Raum und dessen geographische Nähe, der Zugang zu technologischen und wissenschaftlichen Informationen, Teilnahme an kulturellen und wissenschaftlichen Projekten und die Bedeutung des Deutschen als wichtiger Verkehrssprache in vielen Ländern der Europäischen Union, besonders in Ost- und Mitteleuropa.

Im Folgenden sollen die Daten zum Umfang des Fremdsprachenunterrichts in Kroatien seit seiner Selbständigkeit bis zum Jahr 2005 dargestellt und einer Analyse unterzogen werden. Näher betrachtet wird die Entwicklung des Anteils des Deutschlernens im Vergleich zu den anderen Schulsprachen. Wenn nicht anders angegeben, stützt sich die Darstellung auf die Angaben des Staatsamtes für Statistik. Zwischen 1992 und 1997 wurden von dieser Behörde die Daten im dreijährigen Rhythmus statistisch ausgewertet, danach jedes Jahr. Die Zahlen beziehen sich auf den gesamten Umfang des Unterrichts einzelner Sprachen, so dass jene Schüler, die zwei oder mehr Fremdsprachen lernen, darin zwei- oder mehrfach enthalten sind.

1. Fremdsprachen in der Grundschule

Seit 2003/2004, als der Beginn des Fremdsprachenlernens durch eine Empfehlung des Bildungsministeriums von der vierten in die erste Grundschulklasse vorverlegt wurde, beginnt der schulmäßig erteilte Fremdsprachenunterricht für die meisten Schüler als Wahlpflichtfach in der ersten Klasse der Grundschule. Nach dem *Nationalen Bildungsstandard für Grundschulen*, der nach der einjährigen Erprobung als Lehrplan für Grundschulen seit dem Schuljahr 2006/07 dem Unterricht zugrunde liegt, werden die Fremdsprachen in den Klassenstufen eins bis drei mit zwei Wochenstunden, und in den Klassen 5 bis 8 mit drei Wochenstunden unterrichtet.

Für den Früherwerb in der ersten Klasse sind lehrplanmäßig vier Sprachen vorgesehen: Englisch, Deutsch, Französisch oder Italienisch. Die Eltern haben grundsätzlich freie Wahl der ersten Fremdsprache für ihre Kinder. Faktisch wird diese Wahl jedoch eingeschränkt durch die Angebote

der Schulen, die von der Verfügbarkeit der Lehrkräfte und den finanziellen Möglichkeiten einzelner Schulen abhängig sind.

In der vierten Grundschulklasse kann mit dem Erlernen einer zweiten Fremdsprache als Wahlfach begonnen werden. Die zweite Fremdsprache wird mit zwei Wochenstunden unterrichtet.

Die Entwicklung der Lernerzahlen für einzelne Fremdsprachen in kroatischen Grundschulen zwischen 1992 und 2005 zeigen die Tabellen 1 und 2.

Tabelle 1

Fremdsprachenlerner in der Grundschule

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch	andere
1992/93	212.287	88.469	10.907	9.129	1.794	–	211
1995/96	205.956	81.130	13.367	3.761	4	–	413
1997/98	207.466	81.811	12.681	3.577	150	–	318
1998/99	211.266	81.440	13.147	2.759	87	–	457
1999/00	212.052	79.978	13.388	2.834	88	–	432
2000/01	210.622	77.512	13.721	2.916	42	–	670
2001/02	213.381	76.219	13.635	3.058	5	–	369
2002/03	214.489	73.868	14.551	2.904	2	33	600
2003/04	260.899	85.490	17.725	3.075	0	98	1016
2004/05	306.941	96.623	19.442	3.104	197	112	523

Tabelle 2

Fremdsprachenlerner in der Grundschule, in Prozentanteilen

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch	andere
1992/93	65,76	27,41	3,38	2,83	0,56	–	0,06
1995/96	67,61	26,63	4,39	1,24	0	–	0,13
1997/98	67,8	26,74	4,14	1,17	0,05	–	0,1
1998/99	68,35	26,35	4,25	0,89	0,03	–	0,15
1999/00	68,67	25,9	4,34	0,92	0,03	–	0,14
2000/01	68,94	25,37	4,49	0,95	0,01	–	0,22
2001/02	69,57	24,85	4,45	1	0	–	0,12
2002/03	69,99	24,1	4,75	0,95	0	0,01	0,2
2003/04	70,84	23,21	4,81	0,83	0	0,03	0,28
2004/05	71,89	22,63	4,55	0,73	0,05	0,03	0,12

Die meist gelernte Fremdsprache in der Grundschule ist in dem ganzen betrachteten Zeitraum Englisch. Der Umfang des Englischlernens steigt beständig an. Die zweithäufigst gelernte Fremdsprache ist Deutsch, mit einem deutlichen Abstand zu allen anderen Fremdsprachen, die unter 5 % liegen.

Unter »andere Sprachen« sind in der Tabelle vor allem die Sprachen der Minderheiten, Tschechisch, Slowakisch und Ukrainisch, zu verstehen.

Im Vergleich zu der Zeit vor 1990, als in der Grundschule nur 18 % der Schüler Deutsch lernten (Kruhan, 137), erlebte der Deutschunterricht nach den politischen Umbrüchen seit 1989 auch in Kroatien eine bedeutende Zunahme, deren Ausläufer noch im Schuljahr 1992/93 und einigen nachfolgenden Jahren zu beobachten sind. Dieses Anwachsen war jedoch eine vorübergehende Erscheinung, denn seit 1992/93 nehmen die Zahlen und die Prozentwerte für den Deutschunterricht beständig ab, bleiben jedoch über den ganzen Zeitraum hinweg über der 20-%-Grenze.

Die Gewinner und Verlierer unter den Schulsprachen der Grundschule zeigt Tabelle 3.

Tabelle 3

Differenz für Fremdsprachen in der Grundschule, in Prozenten

	1992/1993	2004/2005	Differenz
Englisch	65,76	71,89	6,13
Deutsch	27,41	22,63	**– 4,78**
Italienisch	3,38	4,55	1,17
Französisch	2,83	0,73	**– 2,1**
Russisch	0,56	0,05	**– 0,51**
Spanisch	–	0,03	0,03
andere Sprachen	0,06	0,12	0,06

Als Kroatien noch Teilrepublik in Jugoslawien war, versuchten die Schulbehörden der Tendenz der monolingualen Entwicklung bei den Schulsprachen durch Maßnahmen entgegenzuwirken, die eine gleichmäßige Verteilung der vier Fremdsprachen (Englisch, Französisch, Deutsch und Russisch) zum Ziel hatten (Žepić, 1979). Nach der Liberalisierung der Sprachenwahl sank die Zahl der Französisch und der Russisch lernenden Schüler unter die Ein-Prozent-Grenze, die Zahl der Deutsch lernenden Schüler nahm zunächst ab, ebenso wie der Anteil des Deutschunterrichts, während die italienische Sprache immer beliebter wurde. Im selbstständigen Kroatien wird offenbar den Nationalitätensprachen mehr Beachtung als früher zuteil.

zgb-15.indb 218 26.2.2007 12:43:32

Die Ab- bzw. Zunahme des Lernens einzelner Sprachen in Tabelle 3 ist einerseits das Ergebnis innerkroatischer Veränderungen und andererseits zeigt sie auch Tendenzen, die weltweit im Status einzelner Sprachen zu beobachten sind: den Verlust der Bedeutung der französischen und das steigende Interesse an der spanischen Sprache.

Das Anwachsen der absoluten Zahlen der Fremdsprachen lernenden Schüler im Schuljahr 2003/04 und danach (s. o. Tabelle 1) ist auf die Einführung des Früherwerbs seit der ersten Grundschulklasse zurückzuführen, wodurch in den nächsten zwei Jahren der Umfang des Fremdsprachenlernens um drei Schülergenerationen ausgedehnt wurde. Die überstürzte, nicht gänzlich durchdachte, Einführung des Frühbeginns im Jahre 2003/04 verursachte vielerorts organisatorische Probleme, die der Einfachheit halber durch die Bevorzugung der englischen Sprache gelöst wurden. Tabelle 4 zeigt, dass schon im darauf folgenden Jahr, nachdem die anfänglichen Unklarheiten überwunden waren, mehr Eltern ihre Kinder für nicht-englische Sprachen anmeldeten als im Jahr davor, wobei der Unterschied zugunsten der deutschen Sprache besonders auffällig ist: es gab 567 oder 1,19 % Deutsch lernende Erstklässler mehr.

Tabelle 4

Fremdsprachenwahl in der 1. Klasse der Grundschule

	2003/04	**2004/05**
Englisch	42.317 (= 87,70 %)	41.653 (= 86,44 %)
Deutsch	**5.480 (= 11,36 %)**	**6.047 (= 12,55 %)**
Italienisch	182 (= 0,38 %)	231 (= 0,48 %)
Französisch	147 (=0,30 %)	155 (= 0,32 %)
andere Sprachen	127 (=0,26 %)	101 (= 0,21 %)

2. Fremdsprachen an den Mittelschulen

Nach der achtjährigen Grundschule entscheiden sich die Schüler in Kroatien für den Besuch eines Gymnasiums, einer Fachschule oder einer Berufsschule. Diese Schultypen bieten auch Fremdsprachenunterricht in unterschiedlichem Umfang an. In allgemein bildenden Gymnasien sind zwei Fremdsprachen obligatorisch, in mathematisch-naturwissenschaftlichen Gymnasien kann anstelle der zweiten Fremdsprache erweiterter Mathematik- oder Informatikunterricht gewählt werden. An sprachlichen Gymnasien kann in den beiden letzten Klassen vor dem Abitur anstelle eines naturwissenschaftlichen Faches eine weitere Fremdsprache gewählt werden.

Die erste Fremdsprache wird in Gymnasien mit drei Wochenstunden unterrichtet, an Sprachgymnasien mit vier. Für die zweite Fremdsprache sind zwei, am Sprachgymnasium drei Stunden vorgesehen. Weitere Fremdsprachen werden ebenfalls mit zwei Wochenstunden gelernt.

Gewöhnlich lernen die Schüler ihre erste Fremdsprache aus der Grundschule in der Mittelschule weiter. Wenn sie in der Grundschule zwei Fremdsprachen gelernt haben, sollten sie im Prinzip auch im Gymnasium die Möglichkeit haben, beide Sprachen weiter zu lernen. Doch die meisten Mittelschulen bieten für die zweite Fremdsprache lediglich Anfangsunterricht an. Nur Gymnasien und einige Fachschulen haben auch Programme für den fortgesetzten Unterricht der zweiten Fremdsprache.

Die Tabellen 5 und 6 zeigen die Entwicklung der Lernerzahlen für einzelne Fremdsprachen für Mittelschulen insgesamt.

Tabelle 5
Entwicklung der Lernerzahlen in der Mittelschule

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch
1992/93	132.035	75.414	13.577	12.223	5.149	–
1995/96	148.131	83.236	15.624	9.483	1.485	90
1997/98	157.649	83.408	18.563	8.203	302	327
1998/99	156.007	83.808	18.853	7.643	112	263
1999/00	154.487	82.526	18.612	7.765	39	287
2000/01	155.337	82.982	20.063	6.717	35	140
2001/02	155.561	83.229	20.680	7.691	25	345
2002/03	155.771	80.438	22.071	7.893	14	477
2003/04	156.463	78.529	22.421	7.227	29	554
2004/05	155.437	79.510	25.366	7.345	28	1002

Man bemerkt eine mehr oder weniger beständige Zunahme der Englischlerner und eine leichte, doch ebenfalls beständige Abnahme der Deutschlerner. Die Zahl der Italienischlerner hat sich im untersuchten Zeitraum fast verdoppelt, die der Französischlerner ist um 40 % gesunken, Russisch ist in den Mittelschulen fast verschwunden und die Zahl der Spanischlerner hat sich verzwölffacht.

Der auf den ersten Blick erstaunlich niedrige Anteil des Englischunterrichts an Mittelschulen in Tabelle 6 erklärt sich aus der Tatsache, dass in den absoluten Zahlen auch Zweit- und Drittsprachenlerner enthalten sind und an Gymnasien und einigen Fachschultypen zwei Fremdsprachen verpflichtend sind.

zgb-15.indb 220 26.2.2007 12:43:32

Tabelle 6
Fremdsprachenlerner in der Mittelschule, in Prozentanteilen

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch
1992/93	55,38	31,63	5,69	5,13	2,16	–
1995/96	57,4	32,25	6,05	3,68	0,57	0,04
1997/98	58,72	31,07	6,91	3,06	0,11	0,12
1998/99	58,5	31,43	7,07	2,87	0,04	0,1
1999/00	58,58	31,29	7,06	2,94	0,02	0,11
2000/01	58,54	31,27	7,56	2,53	0,01	0,05
2001/02	58,13	31,1	7,73	2,87	0,01	0,13
2002/03	58,41	30,16	8,28	2,96	0,01	0,18
2003/04	59	29,6	8,45	2,72	0,01	0,21
2004/05	57,85	29,59	9,44	2,37	0,01	0,37

Tabelle 7
Differenz für Mittelschulen, in Prozenten

	1992/1993	2004/2005	Differenz
Englisch	55,38	57,85	2,47
Deutsch	31,63	29,59	**– 2,04**
Italienisch	5,69	9,44	3,75
Französisch	5,13	2,37	**– 2,76**
Russisch	2,16	0,01	**– 2,15**
Spanisch	–	0,37	0,37

Die prozentuale Zunahme des Englisch- und die Abnahme des Deutschunterrichts (dargestellt in Tabelle 7) sind in den Mittelschulen weniger ausgeprägt als in den Grundschulen. Bei den Mittelschulen sieht man deutlich, dass sich die deutsche Sprache aus oben dargelegten Gründen in den kroatischen Schulen als zweite Fremdsprache fest etabliert hat. Sie wird dreimal häufiger gewählt als die nächstfolgende Fremdsprache, Italienisch, das trotz des Zuwachses von 3,75 % immer noch unter der 10-Prozent-Grenze liegt. Bei den 2,16 % der Schüler, die 1992/93 Russisch lernten, handelt es sich um jene, die diese Sprache noch im sozialistischen Jugoslawien als erste Fremdsprache zu lernen begonnen hatten.

Die folgenden Tabellen zeigen die Entwicklung der Lerneranteile in den einzelnen Mittelschultypen.

Tabelle 8
Fremdsprachenlerner in Gymnasien, in Prozentanteilen

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch	andere
1992/93	51,52	33,84	9,22	4,89	0,53	–	–
1995/96	50,73	36,55	9,19	3,38	0,09	0,05	0,01
1997/98	50,79	36,54	9,77	2,54	0,02	0,3	0,04
1998/99	50,29	36,83	10,38	2,26	0,01	0,23	0
1999/00	50,52	36,83	10,27	2,1	0	0,28	–
2000/01	50,85	36,52	10,43	2,01	0,01	0,11	0,07
2001/02	51,05	35,89	10,69	2,04	0	0,24	0,09
2002/03	58,41	30,16	8,28	2,96	0,01	0,18	–
2003/04	51,57	33,53	12,54	1,85	0,02	0,42	0,06
2004/05	50,36	33,89	13,01	1,93	0,02	0,79	–

Tabelle 9
Differenz für Gymnasien, in Prozenten

	1992/1993	2004/2005	Differenz
Englisch	51,52	50,36	– 1,16
Deutsch	33,84	33,89	**0,05**
Italienisch	9,22	13,01	3,79
Französisch	4,89	1,93	– 2,96
Russisch	0,53	0,02	– 0,51
Spanisch	–	0,79	0,79
andere Sprachen	–	(2003/04:) 0,06	0,06

Der prozentuale Anteil der Deutschlerner in Gymnasien bleibt in der untersuchten Periode stabil. Zwischen 1995 und 2000 steigt er zwar um nahezu 2 %. Es ist die Zeit, als die Grundschüler der Periode des jäh anwachsenden Interesses an der deutschen Sprache das Mittelschulalter erreichten und andererseits viele Flüchtlinge, die während des Krieges in deutschsprachigen Ländern Zuflucht fanden, nach Kroatien zurückkehrten und in den Schulen Deutsch als erste oder zweite Fremdsprache wählten. Wenn diese Schüler relativ gute Deutschkenntnisse mitbrachten, war die deutsche Sprache für sie nur dem Curriculum nach eine Fremdsprache, tatsächlich handelte es sich um die Rückkehrersprache.[1] Nach dieser Zeit

[1] Auf diesen Unterschied macht Ammon (Ammon, S. 68) aufmerksam. Er spricht damit eine Erscheinung an, der organisatorisch und methodisch im DaF-Unterricht zu wenig Rechnung getragen wird und die auch theoretischer Beschäftigung bedarf.

zgb-15.indb 222 26.2.2007 12:43:33

sinkt der Anteil des Deutschunterrichts jedoch und erreicht im letzten statistisch ausgewiesenen Jahr fast den Wert des ersten.

Für das Italienische und das Französische verändern sich die Zahlen der Lerner an Gymnasien ähnlich wie in den Mittelschulen insgesamt. An manchen Gymnasien werden gelegentlich neben den traditionell gelernten Fremdsprachen auch solche angeboten, die erst in der neuesten Zeit zu den Schulsprachen wurden: Neugriechisch, Japanisch und Chinesisch.

Tabelle 10

Fremdsprachenlerner in technischen Schulen, in Prozentanteilen

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch
1992/93	57,17	30,08	4,99	5,3	2,46	–
1995/96	63,04	28,3	5,44	2,55	0,63	0,04
1997/98	62,85	27,77	6,71	2,44	0,17	0,06
1998/99	62,88	28,34	6,56	2,12	0,05	0,05
1999/00	63,04	28,46	6,22	2,25	0,02	0,01
2000/01	62,35	28,63	7,33	1,64	0,01	0,03
2001/02	61,97	29,05	7,16	1,71	0,01	0,01
2002/03	62,09	28,23	7,55	2,01	0,01	0,11
2003/04	62,98	27,39	7,59	1,9	0,01	0,14
2004/05	60,90	27,37	9,46	2,07	0	0,21

Tabelle 11

Differenz für technische Schulen, in Prozenten

	1992/1993	2004/2005	Differenz
Englisch	57,17	60,90	3,73
Deutsch	30,08	27,37	**– 2,71**
Italienisch	4,99	9,46	4,47
Französisch	5,3	2,07	**– 3,23**
Russisch	2,46	0	**– 2,46**
Spanisch	–	0,21	0,21

Der Rückgang im Anteil der Deutschlerner in technischen Schulen ist etwas höher als in den Mittelschulen insgesamt (– 2,04 %), weil dazu viele Fachschulen mit nur einer Fremdsprache zählen. Zwei oder mehr Fremdsprachen werden an Fachschulen unterrichtet, die Ausbildung für kaufmännische Berufe, für Berufe im Tourismus und Hotelwesen u. ä. bieten. Französisch wird hier weit weniger als früher gelernt, und die Zunahme des Italienischen ist an diesen Schulen größer als an allen anderen.

zgb-15.indb 223 26.2.2007 12:43:33

Tabelle 12

Fremdsprachenlerner in Schulen für Industrie und Handwerk, in Prozentanteilen

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch	Spanisch
1992/93	56,05	33,19	1,89	4,99	3,88	0
1995/96	58,97	31,85	2,59	5,46	1,13	0
1997/98	63,23	28,94	3,03	4,64	0,16	0
1998/99	62,66	29,25	3,17	4,85	0,07	0
1999/00	63,04	28,12	3,46	5,33	0,03	0,02
2000/01	63,51	28,16	3,47	4,83	0,03	0
2001/02	61,93	27,8	4,05	6,19	0,03	0
2002/03	63,07	26,88	3,68	6,36	0,01	0
2003/04	63,25	27,7	3,27	5,76	0,01	0
2004/05	64,18	27,21	3,02	5,58	0,01	0

Tabelle 13

Differenz für Schulen für Industrie und Handwerk, in Prozenten

	1992/1993	2004/2005	Differenz
Englisch	56,05	64,18	8,13
Deutsch	33,19	27,21	**– 5,98**
Italienisch	1,89	3,02	1,13
Französisch	4,99	5,58	**0,59**
Russisch	3,88	0,01	**– 3,87**
Spanisch	–		

An den Schulen für Berufe in Industrie und Handwerk, die nur eine Fremdsprache in ihrem Lehrplan vorsehen, zeigt sich am deutlichsten die verständliche Tendenz zur Etablierung des Englischen als alleiniger Fremdsprache. Daher ist hier die Zunahme der Englischlerner am höchsten (8,13 %). Der Rückgang der Deutschlerner ist in diesen Schulen auch deshalb viel höher als in den anderen, weil diese Schulen am Anfang des untersuchten Zeitraumes den höchsten Anteil der Deutschlerner hatten (33,19 %).[2] Der niedrige Anteil der Italienischlerner erklärt sich ebenfalls aus dem Fehlen einer zweiten Fremdsprache im Lehrplan dieses Schultypus.

[2] In diesem hohen Anteil ist noch die historische Bedeutung der deutschen Sprache für handwerkliche Berufe in Kroatien sichtbar.

zgb-15.indb 224 26.2.2007 12:43:34

Tabelle 14

Fremdsprachenlerner in künstlerischen Schulen, in Prozentanteilen

	Englisch	Deutsch	Italienisch	Französisch	Russisch
1992/93	38,7	21,15	37,26	2,4	0,49
1995/96	33,68	22,98	38,07	5,09	0,18
1997/98	61,65	19,21	17,33	1,81	0
1998/99	66,52	19,16	13,69	0,63	0
1999/00	67,3	18,95	13,13	0,62	0
2000/01	69,84	18,4	10,71	1,05	0
2001/02	67,73	20,26	10,85	1,16	0
2002/03	67,91	18,95	12,52	0,62	0
2003/04	68,37	20,78	10,17	0,67	0
2004/05	67,69	18,77	13,01	0,52	0

Tabelle 15

Differenz für künstlerische Schulen, in Prozenten

	1992/1993	2004/2005	Differenz
Englisch	38,7	67,69	28,99
Deutsch	21,15	18,77	**– 2,38**
Italienisch	37,26	13,01	**– 24,25**
Französisch	2,4	0,52	**– 1,88**
Russisch	0,49	0	**– 0,49**

Der Rückgang der Deutschlerner in künstlerischen Schulen ist ungefähr so stark wie der durchschnittliche Rückgang in allen Mittelschulen (2,04 %). Die Zunahme der Englischlerner ist in diesen Schulen am größten. Im Unterschied zu allen anderen Schultypen, wo die italienische Sprache immer mehr gelernt wird, hat die Zahl der Italienischlerner an künstlerischen Schulen abgenommen, und dies in einem erstaunlich großen Ausmaß.

Fassen wir die Betrachtung der einzelnen Mittelschultypen zusammen: An jenen Schultypen, welche wie Gymnasien und bestimmte Fachschulen zwei Fremdsprachen als Pflichtfächer haben, blieb im untersuchten Zeitraum die Zahl der Deutschlerner stabil. In den übrigen Mittelschulen erlitt der Deutschunterricht Einbußen von über 2 %. Der stärkste Rückgang zeigt sich bei den Schulen mit dem anfangs höchsten Anteil der Deutschlerner.

3. Fremdsprachenlerner an Grund- und Mittelschulen

Tabelle 16 zeigt die zusammengezählten Lerner einzelner Sprachen in Grund- und Mittelschulen im ersten und im letzten Jahr der untersuchten Periode.

Tabelle 16
Fremdsprachenlerner an Grund- und Mittelschulen, zusammen

	1992/93	**2004/05**	Differenz in %
Englisch	344.322 (= 61,35 %)	462.378 (= 66,47 %)	5,12
Deutsch	163.883 (= 29,2 %)	176.133 (= 25,32 %)	**– 3,88**
Italienisch	24.484 (= 4,36 %)	44.808 (= 6,44 %)	2,08
Französisch	21.352 (= 3,8 %)	10.449 (= 1,5 %)	– 2,3
Russisch	6.943 (= 1,24 %)	225 (= 0,03 %)	– 1,21
Spanisch	–	1.114 (= 0,16 %)	0,16
andere	211 (= 0,04 %)	523 (= 0,07 %)	0,03
Total	561.195	**695.630**	

Das Auffälligste an dieser Statistik ist, dass heute viel mehr Fremdsprachenunterricht als früher stattfindet: Insgesamt hat der Fremdsprachenunterricht zwischen 1992 und 2004 um nahezu ein Viertel zugenommen: 1992/03 wurde der Sprachunterricht von 561.195 Schülern besucht und 2004/05 von 695.630,[3] was eine Differenz von 134.435 ergibt oder eine Zunahme des Umfangs um 23,9 %.

Zu den Grundschulen: 2003/04 gab es in Kroatien 393.421 Grundschüler,[4] und Fremdsprachenunterricht hatten 368.303.

Bei etwas geringerer Zahl der Grundschüler im Schuljahr 2004/05, nämlich 391.744,[5] wurde Fremdsprachenunterricht an 426.942 erteilt. Also mindestens 35.198 Schüler lernten zwei Fremdsprachen. Diese Zunahme des Sprachunterrichts in der Grundschule ist vor allem auf die Einführung des Frühbeginns zurückzuführen, wodurch die Dauer des Sprachenlernens um drei Jahre verlängert wurde.

[3] Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass jene Schüler, die zwei oder mehr Fremdsprachen lernen, in diesen Zahlen mehrfach enthalten sind.

[4] http://www.dzs.hr/Hrv/publication/stat_info.htm (Stand 11. Dezember 2006). In den statistischen Berichten 1269 (2005) und 1270 (2005) werden für die Gesamtheit der Schüler in den Grund- und in den Mittelschulen niedrigere Zahlen angeführt. In diesem Beitrag benutzen wir jedoch die aktuellen Angaben von der Web-Seite des Staatsamtes für Statistik, weil die höheren Zahlen wahrscheinlicher sind.

[5] Wie FN 4.

zgb-15.indb 226 26.2.2007 12:43:34

Zu den Mittelschulen: 2003/04 gab es 195.340 Mittelschüler, Fremdsprachenunterricht hatten 265.223, also mindestens 69.883 Schüler lernten mehr als eine Fremdsprache, aber wahrscheinlich noch mehr, weil viele Berufsschulen nicht in allen Klassenstufen Fremdsprachen anbieten.

2004/05 gab es etwas weniger Mittelschüler, nämlich 192.076. Fremdsprachenunterricht hatten 268.688. Mindestens 76.612 Schüler lernten demnach mehr als eine Fremdsprache, dies ist eine Zunahme um 6.729 Schüler oder um 4,6 % innerhalb nur eines Jahres.

Mit über 25 % Prozent ist Deutsch die zweithäufigst gewählte Fremdsprache, nach Englisch, und vor allen anderen Sprachen, von denen die nächst häufigst gewählte, nämlich Italienisch, nur 6,44 % erreicht.

4. Deutsch als erste Fremdsprache

Da die bisher analysierten Daten die Lerner einzelner Fremdsprachen zusammen zählen, unabhängig davon, ob es sich dabei um die erste, zweite oder dritte Fremdsprache oder gar Nationalitätensprache handelt, soll im Folgenden aus einigen Angaben der Anteil der Schüler erschlossen werden, die Deutsch als erste Fremdsprache lernen.

Gegenwärtig läuft in Kroatien das Projekt der Einführung des Zentralabiturs. Diese einheitliche Prüfung ist eine der Maßnahmen zur Sicherung der Qualität im Bereich der Schulbildung. Im Rahmen der Vorbereitungen werden jährlich Nationalprüfungen in bestimmten Fächern abgehalten. So schrieben im Mai 2006 alle Gymnasiasten der ersten Klassenstufe zur selben Zeit dieselbe Prüfung in Kroatisch als Muttersprache, in Mathematik und in ihrer ersten Fremdsprache. Die Sprachverhältnisse veranschaulicht Tabelle 17.

Tabelle 17

Erste Fremdsprachen in der 1. Klasse aller Gymnasien 2005/06

	Schülerzahl	Prozentwert
Englisch	11.006	86,66 %
Deutsch	1.661	**13,08** %
Französisch	32	0,25 %
Total	12.699	

Wenn also 13,08 % der Gymnasiasten der 1. Klassenstufe Deutsch als erste Fremdsprache lernen und wenn 12,55 % der Erstklässler in der Grundschule mit Deutsch als erster Fremdsprache beginnen (s. o. Tabelle 4), dann dürfte die deutsche Sprache in Kroatien mit einem Anteil zwischen 12 und 13 % als erste Fremdsprache gelernt werden.

zgb-15.indb 227 26.2.2007 12:43:34

5. Der letzte Stand

Im Folgenden soll der letzte Stand des Deutschlernens an staatlichen Schulen in Kroatien betrachtet werden. Die Darstellung stützt sich auf Daten aus anderen Quellen[6] als die oben tabellarisch erfassten Angaben.

Im letzten abgeschlossenen Schuljahr, 2005/6, lernten in den Grundschulen insgesamt 107.234 (= 27,31 %) Schüler Deutsch, davon im Früherwerb der ersten bis dritten Klassen 18.522 (= 12,50 %).

In den Mittelschulen lernten insgesamt 82.713 Schüler Deutsch (= 44,42 %), davon in Gymnasien 46.546. Diese Schüler lernten Deutsch als erste oder zweite Fremdsprache. Der Anteil der Deutsch lernenden Schüler betrug in Gymnasien 90,79 %, weil eine zweite Fremdsprache in Gymnasien meistens obligatorisch ist.

In den übrigen Mittelschulen, von denen nur einige Typen eine zweite oder gar dritte Fremdsprache in ihrem Lehrplan vorsehen, lernten Deutsch 36.167 Schüler (=26,80 %).

Insgesamt hatten im Schuljahr 2005/06, für Grund- und Mittelschulen zusammengerechnet, 189.947 Schüler Deutschunterricht (= 32,82 %).

Nach diesen Angaben sind die Anteile der Deutsch lernenden Schüler in fast allen Schularten höher, manchmal bedeutend höher, als im letzten, in den tabellarischen Übersichten oben erfassten, Schuljahr 2004/05. Diese großen Unterschiede sind womöglich auf andere Methoden der Errechnung zurückzuführen.

6. Lehrkräfte

Die Deutsch lernenden Schüler wurden im Schuljahr 2005/06 von 1.383 Lehrerinnen und Lehrern unterrichtet, auf eine Lehrkraft kamen also 137 Schüler. In den Grundschulen unterrichten 805 Lehrer, hier kommen auf eine Lehrkraft 133 Schüler. In den Mittelschulen unterrichten 578 Deutschlehrer und hier hat eine Lehrkraft, der Statistik zufolge, 143 Schüler zu betreuen.

Das Stundendeputat für Fremdsprachenlehrer beträgt 21 Wochenstunden. Wenn man berücksichtigt, dass Deutsch zumeist als zweite Fremdsprache, also mit zwei Wochenstunden, gelernt wird, und auch im Früherwerb nur zwei Stunden pro Woche zur Verfügung stehen, dann unterrichtet eine Lehrkraft im Prinzip 10 Klassen. Die durchschnittliche

[6] Diese Daten wurden uns freundlicherweise von Frau Ana Crkvenčić, der höheren Schulrätin für deutsche Sprache in der Agentur für Erziehung und Bildung zur Verfügung gestellt. Wir bedanken uns bei hiermit bei Frau Crkvenčić.

zgb-15.indb 228 26.2.2007 12:43:34

Gruppenstärke liegt in den Grundschulen bei 13, in den Mittelschulen bei 14 Schülern.

Die 1.661 Schülerinnen und Schüler, welche 2006 die oben erwähnte Nationalprüfung in deutscher Sprache schrieben, wurden von 114 Lehrerinnen und Lehrern unterrichtet (Bezinović, S. 3). Bei dem geringen Prozentanteil der Deutschlerner kann man annehmen, dass jede dieser Lehrkräfte nicht mehr als eine Schülergruppe unterrichtet. In diesem Fall haben sie im Schnitt Gruppen von 14,57 Lernern, was sehr günstig erscheint.

7. Schlusswort

Hinsichtlich des Fremdsprachenlernens ist die Situation in Kroatien mit der in anderen Ländern vergleichbar: Allgemein ist eine Zunahme des Fremdsprachenunterrichts zu verzeichnen,[7] und die englische Sprache wird am meisten gelernt. Mit der Einführung des Frühbeginns dürfte Kroatien eine Vorreiterrolle spielen, weil nur wenige Länder schon in der ersten Grundschulklasse Fremdsprachenunterricht als Wahlpflichtfach haben.

Der Anteil der Deutsch lernenden Schüler ist auch in Kroatien im letzten Jahrzehnt zurückgegangen.[8] Wie in ganz Mittel- und Osteuropa, ist Deutsch auch in Kroatien die zweithäufigst gelernte Fremdsprache, hinter Englisch, aber deutlich vor der dritthäufigst gelernten Fremdsprache. Nach Ammon[9] ist diese für Mittel- und Osteuropa Französisch, in Kroatien ist es Italienisch.

Damit hat sich die deutsche Sprache als zweite Fremdsprache in Schulen Kroatiens fest etabliert. Den hohen Anteil verdankt sie der großen Tradition des Deutschlernens und der historisch gewachsenen kulturellen Gemeinschaft mit deutschsprachigen Ländern aus der Zeit der österreichischen Monarchie.[10] In Anbetracht dieser festen Position des Deutschen und wenn mehr Kinder in ihrer Schulzeit eine zweite und weitere Fremdsprachen lernen, verliert die Frage der ersten Fremdsprache in der schulischen Sprachenfolge an Brisanz.[11]

[7] Vgl. dazu Ammon, S. 74.

[8] Den Rückgang weltweit stellen Götze/Grub/Pommerin, S 521, fest.

[9] Ammon, S. 73

[10] In diesem Kontext sind sicher auch die von Ammon erwähnte Trägheit einer großen Tradition sowie der Kampf der »vorhandenen Deutschlehrer für ihre Weiterbeschäftigung« von Bedeutung. (Ammon, S. 77)

[11] Ähnlich Christ, S. 107.

Die Situation des Sprachenlernens in Kroatien liegt auch insoweit konform mit den weltweiten Trends, als Spanisch immer mehr gelernt wird[12] und auch erst neuerdings wirtschaftlich bedeutsam gewordene Sprachen wie Japanisch und Chinesisch[13] ebenfalls in Schulen erworben werden können.

Die von kroatischen Politikern häufig beteuerten Absichten, den Bürgerinnen und Bürgern Kroatiens durch eine bessere Ausbildung bessere Zukunftschancen zu sichern, sind mindestens im Bereich des Fremdsprachenlernens offenbar teilweise umgesetzt worden: In vielen Schulen haben Schüler prinzipiell die Möglichkeit zwei Fremdsprachen zu lernen. Damit ist Kroatien auf gutem Wege, der Empfehlung der Europäischen Kommission, wonach jeder drei Gemeinschaftssprachen beherrschen sollte,[14] nachzukommen. Für die weitere Einlösung dieses Postulats, die nicht nur von den aktuellen Gegebenheiten wie den herrschenden Trends oder den verfügbaren Lehrkräften abhängig wäre, bedarf es einer durchdachten Schulsprachenpolitik, welche alle relevanten Bedingungen, wie etwa demographische und geographische Umstände, wirtschaftliche, kulturelle und wissenschaftliche Beziehungen u. w. m. berücksichtigen würde.

Literatur

Ammon, Ulrich (2001): *Entwicklungen des Deutschunterrichts in nicht deutschsprachigen Ländern*. In: Helbig et al. (s. u.), 1. Halbband, S. 68–83.

Bausch, K.-R./Christ, H./Krumm, H.-J. (Hg.) (2003): *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 4., vollst. neu bearb. Aufl.

Bezinović, Petar et al. (2006): *Nacionalni ispiti iz perspektive nastavnika i učenika*. http://www.drzavnamatura.hr/docs/drzavnamaturaHR/documents/55 (Stand 11. Dezember 2006).

Christ, Herbert (2003): *Sprachenpolitik und das Lehren und Lernen fremder Sprachen*. In: Bausch et al. (s. o.), S. 102–110.

Državni zavod za statistiku, Zagreb: *Statistička izvješća* br. 945 (1995), 1035 (1998), 1060 (1999), 1083 (1999), 1084 (1999), 1109 (2000), 1110 (2000), 1140 (2001), 1141 (2001), 1170 (2002), 1171 (2002), 1203 (2003), 1204 (2003), 1237 (2004), 1238 (2004), 1269 (2005), 1270 (2005).

Götze, L. /Grub, F. T. /Pommerin, G. (2003): *Deutsch als Fremdsprache*. In: Bausch et al. (s. o.), S. 521–525.

[12] Nach Ammon (S. 71) ist es möglich, dass weltweit heute nicht mehr Deutsch als Schulsprache an dritter Stelle, hinter dem Französischen liegt, sondern in dieser Position vom Spanischen übertroffen wurde.

[13] Vgl. dazu Ammon, S. 73.

[14] Christ, S. 107.

Helbig, G./Götze, L./Henrici, G./Krumm, H.-J. (Hg.) (2001): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*. Berlin, New York: de Gruyter.
Karačić, Geriena (2001): *Deutschunterricht in Kroatien*. In: »Zagreber germanistische Beiträge« 10, S. 127–136.
Kruhan, Mira (1995): *DaF- und Fremdsprachenunterricht in Kroatien*. In: »Zagreber germanistische Beiträge« 4, S. 135–145.
Žepić, Stanko (2001): *Deutschunterricht und Germanistikstudium in Kroatien*. In: Helbig et al. (s. o.), 2. Halbband, S. 1677–1682.
http://www.dzs.hr/Hrv/publication/stat_info.htm (Stand 11. Dezember 2006).

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 233–234

GERMANISTENTREFFEN SÜD-OST-EUROPA

Svjetlan LACKO VIDULIĆ
(Universität Zagreb)

Im süd-ost-europäischen Raum mangelt es nicht an germanistischer Forschung und Lehre, wohl aber an regionaler fachlicher Kooperation. Eine erste Anregung in der Behebung dieses Mangels, der in den neunziger Jahren vor allem als Folge der politischen Neuordnung der Region entstanden ist, hat der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) mit der Organisation einer regionalen Konferenz geliefert. Unter dem Titel *Germanistentreffen Süd-Ost-Europa* fand vom 1. bis 7. Oktober 2006 im Bonner Gustav-Stresemann-Institut eine Tagung statt, an der sich neben Vertretern des DAAD (Leitung: W. Roggausch) rund sechzig Germanistinnen und Germanisten von staatlichen und privaten Universitäten aus Albanien, Bosnien und Herzegowina, dem UN-Protektorat Kosovo, Kroatien, Mazedonien, Serbien, Slowenien sowie aus Deutschland und Österreich beteiligt haben.

Die Tagung hatte den Charakter einer regionalen Kontakt- und Bestandsaufnahme im Bereich der Institutionen, der Lehre, der Forschung und der aktuellen Reformprozesse. Das Programm war entsprechend breit gefasst. Nach der Eröffnung durch Theodor Berchem, den Präsidenten des DAAD, folgten Plenar-Vorträge von J. Hörisch (Mannheim) zur Problematik einer europäischen Identität, von V. Smailagić (Bosnien u. Herzegowina) über neue Wege und Ziele der Auslandsgermanistik und von J. Roche (München) über die Bedeutung der Interkulturalität für das Fach Deutsch als Fremdsprache. Eine Reihe von Kurzberichten über die Lage der Germanistik in den einzelnen Ländern war die Grundlage für die Diskussion hochschulpolitischer Fragen. Diese Diskussion wurde am letzten Tag der Konferenz noch einmal intensiv aufgenommen, als es um die Umsetzung des Bologna-Prozesses ging. Das Thema wurde über Länder-Berichte aus der Region, Vorstellungen reformierter Studiengänge in Deutschland sowie über Impuls-Referate zu den einzelnen Aspekten der Reform erschlossen.

Im zeitlichen Mittelfeld der Tagung fand ein reger fachlicher Austausch durch zahlreiche wissenschaftliche und praxisbezogene Vorträge statt. In der literaturwissenschaftlichen Sektion wurden folgende Themen behandelt: das Verhältnis von Literatur und kulturellem Gedächtnis (V. Preljević), das Kroatenbild in der deutschen Literatur (M. Bobinac), Multikulturalität bei Joseph Roth (Z. Simovska), Identitätskonstruktion in J. Zoderers Roman *Schmerz der Gewöhnung* (H. Korte), zionistische und antizionis-

zgb-15.indb 233 26.2.2007 12:43:35

tische Heine-Lektüren (D. Goltschnigg), das literarische Schicksal von E. Kocbek (M. Miladinović Zalaznik), die Handke-Rezeption im kroatischen (S. Lacko Vidulić) und im serbischen Kontext (S. Toma). Auf die Zielsetzungen der aktuellen Literaturwissenschaft bezogen sich die Themen: Vermittlung der Literatur im auslandsgermanistischen Studium (B. Dudaš), die Kompetenzvermittlung der Literaturwissenschaft (R. Hermann), das Konzept der Fremdheit im DaF-Unterricht (N. Šlibar) sowie Literaturwissenschaft als Studium der Formen literarischer Kommunikation (Ch. Magerski). – In der Sektion zum Übersetzen und Dolmetschen ging es um den Stand des Deutschen in Mazedonien (A. Celiku), um das Deutsch als Wissenschaftssprache in Mazedonien (G. Dzaferi), um die Nulläquivalenz als traduktologisches Problem (M. Hrustić), um das Übersetzen und Dolmetschen in Mazedonien (S. Simoska), um die Ausbildung von Übersetzern und Dolmetschern im Kontext der Studienreform (A. Kelletat), um das Übersetzen im DaF-Studium (V. Osolnik Kunc) sowie um Übersetzer und Dolmetscher als Kulturvermittler (K. Jakupaj-Canaj). – Die Sektion DaF/ Lehrerausbildung diskutierte die Themen: Mehrsprachigkeit und Deutschlehrerausbildung im Wandel (S. Gehrmann), Modelle der Deutschlehrerausbildung und -fortbildung in Serbien (O. Durbaba), Berufs- und Wissenschaftsbezug des DaF-Studiums in Südosteuropa (E. Kafadar), Werbeerziehung im DaF-Unterricht (J. Polajnar), DaF-Didaktik in Slowenien (A. M. Muster), Textkompetenz und Studienerfolg (P. Portmann-Tselikas) sowie interkulturelle Kompetenz in der kroatischen Pflichtschule (A. Petravić). – In der sprachwissenschaftlichen Sektion ging es um die Themen: deutsch-kroatische Sprachkontakte (A. Stojić), Kommunikationsparadigmen im Wandel (Z. Glovacki-Bernardi), Anerkennung von Varietäten in multikulturellen Kontaktsituationen (V. Hinnenkamp) sowie die Partizipialphrase im Deutschen und ihre mazedonischen Entsprechungen (E. Bojkovska).

Ein anregender Vortrag zu gegebenem Anlass (M. Miegel über die Deutsche Einheit im Zusammenhang mit globalen Entwicklungen), ein gemeinsamer Besuch im »Haus der Geschichte« und eine Schifffahrt auf dem Rhein, von Bingen nach Bonn, rundeten die Tagung ab. Ein Tagungsband erscheint 2007. Eine Anschluss-Tagung, bei der auf die Problematik der aktuellen Hochschulreform systematischer eingegangen werden soll, erfolgt im Februar 2007 in Ljubljana.

zgb-15.indb 234 26.2.2007 12:43:35

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 235–265

LITERARISCHE REFLEXE DES POSTFEMINISMUS

Renata Cornejo: *Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*, Praesens Verlag, Wien 2006, 245 S.

Svjetlan LACKO VIDULIĆ
(Universität Zagreb)

Zu den anthropologischen Universalien, die im 20. Jahrhundert in besonders dramatischer Weise ihren *historischen* Charakter manifestiert haben, gehört die Kategorie des Geschlechts. Bisweilen mag es sogar scheinen, dass diese Kategorie im Bereich der Biologie (Stichwort: Reproduktionsmedizin, Transgender), der sozialen Welt (Stichwort: 'androgyne Revolution') und der Geschlechterforschung (Stichwort: Performativität von Gender *und* Sex) ausgedient hat; doch scheint ihre Zukunft aufgrund der hervorragenden Eignung für eine binäre Klassifikation der Menschen gesichert zu sein (H. Tyrell). Fest steht, dass der wohl intensivste historische Entwicklungsschub auf dem Gebiet der Geschlechterordnung in den 1960er und 70er Jahren eingeleitet wurde, und zwar durch die neue Frauenbewegung, die feministische und postfeministische Theoriebildung und die Debatte um eine sog. weibliche Ästhetik.

Die Programme und Konzepte jener Zeit sind inzwischen weitgehend in den sozialen Alltag (Gleichberechtigung), in neuere Theoriebildungen (u.a. Gender und Queer Studies) und in die literarische Praxis (Egalisierung von Autorschaft und ästhetischen Verfahren) eingegangen, während die damals geprägten literarischen Gattungsbezeichnungen, die sich auf ästhetische, soziale u.a. Nova im Zuge der Emanzipation der Frauen beziehen (´weibliches Schreiben´, ´neue Frauenliteratur´, ´feministische Literatur´) fast nur noch im literarhistorischen Rückblick Verwendung finden.

Einen solchen Rückblick unternimmt auch die vorliegende, aus ihrer Dissertation hervorgegangene Monographie der tschechischen Germanistin Renata Cornejo (Dozentin am Lehrstuhl für Germanistik an der Universität Ústí nad Labem). Gegenstand der Untersuchung sind ausgewählte Texte der 'neuen Frauenliteratur': Erzählwerke der österreichischen Autorinnen Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart aus den 1980er Jahren und ihr Bezug zu den französischen postfeministischen Theorien von H. Cixous, L. Irigaray und J. Kristeva.

zgb-15.indb 235 26.2.2007 12:43:35

Dem entsprechend bedeutet das »weibliche Ich« im Titel der Monographie keine Neuauflage feministischer Postulate oder den Rückfall in essentialistische Vorstellungen von Geschlecht, sondern ist selbst ein Teil der untersuchten historischen Konstellation. In Anlehnung an Ch. Gürtler wird »vom Begriff des 'weiblichen Ich' im Sinne der historisch veränderbaren und in der jeweiligen historischen und soziokulturellen Realität konkretisierten Zuschreibungen ausgegangen«, wobei auch »der theoretische Diskurs der französischen Poststrukturalistinnen aus den 80er Jahren [...] als eine solche Zuschreibung aufgefasst wird. In diesem Sinne und mit dieser Einschränkung bildet er die theoretische Basis der vorliegenden Arbeit und begründet gleichzeitig die auf weibliche Autorschaft begrenzte Textauswahl.« (S. 11)

Die Untersuchung geht auf eine Forschungslücke ein, zumindest im Hinblick auf die deutschsprachige Rezeption der Autorinnen (dies gilt auch für Jelineks *Klavierspielerin*, die eher im näherliegenden Kontext der Freudschen und Lacanschen Psychoanalyse untersucht worden ist). Dabei geht es insofern um ein schwieriges Terrain, als beim Lesepublikum einschlägige theoretische Kenntnisse vorausgesetzt und außerdem mit Begriffen und Konzepten gearbeiten werden muss, die bereits in der untersuchten Zeit umstritten und einem starken diskursiven Wandel ausgesetzt waren (Weiblichkeit, Feminismus, Frauenliteratur u.a.). Diese Schwierigkeiten meistert die Autorin durch eine propädeutisch gelungene Strukturierung der Abhandlung. Auf die allgemeine Einleitung folgt ein kompakter und transparenter Überblick über die Entwicklung, die zentralen Thesen und die Grenzen des französischen feministischen Poststrukturalismus. Ein besonderes Kapitel ist dem unterschiedlichen künstlerischen Selbstverständnis der drei Autorinnen im Hinblick auf die Frauenbewegung und auf die Zuordnung zur 'feministischen Literatur' bzw. 'Frauenliteratur' gewidmet, sowie der symptomatischen Bachmann-Rezeption der Autorinnen. Die von Cornejo geführten Interviews mit A. Mitgutsch (1995) und E. Reichart (2002) im Anhang der Monographie ergänzen den Einblick in das Selbstverständnis der Autorinnen.

In den drei Hauptkapiteln der Arbeit wird einzelnen Aspekten der weiblichen Identitätssuche im Sinne des feministischen Poststrukturalismus und ihren Reflexen in den vorliegenden Erzähltexten nachgegangen. Eine Vorstellung des theoretischen Konzepts geht jeweils der literarischen Interpretation voraus, so dass der literarische Text, der theoretische Diskurs und der Metadiskurs der Interpretation meistens unterscheidbar bleiben. In dem Kapitel »Das verstümmelte weibliche Ich lernt sprechen« wird J. Kristevas Konzept des Semiotischen als eines subversiven Sprachpotenzials mit der Sprachfindung und der Erinnerungsarbeit der weiblichen Figuren in E. Reicharts Erzählungen *Februarschatten* und *Komm über den See* in Zusammenhang gebracht. In dem Kapitel »Das dezentrierte Subjekt und die Ich-Spaltung« wird der postfeministischen These von der gender-bedingten Subjektspaltung und der damit verbundenen potenziell subversiven Rollenvielfalt und Ambiguität des weiblichen Ich in der Interpretation des Romans *Das andere Gesicht* von A. Mitgutsch nachgegangen. In dem Kapitel »Das durch die Züchtigung der Mütter annullierte Individuum« werden die Thesen der (nicht nur französischen) feministischen Psychoanalyse zur Prägung weiblicher Identitätsentwicklung durch die Mutter-Tochter-Beziehung in die Interpretation der Romane *Die Züchtigung* von A. Mitgutsch und *Die Klavierspielerin* von E. Jelinek eingebracht.

Der Autorin gelingt eine kohärente und überzeugende Darstellung des interdiskursiven Phänomens einer 'weiblichen Subjektkonstitution'. Als Fazit kann der abschließende Absatz der »Schlussbetrachtungen« zitiert werden: »Wie die Er-

gebnisse der literaturwissenschaftlichen Analyse belegen, haben die Thesen der französischen Theoretikerinnen, denen die Autorinnen selbst eher skeptisch oder ablehnend gegenüberstehen, unter den vorgegebenen Aspekten eindeutig Eingang in ihre Werke der 1980er Jahre gefunden. Sie sind von dieser Position aus durchaus überzeugend interpretierbar, wobei zu unterstreichen ist, dass diese Theorien und deren psychologischer bzw. psychoanalytischer Ansatz bei allen drei Autorinnen immer eng und untrennbar an den sozial bedingten Aspekt (gender) gekoppelt bleiben.« (S. 215)

Die zentrale These der Untersuchung, dass nämlich die Thesen der französischen Theoretikerinnen eindeutig Eingang in die untersuchten Werke gefunden haben, öffnet die Frage nach dem produktionsästhetischen Verhältnis von Theorie und fiktionaler Setzung. Die Spanne reicht von der direkten intertextuellen Bezugnahme bei E. Jelinek bis zu den vermutlich spontan bedienten Mechanismen einer diskursübergreifenden Zirkulation bei E. Reichart (»Ich habe versucht, diese [französischen] Theoretikerinnen zu lesen, aber ich habe ihre Theorie nie verstanden«, S. 223). Dass in der vorliegenden Untersuchung dennoch für alle interpretierten Texte ein bedeutender Bezug zur Theorie nachgewiesen werden konnte, hängt u.a. mit einem methodischen und einem immanenten Sachverhalt zusammen. Zum einen sucht Cornejo nicht nach umfassenden Umsetzungen theoretischer Konzepte im literarischen Diskurs (ein Kriterium, dem allenfalls E. Jelineks Roman in seinem Bezug zur Psychoanalyse gerecht werden könnte), sondern begnügt sich mit Parallelen zu einzelnen Schlüsselthesen der französischen Theoretikerinnen und achtet ansonsten auf das Interpretationsangebot des einzelnen Textes. Zum anderen beziehen sich die postfeministischen Theorien trotz ihrer (post)strukturalistischen Ausrichtung auf eine konkrete sozialgeschichtliche Konstellation, nämlich auf die 'patriarchale' Geschlechterordnung der spätbürgerlichen Gesellschaft. Die Parallelen zwischen den theoretischen und den literarischen Entwürfen – in der vorliegenden Monographie auf überzeugende Weise (re)konstruiert – dürften somit, außer der unmittelbaren Rezeption, auch den sozialen Gegebenheiten und ihrer zeittypischen, diskursübergreifenden Reflexion entspringen. Cornejo liefert einen lesenswerten Beitrag zu einem spannenden Kapitel der Geschlechtergeschichte.

BESPRECHUNGEN
Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 235–265

SINN, BEDEUTUNG UND TEXTNAHES VERSTEHEN

Tihomir Engler/ Thomas Möbius (Hrsg.): *Textnahes Verstehen. Auf Fährtensuche in literarischen Texten*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2006, 242 S.

Alma KALINSKI
(Universität Zagreb)

Jeder Text gleicht, so heißt es in Paul Ricoeurs *Zeit und Erzählung*, einer Partitur, die auf verschiedene Weise aufgeführt werden kann. Gerade der vorliegende Sammelband führt uns vorbildlich vor Augen, wie eine mehrperspektivische, am textnahen Verstehen orientierte und methodisch transparente Beschäftigung mit literarischen Texten lehrreich und anregend sein kann. In insgesamt fünfzehn Beiträgen wird der Versuch unternommen, mit Hilfe differenzierter textanalytischer und interpretativer Verfahren »eine *neue* Fährte hin zum Text [zu] legen«, die zugleich als »*ein* möglicher Verstehenszugang« (S. 1) aufzufassen ist. In den einführenden Anmerkungen wird neben präzisierten methodischen Vorgehensweisen eine kurze Übersicht über die Thematik der vorliegenden Beiträge geboten.

Die theoretisch-methodische Grundlage des Bandes wird im ersten, von Tihomir Engler und Thomas Möbius verfassten Aufsatz (*Textnahes Verstehen – dekonstruktivistische und hermeneutische Prinzipien bei der Fährtensuche in literarischen Texten*) vorgestellt. Die Herausgeber heben hervor, dass ihr literaturdidaktisches Konzept auf semiotischen und tiefenhermeneutischen Postulaten basiert, die jedoch dem dekonstruktivistischen Ansatz nicht widersprechen, sondern erst zusammen mit diesem als komplementäre Verfahren des hier angestrebten textnahen Verstehens fungieren. Im Rückgriff auf die hermeneutische Tradition gehen die Verfasser davon aus, dass das »Sich-Einlassen auf Sinnvermutungen« im Text, d. h. der Verstehensprozess selbst, im methodischen Sinne einen Wechsel von Divination und Komparation darstelle. Ein narrativer Text erweist sich, betonen die Herausgeber, als eine komplexe Ganzheit, die zugleich auf der syntaktischen Textebene, der Bedeutungsebene und einer Sinnebene des Textes realisiert wird, wobei der Text und der Leser gleichberechtigt an der literarischen Kommunikation teilhaben, indem sie sich gegenseitig affizieren. Vorgeschlagen wird eine standardisierte, fünfteilige Vorgehensweise bei der Suche und Konstruktion von (Be)deutungen eines literarischen Textes: Textaquisition (mehrmaliges Durchlesen des Textes), Texterkundung (Markierung und Analyse von Irritationsstellen), Texterschließung (Erarbeitung eines Referenzrasters), Textversinnung (Formulierung einer Deutungshypothese), Textdiskussion (Konsensbildung zur wahrscheinlichsten Hypothese). Die Produktivität der beiden literaturwissenschaftlichen Methoden wird abschließend unter Zugrundelegung des Konzepts vom textnahen Verstehen am Beispiel des kroatischen Märchens *Die Hundsköpfe* demonstriert.

zgb-15.indb 238 26.2.2007 12:43:36

Thomas Möbius verfolgt im Beitrag *Literarische Ironie – literaturwissenschaftliche Grundlagen, literaturdidaktische Vermittlungskonzepte* die Bestimmung des Ironiebegriffs in seiner historischen Entwicklung (rhetorische Ironie, Sokratische Ironie, romantische Ironie, Ironie im 19. Jahrhundert, Ironie in der Moderne, im Strukturalismus und im Poststrukturalismus), um nachzuweisen, dass »das jeweilige Ironie-Verständnis sich eng mit der philosophisch-metaphysischen oder literarästhetischen Grundauffassung« (S. 32) deckt. Wie sich diese »Verstellung« als »Spiel mit Kontext« konkret realisiert, wird an Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann* und Dirk Rittbergers Flash-Animationsfilm *Felix & Cil* präsentiert. Anschließend beleuchtet Möbius die Aufgabe der Vermittlung der literarischen Ironie im Schulunterricht und macht konkrete didaktisch-methodische Vorschläge zu ihrer Realisierung.

In einer intermedial fundierten Analyse zweier experimenteller Produktionen weist Marion Bönninghausen zu Recht auf die Notwendigkeit eines erweiterten Textbegriffes hin, der auch Texturen aus verschiedenen Medien und Künsten mit einbezieht. Im Mittelpunkt ihrer akribischen Untersuchung stehen die »Gesamtkunstwerke« *Bählamms Fest* und *Lost Highway*, deren Inszenierung aus der Zusammenarbeit zwischen der Schriftstellerin Elfriede Jelinek und der Komponistin Olga Neuwirth hervorging. Es liegt auf der Hand, dass gerade »die Analyse solcher Texturen das Verständnis für die Vielzahl audiovisueller Kunst- und Populärformen mit ihren multimedialen, hybriden Schreibweisen und Montagetechniken ermöglicht, die zunehmend auch die Alltagswelt prägen« (S. 48). Die Autorin setzt sich daher für die Schulung einer multiperspektivischen Wahrnehmungskompetenz ein, durch die eine Erziehung zum emanzipierten Gebrauch von Sinnen und eine Entwicklung zum kritischen Potenzial der Schüler in einem medienintegrativen Deutschunterricht erreicht würde.

Lena Sušić geht auf das Phänomen der Pornografie in Elfriede Jelineks Prosatext *Lust* ein. Ihr Augenmerk richtet sich auf wesentliche strukturelle Textverhältnisse (narrative Inszenierung und Radikalisierung der Monotonie, Ironisierung des pornografischen Diskurses usw.), die die Tatsache erkennen lassen, dass die Pornografie in Jelineks Text mit ihren eigenen Mitteln dekonstruiert wird und dabei im Dienste einer radikalen, allumfassenden Gesellschaftskritik (Kritik an der patriarchalischen Konsumgesellschaft, Kulturindustrie, Macht der modernen Medien, Verdinglichung von allen Sphären des menschlichen Daseins) steht.

Svjetlan Lacko Vidulić erprobt das Konzept des textnahen Verstehens, indem er Michael Köhlmeiers Erzählung *Dein Zimmer für mich allein* einer gendersensiblen Erzähltextanalyse unterzieht. Er macht deutlich, dass die umrissenen Paarkonstellationen sich »als komisch-satirische Porträts der brüchigen, unverbindlichen und selbstbezüglichen Beziehungsrealität im Zeitalter der radikalen Individualisierung« (S. 85) erweisen und die sprachlich inszenierte Liebesgeschichte als »zeitdiagnostisches Porträt der Geschlechterbeziehungen« (S. 88) in der androgynen Gesellschaft von heute aufzufassen ist. Vor dem Hintergrund des gleichnamigen, intertextuell zitierten Essays von Virginia Woolf kommt Lacko Vidulić zu dem Schluss, dass die narrativen Irritationen und Ambivalenzen in Köhlmeiers Erzählung – anders als in ihrer intertextuellen Referenz – »die Widersprüche eines Liebesbegehrens« zum Ausdruck bringen, das »unter den Umständen freigesetzter und geschlechtsnivellierter Intimbeziehungen von innerer Hemmung und Einsamkeit durchzogen ist« (S. 88).

Ralph Olsen (*Textnähe durch Fassungsvergleich. Interpunktion als literaturdidaktisches Teritum Comparationis*) problematisiert unterschiedliche Fassungen von Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* unter erzähltext- und literarizitätsanalytischen Gesichtspunk-

ten. Es gelingt dem Autor, durch einen ausführlichen Vergleich der Interpunktion in den beiden Textvarianten und in Rilkes Manuskript aufzuzeigen, in welchem Maße eine Verbindung der Literatur- und Sprachdidaktik »ein fruchtbares, besonders *textnahes* Potenzial für die Förderung des literarischen Verstehens beziehungsweise der literarästhetischen Rezeptionskompetenz bietet und zudem implizit Möglichkeiten der Schreibförderung beinhaltet« (S. 91).

Ulrich Dronske analysiert unter poetologischen Gesichtspunkten den Roman *Der Tod des Mädchens mit den Schwefelhölzchen* des zeitgenössischen kroatischen Schriftstellers Zoran Ferić. In seiner ausführlichen, sehr anregenden Romananalyse, die genauso provozierend wirkt wie das besprochene literarische Werk selbst, expliziert Dronske den Begriff des hypochondrischen Schreibens, der sich aus einer gründlichen Textlektüre ergibt (Besessenheit vom Todestrieb, Willkür der Konstruktion einer morbiden Realität, narzisstische Störung mit der Konzentration auf den eigenen Leib, streng organisierte Gestaltung, Gegensatz zum epischen Erzählen, Musealisierung des Zeitlichen, Tendenz zur Kriminalgeschichte, Tendenz zur Destabilisierung des politisch Bestehenden, infizierte Region des Unterleibs), um anschließend zu zeigen, wie radikal der Kriminalroman von Ferić aufgrund des Kontrastprinzips die Erwartungen des Lesers durchbricht und zugleich sich selbst als Gattung dekonstruiert, indem die Lösbarkeit des Kriminalfalles in Frage gestellt und die Unfähigkeit, zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden, potenziert wird.

Stephan Schmidt versucht eine Annäherung an die *Fabel Jotams* (*Richter 9*) jenseits bibelwissenschaftlicher Interpretationen. Im Einklang mit dem im gesamten Band vertretenen Konzept des textnahen Verstehens geht auch Schmidt von Irritationsstellen im biblischen Text aus, um den tieferen (auch historischen und politischen) Sinnkomplex mit der (tiefen)hermeneutischen und dekonstruktivistischen Lesart zu erschließen und damit die Vorteile einer rein literarischen Textdeutung für die Bibel-Exegese vorzuführen.

Im Kontext neuer Medienlandschaften unterzieht Krunoslav Mikulan (*Fiktionaler Text an der Schwelle des Cyberspace: Anarchisierung oder Demokratisierung?*) den Begriff des (fiktionalen) Textes einer kritischen Analyse. Unter literartheoretischen Gesichtspunkten erörtert er die in der 'Softmoderne' wesentlich veränderte Position des Autors, Rezipienten und des Textes selbst, die auf der Ebene der Textinterpretation zu einem ambivalenten Prozess ihrer Erweiterung und Verengung führt und letztlich in der Unmöglichkeit des textnahen Lesens gipfelt.

Ernst Rohmer (*Oskar Pastior: Okular ist eng oder Fortunas Kiel – Zur Möglichkeit einer texthermeneutischen Analyse*) setzt sich mit dem Phänomen der Textversinnung bei literarischen Experimenten auseinander, die sich ja gerade programmatisch – wie der Dada oder die Konkrete Poesie – gegen die traditionelle Literatur richten und auf den ersten Blick jeglichen Sinn verweigern. An konkreten Textbeispielen wird analytisch gezeigt, wie die (mehr)sprachliche und mehrschichtige Organisation der experimentellen Literatur zahlreiche Anspielungen potenziert, so dass die Textversinnung dabei zum einen auf eine aktive Arbeit des Lesers, zum anderen auf poetologische Hinweise angewiesen bleibt.

Einen kritischen und praxisbezogenen Einblick in die schreibdidaktische Problematik bietet Karl Christoph Schäfers Aufsatz *Einen Text machen. Vom Unsentimentalen in der literarischen Produktion in zwölf Schritten*. Hingewiesen wird auf falsche Methoden, durch die man im Unterricht versucht, den Schülern das Schreiben von (literarischen) Texten beizubringen, und es werden kreative Vorschläge für die schulische Förderung der Schreibkompetenz gemacht.

Der Sammelband bringt auch ein Interview mit dem Herausgeber Bernd Jost,

der seine professionelle Suche nach den Stärken des Textes beschreibt und pointiert argumentiert, warum Schullehrer bei der Beurteilung der Textqualität adäquatere Kriterien in Erwägung ziehen sowie auch nicht realisierte Möglichkeiten in schulischen Aufsätzen erkennen sollten.

Auch in den letzten drei Beiträgen werden neue Erkenntnisse vermittelt, indem das Konzept des textnahen Verstehens an Beispielen der Kinderliteratur exemplifiziert wird: Thomas Möbius und Tihomir Engler befassen sich mit dem kroatischen Volksmärchen *Smrtko*, Lana Mayer behandelt pädagogische Funktionalisierungsmöglichkeiten von Willi Fährmanns fantastisch-gleichnishafter Tiergeschichte *Der überaus starke Willibald*, während Tihomir Engler den Komplex der Modernität und Regressivität des *Heidi*-Stoffes unter die Lupe nimmt.

Lobenswert ist die Tatsache, dass der im Sammelband verwendete Zugang zu literarischen Texten und anderen Kunstphänomenen nicht nur theoretisch begründet ist, sondern auch stets praktiziert wird, so dass auch die »handwerkliche« Seite der Anfertigung einer literaturwissenschaftlichen Arbeit in ihren wichtigsten Schitten transparent wird. Davon können insbesondere Literaturstudierende profitieren, da das Augenmerk des Lesers durch die erprobten methodischen Verfahren nicht nur auf eine produktive Dialektik von Konstruktion und Dekonstruktion gerichtet wird, sondern auch der Rekonstruktion des Verfahrens selbst gilt. Und schließlich: Es ist ein facettenreiches Buch, das in der Tat durch sorgfältige Textanalysen und differenzierte Deutungshypothesen auch unterschiedliche (thematische, ideologische, begriffstheoretische, literaturgeschichtliche, formal-ästhetische u. a.) Aspekte der deutschsprachigen und kroatischen Erwachsenen- und Kinderliteratur auslotet und die Lust am Lesen, hoffentlich auch am Schreiben, zu fördern weiß.

HYBRIDITÄT

Helga Mitterbauer – András F. Balogh (Hrsg.): *Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum*, Praesens Verlag, Wien 2006, 314 S.

Alma KALINSKI
(Universität Zagreb)

Der vorliegende Band geht auf die Jahrestagung des Literatur- und kulturwissenschaftlichen Komitees der Österreichischen und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zurück, die im September 2005 in Wien stattfand. Der Ausgangspunkt ist ein komplexer Begriff der Kultur, unter dem nicht nur Repräsentation, sondern auch Codes der menschlichen Kommunikation zu verstehen sind. Dementsprechend haben sich die Beiträger zur Aufgabe gestellt, aus

plurilateraler Perspektive den kulturell heterogenen zentraleuropäischen Kommunikationsraum aufzuarbeiten und mit Hilfe rezenter kulturwissenschaftlicher Konzepte ein neues Licht auf dieses hybride – durch vielfältige kulturelle Transferprozesse geprägte – Phänomen zu werfen. Wie die Herausgeberin Helga Mitterbauer (Graz) in ihrer aufschlussreichen Einleitung betont, werden dabei »die innere Differenziertheit und Komplexität von Kulturen ebenso berücksichtigt wie deren externe Vernetzungen« (S. 7). Der einleitende Text bietet neben den wichtigsten theoretisch-methodischen Postulaten und Erläuterungen zur Buchstruktur auch Zusammenfassungen der in vier Kapitel gegliederten achtzehn Beiträge, aus denen sich ein polyvalentes Bild von der kulturellen Kommunikation in der Donaumonarchie sowie vom dadurch stark geprägten gemeinsamen kulturellen Gedächtnis in ihren Nachfolgestaaten ergibt.

Das erste Kapitel, das den theoretischen und wissenschaftshistorischen Vorüberlegungen gewidmet ist, eröffnet Helga Mitterbauers Aufsatz *Konzepte der Hybridität. Ein Forschungsparadigma für den zentraleuropäischen Kommunikationsraum*, in dem die Produktivität des kulturwissenschaftlichen Forschungsansatzes vor allem durch den Einsatz der Konzepte der Hybridität, des Métissage und der Kreolität sowie der Konzepte der Weltliteratur theoretisch expliziert wird. Dass Kultur als dynamischer Prozess aufzufassen ist, der ständig von kulturellen Überschneidungen, Interaktionen, Vermengungen durchzogen wird, zudem einen diskursiv-konstruktivistischen Charakter und kreatives Potenzial aufweist wie auch ein zusammengesetztes Netzwerk von Beziehungen darstellt, in dem identitätskonstitutive Elemente verankert sind, wird hier am Fallbeispiel der Wiener Moderne, speziell an der transkulturell und international orientierten Wiener Wochenzeitung »Die Zeit«, demonstriert.

Szilvia Ritz (Budapest) setzt sich in ihrem Beitrag *Österreichische Literatur – zwischen Gleichsprachigkeit und Vielsprachigkeit* mit der Frage der Existenzberechtigung einer eigenständigen österreichischen Literatur auseinander, indem sie diachron den in den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts herrschenden Diskurs über die österreichische Literatur betrachtet. Kritisch reflektiert werden unterschiedliche Abgrenzungsversuche gegen die bundesdeutsche Literatur. Ritz kommt zu dem Schluss, dass nur ein offener Kanon, d. h. das Konzept einer Sozialgeschichte der Literatur (wie es z. B. von Wendelin Schmidt-Dengler, Walter Weiss und Klaus Zeyringer gefordert wird) »ein möglicher Ausweg aus der Diskussion über eine österreichische versus deutsche Literatur« (S. 42) wäre.

Die historische Entwicklung des heterogenen Kommunikationsraums Zentraleuropa behandeln die Beiträge des zweiten Kapitels. Emil Hargittay (Piliscsaba) untersucht *Opposition, gegenseitige Anregung und Integration im Wirken von Péter Pázmány*, um das in der ungarischen Sekundärliteratur ungenügend differenzierte Bild vom Jesuitenmönch und Erzbischof von Esztergom zu korrigieren und zu ergänzen. Besprochen wird nicht nur die Bedeutung seiner »konfessionellen Opposition zur Zeit der Gegenreformation und der katholischen Restauration« (S. 49); mit Hinweisen auf Pázmánys Bemühungen um den verstärkten Gebrauch der slowakischen Volkssprache, die Gewährung der Religionsfreiheit und eine gewisse Tendenz zum Ökumenismus werden vielmehr die Merkmale der konfessionellen und gesellschaftlich-politischen Integration im Wirken Pázmánys hervorgehoben, das hier in drei Perioden eingeteilt wird: In der ersten stand seine Tätigkeit eindeutig im Dienste der Politik der Habsburger, in der zweiten plädierte Pázmány für den Fortbestand des protestantischen Siebenbürgens, während in der dritten Phase seine friedensstiftende Vermittlerrolle zum Ausdruck kommt.

Franz Fillafer (Wien) zeigt in seiner Problemskizze, dass das *Josephinische*

Trauma mit den Diskrepanzen und Antagonismen innerhalb der lokal inkongruenten Habsburgermonarchie in Zusammenhang stand und in einer langfristigen Krise der Identifikation mit der Aufklärung resultierte. Fillafers Analyse dieser Krise, die schwerwiegende Folgen für ganz Mittel- und Osteuropa bzw. für alle Nachfolgestaaten der ehemaligen Monarchie hatte, sowie seine Darlegung der zeitgenössischen Bewältigungsstrategien dieser 'Wunde' lassen erkennen, dass die Aufklärung in zahlreichen Nationalitäten der Monarchie einerseits antizentralistische, antijosephinische und antideutsche Sentiments enthemmte, andererseits als »Synonym der josephinischen Prätentionen« (S. 64) abgelehnt wurde.

Parallelen und Unterschiede in der Entwicklung der *Deutschsprachigen Presse des Vormärz in Wien, Pressburg und Pest-Buda* stellt Maria Rózsa (Budapest) dar. Geschildert werden die zunehmende Verbreitung der deutschsprachigen Tagespresse, die steigende Bedeutung der regionalen Presse wie auch das Erscheinen des Modeblatts auf dem ungarischen Medienmarkt in den 1820er und 1830er Jahren. Zahlreiche Beispiele belegen, dass zwischen vielen renommierten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften in Ungarn (wie »Pannonia«, »Iris«, »Spiegel«, »Der Ungar«) und der Wiener Presse eine dynamische und mehrschichtige Zusammenarbeit gepflegt wurde. Dass die deutschsprachige Presse in Ungarn in den 1840er Jahren jedoch fortschrittlichere Ideen als jene in Wien vertreten und ihre Leser publizistisch auf die Revolution von 1848 vorbereiten konnte, erklärt Rózsa durch die geringere Wirksamkeit der ungarischen Zensurbestimmungen.

Orsolya Bubryák (Budapest) zeigt am *Beispiel des Kunstpatronats der Grafen Erdödy*, wie eine aufsteigende adlige ungarische Familie, mit Hilfe eines teilweise erdichteten Ahnenkults eine traditionsreiche Familiengeschichte konstruierte, um damit ihr Machtstreben historisch zu legitimieren. Der Ahnenkult wurde als Deutungsmuster für eine lange, politisch relevante Vergangenheit und dementsprechend eine glorreiche Zukunft instrumentalisiert. Die Repräsentationsmittel, nach denen Georg Leopold Erdödy dabei griff, zeugen jedoch von einem im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts anachronistischen Mäzenatenprogramm, dessen Legitimierungsfunktion Bubryák in Verbindung mit der Abstammung der Erdödys bringt.

Infolge der im 19. Jahrhundert eingesetzten Modernisierungsprozesse intensivierten sich vielfältige Kulturtransfers im zentraleuropäischen Kommunikationsraum, wodurch seine wesentlichen Merkmale der Pluralität und Hybridität unverkennbar zum Ausdruck kamen. Der dritte Teil des Bandes ist diesem Themenaspekt gewidmet. Mihály Szívós (Budapest) analysiert die *Pluralität des lyrischen Subjekts und des Autors als Literaturprogramm im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*. Ausgegangen wird von der Unterscheidung zwischen einer primären, auf dem historischen Gebiet Ungarns von Anfang an anwesenden Multikulturalität und einer sekundären, die durch unterschiedliche Kontakte mit fremden Kulturen, Literaturen und politischen Entwicklungen erworben wurde. Dies blieb jedoch von der Literaturgeschichte unbeachtet, da sich im Kampf um die nationale Souveränität andere Ziele und Perspektiven aufdrängten. Im Beitrag wird am Beispiel ungarischer Dichter Sándor Petőfi, Endre Ady, Lajos Kassák und Attila József gezeigt, wie stark eine dichterische Tradition von der Multikulturalität geprägt war. Mit der wachsenden Komplexität der Welt änderten sich auch die Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen, was Szívós durch Querverweise auf Hofmannsthal, Whitman, Pessoa und das ästhetische Programm der Avantgarde mit der programmatischen Vervielfältigung des lyrischen Ichs bei den ungarischen Dichtern in Zusammenhang bringt. Parallel zu diesen Reaktionen auf differente Erscheinungsmodi der Multikulturalität

und Identitätsfragen erhellt Szívós das Problem der Kongruenz zwischen der Moral des Autors und des Werks.

Ausgehend von Homi Bhabhas Metapher der Hybridität, Michel Foucaults Theorie der soziokulturellen Machtdispositive sowie dem translationswissenschaftlichen Konzept des Rewriting stellt Zita Veit (Graz) im Kontext *Übersetzter ungarischer Bühnenwerke in Wien nach dem Ausgleich* eine spezifische Form von Machtausübung dar, über die der Wiener Verleger, Schriftsteller, Übersetzer und Theaterkenner Leopold Rosner (1838–1903) im Bereich der kulturellen Vermittlung und Repräsentation verfügte. Seine vielseitige mediative Tätigkeit auf mehreren kulturellen Feldern lässt ihn als Mitgestalter der heterogenen Wiener Großstadtkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen.

Auf der Spur der postmodernen Theorie behandelt Stefan Simonek (Wien) den *Stadttext Wiens um 1900 aus metasprachlicher, marginaler und karnevalistischer Perspektive*. Mit Rückgriff auf Moritz Csákys Begriff der Pluralität wird der urbane Raum von Simonek als ein Reservoir an differenten und polyvalenten Zeichen betrachtet, das als pluraler Stadttext gelesen werden kann. An der multikulturellen, reichhaltigen Wiener Kultur der Jahrhundertwende nahmen außer einheimischen Schriftstellern auch immigrierte Autoren wie Josef Svatopluk Machar, Ivan Cankar und Tadeusz Rittner teil, die ihre Texte sowohl in ihrer slawischen Nationalsprache als auch auf deutsch verfassten und dadurch ein Zwischenfeld generierten. Im Beitrag werden drei Möglichkeiten präsentiert, den Stadttext zu lesen. Sie alle lassen die Texte der slawischen, aber auch der österreichischen Autoren (Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Felix Salten) als literarische Auseinandersetzungen mit den hybriden Codes der pluralen Großstadt erkennen.

Milka Car (Zagreb) stellt den Intendanten des Zagreber Nationaltheaters Stjepan Miletić vor, der wesentlich zur Reformierung des gesamten kroatischen Theaters beitrug. Sein Wirken stand aber in einem kontinuierlichen *Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne*, da er »die nationale Tradition mit den innovativen Postulaten der Jahrhundertwende in Einklang zu bringen« (S. 169) versuchte. An zahlreichen Beispielen wird gezeigt, in welchem Maße das Zagreber Nationaltheater durch sein Personal, Repertoire, aber auch sein Publikum ein integrativer Bestandteil des hybriden zentraleuropäischen Kommunikationsraums war. Dass die Haltung gegenüber der deutschsprachigen Theatertradition trotz ihrer starken Einflussnahme auf die moderne kroatische Theaterkultur jedoch gespalten war, bezeugen Demonstrationen anlässlich der Eröffnung des Neubaus 1895, die im Kontext des kroatischen Kampfes um die nationale Identität und Souveränität zu verstehen sind.

Mit *Zoltán Franyós Übersetzungen im österreichisch-ungarischen Kontaktfeld des 20. Jahrhunderts* beschäftigt sich Enik Gocsman (Kronstadt/Braşov). Das Lebenswerk des zweisprachigen Intellektuellen aus Banat kennzeichnet die ständige Präsenz der österreichischen Literatur, an deren Vermittlung er in Ungarn und Rumänien jahrzehntelang arbeitete. Im Aufsatz wird nach der »Bedeutung der – als österreichisch – rezipierten Literatur für Franyós übersetzerische Tätigkeit, nach dem rezeptionsgeschichtlichen Wert dieser sowie nach Netzwerken der österreichisch-ungarischen Beziehungen« (S. 174) gefragt und gezeigt, dass Franyó einen reichhaltigen Beitrag zu kulturellen Transferprozessen in Mittelosteuropa geleistet hat.

István Fried (Szeged) untersucht die *»Arbeitstagebücher« von Sándor Márai und Imre Kertész als Memoiren*. Die Lebensläufe der beiden ungarischen Autoren zeugen von paradigmatischen menschlichen Schicksalen im 20. Jahrhundert, die von traumatischen Erfahrungen wie Krieg, Verfolgung, Internierung und Identitätskrisen beeinflusst waren. Mit zahlreichen

Belegen demonstriert Fried Parallelen in der narrativen Gestaltung dieser Erfahrungspartikel in den autobiographischen und fiktionalen narrativen Texten von Márai und Kertész. Die Texte werden hier gleichfalls unter gattungstheoretischen Gesichtspunkten problematisiert. In den von Márai und Kertész behandelten Erfahrungen sieht Fried die Archetypen der Moderne.

Einen anderen Einblick in die Hybridität des zentraleuropäischen kulturellen Raums bieten sechs weitere Aufsätze, die zum Kapitel *Topographische Reflexionen* gehören. Szilvia Kovács (Debrecen) präsentiert *Die moderne Großstadt als Text. Wien und Budapest um die Jahrhundertwende*. Ihr Ausgangspunkt ist das kulturwissenschaftliche Konzept der Stadt als einer Textur bzw. eines diskursiven Konstrukts. Behandelt werden die Fotos des Bildbandes *K.u.K. – Kaiserliches Wien, königliches Budapest* (1996). Die Analyse ihrer Anordnung lässt eindeutig erkennen, dass die Fotos als spezifische Orte der Erinnerung, die die Residenzstädte der Doppelmonarchie kulturell repräsentieren, zugleich die Funktion haben, eine mythische Geschichte Österreich-Ungarns zu konstruieren.

Eva Tropper (Graz) thematisiert die *Ansichtskarte und die Phantasmen von Globalität um 1900* im Kontext des Kommunikationsraums »Welt«. Es wird gezeigt, dass die im ausgehenden 19. Jahrhundert »zum wichtigsten Bildlieferanten und Massenmedium« (S. 215) aufgestiegene Ansichtskarte nicht nur reale räumliche Entfernungen relativiert, sondern den gesamten Raumbegriff beeinflusst hat. Als Repräsentation und medialer Träger konstituiert sie und verändert zugleich die menschliche Wahrnehmung und Kommunikation. Durch ihre Mobilität, das weltweit standardisierte Format und den Anspruch, die ganze Welt visuell zu erfassen, wird die Ansichtskarte zum ersten Bildmedium mit einer Globalisierungsfunktion, deren Machtkapazität auch an ihren strengen Regeln erkennbar ist.

Figurennamen, Ortsnamen und Körpersymbolik als kulturelle Codes in Ingeborg Bachmanns Prosa erforscht Hajnalka Nagy (Szeged). Die Bachmann'sche Namenpoetik, als deren wichtiges Moment Nagy zufolge sich eine Dialektik von Konstruktion und Dekonstruktion des Namens erweist, ist auf die Zerstörung der patriarchalischen Weltordnung und die Schaffung einer utopischen Welt und Sprache ausgerichtet. Durch die Analyse der Bachmann'schen Prosatexte werden im Beitrag einerseits die monarchischen Toponyme identifiziert, die als identitätsstiftende Faktoren bei den weiblichen Figuren fungieren, andererseits die in Körper und Namen der Figuren eingeschriebenen patriarchalischen Herrschaftsstrukturen aufgedeckt. Im Werk von Ingeborg Bachmann sieht Nagy »eine dekonstruierte Hybridität von Schrift, Sprache, Weltsicht und Revolte« (S. 241) realisiert.

Eszter Propszt (Szeged) nimmt den geschlossenen Kommunikationsraum der ungarndeutschen Gegenwartsliteratur unter die Lupe und setzt sich für dessen Eröffnung ein. Die methodische Basis ihrer Ausführungen ist die Literaturanalyse als Interdiskursanalyse von Jürgen Link, der zufolge die literarische Qualität im Hinblick auf die gesellschaftliche Funktionalität betrachtet wird. Im Aufsatz wird der politisch-historische und literarisch-künstlerische Kontext skizziert, in dem sich dieser hybride Kommunikationsraum entfaltete, während die Kommunikation der deutsch- und ungarischsprachigen Texte an zwei diskursiven Positionen illustriert wird. Dadurch wird nachgewiesen, dass diese Texte zwei Stränge desselben identitätsbezogenen, jedoch unterschiedlich differenzierten Diskurses darstellen.

In seinem sehr anregenden Beitrag *Raumprojektionen, Erinnerungen und Zukunft. Ungarische und deutschsprachige Literaturen auf Scheidewegen* stellt András F. Balogh (Budapest) die Entwicklungstendenzen in der Literaturproduktion nach

der Wende von 1989 vor. Trotz der mehrfach veränderten, moderneuropäisch hybriden Kultur habe die ungarische Literatur, stellt Balogh fest, die wichtigsten Probleme des menschlichen Daseins in den postmodernen Industriegesellschaften unbeantwortet gelassen. Im Gegensatz dazu gilt das größte Augenmerk dem Fragenkomplex der Heimat und Identität, was an Texten von György Konrád, Imre Kertész, Péter Esterházy, Pál Bodor, Márton Kalász, Valeria Koch und Peter Nádas auch sorgfältig dargestellt wird. Die Komponente der (zentral)europäischen Hybridität und Multikulturalität ist dem Werk dieser Autoren thematisch und/oder biografisch immanent.

Dekonstruktivistische Ideeninstrumente zum Denken und Bauen werden von Erzsébet Berta (Debrecen) analysiert. Der Beitrag präsentiert die wichtigsten dekonstruktivistischen Positionen, die sich in der aktuellen Debatte über die Wechselbezüge zwischen Architektur und Philosophie (bzw. Sprache) herauskristallisiert haben. Mit Rekurs auf Peter Eisenman, Wolfgang Welsch, Mark Wigley, Derrida, Heidegger und einem Querschnitt durch die metaphysische Tradition erläutert Berta, dass die Ideen- und Identitätsgrundlagen der abendländischen Kultur samt unseren alltäglichen Denkmustern auf architekturalen Vorstellungen beruhen. Es wird darauf hingewiesen, dass eine solche (Denk)Architektur infolge des Wechsels vom mechanischen zum elektronischen, non-fundamentalistischen Paradigma keine Gültigkeit mehr für ein Weltbild hat, das »aus Zufallsmomenten und Entgleitungen, aus unregelhafter Mehrdimensionalität, Simultaneität und Virtualität besteht« (S. 293).

Der Sammelband ist mit bio-bibliographischen Informationen zu den Beiträgern und mit einem Namenregister versehen.

Alle Analysen der im Sammelband präsentierten Aspekte des zentraleuropäischen Kommunikationsraums, seiner Vielfältigkeit, Plurizentralität, kulturellen, ethnischen und sozialen Heterogenität, durchlässigen Grenzen und komplexen Netzwerken sind zweifellos theoretisch meisterhaft fundiert und gründlich ausgeführt. Sie bieten ein differenziertes Bild von einem bisher mythologisch stilisierten und genauso heftig kritisierten Kapitel der europäischen Kulturgeschichte, das in unserem kollektiven Gedächtnis gespeichert ist. Der Band versucht, alle Elemente und Umstände unparteiisch in Betracht gezogen, die sich als gleichberechtigte, obzwar auf unterschiedlichen Feldern und Ebenen wirkende Generatoren hybrider (individueller und kollektiver) Identitäten erweisen, was uns im Zeitalter der in sich äußerst widersprüchlichen Globalisierung eine adäquate Optik für das Betrachten unserer eigenen Position ermöglicht.

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 235–265

ÜBER WENDEN BEFRAGEND

Cornejo, R./Haring, E. W.: *Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels*, Praesens, Wien 2006, 504 S.

Roman MIKULÁŠ
(Institut für Weltliteratur der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava)

Wie dem Vorwort der vorliegenden Publikation zu entnehmen ist, fanden sich Fachleute aus verschiedenen Bereichen zu einem Symposium ein, das im Oktober 2005 unter dem Titel *Wende – Bruch – Kontinuum* in Ústi nad Labem stattgefunden hat, um Paradigmen des Wandels in der modernen österreichischen Literatur zu diskutieren. Das anvisierte Thema scheint angesichts des äußeren Umstands (50 Jahre Universität in Ústí nad Labem und 15-jähriges Bestehen des germanistischen Instituts) von zündender Aktualität zu sein. Die Stichworte Wende, Bruch und Kontinuum weisen eine Unzahl von assoziativen Bedeutungen auf, sie sind gleichsam von hoher Abstraktion und implizieren alle möglichen Denkansätze. In literaturgeschichtlicher Fokussierung des Themas soll es sich um die sog. Wendejahre des 20. Jahrhunderts handeln.

Wir haben es hier mit einem »Knäuel« aller möglichen Diskurse zu tun, um von dem Titel eines der Beiträge Gebrauch zu machen. Darüber hinaus ist dieser Band für jenen Zustand der Germanistik symptomatisch, der gerne mit Methodenpluralismus bezeichnet wird. Die interdisziplinäre Ausrichtung des Symposions scheint in diesem konkreten Fall aber viel mehr eine Notwendigkeit zu sein als nur eine Modeerscheinung.

Die Serie der einzelnen thematischen Blöcke wird eingeleitet von einer Abhandlung des Wiener Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler, der sich über den literarischen Topos der »Wende« am Beispiel des Romans *Schubumkehr* von Robert Menasse Gedanken macht. Seine Kritik zielt auf die österreichische »Wenderegierung«, auf die Metaphorik der Wende, aus der schnell und übergangslos ein Ende werden kann. Schmidt-Dengler macht in seinem Beitrag deutlich, mit welch sicherem Gespür Menasse die politischen Entwicklungen in Österreich vorwegnimmt.

Den ersten thematischen Block, mit *Politische Zeitwenden und Wendezeiten* überschrieben, eröffnet Ludvík E. Václavek. Mit seinen Erläuterungen unternimmt er einen Streifzug durch das 19. Jahrhundert der mährischen deutschsprachigen Literatur. Zur Debatte stehen Dichter der Olmützer Schule und des Engelmann-Kreises in einem Kontext, der durch die Fragestellung aufgeworfen wird, ob die betreffende deutschsprachige Literatur deutsch oder österreichisch sei.

Zdeněk Mareček erkundet die Folgen des Umsturzes von 1918 und ihre Thematisierung in einigen tschechischen und österreichischen Romanen der 20er Jahre. Mareček berichtet über die Ursprünge

zgb-15.indb 247 26.2.2007 12:43:38

der nationalistischen Ideologien in den 90er Jahren des 19. Jhs., wie auch über ihr Fortbestehen in nationalen Stereotypen in den 20er Jahren des 20. Jhs.

Alice Stašková reflektiert den Zerfall der Monarchie anhand der *Schlafwandler*-Trilogie von Hermann Broch und macht sich Gedanken über die Verortung der Handlungen zwischen Ostpreußen und Berlin, Köln, Mannheim und Kurtrier an der Mosel sowie über Brochs Geschichtsauffassung, über das Problem der dichterischen Realisierung der europäischen Geschichte und sein religiös motiviertes Interesse für Politik. Klaus Schuhmacher macht den Traum von Großdeutschland zum Thema seiner Reflexionen. Er erinnert an die Folgen der Verwirklichung dieser Utopie in der Zerschlagung Österreichs.

In Jaroslav Kovářs Beitrag geht es um die unvergleichbare Rezeptionsgeschichte des Romans *Die Wolfshaut* von Hans Lebert im Kontext der österreichischen Nachkriegsliteratur und um die darin enthaltene Abrechnung mit der österreichischen Nazivergangenheit. Dana Pfeiferová untersucht paradoxerweise einen Roman von Libuše Moníková, einer aus Prag stammenden deutschsprachigen Autorin, die sich mehrmals öffentlich als Vermittlerin zwischen der tschechischen und der deutschen Kultur bezeichnete. Pfeiferová problematisiert die Schubladisierung des Romans *Das Treibeis* als europäischen Roman und verweist auf die österreichische Komponente dieses Textes von seiner Intention her. Ihre Befunde werden durch minutiöse Untersuchungen von Aussagen bzw. Behauptungen seitens der Literaturkritik belegt, was diesem Beitrag eine glaubwürdige und überzeugende Note verleiht.

Christa Gürtler untersucht Barbara Frischmuths Debütroman *Die Klosterschule* im Zusammenhang des Mythos' des Jahres 1968 aber vor allem im Kontext der Literatur dieser Zeit, d. h. im Kontext provokanter Statements, erregter Reaktionen und erhitzter Gemüter, aus dem die Literatur ihr Selbstverständnis schöpfte.

Renata Cornejo, die Mitherausgeberin des vorliegenden Bandes, erörtert die Koordinaten der Frauenbewegung von 1975 als Plattform der Rezeption von Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen*. Sie verortet ihre Überlegungen zu diesem Text zwischen dem marxistisch ausgerichteten Feminismus der 60er Jahre und den radikalen feministischen Strömungen Anfang der 70er Jahre und erklärt Jelineks Aufarbeitung der Frauenproblematik für gesellschaftspolitisch motiviert, die anders als die feministische Bewegung der 70er Jahre keine aufklärerischen Momente enthalten, so dass Jelineks *Liebhaberinnen* einen Bruch mit den landesüblichen Darstellungspraktiken der Frauenproblematik innerhalb der feministischen Literatur darstellen und eher an die Tradition der österreichischen Neoavantgarde der 50er und 60er Jahre anknüpfen.

Der zweite thematische Block dieses Bandes bezieht sich auf den Aspekt der Wende und des biographischen Schreibens. Eröffnet wird er durch den Beitrag von Joachim W. Storck, in welchem Rilkes Gedicht *Wendung* im Sinne einer Veränderung des eigenen Subjekts vor dem Hintergrund der Anfänge des Expressionismus interpretiert wird. Jiří Munzar erörtert einige Aspekte der Entwicklung Max Brods und bemerkt einleitend in weiser Voraussicht, dass dieses Thema zugestandenermaßen ein zu weites Feld sei, um im Rahmen eines Referats umfassend abgehandelt zu werden. Munzar beschränkt sich daher auf die Entwicklungen im literarischen Schaffen Brods nach seiner Emigration nach Palästina und vor allem auf die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg.

Hans Höller thematisiert in seinem Beitrag den brisanten Aspekt der Politik des Erzählens bei Peter Handke im Kontext der Literatur nach 1945. Es werden gleich mehrere Brüche oder Wenden in seinem Schaffen entsprechend Handkes Schreibgestus diagnostiziert. Milan Tvrdík macht in seinem Beitrag auf Texte aufmerksam, die nicht nur Höchstleistungen des deut-

zgb-15.indb 248 26.2.2007 12:43:38

schen Sprachraums darstellen, sondern bereits dem Bereich der »gut sortierten« Weltliteratur anzugehören scheinen. So auch die Werke eines der bedeutendsten österreichischen Schriftsteller der Gegenwart, des Tirolers Norbert Gstrein, die in der postmodernen Zeit unter anderem auch Themen einer globalisierten Welt aufnehmen.

Thomas Stahl erörtert Christoph Ransmayrs literarische Re-Konstruktionen des Mythos der 'Stunde Null' im Roman *Morbus Kitahara*. Ein weiteres Beispiel, das in diesem Kontext angeführt wird, ist Ransmayrs Reportage *Kaprun. Eine Mauer wird zum Mythos*, eine Erfolgsgeschichte der Zweiten Republik, die ebenfalls konstruiert ist wie die literarische Welt in *Morbus Kitahara*.

Entsprechend aufschlussreich ist der zweite Exkurs, diesmal in die Literaturlandschaft der Gegenwart. Sigrid Löffler stellt sich hier die Frage, wie in der heutigen Literatur marktstrategisch Wandel herbeigeführt wird, wie literarische Moden und Trends entstehen bzw. auf welche Weise nach dem herausragendsten neuen Werk gefahndet wird. Löffler diagnostiziert unter anderem eine Überproduktionskrise auf dem deutschen Buchmarkt, wo es immer wichtiger erscheint, Trends zu setzen, wo griffigen Etiketten in einer immer einförmiger werdenden Literaturproduktion entsprechend hoher Stellenwert zukommt. Löffler formuliert in ihrem brisanten Beitrag gleich einige Trends und die dazugehörigen Parolen, die seit der Wende von 1989 in rascher Abfolge in der Literatur-Szene aufgetaucht und wieder verschwunden sind.

Das dritte thematische Bündel *Ein-Bruch Krieg: Ende oder Anfang* akzentuiert die Katastrophen des Ersten und des Zweiten Weltkriegs. Eingeleitet wird es durch einen Beitrag von Milan Horňáček, der den Ausbruch des Ersten Weltkriegs und dessen Folgen aus der Perspektive der Befunde der Kulturhistoriker und Außenseiter der österreichischen Geschichtsschreibung Egon Friedell, Hans Sassmann und Friedrich Heer beleuchtet, deren Werke die Grenzscheide zwischen Historiographie und Literatur mehrfach überschreiten.

Edit Király sieht im Ersten Weltkrieg einen beispielhaften Fall einer epochalen Zäsur und zeigt anhand von drei Texten der österreichischen Literatur, wie die Kriegserfahrung als gelebter, bedeutungsvoller Augenblick poetisch realisiert werden kann. Ekkerhard W. Haring, der zweite Herausgeber dieses Sammelbandes, durchforstet die Prager deutsche Literatur nach Epiphanien des Kriegsgottes. Er befindet sich mit seinen Überlegungen am Vorabend des 1. Weltkriegs in Prag und berichtet über Johannes Urzidil, Friedrich Adler, Hugo Zuckermann, Franz Kafka, Reiner Maria Rilke, Martin Buber, Max Brod, Franz Werfel, Franz Janowitz u. a. Sabine Eschgfäller wagt einen Vergleich von Rudls Hiesl mit Hašeks Schwejk. Beide sind sie Kultfiguren, dennoch ist ihre grundsätzliche Verschiedenheit nicht zu übersehen.

Im abschließenden Aufsatz unternimmt Marcela Požárek einen durch Ingeborg Bachmanns Erzählung *Unter Mördern und Irren* und Thomas Bernhards Dramolett *Der Freispruch* motivierten Streifzug durch die deutsch-österreichische Nachkriegsgeschichte, eine Geschichte von Vertuschungen und Verharmlosungen, aber auch eine Geschichte der Kriegsverherrlichung, die in einer erschreckenden Art und Weise in diversen Herrenrunden an den Stammtischen zu Tage tritt. Eva Kolářová gewährt uns einen Einblick in die deutschsprachige Dichtung in Theresienstadt, genauer gesagt, in das Schaffen der Häftlinge. Sie fragt hier nach den Schreibmotivationen konkreter Dichter, nach einem verbindenden Element.

Der vierte thematische Block trägt die Überschrift *Dis-Kontinuitäten im Diskurs*. Eingeleitet wird er von einem Beitrag, der doch etwas aus dem Rahmen fällt. Dies jedoch im positiven Sinne, denn Karin S. Wozonig, die Autorin des Beitrags, problematisiert die Darstellbarkeit von

Geschichte. Das betrifft umso mehr die Literaturgeschichte, also die Problematik der Möglichkeit bzw. der Notwendigkeit der Literaturgeschichte. Wozonig zeigt in ihrem Beitrag, wie sich chaostheoretische Konzepte literaturgeschichtlich sinnvoll adaptieren lassen. In Filip Charváts Beitrag hat der Leser die Möglichkeit zu erfahren, inwiefern Mystik als ein Phänomen der literarischen Moderne in Erscheinung tritt. Charvát untersucht diese Problematik im Rahmen der deutschen und der tschechischen Erzählliteratur.

Klaus Johann reflektiert in seinem Aufsatz die Figur der Prostituierten Božena in Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und beweist, dass es von besonderer Bedeutung sein kann, dies zu tun, obwohl sie lediglich im Anfang des Romans kurz in Erscheinung tritt. Ein Grund dafür ist, dass sich in dieser Figur verschiedene (politische, soziale und geschlechtsbezogene) Diskurse überschneiden. Klaus Schenk erinnert in seinem Beitrag an die Bedeutung Freuds für das Wien der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Er untersucht, wie sich die Psychoanalyse in den autobiographischen Texten Elias Canettis manifestiert und wie sich diese auf die Theorie von *Masse und Macht* ausgewirkt hat. Martin A. Heinz begibt sich in seinem Beitrag auf die Suche nach Zeugnissen der gegenseitigen Beeinflussung von Politik und Literatur. Sein Befund lautet, dass es eine negative wie auch eine positive Beeinflussung der Politik seitens der Literatur gibt.

Die in diesem Band abgedruckten Beiträge zeugen von einer gelungenen Unternehmung und einer beachtenswerten Leistung der Veranstalter und der Herausgeber. Diese Publikation fällt aber auch durch etwas anderes auf. Nicht zu übersehen ist nämlich die hervorragende redaktionelle Arbeit, die hinter den editorischen Anstrengungen steckt.

zgb-15.indb 250 26.2.2007 12:43:38

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 235–265

IMAGOLOGIE RESPECTIVE XENOLOGIE

DAS FREMDKULTURELLE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR SEIT 1945

Ent-Fernungen: Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinderliteratur seit 1945. Hrsg. vom Forschungsprojekt »Interkulturelle Aspekte der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945« (Universität Leipzig) unter Leitung von Ulrich Nassen, Iudicium Verlag, München 2006.

Band 1. Gina Weinkauff: *Fremdwahrnehmung: zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945.* Band 2. Martina Seifert, Gina Weinkauff: *Studien zur Repräsentanz einzelner Herkunftsliteraturen*

Tihomir ENGLER
(Pädagogische Hochschule Čakovec)

Das zweibändige, mehr als tausend Seiten umfassende Werk von Gina Weinkauff und Martina Seifert stellt eine problembezogene Studie aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur dar, aus einem Bereich, deren Erforschung erst in der jüngsten Zeit in immer größerem Maße seinen durchaus berechtigten Stellenwert innerhalb der Literaturforschung einnimmt. Schon aus diesem Grund ist der vorliegenden Studie als einem bemerkenswerten Beitrag zur Bestimmung und Abgrenzung des Gegenstandes der kinder- und jugendliterarischen Forschungsarbeiten volle Aufmerksamkeit zu widmen. Darüber hinaus wird in der Studie auch die methodologische Grundlage solcher Arbeiten weiter entwickelt sowie neue Fragestellungen zum kinder- und jugendliterarischen Untersuchungsgegenstand aufgeworfen.

Den Gegenstand der Studie bildet die Wahrnehmung von Erscheinungsformen des Fremden in deutschsprachigen kinder- und jugendliterarischen Werken seit 1945. Trotzdem werden zugleich historische Exkurse in die Zeit der Aufklärung und Romantik vorgenommen, um größere, in der Gegenwart mitwirkende Zusammenhänge plausibler zu machen. Die Beschreibung, Analyse und Dokumentierung des Fremden erfolgt in der Studie auf Grund methodologischer »Verschränkung von Imagologie und Kulturkontaktforschung« (Weinkauff 2006, 10), was »ein [methodologisches] Novum innerhalb der Kinder- und Jugendliteraturforschung« (ebd.) darstellt; insbesondere bedenkt man, dass die Autorinnen ihre Forschungen unter den Zielsetzungen des kulturwissenschaftlichen Postkolonialismus-Diskurses unternahmen, wie dieser seitens Homi K. Bhabha und Edward Said ausgeformt wurde.

Die Imagologie bzw. interkulturelle Hermeneutik, die den methodologischen Kernpunkt der Studie bildet, beschäftigt sich mit der Entstehung von Bildern über

andere Länder und Kulturen, die in der eigenen Kultur einen bestimmen Platz einnehmen, um zuletzt als 'Images' zum festen Bestandteil der eigenkulturellen Produktion zu werden. Dabei sind solche 'Images' nicht nur als Schnittstellen der Begegnung mit dem Fremden zu begreifen, an denen es unter anderem zur Herausbildung von kulturellen Stereotypen kommt. Diese können auch als Anlässe zur Reflexion über eigene kulturelle Spezifika und Identitätsbildungen verstanden werden. Dass eine solche zur Selbstreflexion einladende Begegnung mit dem Fremden eine sehr aktuelle, wirklichkeitsbezogene Problematik darstellt, geht im europäischen Kontext unter anderem auch aus den gegenwärtigen Bemühungen um das politische, wirtschaftliche und soziale Zusammenwachsen der Nationen in Europa hervor. Insofern scheinen die Fragestellungen der interkulturellen Hermeneutik hierzulande an der Tagesordnung zu sein, so dass die vorliegende Studie auch als ein Beitrag zur 'europäischen Xenologie' zu verstehen ist, indem die Bestandsaufnahme des Fremden gerade auf jenem Bereich vorgenommen wird, auf dem Schienen zu 'Imago-Szenarien' der Zukunft gelegt werden – auf dem Bereich der Rezeption von kinder- und jugendliterarischen Werken.

Im Vordergrund der Studie steht die Frage, »in welchem Umfang auch fiktionale kinder- und jugendliterarische Texte als Träger von 'Informationen über fremde Länder' konzipiert sind bzw. als solche rezipiert werden« (ebd., 16). Dabei werden in der Studie kinder- und jugendliterarische Werke als Bestandteile eines »Symbolsystems« verstanden, zu dem nach Ewers »sowohl (kinder- und jugend-)literarische Werke wie auch ungeschriebene und geschriebene (kinder- und jugend-)literarische Normen und Konventionen« (ebd.) zu zählen sind. Aus der Fülle solcher potenziellen Untersuchungsgegenstände wurde schließlich ein Korpus von primären kinder- und jugendliterarischen Texten zusammengestellt, deren pädagogisch-didaktisches »Hauptanliegen [zwar] in der Vermittlung von Bildungswissen« (ebd. 17) über fremde Länder und Kulturen liegt, die aber auch solche 'imagotype Elemente' enthalten, die die Erforschung von Entstehungsprozessen und Rezeptionswirkungen von Fremd-Bildern ermöglichen. Als Kriterium der bibliographischen Erschließung des Korpus dienten den Autorinnen Themenkomplexe wie 'Andere Länder und Kulturen', 'Dritte Welt', 'Minderheiten' und 'Multikulturelle Gesellschaften', die auf temporäre Bedingtheit und Veränderbarkeit des aufgestellten Korpus als auf sein wesentliches Merkmal hinweisen. Folgerichtig ist das in der Studie behandelte Textkorpus als exemplarisch und nicht enzyklopädisch angelegt zu verstehen, was nur als ein Vorteil der Studie zu bewerten ist, da dadurch die Nicht-Abschließbarkeit bzw. Vorläufigkeit 'kultureller Imago-Prozesse' in den Vordergrund kommt.

Die unmittelbare Beleuchtung des Fremden und Fremdartigen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945 wird aus einer Doppelperspektive vorgenommen: Zum einen aus der »historischen auf die Prozessualität von Fremdheit (=Alienität) und Andersheit (=Alterität) gerichteten Perspektive« (ebd., 20), zum anderen aus der Perspektive, die »auf lebensweltliche Erfahrungsräume für Fremdbegegnungen« bzw. »auf [Ergebnisse der] Kulturkontaktforschung« (ebd.) fixiert ist. Von dieser Doppeloptik ausgehend wird das Vorhandensein mehrerer Kinder- und Jugendliteraturregionen postuliert, deren Makrotopologie aus »einem Nah- und einem Fernbereich des Fremden der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur« (ebd., 21) besteht. Für 'fernfremde' Regionen gilt, dass sie als vormodern, archaisch oder wild wahrgenommene »Projektionsflächen exotisierender Phantasien fungieren«, denen gegenüber das »Bild der eigenen Kultur als modern, zivilisiert, dicht besiedelt und urban« (ebd.) vorgelegt wird.

Als die traditionsreichste kinder- und jugendliterarische Gattung, innerhalb der ein solcher Transfer von fernfremden 'imagotypen Elementen' stattfindet, wird die Abenteuerliteratur benannt.

Dieser ist dann der erste Abschnitt des ersten Bandes gewidmet, in dem auf der Forschungsfolie der »historischen Abenteuerromane, Indianerromane und abenteuerlichen Darstellungen sozialer und politischer Auseinandersetzungen in Gegenwart und Zeitgeschichte« (ebd., 29) kulturelle Konstrukte des 'Fern-Fremden' analysiert werden. Es werden sowohl traditionelle, in die Gegenwart noch immer einwirkende Titel (wie Karl Mays Romane) als auch postmoderne kinder- und jugendliterarische Werke (wie jene von Michel Tournier) ins Visier genommen. Auf Grund kulturwissenschaftlich-hermeneutisch orientierter, ethnopsychoanalytischer und soziologischer Analysen einzelner Werke werden als »zentrale Aspekte der Veränderungen, die die literarischen Bilder der fernen Fremde in den deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteraturen von 1945 bis 2000 erfuhren, [...] Prozesse der Gattungsreform bzw. Gattungstransgression des Abenteuerromans« (ebd., 278), festgestellt. Diese Prozesse führten zur »Verringerung des kulturellen Abstandes zu den einst 'fernfremden' Regionen der Erde« (ebd., 281), infolge dessen um die Jahrhundertwende, so die Studie, Obsolenz der überkommenen Verstehensmodelle und Einstellung einer Art Remythisierung der literarischen Wirklichkeitsentwürfe zu bemerken ist (vgl. ebd.).

Im zweiten Abschnitt des ersten Bandes wird die 'nahe Fremde' in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur dokumentiert: Den Untersuchungsgegenstand bilden importierte schwedische (ebd., 285–316), sowjetische (ebd., 317–431) und italienische (ebd., 432–588) kinder- und jugendliterarische Werke. Hierbei handelt es sich um eine auf kulturwissenschaftliche Überlegungen begründete Auswahl, da in der Analyse des 'nahen Fremden' jene literarischen Regionen bzw. Länder zu berücksichtigen sind, »deren Bild zu einem relativ großen Anteil durch kulturelle Importe bestimmt ist und deren Kultur als der eigenen relativ ähnlich wahrgenommen wird« (ebd., 282). In diesem Sinne werden Mäander der Übersetzungsstrategien deutschdemokratischer und bundesrepublikanischer Verlage verfolgt sowie der Einfluss der importierten Werke auf die Produktion von deutschsprachigen Kinder- und Jugendbüchern analysiert, in denen 'nahfremde Länder' verhandelt werden. In Bezug auf schwedische Importe wird festgestellt, dass diese zuletzt »nicht mehr als Träger kulturspezifischer Informationen interessant« sind, »sondern weil sie Befindlichkeiten thematisieren, die in Herkunfts- und Zielliteratur gleichermaßen aktuell sind« (ebd., 592–593). Der Einfluss sowjetischer Importe auf »den intertextuellen Horizont und die Gattungskontexte der DDR-Jugendbücher« (ebd.) wird als nicht signifikant bezeichnet, was als ein Indiz dafür zu verstehen ist, »dass die politische Überformung des Literaturtransfers von der Sowjetunion zur DDR einen wirklichen kulturellen Austausch eher erschwert hat« (ebd.). Über den kinder- und jugendliterarischen Kulturtransfer mit Italien wird interessanterweise festgestellt, dass sich dieser zum einen im Rückgang befindet, zum anderen sich in jüngster Zeit »in verschiedenen medialen Bereichen in Form internationaler Kooperation« (ebd., 593) angesiedelt hat, was von der »Entstehung einer multinationalen kulturellen Öffentlichkeit« (ebd. 593) zeugt, so dass am Beispiel schwedischen und italienischen 'nahfremden' Kulturtransfers über eine Nivellierung des einst als kulturell verschieden Verstandenen zu sprechen wäre.

Im dritten Abschnitt wird die Rekonstruktion des Bildes von »Fremden im eigenen Land«, d.h. der Minderheiten in deutschsprachigen kinder- und jugendliterarischen Werken vorgenommen. Als

solche werden zuerst 'deutsche Besprisorny' als Fremde in eigener Heimat in der 'Stunde Null' (ebd., 595–602), danach Juden, Roma/Sinti und Sorben als 'autochthone Minderheiten' (ebd., 603–659) sowie Arbeitsimmigranten, Aussiedler und Flüchtlinge als 'neue Minderheiten' (ebd., 660–784) verstanden und ihr Bild in den kinder- und jugendliterarischen Texten analysiert. Über die Bilder der 'autochthonen Minderheiten' gilt, dass diese »nicht durchgängig von überlieferten kulturellen Stereotypen und literarischen Konventionen geprägt« sind, sondern wird, so zum Beispiel zum Bild von Roma und Sinti, »im Verlauf des Untersuchungszeitraums ein Wechsel von der traditionellen Motivik des Exotismus zu einem realitätsorientierten, sozial explorativen Darstellungsgestus erkennbar« (ebd. 660). Was die 'neuen Minderheiten' betrifft, so werden ihre 'Images' in der Spannbreite von 'Gastarbeiterproblem' bis hin zum Diskurs über 'multikulturelle Gesellschaft' verfolgt. Es wird die Produktion von 'Images' zu diesen Minderheiten in unterschiedlichen literarischen Handlungskontexten exemplarisch analysiert sowie die damit verbundene Migrantenliteratur für Kinder und Jugendliche vorgestellt.

Im zweiten, in Koproduktion von Martina Seifert und Gina Weinkauff entstandenen Band werden Studien zur Repräsentanz einzelner Herkunftsliteraturen dargeboten. Es werden deutsche Übersetzungen aus polnischer (ebd., 809–843), tschechischer (ebd., 844–896) und englischsprachiger Kinder- und Jugendliteratur aus Irland und Kanada (ebd., 897–1005) besprochen, zugleich aber ihr Stellenwert innerhalb der Ziel- und Herkunftsliteratur erörtert und auf prägnante Einzelaspekte des darin stattfindenden kulturellen Transfers eingegangen. Der zweite Band schließt mit einem umfangreichen Verzeichnis der Sekundärliteratur, dem eine bibliographische Datenbank als CD-ROM mit ca. 9.000 Titeln beigelegt ist. Mit Hilfe der voreingestellten Indizes ist die Suche nach den genauen Angaben zu einzelnen Werken leicht vollziehbar, so dass die CD-ROM von großer Hilfe bei den weiterführenden Recherchen sein kann.

Für die Autorinnen steht auf Grund ihrer Analysen fest, dass sich im Zeitraum 1945–2000 ein Wandel in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur ereignete, der sich in jüngster Zeit zwischen dem »kulturell hybriden« Pol zum einen und dem »Leitkultur-orientierten« Pol zum anderen abspielt (vgl. ebd., 872–874). Dabei wird hervorgehoben, dass in der Rezeption der Importe aus den 90er Jahren die Vorstellung überwiege, »dass die widerspruchsvolle, komplexe und kulturell hybride Welt, wie sie sich in den importierten Texten manifestiert, von den Verhältnissen im eigenen Land nicht grundsätzlich verschieden ist«, was als »eine kaum zu überschätzende Bereicherung« (ebd., 784) des bundesrepublikanischen Kulturtransfers zu bewerten ist. Dementsprechend sind in der Gegenwart »Vorgänge der Auflösung tradierter Bilder des kulturellen Fremden und der Hybridisierung des kulturellen Eigenen« (ebd., 1014) in dem kinder- und jugendliterarischen Bereich festzustellen, die auf den »Vorgang der Ent-fernung« hinweisen, d.h. auf die »Auflösung von tradierten Bildern des Fremden und des Eigenen zugunsten komplexerer Konfigurationen von Differenz« (ebd., 1010).

Abschließend ist hervorzuheben, dass die vorliegende Studie in vieler Hinsicht vom Nutzen sein kann. Nicht nur dass dieser zahlreiche rezeptionsgeschichtliche Angaben zu einzelnen deutsch- und fremdsprachigen kinder- und jugendliterarischen Werken zu entnehmen sind, sondern es könnten darüber hinaus zahlreiche, in der Studie verstreuten Textanalysen Anstöße zu weiteren Forschungsarbeiten zu einzelnen Teilaspekten der in der Studie behandelten Thematik bilden. Dies ist auch eng mit den Fragestellungen zum methodologischen Gerüst der Studie verbunden, das in seinem Aufbau Neben-

gassen offen lässt, deren Begehung aber für die Entwicklung von künftigen kinder- und jugendliterarischen Forschungen vom großen Vorteil wäre. Nicht zuletzt ist auch die Modellhaftigkeit der Studie für die Forschungen in Kroatien zu erwähnen: die Studie und ihre Fragestellungen könnte man als einen Leitgedanken zur Dokumentierung bzw. Bestandsaufnahme der Themen, auf die die gegenwärtige kroatische Kinder- und Jugendliteratur eingeht, auffassen, um von da aus eine 'Imagotypologie' des kroatischen kinder- und jugendliterarischen Registers zu rekonstruieren, dessen Bestandteil dann auch die Analytik der 'xenologischen Vorschübe' in der kroatischen Kinder- und Jugendliteratur bilden könnte.

NEUPOSITIONIERUNGEN DER SPRACHGESCHICHTE

Neue Perspektiven der Sprachgeschichte. Internationales Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 11. und 12. Februar 2005. Hg. von Ursula Götz und Stefanie Stricker, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006 (= Germanistische Bibliothek, Bd. 26), 283 S.

Richard REUTNER
(Universität Zagreb)

Es mehren sich die Publikationen zur Sprachgeschichte, die das Adjektiv »neu« im Titel führen, wenn man neben den zu besprechenden Sammelband etwa auch den von D. Cherubim und anderen herausgegebenen Band 64 der Reihe »Studia Linguistica Germanica« (»Neue deutsche Sprachgeschichte. Mentalitäts-, kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge«) heranzieht. Die Neuansätze können sich dabei beziehen auf den Untersuchungsgegenstand oder auf die zu verwendenden Methoden.

Der vorliegende Sammelband geht auf ein Kolloquium aus Anlass der Emeritierung von Rolf Bergmann zurück. Entsprechend den Tätigkeitsfeldern des Geehrten nehmen die Studien zum Althochdeutschen breiten Raum ein. Ihnen ist fast ein Drittel der Beiträge gewidmet. Thematisch kreisen die Aufsätze um den ahd. Sexualwortschatz (H. Tiefenbach), um die Zuweisung von ahd. Glossen zum mittelfränkischen Sprachraum aufgrund der Herkunft der Handschriften und sprachlicher Kriterien (St. Stricker), um die Getrennt- und Zusammenschreibung im Althochdeutschen (L. Voetz), bei der eher die Sprechsilben und weniger die Morphemgrenzen eine Rolle gespielt haben dürften, ferner um Glossen als Quelle der ahd. Alltagssprache (E. Glaser), wobei u. a. der definite Artikel, Pronomina und Partikeln als Kriterien der Sprechsprach-

lichkeit diskutiert werden, und schließlich um die Überlieferung von Notkers Psalter vom Original (um 1000) bis ins 14. Jh. (Petrus W. Tax).

Mit dem Mittelhochdeutschen beschäftigt sich nur ein Beitrag, in dem den verschiedenen Bedeutungen und Gebrauchsweisen des Wortes *ouch* (anreihend, adversativ, kausal, abtönend) im *Parzival* Wolframs von Eschenbach nachgegangen wird (H.-W. Eroms). Aufgrund des hohen Anteils an Dialogen eignet sich dieser Text besonders gut für Untersuchungen zu Satzkonnektoren im Mhd.

Den Reigen der Beiträge zum Neuhochdeutschen eröffnet der Aufsatz von W. König zu Kaufrufbildern als Quelle zur Variation der gesprochenen Sprache des 18. und 19. Jahrhunderts. Der Autor legt seiner Darstellung Augsburger und Nürnberger Kaufrufe zu Grunde und zieht zur Interpretation Karten moderner Sprachatlanten heran, wobei sich – eine durchaus häufige Beobachtung – mit Recht vermuten lässt, dass einzelne Wörter (hier zum semantischen Bereich »Marmelade / Holunder / Wacholder«) vor zwei Jahrhunderten weiter verbreitet waren als heute.

Die Orthographie ist Thema der beiden folgenden Beiträge. P. Ewald zeigt anhand der Geschichte der Apostrophschreibung, wie sehr sich der Schreibusus in diesem Bereich unabhängig von orthographischen Regelungen entwickelte. Häufig seien sich auch heute noch Sprachteilnehmer kaum der Existenz einschlägiger Schreibanweisungen bewusst, weshalb die Autorin von der Apostrophschreibung als »Invisible-Hand-Phänomen« (S. 158) spricht. D. Nerius beschäftigt sich mit der orthographischen Variabilität in der Einheitsorthographie von 1901. Deutlich wird, dass Variabilität im Bereich der Orthographie immer auch ein Instrument einer Neuregelung ist, wobei die Varianten im Laufe der Zeit dann reduziert werden. Der Ausblick von Nerius: »So steht zu erwarten, dass jenseits aller Polemik auch nach der Neuregelung von 1996 ähnlich wie nach der von 1901 die orthographische Variabilität […] wieder reduziert werden wird, bis sie der Allgemeinheit nicht mehr auffällt.« (S. 170)

Zwei im Sammelband allerdings nicht aufeinander folgende Beiträge sind der Lexikographie gewidmet. M. Schlaefer stellt angesichts der schwierig gewordenen finanziellen Unterstützung von lexikographischen Langzeitprojekten Überlegungen zur Zukunft der historischen Lexikographie an und sieht diese in der möglichen Realisierung von Kleinprojekten, die es erlauben, »in überschaubarer Zeit Beiträge zur methodischen, wörterbuchtechnischen und konzeptionellen Erneuerung der historischen Lexikographie anzustreben und gleichzeitig Wörterbücher herzustellen, die mit klarem inhaltlichem Fokus die geschriebene Dimension der deutschen Sprache für heutige Leser exemplarisch und begreifbar erschließen« (S. 170). – Der lexikographischen Behandlung des Wortes *Norm* in gedruckten älteren und jüngeren sowie in digitalen Wörterbüchern geht A. Klosa nach und demonstriert so die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten von Printwörterbüchern und digitalen Wörterbüchern ebenso wie die unterschiedlichen Informationsangebote digitaler Wörterbücher.

Für eine stärkere Berücksichtigung der Plurizentrizität des Deutschen in der Sprachgeschichte plädiert M. Schulz, wobei die Lexik und Fragen der Quellenauswahl im Vordergrund stehen. Als Korrektiv für ein zu erstellendes Korpus zieht Schulz Heteronymenwörterbücher in Erwägung und nennt in diesem Zusammenhang auch J. S. V. Popowitsch aus dem 18. Jahrhundert – eine Wertschätzung, die der Rezensent durchaus teilt, wie man den von ihm in den Reihen »Schriften zur deutschen Sprache in Österreich« (Bd. 32/33) und »Schriften zur diachronen Sprachwissenschaften« (Bd. 13) herausgegebenen Werken dieses Sprachgelehrten entnehmen kann.

Weitere Beiträge befassen sich mit dem Luxemburgischen (C. Moulin), der syn-

taktischen Besonderheit der Verbzweitstellung in koordinierten Nebensätzen (U. Götz), einem Büchsenmeisterbuch aus dem 15. Jhahrhundert (H. Blosen) und frühneuzeitlicher Wissensliteratur (N. R. Wolf). Den Abschluss bildet ein m. E. problematischer Aufsatz von Th. Vennemann zur Onomastik, in dem der Autor seine idée fixe von der Nichtexistenz von Ortsnamen, die von Personennamen abgeleitet sind, anhand einiger weniger Ortsnamen zu stützen sucht.

Abschließend lässt sich festhalten: Der Titel *Neue Perspektiven* impliziert freilich, worauf auch M. Schlaefer am Beginn seines Beitrags hinweist, dass alte Modelle als nicht mehr tauglich angesehen werden. Dies ist sicherlich zum Teil gerechtfertigt, doch eben nur zum Teil. Nur aus einer Verbindung von Tradition und Innovation lassen sich sinnvolle Neupositionierungen vornehmen. Dieser Sammelband ist zweifellos ein Beispiel für eine solche Verbindung von Altem und Neuem. Im Vergleich zu dem eingangs angesprochenen Band aus der Reihe »Studia Linguistica Germanica« enthält dieser Sammelband etwas weniger methodische Beiträge, dafür aber mehr zur empirischen Basis zukünftiger sprachhistorischer Forschungen. Der Sprachhistoriker wird sicherlich beide mit Nutzen heranziehen.

SPRACHMELODIEN VON ACHT DEUTSCHEN STADTVARIETÄTEN

Peter Gilles: *Regionale Prosodie im Deutschen: Variabilität in der Intonation von Abschluss und Weiterweisung*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2005.

Dario MARIĆ
(Universität Sarajevo)

Das Buch *Regionale Prosodie im Deutschen* von Peter Gilles stellt eine umfangreiche Studie dar, die im Rahmen des DFG-Projekts »Untersuchung zur Struktur und Funktion regionalspezifischer Intonationsverläufe im Deutschen« entstanden ist und die intonatorischen Verfahren zur Ankündigung des Endes eines Gesprächsbeitrags (Abschluss) sowie die intonatorischen Verfahren zur Ankündigung der Fortsetzung eines Gesprächsbeitrags (Weiterweisung) in acht deutschen Stadtvarietäten (Hamburgisch, Berlinisch, Dresdnerisch, Duisburgisch, Kölnisch, Mannheimerisch, Freiburgisch und Münchnerisch) untersucht.

Der Verfasser hat sich in seinen früheren Arbeiten mit intonatorischen Verfahren zur Ankündigung des Abschlusses und mit intonatorischen Verfahren zur Ankündigung der Weiterweisung im Hamburgischen und Berlinischen sowie mit der regionalen Färbung der Intonation des Standarddeutschen befasst, sodass

dieses Buch eine erwartete Folge und der Höhepunkt seiner Beschäftigung mit der regionalen Intonation des Abschlusses und der Weiterweisung ist. Neben einer akustisch-phonetischen Analyse, die auch den größten Teil dieser Studie bildet, bedient sich der Autor einer Kontextanalyse, die mit Hilfe nicht-intonatorischer Kriterien (syntaktischer, semantischer und pragmatischer) für die akustisch erst zu untersuchenden Intonationsphrasen eine abschließende oder eine weiterweisende Funktion festlegt. Für die Beschreibung der Verläufe der Intonationsphrasen und ihre spätere Gegenüberstellung zur Feststellung eventueller phonologischer Unterschiede wählt der Autor ein autosegmental-metrisches Beschreibungsverfahren in Kombination mit dem Notationsverfahren, das auf IViE-System (Intonational Variation in English) basiert. Bei der Darstellung der Gesprächsausschnitte, welche er anhand nicht-intonatorischer Kritierien analysiert, bedient sich der Autor des »Gesprächsanalytischen Transkriptionssystems« (GAT).

Er stützt sich für das Berlinische und Hamburgische sowohl auf die früheren Arbeiten von Peters, Selting und Auer, deren Erkenntnisse er erweitert und für die restlichen sechs Stadtvarietäten völlig neue gewinnt, als auch auf eigene, frühere Arbeiten.

Das Buch hat 382 Seiten, 5 Kapitel, eine Erklärung der Notationskonvention des GAT, einen Anhang und eine beiliegende CD mit Aufnahmen aller Gesprächsausschnitte, die zur Analyse herangezogen wurden.

Im einleitenden Kapitel werden die Grundbegriffe der Intonation wie z.B. Grundfrequenz, Tonhöhe, Grundfrequenzbereich, Deklination, Basislinie, Dachlinie, Intonationsphrase und Akzent dargelegt, ferner werden intonatorische Beschreibungsverfahren und die linguistischen Funktionen der Intonation sowie die bisherigen Forschungen zur Regionalintonation dargestellt. Diese sukzessive Herangehensweise erleichtert wesentlich den Einstieg in die Materie und lässt bereits in diesem Kapitel, an der Diskussion über die Vor- und Nachteile der einzelnen intonatorischen Beschreibungsverfahren und der Forschungen zur Regionalintonation, Anforderungen an die Methode dieser Studie erkennen.

Bei der Übersicht über die intonatorischen Beschreibungverfahren ergibt sich die Einteilung in die Modelle mit dem Intonationsverlauf im Vordergrund (konturbasierten Modelle) und in die Modelle mit der Tonlage strukturell relevanter Silben im Vordergrund (Ebenen Modelle bzw. autosegmental-metrische Tonsequenzmodelle). Als Vetreter der konturbasierten Modelle wird die »Britische Schule«, und als Vertreter der autosegmental-metrischen Tonsequenzmodelle wird GToBI (German Tones and Break Indices) ausführlich dargelegt.

Als linguistisch relevante Funktionen der Intonation werden solche aufgeführt, die universal sind (Einheitenbildung und Gesprächsorganisation), solche, die für Intonationssprachen charakteristisch sind (Prominenzabstufung-Fokussierung), des Weiteren solche, die im Deutschen nicht existieren (lexikalische Differenzierung in Ton- und Tonakzentsprachen) und solche, die in der neueren Intonationsforschung umstritten sind, und die der Autor selbst anzweifelt (Differenzierung der semantischen Satzarten und Satzmodi).

Der Abriss der Forschungen zur regionalen Variation der Intonation teilt sich in »Frühe Arbeiten« und »Neuere Impulse«, wobei sich als Hauptkriterien bei dieser Einteilung die Fortschrittlichkeit der phonetischen Analysemethoden und der phonologischen Beschreibungverfahren sowie die Berücksichtigung der intonatorischen Funktion der Gesprächsstrukturierung erweisen.

Im zweiten Kapitel folgt die eingehende Ausarbeitung der Analyse- und Datenerhebungsmethodik, die der Spezifität dieser Studie gerecht werden soll. Die Hauptanforderungen an die Datenerhebung lie-

gen in dem Vorhandensein einer großen Datenbasis sowie in der Spontaneität und Ungesteuertheit der zu erhebenden Gespräche, die durch die Anwendung einer freien Interviewtechnik erzielt werden können. Um die intonatorischen Verfahren zur Gesprächsorganisation der acht deutschen Stadtvarietäten einander gegenüberstellen zu können, und dabei die phonetischen (Realisation von Intonationskonturen betreffenden), tonologischen (autosegmental-metrische Strukturierung der Intonationskonturen betreffenden) und eventuell phonologischen (Funktion von Intonationskonturen betreffenden) Unterschiede festzustellen, werden zuerst die gesprächsstrukturierenden Funktionen – Abschluss und Weiterweisung – in Gesprächsausschnitten unabhängig von der intonatorischen Realisierung, mit Hilfe nicht-intonatorischer Kriterien ermittelt. Ein weiterer Analyseschritt setzt eine unabhängige Variable voraus – Phrasen mit syntaktischen, semantischen und pragmatischen Mitteln für die Signalisierung eines Abschlusses bzw. einer Weiterweisung, bei welchen dann die intonatorische Realisation beobachtet wird. Eine Einbeziehung der intonatorischen Realisierung als eines der Kriterien bei der Festlegung des Abschlusses und der Weiterweisung in einzelnen Phrasen wäre insoweit nicht angebracht, als es sich bei der intonatorischen Realisation mit gesprächsstrukturierender Funktion um eine abhängige Variable handelt, die für den Großteil der deutschen Stadtvarietäten unerforscht ist und in dieser Studie erst festgestellt wird.

Des Weiteren wird im zweiten Kapitel eine Übersicht über die Abweichungen der acht Stadtvarietäten im Vergleich zum Standarddeutschen im Bereich der segmentalen Phonetik, teilweise auch im Bereich der Morphologie, gegeben. Zudem wird ebenfalls eine Übersicht der spezifischen Intonationsmerkmale derjenigen Stadtvarietäten gegeben, zu welchen Informationen über regionalspezifische Intonation vorliegen.

Im dritten Kapitel wird die Kontextanalyse jeweils eines mit GAT umgeschriebenen Transkriptausschnitts pro Stadtvarietät vorgestellt, der zwischen 6 und 47 Phrasen enthält. Die Kontextanalyse wird anhand der in Kapitel 2 bereits aufgestellten syntaktischen, semantischen und pragmatischen Kriterien durchgeführt. Als ausschlaggebend für die Bestimmung der abschließenden Funktion einzelner Phrasen erweist sich die syntaktische Abgeschlossenheit – Besetzung aller durch den Valenzrahmen vorgegebenen obligatorischen Strukturpositionen. Neben der syntaktischen ist die semantische Abgeschlossenheit – Äußerung einer expliziten Abschlussformulierung (wie z.B. *so IS das eben alles*) notwendig, um eine Phrase als abschließend zu bezeichnen. Schließlich muss eine abschließende Phrase pragmatisch abgeschlossen sein – sowohl ein am Kontext erkennbares Beenden einer konversationellen Aktivität als auch eine interaktionale Bestätigung des Abschlusses durch einen Sprecherwechsel aufweisen. Eine weiterweisende Einheit erkennt man hingegen an der syntaktischen Unabgeschlossenheit – obligatorische Besetzung aller durch die Valenz des Verbs vorgegebenen Positionen in einer Folgephrase. Charakteristisch für eine weiterweisende Phrase ist ferner die semantische Unabgeschlossenheit – Vorkommen lexikalischer Elemente, die eine Entsprechung in der Folgephrase erfordern (z.B. *zwar, eigentlich, schon*). Pragmatische Unabgeschlossenheit, die sich durch kein erkennbares Ende einer konversationellen Aktivität und durch das Ausbleiben eines Sprecherwechsels in einer Phrase äußert, stellt ein weiteres Charakteristikum einer weiterweisenden Einheit dar.

Bei der Herausarbeitung der prototypischen Weiterweisungskontexte werden, jeweils unterschiedliche intonatorische Realisation erwartend, zwei Arten der Weiterweisung unterschieden und getrennt behandelt: sukzessiv-reihende Weiterweisung (Verknüpfung der zeitlich oder logisch aufeinander folgenden In-

formationskomponenten) einerseits und gleichordnend-reihende Weiterweisung (Listenstrukturen) andererseits.

In diesem Kapitel wird als Resultat einer qualitativ angelegten Analyse zusätzlich ein erster Überblick über die Intonationskonturen speziell über die intonatorischen Nuklei) für die Andeutung des Abschlusses und der sukzessiv-reihenden und der gleichordnend-reihenden Weiterweisung in acht deutschen Stadtvarietäten gegeben. Zur Kontextualisierung von Abschlüssen wird nach den Ergebnissen dieser phonetisch-akustischen Analyse entweder eine fallende oder eine steigend-fallende Nukleuskontur eingesetzt, zur Signalisierung der sukzessiv-reihenden Weiterweisung sechs unterschiedliche Intonationskonturen: drei Arten von Plateaukonturen, der kontinuierliche Anstieg, fallend-steigende Kontur, eine steigend-fallende Kontur, und zur Andeutung der gleichordnend-reihenden Weiterweisung entweder eine Kontur mit durchgehendem Plateau oder Kontur mit Plateau mit einer tiefen Nukleussilbe.

Im umfangreichsten aller Kapitel des Buches, dem fünften, das den Kern dieser Studie bildet, wird aufgrund der Einteilung der Konturen zur Andeutung der Weiterweisung bzw. des Abschlusses in acht verschiedene Konturtypen im vorangegangenen Kapitel eine quantitative, auf Details der phonetischen Realisation des Nukleus der Fallkonturen, Anstiegskonturen, fallend-steigenden und steigend-fallenden Konturen ausgerichtete Analyse durchgeführt.

Bei der Analyse der Realisation der Nuklei sind ausschließlich diejenigen Nuklei in Betracht gezogen, die mindestens aus drei Silben bestehen, um Neutralisierungen oder Anpassungen, die aufgrund einer geringen Silbenzahl auftreten, zu vermeiden. Im Zentrum der Analyse stehen vorerst die globalen Merkmale der nuklearen Fallkontur, welche in sieben deutschen Stadtvarietäten vorkommt und in ihnen ausschließlich eine Abschlussfunktion hat, wobei ferner drei strukturell (auf der intonatorischen Strukturebene der Tonologie) unterschiedliche Verlaufsformen der Fallkontur beobachtet werden können: Knickkontur (H*+L(L)%), linearer Fall (H*L%) und Fallbogen (H*>>L%).

Die Knickkontur erweist sich als die häufigste Fallkontur in Regionalsprachen. Sie kann nach dem schnellen Fall in der Nukleussilbe und in den ersten Nachlaufsilben sowie dem Übergang von hoher zu niederiger Fallgeschwindigkeit in einem Knick zwei verschiedene Verläufe aufweisen: einen leicht fallenden bis zum finalen Tiefpunkt der IP (H-l-l%) oder einen tief-flachen bis zum IP-Ende (H-l-%). Die Knickposition fällt in meisten Fällen mit einer Silbengrenze zusammen, seltener mit der Silbengrenze zwischen Nukleussilbe und Nachlauf, am häufigsten mit dem Beginn der dritten Nachlaufsilbe. Aufgrund einer Ausweitung des Bereichs zur Ausführung des Falls ist der Knick auditiv desto auffälliger, je größer der F0-Umfang ist.

Zur Bestimmung der Faktoren, die für die Ausrichtung des Knicks verantwortlich sind, werden zunächst die rhythmisch-phonologische Kategorie des Fußes und die lexikalisch-phonologische Kategorie des phonologischen Wortes herangezogen. Außer für das Berlinische und das Münchnerische wird aufgrund der Tatsache, dass weder die prosodische Kategorie des Fußes noch die prosodische Kategorie des phonologischen Wortes keinen eindeutigen prozentuellen Vorrang bei der Häufigkeit der Ausrichtung des Knicks voreinander haben, angenommen, dass keine der angeführten Kategorien für die Knickbildung relevant ist. Im Berlinischen und Münchnerischen bestimmt also die Kategorie des phonologischen Fußes die Knickposition, in den restlichen sechs Stadtvarietäten der bitonale Akzentton mit einem Zeitfenster von maximal zwei Silben, nach welchem spätestens die Knickbildung erfolgt. Linearer Fall weist eine Fallkontur auf, die

linear zwischen dem Hochton der Nukleussilbe und dem tiefen Grenzton am IP-Ende verläuft (H-l%). Bei der linearen Fallbewegung gibt es im Gegensatz zur Knickkontur keine Veränderung der Fallgeschwindigkeit. Die Anzahl der Silben in einer IP bestimmt die Geschwindigkeit des Falls – mit zunehmender Anzahl der Silben verläuft der Fall langsamer.

Für den Fallbogen, der mit bemerkenswerter Häufigkeit nur im Dresdnerischen vorkommt, sind die Verzögerung der Fallbewegung mindestens in der ersten Nachlaufsilbe, die annähernd dasselbe F0-Niveau wie die Nukleussilbe aufweist, und darauffolgende Fallgeschwindigkeitszunahme bis zum Erreichen der vollständigen Lösungstiefe (H-h-l%) oder des mittleren Bereichs des F0-Umfangs (H-h-m%) charakteristisch. Die Fallbewegung konnte ab der vorletzten oder letzten schweren Silbe des Nachlaufs, ab Ende des nuklearen Fußes und ab der phrasenletzten Silbe beobachtet werden, sodass aufgrund dieser Mannigfaltigkeit keine eindeutigen Kriterien für die Festlegung des Anfangspunktes des finalen Falls vorliegen.

Da man in der vorangegangenen Analyse der globalen Merkmale der nuklearen Fallkontur weder absolute noch relative Tonhöhenwerte angegeben hat, werden im Folgenden die absoluten, gemessenen Werte des Gipfels der Fallkonturnukleussilbe, die Werte des Fallkonturphrasengrenztons sowie die aus den Werten des Gipfels der Nukleussilbe und des Phrasengrenztons abgeleiteten Werte des Fallkonturgrundfrequenzumfangs, um die Vergleichbarkeit zu ermöglichen, in die relativen umgesetzt und mit den globalen Werten der Gipfelhöhe, des Grenztons und des F0-Umfangs verglichen. Die weiteren Unterkapitel der Fallkonturanalyse widmen sich dem Intonationsverlauf in der Nukleussilbe der acht deutschen Stadtvarietäten, und zwar der Lokalisierung des F0-Maximums in der Nukleussilbe, dem Ausmaß der Anstiegs- bzw. Fallbewegung innerhalb der Nukleussilbe sowie der Geschwindigkeit dieser zwei Bewegungen der Grundfrequenz.

Die in der Analyse des Globalverlaufs der Fallkontur außer Acht gelassenen Fallkonturen der einsilbigen Nuklei werden im Weiteren behandelt, wobei zwei Modifizierungsweisen der Fallkontur bei der in der einsilbigen Fallkontur auftretenden Verkürzung der Dauer vom sonorantischen Bereich beobachtet werden können – die Kompression im Hamburgischen und Kölnischen einerseits, und die Trunkierung in den restlichen fünf Stadtvarietäten andererseits. Schließlich wird die unmittelbar pränukleare Silbe der Fallkontur bzw. ihre Auswirkung auf die Struktur der folgenden Nukleussilbe analysiert.

Bei der Analyse der nuklearen Anstiegskontur wird davon ausgegangen, dass die sukzessiv-reihende Weiterweisung und gleichordnend-reihende Weiterweisung mit unterschiedlichen Intonationskonturen realisiert werden, weshalb sie auch getrennt behandelt werden. Bei beiden Weiterweisungsarten lassen sich zwei Konturgruppen beobachten: Plateaukonturen und kontinuierliche Anstiege, die sich in quantitativen Verteilungen in Stadtvarietäten beträchtlich unterscheiden. Da eine hohe Variabilität der nuklearen Anstiegskonturen vorliegt, werden in der Darstellung Stadtvarietäten zusammengruppiert, die die gleichen Intonationskonturen in gleichen Weiterweisungskontexten aufweisen. Es kommen insgesamt sechs Plateaukonturen vor: Plateaukontur mit einer tief einsetzenden Nukleussilbe, die eine Anstiegsbewegung zeigt und ihr Maximum in der ersten Nachlaufsilbe erreicht, worauf sich das bis ans Phrasenende erstreckende Hochplateau anschließt (LH h-%), Plateaukontur, die bis auf das bereits in der Nukleussilbe erreichte Maximum des F0 denselben Verlauf wie LH h-% aufweist (H>-%), Plateaukontur, die durch einen Tonhöhensprung und F0 Maximum am Anfang der Nukleussilbe und das bis ans Phrasenende (Plateauende) reichende,

hohe Tonniveau, gekennzeichnet ist (H-%), Plateaukontur, die nach dem Anstieg und dem Erreichen des Hochtons in der Nachlaufsilbe eine Fallbewegung auf fast mittleres Niveau, das bis zum Ende der IP unverändert bleibt (H m-%), Plateaukontur mit einem Tiefton und einer flachen Haltephase in der Nukleussilbe, einem darauffolgendem Anstieg, der in der Folgesilbe seinen Maximum erreicht und dem bis ans Ende der IP reichenden Plateau (L h-%) und schließlich ein Sonderfall bei den Plateaukonturen – Plateaukontur mit finalem Sprung (LH h-h h%). Beim kontinuierlichen Anstieg lassen sich zwei Varianten beobachten: der vom Tiefton der Nukleussilbe bis zum hohen Grenzton leicht steigende Verlauf (L-l-h%) und der vom Tiefton der Nukleussilbe bis zum hohen Grenzton starksteigende Verlauf (L-h%).

Nach der Analyse der globalen Merkmale der nuklearen Anstiegskontur stehen im Folgenden spezifische und lokale Merkmale wie Umfang, Maximum und Minimum des F0, Variation in der Nukleussilbe sowie Anstiegskonturen auf einsilbigen Nuklei im Vordergrund. Die sich aus einer auf der Nukleussilbe initiierten Fallbewegung und einer nach einem Wendepunkt anschließenden Anstiegsbewegung zusammengesetzte nuklear fallend-steigende Kontur dient im Hamburgischen, Mannheimerischen und Münchnerischen überwiegend zur Ankündigung der Weiterweisung. Was die phonetische Realisation dieser Intonationskontur betrifft, unterscheiden sich die fallend-steigenden Verläufe in Tonhöhenniveau des Akzenttons – mittel-hohes Niveau (z.B. in M-l-h%) oder hohes Niveau (z.B. in H-l-h%), in der Dauer des Tieftons l (H-l-h% oder H-l-lh%), in Tonhöhenniveau des Tieftons – mittel-hohes Niveau (z.B. in H-m-h%) oder tiefes Niveau (z.B. in H-l-h%), in Tonhöhenniveau des Grenztons – mittel-hohes Niveau (z.B. in H-l-m%) oder hohes Niveau (z.B. in H-l-h%) sowie in der Silbe, auf der die finale Anstiegskontur einsetzt – phrasenletzte Silbe im Hamburgischen oder letzte lexikalisch betonte Silbe im Mannheimerischen und Münchnerischen.

Die nuklear steigend-fallende Kontur kommt im Freiburgischen, wo sie als zentrale Kontur zur Ankündigung des Abschlusses dient, sowie im Mannheimerischen, Kölnischen und Duisburgischen, wo sie zur Kontextualisierung von Weiterweisung eingesetzt wird, vor. Im Freiburgischen ist die Kontur durch einen bitonalen Akzentton, auf der Nukleussilbe einsetzende Anstiegsbewegung, die schnell nach der Nukleussilbe ihr Maximum erreicht, Hochplateau bis zur letzten lexikalisch betonten Silbe, innerhalb welcher es zu einer Fallbewegung und Herausbildung eines bitonalen Phrasentons kommt und einen flachen Verlauf auf tiefem Niveau auf eventuellen Folgesilben gekennzeichnet (L-h-h-l%). Das Mannheimerische, Kölnische und Duisburgische zeigen eine steigend-fallende Kontur, die im Gegensatz zum Freiburgischen einen monotonalen Akzent- und Phrasenton, einen langsamen Anstieg, der sein Maximum im Phrasenton erreicht, und Fallbewegung auf Folgesilben aufweist.

Der fünfte Kapitel beinhaltet eine abschließende Zusammenfassung der Ergebnisse. An diesem verständlich und anschaulich geschriebenen Buch und der beiliegenden CD ist letztlich nur die Tatsache, dass, wie der Autor selbst eingesteht, in dieser Studie nicht alle deutschen Dialektregionen abgedeckt sind (Hannover, Frankfurt, Saarbrücken, Erfurt, Stuttgart und Nürnberg), auszusetzen.

zgb-15.indb 262 26.2.2007 12:43:41

Zagreber Germanistische Beiträge 15(2006), 235–265

EIN NEUES HANDBUCH ZUR DEUTSCHEN SPRACHGESCHICHTE

Tomislav Talanga: *Einführung in die Geschichte der deutschen Sprache. Mit Lektüretexten vom 8. bis zum 18. Jh.* Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek 2006, 204 S.

Silvija BERKEC
(Universität Osijek)

Das vornehmlich als Lehr- und Arbeitsbuch für den universitären Gebrauch gedachte Werk *Einführung in die Geschichte der deutschen Sprache. Mit Lektüretexten vom 8. bis zum 18. Jh.* von Tomislav Talanga ist die Frucht eingehender wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Germanistik und Mediävistik sowie langjähriger Lehrtätigkeit des Verfassers an den Philosophischen Fakultäten in Zadar und Osijek. Mit diesem Überblick der historischen Entwicklung der deutschen Sprache von den Anfängen bis zur heutigen Zeit ist es dem Verfasser durchaus gelungen, sein erklärtes Ziel zu erreichen, »den Studierenden der Germanistik die nötigen kultur- und sprachgeschichtlichen Grundkenntnisse zu vermitteln« (S. 7).

Dieses 204 Seiten umfassende Handbuch ist logisch gegliedert und behandelt die Materie auf eine übersichtliche und leicht verständliche Art und Weise. Dennoch wird dem Leser ohne Simplifizierung der Problematik Einblick in alle wichtigen Entwicklungsmomente der deutschen Sprache und Kultur gewährt.

Das Buch besteht aus drei Teilen, die insgesamt in sieben Kapitel aufgeteilt sind. Zunächst werden in der Einleitung einige wesentliche Grundbegriffe der Linguistik erläutert sowie der Gegenstand und die unterschiedlichen Aufgaben der historischen Grammatik und der Sprachgeschichte definiert.

Im Anschluss daran wird im Teil *A: Zur Vorgeschichte der deutschen Sprache*, Kap. I. die indoeuropäische Sprachfamilie und die Einteilung der indoeuropäischen Sprachgruppen eingehend dargestellt. Es wird auf allgemeinlinguistische Begriffe wie Sprachtypologie und Sprachverwandtschaft, Satem- und Kentumsprachen, die Anfänge der indoeuropäischen Philologie, den zeitlichen Ansatz und die Urheimat des Indogermanischen eingegangen. Im zweiten, dem Germanischen gewidmeten Kapitel behandelt der Verfasser die germanischen Lautverschiebungen und die Abgrenzung der germanischen von anderen indoeuropäischen Sprachen. Er belegt die Sprachkontakte zwischen dem Germanischen und den Sprachen der benachbarten Völker durch Beispiele, wobei sein besonderes Augenmerk der intensiven Entlehnungswelle vom Romanischen zum Germanischen gilt, die mit der Superiorität der römischen Zivilisation und dem hohen Ansehen der lateinischen Kultursprache zu erklären sind. Anschließend gibt er die frühesten germanischen Zeugnisse in Runenschrift und die Verschriftungen einzelner germanischer Sprachen an.

Im Teil *B* (Kap. III–VI.) wird die Entwicklung der deutschen Sprache vom Althochdeutschen bis zum Neuhochdeutschen Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Ausschlaggebend für das Althoch-

zgb-15.indb 263 26.2.2007 12:43:41

deutsche (750–1100) war die zweite, so genannte hochdeutsche Lautverschiebung, die zur Trennung des Althochdeutschen von den verwandten germanischen Sprachen führte. Es wird die Entstehung und Bedeutung der Bezeichnung *deutsch* erläutert und mit Hilfe zahlreicher Beispiele auf die Bereicherung des Wortschatzes um Wörter aus der Kirchensprache als Folge der Christianisierung von germanischen Stämmen hingewiesen.

Kennzeichnend für die Zeit des Mittelhochdeutschen (ca. 1100–1350) waren drei weitere wichtige Lautwandel: der sog. i-Umlaut, die Abschwächung der unbetonten vollen Vokale [a], [i], [o], [u] zu [ə] und die Auslautverhärtung. Unter Berücksichtigung der soziohistorischen Hintergründe belegt Talanga den Einfluss des Französischen und anderer Sprachen auf das Mittelhochdeutsche an zahlreichen Wortentlehnungen aus jener Zeit und führt sprachliche Neuschöpfungen an, die zur Zeit der deutschen Scholastik und Mystik entstanden waren. Überdies stellt der Verfasser die bekanntesten Dichter der mittelhochdeutschen Literatur vor, die ab Mitte des 12. Jh. bis etwa Mitte des 13. Jh. ihre Blütezeit erlebte.

Dem Frühneuhochdeutschen (ungefähr 1350–1650) als historischer Sprachstufe zwischen dem Mittel- und Neuhochdeutschen ist Kap. V. gewidmet. Es ist von einer Reihe von Lautwandlungen gekennzeichnet, wie etwa der Diphthongierung, Monophthongierung, dem Wandel der mittelhochdeutschen Diphthonge u. a. Besondere Aufmerksamkeit wird der ostmitteldeutschen Verkehrssprache geschenkt, die sich infolge der Kolonisation von ostdeutschen Gebieten herausbildete und sich entscheidend auf die spätere Entwicklung der deutschen Sprache auswirkte, indem sie ab dem 15. Jh. eine übermittelnde Funktion zwischen dem niederdeutschen Norden und dem oberdeutschen Süden übernahm. Es wird darauf hingewiesen, dass sich Martin Luther in seinen schriftlichen Werken überwiegend dieses Idioms bediente und einen Prozess in Gang setzte, der im 17. und 18. Jh. die moderne deutsche Schriftsprache hervorbrachte. Talanga unterbreitet dem Leser viele Informationen über die Auswirkungen des Buchdrucks auf die Entwicklung des modernen Deutsch, die Konkurrenz zwischen dem vom Ostoberdeutschen geprägten Gemeinen Deutsch und dem ostmitteldeutsch geprägten Meißnischen Deutsch, die Stellung des Deutschen und Lateinischen in der Schriftsprache zur Zeit des Humanismus und Luthers sprachliche Leistungen.

Seine Ausführungen über das Neuhochdeutsche von 1650 bis 1800 eröffnet Talanga mit der Schilderung des ununterbrochen zunehmenden französischen Einflusses auf das Deutsche und bringt zahlreiche Belege für französische Entlehnungen. Anschließend werden folgende Themen behandelt: grammatische und lexikographische Leistungen von Luther bis zur Klassik (Schottel, Bödiker, Gottsched, Adelung und andere), die Gründung von Sprachgesellschaften und deren Bemühungen um die Pflege der deutschen (Hoch)sprache (die sich bei vielen zu einem übertriebenen Sprachpurismus steigerten), Deutsch als Unterrichts- und Lehrsprache, die Entwicklung des deutschen Graphemsystems bis 1800 und die Sprache der schöngeistigen Literatur vom Barock bis zur Klassik.

In den letzten Kapiteln, Teil C, befasst sich der Autor mit dem Neuhochdeutschen und dessen Standardisierung in den letzten beiden Jahrhunderten. Er bietet einen Überblick über die Normierung der deutschen Rechtschreibung (von J. Grimm, W. Wilmanns und K. Duden über die Berliner *Konferenz zur Herstellung größerer Einigung in der deutschen Rechtschreibung* 1876 bis zu den jüngsten Rechtschreibreformen) und der deutschen Aussprache (u. a. T. Siebs, *reine Hochlautung*, *gemäßigte Hochlautung*, regionale Varianten mit hochsprachlichem Charakter) sowie über hochsprachliche Eigentümlichkeiten in Österreich und in der Schweiz. Abschließend setzt er sich mit

dem englischen Einfluss auf das Deutsche vom 18. Jh. bis heutzutage auseinander.

Jedes Kapitel enthält zum Schluss Kontrollfragen zum jeweiligen Inhalt als nützliche Lern- und Wiederholungshilfe für Studenten. Die Darlegungen des Verfassers werden durch zahlreiche Leseproben sowie Landkarten und graphische Darstellungen veranschaulicht. Im Anhang sind mehrere Dutzend ausgewählte Lese- und Textproben enthalten. Durch das Gegenüberstellen von Texten aus älteren Perioden mit deren Übersetzungen in ein späteres oder gar heutiges Hochdeutsch soll der Benutzer den Sprachwandel auf phonologischer, morphologischer, semantischer und/oder graphemischer Ebene selbst richtig erkennen können. In einem Glossar werden etwa hundert sprachwissenschaftliche Fachtermini verzeichnet und erklärt. Der interessierte Leser wird auch das 90 einschlägige bibliographische Titel umfassende Literaturverzeichnis als hilfreichen Wegweiser für eine weiterführende, intensivere Beschäftigung mit der Sprachgeschichte zu schätzen wissen.

Abgesehen von einer großen Anzahl von Druck- und Tippfehlern, die es für die nächste Auflage unbedingt zu beseitigen heißt, ist Talangas *Einführung in die Geschichte der deutschen Sprache* ein gelungenes, modern konzipiertes, übersichtlich strukturiertes und in einer auch dem nicht initiierten Leser verständlichen Sprache abgefasstes Lehrbuch für den universitären Gebrauch. Indem der Verfasser die Phänomene des Sprachwandels nicht nur aufzeichnet und beschreibt, sondern in den jeweiligen geschichtlichen, kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontext setzt, wird er nicht nur den Anforderungen der historischen Linguistik gerecht, sondern versteht es auch, das Interesse der Studenten als potentieller Leser zu wecken sowie eine ganzheitliche, synthetische Betrachtungs- und Denkweise bei ihnen zu fördern. Somit stellt Talangas *Einführung in die Geschichte der deutschen Sprache* eine Bereicherung der kroatischen universitären Lehrbuchlandschaft im Bereich Germanistik dar.

zgb-15.indb 265 26.2.2007 12:43:41