Zagreber Germanistische Beiträge

Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft

50.264

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU KNJIŽNICA ZAGREB IVANA LUČIĆA 3 4 FILOZOFSKI FAKULTET

Herausgegeben an der
Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb

Schriftleitung

Marijan Bobinac (verantw. Chefredakteur), Zrinjka Glovacki-Bernardi, Mirko Gojmerac, Maja Häusler, Dragutin Horvat, Svjetlan Vidulić

Wissenschaftlicher Beirat

Ivo Runtić, Stanko Žepić, Viktor Žmegač (Vorsitzender)

Sekretärin der Schriftleitung

Marija Katičić-Horvat, Tel. (01) 620–032

Anschrift der Schriftleitung

Zagreber Germanistische Beiträge, Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb, Ivana Lučića 3, HR–41000 Zagreb.

Zagreber Germanistische Beiträge veröffentlichen literatur- und sprachwissenschaftliche Abhandlungen sowie Bibliographien und Buchbesprechungen. Gefördert vom **Wissenschaftsministerium der Republik Kroatien.**

Bezugsbedingungen

Preis 30 DM zuzügl. Porto. Bestellungen durch Fa. Tamaris. Book Importer and Subscription Agent, Petrinjska 11, HR-41000 Zagreb, Tel (01) 42 43 41, Fax (01) 42 04 12.
Konto Nr. 708100–826–0121, Ilirija banka Zagreb.

Design

Franjo Kiš, Studio Artizon, Zagreb

Satz

Artizon, Zagreb, Ilica 56

Druck

Kerschoffset, Zagreb

Printed in Croatia

©

Abteilung für Germanistik
der Philosophischen Fakultät
der Universität Zagreb

ZGB 3 (1994) (1-152) ZAGREB

Zagreber Germanistische Beiträge

3

INHALT

LITERATURWISSENSCHAFT

VIKTOR ŽMEGAČ
Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik der Goethezeit *1*

CHRISTOPHER BALME
Regionalität, Modernität und Theatralität. Zur Theaterkultur in München um 1900 *13*

MARIJAN BOBINAC
Die Haberer treib'n in's Haberfeld. Zu einem wichtigen Motiv im bayerischen Volksstück von Arthur Müller bis Ludwig Thoma *25*

SVJETLAN VIDULIĆ
Hermann Bahrs *Die neuen Menschen*. Ein frühes 'Abkehrdrama' *47*

ULRICH DRONSKE
Sprache und Gewalt. Anmerkungen zu einigen Dramen von Thomas Bernhard *67*

SPRACHWISSENSCHAFT

DIETER W. HALWACHS
Paralinguistik – Paralanguage. Nonverbal-vokale Phänomene, ihre kommunikativen Funktionen und ihre Notion *77*

STOJAN BRAČIČ
Zu einigen kommunikativen und funktionsstilistischen Aspekten von Redewiedergabe *97*

NADA IVANETIĆ
Todesanzeigen in kroatischen und deutschen Tageszeitungen *109*

DaF

RUDOLF MUHR
Das neue österreichische Sprachdiplom und andere DaF-Zertifikate im Vergleich. Oder: Wozu dienen Lehrzielkataloge im DaF-Unterricht? *127*

TAMARA MARČETIĆ
Gestaltung der Sprachübungen im Rahmen des Germanistikstudiums in Zagreb *141*

BESPRECHUNGEN

MARIJAN BOBINAC
Sealsfields *Austria* im neuen Licht *147*

VELIMIR PIŠKOREC
Zur Entwicklung der österreichischen Rechtssprache *151*

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 1–12

ZUR GESCHICHTS-PHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK DER GOETHEZEIT

Viktor ŽMEGAČ
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

Ästhetische Auffassungen der Goethezeit erscheinen hier im Zusammenhang mit geschichtsphilosophischen Maximen der Epoche. Untersucht wird vor allem die mehr oder minder verdeckte Übereinstimmung zwischen dem Freiheitsbegriff Schillers und der Autonomieästhetik der Klassik und Romantik. Zum weiteren geistesgeschichtlichen Kontext des Themas gehören die divergierenden kulturkritischen Thesen Rousseaus und Baudelaires.

Das Organon der Urteilsbildung wird im 18. Jahrhundert durch die so ausgeprägte Neigung gebildet, geschichtliche Prozesse generell unter wertenden Gesichtspunkten zu sehen, d.h. die Geschichte als ein Ganzes zu begreifen, das Gegenstand metaempirischer Deutung sein kann. In diesem Rahmen ist allenthalben das Bestreben erkennbar, die eigene Epoche als eine bezeichnende Phase der neuzeitlichen Entwicklung zu interpretieren, als »modernes« Zeitalter, wie es dann am Ausgang des Jahrhunderts bei den Romantikern hieß. Mit anderen Worten: die erste umfassende Sichtung der eigenen Zeit, und damit der Grundsätze und Wirkungen der Aufklärung, erfolgte aus der Perspektive der Geschichtsphilosophie.

Das Entwerfen synthetischer Geschichtsbilder ist in der Goethezeit dadurch gekennzeichnet, daß sich zwei Arten von Verständnis gegenüberstehen und zum Teil auch gegenseitig durchdringen. Die eine ist von der Vorstellung eines mehr oder minder stetigen, linearen Fortschritts geprägt, einer »eudämonistischen« Idee, wie Kant diese Auffassung in seiner Abhandlung über den *Streit der Fakultäten* (1798) genannt hat. Dieser Idee zufolge stellt das gegenwärtige Zeitalter die Phase eines gleichsam beschleunigten säkularen Fortschritts dar. Das von der Vernunft erhellte Jahrhundert sieht sich als Exempel des eigenen historischen Optimismus.

Ohne Begründung blieb allerdings die Gesetzmäßigkeit, die man im Hinblick auf den Me-

chanismus einer von Epoche zu Epoche fortschreitenden Bewegung annehmen müßte. Denn es war immerhin die heikle Frage zu beantworten, wie denn angesichts des Schrittes von der Antike zum Mittelalter von einer entsprechenden linearen Entwicklung die Rede sein könne – eine besonders aus der Sicht des Klassizismus empfindliche Frage. Eine Möglichkeit, innerhistorische Probleme dieser Art auszuklammern, lag freilich darin, sie einer metaphysischen Instanz anzuvertrauen, d.h. im Gang der Geschichte einen höheren »Plan der Natur« zu vermuten. Das ist in einer weiteren geschichtsphilosophischen Schrift Kants der Fall, im Aufsatz *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), allerdings mit einer umsichtigen Argumentation, die diesen Versuch weit über die naive Sichtweise mancher philosophierender Zeitgenossen erhebt. Kant räumt der Philosophie das Recht ein, »ihren Chiliasmus zu haben«, und zwar einen solchen, »zu dessen Herbeiführung ihre Idee, obgleich nur sehr von weitem, selbst beförderlich werden kann, der also nichts weniger als schwärmerisch ist«.[1]

In Einklang mit dieser deistisch ausgerichteten Auffassung steht sein zustimmendes Urteil über Rousseaus kulturkritische Diagnostik: »Wir sind«, so sekundiert Kant, »im hohen Grade durch Kunst und Wissenschaft c u l t i v i r t. Wir sind c i v i l i s i r t bis zum Überlästigen zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit. Aber uns für schon m o r a l i s i r t zu halten, daran fehlt uns noch sehr viel.«[2] Sein Hinweis auf den Zwiespalt von zivilisatorisch-technischer Fähigkeit und moralischer Verantwortung (eine Diskrepanz, die heutzutage erst recht von beklemmender Aktualität ist) hat gleichsam resümeehafte Bedeutung.

Obwohl der Aufsatz im Erscheinungsjahr von Herders *Ideen* veröffentlicht wurde, weist er eher zurück auf den ersten, Bückeburger Entwurf zu einer Menschheitsgeschichte, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Diese Schrift ist in letzter Zeit zu Recht in den Mittelpunkt nahezu aller Versuche geraten, die Komplexität geistiger Strömungen im Zeitalter der Aufklärung zu bestimmen. Weitgehende Übereinstimmung herrscht heute in deren Beurteilung vor allem darin, daß die ältere Auffassung, es handle sich um das Kernstück einer aggressiven »Gegenaufklärung«, als überholt gelten muß. Es geht gegenwärtig nur um die Modifikationen der Ansicht, Herders erste breit angelegte geschichtsphilosophische und kulturkritische Schrift sei in ihrer Substanz ein Zeugnis der dem aufklärerischen Denken innewohnenden Selbstkorrektur, jedenfalls ein Dokument erweiterter Fragestellungen auf dem Boden der Aufklärung.[3] Herders Polemik ist zweifellos eine Auseinandersetzung mit einer planen, alle Antinomien einebnenden Apologetik der Gegenwart, keine grundsätzliche Infragestellung aufklärerischer Prinzipien. Daher bereitete das eindeutige Bekenntnis zu einer modernen Humanitätsphilosophie in den *Ideen*, zehn Jahre später, nur flüchtigen Lesern eine Überraschung.

[1] *Kants Werke*, Akademie-Textausgabe, Bd. VIII, Berlin 1968, S. 27.

[2] Ebenda, S. 26.

[3] Vgl. dazu J. Schmidt (Hg.): *Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989.

Im Ordnungssystem der Gegensätze ist in der früheren Arbeit mühelos eine Neigung erkennbar, die in gewissem Sinn bereits die Grundmotive kritischer Bestrebungen vorwegnimmt, denen es um das Aufzeigen der »Dialektik der Aufklärung« (Horkheimer/Adorno) geht. Herders Mißtrauen oder gar offene Abneigung gilt in erster Linie jenen Anzeichen neuer gesellschaftlicher Ordnungskriterien, die man ganz allgemein unter dem Begriff rationaler, namentlich wirtschaftlich sinnvoller Verwaltung zusammenfassen kann. In der ausladenden Bildersprache der Abhandlung steht dafür als Kennzeichen – negativ besetzt – die Maschine, die mechanische Vorrichtung oder Tätigkeit überhaupt. Die Abneigung gegen den zeitgenössischen französischen Materialismus (ein Affekt, der sich auf eigentümliche Weise mit Herders Ablehnung des französischen literarischen Klassizismus berührt) zeichnet sich darin deutlich ab.

Auf der zustimmend konnotierenden Seite sind es dagegen die – heute eher verrufenen – organologischen Vorstellungen des Verfassers: Beschwörungen des »organisch« Gewachsenen in einer vitalistischen und vegetativen Bildersprache (Wärme, Blut, Herz, Bäume, Wurzeln, Äste, Kronen). Dieses Begriffsidiom, das man in der Forschung früher als das primäre Anzeichen eines impulsiven Irrationalismus gedeutet hat, bezieht seinen Sinn eigentlich nicht aus einer mythisch-irrationalen, sondern aus einer historistischen Vorstellungswelt.

Zu bedenken ist, daß alle Urteile Herders ihre Grundlage in einem radikal geschichtlichen – und damit relativierenden – Verständnis von Vergangenheit und Gegenwart haben: das ist das wesentlich Neue an ihnen. Der Autor kann die Gegenwart nicht als das Zeitalter des erreichten harmonischen Stillstands interpretieren, sozusagen als eine erste Posthistoire, er sieht sie vielmehr prozeßhaft, transitorisch, in ihrer geschichtlichen Potentialität, aber auch in ihren gegensätzlichen Bewegungen. Das eigentliche Problem Herders bei der Beurteilung der Gegenwart ist der vorwegnehmende Relativismus, gemäß der Überzeugung, die er bereits im ersten seiner »Fragmente« *Über die neuere deutsche Literatur* (1766/67) formulierte (und die wohl den locus classicus seines Historismus darstellt): »Das ganze Menschengeschlecht, ja die tote Welt selbst, jede Nation und jede Familie haben einerlei Gesetze der Veränderung: vom Schlechten zum Guten, vom Guten zum Vortrefflichen, vom Vortrefflichen zum Schlechtern, und zum Schlechten: dieses ist der Kreislauf aller Dinge. So ist's mit jeder Kunst und Wissenschaft: sie keimt, trägt Knospen, blüht auf, und verblühet.«[4]

[4] *Sturm und Drang. Kritische Schriften*, Heidelberg 1962, S. 201.

Die logisch ergänzende Maxime dazu findet sich in der Schrift von 1774, wenn es – achtzig Jahre vor Ranke – heißt, daß jede Nation »ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich« hat, »wie jede Kugel ihren Schwerpunkt«.[5] Man braucht statt Nation nur Epoche zu sagen, und die Übereinstimmung mit den Termini des späteren Historismus ist lückenlos. Das Phänomen, das man nämlich früher als eine Abfolge von Rationalismus und Irrationalismus verstand, d.h. als eine Antwort »gemüthafter« Kräfte auf einen einseitigen Intellektualismus, bietet sich in der Tat als ein entscheidender historischer Vorgang dar. Zu fassen ist er allerdings eher als der Schritt von der ersten Phase der Aufklärung, gekennzeichnet durch mentale Geschlossenheit (angesichts deren man fast von einer naiven Phase sprechen könnte), zur zweiten, »offenen«, die durch eine relativistische Verunsicherung bestimmt ist. Von dieser zweiten Phase, in der die aufklärerischen Grundpositionen in wesentlichem Maße vom Horizont des Historismus erweitert erscheinen, ging jene Schockwirkung aus, in der man heute einige der auffälligsten Signale der kulturhistorischen Moderne erblickt.

Aus literaturgeschichtlicher Sicht ist zu bedenken, daß der erste Zeitraum der Aufklärung in den meisten europäischen Ländern durch die Weiterführung und Modifizierung klassizistischer Traditionen bestimmt war und daß sich erst in den siebziger Jahren die Zeichen häuften, die bedeuteten, daß die Zeiten einer normativen Kunstauffassung endgültig vorbei seien. Sanktioniert wurde der Schock des Wandels vom »Kunstrichtertum« zur Individualpoetik (oder Gruppenpoetik), mit anderen Worten, der Wandel vertikaler Bewertungen und Anschauungsformen in horizontale, definitiv von der Romantik. Der entscheidende Bruch spielte sich freilich schon zwanzig Jahre zuvor ab, zu einem Zeitpunkt, als gerade in Deutschland, deutlicher als in anderen Ländern, ein poetologischer und zivilisationskritischer Rousseauismus zur Geltung gelangte – ein Rousseauismus, der übrigens im deutschen Sprachbereich in gewissem Maße bereits vor Rousseau spürbar gewesen war. Man denke nur an die zivilisationskritischen Gegensätze in den Werken Hallers und Geßners.

Auf besonders einprägsame Weise bekundeten sich Zeichen einer ästhetischen Diskontinuität im Rahmen der aufklärerischen Moderne in Herders frühen kritischen Schriften sowie bei Goethe in der Sulzer-Rezension (1772) und in den Aufsätzen *Von deutscher Baukunst* (1773) und *Nach Falconet und über Falconet* (1776). Diese sind von den beiden stärksten Motiven der neuen Position der Aufklärung geprägt, dem Individualismus und dem Historismus, wobei als ein Epiphänomen des historischen Grundsatzes die populistische Neigung erscheint (auffallend besonders bei Herder), dagegen als Epiphänomen des Individualismus die Suche nach unkonventionellen Ausdrucksmitteln.

[5] Ebenda, S. 606.

Die Grundkategorien der Aufklärung: die Prinzipien der Überlieferungskritik, der Emanzipation durch Selbstbestimmung und des innovativen Umdenkens haben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei den maßgeblichen Autoren jedenfalls zur Einsicht geführt, das gegenwärtige Zeitalter sei durch eine – positiv oder negativ bewertbare – Instabilität sämtlicher Institutionen gesellschaftlicher, philosophischer, künstlerischer und anderer Art gekennzeichnet.

Herder drückt das in *Auch eine Philosophie der Geschichte* an einer Stelle so aus: »Es ist fast unvermeidlich, das eben das Höhere, Weitverbreitete unsres Jahrhunderts auch Zweideutigkeiten der besten und schlimmsten Handlungen geben muß, die bei engern, tiefern Sphären wegfielen. Eben das niemand fast mehr weiß, wozu er würkt: das Ganze ist ein Meer, wo Wellen und Wogen, die wohin? aber wie gewaltsam! rauschen – weiß ich, wohin ich mit meiner kleinen Woge komme?« Der Abschnitt schließt mit den Worten: »Alle Radien sind schon dem Mittelpunkte so fern – laufen alle, wohin? und wenn werden sie dahin kommen?«[6]

Der Autor sieht die »Dialektik der Aufklärung« auf seine Weise: Das »Höhere«, das Universale des modernen Zeitalters, seines eigenen, ist mit dem Verlust an herkömmlicher Orientierung verbunden, das eine ist ohne das andere nicht zu haben, und die Moderne ist insgesamt eine Reise ins Ungewisse. Auch das Motiv der Zersplitterung, der Partikularisierung klingt an, jener Gedanke, den Schiller im sechsten Brief der *Ästhetischen Briefe* so einprägsam ins Bild der voneinander getrennten Einzelteile des gesellschaftlichen Ganzen gefaßt hat, der Einzelteile, die den Zerfall der Einheit von Erscheinung, Sinn und Zweck vor Augen führen. Allerdings lassen die *Ästhetischen Briefe* gleichsam Rettung erkennen: nämlich in der Idee des ästhetischen Spiels, das zweckfreie Harmonie verheißt.

In einer Zusammenschau der geschichtsphilosophischen Schriften Herders und Schillers aus den beiden letzten Jahrzehnten vor 1800 überwiegen aus heutiger Sicht eindeutig die bejahenden Akzente. Schillers Jenaer Antrittsvortrag von 1789 *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* läßt keinen Zweifel daran, daß der Autor von den Errungenschaften der Gegenwart, vom Zeitalter der Vernunft und vom wahrhaftig »menschlichen« Jahrhundert ohne die geringste Ironie spricht. »Unser sind alle Schätze, welche Fleiß und Genie, Vernunft und Erfahrung im langen Alter der Welt endlich heimgebracht haben«, heißt es dort.[7] Mehr noch, man könne aus der Erkenntnis, daß der zivilisatorische Fortschritt der gegenwärtigen Epoche einen Höhepunkt im Entwicklungsgang der Menschheit darstellt, eine Philosophie der Geschichte ableiten: Der Sinn der gesamten Historie dürfe in der unwillkürlichen Anstrengung der Vergangenheit, das Zeitalter der Vernunft und Humanität herbeizuführen, gesehen werden.

[6] Ebenda, S. 666.
[7] F. Schiller: *Historische Schriften*, Teil III (DTV Gesamtausgabe, Bd. 15), München 1966, S. 23.

Gebraucht man die Begriffe aus den späteren Schriften des Autors, so könnte man hier von einem »unsentimentalischen« Schiller sprechen, der zu Vergangenheit und Gegenwart ein gleichermaßen unbelastetes Verhältnis offenbart. Namentlich ein Vergleich mit dem »sentimentalischen« Gedicht *Die Götter Griechenlands* aus derselben Schaffensperiode zeigt indes einen höchst bemerkenswerten Unterschied in der geschichtsphilosophischen Beurteilung der Antike. Während das Gedicht die Unwiederholbarkeit und Unerreichbarkeit der einstigen Harmonie in der Welt des griechischen Altertums elegisch besingt, geht der Jenaer geschichtsphilosophische Versuch auf unverhohlene Distanz gegenüber rückwärtsgewandter Sehnsucht. Wie bei Kant ist vom »großen Naturplan« die Rede, in dem sich die scheinbare Regellosigkeit in der Freiheit des Menschen offenbart. Die Freiheit, durchdrungen von geschichtlicher Besinnung, »heilt uns von der übertriebenen Bewunderung des Altertums und von der kindischen Sehnsucht nach vergangenen Zeiten; und indem sie uns auf unsre eigenen Besitzungen aufmerksam macht, läßt sie uns die gepriesenen goldnen Zeiten Alexanders und Augusts nicht zurückwünschen«.[8]

Nicht viel anders werden die Dinge in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, ebenfalls aus den achtziger Jahren, den Lesern nahegebracht. Die umfangreiche Schrift ist ja viel mehr als der geschichtsphilosophische Versuch aus der Sturm-und-Drang-Periode auf den Begriff der Vernunft ausgerichtet, und sie schließt folglich mit einem harmonisierenden Ausblick auf die neueste Zeit, in der sich der Gedanke menschlicher, gesellschaftlicher Vervollkommnung kundtut. Die kritische, Antinomien aufdekkende Sicht der siebziger Jahre weicht hier einem weiträumigen perspektivischen Optimismus, allerdings nicht ohne eine Relativierung anderer Art.

Ein Gedanke aus den *Ideen*, der nur selten beachtet wird, verdient in unserem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit. Im vierten Buch seines Werkes bedenkt Herder die Konsequenzen, die sich aus der »Vernunftfähigkeit« des Menschen ergeben, aus der Anlage also, die den Menschen zum Gipfel der Schöpfung macht, zum »König der Erde«. Als die wesentlichen Gaben bezeichnet der Autor die Vernunft und die Freiheit; durch diese beiden erhebt sich der Mensch über das Tier – als der »erste F r e i g e l a s s e n e der Schöpfung«.[9] Ganz im Sinn des aufklärerischen Deismus begreift Herder den Menschen als ein bedingt autonomes Wesen: Gott hat den Menschen geschaffen und ihm den Schauplatz seiner Tätigkeit, seiner relativen Freiheit zugewiesen. Der Weimarer Geistliche vertieft diesen Gedanken, wenn er im Geist der Aufklärung als Anwalt des Intellekts auftritt, jedoch den Fortschritt nicht unbedingt als ein geschichtsphilosophisches Apriori versteht. Die gedankliche Haltung der *Ideen* tritt besonders differenziert in der Auffassung

[8] Ebenda.
[9] *Herders Werke*, hg. von H. Kurz, Leipzig o.J., Bd. III, S. 116.

zutage, der Mensch sei ein großangelegter Versuch, der Vorstellung von Freiheit durch Selbstbestimmung, d.h. durch eine seinem Wesen angemessene Autonomie, eine Chance einzuräumen. Denn er, der Mensch, könne sich zwischen dem Guten und dem Bösen, dem Wahren und dem Falschen entscheiden

»Wie die Natur ihm zwo Hände zu Werkzeugen gab und ein überblickendes Auge, seinen Gang zu leiten, so hat er auch in sich die Macht, nicht nur die Gewichte zu stellen, sondern auch, wenn ich so sagen darf, s e l b s t G e w i c h t z u s e i n auf der Wage. Er kann dem trüglichsten Irrthum Schein geben und ein freiwillig Betrogener werden; er kann die Ketten, die ihn seiner Natur entgegen fesseln, mit der Zeit lieben lernen und sie mit mancherlei Blumen bekränzen.«[10] Allein er ist und bleibt trotz aller Determination durch höhere Fügung wie auch durch seine eigene Lebenswelt ein Geschöpf, das unendlich »bildbar« ist, so daß der Menschenfresser in Neuseeland und der Wissenschaftler Newton Vertreter ein und derselben Gattung sind.[11]

Die fast theologisch-existentialistische Auffassung Herders wird in ihrem Kern von der These beherrscht, daß die menschliche Freiheit in der Spannweite zwischen Humanität und Barbarei gleichsam als ein metaphysisches Experiment zu interpretieren sei. Wenn Herder von der Entscheidungsfreiheit zwischen dem Guten und dem Bösen spricht und zugleich versichert, daß die »allumfassende Güte« Gottes die etwaigen Torheiten der menschlichen Freiheit auffangen und zum besten wenden werde, liegt die Vorstellung von einer mundanen und kosmischen Partie zwischen Licht und Finsternis sub auspiciis regis nahe. So gesehen, nimmt der Grundgedanke im vierten Buch der *Ideen* die Kräftekonstellation des *Prologs im Himmel* in Goethes *Faust* vorweg. Die literarhistorische Betrachtung der Texte sollte diese Zusammenhänge beachten.

Von hier aus ist es nur ein kurzer Schritt zu Schillers weiteren geschichtsphilosophischen Arbeiten. Eine Besonderheit von Schillers Ansichten ist darin zu erblicken, daß für den Autor die Entwicklung des Menschen zur »Freiheit und Humanität« nicht vorstellbar ist ohne die Befreiung von der Herrschaft des Instinktes und ohne die Zuwendung zur Autonomie des moralischen Urteils. So heißt es etwa im Aufsatz *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (1790), einer kleinen, in der Schiller-Literatur seltener berücksichtigten Arbeit: »Dieser Abfall des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralisch Gute darin möglich zu machen, ist ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte...«[12] Der philosophische Betrachter der Geschichte habe das Recht, von einem »Rie-

[10] Ebenda.
[11] Ebenda, S. 117.
[12] Schiller: *Historische Schriften*, S. 25.

senschritt der Menschheit« zu sprechen, »denn der Mensch wurde dadurch aus einem Sklaven des Naturtriebes ein freihandelndes Geschöpf, aus einem Automat ein sittliches Wesen, und mit diesem Schritt trat er zuerst auf die Leiter, die ihn nach Verlauf von vielen Jahrtausenden zur Selbstherrschaft führen wird.«[13]

Schiller läßt den Satz also mit einer Aussage schließen, in der eine aufklärerische Verheißung enthalten ist. Auch er spricht vom Widerstreit zwischen den ethischen Kategorien, doch scheint es für ihn ausgemacht zu sein, daß die Möglichkeit der freien moralischen Entscheidung keine zerstörerischen Folgen haben werde. Von einer Dialektik im Sinn heutiger Bedenken ist hier nicht die Rede. (Eine spätere Trübung der optimistischen Auffassung ist im Gedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* von 1800 erkennbar, wo die geschichtliche Wirklichkeit als ein Schauplatz der Gewalt gesehen wird, die Werte der modernen geistigen Welt daher in den Bereich intelligibler und künstlerischer Projektionen versetzt werden. Die Schlußverse lauten: »Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, / Und das Schöne blüht nur im Gesang.«) Kein Zweifel ist freilich daran, daß Schiller die Entwicklung des Menschen zu einem autonomen sittlichen Wesen primär als einen geistigen Vorgang begreift, als einen Sieg der im weitesten Sinn artifiziellen Einrichtungen und Dinge über die ursprüngliche »Natur«. Mit dem »Abfall des Menschen vom Instinkt« wird eine weite kulturgeschichtliche Perspektive aufgerissen, die einen Vergleich mit Rousseaus Thesen aufdrängt.

Während beim jungen Schiller der Einfluß der Zivilisationskritik Rousseauscher Prägung sehr deutlich ist, nimmt der Autor in seinen späteren Jahren eine Haltung ein, die viel eher mit den Anschauungen eines anderen Vertreters französischer literarischer Kultur vergleichbar ist. Der mehr als sechzig Jahre jüngere Baudelaire hat, vermutlich ohne Kenntnis der theoretischen Schriften Schillers, in seinem Essay über den Maler Constantin Guys *Le peintre de la vie moderne* (1863) die Ansicht vertreten, alle wahrhaftigen kulturellen Errungenschaften, von den ethischen Normen bis hin zu den raffinierten Gebilden der Mode, seien Bekundungen der artifiziellen Neigungen und Bedürfnisse des Geistes, und damit ein Ausdruck der Naturferne, der Trennung von der Welt der bloßen Triebe. Die gesamte Kulturgeschichte könne als ein ununterbrochenes Lob der Künstlichkeit gedeutet werden. *Eloge du maquillage* lautet der bezeichnende Titel des entsprechenden Abschnitts in Baudelaires Versuch.

Schriebe man nun die Geschichte der Idee des Artifiziellen seit dem 18. Jahrhundert (die Geschichte der Künstlichkeit in älteren Epochen folgt anderen Bedingungen und steht daher auf einem anderen Blatt), müßte man feststellen, daß entscheidende Phasen in der Entfaltung dieser Idee gerade in der deutschen Klassik und Romantik zu finden sind. Das ist kein Zufall.

[13] Ebenda, S. 26.

Auf keinem anderen Gebiet geistiger Tätigkeit offenbaren sich die Unterschiede zwischen den einzelnen Phasen und auch Konzeptionen der Aufklärung so einprägsam wie innerhalb des künstlerischen Schaffens und der ästhetischen Theorie. Die als prägnantes Element der Aufklärung auftretende Vergangenheitskritik kommt in der dritten Generation des 18. Jahrhunderts konsequent als Bekenntnis zu einer antinormativen und historistischen Kunstautonomie zur Geltung. Dabei ist, gerade im Hinblick auf die Position der Weimarer Klassik daran zu erinnern, daß Goethes und Schillers Klassizismus der neunziger Jahre eine durch pluralistische Selektion begründete Stilorientierung war und einen anderen geistigen Zuschnitt hatte als der noch weitgehend normativ verankerte Klassizismus in der Epoche Gottscheds.

Worauf es ankam, sei hier wenigstens an einem sehr bezeichnenden Text aus dem Bereich kunsttheoretischer Essayistik aufgezeigt. Werden Goethe und Gottsched in einem Atemzug genannt, denkt man gewöhnlich an das 6. und 7. Buch von Goethes Autobiographie. Doch hier geht es nicht um den Horizont persönlicher Erfahrung, sondern um grundsätzliche ästhetische Auffassungen. Als paradigmatische, wenn auch nicht zu oft behandelte Schrift bietet sich Goethes Dialogessay *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1798) an. (Vgl. dazu meinen Beitrag in Band 1 der »Zagreber Germanistischen Beiträge«, wo der genannte Text in einem anderen Zusammenhang herangezogen erscheint.) Wer die kulturhistorisch bezeichnenden Querelen des 18. Jahrhunderts kennt, wird vor allem den Umstand beachten, daß Goethe die Idee der besonderen, autonomen Logik der Kunstwerke (einer Wahrheit, die grundsätzlich unabhängig ist von der Wahrscheinlichkeit in der mimetischen Anlage der Texte) anhand einer Erörterung der Kunstgattung 'Oper' argumentativ vor Augen führt.

Das Gespräch zwischen einem »Zuschauer«, d.h. einem Kunstliebhaber, und einem »Anwalt«, einem Kritiker, führt zur Erkenntnis, daß auch die gewagtesten theatralischen Eskapaden der Naturferne ihren inneren Sinn haben können, denn Kunst und Natur sind Dinge, die sich nicht nur graduell, sondern auch essentiell voneinander unterscheiden. Nur ein völlig naiver Rezipient verwechselt die Dinge und meint, Naturtreue auch dort fordern zu müssen, wo es sich um hochartifizielle Konventionen handelt. Das Beispielhafte an der Oper, so darf man die Ansicht des Kunstkritikers – und in diesem Fall sicherlich auch Goethes – zusammenfassen, ist gerade die herausfordernde Künstlichkeit auf Schritt und Tritt, namentlich aber das Grundprinzip des Musiktheaters.

Worum es letztlich geht, ist die Logik der künstlerischen Autonomie – und diese war ein halbes Jahrhundert vor dem Erscheinen von Goethes Essay alles andere als ein selbstverständliches Gemeingut intellektueller Anschauung. Vor der Jahrhundertmitte war noch der Einfluß Gottscheds spürbar, und so auch die Wirkung seiner Poetik (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 1730), in der an der Oper kaum ein gutes Haar gelassen wird: sie ist für den Autor der Inbegriff falscher, sinnwidriger Ansprüche der Kunst. Das Lachen und

Weinen, Husten und Schnupfen »nach Noten« beurteilt er unter dem Gesichtspunkt seines ästhetischen Rationalismus als unfreiwillig komisch, unter dem Aspekt seines aufklärerischen Pragmatismus dazu noch als völlig nutzlos.[14] Kurzum, das höfische Gesamtkunstwerk ist für den Verfechter einer rigiden bürgerlichen Moral ein einziges Ärgernis, jedenfalls eine Gattung, deren Prunk sich jener ideologischen Nutzbarmachung entzieht, für die der – übrigens nicht weniger artifizielle – Klassizismus strenger Observanz aus Gottscheds Sicht durchaus geeignet schien.

Goethes Versuch muß vermutlich vor allem in diesem Zusammenhang gesehen werden, nämlich als eine vergleichsweise späte Auseinandersetzung mit der rationalistischen Kunstlehre und dem Kunstrichtertum im Geist der Frühaufklärung. Im Verlauf des Jahrhunderts findet demnach ein deutlicher Wandel statt: ein rigoroses literarisches Zweckdenken wird vom Gedanken ästhetischer Autonomie verdrängt, und das ist ein Vorgang, in dem zugleich auch allgemeine Veränderungen in der Auffassung von den Zielen des »aufgeklärten Zeitalters« zutage treten. Der Begriff der Aufklärung konnotiert nun nicht mehr bürgerliche Didaktik, pragmatische Unterweisung mit den Mitteln einer spezifischen Bildersprache, sondern vielmehr Ungebundenheit und Pluralismus in der Entfaltung geistiger Vorstellungen. Die versöhnliche Haltung gegenüber der Oper ist kein Einzelfall. Goethes Beurteilung (die sowohl den Grundsätzen der Kantschen Ästhetik wie auch den Auffassungen in Schillers *Ästhetischen Briefen* entspricht[15]) ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend für die geschichtliche Konstellation der Weimarer Klassik. Die Betonung der artifiziellen Beschaffenheit ästhetischer Gegenstände ist ambivalent: erkennbar ist einerseits die klassizistische Komponente der Klassik, in der Züge des höfischen Rituals weiterleben, anderseits eine Vorwegnahme romantischer Konsequenzen, im Geist deren die Kunst einen Spielraum (im Doppelsinn des Wortes) in Anspruch nimmt, für den keine Einschränkungen mehr gelten. Man denke nur an die Maxime Friedrich Schlegels aus den Athenäums-Fragmenten, wonach die Freiheit des Dichters keine Grenzen kennt: die romantische Dichtung »ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide«.[16]

Setzt man die europäische Aufklärungsbewegung samt ihren Wurzeln im 17. Jahrhundert mit dem Beginn der kulturgeschichtlichen Moderne gleich, so sind Klassik und Romantik ein eigenständiger Teil dieses Kontinuums, wenn man so will, eine weitverzweigte Weiterführung ursprünglicher Impulse. Von den Anfängen der Aufklärung heben sich diese späteren Phasen durch

[14] J. Chr. Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 4. Aufl., Leipzig 1751, S. 739 f.

[15] Vgl. dazu D. Borchmeyer: *Ästhetische und politische Autonomie: Schillers »Ästhetische Briefe« im Gegenlicht der Französischen Revolution*. In: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*, hg. von W. Wittkowski, Tübingen 1990.

[16] F. Schlegel: *Kritische Schriften*, hg. von W. Rasch, München 1964, S. 39.

jene Entwicklung ab, die zur vollständigen logischen Autonomie und in gewissem Maße auch zur partikulären Ausgrenzung der einzelnen Kulturbereiche führte. Die Gesamtbeurteilung dieser Prozesse hängt von der Perspektive und von der Beschaffenheit der angesetzten Maßstäbe ab. Man kann darin im Sinn damaliger optimistischer Geschichtsphilosophie Schritte zur Freiheit hin sehen, man kann aber auch den übergeordneten Zusammenhang in Max Webers »entzaubernden« Rationalisierung erblicken, oder, ganz ähnlich, in Hermann Brochs Theorie vom »Zerfall der Werte«.

Wie auch immer, aus heutiger Sicht fällt namentlich die unverbrüchliche Gewißheit auf, mit der in der Werteskala der Goethezeit der Philosophie, der Kunst und der Wissenschaft, allegemein also: der geistigen Bildung, der oberste Platz zugewiesen wurde. Goethes später Vierzeiler »Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion; / Wer jene beiden nicht besitzt, / Der habe Religion« wird oft angeführt. Die innerhalb des Spätwerks nicht genau datierbaren Verse stellen eine pointierte Summe zeitgenössischer Kulturdiagnostik dar. Wie ausgeprägt diese Anschauung bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert war, im Zeichen einer »Kunstreligion« und eines modernen Intellektualismus, läßt sich etwa an Friedrich Schlegels *Fragmenten* aus der Zeit um 1800 ablesen. Dort heißt es an einer Stelle fast wortgleich: »Man hat nur so viel Moral, als man Philosophie und Poesie hat.«[17]

Untrennbar von den ästhetischen Anschauungen der Goethezeit erscheint schließlich der Wandel im Verhalten gegenüber der Natur. Entscheidend sind namentlich die Zeichen der Entfernung vom pragmatischen Naturbild der Frühaufklärung. Gemeint sind die mahnenden Stimmen gegen einen mit der Natur leichtfertig umgehenden Zweckrationalismus. Zeugnisse, die vor der Naturentfremdung warnen, finden sich bekanntlich vor allem in romantischen Dichtungen und Schriften, bei Novalis, Tieck, Hoffmann. Im Hinblick auf unser engeres Thema sei ein Text zitiert, der keineswegs zu den literarhistorischen Gemeinplätzen zählt. Er findet sich in der Betrachtung über das 16. Jahrhundert im Historischen Teil von Goethes *Farbenlehre*. Der Autor entfernt sich an dieser Stelle von seiner eigentlichen Fragestellung und gelangt, weit ausholend, zum Versuch einer Diagnostik im Hinblick auf den Wandel in den Nachantiken Weltbildern.

»Doch unter allen Entdeckungen und Überzeugungen möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervorgebracht haben, als die Lehre des Kopernikus. Kaum war die Welt als rund anerkannt und in sich selber abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht alles durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Über-

[17] F. Schlegel, a.a.O., S. 96.

zeugung eines poetisch-religiösen Glaubens; kein Wunder, daß man dies alles nicht wollte fahren lassen, daß man sich auf alle Weise einer solchen Leere entgegensetzte, die denjenigen, der sie annahm, zu einer bisher unbekannten, ja ungeahnten Denkfreiheit und Großheit der Gesinnungen berechtigte und aufforderte.«[18]

Goethes Sicht der Dinge, eine Sicht, die im Sinne von Schillers Begriffsgefüge alles andere als »naiv« ist, nimmt hier zahlreiche kulturkritische Motive späterer Zeiten vorweg. Man mag abermals an Max Weber denken, aber auch an einen Aufsatz von Sigmund Freud, in dem Goethes Ansatz, vermutlich ohne bewußte Anknüpfung, auf eine eigentümliche Weise fortgeführt wird. Gemeint ist der kleine Versuch *Die Widerstände gegen die Psychoanalyse*, erschienen 1925: Von einer Forderung und einem Verzicht im Hinblick auf die Lehre des Kopernikus ist bei Goethe die Rede, von einer Verletzung des menschlichen Bewußtseins durch dieselbe Lehre spricht Freud. Drei Theorien, erklärt der Wiener Gelehrte, hätten die Menschen seit der Renaissance erschüttert: die Psychoanalyse, die Lehre von der Labilität des menschlichen Bewußtseins. Dreimal hätten die Menschen Gewißheiten verloren: im Mittelpunkt zu sein, auserwählt zu sein, sich selbst zu kennen.[19]

Das zentrale Denkmotiv in diesen wie auch in vielen anderen Texten – jeweils in unterschiedlicher Beleuchtung – ist die Deutung des Schocks, den die kopernikanische Wende von der mythischen Überlieferung zum modernen naturwissenschaftlichen, in Maßen und Zahlen faßbaren Weltbild ausgelöst hatte. In Goethes Ansicht tritt dabei eine Neigung besonders deutlich hervor; nämlich der Wunsch, die sinnliche Erfaßbarkeit der Welt als dauerndes Bedürfnis zu bewahren. Zahlreiche Texte, nicht zuletzt in der *Farbenlehre* selbst, lassen die elementare Bedeutung der sinnlichen Evidenz für seine Realitätsauffassung erkennen. Trotz der gelegentlichen spekulativen Züge in der eigenen Anschauung der Natur ist die abwehrende Haltung gegenüber der sich anbahnenden Abstraktheit des modernen Weltbildes eines der Leitmotive in Goethes Schaffen – nicht viel anders als bei Schiller, man denke nur an die Idee der Einheit von Präsenz und Repräsentation in seiner Dramaturgie sowie an die Warnung vor der Abstraktheit der modernen Arbeitswelt in den *Ästhetischen Briefen*. Goethes Festhalten an der Erfahrungsnähe durch den konkreten sinnlichen Eindruck fügt sich als Kontrapunkt fest in das Kulturbild der Epoche. Denkt man an die entscheidenden Fragen des gegenwärtigen Zeitalters, so lassen sich leicht die Linien nachziehen, die von der genannten Epoche in unsere Gegenwart hereinreichen. Die von Goethe und seinen Zeitgenossen erkannten Antinomien der mit der Aufklärung beginnenden Moderne sind jedenfalls von unverminderter Aktualität.

[18] J.W. Goethe: *Sämtliche Werke*, Artemis Gedenkausgabe, Zürich 1949, Bd. 16, S. 395.
[19] *Imago*, Bd. 9 (1925), S. 232 f.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 13–23

REGIONALITÄT, MODERNITÄT UND THEATRALITÄT

ZUR THEATERKULTUR IN MÜNCHEN UM 1900

Christopher BALME
(Universität München)

Zusammenfassung

Gegenstand dieses Aufsatzes ist die besondere Situation der Theaterästhetik in München zwischen 1890 und 1914. Im Vergleich zur Theatersituation in Berlin oder Wien zeichnet sich die Theatermoderne Münchener Prägung durch die Verbindung gegensätzlicher Elemente aus. Der Rückgriff auf autochthon-regionale Elemente steht neben abstrakt-internationalisierenden Tendenzen wie etwa der Stilbühnenbewegung. Das verbindende Element solcher Bestrebungen wird in einer breit angelegten Hinwendung zur Theatralität postuliert. Drei Erscheinungsformen der Theatralität werden untersucht: der Rückgriff auf Ausdrucksformen der Volkskultur; die Neubestimmung der Schauspielkunst als eine Dar-Stellungs-Kunst; die Verwendung der Formen Gerichtsverhandlung und Karnivalsunterhaltung zur theatralen Selbstinszenierung und als Antithese zur traditionellen Form des Theaters.

Wenn es überhaupt ein auffälliges Merkmal der Moderne Münchner Prägung im Gegensatz etwa zur Berliner oder Wiener Moderne gibt, dann liegt es im Bereich der Theaterästhetik, oder vielleicht besser in einer umfassenden Theatralisierung der Kultur in München um 1900. In den Jahren zwischen 1890 und 1914 gab es nirgendwo sonst im deutschsprachigen Raum eine so breitgefächerte theaterästhetische Diskussion und so viele Ansätze zur genuinen Theaterreform. An dieser Aktivität war eine Reihe namhafter Dramatiker beteiligt: Frank Wedekind, Oskar Panizza, Josef Ruederer, Max Halbe, Heinrich Lautensack, Ludwig Thoma, um nur die bekanntesten zu nennen. Ebenfalls von Bedeutung waren Schauspieler und Regisseure wie Otto Falckenberg, Emil Meesthaler, Ernst von Wolzogen und Frank Wedekind in seiner Eigenschaft als Schauspieler. Dazu stießen Künstler und Architekten wie Peter Behrens, Max Littmann und Wassili Kandinsky. Nicht zuletzt gehörten dazu auch zahlreiche Publizisten wie Michael Georg Conrad, Lion Feuchtwanger, Georg Fuchs, Hugo Ball, Marc Henry, Erich Mühsam, Georg Schaumberg. Allerdings sind die genannten Arbeitsgebiete fließend, die Kategorien austauschbar: Dramatiker wurden zu Schauspielern, siehe Frank Wedekind; Publizisten zu Regisseuren, siehe Georg Fuchs, Maler zu Dramatikern, siehe Kan-

dinsky. Und betrachtet man die Besetzungslisten des Schwabinger Kabaretts der »Elf Scharfrichter«, dann entsteht der Eindruck, daß Kabarettist jeder Künstler egal aus welcher Sparte werden konnte.

Um die besondere Theatersituation in München zu charakterisieren, ist es notwendig, den bereits genannten Begriff der Theatralität zu bemühen und zu erläutern. Er ist vielschichtig, vielstrapaziert und, zumindest im theaterwissenschaftlichen Diskurs, nicht einmal voll gesellschaftsfähig.[1] Zum einen dient er als Obergriff für eine große Bandbreite performativer Ausdrucksformen. In diesem Zusammenhang spricht man häufig vom erweiterten Theaterbegriff, obwohl sich der Grad der Erweiterung nie präsize festlegen läßt. In diesem Verständnis des Begriffs stehen der Akt des Spielens und der Akt des Zuschauens im Mittelpunkt. Gemeint ist Oskar Schlemmers bekanntes Schema für »Bühne, Kult und Volksfest« aus dem Jahr 1925.[2]

Abb. 1

SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH

ORTSFORM	MENSCH	GATTUNG	SPRACHE	MUSIK	TANZ
TEMPEL	PRIESTER	RELIGIÖSE KULTHANDLUNG	PREDIGT	ORATORIUM	DERWISCH-TANZ
WIRKLICHE ODER BÜHNEN-ARCHITEKTUR	VERKÜNDER	BÜHNE: WEIHE-BÜHNE FESTSPIEL; GRENZGEBIET; THEATER; GRENZGEBIET; KABARETT VARIETÉ ZIRKUS; ARENA; GUCKKASTEN; ARENA	ANTIKE TRAGÖDIE	HÄNDEL-OPER	OLYMPISCHE SPIELE
STILBÜHNE	SPRECHER		SCHILLER BRAUT VON MESSINA	WAGNER	TANZCHÖRE
ILLUSIONS-BÜHNE	SCHAUSPIELER		SHAKESPEARE	MOZART	PARISER BALLETT
PRIMITIVE KULISSEN	KOMÖDIANT		STEGREIF COMEDIA DEL ARTE	OPERA BUFFA OPERETTE	MUMMEN-SCHANZ
EINFACHSTE BÜHNE OHNE APPARATE U. MASCHINEN	ARTIST		CONFERENCIER	COUPLET JAZZBAND	GROTESK-TANZ
PODIUM GERÜST	ARTIST		CLOWNERIE	BLECHMUSIK	SEILTANZ
FESTWIESE BUDE	SPASSMACHER	VOLKSBELUSTIGUNG	KNITTELVERS MORITAT	VOLKSLIED SCHRAMMELN	VOLKSTANZ

[1] Eine ausführliche Diskussion des Begriffs findet sich in dem Band *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte et al., Tübingen: Narr 1994. Vgl. vor allem den Überblick von Rudolf Münz, *Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie des ältern Theaters*, S. 25-44; vgl. auch Helmar Schramm: *Theatralität und Öffentlichkeit: Vorstudien zur Begriffsgeschichte von 'Theater'*, »Weimarer Beiträge« 2 (1990), S. 223-239.

[2] Aus seinem Aufsatz *Mensch und Kunstfigur*, in: *Die Bühne im Bauhaus*, hg. Walter Gropius und L. Maholy-Nagy, München: Albert Langen 1925, S. 8.

Schlemmer leitet seine Definition des Theaters vom Akt des Schauens, vom Theatron ab. Damit verbunden sind Elemente wie Verstellung, Verkleidung und Verwandlung. Als Konsequenz dieser Definition postuliert Schlemmer eine Art Theatralitätsschema, das von religiösem Kult über Sprechtheater bis zur »naiven Volksbelustigung in Form von Varieté und Zirkus reicht. Mit diesem Theatralitätskontinuum, wie ich es nennen möchte, läßt sich eine große Bandbreite verwandter Phänomene fassen. Eine auf den aufgeführten Dramentext fixierte Theater- oder Literaturgeschichtsschreibung läßt solche Phänomene entweder außer Acht oder verweist sie in den Kompetenzbereich anderer wissenschaftlicher Disziplinen: Der Musikwissenschaft, der Volkskunde, der Ethnologie, oder gar der Religionswissenschaft.

Es gibt jedoch eine weitere Konnotation des Theatralitätsbegriffs, mit dem jede Form der Zuschau-Stellung erfaßt wird. Hierunter lassen sich so diverse Kulturformen wie Karnival und Hinrichtungsrituale, Bußzeremonien und Polit-Spektakel subsumieren. Meine These lautet, daß die Theaterkultur in München um die Jahrhundertwende von der Einsicht in die enge Verwandtschaft und Wechselbeziehung zwischen solchen Theatralitätsphänomenen geprägt und bestimmt wurde. Da sich Theatralität nicht erschöpfend definieren läßt, können in den folgenden Ausführungen lediglich einige Berührungspunkte zur Diskussion gestellt werden, an denen das Theater im engeren Sinne von theatralen Phänomenen im weitesten Sinne befruchtet und beeinflußt wurde. Daß man bei dieser Diskussion über die hinreichend bekannten Schlagworte »Entliterarisierung« bzw. »Retheatralisierung« des Theaters hinausgehen muß, wird schon anhand der zu untersuchenden Bereiche deutlich. Sie sind: erstens der Rückgriff auf Ausdrucksformen der Volkskultur; zweitens die Neubestimmung der Schauspielkunst als eine im wahrsten Sinne des Wortes Darstellungs-Kunst; und drittens die Verwendung der Formen Gerichtsverhandlung und Karnivalsunterhaltung zur theatralen Selbstinszenierung und als Antithese zur traditionellen Form des Theaters.

Theatralität der Volkskultur

Zum ersten dieser Versuche gehörte die intensive Beschäftigung der Theateravantgarde mit der Volkskultur. Zwei Schienen lassen sich ausmachen, auf denen es zu einer Wechselwirkung zwischen den beiden Bereichen kam. Zum einen sei auf die in den neunziger Jahren wachsende Bedeutung der Varieté- und Vaudeville-Aufführungen als Unterhaltungsform für breite Volksschichten hingewiesen. Zum anderen zeigte sich bei der Münchener Intelligenz ein zunehmendes Interesse an bäuerlicher Kultur und deren theatralen Ausdrucksformen.

Bereits Anfang der neunziger Jahre hatte Oskar Panizza, einer der frühen Theatermodernisten Münchens, auf die Bedeutung von Formen der Volkskultur für das fortschrittliche Theater hingewiesen. Ungefähr die Hälfte seiner nichtliterarischen Schriften ist diesen im weitesten Sinne als Theatralitäts-

phänomenen zu bezeichnenden Themen gewidmet. Das thematische Spektrum dieser Schriften reicht von Artikeln über schwäbische Bauernspiele im Allgäu, über das Haberfeldtreiben im bayrischen Gebirge bis hin zu einem »geschichtlichen Überblick« über das Oberammergauer Passionspiel. Hinzu kommt ein längerer Aufsatz über das Verhältnis von Varieté und Klassizismus. Panizzas Interesse an Phänomenen der Volkskultur wurde von der Forschung als Beleg für sein karnivaleskes Denken im Sinne Bachtins und sein anarchistisches Vergnügen an einer Ästhetik der verkehrten Welt gesehen.[3] In bezug auf Panizzas Werk sprach Otto Julius Bierbaum bereits 1896 von »der Wissenschaft des Verkehrten«.[4] Im Zusammenhang mit dem antiklerikalen Gestus seines Skandalstücks, dem *Liebeskonzil* (1895), ist die Verbindung von Karnivalismus und Kirchenkritik sicherlich einleuchtend. Zieht man aber seine Auseinandersetzung mit den oben genannten theatralen Formen hinzu, so weitet sich seine Kritik über Antiklerikalismus hinaus und mündet in einen breit angelegten Angriff gegen die verflachten Schemata des bürgerlichen Literatur- und Konversationstheaters. Von besonderem Interesse sind die insgesamt drei Studien über das bayrische Haberfeldtreiben.[5] Es handelt sich dabei um eine bäuerliche Theatralitätsform, in der eine verhaßte Person des öffentlichen Lebens dem Spott der Öffentlichkeit preisgegeben und schließlich aus dem Dorf vertrieben wurde. Diese Form der bäuerlichen Selbstjustiz erreichte in den neunziger Jahren solche Ausmaße, daß sie als Angriff gegen staatliche Jurisdiktion betrachtet wurde, harsche Repressalien seitens der Staatsorgane nach sich zog und schließlich vollständig ausgerottet wurde. Die theatralen Aspekte dieses Brauchs sind an visuellen und an dramaturgischen Merkmalen festzustellen. Zum einen waren die Teilnehmer an einem solchen Treiben maskiert und fantastisch-grotesk kostümiert.[6] Zum anderen hatte ein solches Treiben einen textlich festgelegten und dialogisch struktu-

[3] Vgl. Peter Jelavich: *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance 1890-1914*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1985, S. 67.

[4] O.J. Bierbaum: *Oskar Panizza*, »Die Gesellschaft« 9 (1893), S. 977-989; zitiert nach Jelavich, S. 71.

[5] Vgl. Oskar Panizza: *Die Haberfeldtreiben im bairischen Gebirge – Eine sittengeschichtliche Studie*, Berlin: Fischer 1897. Diese Studie beruht auf einem längeren Aufsatz, den Panizza 1894 in der »Neuen Deutschen Rundschau« 5 veröffentlichte. Eine kurze Darstellung seiner Gedanken findet sich in seinem Aufsatz *Haberfeldtreiben: Über einen internationalen heidnisch-christlichen Kern in der 'Haberfeldtreiben'*, »Wiener Rundschau« 1 (1897), S. 261-267.

[6] Panizza zitiert aus einer früheren Quelle die folgende Beschreibung: »Nun sieht man die Haberer heranschleichen, einzeln oder in Gruppen; aus allen Richtungen, auf allen Pfaden kommen sie herbei, fantastisch vermummt, wie es die bäuerliche Garderobe und Einbildungskraft zulässt. In Harnischen von Goldpapier, in Helmen von Silberpapier, alten Soldatenkasketen, abgetragenen Uniformstücken, Ritterkrägen, Kapuzinerkutten, mit allem, was sich an Kostümen vorfindet, erscheinen Einige: Andere, nicht so wol ausgestattete, schaffen sich Fantasie-Kostüme aus Kuhhäuten, Schaffellen; [...] die Gesichter werden Rosshaar oder trokenem Moos vollenden das Kostüm, welches zuweilen an grotesker Scheusslichkeit Alles überbietet, was man sich in der Art vorstellen kann.« Oskar Panizza: *Die Haberfeldtreiben im bairischen Gebirge – Eine sittengeschichtliche Studie*, Berlin: Fischer 1897, S. 56 f.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU KNJIŽNICA ZAGREB IVANA LUČIĆA 3 FILOZOFSKI FAKULTET

rierten Handlungsablauf. Eine Reihe solcher Haberfeld-Texte gab Panizza mit der Bemerkung heraus, sie ähnelten mittelalterlichen Dramentexten: »Die Dialekt-Strofen sind von hochdeutschen, reschie-artigen Bemerkungen begleitet, und das Ganze könnte eigentlich als das bezeichnet werden, was man bei den alten religiösen Schauspielen eine 'Dirigir-Rolle' nante.«[7] Texte dieser Art stellen in Panizzas Augen ein genuin autochthones bäuerliches Theater dar, vielmehr als das von ihm in abschätziger Weise angeführte »Schlierseer Bauerntheater«.[8]

Die in Panizzas Ausführungen zu beobachtende Tendenz, einem volkskundlichen Phänomen eine hohe ästhetische Wertigkeit zuzuschreiben und damit althergebrachte Wertmaßstäbe in Frage zu stellen, ist charakteristisch nicht nur für Panizzas Denken sondern für die Theatermoderne in München insgesamt. Andere beliebte volkstümliche Formen, die häufig mit dem traditionellen Theater in Verbindung standen, waren, wie bereits erwähnt, das Varieté und der Zirkus. Zunächst zum Varieté und seinen verwandten Formen. Im Jahre 1901 standen den vier subventionierten Münchener Theatern mindestens zehn registrierte Varieté-Spielstätten, von den nichtlizensierten ganz zu schweigen, gegenüber.[9] Diese von der traditionellen Theaterwissenschaft häufig vernachlässigte Theaterform verdient aber aufgrund ihrer Stellung im Münchener Theaterleben um 1900 besondere Beachtung. Die offensichlichste Verflechtung von Volksunterhaltung und Theateravantgarde besteht in der Kabarettbewegung, die mit der Gründung der »Elf Scharfrichter« im Jahre 1901 für Münchens Künstler-, Literatur- und Theateravantgarde ein neuartiges Forum schuf. Auch wenn die Gründungsimpulse für die deutsche Kabarettbewegung in erster Linie aus Paris kamen und der sozial- und kunstkritische Grundgestus der Form mit der Unterhaltungsform des Varietés wenig gemeinsam hatte, so wurde doch bewußt an die lose Nummernstruktur des Varietés angeknüpft. Eine weitere Verknüpfung von Volksunterhaltung und Avantgarde manifestiert sich in der Person des 'Volks-Sängers' Karl Valentin, der 1903 seine ersten Auftritte hatte und bereits 1908 bei Münchener Künstlern und Literaten mit Privatauftritten ein gern gesehener Gast war.[10] Das, was später in der Weimarer Republik als Umfunktionierung der Volkskultur im Zuge der Politisierung des Theaters bekannt wird[11], zeichnet sich bereits hier

[7] Panizza, a.a.O., S. 72 f.

[8] »Vor einigen Jahren meinten die Münchener angesichts des Schlierseer Bauerntheaters: das sei der echte, unverfälschte Bergkristall gegen die Glasscherben der Hofpaur'schen Truppe. Was werden sie erst vor diesem Text sagen?«, a.a.O., S. 71.

[9] Für diese Zahl vgl. Peter Jelavich, 1985, S. 160.

[10] Vgl. hierzu das Auftrittsverzeichnis von Valentin in: Wolfgang Till (Hg.): *Karl Valentin: Volks-Sänger? DADAist?*, München: Knaur 1982, S. 480. Zu seinen Gastgebern gehörten u.a. Ludwig Ganghofer, Professor Stuck sowie der Münchner Journalisten- und Schriftstellerverband.

[11] Zu diesem Phänomen vgl. Christopher Balme: *The Reformation of Comedy: Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*, Dunedin: Dept. of German 1984.

als eine gegenseitige Annäherung zweier bis dahin ästhetisch unversöhnlicher, und durch Gesellschafts- und Bildungsunterschiede kaum überbrückbarer Gegensätze ab. Die spätere Vereinnahmung Valentins durch die Weimarer Intelligenz ist nur das bekannteste Beispiel von der Wechselwirkung zwischen einer genuin regional-autochthonen Ausdrucksform und der künstlerischen Avantgarde. Die Annäherungsdynamik hatte jedoch schon vor 1900 begonnen.

Schauspielkunst

Vom Varieté zum Zirkus ist nur ein kleiner Schritt, und vom Zirkus zur Schauspiel- und Darstellungskunst bedarf es nur eines Schauplatzwechsels, nicht aber eines Wechsels der Optik. Auf die innere Verwandschaft von Schauspielkunst und Zirkusdarbietungen wies bekanntlich Frank Wedekind wiederholt hin.[12] Der Virtuosität und der ausgestellten Zur–Schaustellung der Zirkusartiskik stellt Wedekind die zurückgenommen-internalisierte, ja intime Schauspielkunst des Naturalismus gegenüber. Für die naturalistische Schauspielkunst hat Wedekind bekannterweise nur Sarkasmus übrig:

> Der Schauspieler steckte die Hände in die Hosentaschen, stellte sich, dem Zuschauer den Rücken kehrend, neben den Souffleurkasten und wartete in großer Behaglichkeit, bis er das Wort, das ihm der Souffleur zurief, verstanden hatte. Verstand er das Wort falsch, dann schadete das auch nicht sonderlich viel, denn seine Zuhörer waren im wesentlichen die Theaterarbeiter, die hinter den Kulissen Skat oder Tarock spielten.[13]

Mit seiner Kritik am naturalistischen Schauspielstil der Brahm-Schule greift Wedekind ein zentrales Thema der Theaterreformbewegung auf. Der psychologisierenden Intimität des Naturalismus setzen Wedekind und andere Reformer wie Georg Fuchs eine ostentative Darstellungskunst entgegen. Ihr Neuansatz hat zwei Hauptaspekte: Zum einen wird der Körper und nicht die Sprache als zentrales Medium des Schauspielers betrachtet, und zum anderen wird die Existenz einer Vierten Wand als notwendige Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum in Frage gestellt. Wedekinds Beschäftigung mit der Schauspielkunst resultierte allerdings weniger aus einem allgemeinen Reformwillen als aus der Verzweiflung über schlechte Aufführungen seiner eigenen Werke. Um diesem Notstand abzuhelfen, trat er ab 1898 in Aufführungen seiner Werke regelmäßig selbst als Schauspieler auf. Daß sein Schauspielstil ungewöhnlich und neuartig war, bezeugen die zahlreichen Kommentare dazu, die jedoch in der Wertung alles andere als einheitlich sind. In einem Punkt waren sich freilich alle Kommentatoren und Kritiker einig: daß Wedekinds eigenartiger Schauspielstil in keiner Weise naturalistisch wirkte. Ein häufig wiederkehrender Einwand war, daß er nur sich selbst spielen, nie in die Rolle des Charakters schlüpfen würde und daher »dilettantisch« wirkte.[14] Daß diese Kritikerurteile von einer durch die Dramatik Hauptmanns und Ibsens und dem Regiestil Otto Brahms geprägten Optik gesteuert wurden, hat Wedekind selbst immer wieder betont. Wedekinds Normverletzung lag darin, daß weder er noch die Zuschauer imstande waren, die Charakterdarstellung von der Persönlichkeit Wedekinds abzukoppeln. Es entstand eine doppelte Optik von Rolle und Rollendarsteller, die dem Wesen der Darstellungskunst inhärent ist, aber in der Ideologie des naturalistischen Schauspielstils eine deutliche Akzentuierung zugunsten der Rolle mit einer einhergehenden Zurückdrängung des Rollendarstellers erfahren hat. Die Präsenz der Persönlichkeit Wedekinds auf der Bühne, die diese doppelte Optik überdeutlich machte, konnte nur toleriert werden, wenn eine Identität von Figur und Autor postuliert wurde. Daß dies auch unentwegt geschah, ist nicht nur auf einen Hang der Kritiker zum trivialen Biographismus zurückzuführen, sondern decouvriert zugleich einen ad absurdum geführten konsequenten Naturalismus. Diese doppelte Optik ist auch als Folge der »Semiotik der Berühmtheit« zu sehen[15]: Die Zeichenhaftigkeit der Persönlichkeit des Darstellers stellt ein zusätzliches Bedeutungspotential bereit, das mit der Rollendarstellung ständig interferiert. Das heißt, daß Frank Wedekind der Dramatiker, Frank Wedekind der Bänkelsänger, Frank Wedekind der Kabarettist und nicht zuletzt Frank Wedekind der Zuchthäusler, all die im öffentlichen Bewußtsein vorhandenen Assoziationen mit der Person Wedekinds, auf die jeweiligen Bühnenfiguren abfärbten. Daß es sich hier um ein Theatralitätsphänomen handelt, zeigt sich darin, daß wir es mit Bedeutungsebenen zu tun haben, die außerhalb der Fiktion der Bühnenhandlung zu suchen sind.

Stilbühne

Die für Frank Wedekind und die Münchener Theaterreformer charakteristische antinaturalistische Haltung findet sich auch im Konzept der Reliefbühne wieder. Anstelle der perspektivischen Wirkung der Guckkastenbühne

[12] Vgl. besonders die Aufsätze *Im Zirkus* (1887) und *Zirkusgedanken* (1888), die Wedekind nach dem Besuch eines Zirkus in Zürich für die »Neue Zürcher Zeitung« verfasste.

[13] Das Zitat stammt aus *Schauspielkunst*, die als selbständige Veröffentlichung 1910 erschien. Zitiert wird nach: Frank Wedekind: *Werke*, Bd. 3, hrsg. von Manfred Hahn, Berlin/Weimar: Aufbau 1969, S. 215.

[14] Bekanntlich hat Brecht genau das Charakteristikum des Sich-Selbst-Spielens als Vorbild für seine epische, antinaturalistische Schauspielkunst hervorgehoben. Vgl. Brecht: *Gesammelte Werke 15*, Frankfurt/M.: Shrkamp 1967, S. 3f: *Nachruf auf Frank Wedekind.*

[15] Zu diesem Begriff vgl. Michael Quinn: *Celebrity and the Semiotics of Acting*, »New Theatre Quarterly« 4:22 (1990), S. 154-161.

postulierten Künstler und Publizisten des Münchener Jugendstils wie Adolf Hildebrandt, Peter Behrens und allen voran Georg Fuchs eine flache Relief- bzw. Stilbühne. Dieses Reformvorhaben, das schließlich 1908 in der Errichtung des von Max Littmann entworfenen Münchener Künstlertheaters gipfelte, war sowohl regional wie international in Konzeption und Wirkung. Regional war das Vorhaben insofern als es ein genuin Münchener Unternehmen war, international war seine Wirkung auf die Förderung einer antirealistischen Theaterästhetik, die Fuchs im Dictum »Retheatralisierung des Theaters« zusammenfaßte.[16] Zentrale Elemente dieser Theaterkonzeption waren Abbau der Rampe und Rhythmisierung der Darstellungskunst, wobei dem Tanz als anthropologischer Grundlage der Schauspielkunst eine Schlüsselrolle zukommen sollte.[17] Die Stil- bzw. Reliefbühnengewegung geht über eine dekorativ-ästhetisierende Theaterkonzeption hinaus. Vor allem bei Fuchs geht es nicht nur um eine Retheatralisierung des Theaters, sondern Theaterreform ist für ihn nur eine Vorstufe zu einer umfassenden kultisch-rauschhaften Lebensreform. Theatralisierung oder Theatralität meint bei Fuchs die Inszenierung von Menschen für Menschen, das Volk wird zum eigenen Schauspiel, wie Rousseau und in seiner Nachfolge Romain Rolland meinten.[18] Zurecht wurden seine Gedanken als Vorwegnahme einer faschistisch-totalitären Volksmobilisierung im Sinne der an Wirksamkeit kaum zu überbietenden Reichsparteitage gedeutet. Der kultisch-ekstatische Theaterbegriff von Georg Fuchs stellt ohne Zweifel die Ideologie der bürgerlichen Intimität in Frage, die eigene Zur-Schaustellung auf wenige Ausnahmen reduziert.

Im verdunkelten Zuschauerraum des bürgerlichen Theaters gab es kaum die Gefahr, aus dieser Zurückgezogenheit gerissen zu werden. Zu den wenigen institutionell bzw. kulturell sanktionierten Ausnahmen gehörten Gerichtsverhandlungen und Karneval bzw. Fasching. In München um 1900 wiesen beide Phänomene engere Beziehungen zum Theater auf, als oberflächlich der Fall erscheinen mag. Mit der Münchener Faschingskultur und ihrer Institutionalisierung von Verstellung, Maskierung und des Rollenspiels konnte die Berliner Moderne nicht konkurrieren. Aber neben solchen auffälligen Elementen lassen sich andere Bezüge und Wechselwirkungen zwischen Fasching und dem Theaterleben in München feststellen. Zum Beispiel bestand eine enge räumliche Kontiguität von Fasching und Theater. Künstlerbälle fanden häufig in Theatern und Theater-Cafés statt. Bekannte Kabarettisten und Schauspieler(innen) wie Mary Irber waren gern gesehene Gäste auf solchen Bällen. Dieser ersten Soubrette des eher zweifelhaften »Intimen Theaters« widmete sogar Lion Feuchtwanger in der Zeitschrift »Die Schaubühne« eine Würdigung.[19] Die fließenden Übergänge von anspruchsvollem Sprechtheater über Varieté bis hin zum Faschingsball wurden nirgendwo deutlicher als am Fall des Deutschen Theaters in der Schwanthalerstraße. Diese 1896 unter großem Aufwand als Forum für moderne Dramatik eröffnete Bühne machte nach einem Jahr Pleite. Das Gebäude wurde von dem Varieté-Unternehmer Hugo Oertel aufgekauft, der daraus nicht nur ein erfolgreiches Vaudeville-Theater machte, sondern es während der Saison zum populärsten Faschingssaal Münchens umfunktionierte.[20] Wenn man der »Semiotik des Spielortes« Bedeutung beimessen will, wie es die heutige Theaterwissenschaft in zunehmendem Maße tut[21], so weist die Semiotik des Deutschen Theaters in München um 1900 ein recht komplexes Zeichenfeld auf. An ein und demselben Ort läßt sich das Theatralitätsprinzip kaum besser demonstrieren. Bei der Eröffnung im Jahre 1896 konnte man an ein und demselben Abend Beethovens *Die Weihe des Hauses* lauschen, einen Einakter von Josef Schaumberger sowie Max Halbes naturalistisches Erfolgsstück *Jugend* sehen und zum Schluß ein Kostümballett goutieren. Ein Jahr später fanden auf derselben Bühne Vaudeville-Aufführungen mit Tanz, Akrobatik, Sketchen statt, und bald darauf kamen Filmvorführungen und in der einschlägigen Saison Faschingsbälle hinzu. Somit waren an einem Ort mit Ausnahme religiös-kultischer Feiern beinahe sämtliche Kategorien von Oskar Schlemmers Theatralitätsschema abgedeckt.

Ein weiteres Theatralitätsphänomen, das allerdings eher von der Kultur- als von der Theaterwissenschaft hervorgehoben wird, ist die Bedeutung der Gerichtsbarkeit. Vor allem im Zuge der Foucault-Rezeption hat man sich intensiv mit den visuell-inszenierten Aspekten der Gerichtsbarkeit, allen voran mit Hinrichtungsspektakeln beschäftigt.[22] Aber auch die Form des Prozesses selbst, die Struktur von Rede und Gegenrede, weist eine dramenanaloge Grundstruktur auf, die bereits Sophokles und Shakespeare erkannt haben. Auf die Frage des Prozesses im Drama will ich hier nicht eingehen, sondern auf das

[16] So lautet das Motto von Fuchsens 1909 veröffentlichter Schrift *Die Revolution des Theaters*. Zu Georg Fuchs vgl. die Dissertation von Lenz Prütting, *Die Revolution des Theaters: Studien über Georg Fuchs*, Diss. München 1971. Auszüge aus den schwer zugänglichen Schriften von Georg Fuchs finden sich in Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek: Rowohlt ²1986, und Christopher Balme (Hg.): *Das Theater von Morgen: Texte zur deutschen Theaterreform 1870-1920*, Würzburg. Königshausen + Neumann 1988.

[17] Vgl. hierzu die Schrift von Fuchs, *Der Tanz*, Stuttgart: Schrecher & Schröder 1906. Auszugsweise wieder abgedruckt in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. Klaus Lazarowicz und Chr. Balme, Stuttgart. Reclam 1991.

[18] Gemeint ist hier Rousseaus in seiner Schrift *Brief an d'Alembert* (1769) geäußerte Forderung nach Volksfesten statt Theater. Auf Rousseau beruft sich Romain Rolland in seiner Aufsatzsammlung *Le théâtre du peuple* (1903).

[19] Vgl. Jelavich, S. 240 f.

[20] Das Schicksal des Deutschen Theaters von seiner Gründung bis zur Umfunktionierung in ein Vaudeville-Theater wird von Jelavich eindringlich geschildert, vgl. S. 119 f.

[21] Vgl. z.B. die Untersuchung von Marvin Carlson, *Places of performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1989. Für ein deutsches Beispiel dieses Ansatzes vgl. Klaus van den Berg: *The Geometry of Culture: Urban Space and Theatre Buildings in Twentieth Century Berlin*, »Theatre Research International« 16:1 (1991), S. 1-16.

[22] Vgl. hierzu Richard van Dülmen: *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München 1985.

Dramatisch-Theatrale im Prozeß. Im politisch polarisierten Kontext der Münchener Moderne, in dem Stücke regelmäßig verboten und deren Verfasser angeklagt und gelegentlich eingesperrt wurden, hatten Prozesse eine nicht zu unterschätzende Ersatzfunktion für die fehlenden Aufführungen. Ein bekanntes Beispiel ist hier wieder Oskar Panizza, dessen anti-klerikale Satire, *Das Liebeskonzil*, zu einem berühmten Skandalfall wurde. Aufführungen des Stückes wurden untersagt, Exemplare des gedruckten Textes konfisziert, und der Verfasser steckbrieflich verfolgt. Des Angeklagten habhaft zu werden, erwies sich für die Münchener Polizei als unproblematisch, da Panizza kaum warten konnte, vor Gericht gestellt zu werden. In Ermangelung einer Aufführung seines Stückes suchte er im Gerichtssaal ein öffentliches Forum, um seinen Kampf gegen die Kirche fortzusetzen. Von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen, hatte er im Verlauf des Prozesses wiederholt Gelegenheit. Die Jury blieb jedoch skeptisch und Panizza wurde zu einem Jahr Gefängnis verurteilt.

Das Gericht diente nicht nur Modernisten wie Panizza oder Wedekind als Bühne zur Selbstinszenierung. Auch die Kräfte der Reaktion suchten die öffentliche Wirkung der Gerichtsverfahren als Plattform und Waffe im Kampf gegen die »zersetzenden« Einflüsse moderner Theaterkunst einzusetzen. In diesem Zusammengang ist vor allem Armin Kauner, Begründer des Münchener »Männervereins zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit« zu nennen. In zahlreichen Prozessen instrumentalisierte Kauner wiederholt den Gerichtssaal als Forum zur Bloßstellung und Denunziation der »Unsittlichkeit«. Im Rahmen solcher Prozesse kam es sogar zu »Aufführungen« des beanstandeten Materials. Kauner schreckte nicht vor Verleumdung zurück, um im Zuge der Klage die Möglichkeit zur Darstellung seiner Überzeugungen zu erhalten. In einem solchen Prozeß wegen Verleumdung, der vom Direktor des Intimen Theaters, Vallé, angestrebt wurde, las Kauner einen Sketch des Theaters im vollen Wortlaut im Gerichtssal vor.[23] Diese »Aufführung« zusammen mit den Aussagen einiger sittlich beleidigter Zuschauer führten zu einem Freispruch für Kauner und zur Schließung des Theaters.

Mit dem Vergleich von Theater und Gerichtsverhandlungen ist sicherlich ein Endpunkt am Theatralitätskontinuum erreicht worden. Das Beispiel macht aber deutlich, welchen Stellenwert das Theater für München in diesen Jahren hatte. Es war keine ästhetische Oase, sondern ein Ort, an dem sich gesellschaftlich relevante, kulturelle und ideologische Diskurse trafen. Wenn es überhaupt einen gemeinsamen Nenner für die Reformideen und Theateraufassungen dieser Zeit gibt, dann besteht er in der Erweiterung des Theaterbegriffs im Sinne der Theatralität. Theater um 1900 in München war mehr als eine der klassischen Kunstformen neben Dichtung, Malerei und Musik; es wurde zum Modell für Kultur und Leben schlechtin. Diese Theater-Kultur

[23] Die Einzelheiten zum Fall Kauner finden sich in Jelavich, S. 238.

eröffnete die Möglichkeit für eine Vielzahl von Identitäten, Rollen und Lebensentwürfen. Das Phänomen der Aufsplitterung von Identitäten, des Ineinanderfließens von Sein und Schein gehört natürlich zu den zentralen Erfahrungen der Modernität überhaupt. So gesehen ist die Theaterkultur in München mit ihrer allumfassenden Theatralisierung mehr als nur eine regionale Ausprägung der Moderne, sondern nimmt die Funktion einer Vorreiterrolle in einer internationalen Bewegung ein.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 25–46

DIE HABERER TREIB'N IN'S HABERFELD

ZU EINEM WICHTIGEN MOTIV IM BAYERISCHEN VOLKSSTÜCK VON ARTHUR MÜLLER BIS LUDWIG THOMA

Marijan BOBINAC
(Universität Zagreb)

Ob das Münchner (und in diesem Zusammenhang wird das weitgehend mit bayerisch gleichgesetzt) Volkstheater und Volksstück des 19. Jahrhunderts nur zwei bis drei Jahrzehnte[1] oder gar fünfzig Jahre[2] hinter der entsprechenden Entwicklung in Wien zurück war, kann nicht genau nachgewiesen werden.* Die Überlegenheit der österreichischen Metropole auf diesem Gebiet im deutschsprachigen Raum ist jedenfalls so ausgeprägt, daß sie ernsthaft nicht angezweifelt werden kann. Die Münchner volkstümlichen Bühnen verdienen aber trotzdem viel mehr Aufmerksamkeit, als das bisher in der Forschung der Fall war. Das bezieht sich namentlich auf die lokal gefärbten, auch literarisch interessanten Theatertexte, welche in München seit der Mitte des 19. Jahrhunderts regelmäßig aufge-

Zusammenfassung

Am Motiv des Haberfeldtreibens (einer eigentümlichen Art des Femegerichtes in Oberbayern), das in den hier erörterten Bühnentexten die Handlung bestimmt, versucht der Vf. den Weg des bayerischen Volksstücks von seinen trivialen, kommerziellen bis zu seinen kritischen, anspruchsvollen Formen zu zeigen. Die Stücke von A. Müller, C. Lichtenfeld, J. Ruederer und L. Thoma können, obwohl nur ein Bruchteil eines umfangreichen Korpus, als repräsentativ für die intensive Entwicklung der Gattung in den letzten Jahrzehnten des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesehen werden.

* Diese Arbeit wurde durch ein DAAD-Forschungsstipendium ermöglicht.

[1] Hanns Werner Rückle: *Die »Münchner« vom Gärtnerplatztheater, ein Beitrag zur Geschichte des Münchner Volkstheaters*, Diss., München 1929, S. 13. Im folgenden zitiert als Rückle.

[2] Eugen Weigl: *Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert (1817-1900)*. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 13, München 1959, S. 76. Im folgenden zitiert als Weigl.

führt wurden. Der erste bedeutende Verfasser solcher Stücke war Franz Prüller, dessen Name am Anfang einer eigenständigen Entwicklung des bayerischen Volksstücks steht; bereits um die Jahrhundertwende wird sie so bedeutende Autoren wie Josef Ruederer oder Ludwig Thoma aufweisen, um dann mit Marieluise Fleißer oder Ödön von Horváth bzw. mit Martin Sperr und Franz Xaver Kroetz im 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt zu erreichen. Anhand eines wichtigen Motivs soll in diesem Aufsatz die besagte Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg auf einzelnen, ausgewählten Stationen verfolgt und in einigen ihrer Aspekte beleuchtet werden.

1.

Franz Prüller (1805-1879) hat sich um das Volksstück v.a. damit verdient gemacht, daß er die Figur des Bauern von dem alten Schema emanzipiert hat, nach welchem auf den Vorstadtbühnen die Landbewohner vom städtischen Publikum als Dummköpfe ausgelacht wurden. Bei ihm kommt der Bauer in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung und wird auch von den Städtern ernstgenommen: ein Merkmal der Dramaturgie Prüllers, das er der Dorfgeschichte verdankt und das später auch den österreichischen Volksstückreformator Ludwig Anzengruber wesentlich beeinflußen wird.[3] Prüller selbst – nach seinen anfänglichen Erfolgen in den fünfziger Jahren – verliert immer mehr an Leistungskraft und verschwindet mit dem Untergang der Vorstadtbühnen der Familie Schweiger (welche zwischen 1817 und 1865 den Volkstheaterbetrieb in der bayerischen Hauptstadt beherrscht hat)[4] schließlich vom Spielplan.

Ein neues Theaterunternehmen wird jetzt zur Pflegestätte des bayerischen Volksstücks: das Aktienvolkstheater am Gärtnerplatz, ein Theaterhaus, das mit verschiedenen Zielsetzungen und Spielplänen bis in unsere Gegenwart existiert. Da der neuen Bühne, die sich zunächst die Darstellung »des allgemein menschlichen, zurückgestrahlt aus dem Spiegel der besonderen Volks- und Stammeseigentümlichkeit« (Weigl, S. 49) zur Aufgabe stellte, entsprechende Stücke fehlten, schrieb der Verwaltungsrat einen Wettbewerb aus. Den ersten Preis erhielt Arthur Müller für sein Stück *Ein Haberfeldtreiben* (Weigl, S. 56).

[3] Zu Prüller vgl.: Max See: *Der Volksdichter Franz Prüller (1805-1879)*, Diss., München 1932.

[4] Über die Geschichte des Münchner Volkstheaters vgl. außer Weigl, Rückle und See auch: *Geschichte des Münchner Volkstheaters*. Hg. vom Volkstheater München anläßlich der Wiedereröffnung am 24. November 1983, München 1983; Monica Blanc: *Eduard Binders Volkstheater*, Magisterarbeit, München 1983; Christa Ruber: *Die Münchner Volkstheater im 20. Jahrhundert*, Magisterarbeit, München 1986; Gudrun Köhl und Hannes König: *Volkstheater in München*, München 1981; Rainer Hartl: *Aufbruch zur Moderne. Naturalistisches Theater in München*, Diss., München 1975 (Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 6).

Obwohl Müller (1830-1873) kein gebürtiger Bayer war, sondern, in Breslau geboren, als junger Mann nach Süddeutschland kam und dort bis zu seinem frühen Tode blieb, feierte er seine einzigen Erfolge mit bayerischen Volksstücken, wobei das vom Aktienvolkstheater preisgekrönte Stück den stärksten Beifall beim Münchner Publikum fand. Er und sein dramatisches Werk wurden bald vergessen, da neue Stückeschreiber die Gunst der Zuschauer für sich gewinnen konnten. Das, was Arthur Müller jedoch unter den zahlreichen poetae minores des bayerischen Volkstheaters interessant macht, ist u.a. auch der Umstand, daß er, meines Wissens, als erster das Motiv des Haberfeldtreibens, einer eigentümlichen Art des Femegerichtes in Oberbayern, in den Vordergrund der dramatischen Handlung rückt und somit eine thematische Linie begründet, die um die Jahrhundertwende ihre Höhepunkte erreichen wird: bei Josef Ruederer (*Die Fahnenweihe*, 1895) und Ludwig Thoma (*Magdalena*, 1912).

In ihrer Absicht, dem Publikum der volkstümlichen Bühnen zu gefallen, versuchen Müller und seine Zeitgenossen (und allen voran Hermann von Schmid, von dem noch die Rede sein wird), das Prüllersche Volksstückschema mit neuen, effektvolleren dramaturgischen Elementen zu füllen. Sie greifen dabei besonders gern nach verschiedenen Aspekten des bäuerischen Lebens und v.a. intensivieren sie die Verwendung des Gesanges und des Tanzes, wodurch das häufigste Thema der volkstümlichen Dramatik – die Liebe mit Hindernissen – in seinen verschiedenen Phasen illustrierend begleitet werden sollte. Doch Alpenjodler, Zitherspiel, Schuhplattler usw. lösen sich dabei nicht selten aus der eigentlichen Handlung des Stücks heraus und bekommen, von den Zuschauern bejubelt, fast einen selbständigen Platz im Rahmen der szenischen Aufführung. (Nach diesem Rezept werden sich später musikalisch–dramatische Vorstellungen entwickeln, welche sich noch heute in Oberbayern, v.a. bei Touristen, großer Beliebtheit erfreuen.)

Neben Musik und Tanz führen die Autoren der bayerischen Volksstücke seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch immer mehr folkloristische Elemente ein.[5] Wie sein episches Pendant dieser Zeit, die Dorfgeschichte, versucht auch das Volksstück ausgesuchte Szenen aus dem Leben auf dem Lande für den Aufbau der Handlung zu verwerten, wobei v.a. verschiedene Festlichkeiten und ihre zum Teil eingehend beschriebenen Eigenarten eine sehr große Rolle spielen. Wenn beispielsweise eine Hochzeit auf der Bühne gezeigt wird, so ist dabei das Auftreten des sogenannten Hochzeitsladers mit allen begleitenden Bräuchen unumgänglich. Ähnlich verhält es sich auch mit anderen Rummelplatzszenen – mit Kirchweihen, Erntefesten oder gewöhnlichen Wirtshausszenen. Für bayerische Stücke ist auch ein Geschehen im Hochgebirge charakteristisch, auf Almen und Sennhütten, wo sich romanti-

[5] Ernst Georg Nied: *Almenrausch und Jägerblut. Die Anfänge des berufsmäßigen oberbayerischen Bauerntheaters vor dem Ersten Weltkrieg*, München 1986 (Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 17), S. 60ff. Im folgenden zitiert als Nied.

sche Liebesszenen und/oder turbulente Konflikte zwischen Jägern und Wilderern abspielen.

Wie man aus dieser Aufzählung des häufigsten folkloristischen Repertoires in den Volksstücken, aber auch in den Dorfgeschichten sehen kann, verfahren die Autoren sehr selektiv. Sie wählen meistens das 'Sonntags- und Festtagsgeschehen' aus, das sich besonders für die Verklärung des angeblich idyllischen, 'unverdorbenen' Lebens auf dem Lande eignet. Dem städtischen Publikum, für welches Volksstücke und Dorfgeschichten geschrieben wurden, soll dadurch ein Kontrastbild zum immer weniger durchsichtigen urbanen Umfeld geschaffen werden. Die ethnographischen Elemente sollen dabei die Authentizität des dargestellten Milieus vermitteln, während die Handlung »belanglos und unglaubwürdig sein darf, wenn sie nur einigermaßen griffige Charaktere in wirkungsvollen Verwicklungen vor alpiner Kulisse zeigt« (Nied, S. 49).

Ein spezifisch oberbayerischer Brauch, der einerseits die gewünschte Authentizität fördert, andererseits eine spannungsreiche und effektvolle Handlung ermöglicht, ist das Haberfeldtreiben. In den Stücken, die hier erörtert werden und die zwischen den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts (Arthur Müller) und der Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg (Ludwig Thoma) entstanden sind, wird dieses »volksthümliche[s] rügegericht in Baiern« (*Grimm-Wörterbuch*, Bd. 10, Sp. 81f.) ausführlich in seiner Eigenart dargestellt und im Einklang mit den jeweiligen Anliegen der Autoren ausgelegt. Neben Grimm und Schmeller (*Bayerisches Wörterbuch*, München 1872, Sp. 1033f.), die den Brauch kurz, aber sehr informativ umschreiben, verdient in diesem Zusammenhang auch ein fiktionaler Text aus dieser Zeit erwähnt zu werden. Es handelt sich um die sehr umfangreiche Dorfgeschichte *Die Haberfeldtreiber*[6] von C. Kern (vermutlich ein Pseudonym), welche ein ganzes Kapitel, eine Art Exkurs unter dem Titel *Über die Sitte des Haberfeldtreibens* enthält. Der Verfasser bemüht sich darin, viele Informationen über die Geschichte und die Struktur des Brauchs zu liefern, die – abgesehen von den stellenweisen Moralisierungen und Naivitäten – durchaus verwertbar sind. Diese Informationen wurden offenbar, wie noch zu zeigen sein wird, von Arthur Müller bei der Niederschrift seines Stücks gebraucht und zum Teil auch wortwörtlich übernommen.

Der Ursprung des Haberfeldtreibens kann nach Kern bis ins Mittelalter verfolgt werden. (Laut Hans F. Nöhbauer und Walter Schmitz[7] ist der Geheimbund der 'Haberer', wie die Teilnehmer am Haberfeldtreiben heißen, historisch seit etwa 1700 greifbar und leitet seine Autorität von dem sagen-

[6] Das Exemplar dieses Buches, das in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, wurde 1862 in Stuttgart bereits in dritter Auflage gedruckt. Im folgenden zitiert als Kern.

[7] Vgl. Hans F. Nöhbauer: *Kleine bairische Literaturgeschichte*, München 1984, S. 223. Vgl. auch den Anhang zum zweiten Band der *Sämtlichen Werke* von Lena Christ, hg. v. Walter Schmitz, München 1990, S. 360 (im weiteren Text zitiert als Schmitz).

haften Kaiser Karl im Unterberg ab – einige ältere Autoren meinen, dabei handle es sich um Karl den Großen; die Haberer, fügt Schmitz hinzu, vertraten ein volkstümliches Recht, das in der Zerfallsgeschichte des Deutschen Reiches verdrängt und unterdrückt worden war.) Kern vergleicht den Brauch mit dem amerikanischen Lynch-Gesetz und mit dem westfälischen Femegericht und als sein Stammgebiet in Bayern bestimmt er einige oberbayerische Bezirke des Inntales (Miesbach, Rosenheim usw.). Die Aufgabe des Haberfeldtreibens besteht v.a. darin,

> solche Vergehen zu rügen und sie an's Licht der Oeffentlichkeit zu ziehen, gegen welche der Arm der Gerechtigkeit nicht einzuschreiten vermag, entweder aus Mangel an Beweisen oder selbst aus Mangel an einem Gesetz dafür, moralische Vergehen, als Verläumdung, Abläugnung, Conkubinat, Meineid etc. Am häufigsten aber ist es der Wandel der Geistlichen, und Ehebruch, dort in ländlicher Bezeichnung: Ausgrasen genannt, welche sich diese rustikale Nemesis zum Vorwurf nimmt. (Kern, S. 47)

Die Anführer der Haberer stammten meistens aus »bestbeleumundeten Bestandsleuten des Bezirkes« (Kern, S. 48), und ihnen schlossen sich viele Dorfbewohner an, die sich alle durch das allgemein als unmoralisch empfundene Benehmen eines oder mehrerer Mitglieder des ländlichen Kollektivs herausgefordert fühlten und diese(n) öffentlich zur Verantwortung ziehen wollten. Die Haberer waren militärisch organisiert, und ihnen standen zehn bis zwölf »Commandanten« lt. Kern (S. 49) bzw. ein Haberermeister und etwa zwanzig Führer lt. Schmitz (S. 360) vor. Nach Schmeller und Grimm wurde das Haberergericht, welches das Urteil über die Schuldigen bei einer geheimen Sitzung fällte, von einem Haberfeldmeister geleitet, gewöhnlich einem der angesehensten Bauern der Gegend. Das Treiben fand regelmäßig im Spätherbst statt, wenn die (Haber-)Felder abgeleert wurden, so daß nichts verwüstet werden konnte; daher kam nach Kern auch die Bezeichnung für das Haberfeldtreiben: Abtreiben für Ableeren (S. 48f.). (Schmeller gibt in seinem *Bayerischen Wörterbuch* eine andere Deutung: »... wenn ein Mädchen zum Fall kam, wurde sie des Abends von den jungen Burschen des Dorfs unter unzähligen Geiselhieben in ein Haberfeld und von da wieder nach Haus getrieben«.)

Die vermummten Haberer kamen in der Abenddämmerung und machten dabei mit verschiedensten Instrumenten einen ohrenbetäubenden Lärm. Vor dem Haus des Schuldigen fand zunächst »die Ablesung des Sündenregisters in Knittelversen« (Kern, S. 51) statt, die die Haberer mit ihren brüllenden Stimmen und lärmmachenden Geräten begleiteten. Der Schuldige mußte dabei still sein und durfte keinen Widerstand leisten, da andernfalls sein Hof, selbst sein Leben in Gefahr kommen konnte. Da die Haberer nur bei Mißbilligung ihres Treibens handgreiflich wurden, da die Schäden, die dadurch bei den anderen Dorfbewohnern entstanden, vollständig vergütet wurden, genossen sie in der dörflichen Gemeinschaft ein hohes Vertrauen. Daher waren sie auch imstande, die Organisation des Haberfeldgerichtes und -treibens geheimzuhalten.

Die bayerischen Behörden haben sich lange und zumeist vergeblich bemüht, dieser volkstümlichen Justiz ein Ende zu setzen. Bei allen zitierten Autoren werden einige dieser Versuche erwähnt, die aber alle erfolglos waren: Die Behörden mußten schließlich ihre Hilflosigkeit den Haberern gegenüber anerkennen. Schmitz (S. 360) erwähnt, daß die Behörden gegen Ende des 19. Jahrhunderts massiv gegen die Haberer vorgingen; so wurde ihr Bund nach dem »großen Miesbacher Treiben vom 7. Oktober 1893« zerschlagen und konnte seine Bedeutung nie mehr zurückgewinnen. Ein weiterer Grund dafür kann allerdings auch der allmähliche Verfall der patriarchalischen Dorfgemeinschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts sein. Was den Brauch jedoch so lange am Leben hielt, war offenbar »das gekränkte Gerechtigkeitsgefühl« der ländlichen Bevölkerung, wonach »kleine Diebstähle bestraft, aber Ehebruch, Meineid, Ehrenraub nicht« (Kern, S. 57).

Zum Schluß seines Exkurses weist Kern auch auf die Kehrseite des Haberfeldtreibens in seiner Zeit hin, auf Mißbräuche und unlautere Absichten, so »daß das einst so wirksame und in Ehren gehaltene Haberfeld heutiger Tage gar häufig nur eine Ventilation der Privatrechte, Gehässigkeit und anderer Leidenschaft ist« (S. 64).

Gerade der Mißbrauch der alten volkstümlichen Institution und die Konsequenzen, die für die Protagonisten und das Dorfkollektiv daraus entstehen, befinden sich im Mittelpunkt der Handlung im Korpus der hier zu behandelnden Volksstücke. Darum dreht es sich übrigens auch im weiteren Verlauf der Dorfgeschichte von C. Kern, die selbstverständlich – im Einklang mit der naiven Moral des Verfassers – mit der Bestrafung der Bösen und der Belohnung der Guten endet: Der Mißbrauch wird entlarvt und entsprechend gerügt, die irregeführten Haberer geben ihren Fehler zu, die Beschädigten werden rehabilitiert, das aufgestörte Kollektiv beruhigt sich wieder.

Auch in Arthur Müllers »Volksschauspiel« *Ein Haberfeldtreiben*[8], seinem großen Erfolg im Aktienvolkstheater am Gärtnerplatz im Jahre 1866, wird das Haberfeld im Rahmen einer Intrige getrieben. Georg, ein junger Bauer in einem Dorf der Miesbacher Gegend, wird von Resi, der Tochter seines Nachbarn Wastl, abgewiesen. Resi liebt den Architekten Hartmuth, der im Dorfe arbeitet und in Wastls Haus wohnt. Obwohl ihr Vater lieber Georg als seinen Schwiegersohn sehen würde, bleibt Resi bei ihrem Entschluß, Hartmuth zu heiraten. Georg sucht nun durch üble Nachrede ihr Ansehen zu schmälern: Er selbst hat unter ihr Fenster eine Leiter gestellt und danach erzählt, sie habe nächtliche Besuche empfangen.

Die Empörung des Dorfes ist groß. Hartmuth ist aber von Resis Unschuld überzeugt, auch der Pfarrer glaubt »seinem lieben Beichtkind«. Wastl wird von seinen Nachbarn gewarnt, man lebe im Land des Haberfelds, er solle

[8] Arthur Müller: *Ein Haberfeldtreiben. Ein Volksschauspiel in fünf Aufzügen*, München 1866. Im folgenden zitiert als Müller.

sich vor den Haberern in acht nehmen. Georg und seine Mitwisser sind gerade dabei, ein Haberfeldtreiben zu inszenieren. Aber auch in ihrem Lager herrscht darüber Uneinigkeit. Lienhuber, einer der angesehenen Mitglieder der Haberer, kritisiert ihre Absicht, da sie zusätzlich die »altehrwürdige Sitte« gefährdet, die seiner Meinung nach ohnehin schon lange mißbraucht wird. Jetzt, meint Lienhuber weiter, trieben nur noch die Lumpen, was man übrigens auch schon gedruckt lesen könne (offenbar ein Hinweis auf das Buch von C. Kern).

Am Kirchweihfest versucht der Pfarrer versöhnend zu wirken, doch Georg wiederholt seine Beschuldigungen gegen Resi. Als sich Hartmuth empört dagegen wendet, wird er von Georg niedergestochen. Georg wird verhaftet. Die Empörung im Dorf wird noch größer, als auch Georgs Mutter, die die Dorfbewohner gegen Resi, aber auch gegen die Gendarmen aufhetzt, verhaftet wird. Jetzt fällt die endgültige Entscheidung, das Haberfeldtreiben zu veranstalten.

Im ganzen Verlauf des Stücks sucht sich Müller peinlich an die Regeln des klassizistischen Dramas zu halten, was ihm jedoch wegen des häufigen Gebrauchs von Elementen der offenen Dramenform kaum gelingen kann. Die Brüche in der traditionellen Dramaturgie sind v.a. dort anzutreffen, wo der Autor die besagten ethnographischen Merkmale einführt. Davon ist namentlich der vierte Akt betroffen, in dem ausführlich alle Vorbereitungen für das bevorstehende Haberfeldtreiben vor dem Hause Wastls und dann dieses Ereignis selbst gezeigt werden. Die weitschweifige Regieanweisung, die den Einzug der Haberer schildert, scheint fast vollständig aus der entsprechenden Beschreibung im Buch von C. Kern (S. 50ff.) übernommen zu sein:

> Es treten auf: zahlreiche Bauern in Miesbacher Tracht, theils mit geschwärzten, theils mit Mehl geriebenen Gesichtern, die Bärte von Roßhaar, Werg oder Moos, Leute in Harnischen von Gold- und Silberpapier, in alten Uniformen und Soldatenmänteln, in Kapuzinerkutten. [...] Alle sind bewaffnet mit Büchsen, Heugabeln und Dreschflegeln. Als Instrumente zum Lärmmachen dienen Kuhglocken, Wagenketten, Trichter, alte Trompeten, Hörner, Trommeln, Pfeifen, Schnarren, blecherne und eiserne Küchengeschirre und dergleichen mehr. – Auf einem von zwei Bauern gezogenen Wagen sitzt eine Strohpuppe in einer großen Crinoline [...]. (Müller, S. 53)

Nach dem 'infernalischen' Lärm, mit dem die Haberer eingezogen sind, wird das Sündenverzeichnis von Resi und ihrem Vater in Knittelversen vorgelesen, wobei man ausdrücklich betont, wie anders man in alten Zeiten mit solchen Dirnen gehandelt habe:

> Und nahmen, – wie's männiglich ist bekannt, –
> Ihre Peitschen und Stricke und Ruthen zur Hand,
> Und trieben sie durch ein Haberfeld.
> Die Zeiten sind milder! – Sieh' dort Dein Bild,
> An ihm sei Deine Strafe erfüllt! (Müller, S. 56)

Darauf beginnen die vermummten Bauern, die Strohpuppe zu schlagen. Um sich jetzt aus der dramatischen Sackgasse zu verhelfen, um der ehrlichen

Resi einen Ausgang aus der heiklen Lage zu ermöglichen, führt Müller einen unüberzeugenden Wendepunkt in die Handlung ein (an plumpen Übergängen hat es im alten Volksstück auch sonst nie gefehlt): Resi tritt mit einem Kruzifix vor die Haberer, nennt sie »ungerechte Richter« und fordert denjenigen von ihnen auf vorzutreten, der es wagen will, sie »eines Meineids zu zeihen« (Müller, S. 56). Die Szene endet in Bestürzung und Beschämung des ganzen Habererzuges, womit auch der erste Schritt für die Rehabilitierung Resis getan ist.

Im fünften, abschließenden Akt schreiten die Behörden zur Bestrafung der aufrührerischen Dorfgemeinschaft: Ins Dorf werden zwei Infanterieregimente einrücken, und die Bauern sollen für deren Verpflegung sorgen. (Von einem ähnlichen Vorfall im Bezirk Miesbach 1834 berichtet Schmeller in seinem *Bayerischen Wörterbuch*.) Müller will dadurch die alte Volksjustiz vor dem staatlichen Eingreifen in Schutz nehmen: Man müsse darauf achten, wie der Dorfvorsteher Lienhuber sagt, daß man das Kind nicht mit dem Bade ausschüttet. Denn, so die Argumentation Lienhubers, »das Haberfeldtreiben [sei] für uns Bauern ein guter, heilsamer Brauch, [...] die Furcht vor ihm hat schon mehr Sünd' und Schande verhütet, als jemals die Furcht vor der Polizei« (Müller, S. 61).

Diese verhüllte soziale Kritik wird von einem Städter, der offensichtlich das Sprachrohr für die liberalen Ideen des Verfassers ist, noch drastisch verstärkt:

> Schafft mehr Licht in's Land, ihr Herren Beamten! [...] Weil Ihr krank seid vom Stubenhocken, Ihr Staatshämorrhoidarien, deßhalbt gönnt Ihr auch dem Volke seine Gesundheit nicht. Laßt's nur ruhig manchmal ungezogen sein; aus den gesündesten Lümmeln werden später in der Regel die besten Männer. Im Uebrigen sind die Haberfeldtreiben nichts Anderes, als ein Pasquill auf Eure eigne Justiz. (Müller, S. 61)

Doch diese scharfen sozialkritischen Töne (Weigl, S. 57, zweifelt daran, daß die Zensur diese Stelle passieren ließ) werden bald abgeschwächt. Aus München, wo ein Prozeß gegen Georg geführt wird, kommt die Nachricht, daß vor dem Gericht Resis Unschuld endgültig bewiesen wurde, nachdem Georg seine Intrige eingestanden hat. Die minimale Gefängnisstrafe, zu der er verurteilt wird, braucht Georg jedoch nicht abzusitzen: Der wiedergenesene Hartmuth setzt sich beim König für seine Begnadigung ein. Damit ist reiner Tisch gemacht: Der Heirat zwischen Resi und Hartmuth steht nichts mehr im Wege, und dem Intriganten wird alles verziehen. Zum Schluß trifft noch eine Schachtel für Resi ein – mit einem Myrthenkranz und der Botschaft: »Der Jungfrau Resi, an ihrem Hochzeitstag zu tragen. Das Haberfeldgericht.« (Müller, S. 64)

Die Kenner der serienmäßigen Volksstückproduktion kann ein solcher Ausgang nicht verwundern, da sich die Stückeschreiber im Laufe der Dramenhandlung verschiedene Ausschweifungen gestatten können; nur am Ende müssen sie, um jeden Preis, ungeachtet aller Unglaubwürdigkeiten, die

ursprüngliche Idylle im 'Kleine-Leute'-Milieu wieder herstellen. Deswegen werden nicht die Institutionen (hier das Haberfeldtreiben und der Staat) in Frage gestellt, denn dadurch würde man eine Endbereinigung verhindern. Als verantwortlich werden einige Individuen (ein gekränkter Bauer, anonyme Beamten) gebrandmarkt, denen dann im Schlußtableau alle Sünden großmütig vergeben werden.

Drei Jahre nach Müller wendet sich dem Thema des Haberfeldtreibens Hermann von Schmid (1815-1880), der führende volkstümliche Autor jener Zeit in München und zugleich der zeitweilige Leiter des Aktienvolkstheaters, zu. Obwohl es sich bei *Der Habermeister*, wie der Text von Schmid heißt, um eine Dorfgeschichte handelt[9], kann er in diesem Zusammenhang durchaus erwähnt werden, da sein Konflikt in einem späteren Volksstück verwendet wird. Diese Dorfgeschichte enthält außerdem einige Merkmale, die auch in Schmids dramatischer Produktion zu finden sind. Neben der naiven Moral und den unglaubwürdigen Verwicklungen bezieht sich das auf das Motiv der Zähmung der Widerspenstigen, welches nach Schmids Stück *Die Z'widerwurz'n* (1871) auch seine spezifisch bayerische Entsprechung bekam. In *Der Habermeister* ist der Held, ein junger Bauer und zugleich Habermeister, gezwungen, gerade jenem Mädchen, das er heimlich liebt und das als eine 'Z'widerwurz'n' seiner Liebe trotzt, ein Haberfeldtreiben zu veranstalten.

Wie bei Müller, so endet auch hier alles versöhnend: Ein aufgeblasener Beamter wird in die Schranken gewiesen, und der junge Habermeister bekommt seine widerspenstige Geliebte zur Frau, die Apotheose des liberalen Staates (und Rechtes) jedoch ist hier noch viel stärker ausgeprägt. Der Habermeister schafft gar das Femegericht selber ab und läßt seinen eigenen Haberstab, welcher von Kaiser Karl stammen soll, symbolisch verbrennen:

> [...] in unserem Land herrschen Gesetz und Recht, es braucht Niemand mehr sich selber Recht zu verschaffen, wie's wohl ehedem nöthig gewesen ist. [...] der Brauch hat viel Gut's geschaffen – aber es ist aus damit... Besser, es kommen zehn Schuldige durch, als daß einem einzigen unschuldigen ein Leids geschieht [...]. (Schmid, S. 232f.)

2.

Zwischen der Entstehung der Dorfgeschichte von Schmid und des Stücks *'s Haberfeldtreiben* von Carl Lichtenfeld, welches inhaltlich von dieser beeinflußt ist, vergehen mehr als zwanzig Jahre. In dieser Zeit haben die Textvorlagen wie auch ihre Realisationsmöglichkeiten auf den Münchner Bühnen wesentliche Veränderungen erfahren. Den wichtigsten Beitrag in literarischer

[9] Hermann Schmid: *Der Habermeister. Ein Volksbild aus den bairischen Bergen*, Leipzig 1869. Im folgenden zitiert als Schmid.

Hinsicht liefert zu Beginn der achtziger Jahre der junge Ludwig Ganghofer (1855-1920), der sich in seiner späteren schriftstellerischen Tätigkeit v.a. der Dorfgeschichte und dem Heimatroman gewidmet hat. In Zusammenarbeit mit dem Theaterpraktiker Hans Neuert (1838-1912), der auch Schmid und anderen Autoren dramaturgische Ratschläge gab, schreibt Ganghofer eine Reihe von Volksstücken, die das inzwischen nachgelassene Interesse für die ältere bayerische Dramatik wiederum beleben. Ganghofer bringt keine großen Neuigkeiten auf die volkstümlichen Bühnen: Das Vorhandene paßt er dem Geschmack eines nach oben erweiterten Publikums an, indem er sich bei den Figuren um mehr psychologische Wahrscheinlichkeit bemüht, mehr wirklichkeitsnahe Handlungselemente einführt und auf unfreiwillig-komische Effekte verzichtet (Rückle, S. 22). Obwohl auch er nicht alle unüberzeugenden Handlungsmomente ausgetilgt hat, werden *Der Herrgottschnitzer von Oberammergau* und seine weiteren Stücke vom Publikum enthusiastisch begrüßt. Zur Popularität seiner Bühnentexte hat sicherlich auch der Umstand beigetragen, daß er die weltanschauliche Thesenhaftigkeit seines großen Vorbildes Anzengruber zum großen Teil ausspart.

Die wichtigste Bühne für die Pflege des bayerischen Volksstücks bleibt auch weiterhin das Theater am Gärtnerplatz. Da sich dieses Haus nach den Wünschen seiner Zuschauer richtete und sich immer mehr auf Operetten spezialisierte, begann sein dramatisches Ensemble, bekannt als »Die Münchner«, häufig auch auf Tournee zu gehen und machte so das bayerische Volksstück im ganzen deutschsprachigen Raum berühmt.

Eines der erfolgreichsten Volksstücke zu Beginn der neunziger Jahre war *'s Haberfeldtreiben* von Carl Lichtenfeld[10], in welchem – wie bereits im Zusammenhang mit Schmids Dorfgeschichte erwähnt – der Held, der gerade Habermeister geworden ist, seiner 'Z'widerwurz'n' das Rügegericht veranstalten soll. Aus dem Anhang zur Buchausgabe des Stücks, der (sehr schmeichelhafte) Rezensionen der Uraufführung im Gärtnerplatztheater 1892 enthält, erfährt man, daß der Name des Verfassers eigentlich ein Pseudonym ist. Ein Kritiker verrät, daß der Autor »ein echter Münchner, ein geistreicher Journalist, als Theaterreferent wohlbekannt ist« (Lichtenfeld, Anhang, S. 1); wer immer er war, es handelt sich um jemanden, der einen nicht unwichtigen Schritt nach vorn in der Entwicklung des bayerischen Volksstücks getan hat.

Lichtenfeld – das Pseudonym weist bereits auf das didaktische Anliegen des Autors hin – beherrscht die Konventionen der tradierten volkstümlichen Dramatik und verwendet sie sehr genau; doch seine Schreibweise verrät auch einen Kenner des zeitgenössischen anspruchsvollen Theaters, der bemüht ist, dieses Wissen auch in einem Genre anzuwenden, welches man bislang nur als Konfektionsware produziert und rezipiert hat. *'s Haberfeldtreiben* ist selbstverständlich keine radikale Abrechnung mit dem alten Volksstück, wie das

[10] Carl Lichtenfeld: *'s Haberfeldtreiben. Volksstück mit Gesang und Tanz in vier Aufzügen*, München 1892. Im folgenden zitiert als Lichtenfeld.

drei Jahre danach mit der *Fahnenweihe*, Ruederers erstem Bühnenwerk, der Fall sein wird. Doch die Vermeidung der Schwarzweißmalerei beim Hauptintriganten und das Ausbleiben des Schlußtableaus sind Merkmale, mit welchen Lichtenfelds Stück – trotz allen üblichen formalen und thematischen Klischees, trotz aller alpenländischen Folklore- und Brauchtumsschilderung – über den Ganghoferschen Volksstückstandard hinausgeht.

Hinter den Kulissen des Festes beim Sapplwirt am Tegernsee, wo sich die Handlung des Stückes abspielt, spinnt der reiche Bauer Grünmooser ein Netz von Intrigen. Um Cenzl, die schöne Base des Wirtes, für sich zu bekommen, erpreßt er den Wirt mit einer Hypothek; Söllbacher, einen anderen von ihm abhängigen Bauern, zugleich einen der Habererführer, nötigt er wiederum dazu, daß beim bevorstehenden Haberfeldtreiben auch bei Cenzl, wegen ihrer angeblichen Überheblichkeit und Unmoral, getrieben wird. Hansei, ein angesehener Bauernsohn und neuer Habermeister, ist aber unschlüssig, da er die widerspenstige Cenzl heimlich liebt. Auf den einstimmigen Beschluß der Haberer befiehlt er dennoch den Beginn des Treibens:

> Die Haberer treib'n in's Haberfeld,
> Mit 'm Leb'n zahlt's, wer dageg'n si' stellt.
> Es halt' si' jedes nur recht still –
> So is' des Kaisers Karl Will' –

Cenzls Sündenregister beschließt Hansei mit folgendem Urteil:

> An ihrer Ehr' liegt der Dirn überhaupt nixen dro'
> Und mit lauter Wechseln mit de' Buab'n
> Kommt sie zu koan' Mo'! (Lichtenfeld, S. 23)

Cenzl tritt darauf vor die brüllende Menge und verneint erbittert die Anklage, doch damit erzielt sie – im Gegensatz zu Resi im Stück von Arthur Müller – keinen Effekt, nur Hansei kann sie vor der Wut der Haberer retten. Dem Intriganten Grünmooser, der die ganze Szene aus dem Hinterhalt beobachtet hat, fällt es jetzt nicht mehr schwer, der trotzigen Cenzl das Heiratsversprechen zu entlocken: »den Habermoaster zum Trutz« (Lichtenfeld, S. 24).

Inzwischen betrügt Grünmooser auch Söllbacher, auf dessen Vorschlag beim Haberergericht das Treiben für Cenzl veranstaltet wurde; er nimmt ihm ein lukratives Geschäft ab und zeigt ihn außerdem als einen der Habererführer an. Sein skrupelloses Verhalten sieht Grünmooser in der Machtlosigkeit der Justiz gerechtfertigt:

> [...] vor unserem G'setz allen Respekt! Mit unsern G'setz kann man so an' bockboanigen Schuldenmacher weg'n drei Mark auf's G'richt naufschleppen und an' Eid – an' Offenbarungseid, hoaßt man 'n – abnehmen lassen, daß's nur so schnellt. (Lichtenfeld, S. 39)

Um seine Heirat mit Cenzl, die unmittelbar bevorsteht, noch zusätzlich abzusichern, will Grünmooser auch Hansei ausschalten. Einerseits will er

ihm seine eigene Tochter aufdrängen, andererseits droht er Hanseis Mutter, ihn als Habermeister bei den Behörden anzuzeigen:

> So brav [ist Hansei], daß er bei der Nacht mit de' Räuber und Banditen, die si' Haberer nennen, 'rum ziagt, ja – sogar no' eahnan Hauptmann macht, daß dem Madel net anders g'holfen werden kann, als daß's a' ang'sehgner Bauer heirath't. (Lichtenfeld, S. 41)

Noch vor der Hochzeit wird jedoch Hansei von Söllbacher, der im Gefängnis sitzt, über den Hintergrund des Haberfeldtreibens für Cenzl aufgeklärt. Er nimmt nun sein Gewehr: »Grünmooser, i will Dir zur Hochzeit gratulir'n!« Als Hansei vor der schon durch Grünmoosers Streitereien mit dem Sapplwirt verstimmten Hochzeitsgesellschaft erscheint und Cenzl seine Liebe offen gesteht, wird die beschämte Braut erst recht widerspenstig und will von ihm nichts hören. All das macht auf Grünmooser keinen besonderen Eindruck, als er jedoch hört, daß die erwartete Mitgift ausbleiben wird, ist er an der Heirat mit Cenzl nicht mehr interessiert.

Doch das ist nicht alles: Im Gegensatz zu Müllers Intriganten Georg, der seine Sünden bereut und in die dörfliche Gemeinschaft wieder aufgenommen wird, kann Grünmooser keine Gnade erwarten. Er hat nun auch die Haberer gegen sich und weiß, daß er seinen Hof schnell verkaufen und weggehen muß. Im Gespräch mit dem Pfarrer, der ihn wegen seiner Erpressungen zur Verantwortung ziehen will, zeigt sich, daß er wiederum schneller als seine Gegner reagieren wird: Der Hof ist schon an den Staat verkauft und die Haberer, die er in der bevorstehenden Nacht erwartet, werden fremdes Eigentum niederbrennen. Nicht nur er, sagt Grünmooser zum Pfarrer, nütze die Bauern aus, auch der Staat und die Kirche benähmen sich nicht anders:

> Aber was dös Dummsei' von de' Bauern angeht, [...] so moan i', daß Euch aa' was d'ran liegt, daß die Leut' am Land net zu viel g'scheit werd'n. (Lichtenfeld, S. 65)

Doch der Pfarrer weist seine Kritik zurück und meint, die Bauern sollten den Respekt vor der Kirche nicht verlieren, denn sonst »giebts a' Haberfeldtreib'n im Groß'n« (S. 66). In seinem Bemühen, weitere Ausschreitungen im Dorf zu verhindern, sucht der Pfarrer nun auch Hansei mit Cenzl zu versöhnen; ihren Stolz besiegt er aber erst dann, als er sagt, daß ihre Mitgift doch nicht 'verspekuliert' wurde.

In der letzten Szene tritt nicht die ganze Gemeinde auf, wie das bisher regelmäßig in den bayerischen Volksstücken der Fall war, denn eine richtige Versöhnung hat auch gar nicht stattgefunden, und der schlaue Betrüger ist unbestraft weggegangen. Statt mit dem erwarteten Haberfeldtreiben am Hof von Grünmooser schließt das Stück mit einer Liebesszene zwischen Hansei und Cenzl, in der die früher so rücksichtsvoll behandelte 'Volksjustiz' nicht mehr ganz ernst genommen wird. Da nämlich abends auf einer Waldlichtung eine Nachtigall schlägt, sagt Hansei zu seiner Braut: »Will die uns auch Haberfeld treiben?« (S. 73)

3.

Die Abweichungen vom Ganghoferschen Typus des bayerischen Volksstücks, welche 1892 in Lichtenfelds *'s Haberfeldtreiben* so zögernd zum Vorschein kommen, werden drei Jahre später in *Die Fahnenweihe* von Josef Ruederer (1861-1915) so gewichtig, daß vom überlieferten Gattungsschema infolge der formalen und inhaltlichen Innovationen in diesem Stück kaum noch etwas übrigbleibt. Daß es sich dabei um eine Zäsur von großer Tragweite handelt, zeigt die von großen Schwierigkeiten begleitete Bühnenrezeption der *Fahnenweihe*, die zunächst in geschlossenen Aufführungen in Berlin (1896) und München (1898) gespielt wurde und erst 1899 ihre erste öffentliche Inszenierung im Gärtnerplatztheater hatte. Diese »Komödie in drei Akten« wird deswegen, und namentlich in der neueren Sekundärliteratur, als »Auftakt der ganzen neueren bayerischen Volksdramatik«[11] bzw. als »eine Vorwegnahme, ein Vorläufer von späteren, kritische Einblicke gewährenden Volksstücken«[12] gepriesen. (Damit ist natürlich die einleitend erwähnte Reihe der bayerischen Autoren von Thoma über Fleißer und Horváth bis Sperr und Kroetz gemeint, die in der Volksstückforschung zugleich als Zerstörer und Erneuerer der Gattung hervorgehoben werden.) Der Autor selbst, der die bayerische volkstümliche Dramatik gut kannte und sich in seiner Jugend mit dem Verfassen solcher Stücke heimlich beschäftigte[13], bemüht sich im Vorwort zum Erstdruck der *Fahnenweihe*, sein erstes vollendetes Bühnenwerk angesichts der prompt erfolgten Angriffe aus dem konservativen Lager als eine ganz normale Komödie zu bezeichnen.[14] Die Verwandtschaft mit der bayerischen Volksstücktradition, die sich auf den ersten Blick aufdrängt, erwähnt er hier überhaupt nicht. (Da bei diesem Fragenkomplex eine viel weitere Erörterung erforderlich wäre, werde ich mich hier nur auf die mit dem Motiv des Haberfeldtreibens zusammenhängenden Aspekte beschränken, welche genügend Hinweise auf Ruederers Anknüpfen an alte Volksstückmuster enthalten.)

Obwohl die Haberer in *Die Fahnenweihe* nie leibhaftig auf der Bühne auftreten, ist ihre Anwesenheit fast im ganzen Verlauf des Stücks deutlich spürbar, sei es in ihrem Lärmen *off stage*, sei es in den Repliken der handelnden Figuren, denen das plötzliche Erscheinen des maskierten Umzugs einen Strich durch die Rechnung zu ziehen droht. Die Handlung des Stücks spielt in einem oberbayerischen, touristisch attraktiven Marktflecken (den Stoff lieferte

[11] Ludwig Schrott: »*Es kommt der Tag, wo man mich hervorholt*«. In: Hans Dollinger (Hg.): *Josef Ruederer, 1861-1915. Zum Erscheinen einer neuen fünfbändigen Werkausgabe* (...), München 1987, S. 39.

[12] Jürgen Hein (Hg.): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989, S. 264. Im folgenden zitiert als Hein.

[13] Vgl. Ruederers Manuskript *Oberbayerisches Stück... Von mir selbst verfasst anno 84* im Ruederer-Nachlaß (Münchner Stadtbibliothek – Sammlung Monacensia).

[14] Josef Ruederer: *Werkausgabe in fünf Bänden*, München 1987, Bd. *Theaterstücke*, S. 297-299. Im folgenden zitiert als Ruederer.

eine aktuelle Affäre in Partenkirchen), in dem den in Grundstücksspekulationen verwickelten lokalen Honoratioren ein Haberfeldtreiben veranstaltet wird.

Bereits der Umstand, daß bei Ruederer der ganzen Prominenz – und nicht nur einem einzelnen, wegen angeblicher Unmoral beschuldigten Mädchen, wie bei Arthur Müller und Carl Lichtenfeld – getrieben wird, weist auf eine völlig andersartige Behandlung des Motives hin. Auch hier wird der alte Brauch eigentlich gegen die Unmoral eingesetzt, doch zum Schluß besiegt er sich selbst durch seine intensive Anwendung: Die Betroffenen, die nichts mehr zu verlieren haben, sammeln erneut ihre Kräfte und setzen ihre unlauteren Vorhaben trotz allem durch. Es gibt keine Bestrafung der Intriganten bzw. keine reuevolle Rückkehr in die lokale Gemeinschaft, wie das mit Georg im Stück von Arthur Müller der Fall ist. Den Intriganten wird nicht einmal die Gelegenheit geboten, die Gemeinschaft zu verlassen – wie Grünmooser bei Carl Lichtenfeld. Vielmehr sind Ruederers Schurken zum Schluß noch mächtiger als zu Beginn des Stückes, während ihre Gegner, die anonymen Haberer, das Nachsehen haben.

Hier wird jedoch nicht nur der Brauch des Haberfeldtreibens manipuliert und in sein Gegenteil verkehrt. Auch die Fahnenweihe, nach der das Stück benannt wird, soll ausschließlich den Interessen einer profitsüchtigen Personengruppe dienen, an deren Spitze der führende örtliche Wirt, der Posthalter Schlegel, steht. Die Fahne, die in seinem Gasthaus feierlich eingeweiht werden soll, gehört dem Findelhausverein, für den der Posthalter ein Haus spenden will. Seine Großzügigkeit ist aber gar nicht altruistisch motiviert: Als Gegenleistung soll er von der Gemeinde eine große Wiese im Ort zu einem günstigen Preis bekommen, auf der er anschließend ein gewinnträchtiges Hotel zu bauen plant.

Am Vorabend des Festes werden im Gasthof zur Post die letzten Vorbereitungen getroffen, u.a. auch die Proben für die Laienvorstellung eines Bauernstücks. Der Posthalter, der zur Fahnenweihe auch angesehene Gäste aus München erwartet, läßt sich noch einmal vom Pfarrer versichern, daß die Wiese auch ihm und nicht etwa einem »Neidhammel« verkauft werden soll.

> PFARRER Wär nicht übel! Wenn Sie da nunter eigens so ein teures Findelhaus stiften, nachher wird man wohl auch ein Entgegenkommen zeigen und Ihnen den Platz um entsprechendes Geld überlassen. (Ruederer, S. 16f.)

Die Befürchtungen des Posthalters sind berechtigt: Die »Neidhammel«, d. h. sein Hauptkonkurrent Mohrenwirt, der selbst ein Auge auf das Grundstück geworfen hat, sowie der reiche Kederbauer und sein debiler Bruder, deren Interessen durch den Verkauf der Wiese ebenfalls gefährdet werden, erscheinen bald darauf und wollen sich im Gespräch mit dem Posthalter Klarheit über seine Vorhaben verschaffen. Kaum angekommen, gerät der Kederbauer in Streit mit einem der Laienschauspieler, dem verkommenen Bauern Seehansele, der im Rausch alte Rechnungen begleichen will. Seehansele verdächtigt nämlich den Kederbauern, und damit taucht im Stück das Motiv des Haberfeldtreibens zum ersten Mal auf, er habe die Haberer angeführt, als ihm – Seehansele – getrieben wurde, und somit seinen Ruin verursacht. »Des hat a jeder und koaner tan« (S. 21), entgegnet ihm der Kederbauer; Seehansele muß sich nun zurückziehen, da er seinen Verdacht nicht beweisen kann. Diese kurze Szene weist schon auf die Möglichkeit hin, daß sich mit den sich anbahnenden Spekulationen auch die 'Volksjustiz' beschäftigen könnte.

Doch vorerst kommt es zum Krach im Lager des Posthalters. Als die Gäste aus München erscheinen, u.a. der junge Millionär Rettinger, der die Investitionen des Posthalters deckt und zugleich ein Verhältnis zu seiner Frau unterhält, sowie der Justizangestellte und dilettantische Heimatdichter Götzensperger, geht der Abend seinem Höhepunkt zu. Bei der Probe für das Stück, das Götzensperger in sentimental-verkitschter Manier der bayerischen Volksstücke verfaßt hat (Ruederer hatte Ganghofer selbst bei der Gestaltung dieser Figur vor Augen), ereignet sich ein Zwischenfall, der die Pläne des Posthalters zu vernichten droht. Der betrunkene Seehansele vergißt seine Rolle und spricht vor den Honoratioren und Sommerfrischlern das aus, was alle ahnten, aber niemand sich öffentlich zu sagen traute: daß der Bau des Findelhauses nur ein Schwindel ist, daß dadurch der Posthalter eigentlich das Grundstück für den Bau eines großen Hotels erwerben will, daß das Ganze vom reichen Liebhaber seiner Frau bezahlt werden soll. Die allgemeine Empörung, die daraufhin entsteht – und somit nähert sich der erste Akt seinem Ende – geht in Tumult über, als bekannt wird, daß an der Tür ein Habererzettel gefunden wurde.

> HR. V. BECK [...] *liest unter allgemeiner Spannung*: Dem Posthalter Schlegel, seiner Frau und seinen edlen, getreuen Freunden, die so tapfer zu ihm halten...
>
> RETTINGER Was!
> AMTSRICHTER Oho! } *zugleich*
> PFARRER Wie?
>
> HR. V. BECK ... wird hiermit für die nächsten Tage... das Haberfeldtreiben angekündigt.
>
> ALLE *schreien durcheinnader*: 's Haberfeldtreiben, 's Haberfeldtreiben! habt's g'hört? s' Haberfeldtreiben!
>
> (Ruederer, S. 47)

Beim Frühschoppen am darauffolgenden Tag – die Szene ist weiterhin der Gasthof zur Post – sind alle über das unmoralische Leben der Posthalterfamilie und ihrer Münchner Freunde entrüstet. Die Kleinbürger und die Bauern verlangen die Kündigung des versprochenen Grundstückverkaufs an den Posthalter, auch der Pfarrer stellt sich allmählich auf die Seite der öffentlichen Meinung. Der unschlüssige Bürgermeister ist aber letztlich doch bereit, die

Wiese dem Posthalter zu verkaufen, als ihm dieser in seiner Verzweiflung das Sechsfache des ursprünglich vereinbarten Preises anbietet. Die Angst vor der Absage des Festes und vor dem angekündigten Haberfeldtreiben, die den ganzen zweiten Akt beherrscht, entfällt also vorübergehend für den Posthalter:

> POSTHALTER *die Urkunde entfaltend*: Jetzt woll'n wir amal seh'n, ob der Herr Pfarrer heut' abend zu der Fahnenweih kommt oder net! Da schaug den Zettel an!
>
> POSTHALTERIN *hält ihm ihren Zettel hin*: Schau du den da an, den hat wieder so a unverschämter Kerl, so a Haberer, an 's Stallfenster pappt.
>
> POSTHALTER *zieht ihr in übermutigster Laune lachend den Zettel aus den Händen und zerreißt ihn in tausend Fetzen*: Ah, was Haberer! Jetzt gibt's keine Haberer mehr! Die können tun, was sie wollen. [...] Mit 'm Geld da schlagt man a jed's Haberfeldtreiben tot. (Ruederer, S. 86)

Die jubelnde Stimmung, welche im Gasthof zur Post noch am Abend, unmittelbar vor der Fahnenweihe – und somit beginnt der dritte Akt – herrscht, verkehrt sich allmählich in ihr Gegenteil. Die Gäste und der Festzug des Findelhausvereins erscheinen nämlich nicht, so daß der Posthalter und seine Gesellschaft immer gereizter werden und in Streit miteinander geraten. Erst ein immer mehr anschwellender Lärm in der Ferne unterbricht den hitzigen Wortwechsel, da die Zankenden meinen, der festliche Aufzug rückte an. Als unmittelbar darauf der Bürgermeister und sein Stellvertreter in den Festsaal stürzen und berichten, daß sich dem Gasthof in Wirklichkeit die Haberer nähern, schlägt die Stimmung wieder um.

> FOITENLEITNER Z'erst da waren s' drunten im Dorf, uns zwoa haben s' a scheußliche Katzenmusi' bracht, und jetzt ziehen s' alle da 'nüber zu der Gregoriwiesen.
> [...]
>
> POSTHALTERIN *in größter Angst*: Was wollen s' denn dort?
>
> FOITENLEITNER Treiben wollen s' Ihnen.
> [...]
>
> POSTHALTER [...] Und der Pfarrer? Der Amtsrichter? Die zwei hochmögenden Herrn! Is dene net a trieben wor'n? Ang'sagt hat man 's ihna doch a so halb und halb? Ha?
>
> FOITENLEITNER *ganz vernichtet*: Bloß zu uns is die Bande kommen.
>
> POSTHALTER Natürli'! Weil die Herren no' zur rechten Zeit von mir abg'fallen san. Des is nacher die Moral von de verkommenen Bauernkerl. (Ruederer, S. 106)

Unter dem ohrenbetäubenden Geschrei der Haberer nimmt der Posthalter wieder den Streit mit allen Anwesenden auf; auf die Bitten des Bürgermeisters an ihn, er möge den Wiesenverkauf zurücknehmen, da die Honoratioren

darin ihre eventuelle Rettung erblicken, bleibt er verbissen bei seinem Angebot, obwohl auch Rettinger nicht mehr bereit ist, das Projekt zu finanzieren. Auf dem Höhepunkt des Streits, als es fast zu Handgreiflichkeiten kommt, läßt der Lärm der Haberer langsam nach, um sich darauf in der Ferne zu verlieren.

Nachdem die ganze Korruptheit und moralische Verkommenheit aller Beteiligten an den Tag gekommen ist, nachdem sie nun panisch nach einem Ausweg suchen, wird erneut eine Menschenmenge hörbar. Diesmal ist es der Findelhausverein mit dem Pfarrer und dem Amtsrichter an der Spitze: Da inzwischen auch ihnen beiden getrieben wurde, können sie dem Posthalter erneut ihre Unterstützung beim Grundstückverkauf zusichern. Gleichzeitig beginnt der Amtsrichter mit der Suche nach den Haberern, die sich auf der Flucht befinden. Verhaftet wird eigentlich, was von allen Prominenten begrüßt wird, nur der Störenfried Seehansele, der sich am Haberfeldtreiben sicherlich nicht beteiligen konnte. Dadurch ist vordergründig eine Konvention der alten Volksstücke erfüllt, nämlich die Wiederherstellung der gesetzlichen Ordnung.

Im Jubeln und Feiern kommt es nun zur allgemeinen Versöhnung, wobei sogar eine Hochzeit angekündigt und damit einer weiteren Norm der überlieferten volkstümlichen Dramatik scheinbar nachgegangen wird. Der Lebemann Rettinger soll eine junge Sommerfrischlerin heiraten; diese Ehe scheint jedoch im voraus problematisch zu sein, da er auf sein Verhältnis zur Posthalterin offenbar nicht verzichten will. Auf den ersten Blick bahnt sich ein Tableau mit Musik und Tanz wie in den herkömmlichen Volksstücken an, ein Tableau, das bereits bei Carl Lichtenfeld fehlte. Doch es ist klar, daß hier nicht die naive Moral und die Gattungskonventionen siegen. Ruederers radikale Kritik der korrupten Gesellschaft und der in Klischees erstarrten volkstümlichen Komödie kann nur ein bitterböses Ende zulassen. Indem die Haberer allen Beteiligten an der Grundstückaffäre getrieben haben, haben sie ihnen gleichzeitig zu einem neuen Arrangement verholfen und dadurch auch die erwarteten Effekte des Femegerichts annulliert. In der abschließenden Replik des Stücks sieht das auch der Posthalter ein: »Flott haben sie 's hertrieben, die ganze Gesellschaft. I lob mir die Haberer!« (Ruederer, S. 127)

Während die älteren bayerischen volkstümlichen Autoren die Institution des Haberfeldtreibens als ein ehrwürdiges, aber nicht mehr notwendiges Korrektiv des entstehenden Rechtsstaates gesehen haben, gewinnt es für den radikalen Moralisten Ruederer eine neue Aktualität. Der alte Brauch kann für ihn als eine Art Protest gegen die allgemeine Verkommenheit und Korruptheit der zeitgenössischen Gesellschaft dienen, ein Anliegen, das den älteren Autoren, die das Bestehende im Grunde bejahten, fernstand. Ruederers Haberer treten deswegen anonym auf, ihre Anführer werden nicht bekannt (auch der Kederbauer scheidet letztlich als Haberer aus), sie prangern keine individualisierten Sünden an, sie werden nicht von einem eigensüchtigen Interesse irregeführt, sie korrigieren ihre Fehler nicht. Sie ziehen einfach von

einem zum anderen Sünder, legen dessen Unmoral offen und ziehen sich darauf zurück, ohne das kritisierte Übel – im Gegensatz zu den Haberern in den älteren Volksstücken und Dorfgeschichten – aus der Welt geschafft zu haben. Wie schon oben festgestellt, erzielen sie hier gerade das Gegenteil dessen, was sie gewollt haben: Durch ihr konsequentes Vorgehen finden die Betroffenen wieder zueinander. Dadurch bleiben die Haberer zwar eine moralische Kraft, doch letztendlich ohne irgendeine praktische Auswirkung auf die prekäre gesellschaftliche Lage.

Ruederer wird zeit seines Lebens das Haberfeldtreiben als ein wichtiges Protestpotential auffassen, wobei es für ihn nicht von entscheidender Bedeutung ist, daß es in der zeitgenössischen Gesellschaft nur wenig Anklang findet. In diesem Sinne schreibt er 1906: »Man kann allein stehen, und mit dem starken Gefühl, ins schwarze getroffen zu haben auf Gott und die Welt pfeifen.« Diese individuelle Position steht seiner Meinung nach über der offiziellen Justiz und richtet sich nach der »immanente[n] Gerechtigkeit«, nach dem »alte[n] Volksgericht des Haberfeldtreibens«. Trotz verschiedenen Mißbräuchen, fährt er fort, hat das Haberfeldtreiben einen gesunden Kern, »eben weil es Taten zur Rechenschaft zieht, die ein Pragraph niemals erreichen kann oder manchmal auch gar nicht erreichen will«.[15]

Die Volksjustiz ist für eine kompromißlose Abrechnung mit seinen Zeitgenossen und mit der Gesellschaft im allgemeinen nicht nur von Josef Ruederer verwendet worden. Auch andere Autoren der Münchner Moderne erblickten im Haberfeldtreiben die Möglichkeit eines individuellen, anarchisch anmutenden Widerstandes gegen die Gesellschaft ihrer Zeit, so z.B. Oskar Panizza (*Das Haberfeldtreiben im bairischen Gebirge*, Berlin 1897) und Georg Queri (*Bauernerotik und Bauernfehme in Oberbayern*, München 1911). Wie immer sich ihre Positionen im einzelnen unterschieden, diese Autoren sahen sich in der Rolle eines Habermeisters; der Anführer des Volksgerichtes wurde somit »zur Allegorie des modernen Autors, der als Sprecher des Volkes gesellschaftliche Übelstände anprangert und richtet« (Schmitz, S. 360).

Lena Christ (1881-1920), die im Umkreis der Münchner Moderne u.a. auch einige beachtenswerte Volksstücke verfaßte, verwendet das Motiv des Haberfeldtreibens im zweiten Jahr des Ersten Weltkriegs in einem viel weiteren Kontext.[16] Ihre Haberer befinden sich im Dienste der deutschen Kriegspropaganda und treiben vor einem fiktiven Gasthaus zum europäischen Hof, wobei die Feinde (England, Frankreich, Rußland u.a.) und die Unschlüssigen (Italien) heftig angegriffen werden, während den Verbündeten (Österreich-Ungarn, Türkei) zugejubelt wird. Der Text von Lena Christ gehört zu einer

[15] Josef Ruederer: *Münchner Satiren*, München und Leipzig 1907, S. 63.

[16] Es handelt sich um den szenischen Text aus dem Nachlaß *Wahrhaftige Darstellung und Beschreibung des großen Haberfeldtreibens vor dem Gasthaus »zum europäischen Hof« dahier.* In: Lena Christ: *Sämtliche Werke*, Bd. II, München 1990, S. 11-28.

Reihe ähnlicher Schriften bayerischer Autoren, die mit großem Eifer und Enthusiasmus die deutsche Kriegsführung und namentlich die Opferbereitschaft und die Heimatliebe des 'kleinen Mannes' schildern.

4.

Kriegspropagandistische Bühnenwerke verfaßte auch Ludwig Thoma (1867-1921), heute sicherlich der berühmteste bayerische volkstümliche Dramatiker in der Zeit um 1900. Sein Engagement im Krieg ist inzwischen weitgehend vergessen; heute ist er v.a. bekannt für seine scharfen, antiwilhelminisch ausgerichteten Beiträge im »Simplicissimus«, für seine sozialkritischen Romane aus dem Bauernleben (*Andreas Vöst*, 1906) sowie für seine Komödien (*Die Medaille*, 1901; *Erster Klasse*, 1910), deren Handlung vorwiegend im Bauern- und Kleinbürgermilieu spielt. Vielleicht am häufigsten wird heute sein ernstes Volksstück *Magdalena* (1912) auf den Bühnen gespielt und in der Sekundärliteratur besprochen.

Gerade in *Magdalena* taucht das Motiv des Haberfeldtreibens auf, wobei sich seine Verwendung wesentlich von jener in den oben dargestellten Texten unterscheidet. Der Unterschied besteht v.a. darin, daß es hier zu keinem Aufmarsch des organisierten Habererzuges mit allen begleitenden Einzelheiten kommt. Im Stück von Ludwig Thoma handelt es sich um eine empörende (auch diesmal manipulierte) Reaktion eines ganzen Dorfkollektivs gegen ein Mädchen, das wegen Prostitution aus der Großstadt zu ihren Eltern ins Heimatdorf abgeschoben worden ist. Diese »mob action«[17] geschieht vollkommen öffentlich, im wilden Johlen, Pfeifen und Schreien der Frauen und Kinder am hellichten Tag, so daß sie mit dem nächtlichen Umzug maskierter Männer auf den ersten Blick nichts zu tun hat. Auch die Erwähnung des Wortes Haberfeldtreiben, womit der Vater des abgeschobenen Mädchens das Vorgehen der Dorfbewohner schildert (II, 5), bezieht sich nicht auf seine herkömmliche Bedeutung. Trotz diesem wichtigen Unterschied liegen die Ähnlichkeiten mit den Stücken von Müller, Lichtenfeld und Ruederer klar auf der Hand: allgemein empfundener Tadel am Verhalten von bestimmten Mitgliedern eines ländlichen Kollektivs.

Doch nicht nur in der Darstellungsweise des Haberfeldtreibens weicht *Magdalena* von den drei erwähnten Stücken ab; Thomas Bühnenwerk beruht auf ganz andersartigen dramaturgischen Konventionen, v.a. auf dem bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel (das Motiv des 'gefallenen' Mädchens, das vom Vater erdolcht wird) und insbesondere auf der Anzengruberschen Konzeption des ernsten Volksstücks, welche noch zusätzlich durch die Er-

[17] Calvin N. Jones: *Negation and Utopia. The German Volksstück from Raimund to Kroetz*, New York 1993, S. 113.

fahrungen des naturalistischen Dramas (Determinismus, Realitätsnähe) bereichert sind. Mit der Verknüpfung all dieser Traditionen ist Thoma – und darin ist die neuere Forschung einig – »ein Schlüsselstück in der Entwicklungslinie des Volksstücks« gelungen (Hein, S. 262). Die anspruchsvolle volkstümliche Dramatik des 20. Jahrhunderts wird nämlich Akzente gerade auf die tragischen Momente in der Darstellung des 'Kleine-Leute'-Milieus setzen, wobei ihre Überzeugungskraft mit der gesellschaftlichen Motivation des dramatischen Geschehens zusammenhängt.

Um der genauen Motivation willen spart Thoma aus seinem »Volksstück in drei Aufzügen«, wie er *Magdalena* gattungsmäßig bezeichnet, all jene Elemente aus der Tradition der bayerischen volkstümlichen Dramatik aus, die auf ihn bei der Auseinandersetzung mit einem solchen Thema nur störend wirkten. Aus dieser Tradition übernahm er verschiedene inhaltliche und formale Merkmale, er polemisierte mit ihnen, er funktionierte sie um. So greift er auch nach dem Motiv des Haberfeldtreibens, das er gut aus den älteren Stücken, aber auch aus der *Fahnenweihe* von Ruederer kannte (die damals, 1912, fast zwei Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, als großer Erfolg im Münchner Residenztheater gespielt wurde).[18]

Die Empörung der Dorfbewohner in *Magdalena*, die Ausdruck in ihren, dem Haberfeldtreiben ähnlichen Reaktionen findet, wird überzeugend aus dem tradierten Normensystem der bayerischen Bauern motiviert. Schon der Umstand, daß Leni, wie die Titelgestalt in Anlehnung an die reuige Sünderin aus dem *Neuen Testament* heißt, unter polizeilicher Begleitung nach Hause gebracht wird, ist eine große Herausforderung für ihr Heimatdorf. Vor dem Hause ihres Vaters, des Kleinbauern Thomas Mayr, genannt Paulimann, hat sich eine brüllende Menge versammelt, um dem abgeschobenen Mädchen eine Katzenmusik zu veranstalten. Lenis Eltern, zwei rechtschaffene Menschen, die durch Arbeit und Fleiß zu einem kleinen Vermögen gekommen sind, sehen sich nun in einer ausweglosen Lage. Der Geistliche, der der plötzlich schwererkrankten Mutter den letzten Trost erteilen sollte, will von Leni nichts hören und identifiziert sich mit den Moralvorstellungen seiner Gemeinde, ohne der Kranken die tröstenden Worte ausgesprochen zu haben.

Allmählich wird es jedoch klar, daß das 'Haberfeldtreiben' einen anderen Hintergrund hat: Der Bürgermeister, der es auf das Gut Paulimanns abgesehen hat, nützt die sittliche Entrüstung des Dorfkollektivs aus und manipuliert es geschickt bei der Verwirklichung seines Vorhabens. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die fünfte Szene des zweiten Aktes.

[18] Ruederer und Thoma standen in einem zwiespältigen Verhältnis zueinander. Obwohl sie ähnliche Stoffe und Themen verwendeten und vergleichbare Poetiken entwarfen, nicht weit voneinander lebten und wirkten, vermieden sie jegliche Kontakte. Ruederer verübelte Thoma sein 'Spezltum' und hielt ihn für seinen Nachahmer, Thoma verübelte Ruederer wiederum seine dichterische Pose und kritisierte seine Darstellung der Bauern als 'Spitzbuben'. Mehr dazu: Ruederers *Werkausgabe* (Bd. *München*, S. 89) und Ruederers Nachlaß in der Münchner Stadtbibliothek sowie Thomas *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 254 ff.

> BÜRGERMEISTER Was willst d' denn sunst? Du bist alt, tuast di hart mit'n Wirtschaft'n, morg'n ko'st sterb'n.[19]

Als Paulimann entgegnet, Leni könnte einmal das Anwesen erben, bringt der Bürgermeister seine und die Meinung des Dorfes knapp auf die Formel:

> BÜRGERMEISTER Du bild'st dir do net ei', daß de am Haus bleib'n ko? [...] Da gibt's koan, vom Pfarra bis zum letzt'n, der net dös nämli sagt. (Thoma, S. 325)

Der Umstand aber, daß auch andere im Dorf unsittlich leben (selbst die Tochter des Bürgermeisters hat ein außereheliches Kind), erregt überhaupt keine Entrüstung. Paulimann begreift nun langsam, daß eine frühere gerichtliche Niederlage, die der Bürgermeister, ansonsten ein Großbauer, gegen ihn erleiden mußte, durch den billigen Ankauf seines Anwesens gerächt werden soll.

> THOMAS Auf der Paß bist g'stand'n und hast g'wart, ob's d' mi net treff'n ko'st. [...] Bist du net von oan Haus zum andern g'loff'n, und host 's ei'g'sagt, wia r' a Hochzeit? (Thoma, S. 328)

Da der Bürgermeister keine Ausrede mehr finden kann, ist nun Paulimann sicher, daß gerade er die Drähte der Intrige zieht.

> THOMAS Und sag de andern, sie soll'n ma wieda Haberfeldtreib'n... aber der erst, der mir zum Fensta rei schreit... den schiaß i nieder wia'r an Hund... (Thoma, S. 329)

Doch beim wiederholten 'Haberfeldtreiben' vor seinem Haus wird er das trotzdem nicht tun. Leni, deren Wiedereingliederungsversuche in die Dorfgemeinschaft gescheitert sind, entschließt sich, in die Stadt zurückzukehren. Da ihr dafür das Geld fehlt, läßt sie einen Bauernburschen in ihre Kammer und bittet ihn danach um ein paar Mark. Als das bekannt wird, wendet sich der Zorn der Dorfbewohner erneut gegen sie; diesmal ist der Lärm vor Paulimanns Haus noch stärker und wilder. Die Menge, abermals vom Bürgermeister aufgehetzt, will Leni lynchen, da sie die Prostitution im Dorf einführe. Selbst der Vater ist nun gezwungen, dem überkommenen Normensystem zu folgen. Da er seiner sterbenden Frau versprochen hat, Leni nicht von sich zu vertreiben, und da er in seiner Verzweiflung keinen anderen Ausweg sieht, erdolcht er seine Tochter wie Lessings Odoardo Galotti. Draußen, wo die versammelten Dorfbewohner noch einen Augenblick zuvor gedroht haben, das Haus zu stürmen, setzt plötzlich Totenstille ein.

In den hier dargestellten Bühnentexten ist das 'Haberfeldtreiben' in Thomas *Magdalena* das einzige, das ein Todesopfer verursacht. Obwohl es bei Müller, Lichtenfeld und Ruederer viel turbulenter zugeht, kommt in diesen Stücken

[19] Ludwig Thoma: *Gesammelte Werke*, München 1932, Bd. VI, S. 325. Im folgenden zitiert als Thoma.

trotzdem niemand ums Leben, da dies die Konventionen der Gattung Komödie sprengen würde. Thomas Sünderin, die die Tat wirklich begangen hat, die ihr das Dorfkollektiv übelnimmt, wird in ein solches Netz von Widersprüchen verstrickt, daß sich das tragische Ende logisch aufdrängt. Niemand stellt sich auf ihre Seite, nicht einmal die Kirche, die bei Müller und Lichtenfeld die Beschuldigten in Schutz nimmt. Niemand versucht sie zu verstehen: Der Staat vertreibt sie ins Heimatdorf, die Honoratioren ventilieren eigensüchtige Interessen durch ihre angebliche Sorge um das sittliche Leben in der Gemeinde, die Dorfbewohner veranstalten eine Hetzjagd auf sie. In *Magdalena* ist schon das Schicksal eines Abram oder Rovo in Martin Sperrs *Jagdszenen aus Niederbayern* (1966) oder eines Valentin in Peter Turrinis *Sauschlachten* (1971) vorgezeichnet. Wie diese Autoren des Neuen Volksstücks, ruft auch Ludwig Thoma (in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg) zur Toleranz für Außenseiter, für Andersartige, für Andersdenkende auf. (Somit spannt sich auch der Bogen zu den Volksstückautoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche vieles offenbar nicht nur von Horváth und Fleißer, wie das häufig mit Recht behauptet wird, sondern auch vom älteren Erbe übernommen haben.)

Am Motiv des Haberfeldtreibens, welches in den vier erörterten szenischen Texten die Handlung bestimmt, wurde hier zu zeigen versucht, wie der Weg des bayerischen Volksstücks von der naiv-trivialen Dramaturgie Arthur Müllers über die verfeinerte, kommerzialisierte Technik Carl Lichtenfelds bis zu seinen ersten Höhenflügen bei Josef Ruederer und Ludwig Thoma ausgesehen hat. Diese vier Stücke, obwohl sie nur einen Bruchteil eines umfangreichen Korpus darstellen, können als repräsentativ für die intensive Entwicklung der Gattung in den letzten Jahrzehnten des 19. und zum Beginn des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Die dramatischen Formen, die sich dabei herauskristallisiert haben, d.h. das kommerzielle, triviale und das kritische, anspruchsvolle Volksstück, charakterisieren diese Entwicklung bis in unsere Gegenwart.

HERMANN BAHRS *DIE NEUEN MENSCHEN*
EIN FRÜHES 'ABKEHRDRAMA'

Svjetlan VIDULIĆ
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

Bahrs Theaterstück aus dem Jahre 1887 ist ein Pendant zu den frühen 'Abkehrromanen' der deutschen Naturalisten. Die Thematik des Stückes sowie der politische und biographische Kontext, der die äußeren Beweggründe für die Behandlung der 'Abkehrthematik' lieferte, können als spezifische Vorwegnahmen thematischer und kontextueller Merkmale der 'Abkehrromane' um 1890 betrachtet werden. Anders jedoch als in diesen Romanen ist die Thematik der Abkehr vom sozialen Engagement in Bahrs Drama vor allem auf abstrakte geschichtsphilosophische Überlegungen des Autors zurückzuführen. Die kulturhistorische Symptomatik dieser Überlegungen macht den Wert des Stückes aus.

1.

Der zeitgenössische Leser von Hermann Bahrs gesammelten Aufsätzen, die im Jahre 1890 unter dem Titel *Zur Kritik der Moderne* bei Schabelitz in Zürich erschienen waren, konnte auf den letzten Seiten des Bandes verlagseigene Werbung finden. Auszüge aus zahlreichen Rezensionen sollten dem literarisch Interessierten einen ersten Eindruck von Bahrs Dramen vermitteln, die zwei bzw. drei Jahre zuvor im gleichen Verlag erschienen waren. Das erste darunter war Bahrs dramatisches Erstlingswerk, *Die neuen Menschen*.[1]

Ließen schon der Titel des Werkes und der Name des Verlages[2] Aktualität und Provokanz des Stückes ahnen, so mochte das emphatische Lob der Rezensenten in Hermann Bahr einen Erneuerer der deutschen Dramatik erkennen lassen. Josef Viktor Widmann, der »Literaturpapst der Schweiz«[3], äußerte sich folgendermaßen: »Das außerordentliche Talent, welches sich

[1] Dem Drama *Die Neuen Menschen* gingen zwei unbedeutende Einakter voraus: *Der fixe Punkt* (vermutlich 1882) und *Die Wunderkur* (1883). Siehe Castle (1937), S. 1656.

[2] Der Schweizer Verleger nahm sich nicht selten anderenorts abgewiesener Schriften an. Vgl. Bahrs Bemerkung in SB, S. 187.

[3] Bahr in einem Brief an seinen Vater. BW, S. 150.

in diesem merkwürdigen Stücke kundgibt, nötigt uns zu höchster Achtung vor dem Verfasser [...]. [...] So ungefähr dürfte es unsern Urgroßvätern zumute gewesen sein, als sie die besseren Produkte der überschäumenden Sturm- und Drangperiode [!] der deutschen Literatur in die Hände bekamen.« Hans von Basedow empfand das Stück als »ein herrliches Drama, voll höchster socialer und philosophischer Bedeutung« und bedauerte das Fehlen eines »zeitgemäße[n] moderne[n] Theaters«, das einer Aufführung von Bahrs *Neuen Menschen* gewachsen wäre. John Henry Mackay schließlich glaubte in dem Stück »eines der bedeutendsten Dramen der Gegenwart« zu erkennen.[4]

Von den zunächst privat geäußerten Ansichten zu seinem Drama ermutigt, hatte Bahr mit großer Zuversicht die ersten Rezensionen erwartet. »Ich werde nicht ermangeln«, schrieb er seinem Vater, »Dir ihren [der Rezensionen] Inhalt auszugsweise mitzuteilen, damit wir dann sehen, wessen Ansicht mehr Anhänger findet, die Deine, welche das Werk für mißglückt, oder die meine, welche es für das einzige gute Schauspiel hält, das seit Hebbels Tod in deutscher Sprache geschrieben worden.«[5] Die Pressestimmen schienen die Selbsteinschätzung des Autors zu bestätigen.

Ein ästhetisch empfindsamer Zeitgenosse, der dem Literaturbetrieb der Gründerzeit mit Mißbehagen begegnete und von einer umfassenden Erneuerung der deutschen Literatur träumte, mußte Bahrs Essays als einen bedeutenden Beitrag zur theoretisch-kritischen Grundlegung der Moderne empfunden haben. Ein Blick in die Rezensionen, die als Werbung den erwähnten Essayband abschließen, mag ihm den Eindruck vermittelt haben, daß Bahr außerdem einen bedeutenden Schritt in der Erneuerung des deutschen Dramas vollzogen hat: Das vielbeklagte Siechtum des Dramas nach Hebbels Tod schien nicht erst mit der angefeindeten und äußerst suspekten Dramenproduktion der Berliner Naturalisten, sondern bereits mit Hermann Bahrs Stück *Die neuen Menschen* ein Ende genommen zu haben. Der Erwerb dieses hochgepriesenen Buches mußte somit als eine sinnvolle Geldanlage erscheinen.

Dem heutigen Leser von Bahrs dramatischem Erstlingswerk muß die Begeisterung der Kritiker rätselhaft erscheinen. Ein offensichtlich mißlungenes Werk vermochte bei ernstzunehmenden Rezensenten den Eindruck höchster literarischer Qualität und einer kompromißlosen Modernität zu erwecken. Widmanns Vergleich des Dramas mit den Werken der Sturm-und-Drang-Periode stellte es in den Kontext des revolutionären Erneuerungspathos der deutschen Frühnaturalisten und ihrer Selbstdarstellung als neue 'Stürmer und Dränger'. Was veranlaßte die emphatischen Urteile, die sich aus heutiger Sicht als grobe Fehleinschätzungen ausnehmen?

Als Wilhelm Bölsche 1890 rückblickend feststellte, der deutschen Poesie sei im Unterschied zur Ästhetik der Anschluß an die »großen treibenden Ideen

[4] Alle Zitate in diesem Abschnitt: KM, S. 257 f.
[5] BW, S. 149.

unserer Gegenwart« gelungen, und zwar »auf dem Gebiete der Naturwissenschaft, auf dem der modernen Ethik und auf dem der socialen Frage«, so war implizit auch der Stellenwert von Bahrs Drama angesprochen.[6] Alle drei von Bölsche genannten Gebiete der »großen treibenden Ideen« sind in dem Schauspiel vertreten, nicht etwa als modische Motive, sondern als zentrale thematische Aspekte in einer gegenwartsbezogenen dramatischen Handlung.

Erkenntnisse der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre, Postulate einer materialistischen Sittenlehre und Stellungnahmen zur sozialen Frage prägen das dramatische Geschehen. Ein parteilich engagiertes Sozialistenpaar, Georg und Anne, erlebt emotionalen und ideologischen Schiffbruch. Hedwig, eine ehemalige Dirne, untergräbt durch ihre unbedingte Liebe zu Georg seine rigide sozialistische Moral und straft seinen Vernunftskultus lügen. Die beiden Sozialisten erkennen ihre absolute Machtlosigkeit gegenüber den ewigen Gesetzen des Gefühlslebens, der erblichen Belastung und den herrschenden sozialen Verhältnissen, geben ihre bisherigen Bemühungen um die Emanzipation eines neuen Menschengeschlechtes als utopische Illusion auf und flüchten in nihilisitische Resignation bzw. in den Freitod.

Betrachtet man *Die neuen Menschen* vor dem Hintergrund der deutschen Literaturlandschaft der achtziger Jahre, so wird ersichtlich, daß der Stoff des Dramas durchaus geeignet war, bei den Zeitgenossen den Eindruck radikaler Modernität zu erwecken. Die vorurteilslose Auseinandersetzung mit radikalen weltanschaulichen Positionen und der freie Umgang mit sittlich provokanten Motiven bedeutete in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre das Betreten von literarischem Neuland, das in programmatischen Aufrufen allerdings schon seit einem Jahrzehnt angesteuert und in der literarischen Praxis – vor allem in der Prosa – bereits endeckt worden war.

Unter den frühnaturalistischen Werken, in denen die Abkehr vom 'schönen Schein' der Epigonenliteratur und von der Ersatzrealität der trivialen Tagesproduktion zugunsten der ästhetisch diskriminierten empirischen Realität vollzogen wurde, mußten vor allem Theaterstücke die Aufmerksamkeit der Kritik erregen. Die notorische Klage über den Verfall dramatischer Produktion mußte eine gesteigerte Bereitschaft der Kritiker zu 'Neuentdeckungen' auf dem Gebiet des Dramas zeitigen, während sich die langwährende Herrschaft des Trivialen und Epigonalen in der geringen Treffsicherheit ihrer Urteile niederschlug.

Die Unsicherheit der Kritik kommt in der Tatsache zum Ausdruck, daß sich die positiven Stellungnahmen nicht nur auf die tatsächliche stoffliche Aktualität, sondern in gleichem Maße auf vermeintliche formale Qualitäten des Stückes beziehen. Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen, neben der »Ge-

[6] Wilhelm Bölsche: *Ziele und Wege der modernen Ästhetik*. Moderne Dichtung, Bd.1, Heft 1, S. 29-34. Zitiert nach der auszugsweisen Wiedergabe dieses Aufsatzes in der Einleitung zu Wunberg (1976), S. LVIII, Anm. 59 (die zitierte Stelle: S. LIX). – Das Verhältnis von Bahrs Frühwerk und Bölsches Forderungen an Poesie und Ästhetik wird bereits in Wunbergs Einleitung berührt.

danken- und Ideenfülle«, solche Merkmale wie »sprachliche [...] Schönheit des Dialoges« oder »meisterhaft« und »prachtvoll« gezeichnete Charaktere.[7]

Bahr war es gelungen, unterschiedlichen, im Grunde widersprüchlichen Erwartungen der literarischen Experten gerecht zu werden. Er hatte die 'treibenden Ideen' der Zeit aufgegriffen und leistete somit einen eminenten Beitrag im Kampf der neuen Literatur um die ästhetische Emanzipierung gegenwartsbezogener Stoffbereiche. Dies vollzog er in einer dramatischen Form, die den dramentheoretischen Ansprüchen des 'poetischen Realismus' und der herrschenden Bühnentradition nicht wesentlich widersprach. Die »sprachliche Schönheit« und die konventionell konzipierten Charaktere sorgten einerseits für einen gebührenden Abstand zur gehaltlichen Trivialität naturalistischer 'Rinsteinkunst', garantierten andererseits die Nähe zum klassischen Kanon, dem quasi unvergänglichen Vorbild seriöser Dramatik.

So konnte es geschehen, daß irritante Diskrepanzen zwischen Sinngehalt und formaler Gestaltung, häufige Zurücknahmen der privilegierten figuralen Perspektive, kompositorische Schwächen und die ungeheure rhetorische Überhöhung des Dialogs von den meisten Rezensenten positiv bewertet bzw. übersehen wurden.[8] Bahr selbst distanzierte sich von seinem Stück, noch bevor es ihm in Berlin zum Debüt verhalf.[9] Ein »ungestüme[s], gestaltlose[s] und unförmige[s] Jugendwerk« nannte er es im März 1889; als er es im November 1890 für die Bühne bearbeitete und den Schauspielern »Wort für Wort, Geste für Geste« eindrosch, »um an diesem schlechten Stück noch soviel gutzumachen als möglich«, war er seiner längst überdrüssig geworden.[10]

Mit der Aufführung, die zum Mißerfolg wurde, war das Schicksal des Stückes besiegelt.[11] Durch die Inszenierung als völlig »undramatisch« ausgewiesen[12], durch die neueste Entwicklung des konsequenten naturalistischen Dramas seiner vermeintlichen Innovativität behoben, bot das Stück keinen Anlaß mehr zur Wiederholung jenes überschwenglichen Lobes, das als implizite Polemik einer frustrierten Kritik gegen das lästige Erbe epigonaler und trivial-sentimentaler Dramatik zu deuten ist. *Die neuen Menschen* gingen sang- und klanglos in der Reihe jener Dramen unter, die einzelnen Forderungen der naturalistischen Poetik nachkamen, ohne wesentlich zur Entwicklung einer neuen dramatischen Form beizutragen.

[7] KM, S. 257-259.

[8] Bahrs Bemerkung in SB (S. 207) zufolge löste das Stück nicht nur »Begeisterung«, sondern auch »Entsetzen« aus, vermutlich weniger durch die genannten Schwächen als durch anstößige Motive und provokante Sinnaussagen.

[9] *Die neuen Menschen* wurden am 18. Januar 1891 durch den Verein Deutsche Bühne in Berlin uraufgeführt. Dies blieb die einzige Inszenierung des Stückes.

[10] BW, S. 216, 293 und 300.

[11] Vgl. BW, S. 307 f.

[12] BW, S. 308.

Dennoch hat Bahr, wie Sigfrid Hoefert betont, einen »spezifische[n] Beitrag zum naturalistischen Drama« geleistet, der »in der Sekundärliteratur fast immer nur am Rande erörtert wird«.[13] Dieser Beitrag erschöpft sich im Falle der *Neuen Menschen* nicht in dem Versuch einer differenzierten Darstellung psychologischer Konflikte, in dem Entwurf eines deterministischen Menschenbildes oder in der epischen Funktionalisierung des Nebentextes. Von literarhistorischem Interesse sind nicht die einzelnen formalen oder thematischen Merkmale des Dramas, die ihm lediglich eine bestimmte Stelle in der Entwicklungsreihe von epigonaler zur naturalistischen Dramatik zuweisen, sondern vielmehr jene Aspekte, die das Stück als eine einmalige Leistung von der Kontingenz dieser Entwicklungsreihe abheben. Diesen Aspekten soll nun nachgegangen werden.

2.

Die Geschichte der deutschen Prosa verzeichnet einen bedeutenden Wandel in der Thematik gesellschaftskritischer Romane und Erzählungen um 1890.[14] Neben Werke, die geprägt sind vom Ethos akribischer Darstellung sozialer Mißstände, von Mitleidspathos und Sozialromantizismus, zum Teil auch vom Geist einer sozialistischen Zukunftsvision, tritt nun eine Prosa, in der die Mittel sozialer Diagnostik und politischer Prognostik verhaltener gehandhabt werden. Nicht mehr die sozialen Verhältnisse stehen in diesen Werken im Mittelpunkt, sondern die Entwicklung des rebellierenden Entrechteten oder des sensiblen Privilegierten in seinem Bestreben, an dem Kampf um soziale Gerechtigkeit aktiv teilzunehmen. Dieses Bestreben gerät zu einer Irrfahrt zwischen Gesinnungen, Parteien und Heilskonzepten, wobei dem Parteisozialismus keineswegs die Rolle eines finalen ideologischen Zielhafens zukommt. Dieser Wandel in der Thematik, der eine Abnahme des Interesses an der sozialen Problematik dokumentiert, gipfelt im sogenannten 'Abkehrroman', deren Helden der Sozialdemokratie und dem gesellschaftlichen Engagement überhaupt den Rücken kehren.[15]

Die Verlagerung thematischer Präferenzen steht in engem Zusammenhang mit der veränderten Einstellung der Naturalisten zur Sozialdemokratie und zur sozialen Frage nach der Aufhebung der Sozialistengesetze im Jahre 1890.[16]

[13] Hoefert (1993), S. 20. Worin der »spezifische Beitrag« besteht, erfährt man aus Hoeferts informativem Überblick allerdings nicht.

[14] Siehe dazu Poláček (1964) und Poláček (1971).

[15] Als frühes Beispiel des Abkehrromans behandeln Poláček (1964) und Fähnders (1987) John Henry Mackays *Die Anarchisten* (1891). Die meisten Romane mit dieser Thematik entstanden nach 1900. Vgl. Poláček (1964), S. 13.

[16] Zur Genese der Beziehungen zwischen Naturalismus und Sozialdemokratie siehe Pforte (1974) und Fähnders (1987), S. 8-11.

Besorgt um ihr Recht auf autonome Funktionsbestimmung der Kunst und auf persönliche Visionen der sozialen Entwicklung – eine Sorge, die nach der Legalisierung der Sozialdemokratie zu Konflikten mit der offiziellen Parteipolitik führte –, gaben die meisten Naturalisten ihre Sympathien für die Partei allmählich auf. Als Gegenstand parlamentarischer Debatten und Anlaß für scheinbar weitgreifende staatliche Reformen verlor auch die soziale Frage für die Künstler ihre bisherige Attraktivität und wich zunehmend, über die Stufe 'sozialaristokratischer' und anarchistischer Vorstellungen, dem Interesse für das soziale und psychologische Individuum.

Mit dem Terminus 'Abkehrroman' wird der thematische Wandel, der als Symptom einer anbrechenden politischen und ästhetischen Neuorientierung der Autoren um 1890 gilt, mit Recht auf eine einzige Gattung bezogen. Einzig im Roman werden die Heilskonzepte der Zeit als Stationen eines individuellen Bildungsweges dargestellt, erleben die Helden eine Ernüchterung, die zur Abkehr von Partei und sozialem Engagement führt. Die Problematik der Abkehr fand keinen Eingang in die Dramenproduktion der achtziger und frühen neunziger Jahre. Freilich werden auch in den Dramen soziale Mißstände aufgezeigt, propagieren einzelne Figuren eine Lösung der sozialen Frage durch Revolution, Klassenversöhnung oder geistigen Wandel des Einzelnen.[17] In einigen Stücken gelangen solche Figuren sogar in den Brennpunkt des dramatischen Geschehens, das mit ihrem Scheitern bzw. einem radikalen Gesinnungswechsel endet.[18] Keines dieser Dramen hat jedoch den Entwicklungsgang eines Weltverbesseres zum Thema, dessen Scheitern einer resignativen, ideologisch begründeten Absage an den organisierten Klassenkampf gleichkommt.[19]

Zwei Dramen bilden in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Das erste entstand in Berlin Anfang 1887, das andere ein Jahr später in Paris: Die Rede ist von Bahrs Dramen *Die neuen Menschen* und *Die große Sünde*. Diese Stücke, in denen das messianische Sendungsbewußtsein der Helden ad absurdum geführt und die finale Sinnaussage von einem politikfeindlichen Nihilismus getragen wird, rechtfertigen die Prägung des Terminus 'Abkehrdrama'. Dieser bezieht sich – ebenso wie der Terminus 'Abkehrroman', beschränkt man sich auf den Zeitraum um 1890 – sowohl auf die spezifische Thematik, als auch auf den spezifischen politischen, literarischen und biographischen Kontext, der die äußeren Beweggründe für die Propagierung politischer Abstinenz lieferte.

[17] Als Vertreter verschiedener Lösungen seien die sozialdemokratischen Streikführer in Bleibtreus *Volk und Vaterland* (1887), Sturmegg in Lienhards *Weltrevolution* (1889), Alfred Loth in Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889), der Fabrikbesitzer August in Wildenbruchs *Haubenlerche* (1891) und Hugo Tetzlaff in Halbes *Eisgang* (1892) genannt.

[18] In Bleibtreus und in Lienhards Drama (siehe vorige Anm.) sind die proproletarischen Figuren Träger eines mißlungenen bzw. eines aufgegebenen sozialen Umsturzes.

[19] Die Ursachen dieser Differenzen zwischen Roman und Drama, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann, mögen einerseits in den 'epischen' Ansprüchen der Abkehrthematik liegen, andereseits in der gewichtigeren Rolle des Romans in den literarischen und ideologischen Kämpfen der achtziger Jahre.

Freilich: Bahrs Dramen sind von einem anderen Kontext geprägt als die frühen Abkehrromane der politisch verunsicherten reichsdeutschen Naturalisten. Der Weg des Österreichers zum Sozialismus und sein Rückzug aus der Politik, obwohl im wesentlichen in Berlin vollzogen, illustrieren ein Kapitel der politischen Geschichte Österreichs. Zudem scheinen Bahrs Beziehungen zum 'jüngsten Deutschland' vor der Entstehung der *Neuen Menschen* nicht sonderlich intensiv gewesen zu sein.[20] Nichtsdestoweniger fügt sich sein frühes Dramenschaffen auf besondere Weise in den Enwicklungsgang des deutschen Naturalismus. Abgesehen davon, daß Bahr in Berlin nicht nur die Aufbruchsstimmung, das modische Mitleidspathos und die ästhetischen Ansichten der 'Kotpoeten', sondern sehr wohl auch ihre Gesellschaft teilte[21], kann die biographische und literarische Entwicklung des Österreichers als Vorwegnahme der vorhin beschriebenen Haltung der oppositionellen Literaten zur Sozialdemokratie um 1890 und der literarischen Umsetzung im frühen Abkehrroman gelten. Unterschiedliche politische und biographische Konstellationen führten zu verschiedenen Zeitpunkten zu ähnlichen persönlichen Stellungnahmen, die in Werken mit vergleichbarer Thematik literarisch verwertet wurden.

Das Interesse der Berliner Naturalisten für die soziale Frage und ihre Sympathien für die Sozialdemokratie hatten ihren Ursprung in der sozialen Realität des Kaiserreichs und der persönlichen Erfahrung der jungen Autoren, meist zugereisten und mittellosen Studenten. Das Bild des sozialen und politischen Elends in der Großstadt, ebenso wie die Atmosphäre sozialpolitischer Frontenbildung im Spannungsfeld zwischen Arbeiterbewegung und zögernder Reformwilligkeit des Staates, zwang sie zur Parteinahme zugunsten der verfolgten Sozialdemokratie und der depravierten Arbeiterklasse, in der sie den potentiellen Retter der gefährdeten bürgerlich-liberalen Ideale erblickten.[22] Die von Bismarck eingeleiteten staatlichen Reformen zur Milderung des sozialen Elends wurden in ihrer Bedeutung zwar allgemein überschätzt, änderten jedoch nicht viel an der radikalen oppositionellen Haltung der 'Jüngstdeutschen' gegenüber dem wilhelminischen Staat.

Bahr führten zum Sozialismus andere Wege.[23] Als Student schloß er sich in Wien der alldeutschen Bewegung Georg von Schönerers an, die in den achtziger Jahren die Szene der radikalen Politik in Österreich beherrschte. Diese Bewegung, die sich Ende der Achtziger in christlichsoziale, deutschnationale und sozialdemokratische Tendenzen aufsplittern sollte, vereinigte vorläufig den Kampf um nationale Einheit mit der Forderung nach weitreichenden sozialen Reformen. Bahrs Vorstellungen von sozialer Gerechtigkeit,

[20] Vgl. Bahrs Äußerung über sein Verhältnis zum 'jüngsten Deutschland' in BW, S. 148.

[21] Vgl. SB, S. 191-197.

[22] Vgl. Scherer (1974), S. 20.

[23] Siehe hierzu: Bahr (1987), S. 25-30, Daviau (1984), S. 46 ff. und SB, Kapitel XII-XIV und XVI-XVIII.

ebenso wie sein neuerwachtes Interesse an der Nationalökonomie, dem »Inbegriff der neuen Zeit«[24] und der zukunftsträchtigen »Lehre vom Leben der Nation«[25], entstammten somit nicht einem Mitleidspathos oder Gleichheitsträumen liberalistischer Provenienz, sondern der verschwommenen Vision einer umfassenden nationalen Wiedergeburt.

Der Haß der Alldeutschen auf das multinationale und liberale Gepräge der Habsburgermonarchie wurde durch die Begeisterung für das Reich der Hohenzollern genährt, dessen jüngste politische Geschichte und dessen Leitfiguren im politischen und kulturellen Bereich das gesteigerte Identifikationsbedürfnis der oppositionellen Jugend in Österreich befriedigen mußte.[26] Was Wunder, daß Bahr, als er wegen antiösterreichischen und antisemitischen Ausschreitungen sein Studium in Österreich aufgeben mußte und 1884 nach Berlin umsiedelte, der wilhelminischen Metropole mit anderen Augen begegnete als die angehenden 'jüngstdeutschen' Literaten. Bahrs Weg zu einem marxistisch geprägten Sozialismus, den er bald zurücklegen sollte, hatte seinen Ausgang nicht in der Konfrontation mit der sozialen und politischen Misere Berlins, sondern in einer grenzenlosen Begeisterung für Bismarck und einer naiven Verkennung des 'Hohenzollernsozialismus'. Der hitzige Nationalist widmete sich in Berlin dem Studium der Nationalökonomie, nahm Kontakte mit der unterdrückten deutschen Sozialdemokratie auf und verfaßte sozialistische Schriften unter dem Einfluß der marxistischen 'Klassiker'.

Der Leitstern 'nationalsozialer' Gedanken (»Gemeint war, Deutschland auch den Arbeitern zum Vaterland, die Hohenzollern zu sozialen Kaisern zu machen.«[27]) trübte sich mit der Zeit, zumindest seine alldeutsche und monarchistische Komponente. Bismarck schien die sozialreformerischen und alldeutschen Hoffnungen, die in ihn gesetzt wurden, nicht einlösen zu können, die ersehnte nationale Wiedergeburt mußte also ohne die Führung Preußens vollzogen werden. Zudem spaltete sich Schönerers Bewegung zusehends an Meinungsunterschieden und persönlichen Ambitionen ihrer Führer und nahm dem alldeutschen Gedanken die Anziehungskraft eines gleichsam transpolitischen Glaubensbekenntnisses. Der »enthusiastische Bismärcker mit Eierschalen des Schönerianers«[28] kühlte ab, betonte nunmehr den sozialistischen Aspekt seiner Weltanschauung und nahm Kontakte mit den Vorkämpfern der österreichischen Sozialdemokratie auf, die sich nach der Spaltung der alldeutschen Bewegung als eigenständige politische Partei zu organisieren begann.

Die Radikalität und Unbedingtheit, mit der Bahr seine jeweilige Gesinnung vertrat, sein Verlangen nach einer »Betrachtung der Angelegenheit sub specie

[24] SB, S. 124.
[25] SB, S. 172.
[26] Vgl. SB, S. 127.
[27] SB, S. 186.
[28] SB, S. 176.

aeterni«[29], die weder bei Bismarck noch bei den zerstrittenen Alldeutschen zu finden war, bedingte schließlich seine Abwendung auch von der Sozialdemokratie und der Politik im allgemeinen. Auch der sozialistische Gedanke verlor nämlich im Schatten tagespolitischer Auseinandersetzungen und konkreter politischer Ambitionen einer sich konstituierenden Partei seinen ursprünglichen, ersatzreligiösen Charakter.

Obwohl Bahrs Politikverdrossenheit auf eine andere politische Konstellation zu beziehen ist als im Falle der Berliner Naturalisten, weisen die inneren Beweggründe für die Abkehr durchaus gemeinsame Züge auf. Die sozialistische Einstellung Bahrs bzw. der 'jüngstdeutschen' Autoren verriet ihr individualistisches und idealistisches Gepräge, als die Partei, nach der Herauslösung aus der integrativen oppositionellen Bewegung (in Wien) bzw. dem Austritt aus der Illegalität (in Berlin), ihren Kampf als außerparlamentarische Massenpartei (Wien) bzw. ihren parlamentarischen Siegeszug (Berlin) antrat. Da ein Bekenntnis zum Sozialismus oder aber die Praxis naturalistischer 'Elendsmalerei' nicht ausreichten, um die Sympathien einer Partei zu sichern, die nach Stellungnahmen zu tagespolitischen Fragen bzw. nach sozialistischem Engagement in der Literatur verlangte, kehrte man der Sozialdemokratie lieber den Rücken und öffnete sich dem Einfluß sozialpolitischer, philosophischer und ästhetischer Bereiche, in denen die Betrachtung der Dinge 'sub specie aeterni' weniger Anstoß erregte. Hermann Bahr etwa verzichtete auf seine politischen Ambitionen und widmete sich der literarischen Karriere.

Eine Gegenüberstellung der politischen Konstellationen in Wien und Berlin sowie ein Einblick in das Verhältnis Hermann Bahrs und der 'jüngstdeutschen' Literaten zur erwachten Sozialdemokratie haben erwiesen, daß die Abkehrthematik bei Bahr einem vergleichbaren außerliterarischen Kontext entstammt wie bei den Autoren der frühen Abkehrromane. Dies läßt uns für die Termini 'Abkehrroman' und 'Abkehrdama' – beschränkt man die Betrachtung auf den Zeitraum um 1890 – ein semantisches Feld ansetzen, das über bloße thematische Bezüge hinausweist. Die Parallelen dürfen jedoch nicht über die Unterschiede hinwegtäuschen, die sich u.a. aus dem zeitlichen Abstand zwischen der Entstehung von Bahrs Dramen und der Entstehung der frühen Abkehrromane ergeben.

Die autobiographisch gefärbten Abkehrromane um 1890 sind mehr als persönliche Revolte gegen Ansprüche der erstarkten Sozialdemokratie: sie sind Nebenerscheinung einer kulturpolitischen Fehde und Symptom einer literarischen Entwicklung. Die 'offizielle' Auseinandersetzung der sozialdemokratischen Parteiführung mit der naturalistischen Bewegung begann 1891 mit Wilhelm Liebknechts *Briefen aus Berlin* und erreichte einen vorläufigen Gipfel in der Litteraturdebatte auf dem Gothaer Parteitag 1896.[30] Die Kon-

[29] BW, S. 197.
[30] Vgl. die Dokumente Nr. 80, 81 und 90 in Brauneck (1987).

frontation von parteipolitischer Schablone und herkömmlichen Sittlichkeitsvorstellungen auf seiten der Partei, ästhetischem Autonomieanspruch und Elitedünkel auf seiten der naturalistischen Literaten bedingte die Abwendung der meisten 'Jüngstdeutschen' von der organisierten Arbeiterbewegung. Im Kontext des genannten Konfliktes nach der Legalisierung der Sozialdemokratie verblichen jedoch nicht nur politische Sympathien, sondern ebenso die implizite politische Stoßkraft und – als Folge – die Anziehungskraft einzelner naturalistischer Poetologeme, wie etwa der Vorstellung vom Gemeinnutzen und wissenschaftlich-diagnostischen Wert sozialkritischer 'Elendsmalerei'. Sowohl die Abwendung der meisten Autoren von der Partei als auch die Abwertung naturalistischer Poetologeme fand Ausdruck in der Thematik der frühen Abkehrromane.

In der Entwicklung von Bahrs Verhältnis zum Naturalismus spielen seine dramatischen Erstlingswerke eine eher marginale Rolle und entbehren somit jener literarhistorischen Symptomatik, die den frühen Abkehrromanen zukommt. Das Konzept permanenter dialektischer 'Überwindung' weltanschaulicher Positionen, das als Quelle und Vorstufe seiner kritischen Haltung zum Naturalismus gilt, formulierte Bahr bereits in der 1885/86 verfaßten Dissertation, also vor seinem Debüt als naturalistischer Dramatiker.[31] Ein explizites Bekenntnis zu der neuen literarischen Strömung erfolgte erst im Spätsommer 1887, in dem Essay *Henrik Ibsen.*[32] Das Bekenntnis war kein restloses: In dem Artikel übertrug Bahr sein dialektisches 'Überwindungskonzept' auf das Gebiet der Literatur, um auf die Grenzen von Ibsens Schaffen hinzuweisen und einer eigenen Vision der literarischen Entwicklung Ausdruck zu verleihen. Die Befürwortung der naturalistischen Poetik trug schon die ersten Anzeichen einer Distanzierung, die somit bereits vor seiner Hinwendung zu anderen literarischen Strömungen in Paris und vor der Entstehung von *Die große Sünde* einsetzte. Bahrs Abkehrdramen umrahmen und akzentuieren die naturalistische Phase im Schaffen des Autors nur insofern, als sie seinen einzigen praktischen Beitrag zum Naturalismus darstellen. Die Stücke vermochten die Standpunkte, die der Autor in seinen theoretischen Schriften vertrat, weder zu antizipieren noch positiv zu illustrieren.

Ein weiterer Unterschied zu den frühen Abkehrromanen ergibt sich aus der Tatsache, daß die Abkehrthematik in Bahrs ersten Stücken nicht Nebenprodukt einer kollektiven kulturpolitischen Fehde ist, sondern Ausdruck ausschließlich persönlicher politischer Erfahrung sowie einer abstraktphilosophischen Auseinandersetzung mit den 'treibenden Ideen' der Zeit. Die

[31] Die entsprechenden Gedanken finden sich in Bahrs Artikel *Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen* (»Deutsche Worte«, Jg. VI/1886), einem Auszug aus seiner Dissertation. Unter dem Titel *Die Herkunft der Weltanschauungen* wurde der Text zum einführenden Essay der Sammlung *Zur Kritik der Moderne* (1890). – Zu den weltanschaulichen Aspekten von Bahrs 'Überwindungskonzept' vgl. Barker (1983), S. 619 und Wunberg (1987), Abschnitt 2.3.

[32] Erstmals in »Deutsche Worte«, Jg. VII/1887, August-September. Aufgenommen in KM, S. 59 ff.

persönliche Erfahrung – die tiefgreifende Enttäuschung mit dem Parteiwesen im allgemeinen – schlug sich in der beißenden politischen Satire *Die große Sünde* nieder, die das endgültige Ende von Bahrs Interesse für die hohe Politik markiert. Die abstrakten Überlegungen hingegen, die schon vor Bahrs äußerem Rückzug aus der Politik prinzipielle Zweifel an der Veränderbarkeit der Welt durch politische Aktion regten, prägen den Sinngehalt des Schauspiels *Die neuen Menschen.*

Bahrs erstes Abkehrdrama, obwohl ohne ästhetischen Wert und von mäßiger literarhistorischer Bedeutung, ist reichhaltig an *kultur*historischen Bezügen, da es zum Medium geschichtsphilosophischer Reflexion eines Autors geriet, der sich – anders als die meisten naturalistischen Autoren – eingehend mit dem Studium ökonomischer, philosophischer und sozialistischer Literatur befaßt hatte. Im Zustand minimaler literarischer Transponierung belassen, verraten die im Drama vorgetragenen geschichtsphilosophischen Überlegungen die begrenzten weltanschaulichen Prämissen und somit das konkret-historische Profil jener Abkehr vom Bereich des Politischen, die Bahr ohne Zweifel vom 'Standpunkt der Ewigkeit' zu vollziehen glaubte. Die weltanschaulichen Prämissen der Abkehrthematik in *Die neuen Menschen* sind Gegenstand der nachstehenden Analyse.

3.

Der Determinismus, »das Dogma vom unfreien Willen« (Wilhelm Scherer)[33], die These von der Gebundenheit des Menschen an unbezwingbare genetische, soziale und individualpsychologische Determinanten, nahm seinen Ausgang in den sozial- und naturwissenschaftlichen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts, erfreute sich einer raschen Verbreitung in allen Wissensgebieten mit positivistischem Anspruch und wurde zum Kernbestand der naturalistischen Milieutheorie in der klassischen Formulierung Émile Zolas. Eine entscheidende Formulierung der deterministischen Theorie für den deutschen Sprachraum lieferte Wilhelm Bölsche in seiner 1887 erschienenen Schrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie.*[34] Hier wurde mit Nachdruck eine »Anpassung« der realistischen Literatur »an die neuen Resultate der Forschung« verlangt und in diesem Rahmen die »Thatsache der Willensunfreiheit« als wesentlicher Impuls für die Methodik literarischer Produktion hervorgehoben.[35]

[33] Scherer (1878), S. XII.

[34] Wilhelm Bölsche: *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik.* In: Brauneck (1987), S. 98 ff.

[35] Ebd., S. 100 und 101.

Der deterministische Gedanke prägt entscheidend Bahrs dramatisches Erstlingswerk. Weit davon entfernt, die Postulate der naturalistischen Milieutheorie im Sinne der späteren 'konsequenten' Naturalisten zu interpretieren, behandelte Bahr die genannte Problematik explizit: *Die neuen Menschen* sind kein naturalistisches Milieustück, sondern ein konventionell strukturiertes Ideendrama. Die Figuren, obwohl in gut naturalistischer Manier den programmierten Bedingungen eines »psychologischen Experimentes«[36] ausgesetzt, sind keineswegs Gefangene von genetischem Erbe und sozialem Milieu, sondern gleichsam transsoziale Charaktere, imstande, die Bedingungen ihres eigenen Daseins vollbewußt zu reflektieren.

Eine Analyse formaler Aspekte, auf die hier verzichtet werden muß, würde erweisen, daß das deterministische Menschenbild, das zur finalen Sinnaussage des Stückes wird, durch die typisierende Figurenkonzeption und die hochstilisierte sprachliche Gestaltung implizit widerlegt wird. Die These von der »Willensunfreiheit« des Menschen bleibt ohne dramatische Aussagekraft, da sie nicht etwa durch die Lähmung der Figuren vorgeführt, sondern von den Opfern selbst in harmonischer Wechselrede diskutiert und als allgemeingültiges Lebensgesetz formuliert wird. Das deterministische Menschenbild beherrscht also nur vordergründig den Horizont der dramatischen Welt. Diese Tatsache, obwohl von zentraler Bedeutung im Rahmen einer Gesamtinterpretation des Textes, ist für die Analyse kulturhistorischer Bezüge ohne Belang.

Die Frage der Willensfreiheit wird von den Figuren im Drama explizit diskutiert: »Jeder handelt, wie er jedesmal handeln muß. Er kann nicht anders. Er ist eine Marionette psychischer Gesetze. Wie sollte man da einem böse sein können?« (8)[37] Die deterministische These und der ethische Relativismus gehören zum materialistischen Glaubensbekenntnis der Sozialistin Anne, ausgetragen in einem Streit mit ihrer Hausgenossin Hedwig. In diesem Streit steht Annes Vernunftskultus, ihre Selbstbeherrschung und ihre asketische Verleugnung der Triebe dem naiven, triebhaft-impulsiven Verhalten Hedwigs gegenüber. Georg steht zwischen den Fronten: Mit Anne verbindet ihn die »Liebe zur Idee« (37), in der auch die geschlechtlose Liebe der beiden Sozialisten ihre Berechtigung findet; zu Hedwig treiben ihn Gefühlsregung und Geschlecht.

In der Aussprache zwischen Anne und Georg, in der die latenten Konflikte zur Austragung gelangen (I,4), beginnt das sozialistische Gedankengut, das als individuelle Obsession einer Figur eingeführt wurde, den Horizont der dramatischen Welt zu beherrschen. Die Weltanschauung des Sozialistenpaares gewinnt nun schärfere Konturen: Ein messianischer Sozialismus ist mit Vorstellungen vermengt, die der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre entstammen. Diesem widersprüchlichen Ideenkonglomerat entspricht die Auffassung vom 'neuen Menschen', der nicht nur den sozialen Verhältnissen, sondern auch den »psychische[n] Gesetze[n]« (8) seines eigenen Seelenlebens selbstbewußt den Kampf ansagt. Während das Leben wehrloser Gefühlsmenschen von ehernen Gesetzen gesteuert wird, berühren diese Gesetze das bewußte Handeln des Vernunftsmenschen lediglich als Faktoren einer stetigen, aber bekämpfbaren Entropie. Dem Glauben an die weltverändernde Macht der »erworbenen Vernunft« steht allerdings die Einsicht gegenüber, daß der »angeborne Instinkt« (22) – provoziert durch die Anwesenheit eines 'alten Menschen' à la Hedwig – die Bemühungen des »neue[n] Geiste[s]« (20) zunichte machen und auch den überzeugtesten Revolutionär zu Falle bringen kann.

Die Verbindlichkeit dieses Weltbildes für die auktoriale Sinnaussage wird durch den Verlauf der Handlung bestätigt. Georg antwortet auf Annes rhetorische Tirade, indem er »dumpf« (25), »wie in einem schweren Bann« (26) auf das fortgeschrittene Stadium seiner Liebe zu Hedwig hinweist. Auch der Versuch, in einem Gespräch mit Hedwig (II,2) die Liebe zu verleugnen und seinen Grundsätzen treu zu bleiben, verläuft völlig im Rahmen der von Anne gezeichneten Konditionen. Wahrlich wie eine »Marionette psychischer Gesetze« (8), »mit zuckendem Antlitz« (31) und »röchelnd« (43) wie unter dem Ansturm eines physischen Leidens, unterliegt er den Kräften seines »angeborne[n] Instinkt[es]« (22) und wirft sich schließlich mit tierischer Lust auf die liebesdurstige Hedwig. Trotz Georgs 'marionettenhaftem' Verhalten spielt das deterministische Element in der Weltanschauung der Figuren, ebenso wie in der auktorialen Sinnaussage, keine dominante Rolle. Georgs selbstbewußter Entschluß, fortan nur noch Hedwig zu dienen, desgleichen Annes Racheschwur und ihr Mordversuch an Hedwig lassen die Grenzen erkennen, die eine trivial-sentimentale Konfliktstruktur der auktorialen Austragung deterministischer Gedanken auferlegt.

Das Verhältnis von individualistischem Menschenbild und deterministischen Thesen ändert sich im dritten Akt von Grund auf. Anne und Georg werden dem Leser zu einem Zeitpunkt vor Augen geführt, da ihr Idealismus durch einen radikalen Gesinnungswandel bereits spurlos verschwunden ist. Nach anderthalbjähriger Trennung treffen sich die ehemaligen Parteigenossen im Garten der seitherigen Wohnstätte Georgs und Hedwigs. Der Erfahrungsaustausch zwischen Georg und Anne macht die Handlung des dritten Aktes aus. Die beiden vertreten nun einen einheitlichen Standpunkt und bleiben ohne dramatischen Widersacher, womit das Liebesdreieck und somit die bisherige Konfliktstruktur abrupt verworfen wird.

Im Rückblick der restlos ernüchterten Sozialisten erscheint der Kampf *um* und *in* Georg, erscheint auch Georgs Versuch, statt der sozialistischen Idee nunmehr dem Prinzip der Nächstenliebe zu folgen, als vergebliches Aufbegehren gegen bislang verkannte Determinanten. Anne fühlt sich gebunden durch »die Ordnung, in der wir geboren sind« und »die tausendjährigen Vorurteile der Ahnen« (55), die ihr Gefühl beherrschen: durch Kräfte des

[36] Ebd., S. 101.

[37] Die Seitenangaben zu Zitaten aus *Die neuen Menschen* folgen jeweils in Parenthesen.

Milieus und der Vererbung. Georg ergänzt diese Sicht der Dinge, indem er das Scheitern seiner Bemühungen um Hedwigs Glück auf die »in den sozialen Zuständen begründete Unmöglichkeit, Gutes zu tun« zurückführt (59). Zwei Determinanten scheinen gemeint zu sein: einmal die sexuelle Moral der monogamischen Ehe, die sich – obwohl Georg und Hedwig in 'freier Liebe' leben – einer folgenlosen Befriedigung von Hedwigs neuerwachter Liebe zu einem anderen Mann entgegestellen; zum anderen die Psychologie der Liebe oder das ethische Bewußtsein im allgemeinen, das Hedwigs und Georgs Glück in einem Netz gegenseitiger Rücksichten ersticken läßt.

Die deterministischen Positionen der Figuren erleben keinerlei Relativierung durch Widerspruch anderer Figuren oder durch Signale auktorialer Ironisierung. Die These von der Gebundenheit des Menschen an unbeeinflußbare Mächte des psychischen und sozialen Lebens wird durch das geschlossene Dramenende zur finalen Sinnaussage des Stückes erhoben. Indem er sich anschickt, einen als Unglücksfall gedeckten Selbstmord zu begehen, schließt Georg mit einer bitter-ironischen Bemerkung, die sich auf die Art bezieht, wie Unwissende seinen Selbstmord deuten werden: »Es wird ein böser Zufall gewesen sein, wie so oft.« (65) Damit wird der absolute Determinismus in seiner Bedeutung als *conditio humana* endgültig bestätigt: Was wir bloß »Zufall« nennen und somit als Einzelfall betrachten, der die menschliche Freiheit nicht grundsätzlich in Frage stellt, ist »so oft« – wie in Georgs Fall – nichts anderes als das einzig mögliche, selbstvernichtende Aufbegehren des menschlichen Willens gegen die Kräfte, die ihn verneinen.

Die Analyse thematischer Aspekte in Bahrs erstem Abkehrdrama illustriert den Befund, daß die »Thatsache der Willensunfreiheit«[38] zum geistigen Horizont der Zeit gehörte und als solche auch jenseits naturalistischer Programmatik Eingang in die zeitgenössische Dichtung fand. Das von Bölsche in seinen *Prolegomena* beschriebene 'experimentelle' Verfahren in der Literatur, das der Auffassung von der »menschliche[n] Handlung« als »restlose[m] Ergebniss gewisser Factoren« Rechnung trägt[39], findet man in Bahrs Drama nur als Spuren eines mißlungenen Versuches. Die deterministischen Thesen bezieht Bahr unmittelbar aus einem der zahlreichen Wissensgebiete, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte die faszinanten Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Forschung in zumeist popularisierter Form zueigen gemacht hatten. Die explizite Thematisierung deterministischer Philosopheme im Drama erleichtert die analytische Erschließung des Wissensgebietes, dem sie entstammen.

Annes und Georgs Stellungnahmen zur Frage des sozialen Wandels, die sie *vor* und *nach* ihrer Abkehr vom sozialen Engagement austragen, können als literarische Transponierung eines geschichtsphilosophischen Dilemmas gelesen werden, das implizit in der Marxschen Gesellschaftstheorie angelegt

[38] Brauneck (1987), S. 101.
[39] Ebd.

ist, unter dem Einfluß der Darwinschen Entwicklungslehre in theoretischen Diskussionen zur Austragung gelang und im Rahmen der Arbeiterbewegung in die Frage nach der angemessenen Taktik im revolutionären Kampf einging.[40]

Das abstrakt formulierte Dilemma der Figuren, ob »in den alten Verhältnissen neue Menschen hervorgebracht« werden können (13), oder ob »erst aus den neuen Verhältnissen« »die neuen Menschen entstehen« werden (55), ist zugleich ein unmittelbarer literarischer Ausdruck persönlicher Zweifel des Autors an dem Sinn politischer Agitation. Ein Anzeichen dafür ist die distanzlose Versetzung der auktorialen Instanz in einzelne figurale Perspektiven, die zu irritanten Fehlleitungen der rezeptiven Erwartungen führt. Die autobiographische Aussagekraft der literarisch geformten geschichtsphilosophischen Überlegungen wird durch einen Einblick in Bahrs theoretische Schriften bestätigt: Der Entwicklungsgang der Figuren bedeutet die explizite Formulierung (und ihre resignative Bilanz die Aufhebung) eines Widerspruches, der in den theoretischen Schriften – vom Autor noch unerkannt – bereits enthalten ist. Es geht um den latenten Widerspruch zwischen einem mechanistischen Weltbild und dem aktivistisch-revolutionären Anspruch der Arbeiterbewegung.

In seiner provokativen Streitschrift *Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle*[41] und, in überspitzter Form, in seinem Essay über *Die Herkunft der Weltanschauungen*[42], bekannte sich Bahr zu einer evolutionistischen, mechanistischen Geschichtsauffassung auf den Spuren des historischen Materialismus. In der Auslegung der Marxschen These von der Abhängigkeit des gesellschaftlichen 'Überbaus' von den materiellen Produktionsbedingungen, die sowohl seinen jeweiligen Zustand als auch seine Transformationen bedingen, leistete Bahr einen Beitrag zu der vulgärmarxistischen 'Widerspiegelungstheorie', die den dialektischen Ansatz des historischen Materialismus übersieht, die mechanistische Komponente hingegen ad absurdum führt.

In der ersten der genannten Schriften wird besonders deutlich, daß der Fortschrittsoptimismus des Sozialdemokraten Bahr in seinem mechanistischen Weltbild begründet liegt: Das Ziel der Sozialdemokratie – politische Verhältnisse, die den bereits veränderten Produktionsverhältnissen Rechnung tragen – ist in dem notwendigen Entwicklungsgang der Geschichte angelegt. Trotz des deterministischen Ansatzes bleibt in Bahrs politischem Bekenntnis Raum für politisches Handeln. Die notwendige Entwicklung kann durch staatliche Reformen einen friedlichen Verlauf nehmen; Reformen, für die sich die Sozialdemokratie nach der Eroberung politischer Macht einsetzen wird. »Sie

[40] Zu dem widerspruchsvollen Verhältnis zwischen Sozialismus und Darwinscher Entwicklungslehre im Spiegel der zeitgenössischen Diskussion siehe Kapitel VII (*Naturalismus und Naturwissenschaft*) in Brauneck (1974).
[41] Bahr (1886).
[42] In KM, S. 5-17. Zur Editionsgeschichte siehe oben Anm. 31.

[die Sozialdemokratie] will nichts sein als der warnende, wegweisende Chor, der das Drama der Geschichte in erläuternden Strophen begleitet.«[43] Die Hoffnung der »unerschütterliche[n] Optimisten« à la Bahr auf staatliche Reformen und eine friedliche Entwicklung der Dinge halten die politischen »Pessimisten« angesichts der sozialen Machtverhältnisse für eine Utopie. Diese, erläutert Bahr, rüsten sich zur »That« und warten auf die Zeit der Revolution.[44]

In seinem Erstlingsdrama befaßte sich Bahr eingehender mit der Rolle des 'menschlichen Faktors' im Entwicklungsgang der Geschichte. In der literarischen Transponierung jenes latenten Widerspruches, der in seinem politischen Bekenntnis angelegt ist, erscheinen das idealistische Gepräge der sozialistischen Bewegung einerseits, die pessimistischen Konsequenzen des mechanistischen Weltbildes andererseits als Stadien im Entwicklungsgang der Figuren, allerdings in überspitzter Form, die eine dramatisch wirkungsvolle Fallhöhe der Figuren gewährleistet. Die Verbindungen, die die Stellungnahmen zur sozialen Frage mit anderen zeittypischen Vorstellungen eingehen, führen die Penetranz und den diffusen Charakter der 'treibenden Ideen' der Zeit exemplarisch vor Augen.

Das messianische Sendungsbewußtsein der beiden Weltverbesserer vor dem Zeitpunkt ihrer Ernüchterung entspricht weit mehr dem ungetrübten revolutionären Pathos eines praktischen Agitators zur Zeit der Sozialistengesetze als der bescheidenen aktivistischen Komponente in Bahrs poetisch überhöhten Definition der Sozialdemokratie. In dem idealistischen Gedankengebäude des Sozialistenpaares erscheint der Entwicklungsgang der Geschichte nicht als mechanisch sich ergebende Resultante bestimmter Determinanten, sondern, ganz im Gegenteil, als eine Abfolge von erst zu erkämpfenden Stadien »im großen Befreiungskriege der Menschheit« (20); Stadien, die der Inertion und der zersetzenden Wirkung quasi-mechanischer Prozesse (Vererbung, Einfluß des Milieus) gewissermaßen abgerungen werden müssen. Die evolutionistischen Vorstellungen vom Kampf zwischen 'Ererbtem' und 'Erlerntem' werden von außen an ein idealistisches Menschen- und Geschichtsbild herangetragen.

Der Typus des 'neuen Menschen', der den Kampf um eine soziale oder sittliche Erneuerung der Menschheit auf sich nimmt, behauptet im Motivrepertoire naturalistischer Werke eine bedeutende Stelle. Das ideologische Profil solcher Helden ist nicht selten durch die Verbindung eines sozialistischen Glaubensbekenntnisses und eines asketisch-messianischen Sendungsbewußtseins christlicher Provenienz geprägt.[45] Ein solches Profil, scharf gezeichnet, charakterisiert auch die Sozialisten in Bahrs Stück:

[43] Bahr (1886), S. 54.
[44] Ebd., S. 49-51.
[45] Vgl. hierzu Cowen (1973), S. 102 und Scheuer (1974), S. 156.

> Da ward dir [Georg] die Botschaft von der Befreiung der Menschheit. Und als ihr flammender Profet [!] kehrtest du wieder, ganz nur Gewittergroll gegen die Lüge, ganz nur Schwertstreich und Beilhieb der Wahrheit. (Anne, 22)

> Die neuen Menschen dürfen nicht mehr lieben einen Mann oder ein Weib, weil sie lieben müssen das ganze Menschengeschlecht. Die neuen Menschen dürfen ihre Kraft nicht mehr weihen der Wohlfahrt dieser oder jener, weil ihre ganze Kraft ausschließlich gehört der Wohlfahrt des unendlichen Alls, von dem jeder einzelne nur ein winzig verschwindender Teil. (Georg, 38)

Das idealistische Geschichts- und Menschenbild der beiden sozialistischen Fanatiker verschwindet mit ihrer Ernüchterung beinahe spurlos: »Wir können keine neuen Menschen werden und keine neue Welt stiften. Wir können nur die alte zerstören und Raum schaffen für die neue.« (Anne, 56). Eine Ernüchterung wird zur Quelle eines Gesinnungswandels: Das Gefühl der Lähmung durch unbezwingbare Determinanten dient handlungsintern als Motivation für die radikalen deterministischen Thesen der Figuren. Aus dem Blickwinkel textexterner Bezüge ergibt sich ein anderes Bild: Die Ohnmacht der Figuren illustriert die pessimistischen Konsequenzen, die sich aus einem mechanistischen Weltbild ergeben.

Der neuerworbene Standpunkt Annes und Georgs entspricht in etwa dem Standpunkt jener politischen »Pessimisten«, deren Überlegungen Bahr in seiner Streitschrift gegen Herrn Schäffle darlegte, ohne ihren Pessimismus zu teilen. Diese politische Linie, deren Argumente Bahr nochmals überdacht zu haben scheint, nimmt die Postulate der vulgär-marxistischen Gesellschaftslehre beim Wort. Bei einer konsequenten Übertragung der Darwinschen Entwicklungsgesetze auf die Entwicklung der Gesellschaft geht der Freiraum für politisches Handeln verloren. Dem Einzelnen wie politischen Gruppen bleibt nichts übrig, als abzuwarten, bis das Mißverhältnis zwischen den erreichten Produktionsverhältnissen und dem aktuellen Stand politischer Machtverteilung in einem offenen (Klassen-)'Kampf ums Dasein' mündet, in dem die aufsteigende Klasse des Proletariats den Sieg davontragen wird. Der destimulative Charakter einer solchen Auslegung der materialistischen Geschichtstheorie hat die Arbeiterbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Genüge beschäftigt.[46]

In seinem Drama hat Bahr nicht nur die allgemeinen geschichtsphilosophischen Konsequenzen formuliert, die sich aus der mechanistischen Geschichtsauffassung ergeben. Die resignative Lebensbilanz der ernüchterten Sozialisten, die mit der finalen Sinnaussage des Textes konvergiert, behandelt das Schicksal jener, die in dem 'Kampf ums Dasein' dem Untergang geweiht sind. Anne und Georg stellen dabei eine spezifische Variante jenes menschlichen und literarischen Typus dar, der unter dem Namen des 'Übergangsmenschen' in die Geistes- und Literaturgeschichte des späten 19. Jahrhunderts einge-

[46] Vgl. Anm. 40.

gangen ist.[47] Das Schlagwort vom 'Übergangsmenschen' bezieht sich auf das Bewußtsein eines Menschen oder eines literarischen Helden, dem Untergang geweiht zu sein, da er zwischen Vergangenheit und Zukunft gleichsam zerrieben wird. Rückständige Denkformen und politische Sympathien hat er überwunden, kann jedoch die neue Zeit oder auch nur die Ansprüche der sozialistischen Vorkämpfer der Zukunft nicht vorbehaltlos akzeptieren.

Die 'Übergangsmenschen' in Bahrs Drama leiden nicht an einem psychologischen oder weltanschaulichen Dilemma dieser Art. Georg und Anne fühlen sich als Opfer der Vererbung und als unnütze Nebenprodukte der historischen Entwicklung: Nur »mit dem Kopfe« neue Menschen geworden, tragen sie »im Gefühl« auf Lebzeiten »die tausendjährigen Vorurteile der Ahnen« (55). Das Klassenbewußtsein dieser 'Übergangsmenschen' – kein Abbild ökonomischer Interessen, sondern eine ererbte mentale Struktur – macht sie zu unfreiwilligen Dienern überkommener sozialer Verhältnisse: »Es ist nichts mit den Bürgern in der großen Freiheitsbewegung unserer Tage: sie werden immer zu Verrätern, so ehrlich sie es auch meinen mögen.« (Anne, 55)[48] Die Bahrschen 'Übergangsmenschen' fühlen sich als Kinder einer alten Welt, an deren Zerstörung sie allenfalls als Attentäter und Terroristen teilnehmen können. Die »neue Welt« hingegen, als deren Propheten und Schöpfer sie sich einst fühlten, wird ein heranwachsendes »neues Geschlecht« »mit einem einzigen glücklichen Griffe« aufbauen (57 f.).

Die vergleichende Analyse von Bahrs Theaterstück und einigen seiner politischen Schriften hat erwiesen, daß die Abkehrthematik der *Neuen Menschen* nicht auf ein Unbehagen am Parteibetrieb, sondern auf abstrakte Überlegungen im Umkreis der vulgärmarxistischen Gesellschaftstheorie zurückzuführen ist. Bahr hatte erkannt, daß diese Theorie, die er gleich seinen Zeitgenossen für eine authentische Auslegung der Marxschen Schriften hielt, in letzter Konsequenz den 'menschlichen Faktor' leugnen und ganze soziale Klassen als 'Übergangsmenschen' dem unerbittlichen Lauf der Geschichte opfern muß. Diese Erkenntnis brachte er in seinem Abkehrdrama zum Ausdruck, indem er die Figuren den Verzicht auf den organisierten Klassenkampf predigen ließ. Damit bekannte sich Bahr noch einmal mit Nachdruck zu der mechanistischen Geschichtsauffassung des Pseudo-Marxismus. Der inneren Abkehr vom politischen Engagement folgte jedoch bald auch die Ablehnung der Theorie selbst, deren deterministische Konsequenzen dem geborenen Aktivisten Hermann Bahr auf die Dauer nicht behagen konnten.

[47] Vgl. Cowen (1973), S. 102 f., Schulz (1973), S. 17 f. und Scherer (1974), S. 51.

[48] Eine vergleichbare Variante des 'Übergangsmenschen' ist die Figur des Hugo Tetzlaff in Halbes Drama *Eisgang* (1892).

Literatur

Bahr, Hermann (1886): *Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle. Drei Briefe an einen Volksmann als Antwort auf "Die Aussichtslosigkeit der Sozialdemokratie".* Zürich.
Bahr, Hermann (1887): *Die neuen Menschen. Ein Schauspiel.* Zürich.
Bahr, Hermann (1889): *Die große Stünde. Ein bürgerliches Trauerspiel.* Zürich.
KM = Bahr, Hermann: *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe.* Zürich 1890.
SB = Bahr, Hermann: *Selbstbildnis.* Berlin 1923.
BW = Bahr, Hermann: *Briefwechsel mit seinem Vater.* Ausgewählt von Adalbert Schmidt. Wien 1971.
Bahr, Hermann (1987): *Prophet der Moderne: Tagebücher 1888-1904.* Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Wien u.a.
Barker, Andrew W. (1983): *'Der große Überwinder'. Hermann Bahr and the rejection of naturalism.* In: »The Modern Language Review« 78, S. 617-630.
Brauneck, Manfred (1974): *Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert. Studien zur Rezeption des naturalistischen Theaters in Deutschland.* Stuttgart.
Brauneck, Manfred; Müller, Christine (Hrsg.) (1987): *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900.* Stuttgart.
Castle, Eduard (1937): *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Vierter Band. 1890-1918.* Wien.
Cowen, Roy C. (1973): *Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche.* München.
Daviau, Donald G. (1984): *Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863 - 1934.* Wien.
Doell, Otto (1910): *Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880 bis 1890).* Halle a.S.
Fähnders, Walter (1987): *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910.* Stuttgart.
Hoefert, Sigfrid (1993): *Das Drama des Naturalismus.* 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart.
Mahal, Günter (1975): *Naturalismus.* München.
Pforte, Dietger (1974): *Die deutsche Sozialdemokratie und die Naturalisten.* In: Scheuer, Helmut (Hrsg.): *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement.* Stuttgart u.a. S. 175-205.
Poláček, Josef (1964): *Zum Thema der bürgerlich-individualistischen Revolte in der deutschen pseudosozialen Prosa. Hans Land, Felix Hollaender, John Henry Mackay.* In: »Philologica Pragensia« 7, S. 1-14.
Poláček, Josef (1971): *Zur Problematik des deutschen Abkehrromans (Felix Hollaender, Paul Ernst, Wilhelm Hegeler, Adele Gerhard).* In: »Philologica Pragensia« 14, S. 16-29.
Scherer, Herbert (1974): *Bürgerlich-oppositionelle Literaten und sozialdemokratische Arbeiterbewegung nach 1890. Die 'Friedrichshagener' und ihr Einfluß auf die sozialdemokratische Kulturpolitik.* Stuttgart.
Scherer, Wilhelm (1878): *Zur Geschichte der deutschen Sprache.* Zweite Ausgabe. Berlin.
Schulz, G. (Hrsg.) (1973): *Prosa des Naturalismus.* Stuttgart 1973 (Nachdruck 1987).
Wunberg, Gotthart (Hrsg.) (1976): *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902.* Bd. 1. Tübingen.
Wunberg, Gotthard (1987): *Hermann Bahrs Moderne-Entwurf der neunziger Jahre im zeitgenössischen Kontext.* In: *Hermann-Bahr-Symposion "Der Herr aus Linz".* Hrsg. von Margret Dietrich. Linz.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 67–76

SPRACHE UND GEWALT

ANMERKUNGEN ZU EINIGEN DRAMEN VON THOMAS BERNHARD

Ulrich DRONSKE
(Universität Zagreb)

»Wann's ihm g'sundheitlich nutzt,
dann soll er halt.«
(Bundeskanzler Bruno Kreisky zu
Bernhards Kreisky-Beschimpfung)

Daß hinter der vielfach beschworenen »Freiheit der Kunst« letztlich nur die Narrenfreiheit eines Künstlers stecke, der gerade in seinen radikalsten Gebärden sich als harmloser Irrer ausstelle, führte bereits vor Jahrzehnten Alfred Döblin dazu, eine ars militans zu fordern, d.h. eine Kunst, die in ihren Anliegen (auch staatlicherseits) ernstgenommen werden will.[1] Eine solche militante Kunst hat Thomas Bernhard produziert, jedenfalls dann, wenn man die Wirksamkeit seiner (literarischen) Tiraden an den durch sie verursachten Skandalen bemessen möchte.[2] »Der skandalöse Bernhard«, den Eckhard Henscheid einst voller Bewunderung als »den gnadenlosesten Schimpfer und Raunzer gegenwärtiger deutscher Zunge«[3] bezeichnete, erweist sich nachgerade als unerschöpfli-

[1] Alfred Döblin: *Kunst ist nicht frei sondern wirksam: ars militans*. In: ders.: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau 1989, S. 245-251.

[2] Siehe hierzu: Jens Dittmar: *Der skandalöse Bernhard. Dokumentation eines öffentlichen Ärgernisses*. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 43, 1982 (Zweite, erweiterte Auflage), S. 73-84

[3] Eckhard Henscheid: *Der Krypto-Komiker*. In: »Pardon«, 1973, H.6. Zitiert nach: Jens Dittmar, a.a.O., S.73.

Zusammenfassung

Der vorliegende Text setzt sich mit einigen Dramen Thomas Bernhards sowie mit den zwischen ihnen bestehenden Beziehungen auseinander. Dabei wird davon ausgegangen, daß der eigentliche Akteur und das eigentliche Thema dieser Stücke eine dort sich gleichförmig entfaltende Sprach-Gewalt ist. Deren Destruktivität reflektieren die Bühnenstücke insbesondere deshalb kritisch, weil sie die Opfer eines solchen Sprechens gleichfalls zur Schau stellen: jene nämlich, die angesichts des ungehemmt über sie hereinbrechenden Sprachstroms zum Schweigen verurteilt sind.

cher Zitatenquell, wenn es darum geht, sich über alles Mögliche möglichst abfällig zu äußern. Während dabei die öffentliche Verunglimpfung des Menschen schlechthin samt der von ihm gelebten schnöden Existenz die »unheimliche Abgründigkeit der menschlichen Natur«, die »Ausweglosigkeit aller Existenz«, die »Unausweichlichkeit eines düster dräuenden, plötzlich hereinbrechenden Geschicks«, folglich die »Irrationalität« oder eben die »Absurdität allen Lebens« zum Ausdruck bringe und damit als »Allegorie der bösen Welt insgesamt« fungiere[4], während also das hemmungslose Heruntermachen des Menschlichen der Literaturkritik als Beleg für die geniale Verwandtschaft des österreichischen Urhebers solcher Beleidigungen mit Beckett und anderen Größen der Literatur dient, führen Bernhards konkreter gehaltene Anfeindungen des kulturellen und politischen Österreichs oder aber seine wohlformulierten Attacken etwa gegen den speziellen Menschen Kreisky (diese »süßsaure Art von Salzkammergut- und Walzertito«) zu handfesten, z.T. auch gerichtlich ausgetragenen Auseinandersetzungen, ganz so, als ob die vollständig allgemein gehaltene Darstellung von Verwüstungen, Auslöschungen, Vernichtungen, Zerstörungen – also des abstrakt Bösen, des abstrakt Apokalyptischen, des abstrakt Sinnlosen – existentielle Signifikanz besäße, während eine Stufe darunter die konkrete Welt und die konkreten Menschen – vor allem aber Österreich und seine Österreicher – noch durch und durch in Ordnung wären. Schon deshalb bietet sich Thomas Bernhard wie kaum ein anderer für rezeptionsästhetische Untersuchungen an, und dies gilt sicherlich erst recht für ein öffentlich so umstrittenes Theaterstück wie *Heldenplatz*[5], auf das noch am Ende des Artikels ausführlicher eingegangen wird. Dabei zeigen gerade die Rezensionen zur Uraufführung dieses Stückes, wie sehr die Literaturkritik letztlich davon ausgeht, daß die Bernhardsche Dramatik nichts anderes sei als eine unmittelbare Widerspiegelung von Wirklichkeit oder aber – unterstützt von den Aussagen des Autors[6] – als eine direkte Meinungsäußerung des österreichischen Dramatikers. Die Frage, die allseits heftig diskutiert wird, ist die, ob die im *Heldenplatz* formulierten Ansichten die – österreichische – Realität angemessen oder eben unangemessen darstellen.[7]

[4] Im Hinblick auf die Quellenangaben der hier in Anführungsstriche gesetzten Rezensentenmeinungen siehe: Franz-Josef Görtz: *Hier spukt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die* Kritik. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 43, 1982 (Zweite erweiterte Auflage), S.85-94.

[5] Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Frankfurt a.M. 1992, S.37. Im folgenden abgekürzt durch: BH.

[6] Auf die Behauptung des Interviewers der Zeitung »Basta«: »Peymann sagt, Sie selbst würden es gar nicht so bös meinen. Nur Ihre Figuren redeten so böse«, erwidert Bernhard: »Was? Ich meine alles, was meine Figuren sagen. Jede Made läuft aus meinem Munde. Der Peymann ist ja leider auch schon blöd. Man läßt doch als Autor die Figuren das reden, dessen Ansicht man letzten Endes ist.« (Zitiert nach: Burgtheater Wien (Hrsg.): HELDENPLATZ. EINE DOKUMENTATION. Wien 1989, S.159. Im folgenden abgekürzt durch: HED.)

[7] Siehe hierzu HED, S.200 ff.

Demgegenüber soll im folgenden erläutert werden, daß die Bernhardsche Dramatik nicht über ihre manifesten Inhalte begriffen werden kann. Die Bühnenstücke handeln weder von den in ihnen auftretenden Personen, noch sind deren konkrete Aussagen von interpretatorischem Interesse. Es geht vielmehr um die Sprache, um die spezifische Form der Sprachlichkeit dieser Texte, um das auf die Bühne gebrachte Sprechen und darum, wie dieses in den Theaterstücken reflektiert wird.

Reale und verbale Diktatoren

Bernhard Sorg hat zum selbstreflexiven Potential, das man in den intertextuellen Beziehungen zwischen den Theaterstücken Bernhards ausmachen kann, folgendes gesagt:

> Es gehört zu den eindrucksvollsten Zeichen von Bernhards selbst-bewußtem Künstlertum, daß er in mindestens zwei Theaterstücken die virtuelle oder potentielle Identität von Geistesmensch und Verbrecher offenlegt.[8]

Gemeint sind hier die beiden Dramen *Vor dem Ruhestand*[9] und *Der Präsident*[10], deren jeweilige Hauptprotagonisten zur Kategorie der Verbrecher zählen: zum einen ein Himmlers Geburtstag feiernder Alt-Nazi, der vor seiner Pensionierung stehende Gerichtspräsident Rudolf Höller, ehemals SS-Offizier und Lagerkommandant, zum andern ein unter der Kleinheit seines Landes leidender und von Attentaten bedrohter Diktator. Diese »virtuelle oder potentielle Identität« ist nicht unmittelbar inhaltlicher Natur, auch wenn bestimmte Aussagen aus den »Verbrecherdramen« durchaus in die in der Regel von einem einzigen »Geistesmenschen« dominierten Theaterstücke Bernhards hineinpassen würden.[11] Sie artikuliere sich vielmehr – so Sorg – in der »ab-

[8] Bernhard Sorg: Die Zeichen des Zerfalls. Zu Thomas Bernhards »*Auslöschung*« und »*Heldenplatz*«. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 43, 1991 (Dritte Auflage: Neufassung), S. 82. Im folgenden abgekürzt durch: Sorg 1991.

[9] Thomas Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. In: ders.: *Stücke 3*. Frankfurt a.M. 1988. Im folgenden abgekürzt durch BR.

[10] Thomas Bernhard: *Der Präsident*. In: ders.: *Stücke 2*. Frankfurt a.M. 1988.

[11] Siehe zum Beispiel folgende Aussage Höllers:
»Die die Demokratie an die große Glocke hängen
sind in Wirklichkeit ihre Mörder
Aber wir leben in einer durch und durch opportunistischen Welt
in welcher nur durch den Mund der Heuchelei geredet wird
kein wahres Wort kommt dem einzelnen über die Lippen
so treiben wir einem entsetzlichen Zustand zu [...]. «
(BR, S.64)
Deutlich ist, daß diese inhaltliche Identität in dem Moment sich einstellt, wo die allgemeine Verfluchung des (gegenwärtigen) Weltzustandes sich jenseits konkreter ideologischer Muster bewegt.

gründige[n] Beziehung zwischen dem Unbedingtheitsanspruch des Künstlers und dem des politischen Verbrechers« sowie in der Bernhardschen Konzeption des Geistesmenschen, der »eben ein Täter des Wortes, ein Geistestyrann« sei, »ein Egomane mit Destruktionstrieb gegen alles und alle«. »Nur die reale Machtlosigkeit« bewahre ihn davor, »eine vita activa als Lebensmöglichkeit anzustreben.« (Sorg 1991, S.82)

Diese für eine kritische Rezeption der Theaterstücke von Thomas Bernhard nützliche Einsicht leidet gleichwohl unter einer doppelten Vereinfachung:

1. Es gibt trotz der unbestreitbaren Nähe zwischen dem Geistesmenschen und dem Verbrecher doch einige entscheidende Unterschiede. Der einstige Lagerkommandant und jetzige Gerichtspräsident mit dem programmatischen Namen Höller besitzt so etwas wie eine positiv von ihm besetzte Vergangenheit – die Zeit des Nationalsozialismus im allgemeinen und die Begegnung mit Himmler im besonderen –, er verfügt über eine klare ideologische Orientierung, die einen deutlich abgrenzbaren Feind (die Juden und eventuell noch die Amerikaner) markiert, eine eindeutige Handlungsperspektive beinhaltet (die Wiederherstellung des Nationalsozialismus) und zudem mit dem Zeitgeist, bzw. mit dem Willen der schweigenden Mehrheit übereinstimmt. Höllers faschistische Gesinnung ist also von ihrem Inhalt her keinesfalls exzentrisch, und sie begreift sich auch nicht so. Daß all überall »Zersetzung und Zerstörung« herrschen, bezeichnet für Höller nicht den Endzustand einer heruntergekommenen Welt, denn: »das wird sich ändern« (BR, S.74). Kurzum, Geschichte wird nicht als Verfallsprozeß begriffen, sondern durchaus optimistisch als ein Vorgang aufgefaßt, der die Wiederkehr eines verlorengegangenen Paradieses – des Dritten Reiches – zumindest in Aussicht stellt. Genau dies disponiert Höller zu seiner gewalttätigen »vita activa«.

Trotz der offenkundigen »strukturelle[n] Identität« (Sorg 1991, S.82), die die Theaterstücke *Vor dem Ruhestand* und *Ritter, Dene, Voss*[12] miteinander verbindet[13], läßt sich aus Voss, der männlichen Hauptgestalt des einige Jahre später verfaßten Dramas, kein Machtmensch à la Höller machen. Der im Vergleich mit Höller keinesfalls ohnmächtige, weil immerhin vermögende Voss zählt zu der Gattung der sicherlich unglücklichen, doch gleichwohl »selbstzufriedene[n] Misanthropen«, für die »die Furchtbarkeit des Kosmos« (Sorg 1991, S.77) kein episodischer, d.h. veränderbarer Zustand ist. Die zwischen Genialität und Wahnsinn schwankende Wittgensteinkarrikatur ist fundamental desintegriert, sie blickt auf keine positive Vergangenheit zurück, sie begreift sich nicht als Teil einer übergeordneten Einheit und hat folglich auch

[12] Thomas Bernhard: *Ritter, Dene, Voss*. In: ders.: *Stücke 4*. Frankfurt a.M. 1988.

[13] Diese zeigt sich in der identischen Figurenkonstellation (Bruder + zwei Schwestern), in der mehr (*Vor dem Ruhestand*) oder weniger (*Ritter, Dene, Voss*) ausgeprägten inzestuösen Beziehung zwischen dem Bruder und einer seiner Schwestern sowie schließlich in den Ähnlichkeiten des Dramenaufbaus.

keine Mission zu erfüllen. Ebenso ist es schwer vorstellbar, daß der egomanische Voss mit dem egomanischen Präsidenten aus dem gleichnamigen Stück die Rolle tauschte, bzw. daß das despotische Staatsoberhaupt sich in einen exzentrischen, also ver-rückten Intellektuellen verwandelte, wenn man ihm nur seine politische Macht nähme. Die Differenz zwischen den realen Tyrannen und denen des Geistes ist also nicht alleiniger Ausdruck eines zwischen ihnen bestehenden Machtgefälles, und zwar einfach deshalb, weil Bernhards Verbrecher zwar egomanisch, aber eben keine egomanischen Misanthropen sind.

2. Die »Täter des Wortes«, diese »Geistestyrann[en]« sind dennoch durchaus zu einer gewalttätigen, allerdings lediglich privaten »vita activa« fähig. Ihre destruktive Energie tobt sich aus im begrenzten Kreis der eigenen Familie und manchmal auch an den Bediensteten. Die in diesem hermetisch nach außen abgeschlossenen Bereich sich einstellenden sado-masochistischen Beziehungskonstellationen bilden den Hintergrund für jenes Sprachspektakel, das die realen und die Geistestyrannen gleichermaßen veranstalten. Die in den Dramen sich äußernde Sprachgewalt ist kein bloß rhetorisches Vermögen, sondern Herrschaft und Beherrschung im wahrsten Sinne des Wortes. Die Bernhardschen Geistesmenschen wie die Bernhardschen Verbrecher bedienen sich dabei weniger einer totalitären Sprache, als daß diese sich ihrer als durchaus gleichgültiger Sprachrohre bedient. Ja es ließe sich folgendes behaupten: die oftmals vermerkten Stereotypien in den diversen Stücken, ihre »repetitive Gleichförmigkeit«[14], bzw. ihre »schablonenhafte Aushöhlung«[15] sind darauf zurückzuführen, daß in allen Theaterstücken Bernhards ein stets identischer Held sich inszeniert: eine durch und durch gewalttätige Sprache, die im übrigen auch die Bernhardsche Prosa prägt.

Totalitärer Monolog

Thomas Bernhard wird von seinen literaturwissenschaftlichen Anhängern gerne als kritischer Autor gefeiert, als Meister der »Übertreibungskunst«, »deren kompromißlose Negativität, deren Verweigerungsgestus und deren schonungsloser Blick auf eine trostlose, durch und durch entfremdete Welt in der deutschen Literatur seit 1945 ihresgleichen suchen«.[16] Als Instrument

[14] Bernhard Sorg: *Thomas Bernhard*, München 1992 (2., neubearbeitete Auflage), S. 152. Im folgenden abgekürzt durch: Sorg 1992.

[15] Justus Fetscher: *Theater seit 68 – verspielt?* In: Klaus Briegleb, Sigrid Weigel: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München, Wien 1992, S. 515.

[16] Hermann Korte: *Dramaturgie der »Übertreibungskunst«. Thomas Bernhards Roman »Auslöschung. Ein Zerfall«*. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 43, 1991 (Dritte Auflage: Neufassung), S. 88.

solch »rigorose[r] und kompromißlose[r] Wahrheitssuche«,[17] aber auch als Identitätsbeweis, gilt ihnen die Sprache der Protagonisten, die angesichts einer vernichtenden Wirklichkeit in den von ihnen hervorgestoßenen Sätzen eine »letzte Möglichkeit von Selbstbehauptung vor der unvermeidlichen Selbstauslöschung« (Sorg 1991, S.78) finden. Sprache wäre demnach die einzige Form, in der der Sprechende überhaupt noch »Gegenwart« (Sorg 1991, S.76) erlange, ja ausgerechnet die »Monologe« erscheinen »damit als ein Versuch, an der einzig möglichen Form humanen Widerstands zu partizipieren« (Sorg 1992, S.155), und zwar angeblich jenseits ihrer jeweiligen inhaltlichen Aussagen.[18] Eine solche Beurteilung der Sprache in den Dramen Thomas Bernhards ist bereits deshalb problematisch, weil sich offensichtlich der Präsident samt Gattin und Höller samt seiner inzestuös mit ihm verbundenen Schwester Vera der gleichen Sprache, des gleichen Vokabulars, der gleichen rhetorischen Strategien bedienen wie die in anderen Dramen ausführlich zu Worte kommenden Geistesmenschen, ohne daß dieses eindeutig negativ gekennzeichnete Figurenarsenal sich mit Problemen der Präsenz, der Selbstbehauptung oder gar des humanen Widerstands abzuplagen hätte. Der sich gleichbleibende Sprachstrom, der durch all diese Theaterstücke stürzt, kann schon aus diesem Grunde nichts mit Humanität zu tun haben, sehr viel aber mit deren Gegenteil. Denn die von Bernhard kultivierte dramatische Sprachausschreitung weist folgende durchaus inhumane Merkmale auf:

1. Sie ist in ihrer penetranten Stereotypie extrem entindividualisiert, also einem individuellen Sprechen vollständig entgegengesetzt. Schon deshalb erscheint sie als einheitliche Sprache derer, die überhaupt auf der Bühne monologisierend zu Wort kommen dürfen. Sie bildet somit auch kein Medium der Selbstaneignung oder des Selbstausdrucks, ihre Expressivität ist demgemäß nicht die eines Subjekts, in ihr artikuliert sich keine Innerlichkeit und erst recht keine persönliche Erfahrung, sondern eher schon die Energie, die Wucht, die Gewalt einer Sprachmaschine, eines maschinellen Sprechens also, das sich rücksichtslos zur Sprache bringt.

2. Ein solcher hochgradiger Sprechautomatismus löscht nicht nur die Spuren individueller Artikulation vollständig aus, er muß notgedrungen auch die in ihm zur Sprache kommenden Gegenstände nach den immer gleichen Mustern zurichten, gerade weil diesem Sprechen jede Fähigkeit zur (sprachlichen) Differenzierung fehlt. Die von Bernhard praktizierte »Übertreibungskunst« hebt mit ihrer Schlagwort- und Schablonenterminologie, mit ihrer

[17] Helmut Gross: *Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus.* In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 43, 1991 (Dritte Auflage: Neufassung), S. 112.

[18] Die Aussagen Sorgs sind in dieser Hinsicht allerdings komplexer. Immerhin stellt er zumindest für die späteren Werke Bernhards fest, daß die »Präsenz der Sprache [...] keine der apriorischen Reinheit« sei und daß »Blick und Urteil [...] den Bedingungen des radikalen Solipsismus« gehorchten, schließlich daß statt »Welterklärung« zunehmend »Weltersatz« (Sorg 1991, S.76) geboten werde.

hyperbolischen Rhetorik, mit ihren permanenten superlativischen Wendungen und ihren totalisierenden Bezeichnungsformen die differenzierende Kraft der Sprache auf, indem sie letztlich auf eine völlig homogenisierte Sprachwirklichkeit aus ist, die jener »Finsternis« gleicht, in der – so Bernhard – angeblich »alles deutlich« werde. Sprache reduziert sich hier, jedenfalls wenn sie sich durch die misanthropischen Geistesmenschen hindurch artikuliert, auf einen einzigen gleichförmigen Akt universeller Verwerfung, vollständiger Verdammung, absoluter Negation, der schon deshalb nichts mehr bezeichnet, weil in ihm (nahezu) alles gleich und damit gleichgültig bezeichnet wird.

3. In dem Maße, wie jegliche Form von Differenzierung eingeebnet wird, befreit sich die Sprache von den Elementen einer argumentativen Rhetorik. Die Sprache in Bernhards Stücken arbeitet nicht mit logischen Relationen, bemüht sich um keine kausalen Zusammenhänge, strebt nicht nach Begründung, Erklärung, Beweis oder nach Rechtfertigung, schon deshalb, weil es niemanden gibt, vor dem man sich zu rechtfertigen oder zu verteidigen hätte. Sie entfaltet eine Rhetorik der Behauptung, des bloßen Konstatierens, in deren Rahmen die eskalierenden verbalen Aggressionen sich bewegen, eine Rhetorik des (Ver-)Fluchens, die keinerlei Zwang verspürt, die in ihr artikulierten Verurteilungen herzuleiten und dadurch glaubhaft zu machen.

4. Wenn die Bernhardschen Dramen das Subjekt des Sprechens ebenso wie den differenzierenden Vorgang sprachlicher Bezeichnung aufheben, dann kann es für die Protagonisten, aus denen es spricht, auch kein antwortendes Gegenüber geben. Dies bedingt die monologische Struktur der Rede. Dialogische Sequenzen sind deshalb nichts anderes als die Verteilung des einen Monologs auf in der Regel maximal zwei verschiedene Sprecher. Die Gesprächs'partner' begnügen sich damit, dem jeweils anderen die Stichwörter für die nächste Tirade zu liefern. Sprache besitzt in den Bernhardschen Dramen keine kommunikative Funktion, sie ist kein Medium des Austausches oder der Auseinandersetzung, sondern reine Verkündung: in ihr wird eine immergleiche und absolut leere Wahrheit mitgeteilt. In diesem Sinne sind die Aussagen der Protagonisten reine Verlautbarungen, die gleichgültig und deshalb auch in beliebiger Reihenfolge und mit beliebigen Abschweifungen geäußert werden, ein unstrukturierter Wortschwall, der weder eine logische noch eine thematische Kontinuität aufweist, sondern seine Kohärenz allein aus der Wucht der Äußerung bezieht.

5. Gerade in dieser Monologisierung zeigt sich die auch real wirksame Destruktivität der palavernden Geistesmenschen. Sie ist das notwendige Pendant zur Entindividualisierung und Entdifferenzierung des sprachlichen Ausdrucks, insofern das hier praktizierte monologische Sprechen dem für den Dialog kennzeichnenden Zwang zur sprachlichen wie substantiellen Individualisierung und Differenzierung der Sprechakte gerade entgeht. Der zerstörerische Charakter solcher Monologe wird an denen offensichtlich, die den »schwierigsten Part« zu übernehmen haben, indem sie mit ihrem Schweigen »die Komödie in Gang« (BR, S.75) halten: an jenen also, die nicht zu Wort kommen (dürfen), denen schon immer die Sprache, das Recht zur Äu-

ßerung genommen worden ist. Genau an dieser unauflösbaren Verkoppelung einer exzessiven Sprachgewalt mit der Sprachlosigkeit derer, die ihr beizuwohnen gezwungen sind, zeigt sich die ganze Negativität weniger des Bernhardschen Geistesmenschen als eben 'seiner' Sprache. Daß mit ihr nur das nächste Umfeld zum Schweigen gebracht wird und nicht (wenigstens der Absicht nach) eine ganze Gesellschaft, unterscheidet den Misanthropen von den eindeutig negativ gezeichneten Figuren in den Dramen Thomas Bernhards. Vor allem dieser letzte Aspekt soll zum Abschluß am *Heldenplatz* erläutert werden.

Heldenplatz

Heldenplatz zählt – entgegen den einschlägigen Meinungen – schon deshalb zu den interessanteren Theaterstücken Bernhards, weil sein Hauptprotagonist, Professor Josef Schuster, die Bühne nie betreten wird, insofern er sich bereits vor Beginn der Dramenhandlung aus dem Fenster seiner Wiener Wohnung zu Tode stürzte. Daraus aber ergibt sich eine idealtypische Konstellation, weil die Sprache, die in diesem Theaterstück eskaliert, sich selbst ausdrücklich als subjektlos darstellt. Wir begegnen hier den Aussagen, dem Vokabular und den Formulierungen eines Toten, der von Frau Zittel, seiner Wirtschafterin und eigentlichen Lebensgefährtin, von seiner Tochter Anna, seinem theaterbesessenen Sohn Lukas, von Professor Robert Schuster, dem Bruder des Verstorbenen, schließlich auch von Professor Liebig, von dessen Frau sowie von Herrn Landauer entweder direkt zitiert[19] wird oder aber dessen Aussagen, Themen und Formulierungen in endlosen Variationen ausgiebig wiederholt werden. Die Sprache dieses Bühnenstückes (samt der in ihr formulierten Meinungen, Haltungen, Anschauungen) ist also stets die eines Abwesenden, und schon deshalb begegnen wir hier nirgendwo einer individuellen Artikulation. Auch das, was die einzelnen Protagonisten in eigener Verantwortung von sich zu geben scheinen, gleicht stilistisch und inhaltlich dem von ihnen Zitierten. Die gesamte Exposition dieses Dramas wird von einer solchen latenten oder manifesten Zitathaftigkeit[20] geprägt: der erste Akt bietet weniger eine klassische Zurschaustellung der Handlungs-, Figuren- oder Problemkonstellationen, sondern er dient der Exponierung einer Sprache, die in den folgenden Akten von verschiedenen Sprechern gleichsam instrumentiert wird.

[19] Dabei ist es interessant, festzustellen, daß die von Bernhard auf die Bühne gestellten Frauengestalten in der Regel die von ihnen gehaltenen totalitären Monologe eher zitieren als selber führen. Dies gilt sowohl für die Frau des Präsidenten, die ihre Tiraden direkt vom Kaplan bezieht, dies gilt für Vera aus *Vor dem Ruhestand*, die sich gerne auf ihren Bruder oder ihren Vater beruft, dies gilt insbesondere für Frau Zittel, die überhaupt kaum etwas anderes macht, als die Aussagen ihres verstorbenen Chefs zu repetieren.

[20] Zum Begriff der Zitathaftigkeit siehe Dubravka Oraić Tolić: *Teorija citatnosti*. Zagreb 1990.

Diese Sprache ist selbstverständlich die gleiche, die wir aus den anderen Stücken Thomas Bernhards kennen. Mit ihrem »ständige[n] Fortissimo des superlativischen Stils«[21] verschafft sie einem wahllos gegen alles und jedes gerichteten Haß Ausdruck: gegen Österreich und die Österreicher, gegen den dort herrschenden Klerikalfaschismus, gegen Natur im allgemeinen und Blumen im besonderen, gegen die völlig stupide österreichische Presse, gegen die österreichischen Universitäten und ihre Professorenschaft, gegen Altersheime und gegen die eigenen Kinder, gegen die Stadt und die Städter sowie gegen das Land und, und, und. Bereits an dieser Auflistung zeigt sich die Tendenz zur radikalen Entdifferenzierung des Sprechens, seine Reduktion auf die Wucht, die Gewalt der Äußerung – weitgehend losgelöst von den beliebig werdenden Thematiken. Und selbstverständlich geschieht dies nicht im Rahmen eines Gesprächs, sondern durch einander ablösende Monologe oder – wie im ersten Akt – durch den kaum noch unterbrochenen Monolog der Wirtschafterin Frau Zittel vor dem Hausmädchen Herta.

All dies ist nicht ungewöhnlich, sondern hält sich exakt im Rahmen der Bernhardschen Bühnenkonventionen. Auch daß am Ende eine weitere Person ihr Leben lassen muß, erstaunt wenig, angesichts einer Dramatik, die sich ohnehin nur durch einen letzten Gewaltakt zu Ende zu bringen vermag. Aufschlußreicher ist hier schon eher die Art des Todes, den die Gattin des Verstorbenen zu sterben hat. Denn er ereignet sich angesichts des Zusammenfließens zweier Sprachströme: auf der einen Seite der »Aufschrei der Massen bei Hitlers Ankunft auf dem Heldenplatz neunzehnhundertachtunddreißig« (BH, S.159), auf der anderen Seite die einander sich ablösenden Tiraden der versammelten Trauergäste. Während die »Sprachkaskaden« sich zur Verfluchung des »fürchterlichsten aller Staaten« zuspitzen, während man feststellt, daß sich in diesem »verluderte[n] und verkommene[n] Land« ein »unerträglicher Gestank« ausbreite, um schließlich Österreich zusammenfassend als einen »große[n] Misthaufen« (BH, S.164) zu bezeichnen, schwillt das Massengeschrei vom Heldenplatz, das nur die Ehegattin des Verstorbenen hören kann, »bis an die Grenze des Erträglichen« (BH, S.165) an. Dieses Anwachsen der faschistischen Geräuschkulisse bewirkt die endgültige Desintegration der ohnehin stets nur begrenzt[22] dazugehörigen Frau des verstorbenen Professors, veranlaßt folglich ihr vollständiges Verstummen und Erstarren: Frau Professor Schuster hat aufgehört, ihre »Suppe zu essen«, ist »plötzlich

[21] Rolf Michaelis: *Kunstkrüppel vom Übertreibungsspezialisten. Notizen zu Thomas Bernhards Theaterstücken der Jahre 1974 bis 1982*. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 43, 1982 (Zweite, erweiterte Auflage), S.32.

[22] Dies gilt nicht nur angesichts ihrer eher reduzierten Teilnahme am Tisch"gespräch" oder angesichts ihrer nur partiellen Übernahme des gemeinhin herrschenden Sprachgestus, sondern auch aufgrund dessen, was man über die Beziehung zwischen ihr und ihrem verstorbenen egozentrischen Ehegatten erfährt. Diese stellt sich als eine Serie von Zurücksetzungen, Mißachtungen, Beleidigungen und Unterwerfungen dar, die schließlich auch darin zum Ausdruck kommt, daß die Wirtschafterin Frau Zittel als die eigentliche Lebensgefährtin von Professor Josef Schuster ausgegeben wird.

steif geworden« (BH, S.159), »richtet sich noch höher auf und bleibt so starr sitzen« (BH, S.164), bis sie schließlich nach dem bezeichnenden Schlußsatz ihres Schwagers – »Aber die Welt besteht ja nur aus absurden Ideen« – mit »dem Gesicht voraus auf die Tischplatte« (BH, S.165) fällt.

Dieses Ende weist eine seltsame Ambivalenz auf: so sehr der Zusammenbruch durch das halluzinierte Geschrei vom Heldenplatz motiviert ist, so sehr scheint er sich auch den realen gebetsmühlenartig heruntergeleierten Verdammungen der Trauergäste zu verdanken. Immerhin ist die Randstellung der Frau des toten Professors in ihrer Familie nicht durch die faschistische Geräuschkulisse bedingt – ebensowenig wie ihre damit einhergehende Macht- und Wortlosigkeit. Sie ist Effekt jener in ihrem Gatten ihr entgegentretenden Sprach-Gewalt, die diejenigen, die nicht an ihr teilhaben, unnachgiebig zum Schweigen bringt. Dadurch aber belegt dieser Schluß jene Verwandtschaft, von der am Anfang bereits die Rede war: nämlich die zwischen den Bernhardschen Verbrechern und den Bernhardschen Geistesmenschen. Deren partielle Identität ergibt sich aus der Ähnlichkeit zwischen dem Massengeschrei auf dem Heldenplatz in Erwartung des Führers und den wortgewaltigen Ausfällen gegen alles und jedes von Seiten der Geistesmenschen, aus den Überschneidungen zweier Sprachen, die darin bestehen, im Sprechen mit äußerster Energie alles absolut zu entdifferenzieren, alles vollständig zu homogenisieren und alles bis auf einen noch positiv besetzten Rest (die Rasse, der Führer, die Nation auf der einen Seite – Glenn Gould, Sarasate, Wittgenstein auf der anderen) mit einem unerschöpflichen Haß verfolgen zu wollen.

Wenn es im dramatischen Werk Thomas Bernhards so etwas geben soll wie ein rigoroses Wahrheitsstreben, dann zeigt sich dies nicht an den manifesten Aussagen über den allgemeinen oder besonderen Zustand der Welt und des Menschen, sondern in der den Werken immanenten Kritik an der von ihnen selbst praktizierten gewalttätigen Sprache, derer sich die eher positiv wie auch die eindeutig negativ gezeichneten Hauptprotagonisten gleichermaßen bedienen und deren – zumeist weibliche – Opfer sich durch ihre Stummheit, ihre Sprachlosigkeit angesichts des über sie hereinbrechenden Sprachstroms auszeichnen. Genau diese Dualität von Sprechextase und Schweigen treibt der *Heldenplatz* auf die Spitze, indem er gegen Ende in den mit verteilten Rollen gesprochen Monolog eines Toten die Geräuschkulisse des Heldenplatzes aus der Zeit des »Anschlusses« einmontiert und so durch das Ineinanderblenden zweier Sprachexzesse die Bedingungen für einen letzten Gewaltakt herstellt: die sprachliche und physische Auslöschung eines Opfers, das nicht zufällig eine Frau ist.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 77–96

PARALINGUISTIK – PARALANGUAGE

NONVERBAL-VOKALE PHÄNOMENE, IHRE KOMMUNIKATIVEN FUNKTIONEN UND IHRE NOTATION

Dieter W. HALWACHS
(Universität Graz)

0. Vorbemerkungen

Zusammenfassung

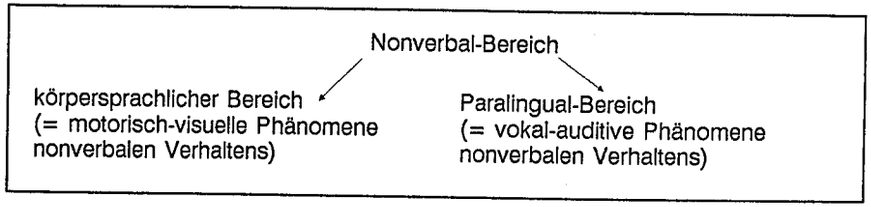
Paralinguale Phänomene, die schon in den Darstellungen der antiken Rhetorik behandelt wurden, sind für die Analyse gesprochener Texte spätestens seit Trager (1956) von Bedeutung. Der vorliegende Beitrag versucht diesen heterogenen Bereich zu strukturieren, die einzelnen Merkmale zu klassifizieren und ihre grundsätzlichen Funktionsdimensionen aufzuzeigen sowie ein im Laufe verschiedener empirischer Arbeiten entwickeltes, einfach handhabbares Notationssystem vorzustellen.

Beschäftigt man sich mit nonverbalen Phänomenen und ihrer Relevanz für die Kommunikationsanalyse, ist es notwendig, eingangs die verwendete Terminologie und Gliederung des gesamten Bereichs festzulegen. Grund hierfür ist die relativ kurze Forschungstradition, die u.a. H.S. Scherer (1984) in seiner Beschreibung körpersprachlicher Verhaltensweisen thematisiert:

> Während sich die verbale Kommunikation, gestützt auf die schriftliche Fixierung, einer mehrtausendjährigen Forschungstradition erfreut, in deren Verlauf ein subtiles deskriptorisches Kategoriengeflecht entwickelt wurde, ist die für das Nonverbale bislang geschaffene Terminologie noch stark vom Charakter des Provisorischen geprägt. Die Kategorien trennen wenig scharf; es besteht kaum je begrifflicher Konsens im Sprachgebrauch der einzelnen Forscher, so daß sich die typische Eigenart einer Disziplin verrät, die ihr Selbstverständnis noch sucht. (H.S. Scherer 1984: 108)

Bereits die in diesem Zitat verwendete Terminologie veranschaulicht, im Kontrast zu der in der Überschrift und im ersten Satz gebrauchten, die Notwendigkeit einer Begriffs- und Bereichsklärung. Während H.S. Scherer mit *non-*

verbal nur den Bereich körpersprachlicher Verhaltensweisen meint, steht die Bezeichnung in Titel und Text als Hyperonym für die beiden Ko-Hyponyme *körpersprachlich* (= körpersprachliche Verhaltensweisen) und *paralingual* (= paralinguale Verhaltensweisen).[1]



Eine ähnliche Verwendungsvielfalt läßt sich für die Bezeichnung *paralingual* und damit für die Definition des *Paralingual-Bereichs* feststellen. Nöth (1985: 273f.) listet sieben unterschiedliche Definitionen der Paralinguistik auf. Diese reichen von einer weiten Definition, die *paralingual* mit dem hier verwendeten Begriff *nonverbal* gleichsetzt (u.a.. bei Abercrombie 1968 und Lyons 1977) bis zu der im Folgenden beschriebenen engen Definition.

1. Definition und Abgrenzung des Paralingual-Bereichs

Ebenso wie der Nonverbal-Bereich negativ definiert ist (»alles was nicht verbal ist«), wird auch der Paralingualbereich quasi durch ein Ausschlußverfahren abgegrenzt. Als paralingual im engeren Sinn werden demnach alle *vokalen humanen Verhaltensweisen* definiert, die nicht als segmentale und suprasegmentale Phänomene klassifiert werden können, bzw. aufgrund der Forschungstradition der verbalen Kommunikation nicht als solche aufzufassen sind.[2]

Durch dieses Negativ-Ausschluß-Verfahren ist die *untere Grenze* des Paralingual-Bereichs definiert. Daß es sich bei dieser Grenze um keine klare Trennungslinie handelt, sondern um einen graduellen Übergangsbereich, werden die weiteren Ausführungen zeigen. Gleiches gilt für den *oberen Grenzbereich*,

[1] Die hier verwendeten Bezeichnungen folgen im wesentlichen der u.a. von Trager (1958), Birdwhistell (1970) und Key (1975) geprägten englischsprachigen Terminologie: *nonverbal communication = paralanguage & kinesics*. Die englische Bezeichnung 'kinesic' ist nicht ins Deutsche übertragbar, da Kinesik im Gegensatz zu Birdwhistell, der unter dieser Bezeichnung den gesamten körpersprachlichen Bereich subsumiert, nur für Körperhaltungen und -bewegungen verwendet wird (vgl. Halwachs 1994).

[2] Andere Definitionen der Paralinguistik (vgl. Nöth 1985: 273f.) betreffen u.a. auch tierische vokale Verhaltensweisen bzw. segmentale und suprasegmantale Phänomene.

der physiologisch determinierte Vokalreflexe bzw. somatisch-vokale Reaktionen wie *Niesen, Husten und Gähnen* aus dem Paralingual-Bereich ausschließt.

Aufgrund dieser Negativ-Definition lassen sich paralinguale Phänomene durch folgende 'design features' beschreiben:

[+ vokal], [+ human]; [– segmental], [– suprasegmental]; [– somatisch]

Die Paralinguistik im engeren Sinn beschäftigt sich folglich mit humanen vokal-auditiven Verhaltensweisen, die nicht als segmentale bzw. suprasegmentale Phänomene oder als somatisch-vokale Reaktionen definiert sind.

2. Gliederung des Paralingual-Bereichs

Die verwendete Gliederung paralingualer Merkmale richtet sich im wesentlichen nach der von Trager (1958) verwendeten Klassifikation, die auch heute noch als Basis fast jeder Strukturierung des Paralingual-Bereichs herangezogen wird. So wird u.a. in der bisher ausführlichsten und umfassendsten Beschreibung paralingualer Phänomene (Poyatos 1993) die Tragersche Klassifikation zum Großteil verwendet. Trager unterscheidet grundsätzlich drei Kategorien paralingualen Verhaltens:

1. 'voice set' = Stimmerkmale eines Sprechers
2. 'voice qualities' = Stimmqualitätsmerkmale eines Sprechers
3. 'vocalisations' = Vokalisationsmerkmale eines Sprechers

Diese drei Kategorien sind von unterschiedlicher Relevanz für die Kommunikationsanalyse. Während die *Stimmerkmale* vernachlässigt werden können und die *Qualitätsmerkmale* von eher untergeordneter Bedeutung sind, bilden die *Vokalisationsmerkmale* den Kernbereich der Paralinguistik und sind damit auch von primärer Bedeutung für die Kommunikationsanalyse.

Die von Trager mit 'voice set' und 'voice qualities' (= »Stimme und Stimmqualitäten« bei Nöth 1985: 277) bezeichneten Bereiche sind von Fährmann (1960) in *habituelle Stimmqualitäten* und *individuelle Verlaufsqualitäten bzw. Sprechweise* unterschieden worden.

2.1. Habituelle Stimmqualitäten

> It [voice set] involves the physiological and physical peculiarities resulting in the patterned identification of individuals as members of a societal group and as persons of a certain sex, age, state of health, body build, rhythm state, position in a group, mood, bodily condition, location. From the physical and psychological characteristics listed are derived cultural identifications of gender, age

grade, health image, body image, rhythmic image, status, mode, condition, locale - and undoubtedly others.» (Trager 1958: 4)

Während Tragers Merkmalbündel heterogen ist, es sind auch psychische (»mood«) und soziale Bestimmungsparameter (»status« bzw. »societal group«) aufgenommen, beschränkt sich Fährmann ausschließlich auf die durch physische und physiologische Parameter bestimmte *grundsätzliche Tonhöhe, Lautstärke, Stimmfülle und Klangfarbe* eines Sprechers, die von Geschlecht, Alter, Körperbau (= Physiognomie) und körperlichen Zustand bestimmt sind.

Die vom Geschlecht eines Sprechers abhängige Stimmlage bzw. die dadurch festgelegte mögliche Frequenz-Bandbreite oder die durh Alter und Körperbau determinierten Stimmerkmale können einem Interaktionspartner zwar allgemeine Informationen über den Sprecher liefern, sind für die Kommunikationsanalyse jedoch vernachlässigbar. Der Informationsgehalt habitueller Stimmqualitäten ist in einer konkreten Kommunikationssituation für den Hörer irrelevant, da er keinerlei Aufschluß über sozialen Hintergrund, psychischen Zustand oder Intentionen des Sprechers gibt. Zudem sind diese Merkmale vom Zeichencharakter her als nicht-intentionales Verhalten definiert und können vom Sprecher somit keinesfalls funktional eingesetzt werden.

Trager hat diese vokalen Merkmale auch als »preanalytic« und »prelinguistic« eingestuft und sie nicht dem Kernbereich paralingualer Phänomene zugeordnet. Aufgrund ihrer physiologischen Determination sind sie wohl eher an der im vorigen Abschnitt definierten oberen Grenze des Paralingual-Bereichs anzusiedeln.

2.2. *Individuelle Verlaufsqualitäten bzw. Sprechweise*

Unter dem Begriff individuelle Verlaufsqualitäten subsumiert Fährmann im Anschluß an Trager *die grundsätzliche Sprechgeschwindigkeit, den Sprechrhythmus, die Akzentuierung und die Artikulation.* Diese grundsätzliche individuelle Sprechweise läßt sich in einem Aussagesatz bzw. in einem relativ emotionslos vorgetragenen Bericht eines Sprechers beobachten.

Die Charakteristika der Sprechweise sind ebenso wie die habituellen Stimmqualitäten nicht-intentionale Zeichen. Sie sind ebenfalls bloßes Verhalten und somit grundsätzlich vom Sprecher nicht funktional einsetzbar. Im Unterschied zu den habituellen Stimmqualitäten sind die individuellen Verlaufsqualitäten jedoch nicht physikalisch-physiologisch bestimmt, sondern werden von einem Individuum während seiner Sozialisation erworben und sind somit u.a. kulturspezifisch und auch gruppenspezifisch determiniert; d.h. der Informationsgehalt der Sprechweise eines Individuums ist in einer konkreten Kommunikationssituation für den jeweiligen Interaktionspartner von größerer Bedeutung als der habitueller Merkmale. Individuelle Verlaufsqualitäten eines Sprechers lassen u.a. Rückschlüsse auf dessen soziokulturellen Hintergrund zu und können so möglicherweise Aufschluß über Gruppenzugehörigkeit, Bildungsgrad, Sozialstatus und andere soziale Variablen geben.

Sie haben folglich potentielle Wirkung auf einen Interaktionspartner und sind deshalb auch für die Kommunikationsanalyse von Bedeutung.

2.3. *Vokalisation*

Während Trager die habituellen Stimmqualitäten als präanalytisch und prälinguistisch klassifizert und sie zusammen mit den individuellen Verlaufsqualitäten als »Hintergrundcharakteristika des Sprechens« bezeichnet, faßt er die Klasse der Vokalisationsmerkmale als eigentlichen Kern der Paralinguistik auf.

> By contrast with voice set and voice qualities, which are overall or background characteristics of the voice, the vocalisations are actual specifically identifiable noises (sounds) or aspects of noises. Yet they are all different in scope and in concatenation from the sounds of language. Every investigator of language has found it necessary to allude to such sounds but to seperate them from the actual linguistics material he describes.» (Trager 1958: 5)

Vokalisationsklassen nach Trager

1. 'vocal characterizers'	=	*Stimmodifikationen* primär psychisch bedingte vokale Reaktionen
2. 'vocal qualifiers'	=	*Stimmdifferenzierungen* Variationen der Sprechweise und z.T. auch von Merkmalen der habituellen Stimmqualität
3. 'vocal segregates'	=	*Sprachsegmente* als nichtphonologisch bzw. nicht morphologisch zu wertende Laute und Lautfolgen sowie Pausen

Die unter diese drei Klassen[3] subsumierten Phänomene sind einerseits, da sie zum Teil als segmentale oder suprasegmentale Merkmale betrachtet werden können oder gewisse Ähnlichkeiten mit somatisch-vokalen Reaktionen haben, in die Grenzbereiche paralingualen Verhaltens einzuordnen. Andererseits handelt es sich um Variationen oder Differenzierungen der individuellen Verlaufsqualitäten und habituellen Stimmqualitäten, die - da ebenfalls z.T. physiologisch determiniert - ebenfalls in den oberen Grenzbereich des Paralingualen einzuordnen sind. Aufgrund dieser Charakterisierung stellt sich die Frage,

[3] Die deutschen Bezeichnungen *Stimmodifikationen, Stimmdifferenzierungen* und *Sprachsegmente* sind von Nöth (1985: 277) übernommen.

ob die Vokalisationsmerkmale tatsächlich als Kernbereich des Paralingualen aufzufassen sind, oder ob der gesamte Paralingualbereich keine zentralen Merkmale aufweist und folglich als bloßer Übergangsbereich zwischen segmentalen bzw. suprasegmentalen Phänomenen und physisch determinierten vokalen Phänomenen aufzufassen ist.

2.3.1. *Stimmodifikationen*

Als Stimmodifikationen listen Trager (1958: 5f.) unter der Bezeichnung »vocal characterizers« und Poyatos (1993: ix-x) unter der Bezeichnung »differentiators«[4] folgende Phänomene auf:

Trager :	laughing, crying, yelling, whispering, moaning, groaning, whining, breaking, belching, yawning and probably others
Poyatos :	laughter, crying, shouting, sighing and gasping, panting, yawning, coughing and throat clearing, spitting, belching, hiccuping, sneezing

Die gemeinsamen Merkmale dieser Phänomene sind ihr vokaler Zeichencharakter und ihre stimmmodifizerende Wirkung. Bezüglich weiterer Bestimmungskriterien, wie der [feature] [± intentional], [± kulturell determiniert], der Dichotomie [physisch] : [psychisch] und ihres Zeichencharakters, ist die Gruppe der Stimmodifikationen jedoch relativ heterogen.

Lachen, Weinen und Seufzen, Phänomene, die sowohl von Trager und Poyatos als auch von anderen Autoren quasi als Primär-Merkmale dieser Gruppe behandelt werden, sind grundsätzlich als nicht-intentionales Verhalten definiert. Diese drei Verhaltensweisen sind demnach *psychisch-vokale Reaktionen*, die als *Symptome*[5] für Emotionen einem Hörer Aufschluß über den psychischen Zustand seines Interaktionspartners geben. Lachen, Weinen und z.T. auch Seufzen sind jedoch häufig kulturell determiniert. In fast jedem Kulturkreis lassen sich Konventionen feststellen, in welchen Situationen Lachen bzw. Weinen und mit gewissen Einschränkungen auch Seufzen angebracht oder

[4] Poyatos (1993: ix-xi) gliedert den Paralingualbereich in vier Bereiche, die im wesentlichen die Tragerschen Klassen bzw. Subklassen und deren Definitionen beinhalten:
»*primary qualities*, the speaker identifying paralinguistic features« ≈ voice set & voice qualities, die habituellen Stimmqualitäten und die individulellen Verlaufsqualitäten als grundsätzliche Identifikationsmerkmale eines Sprechers
»*qualifiers*, the many voices of interaction« ≈ Differenzierungen bzw. Variationen der grundsätzlichen Stimmcharakteristika eines Sprechers in konkreten Kommunikationssituationen
»*differentiators*, the eloquence of emotional and physiological reactions« ≈ vocal qualifiers;
»*alternants*, the vocabulary beyond the dictionary« ≈ vocal segregates

[5] Die verwendete Zeichenklassifikation richtet sich nach Eco (1977).

nicht angebracht sind. Man kann diese Emotional-Symptome demnach in gewissen Situationen durchaus als kulturspezifisches und damit z.T. auch als intentionales, partnerorientiertes Verhalten und folglich als bewußtes interaktives Handeln (= Interaktion) interpretieren.[6]

Gleiches gilt für *Schreien*: Grundsätzlich expressives, nicht-intentionales, symptomatisches Verhalten, das einem Hörer den psychischen Zustand seines Interaktionspartners indexikalisch signalisiert, ist dieses Vokal-Phänomen häufig auch kulturell determiniert und folglich – wenn vom Sprecher bewußt eingesetzt – als Interaktion (= intentionales, partnerorientiertes Verhalten) zu werten. *Flüstern* – nur von Trager als Stimmodifikation klassifiziert – muß in der Regel als bewußtes interaktives Verhalten interpretiert werden, das in spezifischen Situationen auch kulturell determiniert ist. Ausgenommen von dieser Regel sind natürlich Fälle von krankheitsbedingtem Flüstern, das als somatisch-vokale Reaktion einem Sprecher/Hörer Aufschluß über den Zustand seines Gesprächspartners gibt, und folglich nicht als Handeln, sondern als bloßes nicht-intentionales Verhalten zu werten ist.

Gähnen, Husten, Räuspern und der Großteil der anderen von den beiden Autoren aufgelisteten Vokalisationsmerkmale sind sowohl als physisch bedingte Stimmodifikationen als auch – abhängig von der jeweiligen Situation – als psychisch bedingtes Verhalten zu interpretieren. So ist beispielsweise Gähnen, wenn es nur auf Sauerstoffmangel zurückzuführen ist, als somatisch-vokale Reaktion zu betrachten, die einem Sprecher/Hörer Aufschluß über den körperlichen Zustand seines Interaktionspartners gibt. Als psychisch bedingte vokale Reaktion ist Gähnen dann zu werten, wenn das Verhalten aufgrund spezifischer situativer Parameter bzw. bedingt durch das Verhalten des Gesprächspartners als Symptom für Langeweile/Ermüdung aufzufassen ist.

Unterschieden werden müssen die stimmodifizierenden Phänomene als symptomatisches Verhalten von *Modifikationsimitationen*, die als ikonische Zeichen und folglich als bewußt kommunikatives Verhalten zu werten sind. Der Großteil der aufgelisteten Verhaltensweisen kann von einem Sprecher/Hörer als bewußte Reaktion auf Aussagen seines Gesprächspartners verwendet werden. Man denke an Hüsteln, absichtliches Räuspern, theatralisches Lachen, Seufzen und Schluchzen, schauspielerisch dargestelltes Weinen, etc.[7]

[6] Die Begriffe *Verhalten, Handeln, Interaktion, Kommunikation* folgen den Definitionen von Linke/Nussbaumer/Portmann (1991: 173f.): intentionales Verhalten = Handeln; intentionales, partnerorientiertes Verhalten = Interaktion; intentionales, partnerorientiertes, symbolisches Verhalten = Kommunikation.

[7] Daß Stimmodifikationen und ihre Imitationen häufig verschriftlicht werden und somit auch als segmentale Phänomene behandelt werden könnten, zeigt u.a. Sornig (1986) in seiner Studie über »holophrastisch-expressive Äußerungsmuster«.

Ob eines der besprochenen Stimmodifikationsmerkmale in einem konkreten Kommunikationsakt als physisch bzw. psychisch bedingtes symptomatisches Verhalten, als kulturell determiniertes Handeln oder als kommunikatives Zeichen interpretiert werden kann, ist immer nur in Bezug auf den jeweiligen Kontext und unter Berücksichtigung spezifischer situativer Parameter zu entscheiden.

2.3.2. *Stimmdifferenzierungen*

Stimmdifferenzierungen – nämlich *Lautstärke- und Sprechgeschwindigkeitswechsel*, nicht-suprasegmental aufzufassende *Intonationsphänomene* sowie *Betonung und Dehnung* – lassen sich als Variationen der habituellen Stimmqualität oder der Sprechweise beschreiben: Betonung und Lautstärkewechsel = Variation der habituellen Lautstärke eines Sprechers; Intonationsphänomene, Sprechgeschwindigkeitswechsel und Dehnung = Veränderung der als Merkmale der individuellen Verlaufsqualität definierten grundsätzlichen Akzentuierung und Sprechgeschwindigkeit eines Sprechers.

Abhängig vom Kriterium [± intentional] lassen sich zwei Arten von *Lautstärkewechsel* eines Sprechers in einem konkreten Kommunikationsakt unterscheiden. Tritt ein Lautstärkewechsel unbewußt auf – [– intentional] – kann er vom Hörer als Symptom für den psychischen Zustand des Sprechers interpretiert werden, wie beispielsweise Lautstärkeanstieg bei Wut, Zorn, etc., Lautstärkeabfall bei Angst, Unsicherheit etc. Welchen psychischen Zustand der jeweilige Lautstärkewechsel indexikalisch verdeutlicht, ist immer nur in Bezug auf die zugehörige Verbalaussage bzw. unter Einbeziehung des Kontexts festzustellen. Setzt ein Sprecher Lautstärke bewußt – [+ intentional] – ein[8], so kann er damit verschiedene Absichten verfolgen: In einer lauten Umgebung verständlich bleiben, das Rederecht behaupten, seiner Aussage bzw. bestimmten Absichten (Illokutionen wie Drohung, Warnung[9]) Nachdruck verleihen. Bewußter Lautstärkeabfall kann u.a. Ausdruck von Vertrautheit sein, wird in spezifischen Situationen auch verwendet, um der Aussage Nachdruck zu verleihen etc. Welche Absicht ein Sprecher durch eine bewußte Lautstärkeveränderung verfolgt, ist ebenfalls immer nur in Bezug auf die konkrete Situation festzustellen.

Unbewußter *Sprechgeschwindigkeitswechsel* ist in der Regel ebenfalls als Symptom für den psychischen Zustand eines Sprechers zu interpretieren, wobei die konkrete psychische Verfassung wiederum nur unter Einbeziehung des Verbalinhalts und situativer Parameter erschlossen werden kann. Langsamere Sprechgeschwindigkeit kann beispielsweise auf Unsicherheit hinweisen, hohe Sprechgeschwindigkeit auf Aufregung etc. Ein bewußter Geschwindigkeitsanstieg kann u.a. durch Zeitknappheit verursacht sein, kann aber auch wie bewußte Sprechgeschwindigkeitsverminderung mit bestimmten Absichten eines Sprechers in Verbindung gebracht werden. Für die funktionale Interpretation in einer konkreten Situation gilt das gleiche wie für den Lautstärkewechsel.

Auffällige, als paralinguale Phänomene klassifizierte *Intonationsverläufe*[10] stehen – wie die als suprasegmentale Merkmale klassifizierten intonatorischen Phänomene – in engem Zusammenhang mit Sprechakten. Ebenso wie es eine spezifische Aussage- und Frageintonation gibt, lassen sich typische, wenn auch nicht so klar definierbare und regelhaft zu beobachtende, Intonationsverläufe für Ironie, süffisante Fragen, Drohungen, Warnungen u.ä. Sprechakte feststellen. Abgesehen davon gibt es auch bei den als suprasegmental klassifizierten Intonationsverläufen Varianten. Ehlich/Rehbein (1979) unterscheiden fünf Gruppen von Intonationsphänomenen, von denen zwei für die Kommunikationsanalyse von zentraler Bedeutung sind:[11]

1. *Alternativen*: »ein und dieselbe segmentale Struktur, u.U. ein und dieselbe grob-klassifizierte illokutive Struktur (w-Frage) unterscheiden sich funktional, was durch unterschiedliche Tonhöhenbewegung [...] ausgedrückt wird« (S. 70). Beispiel hiefür ist die unterschiedliche Intonation bei Ergänzungs- und Nachfrage (siehe von Essen 1964: 50).
2. *Niveaudehnungen*: Im Kontrast zur üblichen Intonation extremer Tonhöhenanstieg bzw. -abfall, die »bis hin zur Illokution kommunikative Veränderungen bedeuten können« (S. 70). Diese Extremabweichungen von der Normal-Intonationsstruktur differenzieren u.a. Frage und süffisante Frage, markieren ironische Sprechakte, Drohungen etc.

Im Gegensatz zu Lautstärke- und Sprechgeschwindigkeitsvariationen sowie Intonationsverläufen, die entweder mit bestimmten Sprechakten korrelieren oder in einem konkreten Kommunikationsakt keinerlei direkten Bezug zu bestimmten Verbal-Elementen haben, sind *Betonung und Dehnung* immer Einzelwörtern oder bestimmten Wortgruppen zuzuordnen. In der Regel bewußt eingesetzt, haben Betonung und Dehnung primär parasemantisch-

[8] Der mit jedem Lautstärkeanstieg verbundene Tonhöhenanstieg ist zwar quantitativ meßbar, kann in der Kommunikationsanalyse jedoch vernachlässigt werden, da er vom Hörer meist nicht wahrgenommen wird.

[9] Nach K.R. Scherer (1979) läßt sich die Funktion bewußten Lautstärkewechsels als amplifizierend-parapragmatisch definieren.

[10] Intonation ist als zweidimensionales Phänomen aufzufassen: »(a) Die *Tonhöhe*, relativ zu phonologisch relevanten Tonhöhenebenen [...] (b) Der *Verlauf* der Tonhöhen im Nacheinander.« (Ehlich/Rehbein 1979: 59f.)

[11] Die hier nicht behandelten drei Gruppen sind die »Kontrast-Intonation und -Akzentuierung zur Erreichung spezieller Effekte«, »Alternanten [...], die z.B. sprecherspezifisch bzw. dialektspezifisch etc. sind« und »freie Intonationsstrukturen«, »in denen die Intonation nicht für grammatische, pragmatische oder sonstige kommunikative Zecke eingesetzt ist« (Ehlich/Rehbein 1979: 71). Die erste Gruppe ist nicht behandelt, da Ehlich/Rehbein nur Kontrastakzentuierung anführen, die hier im Anschluß als auffällige Betonungen behandelt werden. Die beiden anderen Gruppen sind aufgrund ihrer Definition für die Kommunikationsanalyse weitestgehend irrelevant.

amplifizierende Funktion; d.h. sie fokussieren ein Wort bzw. eine Wortgruppe und verstärken dadurch den Inhalt der gleichzeitigen Verbalaussage.[12] In der Folge werden diese beiden Vokalisationsphänomene als *Modulationen*[13] bezeichnet.

2.3.3. *Sprachsegmente*

Als *'vocal segregates'* behandelt Trager (1958: 6) »sounds that did not seem to fit into ordinary phonological frames in a language«. Gemeint sind damit vokale Phänomene wie /hm/ für Frage oder auch Bejahung und ähnliche »noises«, die man als *paralinguale Interjektionen* oder als *Affekt-* bzw. *Verlegenheitslaute*[14] bezeichnen kann.

Die zweite Merkmalgruppe, die unter der Bezeichnung *Sprachsegmente* subsumiert werden muß und die weder von Trager noch von Poyatos (1993) jedoch von Ehlich/Rehbein (1974) als paralinguale Phänomene behandelt wird, sind *Pausen*, die aufgrund ihrer Länge bzw. Stellung im Text nicht syntaktisch-funktional als »verbindende Pausen« oder »abgrenzende Pausen« (Drommel 1974: 39) zu werten sind.

Sprachsegmente sind – wie die meisten paralingualen Phänomene – einerseits Symptome, die einem Hörer den psychischen Zustand seines Interaktionspartners indexikalisch signalisieren. Am bekanntesten und wohl am ausführlichsten behandelt sind die sogenannten *'hesitation phenomena'*; d.s. Pausen und paralinguale Interjektionen bzw. *Verlegenheitslaute*, die als Symptome für Nachdenken, Zögern, Unsicherheit etc. des Sprechers interpretiert werden können. Andererseits sind paralinguale Interaktionen auch *Affektlaute*, die mehr oder weniger bewußt als Kommentare zu Aussagen des Gesprächspartners bzw. als Qualifikationen zu nichtsprachlichen Gegebenheiten verwendet werden. Dazu gehören u.a. /hm/, das mit steigender Intonation als Fragesignal mit gleichbleibender bzw. fallender Intonation als Zustimmung zu interpretieren ist, ein langgezogenes /mmmhm/ als paralinguale Beifallskundgebung oder ein ebenfalls langgezogenes /uuh/ als Mißfallenskundgebung[15], etc.

Nicht-segmental zu wertende *Pausen* sind ebenfalls nicht nur 'hesitation phenomena', sondern treten u.a. auch als zusätzliche Markierungen anderer paralingualer Phänomene wie Dehungen und Betonungen, also paraseman-

[12] Daß diese paralingualen Affektlaute im Übergangsbereich zu segmentalen Einheiten stehen, zeigt nicht zuletzt ihre Verschriftlichung in Comics (vgl. hierzu Sornig 1986). Diese amplifizierende Funktion ist im übrigen bereits relativ früh im Rahmen der Rhetorik erkannt worden. In rhetorischen Abhandlungen finden sich eine Vielzahl von Beschreibungen bzw. Anweisungen zum wirkungsvollen Einsatz von Betonungen und Dehnungen.

[13] Die Bezeichnung Modulationen ist von Ehlich/Rehbein /1976) übernommen.

[14] Die Bezeichnungen *Affektlaute* und *Verlegenheitslaute* sind von Nöth (1985: 277) übernommen.

[15] Daß diese paralingualen Affektlaute im Übergangsbereich zu segmentalen Einheiten stehen, zeigt nicht zuletzt ihre Verschriftlichung in Comics (vgl. hierzu Sornig 1986).

tischer Amplifikationen auf. Diese Funktion wird ebenso wie die der 'hesitation phenomena' im Beispielteil (Abschnitt 4) demonstriert und ausführlicher behandelt.

3. Notation paralingualer Phänomene

Das im folgenden präsentierte Notationssystem wurde im Laufe verschiedener empirischer Arbeiten[16] entwickelt und beruht auf Erfahrungen bei der Einbeziehung nonverbaler Verhaltensweisen in die Kommunikationsanalyse. Es ist als eine Art *'broad transcription'* zu verstehen und folglich auch nicht für die vollständige Darstellung aller, während einer Aussage zu beobachtender paralingualer Phänomene gedacht; d.h.: Da immer nur diejenigen vokalen Merkmale notiert werden, die für die jeweilige Analyse relevant sind, und da versucht wurde, die Lesbarkeit der Texte zu gewährleisten, ist der Zeichensatz möglichst einfach gehalten. Außerdem werden Dauer bzw. Wirkungsbereich des jeweils markierten Verhaltens nur ungefähr angegeben. Die verwendeten graphischen Zeichen sind nach semiotischen Kriterien ausgewählt und lassen sich mit den gängigen Textverarbeitungsprogrammen darstellen.

Aufgrund der bisherigen Erfahrungen hat es sich als sinnvoll erwiesen, in der Notation – im Gegensatz zur Klassifikation – zwei grundsätzliche paralinguale Phänomen-Gruppen zu unterscheiden: *transiente Merkmale und durative Merkmale.*

3.1. *Transiente Merkmale*

Transiente, nur kurzzeitig während einer Aussage bzw. Gesprächssequenz zu beobachtende paralinguale Verhaltensweisen sind die in der Klassifikation unter *Vokalisation* subsumierten Stimmodifikationen, Stimmdifferenzierungen und Sprachsegmente.

Das zur Darstellung der Vokalisationsphänomene verwendete Zeicheninventar folgt in modifizierter Form den von Ehlich/Rehbein (1976) vorgeschlagenen Notationskonventionen. Zeichen zur Markierung paralingualer Phänomene werden immer über die jeweilige Textzeile gesetzt oder hochgestellt.[17]

[16] Vgl. Halwachs 1991 u. 1993

[17] Diese Modifikation gegenüber den Notationskonventionen von Ehlich/Rehbein (1976), die Vokalisationsmerkmale sowohl über als auch unter der Textzeile markieren, ergibt sich daraus, daß unter der Zeile ausschließlich körpersprachliche Verhaltensweisen notiert werden (vgl. u.a. Halwachs 1994).

3.1.1. Stimmodifikationen

Modifikatorische Merkmale werden ausschließlich über der Textzeile, durch die in Klammer gesetzte Bezeichnung des jeweiligen psychischen oder physischen Symptoms markiert, wobei die Dauer bzw. der Wirkungsbereich des jeweiligen Phänomens durch eine strichlierte Linie dargestellt wird. Symptomatisches Verhalten wird von intentionalen ikonischen Zeichen, die quasi als schauspielerisch dargestelltes Verhalten kommunikativ gebraucht werden, durch die Schriftart unterschieden: Symptome = Normalschrift; Ikone = KAPITÄLCHEN.

a. Symptomatisches Verhalten

```
                    - - - (lachen) - - -
... text - text - text - text - text          text - text - text ...
```

b. Kommunikatives Verhalten

```
                    - - - (lachen) - - -
... text - text - text - text - text          text - text - text ...
```

3.1.2. Stimmdifferenzierungen

Stimmdifferenzierungen - Modulationen, Lautstärke- und Sprechgeschwindigkeitswechsel sowie auffällige intonatorische Merkmale - werden ebenfalls grundsätzlich über der jeweiligen Textzeile notiert:

a. Modulationen
   Dehnung: ------
   Betonung: ——
b. Lautstärkewechsel
   Lautstärkeanstieg: <<<
   Lautstärkeabfall: >>>
c. Sprechgeschwindigkeitswechsel
   Sprechgeschwindigkeitsanstieg: →
   Sprechgeschwindigkeitsabfall: ←
d. Intonatorische Merkmale
   steigende Intonation: ∧
   fallende Intonation: ∨

Während Dehnung und Betonung sich nur auf diejenigen Silben, Wörter oder Wortgruppen beziehen, über denen die jeweiligen Zeichen stehen, markieren Lautstärke- und Sprechgeschwindigkeitswechsel Veränderungen über einen längeren Gesprächsabschnitt; d.h.: Das jeweilige Zeichen gilt nicht nur für das Wort usw., über dem es steht, sondern für die gesamte nach der Markierung folgende Textsequenz bis zum nächsten Zeichen gleicher Kategorie.[18]

3.1.3. Sprachsegmente

Sprachsegmente - paralinguale Interjektionen und nicht-syntaktisch funktional zu wertende Pausen - stehen immer hochgestellt in der jeweilgen Textzeile. Die Interjektionen werden gleich den Stimmodifikationen durch die Schreibweise in symptomatisches Verhalten und intentional gebrauchte Ikone unterschieden:

a. Interjektionen: symptomatisch: ah/äh/hm
   ikonisch: AH/ÄH/HM
b. Pausen/längere Pausen: +/++[19]

3.2. Durative Merkmale

Eine durchgängige mit dem Buchstaben P gekennzeichnete Linie über den transienten Merkmalen steht für die durativen Merkmale, Sprechweise und z.T. bzw., je nach Analysezweck, auch habituelle Stimmqualitäten des jeweiligen Sprechers, die nach dem Text in einer Art Fußnote beschrieben werden. Wechseln diese durativen Merkmale innerhalb einer längeren Textpassage, sind mehrere solcher P-Markierungen mit nachgestellter Ordnungszahl und natürlich auch mehrere diese Veränderungen erklärende Anmerkungen notwendig. Der Übergang wird durch eine unterbrochene Linie dargestellt.

a. P-Linie:

```
————————————————————————————————————
P
text - text - text - text - text - text - text - text - text ...
```

b. Wechsel durativer Merkmale:

```
————————— - - - - —————————————————————
P1                P2
text - text - text - text - text - text - text - text - text ...
```

[18] Dieser Unterschied zwischen Modulationen und Lautstärke- sowie Sprechgeschwindigkeitswechsel wird auch in der Notation deutlich: die Zeichen für Betonung und Dehnung sind tiefgestellt.

[19] Die Länge der Pause (in Sekunden) kann auch in einer Klammer nach dem Zeichen anzugeben werden.

Unbefriedigend sind die Beschreibungen dieser grundsätzlichen, durativen Vokalisationsmerkmale, da man, um allgemein verständlich zu bleiben, nach wie vor auf alltagssprachliche Formulierungen angewiesen ist.[20]

Abgesehen von Stimmodifikationen, dem Wechsel von durativen Vokalisationsmerkmalen und Intonationsmerkmalen zeigt das folgende aus einem Interview stammende Beispiel den gesamten aufgelisteten Zeichensatz:

P <<<
... Ich glaube, es ist ein Unterschied ahm, wie sich + Probleme, Konflikte ++ in das Bewußt-

P ←
sein der Bevölkerung durchsetzen und wie + eine neue politische Kraft + sich in einem

P - - - - - -
Staat durchsetzt, der ++ nur mit sehr viel + Toleranz eine Demokratie genannt werden

P
kann, der eine ungeheuer erstarrte Machtstruktur hat, der + keine demokratische Entwick-

P >>> →
lung + praktisch seit + Ende des zweiten Weltkriegs hat ...

P: Vokalisation: deutlich, relativ stark akzentuiert &. moduliert, relativ langsam &. laut

4. Beispiele und Anwendungen in der Kommunikationsanalyse

Im Rahmen dieser Arbeit kann natürlich nur ein kleiner Ausschnitt der Funktionen paralingualen Verhaltens im Gespräch behandelt werden, doch illustrieren auch diese wenigen Beispiele den Stellenwert nonverbal-vokaler Phänome für die Kommunikationsanalyse. Die verwendeten Textausschnitte stammen aus TV-Diskussionen und TV-Interviews mit österreichischen Politikern und sind im Rahmen verschiedener Untersuchungen zum persuasiven Sprachgebrauch in der Politik ausführlicher behandelt worden (Halwachs 1991, 1993, 1994).

4.1. Paralinguale Amplifikationen

Die auffälligsten paralingualen Phänomene im kommunikativen Verhalten sind wohl Modulationen, die in erster Linie amplifikatorisch eingesetzt

[20] Quantitative Beschreibungen, wie die Angabe der grundsätzlichen Sprechgeschwindigkeit in Silben pro Zeiteinheit oder der grundsätzlichen Lautstärke in Dezibel und die Beschreibung der Abweichungen (= Stimmdifferenzierungen) mit den gleichen Maßeinheiten sind für die Kommunikationsanalyse wohl eher verwirrend als informativ.

werden. In den folgenden Beispielen (aus Halwachs 1993: 156) sind diese modulatorischen Amplifikationen als Merkmale des persuasiven Sprechstils in der Politik aufzufassen[21]

(1)

P ----- <<< >>>
... Völlig unter geht dabei der vehemente Protest des Justizministeriums gegen...

(2)

P ← - - - →
... ein Argument ..., das ich für sehr ernst halte. Ich bin ...

Gleichsam angekündigt und damit verstärkt werden die Amplifikationen – Dehnung und Betonung – in diesen beiden kurzen Ausschnitten durch einen vorhergehenden Lautstärkeanstieg (1) oder einen Sprechgeschwindigkeitswechsel (2). Gleiche Funktion haben affektive Pausen, die entweder direkt vor und/oder nach dem betonten Element und/oder nach demjenigen Satzglied stehen, welches das fokussierte Verbalelement enthält:[22]

(3)

P
... und ich sage, das ist völlig+ ungenügend ...

(4)

P
... haben wir in dieser Gesetzgebungsperiode +mit sechs Gesetzen+ eine ganz+ enorme+

P
Gestaltung geleistet ...

4.2. Paralinguale Indizes

Wie eine Untersuchung zu Ausweichstrategien in politschen Fernsehinterviews (Halwachs 1991) zeigt, gibt es typische paralinguale Verhaltensweisen, welche die Sprecherabsicht verdeutlichen und dadurch für den Hörer transparent machen. Im folgenden Beispiel ist es die Sprechweise, die dem Hörer

[21] Auf die Beschreibung der durativen Merkmale wird in den folgenden vier Beispielen verzichtet.

[22] Diese paralingualen Amplifikationen und Verstärkungen bilden in der Regel zusammen mit körpersprachlichen Merkmalen (gestischen Illustratoren) sogenannte Merkmals-Cluster (vgl. dazu u.a. Halwachs 1993).

die Ausweichabsicht verdeutlicht. Bei einer Befragung[23] wurden in erster Linie die paralingualen Charakteristika dieser Äußerung (L: ...) als Index für die Ausweichabsicht angeführt.

(5)
I: Für die ÖVP war das gestern wohl ein schwarzer Tag, eine schwere Niederlage vor allem für die ÖVP: Verlust der absoluten Mehrheit in Salzburg, zur dritten Partei degradiert in Kärnten und in Tirol minus 16 Prozent. Nun hat gestern ÖVP-Obmann Mock gesagt, man solle die Kirche im Dorf lassen. Meinen Sie auch, daß das nichts mit der Bundespolitik zu tun hat und daß die Bundespolitik nicht daraus Konsequenzen ziehen müßte in der ÖVP?

P
L: + Nun, es war + sicher alles andere als ein Freudentag für uns und es war eine

schmerzliche + Niederlage, die wir erlittEn habEn. Nur glaube ich äh, dürfen

wir ganz einfach die Flinte nicht ins Korn werfen, sondern wiR müssEn versuchEn,

ie abgewandERtEn Wähler +wieder+ zurückgewinnen. → Ich glaube äh → die

<<<
österreichische Volkspartei braucht das Selbstbewußtsein, die Überzeugung,+

>>>
daß die eigene Politik+ die richtige ist+ - und → wenn ich jetzt das Beispiel anführen

←
darf:+ Seit zwei Jahren+, seit dem Zeitpunkt seit wir uns in der Regierung befinden

nach vielen Jahren der Absenz, ist eigentlich die Wirtschaftspolitik ganz anders+geworden.

P: relativ langsam, laut und deutlich, relativ stark akzentuiert & moduliert.
...E... (im Text): Nebensilbe als Volltonsilbe realisiert
...R... (im Text): postvokalisches /r/ als [r] realisiert

[23] Die Beispiele 5/6/7 sind Teil einer Befragung mit zwanzig Personen, die gebeten wurden, das Sprecherverhalten, Absichten und Wirkungen, in den Textpassagen zu beschreiben. Diese inhaltlich ziemlich gleichlautenden Beschreibungen - es wurden primär nonverbale Verhaltensweisen als Indizes für die Bewertung des Sprecherverhaltens angeführt - sind Basis der präsentierten Analysen.

Neben affektiven Pausen und amplifikatorischen Modulationen (= Betonungen), die zusammen mit der Sprechweise allgemein als »Predigtton« beschrieben werden können, treten bei diesem Beispiel speziell im imperativischen Teil typische Hyper-Correction-Merkmale auf: Postvokalisches /r/ als [r] realisiert und Nebentonsilben-/e/ als [e] ansttt [ə]), die den Eindruck des »Predigttons«[24] verstärken, wodurch im Zusammenhang mit dem paralingualen Merkmalsbündel deutlich wird, daß die Aussage vorbereitet ist, wodurch sich wiederum der Hinweis auf die Ausweichabsicht verstärkt.

Auch im folgenden Beispiel sind es primär die paralingualen Merkmale, die dem Hörer die Unsicherheit und Ausweichabsicht des Sprechers indexikalisch verdeutlichen. Auch in diesem Fall haben die meisten Befragten ihr Urteil über die Sprecherabsicht unter Hinweis auf die vokalen Charakterstika begründet.

(6)
I: [der Wiener SPÖ-Vorsitzende] Mayr sagt, die Wiener SPÖ ist verantwortlich, die Leitungsgremien, vor allem Leopold Gratz. Ist es denkbar, daß jemand, der dafür verantwortlich ist, noch politisch tragbar ist in seinen Funktionen, etwa als Parlamentspräsident?

P
L: ++ Bitte + zunächst +äh um Verständnis + dafür, daß ah+ zu dem konkreten

Fall +ah ich in + meinerEigenschaft als Finanzminister +inhaltlich nicht Stellung

→
nehmen kann. Jede Stellungnahme würde als Beeinflussung der Steuerbehörden

→
angesehen+ werden müssen, die diesen Fall zu prüfen haben.äh Letzten Endes geht

es um die Arbeitgeberfunktion + und wir haben natürlich als Ergebnis einer

Lohnsteuerprüfung oder in anderen Fällen + die+Aufgabe beim Arbeitgeber, der der

Schuldner dieser Abgabe ist, dieäh entsprechende Steuerschuld einzutreiben+ das

[24] Die gleichen Hyper-Correction-erkmale charakterisieren die Äußerungen des derzeitigen Wiener Erzbischofs und anderer katholischer Würdenträger. Diese Art zu sprechen dürfte ein Relikt der Rhetorikausbildung katholischer Bildungseinrichtungen sein (»Sprich nach der Schrift!«), die auch ältere konservative Politiker besucht haben. Aus diesem Umstand erklärt sich auch die Bezeichnung »Predigtton«.

ist die Aufgabe der Finanzbehörden. So wird dieser Fall^{+} so wie alle anderen

behandelt werden. Der $^{+}$politische^{+} Aspekt^{ah}ist sicherlich der^{äh}, wie weit ein

System^{äh}, das hier im Graubereich entstanden ist^{äh}, politischer Perteien^{äh}, in

der Zukunft weiterwirken soll^{+} und hier^{ah} werden Maßnahmen ergriffen $^{+}$und^{+}

sind ergriffen worden, um dem vorzubeugen.

P: langsam und leise, wenig moduliert und akzentuiert/eher monoton

Diese »zögerliche«, durch häufige Pausen und Interjektionen bzw. durch die durativen Merkmale gekennzeichnete Sprechweise ist einerseits ein Hinweis auf die Unsicherheit des Sprechers, andererseits verdeutlicht sie die Ausweichabsicht. Verstärkend in diesem Zusammenhang wirkt der Sprechgeschwindigkeitswechsel, der den schneller gesprochenen Mittelteil (*Jede Stellungnahme ... behandelt werden.*) als vorbereitet wirken läßt, wodurch sich wiederum der Hinweis auf die Ausweichabsicht verstärkt.

4.3. Paralinguale »Brüche«

Solche Wechsel paralingualer Merkmale wie im obigen Beispiel sind häufig ein Hinweis auf die Sprecherabsicht. Auch im folgenden Beispiel ist es der extreme Sprechgeschwindigkeitswechsel zwischen zweitem Satz und folgendem Text, also ein sogenannter *paralingualer Bruch*, der dem Hörer die Ausweich- und Persuasionsabsicht indexikalisch verdeutlicht.[25]

(7)
I: In der Schweiz hat man schon im Jahre 1982 ein Tierschutzgesetz gemacht, das zum Beispiel regelt, daß ein Fuchs einen Käfig von mindestens zwanzig Quadrameter Größe braucht, daß ein Nerz einen eigenen Teich haben muß. Warum gibt's das bei uns noch nicht?

[25] Dieses Beispiel zeigt im übrigen die Möglichkeit Intensität durch Zeichenvervielfachung (← ←) zu markieren. Im Fall von besonders übertriebener Intonation, extremer Dehnung und intensiver Betonung kann man auch fettgedruckte Zeichen bzw. Linien verwenden

P →
L: In Österreich ist Tierschutz leider Landessache und nicht Bundessache → Jedes

←←
Landesgesetz kann bestimmen was es will. Aber^{+}ich möchte mich schon dagegen

verwehren, daß es überhaupt erträglich ist, einen Fuchs in einem Gehege zu

halten, auch dann+, wenn er zwanzig oder dreißig Quadratmeter Platz hat. Ich

glaube^{+}, ein Tier, das von seiner Natur her ein großes Revier braucht, der kluge,

$^{+}$intelligente Meister Reinecke, der ja auch als Fabeltier in vielen, vielen, ja

literarischen Stücken vorkommt^{+}- Goethe hat ihn ja schon als den schlauen,

$^{+}$listigen Meister Reinecke beschrieben- solche Tiere darf man überhaupt nicht

in Käfigen halten - das ist Tierquälerei!

P: flüssig, laut und deutlich, relativ stark akzentuiert und moduliert

5. Schlußbemerkungen

Obwohl die im vorigen Abschnitt skizzenhaft behandelten, wenigen Texte - es ließen sich noch viele ähnliche Beispiele anführen - nur einen kleinen Teil paralingualer Phänomene und ihre Funktionen im Gespräch aufzeigen, demonstrieren sie dennoch den Stellenwert nonverbal-vokalen Verhaltens für die Kommunikationsanalyse. Nur angedeutet wurden im übrigen die Korrelationen zwischen nonverbalen Phänomenen und verbalen Elementen bzw. Kategorien sowie der häufig zu beobachtende enge Zusammenhang zwischen paralingualen Merkmalen und körpersprachlichen Verhaltensweisen, wodurch sich typische, funktional zu interpretierende nonverbale Merkmals-Cluster feststellen lassen.

Wie die in der Behandlung der Beispiele 5, 6 und 7 erwähnte Befragung aber andeutet, dürften paralinguale Verhaltensweisen zusammen mit körpersprachlichen Charakteristika diejenigen Merkmale sein, die einem Hörer in erster Linie den Zustand, die Einstellungen und Absichten seines Interaktionspartners indexikalisch verdeutlichen. Aus diesem Umstand oder dieser

sehr wahrscheinlichen Tatsache begründet sich die Bedeutung paralingualer Phänomene für jede Kommunikations- bzw. Dialoganalyse.

Literatur

Abercrombie, D. 1968/1972 *Paralanguage,* in: Laver, J. / Hutcheson, S. (eds.), *Communication in face to face interaction,* Harmondsworth, pp. 64-70
Birdwhistell, R.L. 1970 *Kinesics and context: Essays on body motion communication,* Philadelphia
Drommel, R. 1974 *Die Sprechpause als Grenzsignal im Text,* Göppingen
Eco, U. 1977 *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Frankfurt/M.
Ehlich, K. / Rehbein, J. 1976 *Halbinterpretative Arbeitstranskription* (HIAT), *Linguistische Berichte* 45, pp. 21-41
1979 *Erweiterte halbinterpretative Arbeitstranskription* (HIAT 2): Intonation, *Linguistische Berichte* 59, pp 51-75
Essen, O. v. 1964 *Grundzüge der hochdeutschen Satzintonation,* Ratingen
Fährmann, R. 1960/1967 *Die Deutung des Sprechausdrucks,* Bonn
Halwachs, D.W. 1991 *Ausweichen in politischen Fernsehinterviews,* in: Stati, S. /Weigand, E. (eds.) *Dialoganalyse III. Referate der 3. Arbeitstagung Bologna 1990. Teil 2,* Tübingen, pp. 195-206
1993 *Persuasiver Sprechstil in der Politik,* in: Löffler, H. (ed.), *Dialoganalyse IV. Referate der 4. Arbeitstagung Basel 1992. Teil 2,* Tübingen, pp. 151-159
1994 *Zur Funktion und Notation nonverbaler Zeichen,* in: König, P.P. / Wiegers, H. (eds.), *Satz - Text - Diskurs, Akten des 27. Linguistischen Kolloquiums Münster 1992, Bd. 2,* Tübingen, pp. 45-54
y, M.R. 1975 *Paralanguage and kinesics (nonverbal communication),* New Jersey
nke, A. / Nussbaumer, M. / Portmann P.R.
1991 *Studienbuch Linguistik,* Tübingen
Lyons, J. 1977 *Semantics, 2 vol.,* Cambridge
Nöth, W. 1985 *Handbuch der Semiotik,* Stuttgart
Poyatos, F. 1976 *Man beyond words,* Oswego/N.Y.
1993 *Paralanguage. A linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sound,* Amsterdam/Philadelphia
Scherer, H.S. 1984 *Sprechen im situativen Kontext. Theorie und Praxis der Analyse spontanen Sprachgebrauchs,* Tübingen
Scherer, K.R. 1979 *Die Funktionen des nonverbalen Verhaltens im Gespräch,* in: Scherer, K.R./ Wallbott, H.G. (eds.), *Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten,* Basel, pp. 25-34
Scherer, K.R. (ed.) 1982 *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens,* Basel
Sornig, K. 1986 *Holophrastisch-expressive Äußerungsmuster. Anhand der Onomasiologie und Semasiologie der interjektionellen und expressiven Ausdrucks- und Darstellungsmittel der trivial-narrativen Gattung »fumetti«,* Graz (= GLM 3)
Trager, G. L. 1958 *Paralanguage: A first approximation, Studies in Linguistics* 13, pp. 1-12

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 97–107

ZU EINIGEN KOMMUNIKATIVEN UND FUNKTIONALSTILISTISCHEN ASPEKTEN VON REDEWIEDERGABE

Stojan BRAČIČ
(Universität Ljubljana)

Zusammenfassung

Der Artikel behandelt die Problematik der Redewiedergabe und versucht, diese linguistische Kategorie unter dem kommunikativen und funktionalstilistischen Gesichtspunkt zu beleuchten. Dabei hebt er hervor, daß bei der Textgestaltung nicht nur ein Autor im traditionellen Sinn tätig ist, sondern daß auch noch dem Rezipienten und den Figuren aus dem Text als Koautoren Rechnung zu tragen ist. Einzelne Redewiedergaben werden vor diesem Hintergrund unter die Lupe genommen, insbesondere auch ihre funktionalstilistische Distribution.

1. Einleitung

Die gegenwärtige Theorie der Kommunikation geht davon aus, daß unter den Parametern, die an der Textproduktion beteiligt sind, in erster Linie der Textproduzent zu nennen ist, und darüber hinaus wird in letzter Zeit immer mehr auch auf die rezeptive Dimension hingewiesen, dem Textrezipienten wird nämlich ebenfalls eine wichtige Rolle in der Textgestaltung zugesprochen (vgl. Fleischer/Hartung 1983: 347 und Bračič 1993: 18).

Im folgenden Beitrag wird die These vertreten, daß neben diesen beiden Parametern auch noch einer dritten Komponente Aufmerksamkeit zu schenken ist, d. i. der Figur/den Figuren, die im Text auftritt/auftreten und die ebenfalls zur sprachlichen Textgestaltung beitragen. Obwohl ihr Anteil an der Versprachlichung von Sachverhalten bisweilen eher virtuellen Charakter hat, kann man die Rolle der Figur(en) bei der sprachlichen Ausformulierung eines Textes nicht schlichtweg umgehen. Formal widerspiegelt sich diese Tatsache in der Vielfalt der Redewiedergabearten und in der in der Tendenz zunehmenden Häufigkeit ihrer Verwendung in verschiedenen Textsorten. Daß hierbei funktio-

nalstilistische Selektionsbeschränkungen zu beachten sind, leuchtet ein.

Der Textproduzent verfolgt, wenn er kommuniziert, das Ziel, dem Textrezipienten Elemente des Sachverhalts zu vermitteln, ungeachtet der illokutiven Prägung dieser Interaktion. Dabei scheint es relevant, daß der Umfang des Sachverhalts – in Abhängigkeit von einer Skala kommunikativer Bedingungen (vgl. Bračič 1993: 38 ff.) – von Textproduzenten festgelegt wird. In diesem Sachverhalt treten aber in der Regel Figuren auf, mit denen sich der Textverfasser in beliebiger Weise auseinandersetzt, so daß diese Auseinandersetzung Gegenstand der Mitteilungen ist, die der Texter an den Rezipienten richtet (vgl. Fleischer/Hartung 1983: 348). Auch Texte, in denen auf den ersten Blick keine Figuren vorkommen (wie z.B. Landschaftsbeschreibungen, fachliche Texte, Informationen aus der Tierwelt u.a.m.) neigen i.w.S. dazu, eine persönliche Referenz herzustellen, aus der sich die Möglichkeit indirekten sprachlichen Äußerns ergibt (z.B. in Form von Personifizierungen, von Berufungen auf fachmännische Kapazitäten, von Annahme von menschlichen Eigenschaften in Fabeln u.a.m.).

In letzter Konsequenz entscheidet der Textverfasser darüber, über welche Rededarstellungsform er seine Figuren zu Wort kommen lassen wird. Die fünf häufigsten Typen sind direkte Rede, indirekte Rede, innerer Monolog, erlebte Rede und erlebte Reflexion, wobei zwischen den beiden letzten oft gar keine Unterscheidung gemacht wird, m.E. zu Unrecht, was im weiteren nachzuweisen sein wird. Diese fünf Arten der Redewiedergabe bieten eine nuancenreiche Palette der Kombinationsmöglichkeiten, deren Zusammenspiel zu stilistischen Zwecken genutzt wird. Im Prinzip geht es dabei immer darum, wie explizit und exakt die Figur als eine Art Mitautor des Textes sich zu profilieren vermag.

Im folgenden werden einige kommunikative und funktionalstilistische Charakteristika der einzelnen Rededarstellungsformen ausgeleuchtet.

2. Direkte Rede

Hier will der Verfasser des Textes die Figur(en) im Text direkt sprechen lassen. Diese Direktheit ist in Abhängigkeit von dem jeweiligen funktionalen Stiltyp (vgl. Fleischer/Hartung 1983: 483) unterschiedlich interpretierbar.

In belletristischen Texten kann es Passagen geben, in denen der Texter völlig hinter die [Figuren] tritt, die untereinander kommunizieren, sei es in dramatischen Blankdialogen, sei es in dialogischen Textsequenzen (z.B. in einem Roman), wo manchmal der Zeilenwechsel als einziges Signal für den Sprecherwechsel fungiert. So sind stellenweise die Figuren selbst unmittelbar in die Textproduktion mit einbezogen, und in gewissen Textsorten (z.B. in Biographien) deckt sich das mit dem für sie charakteristischen dokumentarischen Authentizitätsbedürfnis; durch die Einschaltung in eine sekundäre Kommunikationssituation (vgl. Bračič 1993: 57, 131) dient die direkte Rede in belletristischen Texten dem Zweck, Dynamik und Bildhaftigkeit herbeizuführen, sowie die einzelnen Figuren sprachlich zu porträtieren.

In Alltagsgesprächen werden ständig Dialoge durchgeführt, die eigentlich zur direkten Rede werden, sobald sie von einer dritten Person oder von einer der am Dialog (Polylog) teilnehmenden Figuren (auch mit Hilfe gewisser technischer Geräte) eingefangen werden (z.B. in Interviews; im Protokoll geht es bereits um einen Übergang zur Sachprosa). Ansonsten ist die direkte Rede als Redewiedergabe dritter Personen im Alltagsgespräch nicht besonders ausgeprägt (vgl. Weinrich 1993: 901) und wird nur hier und da als Bekräftigung, z.B. in einem mündlichen Bericht, verwendet.

In wissenschaftlichen Texten kommt die direkte Rede in einer Sonderform, dem Zitat, vor; es ist dies ein konstitutives Ausdrucks- und Stilmittel der wissenschaftlichen Prosa, dessen kommunikative Funktion in erster Linie darin besteht, Hypothesen, Behauptungen, Feststellungen unter Berufung auf den durch andere Forscher erarbeiteten Forschungsstand abzusichern oder auch zu widerlegen. Diese anderen Forscher entsprechen den »Figuren« in belletristischen Texten und sind ein unumgänglicher Faktor – eine Art Koautor – bei der Gestaltung von wissenschaftlichen Texten, denn ohne diese Referenzanweisungen sind wissenschaftliche Texte entweder niveaulos, oder sie entsprechen nicht den Normen des wissenschaftlichen Kodex. So kommt es im wissenschaftlichen Schrifttum zu einer unendlichen Kette, in der sich Beiträge anderer Wissenschaftler – der »Figuren« (Forschungsstand) – mit dem vom Textverfasser vermittelten Novum abwechseln. Daß allerdings auch in wissenschaftlichen Texten – gewissen subjektiv geprägten »rhetorischen Strategien« (Sornig 1993: 177) zufolge – von dem jeweiligen niederschreibenden Textautor die Wahl getroffen wird, was in welcher Reihenfolge zitiert wird und was unbeachtet bleibt, ist ein Faktum mit regulativer Funktion, das dem Textverfasser gegenüber dem Koautor (einer Figur aus dem Text) eine übergeordnete Rolle einräumt.

Im Amtsverkehr dient die direkte Rede in erster Linie dem Zweck, unter Berufung auf entsprechende Personen und Institutionen den appelativ-direktiven Charakter solcher Texte zu untermauern und zu rechtfertigen. Bekannt ist, daß hier die dominante Rolle des Textverfassers durch die Möglichkeit der Wahl und Anordnung der Beiträge der sog. Koautoren auch zu manipulativen Eingriffen verleiten kann. Eine der Aufgaben der angwandten Linguistik sollte u.a. auch darin bestehen, diese Techniken zu untersuchen, aufzudecken und auf zugängliche Art an die breitesten Massen weiter zu vermitteln.

Journalistische Texte sind eine Art Sammelsurium, das Besonderheiten aller anderen funktionalen Stiltypen aufweist (was übrigens in gewisser Weise auch für die Belletristik zutrifft). Dementsprechend sind die kommunikativen Funktionen der darin enthaltenen direkten Reden sowohl sachlich-argumentativen wie auch emotionellen, poetisch–bildhaften Charakters.

Die dominante Rolle des redigierenden, redeführenden Autors gegenüber dem Textkoautor (Figur/en) kommt in direkter Rede u.a. auch durch die sog.

»Redekennzeichnung« (Fleischer/Michel 1977: 227) zum Ausdruck. Diese »Referenzsignale« (Weinrich 1993: 898 f.) können verschiedene Funktionen erfüllen. Sie

a) grenzen formal den Part des Koautors von der Leistung des Textverfassers ab (redekennzeichnendes, direkte Rede einleitendes Verb, Doppelpunkt, Anführungszeichen);

b) nehmen zum Beitrag der Figur/en Stellung, indem sie diesen Beitrag zustimmend oder ablehnend (mit der ganzen Palette der dazwischen liegenden Varianten) kommentieren (z.B. sie freute sich: »...«; er weist zurück: »...«);

c) sorgen für anschauliche, dynamische und spannende Darstellungsart, was besonders in belletristischen Texten von Bedeutung scheint (z.B. er schmatzte: »...«; er bringt es auf diesen Nenner: »...«; klingelte sich das Telefon heiß: »...«).

Das redeeinleitende Verb kann bekanntlich auch nominalisiert werden. Als Referenzsignal der direkten Rede fungiert bisweilen lediglich die Partikel »so«:

> Ver- und Entsorger
> Ein Ausbildungsberuf, der gute Zukunftschancen hat, so das Institut für Berufs- und Arbeitsmarktforschung in Nürnberg.
> (»freundin« 14/1994, Beilage »Berufsjournal«)

Interessanterweise verzichtet die moderne Prosa z.T. auf eine konsequente Anführung von Referenzsignalen (so auch im obigen Beleg mit Nullanführungszeichen; vgl. auch Weinrich 1993: 901f.). Eine umfangreichere Untersuchung sollte diesem Phänomen auf den Grund gehen, um herauszubekommen, ob es sich um marginale Einzelerscheinungen handelt, oder aber eine regelrechte Tendenz sich behutsam abzeichnet. Im letzten Fall wären wiederum funktionalstilistische Aspekte zu beachten (Selektionsbeschränkungen wie z.B. wissenschaftliche Texte vs. belletristische Texte) und kommunikative Motive zu hinterfragen.

3. Innerer Monolog

Mit Recht behandelt m.E. Weinrich (1993: 902) den inneren Monolog als eine Abart der direkten Rede, denn es gibt zwischen den beiden Rededarstellungsarten Ähnlichkeiten und Parallelen. Da jedoch auch triftige Unterschiede zu verzeichnen sind, wird hier der innere Monolog in einem gesonderten Unterkapitel behandelt. Gemeinsam mit der direkten Rede hat innerer Monolog, daß die Ausführungen der Figur/en aus dem Text ohne Modifikationen (vgl. Bračič 1993: 133, 223f.) übernommen werden. Die Besonderheit des inneren Monologs besteht jedoch darin, daß darin seelische Zustände, die innere Gedankenwelt einer Figur assoziationsreich und bisweilen stark emotionalisiert abgebildet wird. Diese Grundeinstellung legt nahe, daß innerer Monolog funktionalstilistisch auf belletristische (und journalistische,

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
KNJIŽNICA
FILOZOFSKOG FAKULTETA

sofern diese belletristische Stilzüge aufweisen) Texte beschränkt sein muß. Innerer Monolog wird in einigen Werken (z.B. *Leutnant Gustl* von Arthur Schnitzler, *Ulysses* von James Joyce) zum dominanten erzähltechnischen und stilistischen Mittel entwickelt, was sicherlich eine besondere Dynamik in der Vertextung bewirkt. Dabei besteht jedoch die Gefahr, daß das Spiegeln der inneren Welt der Figur skrupulös und quantitativ übertrieben dargestellt wird. Es ist Sache des Textautors, sich für ein geeignetes Maß zu entscheiden (vgl. Fleischer/Michel 1977: 226). Interessant dabei ist auch, daß der Verfasser des Textes selber seine innere Welt in Form des inneren Monologs offenbaren kann (vgl. Bračič 1993: 133).

Bezüglich der Redekennzeichnung beim inneren Monolog ist folgendes anzumerken:

a) formale Kennzeichen, die den inneren Monolog einführen, sind: ein Verb des Denkens, Personen - und Tempuswechsel (vgl. Fleischer/Michel 1977: 220);

b) anstatt des Verbs »denken« werden auch andere Verben oder Konstruktionen verwendet (z.B. »konstatieren«, »sich fragen«, »sich erinnern«, »sich überlegen«, »es arbeitet in ihrem Kopf ununterbrochen«), mit denen der Texter den Beginn des inneren Monologs markiert;

c) manchmal fehlen formale Signale des inneren Monologs; Besonderheiten der Diktion sowie Inhaltliches fungieren dann als ausschließliche Abgrenzungsmerkmale.

Als innerer Monolog kann Satz 6 aus dem Text zur erlebten Reflexion (s. Unterkapitel 6 weiter unten) eingestuft werden.

4. Indirekte Rede

ist eine weitere Möglichkeit, daß die Figuren aus dem Sachverhalt, dessen sprachliche Widerspiegelung ein Text ist, bei der sprachlichen Gestaltung dieses Textes mitwirken. Im Unterschied zur direkten Rede erfolgt dies allerdings nicht so, daß die Redebeiträge von Figuren aus dem Text unverändert, »inhaltstreu« (Steube 1985; 389) übermittelt werden, sondern »inhaltsnah« (ibid.), »in einer abgewandelten, an den Kontext angepaßten Form« (Weinrich 1993: 903). Das bedeutet, daß der Wortlaut der Figurenäußerungen in der Regel qualitativ und u.U. auch quantitativ (Reduzierung des Umfangs) modifiziert wird.

Merkmale, die auf indirekte Rede hinweisen, sind – wie in direkter Rede – redeeinleitende Verben des Sagens, Denkens, Tuns, eingeleiteter oder auch uneingeleiteter Nebensatz (der letztere, mit Null-Junktor, ist typisch für die mündliche Umgangssprache; vgl. Weinrich 1993: 904) sowie Modusveränderung. Damit einhergehen kann auch die Pronominal- und Adverbialverschiebung (vgl. Helbig/Buscha 1993: 195).

Auf diese Besonderheiten ist zurückzuführen, daß die dominante Rolle des Textverfassers gegenüber den Textfiguren als Koautoren des Textes stärker oder auf andere Weise zum Ausdruck kommt. Während in direkter Rede die Rolle des Textverfassers darauf beschränkt scheint, die in Frage kommenden Sachverhaltselemente in Form von direkter Rede herauszufiltern und sie eventuell durch gewisse, oben beschriebene Mittel (Referenzsignale) zu kommentieren, so werden in indirekter Rede die Beiträge der Figuren als Mitautoren des Textes in die Diktion des Textverfassers gekleidet, die sich aber (noch) weitgehend auf die von der Textfigur gelieferte sprachliche Basis stützt.

Eine logische Folge dieser Besonderheiten der indirekten Rede ist es, daß die indirekte Rede, wo auch immer sie verwendet wird, über weniger dokumentarischen Authentizitätswert, über geringeres figurencharakterisierendes Sprachporträtierungspotenital verfügt als die direkte Rede.

Indirekte Rede in wissenschaftlichen Texten spielt – verglichen mit der direkten Rede (das Zitieren!) – eine untergeordnete Rolle und ist eher als eine die direkte Rede begleitende Erscheinung zu betrachten.

In der Amtssprache (Berichterstattung, Protokoll) sowie in der Journalistik und Belletristik findet indirekte Rede breite Verwendung.

Eine bedeutende Funktion kommt der indirekten Rede jedenfalls in der mündlichen Kommunikation zu, und zwar sowohl in der mündlichen Alltagssprache als auch in der mündlichen hochsprachlichen Verständigung. In solchen dialogischen Texten herrscht eine Trias – Relation: Zu den Textautoren werden nicht nur die beiden, am Dialog direkt teilnehmenden Kommunikationspartner gezählt, sondern darüber hinaus die Figur/en, deren Redebeiträge der eine oder der andere Dialogpartner oder gar eine dritte Person in Form von indirekter Rede vermittelt (Pronominal-, Adverbial-, Deiktikaverschiebungen) (vgl. Helbig/Buscha 1993: 198f.):

Sie hat über dich zu mir gesagt, sie würde dich mir empfehlen.

Was die Redekennzeichnung anbelangt, so gilt im allgemeinen dasselbe wie für die direkte Rede: sie ermöglicht eine Einmischung des Textverfassers in die Äußerungen der Figur/en und eine subjektive Interpretation dieser Äußerungen (vgl. Weinrich 1993: 909). Hinzu kommt, daß sich bei indirekter Rede durch Kombination von redeeinleitenden Verben und verschiedenen Konjunktivformen (etwa Konjunktiv I – neutrale Wiedergabe, Indikativ – eher Identifizierung mit der Figur, Konjunktiv II – eher Distanzierung von der Figur) eine zusätzliche Möglichkeit der Graduierung und Nuancierung der Einflußnahme des Textverfassers ergibt, was jedoch von einigen bestritten wird. (Vgl. Fleischer/Michel 1977: 222 einerseits mit Dieling 1986: 33 andererseits. Vgl. auch zur Übercharakterisierung der indirekten Rede bei Weinrich 1993: 906 und zur berichteten Rede bei Helbig/Buscha 1993: 196.)

5. Indirekte Rede – Besonderes

Am Rande der indirekten Rede sei auf drei Besonderheiten aufmerksam gemacht: auf die Konkurrenzformen der indirekten Rede, auf die sog. erlebte Rede (vgl. erlebte Reflexion unten) und auf die sog. figurenbeeinflußte Erzählerrede.

Bei den Konkurrenzformen der indirekten Rede wird die übliche Form – redeeinleitendes Verb und eingeleiteter Nebensatz – mehr oder weniger verändert (vgl. Helbig/Buscha 1993: 200). Anstatt des Nebensatzes kann nur eine nebensatzwertige Infinitivkonstruktion mit demselben Satzgliedwert (Objekt) stehen:

Sie insistieren darauf, mich angerufen zu haben.

Oder aber die indirekte Rede wird nominalisiert (Objekt):

Sie berichtet von ihrer Teilnahme am Symposium.

Der nominalisierten Redeeinleitung kann eine nominalisierte Form der indirekten Rede in der syntaktischen Funktion des Attributs folgen:

Ihr Bericht von der Teilnahme am Symposium.

Als indirekte Rede kaum noch erkennbar sind Konstruktionen, die keine Doppelstruktur Redeeinleitung – indirekte Redewiedergabe aufweisen, sondern in denen beide Bestandteile der indirekten Rede in einer Hauptsatzform kondensiert sind, wobei die Funktion der Redeeinleitung von grammatisch-lexikalischen Paraphrasen oder gar von einem Nebensatz übernommen wird (vgl. Helbig-Buscha 1993: 200 sowie den Begriff »erzählte Rede« bei Moskalskaja 1984: 127f.):

Er will mich mehrmals angerufen haben.
Sie wollte mich angeblich sprechen.
Nach ihren Ausführungen hat sie das vorgesehen.
Wie sie behauptet, hat sie mich sprechen wollen.

Diese Gebrauchsweisen scheinen auf die mündliche Kommunikation und auf belletristische Texte beschränkt, die Widerspiegelungen von mündlichen Kommunikationsakten darstellen. Es scheint, daß diese Paraphrasen der indirekten Rede eine größere Distanzierung von den sprachlichen Äußerungen der nichtanwesenden Originalsprecher seitens des Textautors mitschwingen lassen, der sich an einen direkt anwesenden Kommunikationspartner wendet.

Unter dem Begriff »erlebte Rede« (sie wird von einigen Autoren mit der erlebten Reflexion gleichgesetzt) verstehe ich in Anlehnung an Fleischer/Michel (1977: 225) und Steube (1985) eine Sonderform der Redewiedergabe, die in mancher Hinsicht der indirekten Rede nahekommt (vgl. auch Parallelen zwischen der direkten Rede und dem inneren Monolog oben), sich jedoch von ihr relativ deutlich dadurch abheben läßt, daß darin das mutmaßlich von einer Figur Ausgesprochene vom Textautor wiedergegeben wird, ohne daß dies mit einer expliziten Redekennzeichnung angedeutet wird. Somit entfällt einerseits die Verantwortung des Texters für die Einhaltung des Wort-

lautes der Ausführungen des primären Sprechers, dies ermöglicht aber andererseits zugleich eben auch, daß der Texter das vermeintlich von der Figur Gesagte in einer, in seiner Phantasie veränderten, modifizierten, »erlebten« Gestalt auch sprachlich reichlich seiner Diktion anpaßt. Der Stilzug, der sich dabei bemerkbar macht, ist Ironisieren, Distanzieren, Bagatellisieren, Neigung zum Parodieren.

Im folgenden Textausschnitt gehören Sätze 5, 6, 7 der sog. erlebten Rede.

> 1. So ein Mann! 2. Nicht ein bißchen Rücksicht! – 3. Un der will nun 'n gebildeter Mann sein! ... 4. Nein, wie das bei uns noch werden soll? ... 5. Und an allem bin ich schuld! ... 6. Ich verzieh' die Kinder! 7. Ich vernachlässige die Wirtschaft! 8. Alles geht auf mich! (A. Holz/J. Schlaf: *Die Familie Selicke*. Zit. nach Fleischer/Michel 1977: 226)

Beschränkt ist diese Redewiedergabeform ausschließlich auf die mündliche Kommunikation und dementsprechend auf literarische Gattungen, die mündliche Kommunikation enthalten (Dramentexte, Romane u.a.m.).

An der Grenze zwischen indirekter Rede und der Autorrede ist die sog. figurenbeeinflußte Erzählerrede (vgl. auch Bračič 1993: 134). Im Prinzip geht es dabei um die Erzählerrede, die jedoch nachweislich auf einen Dialog des Erzählers mit einer Figur zurückführbar ist: Die Diktion ist in der figurenbeeinflußten Erzählerrede hauptsächlich dem Erzähler zuzuschreiben (obwohl sie unter starkem Einfluß der einschlägigen Figur steht, was bisweilen sprachlich nicht irrelevant ist – vgl. ibid.), während der kommunikative Inhalt eher von dem ursprünglichen Sprecher, von der in Frage kommenden Figur stammt.

Im folgenden Ausschnitt aus einer Reiseerzählung (Reise per Anhalter; zit. nach Bračič 1993: 53) läßt sich Satz 3 als sog. figurenbeeinflußte Erzählerrede einstufen:

> 1. In Nürnberg-Feucht muß ich lange warten, bis Rudi mein Kopfputz gefällt: 2. »Datt ist doch ein zu schönes Hütchen.« 3. Rudi fährt einen Tanker mit einem giftigen Zeug, der Grundlage der Schaumstoffherstellung. 4. »Wenn wir umkippen, die Dämpfe sind ganz schön gefährlich.«

Funktionalstilistisch ist diese Rededarstellungsform auf belletristische Texte und artverwandte journalistische Texte (z.B. Erzählungen) beschränkt und unterscheidet sich von der erlebten Rede etwa darin, daß sie mehr sachlich-objektiv ist, ohne besondere karikierende, parodierende, ironisierende, distanzierende Stilfärbungen.

6. Erlebte Reflexion (erlebtes Denken)

ist die Redewiedergabevariante, die vor allem in literarischen Texten vorkommt und in der Fachliteratur weitestgehend mit dem Terminus erlebte Rede bezeichnet wird, ohne daß dabei ein Unterschied zu der von mir oben gestreiften erlebten Rede gemacht wird. Bei der erlebten Reflexion handelt es sich um die Überlagerung der Perspektiven des Textautors und einer Figur

aus dem Text. Diese Figur trägt nicht direkt, sondern indirekt zur Versprachlichung des Sachverhalts bei. Der folgende Ausschnitt aus einer Aids-Reportage soll das veranschaulichen:

> 1. Peter, der kreative Filmhochschüler, von dem sie sich liebend gern ins Kino oder auf diese Szenepartys schleppen ließ. 2. Endstation war, fast jedesmal, sein Bett. 3. Wie hatte sie nur auf diesen Profilneurotiker hereinfallen können? 4. Wer weiß, wie viele Frauen er bereits vor ihr mit seiner Künstlermasche um den Finger gewickelt hatte. 5. Wenn sie wenigstens Kondome genommen hätten, aber zu der Zeit schluckte sie die Pille und verdrängte die Aids-Gefahr. 6. Hör auf damit, jetzt werd bloß nicht hysterisch, versucht Anne sich zusammenzunehmen.

In Sätzen 3–5 des obigen Textes begegnet erlebte Reflexion. Sätze 3–5 sind Fortsetzung des Erzählduktus in Sätzen 1–2, in der plötzlich auch aus der Perspektive der Figur mitgedacht wird: Der Textverfasser fühlt sich in die Psyche der Figur ein und versucht, ihre Gedankengänge nachzuvollziehen, bleibt erzähltechnisch jedoch in demselben Register (keine Personen-, Tempus- und Modusverschiebungen), so daß die Gedanken der Figur zugleich auch dem Erzähler selbst zugeschrieben werden können. So entsteht eine feinnuancierte Überlappung der Perspektiven, die stilistisch sehr effektvoll ist und die Grenzen zwischen der Autor- und der Figurenrede verwischt. Ein Beweis mehr dafür, daß als der Autor des Textes nicht nur die konkret niederschreibende Person (»der Simulierende« nach Steube 1985: 393) zu betrachten ist, sondern – und wenn auch auf indirekte Weise – i.w.S. auch die einzelnen Figuren des Textes (»die Simulierten«, ebenda).

Die Redekennzeichnung ist bei erlebter Reflexion nicht explizit ausgedrückt. Das Unterscheidungskriterium ist ein eher intuitives Gefühl, daß an einer Stelle im Text die Ausführungen des Textverfassers plötzlich mit der gedanklichen Innenwelt der Figur verschmelzen. Diese Unbestimmtheit macht die erlebte Reflexion als Stilmittel umso reizvoller. Kein Wunder, daß sie sich in literarischer Prosa der letzten Jahrzehnte zunehmender Verwendung erfreut (vgl. Weinrich 1993: 909).

7. Ausblick

Aufgrund der obigen Überlegungen lassen sich folgende zusammenfassende Ergebnisse skizzieren:

1. Unter dem Begriff Textautor versteht man den Textautor i.e.S., das ist der Textverfasser, der Texter, der einen Text niederschreibt oder mündlich produziert. Mit Steube (1985) könnte man dafür unter besonderer Berücksichtigung der Redewiedergabemöglichkeiten auch die Bezeichnungen »Simulierender« (393) oder »Reporter« (391) gebrauchen.

Zum Textautor gehören i.w.S. noch Koautoren oder Mitautoren. Zu diesen werden gezählt der Rezipient des Textes einerseits und die Figur/en aus dem

Text andererseits. Der Rezipient beeinflußt mittelbar die Textgestaltung, in dialogischen Texten übernimmt er eine besondere Rolle, indem er sich mit einem Dialogpartner ständig abwechselt und somit auf einer bestimmten Kommunikationsebene sich unmittelbar in die Textproduktion einschaltet, wenn man davon absieht, daß es noch weitere Rezipienten (Zuhörer) gibt und daß der Textautor (i.e.S.) nicht unbedingt einer der Dialogpartner sein muß.

Die Figur aus dem Text ist manchmal der wichtigste Urheber der Textproduktion und gilt als »erster Sprecher« (Helbig/Buscha 1993: 193), als »ursprünglicher Sprecher« (Steube 1985: 391) oder »Originalsprecher« (ebenda, 392), als der vom Textverfasser »Simulierte« (ebenda, 393).

Diese drei komplementären Komponenten, die den komplexen Begriff »Textautor« abgeben, sind in einem synergetischen Zusammenspiel an der Textproduktion beteiligt, wobei in Abhängigkeit von der jeweiligen Textsorte verschiedene schwerpunktmäßige Distributionen anzunehmen sind. So sind z.B. wissenschaftliche Texte sicherlich sehr »figurenorientiert«, d.h., sie bauen auf den von anderen Forschern übermittelten Forschungsstand, und wenn der Verfasser eines wissenschaftlichen Textes dazu ein kleines Novum beizutragen vermag, hat er bereits eine Leistung vollbracht. Der Rezipient des wissenschaftlichen Textes ist dagegen relativ genau definiert, konstant und hat folglich wenig Einfluß auf die Textbildung.

2. Einige Rededarstellungsformen (direkte und indirekte Rede) können in allen Funktionalstilen vorkommen, andere jedoch nur in belletristischen und journalistischen (innerer Monolog, erlebte Rede, erlebte Reflexion). Innerer Monolog ist außerdem eine Abart der direkten Rede, wohingegen erlebte Rede und erlebte Reflexion der indirekten Rede nahekommen.

3. Redekennzeichnende Elemente sind der direkten und der indirekten Rede sowie dem inneren Monolog immanent. Die stereotype Doppelstruktur (Redekennzeichnung, Redewiedergabe i.e.S.) wird in letzter Zeit bei allen Redewiedergabeformen nicht mehr so konsequent eingehalten: Referenzsignale werden modifiziert, reduziert oder völlig außer acht gelassen, so daß die Grenzen zwischen primär und sekundär Geäußertem manchmal schwinden.

4. Es scheint sinnvoll, zwischen erlebter Rede und erlebter Reflexion (erlebtem Denken) zu unterscheiden, weil sie funktionalstilistisch und kommunikativ nicht immer deckungsgleich sind.

Hiermit wird offenbar eine Problematik angegangen, die in der Zukunft die Linguisten vermutlich zunehmend beschäftigen wird. Nicht zuletzt, weil damit (para)psycholinguistische und soziolinguistische sowie textlinguistische Fragen verbunden sind. So behandelt z.B. Koller (1993: 101f.) verschiedene Redeebenen unter dem textuellen Gesichtspunkt und weist auf die Diskrepanz zwischen metasprachlicher Kohäsion einerseits und inhaltlicher Inkohärenz andererseits hin:

> Wie seltsam er den Schlüssel in der Hand hält! dachte der Student. Wie bitte? fragte die Tante verwirrt. (Ibid., 102)

Literatur

Bračič, Stojan (1993): *Kommunikative Funktion der gegenwärtigen deutschen Umgangssprache in Pressereiseerzählungen.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.

Dieling, Klaus (1986): *Zeitrelationen und Sprechereinstellung in indirekter Rede.* In: »Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig«, Gesellsch.-wiss. R., 35, 1, S. 33-39.

Fleischer, Wolfgang/Hartung, Wolfdietrich et al. (Hg.) (1983): *Kleine Enzyklopädie Deutsche Sprache.* Leipzig.

Fleischer, Wolfgang/Michel, Georg (1977): *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.* Leipzig.

Helbig, Gerhard/Buscha, Joachim (1993): *Deutsche Grammatik.* Leipzig, Berlin, München, Wien, Zürich, New York.

Koller, Erwin (1993): *Peter Handke: Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn.* In: Wellmann, Hans (Hg.): *Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse.* Heidelberg. S. 79-112.

Moskalskaja, O. I. (1984): *Textgrammatik.* Leipzig.

Sornig, Karl (1993): *Sprache: Spiel (Das agonale Prinzip in der Kommunikation).* Grazer Linguistische Monographien 9.

Steube, Anita (1985): *Erlebte Rede aus linguistischer Sicht.* In: ZFG 4/1985, S. 389-406.

Weinrich, Harald (1993): *Textgrammatik der deutschen Sprache.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 109–125

TODESANZEIGEN IN KROATISCHEN UND DEUTSCHEN TAGESZEITUNGEN

Nada IVANETIĆ
(Universität Rijeka)

Zusammenfassung

Im vorliegenden Text wird die Textsorte Todesanzeige in den kroatischen und deutschen Zeitungen analysiert, und zwar deren konstitutive Merkmale, Textaufbau und Sprachgestaltung. Es werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf allen drei Ebenen festgestellt.

Rund um den Tod haben alle Gesellschaften unterschiedliche Rituale entwickelt. Als »expressive Darstellungen sozialer Beziehungen« (Gluckmann, nach Sandig 1986:305) bestimmen Rituale den Vollzug der Handlung, deren Träger, die Zeit und das Realisierungsmuster, wodurch wenig Spielraum für das individuelle Gestalten übrigbleibt. Deshalb sind rituelle Handlungen jeder Art in all ihren Phasen voraussagbar, und die Situationen, in die sie eingebettet sind – da sowohl die Domäne als auch das Thema vorgegeben sind – geschlossen (Dreitzel 1980:180).

Im europäischen Kulturkreis ist die Todesanzeige (TA) in der Zeitung eines der häufigsten Mittel der Benachrichtigung über den Tod einer Person. Außer der Nachricht, daß die Person X gestorben ist, zeugt die TA auch davon, daß ihr Sender die geltenden gesellschaftlichen Normen und Konventionen beachtet.

Auf die TA-en können Verwandte und Freunde außer mit individueller mündlicher oder schriftlicher Kondolenz auch öffentlich reagieren – durch den im Anzeigenteil einer Zeitung veröffentlichten Letzten Gruß oder die Beileidsbekundung. Nach einer gewissen Zeit bedankt sich die Familie ebenfalls öffentlich für die Anteilnahme und Hilfe. Zur Wiederkehr des Todestages erinnern sich Familie und Freunde durch ein *In memoriam* an den Verstorbenen.

Jede dieser Etappen bestimmt gleichzeitig auch die Kommunikationsbeziehungen. Dieser Interaktionszyklus wird im folgenden Schema dargestellt:

Familie **Öffentlichkeit**

Todesanzeige ==========>
==========>Letzter Gruß <==========
Danksagung ==========>
==========>In memoriam <==========

Im folgenden wird die Textsorte Todesanzeige – worunter hier nur die Nachricht vom Tod verstanden wird – in kroatischen und deutschen Zeitungen verglichen, d.h. es werden die TA-Merkmale für das Kroatische mit denen für das Deutsche kontrastiert.[1]
Unter Textsorte versteht man mit Brinker (1985:124) komplexe sprachliche Handlungen, die man als typische Verbindungen von kontextuellen, kommunikativ-funktionalen und strukturellen Merkmalen beschreiben kann.

1. TA-en in kroatischen Tageszeitungen

1.1 Situierung und Gestaltung

In den kroatischen Zeitungen werden TA-en im Anzeigenteil gedruckt, außer im überregionalen V, wo ihnen kein fester Platz zugewiesen wird. Von den übrigen Anzeigen werden sie durch die Überschrift *Obavijest o smrti* (»Todesnachrichten«) (NL, VL), *Umrli* (»Gestorben«) (SD), durch die redaktionelle Beileidsbezeugung (GS) oder deren graphische Aufmachung (V) abgehoben. Auf diese Weise informiert man den Leser sofort über den Inhalt und das Thema der betreffenden Anzeigen, wodurch bei ihm der entsprechende Wissensrahmen evoziert wird.

[1] Der Analyse liegen zwei Korpora zugrunde. Das erste besteht aus den im Zeitraum zwischen dem 1.12.1992 und 30.3.1993 in 5 kroatischen Tageszeitungen veröffentlichten TA-en: »Glas Slavonije« (GS), »Novi list« (NL), »Slobodna Dalmacija« (SD), »Večernji list« (VL) und »Vjesnik« (V). Darüberhinaus wird die Textsorte im NL und V regelmäßig verfolgt. Ausgenommen wurden die TA-en für die im Krieg gefallenen Soldaten oder für die Opfer des Krieges, weil dafür im deutschen Korpus entsprechende Vergleiche fehlen. Das deutsche Korpus besteht aus den TA-en aus den folgenden Zeitungen: »Alt- und Neuöttinger Anzeiger« (ANA) (Juli 1993), »Burghausener Anzeiger« (BA) (Juli 1993), »Badische Zeitung« (BZ) (Januar 1994), »Express« (Köln) (E) (August 1993), »Frankfurter Rundschau« (FR) (Januar 1994), »Goslarsche Zeitung« (GZ) (August 1993), »Hamburger Abendblatt« (HA) (Juli 1994), »Hannoversche Allgemeine Zeitung« (HAZ) (September 1993), »Neue Presse« (Hannover) (NP) (September 1993), »Sächsische Zeitung« (Dresden) (SÄ) (März 1993), »Siegener Zeitung« (SiZ), »Süddeutsche Zeitung« (SZ) (Juni – August 1993).

Graphisch werden TA-en als kurze Texte gestaltet, mit hervorgehobenem Namen des Verstorbenen, meistens mit dessen Foto, mit oder ohne Kreuz (sehr selten mit Palmenzweig) und mit schwarzem Rand oder durch Striche voneinander getrennt. Jede Zeitung hat auch mehrere standardisierte Formatvarianten.[2] Die visuelle Typisierung entledigt den Sender der Pflicht, individuell die Probleme der graphischen Gestaltung der TA lösen zu müssen. Für den Rezipienten ist das aber ein zusätzliches Signal über Art und Funktion der Anzeige.[3]

1.2 Funktion und Struktur

Global ist die TA als Mitteilung über den Tod von X aufzufassen. Außer der Nachricht über den Tod enthält sie die Ankündigung der Beerdigung und den Sender. So kann man die TA als Textsorte eindeutig der Klasse der informativen Texte zuordnen – man gibt darin dem Rezipienten zu verstehen, daß man ihn informieren will (Brinker 1985:98).[4]
Die typische inhaltlich-funktionale Struktur einer minimalen TA sieht folgendermaßen aus:

Mitteilung über den Tod von X
Information zum Begräbnis
Information über den Sender

Die Reihenfolge dieser Elemente ist einerseits durch die Logik der Dinge und andererseits durch die Konventionen bestimmt – die TA beginnt z.B. nie mit dem Namen des Senders[5] (eine Sache der Logik).
Für die Realisierung der genannten funktional-inhaltlichen Merkmale haben sich – wie bei den anderen oft praktizierten und situational gebundenen Texten – klischeehafte sprachliche Äußerungen und Formeln entwickelt, wodurch für die Handelnden die Komplexität der unalltäglichen Situation entlastet wird, z.B.:[6]

[2] Es überwiegen jedoch kleine Anzeigen (vgl. die Abbildungen) und nur selten werden großformatige (ganze oder 1/2 Seite) gedruckt. Im Korpus war das der Fall bei dem Tod eines Sportlers, eines Popsängers, eines Geschäftsmanns und nur bei einer Privatanzeige (GS).

[3] Solche Textsortenemblematik ist nach Beck (1973:96f) nicht nur zusätzlich informierend, sondern auch erwartungsaktivierend und wirkungssteuernd.

[4] Davon, daß auch die Zeitungen TA-en u.a. als informierende Texte verstehen, zeugt folgender Werbetext aus der SÄ: *Auch ein trauriger Anlaß bedarf der Information, weil auch schmerzliche Familienereignisse bekanntgegeben werden müssen. Informieren Sie durch die Anzeige in der Sächsischen Zeitung Ihren Bekanntenkreis in würdiger Weise von einem Trauerfall.*

[5] Das gilt aber nicht fur offizielle TA-en, wo die Mitteilung über den Tod gerade mit dem Firmen- d.h. Sendernamen beginnt: *Die Max-Planck-Gesellschaft trauert um...*

[6] Für die Namen der Verstorbenen stehen ihre Initialen.

U dubokoj boli javljamo tužnu vijest da nas je u 72. godini zauvijek napustila naša draga majka, nona i punica

F... U...
rođ. C...

Pogreb drage nam pokojnice obavit će se u subotu, 9. 7. 1994. godine u 13,30 sati na groblju Kozala.
Ožalošćena kćerka MARINELLA
s obitelji

(NL)

1.2.1 Die Intention des Senders und die kommunikative Funktion der Mitteilung werden durch die performative Formel *javljamo tužnu/najtužniju/ žalosnu vijest* (»wir teilen die traurige/traurigste Nachricht mit«), *obavještavamo* (»wir teilen mit«) direkt signalisiert, während die Proposition, daß X gestorben ist mit Verben oder Verbalphrasen im Perfekt ausgedrückt wird: *X je (blago u Gospodinu) preminuo* (»X ist [selig im Herren] verschieden«), *X me/nas je (zauvijek) napustio* (»X hat mich/uns [für immer] verlassen«), *X je umro* (»X ist gestorben«), *prestalo je kucati (plemenito) srce X-a* (»das edle Herz von X hat aufgehört zu schlagen«), *X je sklopio/zaklopio svoje (umorne) oči* (»X hat seine [müden] Augen geschlossen«), *smrt/sudbina je odnijela/otrgla X-a* (»der Tod/das Schicksal hat X von uns genommen«), *X je predao Bogu duh svoj* (»X hat dem Herrn seinen Geist übergeben«).

Der wichtigste Teil einer TA ist der Name des Verstorbenen. Außer dem vollen Namen werden noch verschiedene, zu seiner näheren Bezeichnung dienende Angaben hinzugefügt. Titel und akademischer Grad kommen in der Regel vor den Namen, während alles andere unter dem Namen gedruckt wird: Spitznamen (*Lot*), Beruf (*učiteljica u miru* – »Lehrerin in Ruhe«), Mädchenname für Frauen, Name des Vaters (*pok. Luke* – »Sohn des verstorbenen Luka«), Wohn-/Herkunftsort (*prognanica iz Nove Gradiške* – »Vertriebene aus Nova Gradiška«), Name/ Beruf/ Funktion des verstorbenen Mannes (*udova sveučilišnog profesora; žena Jakova* – »Witwe des Universitätsprofessors«; »Jakovs Frau«), Geburtsdatum/-jahr oder verschiedene Kombinationen dieser Daten (*XY, udova Marka, rođ. Y; XY (Đone), sin Luke iz X* – »XY, Witwe von Marko, geb. Y«; »XY, [Đone], Sohn von Luka aus X«).

Die Mitteilung enthält gewöhnlich auch weitere Elemente/ Angaben:

– Kundgabe der durch den Tod hervorgerufenen Emotionen. Hier überwiegen Lexeme aus dem semantischen Feld Traurigkeit/ Schmerz *tužnim srcem*

(»traurigen Herzens«), *u dubokoj/neizmjernoj boli/ tuzi* (»in tiefer Trauer«/ »schmerzerfüllt«), *s tugom u duši i neizmjernim bolom u srcu* (»mit Traurigkeit in der Seele und unermäßlichem Schmerz im Herzen«), *duboko potreseni/ ožalošćeni* (»tieferschüttert«)...

– Angaben über den Adressatenkreis der TA: *javljamo rodbini, prijateljima i znancima* (»wir teilen den Verwandten, Freunden und Bekannten mit«).

– Die Art der Beziehung zu dem Verstorbenen, meistens mit einer Bezeichnung der emotionellen Einstellung kombiniert: *moj/ naš dragi/ voljeni/ premili/ najmiliji/ nezaboravni/ plemeniti otac/ brat/ sin..* (»mein/ unser geliebter/ liebster/ unvergessener/ edler Vater/ Bruder/ Sohn..«). Auch eine Häufung der affektiven Attribute kommt vor: *naša draga i plemenita, nikad prežaljena majka* (»unsere liebe und edle, unvergessene Mutter«).

– Angaben über die Todesumstände: *nakon duge i teške/ kratke bolesti* (»nach langer und schwerer/ kurzer Krankheit«), *blago (i tiho)* (»sanft und still«), *iznenada i neočekivano* (»plötzlich und unerwartet«), *tragično* (»tragisch«), *nesretnim slučajem* (»durch einen Unfall«)...

– Angaben über Sterbezeit und -ort sowie das Lebensalter.

Alle genannten Angaben können die Funktion des Einleitungssignals übernehmen, aber nur das Sterbedatum ist mit der Adressatenangabe und Emotionsbekundung inkompatibel: *Dne 29. 1. 1993. u 85. godini života umrla je nakon duge i teške bolesti naša...* (»Am 29.1.1993 ist im 85. Lebensjahr nach langer und schwerer Krankheit unsere ... gestorben«).

1.2.2 Die Information über die Beerdigung enthält Daten über den Tag, die Zeit und den Ort der Beisetzung. Bei Unfällen oder einem Todesfall außerhalb des Wohnorts wird eine weitere Anzeige mit der genauen Beisetzungszeit angekündigt: *Vrijeme/ datum pogreba objavit ćemo naknadno* (»Die Zeit/ das Datum der Beerdigung werden wir nachträglich mitteilen«). Auf die Beerdigung selbst wird am häufigsten mit Substantiven oder nominalen Phrasen referiert: *pokop, ukop, pogreb, sahrana, sprovod, posljednji (tužni) ispraćaj* (»letztes [trauriges] Geleit«), *žalosna povorka* (»Trauerzug«), *oproštaj* (»Verabschiedung«), *kremacija* (»Kremierung«), *polaganje urne* (»Urnenbeisetzung«) oder seltener mit den Verben *ispratiti (ispratit ćemo je* – »wir werden sie begleiten«) oder *oprostiti se (oprostit ćemo se od nje* – »wir werden uns von ihr verabschieden«). Gelegentlich gibt es weitere technische Einzelheiten: *Trajekt polazi u 5 sati* (»Die Fähre fährt um 5 Uhr ab«).

Auch Zeit und Ort des Gottesdienstes werden in diesem Informationskomplex angegeben: *sveta misa zadušnica/ zadušna misa služit će se...* (»die heilige Seelenmesse wird gehalten...«).

Außer den obligaten Mitteilungen über den Tod und die Beerdigung enthalten einige TA-en auch eine Bitte/ Suggestion über das Verhalten, das in irgendeiner Weise von dem konventionellen abweicht. Sie beziehen sich auf die Kondolenzform/-den Kondolenzort: *Molimo za tihu sućut* (»Wir bitten um stilles Beileid«), *Molimo biti oprošteni od posjeta žalovanja* (»Von Kondolenzbesuchen bitten wir verschont zu werden«) oder auf den Wunsch, keine Blumen

zu schicken bzw. das für die Blumen vorgesehene Geld für andere, ausdrücklich genannte Zwecke auszugeben: *Molimo rodbinu i prijatelje bez vijenaca* (»Wir bitten Verwandte und Freunde ohne Kränze«), *Umjesto vijenaca/ cvijeća molimo (uplatiti) priloge u dobrotvorne svrhe/ za uređenje mjesnog groblja* (»Statt Kränze/ Blumen bitten wir, Spenden für gemeinnützige Zwecke/für die Erhaltung des örtlichen Friedhofs [zu überweisen]«)...

Durch die Nennung der Senderpräferenz tritt in diesem Teiltext der Rezipient, der auf die von ihm erwarteten Verhaltensweisen aufmerksam gemacht wird, in den Vordergrund. Solche TA-Segmente mit appellativer Funktion lösen vorangegangene informierende Textteile ab. Wenn man die übrigen TA-Segmente mit *Ich teile mit, daß es so ist/sein wird* paraphrasieren kann, so geht man hier über zu *Mach, daß es so wird.*

Die fakultative Schlußformel der TA lautet *Počivao u miru (Božjem)* (»Er ruhe im Frieden [Gottes])/ *Pokoj vječni daruj mu Gospodine* (»Ewigen Frieden gebe ihm der Herr«). Hinzu kommt gelegentlich auch *Laka mu (crna) zemlja/ Neka mu je laka zemlja* (»Leicht sei ihm die [schwarze] Erde«).

Manchmal wird in dem sonst homogenen und als Mitteilung formulierten TA-Text, wo auf den Verstorbenen in der 3. P. Sg. referiert wird, die Perspektive gewechselt, und der Sender wendet sich direkt an den Verstorbenen: *Tebe, tvoju beskrajnu dobrotu... neprestano ćemo nositi u svojim srcima* (»Dich, Deine, grenzenlose Güte... werden wir stets... in unseren Herzen tragen«). Diese Segmente werden als Sprechakte des Dankes und des Versprechens an den Verstorbenen, daß man ihn nicht vergessen wird, realisiert. Durch beide Sprechakttypen wird hier nochmals die Person des Verstorbenen gewürdigt und die Betroffenheit des Senders betont – der Verlust ist um so größer, je positiver der Verstorbene war.

1.2.3 Das Schlußsignal einer TA ist die Angabe des Senders. Hier variiert die Formulierung von dem einfachen *obitelj* (»die Familie«) bis zur umfangreichen Aufzählung der Namen der Hinterbliebenen und deren Verwandtschaftsgrade. Die genannte Senderangabe wird am häufigsten mit dem Attribut *ožalošćeni* (»trauernd«) oder *zauvijek/ duboko/ vječno tugujući/ neutješni/ unesrećeni* (»für immer/ tief/ ewig trauernd/ untröstlich/ verunglückt«) kombiniert. Weniger frequent sind: *tuguju* (»es trauern«), *s tugom i poštovanjem/ ljubavlju* (»in Trauer und Dankbarkeit/ Liebe«), *uvijek tužni* (»immer traurig«).

Im folgenden Schema wird die Struktur einer typischen TA nochmals verdeutlicht (fakultative Elemente werden in Klammern angegeben):

– (Mitteilung über den Tod:
konventioneller Ausdruck der Emotionen /der Adressatenkreis/
Todesumstände/ Beziehung zu X)
– Name des Verstorbenen
– Ankündigung der Beerdigung:
Zeit, Ort/ Verweis auf nachträgliche Information (technische Details)
– (Ankündigung des Gottesdienstes: Zeit und Ort)
– (Bitte: stilles Beileid /keine Blumen...)

– (Wunsch: Ruhe im Frieden/ leichte Erde)
– (Dank an X)
– (Versprechen, daß X nicht vergessen wird)
– Sender

1.3 Nachträgliche TA-en

Außnahmsweise werden die TA-en auch nach dem Begräbnis veröffentlicht. Das geschieht auf Wunsch des Verstorbenen (und wird dann im Text ausdrücklich betont) oder auf Wunsch der Familie. Nachträgliche TA-en findet man auch, wenn die Beerdigung außerhalb des Wohnortes stattgefunden hat oder wenn die Zeitungen wegen Feiertagen nicht erschienen sind.

Eine typische TA dieser Art enthält die Nachricht über den Tod und die bereits stattgefundene Beerdigung. Beides wird im Perfekt ausgedrückt. Obwohl kürzer, hat eine solche TA manchmal auch andere fakultative Elemente einer üblichen TA, z.B. die Todesumstände oder Worte des Dankes: *Moja draga X nenadano me je ostavila i 19. 10. ove godine sahranjena. Hvala joj na svemu!* (»Meine liebe X hat mich unerwartet verlassen und wurde am ... beigesetzt. Ich danke ihr für alles!«).

1.4 Offizielle TA-en

TA-en werden auch seitens verschiedener Institutionen und Vereine für ihre bisherigen oder ehemaligen Mitglieder/ Mitarbeiter in die Zeitung gesetzt. Sie sind in der Regel sehr konventionell und enthalten die Information über den Tod von X, sehr oft auch die Angaben über die Beerdigung bzw. Verabschiedung (wenn die Beisetzung nicht im Wohnort stattfindet). Im Unterschied zu den Anzeigen der Familie finden wir hier als fast obligaten Teil eine Formel der Bewertung des Verstorbenen, ausgedrückt in Form des Versprechens, daß er nicht vergessen wird: *Dobrog i vrijednog djelatnika/ radnika/ kolegu zadržat ćemo u trajnoj uspomeni/ Uspomenu na dragog nam X zadržat ćemo u trajnom sjećanju* (»Die Gestalt des guten und fleißigen Arbeiters/ Mitarbeiters/

Duboko potreseni i ožalošćeni javljamo tužnu vijest da je član našeg kolektiva

M... I...

preminuo nakon kratke i teške bolesti u 34. godini života. Posljednji ispraćaj dragog nam pokojnika bit će na groblju Mirogoj 29. XII. 1992. u 16 sati.
Njegov lik plemenitog i dragog nam čovjeka zadržat ćemo u trajnom sjećanju.
Djelatnici poduzeća TEŽ

(VL)

Kollegen werden wir in dauernder Erinnerung behalten/ Das Andenken an den lieben X werden wir in dauernder Erinnerung behalten«).

Das Abweichen vom Stereotyp und eine gewisse Individualisierung versucht man zu erreichen, indem man

– sich direkt an den Verstorbenen wendet und einen ausführlichen expliziten Dank ausspricht: *Dragi X! Zadužio si nas svojim djelom i životom, a nismo ti stigli uzvratiti.* (»Lieber X! Du hast uns durch dein Werk und dein Leben verpflichtet, und uns ist es nicht gelungen, es dir zu vergelten«).

– die TA im besonders gewählten Stil verfaßt: *S tihom uspomenom punom štovanja javljamo da je umrla, živeći za umjetnost, gospođa kiparica (...), naša uvažena članica i jedna od osnivača X (...). Ispratiti ćemo je s pijetetom (...)* (»Mit stillem Gedenken voller Verehrung teilen wir mit, daß die verehrte Bildhauerin [...], die für die Kunst gelebt hat, unser geschätztes Mitglied, eine der Mitbegründerinnen von x gestorben ist. Wir werden uns mit Pietät von ihr verabschieden.«).

– die Tugenden des Verstorbenen hervorhebt: *Iznenada nam je neumitna sudbina odnijela vrsnog psihijatra, istaknutog liječnika, humanista i stručnjaka, nadasve dobrog čovjeka, koji je više od 40 godina probdjeo uz bolesnike* (»Unerwartet hat uns das unerbittliche Schicksal den vortrefflichen Psychiater, hervorragenden Arzt, Humanisten und Fachmann, den überaus guten Menschen genommen, der mehr als 40 Jahre über den Patienten gewacht hat«).

2. TA-en in deutschen Zeitungen

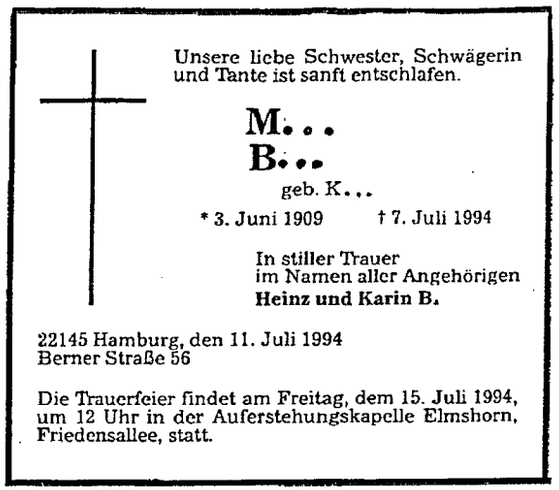
Die TA-en sind in deutschen Zeitungen meistens ein Teil der Familienanzeigen (außer in der überregionalen FAZ und SZ), es gibt weder eine besondere Rubrik für sie noch werden sie nach Subtextsorten (TA, Letzter Gruß, Danksagung) ausgesondert. Von den übrigen Anzeigen oder Zeitungsrubriken weichen sie durch die graphische Aufmachung ab. TA-en haben in der Regel eine schwarze Umrandung. Andere Symbole sind das Kreuz – auch kombiniert mit Palmenzweig (BZ, SÄ, z.B.), Rose (ANA, BZ), betenden Händen (ANA), mit Olivenzweig (SÄ), mit Ähren (BZ) –, sowie Palmenzweig und Rose. Manchmal tragen TA-en Aufschriften *Statt Karten, Statt jeder (besonderen) Anzeige, Nachruf* oder *Todesanzeige* (gelegentlich in der BZ).

Das Format variiert nicht nur von Zeitung zu Zeitung sondern auch innerhalb einer Zeitung. Großformatige Anzeigen sind besonders frequent in der FAZ und SZ.

2.1 Funktion und Struktur

Die elementare Struktur einer deutschen TA gleicht der der kroatischen TA-en, d.h. sie weist die Segmente Nachricht über den Tod, Ankündigung der Beisetzung und Sender auf. In den deutschen TA-en kommen aber auch

einige Elemente vor, die es in den kroatischen nicht gibt. So hat eine TA sehr häufig einen Leitspruch. Das sind Zitate aus der Bibel, Verse bekannter Dichter (von den Römern und Griechen über die Klassiker bis I. Bachmann oder R. Huch), Worte namhafter Philosophen (Schopenhauer), Wissenschaftler (W. v. Humboldt), Verse der Verstorbenen oder todesanzeigenspezifische Formeln wie *Nicht klagen, daß du gegangen. Danken, daß du gewesen/ Gehofft, gekämpft und doch verloren/ Wenn die Kraft zu Ende geht, ist der Tod Erlösung (ist Erlösung eine Gnade)* u.a....



Unsere liebe Schwester, Schwägerin
und Tante ist sanft entschlafen.

M...
B...
geb. K...

* 3. Juni 1909 † 7. Juli 1994

In stiller Trauer
im Namen aller Angehörigen
Heinz und Karin B.

22145 Hamburg, den 11. Juli 1994
Berner Straße 56

Die Trauerfeier findet am Freitag, dem 15. Juli 1994, um 12 Uhr in der Auferstehungskapelle Elmshorn, Friedensallee, statt.

2.1.1 Die Mitteilung über den Tod wird durch eine Reihe vorgeprägter Formeln formuliert, durch die der Sachverhalt direkt oder indirekt ausgedrückt wird. Sehr häufige indirekte Formulierungen sind: *wir nehmen Abschied (müssen Abschied nehmen)/ wir verabschieden uns von/ wir trauern um* oder *X ist entschlafen, X verließ/ hat uns verlassen, X ging/ ist (für immer von uns) gegangen, X ging (in Frieden) heim, wir verloren X, Gott/ der Herr/ der Allmächtige erlöste X, X wurde (von Schmerzen/ Leiden/ Beschwerden) erlöst, Gott/ Herr nahm X (heim), Gott hat X berufen/ gerufen, X wurde abberufen, X ist mitten aus dem Leben gerissen worden, der Lebensweg von X ist vollendet/ erfüllt/ zu Ende, X hat seine Augen für immer geschlossen, X ist eingeschlafen, X hat seine letzte Reise angetreten, wir übergeben X in die Obhut ihres Schöpfers...*

Bei direkter Referenz werden die Verben *versterben, verscheiden* oder *sterben* im Perfekt oder Präteritum verwendet sowie einige weniger frequente Syntagmen: *wir betrauern den Tod von..., allen Verwandten, Freunden und Bekannten die traurige Nachricht, daß..., wir geben (bringen) die traurige Nachricht vom Ableben* + Genitiv, *ein sanfter Tod führte X heim (in den Frieden)/ erlöste X...*

Der Name des Verstorbenen wird gelegentlich mit *Herr/ Frau* kombiniert, auch die Titel und akademische Grade kommen vor (*Dr. med.*); oft werden

sie postponiert wie alle anderen zum Namen gehörigen Angaben: Berufs- und Positionsbezeichnungen[7] (*Direktor, Bundesbahnvizepräsident a.D.*), Mädchen- und Witwenname (*geb. X, verw. X*), Spitzname (*genannt Heino*), Geburts- und Todesdatum, Wohnort (*aus X*).

Die den durch den Tod hervorgerufenen Emotionen vorbehaltenen Segmente der einleitenden Mitteilung lauten: *in tiefer/ voller Trauer/ in tiefem Leid (nehmen wir Abschied), schmerzerfüllt, von Traurigkeit erfüllt, tieferschüttert, tief betroffen, in großer Dankbarkeit für all seine/ ihre Liebe und Fürsorge (nehmen wir Abschied).*

Der Adressatenkreis wird relativ selten ausdrücklich genannt: *allen Verwandten, Freunden und Bekannten die traurige Nachricht, daß...*

Die Art der Beziehung zum Verstorbenen wird mit Adjektiven der affektiven Verbundenheit kombiniert: *unser lieber Vater, meine über alles geliebte Frau, mein lieber und fürsorglicher/ herzensguter Vater, mein lieber/ treusorgender Mann, meine innig geliebte Tochter...*

Auf die Todesumstände wird folgenderweise referiert: *nach langem, mit unendlicher Geduld/ grosser Tapferkeit ertragenem Leid; nach langer, schwerer Krankheit; durch einen tragischen Verkehrsunfall; unerwartet; plötzlich und unerwartet; sanft; ruhig...*

Angaben über Sterbezeit, -ort und Lebensalter: *heute, am 1. Dezember, in der Toscana, im gesegneten Alter von fast 94 Jahren, im 54. Lebensjahr...*

Unter den Namen kommt in einigen TA-en die Würdigung des Verstorbenen, die als Ausdruck der Trauer realisiert wird (*wir sind sehr traurig*), des Dankes (*Hab Dank für Deine Liebe und Güte; Wir sind dankbar, daß wir sie haben durften*), der Anerkennung (*Das leben mit dir war Musik; Er war der Mittelpunkt unserer großen Familie*), des Versprechens, daß man ihn nicht vergessen wird (*Wir werden sie nie vergessen; Er bleibt uns unvergessen*).

2.1.2 Der Angabe des Senders geht in der Regel eine Formel voran: *Es nehmen Abschied, es/ wir trauern (um ihn), in (unendlicher) Liebe/ Dankbarkeit nehmen wir Abschied, in unsagbarem Schmerz, in Erinnerung an viele liebevolle Jahre, er bleibt uns unvergessen...* Es folgt der volle Name (also Vor und Familienname) der Trauernden, manchmal mit Titeln, bei Frauen wird fast immer auch der Mädchenname angeführt (*X, Gräfin von Y, verw. Z, geb. U*).[8] Bei der Anführung der Familienmitglieder kommt der nächste Verwandte (z.B. Tochter) an die erste Stelle und seine Familie wird mit der Präposition *mit* angegliedert (*Peter X mit Blanca und Ingo* oder *Peter und Blanca X mit Ingo*). Wenn auf eine lange Aufzählung verzichtet wird, werden die Namen der engsten Familienmitglieder durch *im Namen aller Angehörigen/ der Familie* ergänzt. Manchmal wird bei den Namen auch der Verwandtschaftsgrad angegeben (*XY, Gatte/ Sohn*). Seltener verzichtet man auf die Namen und gibt als Absender an: *deine Familie, Familie X, die Angehörigen, die Hinterbliebenen, deine Kinder, seine Nächsten, Sohn X, Sohn mit Familie.*

Es folgen Adresse des Senders oder Datum oder beides. Die Adresse wird oft explizit mit *Traueranschrift* oder *Trauerhaus* angegeben.

2.1.3 Die Ankündigung der Beerdigung enthält die üblichen Informationen: *die Beisetzung/ Beerdigung/ Verbschiedung findet am... um... Uhr in... statt; wir wollen am... Abschied nehmen...*

Die Information über die Totenfeier steht entweder vor oder nach der über die Beisetzung: *(das) Auferstehungsamt/ (das) Seelenamt/ (das) Sterbeamt/ Sterberosenkranz/ 1. Opfer/ (das) Requiem/ Seelengottesdienst/ (der) Trauergottesdienst/ heilige Messe/ Totenmesse/ (die) Trauerfeier/ (die) Trauerandacht/ Aussegnung findet am... statt/ ist am.../ (die) Exequien werden gehalten...*

Als weitere, zum Komplex Beisetzung gehörende Details kommen hinzu:

– Einladung zum Beisamensein: *Danach bittet die Familie zur Kaffeetafel in die Gaststatte X; Wir möchten mit all seinen Freunden, Bekannten, Fliegerkollegen nach seiner Art gemeinsam Abschied feiern. Dazu laden wir herzlich ein am...*

– technische Informationen: *ein Autobus nach L. und zurück steht um x Uhr am Trauerhaus* (+ Adresse).

Die Anweisungen an die Adressaten beziehen sich:

– auf den Wunsch um stilles Beileid: *von Beileidsbekundung am Grabe/ an der Grabstelle bitten wir (höflich) abzusehen/ Abstand zu nehmen; Bitte keine Beileidsbekundungen; von Beileidsbesuchen bitten wir dankend absehen zu wollen...;*

– auf die Ausführung der Beerdigung: *die Beerdigung findet im engsten Familienkreis statt;*

– auf die Art der Kleidung: *auf Xens Wunsch bitte keine Trauerkleidung;*

– auf Alternativen zu Blumenspenden: *von Blumen- und Kranzspenden bitten wir abzusehen; an Stelle freundlich zugedachter Kranz- und Blumenspenden bitten wir (im Sinne des Verstorbenen) um eine Spende fur x auf das Konto... bei...*

In einigen Zeitungen schließt die TA mit der Angabe der Adresse des Bestattungsinstituts: *Bestatter/ Betreuung/ Ausführung* (+ Adresse). Das ist wohl eine Werbung für den Bestatter, aber zugleich auch eine Information darüber, wer die Organisation von Blumen- und Kranzspenden übernimmt.

Die Struktur einer deutschen TA wird (mit fakultativen Elementen in Klammern) im folgenden Schema dargestellt:

– (statt Karten)
– (Leitspruch)
– (Mitteilung über den Tod:
  Todesumstände/ Beziehung/ Datum/ Adressatenkreis)
– Name des Verstorbenen

[7] Illustrativ ist folgende ausführliche Positions- und Ehrenaufzählung aus einer TA in der SZ: *Ehemalige Charakterdarstellerin am Deutschen Theater Berlin. Ständige, engste Mitarbeiterin und Beraterin. Initiator, Mitbegründer und Mitstifter der Hans-und-Klementine-Langmatz-Sozialstiftung. Ausgezeichnet vom Bundespräsidenten mit dem Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. Geehrt mit der höchsten Auszeichnung, die der Weltverband Rothary International zu vergeben hat als Paul Harris Fellow.*

[8] Eines der Beispiele mit besonders langer Senderaufzählung ist eine aus 33 Zeilen bestehende TA aus der SZ, wo die Sender in 23 Zeilen genannt werden.

- (Emotionsausdruck)
- (Würdigung/ Dank)
- (Versprechen, daß X nicht vergessen wird)
- Sender
- (Traueranschrift/ Datum)
- Ankündigung der Beerdigung: Zeit, Ort/ Verweis auf nachträgliche Information (/technische Details)
- (Ankündigung der Totenfeier: Zeit, Ort)
- (Einladung zum Beisammensein)
- (Bitte: stilles Beileid/ Spenden)
- (Bestatter)

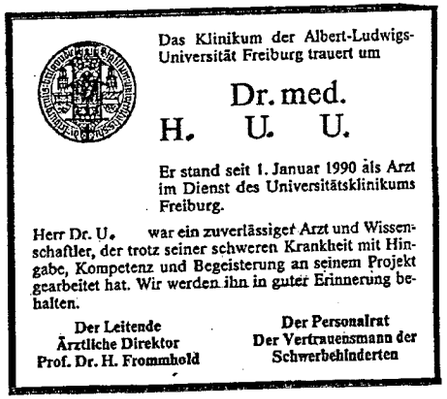
2.2 Nachträgliche TA

Es wird bekanntgegeben, daß X gestorben ist, daß die Beisetzung in aller Stille stattgefunden hat, daß es auf Wunsch des Verstorbenen geschah und wer der Sender ist. Dazu kommen gelegentlich andere Elemente normaler TA-en, also die Aufschrift *statt Karten*, ein Leitspruch und die Adresse des Bestatters. Nicht selten wird auch ein Dank fur die erwiesene Anteilnahme/ Hilfe hinzugefügt: *wir danken allen Verwandten und Freunden für... / ein Dankeschön an Dr. X und die Schwestern vom Altenheim X.* So verschmelzen hier zwei Textsorten – TA und Danksagung – zu einer Mischform, mit der man allen Konventionen um den Tod einer Person auf einmal genügt.

2.3 Offizielle TA-en

Das sind entweder konventionelle Todesnachrichten oder echte Nachrufe (manchmal tragen sie diese Aufschrift).

Die ersteren unterscheiden sich von den privaten durch eine begrenztere Zahl der einleitenden Formeln (*Y* [= Institution] *betrauert den Tod ihres Ehrenmitglieds/ Y teilt mit Trauer mit, daß.../ bewegt nehmen wir Abschied von*), durch eine Information über die Tätigkeit von X (*der Verstorbene war über 4 Jahre als technischer Verwaltungsleiter im Finanzbauamt M. tätig*) und durch ein stereotypes Versprechen als Schlußsignal: *wir werden ihm ein ehrendes Gedenken bewahren.* Fakultativ kommt auch die Information über die Beerdigung und eine Beileidsbezeugung an die Familie vor (*Unser Mitgefühl gilt in den schweren Tagen des Abschieds seiner Frau/ in tiefster Sympathie und gleichzeitig Unterstützung für Frau und Tochter*).



Das Klinikum der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg trauert um

Dr. med.
H. U. U.

Er stand seit 1. Januar 1990 als Arzt im Dienst des Universitätsklinikums Freiburg.

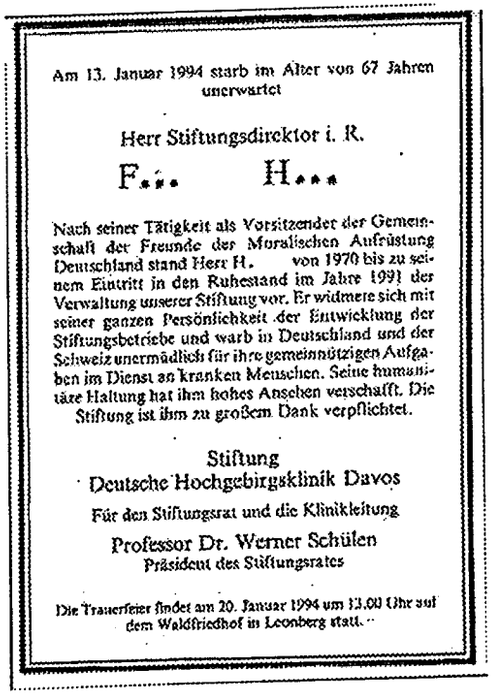
Herr Dr. U. war ein zuverlässiger Arzt und Wissenschaftler, der trotz seiner schweren Krankheit mit Hingabe, Kompetenz und Begeisterung an seinem Projekt gearbeitet hat. Wir werden ihn in guter Erinnerung behalten.

Der Leitende Ärztliche Direktor
Prof. Dr. H. Frommhold

Der Personalrat
Der Vertrauensmann der Schwerbehinderten

Der andere Typ ist eigentlich ein Nachruf, d.h. die in Form einer TA gestaltete Würdigung des Verstorbenen.

Der Hauptteil enthält eine Aufzählung der positiven Eigenschaften des Verstorbenen (*zielorientiert, mit außerordentlicher Sachkenntnis und umfassenden Marktkenntnissen; ein vorbildlicher und hervorragender Kollege und ein lieber und unersätzlicher Freund*), seiner Verdienste (*er formte unsere Betriebe zu einem Un-*



Am 13. Januar 1994 starb im Alter von 67 Jahren unerwartet

Herr Stiftungsdirektor i. R.

F*** H***

Nach seiner Tätigkeit als Vorsitzender der Gemeinschaft der Freunde der Moralischen Aufrüstung Deutschland stand Herr H. von 1970 bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand im Jahre 1991 der Verwaltung unserer Stiftung vor. Er widmete sich mit seiner ganzen Persönlichkeit der Entwicklung der Stiftungsbetriebe und warb in Deutschland und der Schweiz unermüdlich für ihre gemeinnützigen Aufgaben im Dienst an kranken Menschen. Seine humanitäre Haltung hat ihm hohes Ansehen verschafft. Die Stiftung ist ihm zu großem Dank verpflichtet.

Stiftung
Deutsche Hochgebirgsklinik Davos
Für den Stiftungsrat und die Klinikleitung
Professor Dr. Werner Schülen
Präsident des Stiftungsrates

Die Trauerfeier findet am 20. Januar 1994 um 13.00 Uhr auf dem Waldfriedhof in Leonberg statt.

ternehmensverbund für die Anforderungen der Zukunft; er hat den Grundstein für ein Ingenieurbüro gelegt, das nationale und internationale Anerkennung genießt), einen Dank für sein Wirken (*wir verdanken ihm viel; Y ist für sein äußerst engagiertes Wirken zu großem Dank verpflichtet*), das Versprechen, daß sein Werk fortgesetzt wird (*sein Engagement ist uns Verpflichtung; die Stiftung wird ihr Werk fortsetzen*) und daß er nicht vergessen wird (*sie wird uns stets ein Vorbild bleiben; sein Andenken werden wir in Ehren halten*).

3. Kontrastierung

Wenn man die beiden Korpora der TA-en vergleicht, merkt man, daß es neben dem gemeinsamen inhaltlich-funktionalen Kern eine Reihe von Unterschieden gibt.

– Der Platz der TA-en unter anderen Anzeigen. Während kroatische TA-en von den übrigen durch Rubriküberschriften gesondert und dann weiter nach Subtextsorten[9] getrennt werden, erscheinen sie in den regionalen deutschen Zeitungen unter den Familienanzeigen, wobei keine Subklassifizierung durchgeführt wird.

– Das Format. Es ist in den beiden Korpora von Zeitung zu Zeitung verschieden. Jedoch sind TA-en größeren Formats (z.B. 1/3 Seite) in Deutschland viel häufiger (besonders in der FAZ und SZ), was wahrscheinlich ökonomische Gründe hat.

– Die graphische Aufmachung. Sofort fällt es auf, daß die TA-en in deutschen Zeitungen keine Fotos enthalten (im Korpus gibt es nur eine TA mit Foto aus der BZ). Es gibt dagegen mehr Zeichensymbole (Kreuz, Palmenzweig, Rose), die viel häufiger gebraucht werden. Auch fehlen in den kroatischen Zeitungen zusätzliche überschriftartige Informationen (*Statt Karten* u.a.).

– Die textuelle Makrostruktur. Die kroatischen TA-en weisen die Teiltext-Reihenfolge Todesnachricht – Begräbnisankündigung – Sender auf, bei den deutschen ist dagegen die Senderangabe in der Mitte, d. h. die TA-en sind anders organisiert.

– Fakultative Segmente. In den deutschen TA-en kommt oft ein Leitspruch vor. Im Kroatischen ist das selten, bzw. charakteristisch für die Textsorte *In memoriam.*

– Im Namen-Bereich ist die Nennung von Positions- und Dienstgrad des Verstorbenen (*Herr Abteilungsleiter X*) sowie des Senders bei den kroatischen TA-en viel seltener. Andererseits fehlt im deutschen Korpus die Bezeichnung des Verstorbenen durch den Namen des Vaters (kroatisch: *pok. Šime*).

– Traueranschrift, Ort und Datum fehlen in den kroatischen TA-en völlig.

[9] Eine Ausnahme bilden GS, wo alle Typen nebeneinander stehen, und V, wo alle Anzeigen systemols plaziert zu werden scheinen.

– Im Begräbniskomplex erscheint in den deutschen TA-en die Einladung zum anschließenden Beisammensein. Obwohl dieser Brauch auch in Kroatien gepflegt wird, ist seine explizite Thematisierung in den TA-en nicht üblich.

– Die Schlußformel des Beerdigungsteils der kroatischen TA-en, der Wunsch nach Frieden und »leichter Erde« (was der Formel *Er ruhe sanft* der deutschen Grabreden entspricht), kommt in den deutschen nicht vor.[10]

– Die Traueranschrift, das Datum und die Information über das Bestattungsinstitut fehlen in den kroatischen TA-en völlig.

Auch die sprachliche Realisierung der gemeinsamen Teiltexte und Sprechakte weist Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf, wobei hier nur auf Unterschiede hingewiesen wird. Es muß aber auch festgestellt werden, daß das Vorhandensein inhaltlich-sprachlicher Äquivalenz in Relation zu deren Frequenz gesehen werden muß, weil es sonst zu falschen Generalisierungen führen kann. So wird z.B. die Explizierung der Senderintention/ Funktion der TA-en in den beiden Sprachen ähnlich verbalisiert: (*svim rođacima, prijateljima i znancima*) *javljamo tužnu vijest da...*: (*allen Verwandten, Freunden und Bekannten*) *die traurige Nachricht/ wir geben/ bringen die traurige Nachricht, daß...* nur daß diese Formel im Kroatischen viel frequenter als im Deutschen ist.

Nicht gleich lexikalisiert bzw. ganz ausgelassen werden einige Aspekte einzelner Inhaltskomplexe. So fehlt im kroatischen Wortfeld für die Kennzeichnung des Verstorbenen eine Entsprechung für *treusorgend* (*mein treusorgender Mann*), im Lebensalterkontext für *im gesegneten Alter von*, und bei der Nennung des Senders wird nie *u ime cijele obitelji* hinzugefügt, was eine Entsprechung für *im Namen aller Angehörigen* ist.Im deutschen Korpus fehlen einige Ausdrücke, die dem emotionellen Befinden des Senders gelten, bzw. sie werden anders konzeptualisiert: *tužna srca* (»traurigen Herzens«), *s tugom u duši i bolom u srcu* (»mit Traurigkeit in der Seele und Schmerz im Herzen«), oder das Attribut *plemenit* (»edel«) bei der Referenz auf den Verstorbenen. Auch werden in den deutschen TA-en mehrere Ausdrücke für das kirchliche Ritual gebraucht – gegenüber den zwei im Kroatischen stehen dreizehn im Deutschen.

In rein grammatischer Hinsicht fällt ein durch verschiedene Sprachsysteme bedingter Unterschied im Gebrauch der Tempora und der genera verbi auf. Alle Mitteilungen über den Tod werden im Kroatischen im Perfekt Aktiv ausgedrückt, während im Deutschen neben dem Perfekt auch das Präteritum vorkommt, wobei sowohl Aktiv- als auch Passivformen gebrauch werden – *X je preminuo* : *X ist verschieden/ verschied, X wurde erlöst/ ist erlöst worden.*

Doch muß bei jedem interkulturellen Vergleich von TA-en auch ihre regionale bzw. redaktionelle Gebundenheit betont werden, denn schon bei der ersten Durchsicht der jeweiligen Anzeigen fallen Unterschiede auf. So be-

[10] Ein äquivalenter Spruch wurde im deutschen Korpus nur einmal gefunden: *Gott beschütze ihn, wo immer er sei* (HAZ).

merkt man im kroatischen Korpus, daß in der überregionalen Zeitung »Vjesnik« die TA-en nur ausnahmsweise Fotos enthalten, daß in der dalmatinischen Zeitung »Slobodna Dalmacija« ausgeprägte Emotionalisierung üblich ist oder daß in der Tageszeitung »Novi list« die Textschlußformel *Počivao u miru (Božjem)/ Laka mu zemlja* häufig ausgelassen wird und daß in Dialekt verfaßte Texte vorkommen (was im deutschen Korpus nicht der Fall ist).

Im deutschen Korpus gibt es auch regionale Unterschiede. Vom Graphischen her sind z.B. das Symbol der Rose im SÄ oder großformatige Anzeigen in der FAZ und SZ auffallend. Im süddeutschen ANA wird der Name des/ der Verstorbenen fast immer mit *Herr/ Frau* kombiniert, in der gleichen Zeitung (und wahrscheinlich in anderen Zeitungen aus den ländlichen Gebieten) wird auch der Wohnort sehr häufig angeführt. Die Art der Beziehung zum Verstorbenen (*X, Gatte*) verbalisiert man beispielsweise in ANA und SÄ. In diesen Zeitungen fehlt aber die Traueranschrift, das Bestattungsinstitut wird nur in der HAZ und GZ obligat angeführt, während der typische Leitspruch für eine Mutter im SÄ lautet: *Die Mutter war's – was braucht's der Worte mehr.* TA-en sind also wie alle anderen Textsorten areal bestimmt (Schenker 1977: 147).

4. Schlußfolgerung

Als die wichtigste Textfunktion der Textsorte TA kann Informieren festgestellt werden, mit Mitteilung als charakteristischem Sprechakttyp. In den fakultativen Segmenten über das Verhalten des Empfängers wird daneben auch die appellative Funktion explizit ausgedrückt. Man kann aber jeder TA – falls nicht ausdrücklich anders gewünscht – diese appellative Funktion als Perlokution unterstellen, die etwa folgendermaßen verbalisiert werden könnte: *Ich, der Sender, teile dir, dem Empfänger, mit, daß X gestorben ist. Nimm das zur Kenntnis und verhalte dich normgerecht – also komm zum Begrabnis!*

Da in den TA-en Emotionen oft ausdrücklich thematisiert werden und in den meisten Fällen auch tatsächlich vorhanden sind, kann man hier auch von der expressiven, die Gefühle des Senders ausdrückenden Funktion als einer der Nebenfunktionen sprechen.

Wie bei vielen anderen Textsorten, so kann man auch hier feststellen, daß sich der gleiche Sachverhalt (hier der Tod) und die gleiche Intention (Benachrichtigung über den Tod) in einigen regelhaften Erscheinungen auf der Inhalts- und der Ausdrucksebene einzelner Textexemplare niederschlagen. Deshalb kann man mit Cherubim et al. (1987:146) von der Schematisierung und Ritualisierung der Sprache – hier der Sprache der TA-en – sprechen, die sich im Vorhandensein fester Muster und vorgeprägter Formulierungen widerspiegeln.

Literatur

Beck, Götz (1973): *Textsorten und Soziolekte.* In: Sitta, H./Brinker, K.(Hg.): *Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammatik,* 73-112, Düsseldorf: Schwann.

Brinker, Klaus (1985): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden,* Berlin: Schmidt.

Cherubim, Dieter et al. (1987): *»Geprägte Form, die lebend sich entwickelt«. Beobachtungen zu institutionsbezogenen Texten des 19. Jahrhunderts.* »Wirkendes Wort« 2 : 144-172.

Dreitzel, Hans P. (1980): *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft,* Stuttgart: F. Enke.

Kallmeyer, Werner (Hg.) (1986): *Kommunikationstypologie, Jahrbuch 1985 des Instituts für Deutsche Sprache,* Düsseldorf: Schwann.

Lüger, Heinz-Helmut (1980): *Formen rituellen Sprachgebrauchs.* »Deutsche Sprache« 1 : 21-40.

Marfurt, Bernhard (1978): *Textsorten und Interaktionsmuster.* »Wirkendes Wort« 1 : 19-36.

Ortner, Lorelies (1992): *Textkonstitutive Merkmale von Stellenangeboten um 1900.* »Deutsche Sprache« 1 : 1-31.

Richtman-Auguštin, Dunja (1988): *Novinske osmrtnice.* In: *Etnografija naše svakodnevnice,* 116-167, Zagreb: Školska knjiga.

Richtman-Auguštin, Dunja (1988a): *Posljednji prijelaz.* In: *Etnografija naše svakodnevnice,* 168-183, Zagreb: Školska knjiga.

Sandig, Barbara (1986): *Stilistik der deutschen Sprache,* Berlin, New York: de Gruyter.

Schenker, Walter (1977): *Plädoyer für eine Sprachgeschichte als Textsortengeschichte.* »Deutsche Sprache« 2 : 141-148.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 127–139

DAS NEUE ÖSTERREICHISCHE SPRACHDIPLOM UND ANDERE DaF-ZERTIFIKATE IM VERGLEICH

ODER: WOZU DIENEN LEHRZIELKATALOGE IM DaF-UNTERRICHT?

Rudolf MUHR
(Universität Graz)

Zusammenfassung

Die Arbeit berichtet über die Erstellung des »Österreichischen Sprachdiploms« (ÖSD) und dessen sprachtheoretische und sprachdidaktische Grundlagen. Zugleich werden die verschiedenen Sprachprüfungen und Lehrzielkataloge auf dem Gebiet »Deutsch als Fremdsprache« einer kritischen Prüfung unterzogen. Diese ergibt, daß die verschiedenen Lehrzielkataloge nicht sehr benutzerfreundlich aufgebaut sind. Das ÖSD versucht, integrierte Lernziellisten und eine Reihe anderer Innovationen anzubieten. Dazu gehört, die multiregionale Darstellung des Sprachmaterials, d.h., daß davon ausgegangen wird, daß Deutsch eine plurizentrische Sprache mit mehreren sprachlichen Zentren ist und dies auch beim Unterricht DaF seinen Niederschlag finden sollte.

1. Aktuelle Entwicklungen auf dem Gebiet der DaF-Sprachzertifikate

Die vorliegende Arbeit berichtet über die Erstellung des Österreichischen Sprachdiploms (ÖSD) und seine theoretischen Grundlagen. Das ÖSD wird derzeit von einer zehnköpfigen Arbeitsgruppe unter Leitung von Prof. Krumm und unter der Schirmherrschaft der Ministerien für Unterricht, Wissenschaft und Auswärtige Angelegenheiten erstellt. Ich beschränke mich dabei auf einen kurzen Bericht über die sprachtheoretischen und sprachdidaktischen Grundlagen des ÖSD, die ich im Rahmen der Arbeitsgruppe bearbeitet habe. Diese werden mit jenen anderer Zertifikate verglichen und die Unterschiede herausgearbeitet. Zugleich werde ich den Versuch unternehmen, die verschiedenen DaF-Sprachzertifikate, die sich derzeit auf dem Markt befinden, genauer auf ihre praktische Wirkung und ihre theoretischen Grundlagen hin zu untersuchen und mit dem ÖSD in Bezug zu setzen. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, welchen praktischen Wert solche Lernzielkataloge für den Unterricht DaF, insbesondere aber für den DaF-Lehrer haben bzw. bisher gehabt haben.

2. Sprachzertifikate und Lernzielkataloge für den DaF-Unterricht im deutschsprachigen Raum im Vergleich

Derzeit gibt es eine Reihe verschiedener Lehr- und Lernzielkataloge und darauf basierende Prüfungen:

1. Das Zertifikat Deutsch als Fremdsprache (Träger: Deutscher Volkshochschulverband/Goethe-Institut)
2. Die zentrale Mittelstufenprüfung (ZMP) (Träger: Goethe-Institut)
3. Das Kleine deutsche Sprachdiplom (Träger: Goethe-Institut)
4. Das Große deutsche Sprachdiplom (Träger: Goethe-Institut)
5. Prüfung zum Nachweis deutscher Sprachkenntnisse (Träger: Kultusministerkonferenz)
6. Die Hochschulsprachprüfung (Träger: Rektorenkonferenz der österreichischen Hochschulen und Universitäten)
7. Die Kontaktschwelle (KSW) Deutsch als Fremdsprache (Träger: Europarat)

Von diesen DaF-Zertifikaten ist das »Zertifikat Deutsch als Fremdsprache« hinsichtlich der Zahl seiner Absolventen das bei weitem Wichtigste. Es steht gewissermaßen parallel zur »Kontaktschwelle Deutsch als Fremdsprache«, die von einem Team aus der Schweiz anhand des »Threshold-level« erstellt wurde. Beide Zertifikate definieren Sprachkenntnisse auf einer sehr grundlegenden Ebene der Fremdsprachenkenntnisse, die vom absoluten Anfänger bis zur Unteren Mittelstufe reichen. Die Prüfungen 2–4 werden nur vom Goethe-Institut angeboten. Sehr wichtig ist auch die PNdS, die die Voraussetzung für den Zutritt zu einem Studium an einer deutschen Universität ist. Ihr österreichisches Pendant dazu ist die »Hochschulsprachprüfung«. Sie unterscheidet sich jedoch insofern von der PNdS, als die Kompetenz für ihre Durchführung bei den einzelnen Universitäten liegt und ihr kein einheitlicher, gesamtösterreichisch gültiger Rahmenplan zugrundeliegt, was naturgemäß – nicht zuletzt auch aufgrund unterschiedlicher Rahmenbedingungen – zu ziemlichen Unterschieden in der Kursgestaltung (Prüfungsvorbereitung) und in der Prüfungsform geführt hat. Beide, die österreichische Hochschulsprachprüfung und die deutsche PNdS sind jedoch nicht als Zertifikate im engeren Sinn anzusehen, da sie lediglich zur Aufnahme eines Studiums berechtigen. Ähnlich verhält es sich auch mit der Kontaktschwelle, die mit keinem Nachweis von Sprachkenntnissen verbunden ist, sondern lediglich einen Lehr- und Lernzielkatalog für den Unterricht DaF (und damit indirekt Kenntnisbereiche und Kenntnisstufen) und so die allgemeinen Grundlagen für die Zertifizierung von Sprachkenntnissen in DaF bereitstellt.

Zum Verhältnis Zertifikat Deutsch als Fremdsprache und Kontaktschwelle

Das ZDaF wurde bereits 1973 von einer Gruppe rund um Hugo Steger erstellt und zuletzt im Jahre 1990 in der 4. Auflage stärker überarbeitet. Die KSW erschien 1980 und blieb bislang unverändert. Sie steht in einer Reihe

von mittlerweile mehr als 15 Zertifikaten für ebenso viele Sprachen, die alle am Schema des »Threshold-level« erstellt wurden. Für das ZDaF bzw. Curricula auf der Basis des »Threshold-levels« ist von ca. 500 Vorbereitungsstunden auszugehen.

Auf dem Niveau der Mittelstufe sind die Zentrale Mittelstufenprüfung (ZMP) des Goethe-Instituts und die Hochschulsprachprüfung der österreichischen Universitäten angesiedelt, wobei ca. 700 Stunden Vorbereitungszeit veranschlagt werden müssen. Das Anforderungsniveau der PNdS liegt hingegen bei ca. 1000 Kursstunden, da für die Aufnahme in die Vorbereitungskurse bereits das Zertifikat DaF verlangt wird.[1] Die Anforderungen für die Oberstufenprüfung des Goethe-Instituts betragen etwa 1300 Kursstunden, jene für das Kleine deutsche Sprachdiplom vermutlich ca. 1800 Unterrichtseinheiten.

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte der einzelnen Lehrzielkataloge und ihrer Hintergründe, zeigt sich, daß Mitte der 70-er Jahre mit der Erstellung des ZDaF eine Parallelentwicklung zum »Threshold-level« stattgefunden hat, der 1975 für Englisch, aber erst 1980 für Deutsch vorlag.[2]

Die »KSW Deutsch als Fremdsprache« ist in vieler Hinsicht als ein Meilenstein in der Beschreibung von Lernzielen im Bereich DaF anzusehen, und dies sowohl hinsichtlich ihrer theoretischen Tiefe, als auch hinsichtlich ihres Detailreichtums, der erheblich über die Festlegungen des ZDaF hinausgeht. Trotz dieser Vorzüge hat die KSW im Gegensatz zu den »Threshold-levels« für andere Fremdsprachen bislang nur sehr wenig konkreten Einfluß auf die Gestaltung von DaF-Sprachlehrbüchern und Curricula gehabt. Am ehesten war noch eine indirekte Wirkung auf Curricula zu bemerken.

Das hat seinen Grund in der sehr starken Stellung der Volkshochschulen im Bereich der Erwachsenenbildung bzw. der Goethe-Institute im Bereich der Vermittlung von DaF im In- und Ausland und der Trägerschaft des ZDaF durch diese beiden Institutionen. Hinzu kommt, daß der VHS und damit das ZDaF Mitglied in der Zertifkatskonferenz ICC ist und sich so eine de facto Monopolstellung errungen hat. Auf die Festlegungen des ZDaF beziehen sich derzeit so gut wie alle DaF-Sprachlehrbücher, die in der BRD erscheinen. Es ist damit für jeden DaF-Lerner eine wichtige Qualifikationsstufe, wenn dieser Deutsch nicht in der Schule, sondern z.B. in einer Fortbildungsinstitution gelernt hat.

[1] Persönliche Mitteilung Rolf Ehnert.
[2] Baldegger/Müller/Schneider in Zusammenarbeit mit Näf (1980).

3. Das Zertifikat DaF und seine praktischen Folgen

Ziel aller Sprachzertifikate bzw. der damit verbundenen Lehr- und Lernziellisten ist es, aus der großen Menge sprachlicher Elemente, Strukturen, kommunikativer und textueller Anforderungen eine zielgerichtete Auswahl zu treffen, damit die sprachlichen und kommunikativen Bedürfnisse bestimmter Zielgruppen durch den Unterricht abgedeckt werden können und diese für die aktive Kommunikation in der Fremdsprache gut vorbereitet sind. Eine solche Auswahl ist bis zu einem gewissen Ausmaß immer willkürlich. Mit den dort getroffenen Festlegungen werden jedoch sprachliche, didaktische und testbezogene Standards gesetzt und auch institutionelle Einflußbereiche abgesteckt.

Mit der »Sonderentwicklung« – der starken Stellung des ZDaF gegenüber den auf dem »Threshold-Level« basierenden Lernziellisten – sind auf dem DaF-Sektor zahlreiche Folgen verbunden. Eine davon ist, daß der Sprachprüfungsmarkt im Bereich des Deutschen als Fremdsprache von zwei Institutionen monopolisiert wurde. Das hatte bisher auch starke Auswirkungen auf die Sprachkursanbieter in den anderen deutschsprachigen Ländern, die keine vergleichbaren Prüfungen anbieten, ihre Lerner zugleich aber auch nicht mit Sprachzertifikaten aus der BRD ausstatten konnten, da diese in Österreich oder der Schweiz nicht staatlich anerkannt sind. Zwar kann das ZDaF auch an den österreichischen Volkshochschulen abgelegt werden (sie gehören ebenfalls zum Volkshochschulverband), doch hat das keine praktischen Folgen, da die schon erwähnte staatliche Anerkennung und damit die berufliche und sonstige Verwertbarkeit des Zertifikats fehlte. Umgekehrt können die Prüfungen des Goethe-Instituts aus gesetzlichen Gründen nicht anerkannt werden, sodaß Sprachlerner, die einen Nachweis ihrer in Österreich erworbenen Sprachkenntnisse erwerben wollten, lieber nach Deutschland gingen.

Diese Situation hat sich bisher nicht nur sehr nachteilig auf den Marktwert von DaF-Sprachkursen in Österreich ausgewirkt, sondern auch die längst notwendige Einführung entsprechender Curricula und gemeinsamer, anerkannter Standards im Bereich der Leistungsfeststellung bei österreichischen DaF-Institutionen weitgehend verhindert. Auch der damit verbundene sog. »backwash-Effekt« – die Rückkoppelung, die sich indirekt aus der Einführung bestimmter Prüfungsformen auf die Kursgestaltung ergibt – hat bislang ebenfalls gefehlt, sodaß sich die Verwirklichung der lange zurückliegenden Forderung nach einer österreichischen PNdS bzw. einem österreichischen Zertifikat geradezu aufdrängte.[3]

[3] Bereits im Sommer 1989 wurde diesbezüglich in Graz im Rahmen der »Arbeitsgruppe Deutsch als Fremdsprache« am Institut für Germanistik eine Initiative gestartet, die aber aus verschiedenen Gründen bald wieder versandete. 1991-1992 wurde dann am Institut für Anglistik der Universität Graz ein Projekt des Unterrichtsministeriums angesiedelt, das die Erstellung eines »Österreichischen Grundstufenzertifikats« und eines »Österreichischen Sprachdiploms 1 und 2« zum Inhalt hatte. In der Folge wurden dafür Entwürfe von Gangolf Nitsch erstellt. Aufgrund der nachfolgenden Kritik konstituierte sich Anfang 1993 eine Arbeitsgruppe im Rahmen des Österreichischen Lehrerverbands Deutsch als Fremdsprache, die durch weitere Mitglieder ergänzt, seit Herbst 1993 unter Vorsitz von Prof. Krumm intensiv an der Erstellung des ÖSD arbeitet.

Das ZDaF kodifizierte darüber hinaus eine überwiegend norddeutsch geprägte Variante der deutschen Standardsprache, was der österreichisch (und auch der süddeutsch) geprägten Variante einen sehr viel geringeren Status verlieh und vielfach auf seiten österreichischer Lehrer und Sprachvermittlungsinstitutionen zu Legitimationsproblemen führte. Man mußte sich bisher regelmäßig den Vorwurf anhören, warum man denn »Dialekt« spreche bzw. »was denn nun richtig« sei. Dahinter steht eine rigide Auffassung von Standardsprache, der keine Variation zugebilligt und von der stets eindeutige Regelungen und Festlegungen verlangt werden. Eine Auffassung, die in vielen der überwiegend einsprachigen Nationalstaaten Europas gang und gäbe ist und darüber hinaus auch von Sprachvermittlungsinstitutionen der BRD verbreitet wird. Sie haben es bisher verabsäumt, auf die Unterschiede zwischen den nationalen Varianten hinzuweisen.[4] Fast alle DaF-Lerner, sofern sie nicht gerade von einem österreichischen Lehrer unterrichtet wurden, lernen Deutsch daher mit der Vorstellung, daß es *ein* richtiges Deutsch gebe und dieses so zu klingen habe, wie jenes auf den Kassetten bundesdeutscher Sprachlehrwerke. Wenn diese Lerner dann einen Aufenthalt in Deutschland selbst absolvieren, kommen sie sehr bald darauf, daß die sprachlichen Unterschiede in Deutschland selbst und darüber hinaus sehr groß sind und die von den Sprachlehrwerken vermittelte Vorstellung des »richtigen« Deutsch nicht der linguistischen Realität entspricht.

4. Zur Legitimation des Österreichischen Sprachdiploms

Seit am ÖSD gearbeitet wird, sieht sich die Arbeitsgruppe immer wieder mit Unverständnis über dessen Erstellung konfrontiert. Wozu ein eigenes Zertifikat, wenn es ohnehin schon das ZDaF und andere gibt? Nicht selten wird sogar der Vorwurf des kleinkarierten Nationalismus erhoben. Neben den im vorigen Abschnitt genannten Gründen ist hier auf eine Äußerung von J.L.Trimm zu verweisen, der Leiter der Modern Languages Group innerhalb des Rates für kulturelle Zusammenarbeit des Europarates und Mitautor des »Waystage bzw. des Tresholdlevels 1990« ist:

[4] Eine langsame Änderung dieser Haltung scheint derzeit durch die gemeinsame Erstellung der sog. ABC-Thesen zur Landeskunde der Fall zu sein, die eine realitätsbezogene Darstellung der einzelnen deutschsprachigen Länder fordern. Dazu gehört natürlich auch die jeweilige Sprache.

> Sobald ein Land die Charta für kulturelle Zusammenarbeit im Rahmen des Europarates unterschreibt, übernimmt es zwei Verpflichtungen: 1. Seine Kultur und Sprache den anderen Mitgliedsländern zu vermitteln. 2. Es den anderen Mitgliedsländern ebenfalls zu erlauben, dies zu tun. Dabei spielt es keine Rolle, ob es ganz verschiedene Sprachen sind oder Varianten einer Sprache.[5]

Solange es also einen eigenständigen Staat Österreich mit einer eigenen Variante des Deutschen und einer eigenen Kultur und Geschichte gibt, ist es legitim, diese den Menschen in anderen Staaten zu vermitteln. Daß diese Einstellung nicht so selbstverständlich ist, wie es sein sollte, hat seinen Grund überwiegend darin, daß im Zusammenhang mit den Sprachen und der politischen Situation Europas gerade im deutschsprachigen Raum oft von einem Begriff der »Kulturnation« ausgegangen wird. Dabei wird vergessen, daß die Einsprachigkeit der meisten europäischen Staaten und die damit verbundene Deckungsgleichheit von Staatsnation und Kulturnation eine globale Ausnahmeerscheinung ist. Denn die meisten Länder der Welt sind mehrsprachig, und eine Deckungsgleichheit zwischen Staatsnation, Sprach- und Kulturnation ist daher von vornherein nicht gegeben. Zugleich gibt es auch den Fall, daß ein Land die Landessprache mit einem oder mehreren anderen teilt. Das ist in Europa z.B. bei Irland, Belgien, der Schweiz, Luxemburg, Liechtenstein und Österreich der Fall. Diese Staaten unterscheiden sich jedoch insofern, als z.B. die Schweiz und Luxemburg gesetzlich mehrsprachig sind und dies einen Schutz gegen Einvernahme von außen darstellt. Belgien ist zweisprachig und in dieser Zweisprachigkeit politisch tief gespalten. Die Situation Österreichs ist daher am ehesten mit jener Irlands vergleichbar, mit dem Unterschied, daß dort die Geschichte als stark trennender Faktor wirkt. Österreich ist somit ein Sonderfall unter den Nationen Europas, da es eine Staatsnation, aber keine explizit ausgewiesene Sprachnation ist und daher stets mit Deutschland gleichgesetzt wird. Denn die heute in Europa übliche Vorstellung ist, daß Staat, Nation und Sprache deckungsgleich sind. Im Falle Österreichs wird daher immer wieder verlangt, daß es sich sprachlich und kulturell Deutschland unterordnen solle: »Es gehe ja nicht an, daß jedes Land quasi seine Extrawurst brate.«

Dem ist entgegenzuhalten, daß solche Ansinnen den Status Österreichs als selbständigen Staates ignorieren und bewußt oder unbewußt über den Umweg der postulierten Einheit der deutschen Standardsprache sprachimperialistische Haltungen vertreten werden. Zugleich: Niemandem würde es einfallen, von einem Amerikaner zu verlangen, er solle die Normen des britischen Englisch übernehmen und umgekehrt. Ebensowenig wird es einem spanischsprechenden Südamerikaner oder einem Phillipino einfallen, seine Sprache als minderwertiger anzusehen als das spanische Spanisch. Im deutschsprachigen Raum sind diese Haltungen aber nicht zuletzt aufgrund der geographischen Nachbarschaft Österreichs zu Deutschland nach wie vor gang und gäbe. Ich habe es mir angewöhnt darauf hinzuweisen, daß diese Bemerkungen wohl nicht vorkommen würden, wenn Österreich 50 Millionen Einwohner hätte. Denn Sprache und Macht (ökonomisch, politisch und demographisch) sind zwei einander eng beeinflussende Faktoren, wenn es um Normierungen und die Festlegung von Einflußbereichen geht. Zu einem Zeitpunkt, wo die europäischen Staaten dabei sind, politisch und ökonomisch engere Bindungen einzugehen, sollte der Respekt vor der Souveränität des anderen Staates nicht beliebig, sondern eine Grundbedingung gemeinsamen Handelns sein. Umgekehrt darf aber auch nicht kleinkarierter Kantönligeist die Oberhand gewinnen. Die Verständigung muß, wo immer, gefördert werden, dies aber auf einer partnerschaftlichen Basis.

[5] Persönliche Mitteilung im Rahmen eines Gesprächs während eines Seminars des Europarates.

Die Erstellung des ÖSD ist daher, ausgehend von einer Reihe von Gründen, ein wohlüberlegter Akt der Sicherstellung eigener kultur- und sprachpolitischer Interessen. Es hat damit, zusammenfassend gesagt, die folgenden Zielsetzungen:

1) Das ÖSD soll für DaF-Lerner in Österreich und im Ausland den Nachweis über Kenntnisse des Deutschen als Fremdsprache möglich machen. Damit soll auch dem Bedarf österreichischer Sprachkursveranstalter und Kulturvermittlungsinstitutionen nachgekommen werden, ihren Deutsch-Lernern einen international anerkannten und fachlich gut abgesicherten Nachweis von Deutschkenntnissen anbieten zu können.

2) Das ÖSD will strukturelle Hilfen im Zusammenhang mit der Ausbildung und Integration ausländischer SchülerInnen anbieten. Es will also auch auf die spezifischen innerstaatlichen Gegebenheiten Österreichs in Bildung und Ausbildung (Bildungssektor) DaF/DaZ wirken.

3) Das ÖSD zielt auf die Vermittlung einer multiregionalen Sprachkompetenz der deutschen Standardsprache ab und will dem österreichischen Deutsch den entsprechenden Stellenwert im DaF-Unterricht geben. Denn die sprachlichen Unterschiede zwischen dem österreichischen (bzw. dem schweizerischen) Deutsch und dem sog. binnendeutschen Raum haben bisher keine ausreichende Beachtung gefunden, was zu einer einseitigen Ausrichtung des DaF-Unterrichts anhand binnendeutscher Normen führte.

4) Das ÖSD will ein bisher fehlendes Instrument zur Präsenz Österreichs am internationalen Bildungsmarkt abgeben und bietet sich auch als Referenz für Informationen über Sprache und Kultur Österreichs an. Die kulturpolitischen Ziele nach adäquater Selbstdarstellung Österreichs im Ausland sollen gefördert werden.

5) Das ÖSD versucht, an den Bedürfnissen der Nachbarn orientierte Angebote zu machen, die vor allem nachbarsprachliche Anknüpfungspunkte einschließen. Die Intensivierung der gegenseitigen Beziehungen zu den ostmitteleuropäischen Nachbarländern Österreichs und der verstärkte Bedarf an Deutschkenntnissen, eröffnen neue Betätigungsfelder, erfordern aber auch fundierte Problemlösungen für einen zeitgemäßen Deutschunterricht auf neuer Basis.

5. Zum Stellenwert von Sprachzertifikaten und Lehrzielkatalogen im DaF-Unterricht

Am hohen Stellenwert normierter Zertifikate für den DaF-Unterricht gibt es keinen Zweifel. Dem Lerner geben sie einen anerkannten Nachweis seiner Kenntnisse, dem Lehrer bzw. der Institution die Gewißheit, nicht umsonst oder beliebig gearbeitet zu haben. Betrachtet man die Wirkung dieser Zertifikate und der damit verbundenen Listen von Lehr- und Lernzielen, Sprechakten, Grammatikanforderungen, Lexik etc. jedoch näher, zeigt sich sehr bald, daß diese in der Praxis – außer in Form konkreter Lehrwerke – so gut wie nicht gegeben ist. Kaum ein Lehrer nimmt die Kontaktschwelle oder das ZDaF zur Hand und informiert sich über die dort festgelegten Anforderungen. Warum? Die Gründe dafür sind mehrfach.

1) Die Lehr- und Lernzielkataloge sind primär für Curriculumsentwickler und Lehrbuchautoren geschrieben und daher ein bewußt sehr allgemein gehaltener Rahmen, aus dem sich ganz unterschiedliche Programme und Lehrbücher zusammenstellen lassen.

2) Die Lehr- und Lernzielkataloge sind kein zusammenhängendes Curriculum, sondern eine Kompilation von Anforderungen aus verschiedenen Bereichen, die untereinander nicht in Bezug gesetzt sind. Diese Verbindung wird in der Regel von den LehrbuchautorInnen vorgenommen, sodaß sich Lehrer und Lerner zu Recht an diesen orientieren.

3) Die Lehr- und Lernzielkataloge sind nicht benutzerfreundlich aufgebaut und tragen durch die zersplitterte Darstellung stark zu ihrer Nichtverwendung bei.

4) Die Lernzielkataloge beschränken sich in ihren Festlegungen auf ein Niveau, das bis zur unteren Mittelstufe reicht. Darüber hinaus fehlen Lernzielbeschreibungen, sodaß die Lehrer erst wieder auf Lehrbücher und Prüfungssammlungen zurückgreifen müssen.

Betrachtet man z.B. den Aufbau des ZDaF (1990), so zeigt sich dieses gegenüber der vorherigen Auflage zwar deutlich verbessert, in der Praxis des DaF-Lehrers aber immer noch wenig konkret umsetzbar. Die Lernziele werden in drei Katalogen dargestellt: Katalog A ist eine Auflistung von Sprechintentionen und allgemeinbegrifflichen Aussagen; Katalog B eine Liste von Themen des täglichen Lebens und Katalog C eine Auswahl von Texten, die der Lerner verstehen bzw. schreiben oder über sie sprechen können soll. Auf diese Kataloge folgen Listen mit Versprachlichungen der Kataloge A und B. Die Versprachlichung der Themen erfolgt so, daß zum jeweiligen Stichwort eine inhaltlich dazu passende Lexikliste angegeben wird, die eine Art »Minimalliste« darstellt. Auf diese folgt dann noch eine umfangreiche, alphabetisch geordnete Lexikliste mit Beispielsätzen, die nach Aussage der 2. Auflage 2000 lexikalische Eintragungen enthält. Für die Sprechhandlungen wird ebenfalls eine Minimalliste möglicher Äußerungsformen angeführt. Zuletzt folgt dann noch ein umfangreiches Kapitel zur Grammatik bzw. zur Wortbildung, die jedoch zu den vorherigen Abschnitten nicht in Bezug gesetzt sind.

Die KSW ist ähnlich aufgebaut, unterscheidet sich aber durch eine genauere Auflistung kommunikativer Rahmenbedingungen (Domänen, Rollen, Kommunikationspartner, Kommunikationsformen etc.) und durch umfangreiche und sehr genaue Listen mit Versprachlichungen der Sprechintentionen (die auch grammatische Hinweise enthalten) eine umfangreiche Liste sog. »Allgemeiner Begriffe« sowie eine genaue themenbezogene Liste »Spezifischer Begriffe«. Auf diese folgt zuletzt noch eine alphabetische Liste aller lexikalischen und phraseologischen Einheiten, die mit den Verwendungs- und Vorkommensbereichen (Sprechakte, allgemeine und spezifische Begriffe) in Bezug gesetzt werden, was in Ansätzen ein semantisch orientiertes Wörterbuch darstellt. Die KSW enthält auch ein Grammatikkapitel mit grammatischen Strukturen, die sich »aus den anderen Katalogen ergeben«, mit diesen aber nicht in Zusammenhang gebracht wurden.

Für beide Lernzielkataloge gilt, daß die Verbindung zwischen den einzelnen Listen sehr gering ist und diese vom Benutzer selbst hergestellt werden muß. Das ist einerseits ein Vorteil, für den in der Praxis stehenden Deutschlehrer aber wenig hilfreich, da in der Regel die Zeit fehlt und die Einbettung in ein bestimmtes institutionell gebundenes Curriculum und an bestimmte Lehrwerke ohnehin gegeben ist. Die Lernzielkataloge sind daher insgesamt wenig wirksam, sodaß sich für die Erstellung des ÖSD die Frage stellte, wie dieses benutzerfreundlicher und praxisrelevanter aufgebaut werden kann. Ein wesentliches Ziel bei der Erstellung des ÖSD war und ist es daher, die Lernzielkataloge so aufzubauen, daß sie vom Lehrer im Unterricht direkte Anwendung finden können.

6. Zum Aufbau der Lernzielkataloge des ÖSD

1. Die Lernzielkataloge des ÖSD sind grundsätzlich ineinander integriert.

Als Integrationspunkt für die Sprechintentionen, die Lexik und (soweit möglich) die Strukturen dienen »globale Themen«, die für die fremdsprachliche Verstehens- und Äußerungskompetenz von grundsätzlicher Bedeutung sind. Die Haupt- und Unterkapitel sind so angelegt, daß damit kommunikativ grundlegende Äußerungsbereiche benannt und beschrieben werden, die in der Alltagskommunikation für jeden Menschen eine wichtige Rolle spielen. Diesen Äußerungsbereichen sind einleitend jeweils allgemeine Sprechhandlungen und die entsprechenden Formulierungen zugeordnet. Die Großbereiche sind wiederum in Unterbereiche gegliedert und diesen jeweils spezifische Sprechhandlungen und Formulierungen zugeordnet, auf die dann die im jeweiligen Unterbereich relevanten Verben und die sonstige Lexik folgt.

Damit sollte es möglich sein, sich schnell im jeweiligen Äußerungsbereich über die

- dazu gehörigen Sprechhandlungen,

- typische Formulierungen,
- relevante Verben und
- kommunikativ relevante sonstige Lexik

zu informieren.

Gelegentlich werden dort, wo dies der Fall ist, auch »Strukturen« angeführt, die als »spezifische Strukturen« zu verstehen sind, d.h. im jeweiligen Äußerungsbereich funktional besonders stark vorkommen.

Hauptkapitel	
1. Kapitelüberschrift: **2. Körper, Hygiene, Köperliche Zustände**	
A. Allgemeine Sprechhandlungen –	B. (Basis)Formulierungen (gegenüber)
Sprechhandlungen:	Formulierungen:
z.B. 1. Beschreiben der Körperteile und Körpermerkmale	• Das ist [Körperteilname]. (Das ist das Gesicht.) • Er ist [Körpermerkmal]. (Er ist kräftig). • Vgl. auch Kap. 1.6 (Äußere Merkmale)
Unterkapitel	
1. Kapitelüberschrift ***2.1 Körperteile – Körperhaltungen – Physiologische Zustände / Bedürfnisse***	
2. (Spezifische) Sprechhandlungen – Formulierungen	
Sprechhandlungen: z.B. 2. Beschreiben physiologischer Zustände	**Formulierungen:** • Ich habe [Zustand]. [Ich habe Hunger] / Ich bin hungrig/nervös etc. • Ich muß auf die Toilette/ auf das WC. • Mir ist heiß/kalt.
3. Verben / verbale Ausdrücke	
z.B. {Physiologische Vorgänge/ Zustände und allgemeine Verhaltensformen}	
atmen	lachen
auf die Toilette/ auf das WC müssen	müde sein
aufgeregt/ nervös sein ≠ ruhig sein	k.o. sein ≠ D: kaputt sein etc.
4. Nichtverbale Ausdrücke	
Atmung, die	Müdigkeit, die
Durst, der	Schlaf, der
Hitze, die / Temperatur, die	Schweiß, der

2. Dem jeweiligen Begriff/Ausdruck ist (soweit vorhanden und relevant) der Gegenbegriff bzw. der Zwillingsbegriff, der jeweiligen Äußerung die Gegenäußerung beigefügt.

Die Liste der Sprechhandlungen, Formulierungen, Verben und der sonstigen Lexik gibt zu jedem Ausdruck auch den Gegenbegriff (grüßen ≠ verabschieden) oder den »Zwillingsbegriff« (Mann ≈ Frau) an. Bei den Formulierungen wird in der Regel zur jeweiligen Äußerung die Gegenäußerung angeführt (Ich heiße ...↔ Wie heißen Sie?), sofern diese typischerweise innerhalb des Kontexts der Wechselrede vorkommen. Mit dieser Darstellung soll eine direktere didaktische Verwendbarkeit gewährleistet werden.

3. Die Formulierungen stellen abstrakte Rahmen dar, die lexikalisch variabel auffüllbare Stellen enthalten.

Damit soll dem Benutzer die Möglichkeit gegeben werden, die Äußerung an verschiedene Äußerungskontexte, Situationen und Partner anzupassen. Diese Stellen sind durch eckige Klammern ([ ]), der einen abstrakten Begriff enthält, wie z.B. [Qualifikator] gekennzeichnet. Anschließend wird zur Verdeutlichung des jeweiligen Formulierungsrahmens jeweils ein Äußerungsbeispiel angegeben.

Dazu ein Ausschnitt aus dem Bereich der beziehungsbeeinflussenden Sprechhandlungen:

12. Meinung äußern [negativ]. 13. Antipathie / Abneigung ausdrücken 14. Mißfallen ausdrücken / tadeln / zurechtweisen 15. Mißtrauen ausdrücken /zweifeln	• Das ist [Qualifikator]. (Das ist **sehr schlecht**.!) • Ich mag [Objekt/Person/Handlung] nicht. Mir gefällt [Objekt/Person /Handlung] nicht. Ich mag **das Kleid** nicht. / Ich mag **ihn** nicht. / Ich mag **seinen Unterricht** nicht. Mir gefällt **das Kleid** nicht. etc. • Das sollte [Qualifikator] gemacht sein. (Das sollte längst gemacht sein.! / Sie machen das nie ordentlich! / Ihre Arbeit läßt sehr zu wünschen übrig!) • Ich glaube [Sachverhalt/Person] nicht. etc. (Ich glaube ihm nicht. / Das hat sicher wieder der Maier gemacht.)

4. Das ÖSD verzeichnet neben dem österreichischen Wortschatz auch spezifisch bundesdeutsche Ausdrücke, Bedeutungsunterschiede, spezifisch bundesdeutsche Formulierungen und Unterschiede im grammatischen System.

Das ÖSD geht vom österreichischen Sprachgebrauch aus, verzeichnet aber auch die in der BRD üblichen Ausdrücke, die in Österreich nicht üblich sind. Dabei geht es nicht bloß um alternative Ausdrücke wie »Paradeiser – Tomate«, sondern um Unterschiede auf verschiedenen Sprachebenen, die zum Teil sehr differenziert sind. Mit dieser Vorgangsweise ist die Erwartung verbunden, daß damit die Vermittlung und der Erwerb einer umfassenden »innersprachlichen Mehrsprachigkeit« (= passives/aktives Beherrschen mehrerer Varianten) des Deutschen möglich wird.

Um diesen Anspruch einlösen und die teilweise komplizierten Zusammenhänge darstellen zu können, wurde eine mehrfach gestafellte Notation eingeführt. Die Kennzeichnungen umfassen:

1. Ausdrücke, die vor und nach einfachen [/ /] Schrägstrichen stehen.

Bedeutung: *Innerhalb* eines deutschsprachigen Landes sind *unterschiedliche Ausdrücke* in Verwendung, die für dieselbe Sache stehen, bzw. im gesamten deutschen Sprachraum gibt es alternative Ausdrücke, die als synonym anzusehen sind.

Beispiel 1: fett / korpulent ≠ schlank
Die Ausdrücke »fett« und »korpulent« sind als weitgehend synonym anzusehen und werden in derselben Bedeutung im gesamten deutschen Sprachraum parallel nebeneinander verwendet.

Beispiel 2: Fleischhauerei, die / Fleischerei, die / Metzgerei, die
In Ostösterreich wird meistens der Ausdruck »Fleischhauerei« bzw. »Fleischerei«, in Tirol und Vorarlberg auch der Ausdruck »Metzgerei« gebraucht, der auch in Deutschland der am meisten verwendete ist.

Beispiel 3: Knödel, die // D: Klöße, die / Knödel, die

2. Ausdrücke, die vor oder nach dem Zeichen [/ / D:] (doppelte Schrägstriche + D:) stehen.

Bedeutung: In den einzelnen deutschsprachigen Ländern gibt es unterschiedliche Ausdrücke, die für dieselbe Sache stehen. Die Ausdrücke sind entweder *vollsynonym* oder *teilsynonym* bzw. können *auch fehlen.* Die unterschiedlichen Grade an Synonymie werden nicht extra gekennzeichnet.

Beispiel 1: Stiege, die // D: Treppe, die (vollsynonym)
Der in Österreich übliche Ausdruck ist »Stiege«, in Deutschland steht dafür in der Regel »Treppe«, während dort »Stiege« eine spezielle Art von Treppe bezeichnet. Zugleich kommt in Österreich durchaus auch »Treppe« anstelle von »Stiege« vor, es ist aber stilistisch »höher« und ist in der Regel nur in der Schriftsprache in Gebrauch.

Beispiel 2: Trafik, die // D: Tabakladen, der / Kiosk, der (teilsynonym) etc.

Über diese Hinweise hinaus werden noch weitere Angaben zu Mehrfachbedeutungen und anderen Unterschieden zwischen dem österreichischen Deutsch und dem deutschen Deutsch gegeben, die aber hier nicht weiter ausgeführt werden können. Dazu sei auf die Publikation des ÖSD verwiesen.

Die alphabetische Wortliste verzeichnet außerdem noch bei jedem Substantiv den dazugehörenden Artikel und das Pluralmorphem. Derzeit ist außerdem noch die Ausarbeitung einer lexikalischen-semantisch basierten Grammatik im Gang, die wichtige morphologische und syntaktische Phänomene soweit als möglich dem jeweiligen lexikalischen Ausdruck zuordnet.

5. Das ÖSD ordnet die grammatischen Phänomene zweifach zu: Den jeweiligen lexikalischen Ausdrücken und einer curriculumsähnlichen Liste von Lehr- und Lernschritten, die die einzelnen Lernbereiche miteinander verbindet.

Alle zur Zeit in Verwendung befindlichen Lernziellisten haben ein von den übrigen Lernbereichen getrennten Grammatikteil. Dieser listet zwar die einzelnen Strukturphänomene auf, die zu vermitteln sind, sie sind aber nicht

mit den anderen Bereichen verknüpft. Demgegenüber stellt gerade die sinnvolle und stimmige Verknüpfung von pragmatischer und struktureller Progression den entscheidenden Prüfstein für einen erfolgreichen und zeitgemäßen DaF-Unterricht dar, die auch für die Unterrichtspraxis und für den Lehrer von enormer Bedeutung ist. Damit sind Fragen verbunden wie: Wann unterrichte ich z.B. das Präteritum, bei welchem Wort gibt es semantische, morphologische, syntaktische und sonstige Schwierigkeiten zu beachten, welche syntaktische Struktur erfodert welche Voraussetzungen etc.?

Das ÖSD möchte darauf Antworten anbieten und auch damit wiederum zu einer Art Nachschlagewerk werden, das in der Praxis einsetzbar ist. Damit sollte es problemlos möglich sein, alle mit dem jeweiligen Lernbereich verbundenen Informationen sofort zur Verfügung zu haben, wenn man diese jeweils im Unterricht braucht.

6. Das ÖSD beschränkt sich nicht auf den Wortschatz bis zum Niveau der Unteren Mittelstufe, sondern bezieht jenen der Mittelstufe mit ein.

Ein großes, bislang ungelöstes Problem ist auch, daß authentische Texte sich nicht nach den Wortschatz- und Strukturlisten von Zertifikaten richten und dort lexikalische und sonstige Einheiten enthalten sind, die der Lernstufe gemäß dort »eigentlich nicht vorkommen dürften«. D.h., daß durch Hör- und Leseverstehenstexte viel zusätzlicher Wortschatz vermittelt wird, der in keiner der Listen steht, die primär die aktiv zu beherrschende Elemente und Strukturen enthalten. Eine herkömmliche Wortschatz- und Strukturliste kommt damit in unauflösbare Schwierigkeiten, da sie nicht zwischen passivem und aktivem Wortschatz unterscheidet und keine Antworten auf die aufgeworfenen Probleme geben kann. Als einzig praktikable Lösung erscheint mir die umfassende Darstellung des Wortschatzes und der Strukturen bis zu der Oberen Mittelstufe und davon ausgehend eine stufenweise Abgrenzung von aktivem und passivem Wortschatz. Da der passive Wortschatz jeweils umfangreicher ist, wird das Reservoir an passivem Wortschatz größer sein, d.h., daß im ÖSD spezifische Hinweise zum Wortschatz und den Strukturen authentischer Hör- und Lesetexte enthalten sein werden, um mit solchen Texten gezielter umgehen zu können. Die bisherige Liste aktiv zu beherrschender Elemente und Strukturen wird auf diese Weise ergänzt und die Lernziele differenziert.

Mit all den neuen Darstellungsformen und Veränderungen gegenüber anderen Lernzielkatalogen ist die Hoffnung auf eine größere Praxisrelevanz des ÖSD-Lernzielkatalogs verbunden. Das ÖSD will also nicht nur dem österreichischen Deutsch zur entsprechenden Geltung für den Unterricht DaF verhelfen, sondern durch seine Darstellung der komplexen Lernanforderungen beim Erlernen des Deutschen als Fremdsprache ein echtes Handbuch sein, das gerne und mit Erfolg zur Hand genommen wird, wenn es darum geht, zu einem Lernproblem schnell die notwendigen Informationen zu bekommen.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 141–145

GESTALTUNG DER SPRACHÜBUNGEN IM RAHMEN DES GERMANISTIKSTUDIUMS IN ZAGREB

Tamara MARČETIĆ
(Universität Zagreb)

Inhalt und Ziele

Der Rahmenplan für das Germanistikstudium in Zagreb sieht für die sogenannten Sprachübungen im ersten Studienjahr sechs und im zweiten Studienjahr vier Unterrichtsstunden wöchentlich vor. Individuelle Arbeit mit den Studenten des ersten und zweiten Studienjahres findet in den Sprechstunden der Lektoren statt (etwa vier Wochenstunden), in denen durch die mündliche Übersetzung einiger stichprobenartig gewählter Abschnitte aus den von Studenten gelesenen Belletristik-oder Sachbüchern das genaue Textverständnis überprüft wird. Gewöhnlich werden für jede Sprechstunde 50 Buchseiten vorbereitet. Im ersten Studienjahr sind 800, im zweiten 500 Seiten auf diese Weise vorzubereiten. Das Ziel dieser Arbeit ist der schrittweise Erwerb der Lesegewohnheit, die auch in der Muttersprache selten eine Selbstverständlichkeit ist, und die Erweiterung der Deutschkenntnisse auf der Ebene des Leseverständnisses.

Der Inhalt der Sprachübungen wird durch zwei Bereiche bestimmt: Grammatik und methodisches Arbeiten mit Zeitungstexten.

Das Ziel der Beschäftigung mit der Grammatik – als Grundlage dient die Deutsche Grammatik von Helbig Buscha – ist nicht nur die Vervollkommnung philologischer Kenntnisse, son-

Zusammenfassung

Dieser Beitrag zur Methodik des hochschulischen Fremdsprachenunterrichts schildert ein Modell der sprachpraktischen Übungen während der ersten beiden Jahre des Germanistikstudiums. Auf seiner Grundlage könnte ein der heutigen beruflichen Praxis der meisten Germanisten angemessenes Curriculum für die sprach- und Übersetzungsübungen im dritten und vierten Studienjahr erarbeitet werden. Voraussetzung dafür wäre die Neuordnung des Studiums in Richtung eines Konzepts der »Germanistik in Ausland«.

dern vor allem die Steigerung des sprachlichen Könnens. Die generellen Ziele der Textarbeit sind:

– die Bekanntmachung mit den in den deutschsprachigen Ländern erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften (vornehmlich mit deutschen und österreichischen, aber auch mit den schweizerischen) und die Sensibilisierung für die Charakteristika des Zeitungstextes;

– die Aneignung von themenbezogenen, oft landeskundlich relevanten Data;

– die Entwicklung der Fähigkeit, dazu Stellung zu beziehen und sie mit den Erscheinungen im eigenen Land zu vergleichen;

– die Entwicklung der mündlichen und schriftlichen Ausdrucksfähigkeit in der Fremdsprache, wobei die Kenntnis des politischen, wirtschaftlichen und sozialpolitischen Vokabulars eine wichtige Voraussetzung ist.

Es liegt auf der Hand, daß eine Lehrveranstaltung mit einem so anspruchsvollen Lehrplan überfordert ist. Wenn auf den Grammatikunterricht größeres Gewicht gelegt würde, könnte es leicht zu einer Herabsetzung des Stellenwertes einer differenzierten praktischen Sprachaneignung kommen – was auch oft genug geschieht. Selbstverständlich muß ein moderner Sprachunterricht integriert sein, d.h. Leseverstehen, Sprachproduktion und Grammatik im Zusammenhang behandeln, aber praktische Gründe sprechen doch für eine Trennung von systematischer Grammatikvermittlung von der Textarbeit. Dafür spricht auch die Tatsache, daß ein integrierter Sprachunterricht auch andere akademische Disziplinen wie Geschichte, Soziologie, Politik, Wirtschaftswissenschaften und Recht miteinbeziehen muß, die doch auch nicht systematisch in die Sprachübungen einbezogen werden können. Die sehr bald fällige Neufassung des Rahmenplans für das Germanistikstudium sollte also für die Einführung von Grammatikvorlesungen und begleitenden Übungen sowie für eine Verzahnung der einzelnen Elemente des Sprachstudiums sorgen.

Da eine solche vom Plan her festgelegte Verzahnung zur Zeit fehlt, bleibt es dem Lektor überlassen, wie er die Akzente setzt. Ich habe mich nach langjährigen Versuchen, beide Bereiche gleichmäßig zu berücksichtigen, dafür entschieden, die Grammatik nur punktuell – im ersten Studienjahr vor allem die Morphologie und Syntax des Verbs, im zweiten den zusammengesetzten Satz im Unterricht zu behandeln, wobei der Schwerpunkt auf der Bedeutung und dem Gebrauch liegt. Im allgemeinen bleibt die Arbeit mit der Grammatik weitgehend dem Selbststudium überlassen und kann nur stichprobenartig überprüft werden. Systematisch wird die Beherrschung der grammatischen Regeln nur in der Prüfung am Ende des Studienjahres und gelegentlich auch am Semesterende kontrolliert.

Arbeit mit Texten

Germanistikstudenten beginnen ihr Studium mit sehr unterschiedlichen Voraussetzungen. Im allgemeinen lassen sowohl ihre Sach- und Deutschkenntnisse als auch ihre Arbeitsgewohnheiten viel zu wünschen übrig. Auch ihre muttersprachliche Grammatik- und Textkompetenz weist erhebliche Defizite auf. Deshalb wird bei der Texterarbeitung vorrangig das Ziel verfolgt, die Fähigkeiten, Fertigkeiten und Gewohnheiten zu entwickeln, die den Studenten auch nach dem Studienabschluß eine selbständige Arbeit im jeweiligen Berufsbereich ermöglichen werden.

Kriterien der Textauswahl

Der Leitfaktor bei der Themen- und Textauswahl ist die Aktualität. Texte aus verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften werden – vor allem vom Lektor und später teilweise auch von den Studenten – zu themenorientierten Dossiers zusammengestellt, um verschiedene Aspekte und Entwicklungen einer Frage kennenzulernen. Eine Berücksichtigung der Studentenwünsche bezüglich der Themenwahl ist erst im zweiten Studienjahr möglich. Bevor sie sich an Zeitungslektüre und systematische Arbeit mit den vielfältigen Artikeln innerhalb eines Themenkreises gewöhnt haben, werden solche Wünsche auch kaum geäußert. Wichtig ist es, daß zuerst allgemeine Texte zu einem Thema behandelt werden, damit ein gewisses Sachwissen erworben werden kann. Dieser Wissensstand wird dann durch andere Texte zum selben Thema erweitert, die sich auf einzelne Punkte des jeweiligen Themenbereichs beziehen. Das ermöglicht auch kritische Haltung gegenüber den Informationen und vor allem gegenüber den Stellungnahmen der Journalisten. Besonders hilfreich für die Entwicklung der Kritikfähigkeit sind kontrastierende Texte zum gleichen Thema. Ein wichtiges Kriterium für die Textauswahl ist auch, daß die Texte landeskundlich relevante Details enthalten. Die Studenten sollten dafür sensibilisiert werden, sie zu erkennen und sich in Nachschlagewerken und Sachbüchern Auskunft darüber zu verschaffen. Weiterhin spielt auch die Umsetzbarkeit bei der Textauswahl eine Rolle: Die Texte sollen Sprech- und Arbeitsanlässe liefern, kritische Einstellungen fördern und zu Vergleichen mit den entsprechenden Sachverhalten in Kroatien anregen. Die Texte werden in selbständiger Arbeit vorbereitet. Da es sich um Germanistikstudenten handelt, ist dabei immer totales Verstehen notwendig.

Längere, ebenfalls themenbezogene und vom Lektor ausgewählte Zeitschriftenartikel werden von einzelnen Studenten in Form von *Kurzreferaten* wiedergegeben. Mit der Zeit entwickeln die meisten Studenten Interesse an dieser Arbeitsweise und schlagen aufgrund eigener Zeitungslektüre längere themenorientierte Aufsätze vor, über die sie in der Unterrichtsstunde berichten möchten. Dieses Interesse erwächst aus den immer höheren Anforderungen und dem sich im Laufe der Arbeit einstellenden Erfolgserlebnis, den Anforderungen zu genügen.

Methodisches Arbeiten mit Zeitungstexten

Für diese Arbeit werden einzelne Schritte empfohlen.

1. Besonders am Studienbeginn werden die Studenten daran gewöhnt, nach dem ersten globalen Lesen des Textes und Erfassen des Inhalts eine inhaltliche Gliederung vorzunehmen und die so bestimmten Textteile mit Untertiteln zu versehen. Damit ist das Notieren von Stichpunkten verbunden. Die Studenten lernen, Stichworte nominal zu formulieren, den Inhalt in Hauptpunkte und Unterpunkte zu gliedern. Auf diese Weise entwickeln sie das Gefühl für Textstrukturierung und für die strukturierte Textwiedergabe. Auf dieser Grundlage wird dann strukturiertes Sprechen und Schreiben entwickelt.

2. Nach der Textgliederung beginnt die Arbeit mit Nachschlagewerken: Wörterbuch, Grammatik und Enzyklopädie. Als unentbehrliche Nachschlagewerke empfehle ich den Studenten *Tatsachen über Deutschland* und *Österreich: Tatsachen und Zahlen*, die von der deutschen Botschaft bzw. dem Österreichischen Kulturinstitut in mehreren Exemplaren zur Verfügung gestellt werden. So kann eine Grundlage für umfassendere landeskundliche Kenntnisse erworben werden.

3. Es folgt eine Vorbereitung der Textwiedergabe. Hier gilt es vor allem, die weitverbreitete Gewohnheit des Auswendiglernens zu bekämpfen. Das kann man erreichen, indem man gezielte Fragen nach den Hauptthesen des Textes stellt, die komplexe Antworten verlangen, bei denen die Reihenfolge der Textdarstellung nicht beibehalten werden kann. Die Studenten müssen auch zu erkennen lernen, was der Journalist mit seinem Bericht beabsichtigte, ob der Bericht sachlich neutral ist oder ein Engagement aufweist. Im ersten Semester müssen der Textwiedergabe Paraphrasierungs- und Substitutionsübungen (z.B. Nominalstrukturen in Verbalstrukturen auflösen, umgangssprachlichen oder gehobenen Wortschatz durch neutralen ersetzen) vorgeschaltet werden, die eine freie Wiedergabe im neutralen Sprachregister ermöglichen. Die Studenten müssen ebenfalls angehalten werden, substituierbare Details wegzulassen (Name von Personen und Institutionen, Titel und Position von Personen, Zeiten, Orten u.ä.) und solche Textteile syntaktisch umzustrukturieren (etwa durch Passivgebrauch).

4. Der nächste Schritt bei der Textvorbereitung ist die Textwiedergabe als Resümee. Dabei hilft die Aufstellung eines Wortgerüstes oder Gerüstes der Hauptaussagen des Textes aufgrund der inhaltlichen Textgliederung bzw. der Markierung von Schlüsselwörtern und Begriffen. Der Lektor kann die Textzusammenfassung durch einige gleichzeitig mit dem vorzubereitenden Text gegebene Fragen fördern, deren Beantwortung die wesentlichen Textaussagen rekonstruieren muß. Das Resümee darf keine persönliche Stellungnahme enthalten. Bei der sprachlichen Gestaltung des Resümees bietet sich die Gelegenheit für text- und themenbezogene syntaktische Übungen: Es sollen Satzgefüge gebraucht werden, in denen die Hauptinformationen in Hauptsätzen und die Nebeninformationen in verschiedenen Nebensätzen gebracht

werden. Das Resümieren kann auch so geübt werden, daß längere kroatische Zeitungsartikel aus dem jeweiligen Themenbereich in deutscher Sprache zusammengefaßt werden. Die Technik der Gliederung und Zusammenfassung wird auch bei der Vorbereitung der Kurzreferate angewandt. Die Tischvorlagen, die der Referent erstellt, enthalten die Textgliederung mit den wichtigsten Aussagen und den für den Artikel besonders spezifischen Wortschatz mit kroatischer Übersetzung.

Die wichtigste Voraussetzung bei der Textarbeit ist, daß alle erwähnten Aufgaben obligatorisch von allen Studenten gelöst und nicht fakultativ dem Willen der Einzelnen überlassen werden. Damit können auch die leistungsschwächeren Studenten an ein höheres Niveau herangeführt werden.

Umsetzung der Textarbeit

Die erarbeiteten Texte bilden die Grundlage für eine themenbezogene Diskussion. Die Diskussion kann mit einigen Fragen eingeleitet werden, die zum kritischen Vergleich der eigenen mit der Zielkultur auffordern. Diese Fragen erhalten die Studenten einige Tage vor der Diskussionsstunde, damit sie ihre Kenntnislücken in dem zu besprechenden Bereich durch Befragung von Informierten, Nachschlagen und Lektüre schließen können. Bei der Diskussion wird auf strukturiertes Sprechen geachtet, wenn notwendig, werden Diskussionsbeiträge in Stichworten oder Gerüsten aus kurzen Sätzen vorbereitet.

Zu jedem Themenbereich sollen ein bis zwei Aufsätze verfaßt werden. Bei der Aufsatzkorrektur und -beurteilung werden nicht nur sprachliche, sondern auch argumentative Fehler sowie die Fähigkeit zur kritischen Stellungnahme berücksichtigt.

Meiner Erfahrung nach führt eine solche Arbeit im ersten und zweiten Studienjahr nach einer gewissen Zeit – im Laufe des zweiten Semesters des ersten Studienjahres und des ersten Semesters des zweiten Studienjahres – zu einem erheblichen Motivations- und Leistungszuwachs und schafft eine solide Basis für differenzierte und weiter ausbaubare Deutschkenntnisse.

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 147–150

SEALSFIELDS *AUSTRIA* IN NEUEM LICHT

Marijan BOBINAC
(Universität Zagreb)

Charles Sealsfield – Karl Postl: *Austria as it is: or Sketches of continental courts, by an eye-witness. London 1828. Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents. Wien 1919.* Eine kommentierte Textedition, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Primus-Heinz Kucher, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 1994.

»Mon cher Comte, Je vous renvoye 'Austria as it is' ou avec plus de verité 'as it is not' avec mille remercimens. Je n'ais jamais lu un si ridicule tissu de faussetés, et en si mauvais Anglais, que j'oserais presque me flatter que tous mauvais que nous sommes cet ouvrages n'est point d'un Anglais.« Mit diesen Worten wendet sich 1828 Lord Cowley, der englische Botschafter in Wien, an den österreichischen Innenminister Sedlnitzky, nachdem die Veröffentlichung des in London im selben Jahr anonym erschienenen Buches *Austria as it is* auch in der habsburgischen Metropole bekannt wurde.

Dieses und andere Dokumente zur Rezeption des zugleich berühmten und vernachlässigten Textes von Charles Sealsfield alias Karl Postl, die englische Originalfassung und ihre erste vollständige deutsche Übersetzung (gedruckt in Wien 1919), ausführliche Kommentare und Anmerkungen, Auszüge aus der ersten deutschsprachigen Ausgabe (Raubdruck 1834) sowie ein instruktives, weiterführendes Nachwort über den Autor und den Text aus der Feder des Herausgebers enthält der umfangreiche Band, den für die angesehene Reihe des Böhlau-Verlages »Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur« der Klagenfurter Germanist Primus-Heinz Kucher besorgt hat.

Was hat den Herausgeber dazu bewogen, eine neue kommentierte Ausgabe der *Austria*-Schrift vorzubereiten,

da sie bereits im Rahmen eines umfassenden Projektes der Reprintausgabe von Sealsfields *Sämtlichen Werken* (hrsg. v. Karl J.R. Arndt, Bd. 1-24, Hildesheim – New York 1972-1991, Olms-Verlag) veröffentlicht wurde? Kucher sah sich zu seiner *Austria*-Edition durch die seiner Meinung nach enttäuschte Hoffnung veranlaßt, die Reprintausgabe »würde Sealsfield über die kanonisierten Amerika-Romane hinaus wieder einem breiteren Leserkreis zuführen«, was im besonderen »für die frühen kultur- und gesellschaftskritischen Schriften, wie z.B. den Amerika-Reisebericht und den *Austria*-Text« (S.5), gilt. Sein Anliegen sieht er ferner in der Tatsache gerechtfertigt, daß die neuere Sealsfieldforschung diesen beiden Werken viel mehr Aufmerksamkeit als die ältere schenkt, die sie als Anfängerarbeiten verworfen hat. Trotzdem – so der Herausgeber in seiner Vorbemerkung – kann noch immer nicht die Rede sein »von einer Verankerung des Austria-Textes im Umfeld kritischer Reaktionen auf die Wirklichkeit des Metternichschen Österreich, aber auch im Kontext der Reiseprosa jener Zeit« (S.5).

Die neue Edition setzt sich ausdrücklich zum Ziel, »den *Austria*-Text wieder zugänglich zu machen und in seiner Relevanz für das Gesamtwerk neu zu befragen« (S. 5). Den englischen Text des Erstdruckes übernimmt er aus der Arndtschen Reprint-Ausgabe, da keine Manuskriptteile oder Skizzen bekannt seien, nach denen die Textgenese rekonstruiert werden könnte.

Die erste vollständige deutsche Übersetzung der *Austria*-Schrift (von Viktor Klarwill, Wien 1919) zieht der Herausgeber für seine Ausgabe trotz zahlreicher Fehler und Auslassungen heran; statt einer Neuübersetzung führt er drei Arten von Siglen in die Klarwill-Fassung ein (je ein Zeichen für Auslassungen, Fehler und Einfügungen), womit der Leser die Differenzen zum englischen Original leicht feststellen kann. Die Lektüre des deutschsprachigen Textes wird durch aktualisierte bzw. neugeschriebene Anmerkungen und Kommentare erleichtert, wobei auch die »Notes« des Sealsfieldschen Originaldruckes berücksichtigt werden. Durch Literaturhinweise bietet Kucher dem interessierten Leser weitere Informationsmöglichkeiten an, da er sich in seinen Kommentaren offenbar nur auf das Wesentliche beschränken mußte. »Technische und finanzielle Vorgaben«, wie der Herausgeber betont, haben auch die Aufnahme der rezeptionsgeschichtlich bedeutenden französischen Ausgabe (*L'Autriche telle qu'elle est*, 1828) verhindert. Bedauerlicherweise sind im Buch einige Tippfehler stehen geblieben, die in einer Neuauflage (vielleicht als Taschenbuch) zu korrigieren wären.

Was jedoch für die Sealsfieldforschung vielleicht von größerer Bedeutung ist – nämlich die Entschlüsselung der anonymen deutschen Ausgabe von 1834 –, das ist Kucher nach einschlägigen Recherchen in einigen italienischen Archiven und Bibliotheken gelungen. Die besagte Publikation, die im Leipziger Verlag »Literarisches Museum« unter dem Titel *Seufzer aus Österreich und seinen Provinzen* erschienen ist, besteht eigentlich aus zwei miteinander lose verbundenen Teilen: aus der Raubübersetzung nach der ohnehin veränderten zweiten französischen Ausgabe des *Austria*-Textes (*Tablettes autrichiennes*, Bruxelles 1830), was bisher bekannt war, sowie – und hier zeigt sich Kuchers erfolgreiche Dechiffrierungsarbeit – aus Textabschnitten aus einer der wichtigsten oppositionellen Schriften des Risorgimento, nämlich *L'Italie sous la domination autrichienne* von Henry Misley (Paris 1832). Durch die genaue Analyse der beiden Bücher hat Kucher festgestellt, daß der Übersetzer/Herausgeber der *Seufzer*-Schrift Auszüge aus Misleys *L'Italie* durch Streichungen und Änderungen so weit verfremdet hat, daß die Zeitgenossen den Zusammenhang nicht mehr erkennen konnten. Gestützt auf eine dichte Indizienkette bzw. auf zusätzliche Materialien bekräftigt Kucher die Annahme der älteren Forschung, wonach die *Seufzer aus Österreich* dem Wiener Publizisten Anton Johann Groß-Horringer zuzuschreiben seien.

Die Edition enthält auch alle zugänglichen zeitgenössischen Rezensionen von *Austria as it is*, welche in den führenden englischen und französischen Zeitschriften erschienen sind und worüber Kucher in den »Zagreber Germanistischen Beiträgen« (2/1993, S. 37-50) bereits publiziert hat. Er bringt auch einige Zensurgutachten bzw. Reaktionen der österreichischen Regierungsstellen – und in diesem Zusammenhang auch den anfangs zitierten Brief des englischen Botschafters. Diese Dokumente, aus der älteren Sealsfieldliteratur übernommen, ließen sich nicht in den Wiener Archiven ebensowenig überprüfen wie weitere Akten über den *Austria*-Text entdecken: die Unterlagen zu Sealsfield sind nicht mehr auffindbar.

Interessant sind auch die von Kucher ausgewählten Dokumente zur Wirkungsgeschichte Sealsfields im 19. und 20. Jahrhundert, welche verschiedenen enzyklopädischen, biographischen und literaturgeschichtlichen Texten über Sealsfield entstammen; einen besonderen Platz in dieser Zusammenstellung findet das vom Exilschriftsteller Albert Ehrenstein gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in Amerika betriebene, dann schließlich aufgegebene Projekt einer englischen Ausgabe der Werke von Charles Sealsfield.

Den abschließenden Teil des Bandes bildet ein Nachwort über den Autor Sealsfield sowie über die wichtigsten formalen, inhaltlichen und rezeptionsgeschichtlichen Aspekte seiner *Austria*-Schrift. Da Kucher darüber schon zum Teil im letzten Heft unseres Jahrbuchs berichtet hat, sei hier nur an das Wichtigste erinnert. Einen gemeinsamen Nenner der frühen Reiseberichte von Sealsfield findet Kucher in den Bedürfnissen nach Emanzipation und Fortschritt, welche »zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund restaurativer Verhältnisse und der sozialen Frage« (S. 370) aufgebrochen sind. Mit seiner Tendenz zur Satire und mit seiner Verwandtschaft zu den damals populären Reiseberichten ermögliche der *Austria*-Text Formulierung der Kritik am Metternichschen System, ohne dabei Autopsie nachweisen zu müssen. Dieses Verfahren, betont Kucher, erinnert an jenes Heines in den *Reisebildern:* ein Verfahren »der Verflechtung von Publizistik und Dichtung, das der Signaturen« (S. 370). *Austria* fügt sich dadurch in die Gattung der Reiseberichte des Vormärz ein: »Er ist 'pragmatisch fundiert', d.h. er stützt sich auf konkrete, wenngleich erinnerte und verfremdete Reiseerfahrungen, und er ist 'subjektzentriert', indem er über eine Erzählerinstanz verfügt.« (S. 371) In seinem Anliegen, den Gegensatz zwischen Despotismus und Freiheit aufzuzeigen, entwirft Sealsfield »eine facettenreiche Vedute einer Welt, die nach Außen um den Anschein eines idyllischen Stilllebens bemüht« ist, »deren eigentliche Signatur jedoch die allgegenwärtiger staatlicher Präsenz und [...] Repression war, ein Stilleben, wo Stagnierendes im Synonym *natura morta* seinen idealen Rahmen vorfand« (S. 372).

Kucher versucht auch den Zusammenhang zwischen Sealsfields frühen Reiseberichten und seiner späteren Prosa herzustellen: das Frühwerk, v.a. der *Austria*-Text – betont er dabei – entpuppt sich als erstes Laboratorium für die darauffolgenden Romane, und zwar sowohl auf der Ebene der Struktur und der Komposition (der Text als eine Gesamtheit von Skizzen, verbunden durch die Erzählerinstanz, das Zurücktreten des heroischen Individuums) als auch auf der Ebene der gesellschaftlichen Anliegen und der Motivkomplexe (Konflikt zwischen Demokratie und Despotismus, zwischen 'Neuer' und 'Alter' Welt).

Seine *Austria*-Ausgabe, die unumgänglich für alle an Sealsfield, aber auch

allgemein am Vormärz Interessierten sein wird, schließt Kucher mit einem detaillierten Verzeichnis der Quellentexte sowie der einschlägigen Primär- und Sekundärliteratur ab.

ZUR ENTWICKLUNG DER ÖSTERREICHISCHEN RECHTSSPRACHE

Paul Roessler: *Entwicklungstendenzen der österreichischen Rechtssprache seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert: eine syntaktische, stilistische und lexikalische Untersuchung von Studiengesetzen und -verordnungen*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1994 (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich; Bd. 16).

Velimir PIŠKOREC
(Universität Zagreb)

Die Monographiereihe »Schriften zur deutschen Sprache in Österreich«, die in Verbindung mit Claus Jürgen Hufterer, Hans Moser und Ingo Reiffenstein vom Wiener Dialektologen Peter Wiesinger seit 1978 herausgegeben wird, ist nach einer siebenjährigen Zäsur wieder um ein Buch reicher geworden. Paul Roesslers Studie über die Entwicklungstendenzen der österreichischen Rechtssprache seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist das erste Buch, im Unterschied zu den meisten, dialektologisch und sprachsoziologisch angelegten Veröffentlichungen in dieser Monographiereihe, das sich mit einem, sozusagen, gesamtösterreichischen Thema beschäftigt. Ein anderer erwähnenswerter Aspekt, der bei Roessler Beachtung findet, ist die Tatsache, daß seine Monographie im Rahmen der »Schriften zur deutschen Sprache in Österreich« eine erste textlinguistische Untersuchung einer Fachsprache darstellt.

In der Einleitung wird zuallererst die Geschichte des österreichischen Studienwesens im Hinblick auf die analysierten Studiengesetze und -verordnungen in Abrissen dargestellt (S. 17-34). Darauf folgen methodologische Vorüberlegungen zur Rechtssprache als linguistisches Untersuchungsobjekt (S. 34-42). Der Autor geht davon aus, daß die Rechtssprache von Laien als »trocken«, »abstrakt«, »unpersönlich», »sperrig«, »umständlich«, »monoton«, »schwierig« be-

Zagreber Germanistische Beiträge 3(1994), 151–152

zeichnet wird. In dieser Studie versucht man aber zu ergründen, »welche exakten Kriterien zu den Stilcharakteristika der österreichischen Rechtssprache führen, wobei [...] mittels diachronischem Längsschnitt die sprachliche Entwicklung (als Chronologie von Synchronitäten) österreichischer Rechtstexte freigelegt werden soll«. Bei der Auswahl der zu analysierenden Rechtstexte wurden folgende Kriterien verwendet: 1) die Texte mußten einen thematischen Bezug zu Studienangelegenheiten haben; 2) sie »sollen einander längenmäßig entsprechen« und 3) die zeitlichen Abstände zwischen den einzelnen Texten sollen möglichst regelmäßig sein. In der Untersuchung wurden acht Rechtstexte analysiert: 1) *Grundsätze in Bezug des einzurichtenden Studienwesens* (1790), 2) *Philosophischer Studienplan* (1805), 3) *Allgemeine Studienordnung* (1850), 4) *Verordnung zur Lehramtsprüfung für Mittelschulen* (1897), 5) *Studien- und Prüfungsverordnung der Hochschule für Welthandel in Wien* (1930), 6) *Allgemeine Studienordnung für die wissenschaftlichen Hochschulen* (1945), 7) *Allgemeines Hochschul-Studiengesetz* (1966) und 8) *Universitäts-Studienevidenzverordnung* (1989). Der Textkorpus beinhaltet insgesamt 32.471 Wörter, die in 1.167 Sätzen vorkommen.

Der Hauptteil der Untersuchung ist eine Analyse der genannten Texte (S. 43-190), wo ein jeder studienbezogener Rechtstext aufgrund einer einheitlichen Matrix der Kriterien untersucht wird. Bei jeder Analyse gibt es eingangs eine kurze Information zum Aufbau und Inhalt des Textes. Auf der syntaktischen Ebene werden die Gesamtzahl der Wörter und Sätze, die Verteilung der Sätze nach Wortanzahl, die Verteilung von Einfachsatz, Satzgefüge und Satzreihe sowie die Verteilung der Satzklammern festgestellt. Die untersuchten Variablen auf der syntaktischen Ebene sind für die größere oder geringere Verständlichkeit der Texte schlüssig.

Verbbestand der Einfachsätze und Hauptsätze der Satzgefüge, Verteilung des Aktivs und Passivs sowie Substantive machen die Hauptvariablen der Untersuchung auf der stilistischen Ebene aus. Die -ung-, -niss-, -heit- und -keit-Bildungen, Nomen und Pronomen, personalkonkrete, abstrakte und formale Subjekte, Komposita und Attributgebrauch werden als substantivbezogene Variablen berücksichtigt.

Die Gesamtanalyse (S. 191-229) fußt auf den Einzelanalysen der untersuchten Texte, beinhaltet aber auch eine lexikalische Untersuchung der Rechtstexte, deren Lexik folgende Eigenschaften aufweist: Fachausdrücke anstelle gemeinsprachlicher Ausdrücke (z.B. »Zulassung« im Sinne von »Erlaubnis«, »Evidenthaltung« – fortlaufende Vervollständigung, »Ausfertigung« – Bearbeitung), gemeinsprachliche Ausdrücke mit fachsprachlicher Eigenbedeutung (z.B. »Körper /der Fakultätslehrer/ – Lehrerversammlung«, »Erscheinung« – Veröffentlichung, »Anerkennung/von Prüfungen« – Erklären der Gültigkeit) und spezifische Fachausdrücke (z.B. »Examinand« – Prüfling, »Approbation« – gesetzliche Zulassung, Bestätigung, »Vidierung« – Genehmigung).

Nach dem Literaturverzeichnis (1. Literatur zur Geschichte des österreichischen Studienwesens, 2. Sprachwissenschaftliche Sekundärliteratur und 3. Quellen) findet man im Anhang Anfänge der jeweiligen Quellentexte, »um dem Leser einen Einblick in die untersuchten österreichischen Studiengesetze und -verordnungen zu verschaffen«.