Zagreber Germanistische Beiträge

Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft

9

ZGB 9 (2000) (1-256) ZAGREB

UNIVERSITÄT ZAGREB
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

CODEN ZGBEEY ISSN 1330-0946 UDC 803.0+830

Zagreber Germanistische Beiträge

Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft

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)

Sekretär der Schriftleitung

Slađan Turković

Anschrift der Schriftleitung

Zagreber Germanistische Beiträge, Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb, Ivana Lučića 3, HR–10000 Zagreb, Tel. (01) 61 20 052

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

Bezugsbedingungen

Informationen auf Anfrage bei der Fa. Dominović Verlag.

Bestellungen und Auslieferung

Fa. Dominović Verlag, Postfach 555, Trnjanska 54/A, HR-10001 Zagreb, Tel.: +385-1-61 15 949; Fax: +385-1-61 14 240

Design

Franjo Kiš, ArTresor naklada, Zagreb

Satz

ArTresor naklada, Zagreb, Amruševa 9

Druck

KRATIS, Zagreb

Printed in Croatia

©
Abteilung für Germanistik
der Philosophischen Fakultät
der Universität Zagreb

ZGB 9 (2000) (1-256) ZAGREB

Zagreber Germanistische Beiträge

9

INHALT

LITERATURWISSENSCHAFT

SLAVIJA KABIĆ
Das literarische Tagebuch *Engelsbrücke* von Marie Luise Kaschnitz **1**

JAMIL GEORGE BARCHA
»Lyrik nach Auschwitz?«. Aspekte der österreichischen Nachkriegsliteratur bis Mitte der neunziger Jahre **31**

MARIJAN BOBINAC
Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit: Ulrich Becher, Fritz Kortner und Arnolt Bronner **45**

HERWIG GOTTWALD
Der Mythos nach der »Wende«. Christa Wolfs *Medea* **67**

RENATA CORNEJO
Die Subjektkonstitution des weiblichen Ich in der österreichischen prosa aus der Sicht des feministischen Poststrukturalismus. Am Bespiel der Werke von Waltraud Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart **89**

SVJETLAN LACKO VIDULIĆ
Die alltägliche Perversion. Das Motiv der sexuellen Paraphilie in den Texten der neuesten österreichischen Literatur **107**

SPRACHWISSENSCHAFT

TOMISLAV TALANGA
Deutsche Wochentagsnamen **141**

MARTIN SANDHOP
Die Laut-Buchstaben-Relation im Deutschen *159*

FACHDIDAKTIK

WERNER HÜLLEN
Ale Sprachen nebeneinander. Die Anfänge des Fremdsprachenunterrichts in Europa (1450–1700) *177*

MAJA HÄUSLER
Zur Entwicklung der Hörfertigkeit im Unterricht Deutsch als Fremdsprache *193*

NEVENKA BLAŽEVIĆ
Sprachintentionen und ihe Versprchlichungsmöglichkeiten. Kommunikationssituationen im Restaurant *207*

TAGUNGEN

UTE KARLAVARIS-BREMER
Ödön von Horváth-Symposium in Rijeka *221*

BESPRECHUNGEN

DRAGUTIN HORVAT
Kleine und große Lebensweisheiten *225*

VIKTOR ŽMEGAČ
Kraus und die Folgen *230*

DRAGUTIN HORVAT
Literatur und Politik *232*

MARIJA LUTZE-MICULINIĆ
Die literarische Moderne im Donauraum *235*

SVJETLAN LACKO VIDULIČ
Satire zwischen Weltkrieg und 'Anschluss' *238*

MARIJAN BOBINAC
Endlich ein Horváth-Handbuch *241*

GERIENA KARAČIĆ
100 Jahre Fremdsprache in Frankreich und England *245*

RITA BRDAR-SZABÓ
Objektivität und Subjektivität im erlebten Raum *251*

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 1–29

DAS LITERARISCHE TAGEBUCH *ENGELSBRÜCKE* VON MARIE LUISE KASCHNITZ

Slavija KABIĆ
(Universität Split / Philosophische Fakultät Zadar)

Zusammenfassung

Nach den einführenden theoretischen Überlegungen zu dem Begriff und den Inhalten des literarischen Tagebuchs in der Literatur des 20. Jahrhunderts werden am Beispiel des Werkes *Engelsbrücke* (1955) von Marie Luise Kaschnitz die Merkmale des im Sinne des literarischen Kunstwerkes aufgefaßten und gestalteten Tagebuchs aufgezeigt, bzw, es wird eine mögliche Poetik des Tagebuchs als literarischer Form entwickelt. Aus Fakten und Fiktionen und mit Hilfe vieler Ich-Figuren schafft die Diaristin Kaschnitz mit ihren »Römischen Betrachtungen« ein Werk als Ort des Monologs mit sich selbst sowie des Dialogs mit der äußeren Welt.

»Das erste, das einzige,
was wir fassen und halten können,
ist das eigene Ich.«[1]

Zahlreiche Abhandlungen sind im Laufe des 20. Jahrhunderts über die Form und den Inahlt des Tagebuchs entstanden, wobei fast immer die gleichen Diaristen im Mittelpunkt der Forschungen standen (z.B. Franz Kafka, Friedrich Hebbel, Franz Grillparzer, Johann Wolfgang Goethe, Gottfried Keller, Sören Kierkegaard, Theodor Haecker, Ernst Jünger, Robert Musil u.a.).

Man unterschied sehr ungern oder oberflächlich zwischen dem echten/eigentlichen/intimen Tagebuch auf der einen Seite und dem literarischen/fiktionalen/fiktiven/fin-

[1] Marie Luise Kaschnitz: *Vom Ich*. In: M. L. Kaschnitz: *Menschen und Dinge 1945*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag 1985, 107 S., hier S. 14.

gierten Tagebuch auf der anderen.[2] Die primäre diariastische Produktion – nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern auch im 20. Jahrhundert – ging der Sekundärliteratur, vor allem den Forschungen über das literarische Tagebuch, voran.

Erst die zwei großen Tagebücher Max Frischs, *Tagebuch 1946–1949* (1950) und *Tagebuch 1966–1971* (1972), regten nach dem Zweiten Weltkrieg eine viel gründlichere und kompetentere Beschäftigung mit den Postulaten des Tagebuchs als literarischer Form bzw. mit dem literarischen Tagebuch an. Gleich am Anfang seines *Tagebuchs 1946–1949* schreibt Frisch:

> Vom Sinn des Tagebuchs.
> Wir leben auf einem laufenden Band, und es gibt keine Hoffnung, daß wir uns selber nachholen und einen Augenblick unseres Lebens verbessern können.[3]

und im späteren Gespräch mit Horst Bienek erörtert er das inzwischen Geschriebene, eigentlich seine Poetik, die sich nicht nur auf seine (literarischen) Tagebücher beizehen läßt:

> [...] die Form des Tagebuchs, so wie ich es für mich entwickelt habe [...] ich spreche vom Tagebuch als literarische Form [...], das über ein Logbuch der Zeitereignisse hinausgeht, das die Wirklichkeit nicht nur in den Fakten suchte, sondern gleichwertig in Fiktionen [...].[4]

So hatte man im Laufe der Zeit eine immer immensere Tagebuchherstellung von Schriftstellern, in deren Gesamtwerk man auf die Tagebücher sehr oft als auf 'Waisen' herabsah und sie als halbliterarische Produkte/literarische Halbprodukte aus der Werkstatt der Literaten betrachtete. Man wagte nur ungern, das Literarische (=das Künstlerische) vom Nichtlite-

[2] An dieser Stelle sei nur das Werk von Gustav René Hocke: *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*. Wiesbaden und München, Limes, [3]1983, 536 + 600 S. erwähnt, in dem Hocke das eigentliche, echte, reine Tagebuch am Beispiel von mehr als hundert Tagebuchschreibern bzw. mit den Auszügen aus ihren Tagebüchern vor die Augen des Lesers führt und diesen Tagebuchtyp so definiert (ebenda, S. 20–21): »Den 'reinsten' Tagebüchern der letzten fünfhundert Jahre ist eins gemeinsam: die Unmittelbarkeit, der Verzicht auf Stilisierung, das Nebeneinander von Persönlichem und Sachlichem, im Fragmentarischen die Mischung von Staccato und Legato. [...] Das echte Tagebuch zeichnet sich durch eine ähnliche Zweckfreiheit [wie das 'automatische Schreiben', S. K.] aus, durch das Fehlen der Aufmerksamkeit auf berechnete Wirkung. Es soll weder belehrt noch erbaut, noch getröstet oder gar divertiert werden; es gibt keine Fabel, keinen kausal konstruierten Handlungsablauf und keine prädisponierte logische Einheit ...«

[3] Max Frisch: *Tagebuch 1946–1949*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 1148), 1987, S. 18.

[4] Horst Bienek: *Max Frisch*. In: H.B.: *Werkstattgespräche mit den Schriftstellern*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1969, S. 23–37, hier S. 26.

rarischen eines Tagebuchs abzugrenzen, überhaupt, eingehende Forschungen über das Wesen des literarischen Tagebuchs zu unternehmen.

Das Gemeinsame der beiden Haupttypen des Tagebuchs – von der Definition des Tagebuchs ausgehend – beruht auf der Außenform bzw. auf dem chronologischen Zeitverlauf der aufgezeichneten Ereignisse eines Ichs, und er läßt sich mit den Zeit- und Ortsangaben bestimmen.

Auch die Fülle und die Buntheit von Inhalten, die neben dem Notieren der unmittelbar erlebten Gegenwart sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft miteinschließen können, geben keineswegs eine klare Abgrenzung zwischen den zwei Tagebuchtypen ab.

Das Schlüsselwort im echten Tagebuch ist die Wahrheit/Aufrichtigkeit des Geschriebenen, während das Tagebuch – stellte man im Laufe der letzten vier Jahrzehnte fest –, in dem der Diarist auch das Erfundene, die Fiktion (Skizzen von zukünftigen Arbeiten, fertige literarische Arbeiten u. ä.) aufzeichnet, als literarisches/fiktionales Tagebuch bezeichnet wird.

Wenn der Autor einer der ältesten Abhandlungen über das Tagebuch, Richard R. Meyer, über das *moderne* Tagebuch spricht, definiert er es nicht, aber aus dem Kontext geht hervor, daß er die neuzeitlichen Tagebücher im Sinne hat. Für die ersten modernen Tagebücher hält er jene um die Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Werke, da ihre Autoren (vor allem Herder und Hamann, danach Lichtenberg, am wenigsten Lavater) ernstaft mit der Gestaltung ihres Ichs und der Welt als Ganzem beschäftigt waren. Diesem kann hinzugefügt werden, daß für Meyer das Tagebuch als literarisches Denkmal nicht älter als hundert Jahre ist, obwohl er die Begriffe wie 'echt', 'literarisch' oder 'fingiert' nicht klar voneinander unterscheidet.[5]

[5] Richard R. Meyer: *Zur Entwicklungsgeschichte des Tagebuchs*. In: *Gestalten und Probleme*. Berlin, Georg Bondi, 1905, S. 281–298. – Meyers Arbeit erschien zum ersten Mal 1889. Während Meyer vom *moderen Tagebuch* spricht, interessiert Uwe Schultz – siebzig Jahre später – das Verhältnis des *modernen Autors* zum Tagebuch: Uwe Schultz (Hrsg.): *Das Tagebuch und der moderne Autor*. München, Hanser Verlag 1965, 131 S. In der Antwort des Schriftstellers Wolfgang Koeppen: *Unlauterer Geschäftsbericht*, ebenda, S. 5–19, hier S. 7 und 9, scheinen alle diaristischen Erfahrungen zusammengekommen zu sein, während der Raster der moderen Autoren von Marc Aurel und Augustin bis Dostojewski, Camus, Gombrowicz, Kierkegaard oder Goethe reicht. Nicht die historische Zeit entscheidet über die Modernität der Autoren, sondern auch die Konventionen, aber auch die Kunst eines jeden Autors, auf welche Weise er aus seiner schöpferischen Einsamkeit neue, wundersame Welten schaffen wird: »Das Tagebuch des moderen Autors ist sein Werk, sein Oeuvre; es ist alles, was der Autor geschrieben hat, was er zu bieten, was er gelebt hat. [...] Das Tagebuch ist ein von Hiob begonnenes Gespräch [...], das der Autor mit sich führt oder mit Gott oder mit seiner Verzweiflung an Gott. Dieses Gespräch – eigentlich meist ein Monolog – wird fortgeführt werden bis zum Untergang dieser Welt und vielleicht noch lange über das Ende unseres Vorstellungsvermögens hinaus. Hiob hat viele Namen.«

Mitte der fünfziger Jahre setzte Albert Gräser sich mit den Hauptmerkmalen des literarischen Tagebuchs in seiner Studie *Das literarische Tagebuch*, in der den Diaristen Sören Kierkegaard, Franz Kafka, Leo N. Tolstoj und Ernst Jünger je ein Kapitel gewidmet wird und die mit dem Abschnitt zur »Theorie des literarischen Tagebuchs« schließt, auseinander:

> Es ergibt sich von selbst, daß alle Arten von Tagebuchaufzeichnungen, die nicht die Hand des Künstlers verraten, unberücksichtigt bleiben müssen. Aber auch Künstler, Dichter und Schriftsteller führen ein Tagebuch, das damit noch lange nicht zum Kunstwerk wird. Dazu müssen noch andere Voraussetzungen erfüllt sein: zuerst die Absicht des Schreibers, sein Tagebuch-Werk künstlerisch zu gestalten. Dieser künstlerische Wille äußert sich vor allem darin, daß ein Tagebuch zur Veröffentlichung bestimmt ist. Doch auch eine noch so wohlgemeinte künstlerische Absicht genügt nicht. Das Tagebuch muß in sich Strukturen und Elemente eines künstlerisch-literarischen Werkes tragen. Ist dies erfüllt oder auch nur annähernd erreicht, dann können wir von einem literarischen Tagebuch sprechen. Und allein dieses Tagebuch ist eine Kunstform, eine literarische Gattung.[6]

Horst Steinmetz meint, »daß Begriff und Gattung des literarischen Tagebuchs außerordentlich amorph, ja kaum sinnvoll zu benutzen sind« und setzt gleich mit der Behauptung, die an Gräsers Meinung lehnt, fort:

> [...] Offenbar gehören alle Tagebucher dazu, die für eine Veröffentlichung bestimmt sind. Daneben ist die Neigung festzustellen, Tagebücher dann als literarisch zu bezeichnen, wenn Dichter oder Schriftsteller ihre Verfasser sind. [7]

Aus Gräsers und Steinmetz' Überlegungen ginge aber hervor, daß die bewußte Absicht, ein Tagebuch zu führen, und/um es danach zu veröffentlichen, direkt mit dessen Wert als literarisches Tagebuch/Werk verbunden sein könnte, so daß nach solcher Bewertung auch der Autor des intimen Tagebuchs (*journal intime*), der schon am Anfang vorhat, sein Tagebuch ans Tageslicht zu bringen, ein literarisches Tagebuch schreibt. Das würde auch heißen, daß die am Beginn der Tagebuchführung bewußt gefällte Entscheidung des Diaristen über die Veröffentlichung des Tagebuchs dieses im voraus als literarisch bestimmt, ohne daß dabei seine literarische Qualität mit in Betracht gezogen wird.

[6] Albert Gräser: *Das literarische Tagebuch. Studien über Elemente des Tagebuchs als Kunstform*. Saarbrücken, West-Ost-Verlag 1955, 142 S., hier S. 12.

[7] Horst Steinmetz: *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1973, 110 S., hier S. 14.

In den echten oder intimen Tagebüchern, in den Notiz-Tagebüchern (z.B. Pietisten, E. T. A. Hoffmann, Novalis, Grillparzer, Goethe, Amiel, B. Constant, Th. Mann) schließt die Absicht der Autoren, die Tagebücher zu Lebzeiten oder posthum zu veröffentlichen, nicht *a priori* ein, daß die Werke von künstlerischem Rang entstehen werden. Auf welche Art und Weise der Tagebuchschreiber die Idee von bewußt Notiertem verwirklichen und in welchem Maße ihm die Stilisierung des Aufgezeichneten, d.h. die Gestaltung eines literarischen Kunstwerkes gelingen wird, kann mit der Absicht der Veröffentlichung nicht in kausale Verbindung gebracht werden.

Es stellt sich die Frage, wie gerechtfertigt solche Meinungen und/oder Wertungen der Literaturwissenschaftler sind, daß es sich um ein literarisches Werk handelt, wenn der Autor ein Schriftsteller ist. Selbst wenn aus der Fülle von Tagebüchern die Tagebücher der Nicht-Schriftsteller ausgeschlossen worden wären, ginge aus dem schon Gesagten klar hervor, daß auch die Bedingung, es ginge um das Tagebuch eines Schriftstellers, nicht genügt, dieses Werk automatisch als 'literarisch' zu werten. Danach würden alle Formen der diaristischen Literatur, die die Schriftsteller (vor allem Romanschriftsteller, Dramatiker, Dichter) durch Jahrhunderte geschrieben haben, als literarische Tagebücher aufgefaßt werden.

Wenn Horst Rüdiger die Frage nach der Anziehungskraft des Tagebuchs für den heutigen Autor stellt, setzt er zuerst die zwei Ebenen des Tagebuchs (Aufrichtigkeit-Wahrhaftigkeit) entgegen, d.h. er denkt an das echte Tagebuch und die Fiktion als Eigenschaft der tatsächlich echten, etablierten, literarischen Arten, unterläßt aber nicht, sich mit der Entstehungsweise des literarischen Tagebuchs zu beschäftigen und es zu bestimmen:

> Ist das moderne literarische Tagebuch eine Mode wie einst das Sonett, der Künstlerroman, das Schicksalsdrama – oder spiegelt sich in der Vorliebe für diese Form der Drang nach einer durch die Fiktion nicht zu erfüllenden Wahrhaftigkeit? [....] Aber als literarisches Werk erhebt es [das Tagebuch, S. K.] [....] ästhetische Ansprüche; es ist als Kunstwerk gemeint und konzipiert und wird als solches gewertet. [8]

Wenn das Tagebuch für seinen Schreiber zum Ort des Aufzeichnens von Skizzen, literarischen Entwürfen oder fertigen literarischen Arbeiten, d.h. wenn es zu seiner literarischen Werkstatt wird, wird das Tagebuch zum literarischen Tagebuch (z.B. bei M. Frisch, M. L. Kaschnitz, H. Böll, S. Kierkegaard: es entfaltet dabei seine Möglichkeiten, die nicht als Gesetz ver-

[8] Horst Rüdiger: *Das Tagebuch als Literatur*, »Jahrbuch 1975. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung«, Darmstadt-Heidelberg, Lambert Schneider 1975, S. 24–35, hier S. 27 und 33.

standen werden sollten). Erst in diesem Punkt zeigt das Tagebuch, daß es durch seine Inhalte bestimmt wird: fiktive Inhalte = literarische Inhalte = Kern des literarischen Tagebuchs:

> Von hier aus gelangt man zu einem Unterschied zwischen literarischen und nichtliterarischen Tagebüchern [....]: das literarische Tagebuch unterscheide sich vom nichtliterarischen durch seine stilistische Gestaltung, durch seine 'sorgfältige literarische' Anlage.[9]

Wichtig ist die Frage nach der Fiktionalität eines literarischen Tagebuchs, nach den Zusammenhängen zwischen den Bezeichnungen 'literarisch' und 'fiktional': In welcher Verbindung stehen literarische und fiktive Tagebücher, die an einigen Stellen in dieser Arbeit als Synonyme oder Ergänzungen füreinander stehen? Handelt es sich um identische Termini oder um den untergeordneten und übergeordneten Begriff? Um was für Werke handelt es sich bei Kaschnitz' Werk *Das Haus der Kindheit* (1956)[10] oder Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch* (1957)?[11] Die 'Tagebuchartigkeit' ist zweifellos das Merkmal beider (autobiographischer) Werke, aber das Fiktionale/das Erfundene darin hat in den Geschichten beider Werke eine gleichwertige Stellung wie die Fakten aus der erlebten Wirklichkeit beider Autoren-Diaristen. Den 'diaristischen' Charakter von *Das Haus der Kindheit* bestimmt die Aufteilung der Geschehnisse in 126 Abschnitte-Geschichten, die durch die innere Struktur die Chronologie bzw. die Suche eines diaristischen Ichs nach dessen verlorenen Kindheit betont, aber dieses Ich ist nicht eindeutig und nicht immer mit dem Ich der Autorin/Erzählerin identisch.

Mit dem Titel seines Werkes bestimmt Böll es als Tagebuch, aber die Zeitangaben bleiben völlig aus. Das 'Diaristische' (das Verlaufen der Zeit) taucht seltsamerweise in den Titeln der Kapitel-Geschichten-Tagebuchnotizen auf (z.B. die Anfangsgeschichte: »1 Ankunft I«, die Schlußgeschichte: »18 Abschied«), und diese Bezeichnungen, die die Reise eines Ichs als Bewegung in Zeit und Raum festhalten, runden das fragmentarische diaristische Ganzes um. Das diaristische Ich entdeckt das irische Volk durch erschütternde und reizende Geschichten über seine Vergangenheit, Gegenwart und seine fast voraussehbare Zukunft. Obwohl das persönliche Ich des Schriftstellers Böll in fast jeder Geschichte erkennbar ist, da er die Reise durch Irland als die Suche nach seinen irischen und katholischen Wurzeln

[9] Horst Steinmetz, ebenda, S. 14.

[10] Marie Luise Kaschnitz: *Das Haus der Kindheit*. Hamburg, Claassen Verlag, Neuausgabe 1986, 125 S.

[11] Heinrich Böll: *Irisches Tagebuch*. Köln–Berlin, Kiepenheuer & Witsch 1969, 157 S.

unternimmt, so daß auch die Zahlen der Geschichten-Tagebuchnotizen den Eindruck von 'Stationen' auf der Suche nach dem eigentlichen, wahren Ich hinterlassen, ist dieses Werk für Böll nicht nur eine Art Selbstbekennen, sondern Böll ist auch um die ästhetische Gestaltung von Geschichten bemüht. Dadurch könnten die beiden Werke als literarische und/oder fiktive Tagebücher gewertet werden, vor allem könnte die letztere Bezeichnung auf *Das Haus der Kindheit* als sonderbare Bindung von Traum und Wirklichkeit, von Gegenwärtigem und Vergangenem, von geprüften Tatsachen der äußeren Welt und künstlerischer Erleuchtung zutreffen, wobei die (auto)biographische Grundlage der beiden Tagebücher von geringer Wichtigkeit ist:

> ALS ICH AN BORD des Dampfers ging, sah ich, hörte und roch ich, daß ich eine Grenze überschritten hatte; [....] Sturm ist draußen aufgekommen, das Gebrüll der Brandung tönt herauf, und die junge Frau legt die Zeitung aus der Hand, steht auf, tritt ans Fenster und blickt in die Bucht hinaus; schwarz wie uralte Tinte sind die Felsen, obwohl die Münze des Mondes klar und voll über der Bucht schwebt; [....] Öllampen und Kerzen brennen jetzt vor allen Heiligenbildern, und Marys Füße, die Halt suchen, pressen sich gegen die Stäbe des Betts, rutschen aus, und man sieht jetzt ihre Füße: weiß, zart, kräftig: die schönsten Füße, die die junge Arztfrau je gesehen hat [...].[12]

> Es fing damit an, daß ein Unbekannter auf der Straße vor mir stehenblieb und das Wort auf mich richtete. [....] Zitternd und mit den Zähnen klappernd betraten die Kinder ein hoch über die schwarze Wasserfläche ragendes Brett und ließen sich, auf einen Kommandoruf des Mannes hin, von seinem leicht schwankenden Ende in die Tiefe fallen.[13]

Hier ist die Frage angemessen, ob in den angeführten Beispielen die Rede von literarischen Tagebüchern ist, da ihre Autoren Literaten sind, die die erlebte, aber auch ihre eigene, erfundene, Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln in literarische Werke verwandelt haben, die man für Fiktion hält (ungeachtet dessen, ob manche Ereignisse in der realen Welt begründbar sind), bzw. ob man das Attribut 'fiktiv' (= das fiktive Tagebuch) im strengen lexikalischen Sinne als »nicht existierend, erdichtet, erfunden, angenommen oder unterstellt« versteht. Wie geht man mit Steinmetz' Versuch um, wenn er das literarische Tagebuch mit dem fiktiven Tagebuch gleichsetzt, da im Kern des Letzteren die Imagination bzw. die Fiktion liegt?

[12] H. Böll, ebenda, S. 9 : »1 Ankunft I«– das Ich-Erzählen; S. 95–97: »10 Die schönsten Füße der Welt«: das Erzählen in der 3. Person.

[13] M. L. Kaschnitz: *Das Haus der Kindheit*, S. 7 (1. Abschnitt) u. 69 (75. Abschnitt).

> Die Dinge könnten unter Umständen etwas übersichtlicher werden, wenn man die Bestimmung »literarisch« nicht von stilistischen oder kompositionellen Qualitäten abhängig machte, sondern statt dessen in die Nähe von »fiktional« rückte. Literarische wären dann diejenigen Tagebücher, die als Literatur gemeint sind, als fiktionale Gebilde. [....] Hiernach hat man im Prinzip zwei Kategorien von Tagebüchern zu unterscheiden: fiktive und nichtfiktive. [....] Ein literarisches Tagebuch wäre also ein fiktives Tagebuch, das als Fiktion zur Literatur gehörte. Das »echte« Tagebuch eines Literaten wäre demnach kein literarisches, unbeschadet seiner stilistischen Qualitäten oder seiner fiktionalen Einlagen.[14]

Die Literaturwissenschaftler, die sich mit den Unterschieden zwischen der »echten« (unechten!) und tatsächlich echten – literarischen – Diaristik beschäftigen, können die Worte Steinmetz' über literarische und nichtliterarische Tagebücher am Beispiel von Kierkegaards Tagebüchern[15] in Erwägung ziehen bzw. sich darin versuchen, die zwei hervorragenden Kunst- und Sprachwerke voneinander zu »trennen« (d.h. das eine der beiden zu degradieren), da es sich im Kern des einen um Wirklichkeit, im Kern des anderen um die Imagination handelt:

> Tatsächlich geführte Tagebücher bleiben, auch wenn sie stilistisch, 'literarisch' ausgefeilt sind, nichtliterarische Tagebücher. Eindeutig zur Fiktion müssen alle Romane und Novellen in Tagebuchform gerechnet werden.[16]

Trotz Steinmetz' streng und konsequent ausgeführter – aber auch verwirrender – Bestimmungen können die Attribute 'literarisch' und 'fiktiv' bzw. die gehörigen Inhalte identisch sein, falls das Merkmal 'fiktiv' den beiden gemeinsam ist. Der »gewöhnliche« Roman, die Novelle oder das Drama sind Werke der Fiktion, wie auch der autobiographische Roman, der Ich-Roman oder das fiktive Tagebuch: Die im Mittelpunkt dieser literarischen Arten stehenden Personen waren nie Teil des *tatsächlich* erlebten/gelebten Lebens, sie sind fiktive Figuren, deren Identifikation mit historischen Persönlichkeiten nicht von großer Bedeutung ist.

Das literarische Tagebuch aber entsteht als Zusammenschmelzen von wirklichen Tatsachen (persönliches Leben des Tagebuchschreibers, d.h.

[14] H. Steinmetz, ebenda, S. 15.

[15] In den *Tagebüchern*, einem echten auf erlebter Wirklichkeit gründenden Werk, schreibt Kierkegaard über sein Verhältnis zu seiner Verlobten Regine Olsen; im *Tagebuch des Verführers*, einem Teil seines Werkes *Entweder-Oder*, handelt es sich um ein fiktives/fingiertes und intimes Tagebuch, mit Cordelia und Johannes als Hauptthelden, obwohl auch diesem Werk die Wirklichkeit zugrunde liegt. – Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Tagebücher* (Auszüge). In: G. R. Hocke, ebenda, S. 743–755; S. Kierkegaard, *Dnevnik zavodnika. Iz »Dnevnika«*. Beograd, BIGZ 1975, 158 S.

[16] H. Steinmetz, ebenda, S. 15.

was er gesehen, erlebt, woran er sich als private Person erinnert hat: als solcher ist er mit dem Autor identisch) und Fiktionalem (als Ergebnis von Gestaltung – Verwandlung der Wirklichkeit: als literarische Werkstatt = »Fabrik der Fiktion« = Tagebuch und als Ort des Aufzeichnens von literarischen Skizzen und Entwürfen, fertigen Geschichten, Gedichten, Dramen).

Deswegen ließen sich die Unterschiede zwischen dem fiktiven und dem literarischen Tagebuch als Unterschiede zwischen dem »nichtgelebten« Leben der (fiktiven) Figuren im ersten und in der Beweisbarkeit der autobiographischen Elemente beim anderen Tagebuch feststellen, d.h. im literarischen Tagebuch ist die Fiktionalität von zwei Arten: Der Diarist »erfindet« Geschichten oder Gedichte oder er macht Skizzen über neue Arbeiten, und es scheint so, als ob sie dem Inhalt nach in keinerlei Zusammenhang mit seinem persönlichen Leben stünden, andererseits fiktionalisiert der Diarist die erlebte, reale Wirklichkeit.

1955 erschien das Werk von Marie Luise Kaschnitz (1901–1974) unter dem Titel *Engelsbrücke*.[17] Nach seinem Erscheinen sprachen die Literaturkritiker vom »Tagebuch«, bzw. vom »römischen Tagebuch«, obwohl der Untertitel »Römische Betrachtungen« lautete.

Spätere Interpreten – da in den sechziger und siebziger Jahren eine viel buntere, nach Inhalt und äußerer Form sehr ähnliche Prosa in der Werkstatt der Autorin entstanden ist – bedienten sich verschiedener Ausdrükke, um den Charakter ihrer autobiographischen Prosa zu bestimmen, und es schien, daß dabei alle Recht hatten.

Nämlich selbst die Autorin gebrauchte an mehreren Stellen in *Engelsbrücke* den Begriff »Tagebuch«, obwohl nach der Außenform schließend und auf den ersten Blick (ähnlich wie ein Jahr später in ihrer Prosa *Das Haus der Kindheit*) es sich eigentlich überhaupt nicht um das Tagebuch im gewöhnlichen Sinne des Wortes handeln konnte: Das so gewöhnliche diaristische Requisit – das Datum bzw. die Zeitangaben – blieben aus.

In diesem Aufsatz geht es darum, zu zeigen, daß es sich bei *Engelsbrükke* nicht nur um ein Tagebuch, sondern um ein literarisches Tagebuch handelt, das die Autorin von Anfang an mit der Absicht schrieb, es danach zu veröffentlichen und daß sie dabei den Stoff literarisch gestaltete.

Bevor auf die inhaltlich-thematische Problematik wie auch auf die Technik und Erzählperspektiven in *Engelsbrücke* eingegangen wird, wird unsere Aufmerksamkeit auf jenes allgemeine Merkmal des Tagebuchs gelenkt, das es von anderen literarischen Formen unterscheidet, nämlich auf seine äußere Form.

[17] Marie Luise Kaschnitz: *Engelsbrücke. Römische Betrachtungen.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, 7., neu durchgesehene Auflage, 283 S. – In der Folge wird aus diesem Werk im Haupttext als (E, »Titel der Geschichte«, Seitenzahl) zitiert.

Die so gewöhnliche Trennung der Aufzeichnungen, die die Notizen des einen Tages von den Notizen des nächsten trennen sollten, nämlich durch ein Datum als die klarste Abgrenzung des im Kalender sichtbaren Zeitverlaufs, ist nicht das Merkmal dieses Werkes, was zu einer neuen Charakteristik des Tagebuchs, das die Schriftsteller als literarisches Werk schreiben, wird.[18]

M. L. Kaschnitz trennt bzw. grenzt ihre Eindrücke und Gedanken von einem Tag von den Ereignissen des anderen/nächsten Tages durch die Titel, denen die Geschichten folgen, ab. Deswegen könnte das ganze Werk als Sammlung von Geschichten bzw. Erzählungen bezeichnet werden. *Engelsbrücke* besteht also aus 170 »Geschichten« verschiedener Länge, die im Durchschnitt anderthalb bis zweiundeinhalb Seiten betragen.

Trotzdem bestimmte die Autorin den chronologisch-diaristischen Charakter ihres Werkes auf eine unauffällige Weise, und zwar durch das Einfügen von geheimen Zeichen. Das Erwähnen von bedeutenden Feiertagen oder von Monaten, die Beschreibung von für die bestimmte Jahreszeit kennzeichnenden Wettererscheinungen oder adverbiale Zeitbestimmungen im Text oder im Titel der Geschichte (»gestern«, »heute Abend«, »dieses Jahr«) deuten das Diaristische des Werkes an.

Das Verfolgen dieses sonderbaren Zeitmosaiks kann auch die Dauer des diaristischen Jahres bzw. des Schreibens des römischen Tagebuchs bestimmen helfen:

- Zehn Jahre nach dem großen Krieg – eine Zeitlang war ich geneigt, meine Aufzeichnungen unter diese Überschrift zu stellen (E, 13)
- Es ist jetzt gerade ein Jahr her, daß ich in Brüssel war (E, »Erinnerung an Brüssel«, 65)[19]
- In den Farnesinischen Gärten auf dem Palatin Ausverkauf des Sommers, verschrumelte Rosen, Chrysanthemen- und Zinnienblüten (E, »Nachsommer auf dem Palatin«, 72)

[18] Vgl. Andrea Zlatar: *Od teorije autobiografije do dnevničkog istraživanja: Philippe Lejeune* (*Von der Theorie der Autobiographie bis zu diaristischen Forschungen: Philippe Lejeune*). »Umjetnost riječi«, XL, 2–3, Zagreb 1996, S. 225–237, hier S. 232: »Vremenska i prostorna smještenost događaja, kao i samoga čina pisanja, obilježja su klasičnoga dnevnika. Dvadesetostoljetni dnevničari često napuštaju obavezu da svoje dnevničke zapise označavaju konkretnim nadnevkom (datum i mjesto pisanja).«[»Die zeitliche und räumliche Situierung der Ereignisse wie auch des Aktes des Schreibens sind die Merkmale des klassischen Tagebuchs. Die Diaristen des 20. Jahrhunderts verzichten oft auf die Pflicht, ihre Aufzeichnungen mit einem konkreten Datum (dem Datum und dem Ort des Schreibens) auszustatten.«]

[19] M. L. Kaschnitz war in Belgien im September 1952 und nahm an der Internationalen »Biennale der Dichtung« in Brüssel teil. (Nach: Dagmar von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main und Leipzig , Insel Verlag ^{2}1993, S. 209) Das könnte bedeuten, daß sie mit dem Tagebuchschreiben im September 1953 angefangen hat, was die nächste Aufzeichnung über den Nachsommer bekräftigt.

- Der fünfte März 1953, es liegt noch Schnee (E, »Tagebücher«, 95) – diese Notiz kann als Fiktion verstanden werden, S. K.)
- Weihnachtsmarkt auf der Piazza Navona (E, »Weihnachtsmarkt«, 109)
- In der Krippenausstellung im Palazzo Braschi (E, 111)
- [....] um die Weihnachtsmitternacht (E, »Christnacht«, 113)
- Das geschah mir jetzt, als ich von Eugene O'Neills Tod erfuhr (E, 101)[20]
- Daß zu dieser Stunde über Rom ein Schneefall niederging und ein eisiger Wind (E, 144)
- In diesen Tagen, denen der Erprobung der Wasserstoffbombe (E, »Wasserstoffbomben«, 148)[21]
- Die Stunden unmittelbar nach C.'s Tod waren unheimlich (E, »Ludovicus«, 155)[22]
- Die [....] so peinvoll öden Festtage [....] das Osterfest [....] mit gebackenen Lämmern (E, »Glockenreise«, 157)
- In Frankfurt ging ich zu dieser Zeit des Jahres, im April oder Mai, (E, 159)
- [....] die Märzwiesen mattgrün, auf dem Kandel noch Schnee (E, 161)
- Das erste Schwimmen im Meer, heuer sehr spät (E, »Ostia, Ende Mai«, 166)
- Wir sahen die Villa des Cicero, an der Küste bei Formia gelegen, an einem Julinachmittag (E, 215)
- Rom im Hochsommer, das sind die langen Alleen von Oleanderbäumen (E, »Rom im Hochsommer«, 229)
- Ein plötzlich auftauchendes Gegenbild der römischen Sommerhitze (E, 230)
- Jetzt, im September, blüht dort das flockige Wollgras (E, 246)
- Im Herbst, noch ehe die großen Äquinoktialstürme das Mittelmeer aufwühlen (E, 256)
- Auf dem Hügel über der Stadt Tarquinia im November an einem milden, sonnigen Tag (E, 275)
- Ein Tagebuch zu Ende bringen macht vieles augenfällig, zum Beispiel die Kürze eines Jahres – schon wieder wehen über die Straßen die schönen Blätter der Platanen, wieder erhebt sich in der Altstadt der Geruch der Holzkohlenfeuer. [....] Ein Jahr lang hat man das ausführlich behandelt [....] (E, »Zu Ende«, 282)

[20] Der amerikanische Dramatiker Eugene O'Neill (geb. 1888) starb 1953.

[21] »Ende 1952 führten die USA die Explosion der Wasserbombe von 5–7 Megatonnen TNT aus. [...] Nächstes Jahr (1953) führte auch die UdSSR ihre erste Explosion der Superbombe aus.« (Nach den Angaben in *Opća enciklopedija*, Zagreb, JLZ, Band 6, 1977, S. 101–102). – Wahrscheinlich denkt die Autorin an die letzteren Versuche mit der Wasserbombe.

[22] Im Text »Ludovicus« geht es unzweideutig um die Beschreibung des Todes des Archäologen und des langjährigen Hausfreundes der Familie Kaschnitz, Ludwig Curtius (geb. 1874), des Direktors des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, der 1954 starb.

Auf Grund der auf diese Art und Weise begrenzten und mit Hilfe einiger historischer Ereignisse erklärten Zeit könnte man schließen, daß M. L. Kaschnitz ein Tagebuch vom Spätsommer 1953 bis zum November 1954 führte und das Manuskript gleich danach ihrem Verleger Eugen Claassen einreichte, wovon sie bei der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1955 sprach.[23]

Ausgehend von der Aussage der Autorin, das römische Tagebuch sei das Tagebuch ihrer einjährigen und alltäglich geführten Aufzeichnungen konnten im Text doch keine Daten über das genaue Jahr/die genaue Zeit der Entstehung des Textes/des Tagebuchs eruiert werden, und einige Texte, aus denen solche Daten deduktiv herausgefunden werden könnten, sind vielmehr verdeckend als entdeckend.[24]

1965, zehn Jahre nach *Engelsbrücke*, erklärte M. L. Kaschnitz im Aufsatz *Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform* ihr Verfahren während der Arbeit an der *Engelsbrücke*.[25]

Ihre Biographin Dagmar von Gersdorff beschrieb das sonst gewöhnliche Verfahren der Schriftstellerin, nach dem sie den Stoff für einige ihrer später entstandenen Werke aus ihren täglich geführten Aufzeichnungen (Kaschnitz spricht von wirklichen Tagebüchern) schöpfte. So sind, behauptet Gersdorff, *Wohin denn ich* (1963), *Tage, Tage, Jahre* (1968) und *Engelsbrücke*

[23] Vgl. Marie Luise Kaschnitz: *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch materialien 2047), 1984, S. 281: »[...] der, gerade vor einem Jahr hier in Darmstadt, das Manuskript meiner Römischen Betrachtungen mit einer bei ihm seltenen freudigen Zustimmung für seinen Verlag übernahm.« – Vgl. D.v. Gersdorff, ebenda, S. 220: »Eine wichtige Begegnung in Rom, die Bekanntschaft mit Ingeborg Bachmann, fiel in die Zeit, in der Marie Luise Kaschnitz sich neben den täglichen Aufzeichnungen zum römischen Tagebuch *Engelsbrücke* [...] befaßte.« In ihrer Kaschnitz-Biografie spricht Gersdorff (ebenda, S. 221) über I. Bachmann (1926–1973) als von einer 26-jährigen, was heißt, daß es sich um das Jahr 1952 oder 1953 handelt. In *Engelsbrücke* wird die junge österreichische Schriftstellerin in der Geschichte »Rechtfertigung einer Lakrimistin«(E, 142–143) erwähnt.

[24] Vgl E. Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*. München, C. H. Beck 1984, 175 S., hier S. 62: Pulver führt als Enstehungsjahr des Tagebuchs das Jahr 1952, auf S. 173 aber den breiten Zeitraum zwischen 1953 und 1956 als die Zeit, in der die Autorin am Tagebuch arbeitete, an. – Anita Baus: *Standortbestimmungen als Prozeß. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Bonn, Bouvier Verlag Hermann Grundmann 1974, 421 S., hier S. 35, notiert, daß das Werk *Engelsbrücke* 1953 bis zum Frühjahr 1954 geschrieben wurde, auf S. 389 führt sie das Jahr 1953 an. – Uwe Schweikert: *Das eingekreiste Ich. Zur Schrift der Erinnerung bei Marie Luise Kaschnitz*, ebenda, S. 73, bestimmt das römische Tagebuch-Jahr vom November bis zum November, aber auf Seite 334 findet man im gleichen Buch die Angabe (Schweikert als Herausgeber), daß das »römische Tagebuch« 1953 entstanden ist, was seine frühere Angabe ausschließt, da sie sich auf zwei Kalenderjahre erstreckt.

[25] Marie Luise Kaschnitz: *Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform*. In: Uwe Schultz (Hrsg.): *Das Tagebuch und der moderne Autor*. München, Hanser 1965, S. 20–33.

entstanden, aber solches Verfahren hat die Autorin im Fall der Entstehung des Werkes *Engelsbrücke* dementiert.[26]

Wenn wir der Behauptung der Autorin zustimmen, daß den Aufzeichnungen im Werk *Engelsbrücke* kein aus dem wirklichen Tagebuch stammendes Material vorlag, können wir trotzdem nicht mit hundertprozentiger Sicherheit schließen, daß die Zeit des Aufzeichnens von Ereignissen im Laufe eines Jahres (z.B. des Jahres X) mit dem Akt des künstlerischen Schreibens – eines für die Veröffentlichung bestimmten Werkes – übereinstimmt. Es ist vielmehr die Rede davon, daß die (ersten) authentisch aufgezeichneten Ereignisse nachträglich (z.B. ein halbes Jahr oder ein Jahr später: das Jahr Y) stilisiert wurden, damit das Endprodukt sich möglichst als wertvolleres Kunstwerk erweist.

Darauf könnten verschiedene Jahre der »Entstehung« (= des authentischen Aufzeichnens vom »Geschehenen«) d.h./oder des »Schreibens« (= der Zeit der künstlerischen Gestaltung der schon aufgezeichneten täglichen Ereignisse) des Tagebuchs hinweisen, die die Literaturkritiker anführen.[27]

Da jeder Schriftsteller seine eigene Auffassung vom Tagebuch als literarischer Form hat, da er darauf einen guten Teil seiner Poetik gründet, wird der Leser mit dessen Merkmalen stufenweise, gerade vom Gesichtspunkt eines jeden Autors aus, dem diese literarische Form in einer Zeit als der angemessenste künstlerische Ausdruck und als Herausforderung erscheint, bekannt gemacht. Deswegen sind auch unsere Eruierungen über die »genaue« Entstehungszeit von *Engelsbrücke* ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte bzw. Poetik eines literarischen Tagebuchs.

Auch die Diaristin Kaschnitz hat sich in der Definiton des Begriffs des literarischen Tagebuchs versucht. Dabei scheint die von Anfang an bestehende Absicht der Autorin über seine Veröffentlichung von geringerer Bedeutung zu sein als ihr Wille zu bewußter und schöpferischer Gestaltung der Wirklichkeit bzw. der Synthese von Vergangenem und Gegenwärtigem, von *faction & fiction*.

> Nicht alles in den Notizen Erwähnte also eignet sich dazu, in die Kunstform übernommen zu werden, und sehr oft genügt es nicht. Ich habe diese

[26] D.v. Gersdorff, ebenda, S. 79. – Auf Seiten 204 und 220 spricht Gersdorff über *Engelsbrücke* als über »tägliche Aufzeichnungen zum römischen Tagesbuch«, auf S. 186. verwendet sie den Begriff »autobiographische Aufzeichnungen«. – Zum Dementi M.L. Kaschnitz' siehe M.L. Kaschnitz: *Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform*, ebenda, S. 32.

[27] Als Vergleich sei hier das Werk von Elias Canetti: *Die Stimmen von Marakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*. München, Hanser 1994, angeführt. Canetti hat nachträglich, nach Erinnerung, seine Reiseeindrücke gesammelt, ohne auf der Reise ein (Reise)tagebuch geführt zu haben. – Vgl. Elias Canetti: *Dialog mit dem grausamen Partner*. In: Uwe Schultz (Hrsg.), ebenda, S. 49–70.

> Erfahrung bei meinem römischen Tagebuch »Engelsbrücke« gemacht, das auf ganz andere Weise entstanden ist. Dieses Buch nämlich besteht aus den Aufzeichnungen eines römischen Jahres, Aufzeichnungen, die von Anfang an dazu bestimmt waren, veröffentlicht zu werden. Tägliche Eintragungen also, über durchaus nicht nur Römisches und durchaus nicht nur Gegenwärtiges, ein Mensch unserer Tage in dem sehr alten und sehr neuen Rom. Es ist aber da die Verwandlung, von der ich eben sprach, nicht überall durchgeführt worden und darum erscheint mir das Buch heute an vielen Stellen vordergründig und nicht wirklich gelungen.[28]

Das Tagebuch *Engelsbrücke* ist ihr erstes Werk, das an der Quelle – in und um Rom – entstanden ist. Immer wieder und von neuem wurde sie durch direkte Anregungen, die Rom und seine Menschen in reichen und armen Vierteln, die nahe und weite Umgebung, die unerschöpfliche Geschichte und Vergangenheit mit ihren berühmten und sonderbaren Persönlichkeiten für sie hatten, angespornt.

Auf 283 Seiten Text und 170 Bildern entsteht ein großartiges Album-Mosaik über die Gegenwart in der Vergangenheit und die Vergangenheit in der Gegenwart einer Zeitgenossin, die aus verschiedenen Winkeln und mit verschiedenen Erzähltechniken ihre eigenen Erlebnisse, Erfahrungen, Assoziationen, Zeitungsartikel, Träume und Gedanken in das Werk eingeflochten und eine solche neue Wirklichkeit zum ersten Mal in der Form eines Tagebuchs dargestellt hat:

> Man könnte es ein Tagebuch nennen, das die Eierschalen der Essay-Form noch nicht abgelegt hat. [....] Der Essay ist für Marie Luise Kaschnitz eine vertraute, literarisch anerkannte Form. [....] Das Tagebuch, zunächst einmal eine literarische Un-Form, ist, verglichen mit dem Essay, ein Wagnis.[29]

In *Engelsbrücke* ging es um die Geburt einer Form, deren Idee die Schriftstellerin auf eine nur ihr eigene Weise entwickelt hat, in der ähnlichen Art, wie dies einige Jahre vorher in seinem ersten Tagebuch als literarischer Form und selbständigem Werk Max Frisch (*Tagebuch 1946–1949*; *1950*) getan hat.

E. Pulver bemerkt, es sei ein Zeichen des Wagnisses, ein Tagebuch zu schreiben, aber eben der Essay, die Skizze und das Fragment sind die in den Tagebuch-Aufzeichnungen, im modernen literarischen Tagebuch des

[28] M. L. Kaschnitz: *Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform*, ebenda, S. 32. – Vgl. D.v. Gersdorff, ebenda, S. 204: »Die 'menschlichen Leidenschaften', die Erlebnisse und Beobachtungen in ihrem Buch *Engelsbrücke* sind dem wirklichen Tagebuch entnommen, in das sie fast täglich ihre Gedanken und Begegnungen einträgt.«

[29] E. Pulver, ebenda, S. 56.

20. Jahrhunderts, die am häufigsten gebrauchten kleinen literarischen Formen, da sie durch Kürze und durch persönliche, subjektive Haltung – vor allem aber durch ihr absichtliches Unvollendetsein – das wesentliche Merkmal des Tagebuchs als offener Form zeigen.

So wie die Autorin ein seltsames Notieren der Zeit unternimmt, so zeugen auch die Titel der Geschichten von ihrer Absicht, an jedem Teil der Gegenwart auch einen Teil der Vergangenheit spielen bzw. teilnehmen zu lassen, um dadurch die Eigentümlichkeit *ihres* Tagebuchs als Kunstwerk hervorzuheben. Die historische römische Zeit wird wieder lebendig durch ihren Besuch der »Erinnerer« (Häuser, Gräber, Straßen) an jene ferne Zeit und an die ruhmvollen oder berüchtigten altrömischen Persönlichkeiten, die effektvolle Titel ankündigen: »Komödiant Nero«, »Landwirt Horaz«, »Der Heilige und die Raben«, »Praeneste« (über den Diktator Sula), »Zimmer der Livia«.

Auf sonderbare Weise erweist sie Ehre den römischen Plätzen, Hügeln, Straßen oder der italienischen Sprache, indem sie manche Ausdrücke zum Titel der Aufzeichnungen setzte: »San Urbano« , »La forza d'un bel viso«, »Torre Pignaturra«, »San Giuseppe«, »Capriolen«, »Evviva, Abbasso«. Rom ist auch das neuzeitliche Haus des Katholizismus mittels vieler Geschichten über Päpste und Kirchen, Gräber, Priester und Nonnen.[30]

Mit anderen Titeln erweist sich M.L. Kaschnitz als Schriftstellerin, die die Literatur von gestern und heute vergleicht, die Großen der Vergangenheit bewundert, aber auch über ihre eigene Stelle darin nachdenkt, als Zeitgenossin und Mitleidende, wobei sie Teile ihrer Poetik aufdeckt, was sie sehr selten tat: »Lyrische Zyklen«, »Neue Oden«, »Caterina Cornaro«, »Natur im Roman«, »Tagebücher«, »Prosa« usw.

Hinter den meisten Titeln verbirgt sich aber ihr unerschöpfliches Talent, die Wirklichkeit in die Welten der Phantasie, in Belehrung oder Botschaft zu verwandeln (»Kleine Sheba«, »Die Katze«, »Totenpässe«, »Die böse Nonne«, »Fremdheit und Furcht«, »Der Schulfall«, »Fosse Ardeatine«, »Heimkehrertragödie«). Es sind Inhalte, von denen sie treffend sagte: »Deshalb schreibe ich auch so viel Essayistisches, d.h. ich beschränke mich

[30] Hier einige Titel mit der Thematik aus diesem Kreis: »Das heilige Experiment« (E, 54–56: über die Priester-Arbeiter in Frankreich); »Konklave« (E, 63–65: über die Reform im Vatikan, wonach der zukünftige Papst Heiliger und Seemann sein könnte); »Die Glocke kommt« (E, 194–195: über Papst Pius X., den neuen Heligen: »Doch gab es gestern für mich wenigstens, eine neue Überraschung, bei der nächtlichen Anbetung nämlich, die Papst Pius X., dem neuen Heiligen, galt. [....] Die Glocke kommt, die Glocke kommt – wer aber, außer den Kindern, erschrickt?«); »Alte Photographien« (E, 138: über Papst Pius IX.: »Pio IX., gütig und pfiffig, voll von Humor – unbegreiflich, daß man ihm das malocchio, den bösen Blick, nachgesagt hat. Sehr schönes Jugendbild des jetzigen Papstes.«).

oft darauf, zu deuten, was ich sehe oder höre und von dem ich leidenschaftlich wünsche, daß auch andere es hören und sehen.«[31]

So wie der anfängliche Anlaß zu *Das Haus der Kindheit* (1956) der Wunsch der Autorin war, sich vom Trauma der Kindheit durch das Schreiben zu befreien, so weckte die Wiederbegegnung der Schriftstellerin mit Rom und der Welt des Südens einige Jahre früher (1952–1953–1954) ihre Absicht, sich nach der großen Weltkatastrophe am neuen Leben zu versuchen. Es ging um das Aufgeben oder das Bejahen des eigenen Ichs und der Welt mit dem Ziel, »die richtige, die humane Mitte zu finden« (E, 14).

Die dritte Geschichte in *Engelsbrücke* könnte ein Wegweiser in der Findung der genauen Zeit der Führung des Tagebuchs sein, obwohl man dabei dem Eindruck nicht entgehen kann, daß sie nachträglich, im Jahre der Veröffentlichung des Buches, 1955, entstanden ist:

> Zehn Jahre nach dem großen Krieg – eine Zeitlang war ich geneigt, meine Aufzeichnungen unter diese Überschrift zu stellen. Wohin sind wir gekommen, wie leben wir, was empfinden wir, was für einen inneren Gewinn haben wir aus dem Erlebnis einer so furchtbaren Massenvernichtung gezogen. (E, »Zehn Jahre nach dem großen Krieg«, 13)

Während in der ersten Geschichte ein neutraler Erzähler sich an den Leser wendet, drängt sich schon am Beginn der zweiten (E, »Fußspur im Stein«, 12–13) ein Ich als oberster, fast unersetzbarer »römischer« Führer auf (»Wie ich heute erfuhr«). Wenn dieses Ich durch ein »Wir« ersetzt wird, wie in der dritten Geschichte, spricht daraus die Stimme der Gemeinschaft, der Menschheit und der gefährdeten Welt; bei anderen Gelegenheiten ist dieses »Wir« (sie und ihr Gatte, sie und ihre Tochter, sie und ihre Freunde) sehr privat und persönlich.

Zehn Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg sind Italien und Rom verwundbare, durch Erfahrung des Krieges, Überbevölkerung, Armut und Kindersegen gezeichnete Orte. Trotz allem sind die Menschen stolz und würdevoll. Diese Situationen erkennt die Diaristin als wichtig und ihrer *alltäglichen* Aufmerksamkeit wert. Zuerst hält sie sie mit den Augen der privaten Person fest, und danach verwandelt sie sie mit Hilfe verschiedener Techniken und mit stilistischen Mitteln in eindrucksvolle und erschütternde Bilder-Aufzeichnungen über seltsame Schicksale und Welten. Ihre Zuneigung und Aufmerksamkeit gelten dem Schicksal der kleinen Leute, den Bettlern, Sträflingen-Mördern, Kinderidioten – den Außenseitern im weitesten Sinne des Wortes. Das Sonderbare und Ungewöhnliche ihres Verhaltens macht aus diesen Randfiguren ein Dorn im Auge der geregel-

[31] Horst Bienek: *Marie Luise Kaschnitz*. In: H. Bienek: *Werkstattgespräche*, S. 36.

ten bürgerlichen Gesellschaft. Das Thema, daß die Idee des bürgerlichen Mitgefühls allmählich stirbt, wird die Diaristin Kaschnitz auch in ihrem nächsten Tagebuch *Tage, Tage, Jahre* beschäftigen.[32] *Engelsbrücke* wird ein Kompendium von Geschichten, Träumen, Gedanken und Überlegungen, Bücher- und Gemäldeinterpretationen, Aufzeichnungen über den Schreibprozeß, Szenen aus dem privaten Leben.[33]

Das Ich ist die »Figur«, die alles aufzeichnet. Schon im Einführungssatz jeder neuen Geschichte räumt dieses Ich die Möglichkeit ein, daß es sich nicht immer nur um ein und dasselbe Ich handelt, wobei die Verben dies auch bestätigen und damit auch das Verfahren der Autorin in der Gestaltung der Anfangsszenen in den Geschichten und Essays bestimmen:

> Wie ich heute las (E, 17); Ich war heute erstaunt zu sehen (E, 28); Ich begreife nicht (E, 187); Ich hatte vor kurzem folgenden Traum (E, 16); Gespräch mit R.H. über die Möglichkeit (E, 190); Ich erinnerte mich heute eines Gesprächs (E, 39); Ich sah Puppenspiele der Maria Signorelli (E, 44); Ich fuhr gestern aufs Land hinaus (E, 56); Vor kurzem las ich in der Zeitung (E, 63); Ich weiß nicht, wieso ich mir einbilde (E, 219); Ein Besucher erzählte uns (E, 241); Ich versuchte, ein Spiel zu schreiben (E, 45); Ich betrachtete heute lange Tizians Frauen am Brunnen im Casino Borghese (E, 151); Costanza fragte mich heute gegen Abend (E,41)

Diese Beispiele bestätigen am deutlichsten die Worte der Schriftstellerin, daß das Schreiben in der Ich-Form für sie am akzeptabelsten ist: »In der wirklichen Ich-Erzählung ist man am unbefangensten, auch in der fiktiven, bei der man sich stärker als in der Er-und-Sie-Erzählung mit dem sogenannten Helden oder der Heldin identifiziert.«[34]

Untypisch, auch nicht selten, manchmal sehr nüchtern, manchmal poetisch kommen einem die Einführungen wie folgende vor:

> Ohne Zweifel wird man eines Tages auch dem Kaiser Nero [....] eine Ehrenrettung zukommen lassen (E, 19); Ein Schmetterling ließ sich auf meiner

[32] Marie Luise Kaschnitz: *Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen*. Frankfurt/Main, Insel Verlag 1968, 365 S.

[33] Rüdiger Görner behandelt die Diaristin Kaschnitz in seinem Werk *Das Tagebuch* (München–Zürich, Artemis Verlag 1986,128 S., hier S. 29–31) im Kapitel »Über die Literarisierung des Privaten«. Obwohl er für seine Behauptung einen Ausschnitt aus *Tage, Tage, Jahre* nimmt, verbindet diese Eigenschaft ihre beiden Tagebücher.

[34] Horst Bienek: *Marie Luise Kaschnitz*, ebenda, S. 43. – Frisch sieht das Ich-Erzählen anders, aber die beiden Künstler verwenden fast gleiche Ausdrücke. Vgl. Max Frisch, *Tagebuch 1966–1971*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag 1986, 432 S., hier S. 308–310: »Vielleicht empfiehlt sich die ICH-Form gerade bei Ich-Befangenheit; sie ist die strengere Kontrolle. [....] Unterschied zwischen dem erzählerischen ICH und dem direkten ICH eines Tagebuchs: das letztere ist weniger nachzuvollziehen, gerade weil es zu vieles verschweigt von seinen Voraussetzungen [....].«

Hand nieder (E, 71); Panik: ein Angstgefühl, das in keinem Verhältnis zu der wirklichen Bedrohlichkeit einer Lage steht (E, 144);
Der bestürzende Gedanke, daß Michelangelo durch dieselben Straßen (E, 42); Das Tabu der Eigennamen, das mir in Deutschland immer so auffällig war (E, 58); Eine Sammlung von Sonnenuntergängen, nicht gemalt, nicht farbig photographiert (E, 93); Auf die Dauer ist das Alleinsein, die Anonymität für eine Frau nicht zu ertragen (E, 130).

Die Muster der mit einem Ich vorgestellten Anfangssituationen in *Engelsbrücke* zeigen eine prachtvolle Fülle verschiedener Ich-Gestalten, so daß man eigentlich von einem aus vielen kleineren Ichs zusammengesetzten diaristischen Über-Ich sprechen sollte. Diese Ichs stehen in kleinerer oder größerer Distanz zu der Autorin, d.h. man könnte vom größeren oder kleineren Grad der Fiktionalität in den Geschichten sprechen. Die innere Erzählstruktur von *Engelsbrücke* könnte folgendes Schema darstellen:

DAS DIARISTISCHE ÜBER-ICH
ICH (Ich,Ich, Ich...) UND DIE WELT
GEGENWART – VERGANGENHEIT
WIRKLICHKEIT – ERINNERUNG – FIKTION
FIKTION – WIRKLICHKEIT
GESCHICHTE: ERINNERUNG – TRAUM – ERINNERUNG – LEKTÜRE – ERINNERUNG

Die Verschiedenartigkeit eines solchen Ichs/solcher Ichs geht aus der Komplexität und der Mannigfaltigkeit der Themen hervor, die leitmotivisch das ganze Werk durchziehen. Es sind Erinnerungen an die Kindheit, den Krieg und die Nachkriegszeit oder das Gefühl von Fremdsein und Fremdheit dieses Ichs gegenüber der Welt des »Gastgebers«.

Durch 170 Tagebuchaufzeichnungen, was die »Geschichten« im eigentlichen Sinne auch sind, erkundet dieses Ich seinen Standort in der Gegenwart, indem es ein Reisender in die Vergangenheit wird; es macht *jetzt* Ausflüge ins Landesinnere und ans Meer, es beobachtet den Einheimischen, sein Verhalten, seine Lebens- und Sprechweise, seinen sozialen Status im armen Süden (»Würde der Armen«, »Ein Kind zuviel«, »Straße in Trastevere«, »Familien«, »Römische Kinder«); dieses Ich vergleicht den Süden mit dem Norden, woher es kam. Der Wohlklang der italienischen Sprache stellt für dieses Ich Geheimnis und Fremdheit dar (»Stelzvogel«, »Fremdheit und Furcht«, »Tabu der Eigennamen«), er ist Anlaß dafür, daß aus einer winzigen Situation des Allatags eine kleine Prosaperle entsteht, in der sich das anfängliche, private und erkennbare Ich in ein anderes, »fiktionale(re)s« Ich verwandelt, das wiederum mit der aufgezeichneten Geschichte oder dem Essay eine neue Herausforderung zum Nachdenken sein wird.

Ein anderes – mit der Autorin M. L. Kaschnitz als Schriftstellerin identische Ich – ist Teil der zeitgenössischen Welt, indem es ein literarisches Werk

oder ein Gemälde des alten Meisters deutet und es in Verbindung mit der Gegenwart bringt. Der Tod (Eugene O'Neill) oder das Schicksal des Schriftstellers (Paul Verlaine, Ödön von Horváth) sind Grund genug, um eben an dem Tag über ihr Leben nachzudenken. Dieses Ich notiert Gedanken über seinen eigenen Schreibprozeß, es äußert sich über das Tagebuch, die Prosa, die Lyrik und das Hörspiel und auch auf diese Weise stellt es ein Gleichgewicht zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart her. Das Ich der Schriftstellerin und der Zeitgenossin nimmt Stellung zur drohenden Atomkatastrophe, zum Verhältnis zwischen Armen und Reichen, zu der noch immer nicht beendeten und verschmerzten Kriegszeit oder den innerhalb der Kirche bestehenden Problemen.

Aus dem dritten Ich sieht man deutlich das persönlich-private Ich von M. L. Kaschnitz in den Rollen der Mutter, Ehefrau oder Tochter im Familienkreis entstehen. Dieses diaristische Ich dringt in der Rolle des persönlich-privaten Ichs weder in seine eigene intime Welt noch in die der beschriebenen Zeitgenossen ein, wodurch man dieses Tagebuch aus dem Kreis der echten, intimen Tagebücher ausschließen darf. Die Diaristin schützt diskret lebende und tote Persönlichkeiten aus dem Freundes- und Bekanntenkreis, indem sie ihre wahre Identität mit den Initialen verbirgt, manchmal aber erscheinen sie im Tagebuch als »Halbentdeckte«.[35]

Hinter den Initialen verbirgt sich der Name des Ortes Bollschweil (B.),[36] aber der kleine Fluß Dreisam, wahrscheinlich im Schwarzwald, oder Kö-

[35] Z. B. der ungarische Arzt L., Fräulein G., K. R., unser alter Freund L. C., C. [= Archäologe und Hausfreund Ludwig Curtius, S. K.], der junge F. G. [vielleicht der Maler Fabius Gugel, S. K.], der Schriftsteller R. H. [= Rudolf Hagelstange], Professor B., Frau von H., eine geborene Italienerin, G. [= ihr Gatte Guido, S. K.], Fräulein R., Herr und Frau B., Frau S., die junge österreichische Dichterin [= Ingeborg Bachmann, S. K.]. M. L. Kaschnitz erklärt nicht, warum sie Initialen für fast alle in diesem Tagebuch erscheinenden Personen verwendet, aber das gleiche gilt für das Tagebuch *Tage, Tage, Jahre*. Auf der anderen Seite fühlt sich Max Frisch gewissermaßen verpflichtet, sich mit der Frage des Schutzes der privaten Welt von unbekannten Personen in der Öffentlichkeit/im Tagebuch auseinaderzusetzen: »Die Brüder Goncourt haben sich nicht gescheut: wer mit ihnen speiste, geriet durch ihr Tagebuch in die Öffentlichkeit. Warum scheue ich mich? Dadurch entsteht der Eindruck, der Tagebuchschreiber lebe ausschließlich mit berühmten Zeitgenossen oder halte nur sie für buchenswert. Warum also nicht die Namen und Personalien aller Leute, die den Tagebuchschreiber beschäftigen? Es brauchte ja keine üble Nachrede zu sein, aber auch das Gegenteil wäre indiskret. Woher nehme ich das Recht, die andern auszuplaudern? Der Preis für diese Indiskretion: die Hypertrophie der Egozentrik, oder um dieser zu entkommen: eine Hypertrophie des Politischen?« (M. Frisch, *Tagebuch 1966–1971*, S. 311).

[36] Nach dem Ersten Weltkrieg siedelte die Familie der Autorin für immer nach Bollschweil im Schwarzwald, südwestlich von Freiburg/Breisgau, um. Das Anwesen mit dem Schloß in Bollschweil wurde für M. L. Kaschnitz der Ort der Geborgenheit und *Quelle für einige ihrer Werke*. Sie widmete Bollschweil einige Gedichte und die Prosa *Beschreibung eines Dorfes* (1966).

nigsberg – werden doch mit vollem Namen geschrieben. Das Anführen von vollen Namen ist selten und kommt nur bei den Personen, die für das diaristische Ich Teil der äußeren Welt sind (z.B. Otto von Taube, Fritz Stich), vor. Zu dieser »Ausnahme« gehören die Namen der längst toten historischen Persönlichkeiten (Nero, Livia, Horaz), der Schriftsteller und anderen Künstler, deren Schaffen auf irgendwelche Weise das Interesse der Diaristin weckte.

Das zweite Merkmal des persönlich-privaten Ichs ist – wenigstens in der Anfangssituation – daß es mit M. L. Kaschnitz als Mutter, Ehefrau, Tochter oder Autorin des Werkes identisch ist, womit der autobiographische Vertrag (nach Philippe Lejeune) in Kraft tritt. Das Wichtigste darin ist, daß M. L. Kaschnitz in der Rolle des persönlich-privaten Ichs fast ausnahmlos jede Tagebuchaufzeichnung beginnt, aber in der Fortsetzung entwickelt bzw. verwandelt sich dieses Ich in andere Ich-Gestalten, die sich vom anfäglichen durch verschiedene Gradierungen der in Geschichten gelungenen Fiktionalität unterscheiden.[37] Auf Grund dieser Überlegungen entsteht folgendes Schema mit der Ich-Figur als Erzählerin:

- 1. ICH: DIE AUTORIN = DIE ERZÄHLERIN = DIE FIGUR: das persönlich-private Ich ist Kind, Mutter, Ehefrau, Tochter, Schwester, Freundin, Bekannte, Schriftstellerin – die völlige Übereinstimmung der Autorin mit der Ich-Erzählerin/Ich-Figur wird hergestellt; der Themenkreis: Erlebnisse aus dem privaten Leben, Beschreibungen des eigenen Schreibprozesses, das Schaffen anderer Schriftsteller-Kollegen, Interpretationen von Kunstwerken.
- 2. ICH: DIE ERZÄHLERIN # FIGUREN: Die Ich-Erzählerin ist eine fiktive Figur und nicht mit der Autorin identisch. Neben dem Erzählen in der Ich-Form tritt in den Geschichten auch die neutrale Erzählsituation vor.

Die beiden Techniken verbindet die Tatsache, daß die Diaristin als Erzählerin das Tagebuch durch Geschichten und Essays zustande bringt, d.h. das Tagebuch entsteht als Produkt der schöpferischen Einbildungskraft einer Literatin. Für Marie Luise Kaschnitz ist von nicht geringer Bedeutung das Verfahren der Weiterbildung bzw. -entwicklung der Anfangsidee, die

[37] Vgl. Andrea Zlatar: *Oblici autobiografskoga pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti. (S posebnim osvrtom na prozu Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić).(Formen des autobiographischen Erzählens in der gegenwärtigen kroatischen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung der Prosa von Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić)*, »Republika«, LII. Jg., Zagreb 1996, H. 3–4, S. 6, Anmerkung 3, betont unter anderem, daß in der Natur des Textes als Textes seine Fiktionalität liegt. Sie erwähnt M. Velčić, die in ihrer Beschäftigung mit dieser Problematik (1992) zum Schluß kommt, daß die Eigenschaft der Fiktionalität nicht nach dem Prinzip »was geschehen und was nicht geschehen ist« festgestellt wird, sondern daß jede textuelle Transposition gleichzeitig das Verfahren der Fiktionalität darstellt.

in der Fortsetzung in einer Vielfalt von verschiedenen Umschlags- und Lösungssituationen endet – was folgendes Schema veranschaulicht:

- a) Aus dem kleinen Detail, das das Anfangs-Ich beschäftigt, entwickelt sich die Geschichte, die nicht mehr von ihm, z.B. dem persönlich-privaten Ich, erzählt wird, sondern es ist eine Ich-Figur, die vielen Ich-Figuren aus Erzählungen von M. L. Kaschnitz ähnlich ist: Wirklichkeit ⇒ Fiktion;
- b) In einer ähnlich gestalteten Anfangszene wird einem Ich (= dem persönlich-privaten oder fiktionalen Ich) ein Ereignis erzählt, und danach folgt eine künstlerisch und mit allen Merkmalen eines literarischen Werkes – z.B. einer Kurzgeschichte – gestaltete Geschichte; am Ende spricht wieder das anfängliche, persönlich-private Ich: Wirklichkeit/Fiktion ⇒ Fiktion ⇒ Wirklichkeit;
- c) Bei der dritten Anfangssituation erzählt ein fiktionales Ich die ganze Geschichte, aber erst am Ende der Tagebuchaufzeichnung taucht ein anderes Ich (das persönliche Ich von M. L. K.) auf und teilt dem Leser mit (notiert im Tagebuch), daß es sich um eine Geschichte handelt, das es an diesem Tag/vor einigen Monaten gehört hat: Fiktion ⇒ Wirklichkeit;
- d) Seltener sind die Geschichten, in denen das Thema von Anfang bis Ende entweder als Teil der Wirklichkeit (als Aufzeichnung eines persönlich-privaten Ichs, ohne Verwandlung) oder als Fiktion (als Aufzeichnung eines fiktionalen Ichs) realisiert wird.

Das diaristische Reisen aus der Gegenwart in die Vergangenheit und/oder in die Fiktionalität wird für Kaschnitz' *Engelsbrücke* zum leitmotivischen Prinzip. Durch die Parallelität-Simultaneität der Welten von »Dichtung und Wahrheit« oder durch ihre Verflechtung wird der diaristische Charakter des Werkes beibehalten. Seine Unmittelbarkeit und Suggestivität wie auch das Mitspielen vieler Ich-Gestalten vermitteln den Eindruck von teilnehmender und mitfühlender Zeitgenossenschaft seiner Autorin.

Dieses Tagebuch wird durch Verben bestimmt, die eine Zeitgenossin mit ihren vielen Ich-Figuren am Anfang fast jeder Aufzeichnung ausspricht: hören, reden, erzählen, sehen, sich erinnern, lesen. Aber trotz Häufigkeit und Blitzartigkeit der gemachten »Ausflüge« in die Vergangenheit und obwohl fast jedes Ich mit Trauer and Angst an die vergangenen Katastrophen erinnert wird, legen die Aufzeichnungen Zeugnisse einer Zeitgenossin über das Jetzt ab, da sie das diaristische Bewußtsein eines Ichs heute und jetzt zustande bringt.

Einer »diaristischen« Parallele wegen sei noch einmal an ein wichtiges literarisches Datum erinnert, an das Jahr 1950, in dem Max Frischs *Tagebuch 1946–1949* erschien. In der unmittelbaren Nachkriegszeit, von 1946 bis 1949 – als die Führung eines echten Tagebuchs ein Zeichen des Überlebens bedeutete und die eigene Existenz bewies – schrieb der Schweizer Schriftsteller Max Frisch sein erstes im Sinne des literarischen Werkes bewußt gestaltetes Tagebuch.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß M. L. Kaschnitz, die im Januar 1950 Max Frisch persönlich kennenlernte, vor der Arbeit an ihrem römischen Tagebuch auch Frischs Tagebuch las.[38]

Trotzdem oder ungeachtet dessen entschloß sie sich für einen anderen Ansatz, vielleicht auch deswegen, weil auch die Zeit eine andere war. Frischs Tagebuch entstand in den Umbruchsjahren und im Zeitalter sehr schneller Änderungen, Kaschnitz schrieb ihr Tagebuch in der Zeit der Restauration, so daß sie diese Form aus anderen Gründen nötig hatte: »Es könnte durchaus sein, daß sie in der Tagebuchform eine Möglichkeit sah, durch genaues Beobachten und Notieren, von Tag zu Tag etwas von der verlorenen Frische und Entdeckerfreude zurückzugewinnen.«[39]

Auch die Anfangssituation zweier Schriftsteller bei der Arbeit am Tagebuch war unterschiedlich. Der um zehn Jahre jüngere Schweizer reiste in den ersten Nachkriegsjahren – von Jahr zu Jahr – durch das zertrümmerte Europa, das sehr langsam und schmerzhaft seine Wunden heilte. Aus der Schweizer Perspektive war er ein Zeitgenosse, aber auch ein distanzierter Beobachter, wobei weder seine Heimat noch er selbst im physichen Sinne vom Krieg betroffen waren.

Kaschnitz kam aus ihrer durch den Krieg verwüsteten und zertrümmerten deutschen Heimat in ein anderes Land, in dem die Spuren des Krieges immer noch sehr sichtbar waren. Auch sie war eine bewußte Zeitgenossin, aber zu gleicher Zeit eine doppelte Beobachterin: Als eine aus Deutschland Kommende, mit inneren Augen alles Beobachtende und Betrachtende, und während des Aufenthaltes in Italien als eine abseits Stehende und von außen Beobachtende. Die Grundlage fast aller im Tagebuch weiterentwickelten Geschichten waren ihre Erlebnisse:

> Ich glaube, daß niemand ohne eigene Erfahrungen zu verwenden schreiben kann. Es müssen aber nicht immer ausgewachsene Erlebnisse sein. Es können Keime von Erlebnissen sein, auch Keime von Anlagen und Ansichten, die man in sich trägt und die man dann literarisch entwickelt, Möglichkeiten also, die im eigenen Leben vielleicht niemals zur Entfaltung kommen. Je reicher ein Schriftsteller ist, desto größer sind seine eigenen derartigen Möglichkeiten, also das, was man seine Phantasie nennt. Ich bin in dieser Beziehung nicht besonders begabt. Ich kann nicht in ungezählte, sondern nur in einige Menschen hineinschlüpfen und aus ihnen heraus denken und reden und handeln.[40]

[38] Im zwischen der Autorin und ihrer Tochter Iris Costanza (damals Studentin in Freiburg) in den fünfziger Jahren geführten Briefwechsel findet man auch die Angabe, daß am 2. Januar 1950, auf dem Neujahrsfest bei dem gemeinsamen Freund Peter Suhrkamp, M. L. Kaschnitz Max Frisch begegnete (nach D.Gersdorff, ebenda, S. 187).

[39] E. Pulver, ebenda, S. 62.

[40] Horst Bienek: *M. L. Kaschnitz*, ebenda, S. 36.

Kaschnitz entscheidet sich für das Mosaikartige und das assoziative Denken, für das Fragmentarische, vor allem für den Essay als für sie in jener Zeit angemessenste Form, mit der bewußten anfänglichen Subjektivität, woraus sie dann viele Ich-Figuren entspringen und in phantasievollen Welten spielen läßt.

So wird in der Anfangssituation in »Viele Hunde nicht des Hasen Tod« (E, 28–29) eine Ich-Erzählerin eingeführt, die mit Entsetzen von der Szene berichtet, die sich vor ihren Augen an jenem Tag abspielte. Sie ruft vergessene Bilder der eigenen Kindheit wieder wach. Obwohl diese Ich-Erzählerin äußerlich unverändert bleibt und die Wirklichkeit die dominierende Ebene wird, stellt der mittlere Teil der Aufzeichnung die Erinnerung eines älteren Ichs an sein jüngeres Ich dar, und dieses Ich erzählt *ein* Ereignis aus seiner Kindheit. Das Schema der Geschichte ist »Wirklickheit/Gegenwart-Vergangenheit/Erinnerung« und alle Ebenen des Erzählens finden im Präteritum statt.

Im Gegensatz zu dieser Geschichte löst die vergebliche Suche der Ich-Erzählerin nach einer Samenhandlung – jetzt und in Rom – die eigentliche Handlung in »Totenhemdchen Samenkorn« (E, 159–160) aus. Ihre Erinnerung kreist um G., ihren Gatten, und das Kinderzimmer in B., und es sind nicht nur die Trauer um die jungen Ehetage oder die Kindheit, sondern auch um den unerbittlichen Tod alles Lebendigen, was die Erzählerin mit den in ihrem Gedächtnis eingeprägten Bildern aus früherer Zeit verbindet. Vor vielen Jahren sah sie in einer Freiburger Samenhandlung

> nicht nur die zukünftige Fülle des Gartens feilgeboten [...], sondern auch Sterbehemdchen aus Papier, in länglichen Schachteln mit weizengelben Bändchen festgebunden und zierlich in Falten gelegt. Alles der Erde gehörig, alles zur Auferstehung bestimmt. (E, 160)

Die Autorin entwickelt das Schema »Gegenwart/Wirklichkeit (als Anfangssituation)-Erinnerung/Vergangenheit (als Mittelpunkt)« anders als in »Viele Hunde nicht des Hasen Tod«, da Erinnerungen an verschiedene Lebensstufen aus ihrem eigenen Leben wachgerufen werden, bzw. die Ich-Erzählerin schlüpft in einige jüngere Ich-Gestalten, kommt aber immer wieder in die Gegenwart zurück, um ein Urteil darüber zu fällen.

Zwischen 1953 und 1957 – also in der Zeit, in der sie auch das römische Tagebuch führte – entstanden *Neue Gedichte* (1957) mit *Jahreszeiten im Breisgau* und *Genazzano* als zwei Höhepunkten.[41] Das letztgenannte Gedicht

[41] M. L. Kaschnitz: *Genazzano*. In: M. L. Kaschnitz: *Überallnie. Ausgewählte Gedichte 1928–1965*. Mit einem Nachwort von Karl Krolow. München. Deutscher Taschenbuch Verlag 1969, 248 S., hier S. 157.

stellt ein sonderbares Beispiel für die motivische Übereinstimmung mit der Tagebuchnotiz »Totenhemdchen Samenkorn« dar, da der anfängliche Impuls in zwei literarischen Gattungen und Arten, bzw. in einer als Geschichte geschriebenen Tagebuchaufzeichnung und in einem lyrischen Gedicht verwirklicht wurde, und der Grundwortschatz den beiden gemeinsam ist.

Das Gegenwart-Ich beschreibt in *Genazzano* eine italienische Winterlandschaft (»Genazzano am Abend/Winterlich/Gläsernes Klappern/Der Eselshufe/Steilauf die Bergstadt«), das sehr ähnlich dem in Rom nach einer Samenhandlung suchenden Ich ist, aber in den nächsten drei Verszeilen (6–8) spricht es mit zwei Stimmen und verwandelt sich in andere Ich-Gestalten, die nichts mehr gemeinsam mit dem in der realen Welt angesiedelten Ich haben: »Hier stand ich am *Brunnen*/Hier wusch ich mein *Brauthemd*/Hier wusch ich mein *Totenhemd*.« (kursiv von S. K.)

So wie das ältere Ich in *Das Haus der Kindheit* auf irrealer Ebene (Film, Foto) sein jüngeres Ich beobachtet, sieht dieses lyrische Ich sich selbst in der Vergangenheit, im Brauthemd, wobei damit unvermeidlich eine assoziative Reihe um die »Windsbraut«, den Gatten G. und der Hochzeit im winterlichen Bollschweil entsteht,[42] aber es sieht sich selbst auch in der Zukunft. Obwohl alle Handlungen der Vergangenheit gehören, wird die Grenze zwischen dem vergangenen und zukünftigen Ich verwischt. Ein Lebensausschnitt, durch den gleichen Gedankenkreis angeregt, diente der Künstlerin zur Gestaltung von zwei gleichwertigen literarischen Formen.

Sehr selten sind die Geschichten aus dem privaten Leben der Autorin, die die Ich-Erzählerin von Anfang bis Ende als einen bereits erlebten Teil der Gegenwart (= Wirklichkeit) vorträgt, und bei der auch die völlige Übereinstimmung zwischen der Autorin, der Ich-Erzählerin und der Ich-Figur hergestellt wird. Die Rede ist von der Aufzeichnung »Die Wachtel« (E, 41–42):

> Costanza fragte mich heute gegen Abend, ob ich einen Vogel zu rupfen verstünde. [...] Ich setzte mich an den Tisch und fing an, dem Vogel die Federchen aus dem kleinen Körper zu ziehen. [...] Dann schnitt ich auch den

[42] In den autobiographischen Aufzeichnungen *Orte* (1973) beschreibt M. L. Kaschnitz sich selbst als Windsbraut, damit auf das verliebte und fliegende Paar auf dem berühmten Gemälde *Die Windsbraut* von Oskar Kokoschka anspielend, da das junge Paar es besonders gern hatte: »EINE Windsbraut war ich an dem lauen Dezembertag, der der Tag meiner Hochzeit war. Es gibt da eine Photographie, mein Schleier weht von der Treppe zum Brunnen hin, ein paar Meter weit. [...] Auch damals, im Dezember, war der Wind warm, nichts von weißen Weichnachten, dessen Weiß mir ohnehin von Jahr zu Jahr verhaßter wurde, das weiße Leintuch, das Tuch.« Nach: M. L. Kaschnitz: *Orte. Aufzeichnungen*. Frankfurt/Main, Insel Verlag (it 1321), [1]1991, 313 S., hier S. 282. – Das Originalgemälde von Kokoschka sah M. L. Kaschnitz zum ersten Mal 1946 in Basel. Marie Luise Kaschnitz wurde als Freiin von Holzing-Berstett geboren. Ihr Mann Guido Kaschnitz von Weinberg starb 1958.

> Kopf ab, diesen winzigen Kopf mit den offenen Augen, die ganz hell waren und kalt und starr.
> Was für ein Unsinn, dachte ich, ein Huhn verliert nicht weniger am Leben als ein Singvogel, auch ein Kalb lebt vermutlich nicht weniger gern. [...] Und dann verzehrte Costanza den Vogel unmittelbar aus der Pfanne und gab mir ein Stück zu versuchen, und es schmeckte sehr gut. (E, 42)

In suggestiven und lebendigen Bildern bringt die Erzählerin einen Lebensausschnitt in Verbindung mit dem Wert jedes Lebens, aber trotz gelungener Nachahmung des Benehmens der Einheimischen, bleibt diese Welt für sie verschlossen: »Fremdes Land, dachte ich, fremd, fremd.« (E, 41)

Die Geschichten »Die Wachtel« und »Der Kanarienvogel« (E, 275–276) verbindet nicht nur das Jagdmotiv. Vielmehr ist die Aufzeichnung über den Kanarienvogel ein Beispiel für die bewußte literarische Gestaltung des Gesehenen und des Erlebten mit dem Ziel, ein Verhältnis zwischen dem Ich und der Welt/den zu belehrenden Lesern herzustellen. Die unschuldigen »Jäger« (der Mann mit der Eule) und die »Gejagten« (die Lerchen) aus der »jüngsten« Geschichte sind für die Diaristin einen Vergleich mit zwei historischen Vergangenheiten, mit ihren Zivilisationen, Untergang und Vernichtung (die Etrusker und die Juden im Holocaust) wert.

Die Vielfältigkeit der von Kaschnitz verwendeten literarischen Verfahren ist tatsächlich bewundernswert. Die kürzere Notiz »Traum von den Wanderstöcken« (E, 74) wird so eingeführt:

> Beim Lesen eines Zeitungsartikels über innenpolitische Vorgänge in Österreich erinnerte ich mich an einen kurzen Traum, den ich im vergangenen Sommer hatte, und zwar im Zug, in dem wir aus Österreich nach Deutschland zurückfuhren. (E, 74)

Die assoziative Reihe wird leicht entschlüsselt. Das Gelesene erinnert die Ich-Erzählerin (in der Rolle des persönlich-privaten Ichs) an G., da Österreich seine Heimat ist, das die beiden gerne haben und besuchen. Ihre Erinnerung in der Form eines Traums ist *hommage* an Freud (der wie Guido auch ein Wiener und Österreicher ist) und die psychoanalytische Deutung des Traums, die das weibliche Ich unternimmt, erlebt man gleichzeitig als Fiktion/Erfundenes und als geheimnisvolle, warme Geschichte über die Angst der Frau vor dem Verlust des geliebten Gefährten:

> [...] und gleich darauf verließen wir schweigend und traurig den Saal. Ich wußte: dies war die Grenzstation. Jeder heimkehrende Österreicher bekam bei der Einreise einen solchen Wanderstock überreicht, den er behalten durfte, wenn er dablieb, den er aber wieder abgeben mußte, sobald er sein Land aufs neue verließ. (E, 74)

Eine der interessantesten Geschichten ist »Kleine Panik« (E,144–145), die sich von Anfang an als erfundene Geschichte entwickelt. Erst in dem letzten Abschnitt »erkennt« man das authentische Erlebnis der Autorin, das

aber ihre Phantasie in eine außerordentlich eindrucksvolle Geschichte über die zu Tode erschrockene Frau umgestaltet hat. Sehr geschickt verbindet sie das Reale (der reale Gedanke an das verchlossene Eingangstor, ohne den Schlüssel) mit den Elementen der Phantasie (die Panik der Frau artet in eine Art Wahnsinn aus, beim Gedanken, sie könne nicht in die eigene Wohnung eintreten), um auf diese Weise das Gleichgewicht zwischen dem Realen und Irrealen in der diaristischen Wirklichkeit aufrechtzuerhalten, da der so zustandegebrachte Inhalt ein Akt der Befreiung und der Besinnung des Ichs darstellt.

So hat das Zitieren aus dem bekannten Volksmärchen die Funktion, die Angst als Thema anzukündigen, und dieser gruselige, »märchenhafte« Anfangsimpuls soll weitere Verwandlungen[43] auslösen:

> Panik: ein Angstgefühl, das in keinem Verhältnis zu der wirklichen Bedrohlichkeit einer Lage steht. Der auszog, das Gruseln zu lernen, war so lange mutig, bis man ihm einen Eimer voll Kaulquappenwasser des Nachts über den Leib schüttete – da bildete er sich vermutlich ein, mit lauter gerade noch zuckenden Leichnamen in einem Tümpel zu stecken, und schrie. (E, 144)

Es ist ein uns unbekanntes und fremdes Ich, das in die Umgebung gestellt und mit psychischen Eigenschaften ausgestattet ist, die wir mit denen des eigentlichen Ichs der Autorin nicht verbinden können:

> Daß zu dieser Stunde über Rom ein Schneefall niederging und ein eisiger Wind die Flocken über die nasse Asphaltstraße trieb, war schon Verfremdung. [...] Der Schrecken [...] war [...] eine Art von Wahnsinn, in dem sich jede Größenordnung verrückte. Ich fand mich ausgesetzt, ausgestoßen, ja, ich zweifelte daran, je hier zu Hause gewesen zu sein. [...] Mit dem Schlüssel war auch das Aufzuschließende verloren, nämlich mein ganzes bisheriges Ich. (E, 144)

Erst der Schluß der Geschichte[44] bringt Ernüchterung und Erleichterung im buchstäblichen Sinne, da die Ich-Erzählerin wieder als Autorin (das

[43] Vgl. die Worte von M. L. Kaschnitz aus *Tage, Tage, Jahre*, S. 223: »Heiteres, Leichtes, erzeugt von Trübem, Schwerem, Verwandlung bis zur völligen Unkenntlichkeit, eine Verwandlung, die nur den wenigsten gelingt.«

[44] Vgl. Hanns-Josef Ortheil: *Die pathetische Klarheit des Herbstes. Über das autobiographische Exempel der Marie Luise Kaschnitz*. In: Uwe Schweikert (Hrsg.), ebenda, S. 30: »Auffällig bleiben dann besonders die Angstgeschichten, die Geschichten der Träume und Fehlleistungen. Eine Handlung treibt hier auf das ganz und gar Außergewöhnliche zu, ein Riß schiebt sich ins Vertraute, die Dinge springen wie Porzellanfiguren vor den Augen auseinander, der Tod eines Menschen, der eines Tieres, der Beginn einer Flucht – bis hin zu dem unnachahmlich traumatischen Stück *Kleine Panik*, in dem von einem Traumerlebnis die Rede ist, das die Hilflosigkeit dieser auf Bewährung setztenden Existenz mit aller Schärfe umreißt. Tief in der Nacht steht man da vor dem eigenen Haus, hat den Schlüssel verloren, ein Scheensturm setzt ein. Man glaubt, niemals mehr nach Hause gelangen zu können, und doch ist dieses Zuhause scheinbar ganz nahe, nur verschlossen, ein für sich bestehender dunkler Bereich, zu dem keine Wege mehr führen. Um solche Momente der Panik kristallisiert sich für die Kaschnitz die Fragwürdigkeit des ‚eigenen, behüteten Lebens'.« (GW II, 138)

Erwähnen von G.) erkennbar wird und mit ihrem »Geständnis« die Fiktionalität der Aufzeichnung und die Rückkehr in die Gegenwart bestätigt:

> Im nächsten Augenblick aber wußte ich, was wirklich geschah: die Gittertüre, von G. vorsorglich geöffnet und nur angelehnt, wich zurück und gab mir den Weg frei. Mit dem Haustor begab sich dasselbe, mit der Wohnungstüre auch, und so, in einer Folge zauberhaft stillen Eingelassenwerdens, fand ich in die liebevolle Wirklichkeit zurück. (E, 145)

Besonders beeindruckend wirken die Aufzeichnungen der Diaristin als Reisende durch die jüngste italienische Geschichte. Vor dem Grabdenkmal für die Opfer des Faschismus (»Fosse Ardeatine«) oder während sie in den Augen der Vorbeigehenden Soldatenstolz oder Trauer über den (verlorenen) Krieg, aber auch die Angst »liest«, denkt die betroffene Zeitgenossin über die Zeit des Bösen nach (»Im Schaufenster«):

> Die Auslagen fanden großen Beifall – daß sich in die Bewunderung der eigenen heldischen Eigenschaften auch andere Gefühle mischten, konnte man nur erkennen, wenn man die Fortgehenden beobachtete, deren Gesichter, von plötzlichen Erinnerungen gezeichnet, grau wurden und verfielen. (E, 79)

Auch diese in der Kriegszeit wurzelnden Aufzeichnungen werden durch einen Zeitungsartikel, eine erzählte oder gehörte Geschichte ins literarische Leben gerufen. Kaschnitz fühlt sich fast gezwungen, nach diesem Stoff zu greifen und ihn in *ihre* Geschichten umzutransponieren. Die zu diesem Kreis gehörigen Tagebuchnotizen sind Beispiele dafür, daß auch Dokumente über die Schicksale fremder Menschen im Kriegswirbel zu literarischen Miniaturen werden können (»Die Mutter verloren«, »Totenpässe«, »Die dreizehnte Leiche«) und wie die eigenen Erlebnisse auch buchenswert sind.

Während sie eine authentische Geschichte über die Frau[45] zwischen zwei Heimkehrern erzählt, handelt sie nach allen Regeln des schriftstellerischen Handwerkes, und der Leser ist nicht mehr daran interessiert, ob die Lösung dieser (erzählten-fiktionalen) Geschichte auch die Lösung jener wahren, realen Geschichte ist. Erst wenn »unsere« Geschichte zu Ende ist, erscheint die Diaristin als Kommentatorin – private Person, die auf der »realen« Ebene das Handeln ihrer Protagonisten erklärt.

[45] Im römischen Tagebuch *Engelsbrücke* ist Marie Luise Kaschnitz emotional und beruflich am meisten mit dem Schicksal der Frau/der Frauen und den Kindern – entweder durch Gestaltung von Aufzeichnungen-Geschichten (»Die Mutter verloren«, »Die Diebin«, »Caterina Cornaro«, »Die böse Nonne«, »Im Atelier«, »Nonnenmusik«, »Zwitter«, »Ekstase in Afrika«; »Ein Kind zuviel«, »Straße in Trastevere«, »Familien«, »Römische Kinder«) oder als wichtigem Motiv in anderen Notizen beschäftigt.

Das Streben nach der unbedingten Literarisierung der autobiographischen Inhalte muß die Autobiographie eines Literaten nicht unbedingt zu einem Kunstwerk machen. Roy Pascals Thesen über die Autobiographie könnten sich in großem Maße auch auf das literarische Tagebuch beziehen.[46]

Das Bild, das M. L. Kaschnitz über sich in *Engelsbrücke* entwirft, spiegelt sich auch in ihren Ansichten über den eigenen Schreibakt wider. »Auf die Dauer ist das Alleinsein, die Anonymität für eine Frau nicht zu ertragen«, sagt die Schriftstellerin im ersten Satz der Geschichte »Rumpelstilzchen« (E, 130), mit dem Titel auf die »Rumpelstilzchen-Anonymität« anspielend, aber eine andere Art Alleinsein hält sie für jeden nötig, der eine »schöpferische Arbeit vorhat« (E, 130).

Die »Ausgesetztheit und Nacktheit« (vgl. »Kleine Panik« und den Essay von Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, deren Nachklang im Zitat hörbar wird) sind hier die Metaphern für den mühsamen Prozeß der Geburt des Neuen, das nur den wahren Künstlern des Wortes gelingt:

> Tatsächlich brauchen wir, um etwas zu erfinden, in uns eine solche Leere, Strand im Frühlicht, von den Wellen glatt gewaschen, noch keine Fußspur im Sand. [...] Der Schlaf ist nur *eine* Form der Entfernung aus dem Gewohnten, jeder anderen kommt dieselbe Bedeutung zu. Ein Stück neue Geburt, Ausgesetztheit, Nacktheit, in der man das eigene Selbst abzutasten und seine Beziehung zum Nahen und Ferneren festzustellen beginnt. Ohne diesen Urvorgang des Erkennens aber ist es nicht möglich, auch nur einen Zeitungsartikel zu schreiben. (E, »Rumpelstilzchen«, 130–131)

In der Geschichte »Nicht ans Äußerste« (E, 225–226) erinnert sich M.L. Kaschnitz an die Aussage des berühmten Schriftstellers: »Ich las, zitiert, eine Forderung von Thomas Mann, ‚an jeder Stelle bis ans Äußerste ge-

[46] Vgl. Roy Pascal: *Die Autobiograhie des Dichters*. In: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1965, 244 S., hier S. 159: »Es liegt nahe, von Dichter-Autobiographien eine gewisse literarische Vorzüglichkeit zu erwarten, da sie von Menschen geschrieben werden, die geübt sind, sich in Worten auszudrücken. [...] Imagination, Liebe zur Sprache und literarische Gewandtheit können andererseits eine Gefahr für den Autobiographen sein und zur Poetisierung oder ins autobiographisch Belanglose führen. [...] Was man vom Dichter erwarten kann, ist eine besondere Begabung, Szenen und Charaktere wieder heraufzubeschwören, auch feinere Selbstbeobachtung, besonders in Hinsicht auf dunkle innere Triebe, Einbildungen, auf Wahrnehmungs- und Auffassungsweisen; [...] Aber an sich selbst ergeben diese Eigenschaften noch keine gute Autobiographie. Sie werden erst dann für die Autobiographie des Dichters wichtig, wenn das, was sie verdeutlichen, entscheidend für die Natur des Dichters ist. [...] Geschehnisse werden für ihn erst durch das wichtig, was er in sie hineinlegt. Seine Lebensgeschichte erzählt, wie seine Phantasie angeregt wurde durch Vorfälle oder Persönlichkeiten, die ihrem innersten Wesen nach ganz unbedeutend sein können.«

hen'.« (E, 225). Diese Worte aber empfand sie immer als Angst oder Furcht: »[...] diese Scheu, bis an die letzte Grenze des mir Möglichen zu gehen. Wahrscheinlich wollte ich leben, nicht allein, sondern in der Liebe, dazu gehört Ausgewogenheit, ein Schweben und Sich-tragen-Lassen, wenigstens für eine Frau«. (E, 225).

Kaschnitz hält sich und ihre Dichter-Kollegen für Seismographen.[47] In ihren Aufzeichnungen *Engelsbrücke* faßt man diese Feststellung als ihren Wunsch auf, in das Tagebuch, zuerst als Ort des Monologs mit sich selbst, danach auch als Ort des Dialogs mit der äußeren Welt, vieles davon aufzunehmen, was der Zeitgenosse in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre als zu schwere Kriegslast mit sich weiter in das neue Leben trug und nach der Stelle suchte, über die Kaschnitz am Anfang ihres römischen Jahres schrieb: »Wo stehen wir? Immer inmitten eines Kampffeldes, auf dem es darum geht, zwischen Verzicht und Behauptung die richtige, die humane Mitte zu finden.« (E, 14) Mit diesem Werk hat sie diese Mitte gefunden.

[47] M. L. Kaschnitz: »Wir [Dichter, S. K.] sind nun einmal nicht mehr die frei schaltenden Persönlichkeiten, die auf ihrem eigenen gutgestimmten Instrument souverän zu spielen verstehen – viel eher Seismographen, deren Zeiger eine verborgene Bewegung erzittern läßt.« (E, »Rechtfertigung einer Lakrimistin«, 143).

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 31–44

»LYRIK NACH AUSCHWITZ?«

ASPEKTE DER ÖSTERREICHISCHEN NACHKRIEGSLITERATUR BIS MITTE DER NEUNZIGER JAHRE[1]

Jamil George BARCHA
(Universität Ljubljana)

1. Stunde Null?

»Die Uhren gehen in Österreich anders.«[2] So charakterisiert Paul Kruntorad den heimischen Literaturbetrieb der ersten zehn Jahre nach 1945. Anders als in Deutschland, wo Dichter doch bald nach Kriegsende den Hitlerfaschismus thematisiert und literarisch aufgearbeitet haben, verdrängten österreichische Autoren die Nazi-Ära und knüpften ästhetisch und ideologisch dort an, wo sie 1938 im Ständestaat aufgehört hatten, so, als ob dazwischen nichts geschehen wäre: »1945 war keine Stunde Null, die wahre Zäsur war

Zusammenfassung

Im folgenden sollen einige verwischte oder kaum sichtbare Spuren der österreichischen Nachkriegsliteratur nachgezeichnet werden: Wortkünstler, die einst mit dem Austro- und Hitlerregime sympathisierten, dominierten auch nach 1945 für lange Zeit den heimischen Kulturbetrieb. Dementsprechend bilt es Abschied zu nehmen von jener euphemistischen Literaturgeschichtsschreibung, die österreichische Literatur nach 1945 auf jene Autoren reduziert, die einst selbst auf der Opferseite des Nationalsozialismus standen

[1] Der folgende Beitrag stellt einen stärker überarbeiteten Teil meiner Untersuchung dar: Jamil George Barcha: *Thomas Bernhards Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in den Dramen »Vor dem Ruhestand« und »Heldenplatz«*. Wien: Universität, Grundwissenschaftliche Fakultät 1996 (unveröffentlichte Diplomarbeit).

[2] Paul Kruntorad, *Charakteristika der Literaturentwicklung in Österreich 1945–1967*. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 10. Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Hrsg. v. Ludwig Fischer, München: Hanser 1986. S. 629–650, hier S. 649.

der Staatsvertrag von 1955, bis dahin wurde in der Tradition der Vorkriegszeit die provinzielle 'völkische', klein-österreichische Literatur weitergeschrieben.«[3]

Ein selbstkritischer Umgang mit eigener Geschichte war unerwünscht, schließlich fühlte sich eine Mehrheit der Österreicher unschuldig: Nicht wenige identifizierten sich nach wie vor mit nationalsozialistischen Ideen und bezeichneten sich als Kriegsverlierer, andere wiederum sahen sich von der kollektiven Lebenslüge der Nachkriegszeit, Österreich sei das erste Opfer Hitlerdeutschlands, reingewaschen. Vergessen war der massenneurotische Jubel am Heldenplatz, vergessen war das fast einstimmige Votum für den Anschluß 'der Ostmark an das Reich', vergessen war der große Anteil österreichischer Nazis in SS-Trupps, vergessen war die Vertreibung und Ermordung tausender jüdischer Österreicher, vergessen war Mauthausen, vergessen war auch Eichmann.

2. Entnazifizierung auf österreichisch

Statt sich inhaltlich mit der Ideologie des Dritten Reichs zu beschäftigen, entschied man sich für eine 'Entnazifizierung' auf österreichisch. In der Kulturpolitik sah das konkret so aus: Politiker sprachen Schriftsteller, die auf Dollfuß und später auf Hitler Oden abgefaßt hatten, von ihren Sünden frei, sodaß die Wortkünstler rasch zum bestimmenden Faktor der heimischen Literaturszene werden konnten.[4] Selbst jene Dichter, die auf ihre Art tief im Nazigreuel involviert waren – etwa Mirko Jelusich[5] – standen pro forma vor Gericht und wurden freigesprochen, »um der Welt zu bekunden, daß ein österreichischer Dichter kein Verbrecher ist« und »zum Stolz unseres Heimatlandes, zum Stolz Österreichs!«[6]

[3] Ebd.

[4] Nach 1945 wurden mit wenigen Ausnahmen (Csokor, Bruckner, Kramer) primär Autoren mit ständestaatlicher oder nazistischer Vergangenheit ausgezeichnet. Vgl. dazu Klaus Amann, *Vorgeschichten. Kontinuitäten in der österreichischen Literatur von den dreißiger zu den fünfziger Jahren*. In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei u. Hubert Lengauer: *Literatur der Nachkriegszeit und in den fünfziger Jahren in Österreich*. Wien: Österr. Bundesverlag 1984. S. 46–58, hier S. 46 f.

[5] Mirko Jelusich war einer der österreichischen Nazi-Autoren schlechthin. Vgl. dazu Klaus Amann, *Literaturbetrieb 1938–1945*. In: Emmerich Talos, Ernst Hanisch u. Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): *NS-Herrschaft in Österreich 1938–1945*. Wien: Verl. f. Gesellschaftskritik 1988. S. 283–299, hier S. 288.

[6] So das Plädoyer des Jelusich-Verteidigers im Volksgerichtsprozeß. Zit. bei Gerhard Renner, *Entnazifizierung der Literatur*. In: Sebastian Meissl, Klaus Dieter Mulley u. Oliver Rathkolb (Hrsg.): *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945–1955*. Wien: Verl. für Geschichte u. Politik 1986. S. 202–229, hier S. 206.

Die Regierungskoalition, bestehend aus ÖVP und SPÖ, hatte kein Interesse, gegen Nazi-Hofdichter vorzugehen, denn es galt im Kampf um Österreichs politische und wirtschaftliche Souveränität, alle Lager zu einigen und sämtliche Kräfte zu mobilisieren; das wiederum hieß, »die früheren Feindschaften und Gegensätze zu vergessen«[7] und jenen Österreichern, die entweder als Nazis oder Kollaborateure in NS-Subsystemen gearbeitet hatten und so direkt oder indirekt an Verbrechen beteiligt waren, einen reibungslosen Anschluß an neuen Staat und Gesellschaft zu gewähren.[8] Dabei kam den Altnazis der in der Bevölkerung stark vorhandene Antikommunismus sehr zustatten.[9]

Wenn man überhaupt von der Existenz österreichischer Sozialwissenschaften nach 1945 sprechen kann – bekanntlich mußten führende Forscher ihre Heimat aus rassischen oder politischen Gründen verlassen, was ein Vakuum auf diesen Gebieten entstehen ließ[10] – so euphemisierten auch diese nach Kriegsende für lange Zeit die faschistische Vergangenheit.[11] Das verwundert wenig, wo doch viele nationalsozialistische bzw. deutschnationale Historiker auch nach dem Krieg ihren universitären Dienst wieder aufnehmen durften.

Selbst der von den Nazis schikanierte Historiker und Benediktiner Hugo Hantsch verzichtet in seinen Schriften auf klare Benennung der Dinge. In Anspielung auf die nazistische Vergangenheit Österreichs beklagt er historische »Brüche und dunkle Tiefen« und beruft sich gänzlich auf die Geschichtslenkung Gottes: Da die »Gottesidee« »inmitten alles Lebens« stehe, ergebe sich »von ihr aus eine Lösung für all das Irrationale, das Tragische und scheinbar Willkürliche der Geschichte«.[12]

[7] Kruntorad, S. 629.

[8] Vgl. Johann Dvorak: *Thesen zur soziokulturellen Entwicklung in Österreich 1933 bis 1955*. In: Friedrich Stadler (Hrsg.): *Kontinuität und Bruch 1938–1945–1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Wien, München: Jugend und Volk 1988. S. 27–33, hier S. 30.

[9] Die nicht unberechtigte Angst vor der UdSSR machte auch bei der SPÖ und ÖVP den Antikommunismus zu einem »einigende[n] Band« (Dvorak, S. 32).

[10] Vgl. zur Emigration österreichischer Sozialwissenschafter und den sich daraus ergebenden Folgen: Friedrich Stadler (Hrsg.): *Vertriebene Vernunft I. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940*. Wien; München: Jugend und Volk 1987.

[11] Zur Kontinuität und Diskontinuität in der österreichischen Geschichtswissenschaft nach 1945 vgl.: Günter Fellner: *Österreichische Geschichtswissenschaft vom »Anschluß« zum Wiederaufbau*. In: Stadler S. 135–155.

[12] Zit. ebd., S. 150

3. Die Kunst des Opportunismus: zum Beispiel Karl Heinrich Waggerl

Ideologisch flexiblen Schreibtalenten – hier wären etwa Richard Billinger, Erna Blaas, Bruno Brehm, Gertrud Fussenegger, Paula Grogger, Rudolf Henz, Max Mell, Franz Nabl, Karl Heinrich Waggerl zu nennen – gelang es auch in der Zweiten Republik Fuß zu fassen. Der ideologische Gehalt ihrer Dichtung – das erhellt sicherlich einen Aspekt ihres Epochen übergreifenden Erfolgs – paßte problemlos zu jeder politischen Ära, da die Übergänge, insbesondere zwischen Austro- und Hitlerfaschismus, in vielfacher Hinsicht fließend waren:[13] Skepsis gegenüber Demokratie und Modernisierung, Kulturpessimismus, Haß auf Intellektuelle, Dämonisierung des Fremden, Mythisierung des Krieges, Verweben von Landschaft und Glauben, deterministisches Geschichts- und sozialdarwinistisches Menschenbild, Betonung christlich-abendländischer Kultur, patriarchale Rollenverteilung, Agrarromantik, völkischer Nationalismus und natürlich Antisemitismus.[14]

Müller verweist etwa auf Billingers Text *Heimat*, der »sowohl vor 1938 als auch nach 1945 ohne weiteres in den Dienst eines bis heute immer wieder propagierten Heimat- bzw. Landesbewußtseins gestellt sein«[15] könnte.

Weitere Beispiele opportunistischer Autoren bieten sich geradezu an. Rudolf Henz, an sich überzeugter Austrofaschist und vom Ständestaat mit Ehrungen, Preisen und öffentlichen Funktionen bedacht, beweist auch nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten höchstes Anpassungstalent,[16] um aber gleich nach 1945 seinen Schriftstellerkollegen Max Mell wegen Paktierens mit den Nazis anzugreifen.[17] Jemand, der immer rechtzeitig aufs richtige Pferd setzt, muß nicht lange auf Erfolg warten: Kaum zehn Jahre nach Kriegsende war Henz der Große Österreichische Staatspreis sicher (1953).[18]

[13] Vgl. Karl Müller: *Die Bannung der Unordnung. Zur Kontinuität österreichischer Literatur seit den dreißiger Jahren*. In: Stadler (1988). S. 181–215, hier S. 184.

[14] Zu den gemeinen Themen von Ständestaat und Nationalsozialismus vgl. Alfred Pfoser u. Gerhard Renner: *»Ein Toter führt uns an!« Anmerkungen zur kulturellen Situation im Autrofaschismus*. In: Emmerich Talos u. Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): *»Austrofaschismus«. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938*. 4. erg. Aufl. Wien: Verl. f. Gesellschaftskritik 1984. S. 233–245, hier S. 238 f.

[15] Müller, S.189.

[16] Zu Henz' ständestaatlichen Multifunktionen und seiner Nazi-Anbiederung vgl. Amann (1984), S. 55.

[17] Müller, S. 184.

[18] Ebd.

Aber auch der so heftig attackierte Mell, anläßlich der Volksabstimmung vom 10. April 1938 Unentschlossenen mittels Lyrik Entscheidungshilfe leistend (»Gewaltiger Mann, wie können wir dir danken? / Wenn wir von nun an eins sind ohne Wanken. [...] Wir treten an, Bekenntnis abzulegen. / Wir wollen eins sein, Herr, gib du den Segen!«),[19] konnte ein Jahr später wieder an Gerechtigkeit glauben: Dieselbe Auszeichnung wurde ihm zuteil.[20]

Franz Nabl ist ein gutes Beispiel für fortwährende Popularität: Vom austrofaschistischen Ständestaat mit dem Eckart-Ehrenring geehrt, während des Dritten Reichs honoris causa in den akademischen Stand gehoben, in der Zweiten Republik mit Preisen überhäuft.[21]

Von den deutschnationalen Frauen konnten allen voran Gertrud Fussenegger und die Lyrikerin Erna Blaas an frühere Erfolge anknüpfen. Obwohl Blaas' *Gesamtwerk* auf der 1946 offiziell erstellten »Liste der gesperrten Autoren und Bücher« stand, wurde sie 11 Jahre später mit dem ersten Georg-Trakl-Preis für Lyrik des Landes Salzburg, welcher »vorwiegend zur Würdigung eines lyrischen *Gesamtwerkes* [Sic!]« vergeben wird, ausgezeichnet.[22]

Ohne Karl Heinrich Waggerl ist die österreichische Heimatliteratur undenkbar. Dieser erfreute sich zu allen Zeiten hoher Beliebtheit, seine Bücher fanden auch nach 1945 reißenden Absatz. Werke wie *Brot* (1930), *Schweres Blut* (1931), *Mütter* (1955) und *Wagrainer Tagebuch* (1936) verkauften sich bis 1967 mehr als 3 Millionen mal,[23] sein autobiographischer Dauerbestseller *Fröhliche Armut* (1948) erschien 1971 in 16. Auflage.[24] Die Gründe für Waggerls Popularität führen Koweindl et al. auf jenes Weltbild zurück, das er in seinen Büchern vermittelt: »Die Bedeutung von *Bauerntum, Boden, Bodenständigkeit* und *Heimat werden hervorgehoben* und bejaht. Mechanisierung und Industrialisierung werden weitgehend abgelehnt.«[25]

Auch im demokratischen Österreich avancierte Waggerl mit seiner Blut- und Bodendichtung, die zuvor im katholischen Ständestaat und bei den Nationalsozialisten die Bestsellerlisten anführt hatte, zum Liebling aller.

[19] Zit. ebd., S. 185.

[20] Vgl. ebd.

[21] Ebd., S. 194. Zu den Preisen nach 1945 vgl. Amann (1984) S. 47: Preis der Stadt Wien (1952), Peter Rosegger-Literaturpreis (1953) und Staatspreis (1956).

[22] Müller, S. 186 (Hervorhebung bei Müller).

[23] Vgl. Karl Koweindl (et al.): *Literatur. Abriß der Literatur des deutschen Sprachraumes von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. 3. verb. u. erg. Aufl. II. Teil. Wien: Braumüller 1987. S. 112; zu Waggerls Bestseller vgl. auch Müller, S. 190.

[24] Vgl. Kruntorad, S. 635.

[25] Koweindl (et al.), S. 113 (Hervorhebung bei Koweindl).

Dabei gelang Waggerl das Kunststück, es allen recht gemacht zu haben, ohne sich viel ändern zu müssen; denn thematisch und stilistisch hatte das Publikum nach 1945 es »mit dem Waggerl der dreißiger Jahre zu tun«.[26]

Waggerls völkisch-tendenziöses Opus traf den Nerv der Zeit vor und nach 1938, aber auch Nachkriegspolitiker fanden Erbauliches darin. Flexibilität ist alles, so könnte man Waggerls politisches Vermächtnis auf die allgemeine Formel bringen: Erhielt er noch von Dollfuß' Kulturmannen den ersten Österreichischen Staatspreis für Literatur (1934), so pries er 1938 die Annexion Österreichs durch Hitlerdeutschland als »Befreiung«;[27] Löbliches wußte er auch anläßlich der »erfolgreich« ausgegangenen Volksabstimmung vom 10. April 1938 zu berichten:

> Das millionenfache 'Ja' der Deutschen am 10. April ist mehr als ein Bekenntnis brüderlicher Verbundenheit, es ist ein lauter Ruf in die Welt. Mit diesem Tage ist in Wahrheit der große Krieg zu Ende. Wir Leute, die wir damals von den Fronten heimkehrten, glaubten wir denn jemals wirklich an den Frieden? Sind wir nicht bewußt oder unbewußt immer Soldaten geblieben, warteten wir nicht insgeheim auf eine letzte Entscheidung? Nun hat Adolf Hitler für uns alle gehandelt. Bedenkt es doch, Freunde: ein einzelner Mann, und nicht durch die Kniffe des Diplomaten, nicht durch die blutige Kunst des Feldherrn, sondern einfach durch die hinreißende, die befreiende Kraft einer wahrhaft großen Menschlichkeit. Müssen wir nicht alle hinter ihm stehen? Wo ist der Deutsche, der in einer solchen Stunde versagt?[28]

Waggerls Engagement wurde reichlich belohnt. Neben den 200 Reichsmark, die er für seine politische Aufklärungsarbeit, sprich Verfassen von Werbesprüchen, anläßlich der Volksabstimmung vom 10. April 1938 als Ehrenhonorar erhielt,[29] war ihm nun der Zugang zu bedeutenden Literaturzirkeln offen. Fortan wurden Autor und Werk bewußt gefördert; darüber hinaus bedachten ihn die Nazis mit dem Amt eines Landesleiters der Reichsschrifttumskammer des Gaues Salzburg, dem eines Kreisvolksbildungswarts und sogar dem eines Wagrainer Bürgermeisters (1940–1941).[30]

[26] Müller, S. 191.

[27] Nach Hitlers Überfall auf Österreich meinte Waggerl auf einer Lesereise in Danzig 1938, daß er aus dem befreiten Österreich komme. Vgl. dazu Maria Antonia Staudacher, *Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in der österreichischen Nachkriegsliteratur – 6 Beispiele aus den Jahren 1946 bis 1967*. Dipl. Arb. Wien 1991, S. 74.

[28] Zit. ebd., S. 75

[29] Vgl. Amann (1984), S. 54.

[30] Staudacher, S. 75.

So sehr sich Waggerl öffentlich engagierte, in ideologiepolitischer Hinsicht schien er den Nazis doch naiv zu sein. Demnach dürfte er mehr die Rolle eines nützlichen Idioten als die eines ernstgenommenen Kulturfunktionärs gespielt haben, wie sein ehemaliger Schulfreund und politischer Vorgesetzter, der Schriftsteller Karl Springenschmid, in seinen Erinnerungen an Waggerl unmißverständlich andeutet: Waggerl sei zwar ein lieber Komplice gewesen, habe aber »überhaupt nicht begriffen, was die Nationalsozialisten wollten«.[31]

Aber Waggerl brauchte auch nicht im engen Sinne politisch zu werden, im Gegenteil: seine »unpolitischen« Geschichten waren ohnedies erwünscht, denn sie erfüllten in zunehmend schlechten Zeiten eine erbauliche Funktion: Heile Welt malen, um von kriegerischer Wirklichkeit abzulenken, Harmonie suggerieren, um kritisches Nachdenken zu unterbinden.

> Nicht emanzipatorisches Aufwachen und Überprüfen der eigenen Person und Position in der Gesellschaft war die Funktion seiner Literatur, sondern durch die ästhetische Präsentation traditioneller Bilder des Glücks die Förderung und Stabilisierung gegebener Glücksvorstellungen meist kleinbürgerlichen Zuschnitts.[32]

Waggerl verstand es blendend, Bilder der Geborgenheit und Wärme zu erzeugen, auf Tradition und Kontinuität zu setzen, dem »kleinen Mann« Trost zu spenden und Hoffnung zu geben. Seine Geschichten – Stille, Humor, Gemeinschaft, bäuerlich-heimatliches Grundgefühl und innere Gelassenheit vermittelnd – blieben stofflich und thematisch in der Idylle. Nationalsozialistische Strategen zogen aus solcher Literatur zweierlei Nutzen: Einerseits fungierten Waggerls Texte eo ipso als volkstümliche pädagogische Heimatkunst, andererseits lenkten sie das Volk vom grauen Alltag ab.[33]

Auch sein archaisch geprägtes Frauenbild paßte gut in das völkische Konzept, degradiert es doch die weibliche Natur zur Gebärmutter: Immer sind es Frauen, die Zerstörung bewirken und Gewalt ausüben, es sei denn, es handelt sich um Mütter; dann aber werden diese mythisiert, glorifiziert.[34] Der Wert einer Frau wird somit biologisch definiert; weibliche Erfüllung erschöpft sich bei ihm in Mutterschaft.

[31] Zit. nach Müller, S. 190.
[32] Ebd., S. 194.
[33] Vgl. Amann (1988), S. 293 und S. 283.
[34] Vgl. Müller, S. 192.

Bei Waggerl wird die patriarchale Ordnung als gottgewollt und einzig zielführend sublimiert. Seine Welt ist jene Welt

> [...] der klaren Rollenverteilung zwischen Mann und Frau und die Welt klarer hierarchischer Arbeitsverhältnisse, die sogar eine gewisse sakrale Weihe erhalten. Waggerl weiß sich anscheinend keine anderen Glücks- und Geborgenheitsbilder auszudenken als die traditionell patriarchalen.[35]

Daß so eine restaurative Literatur auch in der Zweiten Republik die Herzen nationalkonservativer Politiker höher schlagen ließ, ist unschwer nachvollziebar. Daß aber auch einstmals Verfolgte in dieser Dichtung Trost und Glücksmomente fanden, wirft die eine oder andere Frage auf. Müller führt Waggerls allgemeinen Erfolg auf die meisterhafte Gabe zurück, sowohl bei nationalen als auch verfolgten Lesern gleiche emotionale Zustände auszulösen.

> Es ist zu vermuten, daß Waggerls Texte bei verschiedenen Leserschichten, bei Menschen verschiedenster Lebensgeschichten stark internalisierte Glücks- und Geborgenheitssehnsüchte angesprochen haben. Seine Texte mobilisieren wahrscheinlich unbewußte Glückssehnsüchte, sodaß sich Leser und Hörer mit ganz unterschiedlichen Einstellungen und Erfahrungen (z. B. Verfolger und Verfolgte von ehemals) angesichts aktueller und in der Erinnerung aufgehobener Verletzungen bzw. in Situationen von Bedrohtheit plötzlich als Waggerl-Liebhaber treffen konnten: z. B. diejenigen, die sich als »Ehemalige« nach 1945 der Kritik und sicher auch Schuldgefühlen ausgesetzt sahen, genauso wie jene, die als Opfer des nationalsozialistischen Terrors mit ihren Verletzungen leben mußten. Die Begriffe »Heimat«, »Das Lehen«, »Der feste, stabile Tisch« [...], »Das Haus«, »Österreich«, »Die Stube« waren sicher wirksame Formeln, die wohl einen weitgehend ähnlichen Prozeß in Gang brachten, der in der Phantasie auf die Herstellung von Geborgenheitsbildern zielte.[36]

Waggerl verstand es bestens, sich auch nach 1945 mit alten Geschichten zu verkaufen. Vereinzelter Kritik bezüglich seiner unrühmlichen Rolle während der Nazizeit entgegnete er, sein Kunstverständnis sei ein unpolitisches, in diesem Sinne möge man ihn nach ästhetischen Kriterien beurteilen. Mehr noch: Aus jenem Waggerl, der auf eigene Gefahr 1936 ein Huldigungsschreiben der Wagrainer über die Grenze schmuggelte und dieses seinem Führer persönlich überreichte[37], aus jenem Waggerl, der einst als Landesleiter der Reichsschrifttumskammer des Gaues Salzburg amtier-

[35] Ebd., S. 193
[36] Ebd., S. 193 f.
[37] Vgl. Amann (1984), S. 52.

te, ward plötzlich eine Art passiver Widerstandskämpfer: In einem Brief an Viktor Matejka beschwört Waggerl, statt kritisiert zu werden möge man ihm doch Freund sein, wo er in der Nazizeit nicht nur Lesungen aus verbotenen eigenen Werken riskiert habe, sondern auch mehrmals von der Gestapo wegen Unmutäußerungen verhört worden sei. Daß sein Werk trotzdem große Verbreitung gefunden habe, sei darauf zurückzuführen, daß ein »führender Mann des Widerstands« Riesenauflagen für die Wehrmacht gedruckt habe, und das ohne seine Zustimmung.[38]

4. Mythos und Formalismus

Zusammenfassend läßt sich sagen: Nach 1945 waren nationalkonservative Schriftsteller und Vertreter der Blut- und Bodendichtung nicht nur vollkommen rehabilitiert, sondern sie dominierten auch den österreichischen Kulturbetrieb, sodaß von einer »personellen Kontinuität« bis in die fünfziger Jahre hinein gesprochen werden kann.[39] Das zeigt sich vor allem in der Verleihung bedeutender österreichischer Literaturpreise, die nahezu ausschließlich jenen Autoren zuerkannt wurden, »die entweder bereits unter dem Austrofaschismus oder unter dem Nationalsozialismus oder unter beiden Systemen gefördert und ausgezeichnet worden waren«.[40] Thematisch und stilistisch fühlte man sich der »belasteten Tradition«[41] verpflichtet, d. h. es wurde an die Zeit vor dem Anschluß angeknüpft.

Während sich in Deutschland die Gruppe 47 formierte, kennzeichnete hierzulande der Formalismus literarisches Schaffen. Stilistische Neuentdeckungen und Avantgarde wurden eher abgelehnt, Experimente vermieden, schließlich zählten in der Kunst die klassischen Kriterien des »Schönen« und »Wahren«. Es mußten Jahre vergehen, bis sich Vertreter der avantgardistischen Kunst etablieren konnten.

Sich an der (prä-)austrofaschistischen Tradition zu orientieren hieß in der Praxis, den österreichischen Mythos wiederzubeleben, Österreichs Geschichte zu glorifizieren, auf seine einstige Größe Elegien zu verfassen, ohne jedoch jene Faktoren und Werte zu beleuchten, die letztlich zum Zusammenbruch des Habsburger Reiches geführt hatten.[42] Ab nun war es wieder gängig, heimatliche Landschaft zu besingen und österreichisches Lebensgefühl zu vermitteln. Andersrum: Die Literatur wurde patriotisiert

[38] Vgl. Staudacher, S. 72 f.
[39] Renner, S. 203.
[40] Amann (1984), S. 47.
[41] Dieser Begriff stammt von K. Müller. Vgl. Renner, S. 203.
[42] Vgl. Kruntorad, S. 633.

und der »Patriotismus« literarisiert. Die Verherrlichung des Österreichischen stand im Mittelpunkt, ohne daß man sich freilich immer im Klaren über das Wesen des Österreichischen war.

Während der »ökonomische Anschluß« an Deutschland weiterging, betrieb die österreichische Kulturpolitik eine extreme Abgrenzung zu Deutschland, deren komischer Höhepunkt darin gipfelte, daß man 1955, anläßlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters, in den Medien wochenlang darüber stritt, ob nun Goethes *Egmont* oder Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* für die Aufführung zweckmäßig wäre.[43]

Ästhetik zum Zwecke der Mythisierung, Glorifizierung des Vaterlandes. Das andererseits bedeutete, die schwarzbraunen Flecken auf Österreichs historischem Hemd unsichtbar zu machen. Nur ja keine alten Wunden aufreißen, keine Rede von der austrofaschistischen Diktatur des Ständestaates, noch weniger an den Jubel am Heldenplatz erinnern, auf keinen Fall Mauthausen thematisieren.

Nahezu alle »ehemaligen« Literaten schienen Adornos legendären Satz, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«[44] auf ihre Weise umgekehrt zu haben: Über Mauthausen zu schreiben, ist Nestbeschmutzung. Und wenn es kaum vermeidbar war, braune Verstrickungen zu verschweigen (etwa in Interviews, Autobiographien oder autobiographischen Büchern), wurde eigene Unbedarftheit von damals als Grund und Rechtfertigung angegeben.

5. Deutschland: Gruppe 47

Es sei darauf hingewiesen, daß in Österreich in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende hauptsächlich rassisch oder politisch verfolgte Dichter die nationalsozialistische Vergangenheit kritisch thematisierten, nicht aber »ehemalige«. In Deutschland dagegen kam es nach 1945 trotz der restaurativen Adenauer-Ära zu einer antifaschistisch engagierten Literatur. Allen voran sind hier die Verdienste der Gruppe 47 zu erwähnen.[45] Die vor-

[43] Elisabeth Wiesmayr: *Das Bild einer »österreichischen Literatur« im Spiegel der (bundesdeutschen) Kritik*. In: Aspetsberger (et al.). S. 178–189, hier S. 180.

[44] Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam 1995. S. 27–49, hier S. 49.

[45] Zur Gruppe 47 vgl. das Interview „Hans Werner Richter: Literatur und Politik in der BRD" bei Hans Dieter Zimmermann: *Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik. Überlegungen zu Johannes R. Becher, Gottfried Benn, Ernst Bloch, Bert Brecht, Georg Büchner, Hans Magnus Enzensberger, Martin Heidegger, Heinrich Heine, Stephan Hermlin, Peter Huchel, Ernst Jünger, Heiner Müller, Friedrich Nietzsche, Hans Werner Richter, Rainer Maria Rilke und anderen*. Stuttgart (et al.): Kohlhammer 1992. S. 105–118.

nehmsten Ziele der Gruppe 47 waren: Macht und Totalitarismus zu thematisieren, nazistische Tendenzen zu bekämpfen, sich friedenspolitisch zu engagieren und für eine aufgeklärte Gesellschaft ein- bzw. aufzutreten.[46]

Dieser Beschluß bedeutete eine bewußte Abkehr von der bis dahin existierenden Literatur, die ihnen ohnedies als »zu konservativ, zu völkisch-national, zu pathetisch und zu verstaubt« erschien.[47] Die Schaffung einer »modernen Nachkriegsliteratur« wurde angestrebt, wobei jedoch auf eine Festlegung ästhetischer Kriterien weitgehend verzichtet wurde.[48]

Mit der Zeit etablierte sich die Gruppe 47 zu einer deutschen Institution, mit namhaften Vertretern wie Heinrich Böll, Günther Grass, Wolfdietrich Schnurre, Siegfried Lenz, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger und Hans Werner Richter; Aufnahme in die Gruppe fanden auch die Österreicher Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger und Paul Celan, die freilich in ihrer Kritik am Faschismus in ihrem Heimatland einsam blieben.

6. Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung

Denn sich mit den Untaten des Naziregimes auseinanderzusetzen war hierzulande mit Nestbeschmutzung gleichzusetzen, sodaß viele österreichische Dichter – neben den oben genannten etwa Milo Dor, Herbert Eisenreich und viel später Peter Handke und Thomas Bernhard – versuchten, sich auf dem deutschen Markt durchzusetzen. 1952 erhielt Bachmann den Preis der Gruppe 47, ein Jahr später Ilse Aichinger. Letzterer gelingt mit *Die größere Hoffnung* (1948) ein sensibler Roman, in dem die Stationen der Vereinsamung des halbjüdischen Mädchens Ellen im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs beschrieben werden.

Weitere nennenswerte Werke, die unmittelbar vor oder nach 1945 die NS-Herrschaft kritisch thematisieren, sind Ernst Lothars 1947 auf deutsch erschienene, aber während des amerikanischen Exils geschriebene Familienchronik *Engel mit Posaune*, Hans Weigels Satire *Der grüne Stern* (1946), Friedrich Torbergs Roman *Hier bin ich, mein Vater* (1948) und die Erzählungen *Mein ist die Rache* (1947). Später allerdings widmeten sich Weigel und Torberg monarchie-nostalgischen Themen und verschrieben sich dem antikommunistischen Kampfe (Stichwort Bert Brecht).

Von Bedeutung wird auch Hermann Brochs *Bergroman*, in dem die Ereignisse in einem Bergdorf allegorisch für die verhängnisvolle Entwicklungen der dreißiger Jahre in Deutschland zu verstehen sind.

[46] Vgl. Koweindl, S. 276.
[47] Ebd.
[48] Ebd.

Erst gegen Ende der fünfziger Jahre beginnt die heimische Literatur verstärkt, Österreichs verdrängte Mitschuld an den Kriegsverbrechen aufzuarbeiten und den Begriff Heimat zu problematisieren.[49] Diese Entwicklung setzt sich natürlich in späteren Werken Bachmanns, Eisenreichs und Dors fort, hinzu tauchen neue Namen auf. Hans Lebert, der in seinem Romanerstling *Die Wolfshaut* (1960) den faschistischen Staat und den Krieg verarbeitet und schonungslos mit den österreichischen Verdrängungsmechanismen abrechnet, wird Vorläufer der realistischen Literatur der siebziger Jahre,[50] die allmählich immer mehr zu den Problemen der Nachkriegsgesellschaft in Österreich findet.

Ein brillantes Psychogramm der Wiener Mentalität gelingt Helmut Qualtinger mit seinem legendären *Der Herr Karl* (1962), jenem Mitläufer der Nationalsozialisten, der zwar »nichts bereut, sich dennoch entschuldigt, der Glorie der Vergangenheit nachweint und sich in der Gegenwart mürrisch einrichtet«.[51] Zu jenen Werken, die weiters eine Erwähnung verdienen, zählen Gerhard Fritschs Roman *Fasching* (1967) und Albert Drachs dramatische Hitlerparabel *Das Spiel vom Meister Siebentot* (1965), das den Werdegang eines Kasperls zum Diktator und Judenmörder beschreibt.

Als seiner Zeit voraus erweist sich Thomas Bernhard. Schon in seinem ersten Roman *Frost* (1963) zeichnet er ein düsteres Bild seiner Heimat und räumt mit den Klischees der heilen Alpenwelt auf, die in Wirklichkeit ein fortdauernder Alptraum sei. Auch Bernhards Prosawerk wird wegweisend für die heimatkritische Literatur der siebziger Jahre, die sich in der Literaturgeschichte unter dem Begriff des *Anti-Heimatromans* oder *Neorealismus* manifestiert hat und eine Zäsur in der österreichischen Literatur bildet. Typisch für diese Form von Literatur ist die starke Verarbeitung von autobiographischen Elementen, so etwa bei Franz Innerhofer, Elfriede Jelinek, Josef Winkler, Gernot Wolfgruber, Peter Handke etc., die nun naturgemäß weniger die politische Vergangenheit Österreichs als vielmehr die Entidyllisierung der Gegenwart in den Vordergrund stellen. Es kommt zu einer Abrechnung mit Elterngeneration, Staat und Kirche, die für Ausbeutung und Unterdrückung stehen. Bedingungen des Produktionsprozesses in Industrie und Landwirtschaft werden kritisch beschrieben, die Dorfidylle wird entzaubert, die ästhetisierende und verklärende Heimatliteratur ad absurdum geführt.

Dieser Prozeß setzt sich im großen und ganzen bis Anfang der achtziger Jahre fort, dann aber geschieht Entscheidendes: Kurt Waldheims Wahl

[49] Vgl. Kruntorad, S. 645.

[50] Ebd.

[51] Ebd. S. 646; Qualtinger hat das Stück gemeinsam mit Carl Merz geschrieben.

zum österreichischen Bundespräsidenten (1986), der fünfzigste Jahrestag des Anschlusses sowie die damit verbundenen Ereignisse lösten ein politisches Erdbeben aus. Plötzlich sahen sich die Österreicher mit der Tatsache konfrontiert, daß nämlich ihr Land, entgegen der gern geglaubten Sage, nicht Deutschlands erstes Opfer war, sondern Hitlers wichtigster Kollaborateur. Diese Geschehnisse blieben für die Literatur nicht ohne Folgen. Ab nun begannen sich österreichische Dichter verstärkt mit der Vergangenheit ihrer Heimat und den sich daraus ergebenden Problemen zu beschäftigen, wobei hier Thomas Bernhard ausdrücklich auszunehmen ist, da er dies ohnehin schon vorher in seinen Prosawerken getan hat. Thomas Bernhard ist es auch, der m.E. mit *Heldenplatz* (1988) den interessantesten, wenn auch nicht glücklichsten Beitrag dazu liefert.

Der Trend einer antinazistischen, Österreich-kritischen Literatur setzte sich fort. Für internationales Aufsehen sorgten Mitte der 90er Jahre die Politthriller *Opernball* (1995) von Josef Haslinger und Gerhard Roths *Der See* (1995), ebenso Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* (1995) und ihr zum Andenken an die ermordeten Roma von Oberwart[52] geschriebenes Stück *Stecken, Stab und Stangl* (1996), über dessen qualitativen Wert freilich eigens zu diskutieren wäre. Den Toten von Oberwart gewidmet ist auch Peter Turrinis Band *Liebe Mörder – Von der Gegenwart, dem Theater und dem lieben Gott* (1996), der Reden, Interviews und Zeitungsbeiträge enthält.

Resümmierend fallen folgende Punkte auf: Die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus in der Literatur nach 1945 war gegeben, doch sind hier einige Distinktionen zu setzen. Ehemalige Nazi-Sympathisanten besangen in ihren Werken primär Österreichs einstigen Ruhm und litten unter Habsburger-Nostalgie; angesprochen auf ihre Vergangenheit, reagierten die meisten beleidigt und schrieben, wenn überhaupt, apologetische Bücher. Gefördert wurde ihre Haltung durch den Umstand, daß über Wahrheit zu schreiben bei der Bevölkerung höchst unpopulär war und als Nestbeschmutzung betrachtet wurde. Damit ist das Spektrum umrissen, unter welchem ehemals verfolgte bzw. kritische Autoren Mauthausen (literarisch) aufarbeiten mußten. Sich diese Umstände vergegenwärtigend, sind mit Karl Müller zweierlei Konsequenzen zu ziehen:

Zunächst gilt es, sich endlich von dem oft in einschlägigen Werken dargestellten Bild einer »guten«, »österreichischen« Literatur der Nachkriegszeit bis in die fünfziger Jahre hinein zu verabschieden. Abschied zu nehmen gilt es auch von jener unhistorisch und beschönigend verfahrenden

[52] Im Februar 1995 werden durch einen rassistisch motivierten Bombenanschlag des sich als deutschnational definierenden Franz Fuchs vier Roma-Angehörige in Oberwart ermordet.

Literaturgeschichtsschreibung, welche die österreichische Literatur nach 1945 auf Namen wie Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Herbert Eisenreich, Elias Canetti, Ernst Jandl, Gerhard Fritsch etc. reduziert, also auf meist jene Autoren, die damals als Jugendliche selbst auf der Opferseite des Nationalsozialismus standen.[53]

[53] Müller, S. 181.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 45–65

ÜBERLEBENSSTRATEGIEN

ZUM ÖSTERREICHISCHEN VOLKSSTÜCK DER NACHKRIEGSZEIT: ULRICH BECHER, FRITZ KORTNER UND ARNOLT BRONNEN

Marijan BOBINAC
(Universität Zagreb)

1.

Zusammenfassung

In den drei österreichischen Volksstücken der Nachkriegszeit (Ulrich Bechers *Der Bocker*, Fritz Kortners *Donauwellen* und Arnolt Bronnens *Die jüngste Nacht*) manifestiert sich eine ganze Palette von Überlebensstrategien kleiner Mitläufer, die vom Vf. v.a. in der Verflechtung der nationalsozialistischen Vergangenheit mit der ambivalenten Nachkriegszeit fokussiert werden.

*D*ass die 'Stunde Null' – entgegen vielen zeitgenössischen Stimmen – keine radikale Umkehr auf dem Gebiet der Literatur signalisiert hat, dass die neuangebrochene Zeit viele Spuren des Alten erkennen ließ, wurde in der Forschung wie auch in der Literaturgeschichtsschreibung schon längst festgehalten.[1] Vergleichbares lässt sich auch in der literarischen Verwertung von gesellschaftlichen Phänomenen der Nachkriegsjahre nachweisen: in all ihrer Widersprüchlichkeit wurde nämlich die Übergangszeit, darin insbesondere das Weiterleben alter Denk- und

[1] Vgl. Gerd Müller: *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz*. In: Viktor Žmegač (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. III/2, Königstein/Ts. 1984, S. 385ff. Zur Situation in Österreich vgl. ebda: Dietmar Goltschnigg – Kurt Bartsch: *Die österreichische Gegenwartsliteratur. Sozialgeschichtliche Voraussetzungen*, S. 695ff.

Verhaltensstrukturen und deren Anpassung an neue Verhältnisse, von zeitgenössischen Autoren registriert. Bei allen Gemeinsamkeiten der 'postfaschistischen' Situation im deutschsprachigen Raum lassen sich sehr wohl auch regionale Spezifika erkennen, was vor allem für die nun wieder unabhängige Republik Österreich gilt.

Wenn von der literarischen Vergegenwärtigung der österreichischen Sonderentwicklung die Rede ist, so hat sie einen besonders interessanten Ausdruck in der – für Österreich charakteristischen – Gattung Volksstück gefunden. Für eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart und der nahen Vergangenheit hat sich nämlich die kritische und realistische Perspektive der Volksstückdramaturgie geradezu aufgedrängt. Problematisch erschien allerdings der nationalsozialistische Missbrauch des Volksbegriffes, folglich auch der Gattung Volksstück, so dass die Nachkriegsautoren ihre volksstückartigen Bühnenwerke mit der – offenbar obsolet gewordenen – Gattungsbezeichnung nicht versehen haben. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass diese Werke einen eindeutigen Bezug zum Volksstück, und namentlich zu seinen in der Zwischenkriegszeit reformierten Formen aufweisen.[2]

Die – wahrscheinlich – bedeutendsten österreichischen Nachkriegsvolksstücke, die im folgenden im Licht der Auseinandersetzung mit der ambivalenten Übergangszeit in der Literatur und im Theater untersucht werden sollen, wurden interessanterweise von Autoren verfasst, die sich als Künstler in Berlin während der Weimarer Republik einen Namen gemacht haben: Es handelt sich um den mehr als Schauspieler und Regisseur bekannten Fritz Kortner (1890–1970) und dessen Stück *Donauwellen* (E 1946, UA 1949), um den Skandaldramatiker der 20er Jahre Arnolt Bronnen (1895–1959) und dessen Stück *Die jüngste Nacht* (E 1948–1952, UA 1952) sowie um den um fast zwei Jahrzehnte jüngeren, mehr als Prosaautor bekannten Ulrich Becher (1910–1990) und dessen Stück *Der Bockerer* (E 1946, UA 1948). Kortner und Bronnen, beide geborene Wiener, sind schon jung nach Berlin gekommen, Becher wiederum, ein ge-

[2] Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit vgl. folgende Arbeiten: Peter Roessler: *Studien zur Auseinandersetzung mit Faschismus und Krieg im österreichischen Drama der Nachkriegszeit und der 50er Jahre,* Köln 1987, bes. S. 277–336 (im weiteren kurz zitiert als Roessler); Karl Müller: *»Wir von der blauen Donau!« Lebenslüge – staatstragender Mythos – kritisches Volksstück: Fritz Kortner, Fritz Hochwälder und Heinz R. Unger*, »Modern Austrian Literature«, 3–4/1993, S. 273–311 (im weiteren kurz zitiert als Müller); Evelyn Deutsch-Schreiner: *Österreichische Bühnentradition und modernes Volksstück: Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu den Voraussetzungen der Volksstückbewegung*, »Modern Austrian Literature«, 1/1995, S. 75–93, hier S. 75 (im weiteren kurz zitiert als Deutsch-Schreiner); Marijan Bobinac: *Der Bockerer und der Herr Karl*, »Zagreber Germanistische Beiträge«, 1/1992, S. 53–64.

bürtiger Berliner, ging 1933 nach Wien ins Exil und blieb dort bis zum Anschluss 1938.

Die Entscheidung der Autoren für die Volksstückform hing sicherlich mit ihren Kenntnissen österreichischer Verhältnisse und Mentalitäten, zugleich auch österreichischer Theatertraditionen zusammen. Sie müssen ebenso erkannt haben, dass sich das Volksstück, das sich seit der Jahrhundertwende immer mehr mit dem sozialen Drama vermengte, als Vehikel für eine kritische Darstellung krisenhafter gesellschaftlicher Zustände, so auch für die Hinterfragung der Nazi-Zeit und der 'postfaschistischen' Periode in Österreich durchaus verwenden lässt. Bezeichnend sind auch die Umstände, die die Entstehung der drei volksstückhaften Bühnenwerke begleitet haben: Kortners Stück *Donauwellen* und Bechers *Der Bockerer* sind – unabhängig voneinander – im New Yorker Exil der beiden Autoren entstanden, nur Bronnens *Die jüngste Nacht* wurde, nachdem sich der Autor während des Krieges vom Radikal-Nationalisten zum österreichischen Widerstandskämpfer und Kommunisten gewendet hatte, in Österreich geschrieben.

Die publikumswirksame Dramaturgie des Volksstücks und die brennende Aktualität der Thematik der drei Bühnenwerke könnten zur Annahme verleiten, das zeitgenössische Publikum habe sie begeistert aufgenommen. Wie immer diese dramatischen Versuche der Vergangenheitsbewältigung aus einer späteren Perspektive erfolgsversprechend erscheinen könnten, war ihnen gleichwohl kein, zumindest kein dauerhafter Erfolg beschieden. Der Grund ist nicht nur im Umstand zu suchen, dass die Nachkriegszeit und die beginnende Wiederaufbauphase dem kritisch-realistischen Volksstück keine besondere Beachtung schenkte; die genannten Werke fielen auch – wie noch zu zeigen sein wird – den politischen Wirrnissen ihrer Entstehungszeit zum Opfer, so dass sie erst in den 80er bzw. 90er Jahren wieder gespielt werden konnten.

Nach dem Krieg lange verschmäht, zog das kritische Volksstück das Interesse des Publikums erst am Anfang der 60er Jahre auf sich: als markante Beispiele dafür seien hier Helmut Qualtingers *Der Herr Karl* (1961) und Fritz Hochwälders *Der Himbeerpflücker* (1965) erwähnt. Parallel dazu verlief auch die Wiederentdeckung der Werke Ödön von Horváths und Marieluise Fleißers, die ihrerseits wiederum maßgeblich die Neubelebung des Genres durch jüngere Autoren (Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Peter Turrini) bestimmte.

Im Unterschied zum kritischen Volksstück wurde die konservative volkstümliche Dramatik – und insbesondere Autoren wie Karl Schönherr und Richard Billinger – in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten an den österreichischen Theatern relativ viel gespielt. Mit den Werken Schönherrs und Billingers, aber noch viel mehr mit klassischen Volkstheatertexten (Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber)

suchte man an den großen subventionierten Bühnen der Zweiten Republik eine spezifisch österreichische Hochkultur zu pflegen, die nicht nur eine kultivierte, aber unkritische Unterhaltung bieten sollte, sondern auch einen wichtigen Beitrag zur Stärkung der Identität des jungen Staates hätte leisten sollen. Die Arbeit an einem neuen Österreich-Mythos – wie man diese Bemühungen in der neueren Literatur treffend bezeichnet – hat das kritische Potential der Dramen Raimunds, Nestroys und Anzengrubers völlig ausgehöhlt. Das »ideelle[…] Österreichertum« ging dabei Hand in Hand mit dem »derbe[n] Österreichertum«[3] der trivialen Volksstücke. Die letztere Abart der Gattung erlebte seit den 50er Jahren eine ihrer Blütezeiten, sowohl im Theater als auch im neuen Medium Fernsehen, was den ohnehin 'belasteten' Begriff Volksstück noch zusätzlich durch den Aspekt belangloser Unterhaltung kompromittierte. Beiden Volksstücksparten, der klassisch-repräsentativen wie auch der trivial-unterhaltenden, die bis in die 60er Jahre die Vorstellung von der Gattung in der Öffentlichkeit prägten, war »ein unkritisches Reproduzieren von Österreich-Klischees und ein Fehlen jeder gesellschaftspolitischer Brisanz«[4] gemeinsam.

Wenn man die Entwicklung des Volksstücks zwischen den 40er und den 60er Jahren auf einen Nenner bringen will, so wird man sich kaum des Eindrucks erwehren können, dass die Gattung in diesem Zeitraum von einer zunehmenden Verniedlichung gekennzeichnet war. Auf den ersten Blick kann das verwundern, weil – wie schon erwähnt wurde – Ansätze einer andersartigen Volksstückdramaturgie in der Nachkriegszeit, und namentlich in den drei Werken Kortners, Bronnens und Bechers, durchaus vorhanden waren. Dass diese Potentiale aber nicht fortgeführt wurden, hängt sehr viel – wie neulich u.a. auch Karl Müller überzeugend gezeigt hat – mit den Bemühungen der zeitgenössischen österreichischen Politik zusammen, die eine ihrer primären Aufgaben in der Neudefinierung der österreichischen Nation sah.[5] Das Positive an dieser Politik – die endgültige Formierung einer modernen österreichischen Identität – ist klar erkennbar; doch ihre entschiedene Distanzierung von allem Deutschen implizierte zugleich die These, wonach Österreich ein Opfer des nationalsozialistischen Regimes sei und von daher für dessen Verbrechen keine Verantwortung zu tragen habe. Vor diesem Hintergrund konnte sich die Diskussion über die faschistische Vergangenheit vieler Österrei-

[3] Deutsch-Schreiner, S. 75.
[4] Ebenda.
[5] Vgl. Müller, S. 276ff.

cher nicht entfalten, weil man nachteilige, ja negative Auswirkungen auf den Stabilisierungsprozess der Nachkriegsgesellschaft befürchtet hatte. So kann es nicht verwundern, dass die Auseinandersetzung mit dem Mitläufertum 'kleiner Menschen' in Österreich, die so vielversprechend auf dem Gebiet des Volksstücks in den Werken von Kortner, Bronnen und Becher begonnen hat, für ein ganzes Jahrzehnt unterbrochen wurde.

2.

Als erstes der drei Bühnenwerke kam *Der Bockerer* von Ulrich Becher zur Aufführung. An der Entstehung der »tragischen Posse«, wie das Stück gattungsmäßig bestimmt ist, war auch der ebenso exilierte Wiener Schauspieler Peter Preses beteiligt. Wie der Entstehungsort des *Bockerers* (New York) höchst bezeichnend ist, so auch die Stätte und die Zeit der Uraufführung, das Wiener Neue Theater in der Scala am 2. Oktober 1948. Die Scala-Bühne, ein kurz davor im damaligen russischen Sektor und mit der Unterstützung der Kommunistischen Partei Österreichs gegründetes Theater, brachte den *Bockerer* als eine ihrer ersten Inszenierungen überhaupt. Von dieser Aufführung des Stückes, das die Geschichte von einem 'kleinen Mann' aus dem IV. Wiener Gemeindebezirk und seinem Privatkrieg gegen die Nazis zwischen 1938 und 1945 bringt, wird als von einem großen Erfolg berichtet.[6]

Zwei Monate später, im Dezember 1948, hat die Geschichte von den 'kleinen Leuten' aus dem VIII. Wiener Gemeindebezirk, nämlich Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, empörende Reaktionen der Zuschauer und der Mehrheit der Kritiker ausgelöst. »Horváth nennt sein Stück ein Volksstück. Was aber haben diese innerlich durch und durch faulen Lemuren, diese Sumpfblüten, die in jeder Großstadt gedeihen können, mit dem Volk, mit dem Volk von Wien zu tun?«,[7] fragt sich ein Rezensent der österreichischen Erstaufführung des damals schon siebzehn Jahre alten Stückes am Wiener Volkstheater.

Ist es ein Zufall, dass innerhalb so kurzer Zeit zwei Stücke, die thematisch miteinander verbunden sind, ganz unterschiedliche Resonanz beim Wiener Publikum gefunden haben? Liegt es vielleicht daran, dass sich die Zuschauerstruktur des Wiener Volkstheaters, der traditionellen Pfle-

[6] Vgl. Wolfgang Greisenegger: *Das Theaterleben nach 1945.* In: Friedbert Aspetsberger u.a. (Hg.): *Literatur in der Nachkriegszeit und den 50er Jahren in Österreich*, Wien 1984, S. 233.

[7] Traugott Krischke (Hg.): *Materialien zu Ödön von Horváths »Geschichten aus dem Wiener Wald«*, Frankfurt a.M. 1972, S. 141.

gestätte des deutschsprachigen Volksstücks, wesentlich von derjenigen der neuen, kommunistisch geförderten und ausdrücklich antifaschistisch orientierten Scala-Bühne unterschieden hat? Erhebliche Unterschiede durfte es kaum gegeben haben, da sich das überwiegend traditionalistisch gesinnte Publikum beider Bühnen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gefallen ließe, »dass man ihm […] seine holdseligen Wochenendpantscherln und seinen Heurigendulliöh so vermiest«.[8] Im Falle Horváths war offenbar seine 'Anmaßung' ausschlaggebend, den Mythos von Wien und von der Gemütlichkeit seiner Einwohner in Frage zu stellen. Ulrich Becher, Horváths Freund und ein guter Kenner seines Werkes, rüttelt jedoch viel weniger an der Wiener Selbstgefälligkeit, ein Umstand, der die große Bühnenwirksamkeit seines Stückes mitbestimmt. Die Glorifizierung des 'kleinen Mannes' und seines unzerstörbaren Wienertums verleitete allerdings Becher nicht dazu, die antifaschistische Botschaft zu unterdrücken; im Gegenteil, *Der Bockerer* enthält einen deutlichen Verweis auf die Konsequenzen der kleinbürgerlichen Verblendung durch den Nationalsozialismus.

In Bechers »tragischer Posse« wird das Schicksal der Titelfigur Karl Bockerer, des Fleischhauers in der Paniglgasse auf der Wieden, zwischen dem Anschluss und der Befreiung durch die Alliierten in mehreren Stationen vorgeführt. Die Umgebung Bockerers wird als höchst widersprüchlich gezeichnet: sein Sohn ist ein enthusiastischer Nazi, der auch seine Mutter, Bockerers Frau Binerl, für Hitler begeistern kann, seine Tarockpartner sind ein opportunistischer Postbeamter und ein jüdischer Rechtsanwalt, der zur Emigration gezwungen wird und 1945 zum Kartenspiel in amerikanischer Uniform erscheint. Zu Bockerers Bekanntenkreis zählt auch ein kommunistischer Widerstandskämpfer, der im KZ umgebracht wird.

Diese kurze Inhaltsangabe weist auf eines der wesentlichen Merkmale der Gattung Volksstück hin, auf die Spannung zwischen der Welt der großen Politik und der Geschichte auf der einen und den Reaktionen, die darauf im mittelständischen Milieu der Provinz oder der Großstadt ausgelöst werden, auf der anderen Seite. »Einkreist san mer in der Paniglgassen«,[9] sagt der Fleischhauer Bockerer. Eingekreist ist die kleinbürgerliche Gemütlichkeit, sie wird von der überall anwesenden Brutalität ernstlich bedroht. Die Brutalität kommt bei Becher von außen, sie ist nicht dem Wesen des Kleinbürgers inhärent wie bei Horváth. Nationalsozialismus und Antisemitismus, Militarismus und Chauvinismus, in Horváths Stücken als

[8] Ebenda, S. 140.

[9] Ulrich Becher – Peter Preses: *Der Bockerer*, Wien – München o.J., S. 93.

Bedrohung der Humanität überhaupt antizipiert, werden in *Der Bockerer* als eine Art Naturkatastrophe dargestellt, die die sonst gestandenen und gemütlichen Spießbürger zu gewissen Ablenkmanövern nötigt.

Nur der ehrliche, aber auch starrköpfige Bockerer – *nomen est omen* – läßt sich von den Nazis, die die Unordnung in seiner kleinen Welt verursacht haben, nicht einschüchtern. Der Einbruch des Faschismus in seine Familie, der Verlust des jüdischen Tarockpartners, der Tod des kommunistischen Freundes, aber auch Versorgungsengpässe, die sein Geschäft ruinieren, und schließlich der Umstand, dass er auch seinen Geburtstag mit Hitler teilen muss, veranlassen ihn dazu, eine Art passive Resistenz zu leisten. Sein Witz und seine List, häufig mit denen von Schwejk verglichen, sind seine Waffe in diesem eigentümlichen Dauerkampf. Aus jeder Konfliktsituation, auch wenn er Schläge bekommt, findet er einen eleganten Ausweg und bleibt immer der Klügere. Bockerers Überlebenskunst läßt manchmal auch seine Grenzen erblicken, nicht nur darin, dass er nicht bereit ist, dem Beispiel des aktiven Widerstandes des Eisenbahners Hermann zu folgen, sondern auch darin, dass er dessen Einlieferung ins KZ – ohne es zu wollen – mitverschuldet hat. Trotzdem verliert Bockerer, ein Nachfolger der Alt-Wiener komischen Figuren, nichts von seiner kraftstrotzenden Vitalität, die ihn in die Nähe einer anderen beliebten Volksstückfigur des 20. Jahrhunderts, nämlich des rheinhessischen Weingutbesitzers Gunderloch aus Carl Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg* (UA 1925), rückt.

Wie Gunderloch ist auch Bockerer 'ein ganzer Kerl', bei dem die 'gesunde Natur' mit einem 'gesunden Verstand' verknüpft ist. So wie der Winzer aus Rheinhessen die Vertreter des Militarismus und Antisemitismus in der Weimarer Republik mit seinem Mutterwitz und seiner physischen Kraft besiegt und in ihre Schranken weist, triumphiert auch die Witzigkeit des Wiener Metzgers über die Vertreter der Nazi-Gewalt in Österreich. Beider Urwüchsigkeit und Weinseligkeit trägt den Sieg über ihre verblödeten, häufig auch humoristisch bis grotesk gezeichneten Gegner aus dem chauvinistischen Lager davon. Gunderlochs und Bokkerers *common sense* zeigt dadurch, wie man sich in den gegebenen Verhältnissen der mit den nationalen Interessen getarnten Brutalität widersetzen konnte oder hätte widersetzen können. In diesen Verhaltensmodellen werden aufklärerische und emanzipative Intentionen der beiden Autoren deutlich zum Vorschein gebracht. Nach dem altbewährten Rezept der volkstümlichen Dramatik laden sie ihre Zuschauer zugleich zur Identifikation mit den 'Kraftmenschen' ein, die ihren 'gesunden Verstand' nie verlieren und die den Zögernden aus ihrem Milieu zu den notwendigen Korrekturen ihrer Einsichten verhelfen.

Anders verfährt aber Ödön von Horváth, der in den Mittelschichten seiner Zeit mehr Anzeichen für ihre 'Ramponiertheit' als für ihre innere

Einheit und Solidarität findet. Die Gemütlichkeit der alten Volksstückfiguren wird bei ihm als bloße Fassade entlarvt, hinter der nur Egoismus und Brutalität hausen. Horváths Stücke, insbesondere jene vom Anfang der 30er Jahre, bieten dem Publikum in der Regel keine Identifikationsmöglichkeiten – weder mit den Gestalten noch mit dem dargestellten Milieu. So ist es auch nicht verwunderlich, dass das Wiener Theaterpublikum 1948 mit den *Geschichten aus dem Wiener Wald* nichts anzufangen wusste, während es andererseits den *Bockerer* enthusiastisch begrüßte.

Dreißig Jahre mussten vergehen, damit Bechers Stück wieder auf einer Bühne inszeniert wird, diesmal im Mannheimer Nationaltheater. Unter den darauffolgenden Inszenierungen verdient besondere Beachtung die Aufführung am Wiener Volkstheater im Jahre 1980. Die Rezensenten, die einstimmig vom Riesenbeifall des Publikums berichten, gehen auch auf die lange Inszenierungspause ein und verknüpfen sie mit der unliebsamen Thematik der Vergangenheitsbewältigung. Man erkennt dabei an, dass das Stück im Uraufführungsjahr aufklärerisch wirken konnte; nach so vielen Jahren aber, wo »das allgemeine Wissen über Wurzeln und Erscheinungen, ja Tarnungen, des Faschismus lawinenartig angewachsen«[10] sind, kann *Der Bockerer* nur antiquiert wirken.

Angesichts neuer Erkenntnisse über die österreichische Geschichte zwischen 1938 und 1945, aber auch neuentstandener Volksstücke zum gleichen Thema, hat die Identifikationsfigur Bockerer mit ihrer Vitalität und Weinseligkeit viel am ursprünglichen aufklärerischen Wert eingebüßt. Am deutlichsten wird das am Maßstab, an dem mehrere Kritiker der Volkstheater-Inszenierung 1980 die Figur des Bockerer messen: es handelt sich um eine andere, inzwischen weltweit bekannt gewordene Wiener Kleinbürgerfigur, den Herrn Karl von Helmut Qualtinger. Die Vergleiche mit der Titelfigur des Monodramas beziehen sich auf die Verhaltensweise der beiden Gestalten während der Nazi-Herrschaft in Wien sowie die daraus hervorgehenden Möglichkeiten der Vergangenheitsbewältigung: Eindeutig überwiegt dabei die Meinung, der 'Mitläufer' Karl wäre eine weitaus häufigere Erscheinung als der 'Quersteller' Bockerer gewesen und habe demnach viel höheren Wert für die Auseinandersetzung mit der neueren österreichischen Geschichte. Dieser Umstand äußert sich auch in der Geschlossenheit der Perspektive, die Bechers Stück im Gegensatz zu jenem Qualtingers aufweist. Während *Der Herr Karl* die Kontinuität des Mitläufertums problematisiert, wird in *Der Bockerer* mit der Befreiung vom Nationalsozialismus die Normalität des kleinbürger-

[10] »Die Presse«, Wien, 29. 4. 1980.

lichen Lebens wiederhergestellt. In diesem Zusammenhang verweist Peter Roessler mit Recht auf die Tarockspielszene am Anfang und am Ende des Stückes: »Das Bild behält seine kritische Potenz gegen den Faschismus, nicht jedoch gegen die Restauration nach 1945.«[11]

3.

Einer in vielerlei Hinsicht vergleichbaren Funktionalisierung des Volksstücks begegnet man bei Fritz Kortner: In seinem Stück *Donauwellen*, das wie Bechers *Der Bockerer* in New York 1946 entstanden ist, wird nämlich auch eine Wiener Kleinbürgerfigur mit der Nazi-Herrschaft und ihren Folgen konfrontiert. Doch Duffeck, wie Kortners Held heißt, ist eine völlig andere Natur: vom Fleischhauer aus dem IV. Bezirk unterscheidet er sich nicht nur darin, dass er, ein Friseur vom Beruf, seinen Laden im Stadtzentrum, im Schatten des Stephansdoms, hat. Ein weiterer, weitaus bedeutenderer Unterschied, der Duffeck vom standhaften Bockerer trennt, ist sein ausgesprochen chamäleonartiges Wesen, welches ihn, einen Menschen für alle Zeiten, eher als eine feinere Version des lumpenproletarischen Herrn Karl erscheinen lässt.

Zwischen *Donauwellen* und *Der Bockerer* lassen sich auch im Aufbau der Handlung merkliche Unterschiede feststellen, die von einer wesentlich geringeren Personenanzahl und nur einem Schauplatz bis zur wesentlich kürzeren gespielten Zeit reichen. Kortners Geschichte konzentriert sich nämlich auf die letzten Tage der Nazi-Herrschaft in Wien, das daraufhin folgende Interregnum und die ersten Wochen der alliierten Besatzungsmacht. Die fehlende epische Breite, die in Bechers Stationendrama eine ganze Palette von Verhaltensweisen der Wiener Kleinbürger im Zeitraum zwischen 1938 und 1945 bietet, wird in den *Donauwellen* sehr geschickt durch die ständig präsente Erinnerung handelnder Personen an Duffecks Vorgehen seit dem Anschluss ersetzt. 1938 hatte er – und das ist auch die Voraussetzung der dramatischen Handlung – den gutgehenden Friseursalon des Juden Spitz um einen Spottpreis übernommen. Obwohl Duffeck weiss, dass von dieser Seite der Verlust des Ladens nicht zu befürchten ist – der ehemalige Besitzer wurde nämlich im KZ ermordet –, bangt er angesichts herannahender russischer Truppen trotzdem um sein Eigentum. Er, ein Künstler der Anpassung, quält sich nun mit vielen Fragen: Sind die Nazis endgültig besiegt oder kehren sie doch wieder zurück?

[11] Roessler, S. 292.

Wenn nein, wie könnte man sich mit den Alliierten arrangieren? Und die Frage aller Fragen lautet: Was geschieht mit arisierten Geschäften?

Wie Duffeck, so sind auch einige andere Figuren darum bemüht, ihr Mitläufertum zu vertuschen und einen möglichst schmerzlosen Übergang in neue Verhältnisse zu erreichen. Dies bezieht sich vor allem auf den deutschen Großindustriellen Schorff, der die Stahlindustrie in Österreich im Auftrag der Nazis geleitet hat und nun glaubt, untertauchen zu müssen; seine Wiener Mätresse wiederum, die man Baroness nennt und die – bevor Schorff nicht wieder hochkommt – ihr Metier mit neuen Siegern, mit Alliierten fortzusetzen weiss; und schliesslich Schorffs Sekretär Dasinger, ein Obernazi und zugleich Schwager des Juden Spitz. Dasinger wird nun bewusst, dass seinen Erbansprüchen, die ihm während des Dritten Reiches eher abträglich waren, unter neuen Verhältnissen nichts mehr im Wege steht. So beginnt er Duffeck zu erpressen, muss aber doch auf seinen Erbteil verzichten, als ihm die neue-alte Stellung beim inzwischen rehabilitierten Schorff angeboten wird. In Kortners Opportunisten-Galerie erscheinen auch Polizeibeamte, die nach dem Krieg mit gleichem Eifer den Alliierten wie bis vor kurzem Hitler dienen.

Nicht von ungefähr sind sie alle – mit Duffeck an der Spitze – als komische Figuren konzipiert. Ihre Funktion besteht darin, »das Bestehende und nach einer kurzen Phase der Irritation das anders weiter Bestehende zu repräsentieren […]«; die Mitläufer, die primären Objekte seiner Satire, lässt Kortner durch »sich selbst […] und durch andere entlarven«,[12] ein Verfahren, mit dem die sprachkritische Dramaturgie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts auf eine sehr innovative Weise fortgesetzt wird. Meistens handelt es sich dabei um jene Aussagen seiner opportunistischen Helden, die die Sprache thematisieren und sich dadurch den sprachkritischen Ansätzen eines Karl Kraus oder Ödön von Horváth nähern. In diesem dramaturgischen Aspekt zeichnet sich ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den Stücken Bechers und Kortners ab: Während der Metzger – trotz seiner beabsichtigten oder unbeabsichtigten Naivität – sehr wohl die Verhältnisse durchschauen und auf sie sprachlich adäquat reagieren kann, begegnet man in den Repliken des Friseurs einem Verselbständigungsprozess der dramatischen Sprache. Wie in Horváths großen Volksstücken wimmeln auch die Dialoge der *Donauwellen* von allgemein verbreiteten Klischees und Phrasen, ohne dass sich die *personae dramatis* dessen bewusst werden. Durch die Rückgriffe auf

[12] Matthias Brand: *Aus der Zeit der Vertreibung*. In: Fritz Kortner: *Theaterstücke*, Köln 1981, S. 182–200, hier S. 192 (im weiteren kurz zitiert als Brand).

etwas, was ohnehin außerhalb des Theaters existiert und das Leben der Figuren wie auch der ganzen Gesellschaft wesentlich bestimmt, gewinnen die ausgesprochenen Sätze einen verweisenden und zugleich entlarvenden Charakter.

Fremde Denk- und Verhaltensweisen werden – wie in der Horváth-Forschung festgelegt wurde – von Figuren unkritisch aufgenommen: auch wenn sie sich dieser vorgeformten Sprache geschickt bedienen und daraus bestimmte politische oder wirtschaftliche Vorteile zu ziehen wissen, bleiben sie in ihren Klischees gefangen. Doch das, was die Figuren verinnerlicht haben, kann sich jederzeit verselbständigen, also fremd werden, so dass sie, ohne es zu wissen, die Kontrolle über ihre Sprache verlieren können: »Sie sprechen eigentlich nicht, sondern etwas spricht durch sie hindurch.«[13] So ist es auch mit Duffeck, dessen Anpassungsgeist sich am besten in selbstentlarvenden Aussagen zeigt. Zum Beginn des Stükkes – die sowjetische Armee rückt gerade in Wien ein – hofft er immer noch auf Rückschläge deutscher Truppen und gibt – wie immer vorsichtige – Durchhalteparolen von sich:

> DUFFECK: Und ich sage Ihnen, in eine Falle werden´s gelockt, die Russen. […] Ich sage ihnen, dass die Deutschen sie absichtlich hereinlassen, und dann werden´s umzingelt; das nenn´ ich Strategie, dafür sind´s berühmt, die Deutschen. […] Und der Langer sagt, er sieht den Ereignissen mit Ruhe entgegen, weil sie nämlich über die Simmeringer-Heide kommen, unsere Leute […].[14]

Wenig später im Gespräch mit dem deutschen Industriellen Schorff, der selbst ratlos und irritiert ist, will sich Duffeck nicht mehr genau festlegen:

> DUFFECK *zu Schorff*: Und wie ist´s mit der Umzingelung?
> SCHORFF: Umzingelung? Wer? Wen?
> DUFFECK: Wir… Die! […] Wir sind wir, und die sind die! (*Donauwellen*, S. 17)

Als es dann endgültig klar wird, dass die deutschen Truppen Wien geräumt haben, verfällt der Friseur plötzlich in austriakische Trunkenheit:

> DUFFECK: Wir schaffen´s! Wir von der blauen Donau! Denn Donauwellen sind Donauwellen… (*Donauwellen*, S. 26)

[13] Herbert Herzmann: *Das epische Theater und das Volksstück*, »Modern Austrian Literature«, 1/1995, S. 95–111, hier S. 104.

[14] Fritz Kortner: *Donauwellen*. In: F.K.: *Theaterstücke*, hrsg. v. Matthias Brand, Köln 1981, S. 11f. (im folgenden kurz zitiert als *Donauwellen*).

Hier spricht einer, der nicht nur seine eigene, sondern auch die kollektive Verantwortung unter den Teppich kehrt, denn an den nationalsozialistischen Greueln seien nicht Österreicher, sondern ausschließlich Deutsche schuld. In Duffecks enthusiastischen Rufen, die seine widerrechtliche Nutznießung jüdischen Eigentums, seinen Antisemitismus, seine Mitgliedschaft in der NSDAP vergessen machen wollen, manifestieren sich die dunklen Seiten der Österreich-Ideologie. Das Ideologiekritische ist eng mit der Sprachkritik verbunden: gerade in den Durchhalteparolen des Wendehalses, die je nach Bedürfnis mit verschiedenen, ja sich ausschließenden Inhalten gefüllt werden, wird auch die Verselbständigung seiner Sprache am deutlichsten. Dieser Logik gehorcht auch Duffecks Fazit – »Gut ist ´gangen, nix is geschehen« (*Donauwellen*, S. 22) –, ein Zitat aus dem Volksmund, mit dem er seine Zuversicht auf die Beibehaltung des arisierten Ladens ausspricht, denn – der ehemalige Besitzer ist tot und kann ihn nicht zurück verlangen. Auch hier verliert Duffeck, ohne es zu merken, die Kontrolle über seine Sprache, weiss aber diese trotzdem für die eigenen Zwecke zu verwenden.

Ob man von Kortners sprachkritischem Ansatz möglicherweise auf die Beeinflussung durch vergleichbare Verfahrensweisen in Volksstücken Ödön von Horváths schließen könnte, sei dahingestellt.[15] Unabhängig davon hat Kortner selbst in praktischer Theaterarbeit eine ähnliche Theatertechnik entwickelt: in den 20er Jahren hat er sich nämlich eine antiillusionistische, verfremdende Spielweise angeeignet und darin Menschen schonungslos in all ihren Beschädigungen auf der Bühne darzustellen gesucht.[16]

Als Dramatiker ist Kortner nicht nur sprachkritischen Traditionen der österreichischen Theaterliteratur verpflichtet, jener Traditionslinie also, die von Nestroy über Karl Kraus zu Horváth führt. Er greift auch nach Modellen, die im ambitionierten Volksstück schon seit langem als überholt gelten und sucht sie unter veränderten Vorzeichen produktiv zu machen. Dabei handelt es sich namentlich um die Gegenüberstellung von komischen und ernsten Figuren, wobei die ersteren negativ und die anderen positiv konzipiert werden. Auf dem Gebiet des Volkstheaters hat dieses Modell Friedrich Kaiser, Nestroys weniger erfolgreicher Zeitgenosse und Schöpfer des ernst-komischen Volksstücks, mehr als ein Jahrhundert davor entwickelt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich Kortners komische Figuren, obwohl der Reihe nach 'Mitläufer' und

[15] Vergleiche mit Horváth ziehen auch Müller (S. 285) sowie Jürgen Hein (in: Hugo Aust – Peter Haida – Jürgen Hein: *Das Volksstück. Vom Stegreifspiel bis zum sozialen Drama*, hrsg. v. Jürgen Hein, München 1989, S. 312).

[16] Vgl. Brand, S. 182.

Nutznießer des nationalsozialistischen Regimes, trotzdem problemlos in die Nachkriegsverhältnisse einzufügen wissen. Wie der damals schon längst vergessene Vormärzautor Kaiser ist auch Kortner ein Moralist; wenn Kortner aber die 'Bösewichte' verurteilt, wird man bei ihm selbstverständlich keine Spur von Kaiserscher Naivität und Direktheit feststellen können. Im Gegenteil, einer solchen Gefahr wirkt eben die kritische Sprachdramaturgie entgegen, die die sprachlichen Masken dünkelhafter Helden fallen und durchschauen lässt.

Einem ähnlichen Unterschied kann man auch bei der Gestaltung ernster Helden begegnen: Während sie sich bei Kaiser nach Bewährungsproben als 'moralische Riesen' erweisen müssen, lässt sie Kortner zum Schluss in allen Widersprüchen ihrer Existenz auftreten. So zum Beispiel Gretel, Duffecks Tochter, die seit geraumer Zeit die Nächte außerhalb des Hauses verbringt und dadurch beim Vater moralische Skrupel auslöst, entpuppt sich zum Schluss als ein aktives Mitglied der österreichischen Widerstandsbewegung. Mit Ihrem Freund Kern, einem Bahnbeamten in Wehrmachtsuniform, hat sie sich an verschiedenen subversiven Aktionen – wie Brückensprengen – beteiligt. Und obwohl der Umstand, dass die beiden Figuren ihr Leben für eine bessere Zukunft riskieren und demnach ein starkes utopisches Potential verkörpern, zur Annahme verleitet, der Autor könnte in ihre Heroisierung geraten, geschieht das schliesslich doch nicht. Mit ihren Träumereien vom Nachkriegsglück erweist sich Gretel als eine traditionalistisch denkende Frau, die die Zwänge ihrer Rolle bereitwillig annimmt. Andererseits sucht sie auch den um seinen Laden bangenden Vater zu trösten, obwohl sie sich der tatsächlichen Eigentumsverhältnisse durchaus bewusst ist. Ähnlich verhält es sich auch mit Kern: er ist des Heldenlebens satt und möchte nun endlich eine Berufskarriere machen. Vorerst muss aber der aktive Widerständler um sein Leben fürchten: vom Ex-Nazi Dasinger, der nicht nur Duffecks Laden erben, sondern auch Gretel heiraten will, wird Kern bei den Russen denunziert, er – Kern – sei ein prominenter Nazi gewesen. »Da wird bewusst, was es hieß, kein Nazi zu sein unter den Nazis.«[17]

Die Überlebenskünstler, die keine Mittel bei ihrer Anpassung an neue Verhältnisse scheuen, finden Gehör bei den Alliierten. Es zeigt sich, dass die Priorität für die Besatzungsmächte die Stabilisierung der Gesellschaft lautet, nicht das unangenehme Erforschen von massenhaft begangenem Unrecht und seine Wiedergutmachung. So werden schließlich auch die Befreier als Vertreter des Bestehenden entlarvt, als diejenigen, die den

[17] Ebenda, S. 193.

Übergang zur Normalität mit der Preisgabe der Moral gerne erkaufen wollen. In diesem Sinne gestaltet Kortner auch die Geschichte des Mitläufers Duffeck: Als es endgültig aussieht, dass für ihn alles ein günstiges Ende nehmen werde, erscheint ein amerikanischer Offizier und teilt seine Absicht mit, im Auftrag des totgeglaubten, den Krieg doch lebend überstandenen Sohnes des jüdischen Friseurs Spitz den Laden zu konfiszieren. Sein Vorgesetzter weist ihn aber in die Schranken:

> MAJOR: Wir sind ausschließlich an einer möglichst ungestörten Aufrechterhaltung aller noch vorhandenen Betriebe interessiert.
> RUSSEL *schwer enttäuscht*: Und ich halt´ noch an unserer Wiedergutmachung! […]
> MAJOR: Diese Wiedergutmachung wird einer späteren österreichischen Regierung überlassen…
> RUSSEL: … die wiederum ihrerseits an der ungestörten Aufrechterhaltung der Betriebe interessiert sein wird.
> MAJOR […]: Wahrscheinlich… Good bye! (*Donauwellen*, S. 91)

Das Happy End, das ein weiteres Nutznießen des Ladens Duffeck offensichtlich in Aussicht stellt, ist natürlich eines mit bitterem Nachgeschmack, durchaus mit jenen aus Horváths Volksstücken vergleichbar. Diesen Eindruck erzeugt nicht nur die perfekte Eingliederung der Mitläufer in die neuen Verhältnisse, er prägt genauso das Schlussgeschehen im Lager der positiven Figuren. Die Antifaschisten scheinen sich nämlich im chaotischen Nachkriegsgeschehen zu verlieren und ihre utopischen Potentiale einzubüßen: sie hüllen sich entweder in ihre Illusionen (wie Gretel und Duffecks Angestellter Franz) oder aber (wie Kern) zeigen sich vor allem am Pragmatischen interessiert.[18] Das Schicksal Kerns erfährt zwar eine glückliche Wendung, er wehrt sich erfolgreich gegen die Denunziation und wird zum Schluss auch dienstlich befördert. Gleichzeitig zeichnet sich aber auch eine Entfremdung in seinem Verhältnis zu Gretel ab, was die ohnehin gefährdete utopische Perspektive – im traditionellen Volksstück regelmäßig von der Vermählung eines jungen Paares umrahmt – noch zusätzlich verdüstert.

Im Verzicht auf jegliche Idealisierung und in der sprachkritischen Entschleierung seiner Figuren gelingt es Kortner mit *Donauwellen* – wie kaum

[18] Dies trifft sich gut mit Kortners eigenen Ansichten über die Darstellung der Helden auf der Bühne: »Held sein ist nicht abendfüllend. Denn es füllt auch keines vollsinnigen Menschen Tage aus. Der wahren Natur des Menschen mit heldischen Möglichkeiten kommt eine unverblendete misstrauische Darstellung näher als eine idealisierende. Die idealisierende Darstellung entstammt einer Rekrutenhaltung dem Vorgesetzten gegenüber. Der Held ist für den Schauspieler und Regisseur kein militärischer Vorgesetzter.« (Fritz Kortner: *Aller Tage Abend*, München 1959, S. 493)

einem anderen zeitgenössischen Theaterautor – einen wesentlichen Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung zu leisten. Als Dramatiker hoffte er, »das Theater eher beeinflussen zu können, als ihm das als Schauspieler möglich schien«.[19] Diese Erwartung sollte jedoch nicht in Erfüllung gehen.

Kortners Anliegen schien zwar bei der Uraufführung an den Münchner Kammerspielen, am 15. Februar 1949, als *Donauwellen* mit Beifall aufgenommen wurden, Aussichten auf Erfolg zu haben. Dass solche Hoffnungen jedoch verfrüht waren, liess sich schon in den Rezensionen der Uraufführung erahnen, in denen die kritische Perspektive des Stükkes offenbar missverstanden wurde. Indem man Kortners Darstellung des Mitläufertums als – wie Klaus Völker zeigt – verständnisvoll interpretierte,[20] verdrängte man »die scharfsichtige Komödie der Weiterwurstelmentalität, das Aufzeigen der Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Opportunisten in einer Zeit, in der gesellschaftlicher Neubeginn versäumt, in der der alltägliche Faschismus zu einer verordneten freiheitlich demokratischen Grundordnung ummanipuliert wurde«.[21]

In Österreich aber schien sich mit *Donauwellen* das Schicksal der *Geschichten aus dem Wiener Wald* zu wiederholen: auf die begeisterte Aufnahme des Horváthschen Stückes bei der Uraufführung in Berlin 1931 folgten nämlich Beschimpfungen aus Wien. Auf den Skandal nach der österreichischen Erstaufführung des Stückes 1948, nur zwei Monate vor der Uraufführung der *Donauwellen* in München, wurde schon hingewiesen. Heftige Reaktionen aus Wien blieben auch jetzt nicht aus; in einer Zeitungskritik hieß es zum Beispiel, Kortners Stück sei ein »penetrant antiwienerisches Machwerk«, das »unter dem Deckmantel antifaschistischer Emigrantengesinnung ein in jeder Hinsicht anrüchiges Zerrbild von Wien und allem Österreichischen entwirft«.[22]

Auch der amerikanischen Besatzungsbehörde erschienen *Donauwellen* offenbar als zu radikal für die noch immer unstabile Lage in Deutschland und Österreich, so dass sie schließlich ein Verbot für weitere Aufführungen erließ. Bald darauf geriet Kortners Stück in Vergessenheit. Erst

[19] Werner Mittenzwei: *Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus.* In: Frithjof Trapp u.a. (Hg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, Bd. 1, München 1999, S. 75.

[20] Vgl. z.B. die Rezension Alfred Dahlmanns in der »Süddeutschen Zeitung« (19. 2. 1949): »Der Autor Kortner verteidigt den Menschen gegen die Politik. Er spricht als Emigrant […] dem kleinen Mitläufer ein 'absolvo te'.«

[21] Klaus Völker: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*, Berlin 1987, S. 210 (im Weiteren kurz zitiert als Völker).

[22] Zitiert nach Müller, S. 284f.

1980 kam es zur nächsten Inszenierung, diesmal in Düsseldorf. Die österreichische Erstaufführung fand 1987 in Wien statt, vierzig Jahre nach der Entstehung der *Donauwellen*. Eine Aktualität konnte man damals, inmitten der Waldheim-Affäre, »Kortners bitterem Scherzo und der Figur des Überlebenskünstlers […] nicht gerade absprechen«.[23]

4.

Noch weniger wurde das dritte in dieser Reihe österreichischer Nachkriegsvolksstücke, Arnolt Bronnens *Die jüngste Nacht*, zur Kenntnis genommen. Im Gegensatz zu seinen nachexpressionistischen Stücken aus der Zeit der Weimarer Republik, mit denen er die größten deutschsprachigen Bühnen erobert hat und zu einem der berühmtesten Theaterautoren geworden ist, wurde *Die jüngste Nacht* von Amateuren 1952 uraufgeführt und von einigen kleinen Bühnen erst in den 90er Jahren nachgespielt. Der (mutmaßliche) Sohn des Wiener Volksstückautors Ferdinand Bronner wurde nämlich nach dem Zweiten Weltkrieg lange totgeschwiegen, weil er sich Ende der 20er Jahre den Nazis näherte und mit stark nationalistisch geprägten Stücken und Erzählwerken hervorgetreten war; sein Engagement in der österreichischen Widerstandsbewegung am Kriegsende und sein Eintritt in die KPÖ konnten die Verärgerung der Kulturszene über den früheren Goebbels-Freund keineswegs schmälern. Ein Wiederaufwachen des Interesses für das – ästhetisch durchaus beachtenswerte – Theaterschaffen Bronnens ging bisher trotz zahlreichen Versuchen nur langsam voran, ein Umstand, der nicht nur mit der Biographie des Dichters zusammenhängt, sondern sicherlich auch durch expressionistische, pathetisch-ekstatische Merkmale seines Stils mitverursacht wird.

In seinen Nachkriegsdramen ist Bronnen um eine Bewältigung der nahen Vergangenheit mit den Mitteln des Volksstücks bemüht, ein Anliegen, welches auch Fritz Kortner in seinen *Donauwellen* verfolgt. Die Wege der beiden Theaterautoren haben sich schon während der Weimarer Republik mehrmals gekreuzt. Mit seiner Schauspielkunst verhalf Kortner u.a. dem Bronnenschen Stück *Ostpolzug* (1926) zum Erfolg; als Kortner aber zu Beginn der 30er Jahre immer mehr den Anfeindungen wegen seiner jüdischen Herkunft ausgesetzt war, hat sich Bronnen mit ihm nicht solidarisiert; im Gegenteil, er wurde zu einem seiner erbittert-

[23] Völker, S. 210.

sten Gegner.[24] Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die beiden Wiener, der erste ein Antifaschist der ersten Stunde, der zweite ein langjähriger Mitläufer der Nazis, nach dem Krieg mit gleichen Mitteln, mit den Mitteln des Volksstücks, die Folgen der nationalsozialistischen Zeit auf der Bühne zu bewältigen suchen.

Bereits in seiner früheren Dramenproduktion hat Bronnen – wie auch Brecht oder Horváth – verschiedene Merkmale der Volksstückdramaturgie verwendet: man denke etwa an seine Stücke aus den 20er Jahren wie *Der Vatermord*, *Die Exzesse*, *Anarchie in Sillian* oder *Reparationen*.[25] So lässt er die Handlung dieser Stücke zumeist in Kollektiven 'kleiner Leute' spielen, Kollektiven, die er nie glorifiziert, sondern immer einer kritischen Analyse unterzieht; heimatliche Schauplätze und lokale Sprechweisen stellt er nie als unreflektiertes Lokalkolorit dar, sondern ist ständig um ihre kritische Hinterfragung bemüht. Dabei greift er oft auch nach nichtrealistischen Darstellungsmitteln – wie Songs, Allegorien usw., ohne die analytische Kraft geschilderter gesellschaftlicher Verhältnisse zu gefährden.

Die Nähe zur Volksstückdramaturgie lässt sich noch eindeutiger in den Nachkriegsdramen Bronnens feststellen, in denen er allerdings – im Gegensatz zu seinem frühen Dramenschaffen – einen viel größeren Wert auf die Authentizität des dargestellten Geschehens legt. Diese neue Akzentsetzung kommt insbesondere im Stück *Die jüngste Nacht* zum Vorschein, in dem er seine eigenen Erfahrungen vom Mai 1945 im oberösterreichischen Kurort Goisern verwertet. Während Bechers *Der Bockerer* und Kortners *Donauwellen* das Treiben der 'kleinen Leute' in der Großstadt, im Nachkriegs-Wien, zeigen, bringt es Bronnen auf einem ländlichen Schauplatz zur Darstellung, wobei er die authentische Ortschaft Goisern unter dem Namen Roith erscheinen lässt.

Von den Stücken Bechers bzw. Kortners unterscheidet sich *Die jüngste Nacht* auch in ihrer Zeitkonzeption: das Geschehen wird nicht auf mehrere Stationen aus einem längeren Zeitraum verteilt wie bei den beiden anderen Autoren, sondern auf eine einzige Nacht, auf die Umbruchsnacht vom 7. auf den 8. Mai 1945, verdichtet. Berührungspunkte sind aber sehr wohl in der grundlegenden Handlungskonstellation zu erkennen: auch in Roith begegnet man den Mitläufern unmittelbar vor dem Einmarsch der Alliierten. Hier überlegen drei örtliche Nazi-Chargen – Hengl, der

[24] Vgl. Friedbert Aspetsberger: >*arnolt bronnen*<. *Biographie*, Wien – Köln – Weimar 1995, S. 512.

[25] Vgl. Marijan Bobinac: *Arnolt Bronnen und das Volksstück*. In: Friedbert Aspetsberger – Bernhard Doppler (Hg.): *Bronnen Info No 93*, Wien 1997, S. 27–36.

zugleich Mühlenbesitzer, Ortsgruppenleiter und Bürgermeister ist sowie seine Gesinnungsgenossen Dickhirn und Dünnbarsch –, wie sie die bevorstehende Wende überleben, ihre Positionen behalten und darüber hinaus noch profitieren können. Als Opferlämmer – und zwar für die noch anwesenden SS-Truppen wie auch für die heranrückenden Amerikaner – sehen sie die als »Rote« verdächtigten Dienstboten Hengls vor, den Vater Gams und seinen Sohn Gamserl.

Auch wenn der Ortsgruppenleiter an einem bizarren Hitler-Tod stirbt und wenn ein amerikanischer 'Befreier', der als ein vollkommener Ignorant gezeichnet wird, auftritt, müssen der Vater und der Sohn – nun von den Honoratioren als Nazis ausgegeben – um ihr Leben bangen. Die an Kortners *Donauwellen* erinnernde Situation – der Nazi Dasinger zeigt den Antifaschisten Kern wegen seiner angeblichen NS-Mitgliedschaft an – erfährt bei Bronnen eine völlig andere Wendung: An dieser Stelle führt er nämlich ein utopisches Moment ein, indem er in Brechtscher Manier einen Chor hungernder Ortsbewohner auftreten lässt, die sich mit politischen Redensarten nicht mehr abspeisen lassen und Essen verlangen. Ihren Wunsch kann aber nur Gamserl erfüllen, der die örtlichen Mehlreserven vor den Schiebereien der Honoratioren gerettet hat. Alles dreht sich plötzlich um und nun wird er als Held gefeiert, während das ganze Kollektiv der Mitläufer das Nachsehen hat:

> DÜNN Wir wissen, dass wir keine Helden waren. Und wann jetzt einer kommt, der besser war als wir […]. Er soll…
> ALLE (*draußen brüllend*) Bürgermeister sein![26]

Die scheinbar naive Moral des Happy Ends, die noch zusätzlich durch das sich anbahnende Verhältnis zwischen Gamserl und der Magd Rosmarie akzentuiert wird und sich damit verdächtig dem alten Volksstück nähert, wird zweifach in Frage gestellt. Zum einen geschieht das durch die utopische Perspektive, die in einem kollektiven, mühsamen, aber erfolgsversprechenden Lernen der Bevölkerung von Roith, offensichtlich einer Metonymie für ganz Österreich, verwirklicht werden soll. Andererseits erscheint der benötigte Lernprozess durch die Entstehung eines anderen Verhältnisses am Ende des Stückes problematisch zu sein: Die Verbindung des amerikanischen Besatzungsoffiziers, der schon bei seiner ersten Aufgabe in Roith scheitert, mit Susemin, der Witwe des Ortsgruppenleiters, lässt nämlich eine Wiederherstellung alter Zustände als wahrscheinlich erscheinen.

[26] Arnolt Bronnen: *Die jüngste Nacht*. In: A.B.: *Werke*, hrsg. v. Friedbert Aspetsberger, Bd. 5, Klagenfurt s.a. [1989], S. 221 (im weiteren kurz als *Die jüngste Nacht* zitiert).

Diese Gefahr kommt vor allem in der Bereitschaft der lokalen Bevölkerung zum Vorschein, die Ignoranz des Amerikaners schamlos auszunützen: die, die sich acht Jahre lang gedrückt haben, schlüpfen ohne Zögern in die Rolle eines kollektiven Opfers, eines 'okkupierten Österreichers'. Ihr schlechtes Gewissen suchen sie durch das Aufhängen der Leiche Hengls, des angeblich einzigen Nazis unter ihnen, zu reinigen. Nichts haben sie auch – zumindest vorläufig – daran auszusetzen, dass Gamserl, ein 'Roter', zum Bürgermeister gewählt wird. Die Verhältnisse auf dem Lande, einem Handlungsort, der im traditionellen Volksstück der – als verkommen geschilderten – Stadt immer als moralisches Vorbild fungierte, scheinen nun vom gleichen opportunistischen Menschenschlag beherrscht zu sein wie die Verhältnisse in der Stadt. Was Kortner mit Duffeck und Dasinger für die österreichische Metropole diagnostiziert, gilt offenbar auch für Bronnens Helden im provinziellen Roith.

In *Die jüngste Nacht* begegnet man auch einer weiteren Parallele zu *Donauwellen*: die Mitläufer-Figuren werden nämlich als komisch dargestellt, ein SS-Offizier wird noch darüber hinaus zu einer grotesken Karikatur stilisiert. Auch bei Bronnen wird die Handlung von den 'negativen' Helden in Bewegung gesetzt, wobei die Komik insbesondere aus ihrem Kampf ums Überleben in neuen Verhältnissen hervorgeht. Nicht nur die Honoratioren von Roith sind vom Egoismus und von Korruption gekennzeichnet, das gleiche gilt auch für die meisten anderen Bewohner der Ortschaft. Sie alle werden »von vornherein der Lächerlichkeit preisgegeben und als ironische Figuren kenntlich« und »darin zeigt sich auch die komische Basis des Spiels«.[27] Man bereitet sich angeblich auf den Endsieg vor, an den aber niemand glaubt; was diese Figuren interessiert, ist nur der pure Eigennutz – der Bürgermeister Hengl überlegt so, wen man auf Wunsch des SS-Majors aufhängen könnte, um der Bevölkerung den Mut zum Durchhalten einzuflößen. Geeignet dafür scheint ihm ein anderer Dorfspekulant zu sein, der Konserven versteckt hält: mit seiner Hinrichtung würde Hengl vor dem SS-Major seine Hitler-Treue beweisen und zugleich zu Lebensmitteln zum Weiterverkauf an die hungernde Bevölkerung kommen.

Man wollte in einer solchen, komisch-grotesken Darstellung der untergehenden Nazi-Welt auch eine Art Verniedlichung erkennen.[28] Die Vertreter der Nationalsozialisten werden zwar in all ihren Widersprü-

[27] Michael Krüger: *Vom ordnenden Subjekt zur subjektmäßigen Ordnung. Studien zu Arnolt Bronnens Dramen*, Frankfurt a.M. etc. 1989, S. 209 (im weiteren kurz zitiert als Krüger).

[28] Klaus Kändler: *Vom Entsetzen zur Zuversicht. Arnolt Bronnen: »Viergespann«*, »Neue Deutsche Literatur«, 9/1958, S. 143–148, hier S. 147.

chen und all ihrer Lächerlichkeit vorgeführt; doch darin »geht der Ernst der Bedeutungen nicht verloren«:[29] im Gegenteil, man wird sich dadurch noch mehr des Wesens eines Systems bewusst, welches sich auf Terrorherrschaft und Egoismus gründet.

Der Gefahr einer Verniedlichung sucht Bronnen vor allem mit sprachlichen Mitteln vorzubeugen. Er, der schon seit seinen dramatischen Anfängen einen wuchtigen, bewusst künstlichen sprachlichen Ausdruck gepflegt hat, verwendet ihn auch in *Die jüngste Nacht*; darin unterscheidet er sich wesentlich von Becher und Kortner, die eher einer neorealistischen Dialogkonzeption der Volksstücke aus den 20er und 30er Jahren folgen. Als »grimassenhafte Verzerrtheit« hat man die Sprache der faschistischen Figuren von Bronnen bezeichnet, eine Sprache, in der die »Welt des Inhumanen« vorkommt, »in der es keine guten Witze gibt, weil alles Mord ist«.[30] Doch es handelt sich nicht nur um bloße Witze: indem er sich offenbar auf Nestroy und Karl Kraus bezieht, setzt Bronnen »die Szenen aus einer Fülle von Wortspielen, verzerrten Redewendungen, verräterischer Metaphorik, Zoten usw.«[31] zusammen. Die Doppelbödigkeit solcher Einfälle kommt sehr deutlich in der Szene zum Ausdruck, in der sich der SS-Major an der Sirene, wie er die attraktive Frau des Bürgermeisters Hengl nennt, vergreifen will. Im gleichen Augenblick dreht Hengl nämlich die Fliegeralarm-Sirene und zwingt den gefährlichen Konkurrenten zum Rückzug:

> MÜLLER: Nun wer ich dienstlich: Her mit der Sirene!!
> HENGL (*dienstlich*): Sirene. (*Er dreht die Sirene an.*) (*Die jüngste Nacht*, S. 133)

Als Alternative zum Kollektiv der Wendehälse lässt Bronnen die Antifaschisten Gams und Gamserl auftreten, die – durch den Krieg und die Arbeit bei Hengl verkrüppelt – als einzige Opfer des NS-Regimes erscheinen. Als einzige erkennen sie auch die wahren Bedürfnisse der Bevölkerung:

> GAMS: Ich weiss, was das Pack braucht. Das junge Pack braucht Milch, das alte Pack braucht Brot. […] Und alles Pack zusammen braucht Frieden, Freiheit, Gerechtigkeit. (*Die jüngste Nacht*, S. 218f.)

Das Materielle (Brot, Milch) soll – so Gams – mit dem Ideellen verbunden werden, erst dann wird eine neue humane Gesellschaft möglich

[29] Krüger, S. 212.

[30] Friedbert Aspetsberer: *Bronnen: O.Ö. – Verhörtes Leben*, »Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich«, 34/1985, S. 175–240, hier S. 199.

[31] Ebenda, S. 198.

sein. In dieser utopischen Projektion äußert sich auch die politische Linie der KPÖ, die in den Nachkriegsjahren Korruption und Schiebereien sehr scharf attackierte und diese vor allem in der Verknüpfung amerikanischer Besatzungsbehörden und neuer-alter österreichischer Eliten zu erkennen glaubte.

Im Gegensatz zu Kortner, der seine antifaschistischen Helden zum Schluss in einem widersprüchlich gezeichneten Nachkriegsgeschehen verschwinden lässt, auch im Gegensatz zu Becher, bei dem sich die alten Verhältnisse nach der Beendigung der Nazi-Zeit zu restaurieren scheinen, weist Bronnen sehr wohl auf eine andersartige, 'bessere' Gesellschaft hin. Im Übergang von der komischen Handlung mit Nationalsozialisten zur 'ernsten', stark utopisch geprägten Schlussszene hat man einen dramaturgischen Fehler vermutet.[32] Dass *Die jüngste Nacht* nach der Uraufführung durch eine Linzer Amateurgruppe 1952 in Vergessenheit geriet, hing natürlich nicht nur mit der didaktischen Botschaft oder mit anderen dramaturgischen Aspekten zusammen, sondern noch viel mehr mit der Biographie des Autors.

Die deutsche Erstaufführung des Stückes erfolgte erst 1995, zum hundertsten Geburtstag des Dichters, im thüringischen Nordhausen; im gleichen Jahr und aus gleichem Anlass wurde *Die jüngste Nacht* auch auf einer Wiener Mittelbühne, dem Theater m.b.H., gespielt. Eine nennenswerte Nachwirkung hat es aber auch diesmal nicht gehabt.

* * *

In den drei österreichischen Volksstücken aus der Nachkriegszeit – wie hier zu zeigen versucht wurde – manifestiert sich eine ganze Palette von Überlebensstrategien kleiner Mitläufer. Es liegt auf der Hand, dass diese Verhaltensweisen sehr eng mit der höchst widersprüchlichen Entstehungszeit der Bühnenwerke zusammenhängen, wobei insbesondere die Verflechtung der nationalsozialistischen Vergangenheit mit neuen Nachkriegsrealitäten eine große Rolle spielt. Die Stücke, die sehr schnell vergessen und verdrängt wurden, kamen erst in den 80er und 90er Jahren wieder zur Aufführung, in einer Zeit, als man ihnen immer noch eine kritische Potenz abzugewinnen glaubte. Geschrieben für ein Nachkriegspublikum, das sie kaum zur Kenntnis genommen oder gar völlig ignoriert hat, konnten sie ihre ursprüngliche Kraft angesichts neuerer Bühnenwerke, die inzwischen zum Thema Vergangenheitsbewältigung entstanden sind, nicht mehr unter Beweis stellen.

[32] Vgl. Krüger, S. 215.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 67–88

DER MYTHOS NACH DER »WENDE«

CHRISTA WOLFS *MEDEA*

Herwig GOTTWALD
(Universität Salzburg)

I. Die Folgen von 1989

Lange war die scheinbar oder tatsächlich nonkomformistische DDR-Autorin geradezu eine Kultfigur für die feministische Bewegung, die westlichen Linksintellektuellen, die Friedens- und die Grün-Bewegung, auch für die bundesdeutsche Kritik.[1] Typisch für die Einschätzung durch die damalige Germanistik ist das Resumee Wolfgang Emmerichs in seinem Handbuch zur Literatur der DDR:

> Kein anderer Schriftsteller hat so stark aus der individuellen Erfahrung, subjektiv

[1] Dieser Artikel erschien erstmals 1997 in einem Ausstellungskatalog des Adalbert-Stifter-Instituts Linz. Ich habe ihn nur geringfügig überarbeitet, da mir seine wesentlichen Thesen weiterhin diskussionswürdig erscheinen. Der von Marianne Hochgeschurz herausgegebene Text- und Bildband *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild* (Berlin 1998) bestätigt in seiner eindimensionalen Ausrichtung als Verehrungsbuch vieles von dem, was ich hier grundlegender Kritik zu unterziehen versucht habe.

Zusammenfassung

Der Aufsatz versucht eine Kontextualisierung des Romans von Christa Wolf und unternimmt anschließend eine kritische Hinterfragung ihrer literarisch-ästhetischen und ideologischen »Arbeit am Mythos«. Die Leistung Wolfs liegt, so die Hauptthese, weniger in der (feministischen) Mythos-Konzeption als in der Auseinandersetzung mit der »Wende« und ihren Folgen für die deutsche Gesellschaft.

> authentisch geschrieben und einbekannt, daß ihm die Realität nicht mehr etwas Selbstverständliches, Fertiges, ohne Umschweife Darstellbares ist – und dennoch ein so hohes Maß an Prägnanz in seinen Aussagen über die DDR-Gesellschaft erreicht wie Christa Wolf.[2]

Der tiefe Fall der von Fritz J. Raddatz noch im März 1989 als nobelpreiswürdig erachteten Schriftstellerin erfolgte nach der Wende, anläßlich des Erscheinens der Erzählung *Was bleibt*, in der sie sich angeblich zum nachträglichen Opfer der Stasi stilisiert habe, wie ihr prominente Kritiker von Marcel Reich-Ranicki bis Frank Schirrmacher und Ulrich Greiner unterstellten.[3] Obwohl Wolfs politische Einschätzung der Lage im Herbst 1989 weitgehend durch Realitätsferne und zahlreiche Irrtümer gekennzeichnet ist,[4] was u.a. durch ihre politische Sozialisation in der »Tradition der deutschen Innerlichkeit« bedingt sein dürfte, wie Günter de Bruyn bemerkt hat,[5] kann man gerade den auslösenden Text, *Was bleibt*, nicht als nachträgliche Selbstheroisierung oder Märtyrerstilisierung lesen: Wie Dieter Arker minutiös nachweisen konnte,[6] ist diese Erzählung als Werk der Selbstkri-

[2] Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1945–1988*. Erw. Ausgabe. Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1989. S. 192.

[3] Vgl. dazu vor allem: Thomas Anz (Hrsg.): *»Es geht nicht um Christa Wolf«. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: edition spangenberg, 1991, sowie: Karl Deiritz und Hannes Krauss (Hrsg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«. Analysen und Materialien*. Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1991.

[4] Liest man die Reden und Aufsätze dieses Jahres, fällt u.a. auf, wie wenig sie damals in der Lage war, den Ernst der Situation, auch ihrer eigenen, nur annähernd zu erfassen. So sei der Rechtsradikalismus in der DDR eine unbedeutende Randerscheinung, die Auseinandersetzung mit dem Faschismus sei in ihrem Land – im Gegensatz zur BRD – »kompromißlos und gründlich« erfolgt. Vgl.: *Im Dialog. Aktuelle Texte*. Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1990, S. 73; in diesem Band zahlreiche weitere Beispiele. Demgegenüber hat z.B. der jüngere Autor Kurt Drawert in seinem »deutschen Monolog« *Spiegelland* die Defizite gerade der DDR-Gesellschaft in bezug auf deren Umgang mit der NS-Vergangenheit schonungslos aufgedeckt: Er spricht von der »braunen Unterwäsche«, »auf der die rote Kleidung getragen wurde«. *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. S. 69.

[5] Er hebt diesbezüglich die familiäre Bindung Wolfs an den »sozialistischen« Staat hervor, ihre Illusionen von einer besseren Welt, den mangelnden Mut, mit ihrer Partei vollständig zu brechen, das fehlende politische Fingerspitzengefühl bei der Veröffentlichung der Erzählung, die religiöse Funktion des DDR-Sozialismus für viele Intellektuelle: »Wir sind, glaube ich, alle zu einer vollkommen aufklärerischen Haltung nicht fähig, weil wir gewisse Bindungen besitzen, die zu verletzen schwerfällt«. Gespräch von Beate Pinkerneil mit Günter de Bruyn. In: *Text + Kritik 46: Christa Wolf*. 4. Aufl. Nov. 1994. S. 9–15.

[6] »Es ist kaum von der Hand zu weisen, daß die Schriftstellerin Christa Wolf an der Protagonistin von 'Was bleibt' die eigene Unentschlossenheit und Zögerlichkeit im Umgang mit der Macht reflektiert.« Dieter Arker: *»Was bleibt. Was meiner Stadt zugrunde liegt und woran sie zugrunde geht.« Anmerkungen zu Christa Wolfs Erzählung »Was bleibt.«* In: *Text + Kritik* 46: Christa Wolf. S. 88–99, hier S. 97.

tik und bewußten Selbstentlarvung zu lesen, als Ausdruck tiefgreifender Zweifel, Schuldeingeständnisse und dadurch ausgelöster Identitätskrisen, die im literarischen Text aufgearbeitet werden:

> Jeden Tag sagte ich mir, ein bevorzugtes Leben wie das meine ließe sich nur durch den Versuch rechtfertigen, hin und wieder die Grenzen des Sagbaren zu überschreiten, der Tatsache eingedenk, daß Grenzverletzungen aller Art geahndet werden.[7]

Dennoch kulminierten die Vorwürfe gegen Christa Wolf, die sich immer mehr von der politisch-moralischen auf die ästhetische Ebene verlagerten, in einer Gesamtabrechnung mit der DDR-Literatur und Kultur, aber auch mit den westdeutschen Linksintellektuellen und schließlich mit der Nachkriegsliteratur überhaupt. In seinem die Kontroverse auf die Spitze treibenden zentralen Artikel über die »deutsche Gesinnungsästhetik« postuliert Ulrich Greiner das Ende der heroischen Legende über ost- und westdeutsche Nachkriegsliteratur, die gegen Repression und Restauration Widerstand geleistet hätten, und schreibt gegen die »Gesinnungsästhetik« dieser Literatur an, die Kunst auf bürgerliche Moral, Klassenstandpunkte, humanitäre Ziele oder den Kampf gegen die ökologische Apokalypse verpflichte und in der zutiefst deutschen »Verbindung von Idealismus und Oberlehrertum« wurzle.[8] Hinter dieser Abwertung der »Gesinnungsästhetik«, also der moralisierenden, ideologisch ausgerichteten Literatur, stehen Karl Heinz Bohrers Theorie von der Autonomie der Ästhetik und seine Konzeption einer avantgardistischen Anti-Moderne im Zeichen einer Ästhetik des Schocks, Schreckens und der Plötzlichkeit.[9] Daß diese in der Konfrontation Moral versus Ästhetik gipfelnde politisch-literaturtheoretische Auseinandersetzung, die inzwischen auch sachlicher und differenzierter analysiert und bewertet wurde,[10] bis heute sowohl das Schreiben

[7] Christa Wolf: *Was bleibt*. Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1990. S. 22.

[8] Ulrich Greiner: *Die deutsche Gesinnungsästhetik*. In: »Die Zeit«, 2. 11. 1990 (Wiederabgedruckt in: Anz 1991, S. 208–216; hier S. 213): »In der Gesinnungsästhetik, und ihr hervorragendes Beispiel bleibt Christa Wolf, sind Werk und Person und Moral untrennbar. Der Text ist der moralische Selbstentwurf des Autors. Und der Autor ist identisch mit seiner moralischen Absicht. Diese Moral beruft sich auf Humanität und Universalität. Wer also das Werk Christa Wolfs kritisiert, der kritisiert ihre Moral und macht sich damit der Inhumanität schuldig. So einfach ist das. Aber diese Ästhetik ist ein grandioses Mißverständnis. Vierzig Jahre haben wir gebraucht, um das zu begreifen, und manche brauchen länger.« S. 216.

[9] Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*. München/Wien: Hanser, 1978. Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

[10] Vgl. besonders die Beiträge von Ernst Müller, Uwe Kolbe und Andreas Huyssen im Sammelband von Deiritz/Krauss (zit. Anm. 3).

und die Mythos-Konzeption als auch die Rezeption der ehemaligen Parade-Autorin der DDR prägt, sollen die folgenden Überlegungen zeigen.

2. Rezeptionstheoretische Aspekte

Trotz einiger verhaltener Lobesstimmen dominierten im Blätterwald deutschsprachiger Rezensionen kritische bis ablehnende Äußerungen zur *Medea*: Nur wenige Kritiker/-innen fanden zustimmende Worte, z.B. Anna Mitgutsch, die neben der feministischen Mythos-Analyse die psychologischen Aspekte des Romans hervorhob,[11] oder Lotte Podgornik, die trotz kritischer Einwände vor allem den feministischen Aspekt des Romans positiv bewertete.[12] Die Vorwürfe in den quantitativ dominierenden ablehnenden Stellungnahmen reichten von ausgesprochener Häme[13] bis zum Kitsch-Verdacht[14] und zum Vorwurf poetischer Unglaubwürdigkeit: Neben den manchmal aufdringlichen Bezugnahmen auf die jüngste deutsche Vergangenheit bzw. auf ihre persönlichen Verstrickungen darin, die oft nur geringfügig verschlüsselt erscheinen, erregte vor allem Wolfs Umgang mit dem antiken Mythos, besonders die feministische Auslegung desselben, den Unwillen der Kritik. So fragte sich etwa Fritz Rudolf Fries, ob der Mythos einschrumpfe, »wenn wir in ihm eine Bestätigung unserer Zeit suchen«,[15] und Christine Tresch sowie Gunhild Kübler zogen das feministische Grundkonzept mit guten Gründen in Zweifel.[16] In welchem Ausmaß sich das geistige Klima im deutschsprachigen Raum seit der enthusiastischen Aufnahme von *Kassandra* (1983) geändert hat, zeigt sich an diesen Formen der weitgehend kritischen Aufnahme eines nach durchaus

[11] Anna Mitgutsch in: »Standard«, 1. 3. 1996.

[12] Lotte Podgornik in: »Volksstimme«, 16./18. 4. 1996. Podgornik bedauert bezeichnenderweise, daß Wolfs *Medea* gerade diesbezüglich nur wenig Neues biete.

[13] »Eine Geschichte, die der Menschheit gehört, wurde von Christa Wolf auf ein Geschichterl reduziert, das am ehesten Bildungsbürger mit einem Hang zum Kulturpessimismus und zur Selbstbezichtigung erbauen dürfte.« Stefanie Holzer in: »Profil« 10, 4. 3. 1996, S. 84.

[14] Vgl.Volker Hage in: »Der Spiegel« 9, 26. 2. 1996; Julia Schröder in: »Stuttgarter Zeitung«, 26. 3. 1996.

[15] Fritz Rudolf Fries in: »Freitag«, 1. 3. 1996.

[16] Christine Tresch in: »Wochenzeitung«, 1. 3. 1996; Gunhild Kübler in: »Weltwoche«, 7. 3. 1996: »Ausgerechnet im Fall des Medea-Mythos wird das Phänomen weiblicher Destruktivität, längst ein Thema auch der feministischen Diskussion, verharmlost und ausgeblendet. Festgemacht ist es allein an einer Randgestalt, Medeas ehemaliger Schülerin Agameda, deren eklatante Miesigkeit die Regel, daß Frauen die besseren Menschen sind, bloß bestätigt.« Für Sigrid Löffler ist der Roman ein Ost-West-Schlüsselroman, »zum Verrücktwerden durchsichtig«. In: »Falter« 11; 7. 3. 1996.

ähnlichen Mustern gestrickten Texts. Daß dabei vor allem die Weiblichkeitsentwürfe und feministischen Mythos-Deutungen Wolfs zum Teil geradezu parodistischer Kritik anheimfielen, veranschaulicht die gesellschaftlichen Veränderungen des letzten Jahrzehnts, wie die folgende Polemik verdeutlicht:

> Medea und Jason, Kolcher und Korinther agieren in einer archaischen Fantasy-Welt, die sich nur zum vordergründigen Grusel des Publikums gewalttätig und schreckenerregend gibt. [...] Vor allem die Männer sind völlig verhärtet. Werden sie an der richtigen Stelle berührt, brechen sie in Tränen aus. Hätte sie – damals schon, als es universalgeschichtlich gesehen noch nicht zu spät war – den Kriegern eine gute Ganzkörpermassage zukommen lassen und eine Gesprächstherapie: die Welt sähe heute ganz anders aus.[17]

Wie im folgenden zu zeigen sein wird, haben sich weniger Christa Wolfs moralische Ansprüche, ihre Ästhetik oder ihre Weisen des Umgangs mit den Mythen geändert, sondern die Erwartungshaltungen eines nach 1989 zunehmend desillusionierten bis gelangweilten Publikums. Es lehnt offenbar überwiegend diese Form feministisch und sozialpsychologisch orientierter Literatur ab, ihm scheinen nach dem Ende der DDR und der mit ihr verbundenen gesellschaftlichen Alternativ-Modelle die Kämpfe der siebziger und achtziger Jahre fragwürdig geworden zu sein, als es – im Zeitalter des Kalten Krieges – noch Gegner gab, klare Fronten, die Auseinandersetzungen aufwühlender, erregender waren, literarischer Protest und poetische Vision ihren Platz hatten. Mit der Entzauberung der DDR und dem (vorläufigen?) Ende der Utopien alternativer Gesellschaften kam es offensichtlich nach der »Wende« zu einer Utopie-Müdigkeit und zur Einebnung des Bedeutsamkeitsprofils der deutschen Verhältnisse, eine (postmoderne?) Gleichgültigkeit zumindest in politischen und literarischen, weltanschaulich-moralischen Fragen schien sich auszubreiten. Die *Medea* – Rezeption insgesamt scheint mir den verbreiteten Überdruß am mangelnden Unterhaltungswert von moralisch-belehrender Kunst anzuzeigen, der auch auf der immer stärker spürbar werdenden Ausdünnung des Provokationspotentials von Literatur und intellektuellem Engagement überhaupt beruhen dürfte. Ob in der bei Bohrer und Greiner postulierten Aus-

[17] Jens Balzer in: »Die Zeit«, 23. 2. 1996; vgl. auch die Parodie von Andrea Köhler in der »Neuen Zürcher Zeitung« (2./3. 1996), formuliert als »fünfte Poetik-Vorlesung« an eine Freundin: »Sie [Kassandra] wollte der bessere Mensch sein, für den wir Frauen uns damals hielten. Mag an meinem neuen Roman auch die Zeit spurlos vorübergegangen sein, mögen sie ihn als zu spät gekommene Befindlichkeitsprosa schmähen – zumindest eines habe ich von der Geschichte gelernt: ich mach es jetzt wie Euripides und die Männer. Ich habe aus jedem und jeder den oder die gemacht, die ich brauche.«

einandersetzung »hie Moral – da Ästhetik« sich die Waage auf die Seite der letzteren neigen wird, scheint mir übrigens – nebenbei bemerkt – dort zweifelhaft, wo im Gegensatz zu Bohrers elitärer Ästhetik Wertungen und Gewichtungen der Kultur in bezug auf sog. »E- und U-Kulturen« eingeebnet werden sollen, wie z.B. ein Buch Josef Haslingers zeigt.[18]

3. Arbeit am Mythos

Christa Wolfs Mythos-Bearbeitungen stehen seit *Kassandra* in der spezifischen Tradition der DDR-Literatur, in der es, im Gegensatz zur BRD, nach 1945 kein Mythos-Verbot gab. Wie in *Kassandra* versucht die Autorin auch in *Medea*,[19] einen berühmten antiken Mythos aus der Sicht einer großen Frauenfigur umzudeuten, die Überlieferungen zu hinterfragen, die mythischen Stoffe zu aktualisieren, ideologisch umzupolen und aufzubereiten. Wie in ihrer früheren Erzählung dominiert auch hier der Innere Monolog einer gescheiterten Frau als Rechenschaftsbericht und Versuch zur Selbsterforschung, präsentiert in Form einer Ansprache an die ferne Mutter, als psychologische Arbeit am eigenen Gedächtnis und der Vergangenheit:

> Mir blieb nichts übrig als Verrat. Blieb mir nichts übrig? Wie doch die Jahre die Gründe auswaschen, derer ich mir so sicher war. Wie ich immer wieder die Abfolge der Ereignisse aufrief, die ich in meinem Gedächtnis befestigt habe als Schutzwall gegen die Zweifel, die jetzt, so spät, diesen Wall überschwemmen. Ein Wort hat ihnen die Bresche geschlagen: Vergeblichkeit. (M 35f; vgl. auch ihren Monolog im Gefängnis, M 187ff).

Die Nähe zu *Was bleibt* in bezug auf Selbstzweifel, Identitäts- und Wertkrisen ist hier besonders deutlich (vgl. oben S. 1). Trotz dieser offensichtlich auch autobiographische Elemente enthaltenden, auf den gesamten Diffamierungskomplex nach 1989 beziehbaren selbstkritischen bis krisenhaften Ebene im Entwurf der Medea-Figur dominieren insgesamt affirmative Elemente: Wie Kassandra ist auch diese Medea eine »Seherin«, die die Gabe des »Zweiten Blicks« in einer Krankheit erhalten hat (M 19),

[18] Josef Haslinger: *Hausdurchsuchung im Elfenbeinturm. Essay*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996, bes. 64–78, 93– 101. Hier dürfte doch die (von 1968 geprägte) Moral den Sieg über die Ästhetik davongetragen haben.

[19] Wolfs Texte werden nach folgenden Ausgaben mit den entsprechenden Siglen zitiert: *Kassandra*. Darmstadt: Luchterhand, 1983: K. *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt: Luchterhand, 1983: V. *Medea. Stimmen. Roman*. München: Luchterhand, 1996: M.

eine Erkennende und – umfassender als ihre Vorgängerin – moralisch sowie psychologisch allen anderen Überlegene, die als Pädagogin, Therapeutin, Beraterin und Gesprächspartnerin der Mächtigen geschätzt und gefürchtet wird. Aus der Zauberin ist eine Lehrerin und Aufklärerin geworden, die nebenbei auch als Schönheitsberaterin tätig ist und ihrer Schülerin Glauke, der Nebenbuhlerin im Mythos, durch soziales Lernen, Diät, Anleitung zu vernünftiger Körperkultur und psychologische Hilfen zu einer neuen Identität verhilft, die in dem Augenblick zusammenbricht, als Medea entmachtet wird (M 144ff, 157). Wie Kassandra ist sie Atheistin (M 104, 235; vgl. K 112ff), Mitglied einer esoterischen Gegengesellschaft von Frauen und Pazifisten (hier sind es Künstler, mit denen sie sich – erotisch aktiver als Kassandra – umgibt), wie ihre Vorgängerin scheitert sie zumindest im äußeren Leben. Jutta Marx hat (1985!) versucht nachzuweisen, daß die »Perspektive des Verlierers« im Gesamtwerk der Autorin die entscheidende sei: Diese Verliererrolle Christa T.s und Kassandras (und auch Medeas, wäre hinzuzufügen) lenke den Blick der Leser auf erstarrte Denkkategorien und Wertungen, mache sie frei für Positives, Utopisches. Die Erzählerin der *Kassandra*-Geschichte reflektiere »die jahrtausendelange Verliererolle der Frau«, mache damit »die Unterdrückung des Weiblichen in der Literatur bewußt« und verleihe »spezifisch weiblichen Erfahrungen (Objektivation, Unterwerfung unter männliche Gewalt) eine historische Dimension«.[20] Die männliche, auf Götter- und Heldenverehrung beruhende Darstellung der Ereignisse des Mythos werde aufgegeben, statt ideologischer Überhöhung biete Christa Wolf die »Aufdeckung angenommener psychologischer, soziologischer und politischer Hintergründe des Geschehens«, die Entlarvung der Heldenkulte:

> So wird die in der Mythologie als Auszeichnung dargestellte Inbesitznahme der Frauen durch Götter und Helden aus der Perspektive der Betroffenen zur Entwürdigung und Objektivation.[21]

Die in der Mythologie dokumentierten Geschlechterbeziehungen, deren männliches »Siegesdenken«, »ein Streben nach Eroberung, Inbesitznahme und Macht« lebe in »unserer heutigen Situation des Wettrüstens der Supermächte« weiter, Kassandras »Gewalterfahrungen« stünden für »Mechanismen, die zu allen Zeiten wirksam sind.« Da Kassandra dies erkenne, sei ihr Monolog eine Warnung an uns Heutige, zugleich die Uto-

[20] Jutta Marx: *Die Perspektive des Verlierers - ein utopischer Entwurf*. In: Wolfram Mauser (Hrsg.): *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1985, S. 161–179, hier S. 162, 171.

[21] Ebda. S. 171.

pie einer besseren Zukunft.[22] Christa Wolfs jüngstes Werk scheint auf den ersten, oberflächlichen Blick diesem hier ausführlich referierten, weil für feministische Wolf-Interpretationen der achtziger Jahre typischen Erzählmodell ebenfalls zu folgen: Auch hier werden die antiken Mythen umgedeutet, vorgeblich entlarvt und »dekonstruiert«: Schon in der didaktischen Einleitung tut Wolf ihre Zweifel am Kindsmord der Medea kund, will die mythische Gestalt »aus dem Dunkel der Verkennung lösen« (M 9f), somit neuerlich eine Gegengeschichte zur angeblich herrschenden männlichen Überlieferung entwerfen. In einem Interview hat die Autorin, geleitet von der »Frage nach den destruktiven Wurzeln unserer Zivilisation«, ihre diesbezügliche Absicht bekräftigt, die frühen Quellen des Medea-Stoffes (auf die sie Wissenschaftlerinnen aufmerksam gemacht hätten), zur Umdeutung der patriarchalen Überlieferung des Euripides und seiner Nachfolger heranzuziehen. Die Motive der Handlung habe sie erfunden, »weil der Mythos, so wie er überliefert ist, die alten Quellen und Motive überdeckt und unverständlich macht.«[23] Diesem Ziel dienen ähnlich wie 13 Jahre zuvor die Umdeutungen der zentralen Elemente und Figuren »des« Mythos: Wolfs Medea liebt ihre Kinder fürsorglich (M 192f), bringt sie zu deren Schutz in den Tempel der Hera (M 227) und verschwindet spurlos aus der Stadt. Der Kindesmord wurde ihr von der späteren Überlieferung angehängt, die wahren Mörder stammen aus dem korinthischen Mob (M 232, 236). Die Flucht im Drachenwagen erscheint als Legende des abergläubischen Volks (M 227).

Christa Wolfs Mythos-Begriff ist an die marxistisch-materialistische Geschichtsdeutung gebunden: In Mythen, in deren Überlieferungen (und in Literatur überhaupt) spiegeln sich für sie ökonomische Prozesse, Machtkämpfe bestimmter gesellschaftlicher Klassen wider: So will sie etwa die Kassandra-Figur aus dem Mythos rückführen »in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten« (V 111; vgl. auch 131).[24] Der Krieg der Achaier gegen die Trojaner sei nicht um Helena, sondern um die Kontrolle der Seehandelswege, den Zugang zum Bosporus geführt worden, Homer und seine Nachfolger hätten das verschleiert: »So beginnt die Literatur des Abendlandes mit der Verherrlichung eines Raubkrieges.« (V 19) Die Staatskrise Korinths, die sich in massenpsychotischen Exzessen entlädt, ist machtpolitisch bedingt: Das reiche Korinth ist wirtschaftlich und

[22] Ebda. S. 172f, 176ff.

[23] Gespräch mit Christa Wolf, in: »Tagesspiegel«, 30. 4. / 1. 5. 1996.

[24] Der Hinweis auf »gedachte« Koordinaten zeigt den fiktiven Charakter der »historischen« Aspekte der Mythos-Deutung an.

politisch von den Hethitern abhängig (M 130). Auch der Raub des Goldenen Vlieses (Wolf schreibt »Vließ«) wird vergleichbar gedeutet, d.h. auf materielle, ökonomische Interessen zurückgeführt, nämlich die korinthische »Gier nach Gold« (M 37). Das Vlies selbst dient dem Auffangen des Goldstaubes in den kolchischen Gebirgswässern und ist in Korinth längst unbrauchbar geworden, modert dahin (M 69). Die hier manifeste Sinnlosigkeit der Argonautenfahrt korrespondiert mit der Zwecklosigkeit des Trojanischen Krieges in *Kassandra*, der um ein Phantom geführt wird: Helena ist in Troja nie angekommen (K 74–79).[25] Aus den wilden Zauberinnen des Mythos werden Heilkundige, Therapeutinnen, Schönheitsberaterinnen, wie die Autorin an der Figur der Kirke zeigt, die bei Homer Opfer eines »Rufmords« geworden sei und nun vom Kopf auf die (feministischen) Füße gestellt wird:

> Ja, [...] es sei schon vorgekommen, daß sie eine Horde Männer als Schweine von der Insel gejagt habe, das, habe sie gedacht, könne ihnen vielleicht zu einem Funken Selbsterkenntnis verhelfen. (M 110)

Wie in *Kassandra* versucht die Autorin auch diesmal beispielhaft die Entstehung von Helden-Bildern und – Mythen aus den Bedürfnissen der Gesellschaft vorzuführen: »Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau«, sagt Medea zu Jason (M 57). Dieser ist ein sich in seinem Monolog freiwillig selbst entlarvender dümmlich-naiver, in Tränen ausbrechender Schwächling, der im Gegensatz zu seiner überlegenen Ehefrau einen restringierten Code spricht, dem die Hintergründe des Geschehens verborgen bleiben: »Zu hoch für mich, all diese schwierigen Zusammenhänge.« (M 49) Verwirrt und irritiert durch die Intrigen des korinthischen Hofes und das Verhalten Medeas, ist er ein abgehalfterter »Held« im Ruhestand, zugleich ein Getriebener, Manipulierter, Zerrissener. Wie die übrigen ehemaligen Argonauten endet er in Verkommenheit, liegt »Tag und Nacht unter dem halb verfaulten Rumpf seines Schiffes« (M 228; auch M 44, 50ff; damit wird offenbar das in den antiken Mythen erzählte Ende Jasons interpretiert, der von einem Balken des verrottenden Schiffes erschlagen wurde). Wie in *Kassandra* soll auch in *Medea* die angebliche abendländische Heldenüberlieferung, das Bild der abenteuernden starken Männer zerstört werden

[25] Dieser Einfall stammt übrigens nicht von Christa Wolf, sondern von antiken Autoren: Stesichoros (um 600 v. Chr.) soll nach Platos *Phaidros* die Geschichte von der ägyptischen Helena erfunden haben, Paris habe nur ein Trugbild nach Troja entführt. Diese Version erzählen auch Euripides (*Helene*), Gorgias und Isokrates. Sie ist in nahezu jedem Mythologie-Lexikon nachzulesen, z.B. in Gerhard Fink: *Who's who in der antiken Mythologie*. München: dtv, 1993.

(vgl. das Plato-Zitat M 419). Dieser Absicht dienen auch die zahlreichen Hinweise auf grundlegende Schwächen bestimmter Männertypen: »Starke Männer« würden leicht sentimental (M 18), seien in Wahrheit Getriebene, Fremdbestimmte, hätten ihre Handlungen nicht unter Kontrolle (vgl. die Demontage der Heldenerzählungen, M 57, sowie die Verknüpfung von männlichem Heldentum und Destruktivität, M 233). Positiv erscheinen dagegen die »weinenden Männer« von Kolchis (M 31), die offenbar für eine liberale, selbstkritische, ehrlichere, »weibliche« Kultur stehen sollen.[26]

Ein Hauptvorwurf der Kritik an *Medea* bezieht sich auf mangelhafte Differenzierungen zwischen den einzelnen Figuren, die in Wahrheit nicht verschiedene »Stimmen«, sondern »nur eine einzige, gleichbleibende und gleichlautende Stimme« seien.[27] Abgesehen von häufigen klischeeartigen Charakterisierungen (die Intrigantin Agameda, natürlich nicht hübsch, macht ihre Karriere über das Bett einflußreicher Männer, M 79),[28] ist Wolfs grundlegendes erzähltechnisches Verfahren prinzipiell problematisch: In Inneren Monologen entlarven und entblößen sich die übrigen Figuren schonungslos und somit unglaubhaft vor dem Leser selbst, erzählen freimütig über ihre Schwächen (M 74), Intrigen (M 88f), Verrätereien und Niedrigkeiten aller Art (M 129). So verfällt sogar der Schwächling Jason zuletzt klischeehaftem Machismo, nimmt den Geschlechterkampf wieder auf:

> Wir sollen die Weiber nehmen. Wir sollen ihren Widerstand brechen. Nur so graben wir aus, was die Natur uns verliehen hat, die alles überschäumende Lust. (M 220)

Es ist nur eine von zahlreichen Ungereimtheiten, daß dieser wildgewordene Frauenverächter und Selbstentlarver gleichzeitig vor Gram und Verzweiflung in der Gosse verkommt, wo von »überschäumender Lust« nicht mehr viel zu bemerken ist (M 228). An wen richten sich – erzähltechnisch – diese Monologe der Figuren? Wollen sie den Leser freiwillig oder unfrei-

[26] Ein solcher positiver Mann ist auch Anchises in *Kassandra*, der »harte« Männer wie Eumelos psychologisch demontiert: »Der [Eumelos] ist doch, wie wir alle, nur darauf aus, dahin zurückzukehren, wo es ihm einmal gutgegangen ist: unter eure Röcke. Das verwehrt ihr ihm. Da rächt er sich, so einfach ist das.« (K 104) Das hier beispielhaft vorgeführte kulturanthropologisch-sozialpsychologische Erklärungsmodell für (männliche) Aggressivität und Destruktivität ist trotz (oder wegen?) seiner Simplizität eines der zentralen gesellschaftlich-politischen Deutungsmuster Christa Wolfs, auch in ihrem jüngsten Werk. Ob die Sache wirklich »so einfach« ist, muß bezweifelt werden.

[27] Ursula März in: »Frankfurter Rundschau«, 9. 3. 1996; vgl. auch Thomas Anz in: »Süddeutsche Zeitung«, 2. /3. 3. 1996.

[28] »Da setzte ich das Mittel ein, das, ich habe es oft und oft erprobt, bei jedem Mann wirkt: Ich schmeichelte ihm schamlos.« (M 85)

willig von den eigenen Defiziten überzeugen? Der Vergleich mit dem subtilen Perspektivenwechsel in Christoph Heins Roman *Horns Ende* (1984), in dem ein Panorama gegensätzlicher, eigenwertiger und daher glaubwürdiger Stimmen entsteht, fällt zuungunsten Wolfs aus. Problematisch erscheint weiters, daß der Text außer Medea kaum positive Figuren enthält: Opportunisten, Feiglinge, Intriganten, Denunzianten, Schwächlinge und Verblendete, sogar Psychopathen bilden das epische Personal eines Romans, der offenkundig bemüht ist, seine Figuren als Repräsentanten von Denkhaltungen und moralischen Prinzipien aufzubauen, somit didaktisch zu strukturieren. Der Geliebte der Medea, Oistros (vergleichbar mit Anchises in *Kassandra*), und die Amme Lyssa erhalten bezeichnenderweise keine eigene »Stimme« (vgl. M 163ff, 179ff). Didaktische Methodik und pädagogische Zielsetzung scheinen hier die Ästhetik zu überlagern. *Medea* insgesamt ist poetologisch, gerade auch in bezug auf die Art der Mythos-Aneignung und -Interpretation sowie in der ideologischen Zielsetzung, als Fortsetzung des *Kassandra*-Projekts unter geänderten politischen Bedingungen aufzufassen. Haben sich nur die Rezeptionsbedingungen geändert?

4. Remythisierung und Entmythisierung

Die Entmythisierung Christa Wolfs nach 1989/90 erfolgte nicht nur auf der polemischen, pauschalisierenden, ideologisch-politischen Ebene: Neuere wissenschaftliche Untersuchungen haben die Entzauberung der früheren Vorzeige-Autorin der DDR weiter vorangetrieben, und zwar nicht in bezug auf das vielfach mißverstandene *Was bleibt* oder ihre tagespolitischen Fehlgriffe (vgl. oben, Kap.1), sondern in bezug auf *Kassandra* und werkübergreifende poetische Konzepte. In seinem den Forschungsstand von 1994 knapp, aber präzis umreißenden Aufsatz über »den Nobilitierungsdiskurs der westlichen Rezeption« in bezug auf Wolf versucht Heinz-Peter Preußer eine Erklärung der »Selbstverständlichkeit, mit der vor fünf Jahren der Nobelpreis eingeklagt und nunmehr die Demontage als bereits abgeschlossen, ihrerseits historisch begriffen werden kann«.[29] Ihm gelingt der überzeugende Nachweis des »projektive[n] Interesse[s] der Sekundärliteratur« und ihrer weitgehend identifikatorischen, nobilitierenden Lektüren, die durch »gezielte Mißverständnisse« den Text und die be-

[29] Heinz-Peter Preußer: *Projektionen und Mißverständnisse. Über den Nobilitierungsdiskurs der westlichen Rezeption und einige Unvermeidbarkeiten im Umgang mit Christa Wolf, ihrer Erzählung »Kassandra« und den sie begleitenden »Voraussetzungen«*. In: *Text + Kritik* 46 (Nov. 94), S. 68–87, hier S. 69.

gleitenden poetologischen Überlegungen in zeitgenössische avancierte Diskurse vom Poststrukturalismus bis zur elitären feministischen Theorie aufzunehmen versucht haben. Preußer konstatiert gerade in Wolfs berühmtester Erzählung »die Anstrengung der Legitimationsarbeit für einen neuerlich romantisch-konservativ begründeten Sozialismus«, in den matriarchalischen Gegengesellschaften zur griechisch-trojanischen Männergesellschaft, die in den Untergang führt und deren Strukturen bis in unsere Gegenwart hinein dominieren sollen, Nähe zum Kitsch, zum Klischee:

> Eine Versammlung von Menschen, die ihre Ganzheit leben zwischen Berührungsfest und feministischem Töpferkurs.[30]

Auch die Gegengesellschaften in *Medea*, die Künstler-Gruppe um Arethusa und Oistros sowie die Gruppe stolzer und selbstbewußter kolchischer Frauen (M 169, 172ff, 206f), gehören in diesen Zusammenhang: Beim Lauf über glühende Kohlen während des Demeter-Festes erlebt die Hauptfigur Medea rauschhaftes Glück und Identitätsstiftung. Daß diese Frauen am Frevler Truron Lynch-Justiz durch Entmannung üben, widerspricht der Gesamtkonzeption weiblicher Alternativ-Gesellschaften nicht: Auch in *Kassandra* repräsentiert die Figur der Männerhasserin Penthesilea diese Spielart mythischer weiblicher Destruktivität (K 122, 133f), gehört somit in das vorgeblich ausgewogene politische und geschichtsphilosophische Grundkonzept der Autorin. Dieses basiert u.a. auf einer Matriarchatshypothese, die auch den jüngsten Roman prägt: Beide Gesellschaftssysteme, das kolchische und das korinthische, sind kurz vor Einsetzen der Handlung matriarchalisch gewesen (M 100, 126f). So berichtet Akamas als Vertreter des eben etablierten Patriarchats von der »innere[n] Zwietracht in Korinth, »denn nach einer alten, längst sinnlos gewordenen Sitte hatte der König die Krone von der Königin geliehen bekommen, die Herrschaft vererbte sich in der mütterlichen Linie«. (M 126) In diesen Kontext gehören auch die vorgeblich frauenfeindlichen und selbstentlarvenden Zitate von Euripides (Frauen als »Meisterinnen des Bösen«, M 71; auch 210) und Cato: »Sobald die Weiber uns gleichgestellt sind, sind sie uns überlegen.« (M 115; vgl. dazu auch M 75, 79, 109) Einschlägige Zitate dieser Art statt Kapitelüberschriften unterstreichen den lehrstückhaften Charakter des Textes.[31] Den zynischen Kommentar der herrschenden Männergesellschaft

[30] Preußer 1994, S. 70.

[31] Was Mechthild Quernheim in bezug auf die »totalisierende Welterfassung« der Kassandra-Figur kritisch herausarbeitet, gilt cum grano salis auch für Medea: »Indem die erfahrbare Wirklichkeit aller Ambivalenz, Mehrdeutigkeit und Offenheit beraubt wird, ver-

zu Medeas Widerstand liefert der Taktiker der Macht, der verdorbene Intellektuelle Akamas: »Sie [Medea] war [...] zu sehr Weib, das färbte auch ihr Denken.« (M 123) Hierher passen auch Medeas und der Kolcherinnen Affinitäten zum mythischen Mond als weiblichem Gestirn: Da ertönt sogar »Sphärenmusik« (M 124), und Medea gedenkt ihrer »kolchische[n] Mondin« (M 188), die im Augenblick der Pogrom-Katastrophe durch eine Mondfinsternis »vom Himmel getilgt« wird (M 205).[32]

An Wolfs von *Kassandra* bis *Medea* durchgängig betriebener Matriarchats-Poetik ist vor allem die quasi-»wissenschaftliche«, auf den kulturanthropologischen Bereich abzielende Vorgangsweise auffallend: Durch selektive Literaturangaben[33] und in bezug auf *Kassandra* natürlich durch die quasi-wissenschaftlichen Poetik-Vorlesungen versucht die Autorin, historische Kontexte »des« jeweiligen Mythos und seiner Überlieferungen zu rekonstruieren, Entstehung und Wesen der griechischen Mythologie »wissenschaftlich« umzudeuten, eine Verfallsgeschichte weiblicher Selbstbestimmung in Frühzeiten des Abendlandes herauszuarbeiten. Daß diese Form des Umgangs mit dem »Matriarchat« überaus problematisch, sogar leichtfertig ist, hat die Forschung längst erkannt,[34] zumal die Existenz historischer »matriarchalischer« Gesellschaften bis heute überhaupt ungesichert bis fragwürdig ist und auf keinen Fall im ägäischen Raum im vorhomerischen Zeitalter vorausgesetzt werden kann. Trotz aller Bemühungen von Autorinnen wie Heide Göttner-Abendroth ist ein europäisch-

stärkt sich der Eindruck des Lehrstückhaften, das am geschlossenen mythischen Modell demonstriert wird. Alle als männlich deklarierten Erzählmuster wie Abstraktion, Dualismus, Totalität, Überschaubarkeit, Ordnung, Zentrierung, Objektivität, Geschlossenheit, Linearität, Wahrheit und Eindeutigkeit lassen sich in der Erzählung auffinden. Der eindimensionale Blick auf Geschichte und ihre Deutung durch die Perspektive der unbezweifelbaren Autorität einer intellektuellen weiblichen Heldin führen nicht zu einer Erweiterung dessen, was wirklich ist, sondern zur autoritativen und selbstgerechten Bestimmung dessen, was wirklich, wahr und vernünftig genannt werden kann.« Mechthild Quernheim: *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990. S. 337f.

[32] Daß dieser Mond zuerst als abnehmende Sichel am Himmel erscheint, tags darauf aber »am prallsten, tröstlichsten, am mächtigsten« (M 188, 205), hat Christine Tresch als eine bezeichnende Ungereimtheit des Buches erkannt. In: »Wochenzeitung«, 1. 3. 1996.

[33] Vgl. die Zitate (M 161,185) aus René Girards anthropologischem Hauptwerk: *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992 (1972).

[34] Kritik an Wolfs Matriarchatsmodell übt bereits Emmerich 1989, S. 354. Quernheim hält das Erzählmodell in *Kassandra* für fragwürdig, »weil es von der Fiktion einer matriarchalen Vorgeschichte ausgeht und diesen Ursprungszustand des Ungeschiedenen sowohl individual- wie sozialgeschichtlich mit Attributen versieht, die die Entwicklung der patriarchalen Gesellschaft als Entfremdung von einem Naturzustand erscheinen lassen«. Quernheim 1990, S. 278.

vorderasiatisches Matriarchat bislang wissenschaftlich nicht greifbar geworden.[35] Wie Preußer betont, fördert die Konzentration auf Matriarchats-Utopien, die sich als »historische Fiktionen« entpuppen, grundlegende Schwächen solcher Art poetischer und/oder »wissenschaftlicher« Geschichtsschreibung zu Tage:

> Die 'weibliche' Gegengeschichtsschreibung braucht ihren eigenen Ursprung so sehr, daß sie noch die Selbstsetzung aus dem Nichts zur Geschichte verklärt. Legitimiert wird ein gegenwärtiger Anspruch, der in einer Tradition zu begründen und aus dieser wiederum abzuleiten sein soll.[36]

Der »Nobilitierungsdiskurs« der Kritik und der Literaturwissenschaft wird vor allem durch den Nachweis der Quellen unterlaufen, die die Autorin tatsächlich ihrer angeblichen Umschreibung und Umwertung der abendländischen Mythen-Tradition zugrundelegt, nämlich das Nachschlagewerk von Robert von Ranke-Graves, das übrigens auch Schlüsselbuch für Göttner-Abendroth gewesen ist:[37]

> Alle Figuren bezieht die Narration aus Graves, nahezu alle handlungskonstituierenden Elemente, Grundzüge der Psychologisierung und Motivierung der einzelnen Figuren.[...] An vermutlich keiner Stelle ist *Kassandra* näher an Homer, Aischylos und Euripides als an der tendenziösen Kompilation bei Graves. Das geht bis zum satzweisen wörtlichen Zitat. Vor allem aber übernimmt Wolf die Figur der Verdrängung von dem Graezisten. In den einzelnen Mythologemen sieht Graves nur eine Bewegung, nur ein Sujet: wie das Patriarchat das Matriarchat unterwirft und diese neu errungene Herrschaft zu legitimieren sucht.[38]

[35] Vgl. vor allem: Uwe Wesel: *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994 (1980). Sehr viel mehr als wissenschaftlich unergiebige Polemik hat Göttner-Abendroth in bezug auf Wesel nicht zu bieten: Dessen Thesen würden »mit arrogant hingeschnodderter Sprache der Leserin [sic!] um die Ohren gehauen«, Wesel mit seiner »demagogischen Schreiberei« »bastelt sich eine falsche Definition, um das ganze Buch über auf seinem eigenen Popanz herumzudreschen.« Heide Göttner-Abendroth: *Das Matriarchat I. Geschichte seiner Erforschung*. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 3. Aufl. 1995. S. 181–184.

[36] Preußer 1994, S. 72.

[37] Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung* (1955). Zwei Bände. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960. Göttner-Abendroth 1995, S. 7.

[38] Preußer 1994, S. 78; die Nachweise der Übereinstimmungen: S. 86. In der wissenschaftlichen Literatur über griechische Mythologie von Karl Kerényi, Albin Lesky und Moses I. Finley bis Geoffrey Kirk und Fritz Graf spielen Ranke-Graves Arbeiten und Matriarchatstheorien keine Rolle.

Was für *Kassandra* bereits nachgewiesen ist, dürfte in nicht unbeträchtlichem Maße auch für *Medea* gelten: Trotz des bezeichnenden Pathos in der Einleitung der Erzählerin (»Kindsmörderin? Zum ersten Mal dieser Zweifel.« M 9), trotz der Hinweise, Wissenschaftlerinnen (!) hätten sie, die Autorin, auf die frühen, voreuripideischen Quellen aufmerksam gemacht, die später von einer »patriarchalen Überlieferung« verdeckt worden seien,[39] ist auch dieser Roman keine Gegengeschichtsschreibung, keine Archäologie vergessenen weiblichen Bewußtseins, keine Entmythisierung patriarchaler Traditionen. In den bekanntesten Nachschlagewerken zur griechischen Mythologie, natürlich auch bei Ranke-Graves, bei Kerényi oder im Kleinen Pauly, werden die verschiedenen Varianten der Überlieferung breit erläutert.[40] Neben der grundlegenden Matriarchatstheorie scheint Wolf auch verschiedene Einzelheiten von Ranke-Graves übernommen zu haben, z.B. die Schilderung der kolchischen Begräbnisriten oder das Brunnenmotiv des korinthischen Lokalmythos von Glauke.[41]

Wolfs »holistische Geschichtskonstruktion aus dem Ursprungsdenken«[42] ist der Versuch der Suggestion einer wahren, weiblichen Überlieferung gegen die vorgeblich dominierende männlich-patriarchale und bereits durch die dazu nötige Erfindung »historischer« Kontexte der Mythen selbst remythisierend. Die Projektion zeitgenössischer ideologischer und politischer sowie psychosozialer Anliegen und Problemfelder in die ägäische Bronzezeit bzw. in die nachhomerische Epoche führt zwangsläufig dort zu Trivialisierungen, Simplifizierungen, Verfälschungen der antiken Kulturen, wo der literarische Diskurs von »anthropologischen« Zielsetzungen überlagert und – mit geschichtsphilosophischen Konstrukten angereichert – zur Abhandlung über Menschheitsfragen hochstilisiert wird. Bereits die »Umdeutung« der komplexen Überlieferung der griechischen Mythen zu einer jahrtausendelangen männlichen Unterdrückungs- und Heldengeschichte, wie sie Wolf von *Kassandra* bis heute betreibt, ist selbst eine mythisierende Verfahrensweise, die schon dort einsetzt, wo die an-

[39] Gespräch mit Christa Wolf, in: »Tagesspiegel«, 30. 4. / 1. 5. 1996. Die Motive der Handlungen Medeas habe sie neu erfinden müssen, »weil der Mythos, so wie er aus patriarchalischer Sicht überliefert ist, die alten Quellen und Motive überdeckt und unverständlich macht«.

[40] Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*. Band II. *Die Heroengeschichten*. München: dtv, 1966. S. 218f. Der Kleine Pauly. *Lexikon der Antike*. Bd.3. München: dtv, 1979. Sp. 1126f. Ranke-Graves, Bd. II, S. 244ff; vgl. dazu auch Geoffrey Stephen Kirk: *Griechische Mythen*. *Ihre Bedeutung und Funktion*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987 (1974), S. 231; sowie Albin Lesky: *Geschichte der griechischen Literatur* (1971). München: dtv, 1993. S. 417ff.

[41] Ranke-Graves 1960, S. 228, 231 sowie 245f; dazu: M 46f, 63f und M 229.

[42] Preußer 1994, S. 79.

geblichen »historischen Parallelen« zwischen dem Untergang Trojas und »unserer heutigen Situation der atomaren Bedrohung« herausgearbeitet werden, wie Jutta Marx postuliert.[43] Daß es diese lineare, ungebrochene, aus patriarchalen ideologischen Quellen gespeiste »Heldengeschichte« in der altgriechischen Literatur nicht gibt, daß Wolf keine »kulturgeschichtliche Analyse über den Zusammenhang von Heldenmythos und männlicher Ästhetiktradition« vorgelegt hat, wie Sigrid Weigel noch 1989 behauptet,[44] läßt sich an vielen berühmten antiken Texten nachweisen: Wie vielschichtig etwa die Figur des Odysseus in ihren Bearbeitungen durch antike Autoren erscheint, hat z.B. Herfried Münkler nachgewiesen.[45] Achill, bei Wolf »das Vieh«, ist in Euripides' *Iphigeneia in Aulis* der opferbereite Verteidiger der Frauen, der sein Leben für sie einzusetzen bereit ist.[46] Es scheint kaum einen Heros der griechischen Mythologie zu geben, der späteren Jahrhunderten als ungebrochener »Held« überliefert wurde. Jason, dessen Mythos bis in die Bronzezeit zurückreicht und aus unterschiedlichen Bestandteilen zusammengesetzt ist, erscheint bei Apollonios Rhodios (3.Jh. v.Chr.), der antiken Hauptquelle der Argonautensage, »im Vergleich zu Herakles unentschlossen und kaum heroisch«.[47] »Die« männliche Heldengeschichte, die sich auf die antiken Texte berufen will, ist das Konstrukt zeitgenössischer pazifistischer, feministischer, ökologischer, sich »alternativ« präsentierender Interessensprojektionen. Umdeutung, Bearbeitung, Nuancierung des mythologischen Stoffes ist natürlich nicht nur legitim, sondern gehört sogar zum Wesen der Mythen selbst, die nie abgeschlossen-ursprünglich existiert haben, sondern immer schon in zahlreichen »literarischen und ikonographischen Differenzierungen und Nuancierungen« aus dem Dunkel der Geschichte hervorgetreten sind.[48] Problematisch

[43] Marx 1985, S. 173.

[44] Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek b.Hamburg: Rowohlt, 1989. S. 304. Auch Weigel übernimmt unhinterfragt die These, daß »der historische Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat in der griechischen Mythologie und ihren antiken Bearbeitungen erinnert ist«; S. 298. Zu Weigels Beitrag zum »Nobilitierungsdiskurs« vgl. Preußer 1994, S. 75–78.

[45] Herfried Münkler: *Odysseus und Kassandra. Politik im Mythos*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1990, bes. S. 80, 84ff, 87: »In seiner ausschließlichen Orientierung am Sieg unterminierte Odysseus die Grundlagen des Heldentums. Der Krieg ist keine Lebensform mehr, wenn die Sieger den Kloaken entsteigen. Odysseus' Sieg ist die Niederlage der Helden. Mit dem Brand von Troia endet das heroische Zeitalter.« Die Komplexität dieser mythischen Figur arbeitet auch Hans Blumenberg in seinem Überblick über Hauptstationen der Deutungsgeschichte des Odysseus-Mythos heraus. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 86–97.

[46] Vgl. auch Lesky 1971, S. 448f.

[47] Kirk 1974, S. 156.

[48] Münkler 1990, S. 8; dazu auch Blumenberg 1979, S. 133, 182ff.

erscheint vielmehr der quasi-wissenschaftliche Anspruch Christa Wolfs (durch Verweise, Zitate, Bezugnahmen auf wissenschaftliche, theoretische Texte), »den« Mythos zu entlarven, über dessen angeblich implizite lineare Herrschafts- und Ausbeutungsideologien aufzuklären, Überlieferungsverhältnisse zur männlich-patriarchalischen Herrschaftsgeschichte zu simplifizieren und so antike Literatur und Geschichte mit zeitgenössischen Konzepten, Ideologemen und Problemkomplexen zu überfrachten und zu mißbrauchen. Parallelisierungen, Ursprünglichkeitstheorien und Kontinuitätsphilosophien in bezug auf die »Ursprünge des Abendlandes« in der griechischen Bronzezeit sind auch in der Literatur grundsätzlich problematisch, wenn sie nicht humoristisch gebrochen präsentiert werden, wie das etwa Klaus Baedekerl in seiner Parodie solcher Versuche tut.[49] In jüngeren fachwissenschaftlichen Forschungen werden Bestrebungen dieser Art, moderne Sichtweisen und Erkenntnisinteressen in antike Mythen hineinzuprojizieren, literarische und wissenschaftliche Diskurse auf einer quasi-anthropologischen oder mythentheoretischen Ebene parallel zu führen, für überaus problematisch gehalten. Dies zeigt u.a. das feministische Mythos-Interpretationen grundsätzlich in Frage stellende Werk der amerikanischen Altertumsforscherin Mary R. Lefkowitz, in dem durch empirische Analysen der originalsprachlichen Texte, nicht von Übersetzungen oder gar Nacherzählungen in einem Handbuch, wie die Autorin betont, moderne Verzerrungen der antiken Mythen zurückgewiesen werden, »die herauskommen, wenn Wissenschaftler sich antiker Literatur ohne Umschweife nähern wollen, so als läsen sie die Werke eines zeitgenössischen Schriftstellers.«[50] So waren z.B. im Altertum Sexualität, Geschlechterrollen, Familienformen und die damit zusammenhängenden Wertsysteme gänzlich anders gewichtet und strukturiert als in unserer Zeit: Lefkowitz bezweifelt daher mit Recht, »ob die Menschen im Altertum heutige Interpretationen [von Sophokles' *König Ödipus*, H. G.] verstanden oder akzeptiert hätten, die den Hauptakzent auf Begehren und Inzest legen«, sie glaubt auch nicht, »daß Sophokles bewußt war – wie neuerdings behauptet wird –, daß es in 'König Ödipus' in erster Linie um Inzest oder exzessive Endogamie geht, die in Unfruchtbarkeit und dem Untergang von Ödi-

[49] Klaus Baedekerl: *Die Frau der Träume*. München/Zürich: Piper, 1986. Dieser im modernen Kreta spielende Roman bietet das seltene Beispiel einer Ironisierung feministischer Mond- und Matriachatsmythen bereits vor 1989, wurde aber von der Forschung bislang kaum beachtet.

[50] Mary R. Lefkowitz: *Die Töchter des Zeus. Frauen im alten Griechenland* (1986). München: dtv, 1995. S. 29.

[51] Ebda. S. 11f.

pus' Familie enden«.[51] Mythen seien nicht »als eine Art Kode« zu betrachten, den man mit der richtigen modernen Methode entschlüsseln könne:

> Entscheidend zumindest für die Griechen selbst ist, daß nicht das Geschlecht, sondern die conditio humana die Probleme schafft, denen sich Männer wie Frauen stellen müssen, besonders wenn sie etwas über den normalen Rahmen Hinausgehendes zu schaffen versuchen.[52]

Wie sehr moderne Erkenntnisinteressen und Wünsche in bezug auf alte Kulturen den Blick auf diese verstellen können, weist Lefkowitz am Beispiel des Amazonenmythos und seines Mißbrauchs in bestimmten feministischen Theorien nach, zeigt auf, inwiefern gegenwärtige Projektionen Bedeutungs- und Wirkungsebenen griechischer Mythen im Kontext ihrer eigenen kulturellen Umgebung verfälschen und verstellen können:

> Ungeachtet dessen, was wir heute an Positivem über Amazonen denken mögen – die Griechen behandelten sie als negative Bilder für das, was geschehen kann, wenn kriegerische Frauen die Macht haben, das heißt als Mittel zur Vermeidung einer gefährlichen hypothetischen Situation, die in Wirklichkeit nicht bestand.[53]

Daß Lefkowitz auch die einschlägigen Matriarchatstheorien ins Reich der Fabel verweist, ist nur ein weiterer Aspekt einer Reihe von Entmythisierungen durch ihre Arbeit, die »Neuschreiben von Mythologie«, »das 'Neuerfinden von Weiblichkeit'«, und den Geschichtsbericht, die Quellen, trennen und die »moderne[n] Verwirrung[en] über die Beziehung zwischen antikem Mythos und Geschichte« als solche kenntlich machen;[54] ein Vorgehen übrigens, das auch in der Germanistik methodisch durchaus

[52] Ebda.S. 13.

[53] Ebda. S. 22. Derartige Interpretationsansätze verfehlen Bedeutung und Funktion angeblich matriarchaler Mythen wie der Amazonensagen, die als Ausdruck der Geschlechtertrennung in der athenischen Gesellschaft und der männlichen Ängste in bezug auf weibliche Sexualität gedeutet wurden: »Aber die mythologische und rituelle Artikulation dieser Konflikte hängt zeitlich nicht mit der Beschränkung der ehrbaren Athenerin auf das Haus zusammen. Es ist auch bezeichnend, daß in diesen Mythen nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer, die Angreifer und Verfolger, am Ende unter ihrem gewalttätigen Verhalten leiden. Ebensowenig stellt die Niederlage der Amazonen in erster Linie den Triumph der männlichen Hierarchie über Frauen dar oder drückt männliche sexuelle Vorherrschaft aus, nur weil die Amazonen als junge attraktive Frauen porträtiert sind, die von den Männern mit Schwerthieben niedergestreckt werden. [...] Die Botschaft der Mythen ist an Frauen und Männer gleichermaßen gerichtet, und sie besagt, daß jeder, der sich vom gewöhnlichen Familienleben zurückzieht oder es haßt, zu einer Gefahr für die ganze Gesellschaft wird.« S. 31f.

[54] Ebda. S. 27, 32.

fruchtbar sein könnte (gerade in bezug auf die Remythisierungen in den entsprechenden Wolf-Interpretationen). Nicht Autorinnen wie Christa Wolf und auch nicht die Exponenten/-innen des remythisierenden Nobilitierungsdiskurses haben die ökonomischen, sozialen, politischen Kontexte und Hintergründe griechischer Mythen aufzeigen geholfen, sondern Wissenschaftler wie Moses I. Finley, der die Homerischen Epen sozial- und kulturgeschichtlich untersucht und mit so mancher liebgewordenen Vorstellung von der Historizität »Trojanischer Kriege« aufgeräumt hat.[55] Bemerkenswert ist abschließend, daß Christa Wolf selbst es einst »des Nachdenkens wert [hielt], daß Frauen von heute aus dieser Tatsache [der Existenz neolithischer Göttinnen-Idole auf Kreta, H.G.] einen Teil ihres Selbstbewußtseins und eine Rechtfertigung ihrer Ansprüche ziehen müssen«. (V 56) Der Rückgriff auf diese Epochen zeige offenbar »mehr als alles andre die verzweifelte Lage, in der sich Frauen heute sehn« (V 56f). Wie widersprüchlich und hin- und hergerissen Wolf selbst in dieser Beziehung zu sein scheint, zeigen ihre Behauptung, »daß alle frühen Gottheiten weiblich sind« (V 61),[56] und das gleichzeitige Eingeständnis des remythisierenden Charakters dieser Form von »Wissenschaft«:

> So, in sanften Vorstellungen befangen, von denen wir nicht ahnen, daß sie höchstwahrscheinlich Irrtümer sind – eingegeben von Archäologen, die diese Irrtümer genauso stark brauchten wie ihr Publikum; sehend, was wir sehen wollen, streifen wir durch die Trümmer von Knossos und Phaistos. (V 61)

5. »Deutschland? aber wo liegt es?«

Ob die zweifellos vorhandenen Stärken der Schriftstellerin Christa Wolf in ihrer Arbeit am Mythos liegen, darf somit füglich bezweifelt werden. Sie sind anderswo zu suchen: in ihrer durch außerordentliche Sensibilität und subtile psychologische Methoden fundierten Bearbeitung der deutschen Verhältnisse nach der Wende. *Medea* ist in mehrfacher Hinsicht ein Roman über die Folgen der Wiedervereinigung, was durch den Versuch, im Gewande des griechischen Mythos die in *Kassandra* begonnene quasi-

[55] Moses I. Finley: *Die Welt des Odysseus* (1977). München: dtv, 1979. Eindrucksvoll an dieser Arbeit ist neben der sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Kontextualisierung der Helden-Mythen (S. 112–30) auch der Nachweis der modernen Projektionen und Interessen (von Historikern und Archäologen) auf die Homerischen Epen und die griechisch-mykenische Frühzeit (S. 169–187).

[56] Sie beruft sich dabei auf Friedrich Engels, Bachofen, Thomson und - Ranke-Graves (V 61).

anthropologische Mythos-Umdeutung fortzusetzen, »weibliche Mythen« fortzuspinnen, phasenweise verdunkelt worden ist. An der Oberfläche des Texts scheint es sich dabei um Analogien zwischen der BRD (»Korinth«), der DDR (»Kolchis«), der gesellschaftlich politischen Unterschiede und ihrer versuchten Einebnungen nach 1989 zu handeln, wofür etwa die Fluchtmotive (M 32f), die ökonomischen Themen (M 38), einzelne Figuren (Aiëtes als verkleideter Erich Honecker, M 99f) oder Lebensformen beispielhaft stehen:

> Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach dem Leben trachtete. (M 99)

Hierher gehören auch die doppeldeutig lesbaren Abschnitte über den »wilden Osten« als Exotikum in der Wahrnehmung des reichen Westens (M 56ff), den westlichen Wohlstand, seine gesellschaftlichen Folgen und politischen Hintergründe (M 125). Besonderes Gewicht hat im Gegensatz zu den mehr oder weniger deutlichen ereignisgeschichtlichen und personenbezogenen Reflexen auf die jüngste Vergangenheit die in der semantischen Tiefenschicht von *Medea* angelegte Auseinandersetzung der Autorin mit den politischen, sozialen und seelisch-geistigen Folgen der Wende für die deutschen Verhältnisse und die einzelnen, die implizit das Hauptthema des Romans zu bilden scheinen, obwohl die Autorin selbst die »deutsche« Ebene ihres Buches für unwichtig hält.[57] Seelische Verheerungen durch die Kampagne im deutsch-deutschen Literaturstreit haben hier ebenso ihren Niederschlag gefunden (M 15, 92f, 190) wie die Trauerarbeit an und mit der persönlichen und der gesellschaftlichen Vergangenheit des untergegangenen zweiten deutschen Staates. Die Versuche einzelner Figuren, sozialpsychologisch mit dem Phänomen »Haß« fertig zu werden, können auf der konnotativen Ebene offenkundig vor diesem Hintergrund gelesen werden:

> Haß macht blind. Aber warum haßt sie mich. Warum werde ich gehaßt. (M 103[Medea]; vgl. dazu auch M 215, 199[Leukon]: Agameda meint, es sei eine Form von Hochmut, auf Haß nicht mit Haß zu antworten und sich so über die Gefühle der gewöhnlichen Menschen zu erheben, die Haß genauso brauchen wie Liebe, eher mehr.)

[57] Gespräch mit Christa Wolf, in: »Tagesspiegel«, 30. 4. / 1. 5. 1996. Auch in dieser Abwehrhaltung zeigt sich Wolfs problematische Tendenz, das tagespolitische und zeitgenössische Element ihrer Dichtungen ins Holistisch- Menschheitliche auszuweiten.

Bemerkenswert ist diesbezüglich der charakteristische Versuch Wolfs, auch dieses Thema auf eine allgemeinere, quasi-anthropologische Ebene zu heben, es so den Niederungen der Tagespolitik und persönlichen Kränkungen zu entziehen, und zwar durch die an Girard angelehnte »Sündenbock«-Theorie, die hier als Opfer-Ideologie erscheint und mit dem anzitierten Iphigenie-Mythos parallelisiert wird. Dieses vielschichtige Zentralmotiv des gesamten Romans, das auch Pogrome, Massenwahn, Antimodernismus enthält, müßte gesondert untersucht werden (M 64f, 133, besonders 130; 157, 181, 198f , 208).

Auf einer allgemeineren Ebene thematisiert der Roman auch die »deutschen« Themen der Ausländerdiskriminierung und des Rassismus in »Korinth« und in »Kolchis« (M 78f), der modischen Fremdenbegeisterung einer elitären Oberschicht in deren bezeichnenden Unterschieden vor und nach der dabei semantisch mitschwingenden Wende samt den Auseinandersetzungen zwischen »Wessis« und »Ossis«:

> Sie [Medea]ermöglicht ihm [Akamas], sich selbst zu beweisen, daß er auch zu einer Barbarin gerecht, vorurteilsfrei und sogar freundlich sein kann. Absurderweise sind diese Eigenschaften am Hof in Mode gekommen, anders als beim gemeinen Volk, das ohne Gewissensbisse und ohne Einschränkung seinen Haß auf die Barbaren auslebt. (M 87[Agameda]; vgl. auch M 122[Akamas]: Das war die Zeit, da wir uns solche Spiele mit Fremden noch leisten konnten. Wir waren unserer selbst und unserer Stadt sicher, [...])

Hierher gehört auch das Thema »Vergangenheitsbewältigung«, das in Deutschland nunmehr auf zwei Ebenen – nach 1945 und nach 1989 – geführt wird, die beide im Roman auf beunruhigende Weise präsent sind. Veteranen wie die der Argo gibt es offenbar vor allem in Deutschland (M 53); wie nach 1945 und nach 1989 in Deutschland öffentlich mit Vergangenheit umgegangen wurde und wird, analysiert Wolf sozialpsychologisch in ihren Bezugnahmen auf Vertuschungen (M 129), Intrigen (M 102f) und die geistig-seelischen Folgen für viele in der ehemaligen DDR:

> Auf dieser Scheibe, die wir Erde nennen, gibt es nichts anderes mehr [...] als Sieger und Opfer. (M 113)

Die Figur des sich mit den verbrecherischen und verblendeten »Korinthern« solidarisierenden Leukon erscheint dabei als ausgefeiltester Charakter, als »deutscher« Intellektueller nach den Einbrüchen und Verwüstungen des »deutschen Jahrhunderts« (Eberhard Jäckel):

> Ich bin ein Korinther. Besser, es zuzugeben, besser, die Trauer auszukosten, die Scham, die mich Nacht für Nacht auf diesen Turm treibt. (M 225; vgl. auch M 103)

Auf der moralisch-ethischen Ebene ist im gesamten Roman die nach 1989 sich entfaltende Krise traditioneller Werte-Systeme spürbar, und zwar in den Antagonismen Idealismus – Zynismus (M 123), Optimismus – Langeweile (M 92, 133f) und im zuletzt in den meisten »Stimmen« dominierenden Nihilismus, der sogar das aufklärerische Grundanliegen der Hauptfigur untergräbt: Die dabei formulierten Gefühle der Vergeblichkeit, der Grundlosigkeit, des Verlorenseins und der Einsamkeit, der Sinnlosigkeit des Erkenntnisstrebens können durchaus auf die Wertkrise nach dem ruhmlosen und mit Gehässigkeiten begleiteten Untergang eines scheinbar alternativen deutschen Gesellschaftssystems gedeutet werden, in einem Roman, der mit einem Fluch der Hauptfigur endet. Dies ist keine Utopie aus der Sicht einer Verliererin mehr wie noch in *Kassandra*:

> Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort. (M 236; vgl. auch 175, 223)

Die eigentliche Leistung und Bedeutung des Romans besteht m.E. in dieser subtil gestalteten Auseinandersetzung mit »Deutschland«, den deutschen Verhältnissen der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit: Was Wolf über die deutschen Themen zu erzählen hat, ist ungleich fesselnder und kompetenter präsentiert als ihre geschichtsphilosophischen und quasi-anthropologischen Versuche der Mythos-Aneignung.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 89–106

DIE SUBJEKTKONSTITUTION DES WEIBLICHEN ICH IN DER ÖSTERREICHISCHEN PROSA AUS DER SICHT DES FEMINISTISCHEN POSTSTRUKTURALISMUS

AM BEISPIEL DER WERKE VON WALTRAUD ANNA MITGUTSCH UND ELISABETH REICHART

Renata CORNEJO
(Germanistikinstitut PF UJEP, Ústí nad Labem)

Zusammenfassung

Der feministische Poststrukturalismus geht von einem gespaltenen, bzw. dezentrierten Subjekt aus, das sich nicht mehr als Ein- und Ganzheit erfahren kann. Das aus dem Prozess der Subjektkonstitution und der Geschichte ausgeschlossene weibliche Ich wird als das Andere definiert, dessen Autonomie durch die Aufarbeitung des Verdrängten wiedergewonnen werden kann – durch den Eintritt in die Geschichte (Kampf gegen das Vergessen) und in die sprachliche Ordnung (Kampf gegen die Sprachlosigkeit): Diese beiden Aspekte der weiblichen Subjektkonstitution werden in A. W. Mitgutschs und E. Reicharts Werken der 80er Jahre reflektiert und als Widerstand der Erinnerung und Dilemma des sprechenden Subjekts konkretisiert.

Der Poststrukturalismus, und der feministische insbesondere, stellt die Subjekt-Konzeption der Moderne und die damit verbundenen Hierarchiekonzepte und Hegemonieansprüche in Frage, indem er das logozentrische abendländische Denken und dessen Prämisse von der Identität der Wirklichkeits- und Denkstrukturen als »logozentrische Illusion« entlarvt und die Herrschaft des Phallus nicht nur symbolisch, sondern auch als linguistische Mystifizierung real patriarchalischer Herrschaftsstrukturen bloßstellt. Jacques Lacan postuliert statt des schöpferischen, liberalen und autonomen Subjekts ein gespaltenes, bzw. dezentriertes Subjekt, das sich nicht mehr als Ein- und Ganzheit erfahren kann. Nach Lacan beginnt der Individualisationsprozess jedes Menschen in der präödipalen Entwicklungsphase, im »Spiegel-

stadium«, in dem das Kind sein eigenes Bild erkennt und identifiziert. Das »Spiegelstadium« selbst kann »als eine beim Subjekt durch Annahme eigenes Bildes ausgelöste Verwandlung«[1] verstanden werden. Nicht zufällig wählt Luce Irigaray 1971 für ihren bis heute einzigartigen Beitrag zum Geschlechterdiskurs den Titel *Speculum – Spiegel des anderen Geschlechts*, wie es die deutsche Übersetzung des französischen Originals (*Speculum de l'autre femme*, 1980) entsprechend zu betonen weiß. Auf eine originelle Art und Weise gelang es ihr, die Linearität der Eindeutigkeit zu entbinden, die Grenzen der Diskursebenen zu verwischen sowie die syntaktischen Strukturen durch die metaphorische und metonymische Schreibweise aufzubrechen. Ihr *Speculum* ist und bleibt ein offener, gattungsübergreifender Text, der als Prototyp eines femininen Schreibens gedacht und geschrieben wurde und sich als solcher jeder eindeutigen Lesart entzieht und entziehen soll. Die Bedeutung des weiblichen Subjekts radikalisiert Lacan in seinem berühmten Satz »la femme n´existe pas«.[2] Damit inszeniert er das weibliche Ich in der symbolischen Ordnung und bestimmt seinen Ort im vorsprachlich und vorgesellschaftlich Imaginären. Denn das abendländische Einheitsdenken mit seinem Maßstab der an das Gesetz des Einen gebundenen Subjektwerdung hat das weibliche Ich aus dem Prozess der Subjektkonstitution ausgeschlossen, d.h. als das Unbewusste, Negative, im besseren Fall als das Andere definiert, oder zum bloßen Mangel, Verlust oder Defizit abgestempelt. Die weibliche Erinnerung hat sich gegen das männliche Vergessen zu behaupten, statt Ausgeschlossensein wird die Wiedergewinnung der Autonomie in der Geschichte durch die Aufarbeitung des sowohl bewusst als auch unbewusst Verdrängten angestrebt. Die als subjekt- und geschichtsloses Wesen entworfene Frau kann also ihre Identität erst durch den Eintritt in die Geschichte (Kampf gegen das Vergessen) und in die sprachliche Ordnung (Kampf gegen die Sprachlosigkeit) behaupten. Auf diese beiden Aspekte der weiblichen Subjektkonstitution sowie auf die Spiegel-Metapher, die als das Reflexionsmodell für Selbstbewusstsein fungiert, wird am Beispiel der Werke von Waltraud Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart im Folgenden näher eingegangen.

1. Das Spiegelbild – ein Balancespiel zwischen dem Sicht-Selbst-Erkennen und -Verkennen

Die traditionelle Spiegel-Metapher wird par excellence im Narziss-Mythos vorgeführt. In Ovids Überlieferung erblickt Narziss sein Spiegel-

[1] Jacques Lacan: *Schriften I*, Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 64.

[2] Vgl. Jaques Lacan: *La femme n'existe pas*. In: »Alternative« 19, Nr. 108/109, S. 160–163.

bild im Quellwasser und ist von diesem begehrenswerten Spiegelbild aller Sinne beraubt, im Schein des anderen begehrt er sich selbst, bis er daran zugrunde geht. Es bleibt bei Ovid unklar, ob der Grund dafür die Verkennung des gespiegelten Bildes als Selbstbildnis ist oder ob er sich selbst in einem Spiegelbild begehrt und an der Unfähigkeit scheitert, den Konflikt zwischen Selbst- und Fremdzuwendung zu lösen. Seine Liebe »im feuchten Element des archaischen Waldes stellt eine Entmystifizierung dar, eine Herabsetzung der charakteristischen Subtilität des verliebten Zustandes […]«,[3] so Kristeva. Narziss stirbt offensichtlich an der Erkenntnis, dass er Objekt seines Begehrens ist, also Objekt und Subjekt zugleich, und dass er gleichzeitig die konstitutive Entfremdung seines eigenen Bildes erkennt. Sein Spiegelbild im Wasser ermöglicht ihm einen Blick der Seele in sich selbst, das er nicht ertragen kann.

In den Werken von A.W. Mitgutsch und E. Reichart stellt das Spiegelbild oft eine Identifikationsmöglichkeit mit sich selbst dar, eine Möglichkeit körperlicher und psychischer Ganzheit, die dem weiblichen Ich durch das permanente Ausschließen aus der Geschichte, und damit auch aus dem Prozess der Subjektwerdung, vorenthalten wurde. In der 1988 veröffentlichten Erzählung *Komm über den See* von E. Reichart erblickt die Lehrerin Ruth zwar ihr Spiegelbild im Wasser, die Selbstbegegnung und die Selbsterkenntnis als die Voraussetzung der Subjektwerdung des weiblichen Ich bleibt ihr jedoch verwehrt:

> Sie sah in das Wasser, sah keine Begrenzung, wurde immer verwirrter. Das Becken muß doch auch immer seine Form bewahren. Statt der Begrenzung sah sie das Gesicht, es schwebte sehr tief unten, kam etwas höher, sie hielt den Atem an, endlich würde sie es erkennen können, aber jedesmal, bevor es nah genug war, sank es wieder tiefer. Ruth wollte in das Becken steigen, wollte zu dem Gesicht hinabtauchen, aber in dem Becken hatte kaum ihre Hand Platz. Sie versuchte die Hand in das Becken zu zwängen, aber je mehr sie sich bemühte, desto kleiner wurde das Becken. Schließlich verschwand es ganz. Kaum zog sie die Hand zurück, war es wieder da.[4]

Das unbestimmte und unbestimmbare Bild entrückt, verrückt ständig, entzieht sich der weiblichen Hauptfigur, es widerspiegelt bloß im Spiegel des Wassers die Unerreichbarkeit und Entgrenzung des weiblichen Ich schlechthin. *Sie ist, aber sie kann nicht werden*, könnte die Paraphrase des bereits zitierten Satzes von Lacan »la femme n'existe pas« lauten. Der Weg

[3] Zit. nach Ahashe-Böhme: *Frauensein – Fremdsein*. (Kap. V: Befremdung vor dem Spiegel), Frankfurt am Main: Fischer TB 1993, S. 84.

[4] Elisabeth Reichart: *Komm über den See*, Frankfurt am Main: Fischer TB 1988, S. 146.

zu sich selbst wird in Reicharts Erzählung symbolisch zu einem Lebensentwurf erhoben. Metaphorisch wird der Weg über die Brücke der Erinnerung (See) zum eigenen Ich (Felseninsel) als ein Prozess des Sichbewusstwerdens vom Unbewussten beschritten:

> Ruth lief weg. Als sie wieder sehen konnte, lag vor ihr ein kreisförmiger See, weit draußen sah sie einen Felsen, in den das Brunnenbecken gemeißelt war […] Die Dinge bildeten eine Brücke zwischen ihr und der Felseninsel. Sie ging auf die Brücke zu, ging dem Ruf nach, der von weit her kam: komm über den See.[5]

Eine Vereinigung von ihrem wahren und imaginierten bewussten und unbewussten Ich scheint bis zum Ende der Erzählung unmöglich. Nur im Traum kann sich Ruth an ihren ersten Namen erinnern, im Wachzustand bleibt ihr sowohl dieser Name als auch die zu ihm zugehörende Erinnerung oder »Geschichte« und so auch der Zugang zur eigenen Identität verschlossen. Denn »vor jeder Erinnerung das Wissen: Alle Sätze in diesen Gesten können nur Brücken zu Inseln sein, was sie verbinden, es bleibt für immer getrennt«[6] – zieht sich leitmotivisch durch den gesamten Text hindurch. Die imaginierte Verdoppelung des Ich durch Bespiegelung schließt in sich die Ambivalenz des bereits in der Romantik und später in der Wiener Moderne betonten Selbsterkenntnisdranges ein. Die Konstellation von Sein und Schein, bewusst und unbewusst, Tag und Nacht wurde von Lacan auf das Weibliche übertragen. Über die Bedürfnisse des Männlichen definiert ist es als Bedrohung und Faszinosum zugleich in den Wunschvorstellungen und Alpträumen der Männer präsent. Dieser Aspekt der Narziss-Metapher wird in den Diskurs über die Konstitution des weiblichen Subjekts ernsthaft einbezogen und literarisch aufgearbeitet. So geht von der weiblichen Dunkelheit etwas spürbar Bedrohliches aus, was das weibliche Subjekt (Ruth) in sich zu verschlingen droht, so dass es schließlich Flucht ergreifen muss: »Es war, als hätte die Dunkelheit mit einem Atemzug alle Dinge verschluckt und würde nun nach ihr greifen. Ruth lief weg.«[7]

Dass die Bespiegelung nicht notwendig selbstaffirmativ sein muss, beweist der Roman *Das andere Gesicht* von W. A. Mitgutsch. Das Konzept der »getrennten trennenden« Identität verdeutlicht die Rolle der Spiegelung bei der Spaltung des Selbst in Subjekt und Objekt, wobei die Trennung dem identitären Selbst inhärent ist. Das Selbst ist durch die trennende Reflexi-

[5] Ebenda, S. 146.
[6] Ebenda, S. 7.
[7] Ebenda, S. 146.

vität entstanden (Ich bin mein Objekt im Spiegel). Das weibliche Ich zerfällt in Mitgutschs Roman förmlich in zwei Teile, Sonja und Jana, als zwei Seiten derselben Münze. Der eine Teil bleibt dem anderen fremd. Nur im Spiegel ist eine Verbindung möglich. Janas Gesicht ist und bleibt für Sonja ein fremdes Gesicht, das sie trotz zahlreicher Bemühungen in ihre Persönlichkeit nicht zu integrieren vermag, ohne dabei zu Grunde zu gehen. Doch während für Sonja die Selbstbetrachtung im Spiegel zum In-Sich-Hineinschauen wird, bleibt der Spiegel für Jana ein Symbol für die Selbstentfremdung der Frau in ihr, indem sie sich in ihrer Selbstlosigkeit zum bloßen Objekt des Mannes machen lässt: »Ich sehe mich stehen vor einem festlichen Spiegel und denke schöner war ich nie, und doch liegt am Ende der Nacht der Spiegel in Scherben, und zwischen dem Anfang und dem Ende steht eine Frau, die ich niemals kannte […].«[8]

Zur Spaltung des Subjekts führt bereits sein Eintritt in die Sprache, in der sich das Ich gleichzeitig als Subjekt der Aussage (ich/je) und als deren Objekt (ich/moi) erfährt. Diese Spaltung des Subjekts ist nach Lacan schon im Spiegelstadium präsent, indem das Ich nicht nur ein wahrnehmendes, sondern gleichsam auch ein wahrgenommenes Ich ist. So versteht Lacan das dezentrierte Subjekt als einen offenen Prozess der zwei sich überlagernden Diskurse – des Bewussten und des Unbewussten. Das Ich wird dann als ein Anderer, in sich heteronom, definiert und ist von der es konstituierenden Differenz von Ich und Anderem, vom Bewussten und Unbewussten geprägt. Im Unterschied zu Lacan, der das dezentrierte Subjekt als gender-neutral begreift, postuliert der feministische Poststrukturalismus die These von einer gender-bedingten Subjektspaltung. Während das männliche Ich von außen in einer bestimmten Rolle fixiert wird, kann das weibliche Ich durch seine vielfältige, zum Teil sehr widersprüchliche Rollenposition eine Beweglichkeit annehmen, die u.a. auch subversiv wirken kann.[9] Sonja und Jana sind das in traditionelle binäre Oppositionen des logozentrischen Denkens gespaltene weibliche Ich: Rationalität/ Irrationalität, Bewusstsein/ Unterbewusstsein, Aktivität/ Passivität, Realität/ Irrealität, Sicherheit/ Verunsicherung etc. (die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen). Die Bewegung zwischen diesen kontrapunktären Gegenpolen, die im hierarchistischen Einheitsdenken zwangsläufig auf die Extrapolation des Nicht-Dominanten, des Unbewussten und daher Unberechenbaren hinausläuft, wird trotz der immanenten Subversivität in einer nichthierarchistischen Dichotomie realisiert. So kennt das dezentrierte weibli-

[8] Waltraud Anna Mitgutsch: *Das andere Gesicht*. München: DTV 1991, S. 152.

[9] Brunhild de la Motte: *Feminismus im Spannungsfeld von Humanismus und Poststrukturalismus.* In: *Postmoderne – globale Differenz*. Hg. v. Weimann/Gumbrecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp TB, S. 121–131, hier S. 129.

che Subjekt die Tendenz zur Einheit als Begehren, die Spaltung zu überwinden und die Bedeutung im identifikatorischen Gestus zu fixieren. Das weibliche Ich realisiert sich bei Mitgutsch in einer den Roman abschließenden traumhaften Sequenz als utopische Vision der Vereinigung vom Einen und dem Anderen, wobei die Ambivalenz der zwei Gesichter nicht aufgehoben, sondern neben- und in sich ineinander dichotom weiter existieren kann.[10] Im Traum sieht Sonja auf dem Boden einer Schatztruhe ihr eigenes Spiegelbild, in dem sie allmählich Jana erkennt:

> […] ich wußte, das Wertvollste lag dahinter, ganz am Grund. Und der Grund kam, hart, unnachgiebig, mit Feilspänen bedeckt. Ich kratzte die Späne weg, und es erschien mein Gesicht, dunkel, geheimnisvoll, und zugleich Janas, obwohl wir einander kaum ähnlich sind. Ich prallte zurück. Ich näherte mich wieder, ungläubig, ja, es war mein Spiegelbild. Als ich aufwachte, war ich sehr glücklich.[11]

Somit wird das weibliche Ich im Hinblick auf die weibliche Subjektkonstitution als in sich bestimmt und vieles zugleich entworfen. Der Lacanschen Subjekttheorie, die die Möglichkeit eines einheitlichen Subjekts leugnet, wird die Möglichkeit einer dichotomen Konstitution des weiblichen Subjekts als dessen vorteilhafte Besonderheit, eine spezifische Fähigkeit gegenüber dem männlichen Subjekt entgegengestellt. Luce Irigaray sieht darin die konstitutive Stärke der Frau, die niemals »eines« ist, sondern immer doppelgestaltig, wenn nicht vielgestaltig charakterisiert wird. Sie bezieht sich dabei auf die Doppelgestaltigkeit der weiblichen Geschlechtsorgane, die das Pendant zum Phallus darstellen und gleichzeitig für eine spezifische Lust-Erfahrung der Frau – die Berührungslust (jouissance) – verantwortlich sind. Diese determiniert die Bedeutung des Körpers für die weibliche Subjektkonstitution sowie sein doppelgestaltiges Verhältnis zur (weiblichen) Sprache.

2. »Das Dilemma des sprechenden Subjekts«

Das traditionelle Subjektkonzept geht davon aus, dass das einer Selbstreflexion fähige Subjekt allein auf die erlebten Erkenntnisse angewiesen ist und demzufolge dem Unbewussten nur eine geringe Bedeutung beimisst. Ein solches Konzept entspricht jedoch nicht einer weiblichen Erfah-

[10] Die Vereinigung meint einen fortlaufenden Prozeß und nicht eine Einheit im Sinne einer Eindeutigkeit oder Verschmelzung von zwei Teilen zu einem.

[11] Mitgutsch, *Das andere Gesicht*, S. 331.

rung, und deswegen müssen die Frauen andere Strategien für die Erkenntnis der Subjektivität entwickeln. Der feministische Poststrukturalismus deckte die sprachliche Determination des weiblichen Subjekts auf und zog daraus die Schlussfolgerung, dass das Subjekt sowie dessen Identität nicht nur durch soziale und politisch-ideologische Faktoren bestimmt, sondern auch durch die Bedeutung als Prozess produziert wird. Diese Bedeutung ist keineswegs mit dem Realen identisch. Sie muss erst im Diskurs lokalisiert werden, der sie nicht als Essenz, sondern als Funktion verstehen wird, und dadurch die Grundsubstanz der patriarchalischen Kultur in Frage stellen. Den Prozesscharakter des weiblichen Subjekts betont auch Kristeva. Sie hebt hervor, dass es einerseits ein transzendentales, also vorsprachliches Subjekt ist, sich anderseits aber als sprechendes in der Sprache verliert und diesen Verlust in sie hineinträgt.[12] Die Frau, die von der Macht und der Sprache (auch von der Macht der Sprache) ausgeschlossen ist, ist gezwungen, sich eine Sprache anzueignen, die nicht ihre eigene und schon allein dadurch entfremdet ist. Sie hat im Prinzip nur zwei Möglichkeiten – eine Infragestellung der phallischen sprachlichen Macht oder eine Identifikation mit ihr.

Beide Möglichkeiten werden in Mitgutschs Roman *Das andere Gesicht* überprüft. Während Sonja als die sich des Logos Bedienende und damit auch der Sprache Mächtige und die Sprache »Beherrschende« auftritt, wird Jana bei der Sprachrealisierung die Diskrepanz zwischen aktuell erfahrbarer Realität und der Sprache als Konstitution deutlich:

> Was war denn so beängstigend an meinem Bedürfnis […], die Bilder nachklingen zu lassen, ohne erneut nach Sinn suchen zu müssen, krampfhaft nach Wörtern zu graben, um das Unverständliche, Unzerteilbare zu benennen, ja, das vor allem war es, wogegen ich mich wehrte, gegen die Bezeichnungen, mit denen sie die Zustände habhaft werden wollten, der Bilder und Töne, die sie bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten bei dem Versuch, sie mit groben Experthänden in der Wirklichkeit festzuzurren.[13]

Der Logos hat eine Entwicklung genommen, während derer er sich immer weiter von der wahrnehmbaren Wirklichkeit entfernt und sekundär durch seine Macht eine überzeugende »Pseudo-Realität« produziert hatte: »Immer wieder war ich erstaunt über die Namen, die sie für alles hatten, verwirrt, auch glücklich über ihre Komplizenschaft […]. Es gab also Namen dafür, und anfangs dachte ich sogar, sie hätten es alles auch erlebt.«[14]

[12] Vgl. Julia Kristeva: *Produktivität der Frau*. In: »Alternative« 8/9, 1976, S. 166–172, hier S. 170f.

[13] Mitgutsch, *Das andere Gesicht*, S. 161.

[14] Ebenda, S. 44.

Christine von Braun beschreibt diesen Prozess als allmähliche Unterwerfung der »Muttersprache« – der mündlichen Sprache, des Sprechens, das in enger Beziehung zum Körper steht, unter die Gesetze der »Vatersprache« – der Sprache des abstrakten Denkens, des Logos.[15] Erst die Entwicklung der Schrift ermöglichte eine Sprachreflexion, eine selbständige Existenz einer vom Körper und damit vom Sprechen gelösten Sprache.

Janas Sprachkritik bleibt begrenzt, denn sie kann sich keine Sprache außerhalb der »Vatersprache« denken und steht sehr bald vor der Entscheidung, diese zu akzeptieren oder als Realitätsverstümmelung abzulehnen. Sie wählt eine »sprachlose« Realität, das Paradies »ohne Worte«.[16]

Die französische Semiologin Kristeva nimmt in ihrem vieldiskutierten Buch *La Révolution du languague poétique* (1974) eine Unterscheidung des Semiotischen und Symbolischen vor. Die symbolische Ordnung als Repräsentant des phallischen Gesetzes (auch bei Lacan ist die Sprache und Kultur deutlich männlich konnotiert) macht das vor dem Symbolischen liegende Semiotische sprachlos. Obwohl das semiotische Element keine eigene Form hat und sich ohne das Symbolische nicht äußern kann, ist es in jedem Sprachausdruck nachweisbar. Durch die sprachliche Bewusstwerdung wird die endgültige Trennung vom Körper (hier Körper der Mutter) vollzogen, d.h. die Aneignung der Sprache wird als traumatisch erfahren und folgend ins Unbewusste verdrängt.[17] Die Wiedergewinnung des verdrängten weiblichen Inhalts soll also im präödipalen Imaginären realisiert werden. Jana, die als Kind ins fremde Land mit fremder Sprache kam und der ihre eigene Muttersprache inzwischen fremd geworden ist, bedient sich für die Erklärung ihrer Fremdheit in der Sprache der erzwungenen Flucht aus ihrer Muttersprache als Alibi: »So viele Dinge, die wieder bedrohlich wurden, weil sie ihren Namen verloren […]. Kein zärtliches Sichzusammenfügen von Ding und Namen wie in der Kindheit, immer nur das Gestoßenwerden, Ausgelachtwerden, Übergangenwerden.«[18]

Janas freiwillige Sprachverweigerung führt nach und nach zum Sprach-, Wirklichkeits- und schließlich zum Ich-Verlust. Nachdem sie in der totalen Isolation der Tropen »nur mehr unartikulierte wahnsinnige Schreie«[19] aus sich herausbringen kann, muss sie sich selbst eingestehen: »Was nicht

[15] Christine von Braun: *Nichtich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1994, S. 161.

[16] Mitgutsch, *Das andere Gesicht,* S. 18.

[17] Vgl. Julia Kristeva: *Une(s) femme(s). Interview von Elisabeth Boucquey*. In: *Le Grif. Essen vom Baum der Erkenntnis. Weibliche Praxis gegen Kultur*. Berlin: Merve 1977, S. 37–48, hier S. 38.

[18] Mitgutsch, *Das andere Gesicht*, S. 70f.

[19] Ebenda, S. 282.

benannt wird, kann sich nur mühsam an den Ränden der Wirklichkeit halten«.[20] Es gilt also die unerlaubte Befreiung in Form der Sprachverweigerung zu bestrafen und das aus der Sicht des phallozentrischen Logos defektes Schweigen zu »heilen«, d.h. unter Kontrolle und Macht der »Vatersprache« zu bringen. Jeder Ausbruch aus der Sprachkonvention bedeutet eine potentiell subversive Kraft, die durch die Integration in das bestehende System gebannt werden muss:

> Kaum hattest du die Musik entdeckt, wurde sie dir schon eingegrenzt, erklärt und in Pflichtübungen zerstückelt […]. Eingerichtet in einem für dich maßgeschneiderten Leben, hast du immer noch versucht, durch Ritzen und heimliche Fluchtwege auszubrechen, um ein wenig Sinn zu schöpfen. Die meisten Schlupflöcher jedoch wurden nachträglich bald zugenagelt.[21]

Jana wird der Herrschaft der fremden Sprache unterworfen, die ihre Existenzberechtigung von der Annahme ableitet, dass derjenige, der etwas nicht beschreiben kann, es auch nicht fühlen kann. Ihr Ausbruchsversuch ist gescheitert. Mit Hilfe von Tabletten, Zwangsjacken und Krankenhausaufenthalten kommt sie zur »vernünftigen« Einsicht, dass sie sich dem Sinn der wahrnehmbaren Wirklichkeit nur durch die ihr nun nicht mehr fremde, jedoch weiterhin entfremdete Sprache nähern kann. Erst langsam beginnt sie zu begreifen, woher das Glücksgefühl kam: »[…] es waren die Worte, die jemand sprach, keine fremden Laute mehr, sondern Worte in der Sprache, die ich zuletzt mit Daniel gesprochen hatte. Damals erkannte ich, dass sie trotz aller Fremdheit meine Sprache geworden ist.«[22] So wird die Sprachaneignung im Endeffekt als Enteignung des weiblichen Subjekts realisiert.

Auch Elisabeth Reicharts Frauenfiguren kämpfen gegen das Verstummen, zu dem sie gebracht worden sind, denn ihr Schweigen ist keineswegs »nobler und freiwilliger Verzicht auf das Gerede, sondern erpresste Sprachlosigkeit«.[23] Die Mutter in *Februarschatten* hüllt sich in das Schweigen des Vergessens, Ruth in *Komm über den See* leidet als Dolmetscherin an dem Simultan-Syndrom der Selbstentfremdung – »fremde Sätze sind in mir«.[24] Die Enteignung der Sprache kann zu physischen Krankheitssymptomen wie Brechreiz, Entzündung der Mundhöhle und Ekel (Lehrerin Ruth) oder

[20] Ebenda, S. 298.

[21] Ebenda, S. 190.

[22] Ebenda, S. 326.

[23] Vgl. Konstanze Fliedl*: Etymology of Violence: Elisabeth Reichart´s Prose*. In: *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*. Bern: Lang 1996, S. 251–267, hier S. 255.

[24] Reichart, *Komm über den See*, S. 43.

sogar zum Tode (*Sakkorausch*) führen: »Seitdem die Männer über die Sprache herrschen, ist jedes Wort ein Irrtum. Und irren ist nicht menschlich, sondern tödlich.«[25] Sich der Sprache zu bemächtigen oder auf sie gänzlich zu verzichten, bleibt ein gefährliches Wagnis, gleich einem zerstörerischen Selbstmordakt. Das eine bedeutet, sich der kompromittierten Sprache zu bedienen und dadurch als sprechendes Subjekt an den Herrschaftsmechanismen zu partizipieren, das andere eine »erpresste Sprachlosigkeit« als Komplizin der boykottierten Herrschaftsstrukturen, denn ein »Redeverzicht arbeitet […] unvermerkt der Machtsprache zu, die das individuelle Subjekt ohnehin mundtot machen will«.[26] Dem entspricht Hildes fragmentarische Sprache, die sich selbst nur in elliptischen Sätzen und Infinitiven ausdrücken kann, die als Imperative gedeutet werden können und als solche verinnerlichte Zwänge signalisieren. Oder die »Bruchstücke, eingestreute Sätze, abgebrochene Sätze, Episoden – eben Stückwerk«[27] bei Ruth, deren Sprache mit der (Selbst-)Verkleinerung der sprechenden Subjekte übereinstimmt. Nur die entmündete Dichterin und Literaturwissenschaftlerin Sakkorausch ist zumindest als Philosophin nicht zum Schweigen zu bringen. Durch das Medium der Sprache redet sie sich frei, schafft sich einen eigenen Sprachraum, indem sie die Spielregeln selbst bestimmen kann, denn ihr, der angeblich »Wahnsinnigen«, ist der »Wahnsinn der ver-rückten Realität« da draußen bewusst, und nur sie als die einzige verfügt über einen klaren, sezierenden Blick eines unbeteiligt diagnostizierenden Arztes, der den einzigen Unterschied zwischen der Welt in Mauer-Oehling und der Welt da draußen darin sieht, »dass hier das Chaos herrschen darf, während es sich draußen gewaltsam durchsetzt«.[28] Ihre Sprache, die sich als sprachkritische Reflexion ereignet, legt somit durch unerwartete Brüche oder Sprünge die ihr immanenten Machtstrukturen erbarmungslos bloß und problematisiert den unreflektierten Sprachgebrauch: der Krieg wird bei ihr zum Raubkrieg, die Soldaten zu bloßen Mördern.

Auch die Namensgebung der einzelnen Figuren sagt etwas über ihr Sich-Zurecht-Finden in der Sprache aus. Hilde, ein durchschnittlicher Name für eine durchschnittliche Frau, die selbst über eine abgebrochene, unvollständige und unreflektierte Sprache verfügt; der biblische Name Ruth assoziiert eine Frau, die ihrer Schwiegermutter in ein anderes Land gefolgt ist – auch die Lehrerin Ruth will ihrem Vorbild der Widerstandskämpferin

[25] Elisabeth Reichart, *Sakkorausch*, Salzburg/Wien: Otto Müller 1994, S. 13.
[26] Fliedl, *Etymology of Violence*, S. 257.
[27] Reichart, *Komm über den See*, S. 33.
[28] Reichart, *Sakkorausch*, S. 18.

folgen und versucht, sich der Wahrheit, auch über sich selbst, zu stellen. Helene von Druskowitz tituliert sich selbst in einer sprachkritischen Reflexion Foreign, Sakkorausch oder Sakrosankt. Trotz der Fallen, die jeder Sprachgebrauch in sich birgt, bleibt die Sprache die Voraussetzung jeglicher Subjektwerdung, jeglicher Ich-Konstitution, denn »ohne Sprache aber ist nichts«.[29] Der Mensch begründet sich als Subjekt in und durch Sprache, da sich jeder Sprecher als »*Subjekt* hinstellt, indem er sich in seiner Rede auf sich selbst als *ich* bezieht«.[30] »Ich« ist nur der, der »Ich« sagt, und so ringen sich alle Frauenfiguren zur Sprache durch: Hilde in *Februarschatten*, Ruth in *Komm über den See* und auch die verstummte Dichterseele Elisabeth als dichterische Seite von Helene von Druskowitz, bringt schließlich die stummen Stare und damit »verschwiegene Gedichte« zum Sprechen, überwindet auf diese Art und Weise die Mauern ihres Gefängnisses, und die Königin kann »frei«gesprochen werden:

> In den Schwefelgärten der baumlosen Ebene
> hängen meine Worte wie satte Blumen
> trägt der Wind die Königin zu den Gauklern […]
> Ich halte dich nicht länger, FLIEG!, Königin, FLIEG![31]

3. Erinnerung als Widerstand

Die Sprachphilosophie als solche verdankt ihre Entstehung der Schrift, die erst das Nachdenken *über* die Sprache möglich machte, indem sie sich als Metasprache vom Körper und Sprechen löste. Elisabeth Reicharts Werke durchzieht wie ein roter Faden die Suche nach einer geeigneten (Schrift)Sprache, mit deren Hilfe sie die Zeichen der Geschichte hinter den Sprachhülsen sichtbar machen könnte. Ihre teilweise ironische Schreibhaltung und das Sprachvermögen, bzw. -unvermögen der Protagonistinnen, in dem sich deren Bewusstseinszustände widerspiegeln, zielen auf die Destruktion von Floskeln und von in der Sprache sich äußernden Rollen- und Denkklischees als Ausdruck des omnipotenten Alltagsfaschismus. Das Ringen um die eigene Identität wird zum Ringen um eine authentische Sprache. Auch Reicharts Protagonistinnen antworten auf die Gewalt der und in der Sprache mit Verstummen: »Nur das Schweigen ist geblieben, vertrautes Schweigen, in dem es die Lippen schmal gepresst hatte und das

[29] Reichart, *Komm über den See*, S. 43.

[30] Emile Benveniste: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: LTW 1974, S. 289f.

[31] Reichart, *Sakkorausch*, S. 64 u. 66.

Beichtverlangen in den zuckenden Mundwinkeln lauerte.«[32] Als Alternative zum gedächtnislosen Geschwätz setzt Reichart das Gedächtnis mit seiner Erinnerung, die in Verknüpfung mit der Erinnerungsarbeit eine konstitutive Bedeutung für die Subjektwerdung des weiblichen Ich erhält. Individuelle Konflikte und Traumata werden einerseits in ihren gesellschaftlichen Bedingtheiten dargestellt, denn die Spurensuche dient dazu, die »Verheerungen aufzuspüren, welche die Verhältnisse in Menschen anrichten können«,[33] wie es Christa Wolf formulierte. Andererseits handelt es sich um einen psychoanalytischen Prozess mit ambivalenten Übertragungsphänomenen,[34] die im Kampf um die Erinnerung den eigenen Widerstand gegen die Erinnerung als Versuch, die Erinnerungsschmerzen zu vermeiden, miteinschließen. Hilde in *Februarschatten* trägt ihre Verletzungen vor sich wie ein Schutzschild, das in jener Februarnacht ins Blut getaucht wurde, und seitdem ist sie mit Vergessen und Schweigen undurchdringlich gewappnet: »Vergessen, das habe ich gekonnt. Das war ein gutes, brauchbares Löschband gewesen.«[35] »Vergiss!« heißt ihr »kategorischer Imperativ«, den sie sich als Überlebensstrategie auferlegt hat und an den sie sich klammert, obwohl ihr bewusst ist, dass ein solches Lebenskonzept auf Dauer kaum »lebensfähig« sein kann: »Die Schmerzen beim Erinnern. – Dagegen die Leere nach dem Vergessen angenehm. Angenehm – ? – Dieses Gefühl, KALT zu werden. – Bei manchen hat vielleicht das Sterben so angefangen. – Daß ihnen KALT wurde.«[36]

Die Erinnerung wird als Prozess verstanden, in dem das Vergessene, das Verdrängte zurück zu gewinnen ist. Sie ist ein Vorgang, »der prinzipiell unabschließbar, der nicht zu normieren und damit prinzipiell 'chaotisch' ist«, der »die Grenzen der Zeit und des Raumes, und nicht zuletzt die Grenzen des rationalen strukturierenden Denkens«[37] überschreitet. Die diskontinuierlichen verdrängten Reminiszenzen entsprechen dem zerrissenen, gespaltenen Ich. Der Versuch, die Verdrängung des weiblichen Subjekts aus der Geschichte durch die Entzifferung der Zeichen der Abwesenheit aufzuarbeiten, wird meistens als schmerzhaft oder gewaltsam be-

[32] Reichart, *Komm über den See*, S. 112.

[33] Christa Wolf: *Struktur der Erinnerung*. In: Christa Wolf: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985*, Darmstadt/Neuwied 1987, S. 241.

[34] Vgl. Sigmund Freud: *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main: Fischer TB 1972, S. 33.

[35] Elisabeth Reichart: *Februarschatten*, Frankfurt am Main: Fischer TB 1989, S. 88.

[36] Ebenda, S. 29.

[37] Irmela von der Lühe: *Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Malina*. In: »Text + Kritik«, Sonderband 1984, S. 135.

schrieben. Hilde in Reicharts *Februarschatten* ist eine von Erinnerungsspuren Gezeichnete, die sich gegen die Gleichzeitigkeit von Erinnerung und Bewusstsein sperrt, während sich die reale Geschichte, die aufzuschreiben sich ihre Tochter Erika vorgenommen hatte, immer mehr verflüchtigt. Die Erinnerung funktioniert prinzipiell als Widerstand gegen das Vergessen, ein Widerstand, der allerdings den eigenen Widerstand in sich selbst überwinden muss. Die Fragen der Tochter, die auf die Schnittstellen zwischen Erinnerung und Vergessen zielen, werden als reine und unangenehme Provokation aufgefasst, sie stellen ein unerlaubtes Eindringen in die persönliche Erinnerung des Subjekts dar. Denn durch das Schreiben der Tochter kann die Mutter zum Objekt gemacht und dadurch verfügbar für andere werden. So darf die von Anfang an dominierende Stimme der Mutter den Prozess des Aufschreibens kommentieren und kritisieren:

> Diese Frau, von der in abgebrochenen Sätzen die Rede ist. Diese Frau bin ich nicht. Die ist ein Hirngespinst der Tochter. Ich habe nie eine schwarze Katze gehabt. Auch sie hat nie eine schwarze Katze gehabt. Nichts als Lügen. [...] Dieses Haus hat es nie gegeben. Sowenig, wie meinen trinkenden Vater. Oder meine Suche nach der Mutter.[38]

Diese »doppelte Brechung«[39] – die Kennzeichnung des Textes als Fiktion und gleichzeitig die Infragestellung dieser Fiktionalität – kann als ein besonders gelungener Kunstgriff der Autorin gewertet werden. Obwohl die brüchige Erinnerung durch die Kommentare und Reflexionen als Fiktionalisierung markiert wird, bleibt der Widerstand dennoch ein vielversprechendes und notwendiges Lebenssignal, denn seine Überwindung führt zu einem raschen Wechsel vom Reagieren zum Agieren hin. Die zur Sprache gebrachte Erinnerung bewirkt ein wahres Wunder: an die Position des untersuchten (Erinnerungs)Objekts tritt ein selbstständig handelndes Subjekt. Im letzten Kapitel steht neben der verunsicherten Tochter eine selbstbewusste Mutter, die die »sprechende« Erinnerung als Voraussetzung ihrer Emanzipation erkannt und verinnerlicht hat. Entschlossen nimmt sie den Fahrersitz im Auto neben der Tochter ein, auf deren Augen sich jetzt der »Februarschatten« niedergelegt zu haben scheint: »'Fahr´ nicht so schnell. Es ist rutschig.' Hilde warf einen spöttischen Blick auf die ängstliche Tochter. Die noch immer alles besser wußte. Sie trat stärker auf das Gaspedal.«[40]

[38] Elisabeth Reichart: *Februarschatten*. Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1984, S. 74.

[39] Wolf, *Struktur der Erinnerung*, S. 242.

[40] Reichart, *Februarschatten*, S. 104.

Obwohl in *Sakkorausch* die Erinnerung nur brüchig durch Assoziationen zugänglich ist und die Vergangenheit nur fragmentarisch präsent ist, wird ihr eine essentielle Bedeutung zugemessen, ohne die die konsequente Insubordination der Internierten nicht denkbar wäre. Der Vergangenheit beraubt zu sein bedeutet aus sich selbst verjagt zu werden. Diese »geistige Enteignung« wirkt existenzbedrohlich, da gerade die Geistesarbeit die einzige Gegenkraft gegen die »Todesbetreuung« (Behandlung mit Beruhigungs- und Schlafmitteln) und »Tötungsversuche« darstellt. Ohne sie fühlt sich Helene von Druskowitz wehrlos, bis auf die Haut und samt der Haut entblößt: »Als hätten sie mir die Haut abgezogen.«[41]

Für die Lehrerin Ruth (*Komm über den See*) ist die Erinnerung eine notwendige Brücke zur Vergangenheit, die Auseinandersetzung mit dieser ein persönliches Bedürfnis und gleichzeitig berufliche Aufgabe. Nach fast 20 Jahren der Konformität und Anpassung verspürt sie plötzlich die innere Notwendigkeit, die Spuren ihrer Vergangenheit zu sichern. Da sie ihr bisheriges Leben als »Lebenslüge« empfindet und nicht mehr bereit ist, sich an ihr zu beteiligen, gibt sie ihre Ehe und ihren Beruf als Dolmetscherin auf und beginnt Geschichte zu studieren. Ihre Vergangenheitsrecherchen werden jedoch ständig durch die kontrastiv präsente Gegenwart gestört. Die Konfrontation mit der eigenen Feigheit und Unentschlossenheit angesichts des Mutes und der Tapferkeit der Widerstandskämpferinnen, die in der Lage waren, im Leben ihren eigenen Weg zu gehen, wirken auf Ruth eher lähmend als motivierend oder herausfordernd. Während die Erinnerung in *Februarschatten* ein Mittel zur Befreiung ist, die ermöglicht, das eigene Leben selbst in die Hand zu nehmen, ist sie im Falle Ruth eher eine Zuflucht vor der Gegenwart, der sie sich nicht gewachsen fühlt. Die rückwärtsorientierte Ruth sucht in der Vergangenheit ein Hilfsmittel – ein in die Gegenwart übertragbares und in ihr verwendbares Lebensrezept –, die gegenwartsbezogene Tochter mit ihrer Mutter in *Februarschatten* bemüht sich dagegen um die Vergangenheit nur mit dem Ziel, die »Februarschatten« durch das Tageslicht der erwachten Erinnerung auszublenden, um die Zukunft meistern zu können.

Was beide Werke miteinander verbindet, ist die Funktion der Erinnerung als »Brücke zu Inseln« des Verdrängten, Verschwiegenen, Verstummten. Was sie unterscheidet, ist der Bezug der aus der Tiefe des Vergessens ausgegrabenen Erinnerung zur Gegenwart. Spannt sich der ein- und abschließende Satz »Vor jeder Erinnerung Wissen« wie ein Bogen über die ganze Erzählung *Komm über den See*, könnte er in abgewandelter Form »Nach jeder Erinnerung das Wissen« als Motto auch dem Roman *Febru-*

[41] Reichart, *Sakkorausch*, S. 13.

arschatten vorangestellt werden. Die zur Sprache erweckte Erinnerung wurde zum Inbegriff des Widerstands schlechthin in allen Werken, denn es ist die Sprache, die gleichzeitig als Träger einer Geschichte und eines kollektiven Gedächtnisses funktioniert.

4. Durch den Körper »sprechen«

Nach Cixous führt der Weg zur Erinnerung, zur Reaktivierung des Imaginären bzw. zur Geburt des Weiblichen über den Prozess des kreativen Schreibens (écriture féminine). Um sich den Zugang zum Unbewussten zu verschaffen, muss die Frau »ihren Körper schreiben«,[42] denn Frau sein heißt Körper sein. Auf diese Art und Weise wird der zur Sprache gebrachte Körper zum Symbol mit Zeichencharakter. Dieses Zeichen lässt sich einerseits durch kulturelle Codes, andererseits durch ein Körperbild[43] erschließen. Die Enteignung der Sprache findet einen bildlich symbolischen Ausdruck in physischen Vorgängen des weiblichen Körpers. »Nur fremde Sätze sind in mir«,[44] fühlt die Dolmetscherin Ruth, deren Körper-Sprach-Entfremdung sich in Brechreiz, Übelkeit, Ekel und Endzündungen im Mund äußert und die erst nach dem Aufgeben des Berufs verschwinden. Die sprachliche Verstümmelung, die fortwährend weiter erzeugt wird, wird in der Verstümmelung des weiblichen Körpers realisiert. In einer Passage der Erzählung *Wie nah ist Mauthausen?* wird eine Widerstandskämpferin nach einem Bombenangriff schwer verletzt und muss operiert werden:

> […] weiche, glatte Frauenhände, kühle Haut auf offener Haut. Diese Hände suchten nach den Fremdkörpern in meinem Körper. Wie tief dringen Hände, was kann ein Messer aus mir schneiden, eine Pinzette aus mir nehmen. Können sie Worte herausholen, einen Verrat tilgen? […] Die Fremdkörper, die sie nicht entfernt hat, hat niemand entfernt, und die Worte haben sich eingegraben in das verbrannte Fleisch.[45]

Bei E. Jelinek fungiert die Krankheit als ein Unterscheidungsmittel zur gesunden Masse. Die Klavierspielerin Erika im gleichnamigen Roman bedient sich einer Ersatzsprache – der Musiksprache (wie Jana in Mit-

[42] Helène Cixous: *Schreiben, Feminität, Veränderung*. In: »Alternative« 108/109, S. 134–147, hier S. 145.

[43] Vgl. G. Graml: *Körperbilder. Körpergeschichten. Der menschliche Körper im österreichischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Wien: DA 1991.

[44] Reichart, *Komm über den See*, S. 43.

[45] Elisabeth Reichart: *La Valse.* Erzählungen. Salzburg: Otto Müller 1992, S. 120 u. 122.

gutschs *Das andere Gesicht*) – und leidet gleichzeitig an der Blasenkrankheit, also einer Krankheit der unteren weiblichen Partien. Die Krankheit des weiblichen Körpers verwendet Jelinek oft auch im metaphorischen Sinne. So bezeichnet sie als Krankheit das weibliche Prinzip des »Nie-ganz-da-Seins«, das sie in ihrem Stück *Krankheit – Moderne Frauen* als Vampir-Dasein der Frau konkretisiert. In *Die Klavierspielerin* vergleicht sie die Sexualität mit Krebs, der »noch weiterwächst, wenn sein Bester schon längst gestorben ist«.[46] Krebs steht hier metaphorisch nicht für die Krankheit selbst, sondern für das Bild von ihr – das Unkontrollierbare, das Subversive.

Eine der radikalsten Metaphern für die Entfremdung von Körper und Sprache des weiblichen Subjekts ist die in dem misogenen Diskurs des 19. Jahrhunderts postulierte Enthauptung der Frau. Das weibliche Torso resultiert aus dem Zerfall der Gesellschaft in herrschende männliche und beherrschte weibliche Subjekte, denen statt geistiger Kopf- die körperliche Handarbeit zugewiesen wurde. Die Enthauptung der Frau blickt auf eine lange Geschichte zurück: Von dem antiken Modell des Medusa-Kopfes ausgehend, unter dessen Blick man zu Stein erstarrt, bis zu den zwei biblischen Gegenbildern Salomé und Judith hin, deren Gefährlichkeit darin bestand, dass sie sich des männlichen Kopfes erfolgreich bemächtigten. Eine »kopflose« Frau ist also ein Ausdruck des ausgetragenen Konkurrenzkampfes der Geschlechter um den Kopf, den die Frau verloren hatte, da sie als »femme fatal« eine ständige Bedrohung darstellte und diese Gefahr nur durch ihre Enthauptung zu bändigen war, gegen das er sich zu behaupten hat und das er zu eliminieren versucht: »Das abgeschlagene weibliche Haupt ist die Trophäe, mit der sich der männliche Geist selbst bezeichnet.«[47] Cixous deutet das metaphorische Medusa-Bild folgendermassen: »Eine Frau ist immer zerteilt, man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließe. Und wenn es eine Kastration der Frau gibt, findet sie in der Form der Enthauptung statt.«[48] Durch die Trennung des Kopfes (Subjekt) vom Körper (Objekt) wird der weibliche Kopf ebenfalls zum Objekt degradiert. Die Entfremdung zwischen Sprache und Körper gewinnt somit eine neue Dimension und führt unvermeidlich zu deren irreparablen Schädigung. In Herta Kräftners Pro-

[46] Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbeck: Rowohlt 1983, S. 265.

[47] Konstanze Fliedl: *Kopflose Frauen. Beispiele aus Texten österreichischer Autorinnen*. In: *Hier spricht der Dichterin. Wer? Wo? Zur Konstitution des dichterischen Subjekts in der neueren österreichischen Literatur*. Hg. v. F. Aspetsberger, Innsbruck: Studienverlag 1998, S. 131–155, hier S. 137.

[48] *Trennung. Ein Gespräch mit H. Cixous und Maren Sell.* In: »Die Schwarze Botin«, Nr. 2, Berlin 1977, S. 16.

saskizze *Der Kopf* wird diese männliche Gewaltphantasie am Beispiel der Phrase »den Kopf verlieren« ins Konkrete übersetzt. Die Protagonistin steht eines Tages ohne ihren Kopf da und hat am Hals bloß eine leere Stelle. Bald stellt sie fest, dass der verlorene Kopf vor ihr in der Luft schwebt und sie versucht, »sich darunter zu stellen und den Kopf an die Stelle zu bringen, wo er früher gewesen war […], aber was immer sie versuchte, sie passte nicht mehr zu ihrem Kopf«.[49] Durch die Trennung verliert die Frau im Text die Möglichkeit ihre Ganzheit zurückzugewinnen, denn sie passt nicht mehr zu ihrem Kopf und der Kopf nicht zu ihr. Er spricht zwar noch zu ihr, sie hat jedoch die Fähigkeit, ihn zu hören und zu verstehen, bereits verloren:

> Sie berührte die Lippen und fand, dass sie sich bewegten; ihr Kopf sprach. Da presste sie sich mit aller Kraft an ihn, verzweifelt, wütend, aber das alles doch nur wie aus einer Ferne fühlend, presste sie sich an ihn, um ihn zu verstehen. Aber es drang kein Klang in sie.[50]

So wie sie nicht imstande ist, ihren Kopf zu verstehen, so kann sie sich selbst nicht verstehen. Der Weg zur Subjektwerdung des weiblichen Ich führt daher unvermeidlich über die ganzheitliche Wiedergewinnung der Frau als Kopf und Körper. Für die namenlose Protagonistin in der Erzählung *Fotze* von E. Reichart ist, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick, die Aufhebung dieser Trennung möglich, indem sie eine Sensibilisierung der körperlichen und synästhetischen Wahrnehmung (Riechen, Sehen, Hören – Begreifen) durch den Mann erlebt, dessen Hände ihre Haut und deren Geruch kratzen und zusammen mit seinen Worten den *Wortgeruch* in ihr auslösen. Doch bald entpuppt sich die wiederhergestellte Ganzheit als Illusion: »[…] wie hätte ich angesichts seiner Worte meine finden können, mein ist die Sprachlosigkeit, mein ist das Verstummen«.[51] Was bleibt ist die Erinnerung, die Sehnsucht, wieder »im Licht«[52] zu sein. Noch einmal scheint es für die Ich-Erzählerin eine Alternative zum herrschenden Sprachgebrauch zu geben, und zwar in einer verstümmelten, auf ein Ich verzichtenden Sprache, in der der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst ist:

> Und die barmherzige Sprache meiner anderen Schwester würde ich lernen wollen, ich würde die Subjekte aus meiner verbannen, zu allererst die-

[49] Helga Kräftner: *Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe*. Klagenfurt: Wieser 1997, S. 135f.
[50] Ebenda, S. 135f.
[51] Elisabeth Reichart: *Fotze*. Erzählung. Salzburg: Otto Müller 1993, S. 43.
[52] Ebenda, S. 94.

> ses Ich […], austauschbares Ich, omnipotentes Ich, es richtete Schaden an, was ich von der reduzierten Sprache meiner Schwester nicht behaupten konnte.[53]

Die Schwester der Ich-Erzählerin leidet wie auch Jakob in der *Ausgrenzung* von W. A. Mitgutsch an Autismus. Sie kann nicht Ich sagen und verständigt sich ausschließlich in einer Ich-entleerten, subjektlosen »Sprache«.

> Nur mein Sprechen konnte sie veranlasst haben, ganz anders mit der Welt in Kontakt zu treten, und ich ahnte, könnte ich wenigstens einen Satz in ihrer Sprache denken, ohne ihn vorher in meiner zu formulieren und erst im nachhinein das Subjekt auszustreichen, wodurch nichts gewonnen war, keine Erkenntnis und kein neuer Blick, keine Grenzüberschreitung […], würde mir das gelingen, wäre ich gerettet durch sie.[54]

In diesem Augenblick wird eine Utopie als Alternative ausgegeben, die Utopie vom »kopflosen Satz«,[55] vom Satz ohne Ich, ohne Subjekt, der es nicht nötig hat, auf einer hierarchistischen Struktur zu beruhen. Andererseits lässt sich der Mensch nur in und durch die Sprache als Subjekt begründen, denn »Ich ist, wer Ich sagt« (Émile Benveniste). Die Sprache kann nur existieren, »weil jeder Sprecher sich als *Subjekt* hinstellt, indem er sich in seiner Rede auf sich selbst als *ich* bezieht«.[56] Dieses ambivalente Verhältnis zwischen Ich und Sprache markiert die Grenzen des Diskurses über die Konstitution des weiblichen Subjekts. Denn würde sich das weibliche Subjekt aufgrund dieser Grenzen aufgeben, dann würde es sich in die Sprachlosigkeit verdrängen lassen und sich selbst zur ewigen Sprachverweigerung verurteilen. Die gedachte und bemühte Wiederherstellung der Ganzheit des weiblichen dezentrierten Subjekts, ob schon als die Zurückgewinnung des unbewusst Verdrängten im weiblichen Imaginären, in der Erinnerung als Widerstand gegen Vergessen, im sprachlosen Semiotischen, im Prozess des Körper-Schreibens als Überwindung der Trennung vom Kopf und Körper, deutet auf die Möglichkeit einer Überwindung des binären hierarchistischen Systems hin oder zumindest auf einen denkbaren Standpunkt, von dem aus das weibliche Subjekt das patriarchalische Denken in einem »ver-rückten«[57] Diskurs verrücken könnte.

[53] Ebenda, S. 78f.

[54] Ebenda, S.78f.

[55] Fliedl, *Kopflose Frauen,* S. 149.

[56] Benveniste, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 289.

[57] Anspielung auf Hassauers Wortbildung »ver-rückt« im Sinne »ver-rückend«. Vgl. F. Hassauer: *Der ver-rückte Diskurs der Sprachlosen. Gibst es eine weibliche Ästhetik?* In: »Notizbuch« 2, S. 48–65.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 107–140

DIE ALLTÄGLICHE PERVERSION

DAS MOTIV DER SEXUELLEN PARAPHILIE IN TEXTEN DER NEUESTEN ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR*

Svjetlan
LACKO VIDULIĆ
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

Im Zuge der ´neosexuellen Revolution´, die als Teilprozeß der Individualisierung in modernen Gesellschaften zu sehen ist, wird die Grenze zwischen Sexualpathologie und Normalität, zwischen sexueller Störung und sexuellem Lebensstil weitgehend relativiert. Welche Interessen leiten die Literatur in der Darstellung sexueller Perversionen, wenn nur noch ihre eindeutig klinischen Varianten den Schrecken der Zeitgenossen erregen? Dieser Frage wird anhand einiger Texte von Peter Turrini, Margit Hahn, Karin Rick und Franzobel nachgegangen.

1. Die ´neosexuelle Revolution´

Zu den diagnostischen Entwürfen über Zustand und Perspektive der westlichen Wohlstandsgesellschaften am Ende des 20. Jahrhunderts zählt die These von der kaum noch zu überbietenden Individualisierung als Folge langfristiger Modernisierungsprozesse. Das Bild einer Gesellschaft, in der sich staatliche, wirtschaftliche, religiöse, milieuspezifische u.a. Zwänge und Orientierungsvorgaben weitgehend verflüchtigt haben und somit dem Einzelnen die individuelle Gestaltung eines flexiblen Lebensentwurfs in einer Welt

* Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde durch ein Stipendium des Landes Steiermark im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft Alpen-Adria (Graz, November-Dezember 2000) unterstützt.

wachsender Möglichkeiten abverlangen, dieses Bild der ´Erlebnis-´ und ´Multioptionsgesellschaft´ durchzieht die Diskurse.[1]

Die These von der radikalen Individualisierung als Grundmerkmal moderner Gesellschaften, mehr noch das Breittreten der These in Populärwissenschaft, Trendforschung und Feuilleton, lassen hinter der Diagnose des Neuen oder Typischen ein Bild des absterbenden Alten oder Atypischen entstehen. Beides muß als heuristische oder wissensmarkt-konforme Retusche verstanden werden.[2] Bei näherem Hinsehen wird freilich nicht nur das Nebeneinander von Alt und Neu, sondern auch deren Verwebung in den vielfältigen Beziehungen zwischen Wandel und Kontinuität sichtbar. Gegenstand der folgenden kursorischen Nachzeichnung einiger Thesen der aktuellen Soziologie und Sexualwissenschaft zum Stand der Dinge im Bereich der Sexualität ist nicht die soziologische Gesamtschau, sondern die heuristische Retusche: der öffentliche Diskurs über zeittypische Entwicklungen.

Die Liebe, belehren uns Soziologen, wird in der individualisierten Gesellschaft »wichtiger denn je« und zugleich »schwieriger denn je«.[3] Nach dem Ende traditioneller Bindungen und Vorgaben wird die Intimpartnerschaft (und die Beziehung zum eigenen Kind) zur letzten Projektionsfläche für das anderwerts nicht zu befriedigende Bedürfnis nach Sicherheit und Intimität. Das Schwinden traditioneller Lebensmodelle und der damit verbundene Imperativ der individuellen Lebensgestaltung macht aus der Liebe jedoch ein hochkomplexes Projekt, das den Anforderungen des mobilen Arbeitsmarktes, der alt-neuen Rollen- und Karriereerwartungen und den hohen Ansprüchen an Partnerschaft und Lebensglück gerecht werden muß. Das Modell der partnerschaftlichen oder ´reinen Beziehung´[4] (im Sinne von pur, unvermischt), deren Voraussetzungen und Modalitäten vom Paar selbst in permanenter Beziehungsarbeit ausgehandelt werden, gilt in sozialutopischer Perspektive als Vehikel einer tiefgreifenden

[1] Vgl. etwa: Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. 7. Aufl. Frankfurt a. M., New York 1997. – Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg 1997. – Heiko Ernst: *Psychotrends. Das Ich im 21. Jahrhundert*. München 1996. – *Freiheit aushalten. Folgen der Individualisierung*. Zeit-Dossier. »Die Zeit« Nr. 32, 33, 34, 36 (3, 10, 17, 31. August) 2000.

[2] Zur Relativierung der Individualisierungstheorie und zur Erklärung ihres Erfolges außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses vgl. Michael Meuser: *Entgrenzte Geschlechterverhältnisse? Enttraditionalisierung und habituelle Rahmen.* In: Robert Hettlage, Ludgera Vogt (Hgg.): *Identitäten in der modernen Welt*. Wiesbaden 2000, S. 217–238.

[3] Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim: *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt a. M. 1990, S. 66 und 73.

[4] Anthony Giddens: *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Frankfurt a. M. 1993, S. 69.

»Demokratisierung des privaten Lebens«,[5] wird in kulturpessimistischer Perspektive hingegen – ob dessen sozialer Konsequenzen[6] – mit dem Ende der Familie und dem Ende der Geschlechterordnung gleichgesetzt.

Die Brüchigkeit der ´reinen´ Liebesbeziehung ergibt sich aus dem fragilen Charakter ihrer Fundamente – des Gefühls und der sexuellen Leidenschaft. Daß diese Fundamente nicht nur im Rahmen der einzelnen Beziehungsgeschichte sondern auch historisch eminent unbeständig sind, zeigt die Entwicklung der Sexualität in den letzten Jahrzehnten. Die sexuelle Liberalisierung der 1960er und 1970er Jahre brachte die Trennung der Sexualität von Ehe und Fortpflanzung, und schuf damit eine der Grundvoraussetzungen für die Gestaltung ´reiner´ Intimbeziehung: die ´modellierbare´ oder ´plastische´ Sexualität,[7] freigesetzt für individuelle Entwürfe sexueller Identität und sexueller Beziehung. Die Entwicklung der 1980er und 1990er Jahre, die uns das emanzipatorische Pathos der ´sexuellen Revolution´ inzwischen als tiefe Vergangenheit empfinden läßt, hat der Frankfurter Sexualwissenschaftler Volkmar Sigusch vor einigen Jahren unter dem Schlagwort ´neosexuelle Revolution´ skizziert.[8]

Die gegenwärtige Entwicklung ist laut Sigusch durch drei Tendenzen geprägt. *Die Dissoziation der sexuellen Sphäre* meint die Verselbständigung einzelner Erlebnis- und Vorstellungsbereiche, die bisher unmittelbar mit dem Sexualitätskomplex assoziiert waren (konzeptuelle Abtrennung der geschlechtlichen von der sexuellen Sphäre, als Folge der theoretischen und sozialkritischen Problematisierung der Geschlechterverhältnisse; Trennung von körperlicher Reaktion und sexuellem Erleben durch die medizintechnische Prothetisierung des Körpers und die kommunikationstechnische Virtualisierung von Sex; Trennung der im Liberalisierungsdiskurs ehedem idealisierten libidinösen von der im Gewalt- und Mißbrauchsdiskurs heraufbeschworenen destruktiven Seite der Sexualität). *Die Zerstreuung der sexuellen Fragmente* meint den Diversifikationsprozeß sexueller Praktiken und Lebensformen, die Sigusch als ´Neosexualitäten´, Anthony Giddens als ´plastische Sexualität´[9] und Zygmunt Bauman als ´frei flottie-

[5] Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 199.

[6] Zur Entwicklung neuer Lebensformen vgl. Elisabeth Beck-Gernsheim: *Was kommt nach der Familie? Einblicke in neue Lebensformen*. München 1998.

[7] Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 10 u. passim.

[8] ... und flechendeckend an die Leser getragen: Thesen und Wortlaut des Aufsatzes *Kultureller Wandel der Sexualität*. In: Volkmar Sigusch (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*. Stuttgart, New York 1996, S. 16-31 wiederholen sich weitgehend in der »Zeit« (*Die Trümmer der sexuellen Revolution*, 4.10.1996, S. 33f.) und im »Spiegel« (*Die Zerstreuung des Eros*, 23/1996, S. 126–130).

[9] Siehe Anm. 7.

rende Erotik´[10] bezeichnet. Der Zugriff des Marktes auf die freigesetzte Sphäre der Sexualität treibt die Diversifikation ins Ungeheuerliche; ihr Auslöser ist jedoch die Befindlichkeit des ´postidentitären´ Menschen in der individualisierten Welt: »Die von ihren reproduktiven und Liebeszwängen befreite Erotik [...] scheint wie dafür geschaffen, ein Maßstab der multiplen, flexiblen, vergänglichen Identitäten postmoderner Frauen und Männer zu sein. [...] Frei flottierende Erotik ist deswegen überaus geeignet für das Streben nach einer Identität, die wie alle anderen Produkte postmoderner Kultur für ´maximale Wirkung und sofortigen Verschleiß´ bestimmt ist.«[11] Die dritte von Sigusch genannte Tendenz ist *die Vervielfältigung der Intimbeziehungen*, womit die Folgen der Individualisierung im Bereich der ´postfamilialen´ Lebensformen gemeint sind.

Zu der Vorgeschichte der von Sigusch als neosexuelle Revolution bezeichneten Prozesse gehört nicht nur die Trennung der Sexualität von Ehe und Fortpflanzung, sondern auch die Trennung vom Vorstellungskomplex der Liebe. Die Geschichte von Liebe und Sexualität ist zwar durchgehend – seit der Entwicklung des Sexualitätsdispositivs (Foucault) und der Konzeptualisierung der romantischen Liebe im 18. Jahrhundert – die Geschichte einer widersprüchlichen Assoziation im Spannungsfeld von normativem Ideal und vielgestaltigem Liebesalltag. Doch erst im Zuge der sexuellen Liberalisierung nach 1960 dürfte die Sexualität im Alltagsbewußtsein der Zeitgenossen zu einem autonomen Bereich geworden sein, der strategische oder prinzipielle Allianzen mit verschiedensten Beziehungsformen eingehen kann, ohne gesellschaftliche Ächtung zu riskieren. *Eine* Möglichkeit unter vielen ist die Allianz zwischen dieser von traditionellen Zwängen entbundenen und somit ´modellierbaren´ Sexualität einerseits und der gefühlsbestimmten Paarbeziehung andererseits: der Modellfall der ´reinen Beziehung´.

2. Das Schicksal der Perversionen

Ob wir den Höhenflügen und dem Leidwesen der ´reinen Beziehung´, den flüchtigen Regungen des Gelegenheitssex oder dem Modell der lebenslänglichen, monogamen Kinderehe frönen – die ´Neosexualitäten´ und die Vielfalt der Intimbeziehungen durchziehen unseren Alltag und prägen

[10] Zygmunt Bauman: *Über den postmodernen Gebrauch der Sexualität*, in: Gunter Schmidt, Bernhard Strauß (Hgg.): *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*. Stuttgart 1998, S. 17–35 (28).

[11] Ebenda. Das Zitat im Zitat stammt von George Steiner.

nachhaltig unsere Vorstellungen vom ´normalen´ Sexualleben. Glaubt man den Diagnosen der Sexualexperten, so leitet die Explosion der sexuellen Vorlieben, Identitäten und Beziehungsformen ein Zeitalter der totalen Beliebigkeit ein, in dem die freigesetzten Fragmente traditioneller Modelle für die persönliche Gestaltung des (flexiblen) Lebensstils zur Verfügung stehen. Steht uns das endgülige Ende einer verbindlichen Sexualmoral und die Alleinherrschaft einer ´Verhandlungsmoral´ bevor, deren einzige Vorgaben eine gewaltfeindliche sexualpolitische Korrektheit und die jeweiligen Interessen der Interagierenden sind?[12] Verschwindet mit der verbindlichen Sexualmoral und angesichts der allgemeinen »Banalisierung des Sexuellen«[13] auch die Kategorie der Normalität, der Sachverhalt der Perversion und das Phänomen der sexuellen Anstößigkeit?

Die Konzeptualisierung der sexuellen Perversion und die Taxonomie ihrer Erscheinungsformen ist eine ´Errungenschaft´ des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts. Michel Foucault hat die Grundzüge einer Entwicklung nachgezeichnet, die von einer neuen Ökonomie der Reproduktion und der damit verbundenen Ausformung der Sexualität als eigenem Wissensbereich ihren Ausgang nahm. Die Entwicklung führte zu einer »Psychiatrisierung der perversen Lust« und zur Etablierung einer »Medizin der Perversionen«,[14] die in Foucaults Sicht weniger auf der Entdekkung und Behandlung ehedem unbeachteter sexueller Verhaltensweisen als vielmehr auf der ´Einpflanzung´ verbotener Lüste in die als ´abnorm´ befundene Spezies bestand: Die übervölkerte Galerie der Perversen[15] entsprang der Logik der etablierten Kontrollmechanismen selbst. Aus dem ´Gestrauchelten´ von ehedem, dessen (z.B.) sodomitische Tat mit der Sünde des gemeinen Ehebruchs vergleichbar war,[16] wurde nun, unter dem Zugriff der Sexualpathologie, der Perverse als abnorme Spezies mit abgerundetem Krankheitssyndrom, das vom sexuellen Verhalten bis zur Persönlichkeitsstruktur reichte, und dessen einzige faßbare Beziehung zur Welt der Gesunden in dem Kausalgesetz der Vererbung lag.

Die Sexualtheorie Sigmund Freuds markiert den Beginn einer Entwicklung, die das Schicksal der Perversionen im 20. Jahrhundert geprägt hat:

[12] Vgl. Gunter Schmidt: *Das Verschwinden der Sexualmoral. Über sexuelle Verhältnisse*. Hamburg 1996, bes. Kap. 1.

[13] Sigusch, *Kultureller Wandel der Sexualität* (wie Anmerkung 8), S. 28.

[14] Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M. 1977, S. 127 und 142.

[15] Die beste greifbare Taxonomie der Perversionen aus den Anfängen der etablierten Sexualwissenschaft bleibt Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis*, München 1993 (erstmals 1886).

[16] Foucault, *Sexualität und Wahrheit 1*, S. 58.

die Relativierung der Grenze zwischen gesunder und kranker Sexualität und die Ausdünnung des Begriffes der sexuellen Perversion. Für Sigmund Freud ist der Perverse keine gezeichnete Spezies, sondern ein Entwicklungsgestörter: ein Verwandter des Psychotikers, des Neurotikers und – des Gesunden. Freud relativierte die vordem absolut gesetzte Grenze zwischen Krankheit und Gesundheit, zwischen Norm und Abweichung, indem er beide Zustände in sein Modell der psychosexuellen Entwicklung integrierte. Seine genetische Begründung der Perversion geht zwar auch von einer Norm aus, auf deren Folie die sexuelle Objektwahl bzw. die Umstände des sexuellen Aktes erst als pervers erkannt werden können; diese Norm[17] erschöpft sich jedoch nicht in einem als Universalie (´natürliche Bestimmung´ des Sexualaktes u.a.) drapierten sozialen Konsens, sondern besteht in der ´gelungenen´ Version der sexuellen Entwicklung. Die Perversion ist nach Freud die offene Regression auf eine Fixierung der Libido, die für die ´polymorph-perverse´ Sexualität des Kindes charakteristisch ist, üblicherweise jedoch in die genitalzentrierte Sexualität des Erwachsenen überführt wird. Kurz: Pervers ist potentiell jeder.

Die moderne Sexualwissenschaft im engeren Sinne war weniger an der tiefenpsychologischen als an der physiologischen Dimension menschlicher Sexualität interessiert. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Rationalisierung der Sexualität im Zuge der ´orgasmologischen´ Wende: Der sexuelle Genuß bzw. der Orgasmus wurde als Kernfunktion der menschlichen Sexualität betrachtet.[18] Mit der sexuellen Liberalisierung nach 1960 und der prinzipiellen Lösung der Sexualität aus dem traditionellen Bezugsrahmen (Familie und Fortpflanzung) etabliert sich der ´störungsfreie Orgasmus´ als zentrales Kriterium ´normaler´ Sexualität. Das sexualtherapeutische Interesse verlagert sich demenstprechend von der sexuellen Deviation zu den Funktionsstörungen des Orgasmus, womit sich auch die Auffassung der Deviation ändert: »Illegitim oder ´pervers´ sind nunmehr solche Orgasmen, die jemand im Verlaufe ´ungleicher´ Beziehungen und insbesondere durch Anwendung von Gewalt erlangt.«[19]

Der menschlichen Sexualität wird heute eine »große Variationsbreite« attestiert.[20] Aus historischer Perspektive heißt das, daß die meisten ehe-

[17] »[...] Koitus mit einer Person des entgegengesetzten Geschlechts mit dem Ziel, durch genitales Eindringen zum Orgasmus zu kommen.« J. Laplanche, J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 11. Aufl. Frankfurt a. M. 1992, S. 377f.

[18] Vgl. André Béjin: *Niedergang der Psychoanalytiker, Aufstieg der Sexologen*. In: *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Hg. von Philippe Ariès u. André Béjin. Frankfurt a. M. 1986, S. 226–252 (226f.).

[19] André Béjin: *Die Macht der Sexologen und die sexuelle Demokratie*. Ebenda, S. 253–272 (257).

[20] Götz Kockott: *Die Sexualität des Menschen*. München 1995, S. 95.

maligen Perversionen als legitime Lebensformen sexueller Minderheiten gelten – oder sie werden gar zur »kanonischen Sexualpraktik«[21] erhoben (Masturbation), als Modellfall der ´reinen Beziehung´ angesehen (Homosexualität),[22] zur Norm der ´befreiten´ weiblichen Sexualität erklärt (weibliche Homosexualität)[23] oder als subversive Alternative zur ´Zwangsheterosexualität´ verstanden (Transvestismus, Transsexualität).[24] Die Verwandlung ehemaliger Perversionen in gesunde ´Neosexualitäten´ steht im engen Zusammenhang mit dem tiefgreifenden kulturellen Wandel der Zweigeschlechtlichkeit.[25]

Was heute noch als Perversion gilt, trägt meistens den Namen *sexuelle Deviation*, *Paraphilie* oder *Störung der Sexualpräferenz* und wird als »sexueller Drang nach einem unüblichen Sexualobjekt oder nach unüblicher Art sexueller Stimulierung« definiert,[26] wobei die Grenze des Üblichen mit der jeweiligen soziokulturellen Norm gegeben ist. Die Perversionen haben natürlich nicht mehr den Status abgerundeter und isolierter Krankheitssyndrome mit jeweils einheitlicher Symptomatologie und Ätiologie; vielmehr den Status multikausaler, oft auch multipler Störungen, deren Erscheinungsform, Intensität und Behandlungsbedürftigkeit sich aus der Relation von individuellem Erleben und sozialen Rahmenbedingungen ergeben. Der relationale Charakter der Perversionen ist abzulesen an den derzeit gültigen diagnostischen Kriterien,[27] an der Verflüchtigung des nosologischen Bildes,[28] an der Unbeständigkeit und der progressiven

[21] Béjin: *Die Macht der Sexologen und die sexuelle Demokratie,* S. 265.

[22] Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 25 u. 149.

[23] Vgl. Gerburg Treusch-Dieter: *Von der Antinorm zur Norm. Neue Perspektiven weiblicher Sexualität*. In: dies.: *Von der sexuellen Rebellion zur Gen- und Reproduktionstechnologie.* Tübingen 1990, S. 140–167.

[24] Vgl. Regina Becker-Schmidt u. Gudrun-Axeli Knapp: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg 2000, Kapitel 2.

[25] Vgl. Gunter Schmidt: *Sexualwissenschaft.* In: Christina von Braun, Inge Stephen (Hgg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart 2000, S. 180–192.

[26] Kockott, *Die Sexualität des Menschen*, S. 96.

[27] Die maßgebliche internationale Klassifikation sexueller Störungen nennt als obligatorisches Kriterium der Paraphilie, außer dem sexuellen Verhalten, die Verursachung von »clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of funcioning«: das subjektive Leiden und die soziale Unverträglichkeit. Zitiert nach Volkmar Sigusch: *Symptomatologie und Klassifikation sexueller Störungen*. In: ders. (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*. Stuttgart, New York 1996, S. 136.

[28] Die Intensitätsstufen paraphiler Symptomatik reichen vom ´sporadisch auftretenden devianten Impuls´ über ein ´wiederkehrendes Konfliktlösungsmuster´ und ´stabile deviante Orientierung´ bis zur ´sexuellen Süchtigkeit´. Vgl. Kockott, *Die Sexualität des Menschen*, S. 96f.

Schrumpfung der offiziellen Liste paraphiler Störungen,[29] an der Zurückhaltung in den therapeutischen Strategien und in der Definierung störungsfreier Sexualität,[30] nicht zuletzt an dem Einbruch des radikalen Konstruktivismus in den sexualwissenschaftlichen Diskurs: Wenn sexuelle Identitäten und Präferenzen vor allem als soziale Konstrukte gesehen werden, wird der Begriff der Perversion zum »Zitat« für eine »überholte diagnostische und therapeutische Weltanschauung«.[31]

Die Erklärung der Perversion zum sozialen Konstrukt bedeutet keineswegs die Leugnung von sexuellem Elend – weder der Leiden, die unter dem Kennwort der Paraphilien weiterhin die Behandlungsräume der Sexualkliniken füllen, noch jener vielgestaltigen Gefahren des Alltags, die im Kontext der Gewalt- und Mißbrauchsdebatte für Aufregung sorgen. Die schweren Formen der ´fixierten Paraphilie´, gekennzeichnet durch ritualisiertes sexuelles Verhalten, die Instrumentalisierung des Partners und die besonderen Bedingungen der orgastischen Befriedigung,[32] werden medikamentös und psychotherapeutisch behandelt und sind weiterhin Gegenstand intensiver Theoriebildung. Die ritualisierte Inszenierung der perversen Handlung wird i.d.R. aufgefaßt als Plombe für eine narzißtische Lükke, als kurzfristige Stabilisierung einer durch frühkindliche Traumata tief verunsicherten Identität. Die perverse sexuelle Befriedigung hat die Funktion einer kompensatorischen Abwehr von Angst, Unsicherheit und Verzweiflung, die von außen als solche nicht erkennbar ist und deren Enstehung und Funktionsweise auch dem Betroffenen selbst weitgehend verborgen bleiben.[33]

Die mittlerweile breit akzeptierte Einsicht in den konstruktiven Charakter nosologischer Kategorien macht vor den ´harten´ Paraphilien jedoch nicht halt. Die Grenze zur üblichen Sexualität erweist sich als prinzipiell transparent: »Gesellschaftlich besonders hoch und niedrig Bewertetes –

[29] In der internationalen Klassifikation erscheinen sechs bis acht Paraphilien: Exhibitionismus, Fetischismus, Pädophilie, Sadomasochismus (oder Sadismus und Masochismus), Voyeurismus, fetischistischer Transvestitismus, evtl. Frotteurismus. Vgl. Sigusch, *Symptomatologie und Klassifikation*, S. 136.

[30] »Tatsächlich ist es eine gemeinsame Aufgabe von Psychoterapeutin und Klient in der psychologischen Beratung und Psychotherapie, gemeinsame Nenner hinsichtlich einer ´*störungsfreien*´ Lebensorientierung zu finden.« (Hervorhebung im Original) Thomas Kornbichler: *Freuds Problem und das Problem Freud. Von der patriarchalischen Geschlechtermoral zur androgynen Lebensgestaltung*. In: *Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung*. Hg. von Thomas Kornbichler u. Wolfgang Maaz. Tübingen 1995, S. 356.

[31] Reimut Reiche: *Psychoanalytische Therapie sexueller Perversionen*, in: Sigusch (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung* (wie Anm. 27), S. 242.

[32] Kockott, *Sexualität des Menschen*, S. 97.

[33] Vgl. Schmidt, *Verschwinden der Sexualmoral*, S. 66f.

Erotik und Perversion – beruhen auf ähnlichen Mechanismen: auf der Dynamisierung der Sexualität durch nichtsexuelle Affekte [...].«[34] Welche Affekte sind gemeint? Die Perversion wird ob der häufig vorkommenden aggressiven Impulse als »erotische Form von Haß« definiert,[35] hinter der sich allerdings das Begehren nach Liebe und Beziehungsfähigkeit birgt. Die Erotik ihrerseits ist »ohne Risiko, ohne Angst, [...] ohne Rache, ohne Triumph, ohne Kampf – zumindest in Spuren – nicht denkbar, ohne sie resultiert Gleichgültigkeit und Langeweile im Sexuellen. Harmonie ist ein Feind der Leidenschaft.«[36] Der Schritt von der Postulierung der Analogie zur Umkehrung der Norm ist nicht weit: »[...] das Fehlen von polymorph-perversen Aspekten in der sexuellen Erotik des Paares gilt dann sogar als ´Zeichen für eine nicht unbedeutende Verarmung im Liebesleben von Mann und Frau´.«[37] Ein paradoxer Befund: In der von sexuellen Reizen überfluteten und an Lustlosigkeit leidenden Welt erscheint die perverse Inszenierung als letztes Refugium echter sexueller Leidenschaft.

Angesichts der Durchdringung normaler und devianter Sexualität in Theorie und Praxis wäre es müßig, auf den prinzipiellen Unterschieden zwischen den klinischen Paraphilien und dem karnevalesken Alltag heutiger ´Neosexualitäten´ zu beharren. Natürlich geht es dem süchtigen Pädophilen oder Sadomasochisten um den lebenswichtigen affektiven Gehalt der zwanghaften und damit potentiell gefährlichen sexuellen Inszenierung, während es bei den alltäglichen paraphilen Ritualen, die im breit gefächerten Angebot sexueller Praktiken in Kontaktanzeigen[38] und auf dem Sex-Markt[39] sowie in den Bekenntnis-Seancen der TV-Talkshows[40] einen festen Platz haben, weitgehend um den Reiz der Form und die diversifizierenden Mechanismen des Marktes geht, um ein »modisches Spiel mit Stilelementen aus der Sexualhistorie«,[41] um »pseudo-perverse Inszenierungen«.[42] Der Unterschied zwischen sexueller Sucht und sexueller

[34] Ebenda, S. 72f.

[35] Eberhard Schorsch, zitiert ebenda, S. 68.

[36] Ebenda, S. 72.

[37] Reiche, *Psychoanalytische Therapie sexueller Perversionen*, S. 242 (zitiert wird Otto Kernberg: *Ein konzeptuelles Modell zur männlichen Perversion*. In: »Forum Psychoanal« 1/1985, S. 167–188).

[38] »ZK, FO, DS, TS, NK, ZA, TF, FF, KB, EL, AV, SV, GB, O, SBS, EP, MN, UB, SL, NS usw.« Sigusch, *Kultureller Wandel der Sexualität*, S. 22.

[39] Vgl. das Angebot für diverse Lebensstile im Internet, etwa unter: www.sexnet.com.

[40] Vgl. Nikolaus von Festenberg: *Amor trägt Trauerflor*, »Der Spiegel« 23/1996, S. 132–136.

[41] *Sex muß schärfer werden*, »Der Spiegel« 23/1996, S. 114–125 (125).

[42] Ausdruck von Eberhard Schorsch, zitiert nach Sigusch, *Kultureller Wandel der Sexualität*, S. 23.

Vorliebe wird in den klinischen und den juridischen Diskurs verdrängt; im Lebensalltag, in dem die Sexualität individualisiert und die Norm pluralisiert ist,[43] steht im Vordergrund die Frage nach dem rechten Maß und der besten Form im Ausleben sexueller und mit dem Sexuellen assoziierter Impulse, die wir alle zu teilen scheinen. Die diversen Varianten üblicher und weniger üblicher Sexualpräferenz gehören zu den offerierten Versatzstücken des auszubauenden Lebensstils, dessen persönliche Gestaltung in der individualisierten Gesellschaft ein Imperativ der Identitätsarbeit darstellt.

* * * * *

Seit dem Erwachen des sexualpathologischen Blicks im ausgehenden 18. Jahrhundert spielte die fiktionale Literatur eine zentrale Rolle in der Vielfalt der diskursiven Bereiche, deren Zusammenspiel erst die moderne Kulturgeschichte der sexuellen Deviation ergibt. Ein illustratives Beispiel für die Durchlässigkeit der diskursiven Grenzen ist der unmittelbare Austausch zwischen Literatur und Sexualwissenschaft: Die Literatur stand Pate bei der Benennung von Sadismus (nach Marquis de Sade) und Masochismus (nach Leopold von Sacher-Masoch), dient der Sexualwissenschaft zudem als Quelle fiktionaler und biographischer Fallgeschichten;[44] daß Schriftsteller sexualwissenschaftliche Erkenntnisse verwerten, liegt auf der Hand. Wichtiger ist allerdings die mittelbare, für die Kulturgeschichte der Perversion jedoch prägende Beziehung zwischen der Entwicklung der Sexualpathologie und dem literarischen Motiv exzentrischer Sexualität, das seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Bedeutung gewann[45] und in der literarischen Décadence des *fin de siècle* – zeitgleich mit der Etablierung der modernen Sexualwissenschaft – eine zentrale Bedeutung im Motivkomplex der Verfallsbejahung, der Naturfeindlichkeit und der antibürgerlichen Attitüde erlangte.[46]

Hat die Perversion als Gegenstand normativer Diskurse (Sexualpathologie, Eugenik, Rechtswesen) den weiten Weg vom gemeingefährlichen Krankheitssyndrom zum frei verfügbaren Lebensstil zurückgelegt, so war ihr als fiktionalem Motiv im Rahmen des literarischen Diskurses schon immer die prinzipielle Möglichkeit der kritischen bis utopischen Subver-

[43] Schmidt, *Das Verschwinden der Sexualmoral*, S. 14.
[44] Von Krafft-Ebing und Iwan Bloch um 1900 bis Gunther Schmidt (Anm. 12) um 2000.
[45] Vgl. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1960.
[46] Vgl. Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986.

sion der jeweils herrschenden Sexualnormen und Tabus beschert. Die herrschenden Normen bleiben allerdings, als lebensweltlicher Horizont, implizit im Text präsent: Das Interesse an der sexuellen Perversion, von de Sade bis George Bataille, ist eo ipso das Interesse an der Anomalie, an der Abweichung, an dem Verbotenen und Verschwiegenen. Die Darstellung devianter Sexualität ist dabei nicht selten Teil einer umfassenden Kritik am Großprojekt der Moderne: einer Kritik an der Rationalität, am Fortschrittsoptimismus, am sinnentleerten Humanismus, an mentalen und emotionalen Stereotypen der bürgerlichen Kultur.

Was ändert sich mit dem Verblassen sexueller Tabus, mit dem Verschwinden einer verbindlichen Sexualmoral, mit der Relativierung der Grenze zwischen Sexualpathologie und Normalität, sexueller Störung und sexuellem Lebensstil? Welche Interessen leiten die Literaur bei der Darstellung sexueller Perversionen, wenn nur noch ihre eindeutig klinischen Varianten den Schrecken der Zeitgenossen erregen? Dieser Frage soll anhand einiger Texte der neuesten österreichischen Literatur nachgegangen werden.

3. Peter Turrini, *Grillparzer im Pornoladen*: SM-Ritual als Kampfanleitung und Wundpflaster

Ein Schauplatz, ein Akt, zwei Personen: Eine Kundin kommt in einen Pornoladen und läßt sich vom Verkäufer die Ware zeigen. Aus dem beiläufigen Kommerz-Dialog entwickelt sich eine Offenbarung intimer Schicksale, persönlicher Defizite und kollektiver Idiosynkrasien, die schließlich zu einer sadomasochistischen Seance führen.

Die Frau, eine ORF-Redakteurin Mitte Vierzig, seit vier Jahren von ihrem Mann getrennt, begegnet dem bizarren Warenangebot und der nicht weniger bizarren Kommunikationssituation im Sexshop mit der ziellosen Neugier und dem unartikulierten Beziehungsdurst eines vereinsamten Menschen, zugleich mit wohlartikuliertem Haß auf die gefühllos-sexistische Männerwelt. Der Mann, ein verheirateter Mittfünfziger, vor Jahrzehnten »der letzte männliche Souffleur des Burgtheaters« und nun in der männerdominierten Sexbranche vor dem gefürchteten Andrang der Frauen leidlich geschützt, begegnet der fahrig-respektlosen Kundin mit dem Mißtrauen des Frauenfeindes und den psychologischen Klischees der Bedürfnis-Industrie. Eine eheliche Reminiszenz der Frau als Andeutung masochistischer Kundenwünsche deutend, inszeniert der Verkäufer ein Sadomaso-Ritual, worauf ein zweites mit getauschten Rollen folgt: beide Male für den Maso-Part ungewollte Tortur und für den Sado-Part symbolischer Racheakt am anderen Geschlecht.

Der Titel von Turrinis Einakter bezieht sich auf das Theatermanuskript, das der ehemalige Theatersouffleur aus nostalgischen Gründen unter der

Ladentheke verwahrt: das letzte von ihm soufflierte Stück, *Des Meeres und der Liebe Wellen* von Franz Grillparzer. Das Grillparzer-Motiv dient der plakativen Untermalung des zentralen Themas, der unmöglich gewordenen Liebe. Das tragische Liebesbegehren – als gültiges kulturelles Leitbild greifbar selbst unter der Theke des Pornoladens – wird konterkariert durch die Karusselfahrt fragmentarischer Affekte zwischen sadistischer Aggression und verhaltener Zärtlichkeit, vor den bunten Kulissen der Sex-Industrie: Das Gefälle könnte kaum größer sein.

Turrinis Stück erntete keinen Beifall der Kritik und war nach der Berliner Uraufführung (1993) und der österreichischen Premiere (1994) bald in Vergessenheit geraten.[47] Das Stück wurde abgetan als anspruchslose Boulevardkomödie, in der Turrini das Menschenbild und die dramaturgischen Verfahren seiner früheren Skandal-Stücke variiere, ohne ihre sprachlichen und sozialkritischen Qualitäten zu erreichen. Die Kritik an der Pornoindustrie, am Verfall des Liebeslebens und an den erstarrten Fronten im Geschlechterkrieg wurde als »altbekannter Psycho-, Sozial- und Beziehungskitsch« verrissen.[48]

Turrini selbst sah das Stück als Gegenwartsdramatik, in der zeitgenössische Übel im Rahmen der durchgehenden Thematik seines Dramenschaffens gegeißelt werden. Es ginge in seinen Stücken »immer wieder um die gleiche Konstellation: Menschen beim Versuch, sich durch den Müll einer obszönen Welt zu wühlen«, diesmal den Müll pornographischer Artikel; zugleich seien alle seine Stücke »Bestandsaufnahmen der Liebesmöglichkeit zwischen Menschen«, diesmal in Zeiten extrem abfallender »Berührungsfähigkeit« zwischen Mann und Frau.[49] Den bleibenden Grundthemen der Turrinischen Stücke steht allerdings eine Veränderung ihres sozialkritischen Impetus zwischen den siebziger und den neunziger Jahren gegenüber, die mit der Veränderung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen in Zusammenhang gebracht wird: »[...] die kritisierte Machtausübung erfolgt

[47] Peter Turrini: *Grillparzer im Pornoladen*. Nach dem Bühnenstück *Love Boutique* von Willard Manus. Wien, München: Thomas Sessler Verlag o.J. In der Folge zitiert als GiP und Seitenzahl. – Uraufgeführt in Berlin, Berliner Ensemble, Februar 1993; österreichische Premiere am Theater in der Josefstadt (»Rabenhof«) im September 1994. – In Turrinis gesammelte Werke von 1999 (Hg. von Silke Hassler u. Klaus Siblewski, München: Luchterhand Verlag) wurde das Stück nicht aufgenommen.

[48] Hans Haider: *Lustfreier Psycho-Kitsch-Sketch*. »Die Presse«, 17. 9. 1994, S. 16. – Vgl. auch die entschieden negativen Kritiken von Sigrid Löffler: *Bewährter Mitleidsdramatiker*. »Süddeutsche Zeitung«, 20. 9. 1994, S. 13, sowie Peter Michael Lingens: *Schützt Turrini vor dem Applaus*, »Der Standard«, 21. 9. 1994, S. 27.

[49] D. Kaindl, H. Sichrovsky: *Im Würgegriff* [enthällt ein Interview mit Peter Turrini]. »News«, 1. 9. 1994, S. 112–114 (113).

anonymer und depersonalisierter, versteckt sich hinter Sprachregelungen und kollektiven Instanzen, die nur um den Preis der Vereinfachung auf dem Theater in Szene gesetzt werden können.«[50] *Grillparzer im Pornoladen* muß im Kontext der (diskontinuierlichen) Entwicklung Turrinis von einer klaren gesellschaftspolitischen Parteinahme und zielscharfer Sozialkritik zu abstakteren sozialkritischen Tönen gesehen werden. Wenn Turrini in einer Vorankündigung des Stückes die Pornoindustrie als Zielscheibe seiner Kritik nennt,[51] folgt er mehr einem eingeübten sozialkritischen Reflex als dem Wortlaut und der Wirkung des Stückes selbst. Im Text geht es allenfalls um die Rolle der Sexindustrie in der Produktion von mentalen Stereotypen; die sozialen und politischen Machtmechanismen der Pornoindustrie bleiben im Sinne einer gezielten Sozialkritik jedoch völlig unsichtbar.

Einige Details aus der Aufführungsgeschichte des Stückes können die Frage nach seinem sozialkritischen Profil beleuchten und zugleich zu unserer zentralen Fragestellung überleiten. Im Programmheft der österreichischen Erstaufführung in Wien ist zu lesen, daß die einschlägigen Requisiten für die Inszenierung – von der Gummi-Vagina bis zur Latex-Puppe – »dankenswerterweise von der Firma Beate Uhse zur Verfügung gestellt« wurden; diese Information ist in eine Anzeige der Sponsors im Programmheft integriert.[52] Der Werbe-Gag dürfte an sich nichts Neues sein und ist keineswegs eindeutig: Die offengelegten Sachzwänge des gesponserten Kulturbetriebs könnten zusätzliche Kritik an der Allmacht der pornographischen Industrie üben, die Firma und ihr Logo durch die Karikatur ihrer Dienstleistungen auf der Szene der Lächerlichkeit preisgegeben werden; oder aber die harten kommerziellen Fakten im Programmheft demonstrieren die Macht der Pornoindustrie und unterminieren den kritischen Impetus des Stückes.

Bei der Aufführung von Turrinis Stück dürfte die zweite Deutung zutreffen. Dies legt nicht nur die geringe sozialpolitische Stoßkraft des Textes nahe (der der Pornoindustrie somit auf symbolischer Ebene nicht viel anhaben konnte), sondern vor allem ein weiterer Umstand der Inszenierungsgeschichte. Nicht nur die Inszenierung bzw. das begleitende Pro-

[50] Gerhard Fuchs: *Von der Sozialkritik zur Gefühlsromantik?*. »Zagreber Germanistische Beiträge«, Beiheft 2 (1994), S. 79–89 (88).

[51] »Ein Gegenwartsdramatiker beschreibt immer das Gegenwärtige. Und das Gegenwärtige in diesem Fall lautet, daß heute die Pornographie höhere Umsätze macht als die Stahlindustrie. Der halbe Vorstand von Mannesmann ist inzwischen bei Beate Uhse unter Vertrag.« Kaindl/Sichrovsky, *Im Würgegriff*, S. 113.

[52] Wolfgang Kralicek: *Sex, Gewalt und rätselhaft*. »Theater heute«, 11/1994, S. 32ff.

grammheft war Werbeträger der Sexindustrie, sondern auch die Reizwerte der Sexindustrie wurden als Werbeträger für die Inszenierung eingesetzt – und damit jeder tiefgreifenden Kritik implizit entzogen:

> Schon lange vor der Premiere waren in der ganzen Stadt riesige Plakate affichiert worden, auf denen Ungeheuerliches zu sehen war: Otto Schenk im Pornoladen! Die österreichische Erstaufführung [...] war wochenlang Thema Nummer eins auf den Society- und Feuilletonseiten des erregten Landes, Reizworte wie ´Doppeldongo´ oder ´Analstöpsel´ waren in aller Munde.[53]

Nicht nur der Kontrasteffekt, der sich aus dem Bild der etablierten Schauspieler Otto Schenk und Dolores Schmidinger in voller SM-Montur ergab, nicht nur das salonfähig gewordene Inventar des Pornoladens, sondern selbst die Beteuerungen von Autor und Regisseur, eine skandalöse Darbietung von Sexuellem sei nicht in Aussicht, wurde von der Kritik als geschickte Marketingstrategie ausgelegt.

Wie kann man in Zeiten der allgemeinen ´Banalisierung des Sexuellen´ mit ein paar harmlosen Bildern überhaupt noch den Effekt der sexuellen Anstößigkeit erzielen? Turrinis Skandal- und ´Skandal´-Stücke der Neunziger demonstrieren zweierlei: erstens, man kann es in der Tat nicht mehr; zweitens, man kann es sehr wohl, allerdings mit begrenztem Effekt. Die Provokation durch Tabuverletzung, als welche nach dem schwerkalibrigen *Tod und Teufel* von 1990 auch *Grillparzer im Pornoladen* aufgefaßt wurde, zeigt die gesellschaftlichen Nischen auf, in denen eine flüchtige Provokation durch sexuelle Reize gelegentlich noch möglich ist und zu anachronistisch-ideologischer oder aber ästhetisch motivierter Revolte führen kann: die katholische Kirche und der öffentliche Kulturbetrieb (die Ausläufer der Antipornographie-Debatte einmal beiseite gelassen). Der kritische Impetus jedoch, der einer offenen Darstellung sexueller Handlungen am Anfang von Turrinis schriftstellerischen Karriere noch innewohnte, hat sich mittlerweile ins Gegenteil gekehrt – und dies ist, jenseits der billigen Schock-Effekte, das eigentliche Thema des Stückes: Dem emanzipatorischen Gestus des furiosen Sexualtanzes im Finale von *Rozznjogd* (1971) steht in *Grillparzer im Pornoladen* der seelenlose Gestus der kommerzialisierten Masturbation und des routinierten Sado-Maso-Spiels gegenüber.

Welche Bedeutung kommt der pseudo-perversen Inszenierung in Turrinis Stück zu? Nicht ohne Geschick verquickt Turrini in der Motivierung der sadomasochistischen Seance zwei Bereiche: auf der einen Seite die

[53] Ebenda.

stereotype Zurichtung sexueller ´Bedürfnisse´ durch die Lustindustrie, auf der anderen die widersprüchlichen individuellen Affekte der Akteure. Durch das Zusammenspiel von Routine und Affekt entsteht eine Konstellation, die gewollt in der Schwebe bleibt zwischen unkontrollierter Entgleisung und kalkuliertem Spiel, zwischen bitterbösem Kampf und gesuchtem Aufrütteln des erschlafften Gefühlshaushalts.

Auf die Frage nach seinem Katholizismus antwortet der Verkäufer dasselbe wie auf die spätere Bemerkung der Frau, sie sei wohl »ein bißchen masochistisch«: »Sicher. Ist ja fast jeder.« (GiP 25f.) In der Weltsicht des mürrisch-routinierten Sexshop-Bediensteten gehören masochistische Neigungen, ebenso wie die sinnentleerte Religionsbekenntnis, zu den banal-alltäglichen Versatzstücken des Lebensstils. Während er Anstalten für eine mögliche Seance trifft, und später, während er die Tortur mit Leder-Korsett, Halskrause, Ketten und Peitsche leitet (die die Kundin als reines Spiel mißversteht), reagiert er auf ihre Angst und ihre Schmerzensschreie als Routinier des Lust-Faches: »Das ist normal.« (GiP 26), »Sie reagieren genau richtig.« (GiP 37), »Ja, ja, total ernst. Sie müssen weiterspielen.« (GiP 37). Nachdem er die Frau mit gemäßigten Schlägen ausgepeitscht hat und seinen angstbedingten Frauenhaß artikuliert hat (»Sie sind wie die Kraken. Sie holen dich mit ihren Fangarmen an ihre fette Brust, und dann erstickt man.«, GiP 36), zieht er Bilanz:

> Ich hab mich so angestrengt, damit Sie etwas davon haben. Zwischendurch habe ich mir einmal gedacht, daß wir schon knapp dran sind, am Orgasmus. Bei normalen Masochismusvorstellungen gehe ich nie so weit, vor allem schauspielerisch bin ich diesmal sehr weit gegangen. Nicht nur wegen der fünfhundert Schilling, die Sie mir gegeben haben, sondern auch aus Sympathie. (GiP 40)

Der Verkäufer als Regisseur der ersten SM-Szene scheint zu wissen, daß eine gute ´pseudo-perverse Inszenierung´ eine Art sexuellen Simulakrums ist, eine kommerziell präformierte Simulation von echten Affekten. Die Frau will den gebotenen Genuß nicht wahrhaben, treibt den Verkäufer durch Erpressung ins Korsett und rächt sich durch eine Halskrausen-Tortur an dem Verkäufer und stellvertretend an ihrem untreuen Mann und der ganzen Männerbrut. Aber auch für sie ist die Konstellation nicht eindeutig. Die zärtliche Rückenmassage, die ihr der Verkäufer nach der Tortur verabreicht, ihre plakative Klage über die Single-Gesellschaft (»Wußten Sie, daß in Hamburg siebzig Prozent der Menschen als Singles leben? [...] Warum können wir nicht zusammen kommen? Warum leben Männer und Frauen voneinander getrennt?«, GiP 44), der abrupte Wechsel von Weinen und Lachen sollen den Beziehungsdurst markieren, zu dessen notdürftiger Löschung auch die bizarre Konstellation einer Zufallsbekanntschaft im Pornoladen gut sein kann. Der nüchterne Diskurs, mit dem

die Begegnung zur anfänglichen Situation zurückkehrt, ist vielsagend: »DER MANN: Am Montag kommt neue Ware. Noch härtere Sachen. *Sie bleibt einen Moment, mit dem Rücken zu ihm, stehen, dann geht sie aus dem Lokal*.« (GiP 56)

Eingebunden in die Logik der ´sexuellen Marktwirtschaft´[54] wird auch die sexuelle Perversion zu einem standardisierten Reizartikel, das nicht die Wunden der psychosexuellen Entwicklung stillt, sondern den gewöhnlichen Hunger nach affektiven Erlebnissen bedient. In der überdeutlichen Sprache Turrinis werden die grellen sexuellen Simulakren zum Artikulationsfeld verbreiteter persönlicher Defizite und wohlbekannter kollektiver Ressentiments. Die sadomasochistische Inszenierung und ihr affektives Potential (in Turrinis Text sinnigerweise zugleich echt und gespielt, authentisch und simuliert) wird eingesetzt als Sinnbild der entgleisten Geschlechterbeziehungen: des gnadenlosen Machtkampfes und der verschütteten Sehnsucht nach Nähe und authentischem Gefühl.

4. Erzählungen von Margit Hahn: Vom Lustgewinn der Grausamkeit

Zur gleichen Zeit, als Turrini in grellen Tönnen das Ende von Liebe und Erotik im Würgegriff der vermarkteten Sexualität beklagte und mit klischeegesättigten Zügen die festgefahrenen Fronten im Geschlechterkampf nachzeichnete, konnte man anderwärts ein emanzipatorisches Loblied auf sexuelle Freizügigkeit, Obszönität und Perversion vernehmen. Gemeint sind nicht die Kataloge des Erotik-Versandhauses Beate Uhse, von dem sich das Theater in der Josefstadt für die Turrini-Inszenierung sponsern ließ, sondern die »Sex-Welle« der Neunziger und das »Neue Sexbewußtsein« der Frauen, die von den Medien ausgerufen wurden.[55] Unter die griffigen Schlagwörter fiel allerdings Vieles: von neuen Werbe-Trends und dem Sex-Boom in den Frauenzeitschriften bis zur erotischen Literatur von Frauen. Die Verbindung zwischen einer Versace-Werbung mit der nackten Claudia Schiffer und einer Darstellung der Bücher von Margit Hahn und Karin Rick, die ein Nachrichtenmagazin in unmittelbare graphische und logische Nachbarschaft brachte,[56] wäre einer kulturkritischen Analyse wert; hier interessieren uns die letztgenannten Autorinnen und jene Art von ´neuem Sexbewußtsein´, von dem ihre Texte zeugen.

[54] Ernest Borneman: *Sexuelle Marktwirtschaft. Vom Waren- und Geschlechterverkehr in der bürgerlichen Gesellschaft*. Wien 1992.

[55] Vgl. Uschi Fellner: *Neues Sexbewußtsein*. »News« 32/1994, S. 114–118.

[56] Ebenda, S. 118.

In offener Gegnerschaft zu den tonangebenden feministischen Positionen in der Antipornographie-Debatte wurden in den achtziger Jahren auch pro-pornographische (weibliche) Stimmen laut, die sich für eine »erotische Gegenkultur«[57] einsetzten. Einen guten Einblick in diese anti-antipornographische Debatte gewährt die kritische Position der Schriftstellerin und Publizistin Karin Rick. Ihr Plädoyer für eine weibliche Pornographie[58] macht deutlich, daß sich die ´erotische Gegenkultur´ gegen zweierlei Normen weiblicher Sexualität richtet: einerseits gegen den Objekt-Status der Frau in der männerdiktierten pornographischen Massenkultur, die sich an der Ohnmacht der Frauen aufgeilt; andererseits und gleichermaßen gegen die feministische Norm einer ´guten´ weiblichen Sexualität, die sanft und sauber und nur ja nicht ´männlich´ zu sein hat. Das Verbot der Pornographie ob ihrer Darstellung der Frau als Opfer würde, so Rick, eine Bestätigung und Verschärfung ihrer Ohnmacht bedeuten. Und die Vorstellung, daß die Vereinnahmung der weiblichen Lust durch männlichen Blick und männliche Macht nur mit der Entwicklung einer authenthischen weiblichen Sexualität zu hintergehen ist, führe zum Verzicht der Frau auf die Artikulation ihrer sexuellen Phantasien.

Der Überschwemmung durch männliche Pornographie ist nach Ricks Meinung nicht durch Verbote sondern durch eigene Produktion beizukommen. Der weibliche Blick und die weiblichen sexuellen Wünsche, bisher auf die Phantasie beschränkt, sollen endlich materialisiert werden. Was dabei herauskommt – so eine Pointe ihrer Diskussion –, ist keineswegs harmloser als die männlichen Gelüste: »Frauen, behaupte ich, sind lasterhaft, lieben die Übertretung von Tabus und die Darstellung von Schmutzigem, von dem, was der Moral widerspricht. Das Obszöne ist an kein Geschlecht gebunden.«[59] Die Bekenntnis zu »Geilheit«, »Schmutz« und »Schund« und zur »Übertretung von Tabus« umfaßt, was Wunder, auch die Perversion. Im Kontext der Debatte um den ´weiblichen Masochismus´ verteidigt Rick namentlich die »Darstellung erotischer Unterwerfungsphantasien« und der »SM-Sexualität von Frauen«, deren Lustgewinn sie sozialpsychologisch verortet: In einer von Machtbeziehungen durchzogenen Gesellschaft sei »die Lust an der Unterwerfung des anderen« ein »ganz wesentliche[r] Aspekt unserer Gesellschafts- und Persönlichkeitsstruktur«.

[57] Burgl Czeitschner: *Kuschelsex ist vorbei*. »Profil« 49, 5. Dezember 1988, S. 74–76 (74).

[58] Karin Rick: *Pornos – die neue Lust der Frauen*. »Auf« 82, Dezember 1993, S. 10–14 (dort übernommen aus: *Das Wiener Sommersymposion. Das Nackte – der Hintergrund.* Hg. von Sabine Drexel, Klaus Heinzle u. Angela Koch. 1989). Vgl. hierzu auch Czeitschner, *Kuschelsex ist vorbei*.

[59] Rick, *Pornos – die neue Lust der Frauen*, S. 12.

Wieso sollten gerade die Frauen die »Machtfrage in der Sexualität nicht stellen« dürfen, »das Phantasma der Unterwerfung des anderen« bildlich nicht ausleben können – »und wäre es nur als Parodie, als Witz, als Satire, als Traum oder Imagination«?[60] Hinter der offenen, lustvollen Inszenierung sexueller Wünsche der Frauen steht ein handfester sozialkritischer Anpruch: Veränderung der Machtverhältnisse durch sexuelle Selbstbestimmung.[61]

Die Frage nach der Berechtigung und den Möglicheiten einer weiblichen Pornographie, verbunden mit der Frage nach den Unterschieden im erotischen und sexuellen Begehren von Männern und Frauen, ist Gegenstand einer breitgefächerten Diskussion,[62] deren Positionen und deren sozialkritische Implikationen man und frau vor Augen haben muß, will man/frau die (anti)pornographische Vehemenz der neueren ´Frauenliteratur´ verstehen: von Elfriede Jelineks parodistischer Überhöhung männlicher pornographischer Sprache und Mentalität[63] bis zur selbstbestimmten Darstellung weiblicher Lust in der erotischen Literatur von Frauen.[64]

Die Erzählungen von Margit Hahn[65] fügen sich weitgehend in das Bild entfesselter weiblicher Lust, wie es Karin Rick in ihrem pro-pornographischen Plädoyer angerissen hat. In vier Erzählbänden mit insgesamt 45 Erzählungen entwirft Hahn ein schillerndes Panorama bizarrer Ereignisse und Konstellationen, in denen die freigesetzten Fragmente herkömmlicher Beziehungsmuster und Rollenklischees einer variantenreichen Neuinszenierung unterzogen werden. In den meisten Geschichten folgt diese Inszenierung dem Diktat selbstbezogener und machtgieriger, weiblicher oder männlicher Gelüste, mit realistischem oder phantastischem, mit lächerlichem oder blutig-triumphalem Ausgang. Bestechend ist die Trans-

[60] Ebenda, S. 12f.

[61] »So wie die modernen Kontrazeptiva und die Straffreiheit der Abtreibung eine Veränderung der Machtkonstellationen in der Gesellschaft bewirken, [...] genauso führt die Aneignung der Darstellung von Sexualität, der Rede von Sexualpraktiken, sexuellem Spielzeug und des pornographischen Diskurses durch die Frauen zu ihrer sexuellen Selbstbestimmung, und damit zu einer Veränderung existierender Verhältnisse.« Ebenda, S. 14.

[62] Vgl. Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 1998 (Kapitel 7*: Erotische und pornographische Lust*).

[63] Elfriede Jelinek: *Lust*. Reinbek 1992 (Erstdruck 1989); *Raststätte oder Sie machens alle*. In: *Neue Theaterstücke*. Reinbek 1997 (Erstdruck 1993).

[64] »Allein in Österreich sind derzeit mehr als 50 von heimischen Schreiberinnen verfaßte ´erotische Frauenromane´ auf dem Markt. Keiner ein Bestseller, aber alle gern gelesen.« – was immer das heißen mag. Fellner, *Neues Sexbewußtsein*, S. 118.

[65] Margit Hahn: *Einsamkeit der Lust*. Wien: Wiener Frauenverlag 1992; *Die kleinen Fallen der Lust*. Ebenda 1994; *Entgleisungen. Eisenbahnerzählungen*. Ebenda 1996; *Haut.Nah*. Wien: Milena 1997.

parenz der Geschichten: der offene Einblick in böse Gelüste und extreme Leiden, die knappe, schmucklose Wiedergabe von Ereignissen, inneren Zuständen und Dialogen in konsequenter Figurenperspektive, fast durchgehend im Präsens, in parataktischem Staccato, das nur selten aufgelöst wird im Bilderfluß des in Leiden oder Ekstase entrückten Bewußtseins. Die Texte der letzten Sammlung (*Haut.Nah*, 1997) verlieren etwas von dieser Prägnanz, bedingt u.a. durch die Aufgabe konsequenter Figurenperspektive in ausgedehnten Dialogen. In der Folge konzentriere ich mich auf die beiden ersten, meines Erachtens besten Sammlungen, 1996 in neuer Auflage als *Margit-Hahn-Lesebuch* erschienen,[66] zumal die sexuellen Konstellationen in diesen Geschichten am häufigsten der Form perverser Inszenierungen folgen.

Der Doppelsammlung sind als Motto die ersten Sätze der Erzählung *Die Versuchung der Zukunft* vorangestellt: »Ich hatte eine Idee, eine Vorstellung, eine Vision./ Sie saugte sich in meinem Gehirn fest./ Ich hatte eine Idee./ Und manchmal muß man eine Idee/ ausführen und zu Ende bringen./ Nicht nur denken, sondern tun.« (MHL 4)[67] Ein treffendes Motto, denn die Handlungen und Erlebnisse der lüsternen EgomanInnen, von denen die meisten Erzählungen handeln, lesen sich in der Tat als Verwirklichung obsessiver Visionen, als Materialisierung bizarrer Lüste, die der Figur selbst (wo diese handlungsautonom ist) oder der textsteuernden Instanz zuzuschreiben sind. Die inszenierten Visionen und Lüste speisen sich vor allem aus dem Arsenal von Macht und Gewalt und ergeben erotische Konstellationen, in denen die moralischen Standards der Zeit lustvoll mißachtet und die traditionellen Beziehungsformen lustvoll marginalisiert werden. Die einzige Liebesleidenschaft ist eine Inzestgeschichte zwischen Geschwistern (*Objekt einer Leidenschaft*); die seltenen Ehen kommen in Haß- und Mordgeschichten vor (*Der Haifisch*, *Verschwörung*); die seltene Partnerschaft scheint sich im Telefonsex zu erschöpfen (*Das Gespräch*) oder verekelt den Sex (*Franz und das Blut*); und die einzige (alleinerziehende) Mutter träumt von der Beseitigung des lästigen Schreihalses (*Endlich wieder einmal leben*).

Nicht die Zweierbeziehung ist das Thema dieser Erzählungen, sondern die »Einsamkeit« und die »Fallen« von Lüsten, die eine Irritation der herrschenden Geschlechterordnung zur Voraussetzung haben: Irritation der Zweigeschlechtlichkeit, der Rollenklischees, der stereotypen Repräsenta-

[66] Margit Hahn: *Einsamkeit der Lust. Die kleinen Fallen der Lust. Das Margit-Hahn-Lesebuch*. Wien: Milena 1996. In der Folge zitiert als MHL und Seitenzahl.

[67] Der Text erscheint nur im Motto mit Zeilenbruch, nicht jedoch in der Erzählung (vgl. MHL 82).

tionsformen der Geschlechter. Die Lackmantel-Domina, die zum Opfer einer gespaltenen Mann-Frau wird; der geile Ich-Erzähler, der sein Begehren und seine Rachegelüste am »Lust-Body« aus »Natur-Gummi« stillt; die Gelähmte im Altersheim, die sich des Lebens in ihrem absterbenden Körper durch Fellatio am Zimmernachbarn vergewissert; der haß- und angstgesättigte Mann, der seine »Lieblingshure« totbeißt; die selbstbewußte Aidskranke, die genußvoll ein zögerndes Opfer verführt: Figuren und Konstellationen, die von der Aufhebung, Umkehrung oder Überzeichnung der herrschenden Geschlechterverhältnisse leben. Nicht immer wird dabei der machtgeilen Frau der Triumph beschert, dem unsicheren Mann die Macho-Fassade abgekratzt. Und nicht die Umkehrung oder Anprangerung der Machtverhätnisse, als welche die Geschichten allesamt gelesen werden *können*, macht meiner Meinung nach ihren eigentlichen Reiz aus, sondern das facettenreiche Spiel mit den Versatzstücken sexueller Identitäten und Rollenklischees, das uns die Möglichkeit ihrer Freisetzung, Rekombination und Instrumentalisierung, ihr Machtpotential und ihre Lächerlichkeit, kurz: ihre kulturelle Relativität und ihren Lustgehalt so hautnah spüren läßt.

Mit der Aufhebung sexueller und moralischer Normen, aus der sich die manischen Lüste in diesem obszönen Reigen speisen, werden Begriffe wie sexuelle Deviation oder Paraphilie völlig obsolet: Ohne Norm für sexuelles Verhalten kann es auch keine Abweichung geben. Die Rituale der klassischen sexuellen Perversionen, inszeniert in einigen Erzählungen, sind allenfalls als standardisierte, also kulturell vorgeprägte Formen der Lustgewinnung zu verstehen. Als solche werden sie allerdings nur vom Leser, nicht jedoch von den Figuren erkannt, denn diese folgen beim Lustwandeln durch den bösen Lustgarten der Sexualität nicht dem vorgeprägten Skript einer ´pseudo-perversen Inszenierung´, sondern dem inneren Sog einer authentischen Obsession, eventuell unter spontanem Zugriff auf einschlägige Requisiten.

Wofür könnte der Begriff der Perversion in der Perspektive der Figuren selbst noch gut sein? Die einzige Figur, die das Wort ´Perversion´ in den Mund nimmt – die einzige Geschichte, in der das Wort fällt – eröffnet den ersten Erzählband: die Ich-Figur in der Erzählung *Der Lackmantel* (MHL 20-27). Eine Frau mit ausgeprägter Vorliebe für Lack-Kleidung wird zum Opfer eines geheimnisvollen Unbekannten, der sie, nach dem Szenario eines grausigen Psycho-Thrillers, mit Lackstücken nach Maß beliefert, ihr Leben beherrscht und sie an die Grenze zum völligen Kontroll- und Identitätsverlust bringt. Die Geschichte beginnt mit einem anonymen Anruf, die Frau zieht den Schluß: »Ein Irrer. Ich habe es mit einem Perversen zu tun.« (MHL 21) Pervers kann hier nur bedeuten: Da geilt sich jemand an einem selbstentworfenen Plot auf, dessen Mechanismen und Motive für mich nicht einsichtig sind. Die Geschichte nimmt jedoch eine Wende, die

Ich-Figur spürt den Unbekannten auf – ein gespaltenes, doppelgeschlechtiges Wesen – und schneidet ihm die Kehle durch: »Jetzt habe ich ihm die Perversion ausgetrieben. Jawohl. Ich bin kein Opfer. Jetzt bin ich in Aktion.« (MHL 26). Es folgt die wenig originelle Pointe: Die Lackmantel-Domina ist nun dem Geist des Unbekannten verfallen, sie wird zwanghaft – einer anderen Frau gegenüber – den gleichen Psycho-Terror in Szene setzen: »Gewisse Automatismen setzten sich in mir in Bewegung. Etwas bezwingt mich.« (MHL 27)

Im Kontext des Erzählbandes könnte dieser einleitenden Geschichte noch eine andere, implizite Pointe zukommen: Die einzige Norm für sexuelles Verhalten ist *meine* (weibliche) Lust, *meine* (weibliche) Kontrolle, *meine* (weibliche) Machtausübung – alles andere, auch wenn formal identisch, ist ´pervers´. Die facettenreiche Relativierung sexueller Identitäten und Rollenklischees, von der oben die Rede war, gleichwohl der lebensweltliche Hintergrund der realen Geschlechterverhältnisse, verhindert jedoch, daß aus dieser Pointe ein plakativer Streitruf im Geschlechterkampf wird. Ein Beispiel: Die Phantasien und Handlungen des sexbesessenen Mannes in der Geschichte *Ich denke an Sex* (MHL 100-103), der sich in der Straßenbahn am Schenkel einer Unbekannten frotteuristisch aufgeilt, sind im Kontext von Hahns Prosa nicht geschlechtstypisch zu nennen; es könnte sich ebenso gut um eine Frau handeln. (Daher die – zugleich irritierende und lustvolle – Frage nach dem Geschlecht der Figur, die trotz der intensiven sexuellen Phantasien erst auf der zweiten Seite eindeutig gelöst wird: »Ich bin ein phantasievoller Mann.«, MHL 101) Typisch für Hahns Prosa ist jedoch das Schicksal des Mannes: Er muß wegen sexueller Belästigung die Bahn verlassen und sich zu Hause mit Masturbation begnügen. Sein Fazit: »Wie man sich täuschen kann. Es gibt heutzutage wirklich keine lässigen, lasziven, frivolen, sinnlichen, lustbetonten, spontanen Frauen mehr. Schade.« (MHL 103) Ein Verwirrspiel mit der Erwartungshaltung des (männlichen) Lesers: Was sich als Lustentfaltung der zahmeren Variante anbahnt, wird unerwartet unterbunden, die männliche Figur wird um jene Vergnügen gebracht, die den weiblichen Figuren oft zugestanden werden, und der (männliche) Leser wird auf den Gedanken gestoßen: Die Geschlechtsasymmetrie in der fiktiven ist stiller Ausgleich für die Verhältnisse in der empirischen Welt.

Die Spaltung des Bewußtseins und der unbezwingbare Drang, die der sexuellen Perversion im Unterschied zur ´pseudoperversen Inszenierung´ innewohnen, charakterisieren die Ich-Figuren in weiteren drei Erzählungen der Sammlung. Die Zwangshandlungen der Frau in *Der Schnee vor meinem Fenster* (MHL 51–54) folgen dem Diktat der exhibitionistischen und sadistischen Lust; die Phantasien der Ich-Figur in *Der Liebesdiener oder Die kleinen Fallen der Lust* (MHL 66–73) entzünden sich an dem standardisierten Angebot eines Sexshops. Der Lustgewinn der Hahnschen Figuren – ob

erzielt oder verfehlt – ist auf unterschiedlichste Handlungen und Konstellationen angewiesen, die jedoch eines gemeinsam haben: sie vermitteln das Gefühl von Macht und Kontrolle. Welche Art Lustgewinn die Erzählungen selbst erzielen – bei der Schreibenden, bei den Lesenden –, darauf scheint die Erzählung *Die Versuchung der Zukunft* (MHL 82–91) hinzuweisen, der als implizite Poetik eines ´weiblichen Schreibens´ auf der Spur jener von Rick geforderten Materialisierung des weiblichen (pornographischen) Blicks gelesen werden kann. Die »Vision«, die sich im Gehirn der weiblichen Ich-Figur ´festsaugt´ (vgl. oben das Motto der Erzählung) ist ein masochistisches Gelüst mit ungewöhnlichem Anspruch. Eine geeignete Frisörin will sie finden, die ihr physischen Schmerz zufügen und ihr zugleich helfen soll, »die erste Geschichte [ihres] Lebens [zu] schreiben« (MHL 83), eine Geschichte über ihr eigenes Selbst und ihre eigene Zukunft:

> Ich wollte für eine Geschichte recherchieren, und ich beschloß, wirklich eine zu schreiben, eine über mich, vielleicht, oder über einen, von dem ich fürchtete, er zu sein. Wenn ich diese Geschichte schreiben würde, bis zu ihrem Ende, dann würde ich wissen, was mich im Leben erwartet, wenn ich mich nicht trenne von meinen Vorstellungen. (MHL 83)
>
> Ich muß mich ausschreiben, ich muß mich zum Leben hinschreiben. Die anderen entkommen ihrer Vergangenheit nicht und ich nicht meiner Zukunft. Meine Zukunft beginnt in der Gegenwart, und die Gegenwart fülle ich aus mit der Vorstellung meiner Zukunft. (MHL 84)

Vorstellung, Schreiben und Handeln fließen in eins, indem die vorgestellte Zukunft, einmal aufgeschrieben, als präzises »Drehbuch« die kommenden Handlungen und Ereignisse bestimmen soll und im Verlauf der Geschichte tatsächlich zu bestimmen scheint. Vor-geschrieben werden auf diese Weise die Frisörgänge der Erzählerin, die unter dem Vorwand, für »eine Geschichte über den Schmerz« (MHL 87) recherchieren zu wollen, eine Frisörin namens Karin für sich gewinnt; nach Plan laufen auch die lustvollen, orgasmusauslösenden Schnitte ins Gesicht der Erzählerin, mit Messer und Schere, unter Mitwirkung der für die bizarren Seancen sich langsam erwärmenden Frisörin. Ob die Ich-Erzählerin tatsächlich die kommenden Ereignisse vor-schreibt, oder nur vor-plant, ob in ihrem »Heft« tatsächlich »schon alles geschrieben steht« (MHL 88), bleibt ungewiß. Der Ausgang der Geschichte scheint eher das Gegenteil nahezulegen: Die Frisörin spürt Lüste, die ihr in dem Szenario der Erzählerin nicht zukommen, die vor-geschriebene Geschichte gerät dadurch außer Kontrolle, muß umgeschrieben werden, endet mit dem Mord an der Frisörin. Nun wird klar, daß sich Szenario und Wirklichkeit, vor-geschriebene und realisierte Geschichte, nur im Bewußtsein der Erzählerin decken; für den Leser rückt die Vision von der planbaren Zukunft in den Bereich der Phantasmagorie.

Seinen Vorstellungen nachgehen, zum Selbst vordringen, schreibend seine eigene Zukunft entwerfen: Man kann nicht umhin, die Autorin des

Textes beim Schreiben zu sehen. Der manische Duktus, in dem die fiktive Erzählerin ihre Vision von der vor-geschriebenen Zukunft heraufbeschwört und mit dem Bericht über die lustvollen Ereignisse verwebt, die Verbindung von quasi-metanarrativem Kommentar über die Logik des ´Drehbuchs´ und dem Bericht über seine Realisierung, läßt jene kategoriale Grenze verschwimmen, die zwischen Figurenrede und Textaussage, zwischen fiktiver und fiktionaler Geschichte liegt. Hier wie dort scheinen Vorstellen, Schreiben und Handeln in eins zu fallen, wird die abgründige Wahrheit des (sexuellen) Selbst zugleich erdacht, erschrieben und erwirkt – zumindest für den lustvollen Augenblick des narrativen Entwurfs.

5. Romane von Karin Rick: Spielarten der ´reinen Beziehung´

Die produktionsästhetische Macht der sexuellen Phantasie, die in Margit Hahns Erzählungen unverkennbar Regie führt, bringt Karin Rick in ihren öffentlichen Auftritten und Essays explizit zur Sprache, gleichsam als persönliches Bekenntnis zu jenem oben skizzierten Programm einer pornographischen Literatur von Frauen.[68] Rick folgte diesem Programm bisher in mehreren Romanen und Erzählungen.[69] Während Margit Hahn bizarre bis phantastische Machtkonstellationen entwirft, in denen die moralischen Gesetze und das Prinzip der Plausibilität effektvoll suspendiert sind, die Gewalt hingegen als Quelle solitärer Lustgewinnung schlechthin erscheint, entwirft Karin Rick in den hier zu besprechenden Romanen komplexe Beziehungsgeschichten, in denen es in gewisser Weise ebenfalls um den Lustgewinn der Gewalt geht, deren Gestaltung jedoch durchgehend dem Prinzip psychologischer Motivierung und konkreter sozialer Verortung folgt.

Der Roman *Böse Spiele*[70] ist das Psychogramm einer heterosexuellen Liebes- und Haßgeschichte, die sich in mehreren, zeitlich getrennten Episoden in Wien, Paris und Frankfurt abspielt. Das Protokoll dieser Beziehung, sprachlich und psychologisch mit knappen aber präzisen Mitteln gestal-

[68] »Ich lebe Machtphantasien aus, wenn ich Situationen beschreibe, in denen einer der Partner eine sexuelle Abhängigkeit zu dem anderen erlebt, ihm ausgeliefert ist, buchstäblich [...]. Ich identifiziere mich nach Belieben mit dem Opfer oder dem, der befiehlt [...].« Karin Rick, *Pornos – die neue Lust der Frauen*, S. 13.

[69] Außer den unten besprochenen Romanen sind dies: *Sex, Sehnsucht und Sirenen. Erotische Kurzgeschichten.* Tübingen: Claudia Gehrke 1991; *Côte d´Azur. Zwei Frauen – eine Liebesgeschichte. Erzählung*. Wien: Wiener Frauenverlag 1993; *Der Rückfall. Erzählung*. Wien: Milena 1996.

[70] Karin Rick: *Böse Spiele. Roman*. Wien: Wiener Frauenverlag 1991 (in der Folge zitiert als BS und Seitenzahl).

tet, ist durchgehend im Präsens gehalten und folgt der Perspektive der weiblichen Protagonistin Helene. Dank der konsequenten personalen Perspektive[71] können wir unmittelbar verfolgen, wie der Wandel in Helenes Lebenslage und die Entwicklung ihrer Beziehung zu Johann andere Aspekte des Selbst oder des Gegenübers hervorkehren oder erkennen lassen; Aspekte, die nun, in der subjektiven Sicht des personalen Erzählmediums, den Horizont der Wahrnehmung beherrschen. Psychologisch plausibel wird so die Heterogenität und Wandelbarkeit des Selbst- und Fremdbildes und die genuine Widersprüchlichkeit affektiver Beziehungen vor Augen geführt.

Helene, dreißig, angehende Kulturmanagerin und Schriftstellerin, erscheint vor und zu Beginn ihrer Beziehung mit Johann als selbstbewußte, intelligente und attraktive Frau, die ihre sexuellen Reize gekonnt und selbstsicher als Mittel der Verführung und Beherrschung einsetzt. Johann, freischaffender Journalist und Philosoph von Berufung, wird von Helene als hochgebildeter Lebensästhet geachtet, als aufdringlicher Angeber mit schamlosem Macho-Gehabe jedoch auf Distanz gehalten. Sie kommen sich näher in einem tastenden Spiel der Verlockung und Abstoßung, entwikkeln schließlich eine diskontinuierliche, episodenhafte Beziehung, geleitet von widersprüchlichen Wünschen nach Zuneigung und Unterwerfung, Bindung und Distanz. Hatte Helenes durchdringender Blick von Anfang an in Johanns Verhalten die feinen Brüche einer tieferen Unsicherheit ausmachen können, so werden im Verlauf der Beziehung die massiven narzißtischen Lücken im Wesen beider Figuren und die innere Dynamik ihrer ´bösen Spiele´ freigelegt. Helenes ungesicherte berufliche Position im Wiener Kulturbetrieb, ihre schriftstellerischen Versuche und ihre unterschwellige emotionale Bindungslust kehren ihre Unsicherheit und Verletzbarkeit hervor; Johann, im Kulturbetrieb zu Hause, nutzt diese Schwächen als strategisches Mittel der Einflußnahme, Beherrschung und Erniedrigung. Die Sexualität bringt den Ausgleich: Helene ist geil und selbstbewußt, Johann dadurch verunsichert und gehemmt.

Als Johann »bemerkt, daß sie für Schmerz empfänglich ist« (BS 72), wird Sex zum sadomasochistischen Ritual, das von nun an ihre Beziehung prägt. Mit großem psychologischen Feingefühl wird die Innensicht der perversen Gelüste entworfen, werden die einzelnen Spielarten sadomasochistischer Inszenierung in ihrem Verhältnis zu anderen Aspekten der Paarbeziehung entwickelt – von Helenes ekstatischer Hingabe an Schmerz und Gewalt (BS 72ff., 87ff.), über den Lustgewinn des affektlos kontrollierten

[71] Die Intensität der personalen Erzählperspektive variiert allerdings von erlebter Rede bis zu ausgedehnten Dialogen ohne Erzählvermittlung.

Schmerzes (BS 102ff., 126ff.), bis zur Umkehrung der gewohnten Rollen (BS 134ff.). Die Beziehungsgeschichte insgesamt kann gelesen werden als elaboriertes Protokoll der sadomasochistischen Dynamik, wie sie im Buche steht: Narzißtische Lücken sind erkennbar, die es im perversen Ritual zu kompensieren gilt, die ätiologische Bedeutung der Mutter-Beziehung wird angedeutet, Gewalt und Schmerzbeherrschung erweisen sich als Kampfmittel gegen die Angst, Verschmelzungswunsch und Abgrenzungsbedürfnis bekämpfen sich in der Kompromißbildung der inszenierten Gewalt-Liebe, die Grenze zwischen sadistischer und masochistischer Position erweist sich als unscharf.[72]

Das differenzierte Protokoll der Beziehungsgeschichte legt das enorme Gefälle von Stärke und Schwäche, Selbstgewißheit und Selbstzweifel frei, das in beiden scheinbar bruchlos koexistiert. Helene bleibt in der Beziehung jedoch die Überlegene, nicht nur aufgrund der elaborierten Reflexion, die ihrem Bewußtseinshorizont folgt, und die uns Helenes Innenleben, Johanns Verhalten und die Entwicklung der Beziehung mit dem durchdringenden Blick Helenes sehen läßt. Überlegen ist Helene im Umgang mit ihren Schwächen, in der Beherrschung ihrer Defizite: Helene gesteht sich das Verlangen nach Hingabe und Geborgenheit ein, Johann wird von der Bindungsangst beherrscht; Helene ist weniger abhängig von der paraphilen Symptomatik als Johann, für den die sadistischen Praktiken zur Voraussetzung für sexuelle Lust werden. Selbst in der masochistischen Rolle bleibt sie ihrem Peiniger überlegen, dank der oszillierenden Identifikation und der souvärenen Situationskontrolle:

> Sie ist nicht mehr sie selbst, wenn er sie schlägt. Sie ist er. Er, der schlägt, geschlagen wird. Erst wenn sie es nicht mehr aushält und will, daß von ihm Zärtlichkeit kommt, ist er wieder der andere, der vor ihr, der, der sie hegen und wiegen soll. (BS 95)
>
> Durch ihre Zuneigung dominiert er. Sie läßt zu, daß er die Situation beherrscht und ahnt in jeder Sekunde, daß er das nie kann, sich selber immer dazu verurteilt, sich zu ducken und zu unterwerfen. Sie gefällt sich darin, ihn übermächtig werden zu lassen und der Willkür seiner Zärtlichkeiten ausgesetzt zu sein, die bis zum Schmerz sich steigern. (BS 95f.)

Wie denken die Figuren über ihre sexuelle Paraphilie, wie fügt sie sich in ihren Lebensentwurf? Johann sorgt sich um sein Ansehen als linker Intellektueller, das mit dem Bekantwerden seiner sadistischen Praktiken gefährdet wäre, und er verdrängt die eigene paraphile Neigung, indem

[72] Vgl. Gunter Schmidt, *Das Verschwinden der Sexualmoral* (wie Anm. 12), Kapitel 6; sowie Nikolas Bauer: *Psychoanalytische Theorie sexueller Perversionen*. In: Sigusch, *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung* (wie Anm. 27), S. 222–240.

er sie zunächst ausschließlich Helene und ihrer selbstbewußten, ´obszönen´, eben ´perversen´ Sexualität zuschreibt, in das Repertoire seiner gegen Helene gerichteten Beleidigungen aufnimmt und damit abzuwehren sucht. Helene stört sich nicht an der ungewöhnlichen Form ihrer sexuellen Befriedigung und nimmt sie als integralen Bestandteil der Beziehung: »– Du findest dich also nicht pervers, Helene? Das ist alles ganz normal?/ – Ganz normal, und mir geht´s herrlich.« (BS 97)

Die abschließende Episode der Beziehung, die am letzten Tag der Buchmesse in Frankfurt spielt, wirft ein bezeichnendes Licht auf den Charakter der Beziehung. Nach monatelanger Trennung begegnen sich die beiden an einem Messestand und verbringen den Abend im Taumel gegenseitiger Zuneigung. Die Karten der Lebenslagen und Verhaltensmuster sind noch einmal gründlich gemischt: Helene hat in der Arbeit inzwischen Fuß gefaßt und bietet Johann keine Angriffsfläche mehr; Johann verzichtet auf die Inszenierung seiner Überlegenheit und das übliche Konkurrenzgehabe, er nimmt sie als ganze Person, gesteht gar seinen Respekt vor ihrem Intellekt und die Angst vor der Stärke ihrer Persönlichkeit; er gebärdet sich zuvorkommend, leidenschaftlich, ja verliebt – und ohne Züchtigung kommt er zur Erektion. Ein Höhepunkt seines Übermuts ist die Rede von Liebe, deren Abwehr sonst sein Programm war: »– Weißt du, daß wir ein klassisches Liebespaar sind?, sagt er übermütig./ – [...]/ – Mit allem, was dazu gehört, Anziehung, Abstoßung, sich zurückziehen vor dem anderen.../ – Wer sagt das?/ – Jemand, der uns gut kennt.« (BS 162) Helene bleibt jedoch skeptisch:

> Mit der gleichen Stimme, mit der er sie sonst kränkt und erniedrigt und sie obszön und geil findet, pervers, sagt er ihr, daß man fast nur sie lieben soll, ´man´ und ´soll´ und ´fast´. Weil ihm jemand anderer ein Resumé geliefert hat über ihn und sie, ist ihre Geschichte real. Weil sie erzählbar ist, nachzuvollziehen, zu vergleichen, darf er an sie glauben. Jemand sagt ihm, daß das Liebe ist, was sie einander antun, und schon sind sie zum Liebespaar geworden. Klassisch! Soll sie etwa glauben, daß die großen Liebenden der Welt in ähnlicher Weise aneinander vorbeigegriffen haben?« (BS 164)

Durch die Bemerkung einer Außenstehenden in das Repertoire der bekannten, nachvollziehbaren Verhaltensmuster eingefügt, kann die zerfahrene Beziehung zu Helene auch in Johanns Sicht vorübergehend die Anstößigkeit des sozial suspekten Verhaltens verlieren und vom Unbehagen ob seiner Unzulänglichkeit im Beziehungsleben befreit werden. Die Bemerkung vom ´klassischen Liebespaar´, die in Helenes und in des Lesers Sicht freilich bitter-ironisch klingt, trifft in einem bestimmten Sinne dennoch zu. Eine Beziehung, die sich ohne Vorstellung von Dauer und Verpflichtung, in unsteten Episoden, im hektischen Kampf um Anziehung und Abstoßung erschöpft, eine Beziehung, die eigene Regeln und Rituale entwirft für eine

Leidenschaft, die durch lange Trennung säuberlich von Leib und Seele gehalten und zugleich im Letalzustand des ewig Neuen konserviert wird – ´klassisch´ ist diese Beziehung im Sinne ihrer zeitgenössischen Typik: ein extremer Modellfall der ´reinen Beziehung´.

Ein festes Paar, gar ein liebendes, wird aus den Episodenspielern freilich nicht werden, die Beziehung selbst scheint ein Ende zu nehmen. Das neuerlangte Selbstvertrauen Helenes und die ungewöhnliche Umgänglichkeit Johanns – der heute seiner Ängste und Hemmungen weitgehend enthoben scheint, offen von seinen Schwächen spricht, einer verschwommenen Idee der Liebe verfällt, mit seinen paraphilen Wünschen unverkrampft und spielend umgeht –, bringen die Verhältnisse ins Schwanken. Helene scheint die fragile Machtkonstellation und die bisher herrschenden Affekte in dem Kampf um Bindung und Abwehr, um Fremd- und Selbstbeherrschung nicht entbehren zu können. Die Fronten sind verwischt, die Leidenschaften entschärft und durch nüchterne Skepsis überlagert; die bösen Spiele, noch gestern als todernst empfunden, haben nun jeden Reiz verloren. Zeit zum Aufbruch: »Es ist, als würde sie draußen etwas versäumen, wenn sie noch länger reglos hier liegt.« (BS 182).

Noch radikaler in der Umsetzung des Programms einer selbstbestimmten und subversiven weiblichen Erotik ist der bislang letzte Roman der »potenteste[n] frauengeneigte[n] Autorin im Lande«.[73] Die Handlung des Romans *Sex ist die Antwort*[74] spielt in der Wiener Frauenszene der frühen 1990er Jahre, die Geschichte kreist um das lesbische Liebesdreick zwischen der Ich-Erzählerin, ihrer ehemaligen, noch immer begehrten Freundin Felicitas und ihrer jetzigen Geliebten Kaye, einer sadomasochistisch veranlagten pornographischen Künstlerin. Mit dem gleichen Gespür für psychologische Nuancen wie in ihrem ersten, auf die Innenansicht einer einzigen Beziehung konzentrierten Roman, entwirft die Autorin hier ein Panorama von Konstellationen, Gefühlslagen und sexuellen Lüsten, die allesamt auf einer Neuordnung der gewohnten sexuellen Identitäten, Beziehungsmuster und Praktiken beruhen, und doch allesamt um die wohlbekannten Phänomene der Liebe kreisen. Als Beitrag zur Affirmation weiblicher Sexualität ist der Roman in dreierlei Hinsicht radikal: zum ersten in der Darstellung männerfreier Beziehungsformen, zum zweiten in der pornographischen Darstellung sexueller Akte und der expliziten Thematisierung weiblicher Pornographie, zum dritten in der hedonistischen Bejahung sexueller Perversionen als klinisch und ethisch neutraler Bestandteile des sexuellen Lebensstils.

[73] Aly Machalicky: *Sex ist die Antwort. Warum Karin Rick die potenteste frauengeneigte Autorin im Lande ist*. »Xtra« 8, 17. 8. 2000, S. 19.

[74] Karin Rick: *Sex ist die Antwort.* Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke 1999.

Geht es in dem Roman *Böse Spiele*, mittels der scharfsichtigen Anamnese einer heterosexuellen Beziehung, um die implizite Decouvrierung trivialmythischer Geschlechtsstereotypen in Sachen Machtgefälle, Rollenverhalten und geschlechtsspezifische Sexualität, so werden im Roman *Sex ist die Antwort* die heterosexuellen Beziehungsmuster und Stereotype völlig ausgeblendet zugunsten der selbstbestimmten und variationsreichen Formen lesbischer Liebe, unter besonderer Berücksichtigung sadomasochistischer Praktiken. »Die lesbische SM-Sexualität, als ritualisierte, kontrollierte Form von Gewalt« – so Karin Rick in dem bereits zitierten Essay – trage für die Beteiligten sicher »weit mehr zum Exorzismus gesellschaftlicher Zwänge« bei, »als so viele andere Arten, Geschlechtsverkehr zu betreiben«, sei aber »nur eine der Möglichkeiten, wie Frauen in sexuellen Darstellungen das Gefühl von Macht und Ohnmacht inszenieren können, ohne auf existierende männlich geformte Muster zurückgreifen zu müssen [...].«[75] Der Verzicht auf »männlich geformte Muster« und der dadurch erzielte »Exorzismus gesellschaftlicher Zwänge« bleibt in der fiktionalen Prosa der Autorin glücklicherweise impliziter Effekt, mündet nicht in einem Pamphlet gegen die ´Zwangsheterosexualität´. Die lesbische Liebe – dargestellt als ´reine Beziehung´ par excellence, gebeutelt vom Wandel der Gefühle, den Launen des sexuellen Begehrens, nicht zuletzt auch von den bösen Spielen um Macht und Beherrschung – erscheint nicht als idyllischer Gegenentwurf zu den »männlich geformten Mustern«, sondern allenfalls als selbstbestimmtes ´Chaos der Liebe´ (Beck/Beck-Gernsheim), jenseits der präformierten Zwänge und der vorprogramierten Leiden der heterosexuellen Tradition.

Die pornographischen Darstellungen in diesem Roman lassen nichts zu wünschen übrig: sie machen ernst mit der Forderung nach einer weiblichen Pornographie, die keine moralischen und ästhetischen Tabus kennt, sind jedoch integraler Teil des psychologisch hochdifferenzierten Berichts über das Liebesleben der Ich-Erzählerin. Die sexuellen Begegnungen zwischen der Ich-Figur und der Leder-Domina Kaye steigern sich zu Lustprotokollen, deren Drastik und Obszönität nicht zu überbieten sind: umgeschnallte Riesendildos, Fesselvorrichtungen und andere Requisiten in vollem Einsatz, die triefenden Organe auf Hochtouren, die Physiologie und die Psychologie der Lust unter der Lupe – und all dies, dank literarischer Qualität, nachvollziehbar und erregend auch für den milieufremden Leser, der in den ungewöhnlichen Lustprofilen allenfalls eine verblüffende Neuordnung freigesetzter sexueller Fragmente erkennt. Eine spezifisch

[75] Karin Rick, *Pornos – die neue Lust der Frauen*, S. 13.

weibliche Pornographie wird in dem Roman jedoch nicht nur vorgeführt, sondern auch ausdrücklich thematisiert: Kaye ist eine kontroverse pornographische Künstlerin, hinter deren hyperrealistischen Skulpturen ein ästhetisches Programm steht (vgl. die Kapitel *Die Galerie* und *Doppelgängerinnen*).

In der Beziehung zu Kaye entwickelt die Ich-Figur ihre sexuellen Vorlieben, realisiert ihre sexuellen Phantasien:

> [Kaye] wird nicht wie Felicitas meine Sexualität heruntermachen – obwohl Felicitas nur eine vage Ahnung von meinen inneren Bildern hat, von meiner tatsächlichen Perversion, meiner wirklichen Geilheit, dem Fetzigen, Ordinären, Vulgären, Häßlichen, Unanständigen, Fotzen- und Futhaften, dem Dreck, dem Abschaum, in dem ich mich in meiner Phantasie suhle, und nun endlich auch mit einer Frau im realen Leben, mit einer, bei der ich mich auch geborgen fühlen kann.[76]

Mit hergebrachten Formeln wie Exhibitionismus und Sadomasochismus ist dem Profil dieser Vorlieben nicht eigentlich beizukommen; man müßte schon die feine Dynamik der Lust beschreiben, die in den einzelnen Konstellationen und Praktiken zum Ausdruck kommt. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist das Selbstbild der Erzählerin und der Status dessen, was sie als Perversion bezeichnet. Während man in den sadomasochistischen Ritualen der *Bösen Spiele* noch – definitionsgemäß – eine ´erotische Form von Haß´ und einen sexualisierten innerpsychischen Konflikt mit kompensatorischer Funktion erkennen konnte, geht es in den entsprechenden Ritualen in *Sex ist die Antwort* nunmehr um den besonderen Lustgewinn sexueller Fragmente, die mit Grenzsituationen, mit Tabubruch, mit moralischer oder ästhetischer Deviation zu tun haben. Aus dem Kampf der Geschlechter entlassen, kann die sexuelle Obsession vollends der Regie einer hedonistischen Moral unterstellt werden.

6. Franzobel, *Scala Santa*: Perversion als Weltzustand

In den bisher besprochenen Texten wird die sexuelle Perversion als frei verfügbares Versatzstück des sexuellen Lebensstils thematisiert (Turrini, Rick) oder aber die kategorialen Grenzen der Deviation verschwinden im lustvollen Arsenal gewalttätiger und exzentrischer Sexualität (Hahn). Wie aus einer anderen Welt muten uns dagegen Texte an, in denen die Qualen der sexuellen Sucht oder die Opfer gewalttätiger Formen klinischer Para-

[76] Rick, *Sex ist die Antwort*, S. 26.

philie thematisiert werden. Von den Schrecken pädophiler Mißhandlung und ihren langfristigen Folgen für die Opfer handeln zum Beispiel die Romane von Elfriede Czurda.[77]

Die Welt der alltäglichen ´Neosexualitäten´ und die Welt der gewalttätigen Perversion decken sich in Franzobels Roman *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt*.[78] Die gesamte Arena der ´frei flottierenden Erotik´ (Bauman) samt ihrer Schattenseiten erscheint hier als Sinnbild einer allseitig perversen und moribunden Welt. Die Ereignisse in dieser bitterbösen, von zügelloser Phantasie und abgründigem Sprachwitz überschäumenden Groteske fügen sich nur scheinbar zu einer verwickelten Kriminalgeschichte mit verschlüsselter apokalyptischer Botschaft: Es geht um ein ironisches Spiel mit den Schemata narrativer Sinnstiftung. Getragen wird die Handlung von einer »Wust an Personen«, einer »Legion von Deppen, die im Tran ihrer Vorstellungen tümpeln« (SS 57), von lauter grotesken, fratzenhaften, den absurdesten Obsessionen und Idiosynkrasien ausgelieferten Figuren.

Zeichnen sich in dem »Tran ihrer Vorstellungen« oftmals die satirisch überzeichneten Klischees einer ´österreichischen´ Mentalität ab (´typische´ Charaktermerkmale, Katholizismus, Anti-Heimat-Attitüde, Antisemitismus), so erkennt man in ihren sexuellen Obsessionen oder erlittenen ´Triebschicksalen´ den Nachhall authentischer Sex-Skandale der letzten Jahre und eine umfassende Karikatur der herrschenden sexuellen Verhältnisse. Die rhetorisch überhöhten Liebessehnsüchte der (weiblichen) Figuren werden durch schauerliche Ehe- und Mißbrauchsgeschichten konterkariert;[79] die krude Darstellung alltäglicher pädophiler Gelüste und Vergewaltigungen scheint den Mißbrauchsalarm unserer Tage beim Wort zu nehmen; der transsexuelle Pfarrer Hutwelker ist ein Sinnbild der schleichenden Aufhebung der Zweigeschlechtlichkeit: vor Jahren operiert von Frau zu Mann, Mutter eines erwachsenen Sohnes, hegt er nun den geheimen Karrierewunsch, »als erste Frau Papst zu werden« (SS 379); und die Innenansicht eines Pornoladens – die kunterbunte Welt der Angestellten, Lieferanten und Kunden – läßt das verbale und sadomasochistische Duell des Turrinischen Paares (vgl. oben, Kapitel 3) als idyllische Zweisamkeit erscheinen. Einzugsgebiet für die geilen Lüste der Franzobelschen Triebautomaten ist jedoch nicht nur der Pornoladen, sondern ein Sexmarkt,

[77] Elfriede Czurda: *Kerner. Ein Abenteuerroman*. Reinbek 1987. – *Die Schläferin. Roman.* Reinbek 1997.

[78] Franzobel [Stefan Griebl]: *Scala Santa oder Josefine Wurzenbachers Höhepunkt. Roman.* Wien 2000. – In der Folge zitiert als SS und Seitenzahl.

[79] Siehe vor allem das Kapitel *Das Jawort,* SS 105–137.

so groß wie die Stadt Wien – ist doch die Rede von Peep-Shows, der illegalen Dildo-Produktion in der »bundesstaatlichen Prothesenwerkstatt« (SS 75) usw., und besteht doch der kürzeste Heimweg der verliebten Anna Wurzenbacher in der Roland-Episode »aus Ausländerstrich, französischem Studentenviertel, Drogenstrich, Kalauerplatz, Schwulenmeile, Kinderstrich, Perversenzeile usw. [...].« (SS 132)

Zwischen der gewalttätigen Perversion und anderen sexuellen und nichtsexuellen, absurden oder nur grotesk überzeichneten Neigungen und Gewohnheiten der Figuren besteht kein prinzipieller, nur ein gradueller Unterschied. Der organisierte pädophile Mißbrauch minderjähriger Ministranten durch Bischof Finocci, die nekrophile Neigung des Leichenwäschers Luipold Nehoda oder Hugo Wurzenbachers Vergewaltigungen seiner Kinder und die grauenvolle Entsorgung seiner toten Frau, nebst sexuellem Mißbrauch der verwüsteten Leiche, sind Höhepunkte des Grauens auf einer gleitenden Skala obsessiver Lüste, lächerlicher Fixationen und absurder Heilskonzepte, die zusammengenommen eine karnevaleske Welt mit verkümmertem Moralempfinden bei gleichzeitiger Hypertrophie der Heilsrhetorik ergeben.

Die überbordende Heilsrhetorik ist Teil einer umfassenden transzendentalen Perspektive, die es möglich macht, der omnipräsenten und banalisierten Sexualität unserer Tage noch einmal den Reiz der Obszönität abzugewinnen und in das Bild einer allseitig pervertierten Welt einzufügen. Die transzendentale Perspektive umfaßt zum einen den weltanschaulichen Horizont der Figuren, zum anderen die Sinnkonstitution durch die narrative Instanz. Versatzstücke der christlichen Heilslehre, einschlägige Lebensformen und Rituale geistern durch die Handlung als hohle Attrappen einer sinnentleerten Transzendenz, blasphemisch konterkariert durch die ungezügelten Triebe und Obsessionen der Narrenschar. Die Palette reicht von der Totenmesse bis zum Ehesakrament, vom Bibelzitat bis zur Gebetformel, von der Beichte bis zur religiösen Ekstase einer Stigmatisierten, von den »Anfangsjägern« (SS 252) und dem heiligen Jahr 2000 bis zu missionierenden Zeuginnen Jehovas. Die Handlung endet in Rom, auf den Stufen der Heiligen Stiege, wo Gläubige kniend um Sündenreinigung beten; darunter Komissar Ponstingl-Ribisl, in dessen Bewußtsein die einschlägigen Gebete mit obszönen Assoziationen wechseln.

Die narrative Instanz, die das phantastische Handlungsknäuel in auktorialer Erzählperspektive aufwickelt und kommentiert, ist die Marmor-Statue von Papst Pius IX, der neben der Pietà, dem Ecce homo und »fünf Jesüssern« die Heiligen Stiegen zu Rom säumt. Der Bericht des allwissenden Pius ist also Binnenhandlung, sein Gespräch mit den neugierigen steinernen Kollegen die Rahmenhandlung der Erzählung. Transzendental ist nicht nur die Erzählperspektive zu nennen, die alle Register narrativer Allmacht zieht – vom meta-narrativen Kommentar bis zum personalen

Bewußtseinsprotokoll –, sondern auch der metaphysische Sinnhorizont, der in der Rede von der narrativen und eschatologischen Prädestination der fiktionalen Schicksale, von symbolischen und esoterischen Bezügen, von der verschlüsselten Ordnung eines übergreifenden Palindroms und der ´großen Gleiche´ der Geschichte,[80] nicht zuletzt in der Bestätigung christlicher Dogmen und der ausdrücklichen Beschwörung des eschatologischen Weltendes (SS 279f.) entworfen wird. Freilich – wie könnte es anders sein –, die metaphysischen Entwürfe auf der Ebene der narrativen Vermittlung sind ebensolche Attrappen, wie es die christlichen Heilskonzepte und Lebensformen in der Binnenhandlung sind. Die prädestinierte Ordnung der Geschichte führt die Rätsel den absurdesten Lösungen zu, das Chaos wird als Weltprinzip bestätigt, die Instanzen des Jüngsten Gerichts (Gott, Pius und die Heiligen, SS 279f.) sind grotesk und jämmerlich wie die Menschen, denen das Gericht zugedacht ist; und der Marmor-Papst und seine steinernen Zuhörer, die der Geschichte von den irdischen »Idioten« und »Deppen« folgen, sind lächerlich und lüstern wie diese selbst, sind sie doch Bewohner derselben Welt. So erweist sich die »Chronik vom nicht stattfindenden Glück«, als welche die Geschichte angekündigt wird (SS 13), letztlich als Chronik vom ausbleibenden Sinn, deren einzige Erkenntnis jener Lehre gleichkommt, die Pepi Wurzenbacher auf ihrem »Höhepunkt«, nämlich dem Höhepunkt ihrer Karriere als »Queen« eines Pornokonzerts, aus ihrem Leben zu ziehen weiß:

> Daß jeder Mensch ersetztbar war, ihn niemand liebte um seiner selbst willen, man, wenn erst die Konvention weggeschabt war, nur auf Haß stieß, Neid und Selbstgefälligkeit. Alles was die Menschheit tat, war falsch, hatte zu Katastrophen nur geführt, zu Killerviren, zum Ozonloch und zu Aids. Alles was erreicht war, war ein Fehler. Sinnlos jeder, überflüssig. Lauter Mißverständnisse. (SS 287)

Eine abgründig böse Welt, die gleichwohl ohne ihre zu Kulissen verkommenen Jenseitsvorstellungen nicht auskommen kann und pflichtbewußt ihre sinnentleerten Rituale zelebriert – eine solche Welt kann mit bestem Grund pervers genannt werden, hintergeht sie doch konsequent und gründlich jene Normen, auf denen sie zu ruhen vermeint. Kein Zufall, daß in dieser allseitig pervertierten Welt gerade das Schreckbild der sexuellen Perversion in ihrer herkömmlichen, umfassenden Bedeutung – als lüsternenfesselter, solitärer oder zerstörerischer Sexualtrieb – den Höhepunkt der blasphemischen Normverletzung bildet. Vor dem grell überzeichneten Horizont der katholischen Moral hebt sich die fleischliche Sünde mit be-

[80] Siehe das letzte Kapitel: *Die große Gleiche*, SS 347–394.

sonderer Deutlichkeit ab und kann so die Fallhöhe zwischen seelenlos zelebriertem moralischem Dogma und amoralischer Lebenspraxis mit besonderem Nachdruck vor Augen führen.

7. Ausblick

Mit dem Verblassen sexueller Tabus, mit dem Verschwinden einer allgemein verbindlichen Sexualmoral zugunsten der Aushandlung interner Normen, mit der Relativierung der Grenze zwischen sexueller Störung und sexuellem Lebenstil, kurz: mit dem Einzug der Perversion in den Alltag ändert sich natürlich auch das Interesse an ihrer Darstellung im Bereich der literarischen Fiktion. In den hier besprochenen Texten wird mit der Thematisierung weniger üblicher Formen sexueller Lust nicht das Verschwiegene und Verdrängte einer normfixierten und sexualfeindlichen Gesellschaft zur Sprache gebracht, sondern vielmehr das allzu Präsente beim Wort genommen, um ihm neue Einsichten, neue Lüste oder neue Schrecken abzugewinnen. Eine andere Vorstellung von Sexualität und Gesellschaft vermitteln freilich jene (hier nicht besprochenen) Texte, die sich mit den Leiden der klinisch Süchtigen oder den Schrecken des paraphilen sexuellen Mißbrauchs auseinandersetzen und damit sehr wohl in Bereiche des Verschwiegenen und Unterdrückten vordringen. Solche Texte führen die Minimalkriterien sexueller Normalität unserer Tage vor Augen: die Vermeidung des subjektiven Leidens und die Achtung des Konsensgebots.

Das Schrumpfen der Sexualnorm und die Ausdünnung des Begriffes der Perversion entläßt die sexuellen Paraphilien in das Einzugsgebiet des Lebensstils und auf den freien Markt der ´sexuellen Fragmente´. Mit der Auflösung der Grenze zu anderen Praktiken und Lebensformen ergeben sich vielfältige Möglichkeiten der Funktionalisierung und Sinngebung, von der gewöhnlichen kommerziellen Nutzung bis zur Einbindung in neue sexuelle Leistungs- und Lustnormen. Gilt die funktionale und interpretative Pluralisierung als Prinzip der sexualhistorischen Entwicklung, dann gilt sie erst recht als Möglichkeit literarischer Gestaltung. Dies dürfte durch die wenigen hier durchgeführten Analysen exemplarisch belegt worden sein. Turrinis Stück spricht von dem kommerziell standardisierten paraphilen Ritual, das zum provisorischen Wundpflaster für persönliche Defizite und zum Artikulationsschema kollektiver Ressentiments im Geschlechterkampf wird. In Margit Hahns Erzählungen verschwindet die kategoriale Grenze zwischen üblicher und devianter Sexualität, da die facettenreiche Neuordnung sexueller Identitäten und Rollenklischees mit der Aufhebung moralischer und sexueller Normen einhergeht und die sexuelle Gewalt zur ubiquitären Lustquelle wird. In den Romanen von

Karin Rick erscheinen ungewöhnliche sexuelle Vorlieben als Versatzstükke des sexuellen Lebensstils und integrale Bestandteile der ´reinen Beziehung´. Die sadomasochistischen Rituale der *Bösen Spiele* folgen dem asymmetrischen Kräfteverhältnis einer heterosexuellen Liebes- und Haßbeziehung und der Dynamik eines sexualisierten innerpsychischen Konkflikts; in *Sex ist die Antwort* folgen die entsprechenden Rituale nunmehr der Regie einer hedonistischen Moral, die sich die luststeigernde Kraft der noch verbliebenen Möglichkeiten der Tabuverletzung nutztbar macht. Franzobel schließlich gelingt es in seiner komischen Groteske, der exzentrischen Sexualität noch einmal das grelle Gewand des obszönen und blasphemischen Normkontrastes überzuziehen und sie in dieser Gestalt einzufügen in die apokalyptische Botschaft vom selbstverschuldeten Untergang der unmündig gebliebenen Menschheit.

In einem Aufsatz über die Liebesthematik in der damals neuesten deutschsprachigen Literatur stellte Volker Hage Ende der 1980er Jahre lapidar fest: »Keine Romane und großen Geschichten mehr, nur noch Träume und Alpträume, ins Leere zielende Besessenheiten.«[81] ´Das ganz normale Chaos der Liebe´ (Beck/Beck-Gernsheim) hat die große Liebesgeschichte, sei sie glücklich oder unglücklich, in den Bereich des Trivialmythos verdrängt – und dies wird vermutlich so bleiben. Doch kein Grund zur Klage: Jenseits von klassischer Liebe und großer Leidenschaft (was immer das sein soll) existiert eine Vielfalt von Liebes- und Beziehungsformen, die im Leben nicht nur Leid und in der Fiktion nicht nur Tristesse bedeuten. Diesen Befund bestätigt sogar das Motiv der sexuellen Perversion.

[81] Volker Hage: *Ferne Frauen, fremde Männer. Neue deutsche Prosa zu einem alten Thema*. In: ders.: *Propheten im eigenen Land. Auf der Suche nach der deutschen Literatur*. München 1999, S. 38–48 (45). Erste Veröffentlichung 1987.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 141–157

DEUTSCHE WOCHENTAGSNAMEN

Tomislav TALANGA
(Universität Osijek)

I.1. Die Lage in der modernen deutschen Hochsprache

In der modernen deutschen Hochsprache existieren acht Bezeichnungen für die seit Alters her in Europa übliche Siebentageeinteilung, wobei der siebente Tag zwei mehr oder minder gleichberechtigte und von der Hochsprache anerkannte Formen besitzt:

1. *Sonntag* 2. *Montag* 3. *Dienstag* 4. *Mittwoch* 5. *Donnerstag* 6. *Freitag* 7. *Samstag / Sonnabend*

Es handelt sich um die Formen *Samstag* bzw. *Sonnabend*, die zwar beide von der Hochsprache anerkannt sind, die jedoch zu diatopischen lexikalischen Erscheinungen gezählt werden, d.h. dass sie jeweils alleine in einer geschlossenen Sprachlandschaft üblich sind.[1] *Sonnabend* ist üblich im ostmitteldeutschen (teils auch wmd.) und im niederdeutschen

[1] Vergleiche dazu im Anhang die betreffende Sprachkarte entnommen dem: *Deutschen Wortatlas (DWA)*, hg. v. W. Mitzka und L. E. Schmitt. Bde. 1–20. Gießen 1951–1973.

Zusammenfassung

Der Beitrag analysiert die heutigen deutschen Wochentagsnamen, ihre Varianten in der Hochsprache für den 7. Wochentag und die Varianten in den heutigen Mundarten. Es wird im zweiten Teil auf kulturgeschichtliche Aspekte ihrer Entstehung und Entwicklung im lateinisch-christlichen Kontext hingewiesen, wobei auch Parallelen aus anderen germanischen Sprachen herangezogen werden. Im Hintergrund stehen die wichtigsten etymologischen und die Wortbildung betreffenden Momente.

Gebiet und *Samstag* im restlichen Teil des deutschen Sprachraumes. Abgesehen von Mischerscheinungen entlang der Isoglosse selbst, übernehmen die beiden Formen in ihren jeweils geschlossenen Gebieten alle semantisch-syntaktischen Funktionen, die den siebenten Wochentag betreffen. Hier muss man natürlich die Verwendung der beiden Formen in idiomatisierten Umgebungen (Phraseologismen, Redewendungen, Sprichwörter) außer Acht lassen, da sie anderen Gebrauchsregeln unterliegen. Administrative Eingriffe sind möglich, die die eine oder die andere Form bevorzugen, wie z.B. in den siebziger Jahren in der (ehemaligen) BRD, als der Deutsche Bundestag an einem Samstag/Sonnabend im Monat das Recht auf Ganztagsöffnung von Einkaufsgeschäften einräumte und dies *der lange Samstag* nannte.

Von der Wortbildung her sind alle acht Wochentagsnamen Komposita, wobei nur der 4. Tag *Mittwoch* durchsichtig ist, alle anderen dagegen zählt man zu sogenannten verdunkelten Komposita. Der 3. Tag *Dien*stag und der 6. Tag *Frei*tag haben irreleitende Bestimmungswörter, die volksetymologisch an Simpliza *Dienst* und *frei* angelehnt sind, was natürlich historisch unbegründet ist. Beim vierten Tag ist das Grundwort *-Woch*(e), das als feminines Substantiv offensichtlich unter Systemzwang anderer Wochentage maskulinisiert worden ist, und bei der Variante für den 7. Tag *Sonnabend* ist das Grundwort *Abend*, während bei restlichen sechs Tagen das Grundwort *-Tag* ist. Für die Form *Sonnabend* geht man von der Annahme aus, dass sie ursprünglich *Sonntagabend* geheißen hat, aber ihr mittleres Glied *-tag-* sehr früh eingebüßt hat[2] (bereits: ahd. *sunnûn âbend* – mnd. *sunnâbend*).

I.2. Die deutschen Mundarten

DIENSTAG: *Zinstag/Ziestag* (schwäb.-alem.) ; *Ertag* (bair.) ; *Aftermontag* (kl. Gebiet westl. von München)
MITTWOCH: *Gudenstag*(g < w) im Nordwesten am Niederrhein[3]
DONNERSTAG: *Pfinztag* (bair.-österr.)
SAMSTAG/SONNABEND: *Sater(s)tag* (im Nordwesten am Niederrhein)

In den deutschen Mundarten leben noch sechs Formen für insgesamt vier Wochentage. Hier haben wir eine interessante Erscheinung im Oberdeutschen, für *Dienstag* gibt es nämlich noch drei Formen, die in den

[2] F. Kluge: *Etym. Wb. der dt. Sprache,* 1883. 21. Aufl., Berlin 1975. S. 623.
[3] W. König: *dtv-Atlas zur dt. Sprache*, München 1978, S. 187.

Mundarten noch geläufig sind. Im schwäbisch-alemannischen Raum lebt noch die Form *Zinstag/Ziestag* mit zahlreichen Varianten, im Ostoberdeutschen (Bayern-Österreich) ist *Ertag* (auch *Erchtag*, *Mertag* usw.) zu hören. Zwischen *Ertag*- und *Ziestag*-Gebiet (westlich von München) schiebt sich der dritte mundartliche Ausdruck *Aftermontag* (ahd. *after* 'nach', 'hinter'), der noch gelegentlich auf dem Lande geläufig ist. Alle drei Formen sind verdunkelte Komposita, deren Bestimmungswörter semantisch und formal undurchsichtig sind, und mit herkömmlichen synchronen Mitteln nicht zu deuten sind. Die Form *Zinstag* hat sich volksetymologisch an *Zins*(en) angelehnt.

Für den 4. Wochentag (Mittwoch) lebt noch auf dem Lande im Nordwesten am Niederrhein die Form *Gudenstag*, die bloß über einen stark dialektal-folkloristischen Gebrauchswert verfügt, und mundartlich annähernd ['χudnsdaχ] ausgesprochen wird. Dieses ebenfalls verdunkelte Kompositum hat langfristig kaum Überlebenschancen, weil die heutige Form durch die wiederum volksetymologisch motivierte Lautsubstitution im Anlaut (g < w) einen aussichtslosen Konkurrenzkampf mit der weit frequenteren Grußformel *Guten Tag* aufgenommen hat. Die hochsprachliche Grußformel lautet nämlich in niederrheinischer Mundart etwa *Guden Dag* ['χudn 'daχ], so dass die lautliche Opposition auf das Fugenmorphem -s- reduziert ist.

Für den 5. Wochentag (Donnerstag) lebt noch mundartlich im Ostoberdeutschen d.h. im bayerisch-österreichischen Raum die Form *Pfinztag*, die sich im ost- und südösterreichischen Raum volksetymologisch an *Pfingsten* angelehnt hat und *Pfingstag* lautet.[4] Es handelt sich um ein verdunkeltes Kompositum, das wie alle anderen im zweiten Teil des Beitrags behandelt wird, der kulturhistorische und etymologische Momente in den Vordergrund rückt.

Für den 7. Wochentag (Samstag/Sonnabend) ist am Niederrhein und in Westfalen mundartlich die Form *Sater(s)tag* geläufig, die jedoch zahlreiche Varianten hat: *Sa(a)terdag(g)*, *Sauterdag*, *Soaterdag*, *So(a)sdag* usw. Das ebenfalls verdunkelte Kompositum hat eine Stütze im benachbarten Niederländischen, wo die äquivalente Form *zaterdag* lautet.

II.1. Kulturgeschichtliche Hintergründe

Den alten vorchristlichen Hochkulturen im Orient haben wir vieles zu verdanken, unter anderem die Siebentagewoche, die bei den Babyloniern

[4] Vergl. dazu im Anhang die betreffende Sprachkarte: entnommen dem *dtv-Atlas zur dt. Sprache*, a.a. O., S. 189.

den sieben Planetengöttern zugeordnet wurden. Die damals bekannten Planeten, zu denen auch Sonne und Mond gerechnet wurden, genossen göttliche Verehrung. Juden als Monotheisten übernahmen zwar die Siebentagewoche, die sie sogar in die Schöpfungsgeschichte eingebaut haben, die einzelnen Wochentage jedoch wurden von polytheistischen Zuordnungen jeweils einem Planetengott befreit und vereinfacht gezählt: der erste, zweite Tag nach *Sabbat* usw. (heb. *šabbâth* = 'Feiertag'). Polytheistische Griechen kamen mit der Siebentageeinteilung in Berührung während und nach den Feldzügen Alexander des Großen. Sie ersetzten später die orientalischen Götternamen für die einzelnen Wochentage durch die einheimischen griechischen Götternamen. Dasselbe taten auch Römer. Der Gebrauch der Siebentagewoche im Römischen Reich bleibt lange im Volksmunde und erst 321 n. Chr. wurde ihre Einführung unter Konstantin dem Großen auch gesetzlich sanktioniert. Im Osten waren die einzelnen Wo-chentage den griechischen Göttern geweiht und im Westen den römischen. Zum Beispiel der 3. Tag (Dienstag) war in der griechischsprachigen Hälfte des Reiches dem *Ares* geweiht und in der lateinischsprachigen Hälte dem *Mars* (lat. *Martis dies* – vgl. fr. *mardi*), oder der 6. Tag (Freitag) war im Osten der *Aphrodite* und im Westen der *Venus* geweiht (lat. *Veneris dies* – vgl. ital. *venerdi*, fr. *vendredi*). Neben der Zuordnung den eigenen Göttern weihten Griechen und Römer nach dem morgenländischen Vorbild *Sonne* und *Mond* den jeweils zwei Wochentagen, was Germanen mitübernommen haben.

Das aufkommende und zur gleichen Zeit im Römischen Reich durch Konstantin den Großen anerkannte Christentum (313) nahm nicht wohlwollend die Benennung der Wochentage nach heidnischen Göttern auf. Diese christliche aber auch jüdische Grundeinstellung wird sich später in manchen Versuchen widerspiegeln, die Bennenung der Wochentage nach heidnischen Göttern durch mehr christliche Formen zu ersetzen, was nur teilweise gelungen ist. Lateinische Formen lauten:

dies solis – seit dem 4. Jh. durch *(dies) dominica* verdrängt – vgl. ital. *domenica*, span. *domingo*, fr. *dimanche*. Die genannte Verdrängung von *dies solis* durch *(dies) dominica* dient als Beweis, dass die Lehnübersetzung aus dem Lat. ins Germ. vor dem 4. Jh. stattgefunden hat.[5]
dies Lunae – ital. *lunedì*, fr. *lundi*
Martis dies – ital. *martedì*, fr. *mardi*
Mercurii dies (kirchenlat. *media hebdomas* – vgl. auch russ. *s(e)redá*, kr. *srijeda*, lit. *sereda* = nach aslaw. *srìda* 'Herz; Mitte') – it. *mercoledì*, fr. *mercredi*
Iovis dies – ital. *giovedì*, fr. *jeudi* (12. Jh. afr. *juesdi*)
Veneris dies – ital. *venerdì*, fr. *vendredi*

[5] F.Kluge: *Etym. Wb. der dt. Sprache*, a.a. O., S. 717.

Saturni dies seit dem 5. Jh durch *sambati dies* verdrängt (Vgl. ital. *sabato*, fr. *samedi*)

II.2. Die Lage im germanischen Altertum

Im 4. Jh. waren noch alle westgermanischen Stämme auf dem Kontinent und waren bereits im regen Kontakt mit Römern und romanisierten Volksgruppen. Goten, als der einzige ostgermanische Stamm mit der verschrifteteten Sprache (um 370), waren Mitte des 4. Jh.s im von der griechischen Sprache dominierenden Ostteil des Römischen Reiches. Die nordgermanischen Stämme pflegten zu der Zeit noch keinen direkten Kontakt mit der römischen Zivilisation.

Es wird davon ausgegangen, dass die westgerm. Stämme vor Ablauf des 4. Jh.s die Siebentagewoche von Römern übernommen haben, wobei sie die römischen Götter für die einzelnen Wochentage durch die entsprechenden germanischen ersetzt haben. Westgermanen scheinen später die bereits germanisierten Wochentagsnamen an Nordgermanen weitervermittelt zu haben. Da es an unmittelbaren Zeugnissen und Quellen bei Germanen fehlt, greifen Sprachhistoriker nach mittelbaren, meist römischen Quellen, um die Vermittlung und Germanisierung von Wochentagen zu beleuchten. Man weiß z.B. aus zahlreichen lateinischen Quellen, dass die echt römische (heidnische) Bezeichnung für 'Sonntag' *dies solis* bereits vor Ablauf des 4. Jh.s durch eine mehr neutrale (= christliche) (*dies*) *dominica* verdrängt worden ist.[6] Alle verschrifteten west- und nordgermanischen Stammessprachen und alle modernen germ. Sprachen kennen nur Lehnprägungen nach dem lateinischen *dies solis* – lat. *sol* = gemeingerm. **sonnô(n*

ahd.	as.	mnl.	ags.	afries.	an.
sunnûn tag	*sunnundag*	*sonnendach*	*sunnandæg*	*sunnandei*	*sunnu(n)dag*
dt.	engl.	nl.	schw.	dän.-norw.	isl.
Sonntag	*Sunday*	*zondag*	*söndag*	*søndag*	*sunnundagur*

Dies dient als Beweis, dass Westgermanen die Siebentagewoche vor Ablauf des 4. Jh.s übernommen haben und ihre 'Germanisierung' abgeschlossen haben. Hier kann man noch vermerken, dass es im Ahd. und im Anord. einzelne Belege von Lehnprägungen nach lat. *dies dominica* gegeben hat:

[6] F. Kluge: *Etym. Wb.*, S. 717.

ahd. *frôntag* 'Herrntag': ahd. *frôn*[7] = Herr
anord. *drôttinsdagr* 'Herrntag' : anord. *drôttin* = Herr

Die beiden Formen haben sich nicht durchsetzen können, denn z.B. die Form *frôntag* ist nur bei Notker (um 1000 n.Chr.) belegt.

Die einzige verschriftete ostgerm. Sprache das Gotische, die sich zur Zeit ihrer Verschriftung um etwa 370 n. Chr. im griechischsprachigen Teil des Römischen Reiches befindet, bietet uns in den überlieferten schriftlichen Denkmälern keine Bezeichnungen für die Wochentage. Dass Goten Wochentage kannten und für sie Namen nach dem griechischen Vorbild besassen, zeugen indirekt Entlehnungen einiger Namen für Wochentage ins Althochdeutsche, die sich zum Teil bis heute erhalten haben. Davon wird noch die Rede sein in II.3. und II.4.

II.3. Formen in dem dt. Altertum und ihre Entwicklung

	mhd.	ahd.	mnd.
1.	sun(en)tac	sunnûn tag/frôntag	sundach
2.	mân-, mœntac	mânatag	mândach
3.	ertac/zîestac/aftermontag[8]	zîostag/érintag	dingesdach
4.	mittewoche	mittawëhha	wôdensdach/middewekke
5.	donerstac/pfinztac	Donares tag	doner(s)dach
6.	vrîtac	frîatag (frîjetag)/pferintag	vrîdach
7.a	sam(e)ßtac	sambaztag[9]	sâter(s)dach
7.b	sun(nen)âbent	sunnûn âbend	sunnâbend[10]

Sprachgeschichtlich gesehen hat es insgesamt 16 verschiedene (belegte) Namen für Wochentage in der deutschen Sprache gegeben. Dabei werden alle Formen in den beiden verschrifteten Diasystemen berücksichtigt, d.h. im Hochdeutschen und im Niederdeutschen. Nur für den 2. Wochentag (Montag) kann man sagen, dass er in der deutschen Sprachgeschichte keine Konkurrenzform hatte. Alle anderen hatten einen oder mehr Konkurrenten. Zwei im Oberdeutschen belegte Formen *frôntag* für den 1. Wochentag (Sonntag) und *pferintag* für den 6. Wochentag (Freitag) sind schon im späten Mittelalter außer Gebrauch geraten. Die mnd. Form *wôdensdach* für den 4. Wochentag (Mittwoch), die sonst alle modernen germanischen Sprachen außer Deutsch und Isländisch haben, ist bis auf einen kleinen Landstreifen am Niederrhein zurückgedrägt worden (*Gudensdag* g < w). Noch eine

[7] Vergl. dazu *frôn-* in nhd. *Frohnleichnam* (lat. *corpus Christi*).
[8] Geb. Grimm. *Dt. Wörterbuch*, Leipzig 1854–1954. I–XVI. Vgl. den Beleg. Bd. I. S. 187.
[9] L. Mackensen: *Ursprung der Wörter*, München 1985, S. 324.
[10] Geb. Grimm: *Dt. Wb.*, Vgl. Belege im 15. Jh. – Bd. X. I S. 1588.

mnd. Form nämlich *sâter(s)dach* für den 7. Wochentag, die alle nordseegermanischen Sprachen haben, wurde vom fast gleichen Schicksal heimgesucht und ist noch in den Mundarten am Niederrhein geläufig. Der im Mittelniederdeutschen geläufige *dingesdach* für den 3. Wochentag (Dienstag), der auch im Mitteldeutschen als *dinstag* geläufig war und von Luther bevorzugt wurde, verdrängte seit dem 17. Jahrhundert alle drei oberdeutschen Formen (mhd. *ertac / zîestac / aftermontag*) aus der Hochsprache, die heute nur noch mundartlich geläufig sind (vgl. I.2.). Die im Mhd. belegte Form *pfinztac* für den 5. Wochentag wurde vom ebenfalls im Mhd. belegten *donerstac* (ahd. Donares tag) verdrängt und lebt heute in den ostodt. Mundarten. Im Mnd. war nur die dem mhd. *donerstac* entsprechende Form *doner(s)dach* vorhanden. Die mhd. Form für den 7. Wochentag *sun(nen)âbent* (ahd. *sunnûn âbend*) kam im Oberdeutschen neben *sam(e)ßtac* (ahd. *sambaztag*) vor, während im Mnd. *sunnâbend* und der bereits erwähnte *sâter(s)dach* vorkamen. Hier stellt sich die Frage, wie es dazu gekommen ist, dass sich im Standardisierungsprozess für den 7. Wochentag im Unterschied zu allen anderen Wochentagen zwei Formen durchsetzen konnten? Die Antwort auf diese Frage hat einen kulturgeschichtlichen Hintergrund. Nach Luthers Reformation bevorzugten reformierte Christen im Norden die Form *Sonnabend* als hochsprachliche Form und römisch-katholische Christen im Süden und am Rhein die Form *Samstag*, so dass beide in die Hochsprache aufgenommen wurden.

II.4. Verschiedene Herkunftsschichten der Wochentagsnamen

Die deutschen Sprachwissenschaftler sind schon vor über 100 Jahren relativ einmütig übereingekommen, dass die 16 Wochentagsnamen im Deutschen verschiedenen Schichten angehören, die den Zeitpunkt der Übernahme und ihre Herkunft betreffen.[11] In der vorliegenden Arbeit werden die deutschen Wochentagsnamen in 5 verschiedene Gruppen (Schichten) unterteilt:

A. Germanische Prägungen nach den lateinischen nichtchristlichen Vorbildern:

> 1. Sonntag (ahd. *sunnûn tag* / mhd. *sun(en)tac* / mnd. *sundach* / asächs. *sunnundag*). 2. Montag (ahd. *mânatag* / mhd. *mân-, mœntac* / mnd. *mândach*); 3. Zinstag/Ziestag (ahd. *zîostag* / mhd. *zîestac*); 4. Dienstag (mnd. *dingesdach*); 5. wôdensdach (mnd.; dial. noch *Gudensdag*); 6. Donnerstag (ahd. *Donares tag* / mhd. *donerstac* / mnd. *doner(s)dach*); 7. Freitag (ahd. *frîatag* / mhd. *vrîtac* / mnd. *vrîdach*) 8. Sater(s)dag (mnd. *sâter(s)dach*).

[11] Vgl. F. Kluge 1895; E. Kranzmayer 1929; W. Gundel 1938.

B. Gotische Vermittlung von Entlehnungen aus dem Griechischen

1. Ertag (ahd. *érintag* / mhd. *ertac*); 2. Pfinztag (mhd. *pfinztac*); 3. pferintag (nur ahd. belegt); 4. Samstag (ahd. *sambaztag* / mhd. *sam(e)ßtac*).

C. Lehnübersetzungen nach einem lateinisch-christlichen Vorbild

1. Mittwoch (ahd. *mittawëhha* / mhd. *mittewoche* / mnd. *middewekke*);
2. frôntag (nur ahd. belegt).

D. Angelsächsische Vermittlung

1. Sonnabend (ahd. *sunnûn âbend* / mhd. *sun(nen)âbent* / mnd. *sunnâbend*).

E. Deutsche regionale Neuschöpfung ohne eindeutiges Vorbild

1. Aftermontag (mhd. *aftermontag*).

ad A) Die germanischen Prägungen mit acht Beispielen, gebildet nach dem Vorbild lateinischer nichtchristlicher Wochentagsnamen, machen in der deutschen Sprachgeschichte weit den größten Anteil aus. Nur *Sonntag* und *Montag* sind echte Lehnübersetzungen, weil es sich dabei um einfache Wortgleichungen handelt: lat. *sol* und *luna* zu *Sonne* und *Mond*. Die Form *Sater(s)dag* scheint ursprünglich als ganzes aus dem Lateinischen *Saturni dies* entlehnt worden zu sein, wobei *dies* sehr schnell wegen anderer Wochentage und wegen lautlicher Ähnlichkeit mit dem germ. **dagaz* durch die germ. Form ersetzt worden ist. Alle anderen Formen sind Lehnübertragungen, denn sie übertragen fremde (römische) religiöse Vorstellungen und gleichen sie den heimischen (germanischen) an. Aus der röm. *Venus* wurde die germ. Göttin *Frîa* (ahd.), aus dem *Jupiter* wurde *Donner* (ahd. *thonar*), aus dem *Mercurius* wurde der germ. Gott *Wodan*. Aus *Martis dies* erscheinen im germ. Altertum als Bestimmungswörter sogar zwei verschiedene germanische Götter. Einmal ist das der germ. Gott **Tîwaz* (ahd. *Ziu*), was oberdeutsch mundartlich *Zinstag/Ziestag* ergibt (vgl. engl. *Tuesday*), und das andere Mal ist das der germ. Gott *Thingsus* (germ. **Tius þingsaz*), was die heutige hochspr. Form *Dienstag* (mnd. *dingesdach*) und die nl. *dinsdag* ergibt.

ad B) In der deutschen Sprachgeschichte gab es vier Formen, die der gotischen Vermittlung zugeschrieben werden, die sprachlich und kulturgeschichtlich im griechischsprachigen Teil des Römischen Reiches ihren Ursprung haben. Gotische arianische Christen waren im heutigen süddeutschen Raum als Missionare tätig und haben dabei die genannten Formen für Wochentage vermittelt. Es gibt natürlich noch eine ganze Menge von anderen zumeist christlichen Entlehnungen im Deutschen, wie *taufen* (< got. *daupjan*) und viele im Mittelalter ausgestorbene Formen, die der gotischen Vermittlung zugeschrieben werden. Anhand von spärlichen his-

torischen und quasihistorischen Daten und anhand von lautlichen Besonderheiten dieser Entlehnungen im Ahd. kann man schlussfolgern, dass unsere zur Disposition stehenden Wochentagsnamen im 5. und spätenstens während des 6. Jahrhunderts entlehnt worden sind, wenn wir die hochdeutsche Lautverschiebung als den wichtigsten Maßstab voraussetzen.

Die nur ahd belegte und später ausgestorbene Form *pferintag* für den 6. Wochentag (Freitag) wird von der got. Form *paraskaíwê* 'Rüsttag' (< gr. *paraskeúê*) abgeleitet. Zwei Formen dieser gotischen Vermittlung, die im Ahd. und Mhd. gut belegt sind, leben noch in den oberdt. Mundarten: *Ertag* ('Dienstag') und *Pfinztag* ('Donnerstag'). *Ertag* hat als Kompositum in seinem Bestimmungswort *Er-* erhalten, das etymologisch den ersten Teil des entsprechenden altgr. Wochentags darbietet, der dem gr. Gott *Ares* (= lat. *Mars*, germ. *Tiu* < **Tiwaz*) geweiht war. Hier stellt sich die Frage, wie es dazu gekommen ist, dass die gotischen christlichen Missionare einen Wochentagsnamen beibehalten und weitervermittelt haben, der einem heidnischen Gott geweiht ist, denn die restlichen drei sind christliche Neubildungen, die heidnische Götter meiden? Man geht davon aus, dass *Ares* volksetymologisch an *Arius* angelehnt worden ist, also an den Bischof *Arius* von Alexandria (280–336 n.Chr.), der als Begründer des Arianismus gilt, dessen Anhänger die gotischen Christen waren. Die Form *Pfinztag* (Donnerstag) wird von got. **paíntê dags* (< gr. *pémptê hêméra*) 'der 5. Wochentag' abgeleitet. Der einzige Wochentag der got. Vermittlung, der in die deutsche Hochsprache eingegangen ist, ist *Samstag*. Er wird von der gotischen Form *sambatô (< vulgärgr. *sámbaton* < gr. *sábbaton* < heb. *šabbath*) abgeleitet. Diese gr. Form hat sich über vulgärlat. *sambati dies* auch in den rom. Sprachen durchgesetzt und die ursprüngliche lat. Form *Saturni dies* verdrängt (vgl. ital. *sabato*, fr. *samedi*[12]).[13] Diese Verdrängung scheint nach 450 stattgefunden haben, also nach der Auswanderung von Angelsachsen in ihre neue Heimat, denn das Ags. behielt die halbgermanisierte Form *sæterdæg* (engl. *Saturday*).

Über die gotische Vermittlung kann man abschließend sagen, dass die vier belegten Wochentagsnamen im Deutschen als Überrest von ursprünglich sieben Wochentagsnamen anzusehen sind, die in den christlichen Kreisen unter Meidung von heidnischen Göttern geprägt worden sind. Die drei nichtbelegten Wochentagsnamen scheinen sehr früh, d.h. vor Verschriftung des Ahd., den Konkurrenzkampf mit 'germanisierten' Formen verloren zu haben. Die weiteren drei Formen (*pferintag, Pfinztag, Ertag*)

[12] Gamillscheg Wb. 784 sieht hier eine Anlehnung an altfr. *seme* < lat *septimus.*

[13] Auch fast alle Sprachen Osteuropas übernahmen die Form aus dem Vulgärgr.; vgl. aslaw. *sõbota*, ung. *szombat*, rum. *sãbãtã* usw.

konnten sich im Standardisierungsprozess nicht durchsetzen und wurden durch frequentere Formen aus dem Norden verdrängt, wobei der verhältnismäßig schlecht belegte *pferintag* bereits im Mittelalter schwindet. Bloß *Samstag* wurde in die deutsche Hochsprache aufgenommen und bezeichnet zusammen mit *Sonnabend* den 7. Wochentag.

ad C) Es wurde über den vierten Wochentag bereits gesagt, dass er im Lateinischen dem *Mercurius* und bei West- und Nordgermanen im Sinne einer Lehnprägung dem germ. Gott *Wodan* geweiht wurde. Im Unterschied zu allen anderen germ. Sprachen kennen die hochdeutschen Verschriftungen keine Belege für den 4. Wochentag mit irgendeiner Form von *Wodan* als Bestimmungswort. Es ist anzunehmen, dass es eine solche Form gegeben hat, die aber in der vorliterarischen Zeit durch die Formen *ahd. mittawëhha* bzw. *mhd. mittewoche* verdrängt worden ist. Die christliche Kirche bildete die Form *media hebdomas* um den heidnischen Gott *Mercurius* zu verdrängen. Die mittelalterlichen hochdeutschen Formen *ahd. mittawëhha* bzw. *mhd. mittewoche* sind Lehnübersetzungen der genannten kirchenlat. Form, die sich in den slawischen und baltischen Sprachen als Lehnübersetzung ebenfalls durchgesetzt hat. Bei Germanen gibt es nur noch im Altnordischen die gleiche Lehnübersetzung *miđvikudagr*, die neben dem häufigerem *ođinsdagr* belegt wurde und sich im modernen Isländischen im Unterschied zu anderen nordgermanischen Sprachen erhalten hat (isl. *miđvikudagur*). Die nur im Ahd. bei Notker belegte Lehnübersetzung *frôntag* nach lat. (*dies*) *dominica* scheint nur in den ahd. kirchlichen Kreisen geläufig gewesen sein und war der ahd. Form ahd. *sunnûn tag* keine ernsthafte Konkurrenz, die alle west- und nordgermanischen Sprachen aus lat. *dies solis* noch im 4. Jh. lehnübersetzt hatten. Hier kann man noch hinzufügen, dass im Altnordischen eine ähnliche Lehnübersetzung vorkommt: *drôttinsdagr* 'Tag des Herrn'.[14]

ad D) Die Christianisierung der Angelsachsen begann nach kirchlichen Quellen im Jahr 596 und ging vom Festland und vom irischen Gebiet aus. Seit Ende des 7. Jhs und besonders im 8. Jh begannen umgekehrt die angelsächsischen und irischen Missionare ihre Tätigkeit unter den Germanen auf dem Kontinent. Hier hat sich besonders der Angelsache Bonifatius (Winfrid), der als Apostel der Deutschen geehrt wird, verdient gemacht und am 5. Juni 754 in Friesland erschlagen worden ist. Die angelsächsischen Missionare vermittelten nicht nur die christliche Lehre sondern auch bestimmte sprachliche Besonderheiten des Angelsächsischen. Die heutigen Formen *Heiland*, *Geist* und *heilig* (angels. *hælend, gæst-gâst, hâlig*) für lat. *salvator*, *spiritus* und *sanctus* sind auf diese Beeinflußung zurückzuführen. Diesem kulturhistorischen Hintergrund entstammen die im Ahd., Mhd.

[14] Vgl. dazu ahd. *truhtîn, truhtîn* für lat. *Dominus.*

und Mnd. belegten Formen *sunnûn âbend* , *sun(nen)âbent* und *sunnâbend*. Im Altenglischen wurde die Form *sunnan-æfen* belegt, die offensichtlich nur in den ags. kirchlichen Kreisen geläufig war und später außer Gebrauch gekommen ist. Dass diese Form auch anderswo auf dem Kontinent geläufig war, zeugen die Belege im Altfriesischen (afries. *sunnêvend*).[15]

ad E) Ganz isoliert und ohne jegliches Vorbild bleibt die seit dem Mhd. belegte Form *aftermontag*, die mit großer Wahrscheinlichkeit in den kirchlichen Kreisen des Bistums Augsburg entstanden zu sein scheint. Die Form *Aftermontag* deckt sich nämlich mundartlich auch heute mit dem Gebiet des Bistums Augsburg. Die Bildung ist sprachgeschichtlich gesehen durchsichtig und das Bestimmungswort *after* (ahd. *after* 'nach', 'hinter') zusammen mit dem Grundwort *Montag* ergibt die Bedeutung 'der Tag nach/ hinter dem Montag'.[16] Ursprünglich war das vermutlich eine kirchliche Bildung, um die Erinnerung an den heidnischen germ. Gott **Tîwaz*[17] (ahd. *Ziu*) in der Lehnprägung ahd. *zîostag* / mhd. *zîestac* auszutilgen.

III. Zusammenfassende Betrachtung

In der modernen dt. Hochsprache gibt es acht Bezeichnungen für sieben Wochentage: 1. *Sonntag* 2. *Montag* 3. *Dienstag* 4. *Mittwoch* 5. *Donnerstag* 6. *Freitag* 7. *Samstag/Sonnabend*. Bloß beim 7. Wochentag *Samstag* bzw. *Sonnabend* haben wir mit zwei verschiedenen Bezeichnungen zu tun, mit den Formen *Samstag* bzw. *Sonnabend*, die zwar beide von der Hochsprache anerkannt sind, die jedoch zu diatopischen lexikalischen Erscheinungen gezählt werden, d.h. dass sie jeweils alleine in einer geschlossenen Sprachlandschaft üblich sind: *Sonnabend* ist üblich im ostmitteldeutschen (teils auch wmd.) und im niederdeutschen Gebiet und *Samstag* im restlichen Teil des deutschen Sprachraumes.

Auf der mundartlichen Ebene leben zusätzlich noch sechs Wochentagsnamen und zwar für den 3. Wochentag (Dienstag) sogar drei: *Zinstag/Ziestag* (schwäb.-alem.); *Ertag* (bair.); *Aftermontag* (kl. Gebiet westl. von München). Für den 4. Wochentag (Mittwoch) lebt im Nordwesten am Niederrhein noch die Form *Gudenstag*(g < w) und in der beinah gleichen Landschaft lebt die Form *Sater(s)tag* für den 7. Wochentag. Im bair.-österr. Raum

[15] Vgl. Altfries. Wb., F. Holthausen, Heidelberg 1925, S. 106 bzw. S. 100.

[16] Vgl. *dtv-Atlas* S. 187.

[17] Die genannte germ. Gottheit fungiert als Bestimmungswort beim 3. Wochentagsnamen noch: im Ags. *tîwesdæg*, im Anord. *ty(r)dagr* und im Afries. *tîesdi*.

existiert noch schließlich die Form *Pfinztag* für den 5. Wochentag (Donnerstag).

Von der Wortbildung her sind alle acht hochsprachlichen Wochentagsnamen Komposita, wobei nur der 4. Tag *Mittwoch* durchsichtig ist, alle anderen dagegen zählt man zu sogenannten verdunkelten Komposita. Der 3. Tag *Dien*stag und der 6. Tag *Frei*tag haben irreleitende Bestimmungswörter, die volksetymologisch an Formen *Dienst* und *frei* angelehnt sind, was natürlich historisch unbegründet ist. Die sechs mundartlichen Formen sind ebenfalls Komposita, und zwar außer teilweise *Aftermontag* (*after* = 'nach', 'hinter' = *Dienstag*) haben alle verdunkelte Bestimmungswörter. Die Form *Gudensdag* (Mittwoch) hat sich volksetym. an die Grußformel *Guten Tag* angelehnt und die Form *Zinstag* (Dienstag) an den Begriff *Zins(en)*.

Im Altertum hat es noch zwei Wochentagsnamen gegeben, die bereits im Mittelhochdeutschen außer Gebrauch geraten sind. Der schlecht belegte Name *frôntag* (Sonntag) war eine Lehnübersetzung aus dem kirchenlat. *(dies) dominica* und *pferintag* (Freitag) war eine phonoadoptierte Entlehnung aus dem Kirchengriechischen mit vermutlich gotischer Vermittlung (got. **paraskaíwê* 'Rüsttag' < gr. paraskeúê).

Die in der deutschen Sprachgeschichte insgesamt 16 belegten Bezeichnungen für die einzelnen Wochtagsnamen entstammen ohne Zweifel verschiedenen Entlehnungsquellen. In der vorliegenden Arbeit wird von fünf Entlehnungsquellen oder Schichten ausgegangen.

Anhang

Die Formen in den alten germanischen Sprachen

ahd.	1. sunnûn tag/frôntag 2. mânatag 3. zîostag/érintag 4. mit tawëhha 5. Donares tag 6. frîatag (frîjetag)/ pferintag 7.a sambaztag 7.b sun nûn âbend
mhd.	1. sun(en)tac 2. mân-, mœntac 3. ertac/zîestac/aftermontag 4. mittewoche 5. donerstac/pfinztac 6. vrîtac 7.a sam(e)ßtac 7.b sun(nen)âbent
asächs.	1. sunnundag; weitere Belege fehlen!
mnd.	1. sundach 2. mândach 3. dingesdach 4. wôdensdach/mid dewekke 5. doner(s)dach 6. vrîdach 7. sâter(s)dach/sunnâbend
mnl.	1. sonnendach 2. mân(en)dach 3. dinxendach (älter dingsdag) 4. woensdach 5. donresdach 6. vrîdach 7. saterdach
afries.	1. sunnandei 2. mônendei 3. tîesdi 4. wônsdei 5. thunresdei 6. frîa-, frîgen-, frêdei 7. saterdei (auch: sunnêvend, snêvend)

ags.	1. sunnandæg 2. môn(an)dœg 3. tîwesdœg 4. *Wôdnes-dœg, wednesdei (13.Jh.)[18] 5. ðunres dœg, ður(e)sdœg 6. frîge-, frig gandœg 7. sætern(es)dæg, sæterdæg (belegt auch: ; sunnan-æfen)
anord.	1. sunnu(n)dagr (auch: drôttinsdagr 'Tag des Herrn') 2. mânadagr (auch: annardagr 'zweiter Tag') 3. ty(r)dagr 4. oðinsdagr (auch: miðvikudagr) 5. ðórsdagr 6. frîadagr 7. laugardagr

Die Formen in den modernen germanischen Sprachen

dt.	engl.	nl.	schw.	dän.-norw.	isl.
Sonntag	Sunday	zondag	söndag	søndag	sunnundagur
Montag	Monday	maandag	måndag	mandag-maandag	mánudagur
Dienstag	Tuesday	dinsdag	tisdag	tirsdag	þriðjudagur
Mittwoch	Wednesday	woensdag	onsdag	onsdag[19]	miðvikudagur
Donnerstag	Thursday	donderdag	torsdag	torsdag	fimmtudagur
Freitag	Friday	vrijdag	fredag	fredag	föstudagur
Samstag / Sonnabend	Saturday	zaterdag	lördag	lørdag	laugardagur

Benutzte und weiterführende Literatur

Advedisian, Arthur D.: *Zur Wortgeographie und Geschichte von 'Samastag'/'Sonnabend'*. In: Lit. Nr. 71, Bd. 2. 231–264.
Bach, A.: *Geschichte der dt. Sprache*. Heidelberg 1938. 9. Aufl. 1970.
Berneker, Erich: *Slawisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1908.
de Vries, Jan: *Nederlands Etymologisch Woordenboek*. Leyden 1963.
Duden – *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim 1963.
Der Deutsche Wortatlas (DWA). Hg. v. W.Mitzka / L.E.Schmitt. Bde. 1–20. Gießen 1951–1973.
Eggers, H.: *Deutsche Sprachgeschichte*. Rowohlt Verlag 1963. Bd. I–IV. Vgl. bes. I, S. 136–154.
Feist, Sigmund: *Vergleichendes Wörterbuch der gotischen Sprache*. Leiden 1939.
Gamillscheg, E.: *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. Heidelberg 1928.
Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854–1961.
Gundel, W.: *Herkunft unserer Wochentagsnamen*. In: *Volkskundl. Ernte*. H. Hepding dargebr. 1938. 63/74.
Holthausen, F.: *Altfriesisches Wörterbuch*. Heidelberg 1925.

[18] C. T. Onions: *Dictionaty of English Etymology*, Oxford 1966. S. 997.
[19] Nach F. Kluge auch *mœkedag, Etym. Wb.* S. 483.

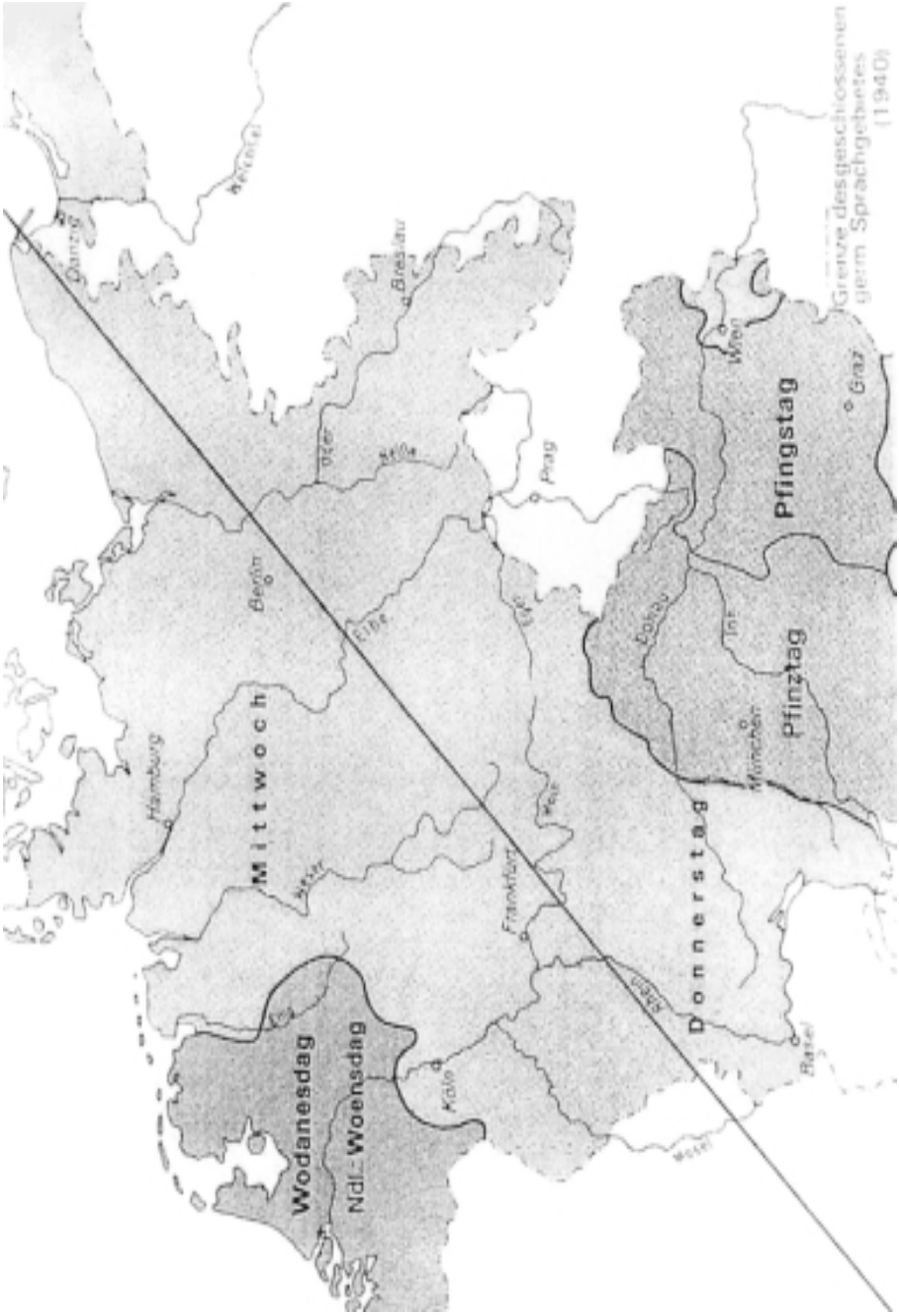
Kluge, F.: *Etym. Wb. der dt. Sprache*. Berlin 1883. 21. Aufl. 1975.
Kluge, F.: *Die dt. Namen der Wochentage*. In: *Zs. d. Allg. dt. Sprachver*. 8(1895). Beih.
König, W.: *dtv-Atlas zur dt. Sprache*. München 1978.
Kranzmayer, Eberhard: *Die Namen der Wochentage in den Mundarten von Bayern und Österreich* (= Arb. zur bair.-österr. Dialektgeographie 1. Heft) Wien und München 1929.
Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart 1959 (29. Aufl.).
Mackensen, L.: *Ursprung der Wörter*. München 1985.
Meyer-Lübke, W.: *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. 3. Aufl. Heidelberg 1920.
Onions, C. T.: *Dictionary of English Etymology*. Oxford 1966.
Schützeichel, Rudolf: *Althochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen 1969.
Sperber, H./Polenz von, P.: *Geschichte der dt. Sprache*. Berlin 1966. Vgl. bes. S. 18–21.
Tschirch, F.: *Geschichte der dt. Sprache*. Berlin 1971.(2. Aufl.). Bd. I–II. Vgl. bes. S. I, 125.
Vasmer, Max: *Russisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1950.

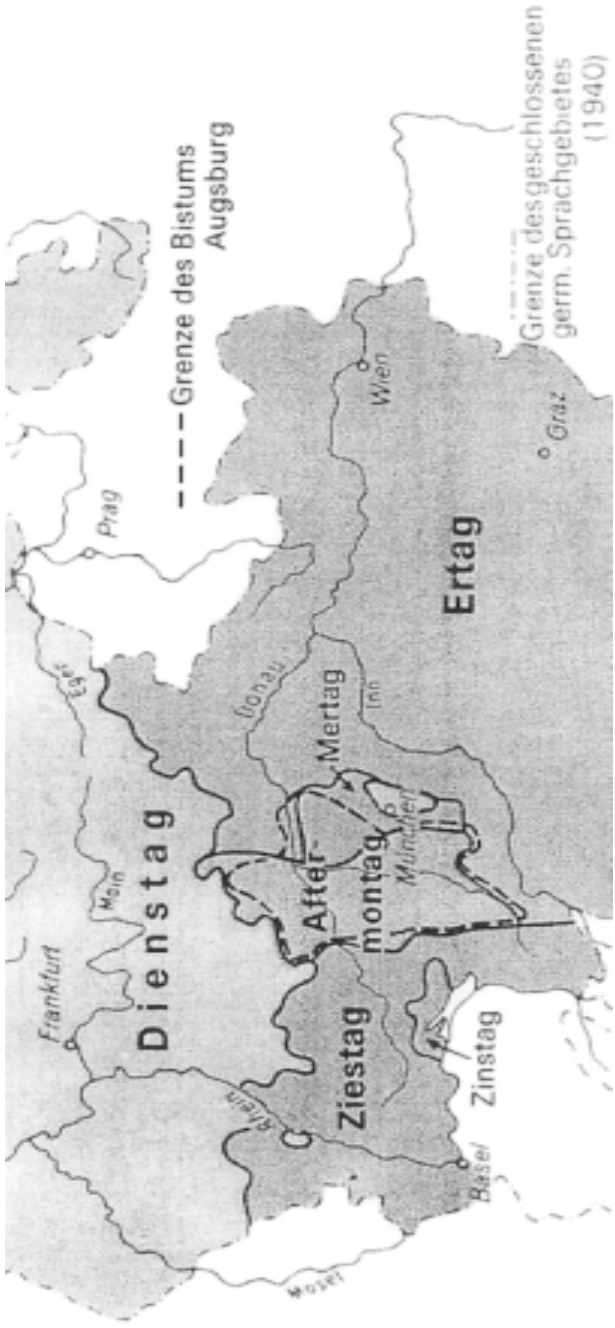
Sprachkarten mit Isoglossen der dt. Wochentagsnamen

1. Samstag/Sonnabend/Sater(s)tag
2. Mittwoch/Gudensdag(Wodanesdag) – Donnerstag/Pfinztag
3. Dienstag/Ziestag/Ertag/Aftermontag



Die Bezeichnungen für *Sonnabend/Samstag* in den Mundarten des ehem. dt. Sprachgebiets


Grenze desgeschlossenen
germ Sprachgebietes
(1940)
Wodanesdag
Ndl. Woensdag
Mittwoch
Donnerstag
Pfingstag
Pfinztag
Berlin
Hamburg
Prag
Wien
Graz
München
Frankfurt
Basel
Elbe
Oder
Weser
Rhein
Donau


Grenze des Bistums Augsburg
Grenze des geschlossenen germ. Sprachgebietes (1940)
Prag
Wien
Graz
Donau
Inn
Ertag
Mertag
Dienstag
Aftermontag
Ziestag
Zinstag
Frankfurt
Main
Basel

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 159–176

DIE LAUT-BUCHSTABEN-RELATION IM DEUTSCHEN

Martin SANDHOP
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

Dargestellt wird ein Kapitel aus der Phonetik, die Laut-Buchstaben-Relation im Deutschen, das häufig nur am Rande besprochen wird, obwohl dieses Thema im Fremdsprachenunterricht eine zentrale Rolle spielt. Zunächst wird ein theoretischer Hintergrund geliefert sowie die relevante Terminologie geklärt, es folgt eine Übersicht über die Verhältnisse im einzelnen, abschließend wird das deutsche Laut-Buchstaben-System mit den Systemen anderer Sprachen verglichen.

Ziel des Beitrags ist es, die Laut-Buchstaben-Relation im Deutschen als Bestandteil des Teilbereichs Phonetik im Fremdsprachenunterricht an Hochschulen zu beschreiben und zu analysieren. Entweder wird dieses Kapitel ganz übergangen, oder es wird nur am Rande behandelt und erschöpft sich in einer Tabelle, die die Verhältnisse nur in einer Richtung vorstellt (in der Regel ausgehend von Lauten). Da aber häufig beide Teilsysteme, das Schriftsystem und das Lautsystem, nicht klar genug unterschieden werden und sich hieraus beim Lerner oft Aussprachefehler ergeben, ist es hilfreich, dieses Thema gleich zu Beginn des Phonetikunterrichts zu behandeln und den Sinn für eine bewusste Unterscheidung zu schärfen.

I. Schrift und Lautung

Grundsätzlich gilt, dass die Sensibilisierung für die Unterscheidung zwischen Lauten und Buchstaben eines natürlichen Sprachsystems im Fremdsprachenunterricht oft vernachlässigt wird, obwohl ihr eine entscheidende Rolle bei dem bewussten Aneignen

der lautlichen Eigenheiten der zu erlernenden Sprache zukommt.

Die Relevanz der Unterscheidung ist einerseits dadurch begründet, dass sie eingebettet ist in die umfassendere Relevanz der Unterscheidung zwischen der gesprochenen Seite und der geschriebenen Seite einer natürlichen Sprache; hierbei gilt der Primat der gesprochenen Seite. Die Laut-Buchstaben-Unterscheidung beziehungsweise die Laut-Buchstaben-Relation ist so zunächst einmal nur als eine Instanziierung der Unterscheidung zwischen Lautsystem und Schriftsystem einer Sprache aufzufassen.

Andererseits ist diese Relevanz dadurch begründet, dass ganz konkret viele Aussprachefehler von Deutschlernenden sich als Interferenzfehler erweisen, wobei die Regelmäßigkeiten der Laut-Buchstaben-Zuordnung der Muttersprache unbewusst übertragen werden auf die Aussprache einzelner Wörter der Zielsprache; die Unterschiede der Regelmäßigkeiten der Laut-Buchstaben-Zuordnung zwischen Muttersprache und Zielsprache sind dann verwischt, die beiden Zuordnungssysteme überlagern sich. Einfachste Beispiele für diesen Typ Interferenzfehler sind: »Psychologie« wird als [psiçolo'gi:] artikuliert, »vergessen« mit stimmhaftem [v...], »neutral« als [neu...] mit Hiatus anstelle des Diphthongs, oder »und« als [und] ohne Auslautverhärtung. Aber auch deutsche Muttersprachlerinnen und Muttersprachler haben so ihre Schwierigkeiten mit dem richtigen Aussprechen von Fremdwörtern, die das Deutsche aufgenommen hat und die noch nicht oder nur teilweise phonetisch assimiliert sind. Zum Beispiel wird das Wort »Accessoire« aus dem Französischen sehr häufig als [asɛ...] und nicht als [aksɛ...] artikuliert unter Missachtung der Regel, dass das Schriftzeichen ⟨c⟩ im Französischen den Laut [k] bezeichnet, wenn beispielsweise ein Konsonant (oder ein hinterer Vokal) folgt, und den Laut [s] bezeichnet, wenn ein ungerundeter Vokal der vorderen Reihe folgt, wie hier das [ɛ] (in eckigen Klammern sind Lautzeichen angegeben, in spitzen Klammern dagegen Schriftzeichen).

Welche Beziehung besteht nun zwischen Lauten und Buchstaben eines Sprachsystems? Wenn wir zunächst zitieren, in welchen typischen alltagssprachlichen Wendungen und Syntagmen diese beiden Ausdrücke verwendet werden, können wir hieraus ersehen, was für ein Alltagsverständnis dieser Ausdrücke vorherrscht. So sagt man zum Beispiel, dieser oder jener Laut werde so und so geschrieben in der Sprache X. Oder man sagt, dieser oder jener Buchstabe werde so und so ausgesprochen in der Sprache X. Streng genommen, also auf den zweiten, linguistischen Blick, drückt sich in diesen typischen Syntagmen überaus deutlich die zentrale Verwirrung bezüglich Lauten und Buchstaben aus, denn: mit Lauten kann man alles mögliche machen, nur *schreiben* kann man sie nicht (man kann einen Laut aber sprechen, hören, messen und wenn man will auch besonders schätzen oder nicht). Andersherum gilt, dass es nicht Buchstaben sind, die wir aussprechen, da Buchstaben schlicht nicht zu der Menge der Dinge in

unserer Welt gehören, die man – wie die Laute – sprechen kann, man kann sie dagegen schreiben, durchstreichen oder drucken.

Wie drücken wir dann korrekt das Verhältnis zwischen Lauten und Buchstaben aus? Nun, da wir bestimmte Buchstaben des Alphabets einer Sprache *als Zeichen* für bestimmte Laute dieser Sprache verwenden, kann ein Buchstabe in einem Wort offenbar einen bestimmten Laut *bezeichnen*; und andersherum kann ein Laut in einem Wort durch einen bestimmten Buchstaben *bezeichnet werden*. Es handelt sich also um das Verhältnis zwischen einem Zeichen und etwas hierdurch Bezeichnetem.

Spätestens an dieser Stelle aber muss der Blick auf die kleinsten sprachlichen Einheiten, auf Buchstaben und Laute, noch einmal geschärft und unsere Terminologie erweitert werden:

Wenn hier von Lauten und Buchstaben die Rede ist, so sind diese beiden Ausdrücke bisher in einem vorwissenschaftlichen Sinne verwendet worden. Dieses Alltagsverständnis kann zwei falsche Annahmen enthalten. Zum einen kann der Eindruck erweckt werden, dass jedem einzelnen Schriftzeichen auch immer ein bestimmter Einzellaut zugeordnet werden kann.

Dass dies nicht so ist, zeigt schon das Beispielwort »Dach«, das aus vier Buchstaben, aber nur drei Lauten besteht, [dax], und das Beispielwort »Schule«, das aus sechs Buchstaben, aber nur vier Lauten besteht, [ˈʃuːlə].

Die zweite Fehlannahme, die ein unklarer Gebrauch der Begriffe *Laut* und *Buchstabe* fördern kann, geht von der Vorstellung aus, dass das Verhältnis zwischen Lauten und Buchstaben ein starres Bezeichnungsverhältnis sein kann oder auch ist, und zwar in dem Sinne »starr«, dass ein bestimmter Buchstabe x in einer bestimmten Sprache stets, das heißt in allen Vorkommnissen (also in allen Wörtern, die diesen Buchstaben enthalten), genau einen bestimmten Laut y bezeichnet – und vice versa, dass ein bestimmter Laut immer nur durch ein- und denselben Buchstaben bezeichnet wird. Auch dieser Eindruck ist trügerisch, denn es gibt in praktisch jeder natürlichen Sprache Beispiele zuhauf dafür, dass diese Zeichenrelation überhaupt nicht eindeutig ist. Als Beispiele für eine solche Mehrdeutigkeit soll folgende kleine Auswahl genügen:

> – der Buchstabe ⟨g⟩ bezeichnet im (deutschen) Wort »gut« den Laut [g], im Wort »Tag« aber den Laut [k];
> – der Buchstabe ⟨v⟩ bezeichnet im Wort »viel« den Laut [f], im Wort »Vase« aber den Laut [v];
> – der Laut [ç] wird im Wort »leicht« durch die Buchstaben kombination ⟨ch⟩ bezeichnet, im Wort »wenig« aber durch den Buchstaben ⟨g⟩;
> – der Laut [s] wird im Wort »Rast« durch den Buchstaben ⟨s⟩ bezeichnet, im Wort »süß« durch den Buchstaben ⟨ß⟩.

Diese Beispiele zeigen die Mehrdeutigkeit vor allem des Begriffs *Buchstabe*, die durch die terminologische Differenzierung zwischen *Graph* und *Graphem* umgangen werden kann. Denn die erste Fehlannahme lässt sich dadurch aufklären, dass wir nun sagen, dass wir im Wort »Dach« zwar vier gedruckte Buchstaben vor uns haben, aber nicht jeder Buchstabe in diesem Wort auch einen Laut bezeichnet – der dritte Laut [x] wird nämlich durch eine Buchstabenkombination ⟨ch⟩ bezeichnet. Ebenso wird im Wort »Schule« der erste Laut [ʃ] durch die Buchstabenkombination ⟨sch⟩ bezeichnet.

Wir können also unterscheiden zwischen bloßen gedruckten oder geschriebenen Einzelbuchstaben, die noch nicht die Funktion erfüllen müssen, in bestimmten Wörtern einer Einzelsprache Einzellaute zu bezeichnen, und Buchstaben beziehungsweise Buchstabenkombinationen, die in bestimmten Wörtern einer Sprache X einzelne Laute bezeichnen. Buchstaben im ersten Sinne sind nun *Graphe*, Buchstaben beziehungsweise Buchstabenkombinationen im zweiten Sinne *Grapheme* beziehungsweise *graphische Varianten* (kurz: *Allographe* oder *Graphemvarianten*) eines Graphems. So besteht das Wort »Schule« aus sechs Graphen, aber nur aus vier realisierten graphischen Varianten, da es auch nur aus vier Lauten besteht.

Wenn die Laut-Bezeichnungsfunktion entscheidend für den Graphembegriff sein soll, dann ist hiermit zum einen klar, dass der Graphembegriff Bezug nimmt auf bestimmte Einzelsprachen, zum anderen ist mit dem Begriff der graphischen Variante aber auch der Bezug auf Einzelwörter einer Sprache eingeschlossen. Denn es hat keinen Sinn ganz allgemein zu sagen, »⟨sch⟩ ist im Deutschen eine graphische Variante, da es den Laut [ʃ] bezeichnet« – besser gesagt: dies ist nur eine verkürzte Redeweise dafür, dass es im Deutschen Wörter gibt, in denen ⟨sch⟩ eine graphische Variante ist. Nehmen wir nämlich das deutsche Wort »Häuschen«, so wird klar, dass hier zwar die Buchstabenkombination »sch« ebenfalls auftaucht, diese aber nicht eine komplexe graphische Variante ⟨sch⟩ bildet (es handelt sich also nicht um ein Vorkommnis desjenigen Graphems, das im Wort »Häuschen« den Laut [ʃ] bezeichnet), sondern zwei graphische Varianten ⟨s⟩ und ⟨ch⟩, da eben zwei Laute [s] und [ç] bezeichnet werden.

Wenn wir also von einem *Graph* sprechen, so meinen wir hiermit schlicht einen geschriebenen oder gedruckten Buchstaben des Alphabets, und wissen noch nichts darüber, ob dieses Graph auch einen Laut bezeichnen kann oder nicht.

Wenn wir aber von einem *Graphem* sprechen, so meinen wir hiermit die Menge derjenigen Schriftzeichen einer bestimmten Sprache X, die in dieser Sprache einen bestimmten Laut bezeichnen können.

Wenn wir weiterhin von den *graphischen Varianten* oder *Allographen eines Graphems* sprechen, dann meinen wir hiermit diejenigen Graphe oder Graphkombinationen, die in dieser Sprache (und in einem bestimmten Ent-

wicklungsstadium dieser Sprache) benutzt werden können, um in einzelnen Wörtern dieser Sprache bestimmte Laute zu bezeichnen.

Wir sehen so, dass der Begriff des Graphs ein übereinzelsprachlicher Begriff ist, der Begriff des Graphems ein einzelsprachbezogener Begriff ist und der Begriff der graphischen Variante beziehungsweise des Allographs ein einzelwortbezogener Begriff ist. Ein Graphem verhält sich zu seinen graphischen Varianten genau so wie ein Phonem zu seinen phonetischen Varianten.

Um in der wissenschaftlichen Notation Verwirrung zu vermeiden, hat man die Konvention eingeführt, graphische Varianten in spitze Klammern zu setzen, also ⟨sch⟩, ⟨k⟩, ⟨l⟩ zu schreiben, und Phone beziehungsweise phonetische Varianten in eckige Klammern zu setzen, also [s] oder [ç] zu schreiben. (Darüberhinaus gibt es die Konvention, Schrägstriche zu benutzen, wenn man Phoneme meint und nicht Phone, also zum Beispiel /s/ oder /x/.) Zur Unterscheidung zwischen Graphemen und graphischen Varianten gibt es offenbar keine Notationskonvention.

Erst aber der Rückgriff auf die Ebene des Einzelworts birgt den Schlüssel zur Aufklärung der genannten zweiten Fehlannahme, dass zwischen Lauten und Buchstaben einer Sprache ein starres Bezeichnungsverhältnis bestehe. Für rein theoretische Zwecke mag es genügen, einige Beispiele (siehe oben) dafür anzubringen, die zeigen, dass das Laut-Buchstaben-Verhältnis einer Sprache kein 1:1-Verhältnis ist. Zum Studium einer fremden Sprache aber sind genauere Kenntnisse der Verhältnisse im Einzelnen nützlich beziehungsweise unumgänglich – und eine systematische Darstellung der Verhältnisse daher angebracht.

II. Übersicht Laut-Buchstaben-Relation

Für eine tabellarische Übersicht über die Laut-Buchstaben-Relation im Einzelnen ist zunächst zu klären, welche Entitäten zugrunde gelegt werden sollen, Graphe oder Grapheme, Phone oder Phoneme, und in welcher Richtung die Tabellen anzulegen sind, das heißt wovon wir auszugehen haben.

Was die Richtung betrifft, so wird üblicherweise eine Übersicht geboten, die von Lauten ausgeht und Beispiele für verschiedene Verschriftungen für die einzelnen Laute des Deutschen nennt. Wir wollen hier aber auch die Gegenrichtung berücksichtigen, das heißt auch von Buchstaben ausgehen und fragen, welche Lautwerte diesen Buchstaben jeweils im Deutschen zugeordnet werden können. Der Grund hierfür ist, dass gerade Fremdsprachenstudenten daran interessiert sind, einen Einblick in die vielfältigen Möglichkeiten der (korrekten) lautlichen Realisierung von Schrift im Deutschen zu bekommen.

Für die Richtung »Laut – Buchstabe« möchten wir von Phonen ausgehen, da diese die lautliche Realität sind. Diesen Phonen werden graphische Varianten zugeordnet, jede Zuordnung wird durch ein Beispielwort aufgezeigt.

Für die Richtung »Buchstabe – Laut« wollen wir ebenso von der Ebene der realisierten Varianten ausgehen, doch würde es ein ziemlich komplexes Unterfangen darstellen, wollte man alle graphischen Varianten berücksichtigen. Wenn man bedenkt, dass das Hauptinteresse an einer Tabelle in dieser Richtung darin liegt zu erkennen, welcher Lautwert den jeweiligen Buchstaben zugeordnet werden kann, dann ist es übersichtlicher, nur eine Auswahl relevanter Varianten zu berücksichtigen: statt also drei Rubriken für ⟨s⟩, ⟨ss⟩ und ⟨ß⟩ als Varianten eines Graphems anzulegen, wählen wir nur eine Variante aus, und zwar diejenige, die intuitiv am ehesten auch als Symbol für ein Graphem zu wählen wäre, und das ist ⟨s⟩. Dass auch ⟨ss⟩ und ⟨ß⟩ Graphe beziehungsweise Graphkombinationen (Digraphe) sind, die als Varianten eines bestimmten Graphems den Laut [s] bezeichnen können, geht schon aus der ersten Tabelle hervor und wäre so nur eine redundante Information Außerdem ist es das Hauptinteresse zu erfahren, dass ⟨s⟩ auch den stimmhaften Laut [z] bezeichnen kann.

Beginnen wir mit den Vokalen:

Vokale:

Beschreibung	**Lautzeichen**	**Schriftzeichen**	**Beispielwort**
tiefer kurzer Vokal	[a]	⟨a⟩	L<u>a</u>st, L<u>a</u>mm
tiefer langer Vokal	[a:]	⟨a⟩	r<u>a</u>ten
		⟨ah⟩	W<u>ah</u>l
		⟨aa⟩	S<u>aa</u>t
vorderer mittlerer ungerundeter kurzer Vokal	[ɛ]	⟨e⟩	r<u>e</u>tten
		⟨ä⟩	B<u>ä</u>cker
vorderer mittlerer ungerundeter langer Vokal	[e:]	⟨e⟩	r<u>e</u>den
		⟨eh⟩	L<u>eh</u>rer
		⟨ee⟩	l<u>ee</u>r
		⟨ä⟩	T<u>ä</u>ler
		⟨äh⟩	g<u>äh</u>nen
(vorderer mittlerer ungerundeter langer Vokal, ungespannte Variante)	([ɛ:])	(⟨ä⟩)	(er g<u>ä</u>be)

		⟨äh⟩	(sie nähme)
vorderer mittlerer gerundeter kurzer Vokal	[œ]	⟨ö⟩	Röcke
vorderer mittlerer gerundeter langer Vokal	[ø:]	⟨ö⟩	lösen
		⟨öh⟩	Söhne
vorderer hoher ungerundeter kurzer Vokal	[ɪ]	⟨i⟩	Blick
vorderer hoher ungerundeter langer Vokal	[i:]	⟨i⟩	dir
		⟨ie⟩	viel
		⟨ih⟩	ihr
		⟨ieh⟩	sieh!
vorderer hoher gerundeter kurzer Vokal	[ʏ]	⟨ü⟩	Lücke
vorderer hoher gerundeter langer Vokal	[y:]	⟨ü⟩	Zügel
		⟨üh⟩	kühl
hinterer mittlerer kurzer Vokal	[ɔ]	⟨o⟩	Rock
hinterer mittlerer langer Vokal	[o:]	⟨o⟩	holen
		⟨oh⟩	Sohn
		⟨oo⟩	Boot
		⟨oe⟩	Coesfeld, Soest
hinterer oberer kurzer Vokal	[ʊ]	⟨u⟩	Kunst
hinterer oberer langer Vokal	[u:]	⟨u⟩	Zug
		⟨uh⟩	Kuhle
Zentralvokal (Schwa-Laut)	[ə]	⟨e⟩	Regen, beleben
vokalisches R	[ɐ]	⟨er⟩, Vokal + r	Leder, Moor, kurz
Diphthong 1	[ai̯]	⟨ei⟩	sein
		⟨ai⟩	Mai
Diphthong 2	[ɔi̯]	⟨eu⟩	heute
		⟨äu⟩	Mäuse
Diphthong 3	[au̯]	⟨au⟩	Haus

Kommentar:

Die Beschreibung der Vokale ist nicht-redundant, so dass zum Beispiel für die hinteren Vokale das Merkmal 'gerundet' nicht angegeben ist, da im deutschen Vokalismus keine hinteren ungerundeten Vokale existieren (vorausgesetzt, die beiden Varianten [a] und [a:] werden nicht als vorderer und hinterer Vokal aufgefasst).

Berücksichtigt sind nur die Vokale des standarddeutschen Vokalismus, zu dem der vordere mittlere lange ungerundete Vokal nur als gespannte Variante [e:] gehört, nicht aber die ungespannte offene Variante [ɛ:], die nur in Klammern angegeben ist. Dieser offene Vokal gehört weder historisch noch systematisch zum deutschen Vokalismus, wird aber manchmal doch gesprochen und dann als Lautwert des Graphems ⟨ä, äh⟩ interpretiert, also etwa in Wörtern wie »gähnen«, »Säge«. Es handelt sich dann um eine hyperkorrekte, an der Schrift orientierte Aussprache dieser Wörter, die auf das Frühneuhochdeutsche zurückgeht (vergleiche von Polenz 1991: 157 f.). In dieser Zeit der Herausbildung einer schriftsprachlichen Standardvarietät des Deutschen und der Normierung des Graphemsystems sowie der Orthographie ist das Graphem ⟨ä⟩ eingeführt worden, das immer dann zu benutzen sei, wenn in flektierten oder derivierten Formen der Laut [ɛ] oder [e:] bezeichnet werden soll (so dass man an der Schrift zum Beispiel des Wortes »Bäcker« erkennen kann, dass es von dem Verb »backen« abgeleitet ist; hierin drückt sich das sogenannte Stammprinzip aus). Gemäß der orthoepischen Maxime »Sprich, wie du schreibst!« hat sich die Vorstellung verbreitet, in Wörtern wie »Säge« und »Segel« den Stammvokal unterschiedlich zu artikulieren, da er schließlich auch verschieden geschrieben wird. Übrigens wird ein Trend beobachtet, dass dieser Laut in der Sprachpraxis rückgängig ist (von Polenz 1999: 342). Potenziell funktional ist der Laut [ɛ:] einzig bei der Differenzierung von Wortpaaren wie »gäbe/gebe« oder »nähme/nehme«.

Weiterhin wurden abgesehen vom Schwa-Laut und dem vokalischen R nur Vokale in der Tonsilbe berücksichtigt. Hierzu gehören nicht Vokale, die sowohl kurz als auch gespannt zu artikulieren sind: [e], [i], [o], [u], [ø] und [y]. Beispielwörter, die diese Vokale enthalten, sind:

- El<u>e</u>ment [ele'mɛnt]
- vi<u>e</u>lleicht [fi'laɪ̯ç̩t]
- <u>O</u>live [o'li:və], F<u>o</u>relle [fo'ʀɛlə], H<u>o</u>lunder [ho'lʊndɐ]
- T<u>u</u>mult [tu'mʊlt], Uh<u>u</u> [,u:hu], R<u>u</u>derei [ʀudə'ʀaɪ̯]
- Hom<u>ö</u>opathie [homøpa'ti:]
- Ps<u>y</u>chologie [psyçolo'gi]

Man kann erkennen, dass diese Vokale vor allem in Nebentonsilben von Lehnwörtern auftauchen, aber auch in deutschen Komposita, in Derivaten wie »Sucherei« (in Folge des Tonwechels auf die Endsilbe wird das lan-

ge gespannte [u:] zu einem kurzen, weiterhin gespannten [u]) oder in einigen durchaus individuellen Fällen wie »Holunder«, die eine Lautentwicklung erlebt haben, die sich der Beschreibung durch Regeln zum Teil schlicht entziehen.

Konsonanten:

Beschreibung	**Laut-zeichen**	**Schrift-zeichen**	**Beispielwort**
bilabialer stimmhafter Plosiv	[b]	⟨b⟩	le<u>b</u>en
		⟨bb⟩	E<u>bb</u>e
bilabialer stimmloser Plosiv	[p]	⟨p⟩	<u>p</u>acken
		⟨pp⟩	Pa<u>pp</u>e
		⟨b⟩	Lo<u>b</u>
alveolarer stimmhafter Plosiv	[d]	⟨d⟩	<u>D</u>orf
		⟨dd⟩	Pa<u>dd</u>el
alveolarer stimmloser Plosiv	[t]	⟨t⟩	<u>T</u>ag
		⟨tt⟩	Ke<u>tt</u>e
		⟨d⟩	Fun<u>d</u>
		⟨th⟩	Rhy<u>th</u>mus
velarer stimmhafter Plosiv	[ɡ]	⟨g⟩	<u>g</u>erne
		⟨gg⟩	Ro<u>gg</u>en
velarer stimmloser Plosiv	[k]	⟨k⟩	Mar<u>k</u>
		⟨ck, kk⟩	ba<u>ck</u>en, A<u>kk</u>usativ
		⟨g⟩	Ta<u>g</u>
		⟨ch⟩	<u>Ch</u>or, La<u>ch</u>s
		⟨c⟩	<u>C</u>omputer
		⟨q⟩	<u>q</u>uängeln
labiodentaler stimmhafter Frikativ	[v]	⟨w⟩	<u>W</u>asser

		⟨v⟩	Hannoveraner
labiodentaler stimmloser Frikativ	[f]	⟨f⟩	Fisch
		⟨ff⟩	Affe
		⟨v⟩	Hannover, Vater
		⟨ph⟩	phantastisch
alveolarer stimmhafter Frikativ	[z]	⟨s⟩	Saft
alveolarer stimmloser Frikativ	[s]	⟨s⟩	Mast
		⟨ss⟩	Masse
		⟨ß⟩	Soße
palato-alveolarer stimmhafter Friktiv	[ʒ]	⟨g⟩	Genie, Garage
		⟨j⟩	jonglieren, Jalousie
palato-alveolarer stimmloser Friktiv	[ʃ]	⟨sch⟩	Menschen
		⟨st, sp⟩	starten, Sport
		⟨ch⟩	Champagner
palataler (stimmloser) Frikativ	[ç]	⟨ch⟩	richtig
		⟨g⟩	König
velarer stimmhafter Frikativ	[x]	⟨ch⟩	acht
glottaler Frikativ	[h]	⟨h⟩	haben
bilabialer Nasal	[m]	⟨m⟩	Mutter
		⟨mm⟩	kommen
alveolarer Nasal	[n]	⟨n⟩	Nacht
		⟨nn⟩	nennen
velarer Nasal	[ŋ]	⟨ng⟩	Rang
		⟨n(k)⟩	Bank
Approximant	[j]	⟨j⟩	jetzt
Lateral	[l]	⟨l⟩	lachen

		⟨ll⟩	Ball
Vibrant (uvularer oder alveolarer)	[ʀ], [r]	⟨r⟩	reden
		⟨rr⟩	Barren
		⟨rh⟩	Rhythmus
Knacklaut	[ʔ]	ø	un-echt (Silbengrenze)
Affrikate 1	[pÁ]	⟨pf⟩	Pfeife
Affrikate 2	[tÂ]	⟨z⟩	Zahl
		⟨tz⟩	Katze
		⟨ts⟩	rechts
		⟨t⟩	Nation
Affrikate 3	[tĂ]	⟨tsch⟩	lutschen, Matsche
		⟨tch⟩	Match
		⟨ch⟩	Champion
Affrikate 4	[dÄ]	⟨j⟩	Job, Jeans
		⟨dsch⟩	Dschungel

Kommentar:

Die Feinheit der Unterscheidung der einzelnen Konsonanten ist durch einen mittleren Grad bestimmt, der auch sonst zugrundegelegt wird bei der Darstellung des deutschen Konsonantismus. Dies bedeutet zum Beispiel, dass verzichtet wird auf Unterscheidung zwischen aspirierten und nicht-aspirierten stimmlosen Plosiven oder auf Varianten, die nur als Ergebnis von Assimilationsprozessen bei der Artikulation auftauchen. Solche Varianten sind zum Beispiel der labiodentale Nasal [ɱ], der das Ergebnis regressiver Assimilation des Artikulationsortes in der Lautfolge [nf] ist in Wörtern wie »fünf« [fʏɱf] oder »Senf« [zɛɱf]. Ein anderes Beispiel sind diejenigen Plosive, die an Wortgrenzen oder generell an Morphemgrenzen in progressiver Assimilation des Stimmtons die Stimmhaftigkeit verlieren. Dies ist der Fall in »aus Berlin« [aʊ̯sÀɛʁ'li:n] oder in »Dresden« ['dʀe:sd̥n̥].

Weiterhin beschränken wir uns auf zwei konsonantische R-Varianten, das uvulare [ʀ] und das alveolare [r]; nicht berücksichtigt dagegen werden nicht-vibrierende Varianten wie [ɾ] und [ʁ].

Dagegen finden solche Konsonanten Aufnahme, die zwar nicht im streng systematischen Sinne zum deutschen Konsonantismus gehören, aber in Lehnwörtern auftauchen, die heute so gang und gäbe sind, dass sie nicht mehr als Fremdwörter empfunden werden und somit Bestandteile des deutschen Lexikons sind. Beispiele hierfür sind der stimmhafte palato-alveolare Frikativ [ʒ] in Wörtern wie »Ingenieur«, »Garage« oder die Affrikate [dÄ] in Wörtern wie »Jazz« oder »Jeans«.

Gelegentlich werden weitere Konsonantenverbindungen neben den hier aufgeführten als Affrikaten bezeichnet, zum Beispiel [ks] in »sechs« oder gar [kv] in »Quatsch«. Wir fassen Affrikaten aber als Konsonantenverbindungen auf, deren zwei Bestandteile am selben oder unmittelbar benachbarten Artikulationsort gebildet werden, was bei diesen beiden Verbindungen nicht der Fall ist.

Als nächstes behandeln wir die entgegengesetzte Richtung, das heißt wir gehen von den Buchstaben aus und fragen, welche Laute durch diese Buchstaben in deutschen Wörtern bezeichnet werden können. Um Übersichtlichkeit zu gewährleisten, beschränken wir uns auf einfache Graphe und nur einige ausgewählte Kombinationen von Graphen.

Vokale:

Schriftzeichen	**Lautzeichen**	**Beispielwort**
⟨a⟩	[a]	lachen
	[aː]	raten
⟨ä⟩	[ɛ]	lächeln
	[eː]	säen, trägst
	([ɛː])	(er gäbe)
⟨e⟩	[ɛ]	lecker
	[eː]	reden
	[ə]	reden
⟨i⟩	[ɪ]	richtig
	[iː]	wir
⟨o⟩	[ɔ]	Bock
	[oː]	rot

⟨ö⟩	[œ]	Röcke
	[ø:]	Röte
⟨u⟩	[ʊ]	rutschen
	[u:]	Rudel
⟨ü⟩	[ʏ]	Nüsse
	[y:]	Übung
⟨y⟩	[y:]	Psyche
	[ʏ]	Ägypten
⟨ei, ai⟩	[ai̯]	leise, Mai
⟨eu, äu⟩	[ɔi̯]	heute, Häuser
⟨au⟩	[au̯]	Bauch

Konsonanten:

Schriftzeichen	Lautzeichen	Beispielwort
⟨b⟩	[b]	loben
	[p]	Lob
⟨c⟩	[k]	Computer
	[ts]	Celle, Cellophan
⟨ch⟩	[ç]	Richtung
	[x]	buchen
	[ʃ]	Champignon
	[tĂ]	Champion
	[k]	Chor
⟨d⟩	[d]	Dorf
	[t]	verständlich
⟨f⟩	[f]	Luft

⟨g⟩	[ɡ]	Re<u>g</u>en
	[k]	Tro<u>g</u>
	[ʒ]	<u>G</u>enie, In<u>g</u>enieur
	[ç]	Köni<u>g</u>
⟨h⟩	[h]	<u>h</u>och
	ø	ho<u>h</u>e, se<u>h</u>r
⟨j⟩	[j]	<u>j</u>a
	[ʒ]	<u>j</u>onglieren
	[dÄ]	<u>J</u>eans, <u>J</u>ob
⟨k⟩	[k]	La<u>k</u>en
⟨l⟩	[l]	füh<u>l</u>en
⟨m⟩	[m]	<u>m</u>achen
⟨n⟩	[n]	<u>n</u>age<u>n</u>
	[ŋ]	Ba<u>n</u>k, la<u>ng</u>
⟨p⟩	[p]	<u>P</u>a<u>p</u>ier
⟨pf⟩	[pÁ]	<u>Pf</u>anne
⟨q(u)⟩	[k]	<u>Qu</u>al
⟨r⟩	[ʀ], [r]	B<u>r</u>ot
	[ɐ]	Tie<u>r</u>
⟨s⟩	[s]	Ma<u>s</u>t
	[z]	<u>s</u>üß
	[ʃ]	<u>st</u>arten, <u>Sp</u>iel
⟨sch⟩	[ʃ]	<u>sch</u>enken
⟨s⟩+⟨ch⟩	[sç]	Häs<u>ch</u>en
⟨t⟩	[t]	<u>T</u>arnung
⟨v⟩	[f]	<u>V</u>ater

	[v]	Vase
⟨w⟩	[v]	Wasser
	[f]	Löwchen
⟨x⟩	[ks]	Xylophon
⟨z⟩	[tÂ]	Zahl

Aus den vier Tabellen lässt sich Folgendes ersehen:

Eine ganz triviale Erkenntnis ist zunächst, dass es im Deutschen erheblich mehr Laute als Buchstaben gibt. Der Grund hierfür ist einmal ein diachronischer: die lautliche Seite einer Sprache entwickelt sich in aller Regel schneller als das konservativere Schriftsystem. Daneben sind es vor allem lautliche Gesetzmäßigkeiten des Deutschen wie zum Beispiel die Auslautverhärtung oder bestimmte Assimilationserscheinungen, die für diesen Befund verantwortlich sind.

Die Tatsache, dass es mehr Laute als Buchstaben im Deutschen gibt, bedeutet zunächst eine Mehrdeutigkeit hinsichtlich der Richtung »Buchstaben – Laute«; ganz allgemein können wir sagen, dass diese Relation eine 1 : x-Relation ist. Andererseits zeigen die ersten beiden Tabellen, dass auch die Richtung »Laute – Buchstaben« durch eine 1 : x-Relation bestimmt ist, das heißt, dass Laute in verschiedenen Wörtern unterschiedlich bezeichnet werden können. Insgesamt lässt sich die Laut-Buchstaben-Relation im Deutschen daher als *wechselseitig mehrdeutig* beschreiben.

Bevor wir das Deutsche hinsichtlich der Ambivalenz der Laut-Buchstaben-Relation mit anderen Sprachen vergleichen, wollen wir darauf eingehen, was dieser Befund für das Deutsche selbst bedeutet. Die zum Teil erhebliche Ambivalenz (zum Beispiel fünf Lautwerte, die dem Digraph ⟨ch⟩ zugeordnet werden können) wirkt nur auf den ersten Blick chaotisch – beim zweiten Hinsehen lassen sich Regelmäßigeiten entdecken, die sehr viele dieser Ambivalenzen auflösen und die – als Regeln formuliert – es einem Lernenden ermöglichen, die Aussprache von Wörtern besser zu bestimmen. Beispiele für derartige Regelmäßigkeiten sind:

- Im Morpheminneren nicht-entlehnter Wörter bezeichnet ⟨ch⟩ nach vorderen Vokalen oder den Konsonanten /l, n, r/ den Palatal [ç], sonst den Velar [x]. Folgt in nicht-entlehnten Wörtern ein ⟨s⟩ wie in »Lachs«, »sechs«, »Fuchs«, dann dann bezeichnet ⟨ch⟩ den Plosiv [k]. Am Beginn von Wörtern, die aus dem Griechischen entlehnt sind, bezeichnet ⟨ch⟩ ebenfalls [k], wie in »Chaos«, »Cholera«, es sei denn, es folgt ein vorderer Vokal wie in »Chemie«, »Chirurg«, die mit einem [ç] artikuliert werden. In Entlehnungen aus dem Französischen ist ⟨ch⟩ das Zeichen für [ʃ], wie in »Champagner«, »Charme«.

• Am Morphembeginn bezeichnet das ⟨s⟩ in ⟨st⟩ und ⟨sp⟩ den Laut [ʃ] (zumindest in nicht entlehnten Wörtern), wie in »stehen«, »Abstand«, »spielen«.
• ⟨n⟩ bezeichnet den velarisierten Nasal [ŋ], wenn ein velarer Plosiv oder zumindest im Schriftbild das Zeichen für einen velaren Plosiv folgt, wie in »Bank«, »lange«.

Es lassen sich zahllose weitere Regelmäßigkeiten entdecken und in Form von Regeln formulieren.

III. Die Laut-Buchstaben-Relation des Deutschen im Sprachvergleich

Wie steht nun die deutsche Laut-Buchstaben-Relation im Vergleich mit anderen europäischen Sprachen da? Wenn wir eine Skala anlegen, an deren unterstem Ende der fiktive oder fast fiktive Grenzfall einer 1:1-Relation angesetzt ist und die nach oben hin offen ist, so würde das Deutsche sicherlich an oberer Stelle rangieren, da der Grad wechselseitiger Mehrdeutigkeit sowohl im Konsonatismus als auch im Vokalismus relativ hoch ist. Übertroffen wird dieser Grad zum Beispiel noch durch das Englische (und dies ist nur ein Grund dafür, warum es zweifelhaft ist, das Englische als »einfache Sprache« zu bezeichnen, wie es gerne getan wird). Das bedeutet, dass ein Lerner oder eine Lernerin des Englischen mehr Mühe aufwenden muss, um an der Schriftgestalt des Englischen die korrekte Aussprache zu erkennen. Ein Beispiel aus dem englischen Vokalismus ist der Lautwert, der durch die Buchstabenfolge ⟨ough⟩ bezeichnet werden kann in den Wörtern »tough« ([ʌf]), »ought« ([ɔ:]), »though« ([əʊ]), »thorough« ([ə]), ein anderes Beispiel ist das Digraph ⟨oo⟩ und der jeweilige Vokal in den Wörtern »boot« ([u:]), »good« ([ʊ]), »flood« ([ʌ]), »floor« ([ɔ:]), »poor« ([ʊə]).

Es sind dann mehr Regeln zu lernen, die die Mehrdeutigkeit des Schrift-Laut-Verhältnisses reduzieren, doch gilt sowohl für das Englische (hierfür noch viel mehr) als auch für das Deutsche, dass auch penibel konstruierte Regelwerke kaum erschöpfend sind, also nicht alle Fälle erfassen. Das englische Graphemsystem ist offenbar viel konservativer als zum Beispiel das Deutsche; während die lautliche Seite sich im Laufe der Zeit verändert hat, blieb das Graphemsystem seit der Zeit Shakespeares relativ stabil, um es positiv auszudrücken. Das bedeutet aber auch, dass das Finden von Regelmäßigkeiten und das Formulieren von Regeln gediegene sprachhistorische Kenntnisse voraussetzt.

Viele andere europäische Sprachen wären unterhalb des Deutschen auf unserer Skala einzutragen. So gilt zum Beispiel für den tschechischen und den ungarischen Vokalismus, dass die Quantität der Langvokale im Schriftbild konsequent mit entsprechenden Diakritika kenntlich gemacht

ist, so dass der Teilbereich des Vokalismus tatsächlich an den Grenzfall einer 1:1-Relation nahe heranreicht. Der Konsonantismus ist dagegen zum Beispiel aufgrund von Assimilationserscheinungen (vor allem Assimilationen des Stimmtons, auch wegen der Auslautverhärtung im Tschechischen) wieder etwas mehrdeutiger.

Eine Zwischenstellung zwischen dem Tschechischen und dem Deutschen nimmt das Kroatische ein: Der komplizierte Vokalismus des Kroatischen mit den Kategorien der Quantität und der Tonbewegung (steigender und fallender Ton) macht es Kroatischlernenden nicht immer einfach, im wahrsten Sinne des Wortes den richtigen Ton zu finden. Denn im üblichen Schriftbild fehlt eine Kennzeichnung der artikulatorischen Eigenschaften fast völlig, einzig in manchen Wörterbüchern (zum Beispiel im *Rječnik hrvatskoga jezika* von Vladimir Anić) wird eine diakritische Symbolik verwendet, die die Verhältnisse konsequent klärt. Was den Konsonantismus dagegen betrifft, so tendiert dieser wieder deutlich mehr in Richtung 1:1, da das Kroatische manche (aber nicht alle) Assimilationserscheinungen auch in der Schrift berücksichtigt. Das kann sowohl für entlehnte Wörter gelten wie »apsolvent« als auch für nicht-entlehnte Wörter wie in der Ableitung »Zagrepčanin«.

Das Russische wiederum wäre zwischen dem Kroatischen und dem Deutschen einzutragen. Probleme bereitet hier vor allem der freie Wortakzent, da die Vokalartikulation davon abhängt, ob der Vokal sich in der betonten Silbe befindet oder in der unbetonten (und bei den unbetonten Vokalen auch von der Entfernung zu dem betonten Vokal); für unbetontes /e/, /o/ und /a/ gibt es im Russischen zwei Reduktionsstufen (vergleiche Panzer 1975: 41–46). Im Bereich des Konsonantismus bedingen Stimmtonassimilation, Auslautverhärtung und Palatalitätsassimilation – um nur die wichigsten Erscheinungen zu nennen – ein einigermaßen kompliziertes Verhältnis von Schriftbild und Lautbild (Panzer 1975: 38–41).

Neben dieser auf einer relativen Graduierung beruhenden Klassifizierungsmöglichkeit der Laut-Buchstaben-Relation im Sprachkontrast gibt es noch eine weitere Möglichkeit der Klassifizierung, die auf qualitativen Kategorien fußt, allerdings handelt es sich hierbei um eine eher grobe Einteilungsweise. Man unterscheidet die Sprachen hinsichtlich der Laut-Buchstaben-Relation auch danach, ob sie im Prinzip phonetisch-phonematisch oder morphonologisch orientiert sind. Das Schriftsystem des Englischen zum Beispiel ist eher morphonematisch orientiert, die Schriftsysteme slavischer Sprachen eher phonematisch.

Die deutsche Sprache ist seit der Zeit der Herausbildung einer schriftsprachlichen Standardsprache in frühneuhochdeutscher Zeit sicherlich tendenziell morphonematisch orientiert, was sich beispielhaft durch das sogenannte Stammprinzip belegen lässt. Dieses orthografische Prinzip regelt die Schreibung speziell des Nennwortschatzes (Substantive, Adjekti-

ve, Verben), indem es fordert, dass die Schreibung von Wörtern und ebenso flektierten Wortformen und Derivaten Stamm und Herkunft erkennen lassen sollen. Das bedeutet zum Beispiel, dass das Wort *Tag* mit einem ⟨g⟩ am Wortende zu schreiben ist, und nicht – wie noch im Mittelhochdeutschen beziehungsweise in vielen regionalen mittelhochdeutschen Schreibgewohnheiten: »tac« – mit einem ⟨c⟩ oder gar ⟨k⟩, da flektierte Formen wie »Tage« ein ⟨g⟩ enthalten. Ebenso wird »täglich« heute mit einem ⟨ä⟩ geschrieben, nicht mit ⟨e⟩, da es eine Adjektivbildung zu »Tag« ist. Zumindest für den Konsonantismus ist also eine Wende vom eher phonematisch orientierten Mittelhochdeutschen mit seiner konsequent auch im Schriftlichen sich spiegelnden Auslautverhärtung hin zum morphonologisch orientierten Neuhochdeutschen zu beobachten.

Ein zweiter Beleg hierfür ist die Orthografiereform des Deutschen von 1996. Insgesamt ist es das Ziel der Orthografiereform gewesen, unter anderem die Komplexität im Laut-Schrift-Verhältnis zu reduzieren. Ein Beispiel hierfür ist die Einführung der Regel, dass nach kurzen Vokalen das Phonem /s/ mit ⟨ss⟩ zu bezeichnen sei, nach langen Vokalen mit ⟨ß⟩. Andererseits sorgt das Festhalten am Stammprinzip aber dafür, dass sich keine großen Veränderungen für das Deutsche hinsichtlich der Laut-Buchstaben-Relation ergeben haben. Abweichungen sollen zugelassen sein, wenn ein Stamm heute nicht mehr ohne Weiteres erkennbar ist, zum Beispiel bei dem Wort »einbleuen« (von archaisch »bleuen«, ‘schlagen‘), das nun als »einbläuen« geschrieben werden soll. Mit »blau« hat das Verb aber überhaupt nichts zu tun, und so scheinen Ausnahmen dieser Art ziemlich beliebig zu sein und erhöhen wiederum die Komplexität.

Literatur

Anić, Vladimir (1998): *Rječnik hrvatskoga jezika*. 3., erw. Auflage. Zagreb: Novi Liber.

Duden Aussprachwörterbuch. Wörterbuch der deutschen Standardaussprache. (= Duden, Band 6) 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Max Mangold in Zusammenarbeit mit der Dudenredaktion. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1990.

Panzer, Baldur (1975): *Strukturen des Russischen. Eine Einführung in die Methoden und Ergebnisse der deskriptiven Grammatik*. München: Wilhelm Fink Verlag (= UTB 296).

von Polenz, Peter (1991): *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Band 1: Einführung, Grundbegriffe, Deutsch in der frühbürgerlichen Zeit. Berlin, New York: de Gruyter.

von Polenz, Peter (1999): *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Band 3: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin, New York: de Gruyter.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 177–192

ALLE SPRACHEN NEBENEINANDER

DIE ANFÄNGE DES FREMDSPRACHENUNTERRICHTS IN EUROPA (1450–1700)[1]

Werner HÜLLEN
(Universität Essen)

Zusammenfassung

Zwei der ältesten Lehrbücher fremder Sprachen erlebten bis 1700 zehlreiche Neuauflagen, wobei zu den ursprünglichen zwei bis zu sechs weitere Sprachen hinzukamen. Die, aus diesen Erstausgaben entstandenen, großen Lehrbuchfamilien zeigen, dass die Einheit der europäischen Kultur mit der schwindenden Bedeutung des Lateinischen nicht verlorenging, sondern in der Vielfalt der nationalen Sprachen weiterlebte, die auf eine einheitliche Art und Weise gelernt wurden, und deren Lehre in gewisser Weise auch das Wissen der Zeit vermittelte.

1. Das Interesse an fremden Sprachen

In der Angelsächsischen Chronik, die (in verschiedenen Varianten) das Leben auf den Britischen Inseln von der Zeit der Römischen Besetzung bis 1150 festhält, findet sich in einem allgemeinen Vorwort der Satz: »The island of Britain is eight hundred miles long and two hundred broad; and here in this island are five languages: English and British [Cornish] and Welsh and Scottish [Irish] and Pictish [Scottish] and Book-language.« (Swanton 2000) Daran ist, allgemein gesprochen, interessant, dass, vom Beginn der schriftlich dokumentierten europäischen Kultur (nördlich der Alpen) an, für die Menschen offenbar die Existenz mehrerer Sprachen ebenso

[1] Leicht geänderter Text eines Vortrags, der als gemeinsame Veranstaltung der Universität Zagreb und des Goethe-Instituts in Zagreb, am 8. Dezember 2000 dort gehalten wurde. Er bezieht sich auf Forschungen, die ich ausführlich in Hüllen 1999 dargelegt habe. Auf Einzelnachweise, die dort verzeichnet sind, wurde hier verzichtet.

selbstverständlich war wie die Existenz des Lateinischen in seiner besonderen Funktion als Buchsprache, und somit nicht als Sprechsprache. Jedermann weiß heute, dass das Lateinische die erste Fremdsprache war, die in den Teilen Europas, in denen sich eine römische Nachfolgekultur entwickelte, im großen Maßstab gelehrt und gelernt wurde. Dies geschah in Institutionen, die entweder mit der Kirche oder mit Universitäten verbunden waren. Damit dieses geschehen konnte, mussten zwei Bedingungen erfüllt sein, die sich gegenseitig verstärkten: es musste (1) die Notwendigkeit von Lateinkenntnissen für Menschen bestehen, die am intellektuellen Leben der Zeit teilnehmen wollten, und es musste (2) die allgemeine Aufmerksamkeit in der Grammatikschreibung und der Erstellung von Wörterbüchern auf diese Sprache gerichtet sein. Bekanntlich trafen beide Voraussetzungen zu. Analoge Bedingungen mussten erfüllt sein, wenn die gesprochenen europäischen Nationalsprachen (im Bereich des Lateinisch lesenden Europa) mit dem Lateinischen in Konkurrenz treten wollten: es musste (1) die Notwendigkeit von Kenntnissen in diesen Sprachen für Menschen bestehen, die zwar nicht am intellektuellen, aber doch am geschäftlichen, politischen und praktischen Leben der Zeit teilnehmen wollten, und es musste (2) die allgemeine Aufmerksamkeit auf diese Sprachen als Gegenstände der sprachwissenschaftlichen Aufarbeitung in Grammatiken und Wörterbüchern gerichtet werden. Wir können annehmen, dass diese Bedingungen seit 1450, wenn auch in regional sehr unterschiedlichem Maße, erfüllt waren.

Das gilt besonders für die Regionen Europas, deren Bevölkerung ohnehin vielsprachig war, also z.B. für die heutigen Niederlande zusammen mit dem heutigen deutschen Niederrhein (mit Niederländisch, Flämisch, Niederdeutsch, Friesisch, Französisch und Englisch als konkurrierenden Sprachen), für die heutige Provence in Frankreich (mit ihrer Französisch, Provencalisch und Italienisch sprechenden Bevölkerung), für die heutigen tschechichen und slowakischen Republiken (mit Tschechisch, Slowakisch, Polnisch, Ungarisch und verschiedenen deutschen Dialekten), für die Region, die das heutige Süddeutschland, Österreich und obere Italien umfasst (mit Deutsch und Alemannisch, Venezianisch und Toskanisch sowie Slowenisch im Wettbewerb) und schließlich, bei schwieriger geographischer Abgrenzung, für die südosteuropäischen Länder (mit dem Kroatischen, Serbischen, Slowenischen, Bulgarischen und Albanischen in regionaler Verteilung).

Diese Angaben sind grob und lassen viele Sprachen (z.B. die Keltischen auf den Britischen Inseln, das Bretonische im heutigen Frankreich, das Arabische in Spanien, das Türkische in Serbien und Kroatien) außer Acht. Zudem veränderte sich die Verteilung in dem angegebenen Zeitraum und später aufgrund politischer und religiöser Entwicklungen. Die Angaben dienen auch nur dem Hinweis, dass ein substantieller Teil des Kontinents

damals natürlich-vielsprachig war, ja dass es in Europa wahrscheinlich überhaupt keine größere Region mit nur einer Gebrauchssprache (wohl mit nur einer Verkehrssprache) gegeben hat. Das sprachliche Muster des europäischen Kontinents war eben nicht der Flickenteppich sich gegenseitig ausgrenzender Sprachregionen (an den wir heute zumeist denken), sondern die komplexe Mischung und Überkreuzung sprachlicher Grenzen. Dies führte dazu, dass die meisten Menschen mit mehreren Sprachen in Kontakt kamen und solche erwerben oder lernen mussten, wenn sich der Radius ihres Lebens über einen engen Raum hinaus ausdehnte.

Es gab auch andere, vor allem wirtschaftliche, Gründe, die das Fremdsprachenlernen notwendig machten. Handelsströme kreuzten vielfach die sprachlichen Grenzen. Man denke an den Heringshandel, der sich von den Ozeanküsten bis zu den Alpen erstreckte, und an den Weinhandel, der von Italien bis zu den Küstenländern im Norden reichte. Die über den ganzen Kontinent verbreitete Kirche sorgte auch nicht nur für die Kenntnis des Lateinischen, sondern brachte Nationalsprachen in Kontakt, wie man an dem ausgedehnten Wallfahrtswesen sehen kann. Dieselbe Wirkung hatten Fakten der politischen Organisation, z.B. das sog. Heilige Römische Reich deutscher Nation. Schon 1356 wurde in der Goldenen Bulle, in der die Regularien für die Wahl des Kaisers festgehalten waren, bestimmt, dass die Wahlberechtigten (Kurfürsten) in der Zukunft deutsche, italienische und böhmische (tschechische) Sprachkenntnisse haben müssten und dass die derzeit Amtierenden entsprechende Vorkehrungen bei ihren Söhnen treffen sollten.

Die zweite Bedingung, die allgemeine sprachwissenschaftliche Aufmerksamkeit, erfüllte sich allmählich aufgrund des allgemeinen Interesses an den Nationalsprachen, das von den Humanisten in der Mitte des 15. Jahrhunderts ausgelöst wurde (Hüllen 2001a und b). Im Jahre 1443 schrieb Leon Battista Alberti die erste italienische (toskanische) Grammatik, im Jahre 1492 Antonio de Nebrija die erste spanische (kastilische). 1533 folgten Beneš Optat, Petr Gsell und Václav Philomates mit der ersten tschechischen, 1550 Louis Meigret mit der ersten französischen Grammatik, nachdem Jacques Dubois schon 1531 eine französische Grammatik in lateinischer Sprache herausgebracht hatte. Die Autoren der ersten Grammatiken für das Deutsche sind Laurentius Albertus (1573), für das Niederländische G.R.W. Dibbets (1584) und für das Englische William Bullokar (1586).

Es gibt naturgemäß kaum verlässliche Informationen über die Anfänge des Unterrichts in nationalen Fremdsprachen, weil er zumeist in privaten Institutionen des Handels erfolgte, ohne Spuren zu hinterlassen. Das Wirken des Meisters Georg von Nürnberg in Venedig bildet hiervon eine gewisse Ausnahme (Pausch 1972, Hüllen 1999: 326–331). Außerdem hat es sicherlich viel Selbstunterricht in den Ländern der fremden Sprachen ge-

geben. Unsere wichtigsten Informationsquellen sind deshalb Lehrbücher, soweit sie erhalten sind. Vielleicht spiegeln sie ja nicht getreu, was sich in den Klassen (sofern man diesen Begriff verwenden kann) abspielte oder wie die Menschen sie aus eigener Initiative benutzten. Aber sie verraten doch die Themen und Umrisse des Lehr- und Lernprozesses. Es stimmt mit den oben ausgeführten Überlegungen zum Interesse an Fremdsprachen überein, dass die ältesten Lehrbücher aus den genannten vielsprachigen Regionen Europas kommen. Es sind dies Adam von Rotweils *Introito e porta* (Vendig 1477; Rossebastiano 1971, Guiliani 1976) und Noel de Berlaimonts *Colloquia et dictionariolum* (Antwerpen 1530, Rizza 1996). Diesen beiden Lehrbüchern werden die folgenden Überlegungen gewidmet sein.

2. *Introito e porta*

Das Buch erschien 1477 in Venedig. Sein Kolophon benennt einen Meister Adamo de Roduila, der als der deutsche Drucker Adam Rot aus den Abbruzzen identifiziert wurde. Wir wissen nicht, ob er nur der Drucker oder auch der Verfasser des Buches war. *Introito e porta* ist nicht der Titel im strengen Sinne. Es sind die Kernwörter des ersten italienischen Satzes, der den Inhalt des Buches anzeigt (s. Anhang). Dann folgt eine einleitende Passage, in der festgehalten wird, dass es für diejenigen gedacht sei, die, wie Arbeiter und Frauen, lesen lernen wollen, ohne eigens zur Schule zu gehen, damit sie in vielen Ländern Handel treiben können. Dann folgen einige Bemerkungen über die Aussprache einzelner Buchstaben in den beiden Sprachen, die wir als Anfänge einer schriftbasierten Phonetik werten können, und schließlich zwei genaue Inhaltsangaben, in Italienisch und in Deutsch (s. Anhang). In einer späteren Ausgabe (1533) lautet dieser Eingangstext folgendermaßen:

> Dysen aller nutzlichste[n] vocabular zue lerne[n] lesen de[n] dye es bege[e]r sunder chule zugan als wyhant wercksleuth od weiber auh mag darinne lernen ein deutzscher latinn welsch vnd fra[n]zois vnd eyn itlicher von yhn deutzsch de[n] in dise[m] buch sint behalten alle name[n] vocabel u[n]d wort di ma[n] mag spreche[n] in ma[n]cherley hande.
> Dies buech heisset einn pforth odder ein an weisu[n]g zu lernan deutzsch odder welch d[?] do vast noth ist den die in viel lande handeln welle[n] sie sei deutzsch oder welsch aber es ist etzlich [?] te scheidt yin A.b.c. vnd wer die nit weiß der kan nit wol wellisch lesend ye vindet ma[n] hernach geschriben. als. wo du vindest ein a so ließ es nit vor ein a. sunder vor dise sillben ae.
> Ite[m] vo du vindest ein. u. vor einen laute[n] buchstaben so liß eß vor ein w. Item wo du vindst ein. x. so liß es vor ein. s. vnn wo du vintst. ch. dz liß vor ein. lc. vnn vnn[!] wo dit kumniet sch das ließ vor die sylben se.

Der erste Teil von *Introito e porta* ist ein onomasiologisches, also sachlich geordnetes, Wörterbuch. Es besteht aus 55 Sektionen mit italienischen und deutschen Lexemen, zumeist Substantiven, jedoch auch einige Adjektiven. In einer überschlägigen Rechnung findet man 2,340 Einträge. Während die sachliche Anordnung dieser Einträge zumeist leicht einzusehen ist, gibt sie Rätsel auf im zweiten Teil, der aus 9 Sektionen mit etwa 900 weiteren Einträgen besteht, die allerdings nicht ebenso viele Lexeme enthalten. Es sind Adjektive mit ihren Steigerungsformen und sinngemäßen Umschreibungen. Außerdem werden Verben in Infintivform und als Partizipien angeführt, häufig auch in der 1. Person sg. praes. als Aussage und als Frage. (Dies entspricht den formalen Angaben, wie sie in lateinischen Grammatiken üblich waren.) Dann folgt eine Liste von Pronomen und Präpositionen, gefolgt von einer weiteren Verbliste. Diese Verben sind gelegentlich in Phrasen eingebettet, die manchmal einen Dialog andeuten. Insgesamt werden auf diese Weise etwa 150 Verblexeme und 50 Adjektive aufgezählt.

Die gegenständliche Ordnung des Vokabulars im ersten Teil von *Introito e porta* entspricht vielen anderen Vokabularien der Zeit, die Latein und eine Nationalsprache, aber eben nicht zwei Nationalsprachen, einander gegenüberstellten und die für die Lehre und das Lernen des Lateinischen ebenso populär waren wie alphabetische Wörterbücher. Trotz der offenkundigen methodischen Nähe zum lateinischen Lehrmittel verraten die ausgewählten Lexeme in *Introito e porta* eine direkte Anwendbarkeit in realen Lebenssituationen, wie sie für Reisende in einem fremden, aber christlichen, Land, vorwiegend in Städten und in der Kommunikation mit Handwerkern, entstehen können. Es gibt eine erste Gruppe (von Sektionen) von Wörtern, die sich auf theologische Bedeutungen beziehen: Gott, die Namen der Heiligen, Gebetstexte, Namen für den Teufel und alles, was eine Beziehung zur Zeitmessung hat. Dann folgt eine zweite Gruppe (von Sektionen) von Wörtern, die sich auf den Menschen in der Gesellschaft bezieht. Sie beginnt mit den Teilen des menschlichen Körpers (weil der individuelle Mensch die elementare Einheit der Gesellschaft ist), und wird gefolgt von Wörtern für den Kaiser und die Kaiserin, für Diener, Familienrelationen und alles, was die Ehe betrifft. Die nächste Gruppe (von Sektionen) beschäftigt sich mit dem praktischen, vor allem geschäftlichen, Leben. Sie beginnt mit Bezeichnungen für Richter und Amtspersonen in einer Stadt, geht dann über zu Zahlen und Geldeinheiten, führt zu täglichen Handelsgegenständen (wie Zucker und Seife, Metalle und Gewürze) und endet bei der Benennung von Handwerkern. Dann folgt eine Gruppe (von Sektionen) von Wörtern für Gegenstände wie Haushaltsgüter und Waffen. Die im Hintergund all dessen stehende städtische Welt wandelt sich nunmehr zu einer ländlichen mit den Namen für Pflanzen und Tiere. Von direkt praktischem Wert in einer Lebenswelt an der Küste sind Gruppen (von

Sektionen) mit Wörtern für Schiffe, Fische und Winde, aber auch mit den Namen von italienischen Schlössern und Städten. Dann folgen eher gemischte Themen- bzw. Wirklichkeitsbereiche, zu denen unter anderem Krankheiten gehören. Gegen Ende wird die semantische Kohäsion der Wortlisten wieder klarer, wenn sich das Vokabular den Kirchen, theologischen Ideen und den Schulen zuwendet. Wortgruppen zu den vier Elementen und zu Gebäuden (vom Palast bis zur Scheune) nehmen sich wie nachgeschobene Einträge zu den vorherigen Sektionen aus.

Die Einträge im zweiten Teil von *Introito e porta* sind häufig ohne eine erkennbare semantische Ordnung, mit Ausnahme einer Gruppe zu Pferden und Pferdeställen. Nunmehr stehen nicht mehr einzelne Lexeme, sondern Phrasen und Ausdrücke zur Veranschaulichung von einfachen grammatischen Regeln im Vordergrund.

Introito e porta ist das erste gedruckte Lehrbuch für zwei Nationalsprachen, Deutsch (Oberdeutsch) und Italienisch (Venetianisch). Es kann von den Lernern in beiden Richtungen gebraucht werden. Sein praktischer Charakter und seine Distanz zur eher formalen Lehre des Lateinischen sind (trotz der erwähnten Annäherungen) offenkundig. Das erstaunlichste Phänomen ist aber sein ungeheurer Erfolg. Zwischen 1477 und 1636 finden wir 87 Ausgaben, die an verschiedenen Orten, von verschiedenen Druckern und in verschiedenen Sprachen hergestellt und vertrieben wurden (Bart 1984).

Zwischen 1477 und 1555 wurde die Italienisch – Deutsche Version 18mal nachgedruckt, und zwar in Wien, Venedig, Bologna, Trient, Mailand und Rom. Eine Katalanisch-Deutsche Version erschien 1502 in Perpignan. Zwischen 1510 und 1522 wurde eine Lateinisch – Italienisch – Französisch – Deutsche Version achtmal in Rom und Augsburg herausgebracht. Zwischen 1513 und 1542 gab es eine fünfsprachige Version (Lateinisch – Italienisch – Französisch – Tschechisch – Spanisch oder Deutsch) in Venedig, Nürnberg, Augsburg und Lyon. Sie erschien in 13 Ausgaben. Zwischen 1532 und 1574 wurden eine Lateinisch – Französische und eine Italienisch – Polnisch – Deutsche Version viermal in Krakau gedruckt. Zwischen 1538 und 1568 erschien fünfmal eine sechssprachige Version mit Latein, Italienisch, Französisch, Tschechisch, Ungarisch und Deutsch in Wien. Die erfolgreichste aller dieser Versionen war wiederum sechssprachig. Sie führte nebeneinander auf: das Lateinische und Flämische, das Französische, Spanische und Italienische, und schließlich entweder das Englische oder das Deutsche. Sie wurde zwischen 1534 und 1636 nicht weniger als 36mal in Antwerpen, Southwark, Nürnberg, Augsburg, Venedig, Rouen, Paris, Zürich und Lyon gedruckt. Es gab auch eine Edition, die das Griechische einschloss.

Die Titel der jeweiligen Ausgaben begannen in aller Regel mit dem Lateinischen und führten dann alle Sprachen nebeneinander auf. Die Signal-

wörter 'introito' und 'porta' gingen dabei zugunsten von 'vocabulista' verloren. Der Titel der schon erwähnten fünfsprachigen Ausgabe von 1533, der sogar einen Bearbeiter nennt, lautet z.B. folgendermaßen:

> Quinq[ue] linguaru[m] vtilissimus Vocabulista. Latine. Tusche. Gallice. Hyspanice. et Alemanice. Valde necessarius per mundum versari cupientibus. Noviter per Franciscum Baronum maxima diligentia in lucem elaboratus. – Vocabulista de le cinq[ue] le[n]gue. Cioe Lati[n]a Toscana. Fra[n]zosa. Spagnola. & Todesca. – Vocabulaire de cincq lengues. Latin. Italien. françoys. Spagnol. et Aleman. – Vocabulario de cinco lenguas. Latina. Italiana. Fra[n]cesa. Espagnola. & Alemana – Vocabular funfferley sprachenn. Latin. Wuellch. Franczosysch. Hyspanisch. vndt Deutzsch. Cu[m] privilegio. [Colophon] Impressum Venetijy Anno domini. 1533.

Der erstaunliche Erfolg dieses Buches lässt uns auf einen entsprechend großen Bedarf an einem Lehrwerk für gesprochene Sprachen schließen. Darüber hinaus kann man folgende Kommentare machen:

(1) Die vielen Versionen und Ausgaben ersetzen den damals nicht existenten verteilenden Buchhandel. Da es keine Copyright-Vorschriften gab, war es einfach, Ausgaben nachzudrucken, die nur wenige Abänderungen enthielten, dieselben oder wechselnde Titel hatten, und in denen das Original und sein Autor und (zumeist auch) der verantwortliche Herausgeber nicht einmal genannt wurden. Der Buchhandel stellte sich offenbar schnell auf einen Leserbedarf ein und verdiente damit wohl gutes Geld.

(2) Das Auftauchen des Lateinischen als einer der zu erlernenden Sprachen zeigt seine andauernde Bedeutung an. Außerdem wurde im Humanismus das Lateinische auch als eine allgemeine Kommunikationssprache gepflegt.

(3) Das Vorkommen des Italienischen und Deutschen und die genannten Druckorte zeigen, dass das Zentrum dieser Aktivitäten im südlichen Deutschland (mit den wichtigen Städten Augsburg und Nürnberg) und im nördlichen Italien (mit der wichtigsten Stadt Venedig) lag. Italienisch war die einflussreichste Fremdsprache in Europa. Was das Venetianische im östlichen Mittelmeerraum war, war das Katalanische im westlichen.

(4) Das Hinzutreten des Französischen und Spanischen zeigt die Bedeutung dieser beiden romanischen Sprachen nach dem Italienischen. Das Hinzutreten des Tschechischen, Polnischen und Ungarischen zeigt die oft vergessene Bedeutung der westslawischen Sprachen für Europa mit Wien, Nürnberg und Krakau als kulturellen Zentren. Prag, ein unbestreitbares kulturelles Zentrum der Zeit, erscheint in diesem Zusammenhang jedoch nicht.

(5) Im Jahre 1534 erreichte das Englische den Kontinent als eine von vielen zur Lehre angebotenen 'modernen' Fremdsprachen. Angesichts späterer und heutiger Entwicklungen hat diese Tatsache eine eigene Be-

deutung, und zwar zusammen mit der Feststellung, dass es sich dabei um eine Erscheinung am sprachlichen Rand Europas handelte.

3. *Colloquia et dictionariolum*

Unser zweiter Fall betrifft den Autor Noel de Berlaimont, von dem nicht mehr bekannt ist, als dass er ein Lehrer in Antwerpen war. Die erste bekannte Ausgabe von *Colloquia et dictionariolum* erschien 1536, aber es gibt Hinweise auf frühere Ausgaben, die verloren sind. Wie *Introito e porta* entwickelte sich Berlaimonts Lehrbuch in eine Lehrbuchfamilie, die schließlich alle (damals) relevanten Sprachen Europas umfasste (Verdeyen 1925-1935). Die Titel des Buches unterscheiden sich je nach den darin auftauchenden Sprachen. Das heutige Niederländisch bzw. Flämisch wird als Nieder-Deutsch (*Low Dutch* und *Low German*), Niederländisch, Belgisch oder Flämisch bezeichnet. Das heutige Deutsch wird als zwei getrennte Sprachen, Oberdeutsch und Niederdeutsch (genannt Duytsch, Deutsch, Teutsch, Nieder-Deutsch, Hoch-Deutsch, Alemannisch) behandelt.

Wie der Titel bereits andeutet, besteht das Buch aus zwei Teilen, der erste enthält Gespräche, der zweite ein kurzes alphabetisches Wörterbuch. Die Ausgaben von 1634 und 1643 verwechseln den Namen des Autors mit dem Lexem 'Parlament' und nennen das Buch *Parlement oder Gemeine Gespräch*. Allgemein wurde der Name 'Berlaimont' als Gattungsbezeichnung genommen – ein Berlaimont war ein Lehrbuch mit Gesprächen.

Die Einleitung zeigt die sprachenpolitischen Ideen des Autors. In einer Ausgabe von 1576 lauten Titel und Einleitungstext folgendermaßen:

> Colloqvia Et Dictionariolvm Sex Linguarvm: Teutonicae, Latinae, Germanicae, Gallicae, Hispanicae, & Italicae: eas linguas discere volentibus, vtilissima. Cornelio Valerio Vltraiectino, interprete latino.
> Ghemeyne gespreche / oder Colloquia / mit einen Dictionario in sechs sprachen: Niderlendish Latinish Teutsch Frantzosisch Spanish vnd VVelsh: gar nutz vnd dienstlig de selbe sprachen zu lernen. Alles mit grosser fleyß / vnd arbeit zu samen bracht.
> Antverpiae, Apud Henricum Henricium, ad Coemiterium B. Mariae, sub Lilio. 1576. Cvm Privilegio Regio.
> Zu dem Leser.
> Lieber leser / diß buch ist so nutz vnd gutt / vnd der gebrauch dessen so hochnotig / das seine wurde auch von gelerten leuten nicht gnug kan gepreisen werden: [etc.] dan es ist niemands in Franckreich / noch in diesen niederle[n]de[n] niemands in Hispanien noch Italie[nsy] der kauffma[n]schaft treybet in diese Niderlenden: der nicht dieser sechs sprachen bedurftig / so hier inne beschrieben und ecklaret sein: dann so iemant kauffmanshaft treibt / oder zu hoefe lebt / oder dem krieg folgt, oder zu lande reiset / so solte er wol behuefen einen dolmetshen / zu einer ieden dieser

> sechs sprach: [...] VVer hett iemals erlangtt mitt einer sprachen / frembder Nationen freundtschafft? wieviel sein irer reich worden ohne wissenshaft vieler sprachen: wer kann land vnd stedte wol regieren / da er nur allein seine [Mutter?]sprahe weis? [...].

Hier tritt uns die Situation eines vielsprachigen, Handel treibenden Landes entgegen, das politisch dennoch zerrissen ist. Der Handel, die politischen Verhältnisse bei Hofe und der Krieg sind die treibenden Kräfte für das Erlernen von Fremdsprachen. Die Ziele sind Reichtum und die Freundschaft mit anderen Völkern.

Die Einleitung zum zweiten Teil des Buches zeigt des Autors didaktische Überlegungen:

> Tafel dieses buchs.
> Diß buch ist sehr nutz Niederlendish / *English / Lateinish / Hochdeutsh / Frantzosish / Spanish / vnd Italianish / zu lernen lesen schreiben / vnd reden: welches geteylet ist in zwey teill: das erste ist geteylet in vier Capittel deren drey sein mit personen als Colloquia. Das erste Capittel ist eine gasterey von zehen personen / inhaltend viel gemeiner reden / die man zu tishe brauchet. Das ander Capittel ist von kauffen vnd verkauffen. Das dritte Capittel ist von shulden zu mahnen / Das vierde capittel, ist wie man briefe / vorshreybungen / quittantzen vnd obligatio[nen] machen soll. Das ander teil / begreift viel eintzelner wortt / die man taglich bedarff in reden / gesetzt nach dem ABC.

Jede Ausgabe von *Colloquia et dictionariolum* endet mit einem kurzen Abriss von Konjugations- und Deklinationsparadigmen.

Offensichtlich verstand Noel de Berlaimont die Konversationen als Muster für die Sprachproduktion. Die Reden waren 'Formular' und 'Exemplar', also konkretisierte Regeln. Sie sollten wohl auswendig gelernt werden, nachdem man sie durch Übersetzung mit Hilfe des Wörterbuchs verstanden hatte. Ein Lehrer wird nicht erwähnt. Das Buch nimmt offenbar seine Rolle ein.

Die Gespräche wechseln in den unterschiedlichen Ausgaben, wiederholen sich jedoch im großen Ganzen in stereotyper Weise. Dazu gehören 'Eine Malzeit mit zehn Personen', 'Lernen wie man kauft und verkauft' (das ist eine Marktszene, in der regelmäßig über den Preis eines Stückes Tuch gestritten wird), 'Nach dem Weg fragen' und 'Allgemeines Gespräch in einer Herberge' (das ist die Frage nach Unterkunft, Auswahl einer Mahlzeit, Sorge um die Pferde usw.). Diese Szenen haben ihr Vorbild in einem älteren, sehr erfolgreichen Lehrbuch, dem *Livre des metiers*, das um 1340 in einer Französisch – Flämischen Ausgabe in Brügge entstanden war. Auch hier gibt es Versionen mit unterschiedlichen Sprachen. Besonders bekannt sind das *Gesprächsbüchlein* (um 1420, Französisch und jener deutsche Dia-

lekt, der zwischen Limburg und der deutschen Grenze gesprochen wurde) und William Caxtons *Dialogues in French and English* (1483).

Die Szenen sind natürlich nicht sprachrealistisch im Sinne der heutigen Konversationsanalyse, aber sie zeigen doch typische Phrasen – Begrüßung und Abschied, Bitten und Danken usw. Oft gibt es parataktische Reihungen mit einem offenkundigen Übungscharakter (»Dies ist der edelste, der kühnste, der ehrbarste, der weiseste, der reicheste, der schlechteste, der höflichste, der mildeste (Mann) in der Stadt.« / »Er ist der hochmütigste, der geizigste, der eifrigste, der blödeste, der furchtsamste, der ärmste, der größte Schwätzer.«). Auf diese Weise gewinnen die Gespräche dieselbe Funktion wie die thematisch geordneten Wortgruppen in *Introito e porta*. Am deutlichsten zeigt sich dies etwa in der Aufzählung von Speisen (in der Herberge), von Tuchsorten (auf dem Markt), von Kleidern (beim Schneider), usw.

Der Erfolg von *Colloquia et dictionariolum* ist noch beeindruckender als der von *Introito e porta*. Zwischen 1530 und 1703 erschienen etwa 100 Ausgaben, in der die ursprünglich zweisprachige Version schrittweise bis zu einer achtsprachigen ausgedehnt wurde. 25 Ausgaben sind zweisprachig und kontrastieren eine germanische Sprache mit Französisch. 23 Ausgaben sind viersprachig und kontrastieren die drei romanischen Sprachen mit Niederländisch. Alle diese Versionen haben lateinische Titel, zusätzlich zu denen der beteiligten Sprachen, was die ungebrochene Popularität des Lateinischen anzeigt. 18 Ausgaben führen sechs Sprachen auf. Außer den romanischen Sprachen enthalten sie Hoch- oder Niederdeutsch, Englisch oder Latein in unterschiedlicher Reihenfolge. Im Jahre 1576 taucht in dieser Gruppe zum ersten Male das Englische auf. Es gibt zwölf siebensprachige Ausgaben (mit Latein, den romanischen Sprachen, Niederländisch, den beiden deutschen Sprachen und Englisch). Schließlich gibt es noch 15 achtsprachige Ausgaben, in denen zu den schon genannten das Portugiesische hinzugefügt wird.

In der Auswahl der Sprachen ist 'der Berlaimont' westeuropäisch orientiert, mit besonderer Betonung des nord-westlichen Sprachgebiets. Neben dem Lateinischen sind die niederländischen Dialekte mit ihren direkten Nachbarn (Französisch, Englisch, Niederdeutsch) am häufigsten vertreten. Die Bedeutung des Spanischen für die Niederlande darf man nicht vergessen. Die Druckorte bestätigen dies. Die meisten liegen in den heutigen Niederlanden und in Belgien (Amsterdam, Antwerpen, Delf, Den Haag, Lütich/Liège, Leiden, Middleburg, Rotterdam, Ypers). Nur einmal kommt London ins Spiel. Köln ist der herausragende Druckort für das Niederdeutsche, Basel für das Alemannische (Oberdeutsche). Frankfurt und Genf liegen außerhalb dieser Regionen. Erst spät, d.h. zwischen 1646 unbd 1692, wurde der Berlaimont in Oberitalien, in Venedig und Bologna, gedruckt. Echte Ausnahmen sind zwei sechsprachige Versionen, eine mit

Tschechisch aus Leipzig und eine mit Polnisch aus Warschau. Alle diese Orte müssen Zentren des Fremdsprachenlernens und der schnell wachsenden Druckindustrie gewesen sein.

Parallel zu *Introito e porta* lassen sich noch folgende Kommentare anbringen:

(1) Die Buchfamilie des Berlaimont zeigt die Bedeutung des Fremdsprachenlernens in Europa zusammen mit dem rapiden Wachstum des Druckereiwesens. Beide Vorgänge bedingen sich offensichtlich gegenseitig.

(2) Das Lateinische erweist sich auch hier als ein gemeinsamer Bezugspunkt selbst für das Erlernen von Nationalsprachen.

(3) und (4) Alle (damals) relevanten Sprachen Europas werden erfasst.

(5) Das Englische erscheint auch hier als recht marginale Fremdsprache auf dem Kontinent.

4. Allgemeine Bemerkungen

Man könnte noch eine dritte Lehrbuchfamilie skizzieren, die unter dem Namen *Janua linguarum* bekannt ist. Sie ist in ihrer Struktur, in ihrer Entstehung und in ihrer Ausbreitung von den beiden genannten durchaus verschieden, aber in ganz Europa verbreitet. *Janua linguarum* ist ein Satzwörterbuch in sachlicher (begrifflicher) Anordnung. Es wurde von dem irischen Jesuiten-Mönch William Bathe begründet, der 1611 ein Buch dieses Namens in Salamanca herausbrachte. Darin standen 1,200 Sätze auf Lateinisch und Spanisch. Während des 17. Jahrhunderts erschienen etwa 40 Versionen in anderen europäischen Sprachen. Im Jahre 1631 griff Jan Amos Komenský (Comenius) die Idee und den Titel für sein Lehrbuch *Janua linguarum reserata* auf. Es enthielt 1,000 Sätze mit insgesamt 8,000 Wörtern. Die Sätze waren wie die lateinischen Wörterbücher der Zeit, die sog. Nomenclatoren, nach philosophischen und naturhistorischen Ordnungsbegriffen arrangiert. Mit 101 verschiedenen Ausgaben allein während Comenius' Lebenszeit in allen größeren Sprachen Europas wurde *Janua linguarum reserata* der größte Schulbucherfolg, den es vor dem 20. Jahrhundert jemals gegeben hat. Was *Introito e porta* für den Südosten Europas war und *Colloquia et dictionariolum* für den Nordwesten, wurde *Janua* für den östlichen Zentralteil des Kontinents und für England. Letzteres war wohl in der außerordentlichen Beliebtheit begründet, die Comenius während des puritanischen Interregnums in England genossen hatte.

Ein bemerkenswertes Ergebnis dieser buchgeschichtlichen Beobachtungen ist das Ausmaß des Geschäfts mit Büchern für das Sprachenlernen. Wir haben keine verlässlichen Informationen über die Höhe der Auflagen von Büchern im allgemeinen. Schätzungen bewegen sich zwischen 100 und 1,000 (oder mehr) Exemplaren, je nach Art des Buches. Wenn wir für die

Sprachlehrbücher etwa 300 Exemplare als Auflagenhöhe annehmen, gelangen wir zu insgesamt 55,000 Exemplaren für die beiden Lehrbuchfamilien (außerhalb der *Janua*). Aber es gab auch noch andere Lehrbücher, die weniger erfolgreich waren, sowie die Grammatiken und Wörterbücher des Lateinischen mit ähnlich weiter Verbreitung. All dies führt zu erstaunlichen Zahlen an Buchexamplaren, die zwischen dem Beginn des Buchdrucks und 1700 in der Hand von Sprachenlernern gewesen sein müssen – sicherlich mehrere 100,000 Exemplare für eine (nach heutigen Maßstäben) kleine Population, von der etwa 50% alphabetisiert gewesen sein dürften. Neben allem anderen war die Produktion von Sprachlehrbüchern offenbar ein gutes Geschäft.

Bemerkenswerter ist jedoch noch die interregionale, d.h. europäische Verbreitung dieser Bücher, die doch alle einen lokalen Ursprung hatten und offenbar auch überall lokalen Zwecken dienten. Sie vermittelten alle Sprachen, die in Europa von praktischer Bedeutung waren. Die kulturellen Aspekte, die in die inhaltliche Gliederung des Vokabulars und in die Gespräche inkorporiert waren, wurden offenbar überall verstanden. Die wenigen grammatischen Hinweise richteten sich natürlich nach der allgemein verbreiteten lateinischen Grammatik. Wir wissen wenig von den Methoden des Lehrens und Lernens im 16. und 17. Jahrhundert. Auswendiglernen und Übersetzen waren wohl die beiden entscheidenden. Die Gespräche wurden sicher zur Gänze memoriert. Aus den thematischen Wortlisten wurde Weltwissen gezogen. Wie immer dies im Einzelnen vor sich gegangen ist, die Verbreitung der Bücher erzwingt geradezu den Gedanken, dass das Fremdsprachenlernen und -lehren überall in Europa in vergleichbarer, wenn nicht gleicher, Weise erfolgte. Die besprochenen Bücher wurden, im Gegensatz zu den lateinischen, in kleinem Format gedruckt. Dies lässt auf Selbstunterrricht schließen. Man konnte sie z.B. im Ärmel eines Mantels aufbewahren und am Ort verwenden.

Die kulturelle Einheit des frühen Europa wird in der Regel der Prävalenz des Lateinischen zugesprochen. Das ist natürlich richtig. Schon die Abfassung der vernakulären Grammatiken brachte nationale Untertöne mit sich, weil im Allgemeinen auch die Gleichwertigkeit der jeweiligen Nationalsprache mit dem Lateinischen postuliert wurde. Der Buchdruck hat all dies befördert. Es besteht konsequenterweise die Hypothese, dass der Buchdruck die lateinische Einheit Europas beendet und zu einem gewissen Sprachnationalismus übergeleitet habe (Eisenstein 1983). Das Erlernen von nationalen Fremdsprachen wäre dann sicher eine bewegende Kraft in diesem Vorgang gewesen. Aber die Betrachtung der Lehrbuchfamilien zeigt, dass dies so nicht stimmt. Die besprochenen Buchfamilien sind ein gesamteuropäisches Phänomen. Sie zeigen eine allgemeine Denk- und Lernweise. Allein schon durch ihre Existenz beweisen diese Bücher die Einheit der europäischen Kultur, nun nicht mehr in der Einheit des La-

teinischen, sondern in der Vielfalt seiner Sprachen. Der Abschied vom Lateinischen, der sich zudem noch über 200 Jahre hinziehen sollte, war nicht der Abschied von einer integrierten Kulturvorstellung. Was tatsächlich wohl durch die eine Sprache, das Lateinische, bewirkt worden war, lebte zunächst jedenfalls in den vielen Sprachen der Völker weiter. Damals und noch lange Zeit hindurch wurde an den europäischen Sprachen das hervorgehoben, was sie gemeinsam hatten und ausdrückten. Erst im 19. Jahrhundert begann man vor allem das Trennende zu sehen.

5. Anhang

qUESTO LIBRO EL DUALE SILBI ama introito e porta de quele che voleno imparare e co[m]prender todescho a latino cioe taliano el quale che vadeno a pratichando per el mundo el sia todescho o taliano: [...].

dIs[es] puch haltet ine[n] den aler kosteleichisten vnd nu^{e}czleichisten vund wer lernen wo^{e}lt wa^{e}lhisch oder teutsch der findez an dise[n] puch ale di na^{e}m vnd wo^{e}rter der ma[n] pedarf zu reden oder zu ne[n]nen ale creaturen di da sind in den vier elementen: [...].

Das italienische Inhaltsverzeichnis:

El. 1. c. sie de dio e dela trinita e dela polencia e richeza.
El. 2. c. deli sa[n]ti e deli nomi deli homini e dele femine.
El. 3. el pater noster e el aue maria.
El. 4. del diauolo e del inferno e in purgatorio.
El. 5. de te[m]po anni setemani e deli zorni.
El. 6. si sia del homo e de tutti soi parti interiori et exteriori.
El. 7. del imperio e dela signoria.
El. 8. dela imperadrixe e do[n]ne magnifice.
El. 9. deli famegli.
El. 10. del bisauo e dele tute parentade.
El. 11. dele noze e tuti listadi.
El. 12. dela citade e deli iudixi e deli ofici.
El. 13. del numero sempio e composito cifero e denari.
El. 14. del oro argento e tute le chose che sia smalto.
El. 15. sie del peuere zen zero e tute le specie e marcadantie
El. 16. c. dela marzeria e pa[n]no e tele e altre simile cose.
El. 17. deli marcadanti e deli artexani e mestieri.
El. 18. de le cholore.
El. 19. dela massaria e deli vestimenti.
El. 20. dele chaxamente
El. 21. del pan e del vin e tute le chose che se mangia.

El. 22. dele ordenge et instrumenti.
El. 23. dele piere preciose e tute le piere e altre multe chose.
El. 24. del meistro dele arme e de tute le arme.
El. 25. d[e]la villa e deli villani.
El. 26. del orto e deli sui fruti zardini et tuti li arbori.
El. 27. del boscho e dele cose saluatiche.
El. 28. deli animali.
El. 29. dela formicha e d[e]li vermi et tuti li bestiani.
El. 30. deli oseli e deli sui generationi.
El. 31. deli pessi et deli soi generationi.
El. 32. d[e]li naue e d[e]le galie
El. 33. de aiere e deli ve[n]ti.
El. 34. dele montange e valle.
El. 35. d[e]le paexe e paexa[n]e
El. 36: d[e]li citade e castele
El. 37. dela christianita d[?] deli infideli.
El. 38. dela bataia e dela guerra e deli zugadori.
El. 39. deli sonatori e piferi.
El. 40. dela infirmita et malatia.
El. 41. dele septe peccate mortale.
El. 42. deli cinque sentimenti.
El. 43. dele sie opere de la mixericordia
El. 44. dele diexe coma[n]damente de dio.
El. 45. delo studio e dela schuola.
El. 47 [!] del oficio eclexiastico.
El. 47. dele aque e dela humitade.
El. 48. c. del fuogo e del caldo.
El. 49. dela obidiencia.
El. 50. deli mati.
El. 51. deli palaci.
El. 52. dela canaua e q[ue]le che la contiene.
El. 53. d[e]la stua e dela chuxina e quel che la contiene.
El. 54. dela chamera e quele che la contiene.
El. 55. del granaro e deli grani.

Questo libro sie el segu[n]do libro che cu[n]tiene dele uerbe e dele parole segu[n]do tute suo muodo.

El primo .c. si sia dele verbe e dele parole.
El segundo cap. dela ambasada e ambasadori.
El. 3. cap. deli nomi e p[ro]nomi.
El. 4. ca. dela legreza e grameza.
El. 5. c. dele comandamente e dele risposte.
El. 6. c. del chaminare e del chaualchare e deli chauali e tuti loi pertine[n]cia e altre certe bele chose
El. 7. c. come se domanda da vna cosa.
El. 8. c. de le cuoge e soi instrumenti
El. 9. c. del dormir e del sono

Das deutsche Inhaltsverzeichnis:

dAs erst capitl sagt von got vnd von der heiligen driualtikait von mechtikait vnd reichtum
Das ander capitel sagt von den heiligen vnd von alen na^{e}men der menschen.
Das drit ca. vom pater noster vnd der aue maria.
Das vierd von dem teufel vnd von der v[er]damnus.
Das finft capitel sag vo[n] der zeit iar wochen vnd vo[n] den tagen.
Das sexte capitel sag vo[n] den manen vo[n] alen geslechten der menschen vnd von aler irer czugeho^{e}rung.
Das sibe[n]t capitel sagt von kaiser vnd vo[n] der herschaft
Das achtet capitel sagt von der kaiserin vnd von den edeln frauen.
Das neund capitel sagt von knechte[n] vnd vo[n] diern.
Das zehent capitel von den enn vnd va^{e}tern freunte[n] vnd geslechten.
Das. 11. capitel sagt vo[n] den hochczeiten.
Das. 12. capitel sagt vo[n] stete[n] vnd von etleiche[n] rechte[n].
Das. 13. c. sagt vo[n] czeln vnd czal vnd vo[n] der czifer.
Das. 14. capitel sagt vo[n] gold silber vnd von ale[n] dingen die man smelczt.
Das. 15. c. saget von pfefer ingber vnd vo[n] aler speczerei.
Das. 16. c. sagt von cra^{e}merei tu^{e}chern leinbat vnd von solchen dingen.
Das. 17. c. von kaufleuten vnd vo[n] ale[n] ha[n]tberche[n].
Das. 18. sagt vo[n] alen farben.
Das. 19. c. sagt von ale[m] hausgerecht vnd klaidern.
Das. 20. c. sagt von den ha^{e}useren.
Das. 21. c. saget vo[n] prot vnd wein vnd allen dingen das man isst.
Das. 22. c. sagt von ale[n] werchczeug.
Das. 23. capi. sagt von edelm gestain.
Das. 24. c. sagt vo[n] ale[n] harnasch.
Das. 25. c. sagt von den pauern vnd von de[n] do^{e}rfern.
Das. 26. c. sagt vo[n] den ga^{e}rten vnd vo[n] den crautern.
Das. 27. c. sagt von den wa^{e}lden vnd von allen wilden dingen.
Das. 28. c. sagt von den wilden tieren.
Das. 29. c. sagt vo[n] der ama^{e}s vnd vo[n] allen wu^{e}rmen vnd von allen vichern.
Das. 30. c. sagt von den fogeln vnd vo[n] ire[n] geslechte[n]
Das. 31. c. sagt von den fischen vnd vo[n] ire[n] geslechte[ns]
Das. 32. ca. ist von den schefen.
Das. 33. c. sagt vo[m] wint vnd vom luft.
Das. 34. c. sagt vo[n] perg vnd von tal.
Das. 35. c. sagt von den lande[n] vnd vo[n] de[n] la[n]tsleute[n].
Das. 36. c. sagt von den steten vnd geslo^{e}ssern.
Das. 37. c. sagt von der cristenhaid vnd von de[n] vnglaubigen.
Das. 38. capi. sagt von streit von crieg vund vo[n] spilern.
Das. 39. c. sagt von ale[m] saitenspil.
Das. 40. cap. sagt von krankhait.
Das. 41. c. sagt von de[n] siben tod su^{e}nden
Das. 42. cap. sagt von den fu^{e}nf sinnen

Das. 43. capitel ist von den sex werchen der parmherczikayt
Das. 44. capitel ist vo[n] den czehen poten gotes
Das. 45. capitel, sagt vo[n] der studi vnd von der hohe[n] schu^{e}l.
Das. 46. cap. sagt von dem geistleichen ambt
Das. 47. cap. sagt von den wasseren vnd von der fa^{e}uchtikayt.
Das. 48. capitel sagt vo[n] dem feu^{e}r vnd von der hicz.
Das. 49. capitel saget von der gehorsamikayt
Das. 50. capitel sagt vo[n] den narren.
Das. 51. capitel sagt vo[n] den pa^{e}la^{e}sten.
Das. 52. capitel sagt vo[n] dem keller vnd von seiner zu^{e}geho^{e}rung
Das. 53. capitel sagt vo[n] stuben vnd ierer zu^{e}geho^{e}rung
Das. 54. capitel sagt vo[n] den ka^{e}mern vnd irer zu^{e}eho^{e}rung.
Das. 55. capitel sagt vo[n] de[m] korn haus und vo[m] weicz vnd korn.
Diß ist das ander puch das haltet in di red vnd di wort ein ieczleiches nach seinem lauf.
Das erst capitel sagt vo[n] den wo^{e}rtern vnd vnd von der red.
Das ander cap. sagt vo[n] potschaft
Das. 3. cap. sind di na^{e}m vnd spru^{e}ch.
Das. 4. cap. von fra^{e}ud vnd laid.
Das. 5. c. von piete[n] vnd schafen.
Das. 6. c. sagt von geen vnd von reiten vnd sunst manigerlai dingen.
Das. 7. c. wie ma[n] fodert oder fragt.
Das. 8. c. von de[n] ko^{e}chen vnd ierem hantwerch.
Das. 9. c. sagt vo[m] slaf.

Literatur

Adam von Rot[t]weil (1477): *Introito e porta*. Venedig. Reprints: Hg. von A. Bart Rossebastiano. Turin: Botega d'Erasmo (1971) und von Vito R. Giustiani. Tübingen: Narr (1987).

Bart, A. Rossebastiano (1984): *Antichi vocabulari plurilingui d'uso popolare: la tradizione del 'Solenissimo Vochabulista'.* Allessandria.

Eisenstein, E. L. (1983): *The Printing Revolution in Early Modern Europe.* Cambridge.

Hüllen, Werner (1999): *English Dictionaries 800-1700: The Topical Tradition.* Oxford.

Hüllen, Werner (2001a): *Reflections on Language in the Renaissance*. In: *Sprachtypologie und Sprachuniversalien. Ein Internationales Handbuch.* Hg. von M. Haspelmath et al. Berlin.

Hüllen, Werner (2001b): *Characterization and evaluation of languages in the Renaissance and in the Early Modern Period*. In: loc. cit.

Pausch, O. (1972): *Das älteste italienisch-deutsche Sprachbuch. Eine Überlieferung aus dem Jahre 1424 nach Georg von Nürnberg.* Wien.

Rizza, Ricardo et al. (Hg.) (1996): *Colloquia Et Dictionariolum Octo Linguarum* [...]. Viareggio – Lucca.

Swanton, Michael (2000): *The Anglo-Saxon Chronicles*. London.

Verdeyen, R. (1925–1935): *Colloquia Et Dictionariolum Septem Linguarum.* Antwerpen. Drei Hefte.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 193–205

ZUR ENTWICKLUNG DER HÖRFERTIGKEIT IM UNTERRICHT DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE

Maja HÄUSLER
(Universität Zagreb)

Eine unerwünschte Folge der Abkehr von der audiolingualen/audiovisuellen Methode und der Zuwendung zum kommunikativ und kognitiv orientierten Unterricht in den 70er Jahren ist in dem Deutschunterricht in Kroatien die Vernachlässigung der Hörfertigkeit.

In den Lehrwerken vor der kommunikativ-pragmatischen Wende waren rein mündliche Unterrichtsphasen fester Bestandteil (wie etwa in Marčetić/Žmegač 1973, Marčetić 1973), und der Übergang vom gesprochenen zum schriftlichen Kode war sorgfältig geplant (so etwa in Burgdorf/Montani/Škreb). Diese Phasen konnten sich über mehrere Wochen oder Monate eines Lehrgangs erstrecken und waren nach dieser rein mündlichen Lernperiode auch in den einzelnen Unterrichtseinheiten oder Lektionen vorgesehen.

Dagegen schenken die Lehrwerke der neueren und besonders der neuesten Generationen dem Übergang vom Hören zum Lesen bzw. vom Sprechen zum Schreiben sowie der Unterscheidung zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache wenig bis gar keine Beachtung, was in der Praxis darauf hinausläuft, dass kaum noch Unterricht statt-

Zusammenfassung

Im Beitrag wird auf die Rolle der Hörfertigkeit für Fremdsprachenlerner hingewiesen, da diese in den neuesten kroatischen Lehrwerken der deutschen Sprache vernachlässigt wird. Ausgehend von den Eigenschaften der Rezeption von Hörtexten und den didaktischen Gegebenheiten im Fremdsprachenunterricht werden die Übungen zur Entwicklung dieser Fertigkeit beschrieben und einige konkrete Verfahren vorgeschlagen.

findet, der nicht schriftlich unterstützt wäre und das schriftlich unterstützte Lernen altersmäßig schon sehr früh angesetzt wird, in einem Alter, in dem die Lerner nicht einmal die Schriftzeichen ihrer Muttersprache bewältigt haben.

Eine Folge davon ist, dass die Lerner die gesprochene Sprache nur unzureichend verstehen, was den späteren Gebrauch der erworbenen Fremdsprache wesentlich einschränkt und sich zudem hemmend auf den Lernprozess auswirkt: Jedes Geräusch, ein undeutlich ausgesprochenes Wort, eine unverstandene Wendung oder nicht vertraute grammatische Struktur verwirrt die im Hören ungeübten Lerner und beansprucht ihre volle Konzentration. Bis sie ihre Aufmerksamkeit wieder auf den Text gerichtet haben, ist ein guter Teil des Textes ungehört abgelaufen, so dass auch der Rest nicht mehr rezipiert werden kann. Nach solchen unangenehmen Erlebnissen verzichten sowohl die Lerner als auch die Lehrer lieber auf die Arbeit mit Hörtexten, als wieder eine Enttäuschung in Kauf zu nehmen.

Gründe für eine stärkere Beachtung der Hörfähigkeit und damit überhaupt des Mündlichen im Unterricht liegen auf der Hand: Onto- wie phylogenetisch gesehen, ist die Sprache vornehmlich ein mündliches Phänomen; linguistisch gesehen, sind die Sprech- und die Schreibsprache zwei verschiedene Kodes, mit denen das Kind in seiner Muttersprache erst allmählich umzugehen lernt; didaktisch gesehen, ist die Fähigkeit, gesprochene Sprache zu verstehen als Komponente des Lernziels »kommunikative Kompetenz« mindestens ebenso wichtig wie die Fähigkeiten, Lesetexte zu rezipieren oder angemessene Sätze und Texte zu bilden; methodisch gesehen, bringen Hörtexte Abwechslung in den Unterricht, sie erhöhen dadurch die Motivation und fördern den Lernprozess außerdem dadurch, dass sie mehrkanaliges Lernen ermöglichen (s. dazu Vester, S. 123, *passim*). Schließlich ist das Hören die Grundlage des Sprechens.

Die Bedeutung des Hörverstehens für den Fremdsprachenlerner

Das Hörverstehen bezeichnet in der fremdsprachlichen Didaktik die Fertigkeit, gesprochene Sprache zu entschlüsseln. Es gehört zu den rezeptiven Fähigkeiten und Fertigkeiten. Nach Untersuchungen im muttersprachlichen Bereich setzen wir die einzelnen sprachlichen Tätigkeiten heutzutage im folgenden quantitativen Verhältnis ein: Hören 8 zu Lesen 7 zu Sprechen 4 zu Schreiben 2. Das bedeutet, dass sich die rezeptiven zu den produktiven Tätigkeiten wie 15 : 6 oder 5 : 2 verhalten. Wir nehmen die Sprache zweieinhalb mal mehr auf als wir sie produzieren, schriftlich sogar dreieinhalb mal mehr, und das Sprechen steht erst an dritter Stelle, hinter dem Hören und Lesen (Heyd, S. 108).

Wenn wir schon in der muttersprachigen Kommunikation fast viermal weniger sprechen als hören und lesen, dann kann man aus diesen Zahlenverhältnissen schlussfolgern, dass die Lerner einer Fremdsprache, die außerhalb des eigentlichen Verwendungsgebietes dieser Sprache leben, ihre Zielsprache noch um einiges mehr rezeptiv verwenden als die Muttersprachler. Zieht man die Verwendung nach dem abgeschlossenen Lehrgang in Betracht, kann sich diese fast ausschließlich auf den medienvermittelten Gebrauch beschränken. Tabelle 1 zeigt die Verwendungsbereiche der Fremdsprache, wie sie sich aus einer Analyse möglicher Rollen des Fremdsprachenlerners ergeben

Tabelle 1

Hören	Sprechen	Lesen	Schreiben	Rollen
X	X	X	(X)	Auslandsreisender
		X	X	Korrespondent mit Ausländern
		X		Konsument von Gütern ausländischer Herkunft
X		X		Konsument von literarischen Produktionen (+ Theater), von Fachliteratur (auch digitaler)
X		(X)		Konsument von Rundfunk- und FS-Sendungen
X	X	X	X	Im Ausland Lernender
X	X	X	X	Im Ausland Arbeitender
X	X	(X)	(X)	Im Inland mit Ausländern Kommunizierender
[X]	[X]	[X]	[X]	Im Inland mit oder in der Fremdsprache Arbeitender
(X)		X	X	Via Internet in der Fremdsprache Kommunizierender

[ ] = abhängig von der jeweiligen Tätigkeit (nach Heyd, S. 107)

Die Rollenanalyse zeigt ein Vorherrschen der rezeptiven Tätigkeiten, was von der fremdsprachlichen Didaktik verlangt, diesen besondere Aufmerksamkeit zu widmen, um die Anwendung von in der Muttersprache schon erworbenen Verstehensstrategien auf fremdsprachige Texte durch besondere Verfahren herbeizuführen. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen die verschiedenen Komponenten des komplexen Vorgangs des Hörverstehens, – die auditive, semantische, syntaktische, pragmatische und die kognitive Komponente, – im Fremdsprachenunterricht schrittweise aufgebaut werden.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 193–205

Vorgang des Hörens

Die Grundlage für das Verstehen von Texten, hörend oder lesend, bildet unser Weltwissen, das nach der Gestalt-Theorie aus formalen und inhaltlichen Schemata besteht, nach denen unser Wissen um Kommunikationsabläufe und Textorganisation bzw. um Situationen, Sachverhalte, Ereignisse, Personen, Beziehungen, Werthaltungen und Perspektiven geordnet und gespeichert ist. Durch bestimmte Textsignale werden bestimmte Schemata aktiviert, wodurch die Erwartung aufgebaut wird und die Auseinandersetzung mit dem Gehörten oder Gelesenen in Gang gesetzt.

Das Verstehen eines Hörtextes verläuft simultan auf mehreren Ebenen: auf der Ebene des Wiedererkennens, des Verstehens, des analytischen Verstehens und der Evaluation (Solmecke, S. 8). Auf der ersten Ebene erkennen wir die Laute und Lautfolgen, sowie suprasegmentale Merkmale und ordnen ihnen Bedeutungen zu. Abhängig von unserer Verstehensabsicht erfassen wir auf der zweiten Ebene den Sinn des Textes oder entnehmen ihm nur einzelne Informationen. Beim analytischen Verstehen ziehen wir Schlussfolgerungen, die über den unmittelbaren Textinhalt hinausgehen. Die Äußerungen wie etwa »*Lothar Matthäus: Meine Rückkehr war ein Fehler*« oder »*Zakon o povratku duga umirovljenicima predstavljen u domu umirovljenika*« muss der Hörer von seinem Sachwissen her interpretieren: er muss wissen, dass der Fußballer Lothar Matthäus nach seiner Entscheidung, nicht mehr in der Nationalelf zu spielen, doch an der Weltmeisterschaft teilgenommen hat; bzw. dass die Rentenbezüge in Kroatien durch eine längere Periode nicht dem Durchschnittseinkommen angepasst wurden. Und schließlich auf der Ebene der Evaluation beziehen wir eine wertende Stellungnahme zum Gehörten, die zu einer angemessenen Reaktion führen kann, wenn wir etwa der Wettervorhersage Glauben schenken und einen Schirm mitnehmen, obwohl es im Moment nicht regnet.

Unser Gedächtnis ist semantisch organisiert (Rohrer, S. 33). Wir entnehmen dem Gehörten das vermeintlich Gemeinte und ordnen das Erkannte schon vorhandenen Zusammenhängen zu. Den Informationsträger, die Sprache, vergessen wir. Während wir bei einem muttersprachigen Text mühelos von Informationsträgern abstrahieren, Wiederholungen und schmückende oder unwichtige Details in Bruchteilen von Sekunden eliminieren, wichtige Einzelheiten aufnehmen, diese mit den Teilthemen zusammengehörender Sätze verbinden und so den roten Faden verfolgen, und uns völlig auf den Sinn des Textes konzentrieren können, zu dem wir dann eine Stellung beziehen, ist unsere Verarbeitungskapazität bei der Begegnung mit einem fremdsprachigen Text in ungleich höherem Maße mit der Analyse von Informationsträgern beschäftigt und erst im zweiten Schritt mit dem Auffinden von inhaltlichen Schemata, die wir für die Sinnentnahme und eine Reaktion brauchen. Je mehr wir uns mit den Informa-

tionsträgern, mit einer erst teilweise erlernten Sprache, beschäftigen müssen, umso weniger Verarbeitungskapazität bleibt uns für die Auseinandersetzung mit dem Inhalt übrig. Und falls uns die nötigen Sachkenntnisse fehlen, wie etwa das Wissen um landeskundliche Zusammenhänge, kann sich unser Verstehen auf das wörtliche Verstehen beschränken oder zu einem Falschverstehen führen.

Schon aus dem bisher Gesagten wird einsichtig, dass das Hören ebenso wie das Lesen kein passiver, sondern ein sehr aktiver Vorgang ist, bei dem wir das Wahrgenommene ununterbrochen mithilfe unseres sprachlichen und nichtsprachlichen Wissens verarbeiten, wobei die Verarbeitung einerseits von unserem Wissen und andererseits von unserer Verstehensabsicht gelenkt wird. Wir hören, um auf das Gehörte sprachlich oder nichtsprachlich zu reagieren, wie etwa in einem persönlichen Gespräch. Dabei entscheiden wir, ob und wie wir weiter zuhören wollen. Bei einseitiger oder bei indirekter Kommunikation kann unsere Hörabsicht sein, bestimmte Informationen (etwa die Ankündigung der Ankunft der Maschine, auf die wir auf dem Flughafen warten) oder einen globalen Überblick zu bekommen (wie etwa bei einer Nachrichtensendung), wobei die Vollständigkeit der gewünschten Rezeption variieren (vom angekündigten Bericht über eine neue Erkenntnis bezüglich der Krankheit, unter der ein Familienmitglied leidet, werden wir mindestens die zentrale Aussage und vielleicht auch einige Einzelheiten verstehen wollen) und sich im Laufe des Zuhörens verändern kann (wenn wir etwa einer Diskussion nur zerstreut folgen, bis eine Äußerung unsere Aufmerksamkeit steigert).

Zu fremdsprachendidaktischen Zwecken unterscheidet man daher verschiedene Hörstile, zu deren Entwicklung verschiedene Verfahren eingesetzt werden: Beim diskriminierenden oder lautdifferenzierenden Hören sollen einzelne Laute genau gehört und von anderen unterschieden werden. Beim extensiven, globalen oder kursorischen Hören genügen einige wenige zentrale Aussagen eines Textes, um die Hauptaussage zu verstehen. Beim intensiven, totalen oder detaillierten Hören sind alle Informationen eines Textes wichtig, alle Daten müssen verstanden werden, um die Gesamtaussage zu verstehen. Beim selektiven Hören sollen aus dem Hörtext nur bestimmte, den Hörer gerade besonders betreffende Informationen herausgehört werden. Beim zielgerichteten Hören achten die Hörer auf bestimmte Informationen (Dahlhaus, S. 186).

Genau wie der Leser stellt sich der Hörer ebensfalls auf die Textsorte ein. Bei einem Kochrezept erwartet der Leser zunächst die Aufzählung von Zutaten, wobei an Wortfeldern Esswaren und Mengenangaben vorkommen, und danach die Anweisung zur Zubereitung, wobei Infinitivsätze oder Imperative bestimmter Verben sowie Zeitangaben (*zuerst, dann, 10 Minuten*) auftreten. Bei einer Nachrichtensendung stellt sich der Hörer darauf ein, dass er zuerst die Schlagzeilen hört und danach Tagesthemen,

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 193–205

Innenpolitik, eine Zusammenfassung der übrigen Nachrichten in Kürze, nach erneuter Aufnahme der innenpolitischen und lokalen Themen die Meldungen aus Kultur und Sport und die Wettervorschau, im Radio am Ende noch Verkehrsdurchsagen. Vom Wetterbericht erwartet er ebenfalls, dass die Aussagen in einer bestimmten Abfolge verlaufen. An Informationen erwartet er Angaben der Wettererscheinungen, geographische Angaben, Zeitangaben und Gradangaben. Als Signalwörter dienen Orts- und Zeitangaben (*im Osten und Süden Österreichs, in den Niederungen, heute Morgen, in der Nacht, der Rest der Woche*). An grammatischen Formen erwartet der Hörer Sätze im Präsens und im Futur, sowie modale Fügungen (*vereinzelt ist … möglich*). Aufgrund der Signalwörter erstellt sich der Muttersprachler eine vereinfachte Fassung des Gehörten, die ihn betreffende Informationen enthält.

Ähnlich wie beim Lesen verlaufen die Verarbeitungsprozesse beim Hören auf- und absteigend: Wir entnehmen dem Text Informationen und tragen gleichzeitig Inhalte aus unserem gespeicherten Wissen an den Text heran. Da man beim Hören nicht bei einzelnen Stellen verweilen, voraus- oder zurücklesen kann, stellt der Prozess der Informationsverarbeitung beim Hören hohe Anforderungen an den Fremdsprachenlerner. Erschwerend kommen hinzu individuelle Sprecheigenschaften einzelner Sprecher, wie etwa Sprechgeschwindigkeit, Tonhöhe, Nuscheln, nachlässiges Sprechen oder Dialekt.

Hören und Hörtexte im Unterricht

Im fremdsprachlichen Unterricht wird das Hören zunächst in der Kommunikation mit der Lehrkraft und mit den Mitschülern geübt. Diese Übungen gelten als leicht, da die Kommunikation direkt verläuft und die Sprache dem Sprachstand der Lerner angemessen ist. Es ist in Kroatien heute nicht selten der Fall, dass sich in einer Lernergruppe Personen mit verschieden langen Aufenthalten in einem deutschsprachigen Land befinden, deren dialektal verschieden gefärbtes Deutsch für die übrigen Lerner eine erste Begegnung mit der sprachlichen Realität sein kann, wozu auch die gelegentlichen Besuche von muttersprachigen Gästen Gelegenheit bieten. Schwieriger sind Übungen, die mit nicht spontaner Sprache durchgeführt werden, wenn etwa Lehrer/innen oder Schüler/innen Texte vorlesen oder erzählen.

Um die Schüler auf die Vielfalt des Sprachgebrauchs vorzubereiten, werden Aufzeichnungen von Hörtexten auf verschiedenen Ton- oder Ton-und-Bild-Trägern eingesetzt (Tonband, CD, Video, DVD, CD-ROM). Abgesehen von der Möglichkeit, die Lerner mit dem Hören von verschiede-

nen Stimmen vertraut zu machen, erhöht der Einsatz von technischen Medien erfahrungsgemäß um ein vielfaches die Motivation der Lerner.

Aufgezeichnet werden Lehrbuchtexte oder andere zu Lernzwecken verfasste Texte, die zunächst in schriftlicher Form erstellt und dann meistens von Muttersprachlern vorgelesen werden. Bei Aufzeichnungen von authentischen Nachrichten, Reportagen oder literarischen Werken handelt es sich ebenfalls um schriftlich fixierte Texte, die vorgelesen oder vorgetragen werden. Wegen der großen Informationsdichte gelten solche Texte nicht nur für Fremdsprachenlerner als besonders schwierig. Und schließlich gibt es Aufzeichnungen von spontaner, freier Rede, wie sie in Diskussionen und Interviews vorkommt, die zwar geplant und gelenkt sind, doch die Eigenschaften der gesprochenen Sprache enthalten, wie etwa abgebrochene und elliptische Sätze, Wiederholungen, spezifische Syntax usw. Unserer Meinung nach sind solche Texte am schwierigsten zu verstehen, da sie aber den realen Gesprächen am nächsten kommen, sollten sie ab und zu ebenfalls im Unterricht eingesetzt werden.

Außer den Gesprächen sind für den Lerner einige weitere Hörsituationen im Zielsprachen- oder in seinem Heimatland relevant, so dass im Unterricht folgende Textsorten als Hörtexte in Betracht kommen: Ansagen über Telefon (Uhrzeiten, Züge, Arzthilfe) oder im Radio; Durchsagen über den Lautsprecher (Flughafen, Bahnhof, Disko, Supermarkt); private und dienstliche Dialoge und Besprechungen; Werbung im Radio und Fernsehen; private und geschäftliche Telefongespräche; Berichte und Ankündigungen, Interviews, Kommentare im Radio und Fernsehen; Lieder, Witze, Nachrichten, Wetterberichte, Verkehrsmeldungen, Diskussionen; Programme im Radio, am Telefon; sowie Reden und Reportagen.

Übungsformen zur Entwicklung der Hörfertigkeit

Die Übungen zur Schulung des Hörverstehens können mit oder ohne technische Hilfsmittel durchgeführt werden, sie können sprach- oder inhaltsbezogen sein, sie können vor oder nach dem Hören sowie während des Hörens zum Einsatz kommen, und schließlich können sie die Entwicklung von Verstehensstrategien wie Inferieren, Antizipieren, kursorisches, intensives oder selektives Hören, die Aktivierung des Vorwissens, die Konzentration auf das Verstandene, die Verknüpfung des Bekannten mit Unbekanntem, die Unterscheidung des Wichtigen von Unwichtigem, die Nutzung der Redundanz und die Interpretation des Gehörten zum Ziel haben.

Die Übungen zum diskriminierenden Hören werden schon im Anfangsstadium durchgeführt, und zwar am gleichen Sprachmaterial wie die Übungen für die Aussprache, mit dem Unterschied, dass die Lerner bei

der Hörschulung das Gehörte zunächst nicht zu wiederholen brauchen, sondern die wahrgenommenen Laute, die Wortbetonung oder Satzintonation etwa auf einer Tabelle markieren. Hier, wie sonst bei der Hörschulung, soll die produktive Komponente möglichst ausgeschaltet werden, da sich die Lerner anderenfalls auf die Sprachproduktion konzentrieren und damit auf das Abrufen von Vokabeln und die Vermeidung von morpho-syntaktischen Fehlern, wodurch die Übung ein anderes Lernziel bekommen würde.

Die Lerner verstehen ungleich viel mehr, als sie sagen oder schreiben können. Die Arbeit an rezeptiven Fertigkeiten kann deshalb auch bei den schwächeren Lernern für die Motivation so wichtige Erfolgserlebnisse herbeiführen. Um die sprachproduktive Komponente auszuschalten, die gewöhnlich Gelegenheit zu missliebigen Fehlern eröffnet, kann die Arbeit an der Hörschulung mit nichtsprachlichen Handlungen verbunden werden: Die Lerner zeichnen ein Bild nach mündlichen Anweisungen des Partners. Nach den Befehlen der Lehrperson oder anderer Lerner führen die Lerner bestimmte Handlungen aus (etwa: *Gehen Sie um den Stuhl. Geben Sie ihrem Partner zu links die Hand. Schließen Sie die Augen. Beugen Sie sich nach vorn.*). Diese Übung kann auch als Vorbereitung auf das Hören einer Tonaufzeichnung einer authentischen Sendung »Morgengymnastik« dienen.

Bei der Arbeit mit Hörtexten kann die sprachproduktive Komponente ausgeschaltet werden, indem die Lerner das Verstandene in der Muttersprache wiedergeben oder mit vorgegebenen sprachlichen Äußerungen arbeiten: Sie können unter den angebotenen Behauptungen die zutreffenden auswählen, Aussageteile zusammenfügen, Paraphrasierungen von Sätzen oder Abschnitten identifizieren oder Aussagen in die richtige Reihenfolge bringen.

Im Prinzip sollten Hörtexte niemals ohne Vorbereitung präsentiert werden. Zum einen, weil während der Vorbereitung jene Teile des Gedächtnisses oder »Sachgebiete« aktiviert werden, welche die neuen Inhalte aufnehmen sollen (Vester, S. 109f., Rohrer, S. 18, *passim*), zum anderen weil wir es bei Tonbandaufnahmen mit »entkörperter« Sprache zu tun haben, bei der nicht nur die Gestik und Mimik entfallen, sondern auch andere nichtsprachliche, vor allem die visuellen, Elemente fehlen, die das Hören in einer realen Situation unterstützen (wie etwa die Anzeigetafel und das Verhalten von Passagieren und Angestellten am Flughafen). Vor auf Tonband aufgenommenen Lektionstexten wird gewöhnlich ein in das Thema einleitendes Gespräch geführt oder eine Art Brainstorming veranstaltet, bei dem die spontanen Einfälle der Lerner zum gegebenen Thema, etwa »Autounfälle«, zunächst gesammelt und bei der anschließenden Besprechung nach anfallenden Kategorien geordnet werden (etwa Zeit, Ort, Ursachen, Folgen, Beteiligte, Hilfeleistung). Bei schwierigeren oder länge-

ren Texten empfiehlt es sich, als Vorentlastung eine Wortliste zu geben oder landeskundliche Phänomene zu erklären.

Zu den vorbereitenden Übungen gehören auch die Unterhaltung in der Muttersprache über das Thema, Hinweise auf bestimmte Einzelheiten des Textes, auf die Textsorte oder eine Eigenschaft des Sprechers (etwa auf dialektale Besonderheiten), das Hören einer vereinfachten Version oder das Lesen und Besprechen eines Textes gleichen Inhalts, wie im folgenden Beispiel:

> Erde erwärmt sich weiter
> Die Vereinten Nationen schlagen Alarm: die Erde wird immer wärmer. Nach einem UN-Bericht wird sich die Erde in den nächsten 100 Jahren um 5 Grad Celsius erwärmen und der Meeresspiegel um bis zu 88 Zentimeter ansteigen. Seit den 60er Jahren seien die mit Schnee bedeckten Flächen der Erde um zehn Prozent weniger geworden. Es werde immer deutlicher, dass der Temperaturanstieg auf das Verhalten der Menschen zurückzuführen sei, so ein UN-Experte. (Pro7, Teletext, 22. Januar 2001)

Nachdem die Lerner diesen Text gelesen und verstanden haben, hören sie die gleiche Nachricht vom Tonband:

> Erderwärmung
> Wissenschaftler warnen vor einem dramatischen Klimawandel. Um mehr als 5 Grad Celsius könnte sich die Erdtemperatur in den nächsten 100 Jahren erhöhen, so steht es in einem Bericht für die Vereinten Nationen. Die Experten fürchten, dass deshalb die Meeresspiegel weiter ansteigen und in vielen Regionen Dürre herrschen werde. Vor allem den hohen Ausstoß von sogenannten Treibhausgasen sehen sie als Ursache. (3sat, Heute, 22. Januar 2001)

Nach dem zweiten Hören unterstreichen die Lerner im ersten Text die Aussagen, die auch in der gehörten Version vorkamen. Danach bekommen sie auch den zweiten Text aufgeschrieben und vergleichen ihn noch einmal mit dem ersten. Durch solche Übungen werden die Lerner auch angeleitet, eine wichtige Kommunikationsstrategie zu gebrauchen, nämlich ihre Gedanken abzuwandeln, wenn ihnen die Formulierung des ursprünglichen Gedankens nicht gelingt. Als vorbereitender Text kann auch eine vereinfachte Version des eigentlichen Hörtextes dienen.

Übungen für die Aktivierung und Nutzung des Vorwissens, für das Inferieren und Antizipieren können auch ohne technische Hilfmittel durchgeführt werden. Die Lerner werden angehalten, zu den Schlagzeilen wie etwa »Trittin droht mit Dosenpfand«, »Spaß-Mails im Internet« oder »Boris Becker zeigt sich mit der Neuen«, Vermutungen über den Inhalt der Meldung anzustellen. Anschließend kann, muss aber nicht, die Meldung in gehörter oder gelesener Form mit den Vermutungen verglichen werden. Für das Inferieren erzählt die Lehrperson eine Geschichte oder gibt eine

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 193–205

Beschreibung und lässt dabei eine wichtige Information oder unwichtige Details weg. Die wichtige Information werden die Lerner bei der Besprechung zusammen mit der Lehrperson ergänzen, während unwichtige Details nach Belieben hinzugefügt werden können. Bei der Arbeit mit dem Tonband kann die Lehrperson auf der Kopie einer Aufzeichnung bestimmte Textstellen löschen oder das Band bei Straßenlärm abspielen. In schriftlicher Form entspricht dieser Übung der Cloze-Test, bei dem in einem den Lernern unvertrauten Text jedes fünfte oder siebte Wort gelöscht wird und von den Lernern zu erraten ist.

Aus der Klassensituation heraus, in direkter Lehrer-Schüler- oder Schüler-Schüler-Kommunikation und ohne spezielle Hörtexte, können Übungen zur Schulung von einzelnen Komponenten des Hörverstehens durchgeführt werden, wie etwa der Antizipationsfähigkeit, der Konzentration und zur Steigerung der Verarbeitungskapazität.

Zur Entwicklung der Antizipationsfähigkeit konzipiert die Lehrperson zu einem bereits behandelten Thema wie »Einkauf«, »Verkehr«, »Schule« oder »Wohnen« einen neuen Text, den sie in Einzelsätze zerlegt und deren Anfänge vorspricht. In raschem Tempo sollen die Schüler die Sätze zu Ende führen, zum Beispiel: *Bis vor kurzem musste ich mein Zimmer mit… Eigentlich sind wir miteinander… Doch in letzter Zeit haben wir uns… Wenn ich Freunde zu Besuch hatte, konnte meine Schwester… Bei Musik hatten wir… Und den PC mussten wir ebenfalls… Unsere Eltern haben deshalb beschlossen,… Jetzt habe ich… Ich konnte es nach…* (nach Neuf-Münkel, S. 31).

Solche Verfahren eignen sich gut für die Einübung von Strukturwörtern, indem die Lerner etwa folgende Aussagen zu Ende führen: *Ich habe mir ein Fahrrad gekauft, weil… Ich habe mir ein Fahrrad gekauft, aber… Ich habe mir kein Fahrrad gekauft, weil… Ich habe mir ein Fahrrad gekauft, obwohl… Ich hätte mir fast ein Fahrrad gekauft, jedoch… Ich möchte lieber etwas sparen, um… Es war ein wunderschöner Tag, aber…(am Abend begann es zu regnen).*

Um die Konzentration, die Speicherfähigkeit und die Gewichtung von Informationen zu üben, können die Lerner einen Kernsatz nachsprechen, der nach und nach erweitert wird: *Ein Schwein kann alt werden. → Ein Schwein kann bis zu 15 Jahre alt werden. → Ein Schwein kann bis zu 15 Jahre alt werden und ein amüsanter Partner sein. → Ein Schwein kann bis zu 15 Jahre alt werden und seinem Herrn ein amüsanter Partner sein. → Wenn es nicht in der Pfanne endet, kann ein Schwein bis zu 15 Jahre alt werden und seinem Herrn ein amüsanter Partner sein. → Wenn es nicht als Schnitzel in der Pfanne endet, kann ein Schwein bis zu 15 Jahre alt werden und seinem Herrn ein amüsanter Partner sein. → Ein Schwein kann alt werden.* Auf diese Weise kann ein schwieriger Satz aus einem später zu hörenden Text »vorentlastet« werden.

Die Konzentration und die Interpretation von Äußerungen kann durch Verfahren geschult werden, bei denen die Lerner die Sätze vereinfachen,

verkürzen oder paraphrasieren sollen, wie etwa in folgendem Beispiel: *Mehr als die Hälfte der* TOPIC*-Leser leben mit tierischer Begleitung. → Viele Topic-Leser haben ein Haustier. / Katze und Hund lieferten sich ein Kopf-an-Kopf-Rennen. → Katzen und Hunde sind gleich beliebt. / Auch wenn die Katzenfreunde leicht im Vorteil sind. → Katzen sind doch etwas beliebter als Hunde.*

Während der Arbeit mit Hörtexten lernen die Schüler, dass zwischen der jeweiligen Textsorte einerseits und den Hörzielen bzw. Hörstilen andererseits Zusammenhänge bestehen, und dass sie beim Hören einer bestimmten Textsorte eine dem Hörziel entsprechende Hörstrategie benutzen (Bimmel, S. 15). Welche Strategie in einem konkreten Verfahren entwickelt werden soll, wird durch die Aufgabenstellung bestimmt. Diese muss der Lerner kennen, bevor ihm der Hörtext präsentiert wird. Hören die Lerner den Text, ohne zu wissen, was sie später machen sollen, versuchen sie, möglichst viel vom Inhalt und vom Wortlaut zu behalten, was nicht dem Sinn einer Hörübung entspricht. Die Angabe des Hörziels vor dem Hören lenkt die Aufmerksamkeit der Lerner entweder auf die Erfassung der Hauptgedanken, auf die Verfolgung eines Handlungsstrangs (etwa entlang der W-Fragen: *wer hat was, wo, wann, aus welchem Grunde, wie getan, und was waren die Folgen*), auf das Heraushören von in einem Raster verlangten Informationen oder auf das Erfassen von Argumenten, wenn zur Gliederung eines kommentierenden Textes Stichworte vorgegeben werden.

Eine weitere wichtige Strategie der Aufnahme von Texten ist die Hypothesenbildung. In realen Hörsituationen haben wir schon bald nach dem Einsetzen der Rede oder des Gesprächs eine Vorstellung von deren weiterem Verlauf, dem wir nur flüchtig folgen und nur bei bestimmten Aussagen reagieren. Wir nutzen die sprachliche und die nichtsprachliche Redundanz. Die Lerner einer Fremdsprache machen von diesen beiden Verstehensstrategien kaum Gebrauch, da ihre Konzentration durch das Wahrnehmen und Entschlüsseln von Sprache voll in Anspruch genommen wird. Bei den Übungen, welche die Anwendung dieser Strategien zum Ziel haben, lernen die Schüler, bedeutungsorientiert zuzuhören. So können zum Beispiel bei Geschichten und längeren Texten nach den einzelnen Abschnitten Vermutungen zum weiteren Fortgang angestellt werden. Erzählt die Lehrperson das Märchen *Vom Fischer und seiner Fru*, können die Lerner bei jeder Rückkehr des Fischers nach Hause raten, was die Frau noch wünschen könnte, ob ihr der Butt den Wunsch erfüllen würde, und wie die Erfüllung des Wunsches verwirklicht würde.

Bevor die Lerner einen argumentativen Text, einen Dialog oder eine Diskussion hören, versuchen sie selber, die Grundpositionen pro und contra (etwa zur Frage »Haustiere in der Stadt?«, oder: »Designerteile oder einfache Kleidung?«) oder denkbare Einstellungen (etwa zum Thema »Jugendliche und Politik«) zu formulieren. Beim anschließenden Hören wer-

den auch die Lerner, die wenig verstehen, zumindest erfassen können, welche Argumente bereits erwähnt wurden, wo neue Aspekte auftauchen bzw. bereits bekannte ergänzt werden (Neuf-Münkel, S. 33).

Das selektive oder gelenkte Hören kann sinnvollerweise anhand von öffentlichen Gebrauchstexten geübt werden, wie sie von verschiedenen Informationsdiensten angeboten werden. Die Lerner bekommen die Aufgabe, eine bestimmte Information herauszuhören, etwa die Verkehrsentwicklung auf einer bestimmten Strecke (Grenzübergang nach Slowenien, Autobahnstrecke zwischen München und Salzburg), die Ort- und Zeitangabe für ein bestimmtes Konzert oder eine Sportveranstaltung, die Öffnungszeiten eines Schwimmbades oder die Sprechzeiten eines Arztes.

Bei der Behandlung eines anspruchsvollen Textes, wie etwa des Gedichts *Hamlets Geist* von Erich Kästner, bekommen die Lerner Gelegenheit, ihr Vorwissen zu nutzen und das Gehörte zu interpretieren. Die Lehrperson bespricht zunächst das Thema »Theaterbesuch«, um die Atmosphäre heraufzubeschwören und die Wörter wie *Heldenvater, Kenner, aus der Rolle fallen, Akt* einzuführen. Aus dem Gespräch heraus beginnt die Lehrperson das Gedicht in der Art vorzutragen, als ob sie von einem wirklich existierenden Schauspieler namens Gustav Renner sprechen würde, der in der Stadt Toggenburg lebte und öfter über den Durst trank. Erst nach einigen Bemerkungen kehrt die Lehrperson zum Gedicht zurück, das sie nun so vorträgt, als ob sie von einer tatsächlichen Begebenheit erzählen würde. Durch die Art des Vortragens werden die Lerner dazugebracht, sich den Inhalt von Shakespeares Drama zu vergegenwärtigen.

Zuletzt seien die wichtigsten Grundsätze für die Entwicklung des Hörverstehens festgehalten. Die Übungen sollen in der Regel mündlich durchgeführt werden, die Lerner konzentrieren sich auf den Hör-Sprech-Kanal, der schriftliche Kode wird gezielt zur Schulung von Hörstrategien eingesetzt. Die sprachproduktive Komponente soll möglichst ausgeschaltet werden, weil sonst andere Lernziele als die Entwicklung der Hörfertigkeit ins Spiel kommen und unter Umständen dieses verdrängen können. Die Übungstexte sollen verschiedene Textsorten und Sprachregister repräsentieren, damit die Lerner auf die Vielfalt der fremdsprachlichen Realität vorbereitet werden, was auch durch erschwerte Bedingungen wie Störgeräusche oder Ablenkung herbeigeführt werden kann. Die Übungen sollen auf klar definierte Lernziele hin angelegt sein, die in der Entwicklung der einzelnen Strategien des verstehenden Hörens bestehen. Die entsprechenden Aufgaben sollen den Lernern vor dem Hören bekannt sein.

Fremdsprachige Texte hörend zu rezipieren ist schwierig. Diese Fertigkeit muss von Anfang des Lehrgangs an entwickelt werden. Nur durch regelmäßiges Üben, durch massiven Input von vielfältigen Hörtexten und durch Übungsverfahren, welche den Aufbau von Verstehensstrategien zum Ziel haben, wie sie in außerunterrrichtlicher Wirklichkeit angewen-

det werden, können die Lerner ausreichend auf solchen Gebrauch der Zielsprache vorbereitet werden.

Literatur

Bimmel, Peter/van de Ven, Mariet (1992): *Verstehen üben, verstehen lernen*. In: »Fremdsprache Deutsch« 7, S. 12–16.
Burgdorf, Ilse/Montani, Klara/Škreb, Zdenko (1966): *Njemački. Audio – vizuelna metoda*. Zagreb: Matica hrvatska.
Dahlhaus, Barbara (1994): *Fertigkeit Hören*. (= Fernstudieneinheit des DIFF, des GhK und des GI, Nr. 5), München: Goethe-Institut.
Heyd, Gertraude (1990): *Deutsch lehren*. Frankfurt/M.: Diesterweg
Marčetić, Tamara (1973): *Deutsch für Sie. Grundstufe 1. und 2. Teil. Lehrerhandbuch*. Zagreb: Narodno sveučilište grada Zagreba, Institut za strane jezike.
Marčetić, Tamara/Žmegač, Cvijeta (1973): *Wir sprechen und lesen Deutsch 2. Priručnik za nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
Neuf-Münkel, Gabriele (1992): *Der dicke Junge weint, weil ….* In: »Fremdsprache Deutsch« 7, S. 31–35.
Rohrer, Josef (1984): *Zur Rolle des Gedächtnisses beim Sprachenlernen*. (Kamps pädagogische Taschenbücher 82) Bochum: Verlag Ferdinand Kamp.
Solmecke, Gerd (1992): *Ohne Hören kein Sprechen*. In: »Fremdsprache Deutsch« 7, S. 4–11.
Solmecke, Gerd (1992): *Verstehen: Interaktion zwischen Hörer und Text*. In: »Fremdsprache Deutsch« 7, S. 61.
Vester, Frederic (1978): *Denken, Lernen, Vergessen*. Stuttgart: DVA.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 207–220

SPRECHINTENTIONEN UND IHRE VERSPRACHLICHUNGS-MÖGLICHKEITEN

KOMMUNIKATIONSSITUATIONEN IM RESTAURANT

Nevenka BLAŽEVIĆ
(Universität Rijeka)

0. Einführung

In der kommunikativen Praxis benutzen wir Sprache, um in einer bestimmten Redekonstellation etwas zu tun.

»Sprache ist Handeln« ist eine bekannte Feststellung der Pragmalinguistik. Die Pragmalinguistik betrachtet die Sprache nicht als ein System von Formen, sondern als Aspekt menschlichen Handelns. Sie untersucht folglich, was Menschen mit der Sprache machen, wenn sie sie zur Verständigung untereinander benutzen.[1] Nach Fillmore (1974:1–21) befasst sich die Pragmalinguistik mit dem Verhältnis von Formen, Bedeutungen/Funktionen und bestimmten Situationen. Die kleinste sprachliche Einheit ist für die Pragmalin-

[1] Vgl. hierzu ausführlich Austin (1962) und Searle (1969).

Zusammenfassung

In diesem Beitrag werden die in den häufigsten Kommunikationssituationen im Restaurant vorkommenden Sprechintentionen und deren Versprachlichungmöglichkeiten dargestellt. Das dargestellte Material dient als Grundlage zur Entwicklung eines Lehrwerks für den gastgewerblichen Beruf Kellner.

guistik der Sprechakt, also eine sprachliche Handlungseinheit.[2] In einem Sprechakt wird einerseits der Inhalt zum Ausdruck gebracht (Inhaltsaspekt), andererseits aber auch etwas darüber ausgesagt, welches Verhältnis jemand zum Gesagten und zu seinem Gesprächspartner (Beziehungsaspekt) hat. Während es beim Inhaltsaspekt um die reine Semantik geht, muss man bei der Beschreibung des Beziehungsaspekts noch weitere Faktoren berücksichtigen (z. B. die Situation, die Beziehung der Gesprächspartner zueinander, das kulturelle Umfeld, die Textsorte usw.). Die meisten Sprechakte kommen niemals allein vor, sondern haben bestimmte Stellungen im Interaktionsablauf. Jede Kommunikation erscheint als Abfolge von aufeinander bezogenen Äußerungsakten, die einen Diskurs bilden.[3] Als Teilnehmer der Kommunikation sind jeweils wechselnd Sprecher, Adressaten und gegebenenfalls weitere Zuhörer involviert. Jede Gesprächssituation besteht aus einer spezifischen Kombination der Sprechakte. Nach Wunderlich (1976:27) gibt es zwei große Klassen von Sprechakten, und zwar solche, die eine Sequenz eröffnen (initiative Sprechakte), und solche, die reaktiv sind, d. h. entweder eine Sequenz abschließen oder einen bestimmten Ort innerhalb einer Sequenz haben, der nicht der Anfangsort ist. Bei der Diskursanalyse ist es wichtig, dass man sich von vornherein die sequentielle Natur von Sprechakten klar macht.

In diesem Beitrag werden die in den häufigsten Kommunikationssituationen im Restaurant vorkommenden Sprechintentionen und deren Versprachlichungmöglichkeiten dargestellt. Das dargestellte Material dient als Grundlage zur Entwicklung eines Lehrwerks für den gastgewerblichen Beruf Kellner.

1. Die pragmatische Orientierung des Fremdsprachenunterrichts

Es ist nicht lange her, dass das Fremdsprachenlernen in den meisten europäischen Ländern ein Privileg elitärer Schulen, vor allem Gymnasien, war. Der Bedarf an Fremdsprachenkenntnissen wird seit dem Zweiten Weltkrieg infolge der verschiedenen Faktoren immer größer. So wurden in Deutschland den 60er Jahren die Fremdsprachen als Schulfach auch in die Schulen eingeführt, die leistungsschwächere Schüler besuchten. Zu dieser Zeit beginnt das Fremdsprachenlernen auch in der außerschulischen Bildung, insbesondere in der Erwachsenenbildung.

[2] Vgl. hierzu ausführlich Wunderlich (1974), S. 22.
[3] Vgl. hierzu ausführlich Wunderlich (1974), S. 293 – 395.

Da die Zielvorstellungen und Lernvoraussetzungen der neuen Zielgruppen ganz anders waren als die der Gymnasialschüler, musste man neue Unterrichtsmethoden entwickeln, die den jeweiligen Lerngruppen angemessen waren. Neue Erkenntnisse der Bezugswissenschaften der Fremdsprachendidaktik, insbesondere der Linguistik und der Lerntheorie, brachten neue Impulse, die seit dem Anfang der 70er Jahre auf den Fremdsprachenunterricht einwirken. Die Integration der Pragmalinguistik spielte dabei eine entscheidende Rolle.

Die pragmatische Orientierung bedeutete für den Fremdsprachenunterricht zunächst eine Erweiterung der Zielsetzung. Das Hauptziel eines pragmatisch orientierten Fremdsprachenunterrichts ist nicht die Vermittlung von Grammatik- oder landeskundlichen Kenntnissen, sondern die Befähigung zur Kommunikation, also die sogenannte kommunikative Kompetenz.

Diese Umorientierung in der Zielsetzung hatte weit reichende Veränderungen im Unterricht zur Folge, die sich im Bereich der Auswahl der Themen und Texte, in der Gewichtung der Grammatik, in der Gestaltung von Übungen und in der Lernprogression ergeben.

Wie schon erwähnt, benutzen wir Sprache, um in einer bestimmten Gesprächssituation etwas zu tun. Also, wenn wir etwas sagen, tun wir damit etwas, was über das Sprechen der Worte hinausgeht: wir bitten um etwas, wir entschuldigen uns, wir machen einen Vorschlag, wir verabschieden uns usw.

Die aktuelle Situation, die Sprechabsichten der Gesprächsteilnehmer und die Redemittel, für die sich die Personen entscheiden, stehen in einem engen Zusammenhang. Dabei bedienen sich die Sprecher ausgewählter Redemittel, um in dem gegebenen Kontext ihre Handlungsintention auszudrücken. Im kommunikativen Gebrauch ist die Bedeutung einer Äußerung mehrfach motiviert. Eine Person, die eine Intention äußern möchte, hat verschiedene Möglichkeiten, dies zu tun.

Zum Beispiel:[4]

Jemand möchte, dass ein Fenster geschlossen wird. Diese Person hat verschiedene Möglichkeiten, diesen Wunsch auszudrücken. Sie kann explizit darum bitten: *»Machst du bitte das Fenster zu? (Mir ist kalt.)«* Jemand, der nicht gut gelaunt ist, kann sagen: *»Fenster zu!«* Und wenn jemand zu Gast ist, könnte der Wunsch so formuliert werden: *»Ob Sie wohl das Fenster schließen könnten?«* Manche werden sich auch nur schütteln und feststellen: *»Hier zieht's!«* Diese Personen hoffen, dass jemand daraus den Schluss zieht, dass das Fenster geschlossen werden sollte.

[4] Vgl. dazu: Maas, U. /Wunderlich, D. (1974), S. 123 – 126.

Dieses Beispiel zeigt, dass es viele Wege gibt, dasselbe Ziel zu erreichen. Welchen Weg jemand wählt, hängt von ganz verschiedenen Faktoren ab, von denen folgende besonders hervorzuheben sind:[5]

– In welchem Verhältnis stehen die Gesprächspartner?
– In welcher persönlichen Verfassung befindet man sich?
– In welcher Situation (Umgebung, Ort usw.) ist man gerade?

Man kann also, um ein Sprachziel zu erreichen, verschiedene sprachliche Mittel wählen. Für das Erlernen der Fremdsprache ist von Bedeutung, dass sprachliche Äußerungen einmal einfach und in einem anderen Fall komplexer sein können.

Auf der anderen Seite kann man mit ein und derselben Äußerung ganz unterschiedliche Sprechhandlungen vollziehen. Welche Handlung damit tatsächlich ausgeführt wird, hängt von der Absicht oder Intention ab, mit der man eine Äußerung macht.

Deswegen scheint es notwendig, in dem kommunikativ orientierten Fremdsprachenunterricht und besonders bei der Lehrmaterialgestaltung jeweilige Sprechintentionen und die häufigsten Möglichkeiten für deren Versprachlichung einzubeziehen.

Anhand von Erkenntnissen der Pragmalinguistik schien es möglich, ein sprachfunktionales Konzept zu entwickeln, dessen Ziel es ist, das im Unterricht gelernte möglichst rasch und zuverlässig auf Kommunikationssituationen des Alltags anzuwenden. Aus diesem Grunde fand die von der Pragmalinguistik erstellte Systematik der Sprechakte[6] in der Fremdsprachendidaktik starke Beachtung und wirkte nachhaltig auf die Lernzielbestimmung und Lehrmaterialgestaltung.[7]

Seit der »pragmatischen Wende« steht der funktionale Handlungscharakter der Sprache im Mittelpunkt des modernen Fremdsprachenunterrichts. Die Lernenden sollen lernen, in der fremden Sprache bestimmte sprachliche Handlungen zu vollziehen.

In vielen neueren Lehrwerken finden sich Listen mit einer Gegenüberstellung von Sprechabsichten und Redemitteln oder die sogenannten Redemittel-Kataloge. In Lehrwerken ist dabei eine terminologische Unstimmigkeit bemerkbar. Manche Lehrwerke sprechen von »Handlungen« oder »Sprechhandlungen«, manche von »Intentionen«, »Sprechintentionen«, »Redeintentionen«, »Absichten« oder auch »Funktionen«. Die Begriffe »Sprechhandlung« und »Sprechintention« bedeuten zwei verschiedene

[5] Ibid.

[6] Eine ausführliche Übersicht der Sprechakte bietet *Kontaktschwelle Deutsch als Fremdsprache* von Baldegger, M / Müller, M / Schneider, G. (1981).

[7] Vgl. hierzu ausführlich Neuner/Hunfeld (1993), S. 88.

Dinge. Nach Duszenko (94:151) hat man eine Intention schon, bevor man eine Äußerung macht. Eine Handlung hat man dagegen erst vollzogen, indem man die Äußerung macht. In der Fremdsprachendidaktik werden diese Begriffe sehr flexibel eingesetzt. Gemeint ist immer dasselbe, nämlich der pragmatische Gebrauchswert einer Äußerung: ob wir um etwas bitten, jemanden kritisieren, jemandem etwas vorschlagen usw.

Die Redemittel-Kataloge dürfen in keinem Fall als vollständiges und abgeschlossenes Inventar von Sprachhandlungen angesehen werden, was im Redemittel-Katalog des »Zertifikates Deutsch als Fremdsprache«, das vom Deutschen Hochschulverband und Goethe Institut veröffentlicht wurde (1985:549), betont wird.

Vielau (1997:211) meint, dass solche Kataloge aus sprachdidaktischer Sicht in mehrfacher Hinsicht problematisch sind. Sie legen den Gedanken nahe, dass nur die Redemittel, die der Autor hier ausgewählt hat, die angegebene Intention angemessen versprachlichen. Darüber hinaus hängt die Wahl der Redemittel, die der kompetente Sprecher trifft, nicht nur von Intentionen ab, sondern auch von der sprachlichen Umgebung. Man fängt nicht jeden Satz gleich an, vermeidet Wiederholungen, gebraucht Abkürzungen, bezieht sich im Satzbau auf den sprachlichen Kontext (z. B. durch die Wahl der Pronominalformen). Ein Text ist mehr als die Addition irgendwelcher festen Wendungen, weil jede Äußerung durch spezifische sprachliche Mittel mit dem vorangehenden und nachfolgenden Text verflochten ist. Durch die Montagetechnik, wie Vielau behauptet, entsteht zwar ein durchaus kohärenter Text, aber meistens erhält man zunächst kaum mehr als eine Addition unverbundener »Textbausteine«.

Obwohl Vielaus Bemerkungen durchaus überzeugend sind, wäre es nicht empfehlenswert, auf die Vermittlung von Redemitteln im Unterricht zu verzichten. Für die meisten Menschen ist Fremdsprachenlernen ein komplexer und langwieriger Prozess, besonders wenn Fremdsprachen außerhalb des Kulturzusammenhanges und ohne Anwendungsmöglichkeiten gelernt werden. Darüber hinaus hat nicht jeder, der sich darum bemüht, den gleichen Erfolg, weil die Lernvoraussetzungen der Lerner nicht gleich sind. Es gibt Lerner, die zu bestimmten kognitiven Operationen neigen und solche, die ausschließlich nach der Passivstrategie lernen.[8] Für die »Passivlerner« ist charakteristisch, dass sie die Daten mechanisch memorieren und im Bedarfsfall ebenso mechanisch reproduzieren. Wenn zum Ausdruck einer bestimmten Sprechintention keine passende »Sprachhülse« abgerufen werden kann, bricht die Kommunikation ab. Fremdspra-

[8] Vgl. hierzu ausführlich Vielau, A. (1997), S. 62.

chenlernen stellt für die Passivlerner keine intellektuelle Herausforderung und kein Problem der aktiven Aneignung von Gesetzmäßigkeiten dar.

Obwohl die Passivstrategie wenig Lernerfolg verspricht, spielt mechanisches Auswendiglernen bei vielen Lehrenden und Lernenden eine Schlüsselrolle und hat keine Alternative. Zu Passivlernern würde ich auch die meisten Schüler zählen, die zum Beruf Kellner ausgebildet werden. Da sie aber zur Fachkommunikation im Restaurant befähigt werden müssen, kommt diesem Ziel die Vermittlung und Aneignung von Redemitteln am besten entgegen. Deswegen scheint es notwendig, bei der Lehrmaterialgestaltung in einem Lehrwerk für den Beruf Kellner jeweilige Sprechintentionen und die häufigsten Möglichkeiten von deren Versprachlichung, also Redemittel, einzubeziehen und zu üben.

2. Kommunikationsintentionen im Restaurant und ihre Versprachlichungsmuster

Die Kommunikation ist ein sozialer Prozess, in dem jeder Teilnehmer eine bestimmte soziale Position einnimmt. Die Kommunikationsteilnehmer im Restaurant als Kommunikationsbereich sind Kellner und Gast. Die Kommunikation zwischen ihnen erfolgt meistens in zweigliedrigen oder dreigliedrigen Sequenzen. Zu den wichtigsten zweigliedrigen Sequenzen gehören folgende: Gruß – Gruß, Abschied – Abschied, Frage – Antwort, Aufforderung – Versprechen, Angebot – Annahme/Zurückweisung, Vorwurf – Rechtfertigung.

Im Folgenden werden die wichtigsten Gesprächssituationen im Kommunikationsbereich »Restaurant« dargestellt. Jeder Gesprächssituation werden dann die häufigsten nach Rollen gegliederten Sprechintentionen zugeordnet. Im nächsten Schritt werden für jede Sprechintention die häufigsten Versprachlichungsmuster (Redemittel) angeführt. Aus praktischen Gründen werden die Versprachlichungsmuster isoliert, also nicht in ihrem logischen Interaktionsablauf, dargestellt. Die angeführten Redemittel sind zum Teil verschiedenen Lehrwerken und -materialien entnommen und zum Teil von der Autorin dieses Beitrags zusammengestellt.

Es wird angenommen, dass die »Tischreservierung« die erste Kommunikationssituation im Restaurant ist. Die Tischreservierung wird meistens telefonisch vorgenommen. Nach logischer Abfolge erfolgen nach der »Tischreservierung« folgende Kommunikationssituationen: »Empfang der Gäste«, »Bestellung«, »Reklamationen« und »Abrechnung«.

1.1. Telefonische Tischreservierung

a) Rolle: Kellner

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Sich am Telefon melden	Restaurant ... , | guten Morgen. | guten Tag. | guten Abend.
Nach dem Namen des Anrufes fragen	Mit wem | spreche ich, | bitte? | habe ich gesprochen | Ihr Name, bitte? Wie ist ihr Name, bitte? Können Sie das buchstabieren?
Rückfragen, wenn die Verbindung gestört ist (Rückfragen im Falle einer schlechten Telefonverbindung)	Wie bitte? Hallo? Könnten Sie bitte etwas | lauter | sprechen? Ich | höre | Sie nicht gut. | langsamer | | verstehe | Sie sehr schlecht. | deutlicher | | nichts mehr. Die Verbindung ist schlecht. Können Sie das bitte | wiederholen? | noch einmal sagen? Ich kann Sie nur schlecht | hören. | verstehen.
Nach der Uhrzeit und Personenzahl fragen	Für wie viele Personen und für wie viel Uhr? Mit wie viel Personen kommen Sie? Um wie viel Uhr kommen Sie?
Die Tischreservierung bestätigen	Danke. Geht in Ordnung. Also ein Tisch für ... Personen, um ... Uhr. In Ordnung, Herr/Frau ..., ich habe notiert.
Sich bedanken	Danke. Danke | sehr. Ich bedanke mich. Vielen | Dank. | schön. Ich danke Ihnen. Schönen | Besten |
Auf Dank reagieren	Bitte. | Nichts zu danken. | schön. Keine Ursache. | sehr. Gern geschehen. Ich danke (Ihnen) auch.
Sich am Telefon verabschieden	Auf Wiederhören. Bis | morgen. | nächste Woche. | ...

b) Rolle: Gast

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Um die Tischreservierung bitten	Ich möchte für | heute Abend | einen Tisch für ... Personen reservieren? Können | Sie mir für | morgen Abend | Könnten | | ... |
Die Tischreservierung absagen	Mein Name ist ... . Ich habe für ... einen Tisch für ... Personen reserviert. Wir können leider nicht kommen. Mein Name ist ... . Ich habe für ... einen Tisch für ... Personen reserviert. Ich muss leider meine Reservierung absagen.
Die Tischreservierung abändern	Mein Name ist ... . Ich habe für ... einen Tisch für ... Personen reserviert. Wir können leider erst um ... kommen. Haben Sie um diese Zeit noch einen Tisch frei?

2.2. Empfang der Gäste
a) Rolle: Kellner

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Gäste empfangen und begrüßen	Guten | Morgen. | Bitte sehr? | Tag. | Bitte schön? | Abend. | Was kann ich für Sie tun? Grüß Gott. |
Plätze anbieten	Gefällt Ihnen dieser Tisch? Wie gefällt Ihnen dieser Tisch? Wie wär's mit diesem Tisch?
Einen Tisch zuweisen	Kommen Sie bitte mit. | Ich zeige Ihnen, | welche Tische frei sind. Folgen Sie mir bitte. | | welcher Tisch frei ist. | Hier ist ein schöner Tisch | in der Ecke. | in der Mitte. | am Fenster. | ...
Bedauern ausdrücken	Wir haben leider keinen freienTisch. Leider sind im Moment alle Tische besetzt. Ich bedauere sehr, dieser Tisch ist reserviert.
Die Garderobe übernehmen	Möchten Sie vielleicht ablegen? Darf ich um Ihre Garderobe bitten? Darf ich Ihnen | die Jacke | abnehmen? | den Mantel | | ... |

b) Rolle: Gast

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Begrüßen und sich vorstellen	Guten | Morgen. | Mein Name ist ... . | Tag. | Ich heiße ... . | Abend. | Grüß Gott. |
Auf die vorgenommene telefonische Tischreservierung verweisen	Ich habe für ... einen Tisch für ... Personen reserviert.
Um einen freien Tisch bitten	Einen Tisch für ... Personen, bitte. Haben Sie einen Tisch für ... Personen? Wir brauchen | einen Tisch für ... Personen. Wir hätten gern |
Die Zufrieden- bzw. Unzufriedenheit mit der Lage des Tisches ausdrücken	Schön. Vielen Dank. Wir möchten lieber | am Fenster | sitzen. | in der Ecke | | ... | Wir hätten lieber einen Tisch | am Fenster. | | ... |

2.3. Bestellung
a) Rolle: Kellner

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Auf den Aufruf des Gastes reagieren	Einen Moment, bitte! Einen Augenblick, bitte! Ja, sofort!
Die Speisekarte bringen	Hier | ist die Speisekarte. | Bitte schön. | sind die Speisekarten. | So, hier ist die Speisekarte. |
Bestellungen entgegennehmen	Bitte? — Möchten Sie schon bestellen? Bitte sehr? — Was darf es sein?/Was darf ich Ihnen bringen? Sie wünschen? — Haben Sie schon gewählt?/Haben Sie schon etwas ausgesucht? Was | wünschen | Sie? — Und für Sie? | trinken | — Und zum Trinken?/Und was wünschen Sie zu trinken? | nehmen | — Möchten Sie einen Aperitif? | nehmen | — Und als Dessert (Nachtisch/Nachspeise)? | bekommen | — Haben Sie noch einen Wunsch?

Speisen und Getränke empfehlen	Ich empfehle Ihnen ...	Die Spezialität des Hauses ist ...
	Ich |würde |Ihnen ... empfehlen.	Unsere Spezialität ist ...
	|kann |	Probieren Sie doch ...
	|möchte |	Wie wär's mit ...
	Wir hätten heute ...	Heute ist ... besonders gut ...
Speisen und Getränke servieren	Bitte!	Für Sie ... .
	So, bitte!	Wer bekommt ... ?
	Bitte sehr.	So, hier ist Ihr/Ihre ... ! Guten Appetit!
	Guten Appetit!	Bitte schön, der/die/das ... ! Mahlzeit!
Bedauern ausdrücken	Wir haben leider keinen/keine/kein ... mehr.	
	Leider ist ... ausgegangen.	
	... ist leider alle!	
	Tut mir Leid, ... gibt es nicht mehr.	

b) Rolle: Gast

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Um die Speisekarte bitten	Können Sie uns bitte die Speisekarte bringen?
	Die Speisekarte, bitte!
Nach Bedienung rufen	Hallo, Herr Ober! Bitte!
	Fräulein! Bedienung!
	Hallo!
Um die Empfehlung von Speisen und Getränken bitten	Können |Sie|uns |etwas empfehlen? Könnten | |mir |
	Was können Sie uns empfehlen?
	Welchen |... können Sie uns anbieten?
	Welche |
	Welches |
Speisen und Getränke bestellen	Bringen Sie uns einmal ... und einmal ... .
	Bringen Sie |mir |einen ...|bitte.
	|uns | ein ... |
	|eine ... |

2.4. Reklamationen
a) Rolle: Gast

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Sich über die Speisen und Getränke beschweren	Entschuldigen Sie! Mir ist | das Fleisch zäh! | die Suppe kalt! | das Bier warm! | der Wein sauer! | der Fisch nicht frisch! | ... Könnten Sie das bitte zurücknehmen? Es ist | zu kalt! | nicht frisch! | versalzen! | ...
Sich über den Service beschweren	Das habe ich nicht bestellt! Entschuldigung! Ich habe | keine Gabel. | keinen Löffel. | kein Messer. | ... Verzeihung, ich warte schon ... Minuten auf das Essen! Die Bedienung ist unfreundlich! Die Rechnung stimmt nicht! Unser Tisch ist besetzt! Das Tischtuch ist schmutzig! ...

b) Rolle: Kellner

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Beschwerden entgegennehmen und darauf reagieren	Oh, das tut mir Leid. | Möchten Sie etwas anderes bestellen? Entschuldigung! | Die Küche ist heute überlastet. Entschuldigung, bitte! | Das Personal ist heute überlastet. Verzeihung! | Wir werden es sofort umtauschen. Tut mit Leid. Wir haben | keinen anderen. | keine andere. | kein anderes.

	Oh, da ist leider etwas verwechselt worden. Verzeihung. Das war ein Versehen. Sie bekommen sofort Ihr ... . Entschuldigen Sie bitte, was hatten Sie denn bestellt? Tut mir Leid. | Sie bekommen sofort | Ihren | ... Ich bedauere das sehr. | | Ihre | | Ihr |

2.5. Begleichung der Rechnung
a) Rolle: Kellner

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Nach der Zufriedenheit des Gastes fragen	Hat es Ihnen geschmeckt? Wie hat es Ihnen geschmeckt? Waren Sie zufrieden?
Nach der Zahlungsweise fragen	Zahlen Sie zusammen oder | getrennt? | einzeln?
Zahlung entgegennehmen	Das macht einmal ... und einmal ... . Bitte! Das macht ... . Haben Sie es nicht kleiner?

b) Rolle: Gast

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Um die Rechnung bitten	Zahlen, | bitte! Die Rechnung | Wir möchten bitte zahlen! Ich möchte bitte zahlen!
Zahlungsweise angeben	Zusammen, | bitte! Getrennt, | Einzeln, |
Zufriedenheit ausdrücken	Ja, alles war prima. Ja, alles war in Ordnung. Ja, wir sind mehr als zufrieden.

2.6. Verabschiedung
a) Rolle: Kellner

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Die Garderobe überreichen	Darf ich Ihnen bei der Garderobe helfen? Darf ich Ihnen helfen? Ihre Garderobe, bitte.
Sich für den Besuch bedanken	Danke für Ihren Besuch. Vielen Dank, dass Sie | unser Gast | waren. | unsere Gäste |
Den Gast zum wiederholten Besuch einladen	Wir hoffen, dass Sie uns wieder besuchen. Besuchen Sie uns wieder! Beehren Sie uns bald wieder!
Sich verabschieden	Auf Wiedersehen und vielen Dank. Danke und auf Wiedersehen.

b) Rolle: Gast

Sprechintentionen	**Versprachlichungsmuster**
Sich für die Bewirtung bedanken	Vielen Dank. Ich danke | Ihnen. Wir danken |
Den Wunsch nach einem wiederholten Besuch äußern	Danke, | wir kommen gern wieder. | wir besuchen Sie gern wieder.
Sich verabschieden	Auf Wiedersehen und vielen Dank. Danke und auf Wiedersehen.

3. Schlussfolgerung

Die in diesem Beitrag erstellte Systematik der Sprechintentionen im Kommunikationsbereich »Restaurant« bietet eine Übersicht der häufigsten Sprechintentionen in diesem Kommunikationsbereich, die man außerhalb des Diskurses darstellen kann. Obwohl unvollständig und ohne ihren natürlichen Kontext angeführt, stellen diese Sprechintentionen die Grundlage bei der Lernzielbestimmung und Lehrmaterialgestaltung im Deutschunterricht für den gastgewerblichen Beruf Kellner dar.

Quellenangaben

Barberis, Paola / Bruno, Elena (2000): *Deutsch im Hotel.* Ismaning: Max Hueber Verlag.
Blažević, Nevenka (2000): *Guten Appetit 1*. Zagreb: Školska knjiga.
Cohen, Urlike / Osterloh, Karl-Heinz (1988): *Herzlich willkommen*. Berlin: Langenscheidt.
Ehnert, Rolf (1993): *Angenehmen Aufenthalt.* München: Goethe Institut.
Mikić, Pavao / Blažević, Nevenka / Mikić, Anne Margarete (1991): *Bitte sehr*. Zagreb: Školska knjiga.
Videothek Deutsch (1992): *Szenen im Alltag (Im Restaurant. Im Café*). Ismaning: Max Hueber Verlag.

Literatur

Austin, John L. (1962): *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.
Duszenko, Maren (1994): *Lehrwerkanalyse*, Universität Gesamthochschule Kassel. Berlin: Langenscheidt.
Hufeisen, Britta / Neuner, Gerhard (1995): *Angewandte Linguistik für den fremdsprachlichen Deutschunterricht*, Universität Gesamthochschule Kassel. Berlin: Langenscheidt.
Maas, Utz /Wunderlich, Dieter (1974): *Pragmatik und sprachliches Handeln*. Frankfurt am Main. Athenaion-Skripten Linguistik 2 (3. Auflage).
Neuner, Gerhard / Hunfeld, Hans (1993): *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts*. Berlin: Langenscheidt.
Searle, John R.(1969): *Speech Acts.* Cambridge: Univ. Press.
Vielau, Axel (1997): *Methodik des kommunikativen Fremdsprachenunterrichts*. Berlin: Cornelsen.
Wunderlich, Dieter (1976): *Studien zur Sprechakttheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 221–224

ÖDÖN VON HORVÁTH-SYMPOSIUM IN RIJEKA

Ute KARLAVARIS-BREMER
(Universität Rijeka)

Vom 7. bis zum 8. April fand voriges Jahr in Rijeka ein internationales Ödön von Horváth-Symposium statt. Von meinem Kollegen darum gebeten, werde ich über dieses erfreuliche Ereignis im Rahmen der Germanistik Kroatiens berichten, auch wenn es etwas ungewöhnlich ist als Organisatorin zugleich Berichterstatterin zu sein. So werden sich wohl etwas subjektivere Töne in meinem Text nicht vermeiden lassen, doch da immerhin eine zaitliche Distanz zu der Veranstaltung besteht, hoffe ich, dass es mir gelingt, sachliche und fachliche Informationen zu übermitteln.

Die erst seit 1996 bestehende Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universität Rijeka hatte sich mit dem Projekt eines Symposiums über einen ihrer berühmtesten Bürger bei der Stadt Rijeka erfolgreich um finanzielle Unterstützung beworben und konnte es so wagen, in- und ausländischen Kollegen ein Literaturtreffen zu Ödön von Horváth in dessen Geburtsstadt anzubieten. Dabei gab die Zusage der Unterstützung des österreichischen Kulturinstituts in Zagreb noch zusätzliche Sicherheit.

Ort der Tagung war das Hotel »Jadran«, ganz in der Nähe vom Geburtshaus des Dichters. Noch eindrucksvoller als dies war die unmittelbare Nähe der Adria, die in den beiden Apriltagen wirklich bilderbuchblau war, denn wir hatten uns die beiden einzigen Sonnentage für unser Symposium reserviert. Erst als die anschließende gemeinsame Bootsrundfahrt durch die Kvarnerbucht im Hafen von Opatija endete, begann es zu regnen. Das Ambiente mit einzubeziehen und eine entspannt anregende Atmosphäre zu schaffen, war eines unserer Anliegen im Rahmen des Sym-

posiums. Dazu trug sicher das Begrüßungcocktail am Abend des Anreisetages bei, wo sich zwei Studentinnen in Kostümen aus der Rijekaer Aufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* unter die Gäste mischten.

Zum Thema des Symposiums *Ödön von Horváth und seine Zeit* äußerten sich an den zwei Arbeitstagen 14 Kolleginnen und Kollegen. Nach Begrüßungsworten des Dekans der Philosophischen Fakultät und der Rektorin der Universität Rijeka kamen zwei Gäste aus Wien zu Wort: Klaus Kastenberger informierte über den Bestand des Nachlasses Ödön von Horváths und seine Relevanz für die literaturwissenschaftliche Forschung, wobei besonders seine Hinweise auf Desiderte im Forschungskorpus für die Zuhörer neue Perspektiven eröffneten. Dem schloss sich Ulrich Schulenburg als Vertreter des Sessler-Verlags an, der über seine Erfahrungen als langjähriger Horváth-Verleger berichtete und interessante Details zur Biographie des Autors und der Rezeption seiner Dramen vermittelte.

Auf diese beiden »Insider«-Beiträge folgten Referate, die vorwiegend das Prosawerk des Dichters unter verschiedenen Aspekten betrachteten: Karl Müller aus Salzburg stellte seine Überlegungen zu *Krieg und Kriegsfolgen im Werk Ödön von Horváths* unter das Motto »Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung«, wobei er die Begriffe Inflation, Generation und Ich-Verschleiß als Schlüsselwörter für diesen wichtigen Diskurs beleuchtete.

Zu Ödön von Horváths Kurzprosa vor 1933 verwendete Kurt Bartsch aus Graz die Metapher von der »Erprobung des 'bösen Blicks'« und zeigte an einigen Kurzprosatexten wie Horváth durch den Kunstgriff einer undistanzierten Erzählweise die Leser »nicht gängeln sondern zu eigener Erkenntnisarbeit provozieren« will.

Mira Miladinović Zalaznik aus Ljubljana befasste sich mit einigen von Ödön von Horváths *Sportmärchen*, bei denen sie Parallelen zu Texten Georg Büchners fesstellte. Dagegen betrachtete Dragutin Horvat aus Zagreb dasselbe Thema unter einem anderen Blickwinkel. Er untersuchte »die Alltagsmärchen Ödön von Horváths« gattungsspezifisch und stellte der Märchen- eine Spießerwelt gegenüber.

Unter dem Titel *Horváths Prosa zwischen Kritik und Empathie* analysierte Milka Car aus Zagreb den Einstellungswandel des Autors an den Texten *Der ewige Spießer, Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit*. Dabei versuchte sie in einem System von Dichotomien den Zusammenhang des Wandels von Einstellung und Sprache des Dichters zu verdeutlichen. Als – leider einzige – nicht germanistische Kollegin hat sich Danijela Bačić-Karković aus Rijeka mit den *Spielarten von Horváths Humor* auseinandergesetzt, indem sie ihn in den breiteren Kontext der europäischen Moderne einordnete.

Da leider einige Kollegen nicht am Symposium teilnehmen konnten, gab es nach den Referaten genügend Zeit zu Fragen und Diskussionen.

Zum audio-visuellen Ausklang dieses literarischen Arbeitstages besuchten alle Teilnehmer die Vernissage der Ausstellung von Werken der Zagreber Künstlerin Vesna Pavlaković, die im Stadtmuseum von Rijeka in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Kulturinstitut stattfand. Die großformatigen Leinwände zeigten abstrakte Kompositionen, die von der Musik Gustav Mahlers inspiriert waren.

Der erste Themenblock des zweiten Arbeitsvormittags hatte komparativen Charakter, wobei Motive im Werke Horváths und dem seiner Zeitgenossen im Mittelpunkt standen. Slavija Kabić aus Zadar beschäftigte sich mit dem Don-Juan Motiv bei Ödön von Horváth und Max Frisch, wobei sie im Vergleich beider Texte unterschiedliche Interpretationen dieses klassischen Motivs bei Horváth und Frisch feststellte und sehr anschaulich belegte.

In dem Kontext der Literatur der Jahrhundertwende analysierte Ulrich Dronske aus Landau in seinem Beitrag das Casanova-Motiv. Da er nicht anwesend sein konnte, jedoch seinen Beitrag geschickt hatte, war Hans Höller aus Salzburg so freundlich, die wichtigsten Gedanken zu präsentieren. Der poststrukturalistische Ansatz der Arbeit entfachte eine lebendige Diskussion über die beiden unterschiedlichen Sichtweisen desselben Themas in beiden Beiträgen.

Die Berichterstatterin, Ute Karlavaris-Bremer aus Rijeka, beschäftigte sich mit dem für Horváths Drama titelgebenden Motiv einer »Unbekannten aus der Seine«, das auch von Alfred Döblin in einem Essay über zeitgenössische Fotografie benutzt wird und illustrierte ihre Überlegungen mit den entsprechenden Fotos.

Um die Rezeption Ödon von Horváths ging es im letzten Themenblock des Symposiums: Irena Samida aus Ljubljana hatte für ihren *Entwurf zur Rezeptionsgeschichte Ödön von Horváths in Slowenien* das Zitat *»Mich wunderts nur, dass ich noch bin, bei alldem Hin und Her«* als Titel gewählt und signalisierte damit den recht bescheidenen Umfang der Horváth-Rezeption in ihrer Heimat, worüber sie detailliert berichtete.

In dem Geburtsland des Dichters scheint die Rezeption seiner Werke nach den Worten des nächsten Vortragenden, Marijan Bobinac aus Zagreb, quanitita tiv zufriedenstellend zu sein. Er lenkte sein Augenmerk auf zwei Essays über Horváths Dramatik aus der Zagreber Theaterzeitschrift »Prolog« und betrachtete sie im Kontext der kroatischen Literatur-und Theaterszene.

Marina Fruk aus Zagreb schloss mit ihrer Untersuchung zu Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* in der kroatischen Presse den Referatereigen. Mit der Ankündigung einer Wiederaufnahme dieses Dramas auf den Spielplan des Nationaltheaters Ivan von Zajc in Rijeka in der nächsten, also jetzt aktuellen Spielzeit gab sie Anstoß und Hoffnung auf

eine Fortsetzung der vielen interessanten Gespräche und anregenden Begegnungen mit Fachkolleginnen und -kollegen.

Es ist zu hoffen, dass in diesem, dem Jahr von Horváths hundertstem Geburtstag, die Publikation der Symposiumsbeiträge in einem Sammelband erscheinen wird.

Zagreber Germanistische Beiträge 9(2000), 225–230

KLEINE UND GROSSE LEBENSWEISHEITEN

Stefan H. Kaszyński: *Kleine Geschichte des österreichischen Aphorismus*, A. Francke Verlag, Tübingen – Basel 1999, 163 S. (= Edition Patmos, Bd. 2)

Dragutin HORVAT
(Universität Zagreb)

Es sollte als allgemein bekannt angenommen werden, dass die Ursprünge der Gattung Aphorismus nicht in der Literatur sondern in den philosophischen Texten der klassischen Antike gesucht werden müssen. Die erste Textsammlung, die diese Bezeichnung verwendet, sind *Aphorismoi* von Hippokrates um das Jahr 400 v. Chr. Lange Zeit bleibt die Gattung in Obhut der Philosophie, die sie insbesondere im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert als das günstigste Vehikel ansieht, um in zugespitzter, einprägsamer und Wirksamkeit versprechender Weise ihre rationalistisch-aufklärerischen oder aufklärerisch-moralischen Postulate in Frankreich und England an den bürgerlichen Mann zu bringen.

La Rochefoucauld, Pascal, Montaigne, La Bruyère und Francis Bacon sind die bekanntesten philosophischen Aphoristiker dieser Zeit und zugleich auch die wichtigsten Vorbilder und Lehrmeister des 'Vaters des deutschen Aphorismus' Georg Christoph Lichtenberg. Der reiche aphoristische Ertrag von Lichtenbergs *Sudelbüchern* zeigt nun aber, dass der Naturwissenschaftler mit seinen Aphorismen eine Art gattungsmässigen Gesangs zwischen den Stühlen geprobt hat. Einerseits sind seine Texte massgeschneiderte Beispiele sentenzhafter philosophischer Zeitkritik in der Nachfolge seiner berühmten Vorgänger, anderseits wagen sie dem Zeitgeschehen in einer Art zu Leibe zu gehen, die in Ansätzen schon Merkmale des literarischen Aphorismus erkennen lässt und Lichtenbergs Nachfolgern, allen voran Friedrich Nietzsche, den strukturtypologisch gangbaren Weg zu weisen vermag.

Die letzte Bewährungsprobe vor der endgültigen Aufnahme in das literarische Gattungssystem besteht der Aphorismus um das Jahr 1900, als er, im Schaffen der Autoren der Wiener Moderne, auch seinen ersten – quantitativen wie qualitativen – Höhepunkt erreicht und gleichsam zum poetologischen und weltanschaulichen Signum dieser Literaturproduktion wird, um sich dann auch der Forschung als unübersehbare, gattungstypologische Auswertung verlangende Tatsache aufzudrängen.

Den Weg, der zu diesem Höhepunkt geführt und die Folgen, die er für die Entwicklung des österreichischen Aphorismus im zwanzigsten Jahrhundert gezeitigt hat, schildert der polnische Lite-

raturforscher Stefan H. Kaszyński in seiner *Kleinen Geschichte des österreichischen Aphorismus.*

Kaszyński, der schon eine ganze Reihe von Arbeiten zur österreichischen Aphoristik und ihren Protagonisten vorgelegt hat, von denen die vorläufig letzte, über *Modelle des österreichischen Aphorismus im Zeitalter der Moderne*, in dieser Zeitschrift (ZGB Beiheft 5/1999: *Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag*) veröffentlicht worden ist, versteht sein Buch, »teils als Nachschlagewerk, teils als Interpretationsvorlage, […] die keinesfalls den Anspruch [erhebt], eine vollständige literarhistorische Übersicht zu liefern; es ist vielmehr ein Band mit gesammelten Kommentaren zu einer potentiellen Gattungsgeschichte« (S. VIII).

Was der Autor – viel zu bescheiden – als gesammelte Kommentare zu einem gattungstypologischen Thema nennt, ist in Wirklichkeit eine sorgfältig konzipierte Studie, die in ihren elf Kapiteln den Aphorismus von zwei Blickpunkten aus zu beleuchten versucht. Der erste kann als gattungsgeschichtlich, der zweite als individualpoetisch bezeichnet werden. Es erübrigt sich wohl zu sagen, dass Kaszyński dabei keinem der erwähnten Angänge den Vorrang gewährt, geschweige denn ihn bei einzelnen Untersuchungen isoliert von dem anderen verwendet. Den Blick auf Einzelfälle, auf einzelne Aphoristiker und ihr Werk gerichtet, ist er stets darum bemüht, den gattungs- und literaturgeschichtlichen Zusammenhang, ja auch den sozialhistorischen Rahmen zu wahren und im Auge zu behalten.

Dies gilt in gleichem Mass für die zwei gattungs- bzw. literaturgeschichtlich ausgerichteten Kapitel (*Der Stellenwert des Aphorismus in der österreichischen Literatur* und *Aporie der Moderne im Aphorismus um die Jahrhundertwende*) wie auch für die restlichen neun monographischen Darstellungen des aphoristischen Schaffens von Franz Grillparzer, Marie von Ebner-Eschenbach, Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Kafka, Elias Canetti, Heimito von Doderer, Herbert Eisenreich und des jüngsten im Bunde der österreichischen Autoren von 'geflügelten Worten' – Peter Handke.

Das erste Kapitel, das den Stellenwert des Aphorismus im Gattungssystem und in der Gesamtheit der österreichischen Literatur erörtert, kann dann auch theoretische Fragen der Gattung nicht umgehen, wie auch die Frage nach der Wesensbestimmung der österreichischen Literatur als einer besonderen Entität innerhalb der deutschsprachigen Literatur.

Die Eigenart der österreichischen Literatur auslegend, kann auch Kaszyński, wie so viele vor ihm, nicht umhin, ihre wohl treffendste Definition aus der Feder von Thomas Mann zu erwähnen, welcher es möglicherweise an der wissenschaftlichen Exaktheit, jedoch keinesfalls an der aphoristisch pointierten Aussagekraft mangelt. Zu finden ist sie, bekanntlich, im zehnten Band der Stockholmer Ausgabe, in dem Artikel *Gibt es eine österreichische Literatur?*

Während er die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur keinen Augenblick in Zweifel zieht, ist Kaszyński, was die nationalliterarische Geprägtheit des österreichischen Aphorismus anbelangt, eher geneigt, diese in Frage zu stellen, weil sie ja im gewissen Sinne der Sache selbst widerspricht. Aus dem einfachen Grund, dass der Aphorismus an sich als eine Gattungsform zu verstehen ist, die überspitzt und sentenziös formulierte, auf das universell Menschliche zielende und Allgemeingültigkeit beanspruchende Lebensweisheiten zu vermitteln trachtet, ist er schon *per definitionem* jeglicher Art der Lokalisierung abhold. »Die Poetik der kürzesten aller literarischen Prosaformen ist nämlich logisch und sprachtheoretisch so angelegt, daß sie jederzeit das Lokale, das Detaillierte oder gar das angeblich 'unverwechselbar Nationale' im Allgemeinen auflöst

und somit jenen Grad von Universalität erreicht, der es nicht erlaubt, einen guten Aphorismus weder zeitlich und räumlich noch eindeutig national zu konkretisieren.« (S. 2)

Ungeachtet der Tatsache, dass »auch der österreichische Aphorismus in diesen vorgeprägten gattungsspezifischen und technischen Voraussetzungen voll auf[geht]« (S. 20), ist es, nach Kaszyński, angebracht, ja berechtigt, von seinen Spezifika zu sprechen, »die [ihn] unter den Aphorismen anderer Völker auszeichnen, [von welchen Spezifika] vor allem seine leicht ironisch gefaßte Problemstellung und die damit verbundene außergewöhnliche Sprachsensibilisierung auf[fällt]. Der österreichische Aphorismus lebt von der permanenten Thematisierung wahrer und erfundener, imaginierter Komplexe in allen Bereichen des gesellschaftlichen, politischen und privaten Lebens, die er mit artistischer Manier zugleich in Sprachkomplexe umwandelt.« (S. 20f.) Sich zwischen den Bereichen der Philosophie und der Literatur bewegend, gleichsam zwischen ihnen pendelnd, wird der Aphorismus in der österreichischen Literaturgeschichte zur sprachphilosophisch ausgerichteten Gattungsart, die man jedoch, obwohl ihr »am Ende nur eine bescheidene Nebenrolle in der Literaturgeschichte [zukommt], […] als intellektuell ernüchternde Begleiterscheinung der Literaturgeschichte nicht ignorieren [darf], insbesondere wenn man mit der österreichischen Literatur wissenschaftlich ins Gericht geht« (S. 20).

In den restlichen Kapiteln seines Buches geht dann Kaszyński wissenschaftlich bzw. literarhistorisch ins Gericht mit den bedeutenden österreichischen Aphoristikern bzw. mit einem literaturgeschichtlichen Phänomen, nämlich demjenigen der Wiener Moderne.

Den Anfang bildet die Darstellung der Aphoristik Grillparzers, der sich selber zwar für keinen »gattungsbewußten Aphoristiker hielt« (S. 27), aber aus seiner Bewunderung für Lichtenbergs Kleinkunst keinen Hehl machte. Der Klassiker des österreichischen Dramas vertraute beinahe sein komplettes Aphorismuswerk seinen Tagebüchern an, in denen er fast fünf Jahrzehnte lang »meist kritisch mit dem relativierenden Blick des mißtrauischen Aphoristikers, alle wichtigen Ereignisse in der österreichischen Kunst und Politik des 19. Jahrhunderts [begleitete]« (S. 27f). Kaszyński hebt dabei Religion, Kunst und Politik als drei Themenbereiche hervor, die Grillparzers Gesamtwerk und somit auch seine Aphorismen beherrschen. Der widerspruchsvollen Koexistenz dieser drei Gesellschaftssphären versucht der Lichtenberg-Verehrer und »verspäteter Josephiner« (S. 28) mit dem bewährten Mittel der Aufklärung beizukommen: mit der Vernunft, die auch in dem »recht widersprüchlichen Weltbild [Grillparzers] den Leitfaden bestimmt« (S. 28).

Die vielleicht etwas zu kurz gehaltene, aber das Wesentliche deutlich herausstreichende Analyse von Grillparzers aphoristischem Erbe liefert einleuchtende Belege für Kaszyńskis These, dass Grillparzers Texte »am Anfang einer Aphorismustradition (stehen), die gerade in Österreich eine eigenartige Schule des kritischen Denkens vorzeichnet. Aus dieser Schule kommen fast alle bedeutenden österreichischen Aphoristiker des 19. und 20. Jahrhunderts« (S. 36).

Unmittelbar aus Grillparzers Schule kommt dann die »realistische Aphoristikerin« (S. 37) Marie von Ebner – Eschenbach, die sich in ihren literarischen Anfängen bei dem grossen Dramatiker sehr oft Rat geholt und sein Urteil über ihre literarischen Versuche angehört hat. Ihrem Schaffen widmet Kaszyński die zweite monographische Studie des Buches. Ebner – Eschenbach, die »ihre formal vollendete Kurztexte stilistisch durchdacht und künstlerisch kühn kalkuliert [hat]«, hält der polnische Aphorismusforscher für die »erste gattungs-

und formbewusste Aphoristikerin in der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts« (S. 38).

In dem darauffolgenden Kapitel über *Aporie der Moderne im Aphorismus um die Jahrhundertwende* geht Kaszyński auf »die entscheidende Wandlung im Weltbild des Aphorismus [ein, die] nicht von der immanenten Entwicklung der ästhetischen Gattungsgrundsätze [kam], denn ihre ontologischen Grundlagen lagen im totalen Bedeutungswandel der Wahrnehmungsmechanismen der Wirklichkeit durch die zeitgenössischen Künstler, darunter auch durch die Aphoristiker« (S. 55). Die Kleinform Aphorismus schien damals den Autoren eine der geeignetsten im dem nach Hofmannsthals Worten durch 'Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit' geprägten Wesen der Epoche künstlerisch entgegenzutreten. Darüber hinaus ist der Aphorismus in seiner grundlegenden philosophisch-literarischen Ausrichtung in der Wiener Moderne das mit Vorliebe angewandte ethisch-ästhetische Mittel, um den Krankheiten der Zeit, dem Identitätsverlust des modernen Subjekts und dem Zerfall der Werte, die Stirn zu bieten. Dies geschieht, meint Kaszyński richtig, durch den Rückzug aus der Aussenwelt in die Innenwelt der Reflexion, die den Ausgleich zu schaffen und das Gefühl der Überlegenheit zu vermitteln vermag.

Dieses Kapitel schafft dann den notwendigen sozial-, literatur- und gattungsgeschichtlichen Rahmen für die monographischen Porträts zweier Modernisten. Das erste, über *Die Ästhetik der 'Splitter' von Peter Altenberg*, dessen Aphorismen »von dem Dichter meistens mit einer Folie der Selbstironie überzogen [werden], die dem ungeübten Altenberg – Leser sogar trivial erscheinen mag. Hinter dieser scheinbar trivialen Fassade verbergen sich aber existentielle Ängste und intellektuelle Überlegungen, die genau den Puls der Zeit treffen. [Es sind] in der Tat ästhetisch verschleierte Rapporte über den Seelenzustand der modernen Menschen.« (S. 76)

Das zweite Porträt gilt dem aphoristischen Opus von Karl Kraus. *Sprachkritik als Mentalitätskritik in den Aphorismen von Karls Kraus*, so der Titel der Studie, weist schon klar die Richtung, in der sich Kaszyńskis Untersuchungen bewegen. Nun aber geht es dem Forscher auch um die Rehabilitierung des Aphoristikers Kraus, dem die Forschung bis jetzt nicht genügend Beachtung geschenkt, oder wenn schon, dann ihn viel zu oft in den falschen gattungstheoretischen Zusammenhang gestellt haben. Denn Kraus war, nach Kaszyński, nicht oder genauer nicht nur ein Vertreter des »aphoristischen Ausnahmedenkens, das prinzipiell gegen das Systemdenken ausgerichtet« ist (S. 83), was schon für Vorgänger von Kraus aber auch für seine Nachfolger bezeichnend ist. »Das aphoristische Denken, so wie es Kraus praktizierte, ist ein Detaildenken, das die Totalität der Wirklichkeit in einer konzisen literarischen Form festhält und zur Schau stellt. Im Unterschied zu seinen österreichischen Zeitgenossen […] hatte Kraus seine Aphorismen immer für die breite, am Gegenstand interessierte Öffentlichkeit bestimmt. [E]r setzte seine Aphorismen gezielt als Geheimwaffe im kompromißlosen Kampf um seine gesellschaftlichen Ideale ein«, (S. 83) machte es aber poetologisch so überzeugend und ästhetisch so wirkungsvoll, dass sich die aphoristischen 'Pfeile nach denen er sich die Gegner schnitzte' (Kraus) »auch dann noch durch[setzten], als man den Gegner, nach dessen Maß die Pfeile zugespitzt wurden, schon längst vergessen hatte« (S. 91).

Auf die Darstellung der aphoristischen Kunst von Karl Kraus folgt die Studie über *Die Realität der Symbole im Aphorismuswerk von Franz Kafka*. In ihr hebt der Autor die eigentümliche Beschaffenheit von Kafkas Aphorismen hervor, die sich darin äussert, »daß man sie sowohl direkt als auch indirekt verstehen darf; in ihrer Direktheit lassen sie sich rational deuten, in ihrer Indirektheit

ausschließlich symbolisch. Die Doppelbödigkeit ihrer Denkstruktur ist einmal biographisch, ein andermal metaphysisch erklärbar.« (S. 94) Kafka, der »das Bewußtsein seiner Aphorismen aus einer inneren Abneigung gegenüber der glatten und banalen Rationalität [baut]«, gehört nach Kaszyński »neben Elias Canetti und Ludwig Wittgenstein [zu] jene[n] Vordenker[n] des 20. Jahrhunderts, die gleich weit von Psychologie und Sozialkunde entfernt ein aphoristisches Symbolnetz erarbeitet haben, welches die Grundkomplexe der Epoche auch begrifflich festhalten läßt« (S. 95). Zu oft von »den poetologischen und autobiographischen Aspekten dieser Kunstform bei Kafka« (S. 102) ausgehend und zu sehr auf ihrer Bedeutung beharrend, begibt sich die Forschung – nach Kaszyńskis Meinung – in eine Richtung, die »nur einen illusorischen Zugang zu Kafkas hermetischem Weltbild eröffnet« (S. 102).

Elias Canetti, dessen *Intellektuell destillierter Aphorismus*, so der Titel der Studie, gewidmet dem in Bulgarien geborenen Wahlösterreicher und studiertem Chemiker, der 1981 den Nobelpreis nicht für Chemie sondern für Literatur zuerkannt bekommen hat, neigt auch in seiner Aphoristik zu einer von der Naturwissenschaft inspirierten Experimentierweise. Seine *Aufzeichnungen*, die wichtigste Fundgrube für Canettis Aphorismuskunst, zeugen »einerseits [von] seiner unkonventionellen Betrachtungsweise, anderseits auch [von] der von ihm praktizierten Experimentierkunst mit Sprache und Ästhetik« (S. 112), die »im Endeffekt zur intellektuellen Herausdestilierung neuer ästhetischen Erkenntnisinstrumente geführt [hat], [mit denen er dann] im Alleingang die Herausforderung der Epoche an[nimmt] und ihr […] eine vom Zivilisationsrausch ernüchternde Diagnose [stellt]« (S. 113).

Für den nächsten porträtierten Autor, den *Aphoristiker wider Willen*, Heimito von Doderer, ist wie für die Mehrzahl der österreichischen Autoren bezeichnend – so Kaszyński –, dass sein aphoristisches Werk von der Forschung eher am Rande erwähnt und gewertet wird. Seinen »Aphorismusnachlaß kann man […] unter zwei literaturwissenschaftlich recht unterschiedlichen Gesichtspunkten analysieren: einerseits als ein Werk, das eine erkennbare Kontinuität der eigenartigen österreichischen Aphorismustradition von Grillparzer bis Kraus bildet, anderseits als Ergebnis eines individualisierten, durchaus souveränen Denkverfahrens, das sich parallel – manchmal sogar in Opposition – zu seinem Romanwerk entwickelt hat. […] Sie sollten also nicht als Endergebnisse der Denkprozesse eines Romanautors angesehen werden, sondern als eine parallele Denkaktion zu den Grundfragen seiner Romane.« (S. 117)

Doderers Aphorismen, die sich durch »ihre individuelle geistige und stilistische Signatur« (S. 125) auszeichnen, kündigen schon in struktureller Hinsicht die Eigenheiten an, die sich in dem aphoristischen Schaffen der letzten zwei besprochenen Autoren, Herbert Eisenreich und Peter Handke, bemerkbar machen.

Eisenreich, den man des ideologischen und poetologischen Konservativismus in der Nachfolge Doderers bezichtigt, liefert mit seinen Aphorismen, die die »innere Stabilität […] eines weltkommentierenden Sophisten« (S. 135) bezeugenden, »ein wichtiges ästhetisches Zeitdokument, das für die einen als Beweis der unkorrumpierten Sichtweise ihres Autors gilt, für die anderen […] als ein Beispiel anachronistischer Irrwege der österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert [auszulegen ist].« (S. 135)

Peter Handke interessiert Kaszyński vornehmlich als Autor von 'Journalbüchern' *Das Gewicht der Welt, Die Geschichte des Bleistifts* und *Phantasien der Wiederholung*. Das Neuartige in Handkes Aphoristik sieht Kaszyńskis in der Tatsache, das »die Wahrnehmung und nicht die Gegenständlichkeit der Betrachtung […] zum Thema der aphoristischen Notiz

[wird].« (S. 149) »Der traditionelle literarische Aphorismus mit seiner abstrakten Gegenständlichkeit löst sich somit (bei Handke) auf, ohne dabei die typischen Merkmale des aphoristischen Denkens gänzlich aufzugeben […], [was] nicht nur die postmoderne Widersprüchlichkeit seiner Haltung, sondern auch seine tiefe mentale und intellektuelle Verwurzelung in dieser Tradition [zeigt].« (S. 150)

Kaszyński nennt in dem Schlusswort sein Buch sehr treffend eine »Bestandsaufnahme« (S. 152). Das ist es auch, und zwar in zweifacher Bedeutung des Wortes: als eine Reihe von gekonnt geschriebenen Einzelstudien zu Schlüsselfiguren der österreichischen literarischen Aphoristik, und – was noch wichtiger ist – als Bestandsaufnahme aller offenen Fragen der Aphorismus-Forschung, welche der ausgezeichnet informierte Kaszyński klar und eindeutig formuliert und den künftigen Forschern ans Herz legt.

Kaszyński hat ein Buch vorgelegt, das Maßstäbe setzt und Anregungen gibt.

KRAUS UND DIE FOLGEN

Dietmar Goltschnigg: *Die Fackel ins wunde Herz. Kraus über Heine. Eine »Erledigung«? Texte, Analysen, Kommentar*, Passagen Verlag, Wien 2000, 491 S.

Viktor ŽMEGAČ
(Universität Zagreb)

Kraus-Leser wissen, daß »Kraus und Heine« zu jenen Themen gehört, die man heutzutage 'brisant' oder, mit einer semantischen Verrenkung, 'sensibel' nennt. Daß das entsprechende Material umfangreich genug ist, mit dem erforderlichen Sachkommentar mehr als dreihundert Seiten zu füllen, wissen wohl nur die wenigsten. Dietmar Goltschnigg hat nun mit viel Sachkunde die Texte zusammengetragen und kommentiert, wobei allein schon durch die Erstellung eines neuen Kontextbezuges ein wichtiger Forschungsbeitrag geleistet worden ist. Den Aufsätzen und Glossen von Kraus geht eine rund hundert Seiten starke einführende Abhandlung über »Kulturgeschichtliche Voraussetzungen und intertextuelle Zusammenhänge« voraus, die im Hinblick auf die argumentative Gewichtigkeit durchaus ein Buch im Buch darstellt. Der Autor zieht darin behutsam die sozialgeschichtlichen Entwicklungslinien nach, die zum Verständnis der dokumentierten Obsession von Kraus erforderlich sind. Die Phasen der Judenemanzipation, die Komplexität der Persönlichkeit Heines, Widersprüche in der Rezeption seiner Werke, Formen des Antisemitismus im 19. Jahrhundert, das Wiener kulturelle Milieu, Kraus und die Rolle der »Fackel« in den Wiener »Affären« – das sind die wichtigsten Punkte. Goltschniggs Dokumentation war ein Desiderat, und erst recht gilt das für seine Darstellung eines »Falles«, dem man nicht beikommt, wenn man mit ideologischen Vorentscheidungen an ihn herantritt.

Die facettenreiche, sorgfältig abwägende Behandlung des Problems ist jedenfalls besonders zu begrüßen. Das Wort 'Behandlung' darf dabei ruhig in seinem Doppelsinn verstanden werden,

denn mit einem psychiatrischen Phänomen hat man es wohl, zumindest partiell, zu tun, wenn vom Verhältnis des Wiener Autors zu Heine die Rede ist. Goltschnigg belegt, daß Heine niemals aufhörte, ein Objekt von Kraus' Abneigung und Hohn zu sein. Von den ersten bis zu den letzten Jahrgängen der »Fackel« reicht das fatale Kontinuum einer in ihren letzten Motiven schwer erklärbaren Verirrung. »Heine wurde in der 'Fackel' zum Popanz für die 'geistige Unkultur' der Moderne und den Wertzerfall in allen Bereichen aufgebauscht, ob in Politik, Presse oder Börse«, stellt der Autor fest. »Mit ihm als Medium ließ sich beliebig gegen jedes vermeintliche Unwesen des Zeitalters effektvoll polemisieren, gegen das Junge Wien und die Berliner 'Antithese' (verkörpert namentlich durch Maximilian Harden, Alfred Kerr und Franz Pfemfert), gegen die Psychoanalyse wie gegen die Sozialdemokratie. Heine mußte als 'Sündenbock' für die Verfehlungen seiner Nachwelt herhalten, repräsentiert durch Dichter, Journalisten, Theaterleute, Literarhistoriker und Politiker; oder aber er diente als abschreckende Kontrastfolie, vor der sich eine – allerdings viel kleinere – Anzahl von historischen und zeitgenössischen Persönlichkeiten aus dem kulturellen und politischen Leben umso liebens- und lobenswerter abheben sollte.« (S. 19 f.)

Neu ist in diesem Buch vor allem die analytische Darstellung der von Kraus in seinen Invektiven gegen Heine angewandten Strategien diffammierender Rhetorik, in denen in erschreckendem Maße die Verwandtschaft mit den Mitteln aus dem Arsenal antisemitischer Hetze zutage tritt. In seinem blinden, d.h. unterschiedslosen Haß gegen den »Zeitungsjuden« und »Börsenjuden« läßt sich Kraus keine Gelegenheit entgehen, auch den Nachruhm Heines als eine Art Verschwörung gegen die »echte« Dichtung und den guten literarischen Geschmack hinzustellen. Übrigens, da von Geschmack die Rede ist: Die Ausfälle gegen Heine sind nicht nur aus der Sicht geschichtlicher Erfahrung unerträglich, sie sind auch literarisch unter dem Niveau von Kraus, eher albern als witzig. Das von Kraus sonst so gern vertretene Postulat über den Zusammenhang von Kunst und Ethik wendet sich hier gegen Kraus selbst; der zerquälte Spott hat keinen Erkenntniswert, er ist nur noch Leerlauf, und wenn er etwas bloßstellt, so lediglich die Verfassung des Schreibers, nicht die Beschaffenheit des Objekts.

Diesen Sachverhalt, den man ein Beispiel unfreiwilliger Dialektik nennen könnte, rückt Goltschnigg in den letzten Abschnitten seiner Studie ins Feld begründender Betrachtung, und zwar dorthin, wohin er zu einem wesentlichen Teil auch gehört: in den Bereich der So-zialpathologie. »In seinem radikalen 'Entjudungs'-Prozeß«, schreibt er (S. 81 f.), »projizierte er sein eigenes Judentum auf Heine. Mittels dieses advokatorischen Kniffs brauchte er dann, um den Juden in sich endgültig zu vernichten, auf dem Altar der Assimilation sich nicht selber zu opfern, sondern richtet stellvertretend sein [...] populäres alter ego, den verhaßten 'Pariser Spottvogel', hin und mit ihm auch sogleich dessen ganzes Werk.« (Goltschnigg weist, S. 63, darauf hin, daß Kraus gelegentlich bereit war, die Echtheit des klagenden Tons in einigen späten Gedichten Heines anzuerkennen. Einsichten dieser Art bleiben jedoch isoliert, es überwiegt die rüde Verallgemeinerung.) Zu berücksichtigen wäre wohl auch ein Motiv, das nicht die jüdische Herkunft der beiden Autoren betrifft: nämlich der Neid des genialen Glossators, der um jeden Preis auch ein Lyriker sein wollte, auf den Dichter, der trotz allem eine unverwechselbare poetische Individualität war. Liest man heute die bläßlichen Hervorbringungen des Sonntagspoeten, so kann man sich lebhaft vorstellen, was geschehen wäre, wenn Heine, durch eine Zeitmaschine in die Zukunft versetzt, das zweifelhafte Ver-

gnügen gehabt hätte, Gedichte von Kraus zu lesen (Produkte, die ein authentischer Zeitgenosse des Wieners, Franz Kafka, einfach langweilig genannt hat).

Vermutlich wäre das Ergebnis einer Lektüre der *Worte in Versen* ein Aufsatz »Kraus und die Folgenlosigkeit« gewesen.

LITERATUR UND POLITIK

Hubert Orłowski: *Literatur und Herrschaft – Herrschaft und Literatur. Zur österreichischen und deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Edward Bialek und Marek Zybura. Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, 402 S. (= Oppelner Beiträge zur Germanistik, Bd. 2)

Dragutin HORVAT
(Universität Zagreb)

Es ist schon ein Wagnis, in einer Besprechung einen Sammelband vorzustellen, der fast auf das Jahr genau ein Vierteljahrhundert wissenschaftlicher Beschäftigung dokumentiert. Ein Wagnis ist es, insbesondere wenn der thematische gemeinsame Nenner dieser Beschäftigung so breit und facettenreich ist, wie die Interaktion von drei Kulturen entstanden in zwei Sprachen.

Nun aber, das Buch ist da und soll in seinen Bemühungen um die historische Darstellung polnisch-deutscher und polnisch-österreichischer interkultureller, vor allem literarischer Beziehungen gewürdigt werden.

Die, wie es im *Nachwort* heisst, »kleinen Schriften« – siebenundzwanzig an der Zahl –, des angesehenen polnischen Germanisten Hubert Orłowski, sind entstanden in dem Zeitraum zwischen 1975 und 1998 und gehen alle auf die Frage der Berührungen von polnischer und zwei deutschsprachigen Kulturen und Literaturen ein. Die Sehweise variiert von Beitrag zu Beitrag, wie auch die Bereiche der Kultur, die besprochen werden. Eines bleibt jedoch präsent in allen Texten, gleichsam als ein vorgegebener thematischer Rahmen, welcher, wie man es aus der literaturgeschichtlicher Erfahrung nur allzu gut kennt, das Kulturelle im allgemeinen und das Literarische, ja das Künstlerische schlechthin in jeder Gesellschaft in entscheidender Weise prägt. Gemeint ist der Rahmen, der dem Buch auch den Titel gibt, nämlich die Wechselwirkung von literarischer Produktion und politischer Herrschaft.

Von Max Webers Definition des Begriffes 'Herrschaft' als der »Chance, für einen Befehl bestimmten Inhalts bei angebbaren Personen Gehorsam zu finden« (S. 7) ausgehend, versucht Orłowski »mit Hilfe von Norbert Elias' triadischer Begriffswelt über gesellschaftliche und politische Macht (Kontrolle – Disziplinierung – Ausgrenzung) […] einzelnen Phänomenen aus der weiten Welt literarischer Prozesse in Österreich, Deutschland und Polen näher zu kommen« (S. 8).

Die einzelnen Arbeiten sind zu sechs 'Kapiteln' gruppiert, wobei die Kapitel-

überschriften den Tenor der von ihnen erfassten Diskurse eindeutig erkennen lassen.

Das erste 'Kapitel', betitelt *Über Gedächtnisorte*, beinhaltet Texte zu fünf Autoren und zu einem literaturgeschichtlichen Thema, welches eigentlich neben dem Literarischen auch das Sozialgeschichtliche und das Politische mit einschliesst. Die besprochenen Autoren sind Bruno Brehm, Jean Améry, Günther Anders, Ernst von Salomon und Ernst Kantorowicz, und der literarhistorische Diskurs bemüht sich um die Darstellung des Problems von *Generationszugehörigkeit und Selbsterfahrung von (deutschen) Schriftstellern*.

Der Artikel über Brehm geht auf dessen ideologische und geschichtsphilosophische Konzepte, die in seiner *Kaiserreich-Trilogie*, noch klarer jedoch in seinen publizistischen Texten zum Vorschein kommen und ihn unmissverständlich als literarischen Befürworter, ja Wortführer der nationalsozialistischen Expansionspolitik ausweist.

Die deutsche Literatur im Dritten Reich und ihre Ideologeme behandelt Orłowski auch in dem Beitrag über den nationalsozialistischen Vorzeigeschriftsteller Ernst von Salomon.

In dem Text über Jean Améry, geht es Orłowski um die Darstellung eines modernen Intellektuellen, dessen Leben und Werk von dem Gedanken beherrscht ist, dass der Mensch seinem 'Folterknecht', der Geschichte, völlig ausgeliefert ist, und dass »nur eine einzige Möglichkeit [besteht], diesem 'Folterknecht' zu entkommen, nämlich die totale Verweigerung, die den Rahmen der historischen Sinngebung sprengt. Und das wäre der eigene Tod […] als ein Akt, sich selbst zu wählen.« (S. 32)

Der Aufsatz über *Das Wiener Tagebuch des Günther Anders* stellt Anders' 'Diskrepanzphilosophie' vor, die philosophisch begründete und zivilisationskritisch ausgerichtete Beurteilung der gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Situation in Deutschland und Österreich der unmittelbaren Nachkriegszeit und der frühen 50-er Jahre, einer Zeit, die »sowohl [in ihrer] ethisch-politischen […] als auch [in ihrer] zivilisatorisch-kulturellen [Sphäre]« (S. 37) zur Vergangenheitsbewältigung weder fähig noch willig ist.

Der vorletzte Text des ersten Kapitels scheint auf den ersten Blick seinen literaturgeschichtlich gesetzten Rahmen zu sprengen, da es sich in ihm um kein literarisches sondern um ein geschichtswissenschaftliches Buch handelt. Es wird nämlich die umfangreiche und Ende der zwanziger Jahre, sofort nach ihrem Erscheinen grosse Beachtung gefundene Studie des Historikers Ernst Kantorowicz über Friedrich den Großen untersucht, jedoch aus einer Perspektive die ausgesprochen literarisch bzw. literaturtheoretisch ist. Orłowskis Augenmerk gilt nämlich nicht der Faktizität dieses Buches, sondern seinen narrativen Strategien, die es zu einem Sonderfall in der Praxis der Geschichtsschreibung machen.

Der wohl interessanteste Text des ersten 'Kapitels' ist der bereits erwähnte Artikel über das Generationsproblem als eine nicht nur literaturgeschichtliche Kategorie und zwar eine von denjenigen, die ihren verdienten oder unverdienten Platz in dem Archiv der literarhistorischen Methoden haben sollen. Konkret geht es Orłowski hier um »zwei, wenn auch einmalige 'mentale Episoden' der deutschen Literaturgeschichte, zwei besondere Fälle verbalisierten Selbstverständnisses und Bekenntnisses deutscher Schriftsteller sowie Intellektueller in puncto Generationszugehörigkeit, [oder konkret] an die Zeit am Ausgang der 20er Jahre, der ersten Artikulationsversuche der 'neunzehnhunderttraurig' geborenen also, sowie die des literarischen Öffentlichkeitsanspruchs der 'Waffenhelfergeneration' in den 60er und 80er Jahren.« (S. 71) Nach Orłowski »ist die Kategorie 'Generation' als ein literaturhistorisch legitimes Werkzeug wohl erst

dann sinnvoll einsetzbar, wenn die bewusstgewordene, reflektierte Generationserfahrung literarisch (in fiktionalisierter bzw. essayistischer Form) artikuliert worden ist« (S. 74). Überaus reich an Anregungen, zeigt dieser Artikel, wie der richtig verstandene und entsprechend gebrauchte Generationsbegriff zum besseren Verständnis der überindividuellen literarhistorischen Zusammenhänge beizutragen vermag, aber auch zum erfolgversprechenden Weg zum Selbstverständnis der schriftstellerischen Individualität werden kann.

Das Thematische des zweiten 'Kapitels', der zweiten Gruppe von Texten, wird durch die Überschrift *Schwierige Nachbarschaft* eingeleitet und angedeutet. Es geht in den fünf vorgelegten Beiträgen um deutsch-polnische literatur- und kulturgeschichtliche Beziehungen und Berührungspunkte. Der erste der Beiträge, derjenige über das Erzählwerk Johannes Bobrowskis, befasst sich auch mit dem in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung gängigen, nach Orłowskis Meinung viel zu weit und viel zu unpräzise gewordenen Begriff der 'Polenliteratur'. Nicht die auftretenden Polen oder polnische Thematik sind für die Zuordnung eines Werkes zu diesem Begriff ausschlaggebend, sondern man kann »dann und nur dann von 'Polenliteratur' die Rede sein, wenn in den Texten das national Relevante mitspielt, wenn – mit anderen Worten – das Selbstverständnis des jeweiligen Autors beziehungsweise die der Interpretation eines jeweiligen Werkes abgewonnene Erkenntnis das kognitive und axiologische Modell des (nationalen) Vergleichens in sich enthält« (S. 85). Das es Bobrowski in seinem Opus jedoch nicht um das politische Konfrontieren von zwei Nationalitäten, sondern um ihre Annäherung, ja um ihr gemeinsames Streben nach der möglichen 'Union der Gerechten', so die Worte des Dichters, dies zeigt Orłowskis Analyse in sehr überzeugender Weise.

Der zweite Text bemüht sich um die geschichtliche Parallele zwischen den Vorgangsweisen der preußisch-wilhelminischen und der nationalsozialistischen Zensur in Bezug auf das polnische Schrifttum und kommt dabei zum Ergebnis, das sowohl die Praktiken als auch das anvisierte Ziel der Zensoren voneinander abweichen. »Wurde die polnische Literatur von der wilhelminischen Zensur wenn auch empfindlich, so doch nur gezielt-punktuell betroffen, so waren die Verbotslisten- und -maßnahmen des Dritten Reiches ausdrücklich zu Instrumenten einer pauschalen Auslöschung der nationalpolnischen Literatur ausgebildet worden.« (S. 115)

Inwieweit die zu Unrecht in Misskredit geratene Toposforschung für die Erforschung von interkulturellen literarhistorischen Zusammenhängen noch immer ertragreich sein kann, zeigt Orłowski in dem Beitrag zum Motiv der *'Verlorene*[*n*] *Heimat' in der deutschen und polnischen Literatur.* Noch ein Text in dem zweiten 'Kapitel' von Orłowskis Buch verdient besondere Beachtung, weil er in unmittelbarer Weise die Wechselwirkung von gesellschaftlicher Realität und ihrer literarischen Ausformung zeigt. Gemeint ist die Studie über *Die Deutschen in polnischen literarischen Diskursen nach 1945.*

Das dritte 'Kapitel' von Orłowskis Studien, betitelt *Rezeption – Imagination*, beschäftigt sich mit rezeptionsästhetischen und -geschichtlichen Fragen. Da finden wir Arbeiten zur polnischen Rezeption der österreichischen Literatur, des Schaffens von Thomas Mann oder auch eine Darstellung der »Posener deutschen Bibliothek«, des breit angelegten polnisch- deutschen wissenschaftlichen Projekts, das sich vorgenommen hat, Gemeinsames in Kultur und Literatur zu erforschen.

Das vierte 'Kapitel', *Disziplinierung – Ausgrenzung*, thematisiert wohl am ausgeprägtesten das Verhältnis von Literatur und Herrschaft in seinen historisch belegbaren Erscheinungsformen. Die hier gesammelten Arbeiten analysieren unter anderem den österreichischen *'Literaturanschluß' 1938*, die Difamierungen

des Schaffens und der Persönlichkeit von Heinrich Mann im deutschen antisemitischen Lexikon »Sigila Veri«, die Vergangenheitsbewältigung in den Werken von Horst Bienek und E. M. Remarque.

Im fünften 'Kapitel', *Auch ein Kapitel der deutschen Literaturgeschichte* zeichnet Orłowski in zwei Arbeiten das kulturpolitische Porträt der nationalsozialistischen propagandistischen »Krakauer Zeitung« (1939–1945), der es, trotz des sehr genau definierten politischen Profils, hin und wieder gelungen ist, wenigstens in ihrem literarischen Teil aus der politischen Reihe zu tanzen.

Der sechste, abschliessende Teil des Buches, betitelt *Fragen, kaum Antworten*, enthält nur einen Text. Der Thomas-Mann-Forscher Hubert Orłowski lässt es sich nicht nehmen, sein Buch mit einer Arbeit resümeeartig abzuschliessen, die am Beispiel von *Doktor Faustus* noch einmal das Bild der Politik und ihr literarisches Gegenbild zum Ausdruck bringt.

Was soll noch über den vorliegenden Band gesagt werden? Dass Orłowski auch hier, in seiner literaturwissenschaftlichen 'Kleinkunst', den Ruf des profunden Kenners, scharfsinnigen Beobachters und unbestechlichen Beurteilers der literarischen Faktizität in bester Weise bestätigt.

DIE LITERARISCHE MODERNE IM DONAURAUM

Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum, (Symposion Pécs / Fünfkirchen 1.–5. Oktober 1997), Herausgegeben von Anton Schwob und Zoltán Szendi, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 2000, 227 S.

Marija LÜTZE-MICULINIĆ
(Universität Zagreb)

Der vorliegende Sammelband wird einem Nachholbedarf gerecht: Die Aufarbeitung des gemeinsamen europäischen Kulturphänomens 'literarische Moderne' konnte im nach dem Zweiten Weltkrieg geteilten Europa nicht systematisch unternommen werden. Umso stärker wandten sich die Germanisten der ehemaligen Doppelmonarchie nach 1990 der komparatistischen Erforschung dieser Epoche zu. Der 2000 erschienene Sammelband *Aufbruch in die Moderne* und das 1997 in Pécs/Fünfkirchen abgehaltene gleichnamige Symposion decken diesen Bedarf. Der Untertitel *Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum* legt die Komplexität des Unterfangens nahe. Zeitlich auf die Jahre zwischen 1890 und 1914 beschränkt, räumlich an die Kulturzentren Berlin, Budapest, Kronstadt, Ljubljana, München, Prag, Temeswar und Wien gebunden, ergründen die Referate die unterschiedlichsten Stilrichtungen der Epoche, von der Pflege der

schon überwundenen klassischen und romantischen Traditionen bis hin zum Impressionismus, Naturalismus und Expressionismus. Es werden verschiedene Ausdrucksbereiche der literarischen Moderne erfasst: einzelne Werke, einzelne soziale Gruppen, die in diesen Werken vorkommen, einzelne Zeitschriften und das literarische Leben der Träger dieser Epoche. Wer hier nach einer einheitlichen Formel sucht, wird enttäuscht sein, wer Kohärenz sucht, wird sie nicht finden, es sei denn, er erkennt sie in dem sozialhistorischen Hintergrund, von dem die literarische Moderne nicht zu trennen ist. Der Sammelband ist ein wertvolles Nachschlagewerk für Kenner, für Fachleute, die in der literarischen Moderne Ostmitteleuropas präzise Antworten auf regional bezogene Fragen suchen. Es empfiehlt sich aber auch für Neuankömmlinge, die die literarische Moderne kennenlernen möchten, denn sie werden in den wohl fundierten, mannigfaltigen Beiträgen eine tiefgehende Einsicht in die Epoche gewinnen, die mit ihren grenzübergreifenden Spannungsverhältnissen die Weichen für das gesamte zwanzigste Jahrhundert gestellt hat.

Der Sammelband umfasst zwölf Beiträge, die nicht nach inhaltlichen Schwerpunkten, sondern nach der alphabetischen Reihenfolge der Autorennamen angeordnet sind. Im ersten Beitrag, *Zwischen Gewesenem und Gegenwärtigem*, setzt sich Zsuzsa Breier (Budapest) mit Hofmannsthals *Augenblicke in Griechenland* auseinander, um den Reisenden auf dem Weg seiner Suche nach der Epiphanie zu begleiten.

In *Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip* analysiert Károly Csúri (Szeged) *Das Märchen der 672. Nacht*. Durch eine mitreißende Beweisführung belegt der Autor, wie die für den Jugendstil spezifische ornamentale Linienkunst nicht nur als dekoratives Element an der Oberfläche des *Märchens* erkennbar bleibt, sondern durch »verborgene motivische Zusammenhänge« seine narrative Tiefenstruktur durchwebt.

Horst Fassel (Tübingen) geht es in *Ansätze zur Moderne in den deutschen Regionalliteraturen im Königreich Ungarn* um das vorwegnehmende, gleichzeitige oder verspätete Auftreten fortschrittlicher Tendenzen in den Provinzliteraturen. Ein besonderes Augenmerk schenkt er in diesem Zusammenhang dem Wiener Journalisten und Theaterdirektor Adam Müller-Guttenbrunn, dessen Anthologie *Schwaben im Osten* (1911) zwar eher als ein Beispiel für die literarische 'Phasenverschiebung' gelten kann, doch in gesellschaftlicher Hinsicht das regionale Gemeinschaftsbewusstsein erheblich in Bewegung setzte.

Während die zwei erstgenannten Beiträge die Werke des Schriftstellers Hofmannsthal untersuchen, stellt uns Dietmar Goltschnigg (Graz) den praktischen Hofmannsthal vor, der sich für Georg Büchner begeisterte und es fertigbrachte, den *Wozzek* im Stichjahr 1913, zum hundertsten Geburtsjahr des Dichters, am Münchener Residenztheater inszenieren zu lassen.

Mira Miladinović-Zalaznik (Ljubljana/Laibach) befasst sich mit der Laibacher Episode (1878–1888) des Germanisten und Schriftstellers Edward Samhaber (1846–1927). Trotz »wie es hieß, deutschnationaler, österreichfeindlicher und antireligiöser Aktivitäten« (S. 76) hebt Miladinović-Zalaznik Samhabers Rolle als Mittler zwischen der deutschen und der slowenischen Kultur hervor, denn dank seiner Anthologie *Preširenklänge* lernte das deutsche Lesepublikum den großen slowenischen Dichter France Prešeren kennen.

Magdolna Orosz (Budapest) setzt sich ebenfalls mit Hofmannsthals Werk auseinander. Im Beitrag *»Ganz sicher war auch ihm nicht, wer er war«* geht sie der Identitätssuche des modernen Menschen auf die Spur und veraunschaulicht ihre Artikulierung im narrativen literarischen Diskurs am Beispiel von Hofmannsthals Roman *Andreas oder die Vereinigten*.

Eduard Schneider (München) untersucht in seinem Beitrag *Zur Ady-Rezeption*

bei den Deutschen Südosteuropas die literarische Präsenz des bahnbrechenden ungarischen Dichters der Moderne im Banat und in Siebenbürgen. Seit den ersten Übersetzungen seiner Poesie ins Deutsche (1909) bis zu den Anfängen der Nachkriegszeit (1949) brachte die deutschsprachige Presse der Donaumonarchie regelmäßig Nachdichtungen aus Adys Werk, um ihr Publikum mit den kulturellen Entwicklungstendenzen der anderssprachigen Nachbarn vertraut zu machen und seine Qualitätsansprüche zu erhöhen.

Zu den angesehensten unter den deutschsprachigen Blättern im Donauraum zählten *Die Karpathen*. Stefan Sienert (München) erklärt die Bedeutung dieser siebenbürgisch-sächsischen Kulturzeitschrift, indem er die programmatischen Ansätze ihres Herausgebers Adolf Meschendörfer (1877–1963) auslegt. Er habe in Kronstadt die Halbmonatsschrift mit der Absicht gegründet, ein multikulturelles Forum für den Austausch zeitgenössischer Informationen in deutscher Sprache anzubieten.

Im Mittelpunkt des Beitrags *Die Konstruktion des anderen* von Ingrid Spörk (Graz) steht das in der Literatur der Jahrhundertwende thematisierte 'Körperbild des Fremden'. Spörk erklärt, dass der durch gesellschaftliche Veränderungen verunsicherte Mensch des Industriezeitalters auf den Verlust von einem stabilen Ich-Bild mit dem Versuch reagierte, das Fremde in ein stabiles Gegenbild zu fassen. Zu einem dieser Konstrukte gehörte das antisemitische Feindbild. Spörk geht den Stereotypen von 'Juden' in den Werken von Autoren jüdischer Herkunft nach.

Im Beitrag *Im Sog der deutschen Mythen* begnügt sich Johann Adam Stupp (Erlangen) nicht mit einer Aufzählung namhafter Autoren, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts für eine Zeit lang oder für immer aus der Doppelmonarchie nach Berlin gezogen sind. Vielmehr schaltet er der Liste einen vorzüglichen historischen Abriss vor, der für jeden Einsteiger in die literarische Moderne eine zu empfehlende Lektüre wäre. Darin erhellt er die politischen, sozialen und kulturellen Besonderheiten der Wilhelminischen Zeit sowie die Anziehungskraft der Zweieinhalbmillionenstadt Berlin. Erhebt die unterschiedlichen Motive der aus Siebenbürgen, Prag und Wien zuwandernden Schriftsteller hervor. Schließlich macht er darauf aufmerksam, dass sich die Künstler, auch wenn sie vor 1914 allesamt von der offiziellen Politik Abstand nahmen, mit der Kriegserklärung schlagartig für den Krieg begeisterten, die Autoren aus Österreich-Ungarn inbegriffen.

Das literarische Leben in Wien und Budapest um die Jahrhundertwende analysiert Ferenc Szász (Budapest) im gleichnamigen Vortrag. Den Begriff 'literarisches Leben' verwendet er in Anlehnung an Klaus Hermsdorfs Definition als »das Zusammen- und Aufeinanderwirken der an literarischer Produktion, Distribution und Konsumption Teilnehmenden« (S. 182). Einen der bedeutendsten Unterschiede im literarischen Leben der zwei Kulturmetropolen der Donaumonarchie sieht er im Generationenverhältnis: Während die älteren und jüngeren Schriftsteller in Wien in Eintracht und gegenseitiger Achtung wirkten, standen die Ungarn zueinander in Konflikt. Ein wesentlicher Unterschied bestand auch im Verständnis des eigenen literarischen Auftrags. Die Wiener waren aus der Sicht der Budapester zu esoterisch, ich-bezogen und weltfremd, während sie sich selbst als revolutionär und lebensnah verstanden. Auf dieser Einschätzung gründete sich ein gegenseitiges Misstrauen, wenn man von der Bewunderung, die Endre Ady für Karl Kraus bekundete, absieht.

Eine pointierte Anthologie der berühmtesten Fin-de-Siècle-Dichtung bietet Zoltán Szendi (Pécs/Fünfkirchen) in *Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende.* Die These von einem ambivalenten Verhältnis des dichterischen Subjekts zur Welt wird mit einer Reihe von ausge-

suchten Zitaten untermauert. Eine reale Überwindung dieser dekadenten Fin-de-Siècle-Ambivalenz hat aber laut Szendi erst die Avantgarde geschafft.

Somit mündet der im Titel angedeutete 'Aufbruch' in der vollen Entfaltung der Moderne. Der Sammelband erschließt viele Bereiche, in denen die literarische Moderne im Donauraum zum Ausdruck kam. Für den Einsteiger kann das Buch, wenn er die aleatorische Anordnung der Themen in Kauf nimmt, sogar als ein Kompendium der Moderne dienen, für den Wissenschaftler ist es eine wertvolle Informationsquelle und ein Wegweiser für weitere Forschungsarbeiten.

SATIRE ZWISCHEN WELTKRIEG UND 'ANSCHLUSS'

Écritures et langages satiriques en Autriche (1914–1938) / Satire in Österreich (1914–1938), hg. von Jeanne Benay und Gilbert Ravy, Peter Lang Verlag, Bern u.a. 1999, 489 S.

Svjetlan LACKO VIDULIĆ
(Universität Zagreb)

Ein gemeinsames Forschungsprojekt der Universität Metz (*Centre d´Etudes des Périodiques de Langue Allemande*) und der Universität Rouen (*Centre d´Etudes et de Recherches Autrichiennes*), zu denen nun auch die Universität Paris III stößt, ist den Formen der Satire in Österreich zwischen 1848 und 2000 gewidmet. Gegenstand des ersten der vier geplanten Symposien, stattgefunden 1997 in Rouen, sind die Formen der Satire und der Parodie in der Zeit von der Märzrevolution bis zum Ersten Weltkrieg; die Beiträge sind 1999 in einem Sammelband unter dem Titel *Satire – Parodie – Pamphlet – Caricature en Autriche à l´époque de François-Joseph (1848–1914)* erschienen.[1] Der hier zu besprechende Band vereinigt die Beiträge des zweiten Symposiums, das 1998 in Metz stattgefunden hat.

Die gängige, dabei allzu pauschale Vorstellung von einer konservativen satirischen Kultur in der Habsburgischen Monarchie nach 1848 bzw. in der Doppelmonarchie nach 1867 geht auf die politischen und sozialen Zustände im allgemeinen und die Macht der Zensur im besonderen zurück, die die Stachel der Satire fernhielt von Staat, Kirche und Armee, während bestimmte Konfliktherde der Monarchie – etwa die nationale und die jüdische ´Frage´ – die Galle des satirischen Spottes sehr wohl zu spüren bekamen. In diesem – freilich beschränkten – Wirkungsfeld war die Satire nicht nur Folge- und Begleiterscheinung, sondern auch Antriebskraft politischer und sozialer Entwicklungen. Zu dem Anliegen der Herausgeber im ersten Sammelband, diesem ´dialogischen´ Charakter der Satire auf die Spur zu

[1] Vgl. die Besprechung in »Zagreber Germanistische Beiträge« 8 (1999), S. 187–190.

kommen, kam ihre ´pluralistische´ Intention hinzu, die Vielfalt der satirischen Gattungen von der Karikatur bis zum Theaterstück vorzuführen, und nicht nur die einflußreichsten satirischen Blätter Wiens, sondern auch die Foren satirischen Ausdrucks in den Kronländern zu Worte kommen zu lassen.

Mit dem Schrumpfen des Staates in territorialer und nationaler Hinsicht gingen wichtige Aspekte der einstigen Pluralität verloren; andere Aspekte der Dynamisierung und Pluralisierung traten an ihre Stelle. Der im zweiten Sammelband abgedeckte Zeitraum von 1914 bis 1938 wurde von drei Staatsformen geprägt: dem Ende der Donaumonarchie, der Ersten Republik und dem autoritären Ständestaat. Mit den politischen Zäsuren, betonen die Herausgeber im Vorwort, gehen freilich keine vergleichbaren Einschnitte in der kulurellen Entwicklung einher, zumal das Oeuvre so wichtiger Autoren wie Schnitzler, Kraus, Loos, Musil, Meyrink oder Blei eine Kontinuität des satirischen Ausdrucks zwischen der Jahrhundertwende und der Nachkriegszeit ergeben. Die Aktualität der Satire als ihr zentrales Merkmal bedingt jedoch ihre Zeitgebundenheit und macht sie – zumal nach dem Ende des autoritären Zensurwesens und in Zeiten der medientechnischen Pluralisierung – zum besonders dynamischen und pluralen Zeugnis der Literar-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte.

Diese Einsichten veranlassen die Herausgeber (Vorwort, S. 3), ihrem Anspruch auf eine pluralistische Konzeption der Satire noch größeren Nachdruck zu verleihen als im ersten Sammelband. Die Satire sei pluralistisch in ihrem Wesen, ihren Intentionen, ihren Mitteln, ihrer Reichweite, ihren Gattungen, den medialen Formen und den sie tragenden Diskursen; ihre Rezeption und Wirkung sei grenzüberschreitend. Der Aktualitätsbezug der Satire verlange nach eingehender Reflexion der historischen Distanz, während die Vielfalt der betrachteten Diskurse eine vorausgehende Klärung der Begriffe ´Satire´ und ´Subversivität´ bedürfe. Diese Begriffsklärungen erfolgen in den ersten zwei Beiträgen des Bandes. Marc-Mathieu Münch gibt einen etymologischen und literarhistorischen Abriß zum Begriff der Satire, um seine historische und genealogische Relativität hervorzuheben und auf die funktionale Flexibilität satirischer Formen hinzuweisen (*Littérature et satire. Essai de définition comparée*). Félix Kreissler umreißt den politischen und sozialen Kontext der Ersten Republik, in dem der Vorstellungskomplex der ´Subversivität´ eine zentrale Rolle in den Auseinandersetzungen zwischen konservativen und progressiven Kräften spielte und im Wesentlichen die Grundwerte der Demokratie und des sozialen Fortschritts repräsentierte (*La subversivité comme moteur du mouvement social sous la I^ère^ République*).

Die Beiträge von Münch und Kreissler eröffnen den ersten Teil des Sammelbandes (*Pluriel de la satire et approches transhistoriques*), in dem themenübergreifende Ansätze versammelt sind, d.h. solche, die sich nicht auf einen Autor oder einen Text konzentrieren. Markus Neuwirth untersucht satirische Illustrationen in österreichischen Zeitschriften um 1920 (*Politischer Kampf bildender Künstler*). Gerold W. Gruber analysiert eine Reihe vokal-instrumentaler Werke österreichischer Komponisten und deckt bedeutsame strukturale Parallelen zu den Texten Karl Kraus´ auf (*Elemente des Ironischen und Satirischen in Werken von Schönberg, Berg, Eisler und Krenek in der Zeit von 1914–1938*). Mit der politischen und sozialkritischen Satire im Medium des Plakats in dieser Epoche hat sich Bernhard Denscher befaßt (*Der Witz der Plakate*). Johann Hüttner beleuchtet die Leistung des Kabaretts in den politisch heiklen, theatergeschichtlich unterbeleuchteten 30er Jahren (*Kabarettrevuen und kritisches Kabarett der 1930er Jahre in Wien*). Pia Le Moal-Piltzing untersucht die spezifischen Mittel, die Zielscheiben und die

Leistung der Satire in den Stumm- und Sprechfilmen von G. W. Pabst (*La satire dans les films muets et parlants de G. W. Pabst, 1925-1933*). Georg Schmid illustriert anhand einiger Photos aus den 20er und 30er Jahren die medialen Besonderheiten der Photographie hinsichtlich der Unterscheidung von Dennotation und Konnotation, von intentionalen und unfreiwilligen Effekten (*Photographische Ironie/Satire zwischen Intentionalem und Zufälligem*). Paul Pasteur untersucht die sozialdemokratische Satire in den satirischen Blättern vor 1934 sowie in Broschüren und Flugschriften zu Zeiten des Exils (*La satire et l´humour comme armes politiques du mouvement ouvrier sous l´austrofascisme*). Hubert Roland legt interkulturelle Parallelen zwischen Belgien und Österreich frei, die sich einerseits in sozialkritischen Tendenzen, andererseits im Interesse für die ´Mysterien´ und Abgründe der menschlichen Seele niederschlugen; beide Bereiche wurden zum Gegenstand von Satire und Groteske in Werken österreichischer Autoren (*Convergences belgo-autrichiennes et satire: entre mystère, critique sociale et visionnaire*). Laurence Turetti (*Diaphane Autriche...: esquises d´une disparition annoncée*) analysiert das Österreich-Bild in französischen satirischen Zeitschriften, vor allem in »Charivari« (bis 1937) und »Canard enchaîné«.

Der zweite Teil des Bandes (*Etudes de discours satiriques singuliers*) enthält dreizehn Beiträge zu literarischen und journalistischen Texten einzelner Autoren: Untersucht werden Elemente der Satire in den Schriften von Adolf Loos (Friedrich Achleitner), die satirische und esoterische Behandlung der Kriegsproblematik in Gustav Meyrinks Erzählungen aus den Kriegsjahren (Jean-Jacques Pollet), Satire und Pamphlet in den journalistischen Schriften Joseph Roths zwischen 1915 und 1920 (Christine Aquatias), die soziale und politische Satire in Schnitzlers *Fink und Fliederbusch* und *Professor Bernhardi* sowie ihre späte Rezeption in Frankreich (Karl Zieger), die groteske Anti-Literaturgeschichte *Bestiarium literaricum* von Franz Blei (Jenanne Benay), die satirischen ´Wiener Romane´ *Gespenster im Sumpf* von Karl Hans Strobl sowie *Der Kampf um Wien* und *Die Stadt ohne Juden* von Hugo Bettauer (Gilbert Ravy), die satirische Poesie Peter Hammerschlags (Jacques Lajarrige), einige Besonderheiten der Figurensprache in Ödön von Horváths Volksstück *Kasimir und Karoline* (Philippe Wellnitz), Karl Kraus´ Ansichten über die Möglichkeiten und Grenzen der Satire angesichts der politischen Entwicklung 1933/34 (Antonia Opitz), die Faust–II–Zitate in der *Dritten Walpurgisnacht* von Karl Kraus (Gérald Stieg), die Satire in Jura Soyferts unvollendetem Roman *So starb eine Partei* (Annette Daigger), die satirischen Elemente in Elias Canettis Roman *Die Blendung* (Rosmarie Zeller) und schließlich Robert Musils ironisch-satirischer Blick auf die Zeitgeschichte, vor allem im *Mann ohne Eigenschaften* (Jean-Pierre Cometti).

Die präsentierte Vielfalt der Formen und Foren der Satire – zu den im ersten Sammelband besprochenen Medien kommt die Musik, das Werbeplakat, das Kabarett, der Film und die Photographie hinzu – zeugt einerseits von der medientechnischen Pluralisierung und den veränderten politischen Umständen nach dem Untergang der Monarchie; andererseits dürfte die Vielfalt der abgedeckten Bereiche und die imposante Zahl der Beiträge auch mit der größeren historischen Nähe und der damit verbundenen Pluralisierung der Quellen verbunden sein. Der Umgang mit der Vielfalt ist methodologisch und organisatorisch keine geringe Herausforderung, mit der sich die Projektleiter jedoch erfolgreich tragen. Die einführenden Beiträge zur Reichweite und Leistung der Begriffe Satire und Subversivität im historischen Kontext bieten willkommene Ansatzpunkte für eine Synthese der breitgestreuten Einzeluntersuchungen; die technische Orientierung in dem umfangrei-

chen Band wird diesmal durch ein Namensregister erleichtert. Auf die Fortsetzung des Projekts, die eine Epoche großtmöglicher politischer Katastrophen und ein Zeitalter der medialen Explosion umfassen wird, darf man gespannt sein.

ENDLICH EIN HORVÁTH-HANDBUCH

Kurt Bartsch: *Ödön von Horváth*, Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2000, 195 S. (= SM 326)

Marijan BOBINAC
(Universität Zagreb)

Die in den siebziger Jahren fast ins Uferlose angeschwollene Sekundärliteratur über Ödön von Horváth, die das wissenschaftliche Interesse am ein Jahrzehnt zuvor wiederentdeckten Oeuvre des deutschsprachigen Ungarn bekundete, wuchs – obwohl in quantitativ bescheideneren Ausmaßen – auch in den achtziger und neunziger Jahren weiter an. Umsonst hat man aber bisher nach einem kompetenten Überblick des Werks und des Forschungsstandes gesucht; nicht dass es an solchen Versuchen fehlte, im Gegenteil; doch sie waren auf einzelne Aspekte konzentriert oder aber dem engen Fachwissen verpflichtet. Dem lange bestehenden Desiderat wird nun mit dem neuesten Band der Metzler-Sammlung endgültig abgeholfen.

Der Umstand, dass die bewährte Reihe ungewöhnlich lange mit ihrem Horváth-Band gezögert hat, stellt sich zum jetzigen Zeitpunkt keineswegs in einem ungünstigen Lichte dar. Diese Behauptung bezieht sich natürlich nicht nur auf das bevorstehende Jubiläum, auf den hundertsten Geburtstag des Dichters (Jahrgang 1901), sondern noch viel mehr darauf, dass sich der Status Ödön von Horváths inzwischen zu einem des modernen Klassikers des europäischen Theaters stabilisiert hat. Hinzu kommt noch, dass auch die früher so stürmisch verlaufende wissenschaftliche Diskussion in der Zwischenzeit in ruhigere Gewässer eingefahren und dass es dadurch auch zu einem weitgehenden Konsens über die ästhetischen Prämissen des Horváthschen Schaffens gekommen ist.

Der Autor des Buches, der Grazer Germanist Kurt Bartsch, zu dessen Forschungsinteressen auch das deutschsprachige Volksstück gehört, ist in den letzten drei Jahrzehnten regelmäßig mit Aufsätzen zu verschiedenen Aspekten des Horváthschen Werkes hervorgetreten (was er im bibliographischen Anhang zum vorliegenden Band allerdings nicht erwähnenswert findet). Unter anderem gehörte er zu den Herausgebern des Sammelbandes *Horváth-Diskussion*[1] in den siebziger Jahren, der einen wesentlichen Ansporn zur späteren Horváth-Forschung gab. Bartsch schrieb auch über die Beziehung Horváths zu Brecht, über Horváths Sprachdramaturgie, über das Frauenbild bei ihm usw.

[1] Kurt Bartsch – Uwe Baur – Dietmar Goltschnigg (Hrsg.): *Horváth-Diskussion*, Kronberg/Ts. 1976.

Eine besondere Beachtung fand sein im Jahre 1977 veröffentlichter Forschungsbericht,[2] in dem er die Vermarktung des Horváthschen Werkes durch den Herausgeber Traugott Krischke und den Suhrkamp Verlag scharf angegriffen hat. Diese Editionsstrategie habe zum einen, so Bartsch, eine Flut von verschiedensten Horváth-Ausgaben hervorgebracht und zum anderen das Zustandekommen einer zufriedenstellenden kritischen Ausgabe verhindert. Inzwischen hat sich kaum etwas geändert. Die Edition der Horváth-Texte, stellt Bartsch auch im vorliegenden Buch fest, steht nach wie vor im Zeichen »von profitorientierter Verlagspolitik und philologischer Verantwortungslosigkeit« (S. 174).

Außer diesen kritischen Hinweisen zur Editionspraxis und ausführlichen Literaturverzeichnissen (die Sekundärliteratur wird in einer repräsentativen Auswahl dargeboten) zum Schluss des Buches, außer gekonnt zusammengefassten Tatsachen zur Rezeption und zur Biographie des Dichters an dessen Anfang, besteht Bartschs Horváth-Band im Wesentlichen – was auch der Intention der Sammlung Metzler entspricht – aus der Darstellung des literarischen Werks.

Der Entscheidung Bartschs, die Grenze zwischen dem Frühwerk und dem ´reifen´ Werk Horváths in das Jahr 1926 zu setzen, ist ohne weiteres zuzustimmen, und darin ist sich auch die Forschung heute einig. Die zweite Zäsur, die das ´mittlere´, berühmteste Textkorpus von jenem des ´Spätwerks´ trennt, wird auch hier mit dem Jahr 1933 markiert, als das unstete Leben Horváths beginnt, dem der bizarre Tod in Paris 1938 ein Ende setzen wird.

Im frühen Werk (bis einschließlich 1925) hebt Bartsch erwartungsgemäß *Sportmärchen* und das Schauspiel *Mord in der Mohrengasse* hervor, Texte, die Horváths weitere literarische Entwicklung in vielerlei Hinsicht antizipieren, und mit denen er, »dem Expressionismus sehr nahe, ohne allerdings [dessen] Aufbruch und Erneuerungspathos […] zu teilen« (S. 31), den Weg zur Neuen Sachlichkeit beschreitet.

Der zweiten Schaffensphase, die unter anderem auch die berühmten Volksstücke wie *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Kasimir und Karoline* umfasst, widmet Bartsch mit Recht mehr als die Hälfte seines Buches. Dieses umfangreiche Kapitel teilt er in drei Teile ein, in denen er sich jeweils mit poetologischen, szenischen und Prosatexten Horváths aus dem Zeitraum 1926–1933 beschäftigt. Horváth war bekanntlich kein Theoretiker, doch seine poetologischen Äußerungen aus dem Jahre 1932 – wie lakonisch sie auch immer waren – wurden in der Forschung viel diskutiert. Mit Recht verweist Bartsch darauf, dass die poetologischen Vorstellungen des Autors nur für seine ´mittlere´ Schaffensphase volle Gültigkeit haben, da sich nach 1933 »in wirkungsästhetischer Hinsicht eine deutliche Wende beobachten« (S. 32) lässt.

Als den zentralen Begriff der Horváthschen Poetik hebt Bartsch die Formulierung »treuer Chronist« hervor, die der Dichter in seiner *Gebrauchsanweisung* (1932) verwendet und darin seine neorealistische Position zum Vorschein bringt. Auch weitere poetologische Aspekte benennt Bartsch nach Horváths eigenen Formulierungen; so bezieht sich der Begriff »Kleinbürgertum« auf den soziologischen Aspekt der Poetik (die zeitgenössische Gesellschaft, so Horváth, bestehe »zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern«). Eine weitere theoretische Formulierung aus der *Gebrauchsanweisung*, »Demaskierung des Bewußtseins«, zieht Bartsch zur Kennzeichnung von wirkungsästhetischen Intentionen des Dich-

[2] Kurt Bartsch: *Tendenzen der Horváth-Forschung*, »Literaturwissenschaftliches Jahrbuch«, 18/1977, S. 366-382.

ters heran. Dass dieser Aspekt, zusammen mit dem »Bildungsjargon«, dem Kern der Sprachkonzeption Horváths, die eigentliche innovative Leistung der Stükke aus der Zeit um 1930 darstellt, gehört heute zum festen Bestandteil der Horváth-Forschung: »Authentisch einen nichtauthentischen Sprachgebrauch zitierend [...], leistet er [Horváth] die [...] ´Demaskierung des Bewußtseins'. Horváth zitiert die Alltagsrede des Kleinbürgertums, wie er sie (insbesondere im süddeutschen Sprachraum) kennengelernt hat. Und diese Rede ist [...] nicht nur durchsetzt von Bildungsjargon, sondern von diesem ´zersetzt'. Es ist eine geborgte Sprache, eine Sprache aus zweiter Hand, aufbereitet mit vorgefertigtem Sprachmaterial, mit Klischees verschiedenster Provenienz.« (S. 43)

Vielleicht noch mehr Beachtung in der Forschung fand der vierte, von Bartsch hervorgehobene Aspekt der Horváthschen Poetik – nämlich seine Äußerungen zu gattungstypologischen Fragen. Bereits von seinen Zeitgenossen als ´Erneuerer des Volksstücks´ erlebt, stellt sich Horváth in seinen poetologischen Texten auch selbst in die Tradition der populären Gattung. Als Kenner der Volksstück-Problematik spricht Bartsch treffend vom mehrdeutigen, ja widersprüchlichen Charakter der Gattung, die sehr verschiedene Formen annehmen kann und daher immer konkret, insbesondere in ihrem Verhältnis zum Begriff 'Volk' bestimmt werden muss. Bei Horváth bezieht sich der 'Volks'-Begriff eindeutig auf das 'Kleinbürgertum'; schwieriger ist es jedoch mit der Frage der Volksstück-Tradition, an die Horváth anknüpft, einer Frage, auf die die Forschung bisher keine endgültige Antwort gefunden hat. Bartsch führt die wichtigsten Vorbilder an, wobei von älteren Autoren v.a. Nestroy mit seinem »entlarvenden Sprachwitz« (S. 45) als ein positives und Anzengruber mit seinem Pathos und seiner Sentimentalität als ein negatives Vorbild erwähnt werden (dem letzteren könnte man auch das unterhaltsam-kitschige bayerische Volksstück – so wie es etwa Ganghofer und Neuert in der Tradition Anzengrubers um 1880 konzipiert haben – hinzufügen, das Horváth während seiner Münchner Jugendzeit höchstwahrscheinlich kennen gelernt hat).

Auf Horváths Volksstück-Reform verweisen auch – erwähnt Bartsch mit Recht – die Erneuerungsversuche des Genres in Österreich um die Jahrhundertwende (Schnitzler, Gans-Ludassy sowie der dieser Tradition nahestehende Ungar Molnar). Weitaus bedeutender findet er für Horváth aber die Werke einiger zeitgenössischer Dramatiker – Bertolt Brecht, Georg Kaiser, Ferdinand Bruckner, Marieluise Fleißer und Carl Zuckmayer. Im Gegensatz zu Zuckmayer, der trotz seiner kritischen Einstellung zur damaligen politischen Praxis die pure Vitalität des urwüchsigen Menschen aus dem Volke feiert, weisen die anderen vier Autoren in ihren Bühnenwerken viel mehr Verwandtschaft mit dem kritischen Volksstück Ödön von Horváths auf – sie alle verbindet »der kritisch analytische, entlarvende Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft, auf die Nöte und Gefährdungen des 'Volkes', der Masse des Kleinbürgertums« (S. 48).

Nach der Auseinandersetzung mit den poetologischen Ansichten Horváths stellt Bartsch ausführlich die einzelnen Texte des Dichters aus der 'mittleren' Schaffensphase dar; dabei geht es nicht nur um eine kommentierte Rekapitulation der bestehenden Forschungsliteratur, dabei werden auch Lösungsvorschläge für offene Fragen und neue Einsichten in Horváths Werk geboten. Hinsichtlich der *Bergbahn* gilt das z.B. für den Bezug zum Volksstück *Der fröhliche Weinberg* von Carl Zuckmayer, das offensichtlich als Kontrafaktur zu dem noch immer nicht ganz ausgereiften Volksstückkonzept Horváths gedient hat. Genauso wichtig – zugleich aber auch einer weiteren Ausarbeitung wert – ist die Paral-

lele, die Bartsch zwischen der »Posse« *Rund um den Kongreß* und den Possen Johann Nestroys zieht.

Besonders eindrucksvoll scheint mir die Darstellung des bisher am häufigsten analysierten Werks von Horváth, der *Geschichten aus dem Wiener Wald*, zu sein: Indem Bartsch nämlich von der grundlegenden These Herbert Gampers ausgeht – wonach die Struktur der Horváthschen Stücke wesentlich von den Bildern der Gewalt und des Todes geprägt ist –, führt er deren Verwendung auf allen Bedeutungsebenen vor, von der Gestaltung einzelner, zumeist dämonisch-brutaler Figuren bis zu den sich autoritär gebärdenden Vorstellungen des gezeigten Kleinbürgerkollektivs, von den musikalischen Einlagen bis zur Topographie. In den großen Volksstücken vom Anfang der dreißiger Jahre – neben den *Geschichten* gehören dazu auch *Italienische Nacht*, *Kasimir und Karoline* und *Glaube Liebe Hoffnung* – werden von Horváth, so Bartsch, nicht nur patriarchalisch-autoritäre Kleinbürger demaskiert, die an den weitaus schwächeren Gliedern der Gesellschaft, an Frauen, »Totentänze inszenieren«, sondern auch »die Todgeweihtheit dieses Kleinbürgertums und das Erstarken des nihilistischen Spießertums« (S. 97).

Überraschend mag – zumindest auf den ersten Blick – sein, dass Bartsch der Prosa der 'mittleren'Phase genauso viel Aufmerksamkeit schenkt wie den beiden Spätromanen, die weitaus bekannter sind, vor allem wegen ihrer starken Verbreitung im deutschsprachigen Schulunterricht (insbesondere gilt das für *Jugend ohne Gott*). Der ursprünglich vorherrschenden Meinung der Kritik, Horváths erzählende Werke aus der Zeit um 1930 seien ästhetisch minderwertig, stellt Bartsch die Ergebnisse neuerer kritischer Bemühungen um dieses Textkorpus entgegen. Dabei stützt er sich – auch eigenes zusteuernd – auf Viktor Žmegačs Darstellung von Erzählstrategien Horváths, wonach die frühe Prosa von einer »komplexen Einfachheit« gekennzeichnet sei, eine Bezeichnung, die sich namentlich auf den »diffusen Diskurs«, »forcierten Lakonismus«, »infantilistischen Stil« und »maskenhafte Rede« (S. 98) bezieht. Mit diesen formalen Mitteln sucht Horváth auf der thematischen Ebene – den gleichzeitig entstandenen Bühnenwerken durchaus analog – eine ganze Palette des zeitgenössischen Spießertums zu entwickeln und dabei das »Bewusstsein […] des Spießers als verfälschtes, verlogenes, politisch gefährliches […] zu entlarven« (S. 117).

Die historische Distanz zur überaus lebendigen Horváth-Diskussion der siebziger Jahre, von der einleitend die Rede war, wirkt sich auch auf eine der heikelsten Fragen der Horváth-Forschung günstig aus, auf die Frage der Zäsur zwischen der 'mittleren' und der Spätphase im Werk des deutschsprachigen Ungarn. Die früher stark verbreitete Auffassung, wonach es zwischen dem »gesellschaftskritischen 'treuen Chronisten' seiner Zeit« vor 1933 und dem »Metaphysiker« (S. 119) nach der nationalsozialistischen Machtergreifung einen unüberbrückbaren Gegensatz gibt, wurde – insbesondere im letzten Jahrzehnt – immer mehr in Frage gestellt. Auch hier ist Bartsch – die neuere Literatur berücksichtigend – um eine ausgewogene Lösung bemüht. So richtig es nämlich ist, dass sich die beiden Schaffensphasen voneinander wesentlich unterscheiden, so problematisch ist es auch, eindeutige Zeichen einer sowohl thematischen als auch formalen Kontinuität zu übersehen. Zu all dem kommt noch die äusserst komplizierte Situation des anationalen Heimatlosen, der 1933 zuerst Deutschland verlässt, etwas später dorthin zurückkehrt und sich dem kulturellen Nazi-Establishment anzubiedern sucht, um schließlich nach Österreich auszureisen und auch dieses Land nach dem Anschluss 1938 fluchtartig zu verlassen.

Was die Frage der Kontinuität zwischen dem Werk vor und nach 1933 an-

belangt, so lassen sich nach Bartsch in Horváths Spätschaffen, neben den schon erwähnten Bildern der Gewalt und des Todes, weiterhin – obwohl anders akzentuiert – die Figuren der 'Spießer' und der 'Fräuleins', zeitbezogene Stoffe (z.B. Faschismus) sowie die Anknüpfung an die Traditionen des Volksstücks feststellen. Die gesellschaftliche Analyse, die das Werk Horváths bis 1933 wesentlich prägt, wird jetzt – was bekanntlich auch für manche anderen Autoren jener Zeit gilt – nicht verschärft, im Gegenteil, sie wird in vielerlei Hinsicht gemäßigt und zugleich durch Erörterung von allgemein humanistischen Themen und Schuldfragen ersetzt. Horváth »ist nicht mehr nur unbeteiligt Beobachtender, sondern Beteiligter. Er demaskiert nicht mehr nur das falsche Bewusstsein und überlässt die Schlussfolgerungen seinem Publikum, zeigt vielmehr an seinen Gestalten Erkenntnis-, Handlungs- und Wandlungsfähigkeit sowie -notwendigkeit und thematisiert die Notwendigkeit zu Einsicht und Wandel.« (S. 120)

Die Verknüpfung des Forschungsstandes mit eigenen Einsichten in das Werk des Dichters, das hauptsächliche Anliegen eines Autoren-Handbuchs, findet sich in Bartschs Horváth-Band auf vorzügliche Weise erfüllt. Mit der kompetenten und souverän-informativen, zugleich auch gut lesbaren Monographie wird nun Lehrenden und Studierenden, Horváth-Forschern oder nur Interessierten ein Buch geboten, das künftig in jeder Beschäftigung mit dem Autor der *Geschichten aus dem Wiener Wald* unumgänglich sein wird.

100 JAHRE DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE IN FRANKREICH UND ENGLAND

Anke Wegner: *100 Jahre Deutsch als Fremdsprache in Frankreich und England. Eine vergleichende Studie von Methoden, Inhalten und Zielen*, Iudicum, München, 1999, 368 S.

Geriena KARAČIĆ
(Universität Zagreb)

Dieses Buch gibt einen historischen Überblick über die Entwicklung des schulischen Deutschunterrichts in England und Frankreich. In den neun Kapiteln wird der Zeitraum von der Jahrhundertwende bis heute analysiert. Innerhalb dieser Zeiträume werden die Entwicklung in Frankreich und in England zunächst einzeln betrachtet und dann miteinander verglichen.

Kap. 1 gibt einen Überblick über die historische Entwicklung der methodisch-didaktischen Diskussion in Frankreich und England und über die bisherige Erforschung der Schulbücher für den Deutschunterricht, die in diesen Ländern in Gebrauch waren. Viele Beiträge über französische und englische Lehrwerke der deutschen Sprache nehmen Fremdvorstellungen, nationale Stereotypen

und völkerpsychologische Klischees auf, und wenn sie von Objektivität sprechen, meinen sie damit die Auflösung von negativen Bildern. Bei der Analyse von Schulbüchern entwirft H.-J. Lißmann eine Typologie des Schulbuchs, indem er neben inhaltlichen Kriterien auch differenzierte didaktisch-methodische Aspekte in Betracht zieht. Seine Analyse wurde in einem britisch-deutschen Projekt der neunziger Jahre aufgegriffen, jedoch auch hier steht die Interpretation der politischen Implikationen im Vordergrund.

Die Darstellung ist chronologisch angelegt. Zunächst wird der Deutschunterricht in England und Frankreich seit der Jahrhundertwende bis in die 60er Jahre verfolgt, wobei für jedes Land auch die wichtigsten schulischen Lehrbücher analysiert werden. Im zweiten Teil der Untersuchung wird die Entwicklung seit den 60er Jahren verfolgt und eine vergleichende Bilanz für beide Länder gezogen.

1. Frankreich

Für die didaktisch-methodische Diskussion in Frankreich ist zunächst die Entwicklung von der direkten Methode zur aktiven Methode hin bezeichnend. Am Anfang des 20. Jahrhunderts will man mit den wesentlichen Traditionen des bisherigen Fremdsprachenunterrichts brechen und im schulischen Unterricht lebender Sprachen praktische Ziele verfolgen. Das Umsetzen von spezifischen Zielen, Inhalten und Unterrichtsmethoden war ein langwieriger Prozess und hat am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts zu heftigen Debatten mit den Traditionalisten geführt. Trotz Bemühungen aus pädagogischen Kreisen und staatlichen Interventionen dauerte es lange, bis man den grammatisch-literarischen Unterricht aufbrach, um praktische Ziele zu verfolgen und die gesprochene Sprache zu vermitteln.

Dem Wunsch nach Modernisierung des Schulwesens waren der technische Fortschritt, gesellschaftliche und politische Veränderungen vorangegangen. Aktive Unterrichtsverfahren und Aktivität des Lerners waren gefordert, denn man wollte besonders nach der Niederlage Frankreichs und dem Verlust von Elsaß-Lothringen den idealen Bürger der demokratischen Republik zu eigenständigem Denken und Handeln erziehen, der dem Staat in internationalen Beziehungen durch das Können von lebenden Sprachen von Vorteil sein sollte. Aber der Fremdsprachenunterricht war durch die starre Praxis des Lateinunterrichts geprägt und das ließ sich trotz heftiger Debatten nicht einfach ändern. Den Einfluss des Lateinunterrichts können wir am Anfang des 20. Jahrhunderts im Deutschunterricht an der deduktiven Grammatikvermittlung, der Anwendung grammatischer Regeln, den Übersetzungen aus und in die Fremdsprache mithilfe des Wörterbuchs und der Grammatik erkennen.

Von der Jahrhundertwende an wird der Deutschunterricht in Frankreich von der direkten Methode bestimmt. Offizielle Texte, wie die Richtlinien des Jahres 1901, betrachten die direkte Methode als effektivstes und schnellstes Vermittlungsverfahren. Man verfolgt das praktische Ziel, sich in einer Zielsprache direkt, mündlich und schriftlich verständigen zu können.

Durch ihren direkten Erwerb erwartet man direktes Handeln in der Fremdsprache. 1908 geht man bei der Grammatikvermittlung von der Deduktion zur Induktion über. Fast gleichzeitig scheitert die direkte Methode sowohl theoretisch als auch bei der Anwendung in Schulbüchern. Der Unterricht sollte stärker durch Mündlichkeit, direktes Vorgehen ohne Übersetzung und durch die Aktivität der Schüler geprägt werden. Dies führte dazu, dass die aktive

Methode von 1925 bis 1969 aktuell war. In der aktiven Methode sind der kognitiv-analytische Grammatikunterricht, Diktate, Aufsätze sowie Übersetzungen, die der Anwendung, Kontrolle und Wiederholung im Unterricht dienen, wichtig. Zur Kontrolle des Wortschatzes und zur Einführung von Strukturen gebraucht man die Muttersprache. Mit den direkten, mündlichen und aktiven Komponenten enthält die aktive Methode den Kern der direkten Methode. Der direkten Sprachvermittlung, mündlichen Übungen, wie auch Ansätzen systematischer Phonetik- und Wortschatzeinführung wird weniger Aufmerksamkeit zuteil.

Die Landes- und Kulturkunde wandelt von der *leçon de chose* zur Ethnologie und Anthropologie. Zu Beginn des Jahrhunderts bilden praktische Ziele, landeskundliche Inhalte und Unterrichtsverfahren für den Anfangsunterricht eine Einheit. Im landeskundlichen Unterricht der Mittel- und Oberstufe wird dem Lehrer bzw. dem Schulbuchautor die Wahl der Schwerpunkte überlassen. Die *leçon de chose* vermittelt Wortfelder und Themen aus dem Alltag, sowie Realitäten des Auslands. Zusätzlich werden historische Erzählungen, Legenden und literarische Texte geboten. In der Zwischenkriegszeit werden die *le-çons de choses* auf den Anfangsunterricht reduziert. In dieser Zeit und bis in die fünfziger Jahre dominiert das Studium des Landes. Durch die Verbindung von literarischen und historischen Komponenten kommt es im Landeskundeunterricht dazu, dass das Fremde negiert und das Eigene gepriesen wird.

2. England

Im dritten Kapitel wird der Einfluss von traditionellen Methoden, der didaktisch-methodischen Diskussion und den sprachwissenschaftlichen Erkenntnissen im Fremdsprachenunterricht in England von der Jahrhundertwende bis in die sechziger Jahre behandelt. Auch in England soll der Unterricht in lebenden Sprachen vom Vorbild des Latein- und Griechischunterrichts abgekoppelt werden. Durch erweiterte Möglichkeiten der Kommunikation auf nationaler und internationaler Ebene kommt es bei den Zielen, Inhalten und Methoden des Fremdsprachenunterrichts zum Umdenken.

Im Mittelpunkt der didaktischen Diskussion zum Fremdsprachenunterricht stehen schon seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts praktische Orientierungen und kommunikative Ziele. Durch die Funktion der Sprache als Kommunikationsmedium und ihre praktische Anwendung im Kontakt mit Fremden kommt es zur Aufwertung der gesprochenen Sprache, und so stehen im Zentrum des Interesses das Trainieren des Hörverstehens und der Sprechfertigkeiten und damit direkte, aktive und mündliche Unterrichtsverfahren. In den zwanziger und dreißiger Jahren sind neben dem Hörverstehen und den Sprechfertigkeiten, grammatische Kenntnisse sowie Schreibfertigkeiten wichtig. Bis in die fünfziger Jahre steht das Ziel der Kommunikation im direkten Kontakt im Vordergrund.

Die direkte Methode, die bereits in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war, bestimmt die didaktisch-methodische Diskussion. Die traditionellen Methoden halten an der Hypothese einer universellen Grammatik und deren Vermittlung in isolierten Wörtern und Sätzen oder literarischen Kontexten fest. In der Zwischenkriegszeit stehen für die ersten Unterrichtsjahre das Verstehen und der mündliche Ausdruck im Mittelpunkt. Der Wortschatz wird jetzt in bedeutungsvolle Kontexte eingebettet, er orientiert sich an Assoziationsmustern, individuellen Erfahrungen und Kenntnissen der Lerner. Man verlangt sprachlich perfekte literarische Übersetzungen aus der und in die Fremd-

sprache, dadurch erwartet man eine Erweiterung muttersprachlicher Kompetenz. In der englischen Tradition ist die Erweiterung muttersprachlicher Kompetenz und auch das Training logischen und analytischen Denkens wichtig.

Der landeskundliche Unterricht dient in England nicht nur der Erweiterung von Welterfahrung, sondern auch der Vorbereitung auf einen Austausch. Im Anfangsunterricht werden sowohl in England wie auch in Frankreich unter dem Einfluss der direkten Methode Realien in den Unterricht integriert. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wird ein ideal ausgestattetes Klassenzimmer mit geographischen Karten, Büchern, Zeitschriften, Bildern, Postkarten und Kalendern empfohlen. Nach dem Ende des Ersten und auch des Zweiten Weltkrieges wird eine verstärkt politische Ausrichtung des Unterrichts bemerkbar. Im allgemeinen soll der landeskundliche Unterricht Interesse wecken und Kenntnisse vermitteln, deshalb werden die Schwerpunkte des landeskundlichen Unterrichts von der Motivation der Lerner abhängig gemacht.

Im dritten Kapitel wird an Beispielen die Entwicklung der externen Prüfungen in England von 1900 bis 1960 dargestellt. Den Schwerpunkt der Prüfungen bilden am Anfang des 20. Jahrhunderts Grammatik und Übersetzung, literarische und literaturhistorische Übersetzungen. Die Prüfungen zum *Lower Certificate Schools Examination* des Jahres 1900 beinhalten zum Beispiel die Übersetzung deutscher Literatur ins Englische, ein Diktat sowie Aufgaben zur Grammatik und die Übersetzung aus der Muttersprache in die Fremdsprache. Auch in den 50er und 60er Jahren sind die Übersetzungen, Literatur und Literaturgeschichte wesentlicher Bestandteil der Prüfungen.

Die Auswirkung der didaktisch-methodischen Diskussion ist an den Lehrwerken erkennbar. Die Autorin stellt fünfzehn englische Lehrwerke für den Deutschunterricht anhand der Inhalte, Schwerpunkte und Methoden der Sprachvermittlung dar. Die untersuchten Lehrwerke spiegeln die Tendenzen der Didaktik wieder, sie setzen vorwiegend praktische Ziele. Mündliche Fertigkeiten und Fähigkeiten werden dem Lesen und Schreiben voran- bzw. gleichgestellt.

3. Vergleich

Nachdem die Entwicklung in Frankreich und England von Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre dargestellt wurde, wird im 4. Kapitel untersucht, inwieweit Traditionen und Modernitäten in der Definition der Unterrichtsziele als auch in der Entwicklung von Lehrinhalten und Unterrichtsmethoden in den beiden Ländern übereinstimmen.

Zuerst werden Gemeinsamkeiten festgestellt, die auf die Entwicklungen im 19. Jahrhundert zurückzuführen sind, und dann die beträchtlichen Unterschiede in der Didaktik, Methodik und in den Schulbüchern. Beide Länder übertragen bei der Vermittlung lebender Sprachen die Hauptmerkmale des altsprachlichen Unterrichts, wie die deduktive Vermittlung, Analyse und Anwendung der Grammatik sowie die Übersetzung und das Lernen von Wortlisten, wie auch die Analyse und Reproduktion literarischer Texte. Gleichzeitig werden in Frankreich und England die direkte, mündliche und aktive Komponente des Fremdsprachenunterrichts diskutiert und erprobt. Beim Vergleich der Unterrichtsziele in beiden Ländern ergibt sich, dass in England das Ziel der Vermittlung der Gebrauchssprache vorherrscht, so dass dem Hörverstehen und Sprechen mehr Interesse gewidmet wird als in Frankreich. In Frankreich ist am Anfang des Jahrhunderts die Vermittlung von Sprachwissen und somit grammatischer Präzision wichtig. Der landeskundliche Unterricht unterscheidet sich dadurch, dass er nationale Interessen wahrt. Schulbücher

beider Länder vermitteln politische und ideologische Grundsätze. Beim Vergleich der Entwicklung in beiden Ländern werden in Kap. 4 viele Übereinstimmungen festgestellt, die auf die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sind, aber die Didaktik, Methodik und das Schulbuch unterschieden sich in beiden Ländern erheblich.

4. Seit den sechziger Jahren

In den späten sechziger Jahren trägt die amerikanische Linguistik zur Entwicklung von audiolingualen und audiovisuellen Methoden für den Fremdprachenunterricht bei, und dabei kommt es zu einem Bruch mit der französischen Unterrichtstradition. Die britische und amerikanische Entwicklung der Sprachphilosophie und Linguistik, der Didaktik und Methodik bestimmen die Diskussion pragmatischer und funktionaler Aspekte der Sprache und des Sprachgebrauchs. Die Kommunikation wird als Motor des Spracherwerbs gesehen. Seit den sechziger Jahren unterliegt die Hierarchie der Unterrichtsziele einem mehrfachen Wandel. In den sechziger Jahren liegt der Schwerpunkt auf dem Hörverstehen, das als passive Tätigkeit aufgefasst wird, nach 1970 auf der aktiven und kreativen Sprachfertigkeit.

Im audiolingualen Unterricht steht die Vermittlung von phonetischen und intonatorischen Aspekten, und besonders von morphosyntaktischen Strukturen im Vordergrund, wobei gleichzeitig auf Übersetzungen und metasprachliche Erläuterungen verzichtet wird. Im Anfangsunterricht wird der Wortschatz stark reduziert. Als nützliche Medien für die Darbietung von authentischen Sprachmustern und das Training im Hörverstehen und im korrekten mündlichen Ausdruck erweisen sich Tonbandgeräte im Klassenzimmer und Sprachlabors. Für den Deutschunterricht an Sekundarschulen werden aber keine Lehr- und Lernmaterialien, die ausschließlich audiolinguale Prinzipien verfolgen, geschrieben. Die audiovisuelle Methode hatte in Frankreich eine größere Anziehungskraft. Als Grundlage späterer Entwicklung audiovisueller Methoden in Frankreich gilt der 1958 erschienene erste Band des Lehrwerks *Voix et images de France.* Wie in der audiolingualen Methode ist der Dialog in der Zielsprache im Vordergrund. Der Einsatz von Ton und Bild eröffnet für den landeskundlichen Deutschunterricht andere Perspektiven. In den 70er Jahren werden wieder literarische Texte für den landes- und kulturkundlichen Unterricht wichtig. Der Deutschunterricht der 70er und 80er sowie der 90er Jahre wird audiovisuell genannt, obwohl das Bild und das Tonband nur zur Ergänzung und Belebung des Unterrichts empfohlen wurden, dazu kam es wegen Unsicherheiten in der Funktionsbestimmung des Bildes, sowie der Diskussionen um Umfang und Zeitpunkt des Einsatzes visueller Materialien.

In der didaktisch-methodischen Diskussion der 80er und 90er Jahre sind neben audiovisuellen Elementen, kommunikative, interaktive und kognitive Begriffe wie auch traditionelle Schwerpunkte der Grammatik und Übersetzung vertreten. Für den Zeitraum nach den 60er Jahren analysiert die Autorin sechs französische Lehrwerke für den Deutschunterricht, wobei sie den Inhalt, den Aufbau und die Konzeption behandelt. Trotz französischer Unterrichtstradition können sich in den späten 60er Jahren für den Deutschunterricht audiolinguale und audiovisuelle Methoden durchsetzen. Einen wichtigen Beitrag leistete dazu der erste Band des Lehrwerks *Die Deutschen* (1969). Bemerkenswert ist, dass die ministeriellen Richtlinien aus demselben Jahr die audiovisuelle Methode nicht vorschreiben. Dieses Lehrwerk setzt auch um 1970 entscheidende Maßstäbe für nachfolgende Lehrwerkkonzeptionen im Rahmen der Landes- und

Kulturkunde. Eine Reduktion landeskundlicher Inhalte finden wir in den Lehrwerken der 70er, 80er und 90er Jahre. In den Schulbüchern der 80er und 90er Jahre ist eine Hinwendung zu zeitgenössischen Kontexten zu bemerken, und die Berücksichtigung von alltagskulturellen Themen. Situationen werden behandelt, welche Kinder und Jugendliche erleben.

Für die Periode seit den 60er Jahren in England werden sieben englische Lehrwerke für den Deutschunterricht präsentiert. In den sechziger Jahren wird in England die *Comprehensive School* und das *Certificate of Secondary Education* eingeführt, was aber zu keiner Ausdehnung des Fremdsprachenunterrichts führt. In dieser Zeit fängt auch wieder eine Diskussion um Lehr- und Lernmethoden an, die beeinflusst wird durch die seit Ende der 50er Jahre im Unterricht benutzten technischen Hilfsmittel, wie das Tonbandgerät und Dia- und Filmprojektoren, und später das Sprachlabor. Denn bereits Mitte der 60er Jahre verwiesen Kritiker auf Mängel beim Einsatz neuer Technologien im Unterricht. Denn der Transfer erworbener Strukturen und die aktive Anwendung der Sprache in alternativen und lernerbezogenen Kontexten werden dabei vernachlässigt. Ende der 60er Jahre ist der zentrale Kritikpunkt der mechanische und bedeutungsleere Drill, ebenso wie die Schwierigkeit, geeignete Materialien für den Fortgeschrittenenunterricht und die Prüfungen nach diesen Methoden zu erstellen.

In den 80er Jahren zeichnet sich in England die Umsetzung kommunikativer und interaktiver Aspekte im schulischen Fremdsprachenunterricht ab. Schüler sollen zum Lernen einer Fremdsprache motiviert und ihre Neugier für andere Lebensweisen geweckt werden. Die Unterrichtspraxis, Lehrwerkkonzeption und Methodendiskussion werden auch in England durch die Entwicklung in den USA und in Frankreich beeinflusst. 1991 wird im Rahmen des *National Curriculum* der erste nationale Rahmenplan für den Fremdsprachenunterricht entworfen. Die Fertigkeiten des Hörverstehens und Sprechens, des Lesens und Schreibens werden in zehn Lernzielstufen vorgeschrieben. Zum Beispiel "*Listening*" umfasst im Anfangsunterricht das Verstehen von gesprochener Sprache sowie das Identifizieren von Wörtern in Listen und das Antworten darauf.

Seit den 60er Jahren geht es in der didaktischen Diskussion um die Integration von Unterrichtsmaterialien, die konventionelle Texte und Schulbücher ergänzen oder ersetzen, um Sprache im authentischen Kontext, die landeskundliche Fakten präsentiert und verstärkt anbietet. J.Broadbent präsentiert in *Modern Languages* ein Modell für den landeskundlichen Unterricht in drei Phasen: 1. das Aufzeigen von Ähnlichkeiten beider Kulturen; 2. die Reflexion präsentierter Bilder, die aus aktuellen Kontexten stammen; 3. kulturelle Differenzen sollen zur Auseinandersetzung mit individuellen Lebensweisen und Denkmustern der Menschen im fremden Land anregen. In den Prüfungen der 60er und 70er Jahre werden sprachliche Fertigkeiten und Fähigkeiten und zunehmend landeskundliche Aspekte geprüft. Das Hör- und Leseverstehen ist auch Bestandteil der Prüfungen der 70er und 80er Jahre.

Der Vergleich von Methoden, Ansätzen, der Behandlung der Landeskunde und von Zielen des Fremdsprachenunterrichts in beiden Ländern seit den 60er Jahren lässt erkennen, dass sich in diesem Zeitraum der Deutschunterricht in Frankreich von jenem in England wesentlich unterscheidet. Eine Annäherung gab es in den Lehrwerken der 50er und 60er Jahre und dann noch kurz bei der audiovisuellen und audiolingualen Methode, die aber in England in den 70er Jahren vollkommen aufgegeben wurde. In dieser Zeit erfolgt in Frankreich die Rückkehr zu Traditionen, während in England die Kommunikation auch wei-

terhin wichtig bleibt, sowohl in der Didaktik als auch in den Lehrwerken. An ausgewählten Beispielen und Textausschnitten zeigt die Autorin, wie sich das Deutschlandbild in den Schulbüchern für den DaF-Unterricht in Frankreich und England abhängig von nationalen Interessen gewandelt hat.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Deutschunterricht durch das Zusammenspiel nationaler Interessen, allgemeiner Ziele der Schule und spezifischer Ziele, Inhalte und Methoden des Fachs bestimmt ist. Wer sich über den DaF-Unterricht in den letzten 100 Jahren in Frankreich und England informieren und Näheres über die historische Entwicklung und die Methoden aus diesem Zeitraum erfahren möchte, findet in diesem Buch viele aufschlussreiche Daten, die auch zum Weiterforschen anregen. Dieses Buch ist ein wichtiger Beitrag im Rahmen des Vorhabens, zu einer gesamteuropäischen Übersicht der Entwicklung des Faches Deutsch als Fremdsprache zu gelangen.

OBJEKTIVITÄT UND SUBJEKTIVITÄT IM ERLEBTEN RAUM

Paul, Michel (Hg.): *Symbolik von Ort und Raum*, Peter Lang: Bern et al. 1997 (= Schriften zur Symbolforschung 11), 537 S.

Rita BRDAR-SZABÓ
(Loránd-Eötvös-Universität Budapest)

Vorliegender interdisziplinär orientierter Band wurde von Paul Michel im Namen der Schweizerischen Gesellschaft für Symbolforschung herausgegeben. Die meisten der hier versammelten Beiträge gehen auf ein Kolloquium der Gesellschaft zum erlebten Raum zurück und sind im weiteren Kontext vorangehender Tagungen einzuordnen, deren Ertrag in der Reihe »Schriften zur Symbolforschung« veröffentlicht wurde. Von besonderer Relevanz sind dabei die Themabände 8, 9 und 10: *Symbolik von Weg und Reise* (1992), *Die biologischen und kulturellen Wurzeln des Symbolgebrauchs beim Menschen* (1994) sowie *Symbolik des menschlichen Leibes* (1995). Der Band zur *Symbolik von Ort und Raum* enthält 23 Aufsätze, die aus der Perspektive verschiedener wissenschaflicher Disziplinen kaleidoskopartig diverse Aspekte des Themas beleuchten.

Bei der faszinierenden Vielfalt an Sichtweisen und Fokussierungen kommt dem Vorwort des Herausgebers die Aufgabe zu, eine alle Facetten des Gesamtwerkes umspannende Einführung in die Thematik zu bieten und den Untersuchungsgegenstand abzugrenzen. Es wird zuerst der negative Weg eingeschlagen, indem all das aufgezählt wird, was Raum in der Darstellung der Beiträger des Bandes nicht ist: Es geht dabei nicht um mathematischen oder physikalischen Raum, nicht um Raum als ontologische oder erkenntnistheoretische Kategorie, nicht um die Geschichte des Raumbegriffs und auch nicht ausdrücklich um die psychologischen Grundlagen der Raumrepräsentation in ihren phylo- und

ontogenetischen Dimensionen. Als Gegenstand des Buches wird nach Durchschreiten der via negativa der erlebte Raum bestimmt, dessen Gliederung in Regionen symbolische Bedeutung erlangen kann, wobei Raumerleben als psycho-physisch, sozial und kulturell geprägt angesehen wird. Besonders zu begrüßen ist das Bestreben, Raum in seiner Janusköpfigkeit einzufangen, d.h. in seiner Doppelaspektigkeit, einerseits als bereits vorgegebene und andererseits als durch das erlebende Subjekt konstruierte Entität.

Die Aufsätze des Bandes reihen sich aneinander wie Mosaiksteinchen unterschiedlicher Farbe und Größe und werden durch Titel und Vorwort zusammengehalten. Es lassen sich durchaus auch thematische Schwerpunkte und Gruppierungen erkennen, da sich jedoch verschiedene Klassifizierungssysteme anbieten, war allein schon aus praktischen Gründen eine Organisationsform vorzuziehen, in deren Rahmen die Beiträge entweder nach Titeln oder – wie in unserem Fall - nach Verfassernamen alphabetisch angeordnet sind. Mögliche Klassifizierungskriterien sind die Zuordnung zu bestimmten wissenschaftlichen Disziplinen, die genaue Art der als Ort und Raum analysierten Entitäten sowie der der jeweiligen Untersuchung zugrunde gelegte Begriffsapparat. Eine tentative Liste der im vorliegenden Sammelband vertretenen Fachgebiete umfasst folgende: Ästhetik, Anthropologie, Ethnologie, Ethnographie, Informatik, Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte, Kunstpsychotherapie, Linguistik, Literaturtheorie, Medienpsychologie und -soziologie, Musikwissenschaft, Philosophie, Religionswissenschaft und Theologie. Viele Beiträge sprengen den Rahmen einer strikten Zuordnung und spiegeln auch einzeln für sich betrachtet den interdisziplinären Charakter des Gesamtwerkes wider. Ein bedeutender Anteil – etwa zehn der insgesamt 23 Aufsätze – ist primär literaturwissenschaftlich orientiert, drei Beiträge sind der Analyse mystischer Literatur bzw. eines Raumsymbols in seinem Eingebettetsein in monotheistischen Religionen gewidmet, die anderen oben aufgezählten Disziplinen sind dafür jeweils durch einen Beitrag repräsentiert.

Als symbolträchtig werden im Band folgende Orte und Räume thematisiert: Berg, Baum, Brunnen, Insel, Meer, Teich und Wald als symbolische natürliche Räume im Märchen (K. Horn), Inseln als Stationen einer Irrfahrtentopographie (E. Graeser-Isele), Insel und Strand im allgemeinen sowie Hawaii als paradiesischer Ort (U. Ganz-Blättler/B. Scherer), Grenze und Weg (K. Horn), Heilige Orte in Palästina (P. Maraval), Wüste (S. Deeg/P. Michel/H. L. Goldschmidt), Burg am Beispiel der »Inneren Burg« der Teresa von Avila (R. Bossard), Garten (K. Horn), Höhle (Th. Honegger), Hütte, Haus, Schloss und Burg (K. Horn), Landschaftsgarten (M. Gamper), Schloss am Beispiel von Spencers *The Fairie Queene* (B. Straumann), Seelengehäuse und Teile davon wie z.B. Dach, Fenster, Scheidewand, Tür, Vorhang usw. im physiognomischen Diskurs (H.-G. von Arburg), Turm (M. Walter-Schneider), kreisförmige Gestalten, denen bei Naturvölkern vor allem aufgrund des Prinzips der Umzingelung magische Wirkung zugeschrieben wird (K. E. Müller) sowie verschiedene natürliche oder durch Arbeit errichtete Räume als Repräsentation für Mensch und Gott und ihre Begegnung als Dynamisierung des symbolischen Raumes (H. E. Keller). Diese Aufzählung enthält Bezeichnungen für prominente Landschaftsformen und Bauwerke, die symbolisch aufgeladen sind. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie kulturelle Modelle einer Sprach- bzw. Kulturgemeinschaft vergegenwärtigen und im jeweiligen aktuellen Kontext bestimmte Bestandteile des Modells fokussieren und/oder dieses durch neue Elemente ergänzen.

In einer anderen Gruppe von Beiträgen stehen nicht einzelne räumliche Entitäten im Mittelpunkt, sondern die von einer bestimmten Perspektive aus erfolgende Wahrnehmung des Raumes, seine Gliederung in bestimmte Bereiche sowie die zwischen diesen Teilräumen bestehenden Relationen und Proportionen. Folgende Perspektivierungen, Proportionen und Relationen werden im Band in jeweils eigenständigen Beiträgen auf ihr Symbolpotential hin abgetastet: Aspekte der optischen Raumerfassung am Beispiel von Jean Pauls *Titan* und *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (H. Birchler), Raum von vier Dimensionen bei Achim von Arnim (M. Andermatt), Lokalisierung und Situierung sprechender Köpfe – Körper natürlich einbegriffen – im Fernseh-Raum als Teilaspekt von Text-Bild-Relationen im Fernsehen (H. Burger) sowie Organisation des sozialen und natürlichen Raumes bei den australischen Aborigines im symbolisch-rituellen Komplex des Totemismus (J. Helbling).

Eine dritte Gruppe von Beiträgen umfasst Überblicksartikel zu Raum und Raumsymbolik als Untersuchungsgegenstand in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Es werden folgende Themen behandelt: die Darstellung »innerer Räume« im kunstpsychotherapeutischen Prozess (A. Andina-Kernen), Raumvorstellung in Musik und Musiktheorie (H. Meierhofer), die Symbolik des utopischen Ortes in Geschichte, Literatur, Philosophie, Politik und Theologie (N. Loacker), Exegese profaner Texte im Mittelalter am Beispiel der Auslegung der Symbolik des Vergilschen Orkus-Raumes durch Bernardus Silvestris (E. Tobler) sowie das Raum- und Wirklichkeitsverständnis in Virtual Reality, Cyberspace und Internet (L. Buchmüller). Im Aufsatz von H. Vater wird schließlich Raum als Untersuchungsgegenstand in der kognitiven Linguistik thematisiert, wobei diejenige Richtung bevorzugt wird, die in der Forschung als modularer Ansatz bekannt wurde, weil sie von der Annahme ausgeht, dass lexikalische Bedeutung und Konzeptualisierung auf zwei verschiedenen Repräsentationsebenen anzusetzen sind. Raumreferenz wird nach der Darlegung von Grundfragen der Referenz und Ereignisreferenz behandelt. In Anlehnung an die Unterscheidung von Positionierung, Direktionalisierung und Dimensionierung werden topologische, deiktische und intrinsische raumreferentielle Ausdrücke definiert und gegeneinander abgehoben.

Zum Begriffsapparat der einzelnen Untersuchungen des Bandes ist folgendes festzuhalten. Die meisten Beiträge enthalten keine begriffskritische Reflexion und gehen stillschweigend davon aus, dass hinsichtlich der Definition der jeweils bemühten Konzepte im allgemeinen Konsens herrscht, was sich in der analytischen Praxis darin spiegelt, dass man sich weitgehend auf Begriffe und Kategorien der klassischen Rhetorik und/oder der Hermeneutik stützt. Von zentraler Bedeutung für die Gesamtanlage des Buches sind die Begriffe Metapher, Metonymie, Allegorie und Symbol. Es ist dabei besonders hervorzuheben, dass in der überwiegenden Mehrheit der Beiträge nur jeweils ein Begriff aus der obigen Aufzählung erwähnt wird. Im folgenden sollen einige exemplarische Beispiele genannt werden. Anhand der optischen Raumerfassung bei Jean Paul werden von H. Bichler die um die Wörter »Panorama« und »Panoptikum« herum angelegten Metaphernkomplexe in ihrer literarischen Funktionalisierung betrachtet. Die »Information Superhighway«-Metapher wird von L. Buchmüller in ihrer Anwendung auf das Internet untersucht. Als Allegorie für Erinnerung und Gedächtnis wird in der von B. Straumann entwickelten Poetik des Raumes Almas Schloss aus Spencers *The Fairie Queene* gedeutet. Die allegorische Auslegung der Vergilschen Orkus-Architektur durch Bernardus Silvestris wird von E. Tobler dahingehend inter-

pretiert, dass der Raum und die durch die Objekte neugestalteten Raumdimensionen der Vergilschen Vorlage dem Kommentator im Laufe seiner Interpretationsarbeit abhanden gekommen sind, zumal er in seiner Exegese nur für die durch allegorische Deutung gewonnenen abstrakten Begriffe für Tugend und Laster ein Auge offen hat. Die Symbolik von Raumvorstellungen in Musik und Musiktheorie wird in H. Meierhofers Beitrag herausgearbeitet, wobei der leere Raum, die Wirkung von musikalischen Pausen, die »Schöpfung« des musikalischen Raumes, Klangräume und die Einteilung des Klangraumes durch Intervalle auf ihr Symbolpotential hin untersucht und anhand zahlreicher Beispiele erläutert werden. Symbolbildung in der Ontogenese und im Prozess des gestalterischen Schaffens wird von A. Andina-Kernen am Beispiel der durch Abbildungen reich dokumentierten Maltherapie einer depressiven und zeitweise suizidalen Patientin in einer klinik-internen Malgruppe dargestellt. Besonders interessant ist H.-G. von Arburgs im Rahmen der rhetorisch-hermeneutischen Tradition der Zeichentheorie angesiedelter Beitrag zur Darstellung des Raumes in physiognomischen Texten, zumal hier die für eine integrative Betrachtung von Metapher, Metonymie und Symbol bedeutsame These vertreten wird, dass »sich das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert von einer metaphorischen über eine metonymische auf eine symbolische Ebene verschiebt.« (S. 34). Damit werden erste Ansätze der integrativen Erfoschung verschiedener symbolverdächtiger Konzepte sichtbar.

»Das Thema ist so grenzenlos wie die Wüste selbst« (S. 159), schreiben Deeg, Michel und Goldschmidt in der Einleitung zu ihrem Aufsatz *Symbolik der Wüste*. Diese Feststellung lässt sich ohne weiteres auch auf Raum und Raumerleben im allgemeinen übertragen. Vollständigkeit bei der Erforschung des Themas ist selbstverständlich nicht zu erwarten und konnte auch nicht Ziel sein. Bei aller Bewunderung für die Fülle an interessanten Einsichten und methodischen Zugängen ist aber nicht zu übersehen, daß es zwischen den Beiträgen keine Querverweise gibt, die als Zeichen für Austausch unter den Autoren des Bandes gelten könnten. Die Beiträge muten – um beim Wüstenvergleich zu bleiben – wie Pflanzen an, die an sich wertvoll sind, als hoffnungsträchtige Lebenszeichen und als Oreintierungspunkte bedeutsam, eine aus gemeinsamer Quelle gespeiste Oase ist aber noch nicht in Sicht. Sie zu schaffen bleibt eine Herausforderung für die zukünftige Forschung. Dass weder Integration noch Ablehnung von Forschungsansätzen anderer Beiträger thematisiert wird, ist wohl nur teilweise dem breiten Spektrum der im Buch repräsentierten wissenschaftlichen Disziplinen zuzuschreiben. Es dürfte gar nicht so abwegig sein, das Symptom der fehlenden Querverweise dahingehend zu interpretieren, dass eine angemessene Vergleichbarkeit diverser Forschungsergebnisse im Bereich der Symbolik von Ort und Raum erst im Rahmen eines umfassenden explanativen Modells gewährleistet wäre. Die im Aufsatz von H. Vater weitgehend ausgeblendete holistische Richtung der kognitiven Linguistik hätte meines Erachtens gute Aussichten, die gemeinsame konzeptuelle Grundlage für die interdisziplinäre Erforschung der Raumsymbolik bereitzustellen, hat sie doch in der Metapher- und Metonymieforschung auch im Bereich der Anthropologie, Literaturanalyse, Rhetorik, Theologie und Wissenschaftsgeschichte bereits wichtige Vorarbeiten geleistet. Ich verweise hier nur auf Olaf Jäkel,[1] der am Beispiel von drei ab-

[1] Jäkel, Olaf: *Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geist-*

strakten Diskurs-Domänen (Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaftstheorie) die Allgegenwärtigkeit der Metapher überzeugend demonstriert und ihre kognitiven Funktionen anhand feinkörniger Analysen aufdeckt, sowie auf Boeve/Feyaerts,[2] deren Sammelband *Metaphor and God-talk* mehrere Aufsätze enthält, die die gegenseitige Befruchtung der kognitiven Linguistik und der apophatischen Theologie eindrucksvoll belegen. Besonders vielversprechend sind die dabei gewonnenen Einsichten in die gegenseitige Bedingtheit universaler und sprach- bzw. kulturspezifischer Aspekte der konzeptuellen Metapher und Metonymie. Es wäre vor diesem Hintergrund aufschlussreich, die Theorie und Forschungsmethodologie der kognitiven Semantik auch im Bereich weiterer wissenschaftlicher Disziplinen auf ihre Anwendbarkeit hin zu prüfen. Der Rezesentin bleibt nur noch die bescheidene Aufgabe, anderen Mut zuzusprechen, sich quer durch verschiedene Disziplinen zu lesen und sich dabei Anregungen für das eigene Fachgebiet nicht zu verschließen.

estätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft (= Duisburger Arbeiten zur Sprach- und Kulturwissenschaft 30), Frankfurt am Main et al. 1997.

[2] Boeve, Lieven, Kurt Feyaerts (eds.): *Metaphor and God-talk* (Religions and Discourse 2), Bern et al. 1999.