

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE  
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS



# STUDIA GERMANISTICA

Nr. 9/2011



Recenzní rada/

Rezensionsrat:

Mgr. Hana Bergerová, Dr. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)  
doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)  
Univ.-Prof. Dr. Peter Ernst (Universität Wien)  
Prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)  
Dr. Renate Fienhold (Universität Erfurt)  
Mgr. Eva Hrdinová, Ph.D. (Ostravská univerzita v Ostravě)  
Mgr. Ján Jambor, PhD. (Prešovská univerzita v Prešove)  
PhDr. Jaroslav Kovář, CSc. (Masarykova univerzita)  
Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder (Universität Wien)  
PhDr. Jiřina Malá, CSc. (Masarykova univerzita)  
Prof. PhDr. Zdeněk Masařík, DrSc. (Masarykova univerzita)  
Dr hab. Anna Mańko-Matysiak (Uniwersytet Wrocławski)  
Doc. PhDr. Karsten Rinas, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)  
Prof. Dr. Johannes Schwitalla (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)  
Doc. PhDr. František Štícha, CSc. (Ústav pro jazyk český AV ČR)  
Prof. Dr. Werner Wegstein (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)  
Mgr. Iveta Zlá, Ph.D. (Ostravská univerzita v Ostravě)

Vědecká redakce/

Wissenschaftliche Redaktion:

Dr. Horst Ehrhardt  
Prof. Dr. Mechthild Habermann  
Prof. Dr. hab. Marek Hałub  
Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc.  
Prof. Priv.-Doz. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.  
Prof. em. Dr. Dr. h. c. mult. Norbert Richard Wolf  
Doc. PhDr. Pavla Zajícová, Ph.D.

Výkonná redakce/

Verantwortliche Redakteure:

Prof. Priv.-Doz. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.  
Prof. em. Dr. Dr. h.c. mult. Norbert Richard Wolf

Technická redakce/

Technische Redaktion:

Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.  
Mgr. Tomáš Rucki

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

© Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011

**Reg. č. MK ČR E 18718**  
**ISSN 1803-408X**

**ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE  
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS**



**UNIVERSITAS  
OSTRAVIENSIS**  
Facultas Philosophica

# **STUDIA GERMANISTICA**

**Nr. 9/2011**



# Inhalt

## SPRACHWISSENSCHAFT:

Emotionen und sprachliche Feldstrukturen. Überlegungen zum Status, zu Außengrenzen und zur internen Struktur eines Feldes <i>Hana BERGEROVÁ</i> .....	5
Angst in der Jugendliteratur. Eine Fallstudie am Beispiel des Romans ‚Rotkäppchen muss weinen‘ <i>Eva CIEŠLAROVÁ</i> .....	21
Zur euphemisierenden Funktion der Phraseologismen im Bereich ‚Tod‘/‚sterben‘ im Deutschen und im Polnischen <i>Anna GONDEK – Joanna SZCZEK</i> .....	33
Die Filmrezension als ‚Fundgrube‘ für die Verbalisierung von Emotionen. Emotion Angst im Mittelpunkt <i>Jiřina MALÁ</i> .....	45
Zur Versprachlichung von Todesthematik und Trauer <i>Martin MOSTÝN</i> .....	55
Mittel der Ausdrucksverstärkung bei der Versprachlichung von Emotionen am Beispiel zeitgenössischer Dramentexte <i>Milan PIŠL</i> .....	71
Die funktional-semantischen Felder als Deskriptionsmodell der Sprache <i>Monika SCHÖNHERR</i> .....	85
Konstruktionen am Satzrand und Emotionalität. Dargestellt am Beispiel des Romans ‚Hordubal‘ von Karel Čapek <i>Alžběta SEDLÁKOVÁ</i> .....	95
Die emotionale Bedeutung der grünen Farbe in den Liedern der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘ <i>Miroslava TOMKOVÁ</i> .....	105
 <h2>LITERATURWISSENSCHAFT:</h2>	
‚WIR SIND SO wund‘. Nelly Sachs’ lakonisches Sprechen über die Folgen der Shoah <i>Jana HRDLÍČKOVÁ</i> .....	113

---

Hamlet oder Die lange Wartburg-Nacht nimmt kein Ende. Die westdeutsche Literaturlandschaft der Nachkriegs- und frühen Adenauer-Zeit aus der Sicht des Re-Emigranten Alfred Döblin <i>Miroslav URBANEC</i> .....	123
„Sagen Sie Stauffenberg, wenn Sie an ihn schreiben, daß ich viel an ihn denke.“ Kontakte Hugo von Hofmannsthals zu Wilhelm Schenk von Stauffenberg <i>Iveta ZLÁ</i> .....	131
 <i>DIDAKTIK:</i>	
Textkompetenz-Entwicklung im DaF-Unterricht. Eine Evaluation durch kreatives Schreiben <i>Detelina METZ – Georg SCHUPPENER</i> .....	137
 <i>BUCHBESPRECHUNGEN:</i>	
Kratochvílová, Iva/Wolf, Norbert Richard (Hrsg.): Kompendium Korpuslinguistik. Eine Bestandsaufnahme aus deutsch-tschechischer Perspektive <i>Vít DOVALIL</i> .....	149
Káňa, Tomáš/Peloušková, Hana et al.: Deutsch und Tschechisch im Vergleich II <i>Eva CIEŠLAROVÁ</i> .....	151
Stanovská, Sylvie/Kern, Manfred (Hrsg.): Altschechische Liebeslyrik. Texte, Übersetzungen und Kommentar <i>Vlastimil BROM</i> .....	153
Autorenverzeichnis .....	157

# Emotionen und sprachliche Feldstrukturen

## Überlegungen zum Status, zu Außengrenzen und zur internen Struktur eines Feldes

*Hana BERGEROVÁ*

### **Abstract**

Emotions and lexical fields. Reflections on the status, outer delimitation and internal structuring of one particular field

The contribution deals with a selected lexical field related to the emotion ‘anger’. It is treated from a German-Czech perspective and with respect to its underlying psychological aspects. It begins by investigating the nature of lexical fields, and explains the framework of the chosen field in terms of its content and form. On this basis the author tries to find an answer to the question whether this particular field can in fact be considered to be a lexical field. In conclusion the paper discusses the question of whether psychological findings on emotions generally, and on the emotion of ‘anger’ in particular, can be of help in establishing both an outer delimitation and an internal structuring of the field.

Key words:

emotions, lexical field, anger, contrastive linguistics

### **1. Einleitung**

Nach einer langen Phase der Vernachlässigung von Emotionen in der Sprachwissenschaft (s. hierfür Schwarz-Friesel 2007:7–12) belegen bibliographische Recherchen in den letzten Jahren einen erfreulichen Zuwachs von Publikationen, die sich dem Verhältnis von Sprache und Emotionen widmen (zu einschlägigen Veröffentlichungen mit Bezug auf Deutsch, das häufig mit anderen Sprachen kontrastiert wird, gehören bspw. Chen 2007, Folkersma 2010, Glaznieks 2011, Schuppener 2010 und weitere im Literaturverzeichnis genannte Studien). Auch in der tschechischen Germanistik mehren sich Arbeiten, die dieses Thema aus deutsch-tschechischer Perspektive beleuchten. Diese konzentrieren sich im Wesentlichen auf zwei der von Schwarz-Friesel (2007:12 f.) abgesteckten Forschungsfelder:

1. Sie untersuchen die Widerspiegelung der Konzeptualisierungen<sup>1</sup> von Emotionen in sprachlichen Ausdrucksformen aus intra- und interlingualer (deutsch-tschechischer) Sicht (vgl. bspw. Bergerová 2011; Ciešlarová 2010; Šichová 2010; Zemanová 2010);

---

<sup>1</sup> Unter Konzeptualisierungen werden hier mit Schwarz-Friesel (2007:10) geistige Vorstellungen der Sprachträger von Sachverhalten der Realität gemeint, d. h. die mentale Erfassung und Repräsentation im kulturell-kollektiven sowie individuellen Gedächtnisbesitz.

2. Sie erforschen ferner den Zusammenhang zwischen (ausgewählten) Emotionen und ihren (typischen) sprachlichen Manifestationen in bestimmten Texten bzw. Textsorten (vgl. bspw. die Studien von Ciešlarová 2011, Hrdinová 2010, 2011; Kaňovská/Křížková 2010; Kotůlková 2010; Malá 2010a, 2010b; Mostýn 2010; Pavlíčková 2010; Rykalová 2010; Vaňková 2010, 2011 oder den Sammelband von Vaňková/Wolf 2010).

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit einem ausgewählten lexikalischen Feld aus dem Bereich der Emotionen. Zunächst soll geklärt werden, was im Folgenden unter einem lexikalischen Feld verstanden wird. Im Anschluss daran werde ich das von mir untersuchte Feld unter inhaltlichem und formalem Gesichtspunkt beleuchten und mir die Frage stellen, ob es die Bezeichnung lexikalisches Feld verdient. Schließlich möchte ich darauf eingehen, ob emotionspsychologische Erkenntnisse über die Emotionen im Allgemeinen und die hier fokussierte Emotion Ärger im Besonderen dabei helfen können, das im Mittelpunkt stehende Feld zum einen nach außen abzugrenzen, d. h. von anderen verwandten Feldern abzugrenzen, und zum anderen intern zu strukturieren.

## 2. Was ist ein lexikalisches Feld?

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen spezielle paradigmatische Gruppierungen im Wortschatz. Manche Autoren unterscheiden hierbei zwischen Wortfeldern, die nur wortartige (einfache oder morphologisch komplexe) Elemente umfassen, und lexikalischen Feldern, die auch sog. Mehrwortlexeme/Phraseologismen beinhalten (vgl. insbes. Lutzeier 1995b:15 f., ferner Schindler 1993 und Hartmann 1998:130), und betrachten folglich Wortfelder als Sonderfälle der lexikalischen Felder. Im Folgenden werden alle sprachlichen Einheiten mit Bezug auf die Emotion Ärger unabhängig von ihrem morphologischen und syntaktischen Status berücksichtigt und die Bezeichnung lexikalisches Feld favorisiert.

Im Zusammenhang mit Felduntersuchungen wird für gewöhnlich auf die Definition von Coseriu (1978a:241) zurückgegriffen:

„Ein Wortfeld ist in struktureller Hinsicht ein lexikalisches Paradigma, das durch die Aufteilung eines lexikalischen Inhaltskontinuums unter verschiedene in der Sprache als Wörter gegebene Einheiten entsteht, die durch einfache inhaltsunterscheidende Züge in unmittelbarer Opposition zueinander stehen.“

Ein Feld setzt demzufolge eine formale und inhaltliche Klammer voraus. Auf der Formebene übernimmt ein verbaler Kontext (Substitutionsrahmen) mit einer Substitutionsstelle X, die durch untereinander alternative Möglichkeiten belegt wird, die Rahmenbildung eines Feldes: bspw. *der X Mann/zornige, wütende, wutschnaubende, aufgebrachte, ärgerliche, erboste...* Die mit X gekennzeichnete offene Stelle in dem vorgegebenen verbalen Kontext wird durch Ausdrücke aus dem konkreten lexikalischen Feld – in dem obigen Beispiel durch Adjektive für Ärgergefühle – belegt, die in unmittelbarer Opposition zueinander stehen. Da die Bestimmung der Position jedes Feldelements in Auseinandersetzung mit anderen Feldelementen geschieht, müssen diese in engster paradigmatischer Beziehung zueinander stehen und folglich – wie in dem obigen Beispiel – derselben Wortart angehören.

Auf der Inhaltsebene müssen die Elemente eines lexikalischen Feldes untereinander semantisch ähnlich sein: Das in der obigen Definition erwähnte „Inhaltskontinuum“ bezieht sich auf den archilexematischen Inhalt des Feldes, ohne das ein entsprechendes Archilexem in der jeweiligen Sprache tatsächlich realisiert sein muss. In solchen Fällen wird dann vom Archilexem gesprochen. Jedes Paradigma ist in sich weiter inhaltlich gegliedert – entsprechend seinen „Dimensionen“, d. h. semantischen Gliederungsgesichtspunkten (vgl. Geckeler 1993:15). Es sei durch zwei Beispiele verdeutlicht: Geckeler (ebenda) führt aus dem Wortfeld der Verwandtschaftsbezeichnungen im



Französischen die Dimensionen Generation, Geschlecht und Lateralität an, in Lutzeier (1995b:18 f.) findet sich die Unterscheidung in stehendes versus fließendes Gewässer (d. h. *See, Teich, Tümpel...* versus *Bach, Fluss, Strom...*) in dem Paradigma mit dem Archilexem *Gewässer*.

### 3. Zum untersuchten Feld

#### 3.1 Zur Entstehung des untersuchten Korpus: der inhaltliche Rahmen

Die Klammer auf der Inhaltsebene – das Archisemem – bildet in unserem Falle der Bezug zu der Emotion Ärger. Diese Emotion wird verschieden bezeichnet: als Ärger (vgl. Glaznieks 2011), Wut (vgl. Folkersma 2010) oder Zorn (vgl. Zemanová 2010; Gondek 2009 verwendet die Bezeichnungen Wut und Zorn nebeneinander, wobei einiges daraufhin deutet, dass sie Wut und Zorn als zwei unterschiedliche Emotionen und nicht als verschiedene Ausprägungen einer und derselben Emotionen betrachtet, s. S. 441). Es scheint, als würde sich in der psychologischen Literatur Ärger durchsetzen (vgl. Mees 1992b, Hodapp/Schwenkmezger 1993, Weber 1994, Immenroth/Joest 2004, Equit 2007 und auch die Ausführungen von Durst 2001:129). Ich schließe mich diesem Trend an, benutze das Wort *Ärger* als Oberbegriff und betrachte die Bezeichnungen Wut, Zorn bzw. Unmut als lexikalisch unterscheidbare Ärger-Varianten, die sich insbesondere hinsichtlich der mit ihnen ausgedrückten Intensität des fraglichen Emotionstyps unterscheiden.<sup>2</sup>

Als Korpusquelle diente mir im Deutschen neben Dornseiff (2004) der Duden 11: Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten (2008), Schemann (1991), Duden 8: Das Synonymwörterbuch (2007) sowie das Kollokationswörterbuch von Quasthoff (2010). Das auf diese Weise entstandene Korpus wurde zusätzlich noch mit den Untersuchungskorpora in anderen einschlägigen Publikationen abgeglichen (vgl. Chen 2007, Folkersma 2010, Gondek 2009, Zemanová 2010). Das tschechische Korpus habe ich aus dem Thesaurus der tschechischen Sprache von Klégr (2007) sowie aus dem Wörterbuch der tschechischen Phraseologie und Idiomatik (zwei Bände zu verbalen Ausdrücken) von Čermák et al. (1994) ermittelt. Eine Fundgrube stellt auch der Beitrag von Zemanová (2010) dar.

In der Phase des Sammelns spielte des Öfteren die Intuition eine Rolle. Dies ist in der Linguistik zweifelsohne legitim. Andererseits ist Lutzeier (1995a:103) zuzustimmen, dass Intuition „eher als ein heuristisches Steuerinstrument“ zu betrachten ist. Für weitere auf der Intuition basierende Entscheidungen gilt jedoch, dass sie „möglichst durch eigentliche linguistische Kriterien abgesichert werden“ müssen (ebenda). Bald zeigte sich, dass das auf intuitiver Basis zusammengestellte Korpus ziemlich unüberschaubare Ausmaße annimmt und dass deswegen dringend nach Kriterien gesucht werden muss, um es auf ein vernünftiges Maß zu reduzieren. Bei näherer Betrachtung fiel auf, dass die einzelnen lexikalischen Einheiten die fokussierte Emotion auf unterschiedliche Art und Weise versprachlichen. Es zeichnete sich beispielsweise ab, dass das Korpus einerseits absolut überzeugende, prototypische Vertreter dieses Feldes beinhaltet (bspw. *jmdm. platzt der Kragen, hochgehen*; tsch. *hnout někomu žlučí, vytočit někoho, vypěnit*), andererseits aber auch solche Lexeme umfasst, die zwar offensichtlich mit Ärger etwas zu tun haben, aber doch nicht auf eine so prototypische Art und Weise wie die obigen Beispiele (bspw. *jmdm. den Kopf waschen, bei jmdm. ins Fettnäpfchen treten*; tsch. *lézt někomu na nervy, prudit, sprdnout někoho [na tři doby], spustit na někoho bandurskou*). Diese Erkenntnis ist nicht neu: Es ist hinlänglich bekannt, dass Felder radiale Kategorien mit unscharfen Rändern darstellen und dass sie sich mit anderen Feldern an den Rändern überlappen (vgl. Coseriu 1978b:264f.). Es ist zudem Dobrovol'skij (1995:103) beizupflichten, dass ein Feld eine relative Größe darstellt, dessen Grenzen je nach Zielsetzung von Linguisten gezogen werden (für Überlegungen zu Außengrenzen des Feldes vgl. Abschnitt 5).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu bspw. die Erklärungen der Begriffe Ärger, Wut und Zorn im Brockhaus-Lexikon Psychologie (2009:53f., 693, 699).

### 3.2 Zum formalen Rahmen des Feldes

Ich möchte mich im Folgenden nur auf verbale Ausdrücke konzentrieren, d. h. einerseits auf (häufig metaphorisch gebrauchte) Verben wie *sich aufregen*, *sich entrüsten*, *grollen*, *wüten*, *hochgehen*, *rotsehen* oder *explodieren*; tsch. *vztekát se*, *hněvat se*, *vyletět*, *vypěnit* und andererseits auf lexikalisierte verbale Mehrwortlexeme wie *jmdm. platzt der Kragen*, *an die Decke gehen*, *jmdm. geht der Hut hoch* oder *sich schwarz ärgern*; tsch. *hnout někomu žlučí*, *rozžhavit někoho do běla*, *vidět rudě*, die ebenfalls oft im übertragenen Sinne verwendet werden. Das verbale Feld erweist sich im Vergleich zu dem entsprechenden adjektivischen<sup>3</sup> und substantivischen<sup>4</sup> Feld als besonders ertragreich. Der Grund hierfür ist in der Fülle von verbalen Phraseologismen – (metaphorischen) Idiomen und Kollokationen<sup>5</sup> – zu suchen, die verschiedene Aspekte des frames/scripts „Ärger“ versprachlichen (Entstehung, Steigerung bzw. Abklingen der Emotion, verschiedene Formen des Umgangs mit ihr usw.). Bei näherer Betrachtung könnte man interessante Einblicke in das Zusammenspiel phraseologischer Wortverbindungen und wortartiger Elemente gewinnen (vgl. hierzu Schindler 1993, Hartmann 1998). Dies ist jedoch nicht das Ziel des vorliegenden Beitrags.

Die Zugehörigkeit einzelner Lexeme zu unterschiedlichen Varietäten wird nicht beachtet, weil sie für die Zwecke der Untersuchung nicht relevant ist, d. h. es werden sowohl standardsprachliche als auch stilistisch markierte Lexeme einbezogen.

Aus dem soeben Gesagten ergibt sich folglich, dass es sich bei dem gesuchten verbalen Kontext<sup>6</sup> um Satzkonstruktionen vom folgenden Typ handeln wird:

#### Verbaler Kontext 1

Emotionsträger (nennen wir ihn Anton) *X* (reagiert emotional auf ein Ereignis oder eine Situation, das/die von ihm subjektiv als unzutraglich oder hinderlich betrachtet wird)<sup>7</sup>/*ärger sich*, *wütet*, *tobt*, *platzt [fast] vor Wut*, *geht in die Luft*, *lässt seiner Wut freien Lauf*, *schluckt die Wut hinunter*, *macht seinem Unmut Luft*, *frisst den Zorn in sich hinein*, *könnte sich in den Hintern beißen* usw. oder entsprechend in Tschechisch: *Anton se rozzuřil*, *rozčílil*, *dopálil*, *rozčertil*, *zlobil*, *vybuchl*, *by si nejraději nakopal do zadku* u. a.).

Ausdrücke, die die Stelle *X* belegen können, sind ein- oder zweiwertige Verben bzw. verbale Phraseologismen, deren Subjektstelle von dem Emotionsträger besetzt ist. Das Objekt – falls vorhanden – wird durch ein substantivisches Gefühlswort gebildet: bspw. *etw. <Ärger, Empörung, Kummer, Unmut> Luft machen*,<sup>8</sup> hier logischerweise mit Bezug zu der Emotion Ärger.

Einen Subtyp dieses verbalen Kontextes stellen verbale Phraseologismen vom Typ *jmdm. platzt der Kragen* dar. Auch diese passen in den obigen verbalen Kontext hinein, allerdings ist in solchen Fällen der Emotionsträger nicht das Subjekt des Satzes. Es handelt sich um verbale Phraseologismen, deren interne Struktur Subjekt und finites Verb (bspw. *der Kragen + platzt*) umfasst und jeweils um eine Leerstelle (Dativ oder Präpositionalobjekt, Attribut) erweitert ist. Das Subjekt ist ein fester, nicht variabler Teil des Phraseologismus und gehört somit zu seiner inneren Valenz. Der Emotionsträger (Anton) tritt als Besetzung der Leerstelle im Satz auf, also als zur externen Valenz des Phraseologismus gehörendes Dativ-/Präpositionalobjekt (bzw. -ergänzung) oder Attribut (ggf. vertreten durch ein Possessivpronomen). Burger (2010:39 f.) zählt solche Konstruktionen zu sog. festen Phrasen. Fleischer (1997:99–102) bezeichnet sie als festgeprägte prädikative Konstruktionen.

<sup>3</sup> Duden 8 (2007) listet unter dem Stichwort *ärgerlich* 32, unter *wütend* und *zornig* jeweils 40 Synonyme auf.

<sup>4</sup> Duden 8 (2007) führt unter dem Stichwort *Ärger* (in der hier gemeinten Lesart von seinen zwei Bedeutungen) 23, unter *Unmut* 22, unter *Wut* und *Zorn* jeweils 26 Synonyme an.

<sup>5</sup> Näheres zur phraseologischen Terminologie s. Burger (2010:33–58).

<sup>6</sup> Für Erklärungen zu solchen Paradigmen s. bspw. Lutzeier (1995b:17–19) und Schindler (1993:89–92).

<sup>7</sup> Vgl. hierfür die Erklärung zu Ärger im Brockhaus-Lexikon Psychologie (2009:53): „Emotionale Reaktion auf ein Ereignis oder eine Situation, die subjektiv als unzutraglich oder hinderlich betrachtet wird.“

<sup>8</sup> Spitze Klammern werden hier im Sinne von Hessky/Ettinger (1997:XXXII) und in Anlehnung an sie zur Kennzeichnung morphologischer, syntaktischer, semantischer und klassenmatischer Restriktionen verwendet. Eckige Klammern stehen für fakultative Bestandteile eines Phraseologismus, wogegen runde Klammern fakultative Aktanten anzeigen.

Folgerichtig müsste man einen solchen verbalen Kontext als Variante des erstgenannten betrachten und als verbalen Kontext 1a bezeichnen.

### Verbaler Kontext 1a

- (1) *Anton*<sub>Dativ</sub> *platzte der Kragen.*
- (2) *[Mit] Anton gehen die Nerven durch.*
- (3) *Bei Anton brennt die Sicherung durch.*
- (4) *Bei Anton ist gleich Feuer unterm Dach.*
- (5) *Anton*<sub>Dativ</sub> *geht das Messer in der Tasche auf, wenn...*
- (6) *Antons/Seine Wut ist verraucht.*

Beispiel (6) unterscheidet sich jedoch von den anderen, denn das Subjekt (*Wut*) ist kein fester, nicht variabler Bestandteil der Wortverbindung.<sup>9</sup> Es handelt sich zudem um kein Idiom wie in (1) bis (5), sondern es ist vielmehr eine Kollokation, bei der der Bezug zu der hier fokussierten Emotion nicht durch das Verb gewährleistet ist, sondern durch das Substantiv als Subjekt. Der Emotionsträger ist – falls überhaupt – in attributiver Stellung im Satz vertreten.

Der entsprechende verbale Kontext, der hier mit 2 nummeriert werden müsste, könnte wie folgt aussehen.

### Verbaler Kontext 2

Substantivisches Gefühlswort (*Unmut, Ärger, Wut, Zorn* u. a.), ggf. attribuiert *X/staut sich auf, wächst, verraucht, verfliegt, entlädt sich* usw.

- (7) Der Unmut wächst.
- (8) Antons/Sein Unmut wächst.

In solchen Fällen wird eine Situation voller emotional geladener, angespannter, gereizter Stimmung verbal ausgedrückt. Das syntaktische Subjekt solcher Sätze wird meist durch ein Gefühlswort oder einen entsprechenden metaphorischen Ausdruck wie in dem Idiom *die Wogen gehen hoch* versprachlicht. Im Tschechischen finden sich hierfür bspw. *vztek pomine/vyprchá/utiší se*.

Die Analyse des Korpus führte noch zu einer weiteren Erkenntnis. Zahlreiche von mir als prototypisch erachtete Lexeme passten in keinen der oben genannten verbalen Kontexte hinein. Dies trifft u. a. für *jmdn. auf die Palme bringen* oder *jmdn. verärgern* zu. Es handelt sich hierbei um zweiwertige Verben bzw. verbale Phraseologismen mit zwei externen Valenzen, in denen die Ursache des Ärgers (eine Person, ein Gegenstand, ein Sachverhalt) als Subjekt auftritt und der Emotionsträger die Stelle eines Dativ-, Akkusativ oder Präpositionalobjekts (bzw. -ergänzung) besetzt. Ein solcher verbaler Kontext Nummer 3 könnte folgendermaßen dargestellt werden.

### Verbaler Kontext 3

Eine Person (die im Folgenden Berta genannt wird)/ein Gegenstand/ein Sachverhalt *X* (verursacht eine emotionale Reaktion des Emotionsträgers; in der Regel durch eine Handlung, die dieser subjektiv als unzutraglich oder hinderlich betrachtet)/*verärgert, erzürnt, vergrault, wurmt*<sup>10</sup> ... Anton (Emotionsträger).

- (9) *Berta/das Verbot verärgert Anton*<sub>Akkusativ</sub>.
- (10) *Berta/das Verbot regt Anton*<sub>Akkusativ</sub> *auf.*
- (11) *Berta/das Verbot bringt Anton*<sub>Akkusativ</sub> *auf die Palme.*

<sup>9</sup> Vgl. hierzu den Eintrag im Langenscheidt e-Großwörterbuch DaF (2008, weiter nur LeGDaF): **ver·rau·chen**; *verrauchte, ist verraucht*; *[Vi] etwas verraucht* ‚etwas verschwindet allmählich‘ <meist Ärger, jemandes Wut, jemandes Zorn>.

<sup>10</sup> Klassematische Restriktionen beim Subjekt werden hier zunächst nicht beachtet. So lässt bspw. *wurmen* als Subjekt keine Person, sondern nur ein Abstraktum zu (die Kritik, der Streit, der Vorwurf, die Niederlage wurmt Anton).

- (12) *Berta/das Verbot ist Anton<sub>Dativ</sub> ein Dorn im Auge.*  
(13) *Berta/das Verbot wirkt auf Anton wie ein rotes Tuch.*

Vgl. im Tschechischen *Berta rozčilila, rozhněvala, namíchla, pobouřila Antona, dohnala ho k živosti, hnula mu žlučí, rozžhavila ho do běla* oder *ten zákaz Antona rozčilil, rozhněval, namíchl, pobouřil, hnul Antonovi žlučí, leží Antonovi v žaludku* usw.

Fassen wir zusammen:

Die Untersuchung zeigte, dass verbale Ausdrücke mit Bezug auf die Emotion Ärger verschiedenen verbalen Kontexten im luteizerschen Sinne zugeordnet werden können. Trotz der bei einem großen Teil von ihnen gegebenen Zugehörigkeit zu der gleichen Wortart Verb (bzw. als Sonderfall zu verbalen Phraseologismen) und trotz des alle Elemente verbindenden inhaltlichen Zusammenhangs stellt der durch sie abgebildete Wortschatzsektor vielmehr einen thematischen Rahmen dar, sodass man eher von einem semantischen Feld oder Frame als von einem lexikalischen Feld sprechen kann.<sup>11</sup> Frames organisieren bekanntlich

„das stereotype Wissen über Arten von Gegenständen, Ereignisstrukturen, Themen oder Situationen und auch das Wissen über typische sprachliche Mittel, mit denen man sich über entsprechende Gegenstände, Ereignisstrukturen, Themen oder Situationen verständigen kann.“ (Gloning 2002:733)

Gloning (ebenda) hebt ferner hervor, dass innerhalb der Frames Untergruppen erkennbar sind, die wortfeldähnliche Strukturen aufweisen (in unserem Falle müsste man über Strukturen sprechen, die lexikalischen Feldern ähneln oder solche Felder sind).

#### **4. Versuch der Ein- und Abgrenzung sowie der internen Strukturierung des untersuchten Feldes mithilfe emotionspsychologischer Aspekte**

Im Interesse einer notwendigen Reduzierung des ursprünglichen Korpus wurde nach intersubjektiv akzeptierbaren Kriterien gesucht, um die Frage beantworten zu können, welche lexikalischen Elemente in dem Feld – das ich nun nicht mehr als lexikalisches, sondern als semantisches Feld bezeichnen möchte – beibehalten und welche ausgesondert werden. Die Auffindung der Außengrenzen stellt eine jeder Felduntersuchung inhärente Schwierigkeit dar. Um dieses Problem zu lösen, fasste ich zunächst emotionspsychologische Aspekte ins Auge, die im Folgenden vorgestellt und diskutiert werden.

Der Psychologe Mees (1992b) spricht bezeichnenderweise von der hier fokussierten Emotion meist im Plural und unterscheidet „zwischen den eigentlichen Ärger-Emotionen (wie Ärger, Wut u. a.), den ‚Vorwurfs-Emotionen (wie Entrüstung und Empörung)‘, der ‚Selbstärger-Emotion‘ sowie weiteren ‚verwandten‘ Emotionen“ (Mees 1992b:30). Alle genannten Emotionen zählt er zu der „Familie“ der Ärger-Emotionen (vgl. 1992b:62 f.).

Charakteristisch für alle diese Emotionen ist die Unzufriedenheit mit einem unerwünschten Ereignis aufgrund des tadelnswerten Tuns oder Lassens eines anderen oder – als Spezialfall – der eigenen Person. Es erscheint logisch, sich aus der weit verzweigten Familie der Ärger-Emotionen auf die Bezeichnungen der „eigentlichen“ Ärgeremotionen und des Selbstärgers zu konzentrieren. Unberücksichtigt bleiben folglich Lexeme, die auf sog. Leid-Emotionen und die Enttäuschung Bezug nehmen, diese spielen gewissermaßen die „Eltern-Rolle“. Ausgegrenzt werden erwartungsgemäß auch Bezeichnungen für die „Geschwister-Emotionen“ wie Neid und Eifersucht (*jmdm. nicht die Butter auf dem Brot gönnen, jmdm. nicht das Weiße im Auge gönnen*; tsch. *závidět někomu nos mezi očima*), in denen Ärger ebenfalls eine Komponente darstellen kann. Die meisten Schwierigkeiten

<sup>11</sup> Zemanová (2010) scheint zwischen lexikalischem und semantischem Feld nicht zu trennen, weil sie in ihrem Aufsatz beide Ausdrücke abwechselnd verwendet.

bereiten die „Nachkommen“ des Ärgers, besser gesagt deren lexikalisierte Bezeichnungen. Mees (1992b: 62f.) nennt als Beispiele für Emotionen, „die empirisch häufig aus Ärger oder Zorn ‚entspringen‘“ die „Abneigungs-“ und „Geringschätzungsemotionen“ (*jmdn./etw. ignorieren, jmdn./etw. übersehen, an jmdm./etw. kein gutes Haar lassen, jmdn. links liegen lassen, jmdm. die kalte Schulter zeigen, jmdn. wie Luft behandeln*; tsch. *přehlížet někoho [jako širé lány], kašlat na někoho, ignorovat někoho, obracet se k někomu zády*). Solche Ausdrücke werden hier ausgesondert, weil sie nicht unbedingt aus der hier behandelten Emotion entspringen müssen und weil deren Bedeutung folglich nicht primär diese Emotion fokussiert. Als „Nachkommen“ der untersuchten Emotion können in gewisser Weise jedoch auch die ärgertypischen Begleit- und insbesondere Folgehandlungen betrachtet werden, die unter 4.5 zur Sprache kommen. An dieser Stelle war es besonders schwierig, die Außengrenzen des semantischen Feldes ÄRGER abzustecken (s. die Diskussion der Auswahlkriterien unter 5).

Ich lehne mich ferner an die in der Emotionspsychologie weithin akzeptierte Vorstellung an, dass Emotionen mehrdimensionale Syndromkategorien darstellen (vgl. Schwarz-Friesel 2007:55, Weber 1994:13), die aus mehreren Komponenten bestehen. Die Anzahl der Komponenten wird unterschiedlich behandelt.<sup>12</sup> Ich gehe im Folgenden in Anlehnung an Weber (ebenda) von fünf Komponenten aus: der physiologischen, expressiven, kognitiven, motivational-aktionalen und subjektiv-erlebnisbezogenen. Anhand dessen habe ich untersucht, ob die einzelnen Komponenten in meinem Korpus versprachlicht werden und wie dies geschieht bzw. ob sich daraus eventuell ein weiteres Kriterium für die Bestimmung der Außengrenzen einerseits und für die interne Strukturierung des untersuchten Feldes andererseits ergeben könnte.

Die Korpusanalyse ergab, dass alle oben genannten Emotionskomponenten – wenn auch im unterschiedlichen Ausmaß – ihren sprachlichen Niederschlag finden, wobei des Öfteren eine Überschneidung der Komponenten zu beobachten ist. Ich habe mich nachfolgend für eine darauf basierende Ausdifferenzierung des Feldes entschieden, die ich nun skizzieren möchte.

#### 4.1 Physiologische Komponente

In die Untersuchung einbezogen werden naturgemäß Ausdrücke, die körperliche Ärger-Symptome bezeichnen. Diese sind teilweise (mehr oder weniger) reell beobachtbar (*jmdm. steigt das Blut schnell/rasch/leicht in den Kopf, rot anlaufen, einen dicken Hals haben/bekommen/kriegen*; tsch. *zesinat/zrudnout vzteky, trást se hněvem/vzteky/zlostí*), teilweise weisen sie imaginären, auf metaphorischer Übertragung beruhenden Charakter auf (*jmdm. kommt die Galle hoch, sich schwarz/grün und gelb/grün und blau ärgern*;<sup>13</sup> tsch. *hnout někomu žlučí, někomu rupnou nervy*). Bei einem Teil solcher Ausdrücke ist eine Überschneidung zwischen den von anderen Personen beobachtbaren körperlichen Reaktionen des Verärgerten und seinem subjektiven Empfinden (s. subjektiv-erlebnisbezogene Komponente) oder festzustellen.

#### 4.2 Subjektiv-erlebnisbezogene Komponente

Außer Frage steht ebenfalls die Einbeziehung solcher lexikalischer Einheiten, die das subjektive Erleben des Ärgers (Gefühl von Hyperaktivität, motorischer Unruhe, Muskelanspannung sowie von Kontrollverlust, Herzklopfen, Wärme) zum Ausdruck bringen. Diese sind häufig metaphorisch: *vor Ärger [fast] bersten, vor Ärger [fast] platzen, vor Wut kochen, an die Decke gehen, auf achtzig/neunzig/hundert/hundertzehn kommen, auf neunundneunzig sein, außer sich [vor Wut/Zorn] sein,*

<sup>12</sup> Der Brockhaus Psychologie (2009:133) führt zum Beispiel drei Ebenen (Komponenten) der Emotionen an: die subjektive, psychophysiologische und die Verhaltensebene.

<sup>13</sup> Das Tschechische weist ebenfalls eine Reihe von Verben auf, die Veränderung der Gesichtsfarbe reflektieren. Die Farbe Rot steht dem reell Beobachtbaren mit Sicherheit am nächsten. In beiden Sprachen ist ferner das Blau-, Bleich-, Gelb- und Grünwerden vor Ärger/Wut/Zorn lexikalisiert. Das Deutsche wartet, wie wir oben gesehen haben, ebenfalls mit der Farbe Schwarz auf, wogegen man im Tschechischen vor Ärger/Wut/Zorn auch violett werden kann (vgl. Zemanová 2010:96).

*sich [vor Wut/Zorn] nicht mehr kennen, die Wut in sich hineinfressen, die Wut hinunterschlucken vs. seiner Wut Luft machen, [über]schäumen vor Wut, Dampf ablassen; tsch. mít tmu před očima, vidět rudě, vzkypět hněvem, vzplanout hněvem, moct puknout zlostí, dohřát se, dopálit se, polykat hněv, být vzteky bez sebe.*

### 4.3 Expressive Komponente

Untersucht werden ebenfalls Ausdrücke, welche auf die ärgertypische Gestik und Mimik bzw. Motorik, auf die Körperhaltung, Stimme und Sprache Bezug nehmen: *die Stirn runzeln, fauchen, wüten wie ein/die Berserker* tsch. *svraštit čelo, zachmuřit se, zakabonit se, probodávat někoho/probodnout někoho/zabodávat se do někoho očima/pohledem, řádit jako pominutý*. In manchen Fällen handelt es sich nicht um tatsächlich durchgeführte Handlungen: *sich die Haare ausraufen können, mit den Zähnen knirschen*, tsch. *rvát si vlasy, skřipat zubama, zatínat zuby, práskat fousama, zvednout někoho ze židle, nadzvednout někoho*.

### 4.4 Kognitive Komponente

Des Weiteren wird solchen lexikalischen Einheiten Beachtung geschenkt, welche die kognitive Komponente versprachlichen. Dieser liegt einerseits die Bewertung zugrunde, dass irgendetwas den eigenen Bedürfnissen und Motiven zuwiderläuft, und andererseits das Urteil, dass an diesem Zustand in der Regel ein anderer Mensch schuld ist, der mit seinem Verhalten gegen Standards und Normen verstößt (vgl. Weber 1994:34). Einen Sonderfall stellt der Selbstärger dar. Bei einer Reihe von Lexemen impliziert das kognitive Urteil, d. h. die Unzufriedenheit mit dem Tun/Lassen einer anderen oder der eigenen Person, die Bereitschaft zum aggressiven Handeln, sodass sich Überschneidungen mit der motivational-aktionalen Komponente (s. 3.5) ergeben. Vgl. die Beispiele: *sich (über jmdn./etw.) erzürnen, Anstoß nehmen an etw., jmdm. ins Gesicht springen [wollen], jmdn. in der Luft zerreißen können, jmdm. [am liebsten] die Augen auskratzen [mögen], jmdn. an die Wand klatschen können, aber auch sich [vor Wut, Ärger] in den Hintern beißen können; tsch. nakrknout se, rozhořit se, být někomu proti srsti, někdo by si nejraději nakopal do zadku*.

### 4.5 Motivational-aktionale Komponente

Die meisten Probleme bereitete mir die Auswahlentscheidung bei Lexemen, die gewisse ärgertypische Handlungen bezeichnen (für die Diskussion s. Abschnitt 5). Gemeint sind Handlungen der verärgerten Person, die diese Emotion begleiten oder ihr folgen und somit unter die motivational-aktionale Komponente fallen. Als typische Begleit- oder Folgehandlungen des Ärgers werden gemeinhin Drohen, Sich-Beschweren, Schimpfen, Sich-Rächen, Tadeln und Sich-Wehren betrachtet (vgl. Mees 1992b:30). Häufig geht mit der fokussierten Emotion die Bereitschaft zum aggressiven Handeln einher. Als Folgehandlung des Ärgers kann auch das Beleidigt- oder Gekränktheit-Sein betrachtet werden (*trotzen, schmollen, in der Schmollecke sitzen, die beleidigte/gekränkte Leberwurst spielen; tsch. trucovat, urazit se, namíchnout se*). Diese Handlungen könnten – der Familien-Metaphorik von Mees folgend (s. o.) – als die „Kinder“ des Ärgers betrachtet werden.

Die obigen Beispiele beziehen sich alle auf Reaktionen bzw. Handlungen der verärgerten Person. Das Korpus umfasst außerdem solche Lexeme, die Handlungen anderer Personen (diese treten im Satz als Subjekt auf, wogegen der Verärgerte dann als Objekt erscheint) bzw. Vorgänge bezeichnen, welche das Entstehen von Ärger herbeiführen, sodass man diese als Urheber des Ärgers bezeichnen könnte. Es handelt sich bspw. um kränkende oder beleidigende Handlungen als Ursache für Ärger (vgl. *jmdm. auf den Schlips treten, bei jmdm. (mit etw.) ins Fettnäpfchen treten*) oder um andere Handlungen wie *jmdn. auf die Palme, in Fahrt oder zur Weißglut bringen, jmdn. erzürnen* usw.; tsch. *popíchnout někoho, dráždit někoho, dohnat někoho k zuřivosti, pít někomu krev, dělat někomu naschvály, šlápnout někomu na kuř oko*).

Schnell zeichnete sich ab, dass sich eben in dieser Gruppe, die Lexeme zur Bezeichnung von ärgerauslösenden Ursachen sowie typischen Begleit- und Folgehandlungen des Ärgers umfasst, die meisten (wenn auch oft nicht unumstrittenen) Streich-Kandidaten befinden (Näheres dazu im Abschnitt 5.5). Die Entscheidung fiel nicht immer leicht, denn das Empfinden der untersuchten Emotion wird oft von einer Handlung unmittelbar begleitet und das Zusammenspiel beider spiegelt sich auch in der Bedeutungsstruktur der lexikalisierten Bezeichnungen wieder, was eine klare Entscheidung erschwert. Ich bin mir deshalb über die bis zu einem gewissen Maße unvermeidbare Subjektivität meiner Entscheidungen im Klaren.<sup>14</sup> Im folgenden Abschnitt sollen die einzelnen Auswahlkriterien beleuchtet werden.

## 5. Diskussion der Kriterien für das Auswahlverfahren

In der folgenden Auflistung der Auswahlkriterien gehe ich zunächst auf die m. E. unstrittigen Fälle ein, ehe ich mich den mehr oder weniger problematischen Entscheidungen zuwende, aufgrund derer ein Teil meines ursprünglichen Korpus jenseits der Feldgrenzen angesiedelt wurde.

### 5.1 Lexeme mit der Bedeutung ‚jmd. ist ärgerlich/wütend/zornig‘

Zu den prototypischen Vertretern des lexikalischen Feldes ÄRGER gehören zweifelsohne Ausdrücke wie *sich ärgern*, *wüten*, *explodieren*, *hochgehen*, *in die Luft gehen*, *in die Höhe fahren/gehen*, *jmdm. platzt der Kragen*; tsch. *rozčilit se*, *rozzlobit se*, *vybuchnout*, *vypěnit*, *běsnit*, *zuřit*, *soptit*, *vztekát se*, *řádit jako pominutý*, *někomu vře krev v žilách*, *rozlítit se k zuřivosti*, *moc puknout zlostí*. Sie beziehen sich auf die momentane emotionale Lage einer Person im Sinne einer meist abrupt einsetzenden Reaktion auf ein Ereignis. Einen inhaltlichen Teilaspekt decken Ausdrücke ab, die bezeichnen, wie jemand, der ärgerlich, wütend oder zornig ist, mit seinen Gefühlen umgeht, d. h. ob er bspw. versucht, seine Gefühle zu kontrollieren, zu unterdrücken oder zu überspielen: *die Wut in sich hineinfressen*, *die Wut hinunterschlucken*, *gute Miene zum bösen Spiel machen*; tsch. *potlačovat v sobě vztek*, *polykat hněv*, *utápět zlost v alkoholu*, *užírat se zlostí*.

### 5.2 Lexeme mit der Bedeutung ‚jmdn. ärgerlich/wütend/zornig machen‘

In meinem Korpus sind erwartungsgemäß auch solche Lexeme geblieben, die ganz allgemein bezeichnen, dass jemand oder etwas jemanden ärgerlich, wütend oder zornig macht wie *jmdn. verärgern*, *jmdn. erzürnen*, *jmdn. aufregen*, *jmdn. auf die Palme bringen*, *jmdn. zur Weißglut bringen/treiben*, *(bei jmdm.) Anstoß erregen*, *jmdm. etw. zu Fleiß tun/machen*, *jmdm. einen Streich spielen*, *ein rotes Tuch für jmdn. sein* bzw. dessen Variante *wie ein rotes Tuch auf jmdn. wirken*; tsch. *rozčilit někoho*, *rozhněvat někoho*, *vytočit někoho*, *dohnat někoho k zuřivosti/k šilenství*, *hnout někomu žlučí*, *rozžhavit někoho do běla*, *dělat někomu naschvály*. Auch sie gehören m. E. zu den prototypischen Vertretern dieses Feldes.

Ich zähle hierunter ebenfalls solche Lexeme, die den semantischen Teilaspekt (in Lutzeiers Terminologie Dimension, vgl. 1995b:18–21) ‚Intensivierung/Verschlimmerung der bereits vorhandenen emotionalen Verfassung einer Person‘ versprachlichen wie *Öl ins Feuer gießen*; tsch. *přilévat*

<sup>14</sup> Wie subjektiv eine solche Entscheidung immer ist, belegt bspw. die Zuordnung einiger auch hier genannter Ärger-Idiome zu entsprechenden Leitbegriffen in Görner (1980:210–248). Einen Zusammenhang mit dem hier behandelten Thema weisen die Leitbegriffe „Ärger“ (aufgelistet sind dort *jmdm. ein Dorn im Auge sein*, *jmdm. ist eine Laus über die Leber gelaufen*, *sich die Haare [aus]raufen*, *sich in den Arsch beißen*), „Verärgerung“ (*bei jmdm. ins Fettnäpfchen treten*, *jmdm. auf die Hühneraugen treten*, *jmdm. auf die Zehen treten*, *jmdm. auf den Schlips treten*, *jmdn. vor den Kopf stoßen*, *jmdm. einen Streich spielen* und *jmdm. eine Laus in den Pelz setzen*), „Wut“ (*aus der Haut fahren*, *an die Decke gehen*, *in die Luft gehen*, *jmdm. schwillt der Kamm*, *in Fahrt kommen* und *in Fahrt sein*), aber auch „Reizbarkeit“ (*mit jmdm. ist nicht gut Kirschen essen*), „Missstimmung“ (*es ist dicke Luft*), „Beruhigung“ (*Öl auf die Wogen gießen*) oder „Verschlimmerung“ (*das Feuer schüren*, *ins Feuer blasen* sowie *Öl ins Feuer gießen*) oder „Belästigung“ (*jmdn. auf den Docht gehen*, *jmdm. auf die Nerven gehen/fallen*, *jmdm. den letzten Nerv rauben/töten*, *jmdm. nicht von den Fersen gehen* u. a.) auf.

*oleje do ohně*. Gewissermaßen einen Sonderfall stellen Phraseologismen mit der Bedeutung ‚jmds. emotionale Verfassung beruhigen‘ (*Öl auf die Wogen gießen, die Wogen glätten*; tsch. *lít olej na rozbouřené vlny*) dar.

### 5.3 Lexeme zur Bezeichnung von Gefühlsdispositionen

Die Frage nach der Einbeziehung von Lexemen, die sog. Gefühlsdispositionen bezeichnen, gehörte ebenfalls zu den leichteren. Im Unterschied zu zeitlich begrenzten Zustandsemotionen, handelt es sich hierbei um in der Persönlichkeit des jeweiligen Menschen permanent verankerte Eigenschaftsemotionen (vgl. Schwarz-Friesel 2007:71 oder Mees 1992a:21). Vom Jähzorn ist zum Beispiel dann die Rede, wenn eine Person auf kleinste Anlässe immer wieder wütend reagiert. Man denke an dieser Stelle an Phraseologismen wie *heißes/feuriges Blut haben* oder *bei jmdm. ist gleich Feuer unterm Dach/jmd. hat gleich Feuer unterm Dach*, tsch. *mit horkou krev, vylítnout kvůli každé maličkosti*. Allerdings könnte man bei vielen Lexemen durch die Ergänzung des Adverbs *schnell* oder *leicht* bzw. der Wortgruppe *wegen jeder Kleinigkeit* signalisieren, dass die angesprochene Person leicht erregbar ist, dass es sich in ihrem Falle also um eine Person mit hoher Ärgerneigung handelt: z. B. *[schnell/leicht] explodieren*, *[schnell/leicht] hochgehen*, *[schnell/leicht] in die Luft gehen*, *[schnell/leicht] in die Höhe fahren/gehen*, *[schnell/leicht] in Rage/Wut geraten*, *jmds. Blut gerät [schnell/leicht] in Wallung* oder *jmdm. brennt [schnell/leicht] die Sicherung durch*; tsch. *[vždy hned] vyletět, vybuchnout* usw.

### 5.4 Bezeichnungen für gereizte Stimmung

Im Laufe der Untersuchung wurde deutlich, dass es angebracht wäre, zwischen Zustands- bzw. Eigenschaftsemotion einerseits und Stimmung andererseits zu unterscheiden. Stimmungen spiegeln die Gesamtbefindlichkeit wider und sind – so Mees (1992a:21) – nicht anlassbezogen, aber temporär. Auch ein ansonsten friedfertiger Mensch kann gelegentlich gereizt gestimmt sein. Die Ursachen der Verärgerung sind dabei nicht unbedingt nachvollziehbar. In der Psychologie wird des Öfteren darauf hingewiesen, dass es sich in solchen Fällen weniger um Ärger als Emotion handelt, sondern vielmehr um Gereiztheit als momentane Stimmung. Laut dem Dorsch Psychologischen Wörterbuch (Häcker/Stapf 2009:964) besteht der Unterschied zwischen Stimmungen und Emotionen in drei Faktoren:

1. Das Objekt des affektiven Erlebens muss bei Stimmungen nicht notwendigerweise bekannt sein, während dies bei Emotionen immer der Fall ist;
2. Mit Stimmungen werden in Abhebung zu Emotionen eher länger andauernde Gefühlszustände geringerer Intensität bezeichnet;
3. Bei der Auslösung von Emotionen spielen ausschließlich kognitive und evaluative Prozesse eine Rolle, Stimmungen hingegen können auch die Folge physiologischer Prozesse sein.

Diesem Ansatz folgend, habe ich Lexeme wie *jmdm. ist eine Laus über die Leber gelaufen*,<sup>15</sup> *mit dem linken/falschen Bein/Fuß [zuerst] aufgestanden sein*<sup>16</sup> oder tsch. *špatně se vyspat, vstávat levou nohou [napřed], někoho mrzí celý svět* aus dem untersuchten Feld ausgegrenzt. Unter diese Kategorie fällt auch die sprichwörtliche Fliege an der Wand in *sich über die Fliege an der Wand ärgern*, *jmdn. ärgert/stört die Fliege an der Wand*.<sup>17</sup>

(14) *Die Regina hatte schlecht geschlafen und war infolgedessen so reizbar gewesen, dass schon eine Fliege an der Wand sie zu ärgern schien. (Referenzkorpus des IDS Mannheim, MK1/TJM.00000 [Trivialroman], Unterstreichung von mir.)*

<sup>15</sup> Vgl. die Bedeutungserläuterung in Duden 11 (2008:472): ‚jmd. ist schlecht gelaunt, ärgert sich anscheinend grundlos über jede Kleinigkeit‘.

<sup>16</sup> Vgl. die Bedeutungserläuterung in Duden 11 (2008:70): ‚schlecht gelaunt sein‘.

<sup>17</sup> Vgl. die Bedeutungserläuterung in Duden 11: (2008:233): ‚jmdn. ärgert/stört jede Kleinigkeit‘.



## 5.5 Bezeichnungen für ärgerauslösende Sachverhalte und Handlungen sowie für typische Begleit- und Folgehandlungen des Ärgers

Es wurde bereits oben angedeutet, dass besonders viele Streich-Kandidaten einerseits unter Bezeichnungen für Handlungen und Vorgänge, die Ärger auslösen (können), und andererseits unter Lexemen, die typische Begleit- und Folgehandlungen bzw. -reaktionen der verärgerten Person benennen, zu finden sind.

Um das Verfahren einigermaßen zu objektivieren, bin ich folgendermaßen vorgegangen. Wenn festgestellt wurde, dass der Fokus der Bedeutungsstruktur eines Lexems auf einer der oben genannten Handlungen (Schimpfen, Tadeln, Sich-Streiten, Sich-Rächen u. Ä.) liegt und das Bedeutungsmerkmal „Ärger“ nur eine sekundäre Bedeutungskomponente darstellt,<sup>18</sup> wurde das entsprechende Lexem aus dem Korpus gestrichen. Dies betraf z. B. folgende Einwortlexeme: *geifern*,<sup>19</sup> *keifen*, *motzen*, *schmollen*,<sup>20</sup> *wettern*; tsch. *prskat*, *nevražít*, *pobouřit se*, *rozhořit se*, *utrhovat se*, *vyjet*, *odseknout*, *trucovat*, *remcat*, *žehrat*, *žbrblat*, *hartusit*, *spílat někomu* sowie zahlreiche Phraseologismen wie *jmdm. die Leviten lesen*, *jmdm. den Marsch blasen*, *jmdn. in der Luft zerreißen*, *an jmdm./etw. kein gutes Haar lassen*, *alles kurz und klein schlagen*, *bei jmdm. (mit etw.) ins Fettnäpfchen treten*,<sup>21</sup> *jmdn. bzw. sich/einander nicht riechen können*, *sich (mit jmdm.) in die Wolle kriegen*; tsch. *mít píjku na někoho*, *chrlít nadávky (na někoho)*, *udělat (někomu) scénu*, *posílat někoho do horoucích pekel*.

## 5.6 Lexeme zur Bezeichnung von nicht näher spezifizierten Angriffen der verärgerten Person gegenüber anderen Personen oder Objekten

Wie oben festgestellt wurde, geht mit der hier fokussierten Emotion häufig die Bereitschaft zum aggressiven Handeln einher. Dementsprechend zahlreich sind in meinem intuitiv zusammengestellten Korpus Ausdrücke, die aggressives Verhalten benennen. Ich habe mich am Ende entschlossen, nur diejenigen in meinem Korpus zu behalten, die körperliche oder verbale Angriffe gegenüber dem Auslöser des Ärgers (ggf. gegen unschuldige Dritte oder Objekte) in ihrer Bedeutungsstruktur implizieren, diese aber nicht näher spezifizieren, sodass ohne Kontext nicht klar ist, ob die Person jemanden tadelt, beschimpft, demütigt, prügelt, tyrannisiert oder ob sie Objekte malträtiert – im Unterschied bspw. zu *alles kurz und klein schlagen*<sup>22</sup> oder *jmdn. zur Hölle wünschen*; tsch. bspw. *posílat někoho do horoucích pekel*, bei denen (mehr oder weniger) klar ist, um welche Art von Handlung es sich handelt. Zu dieser Gruppe gehört z. B. *sein Mütchen an jmdm./etw. kühlen*, *seine Wut an jmdm. auslassen*, *seinem Ärger/Zorn/seiner Wut Luft machen*; tsch. *zchladit si na někom žáhu*, *vylít si na někom vztek/zlost*.

Ausgehend von der obigen Überlegung habe ich mich bspw. entschieden, das Idiom *Gift und Galle speien/spucken* auszusondern, obwohl es für gewöhnlich unter Ärger-Idiomen verzeichnet wird (vgl. Folkersma 2010:292, Gondek 2009:435, Hessky/Ettinger 1997:19, Zemanová 2010:98). Meine Entscheidung fußt auf der Durchsicht von rund 100 zufällig gewählten Belegen aus dem Deutschen Referenzkorpus des IDS Mannheim. In allen kommt mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck, dass *Gift und Galle speien/spucken* verbale Handlungen wie Schimpfen, Kritisieren, Fluchen, Sich-Empören oder Sich-Beschweren impliziert; vgl. hierzu auch die Bedeutungsparaphrase in LeGDaf 2008, Lemma *Gift*: ‚böartige Bemerkungen machen‘ oder in Duden 11 (2008:285):

<sup>18</sup> In Zweifelsfällen konsultierte ich gängige einsprachige Wörterbücher, insbes. das Standardwerk für Deutsch als Fremdsprache: das LeGDaf sowie das online zugängliche Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (weiter nur DWDS).

<sup>19</sup> Vgl. bspw. die folgenden Bedeutungserläuterung: LeGDaf (2008): ‚mit wütenden und gehässigen Worten über jemanden schimpfen‘; DWDS: ‚wütend und giftig reden‘.

<sup>20</sup> Vgl. bspw. die Bedeutungserläuterung im LeGDaf (2008): ‚schweigen und ein beleidigtes Gesicht machen, weil man sich über jemanden ärgert‘.

<sup>21</sup> Vgl. bspw. die Bedeutungserläuterung beim Lemma *Fettnäpfchen* im LeGDaf (2008): ‚etwas auf eine falsche (oder ungeschickte) Art sagen oder tun und damit andere beleidigen oder verärgern‘.

<sup>22</sup> Vgl. LeGDaf (2008, Lemma *kurz*): ‚(aus Wut) alles zerschlagen, kaputt machen‘.

‚sehr wütend sein; ausfallend, gehässig reagieren‘. In der Umgebung des Idioms treten beispielsweise Ausdrücke wie *Schimpfkanonade, laute Töne, scharfe Worte, beißende Kritik, Attacke, Hass-tirade* auf, die auf die verbale Handlung explizit Bezug nehmen. Zu den aussagekräftigsten Beispielen gehören folgende (durch Unterstreichungen soll der explizite Bezug auf die beim Gebrauch von *Gift und Galle speien/spucken* mitgemeinte Handlung verdeutlicht werden):

(15) *Giovane Elber spuckte Gift und Galle. Nach dem Abpfiff verschwand der Stürmer des VfB zwar durch den Hinterausgang, zuvor hatte er aber Schiedsrichter Fleske, der ihm in der 79. Minute die Gelb-Rote Karte gezeigt hatte, noch einige nette Worte mit auf den Weg gegeben.*  
(R97/MÄR.24340, Frankfurter Rundschau, 29. 03. 1997, S. 12)

(16) *Diesmal folgen keine Beschimpfungen und auch keine sarkastischen Bemerkungen über die Launen des Lebens. So viel Sanftmut hätte man von der jungen Wilden nicht unbedingt erwartet. Vor drei Jahren noch hatte die Kanadierin (gemeint ist die Sängerin Alanis Morissette, H. B.) Gift und Galle gespuckt und treulose Ex-Liebhaber in herrlich schönen „Du Dreckskerl hast mich verlassen!“-Songs zur Schnecke gemacht.*  
(R98/NOV.91526, Frankfurter Rundschau, 14. 11. 1998, S. 8)

(17) *Da drei Landtagswahlen (am 24. März) zu einer nationalen Testwahl hochgewuchtet werden, hat der SPD-Vorsitzende Oskar Lafontaine die Einwanderung von Spätaussiedlern aus der ehemaligen Sowjetunion zum Thema der Auseinandersetzung gemacht. Gewaltige Empörung schlägt ihm entgegen: Sowohl der politische Gegner, CSU, als auch das liberale Establishment spucken Gift und Galle. Der Vorwurf des „Linkspopulismus“ ist noch die harmloseste Keule, die gegen den raffinierten Zuspitzer aus dem Saarland geschleudert wird.*  
(E96/MÄR.05654, Züricher Tagesanzeiger, 02.03.1996, S. 2)

## 6. Ausblick

In dem vorliegenden Artikel wurde anhand eines zunächst intuitiv zusammengestellten Korpus von deutschen und tschechischen Verben sowie verbalen Phraseologismen mit Bezug zu der Emotion Ärger der Frage nachgegangen, welchen Feld-Status eine derartige Gruppierung von Lexemen hat. Des Weiteren wurde unter Zuhilfenahme emotionspsychologischer Kriterien versucht, die Außengrenzen des Feldes zu ziehen und es intern zu zerlegen. Obgleich in der vorliegenden Studie zwei Sprachen Beachtung fanden, liegt hier keine sprachvergleichende Untersuchung vor, denn diese müsste Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Ausprägung des Feldes in den fokussierten Sprachen in den Mittelpunkt stellen (zu verschiedenen Arten von (Wort-)Feldanalysen vgl. Gloning 2002:732). Diese zweifelsohne spannende und lohnende Forschungsaufgabe (mit vielfältigem praktischem Nutzen, s. weiter unten) muss jedoch späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Lutzeier (1995b:25–27) stellte sich die Frage, was Wortfelder bzw. lexikalische Felder sein könnten. Als geeignete Anwendungsgebiete der Wortfeldkonzeption (lexikalische Felder sind mitgemeint) stellt er folgende heraus:

- Typologische und vergleichende (intra- sowie intersprachlich orientierte) Untersuchungen der theoretischen Linguistik und sprachdidaktische Übungen der angewandten Linguistik;
- Computerlinguistik, insbes. auf dem Gebiet maschineller Übersetzungsprogramme;
- onomasiologische Lexikographie;
- Kognitive Linguistik; zum Beispiel liefert der Feldansatz wichtige Erkenntnisse für die Erfassung der Struktur im Inneren einer Kategorie sowie für die Erfassung der Art und Weise der Grenzziehung nach außen zu anderen Kategorien;
- Austausch zwischen Psychologie und Linguistik über die jeweiligen Feldvorstellungen (Stichwort: wortfeldartige Gruppierungen im mentalen Lexikon);

- Untersuchung des mentalen Lexikons unter Berücksichtigung nicht-sprachlicher Repräsentationen (Stichwort: Bildfeldkonzeption).

Seine Überlegungen schließt er mit folgenden Worten ab: „Lexikalische Felder sind sowohl Zeugen als auch Kristallisationspunkt für insgesamt in einer natürlichen Sprache wirkende feldmäßige Kräfte. Die Linguistik hat somit die Aufgabe, dieser Tatsache in ihrer Theoriebildung und praktischen Arbeit gerecht zu werden“ (1995b:27).

Auch Gloning (2002:732) betont, dass mit Wortfeldanalysen nicht selten weiterführende Ziele verbunden waren und sind, und nennt als Beispiele die Anbindung an die kognitive Linguistik, die Lexikographie, die Computerlinguistik und die Sprachdidaktik. Er konstatiert (ebenda:733 f.): „Zu den Desiderata der Lexikologie gehört es, das Verhältnis und das Zusammenspiel unterschiedlicher Prinzipien der Wortschatzorganisation, z. B. Wortfelder und Frames, näher zu bestimmen und in exemplarischen Analysen zu erläutern.“

Der vorliegende Beitrag wollte und konnte aufgrund seines Umfangs keine solche exemplarische Analyse liefern. Er ist vielmehr als Anstoß gedacht. Als Anstoß zu weiteren, insbes. sprachvergleichenden, Untersuchungen (aufgrund des persönlichen Hintergrunds der Autorin freilich in erster Linie deutsch-tschechisch ausgerichteten) und deren Ausweitung auf sprachdidaktische, lexikographische, kognitivlinguistische und andere geeignete Forschungsfelder.

## Literaturverzeichnis

### Wörter- und Sachbücher:

*Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen* (2009). 2. Auflage. Leipzig; Mannheim.

ČERMÁK, František et al. (1994): *Slovník české frazeologie a idiomatiky. Výrazy slovesné*. Praha.

*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. URL: [www.dwds.de](http://www.dwds.de).

DORNSEIFF, Franz/QUASTHOFF, Uwe/WIEGAND, Herbert Ernst (2004): *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. Berlin; New York.

DUDEN – *Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter* (2007). Band 8. 4. Auflage. Mannheim.

DUDEN – *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten* (2008). Band 11. 3. Auflage. Mannheim.

GÖRNER, Herbert (1979): *Redensarten: kleine Idiomatik der deutschen Sprache*. Leipzig.

GÖTZ, Dieter/HAENSCH, Günther/WELLMANN, Hans (2008): *Langenscheidt e-Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache 5.0*. Berlin. [CD/ROM].

HÄCKER, Hartmut O./STAPF, Kurt.-H. (Hrsg.) (2009): *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*. 15. Auflage. Bern.

KLÉGR, Aleš (2007): *Tezaurus jazyka českého. Slovník českých slov a frází souznačných, blízkých a příbuzných*. Praha.

QUASTHOFF, Uwe (2011): *Wörterbuch der Kollokationen im Deutschen*. Berlin; New York.

SCHEMANN, Hans (1991): *Synonymwörterbuch der deutschen Redensarten*. Stuttgart; Dresden.

## **Sekundärliteratur:**

- BERGEROVÁ, Hana (2011): Emotionen im Spiegel bildlicher Sprache. Fallbeispiel: Ärger. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 8, S. 5–19.
- BURGER, Harald (2010): *Phraseologie: eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 4. Auflage. Berlin.
- CHEN, Lina (2007): *Bilder menschlicher Emotionen in deutschen und chinesischen Phrasemen*. Baltmannsweiler.
- CIEŠLAROVÁ, Eva (2010): Der Ausdruck von Emotionen in der deutschen und tschechischen Phraseologie am Beispiel von Scham. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 69–79.
- CIEŠLAROVÁ, Eva (2011): Angst in der Kinderliteratur. Eine Analyse am Beispiel von Geschichten aus dem Buch „Dich gibt’s nur einmal auf der Welt. Geschichten, die Kinder stark machen.“ In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, Nr. 16, S. 143–152.
- COSERIU, Eugenio (1967/1978a): Lexikalische Solidaritäten. In: GECKELER, Horst (Hrsg.): *Strukturelle Bedeutungslehre*. Darmstadt, S. 239–253.
- COSERIU, Eugenio (1968/1978b): Die lexematischen Strukturen. In: GECKELER, Horst (Hrsg.): *Strukturelle Bedeutungslehre*. Darmstadt, S. 254–273.
- DOBROVOL’SKII, Dmitrij (1995): *Kognitive Aspekte der Idiom-Semantik: Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*. Tübingen.
- DURST, Uwe (2001): Why Germans don’t feel „anger“. In: HARKINS, Jean/WIERZBICKA, Anna (Hrsg.): *Emotions in Crosslinguistic Perspective*. Berlin; New York, S. 115–148.
- EQUIT, Monika (2007): *Sprachinhalt und Mimik bei der Kommunikation von Ärger: Ein empirischer Vergleich zwischen schriftlich und mündlich berichteten Ärgererlebnissen*. Hamburg.
- FLEISCHER, Wolfgang (1997): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. 2. Auflage. Tübingen.
- FOLKERSMA, Petra (2010): *Emotionen im Spannungsfeld zwischen Körper und Kultur: Eine kognitiv-semantische Untersuchung von Aspekten der Motiviertheit körperbezogener phraseologischer Einheiten aus dem Denotatsbereich „Emotion“*. An Beispielen des idiomatischen Gefühlsausdrucks für Wut, Angst und Liebe. Frankfurt am Main u. a.
- GECKELER, Horst (1993): Strukturelle Wortfeldforschung heute. In: LUTZEIER, Peter Rolf (Hrsg.): *Studien zur Wortfeldtheorie. Studies in Lexical Field Theorie*. Tübingen, S. 11–21.
- GLAZNIEKS, Aivars (2011): *Emotionsbezeichnungen im kindlichen Wortschatz. Die Ausdifferenzierung der lexikalischen Felder „Angst“ und „Ärger“ bei Kindern im Vor- und Grundschulalter*. Hamburg.
- GLONING, Thomas (2002): Ausprägungen der Wortfeldtheorie. In: CRUSE, Alan D. (Hrsg.): *Lexikologie. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschatzen*. 1. Halbband. Berlin; New York, S. 728–737.
- GONDEK, Anna (2009): *Gift und Galle spucken oder komuś w duszy gra – menschliche Emotionen in den deutschen und polnischen Phraseologismen*. In: FÖLDES, Csaba (Hrsg.): *Phraseologie disziplinär und interdisziplinär*. Tübingen, S. 433–442.
- HARTMANN, Dietrich (1998): Lexikalische Felder als Untersuchungsrahmen für Phraseologismen und deren Leistungen für den Wortschatz. In: HARTMANN, Dietrich (Hrsg.): *„Das geht auf keine Kuhhaut“*

- *Arbeitsfelder der Phraseologie: Akten des Westfälischen Arbeitskreises Phraseologie/Parömiologie 1996 (Bochum)*. Bochum, S. 127–147.
- HESSKY, Regina/ETTINGER, Stefan (1997): *Deutsche Redewendungen. Ein Wörter- und Arbeitsbuch für Fortgeschrittene*. Tübingen.
- HODAPP, Volker/SCHWENKMEZGER, Peter (Hrsg.) (1993): *Ärger und Ärgerausdruck*. Bern.
- HRDINOVÁ, Eva Maria (2010): Freuen wird sich meine Seele im Herrn oder der liturgische Text und Emotionen. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 139–144.
- HRDINOVÁ, Eva Maria (2011): Loci horribiles oder negative Emotionen im liturgischen Text. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 8, S. 21–27.
- IMMENROTH, Marc/JOEST, Katharina (2004): *Psychologie des Ärgers. Ursachen und Folgen für Gesundheit und Leistung*. Stuttgart.
- KAŇOVSKÁ, Michaela/KŘIŽKOVÁ, Zdenka (2010): Emotionen in den Schlagzeilen. Nordkorea meldet „erfolgreichen Atomtest“ – KLDŘ vyděsila svět jaderným testem. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 199–213.
- KOTŮLKOVÁ, Veronika (2010): Sprachliche Mittel zum Ausdruck von Emotionen in Lyrik. Eine textlinguistische Analyse. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 181–187.
- LUTZEIER, Peter Rolf (1995a): *Lexikologie. Eine Einführung*. Tübingen.
- LUTZEIER, Peter Rolf (1995b): Lexikalische Felder – was sie waren, was sie sind und was sie sein könnten. In: HARRAS, Gisela (Hrsg.): *Die Ordnung der Wörter: kognitive und lexikalische Strukturen*. Berlin; New York, S. 4–29.
- MALÁ, Jiřina (2010a): Metaphern und (metaphorische) Idiome als Ausdrucksmittel der Emotionalität. Dargestellt an der Emotion LIEBE. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 5, S. 51–61.
- MALÁ, Jiřina (2010b): Emotionalität in Filmrezensionen. Dargestellt an der Emotion LIEBE in den Filmen über Liebe. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 189–198.
- MEES, Ulrich (1992a): Die Struktur der Emotionen. In: MEES, Ulrich (Hrsg.): *Psychologie des Ärgers*. Göttingen, S. 1–29.
- MEES, Ulrich (1992b): Ärger-, Vorwurfs- und verwandte Emotionen. In: MEES, Ulrich (Hrsg.): *Psychologie des Ärgers*. Göttingen, S. 30–87.
- MOSTÝN, Martin (2010): Fußball und Emotionen. Dargestellt an Internetkommentaren. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 7, S. 63–83.
- PAVLÍČKOVÁ, Tereza (2010): Identitätskonstruktionen und Emotionalität in deutschen und tschechischen Periodika aus Znam um 1900. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 245–251.
- RYKALOVÁ, Gabriela (2010): Emotionen in Comics. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 215–223.
- SCHINDLER, Wolfgang (1993): Phraseologismen und Wortfeldtheorie. In: LUTZEIER, Peter Rolf (Hrsg.): *Studien zur Wortfeldtheorie. Studies in Lexical Field Theorie*. Tübingen, S. 87–106.

- SCHUPPENER, Georg (2010): Onomatopoetika im Deutschen und Tschechischen als emotionales Ausdrucksmittel. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 129–137.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen.
- ŠICHOVÁ, Kateřina (2010): Überlegungen zu Emotionen und Phrasemen. Am Beispiel verbaler Phraseme mit somatischen Substantivkomponenten. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 81–93.
- VANKOVÁ, Lenka (2010): Zur Kategorie der Emotionalität: Am Beispiel der Figurenrede im „Spieltrieb“ von Juli Zeh. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 9–18.
- VANKOVÁ, Lenka/WOLF, Norbert Richard (Hrsg.) (2010): *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava.
- VANKOVÁ, Lenka (2011): Was die Stimme über Emotionen verraten kann. Eine korpusbasierte Untersuchung zu Stimmkommentierungen in deutschen Romanen. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 8, S. 43–51.
- WEBER, Hannelore (1994): *Ärger. Psychologie einer Alltagsemotion*. Weinheim; München.
- ZEMANOVÁ, Jana (2010): Die körperliche Seite des Menschen als Motivationsgrundlage für einige Lexeme aus dem lexikalischen Feld „Zorn“. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, S. 95–103.

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ČR 405/09/0718.

# Angst in der Jugendliteratur

## Eine Fallstudie am Beispiel des Romans ‚Rotkäppchen muss weinen‘

Eva CIEŚLAROVÁ

### Abstract

Fear in literature for young people. A case study of the novel ‘Rotkäppchen muss weinen’

Using the example of Beate Teresa Hanika’s debut novel ‘Rotkäppchen muss weinen’, the author demonstrates how the basic emotion of fear is manifested in literature for young people. The article presents both the ways in which this emotion is depicted explicitly and the ways in which it is implicitly thematized on several levels of language. In conclusion, drawing also on a previous study of the manifestation of fear in children’s literature, the author addresses the question of whether there are differences in the expression of fear depending on the age of the producers and/or receivers.

Key words:

fear, literature for young people, emotionality, linguistic means, thematization

## 1. Einleitung

*Es gibt keine Grenzen. Weder für Gedanken, noch für  
Gefühle. Es ist die Angst, die immer Grenzen setzt.*

(Ingmar Bergman, s. URL1)

Vielleicht werden aus Angst vor Verwirrung gleich am Anfang des Artikels Gefühlen Grenzen gesetzt. Es geht jedoch natürlich nicht um die Grenzen im Erleben von Emotionen, sondern nur um den Terminus „Gefühl“. Dieses Phänomen wird von verschiedenen Autoren z. B. als „Emotion, Empfindung, Stimmung, Affekt, Gemütszustand“ (mehr dazu s. Jäger 1988:38, 41, Winko 2003a:63 f.) bezeichnet, obwohl die Bezeichnungen manchmal die gleiche Erscheinung benennen. Ohne sich ausführlich mit dem Definieren der einzelnen Begriffe zu beschäftigen und dadurch zur langen Liste der Definitionen und „terminologischen und sachlichen Verwirrungen“ (Winko 2003a:65) weiter beizutragen, sei gleich am Anfang klar gestellt, dass sich die Terminologie im Rahmen der folgenden Fallstudie nur auf die Begriffe „Emotion“ und „Gefühl“ beschränkt, die hier synonym verwendet werden. Die Emotionen oder Gefühle sind mit ihren oft konventionalisierten Verbalisierungen verbunden. Unsere Emotionen werden durch Sprache kodiert (s. Winko 2003a). Die Emotionalität erstreckt sich im Sprachgebrauch auf alle sprachlichen Phänomene, die die Emotionen nicht nur ausdrücken, sondern auch beschreiben oder auslösen (Vaňková 2010:11 ff.).

Da – wie später erläutert wird – auch nur eine Emotion mit allen ihren Schattierungen viel Material zur Sprachanalyse anbietet, wird die Fallstudie nur auf eine Grundemotion eingeschränkt. Die Angst wird als biologisch gegebene Basisemotion bezeichnet, weil bewiesen ist, dass sie bei blinden, genauso wie bei anderen Kindern und, wie Darwin festgestellt hat, auch bei Angehörigen unterschiedlichster Nationen durch die gleiche Mimik begleitet wird (mehr dazu Lelord/ André 2008:275 f., Schwarz-Friesel 2007:58).

Obwohl man einwenden könnte, dass die in literarischen Texten kodierten Emotionen nur fiktiv sind, werden die prototypischen emotionalen Situationen, die mit einer bestimmten Kultur verbunden sind, gerade in der Belletristik aufgenommen. Es handelt sich z. B. um zwischenmenschliche Beziehungen oder existentielle Ereignisse (mehr dazu Winko 2003a:131 f., 2003b:338 f.). Einfache Zugänglichkeit zu solchen Texten im Vergleich zu den Aufnahmen der „treuen“ gesprochenen Sprache ist natürlich nicht unerheblich.

Wie der Titel des Artikels bereits andeutet, wird in der Studie Angst in der Jugendliteratur behandelt. Die Ansprüche der Leser an die Versprachlichung von Emotion unterscheiden sich je nach Alter. Eventuelle altersspezifische Differenzen in der Darstellung von Angst werden nicht im Vergleich mit Erwachsenenliteratur, sondern mit Kinderliteratur (Die Analyse der Kindergeschichten s. BBGN Ciešlarová 2011) vorgenommen, da der Altersunterschied in Bezug darauf nicht so groß ist.

## 2. Zum Korpus

Der im Folgenden analysierte Roman stammt von der Autorin Beate Teresa Hanika und heißt ‚Rotkäppchen muss weinen‘. Obwohl es sich um ihr Debüt handelt, wurde dem Roman schon z. B. der Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis 2007 und der Bayerischen Kunstförderpreis 2009 verliehen. Er wurde auch für den Deutschen Jugendliteraturpreis 2010 nominiert. Begründung der Jury war, dass es der Autorin gelungen ist „einen beredten Roman [zu] verfassen über ein Thema, das Schweigen erzeugt“ (URL2).

Das Thema des Romans ist sexueller Missbrauch. Konkret wird im Werk dargestellt, wie ein 13-jähriges Mädchen namens Malvina von ihrem Großvater missbraucht wird. Da der Roman in drei zeitlichen Ebenen erzählt wird, überschneiden sich hier die Erlebnisse aus ihrer früheren Kindheit mit den Ereignissen, welche im Verlauf ihrer Pubertät geschehen.

Der sexuelle Missbrauch gehört zu den Tabuthemen und deswegen wollen auch Malvinas Eltern und Geschwister nicht glauben, was das Mädchen ihnen mitteilt, und stehen immer auf der Seite des Großvaters. Er versucht Malvina zu überzeugen, dass sie dafür verantwortlich und daran schuldig ist, dass ihre Großmutter gestorben ist. Sie müsse jetzt den Opa besuchen, damit er nicht alleine und traurig bleibe. Sonst müsse die Oma im Himmel weinen (s. Hanika, 2010:93). Dazu redet er ihr ein, dass ihr sowieso niemand glauben wird, wenn sie etwas von „ihrem Geheimnis“ verrät, weil der Großvater älter und vernünftiger ist.<sup>1</sup>

Die Autorin erzählt aber auch von der großen Freundschaft zwischen Malvina und ihrer Freundin Lizzy und von Malvinas erster Liebe (der Junge wird von Malvina und Lizzy Klatsche genannt).

Der FischerVerlag empfiehlt das Buch den Lesern ab 12 Jahren. Wie die zeitliche Abgrenzung des Entwicklungspsychologen Rudolf Weiss besagt, fängt mit dem zwölften Lebensjahr die eigentliche Jugend<sup>2</sup> an (s. Weiss 1991:121). In diesem Alter befindet sich der Mensch in einer Übergangsphase zwischen Kind und Erwachsenem und muss sich auf die neue Position vorbereiten, muss sich mit den Unterschieden hinsichtlich des Status abfinden. Der junge Mensch kämpft mit den Aufgaben wie „Annehmen der eigenen körperlichen Erscheinung und sinnvolle Nutzung des Körpers“,

<sup>1</sup> Mehr zum Inhalt s. unter URL3 oder direkt unter URL4. Unter URL4 ist auch die Begründung dafür zu finden, wieso das Buch den Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis schon vor der ersten Ausgabe im Jahre 2009 bekommen konnte.

<sup>2</sup> Die Angaben über die Einteilung der Altersgruppen unterscheiden sich in einzelnen Quellen. Im Zusammenhang mit der Jugendsprache präsentiert Eva Neuland drei Altersgruppen in der Jugendzeit: der frühen (10–14 Jahre), mittleren (15–19) und späten (20–24) Jugendzeit (s. Neuland 2008:143).



„Erwerb der Geschlechtsrolle“, „Gewinnen von emotionaler Unabhängigkeit“, „Erwerb von Verantwortungsbewußtsein“ und anderen (vgl. Weiss 1991:123 ff.). Beate T. Hanika hat in ihrem Roman sensibel dargestellt, wie die Heldin und ihre Freunde mehrere solche Aufgaben bewältigen.

Wie es schon die oben erwähnten Motive andeuten, wird der Inhalt des Romans mit verschiedensten Emotionen untermalt. Malvina fühlt Liebe zu ihrer Oma und zur Freundin Lizzy, Wut oder sogar Hass zu ihrem Vater, Zuneigung zu ihrem neuen Freund Klatsche und hat Ekel und Angst vor ihrem Opa. Sie schämt sich und hat Schuldgefühle im Zusammenhang mit ihrem Großvater.

In diesem Beitrag wird nur einer der oft manifestierten Grundemotionen, der Angst, Aufmerksamkeit gewidmet. Es werden sprachliche Phänomene auf allen Ebenen analysiert, die Angst ausdrücken, beschreiben oder hervorrufen. Zum Schluss sollten die Resultate mit den gewonnenen Ergebnissen zur Darstellung von Angst in der Kinderliteratur (s. Ciešlarová 2011) verglichen werden um festzustellen, ob bei der Verbalisierung von Emotionen das Lesealter berücksichtigt wird.

Die Ansprüche der jugendlichen Leser an Versprachlichung der Fiktion in der Belletristik differieren nicht nur nach ihrem Alter, sondern sie ändern sich hauptsächlich nach der Art und Weise ihrer Erziehung in der Familie, nach dem Einfluss ihres Freundeskreises und heutzutage bestimmt auch der Massenmedien und damit verbundenen Kenntnissen der Kommunikation und des Sprachsystems. (mehr dazu Siebert 1984:10 f.) Nichtsdestoweniger müssen sich die Autoren der Literatur für Kinder und Jugendliche bestimmten Altersgruppen und damit in Zusammenhang stehenden prototypischen Sprachfähigkeiten ihrer Leser annähern. Sie müssen altersspezifische Wortwahl, Syntax, Funktionalstil der Alltagskommunikation und Aufbau des Textes berücksichtigen. Es sollen z. B. ein bestimmtes Verhältnis zwischen Konkreta und Abstrakta, ein bestimmtes Maß an Fremdwörtern, eine bestimmte Satzlänge und der Grad der Nebensätze eingehalten werden (siehe Siebert 1984:14 f.).

### 3. Angst

Angst stellt eine, durch eine geahnte oder tatsächliche Gefahr ausgelöste Emotion dar. Oft wird im Rahmen der Erläuterung des Begriffes „Angst“ die „Furcht“ zum Vergleich herangezogen („angest“ wurde anstelle von „vorhte“ immer häufiger erst seit dem Spätmittelalter verwendet (siehe Jäger 1988:89)). Die Merkmale, in denen sich diese zwei Termini unterscheiden, sind manchmal sogar gegensätzlich. Als Beweis davon dienen folgende Lemmata aus dem digitalen ‚Deutschen Wörterbuch‘ von Wahrig (Wahrig-Burfeind 2006), die sagen, dass man sich bei Furcht „durch etwas Bestimmtes“ bedroht fühlt, während es bei Angst um ein „unbestimmtes, oft grundloses Gefühl“ geht.

**Furcht** <f.; -; unz.>1. *Gefühl des Bedrohtseins durch etwas Bestimmtes (im Unterschied zur unbestimmten Angst), verbunden mit dem Wunsch, es abzuwehren od. zu fliehen* 2. <veraltet> *Ehrfurcht (vor Gott) [...]* [*ahd. for(a)hta, engl. fright, got. faurhteī; → fürchten*]

**Angst** <f. 7u>1. *große Sorge, Unruhe* 2. *unbest., oft grundloses Gefühl des Bedrohtseins; →a. Furcht [...]* [*ahd. angust <vorgerm. \*anghosti; zu idg. \*angh- „eng“; verwandt mit bange, eng*]

Dahingegen führen die Psychologen François Lelord und Christophe André folgende Unterschiede zwischen „Angst“ und „Furcht“ an:

Angst	Furcht
Reaktion auf eine aktuelle Gefahr	Innerliches Vorwegnehmen einer kommenden oder angenommenen Gefahr
Von kurzer Dauer	Kann chronisch sein
Präzises Objekt (ich weiß, wovor ich Angst habe)	Manchmal unbestimmtes Objekt (ich weiß nicht, welche Gestalt die Gefahr annehmen wird)
Körperliche Symptome dominieren (Anspannung, Zittern etc.)	Psychische Symptome dominieren (Sorge, Beunruhigung etc.)
Abgeleitete psychische Erkrankung: Phobien (unkontrollierbare Ängste in bestimmten Situationen)	Abgeleitete psychische Erkrankung: generalisierte Angststörung (unkontrollierbare Befürchtungen auf Schritt und Tritt im Alltag)

Tab. 1. Die (theoretischen) Unterschiede zwischen Angst und Furcht (Lelord/André 2008:277)

Es ist zu beobachten, dass gerade das Kriterium, das das Sprachwörterbuch als das entscheidende angibt, im Widerspruch mit der psychologischen Definition steht. Meiner Meinung nach kann den zitierten Psychologen bis auf das oben beschriebene Kriterium zugestimmt werden. In der Fallstudie wird jedoch sowohl die Bezeichnung der Emotion *Angst*, als auch das vom Substantiv *Furcht* abgeleitete Verb *fürchten* gebraucht, ohne zwischen den Begriffen zu unterscheiden. Die Emotion Angst umfasst allerdings mehrere Schattierungen: Besorgnis,<sup>3</sup> Bestürzung, Entsetzen, Furcht, Grauen, Nervosität,<sup>4</sup> Panik, Schock, Schrecken und Zaghaftigkeit (vgl. Schwarz-Friesel 2007:68, Jäger 1988:85 f.). Als Grenzfall von Angst kann auch Scham betrachtet werden (vgl. Schwarz-Friesel 2007:68), obwohl sie einige Autoren zu Basisemotionen zählen (nach Izard, s. Schwarz-Friesel 2007:66; mehr zum Thema s. unten).

#### 4. Zur Analyse des Romans

Zur Analyse wurden Belege der Manifestation aller Schattierungen von Angst genommen. Sie werden jedoch nicht streng getrennt. Bei einigen Belegen lässt sich zwar eindeutig bestimmen, dass es bei denen z. B. um Nervosität (s. Beleg Nr. 7), Schreck (s. Beleg Nr. 1) oder eventuell um zur Angst zugeordnete Scham (s. Beleg Nr. 2) geht, im Roman werden jedoch auch Situationen geschildert, bei denen die Klassifikation einzelner Arten von Angstgefühl nicht möglich ist.

- (1) *Ich sehe ganz genau, dass du da im Fenster hängst, sagt er, und ich lasse mich vor Schreck zurück in die Badewanne plumpsen, so wie man es nicht tun soll, wenn man sich nicht das Genick brechen will.*  
(Hanika 2010:53)
- (2) *Ich werde feuerrot im Gesicht, und Klatsche sieht mir voller Genugtuung dabei zu. Er ist krank, sage ich und werde noch röter.*  
(Hanika 2010:134)

Die Analyse der Texte, in denen sich Scham widerspiegelt, weist eher auf die Abgrenzung der Scham als selbständige Emotion außerhalb von Angst hin. Der Unterschied zwischen Scham und Angst besteht meiner Meinung nach darin, dass man sich schämt, weil man etwas in der Vergangenheit getan oder erlebt bzw. nicht getan oder nicht erlebt hat, womit man eigene Normen übertreten hat (mehr dazu s. Ciešlarová 2010:69 f.). Das Angstgefühl bezieht sich jedoch auf die nahe Zukunft, in der etwas Schlimmes passieren kann. Im Text Nr. 3 ist hauptsächlich Scham, aber zum Schluss

<sup>3</sup> Nach Ludwig Jäger soll zu Angstwörtern auch *Sorge* gezählt werden (s. Jäger 1988:90).

<sup>4</sup> Als eine Art der Nervosität – Aufregung vor einem Auftritt – wird *Lampenfieber* betrachtet. Angeblich entstand diese Bezeichnung um 1850 und betraf tatsächlich das Gefühl eines Schauspielers, „der vor die Lampen treten sollte“ (s. Jäger 1988:86 f.).

auch Angst zu bemerken. Malvina schämt sich über ihre Erlebnisse zu erzählen und fühlt sich unangenehm und peinlich berührt, wenn sie sich an sie erinnert. Im letzten Satz wird ihre Befürchtung ausgedrückt, dass sie wiedermal ihren Opa besuchen muss.

- (3) *Wenn ich an Opa denke, schäme ich mich, ein richtig unangenehmes Gefühl, so als hätte ich etwas falsch gemacht. So, als müsste mir dieser Kuss peinlich sein. Jedes Mal, wenn ich daran denke, bekomme ich ein komisches Drehen im Bauch, wie beim Karussellfahren, nur schlimmer. Ich versuche deswegen möglichst wenig daran zu denken, nicht an Opa und nicht daran, dass ich ihn wieder besuchen muss, das gelingt mir ganz gut.* (Hanika 2010:45 f.)

Die anderen Kontexte, in denen Scham ausgedrückt oder beschrieben wird, betreffen ausschließlich diese Emotion und werden in der Fallstudie keine weitere Betrachtung finden.

Wie schon erwähnt, werden in die Analyse nicht nur mehrere Schattierungen der Emotion einbezogen, sondern auch alle Arten der Manifestation von Angst – der selbstbezogene Ausdruck, die Beschreibung von der Emotion und das Auslösen von Angst bei den Rezipienten. Die Kategorien können sich teilweise auch überlappen. Bei der Untersuchung der einzelnen Kategorien müssen sowohl die Situation, der Inhalt des Textes, als auch der Sprachgebrauch eingeschlossen werden.

In dem analysierten Roman manifestiert sich Angst in unterschiedlichen Situationen: z. B. wenn sich Malvina (oder andere Figuren) unsicher in einer neuen Situation oder an einer unbekanntem Stelle (s. Beleg Nr. 6) fühlt; wenn sie alleine mit dem Angstobjekt, d. h. meistens mit dem Großvater, ist (s. Beleg Nr. 7). Sie hat Angst vor einer Situation, die sie sich jedoch in diesem Moment noch nicht konkret vorstellen kann, z. B. *dass Opa böse wird und [sie] anschreit* (Hanika 2010:135) oder dass er sie vielleicht schlägt oder dass sonst *etwas Schreckliches [passiert]* (s. Beleg Nr. 4).

- (4) *Ich sagte gar nichts, ich hatte die Augen geschlossen, ich roch Schnaps und Männerschweiß, ich spürte Lichtstreifen über mein Gesicht fallen und dann den samtigen Bezug der Couch, auf die er mich legte. Ich dachte, es würde etwas Schreckliches passieren, weil er so wütend war; vorher, als er bemerkte, dass Oma uns in der Küche eingeschlossen hatte, [...].* (Hanika 2010:117)

Eine besondere Art von Angst ist die Angst um Freundschaft, die verloren gehen könnte (s. Beleg Nr. 17) oder um die Freundin, die in einer gefährlichen Situation ist. Allgemein wird im Werk Angst aber meist vor jemand Älterem oder Stärkerem (s. z. B. Belege Nr. 9 und Nr. 21) oder einfach jemand Unbekanntem; vor lauten Geräuschen, die etwas Schlimmes vorzeichen (s. Beleg Nr. 12); selten vor einem Tier oder einem unbelebten Wesen (s. Beleg Nr. 11), dargestellt.

Ein anderer Auslöser von Angst tritt in den Kontexten hervor, die den Schreck thematisieren. Es handelt sich um eine unerwartete Information oder Frage (s. Beleg Nr. 16). Z. B. wenn Malvinas Eltern ihre Kinder darüber informieren, dass der Großvater bei ihnen einziehen wird ohne es vorher mit ihnen zu besprechen. Am häufigsten erschrickt man aber, wenn man in einer Situation, in der man meint, allein zu sein, überrascht wird (s. Belege Nr. 2 und Nr. 10).

Die Manifestation von Emotionen lässt sich auch nach dem Kriterium der Explizitheit einteilen. Im Roman wurden über siebzig Textpassagen gefunden, in denen Angst manifestiert wird, und davon wurde in etwa fünfzig Belegen Angst explizit, das heißt mit Hilfe von Emotionswörtern, ausgedrückt oder beschrieben. Nicht nur mit den Substantiven *Angst*, *Schreck*, *Sorge*, sondern auch mit den Adjektiven bzw. Adverbien *feige* (s. Beispiel Nr. 5), *nervös*, *nicht mutig* oder mit den Verben *sich fürchten*, *sich erschrecken*, *sich nicht trauen* (s. Beispiel Nr. 6), *sich nicht wagen*.

- (5) *Sie hat mich verkauft, weil sie zu feige war, Opa die Stirn zu bieten, [...].* (Hanika 2010:207)

- (6) *Am Anfang haben die Jungs sich nicht bis zur Villa getraut.* (Hanika 2010:73)

In einigen Situationen wird jedoch der explizite Ausdruck bzw. die explizite Beschreibung auch durch implizite Manifestation erweitert und unterstützt. Zum Beispiel im Text Nr. 7 kann beobachtet werden, wie der sonst neutrale Wunschsatz *Wenn mir ein Themenwechsel einfallen würde*, durch Partikel *nur* dramatischer wird, dringender klingt. Das Präfix *herum* beim Verb *rutschen* weist auf die Dauer dieser Bewegung hin und intensiviert die Situation.

- (7) *Die rote Flüssigkeit kreist noch träge im Glas, ich würde sonst was drum geben, wenn mir nur ein Themenwechsel einfallen würde, doch ich rutsche nervös auf der Kante des Sessels herum.*  
(Hanika 2010:13)

Ähnlich wie auch im folgenden Text die erschrockenen Tauben *hin und her trippeln*:

- (8) *Schhh ...schhh ..., mach ich, ihr müsst doch keine Angst vor mir haben, ihr kennt mich doch ... Trotzdem ziehen sie sich vor mir zurück, schlagen mit den Flügeln und trippeln nervös auf den Balken hin und her.*  
(Hanika 2010:19 f.)

In einer anderen Situation wird der explizite Ausdruck durch einen Ausrufesatz hervorgehoben:

- (9) *Er war der Größte von allen und mindestens zwei Jahre älter als wir. Wie viel Angst ich vor ihm hatte! Wir hatten die Haustüre verbarrikadiert und uns mit den Schultern dagegengelehnt.*  
(Hanika 2010:17)

Mehrmals wird die explizite Äußerung von Angst durch das Adverb *plötzlich* dramatisiert.

Einige oben erwähnte sprachliche Mittel können die Angst thematisieren ohne durch ein eigentliches Emotionswort ergänzt zu werden. Es kann sich um Mittel auf allen sprachlichen Ebenen handeln. Oft werden sie auch zusammen eingesetzt.

Eine wichtige Rolle spielt der historisch-soziale und kulturelle Kontext, der die Erfahrung mit dem Erleben und Wahrnehmen von Emotionen bedingt, der das Wissen über Emotionen formt (vgl. Jäger 1988:32 f., Winko 2003b:338). Damit hängen auch Formen der Verbalisierung von Emotionen zusammen, die oft konventionalisiert sind. Eine Liste von solchen stereotypisierten Formen der Manifestation bietet Henrike F. Alfes an (mehr dazu s. Alfes 1995:102). Im gegebenen Korpus, d. h. im Roman ‚Rotkäppchen muss weinen‘, ist nicht das ganze Inventar an dargestellten Formen vertreten. Zum Beispiel, die Verniedlichungsformen kommen eher im Zusammenhang mit anderen Emotionen als mit Angst vor.

Die Interjektionen wurden zum Ausdruck von Angst verwendet (s. Bsp. 10 oder 22) oder sie rufen Angst hervor (s. z. B. Text Nr. 11). Zum Ausdruck dienen sog. komplexe Interjektionen – wie *Heilige Mutter!* Eigentliche Bedeutung dieses Lexems oder dieser Wortgruppe ist in der Aussage schon ausgeblendet (mehr dazu Wermke/ Kunkel-Razum/ Scholze-Stubenrecht 2009:598 f.).

- (10) *Sie hantiert mit irgendetwas vor Opas Wohnungstür, als sie mich bemerkt, fährt sie erschrocken zusammen. Heilige Mutter, sagt sie, Mädchen, hast mich vielleicht erschreckt.*<sup>5</sup>  
(Hanika 2010:90)

- (11) *Uuuuh, hier spukt der böse Friederich ..., sagt Lizzy jedes Mal, wenn wir in diesem Zimmer sind, und das jagt uns kalte Schauer über den Rücken. Den bösen Friederich möchte ich nicht treffen ...*  
(Hanika 2010:19)

Sonst werden im Roman Interjektionen auch zur Beruhigung und Bewältigung von Angst verwendet (s. z. B. Text Nr. 8).

---

<sup>5</sup> Das Personalpronomen wurde im Satz von der Autorin absichtlich weggelassen, um auf diese Weise die Sprache der polnischen Nachbarin des Großvaters zu vermitteln.

- (12) *Schsch ... , sagte meine Oma und wiegte mich im Arm, schsch ... , es passiert nichts. Ich kroch mich in ihrem Schoß, machte mich so klein es ging und presste die Hände auf die Ohren.*  
(Hanika 2010:116)

Im Text Nr. 8, 11 und 12 erscheint eine andere konventionalisierte Form, und zwar „plötzliche Pause oder Textunterbrechung“ (Alfes 1995:102). Zum Hervorrufen von Angst trägt die Textunterbrechung jedoch nur im Text Nr. 11 bei. In den anderen zwei Textausschnitten stellen die Punkte vielleicht die Dauer und sinkende Intensität des Geräusches *schsch* dar. Die Spannung in Erwartung einer Antwort, (die danach in Form einer Umarmung und Versicherung folgt,) wird im folgenden Text auch durch eine Pause erzeugt:

- (13) *Ich erzähle so viel, bis Klatsche Angst bekommt und mich unterbricht. Aber wenn Lizzy mich nicht leiden kann, treffen wir uns trotzdem..., sagt er.*  
(Hanika 2010:185)

Emotionen werden oft auch durch verschiedene äußerliche Reaktionen ausgedrückt. Man wird z. B. blass vor Wut oder errötet vor Scham. Auch im analysierten Roman wird die Angst ganz häufig durch die Darstellung der Körperempfindungen beschrieben. Angst zeigt sich physisch ganz stark. Zu ihrer Auswirkungen gehört z. B. schneller intensiver Herzschlag, so dass man ihn sogar hören kann; schneller Atemrhythmus; Zittern (mehr zu den Ursachen dieser Auswirkungen s. Lelord/André 2008:273).

Im Text des Buches sind die Situationen belegt, in denen das Herz intensiver arbeitet, als auch diejenigen, bei denen das Herz aussetzt oder beinahe stehen bleibt. Es hängt mit der Intensität und Dauer der Emotion zusammen. Beim Schreck setzt das Herz aus (s. Bsp. Nr. 14). Wenn die Situation länger dauert, schlägt es ganz schnell oder laut (s. Bsp. Nr. 15). Einige der Wendungen sind dermaßen konventionalisiert, dass sie im deutschen phraseologischen Wörterbuch von Hans Schemann belegt sind (s. Schemann 1993:344 ff.).

- (14) *Einen Moment setzt mein Herz aus, ich denke, er sagt gleich: Du bist die, die meine Nase gebrochen hat.*  
(Hanika 2010:21)

- (15) *Mein Herz klopft ganz schnell, ich kann es schon wieder hören, im Kopf und hinter meiner Stirn macht sich dieses komische Kribbeln breit, ich weiß jetzt, was dieses Kribbeln ist, das wusste ich die ganzen Jahre lang nicht. Dieses Kribbeln ist Angst, ganz scheußliche Angst. [...] Ich lehne mich mit der Schulter gegen den Türrahmen, weil ich plötzlich Angst habe, dass der Boden unter mir nachgibt, er schwankt ein bisschen, und Opa sieht ganz verschwommen aus, wie wenn man jemanden durch Milchglas hindurch ansieht.*  
(Hanika 2010:93)

*Dieses komische Kribbeln* (s. Text Nr. 15), dass Malvina fühlt, immer wenn sie unsicher ist und Angst hat, zieht sich durch die ganze Geschichte.

Wie schon erwähnt, hängt auch der Atem mit der Angst zusammen. Entweder stockt er (s. Bsp. Nr. 16) oder man will lieber nicht atmen (mehr dazu s. unten).

- (16) *Warum musst du wirklich zu deinem Opa, fragt er dann, und der Schreck fährt eiskalt in meinen Körper, Klatsche merkt davon nichts, er spürt nicht, wie mir der Atem stockt, wie er unter seinen Händen fliegt.*  
(Hanika 2010:193)

Der folgende Text beweist noch einen Zusammenhang von Atem bzw. Luft und Angst. Das Wort „Angst“ bedeutete ursprünglich „eng“ oder „Enge“ (s. Wahrig, Drosdowski 1989:36) Im Text Nr. 17 entsteht *vor lauter Angst* eine Enge dadurch, dass sich Malvinas *Kehle zusammenkrampft*. Schemann (Schemann 1993:402) führt den Somatismus in seinem phraseologischen Wörterbuch in einer anderen Variante – *jm. schnürt sich die Kehle zusammen (vor Angst/Aufregung/Erschütterung)/ (die Angst/... schnürt jm. die Kehle zusammen)*. Nach seiner Bemerkung ist die Wendung pathetisch, was sich jedoch im folgenden Beleg nicht widerspiegelt.

- (17) *Meine Kehle krampft sich zusammen, vor lauter Angst, Lizzy könnte gehen. Mich einfach hier sitzenlassen, weil ich ihr nicht gleich die Wahrheit gesagt habe.* (Hanika 2010:217)

Zu anderen körperlichen Äußerungen, die zur Beschreibung von Angst dienen, gehören zudem *weiß werden* und *durch Erschütterung zusammensucken*.

Mittels der Beschreibung einer körperlichen Empfindung wird auch die Emotion ermittelt, die Malvina fühlt, wenn sie bei ihrem Opa ist oder sich an ihn erinnert. Es geht um ein *schwindeliges Gefühl* und auf Grund der Textanalyse handelt es sich um eine Mischung aus Angst, Ekel, Schuldgefühl und Scham (s. Text Nr. 18).

- (18) *Ich habe vorhin mit Opa telefoniert, hat Papa gesagt, er ist deinetwegen sehr traurig. Er kann gar nicht verstehen, warum du ihn nicht mehr besuchen willst. Von diesem Satz ist mir ganz schwindelig geworden, mittendrin, und ich wusste nicht, was ich sagen sollte, und darum hab ich auf meinen Lippen herumgebissen und nichts gesagt und darauf gewartet, dass er wieder geht und mich zufrieden lässt.* (Hanika 2010:62)

Von den beschriebenen Körperempfindungen zu den nächsten mehr oder weniger konventionalisierten Formen sprachlicher Emotionsverständigung ist die Grenze sehr fließend. Es handelt sich um „bildlich-assoziative Wendungen“ (Alfes 1995:102) bzw. Metaphern. Wenn man traurig ist, lässt man den Kopf hängen, ist man verliebt, dann schwebt man<sup>6</sup> oder hat Schmetterlinge im Bauch. Auf Grund der Textanalyse lassen sich mehrere konventionalisierte metaphorische Konzepte für Angst formulieren.

Mit dem schwindeligen Gefühl, das oben behandelt wurde, ist eine Metapher verbunden, die auf der Gegenüberstellung von Sicherheit und festem Boden beruht. Malvina verliert also den Boden unter den Füßen (s. Bsp. Nr. 15).

Körperliche Wahrnehmung betrifft auch das Konzept der Kälte. Wenn man Angst erlebt, *jagen* einem *kalte Schauer über den Rücken* wie im Beleg Nr. 11, oder *ballt sich eine eiskalte Faust um den Magen* (vgl. Hanika 2010:147). Im Beispiel Nr. 16 kommt im Rahmen eines modifizierten Phraseologismus<sup>7</sup> nicht nur das Emotionswort *Schreck* vor, sondern es ist in der festen Wendung zudem die Metapher *eiskalt* enthalten.

In Textausschnitten, in denen sich Malvina *klein machen* möchte, *verkriechen* möchte (s. Text Nr. 12), *zu jemandem rücken* möchte wurde das Konzept des Verstecks festgestellt.

Das letzte zu beschreibende Konzept ist das Konzept des Todes. Im Roman kann man zwei Modifikationen des Phraseologismus *zu Tode erschrecken/erschrocken (sein)* (Schemann 2003:850) finden. Einmal wurde die Wendung um *beinahe* und ein anderes Mal um *halb* erweitert.

Henrike F. Alfes führt noch eine weitere konventionalisierte Form sprachlicher Emotionsverständigung an und das sind „Episoden- und Situationsstereotypen“ (Alfes 1995:102). Zu Situationsstereotypen kann im Falle der Angst die Stille zugeordnet werden. Im gegebenen Korpus tritt dieses Stereotyp relativ oft in Erscheinung. Die Figuren flüstern entweder miteinander oder starren sich nur an, manchmal trauen sie sich nicht einmal zu atmen. Das Beispiel Nr. 19 zeigt, wie die Beschreibung der Stille die Spannung intensiviert.

- (19) *Ich schüttle wiederum nur den Kopf. Die Uhr hinter meinen Ohren tickt. Ich kann Kinder im Hof schreien hören. Sonst ist es ganz still.* (Hanika 2010:13)

Bei dem impliziten Thematisieren von Emotionen spielen nicht nur die von Alfes zusammengestellten konventionalisierten, sondern auch unkonventionalisierte Mittel und Strukturen auf einzelnen sprachlichen Ebenen eine wichtige Rolle. Einige solche Mittel – z. B. Partikel, Ausrufesatz – wurden

<sup>6</sup> Bei solchen Beispielen kann man sog. Orientierungsmetapher wie z. B. *Traurig sein ist unten* feststellen (s. Lakoff/Johnson 1998, 22ff).

<sup>7</sup> Schemann führt die Nennform *der Schreck(en) fährt jm. ins Gebein – der Schreck(en) fährt jm. in die/alle Glieder/(Knochen)* (Schemann 1993:725) an.

schon oben erwähnt, obwohl sie in den konkreten beschriebenen Beispielen die explizite Manifestation von Angst nur akzentuiert haben.

Von den syntaktischen Mitteln, die im Korpus zur Manifestation von Angst beitragen, ist das Vorkommen von Satzperioden ziemlich auffällig. Die Situationen werden oft durch kurze nacheinander gereihte Sätze dargestellt, in deren Rahmen manchmal auch direkte Rede eingeschlossen ist. Wie es im Beleg Nr. 20 zu sehen ist, wird die direkte Rede nicht mit Anführungszeichen eingeleitet<sup>8</sup> (ein nächstes Bsp. dafür siehe Text Nr. 15).

- (20) *Er hämmerte mit den Fäusten gegen die Tür, und jede Erschütterung ließ uns zusammensucken, Hilda, schrie er, denn so hieß meine Oma, schick sie raus, schick mein Malvinchen raus! Das schrie er immer wieder, während Oma und ich uns aneinanderklammerten, und ich sagte, dass ich nicht rausgehen würde und dass ich schreckliche Angst habe, und Oma sagte, du musst tapfer sein, du musst jetzt ganz tapfer sein.* (Hanika 2010:116f)

Zum Ausdruck von Angst dient mehrmals auch Vermittlung der Bedingung in Konditionalsätzen mit *wenn* und der darauf folgenden Auswirkung. Kommt der Konditionalsatz vor dem Hauptsatz – z. B. *Wenn meine Eltern das rauskriegen, [...]*. (Hanika 2010:188) – ruft er zugleich die Emotion hervor. Im folgenden Textausschnitt (21), ist das Satzgefüge in der umgekehrten Reihenfolge der Sätze belegt.

- (21) *Lizzy und ich haben im Wohnzimmer vom bösen Friederich gegessen und nicht zu atmen gewagt. Mann, Lizzy, hab ich gesagt, die machen Hackfleisch aus uns, wenn sie uns erwischen.* (Hanika 2010:26)

Andere syntaktische Mittel wie z. B. Wunschsätze oder wiederholte Verwendung von gleicher Konjunktion werden nur einmalig oder selten verwendet und werden hier deswegen nicht weiter behandelt.

## 5. Fazit

In der Manifestation von Angst überwiegt im analysierten Roman das explizite Thematisieren der Emotion. Oft wird jedoch die explizite Verbalisierung noch mit anderen Mitteln begleitet, die die Situation intensivieren. Diese Mittel werden sonst auch zur impliziten Manifestation der Angst verwendet. Meistens handelt es sich um lexikalische oder lexiko-semantische Mittel, z. B. Interjektionen oder Partikeln. Häufig sind auch phraseologische Wendungen, konkret Somatismen, und freie Wendungen, die die Körperempfindungen betreffen, vertreten. Da Emotionen oft schwierig zu verbalisieren sind, werden dazu außer festen Wendungen auch Metaphern gebraucht. Solche bildlichen Darstellungen werden auch im analysierten Roman genutzt. Im Text wurde im Zusammenhang mit Angst das Konzept der Kälte, des Verstecks und des Todes festgestellt.

Die Autorin des Romans nutzt zur Vermittlung von Angst auch mehrere syntaktische Mittel. Zu den wichtigsten gehört Satzperiode, die aus ganz kurzen, nacheinander folgenden Sätzen besteht. Mehrmals erscheint in den die Angst evozierenden Situationen auch ein Konditionalsatz mit der Konjunktion *wenn*, dessen Inhalt ein Vorzeichen für etwas Schlimmes darstellt.

Um die altersspezifischen Differenzen in der sprachlichen Darstellung von Angst beweisen zu können, wurden zum Vergleich die Ergebnisse der Analyse von Geschichten genommen, die für Kinder zwischen 4-5 Jahre bestimmt sind (mehr dazu s. Ciešlarová 2011). In den Geschichten wurde genauso wie im Roman die Angst sowohl explizit, als auch implizit thematisiert. Das Verhältnis zwischen diesen Erscheinungen ist jedoch gegensätzlich.

<sup>8</sup> Die direkte Rede wird im ganzen Roman nicht graphisch durch Anführungszeichen gekennzeichnet, sondern mit Worten eingeleitet.

Im Roman kommen bei der Verbalisierung von Angst zwar oft kurze Sätze vor, meistens aber im Rahmen eines zusammengesetzten Satzes, relativ häufig in Form einer Satzperiode. Dagegen handelt es sich in den Geschichten für kleine Kinder um kurze einfache Ausrufesätze, mehrmals auch um Ellipsen. Satzperioden wären für kleine Kinder schwer verständlich. Obwohl einfache Ausrufesätze ebenfalls im Roman in Erscheinung treten, sind sie nicht allzu häufig.

In den Geschichten für Kinder funktioniert, im Vergleich zum Roman, das explizit genannte Angstobjekt öfters als Auslöser der Angst, sei es ein Wesen wie z. B. ein Gespenst, ein Gegenstand wie z. B. ein Zahnarztbohrer oder nur ein Geräusch. Vielleicht hilft es bei den kleinen Kindern Angst hervorrufen, wenn das Objekt durch seine explizite Benennung bildhaft dargestellt wird. Es kann jedoch auch damit zusammenhängen, dass im Rahmen des Romans nur eine Geschichte erzählt wird, die nicht so viele Faktoren der Angst hat.

Sowohl im Kinderbuch als auch im Roman für Jugendliche erscheinen ein paar Phraseologismen. Bis auf eine Ausnahme handelt es sich um Somatismen. Körperreaktionen werden nicht nur im Rahmen von Phraseologismen thematisiert. Im Roman kommt es zur Beschreibung von Körperempfindungen weit häufiger als in den Kindergeschichten, was bestimmt nicht nur von dem Thema abhängig ist, sondern auch von der Fähigkeit der Wahrnehmung dieser Reaktionen.

Von den Konzepten, die sich in der Darstellung von Angst widerspiegeln, wurde in beiden Texten das Konzept des Verstecks konstatiert.

Obwohl einige Mittel zur Verbalisierung von Angst in der Literatur für beide Altersstufen übereinstimmen, sind die syntaktischen Mittel dem konkreten Alter angepasst. Unterschiede sind auch im Gebrauch der Körperempfindungen zur Thematisierung der Angst zu bemerken. Selbstverständlich können diese Ergebnisse von der Persönlichkeit des Autors und seinem Stil beeinflusst werden, deswegen werden sie nur als eine Fallstudie präsentiert. Nur weitere Analysen anderer Kinder- und Jugendliteratur können die Ergebnisse bestätigen bzw. widerlegen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

HANIKA, Beate Teresa (2009): *Rotkäppchen muss weinen*. Frankfurt am Main.

### Sekundärliteratur:

ALFES, Henrike F. (1995): *Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens*. Opladen.

CIEŠLAROVÁ, Eva (2011): Angst in der Kinderliteratur. Eine Analyse am Beispiel von Geschichten aus dem Buch „Dich gibt’s nur einmal auf der Welt: Geschichten, die Kinder stark machen“. In: *Brünnner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. Brno, Im Druck.

CIEŠLAROVÁ, Eva (2010): Der Ausdruck von Emotionen in der deutschen und tschechischen Phraseologie am Beispiel von Scham. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6. Ostrava, S. 69–79.

DROSDOWSKI, Günther (1989): *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim.



- JÄGER, Ludwig (Hrsg.) (1988): *Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlwortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung*. Aachen.
- LAKOFF, George/JOHNSON, Mark (1998): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg.
- LELORD, François/ANDRÉ, Christophe (2008): *Die Macht der Emotionen und wie sie unseren Alltag bestimmen*. München; Zürich.
- NEULAND, Eva (2008): *Jugendsprache. Eine Einführung*. Tübingen; Basel.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen; Basel.
- SIEBERT, Hans-Joachim (1984): *Sprache im Kinderbuch. Betrachtungen zum Sprachgebrauch in der Prosaliteratur für Kinder*. Berlin.
- VAŇKOVÁ, Lenka (2010): Zur Kategorie der Emotionalität. Am Beispiel der Figurenrede im Roman „Spieltrieb“ von Juli Zeh. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6. Ostrava, S. 9–18.
- WAHRIG-BURFEIND, Renate (Hrsg.) (2006): *WAHRIG – Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh; München.
- WEISS, Rudolf (1991): *Kindheit und Jugend. Eine Entwicklungspsychologie. Psychologie für Erziehung und Unterricht*. I. Teil. Innsbruck.
- WERMKE, Matthias/KUNKEL-RAZUM, Kathrin/SCHOLZE-STUBENRECHT, Werner (Hrsg.) (2009): *Duden. Die Grammatik*. Mannheim; Zürich.
- WINKO, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin.
- URL1: [http://zitate.net/ingmar %20bergman.html](http://zitate.net/ingmar%20bergman.html) [letzter Zugriff 7. 9. 2011].
- URL2: [http://www.djlp.jugendliteratur.org/2010/jugendbuch-3/artikel-rotkaeppchen\\_muss\\_weinen-101.html](http://www.djlp.jugendliteratur.org/2010/jugendbuch-3/artikel-rotkaeppchen_muss_weinen-101.html) [letzter Zugriff 1. 9. 2011].
- URL3: <http://www.jugendbuchtipps.de/> [letzter Zugriff 8. 9. 2011].
- URL4: <http://ulfcronenberg.macbay.de/wordpress/2009/03/24/buchbesprechung-beate-teresa-hanika-rotkaeppchen-muss-weinen/> [letzter Zugriff 8. 9. 2011].

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts SGS2/FF/2011 – Jazyk a emoce v němčině a češtině.



# Zur euphemisierenden Funktion der Phraseologismen im Bereich „Tod“/„sterben“ im Deutschen und im Polnischen

Anna GONDEK – Joanna SZCZEK

## Abstract

On the euphemistic function of phraseological collections concerning “death” and “dying” in German and Polish

The article describes phraseological collocations concerning death and dying in the German and Polish languages. The basis for the analysis is the assumption that phraseological collocations relating to this topic tend to involve euphemism. The contrastive analysis of the collected lexical material proves the existence of the phenomenon in both languages.

Key words:

euphemism, phraseology, collocation, death, contrastive linguistics

## 1. Einleitung

*Arm oder reich, der Tod macht alle gleich.*

„Wir sind alle des Todes“<sup>1</sup> kann man in der Bibel lesen, was ja nicht so optimistisch klingt und unsere Freude am Leben wohl stören mag. Ob wir aber immer dem mittelalterlichen Spruch *memento mori* folgen und ständig an unser Ende denken, ist fraglich, denn die Zeiten haben sich verändert. Was aber stimmt, ist die Angst vor dem Tode, der als „Aufhören, Ende des Lebens; Augenblick des Aufhörens aller Lebensfunktionen eines Lebewesens“ (Duden 2001:1582 f.) verstanden wird. Und alle unsere Bemühungen, möglichst lange zu leben, können als Ausdruck dieser Angst gedeutet werden. Daher spricht man nicht gerne über den Tod, um *den Teufel nicht an die Wand zu malen*. Diese Urangst findet auch ihren Niederschlag in der Sprache des jeweiligen Volkes. Man bildet nämlich und verwendet viele umhüllende und umschreibende Ausdrücke, um über den Tod nicht direkt zu sprechen. Diese euphemisierende Funktion der Sprache hängt wohl mit der Tabuisierung bestimmter Lebensbereiche des Menschen, hier des Todes zusammen.

Daraus ergibt sich auch sicher ein reiches semantisches Feld „Tod“/„sterben“ in vielen Sprachen, das besonders mehrdimensional strukturiert ist. Die Menschen befürchten den Tod, weil er für uns ein Geheimnis bleibt. Aus dieser magischen Angst, greift man nach unterschiedlichen sprachlichen Mitteln, um diesen Aspekt des Daseins nicht *beim rechten Namen zu nennen*. Eines

---

<sup>1</sup> Bibel, 2, Moses 12,33.

der verwendeten Mittel sind zweifelsohne Phraseologismen, die sich wegen ihrer mehrgliedrigen Struktur, Bildhaftigkeit und komplexen Semantik, besonders gut dazu eignen.

In dem vorliegenden Beitrag wird die euphemisierende Funktion der deutschen und polnischen Phraseologismen untersucht. Es wird der Frage nachgegangen, mit welchen anderen sprachlichen Mitteln dieses Tabuthema umschrieben wird. Es wird zugleich auf die Strukturiertheit des zu besprechenden semantischen Feldes in beiden Sprachen hingewiesen.

Das formale Kriterium für die Zuordnung sprachlicher Einheiten zum Phraseolexikon des Deutschen bildet die Definition des Phraseologismus nach Fleischer (1997:72).

## 2. Definitorisches

Da der Tod ein endgültiger Aspekt der menschlichen Existenz ist, gehört er zu den Tabuthemen. Man unternimmt aber Versuche, ihn zu definieren, indem v. a. der biologische Faktor berücksichtigt wird (Duden 2001:1582 f.): „Aufhören, Ende des Lebens; Augenblick des Aufhörens aller Lebensfunktionen eines Lebewesens“. Die zweite Dimension in der Definition bezieht sich auf den menschlichen Glauben, wo der Tod personifiziert wird: „in der Vorstellung als meist schaurige, düstere, grausame Gestalt gedachte Verkörperung des Todes; die Endlichkeit des Lebens versinnbildlichende Gestalt“. Der Prozess, der zum Tod führt, ist Sterben. Es wird mit „aufhören zu leben, sein Leben beschließen“ definiert (Duden 2001:1515 f.). Im Polnischen findet man folgendes: *śmierć*: „nieodwracalne ustanie wszystkich czynności ustroju oraz procesów przemiany materii we wszystkich jego komórkach; zgon, skon“; *przen.* „klęska, cios śmiertelny; niepożądany koniec, kres czegoś“; 2. „ludowa personifikacja śmierci“ – *ludzki szkielet z kosą*“ (Szymczak 1981:449 f.).

Im Deutschen und im Polnischen findet man auch eine Reihe von Verben, welche verschiedene Aspekte „des Sterbens“ hervorheben,<sup>2</sup> z. B.: stilistische Unterschiede: *absegneln, abrudern, sich einschiffen, fallen, einschlummern, entschlafen, hinüberschlummern, enden, abflattern, abkratzen, abschrammen, abzwitschern, verrecken, wegmachen, wegtauchen*, Art des Todes: im Wasser: *er-saufen, versaufen, utonąć, utopić się*, im Feuer: *verbrennen, splonąć, spalić się*, Tiersterben: *eingehen, verenden, krepieren, verrecken, zdychać, paść*. Der Tod wird oft umschrieben und *Exitus, Sensemann, Freund Hein, Gevatter, Knochenmann, Thanatos kostucha, pani Piasecka, pan Łopaciński, brat snu* genannt. Im Polnischen findet man u.a. folgende Verben: *nie dociągnąć, kipnąć, kofnąć, kitować, kończyć się, korkować, polec, przejechać się, przekręcić się, przewieźć się, wykitować, wykończyć się, wykorkować, zalatwić się, zwinąć się (unerwartet schnell sterben), zdechnąć/zdychać, zginąć*.

Da der Tod und das Sterben mit Tabu belegt sind, sucht man nach Mitteln und Wegen, über diesen Bereich doch zu sprechen. Wie die Untersuchungen zeigen, ist das semantische Feld „Tod“/„sterben“ im Deutschen groß ausgebaut. Schemann (1991:34 ff.) gruppiert die Einheiten dieses Feldes zusammen mit der Gruppe „das Leben“ und teilt sie in folgende Subbereiche ein: *sterben müssen, sich töten, töten, tot, noch lebendig, Beerdigung, Trauer*. Bei Dąbrowska (2005:133 ff.) finden wir das Kapitel: „Śmierć i zjawiska z nią związane“,<sup>3</sup> in dem die gesammelten Euphemismen in folgende Gruppen aufgeteilt werden: *określenia śmierci i umierania, określenia wyobrażeń śmierci, określenia śmierci gwałtownej, określenia samobójstwa, określenia szubienicy, określenia trumny, określenia pogrzebu, nazwy grobu i cmentarza*.<sup>4</sup> In der phraseologischen Forschung findet man Klassifizierungsvorschläge dieses Teils des Phraseologielexikons, wie z. B. bei Lopez (1999: 229–238), wo bestimmte Symbole des Todes aufgezählt werden: *der Tod als absolutes Ende, der Tod als Übergang zum ewigen Leben, der Tod als Reise, der Tod als Ruhe und Schlaf, das Erlebnis der Todesnähe, der unerwartete Tod, das Unrecht des Todes, die Erben, das Testament, die*

<sup>2</sup> Vgl. die genaue Liste und Analyse der Verben des Sterbens im Deutschen und im Polnischen bei Bielińska (2002).

<sup>3</sup> Der Tod und mit ihm verbundene Erscheinungen [Übers. A. G., J. S.].

<sup>4</sup> Bezeichnungen für Tod und Sterben, für Todvorstellungen, Benennungen für einen plötzlichen Tod, Selbstmord, Galgen, Sarg, Beerdigungsbezeichnungen, Namen für Grab und Friedhof.

*Erbschaft, Lob und Vergessen der Toten, die Totenfeier und die Trauer.* Piirainen (2002:213–238) listet bildliche Domänen konzeptueller Metaphern in diesem Bereich auf: *Beendigung der Aktivitäten des Menschen, letzte körperliche Regungen im Augenblick des Todes, Sarg, Grab, Würmer, Friedhof, Jenseits, Raum und Zeit, mythologische Vorstellungen.* Bei Krzyżanowska (1999:55 ff.) findet man im polnisch-französischen Vergleich metaphorische Bezeichnungen des Todes: *śmierć jako podróż, jako moment przełomowy w egzystencji człowieka, jako zmiana formy bytu, jako pogrążenie się w ciemności, jako zgaśnięcie płomienia życia, jako sen, jako zaprzestanie funkcjonowania mechanizmu.*<sup>5</sup>

### 3. Euphemismen in der Phraseologie

Die semantische Transformation, der die Komponenten des Phraseologismus unterliegen, führt dazu, dass sich ihre Bedeutung nicht additiv aus den Bedeutungen einzelner Bestandteile ergibt. Daher bringen sie bestimmte Inhalte nicht direkt zum Ausdruck. Diese Eigenschaft der Phraseologismen wird oft so ausgenutzt, dass sie als sprachliche Mittel für tabuisierte Inhalte eingesetzt werden.

Aus dem Grunde kann den Phraseologismen eine verhüllende Funktion zugeschrieben werden, die „in der verharmlosenden Umschreibung eines negativ konnotierten Sachverhalts besteht, dessen ‚unzensurierte‘ direkte Benennung gesellschaftliche oder religiöse Tabus brechen würde und die Psyche des Hörers unangenehm treffen würde“ (Dietz 1996:263). Sie gelten daher als sprachliche Mittel zum Ausdruck bestimmter Sprachtabus, mit denen entsprechende Bereiche des menschlichen Lebens belegt werden. Dies geschieht meist aus drei Gründen (Daninger 1982:237): aus Ehrfurcht, aus Takt, aus Rücksicht auf die Anstandsformen. Sie sind „Sprachzeichen, denen das Merkmal ‚verhüllend‘ im Sinne von ‚nicht direkt‘ anhaftet“ (Hessky 2001:164).

Daher haben sie auch bestimmte Funktionen (Rada 1999:196):

1. Umschreibung sprachlicher Tabus;
2. Bedeutungsverbesserung;
3. Verschleierung.

Die Besonderheit der Phraseologismen besteht u.a. also darin, dass sie sich besonders zur Euphemisierung eignen. Dies geschieht nach A. Krawczyk-Tyrpa (1996:87 ff.) oft dadurch, dass „ein Phraseologismus ein Tabu-Wort enthält und so tabuisiert wird. Eine kleine Modifikation des phraseologischen Komponentenbestandes führt zur Entstehung des Euphemismus“.

Deswegen kann man also über die euphemistischen bzw. euphemisierenden Phraseologismen sprechen, die auf dem Wege der Euphemisierung entstanden sind, indem „auf der Ebene der Sprache eine Ersatzwirklichkeit gebildet wird, die zum Ausdruck von peinlichen Inhalten dient. (...) Der versteckte Inhalt wird nur von den Eingeweihten<sup>6</sup> verstanden“ (ebd.:88).

In diesem Sinne scheinen die Phraseologismen weitere Mittel zur Euphemisierung zu sein, welche „die Möglichkeit schaffen, bestimmte Inhalte schonend, verharmlosend, mildernd, beschönigend usw. auszudrücken“ (Hessky 2001:69).

### 4. Analyse des Materials

Das exzerpierte phraseologische Korpus zeigt eine große Strukturiertheit des untersuchten semantischen Feldes auf. In beiden Sprachen wurde die Hauptteilung unternommen in:<sup>6</sup>

1. Phraseologismen mit der Komponente „Tod“/ „sterben“ und auf „Tod“ / „sterben“ bezogen:

<sup>5</sup> Tod als Reise, als Wendepunkt in der menschlichen Existenz, als Änderung der Daseinsform, als Versinken im Dunklen, als Erlöschen der Lebensflamme, als Schlaf, als Aufhören aller Funktionen eines Mechanismus.

<sup>6</sup> Vgl. Gondek, Szczęk (2009b).

- a. sterben, den Tod finden, z. B.: *von der Sense des Todes dahingemäht werden*;
- b. früh sterben, z. B.: *der Tod holt jdn. früh*;
- c. Ursache/Art des Sterbens, z. B.: *durch den schwarzen Tod umkommen*;
- d. jdn. töten, z. B.: *jdn. in den Tod treiben*;
- e. eigener Tod als Opfer für jdn./etw., z. B.: *für jdn., etw. in den Tod gehen*;
- f. todesnaher Zustand/unvermeidlicher Tod, z. B.: *der Tod guckt jdm. aus allen Gliedern heraus*;
- g. dem Tode entkommen, z. B.: *dem Tod vor der Schippe springen*;
- h. jdn. vor dem Tode retten: keine Beispiele im Deutschen, im Polnischen: *wyrywać kogoś z objęć śmierci*;
- i. Todesgefahr, z. B.: *dem Tod ins Auge sehen*;
- j. Tod als Strafe, z. B.: *etw. mit dem Tode büßen*;
- k. tot sein, z. B.: *die sterbliche Hülle*.

2. Phraseologismen mit den Lexemen „Tod“/„Sterben“, welche sich auf andere Sachverhalte beziehen (c-g nur im Deutschen):

- a. Tod als Verstärkung (superlativisch), z. B.: *sich zu Tode langweilen*;
- b. letztes Ende, z. B.: *bis zum Tode*;
- c. Dauer, z. B.: *Liebe/Treue/Dankbarkeit... über den Tod hinaus*;
- d. Bezeichnung der Menge, z. B.: *zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel*;
- e. Aufrichtigkeit, z. B.: *nicht an Herzdrücken sterben*;
- f. Missbilligung, z. B.: *so was lebt und Schiller musste sterben*;
- g. Verlust: *in Schönheit sterben*.

3. Phraseologismen ohne Lexeme „Tod“/„sterben“, welche sich auf „Tod“/„sterben“ beziehen.

Die folgende Zusammenstellung präsentiert die Ergebnisse der Analyse der dritten Gruppe. Die in der Tabelle enthaltenen Beispiele, zeigen, welche Mittel in beiden Sprachen verwendet werden, um die direkten Bezeichnungen „Tod“/„sterben“ zu vermeiden.

**a. Sterben, den Tod finden:**

**Deutsch**

**sterben:** *jdm. brechen die Augen, \*von der Sense des Todes dahingemäht werden, hops gehen, \*alle viere von sich strecken*;

**Tod als Ende des Lebens:** *aufgehört haben zu leben, sein Dasein vollenden, das Leben beenden, sein Leben lassen/vollenden/verlieren, ums Leben kommen, seine Tage beschließen, aus der Welt scheiden, den Weg des Irdischen gehen, es ist aus und amen, \*eingehen wie eine Primel/ein Kaktus, die Augen auf Null stellen/ drehen, ein jähes/ tragisches Ende finden, ein gnädiges Ende haben, sich davonstehlen, sich aus der Welt stehlen*;

**Polnisch**

**sterben:** *paść jak podcięty kwiat, lec/paść/padać trupem, strzelić kopytami, huknąć/kopnąć/strzelić/ uderzyć/walnąć w kalendarz, odwalić kitę, wyciągnąć nogi/kopyta/kopytka/gicały, wywinąć orła, szlag kogoś trafił, ani zipnąć*;

**Tod als Ende des Lebens:** *skończyć/stracić/postradać/zakończyć życie, rozstać się z życiem, dokończyć życia/żywota, skończyć drogę życia/swoje dni/wędrówkę/ pielgrzymkę, czyjeś życie dobiegło końca, przyszedł na kogoś koniec, kogoś spotkał marny/smutny/ przykry koniec*;

**Tod als Erlöschen des Lichts:** *das Lebenslicht erlischt, wie eine Kerze [im Wind] erlöschen;*

**Tod als Ende physiologischer Prozesse:** Atemen: *aufgehört haben zu atmen, jd. hat's Atemholen vergessen, den letzten Seufzer tun, sein Leben aushauchen, den Lebensatem aushauchen, den letzten Atemzug tun, Schmerzen:* *keine Schmerzen mehr haben, dem Leiden ein Ende bereiten, jdm. tut kein Zahn mehr weh, sexuelle Sphäre:* *den Geschlechtsverkehr einstellen, skatologische Sphäre:* *\*den letzten Dreck geschissen haben, \*den letzten Kringel scheißen, \*den Arsch zusammenkneifen, \*jetzt hat der Arsch Feierabend, \*den Arsch zukneifen, dem ist der Arsch zugeschnappt, Sprechen:* *keinen Mucks mehr von sich geben/machen, mausetot sein, keinen Piep mehr sagen, keinen Pieps mehr von sich geben, Herzschlagen:* *jds. Herz hat aufgehört zu schlagen;*

**Tod als Ende alltäglicher Tätigkeiten:** *den Schirm zumachen, \*das Essbesteck fallen lassen, den Löffel abgeben/hinlegen/fallen lassen/wegschmeißen, jdm. ist die Pfeife ausgegangen, keine Sorgen mehr haben, seine Rechnung abschließen, sich von der Verpflegung abmelden, in den Sielen sterben, sein Bündel schnüren/packen/nehmen, \*jd. hat die Hosen heruntergemacht, jd. hat sich den Rest geholt, die Schuhe drücken jdn. nicht mehr;*

**Tod als Zeitende:** *die letzte Stunde ist gekommen, jds. Stündlein ist nahe, mit jdm. ist es aus, die Zeit ist abgelaufen, jds. Uhr ist abgelaufen;*

**Tod als Schlaf/Ruhe:** *den letzten Schlaf schlafen, den ewigen Schlaf schlafen, sanft und selig entschlafen, die Augen für immer schließen/zutun, jdm. haben die Engel in den Schlaf gesungen, nicht mehr aufwachen, ins Nirwana eingehen, den ewigen Frieden gefunden haben, einen Flachmann bauen;*

**Tod als Weg/Reise:** *der letzte Weg, der Weg, den wir alle gehen müssen, die letzte/große Reise antreten, die letzte Fahrt antreten, aus der Welt gehen, bald abfahren müssen, den grasigen Weg gehen, auf die letzte Reise gehen, den Reiserock anhaben, die Reiestiefel anziehen, die Reisegamaschen anhaben, nicht wiederkommen sein, um die Ecke gehen, zum alten Haufen fahren, über den Jordan gehen;*

**Tod als Rückkehr:** *zu Gott heimkehren, ins alte Heer gehen, in das Reich seiner Väter versammelt werden, zu seinen Vätern heimgehen;*

**Tod als Trennung von Körper und Seele:** *seinen/den Geist aufgeben, die Seele verhauchen, die Seele sitzt jdm. auf der Zunge, die sterbliche Hülle ablegen, jds. Seele fliegt zum Himmel;*

**Tod als Erlöschen des Lichts:** *gaśnie płomień życia, zgasnąć jak świeca [na wietrze]/zgasnąć jak gwiazda na niebie/jak promień słońca;*

**Tod als Ende physiologischer Prozesse:** Herzklopfen: *serce przestało bić/wypowiedziało postuszeństwo/zastygło, granica, za którą serce bić przestaje, Sprechen:* *umilknąć na zawsze, körperliche Schwäche:* *czyjeś ciało nie wytrzymało;*

**Tod als Zeitende:** *wybiła/przyszła ostatnia godzina, czyjś czas się skończył, czyjaś godzina wybiła;*

**Tod als Schlaf, Ruhe:** *wieczny odpoczynek, zamknąć oczy [na zawsze], spać na cmentarzu, spać mocno/smutnym snem/snem anioła/snem wiecznym, spocząć/spoczywać w Jezusie, usnąć w Bogu, zasnąć na wiek/twardym snem, zasnąć w Panu, utulić snem wiecznym, skryć się na wieki;*

**Tod als Weg, Reise:** *ostatnia podróż, powędrować w daleką drogę, odejść na zawsze, udać się przed Boga tron, jechać/pójść/wybierać się do Abrahama na piwo, pójść poskarżyć się św. Piotrowi, przejechać się/przewieźć się na tamten świat/na cmentarz, zejść ze świata/z ziemi, odejść na wieczną wartę, odpłynąć w najdłuższy rejs, podążyć/przejść/pójść do wieczności, pojechać do św. Piotra, niewinność wznosi kogoś do nieba;*

**Tod als Rückkehr:** *połączyć się z przodkami, wrócić do matki ziemi/do niebios bram;*

**Tod als Trennung von Körper und Seele:** *wyzionąć ducha, dusza opuściła ziemskie swoje mieszkание/ uchodzi z tej ziemi, czyjś duch unosi się ku górze;*

**Tod als Steigen ins Grab:** *ins Grab gehen, in die Grube fahren, unter der Erde liegen, ein Grab in fremder Erde gefunden haben, den grasigen Weg gehen, jd. hat ein grünes Kleid angezogen, unter den Torf kommen, das Gras von unten betrachten, \*sich die Radieschen von unten anschauen, \*Erde kauen;*

**Sarg:** *jd. hat den Deckel auf der Nase;*

**Tod und damit verbundene Rituale/Bestattung:** *den Totengräber nicht erwarten können, mit den Füßen voran das Haus verlassen, mit den Füßen zuerst rausgetragen/hinausgetragen/nach vorne getragen werden, ein Kreuz hinter jds. Namen machen, auf dem Brett liegen, auf dem Rücken zur Messe gehen, in die Bretter gehen, \*eine Schaufel Erde auf den Kopf bekommen, letzten Schuhe sind besohlt, dem letzten Gras gehen, etwas streckt jdn. auf den Sarg, den Totenschein ausstellen, sich die Sohlen schmieren;*

**bei bestimmten Berufen:** *von der Bühne abtreten;*

**Tod als Kampf:** *zum letzten Gefecht antreten, jdn. hat's erwischt;*

**Tod als vocare in vitam aeternam:** *zum Herrgott/von seinem Herren zu sich gerufen werden, von Gott in die Ewigkeit/zu seinen Engeln/in ein besseres Jenseits/in die ewige Heimat gerufen werden, von Gott zu sich geholt werden, Gott nimmt jdn. zu sich, der liebe Gott ist bei jdm. eingekehrt, zur großen Armee abberufen werden;*

**Tod als Gelangen zur letzten Reiseetappe/in die Ewigkeit:** *in den letzten Hafen einlaufen, bei Petrus anklopfen, in die ewigen Jagdgründe eingehen, in die Ewigkeit eingehen, in Abrahams Schoß eingehen, in die ewige Ruhe eingehen;*

**Tod als Abschied:** *der Welt adieu machen/Lebewohl sagen, für immer Abschied nehmen, die Abschiedsstunde ist gekommen, diesem Jammertal/der Welt Ade/Valet sagen, das Zeitliche segnen, zum Herrn gehen;*

**Tod als Verwesung des Körpers:** *er hat der Natur seinen Tribut entrichtet, \*schwarz werden, den Weg allen Fleisches gehen, \*zu Staub/Erde werden, unter die Mehlwürmer gehen;*

**Tod als Steigen ins Grab:** *iść/pójść do ziemi/do piachu, spocząć w ziemi, Bóg/Jezus kogoś zabrał do ziemi, skryć się pod mogiłę;*

**Tod verbunden mit bestimmten Ritualen:** *napić się wódki z grabarzami, czekać na grabarzy, wyjść nogami do przodu, dostać dębową jesionkę, zdobyć krzyż drewniany, zamknąć komuś powieki/oczy, oddać kogoś ziemi;*

**Tod als vocare in vitam aeternam:** *być powołanym na wieczną wartę, mieć żywot wieczny, pójść do Boga, spocząć w Bogu, stać przed Bogiem, aniołowie czyjąś duszę zabrali, zabrać kogoś przed tron boży, Bóg ma kogoś aniołkiem w niebie, powiększać grono aniołków;*

**Tod als vocare in vitam aeternam:** *Bóg kogoś powołał/wezwał do siebie, Bóg powołał kogoś na swego anioła/tam/na sąd/do wieczności/do nieba, Bóg/Jezus kogoś utulił/zabrał w daleką krainę/w swoje progi, Pan Bóg kogoś komuś zabrał, oddać kogoś Bogu, oddać ducha/duszę Bogu, być własnością Jezusa, być w ogrodzie drogich, nieobecnych, być wśród aniołów, być zabranym/ zawołanym przez Boga, być z Bogiem, być pod ręką Boga, być na apelu u św. Piotra;*

**Tod als Gelangen zur letzten Reiseetappe:** *kres ziemskiej wędrówki, otrzymać koronę wieczności;*

**Tod als Abschied:** *pożegnać kogoś na wieczny czas, pożegnać się z życiem;*

**Tod als Verwesung des Körpers:** *robaki kogoś gryzą;*



**Tod als Verschwinden:** *zniknąć jak białe bzy/jak jutrzienka/jak mgła;*

**Tod als Erlösung/Befreiung:** *być rozwiązanym z pętów świata;*

**Tod als Verlust für die Hinterbliebenen:** *nigdy kogoś nie zobaczyć, nigdy nie wrócić do kogoś;*

**Tod als Übergang in das andere Leben/ in die andere Welt:** *odejść z tego świata do lepszego, pójść do Boga/Bozi, pójść drogą do nieba/w nieznaną krainę/do krainy wiecznej szczęśliwości/w zaświaty/z tego świata, przejechać się/przenieść/wyprowadzić się na tamten świat, przejść do św. Piotra/do Pana pełnego chwały, iść/przenieść /przenosić się na łono Abrahama, przejść przez kładkę/przez życia trud, przekroczyć wieczny próg, przenieść się w zaświaty/na Powązki, przeprowadzić kogoś do wieczności, wejść w inne życie, maszerować/wyprowadzić się na tamten świat, być poza granicą wielkiej ciszy przerwać księgę żywota;*

#### b. früher Tod

*ein frühes Grab finden;*

*odejść za wcześnie/przedwcześnie, opuścić kogoś za wcześnie;*

#### c. Ursache, Art des Todes

**Wasser:** *ein Seemannsgrab finden, auf See bleiben, in den Bach fallen, sein Grab in den Wellen/ein feuchtes Grab finden* **Operation:** *unter dem Messer bleiben, Operation gelungen, Patient tot;* **Krankheit:** *ein blaues Auge haben, in Jaffa liegen, am Rande des Grabes stehen, Krieg, Kampf, Verwundung:* *im Krieg bleiben, auf dem Feld der Ehre fallen, nicht aus dem Kriege heimkehren, \*ins Gras beißen, am kalten Eisen stecken, etw. mit dem Blut besiegeln, eins vor das Brett kriegen;* **Plötzlicher Tod:** *in seinen Sünden umkommen, Tod am Galgen:* *der Henker wird auf seiner Hochzeit tanzen, Selbstmord:* *Hand an sich legen, sich Gewalt antun, den Gashahn aufdrehen, Tabletten nehmen, \*sich aus dem Fenster stürzen, \*sich die Kugel durch den Kopf schießen/jagen, \*sich die Pulsadern aufschneiden, sich vor Zug werfen, \*sich in sein Schwert stürzen, den Giftbecher nehmen, den Becher nehmen, \*in seinem Blut liegen, sich ein Leid antun, seinem Leben ein Ende machen/setzen, zum Strick greifen, sich das Leben nehmen, durch Selbstmord enden, diesem Jammertal Ade/Valet sagen;*

**Wassertod:** *pozostać w morzu, być uśpionym przez morze, Unfall:* *zginąć na miejscu, Verschüttung:* *ziemia grzebie/kryje/pochłania/pokrywa kogoś;* **Halsbrechen:** *skręcić/złamać [komuś/sobie] kark, Prügeln:* *rozwalić/ukręcić komuś łeb;* **Tod am Galgen:** *konopny krawat, umrzeć na dębnie, wstać bożym ptaszkiem;* **Tod im Krieg:** *polec/paść/zginąć na polu chwały, sprzedać drogo życie, trup pada/ściele się gęsto, pójść do Adolfa, wrócić w czarnym/plastikowym worku;* **Selbstmord:** *skończyć ze sobą, odebrać sobie życie, pozbawić się życia, targnąć się na życie, kropnąć sobie w łeb, podciąć sobie żyły, rzucić się pod pociąg, zginąć z własnej ręki, złoty strzał;*

#### d. jdn. töten

*jds. Leben ein Ende machen, jdn. ums Leben bringen, jdm. den Lebensfaden abschneiden, jdm. das Lebenslicht ausblasen, jdm. das Licht auspusten, jdn. unter die Erde bringen, jdn. ins Grab bringen, jdn. unter den Rasen bringen, jdn. auf die Seite schaffen/ bringen, jdn. um die Ecke bringen, jdn. kalt machen, jdn. fertig machen, jdm. den Garaus machen, jdn. ins Jenseits befördern, jdn. aus dem Weg räumen/ schaffen, jdn. zur Strecke bringen, jdn. aus jds. Mitte reißen, jdm. nach Leben trachten, jdm. ans Leben wollen, einen Anschlag auf jds. Leben machen/ verüben, jdn. erstechen: jdn. unter die Klinge springen lassen, jdm. durch Halsumdrehen töten: jdm. den Hals umdrehen, jdm. den Kragen herumdrehen, jdn. köpfen: jdn. einen Kopf kürzer machen, jdn. zum Selbstmord zwingen: jdm. das Messer in die Hand geben, jdn. vergiften: jemandem den Schierlingsbecher reichen;*

*fizyczna eliminacja, kłaść/rozciągać kogoś trupem, usunąć kogoś, uspić kogoś, uziemić kogoś, wyciszyć kogoś, wykończyć kogoś, wykreślić kogoś z grona żyjących, wyprawić kogoś w daleką podróż bez biletu powrotnego, wysiedlić kogoś, wysłać kogoś do diabła/ na tamten świat, posłać kogoś do piaseckiego, załatwić kogoś na amen, w ramy kogoś oprawić, wszcząć zdecydowane i zbrodnicze kroki, zgasić kogoś, zrobić kogoś na zimno, zrobić komuś amen; jdn. erstechen: wypruć komuś flaki, sprządać komuś kosę jdn. erschießen: pójść na rozwałkę/pod mur, rozwalić kogoś, kropnąć kogoś, mokra robota, sprzątnąć kogoś, unieszkodliwić kogoś, uspokoić kogoś, jdn. erwürgen: ukręcić komuś leń; jdn. heimlich töten: cichcem kogoś zrobić, jdn. vergiften: dać komuś pigułkę, jdn. erhängen: poczęstować kogoś strykiem jedwabnym, pogrzebiony na powietrzu, powrozowa śmierć, den Patienten töten: przerwać życie pacjenta, jdn. köpfen: skrócić kogoś o głowę,*

#### e. todesnaher Zustand/todkranksein

*ein frühes Grab finden, am Rande des Grabes stehen, am Abkratzen sein, es geht mit jdm. zu Ende, es nicht mehr lange machen, nur noch/kaum noch Zeit für ein Stoßgebet haben/finden, bei jdm. ist Matthäi am letzten, dran glauben müssen, jds. Zeit ist gekommen, der Sensenmann kommt, einem das letzte Brot backen, er wird bald auf dem Schragen liegen, seine letzten Schuhe sind besohlt, die weiße Frau ist jdm. erschienen, im Sterben/in den letzten Zügen liegen, den Kopf unter dem Arm tragen, in Jaffa liegen, mit einem Bein im Grabe stehen, die weiße Frau ist jdm. erschienen, die Seele sitzt jdm. auf der Zunge, nach Seife gehen, jdn. hat die schwarze Kuh getreten, jds. letzte Schuhe sind besohlt, auf dem letzten Gras gehen/fahren, wie das Leiden Christi aussehen;*

*chodzący/żywy trup, trup za życia, długo już nie pociągnąć, ledwo/ledwie dychać/zipać, stać nad grobem, być jedną nogą na tamtym świecie, być/stać jedną nogą w grobie, patrzeć na księżą oborę, ktoś zbliża się do końca, wygląda jakby z trumny wstał/ jakby go miano kłaść do trumny, kostucha na kogoś palcem kiwa, czyjeś życie wisi na włosku, czuć bliski koniec, braknie komuś sił do życia, jest z kimś bardzo źle, widzieć kogoś na marach;*

#### f. eigener Tod als Opfer für jdn./etw.:

*sein Leben für jdn./etw. opfern/hingeben, sein Leben auf dem Altar des Vaterlandes opfern*

*nieść/składać życie [w ofierze], złożyć życie na ołtarzu ojczyzny oddać/dać/poświęcić życie za kogoś/coś, przyplacić, okupić coś życiem*

#### g. Folgen des Todes für die Hinterbliebenen

*okryć kogoś żałobą, osierocić kogoś, zostawić kogoś samego, opuścić kogoś za wcześnie, [już] nigdy kogoś nie zobaczyć, nigdy nie wrócić do kogoś, żyć w czyichś sercach;*

## h. Todesvorbereitungen

*mit dem/seinem Leben abgeschlossen haben, sein Bündel schnüren/zusammenpacken, sich die Sohlen schmieren;*

## i. dem Tod entrinnen

*dem Tod von der Schippe springen*

*uciec spod kosy, ująć z życiem, unieść skądś życie*

## j. tot sein, nicht mehr leben

**nicht mehr leben:** *nicht mehr unter uns/unter den Lebenden weilen, den ewigen Schlaf schlafen, zu den Vätern gegangen sein, ein Kreuz steht hinter jds. Namen, nach jdm. kräht kein Hahn mehr; hinüber/hops sein, keinen Hahn mehr krähen hören, keinen Mucks mehr von sich geben/machen, jd. hat seine Rechnung abgeschlossen, jdm. tut der Zahn nicht mehr weh, einen kalten Arsch haben, beerdigt sein: ein Grab in fremder Erde gefunden haben, jdn. deckt die kühle Erde, unter der Erde liegen, jdn. deckt der grüne Rasen, das Gras von unten betrachten, sich die Radieschen von unten anschauen, auf dem Rücken zur Messe gehen;*

*leżeć/ spoczywać na marach/w trumnie, być rozwiązanym z pętów świata, czekać na zmartwychwstanie, zimny trup, trup na miejscu, ktoś jest gotów/ gotowy/sztywny; beerdigt sein: gnić w ziemi, gryźć ziemię, leżeć pod ziemią/w ziemi, wachać kwiatki od spodu/od dołu, nocować na cmentarzu;*

## k. Bezeichnungen für den Tod

*die ewige Ruhe, Freund Hain;*

*brat snu, czarna godzina, srogi wyrok Boga, najwyższy wymiar kary, koleżanka, kostucha, kostusia, pani koścista, pani Piasecka, pani sroga, pan Łopaciński, starucha;*

## l. Bezeichnungen für den Friedhof, das Grab

*Boża rola, dwa metry pod ziemią, M-1 z ogródkiem pod brzozą, miejsce ostatniego spoczynku, osiedle domków jednorodzinnych, park sztywnych, siódmy batalion, sześć stóp pod ziemią, sążeń ziemi, to miejsce trzy łokcie ziemi;*

## m. Bezeichnungen für den Sarg

*cztery deski, dębowa kamizelka, drewniana/sosnowa jesionka, drewniany szlafrok, drewniana skrzynia;*

## n. Bezeichnungen für die [Teilnahme an der] Bestattung

*die Totenwache halten, jdm. die letzte Ehre erweisen/ geben, jdn. auf seinem letzten Weg/Gang begleiten, jdm. das letzte Geleit geben, jdn. zu Grabe tragen, jdn. zur letzten Ruhe betten, jnd. unter die Erde bringen.*

*ostatnia posługa, popielenie/spopielanie zwłok, smutny obrzęd, towarzyszyć komuś w ostatniej drodze, złożyć kogoś do grobu.*

Die oben präsentierte Zusammenstellung zeigt, dass das semantische Feld „Tod“/„sterben“ in beiden Sprachen zu den Tabubereichen gehört. Es lassen sich einige quantitative Unterschiede anmerken, aber das untersuchte Feld ist sehr reich strukturiert und ähnlich aufgebaut. Es lassen sich nämlich ähnliche Bereiche aussondern, die mit bestimmten Aspekten des analysierten Gebietes verbunden sind, z. B. bestimmte Metaphern, mit denen der Tod umschrieben wird.

Die präsentierten Phraseologismen weisen eine stark euphemisierende Tendenz auf, aber im ganzen Korpus lassen sich drei Stufen der Euphemisierung unterscheiden<sup>7</sup> (Gondek, Szczek 2004):

1. Phraseologismen, die nicht euphemisieren, also den Sachverhalt beim Namen nennen; hierzu gehören Einheiten, die in ihrem Komponentenbestand Lexeme „Tod“/„śmierć“, „sterben“/„umrzeć“ beinhalten, z. B.: *den Tod finden/erleiden, ponieść śmierć*.<sup>8</sup>
2. Phraseologismen, die teilweise euphemisieren, z. B.: *dem Tod von der Schippe springen, walczyć ze śmiercią*.
3. Phraseologismen, die völlig euphemisieren, z. B.: *den Schirm zumachen, kopnąć w kalendarz*.

Die besondere Strukturiertheit des untersuchten semantischen Feldes ergibt sich aus der Urangst des Menschen vor dem Letzten. Daher greift man nach allen möglichen sprachlichen Mitteln, um dieses Thema zu verhüllen. Die analysierten phraseologischen Einheiten verdanken nämlich ihre Motiviertheit unterschiedlichen Quellen. Es sind hier zu nennen:

1. Metaphern für das Leben: Licht/Kerze, Wanderung, Pilgerfahrt;
2. Zahlreiche Metaphern für den Tod: Tod als Ende, Schlaf/Ruhe, Weg/Reise, *vocare in vitam aeternam*, Übergang usw.
3. Physiologische Funktionen des menschlichen Organismus: Herzklopfen: *jds. Herz hat aufgehört zu schlagen, czyjeś serce przestało bić*, Atmen: *den letzten Seufzer tun*.
4. Menschliche „alltägliche“ Tätigkeiten, nur im Deutschen: *den Schirm zumachen*.
5. Rückkehr zu Gott, besonders zahlreich im Polnischen: *Pan Bóg kogoś zabrał*.

## 5. Schlussfolgerungen

„Tabutypen und Tabubereiche unterscheiden sich von Kultur zu Kultur, da politische, soziale, kulturelle Faktoren für sie bestimmend sind“ (Daninger 1982:237), kann man wohl in der Fachliteratur lesen. Im Falle der hier untersuchten semantischen Felder des Deutschen und Polnischen lassen sich weitgehende Ähnlichkeiten aufdecken, denn „Tod“ und „sterben“ gehören zweifelsohne zu den höchst problematischen Bereichen. Man wendet deswegen bestimmte „Bewältigungsstrategien“ an, deren Aufgabe es ist, dieses unangenehme Thema zu mildern, zu beschönigen sogar ins Lächerliche zu ziehen (Pirainen 2002:217). Bezogen auf die beiden Sprachen kann man einige Tendenzen beobachten:

1. Im Deutschen überwiegen Phraseologismen, die wirklich euphemisieren und manchmal auch ins Lächerliche ziehen.
2. Im Polnischen gibt es eine ganze Reihe der Phraseologismen, die eher kakophemisieren als euphemisieren. Solche Phraseologismen sind auch im Deutschen zu finden; dies scheint eine bewusst angewendete Strategie zu sein, mit diesem Tabuthema fertig zu werden.
3. Im Polnischen findet man eine ziemlich große Gruppe der phraseologischen Einheiten, die sich auf den katholischen Glauben beziehen. Es geht hier v. a. um pathetische Ausdrücke, in denen Gott als letztes Ende und Quelle des ewigen Lebens erscheint. Daneben gibt es eine Gruppe der heiligen Personen: Abraham, hl. Peter.

<sup>7</sup> Bei dieser Aufteilung lässt sich ein starker Zusammenhang zwischen dem Grad der Euphemisierung und dem Grad der Idiomatizität bemerken.

<sup>8</sup> Siehe die mit einem Sternchen gekennzeichneten Phraseologismen in der oben angeführten Tabelle.

4. Einerseits erkennt man die Verhüllung und Vermeidung dieser Themen, die als Ausdruck der Angst und des gesellschaftlichen Tabus verstanden werden können, andererseits beobachtet man aber die Verharmlosung dieser Problematik dadurch, dass die eschatologischen Themen entweder „auf die leichte Achsel“ genommen und scherzhaft behandelt oder derb dargestellt werden.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- DĄBROWSKA, Anna (2005): *Słownik eufemizmów polskich*. Warszawa.
- DORNSEIFF, Franz (2000): *Deutscher Wortschatz nach Sachgruppen*. Wiesbaden.
- DRABIK, Lidia/SOBOL, Elżbieta/STANKIEWICZ, Anna (2006): *Słownik idiomów polskich*. Warszawa.
- DUDEN (2001): *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich.
- DUDEN (2001): *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich.
- DUDEN (1986): *Die sinn- und sachverwandten Wörter*. Mannheim; Wien; Zürich.
- KRÜGER-LORENZEN, Kurt (2001): *Deutsche Redensarten und was dahinter steckt*. München.
- PIPREK, Jan/IPPOLDT, Juliusz (1987): *Wielki słownik niemiecko-polski*. Bd. 1–2, Warszawa.
- RÖHRICH, Lutz (1995): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Bd. 1–5, Freiburg; Basel; Wien.
- SCHEMANN, Hans (1991): *Synonymwörterbuch der deutschen Redensarten*. Straelen.
- SOBOL, Elżbieta (2008): *Słownik frazeologiczny z Bralczykiem*. Warszawa.
- SZYMCZAK, Mieczysław (1981): *Słownik języka polskiego*. Bd. 1–3. Warszawa.

### Sekundärliteratur:

- BIELIŃSKA, Monika (2002): *Verben des Sterbens und des Tötens: eine semantische Untersuchung*. Frankfurt am Main.
- DANINGER, Elisabeth (1982): Tabubereiche und Euphemismen. In: WELTE, Werner (Hrsg.): *Sprachtheorie und angewandte Linguistik. Festschrift für A. Wollmann*. Tübingen, S. 237–251.
- DIETZ, Heinz-Ulrich (1999): *Rhetorik in der Phraseologie. Zur Bedeutung rhetorischer Stilelemente im idiomatischen Wortschatz des Deutschen*. Tübingen.
- FLEISCHER, Wolfgang (1997): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen.
- GONDEK, Anna/SZCZEK, Joanna (2009a): Die Metaphorik des Todes am Beispiel der deutschen und polnischen Phraseologismen im Bereich „Sterben/den Tod finden“. In: BARTOSZEWICZ, Iwona/DALMAS, Martine/SZCZEK, Joanna/TWOREK, Artur (Hrsg.): *Germanistische Linguistik extra muros. Aufgaben* (= Linguistische Treffen in Wrocław, vol. 4). Wrocław, S. 153–162.
- GONDEK, Anna/SZCZEK, Joanna (2009b): Das semantische Feld „Tod“/„Sterben“ in der deutschen Phraseologie (am lexikographischen Material). In: ĀURČO, Peter/KOZMOVÁ, Ružena/DRINKOVÁ, Daniela

- (Hrsg.): *Deutsche Sprache in der Slowakei. Festschrift für Prof. Dr. Ilpo Tapani Piirainen zum 65. Geburtstag*. Trnava; Bratislava, S. 85–93.
- GONDEK, Anna/SZCZĘK, Joanna (2009c): Das semantische Feld „Tod“/„Sterben“ in der deutschen und polnischen Phraseologie (am lexikographischen Material). In: *Orbis Linguarum* 35., S. 389–402.
- KRZYŻANOWSKA, Anna (1999): *Polska i francuska frazeologia śmierci*. Lublin.
- LUCHTENBERG, Sigrid (1985): *Euphemismen im heutigen Deutsch*. Frankfurt am Main; Bern; New York.
- PIIRAINEN, Elisabeth (2002): Er zahlt keine Steuern mehr. Phraseologismen für ‚sterben‘ in den deutschen Umgangssprachen. In: PIIRAINEN, Elisabeth/PIIRAINEN, Ilpo (Hrsg.): *Phraseologie in Raum und Zeit*. Baltmannsweiler, S. 213–238.
- PIÑEL LÓPEZ, Rosa Maria (1999): Der Tod und das Sterben in der deutschen und spanischen Phraseologie: ein interkultureller Vergleich. In: BURGER, Harald (Hrsg.): *Flut von Texten – Vielfalt der Kulturen*. Hohengehren, S. 229–238.
- RADA, Renata (1999): Die Funktionsweise von Euphemismen im Spiegel des Interaktionswissens. In: SZÁSZ, Ferenc/KURDI, Imre (Hrsg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest, S. 193–207.

# Die Filmrezension als „Fundgrube“ für die Verbalisierung von Emotionen

## Emotion Angst im Mittelpunkt

Jiřina MALÁ

### Abstract

Film review as a resource of emotionality

This paper focuses on the emotion fear in film reviews of horrors and thrillers. The author analyzes the texts of three German and Czech reviews of the films ‘The Ghost Writer’ (Roman Polanski) and ‘The White Ribbon’ (Michael Haneke) to determine which linguistic means are used by the reviewers in their description and interpretation of the films in order to describe and evoke an atmosphere of fear.

Key words:

fear, emotionality, film reviews, linguistic means

## 1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag knüpft an die Überlegungen zur Emotionalität in Filmrezensionen (Malá 2010) im Rahmen des Forschungsprojektes zu Sprache und Emotionen an. Die Untersuchungen zur Textsorte Filmrezension als Quelle der Verbalisierung von Emotionen werden im Folgenden fortgesetzt, wobei diesmal nicht die Basisemotion Liebe im Zentrum des Interesses steht, sondern auf eine andere grundlegende Emotion fokussiert wird, nämlich Angst.

Es wird von der Konzeption der Emotionslinguistik ausgegangen: Die Sprache dient sowohl zur *Benennung* unserer Emotionen als auch zu ihrem unmittelbaren *Ausdruck* und nicht zuletzt auch zum *Evozieren* von Emotionen (vgl. Vaňková/Wolf 2010:7; Vaňková 2010:11 f.). Alle diese Ausprägungen von Emotionen lassen sich in der sprachlichen Gestaltung von Filmrezensionen finden und mit den *kommunikativ-pragmatischen Funktionen* der Filmrezension in Verbindung bringen. Die Filmrezensenten sind auch Zuschauer, die entsprechende Emotionen im Kino erleben, sie kognitiv bearbeiten und bewerten, um sie dann den Rezipienten auf eine im Text kodierte Art und Weise vorzulegen. Nach R. Fiehler (2010:19) erfüllen die Emotionen primär die Funktion einer *bewertenden Stellungnahme*. Die *bewertende Funktion* stellt auch eine der wichtigsten Funktionen der Kunstkritik dar. Die Filmrezensionen zeichnen sich jedoch auch durch andere Funktionen und Sprachhandlungen (*Beschreiben* und *Deuten* filmischer Bilder und Szenen – vgl. Holly 2007) aus, auf die im Folgenden im Hinblick auf Emotionsbeschreibungen und -evozierungen durch verschiedene sprachstilistische Realisierungsmittel (z. B. metaphorische Wendungen, rhetorische Figuren, expressive lexikalische und syntaktische Mittel) eingegangen wird.

Der vorliegende Artikel konzentriert sich auf die Basisemotion Angst und ihre Reflexion in deutschen und tschechischen Filmrezensionen. Zur Analyse wurden jeweils drei Rezensionen zu den Filmen ‚The Ghost Writer‘ von Regisseur Roman Polanski und ‚Das weiße Band‘ von Michael Haneke aus verschiedenen deutschen und tschechischen Print- und Onlinemedien herangezogen.

## 2. Filmrezension und Emotionen

Drei grundlegende Filmgenres *Komödie*, *Melodram* und *Horror/Krimi/Thriller* verkörpern die Basisemotionen Freude, Trauer/Mitleid und Angst/Gruseln/Spannung.

Wie der Spiegel-Journalist und Filmpublizist Matthias Matussek in seinem Artikel zum hundertsten Geburtstag der „Traumfabrik“ Hollywood (*Der Spiegel* 1/2011) (sich auf Franz Kafka beziehend und ihn zitierend) bemerkt:

*Den Melodramen und Abenteuern der Leinwand war Kafka mit kindlicher Faszination und Hilfslosigkeit erlegen. ‚Im Kino gewesen. Geweint.‘*

*Und so geht es uns allen. Wir weinen, wir lachen, wir fiebern.* (Matussek 2011, 102)

Oben werden die drei grundlegenden Emotionen genannt, die man mit den einzelnen Filmgenres verbindet: Ein *Melodram* evoziert Mitleid, Trauer und Mitgefühl, eine *Komödie* bringt uns zum Lachen, dem körperlichen Ausdruck der Freude und Erleichterung, ein Horrorfilm oder Thriller lassen uns gruseln und erschrecken, jagen uns Angst ein, um schließlich als Ventil, als Entspannung für unsere Emotionen und u. U. auch als Erleichterung für unsere Psyche zu wirken: So suchen die Fans von Horrorfilmen den Thrill, um hinterher die Glückshormone zu spüren, die der Körper ausschüttet, wenn die Gefahr überwunden ist (vgl. Shafy 2010:168).

Die Filmrezensenten sind sich der emotionalen Macht des Kino bewusst. Mariam Niroumand (1998:86), Filmkritikerin der *Tageszeitung*, spricht über die Fähigkeit des Kinos ungewollte körperliche Reaktionen der Tränenrüsen (bei Melodram), des Zwerchfells (Komödie) oder der Geschlechtsorgane (erotischer Film) hervorzubringen. Hinzuzufügen wäre noch das Herzklopfen, Zittern und andere physische Begleiterscheinungen der Angst.

Die Filmrezensionen, die diese Emotionen als spezielle Formen des Erlebens (Fiehler 2010:19) verbalisieren, sind für das Thema Emotionalität besonders gut geeignet, und zwar aus folgenden Gründen:

Die Filmrezensenten bemühen sich darum, aus ihrer überlegenen und ihnen gebührenden Position über einen Film nicht nur zu *informieren*, sondern den Film auch zu *bewerten*, die „Magie von Bildern und Zeichen“, also das Besondere an der Filmkunst, zu *beschreiben*, zu *deuten/erklären* und damit nicht zuletzt auch zu *unterhalten* und für den jeweiligen Film zu werben. G. Stegert (2001:1726 ff.) präzisiert und führt noch weitere Funktionen der Rezension an: *Motivieren* und *Bilden*, die leserbezogen sind, *Profilieren*, das mit dem jeweiligen Printmedium bzw. mit dem Rezensenten in Verbindung steht, und die kulturbezogenen Funktionen *Kritisieren*, *Vermitteln* und *Fördern* sowie die *ästhetische* Funktion. Auch diese Funktionen können als Ansatzpunkte für die Verbalisierung der Emotionen dienen.

Es ist zu erwarten, dass die Filmrezensenten in Rezensionen über Horrorfilme und (Psycho) Thriller die Emotion Angst in den die entsprechenden Filmszenen und -bilder *beschreibenden* und *deutenden* Textsegmenten mit direkt hinweisenden lexikalischen und syntaktischen Mitteln beschreiben oder mit expressivem und emotionalem Wortschatz zum Ausdruck bringen. In den *bewertenden* Teilen können auch andere Emotionen hervorgerufen werden, wie z. B. die positiv werbende Begeisterung für den Film bzw. die Enttäuschung bei der negativen Evaluation des Filmes, die vom Kinobesuch abraten oder im Gegenteil das Interesse für den Film erwecken würde. Im Folgenden werden diese vielfältigen Beziehungen untersucht.



### 3. Emotion Angst (im Film) und ihre Widerspiegelung in Filmrezensionen

Die Emotion Angst stellt eine der wichtigsten Emotionen dar: Sie ist allen Menschen angeboren, denn sie schützt sie seit jeher in verschiedenen Gefahrensituationen. Sie ist durch die meisten physischen Auswirkungen gekennzeichnet:

„Unser Herz schlägt schneller, und der Atemrhythmus beschleunigt sich. Die Muskeln ziehen sich zusammen, die Hände zittern. All diese äußerlichen Kennzeichen sind mit der Aktivierung unseres sympathischen Nervensystems verknüpft, welches gemeinsam mit dem parasympathischen das autonome, das heißt von unserem Willen unabhängige Nervensystem bildet. Auch das Adrenalin und Noradrenalin, seine beiden Neurotransmitter, die bei Angst auf den gesamten Organismus wirken, werden aktiviert.“  
(Lelord/André 2010: 273)

Angst, Furcht und Phobie sind theoretisch voneinander zu trennen. Die Psychologen unterscheiden im Prinzip zwischen der Angst, die als Reaktion auf aktuelle Gefahr eintritt, von kurzer Dauer ist und die oben erwähnten körperlichen Symptome aufweist, und der Furcht, die chronisch sein kann und die psychische Symptome (Sorge, Beunruhigung) aufweist. Dauerhafte Ängste werden zu Phobien (z. B. Arachnophobie), was in B- und C-klassigen Movies auch gerne genützt wird.

Hans-Jürgen Heringer (1999:102 ff.) geht auf die Unterschiede zwischen Angst und Furcht vom Blickpunkt der distributiven Semantik aus (*Ich habe Angst. Ich fürchte mich. \*Ich habe Furcht.*). Beide Begriffe gehen auf das Gefühl des Bedrohtseins ein. Die Furcht sei weniger emotional als rational, mehr gegenstands- als inhaltsbezogen. Es wird auch auf den Unterschied zwischen Angst, Furcht und Schreck hingewiesen: ... *der Mensch schütze sich durch die Angst vor dem Schreck.* (Freud 1969:382, zit. in Heringer 1999:104). M. Schwarz-Friesel (2007:249) betont ebenfalls, dass das Lexem *Furcht* semantisch primär den kognitiven Gefühlszustand fokussiert, *Angst* dagegen die umfassendere, zugrundeliegende Emotion mit ihren vegetativen und körperlichen Begleitumständen. H.-J. Heringer (1999:105) fasst zusammen:

„Angst und Furcht gehören zusammen. Nicht weil sie zweierlei sind, sondern weil sie so eng verwandt sind. Sie können in stilistischer Variation gebraucht werden, sie kommen in Zwillingsformeln zusammen. Sie zu trennen scheint eher eine attraktive Übung für intellektuelle Turner.“

Im Kino geht es vor allem um **Gruseln** und **Grauen**, was die Menschen eigentlich mögen und suchen. Wovor gruselt(e) man sich im Kino am meisten? Lelord/André (2010:278 f.) führen als Beispiel zwei Kultfilme aus dem Bereich der Tierphobien: Alfred Hitchcocks ‚Die Vögel‘ (1963) und Steven Spielbergs ‚Der weiße Hai‘ (1975) und fügen noch einen Kultfilm hinzu, wo man sich vor den Attacken eines außerirdischen Monsters graut (‚Alien‘ von Ridley Scott, 1983). Sie beschreiben auch den Mechanismus, wie in Filmen durch die entsprechenden Filmszenen die Angst konditioniert wird:

„Von dramaturgischem Gesichtspunkt her betrachtet, sind diese beunruhigenden Szenen so entworfen worden, daß sie eine richtiggehende *Angstkonditionierung* bewirken: Sie sind kurz, so daß keine Gewöhnung eintreten kann; sie folgen nicht zu schnell aufeinander, so daß sich der Organismus erholen kann, ehe es zum nächsten Adrenalinausstoß kommt, der um so spektakulärer; sie werden von einem beängstigenden musikalischen Motiv begleitet, das uns zu Pawlowschen Hunden macht (...). Schließlich wird unsere Empfänglichkeit für Angst auch dadurch gesteigert, daß wir nur die passiven Zuschauer solcher Szenen sind. Alle Forschungsergebnisse belegen nämlich: Wird man mit seinen Ängsten konfrontiert, ohne handeln zu können, ist dies das sicherste Mittel, um diese Ängste weiter anschwellen zu lassen.“

Unsere Ängste waren und sind von Nutzen: Sie schützten die Jäger und Sammler vor Raubtieren und vor anderen gefährlichen Situationen (Nacht, Höhe, Unbekannte), sie scheinen auch heute die

Psyche der modernen Menschen im Kino zu schützen, in dem sie alles Bedrohliche nur virtuell vorführen.

In gegenwärtigen Kunstfilmen für anspruchsvolleres Publikum geht es jedoch um subtilere und raffiniertere Ängste, wie es sich auch aus den untersuchten Filmrezensionen ergibt. Neben den natürlichen Ängsten (vor Tieren, großen Höhen, Unbekannten, Dunkelheit, Blut, Wasser), die in klassischen Horrorfilmen sowie in den (oft zweit- oder drittklassigen) Abenteuerfilmen thematisiert werden, liegen diesen Filmen kulturelle Ängste zugrunde: Sie unterscheiden sich von den natürlichen Ängsten durch ihren geschichtlichen Wandel. In der einen Epoche tauchen sie auf, um in einer anderen wieder zu verschwinden. Hierher gehört die Angst vor dem Ende der Welt, vor dem Teufel, vor Werwölfen, vor Unreinheit (bezogen z. B. auf die Masturbation), vor Vampiren, Hexen und allen möglichen wiederkehrenden Toten (Zombies), vor Infektionskrankheiten (Pest, Syphilis, Tuberkulose, AIDS) oder vor Krebs. Die Ängste haben auch eine soziale Regulierungsfunktion: Das Einflößen von Angst sei ein exzellentes pädagogisches Mittel sowie ein Mittel zur Beherrschung von Menschen (Kinder sollten Angst vor Eltern haben, Frauen vor ihren Männern, Gläubige vor der Hölle usw., vgl. Lelord/André 2010:282 f., siehe die Rezensionen zum Film ‚Das weiße Band‘ im Kap. 5).

Am meisten werden Horrorfilme und Thriller von Zuschauern aufgesucht, wenn sie sich die Angsterlebnisse wünschen. Ein Horrorfilm wird definiert als „Genre aus dem Bereich des phantastischen Films, das durch die Stimulation von Urängsten im Zuschauer Angstgefühle erzeugen will“ (Koebner 2007:311 ff.).

Die Auffassung des Begriffs „Horror“ (Grauen) hat sich über die Jahrzehnte verändert, und somit auch die Stilmittel des Genres, heute setzt sich eher der Begriff „Thriller“ für eine besondere Spielart von Spannungsfilmen durch. Von einem Horror unterscheidet sich der Thriller dadurch, dass die Erzählung eindeutig aus der Perspektive des Protagonisten erzählt ist, der in eine Geschichte/Intrige verstrickt ist, die am Ende aufgeklärt wird (vgl. ebd.:704 f. – siehe die Rezensionen zum Film ‚The Ghost Writer‘ im Kap. 4).

„Diese Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr ist das Grundelement aller Angstlust. Die Kunst der Inszenierung des Thrillers besteht gerade darin, das Wechselspiel von Sicherheit und Unsicherheit, Kontrolle und Kontrollverlust in Gang zu bringen, das ein lustvolles Erleben von Angst und Schrecken, Horror und Ekel ermöglicht.“  
(ebd.: 706).

Hier werden auch andere Emotionen (z. B. Ekel) genannt, die in den analysierten Rezensionen verbalisiert werden. M. Schwarz-Friesel (2007:245) macht noch auf die sprachliche Kodierung der wesentlichen Emotionen Angst und Trauer bei der Erfahrung und Auseinandersetzung mit dem Tod aufmerksam, der auch in vielen Filmen thematisiert wird.

Auch positive Emotionen kommen in Verbindung mit dem Genre Horror und Thriller auf: Wonne, Erleichterung, Hoffnung auf das glückliche Ende.

#### **4. Filmrezensionen zum Politthriller ‚The Ghost Writer‘ (Regie Roman Polanski)**

Im Folgenden wird auf drei Rezensionen zum Film ‚The Ghost Writer‘ eingegangen, einem typischen Thriller, in dem politische Intrigen und Komplotte thematisiert werden und ein geheimnisvolles Milieu („*ein imposantes wie bunkerartiges Haus*“ – Beispiel 3) auf den Hauptprotagonisten sowie auf die Zuschauer die entsprechende Wirkung ausüben soll.

Es wird auf die Verbalisierung der Emotion Angst in allen möglichen Ausprägungen fokussiert, wobei anzumerken ist, dass die Emotionen explizit benannt und beschrieben werden und/oder durch verschiedene sprach- und textstilistische Mittel hervorgerufen werden.

Susanne Ostwald bewertet in ihrem (stilistisch brillanten) Artikel mit dem Titel ‚Analytischer Geist‘ in ‚Neue Zürcher Zeitung‘ (Nr. 38/2010) den Film gleich im Untertitel als ‚*brillantes Spannungskino*‘. Zur Evozierung der Emotion Angst bei den Lesern dienen in erster Linie die Beschreibungen der filmischen Bilder, die Bestandteile der erzählenden Textsegmente sind. Zur Erhöhung der Spannung tragen morphosyntaktische Mittel (Präsens historicum, kürzere Parataxen) bei:

- (1) *Unvermittelt und ohne Worte stösst Roman Polanski uns mitten in die Handlung seines neuen Films. Eine Fähre legt an, das Autodeck leert sich, ein Fahrzeug bleibt stehen, und am nahen Strand wird eine Leiche angespült.* (Ostwald 2010:16)

Angst evozierend wirkt das Motiv des Eingeschlossenseins, das im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk von Polanski erklärt wird, wobei die Emotionen anhand von einprägsamen Metaphern (*dunkle Schatten der Vergangenheit*) explizit benannt werden:

- (2) *Schon in „Rosemary’s Baby“ (1968) [...] ging es um das **Eingesperrtsein** in unheimliche Häuser mit bedrohlichen Nachbarn, und sowohl „Repulsion“ [...], als auch „Death and the Maiden“ (1994) erzählen davon, wie ihre Protagonisten **von dunklen Schatten der Vergangenheit und Ängsten heimgesucht werden** – Themen, die wohl vor allem in Polanskis Erinnerung an seine traumatische Kindheit im Warschauer Ghetto wurzeln.* (Ostwald 2010:16)

Die verbalisierten angsteinflößenden filmischen Bilder (Beschreibung der drohenden Natur mit expressiven Adjektiven) spielen in dieser Filmrezension eine textaufbauende Rolle, was durch die folgende Kohärenzkette bewiesen wird:

- (3) *Die Familie Lang hat sich in **ein imposantes wie bunkerartiges Haus** zurückgezogen [...]. In dieser **klaustrophobischen Abgeschlossenheit** nimmt der „Geist“ seine Arbeit an dem bereits bestehenden [...] Manuskript auf. [...] **Im windumtosten und vom Regen gepeitschten Haus** zurück bleiben der Autor und Ruth, [...].* (Ostwald 2010:16)

Die klaustrophobische Angst verwandelt sich schließlich in die Todesangst des Hauptprotagonisten, was wiederum explizit beschrieben wird:

- (4) *Ghostwriter stösst auf **brisantes Material** seines Vorgängers, entdeckt **Ungereimtheiten hinsichtlich des Todes** [...] und ihm dadurch klar wird, dass er sich plötzlich selber **mit dem Tod bedroht sieht**.* (Ostwald 2010:16)

In den bewertenden Textsegmenten akzentuiert die Filmrezensentin das Spannende, indem sie die Modifikation der Redewendung *jmdm. geht die Luft aus* („jmdm. gehen die Mittel aus“ – DUDEN 11:463) als Personifikation für die verfilmte Geschichte einsetzt (*Story, der **niemals die Luft ausgeht***). Das Verhalten des Publikums wird durch die erweiterte Redewendung (*vor Spannung*) *den Atem anhalten* („gebannt auf etwas warten“ – DUDEN 11:56) charakterisiert:

- (5) *Mit **schwarzhumorigen, pointierten Dialogen** und einer herrlich altmodischen Spannungsmusik [...] treibt Polanski Stück für Stück seine **Story** voran, der **niemals die Luft ausgeht**, während das Publikum zunehmend **vor Spannung den Atem anhält**.* (Ostwald 2010:16)

Der Filmrezensent Jan Schulz-Ojala (‚Verschlossene Gesellschaft‘ in ‚Zeit.de‘) setzt ähnliche sprachliche Mittel ein, um die Emotion Angst zu verbalisieren. Die angsteinflößende Spannung wird auf eine sehr expressive Weise in einer Filmszenen-Beschreibung zum Ausdruck gebracht, wozu kurze, fast elliptische Sätze und beunruhigende rhetorische Fragen gebraucht werden:

- (6) *Auf der Leinwand sortiert sich das schnell. **Kein dröhnender Hubschrauber zunächst, sondern bloß ein geparktes Auto auf der Fähre na Vineyard Haven, dem plötzlich der Fahrer fehlt. Er ist wohl über Bord gegangen – nur warum? Und wieso hat niemand was bemerkt? So fängt***

*das an, beiläufig **bedrohlich**, und schon sind die Zuschauer im **luzide unheimlichen Universum** Polanskis gefangen.* (Schulz-Ojala 2010:1)

In der Deutung des Films nützt der Filmkritiker ebenfalls die naturschildernden originellen Bilder aus, die die Angstatmosphäre evozieren, bekräftigt noch durch die Ellipse mit dem Fachwort aus der Psychiatrie *Paranoia*:

(7) *Der Film: eine Parabel darauf, wie Macht fortwirkt, ferngesteuert auch sie. Ein Kammerspiel unter immergrauen Wolken, immernassen Wind. Inselkoller. Paranoia.* (Schulz-Ojala 2010: 2)

Eine ähnliche Textstrategie benutzt die Filmkritikerin Darina Křivánková in der tschechischen Zeitschrift *Reflex*. In ihrer Filmrezension mit dem Titel ‚Film ze staré dobré školy‘ [‚Ein Film aus der guten alten Schule‘] macht sie zunächst auf die *elementaren Attribute des Thrillers* in diesem Film aufmerksam. Ihre Aufmerksamkeit gilt vor allem der Charakterisierung des Hauptprotagonisten, der in eine prekäre Situation gerät. Umgangssprachliches Idiom *bei jmdm. spukt es [im Kopf]* – ‚jmd. ist nicht recht bei Verstand, nicht ganz normal‘ (DUDEN 11:679) wird hier erweitert um *den Fakt, dass ...*, wobei die Gründe für Angst genannt werden (*jmd. ist gestorben, düsteres Milieu*):

(8) *Trochu **mu** strašit v hlavě fakt, že jeho předchůdce nešťastnou náhodou zemřel, ale dobrý kšeft přesto neodmítne. Dostane se tak do specificky dusného prostředí ...*  
[*Es spukt ihm im Kopf ein bisschen der Fakt herum, dass sein Vorgänger unglücklicherweise gestorben ist, aber er lehnt das gute Geschäft nicht ab. Er gerät so in ein spezifisch **düsteres Milieu**...*]<sup>1</sup> (Křivánková 2010:61)

Die bedrohliche Natur wird in der tschechischen Filmrezension ebenfalls explizit beschrieben, um die Atmosphäre der Angst zu evozieren. Hier werden die filmischen Bilder im Zusammenhang mit den Oldschool-Elementen des Genres angeführt:

(9) *Atmosféra filmu je silně poznamenaná prostředím a počasím: opuštěné mořské pobřeží bičované deštěm a větrem se vryje do paměti a celý film vizuálně i citově ukotvuje. Je to jeden z oněch oldschoolových prvků, na něž už se dneska trochu kašle.*  
[*Die Atmosphäre des Films wird stark durch das Milieu und das Wetter beeinflusst: **durch Regen und Wind ausgepeitschtes einsames Meeresufer** prägt sich tief ins Gedächtnis ein, und auch der ganze Film wird dadurch visuell und gefühlsmäßig geprägt. Es ist eins der Old-School-Elemente, auf die man heute ein bisschen pfeift.*]<sup>2</sup> (Křivánková 2010:61)

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in allen drei Filmrezensionen die Angst meistens durch die Beschreibung und Deutung der filmischen Bilder verbalisiert wird mit dem Ziel, den Rezipienten die Atmosphäre der Angst zu vermitteln.

## 5. Filmrezensionen zum „Psychoterror“ ‚Das weiße Band‘

Im Titel der tschechischen Filmrezension aus dem Internetportal ‚Aktuálně.cz‘ (Fila 2010) wird der berühmte und für den Oscar 2009 nominierte Film des österreichischen Regisseurs Michael Haneke als ‚Psychoterror‘ bezeichnet. Und gerade darum geht es in dem rezensierten Film. Wenn man vom Terror spricht, meint man etwas, was einen auf die Dauer bedroht. Es ist eine furchterregende Atmosphäre, die im Film ‚Das weiße Band‘ die Hauptrolle spielt. Es ist also eher die Furcht, die hier vorherrscht, ein chronischer Zustand mit den psychischen Symptomen der Sorge

<sup>1</sup> In der tschechischen Filmrezension kommen viele umgangssprachlich-saloppe Stilmittel vor, z. B. *strašit v hlavě (bei jmdm. spukt es [im Kopf])*, der Germanismus *kšeft* oder *kašlat na něco/někoho (pfeifen auf etw.)*. Die Redewendung *strašit v hlavě* bringt eher die Verrücktheit zum Ausdruck, aber es kann auch mit Angst assoziiert werden.

<sup>2</sup> Freie Übersetzungen der Autorin des vorliegenden Beitrages.

und Beunruhigung hinsichtlich eines unbestimmten Objektes: Man weiß nicht, welche Gestalt die Gefahr annehmen wird, man nimmt sie jedoch innerlich vorweg (vgl. Lelord/André 2010:277).

In der Rezension in SpiegelOnline bringt es Christian Buß auf den Punkt, indem er die Emotionen, die diesen Film prägen, gleich im Vorspann ins Feld führt:

- (10) **Hass und Ekel, Triebverzicht und Triebabfuhr** – „Das weiße Band“ ist ein **Horrorfilm, der keine Horrorbilder braucht**. Sondern nur das norddeutsche Dorfleben, in dem sich vor hundert Jahren **Gewalt und Misstrauen zu gnadenloser Folter** verbinden. Michal Hanekes Film ist ein deutscher Oscar-Kandidat. (Buß 2010:1)

Auch die Bestimmung des Genres (*Horrorfilm, der keine Horrorbilder braucht*) mit Hilfe einer stilistisch expressiven Periphrase evoziert im Rezipienten eine Beunruhigung und etwas, was für die Rezeption ebenfalls von großer Wichtigkeit ist: Neugier und Interesse.

Mit der Beschreibung und Kommentierung von Filmszenen setzt der Filmkritiker das Evozieren der Furcht und Bedrohung fort:

- (11) Überall stehen in diesem Film **Kinder herum, mal in kleinen, mal in großen Gruppen. Frucht-einflößende Zusammenrottungen** sind das. Es sieht so aus, als ob die Jungen und Mädchen auf etwas warten. Zum Beispiel auf einen Befehl, endlich über die Alten herzufallen, deren wortkargen Diktat sie schon so lange unterworfen sind. **Nie** sieht man sie in diesem zweieinhalbstündigen protestantischen Gewaltakt von Film spielen. **Nie** hört man sie lachen. **Obwohl** – einmal erschallt doch kurz eine kindliche Freudenbekundung. Ausgerechnet in jener Szene, in der der Bauer gefunden wird, der sich aus Verzweiflung in seinem Stall erhängt hat. **So ist es immer in Eichwald**, dieser schmucklosen Erhebung aus acht, neun Bauernhäusern [...]. **Wenn etwas Schreckliches passiert, sind die Kinder zur Stelle** – ob der Dorfarzt durch einen heimtückisch gespannten Draht beim Reiten fast ums Leben kommt **oder** der geistig behinderte Sohn der Hebamme mit zerstochnen Augen an eine Baum gefesselt gefunden wird. **Ob** sich eine Bäuerin in einer morschen Scheune zu Tode stürzt **oder** der Sohn des Gutsherrn zusammengeschlagen wird. (Buß 2010:1)

Die ständige Bedrohung wird im Beispiel (11) nicht nur durch expressive lexikalische und wortbildende Mittel (*furchteinflößende Zusammenrottungen*), sondern auch mit Hilfe der syntaktischen Mittel, besonders des Parallelismus im Satzbau (*ob ... oder ...*), evoziert.

Der Parallelismus sowie starke, negativ wirkende semantische Bilder (Metaphern) werden auch in deutenden Textsegmenten verwendet:

- (12) Was wächst, wird irgendwann gleichmütig weggemäht. Was gefährliche Triebe schlägt, wird brutal gestutzt. Nichts gedeiht, alles stirbt. (Buß 2010:1 f.)

Starke Bilder, kühne Metaphern, originelle Wortkombinationen und andere einprägsame Stilmittel (z. B. Alliteration **Monstrosität en miniature**) findet der Rezensent, wenn er die Antworten auf die beunruhigenden Fragen sucht, indem er den Film analysiert und (positiv) bewertet:

- (13) **Stille Monster gebürt dieser Ort**, dessen Name [Eichenwald – J. M.] Assoziationen an den Massenmordbürokraten Eichmann oder das Konzentrationslager Buchenwald nahelegt. (Buß 2010:2)
- (14) **Mächtig, monolithisch und angsteinflößend** steht er [der Film – J. M.] in der Kinolandschaft. Ein Horrordrama, frei von Horrorbildern. (Buß 2010:2)
- (15) Die kleinen Hauptfiguren sind so etwas wie **faschistische Prototypen**, die soldatisch einstecken, um sadistisch auszuteilen – diese Lesart bietet Haneke an, ohne sie einzufordern. Das Dorf Eichenwald, diese **Monstrosität en miniature**, ist **Brutstätte** der heranziehenden Menschheitsverbrechen des 20. Jahrhunderts. (Buß 2010:3)

Die Rezension von Peter Zander in ‚WeltOnline‘ (2010) geht bereits im Titel auf die Interpretation des Filmes ein:

(16) *Die schmerzhafteste Kinderstube der Nazi-Generation*

Auch in dieser Filmrezension werden Emotionen durch die Beschreibung und Deutung der Szenen aus dem Film (17) vor allem hervorgerufen, wobei vielerorts die Emotionen (vor allem das **Grauen**) direkt benannt werden (18):

(17) „Das weiße Band“ [...] handelt von einem strengen protestantischen Pfarrer [...] der seiner Tochter ein weißes Band ins Haar und seinem Sohn ein nämlisches um den Hals bindet als Zeichen der Tugend und Unschuld, die sie längst verloren haben, auch wenn es sie in sie hineingebläut hat. Mit einem weißen Band fesselt er den Sohn nachts sogar ans Bett, damit er nicht Hand an sich legt, nicht fleischlichem Verlangen erliegt. „Das weiße Band“ handelt also vordergründig von **Autorität, Demütigung und Unterdrückung**, aber vielmehr von den Folgen dieser **repressiven Erziehung**. (Zander 2010:2)

(18) **Das Grauen**, das sich hier vermittelt, schlägt sich weniger in direkten Gewalttaten nieder. Im Gegenteil: Von manchen berichtet der Erzähler nur aus dem Off, und wenn der Pfarrer seinen Sohn züchtigt, hört man nur das Surren der Gerte hinter der geschlossenen Tür. **Das Grauen** überträgt sich mehr durch die **klinisch-aseptischen Schwarzweißbilder** [...]. Und durch die **Stille**, ja das regelrechte **Verstummen** dieses Filmes. (Zander 2010:3)

Die Filmrezensionen bringen selten die Emotionen direkt zum Ausdruck. Wenn so etwas geschieht, wirkt es besonders eindringlich. So in der Filmrezension von C. Buß, der direkte Rede der Filmhelden oder Zitate einsetzt, um die Emotionen Schmerz, Hass, Angst (vor der Onanie, die eine der großen sozialen Ängste war: vgl. Lelord/André 2010:285), Verzweiflung und Ekel zu verbalisieren:

(19) Unter leisen Tränen bricht sich der **Hass** Bahn. So beim Pastorensohn, der des Nachts vom Alten mit den Händen straff am Bettgestell festgebunden wird, weil er sich „**an den feinsten Nerven seines Körpers geschadet hat**“, dort, „wo auch Gottes Gebot heilige Schranken errichtet hat.“  
Während also Onanie ein Verbrechen ist, hat sich die Frau auf Geheiß des Mannes gehorsam zu bücken, wann immer dieser es verlangt. Der Geschlechtsakt ist die vielleicht **schrecklichste Szene** [...]. Er wird zu einer Art **libidöser Notdurft**, die alle Beteiligten mit einem gehörigen Maß an **Ekel** verrichten. „**Ich würde mich am liebsten übergeben**“, sagt der Arzt, nachdem er die Hebamme mal wieder [...] auf die Anrichte gedrückt hat. „**Ich hätte auch eine Kuh bespringen können**.“ (Buß 2010:2)

Die Rezensionen zum Film ‚Das weiße Band‘ zeichnen sich durch zahlreiche Metaphern und Vergleiche aus, die die Atmosphäre der Angst und Furcht illustrieren. Die tschechische Rezension charakterisiert diesen Film mit zwei originellen metaphorischen Vergleichen, die hier als Zusammenfassung angeführt seien:

(20) *Vyprávění je až dusivě sešněrované jako korzet obepínající a halící tělo ústřední záhady, k jejímuž rozřešení nelze proniknout, a je napínavé do posledních minut jako malé prušácké rajtky. V každé scéně je cítit tíseň a pod povrchem bublající agrese a zoufalství.*  
[Das Erzählen ist wie ein zum **Ersticken geschnürtes Korsett**, das das zentrale Geheimnis umspannt und verhüllt, man kann zur dessen Enthüllung nicht eindringen, und es ist bis zur letzten Minute **spannend wie eine allzu kleine preußische Reithose**. In jeder Szene spürt man eine **Beklemmung** und eine unter der Oberfläche brodelnde **Agressivität** und **Verzweiflung**.] (Fila 2010:1)

## 6. Fazit

Filmrezensionen stellen eine wichtige Fundgrube für die Verbalisierung von Emotionen dar. Die Filmrezensenten kodieren die Emotionen am meisten in der Beschreibung filmischer Bilder und in der Deutung von Filmszenen. Dazu verwenden sie sprachstilistische Mittel wie Metaphern, idiomatische Wendungen oder Vergleiche. Wie aus dem Beispiel 20 ersichtlich ist, evoziert die Metapher *des zum Ersticken zugeschnürten Korsetts* die Atemnot, die sich bei der Angst einstellen kann. Expressive Wörter und Wortverbindungen (vgl. Beispiele 13–15) stehen ebenfalls im Dienste der Bewertung der Filme. Nicht nur lexikalische, sondern auch syntaktische Stilmittel, wie z. B. die Figuren der Wiederholung (Anapher, Parallelismus, Ellipse: s. Beispiele 6 und 7) tragen zum Hervorrufen der Emotionalität bei. Der okkasionelle Vergleich *spannend wie eine allzu kleine preußische Reithose* (Beispiel 20) wirkt dank seiner expressiven Originalität eher belustigend und ist als eine ironische Anspielung auf das preußische Milieu zu werten. Hier kommt die unterhaltende Funktion der Rezension zum Ausdruck. Die Benennung der negativen Emotionen in Horrorfilmen und Thrillern (*Beklemmung, Aggressivität, Verzweiflung*) soll Interesse und Neugier bei Rezipienten erwecken. Die sprachliche Originalität trägt auch dazu bei, dass sich die Leser der Filmrezensionen amüsieren.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- BUSS, Christian: Monster im Dorf. In: *SPIEGEL ONLINE*. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino>, letzter Zugriff 15. 2. 2010.
- FILA, Kamil: Recenze: Přísnot musí bejt, dí psychoteror Bílá stuha. In: *kultura.Aktuálně.cz*. URL: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek>. Letzter Zugriff 15. 2. 2010.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina: Film ze staré dobré školy. In: *Reflex 23–10*, S. 61.
- OSTWALD, Susanne: Analytischer Geist. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Dienstag, 16. Februar 2010, Nr. 38, S. 16.
- SCHULZ-OJALA, Jan: Verschlussene Gesellschaft. In: *ZEIT ONLINE*. URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2010-02/berlinale-polanski-ghost-writer>. letzter Zugriff 15. 2. 2010.
- ZANDER, Peter: Die schmerzhafteste Kinderstube der Nazi-Generation. In: *WELT ONLINE*. URL: <http://www.welt.de/kultur>. letzter Zugriff 15. 2. 2010.

### Sekundärliteratur:

- DUDEN 11. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache (1992). Bearbeitet von DROSDOWSKI, G. und SCHOLZE-STUBENRECHT, W. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich.
- FIEHLER, Reinhard (2010): Sprachliche Formen der Benennung und Beschreibung von Erleben und Emotionen im Gespräch. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 19–30.
- HERINGER, Hans-Jürgen (1999): *Das höchste der Gefühle. Empirische Studien zur distributiven Semantik*. Tübingen.

- HOLLY, Werner (2007): Schreiben über Film(e). Linguistische Anmerkungen zur Beschreibung und Deutung von Bildern in Filmkritiken. In: HAUSENDORF, Heiko (Hrsg.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Schreibens über Kunst*. München, S. 225–242.
- KOEBNER, Thomas (Hrsg.) (2007): *Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart.
- LÉLORD, François/ANDRÉ, Christoph (2010): *Die Macht der Emotionen und wie sie unseren Alltag bestimmen*. 6. Auflage. München; Zürich.
- MALÁ, Jiřina (2010): Emotionalität in Filmrezensionen. Dargestellt an der Emotion Liebe. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 189–198.
- MATUSSEK, Matthias (2011): Im Kino gewesen. Geweint. In: *Der Spiegel* 1/2011, S. 100–108.
- NIROUMAND, Mariam (1998): Mission impossible: Darf man sich auch in einem teuren Film noch amüsieren? In: SCHENK, Irmbert (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Bremer Symposien zum Film II. Filmkritik. Marburg, S. 83–90.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen; Basel.
- SHAFY, Samiha (2010): Lob der Angst. In: *Der Spiegel* 41/2010, S.166–176.
- STEGERT, Gernot (2001): Kommunikative Funktionen der Zeitungsrezensionen. In: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch der Medien und Kommunikationsformen*. Hrsg. von LEONARD, Joachim-Felix, LUDWIG, Hans-Werner, SCHWARZE, Dietrich, STRASSNER, Erich. Berlin; New York (HSK 15.2), S. 1725–1729.
- VANĀKOVÁ, Lenka (2010): Zur Kategorie der Emotionalität. Am Beispiel der Figurenrede im Roman „Spieltrieb“ von Juli Zeh. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 9–18.
- VANĀKOVÁ, Lenka /WOLF, Norbert Richard (2010): Vorwort. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 7–8.
- WOLF, Norbert Richard (2010): Gibt es eine Grammatik der Emotionen? In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 31–37.

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ĀR 405/09/0718.



# Zur Versprachlichung von Todesthematik und Trauer

*Martin MOSTÝN*

## **Abstract**

The verbalization of the topic of death and grief

This paper addresses the means of expressing emotions in internet discussion forums focusing on issues of death and dying; these issues are to a large extent considered taboo in society. The death of a loved one is a highly intense emotional experience. The analysis takes into account the verbal and non-verbal means of expressing grief, various levels of emotionality, and also the cognitive concepts forming the basis of metaphorical expressions that are closely connected with death and dying.

Key words:

emotionality, internet, discussion form, death, linguistic means, grief, metaphor

## **1. Einleitung**

Eine der schwierigsten Situationen, der wir im Laufe des Lebens ausgesetzt werden, ist die Auseinandersetzung mit dem Tod eines nahestehenden Menschen. Für die Erfahrung des Todes ist ein sehr intensives emotionales Erleben charakteristisch. Daraus ergibt sich die Frage, wie die intensiven Emotionszustände, die sie begleiten, in der Sprache wiedergegeben werden. Der öffentliche Ausdruck der Trauer, dem wir beispielsweise in Todesanzeigen begegnen können, ist stark konventionalisiert und mit bestimmten Tabuisierungstendenzen verbunden, was auf die Textproduktion einen großen Einfluss ausübt. Zahlreiche Analysen von Todesanzeigen haben wichtige Erkenntnisse über den Ausdruck der Trauer in der Öffentlichkeit geliefert.<sup>1</sup> Über die individuelle Todeserfahrung, die individuell erlebte Trauer und ihre Versprachlichung sagen sie allerdings nur wenig aus.

Zu diesem Zweck müssen Texte herangezogen werden, die in einer anderen Kommunikationssituation entstehen, in der keine Konventionen und Regeln die Textproduktion prägen. Den Untersuchungsgegenstand der Analyse stellen Internetbeiträge aus einem Forum für Hinterbliebene (s. u.) dar. Es wird untersucht, ob sich Tabuisierungstendenzen in Bezug auf Tod und Sterben ebenfalls in persönlichen Kommentaren der Betroffenen bemerkbar machen und wie die persönliche, individuelle Trauer bzw. Traurigkeit (s. u.) in Texten versprachlicht wird, in denen bezüglich des Inhalts oder des Layouts keine strengen Regeln vorgegeben sind.

---

<sup>1</sup> Zu Todesanzeigen s. Piitulainen (1993:141–186); Jürgens (1996: 226–242); Hosselmann (2001); Linke (2001); Haus (2007); Schwarz-Friesel (2007:276–286).

## 2. Zum Umgang mit dem Tod in der Gesellschaft

Damit man die Versprachlichung der Todesthematik verstehen kann, ist es wichtig, zunächst die außersprachlichen Faktoren der Kommunikation über dieses Thema zu ermitteln. Diese haben sich im Laufe der Zeit geändert. Sterben und Tod waren immer ein unteilbarer Bestandteil jeder Gemeinschaft, denke man an das früher übliche Sterbebett, in das sich ein sterbenskranker Mensch zurückzog, um im Familien- und Bekanntenkreis den Tod zu erwarten. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Sterben öffentlich (Hosselmann 2001:12). Die Wahrnehmung des Todes und seine Verankerung im Bewusstsein der Menschen haben sich seit der Entstehung der industriellen Informationsgesellschaft jedoch wesentlich geändert. Heutzutage sterben Menschen vornehmlich in Krankenhäusern oder Seniorenheimen, oft anonym, ohne Anteilnahme der Gemeinschaft.

Die Ursache für die unterschiedliche Wahrnehmung und Stellung des Todes in der Gesellschaft lässt sich auf die Industrialisierung im 19. Jahrhundert zurückführen, die tiefe gesellschaftliche Veränderungen hervorgerufen hat und die mit der Entstehung einer auf Leistung und Konsum orientierten Massengesellschaft einhergeht. Die früher ganz üblichen Bestandteile des Lebens wie Altern und Sterben werden aus dem alltäglichen Leben verdrängt, was darauf hinausläuft, dass Sterben und Tod nach und nach in der Kommunikation **tabuisiert** werden. Die Tabuisierungstendenzen hinsichtlich des Sterbens und des Todes machen sich in der Kommunikation auch dadurch bemerkbar, dass der Tod in den Alltagsgesprächen weniger häufig thematisiert wird. Die Thematik des Todes wird dagegen relativ häufig in philosophischen Abhandlungen, literarischen Werken oder öffentlichen Diskussionen in Massenmedien behandelt (vgl. Schwarz-Friesel 2007:246 f., 271).

Einerseits lässt sich eine Tendenz zur Verdrängung des Todes aus dem Alltagsleben beobachten, andererseits wird man täglich mit Todesnachrichten in den Massenmedien konfrontiert, die jedoch auf Grund ihrer Allgegenwärtigkeit und der Anonymität der Verstorbenen kaum noch Emotionspotenzial aufweisen (ebd. 274). Die Todeserfahrung kann sehr starke Emotionen hervorrufen, wenn es sich um den Tod einer nahen Person handelt. Das Emotionspotenzial ist vornehmlich dann gegeben, wenn zwischen dem Verstorbenen und dem Hinterbliebenen eine emotionale Bindung besteht, wenn es sich um eine Verlusterfahrung handelt.

## 3. Tod und Emotionen

Die Todesnachricht ist für den Rezipienten häufig sehr schockierend. Mit dem Schockzustand verbinden sich weitere emotionale Konstellationen. Nach Schwarz-Friesel (2007:245 f.) sind an die Todeserfahrung und -existenz zwei wesentliche Emotionen des Menschen geknüpft: Angst und Trauer. Während die Emotion Angst vor allem in Verbindung mit der Konzeptualisierung und Versprachlichung des antizipierten Lebensendes oder als Angst vor der weiteren Existenz in Einsamkeit auftritt, ist die Emotion Trauer vor allem bei der Bewältigung des Todes eines nahen Menschen involviert. Trauer ist verknüpft mit emotionalen Zuständen wie Elend, Sorge, Ärger, Verzweiflung, Kummer und Einsamkeit (ebd. 276).

Bei der sprachlichen Auseinandersetzung mit dem Tod überwiegen vor allem die erwähnten negativen Emotionen – Angst und Trauer. Andere Emotionen werden in Bezug auf die Todeserfahrung ebenfalls zum Ausdruck gebracht. Zum Beispiel wird in den Todesanzeigen oft die Emotion Liebe explizit erwähnt: Sie kommt meistens in floskelhaften Wendungen wie *In Liebe und Dankbarkeit nehmen wir Abschied...* vor. Nur selten ist jemand froh über den Tod einer nahestehenden Person. Die Versprachlichung der Emotion Freude in Bezug auf den Tod ist oft an die Erlösung des Verstorbenen von seinen körperlichen oder seelischen Leiden gekoppelt. Im folgenden Internetbeleg<sup>2</sup> verbindet sich Trauer mit Freude:

---

<sup>2</sup> URL 1 (s. Literaturverzeichnis).

- (1) *Ich finde , es ist unglaublich **traurig**, dass er [= Michael Jackson] von uns gegangen ist und verstehe auch nicht wieso er. Aber jetzt...bin ich **froh**, dass er gestorben ist. Dass er erlöst wurde, von seinem Leben. Er hatte weder Kindheit noch ein normales Erwachsenen Leben.*

#### 4. Der öffentliche Ausdruck von Trauer

Der öffentliche Ausdruck von Trauer hat sich lange etabliert und durchlief mehrere Entwicklungsphasen. Die Faktoren, die den Ausdruck von Trauer beeinflussen, sind auf der pragmatischen Ebene der Kommunikation zu finden. Ein zu intensiver Ausdruck von Trauer in der Öffentlichkeit wirkt sehr beunruhigend, denn er besitzt ein großes Emotionalisierungspotenzial.<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang ist auf die unterschiedliche Stellung der beiden Geschlechter beim Trauern hinzuweisen. Ecker (1999:10 f.) deutet auf die Rolle von Frauen als Trägerinnen der Trauer in der Gesellschaft hin. Deren Ausdruck unterliegt demnach geschlechtsspezifischen Konventionen und Regeln und wird in Verhaltensmustern überliefert, die auch sprachlich kodiert sind: *Ein Junge/Mann weint doch nicht*. Ein Mann, der Gefühle zeigt, sei ein *Weichei* und dergl. Diesbezüglich ergibt sich die Frage, ob es beim sprachlichen Ausdruck der Trauer geschlechtsspezifische Unterschiede gibt.

In der Öffentlichkeit wird Trauern um einen Verstorbenen oft auch mit Hilfe von nonverbalen Mitteln zum Ausdruck gebracht, wie etwa durch Klagegebärden, Trauerkleidung, Begräbnisriten, Trauerzüge u. a. Diese Art der Bewältigung des Todes steht mit der „Unsaubarkeit“ oder „Unausprechlichkeit“ des erlebten Schmerzes (vgl. dazu ebd. 10, 17 f.), mit einer gewissen „Sprachlosigkeit im Angesicht des Todes“ (Haus 2007:72) im Zusammenhang, die sich zum Teil durch bereits erwähnte Tabuisierungstendenzen (s. o.) in Bezug auf die Todeserfahrung begründen lässt. „Trauer macht viele Menschen stumm“ (Lage-Müller zit. nach Schwarz-Friesel 2007:280). Diese Tatsache spiegelt sich beispielsweise in der oft gebrauchten Kollokation *in stiller Trauer* wider.

Der öffentliche Ausdruck von Trauer unterliegt gesellschaftlichen Konventionen und ist stark standardisiert, was sich z. B. bei der Kondolenzpost bemerkbar macht. Eine der meist standardisierten und heute meist verbreiteten Textsorten, die den Tod thematisieren, stellen Todesanzeigen (ebenfalls als Traueranzeigen bezeichnet) dar. Erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden mit der Verbreitung von Zeitungen auch Todesanzeigen etabliert (vgl. Hosselmann 2001:12; Haus 2007:46 f.).<sup>4</sup>

Das durch die Redaktion, das Bestattungsinstitut oder die entsprechende Webseite bereits vorgegebene Layout für Todesanzeigen lässt der sprachlichen Varianz nur sehr wenig Raum. Die einzelnen Todesanzeigen zeichnen sich durch viele Ähnlichkeiten sowohl in ihrer Makro- als auch Mikrostruktur aus. Auf Grund von Schwierigkeiten bei der Formulierung einer Todesnachricht werden oft bereits existierende Sprachbausteine verwendet, die durch ihren häufigen Gebrauch einen floskelhaften Charakter erlangen. Obwohl Abweichungen von stereotypen Wendungen ebenfalls zu verzeichnen sind, werden konventionalisierte Formulierungen häufig vorgezogen, wie folgende elektronische Todesanzeigen belegen:<sup>5</sup>

- (2) *Plötzlich und unerwartet entschlief unser lieber Vater; Schwiegervater; Opa, Uropa, Bruder; Schwager und Onkel.*<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Der Begriff „Emotionalisierung“ wird bei Schwarz-Friesel folgendermaßen definiert: „Das Wort Emotionalisierung (bzw. emotionalisieren) bezieht sich nicht auf den ich-bezogenen Erlebensprozess (wie bei fühlen), sondern auf den durch äußere Reize ausgelösten, reaktiven Vorgang der Emotionsauslösung“ (Schwarz-Friesel 2007:141).

<sup>4</sup> Bevor sich Todesanzeigen als Mittel der Bekanntmachung mit dem Tod etabliert haben, wurden persönliche Sterbebildchen oder Ausrufer bevorzugt. Eine größere Varianz wiesen verschiedene Trauerbriefe auf, denen besonders Gebildete Vorzug gaben (vgl. Haus 2007:46 f.). Aus der Vergangenheit sind ebenfalls verschiedene Klagelieder oder Trauergedichte bekannt. Zu dieser Thematik s. u. a. Winko (2003:354–382).

<sup>5</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Jürgens (1996:227 ff.); Haus (2007:72 ff.); Schwarz-Friesel (2007:262 ff., 279 ff.).

<sup>6</sup> URL 2.

(3) *In Liebe und Dankbarkeit nehmen wir Abschied von meiner lieben Frau, unserer guten Mutter, Schwiegermutter, Oma und Uroma.*<sup>7</sup>

(4) *Ein Lebenskreis hat sich geschlossen.*<sup>8</sup>

Dies wirft die Frage auf, ob der Gebrauch von standardisierten Wendungen dem persönlichen Ausdruck des Schmerzes über eine verlorene Person gerecht wird. Schwarz-Friesel (2007:279) weist darauf hin, dass die floskelhaften Wendungen der Textsorte Todesanzeige mit der persönlichen Trauer inkompatibel sind und dass diese Tatsache zu einer emotionalen Konfliktsituation führt.

## 5. Der individuelle Ausdruck der Trauer

Eine enorme Verbreitung des Internets geht mit der raschen Entwicklung der Massenkommunikation Hand in Hand, was die Entstehung der sog. sozialen Medien (social media) vorangetrieben hat. Allmählich haben sich verschiedene neue Formen der Internetkommunikation herausgebildet wie E-Mail, Chat, Newsgroups, Foren, Weblogs u. a. Allen voran sind es verschiedene soziale Netzwerke wie YouTube, Skype, Twitter, Myspace, Facebook, Badoo u. a., die einen enormen Aufschwung erleben.

Das Internet als modernes Kommunikationsmedium bietet der Todesbewältigung ebenfalls Raum. Im Internet entstehen verschiedene Kommunikationsplattformen, die es den Trauernden ermöglichen, andere Menschen, die sich mit einer Todeserfahrung auseinandersetzen, zu finden, mit ihnen in Kontakt zu treten und vor allem ihren schweren Verlust zu verstehen und zu bewältigen. Wichtig ist, dass dabei der Ausdruck der Trauer keinen Regeln, Konventionen oder formalen Vorschriften unterliegt. Die User können die Möglichkeit nutzen, ihr emotionales Erleben ohne Hemmungen zu beschreiben und ihre Gefühle mit anderen zu teilen.

Bei den Texten, die im Rahmen dieser Kommunikationsplattformen entstehen, ist ein merkwürdiges Phänomen zu beobachten, und zwar, dass hier Intimes öffentlich gemacht wird. Dies lässt sich auf einen „fundamentalen Wandel in der Konzeptualisierung von Öffentlichkeit, von Individualität und Intimität“ zurückführen. Trauer ist als individuelles Phänomen modelliert. Ein „Konzept kollektiver Trauer“ wird durch ein „Konzept individueller und singularisierter Trauer“ ersetzt. Die Gefühle der Trauernden werden in der Publikumsöffentlichkeit unterbreitet, was eine zunehmende „Diskursivierung“ und „Inszenierung“ von Gefühlen und Gefühlsbeziehungen zur Folge hat (Linke 2001:218 ff.).

## 6. Das Textkorpus und seine Besonderheiten

Den Untersuchungsgegenstand der Analyse stellen Texte dar, die im Rahmen des Forums für Hinterbliebene des Internetportals [www.trauer.org](http://www.trauer.org)<sup>9</sup> regelmäßig veröffentlicht werden. Die einzelnen Beiträge werden üblicherweise als „Postings“ bezeichnet. Insgesamt wurden 604 Postings aus dem Zeitraum 2010-2011, die sich in den Rubriken ‚Verlust der Eltern‘ und ‚Tod des Ehepartners‘ befinden, in Bezug auf Ausdruck von Emotionen, insbesondere der Trauer, analysiert.

Da die anderen User auf die Postings reagieren können und die Reaktionen wiederum die Verfasser eines weiteren Diskussionsbeitrags anregen, entsteht ein gewisser Kommunikationsfaden, der in der Internetkommunikation als „Thread“ bezeichnet wird. Ein Thread nimmt häufig die Form einer Baumstruktur an, in der es zu einer thematischen Progression mit mehreren gespalteten Themen kommt.

---

<sup>7</sup> URL 3.

<sup>8</sup> URL 4.

<sup>9</sup> Das Internetportal bietet eine umfangreiche Informationsquelle zum Thema Lebens-, Sterbe- und Trauerbegleitung. s. URL 5. Für die einzelnen Internetbelege s. ebd.

Im Vergleich zum Chat, der von diesem Portal ebenfalls betrieben wird, verläuft die Kommunikation im Forum asynchron. Bezüglich der Reichweite der Kommunikation findet in untersuchten Texten eine Form der Massenkommunikation statt, bei der mehrere Personen mit ihrem Posting mehrere User ansprechen können.

Die Beiträge weisen eine unterschiedliche Länge auf: Sie reichen von ein paar Zeilen bis zu mehreren längeren Absätzen. Für die sprachliche Realisierung vieler Texte, die in informellen Situationen im Rahmen der Internetkommunikation entstehen, ist eine gewisse Mischung von Merkmalen der geschriebenen und gesprochenen Sprache kennzeichnend, in der häufig auch verschiedene graphostilistische Mittel (wie Großschreibung, Buchstabeniterationen, ikonographische Mittel, Akronyme u. a.) Anwendung finden (s. dazu u. a. Mostýn 2010):

- (5) *Vor 2 Tagen habe ich meinen geliebten Papa verloren und ich bin so unendlich trauriges tut schrecklich weh ich hätte ihm gerne noch so viel gesagt auch sene 3 Enkelkinder die das wichtigste für ihn waren!!! Ich habe noch 3 Geschwiter ich bin aber das Nesthäckchen und komme damit überhaupt nicht klar!!!*  
**ER FEHLT sooo sehr!!!**  
*Ich liebe Dich mein Papi*

Im folgenden Beispiel wird der Emotionszustand durch den Einsatz ikonographischer Mittel spezifiziert. Die sich wiederholenden Emoticons, die auf Trauer referieren, reflektieren eine hohe Intensität des emotionalen Erlebens:

- (6) *Verlor 2001 meine Mutter an Brustkrebs  
 ich finde es echt unfair das man manchen leute heilen kann und meine Mutti sterben musste sie hat 3 kleine Kinder zurück lassen müssen :-(-:( :-(-*

Diese Übergangsform zwischen der geschriebenen und gesprochenen Sprache, die mit verschiedenen nonverbalen Mitteln kombiniert wird, wird in der Fachliteratur häufig als Cyberslang<sup>10</sup> bezeichnet. Die typischen Merkmale dieses Stils werden bei Misoch (2006:166) unter dem Begriff „Oroliteralität“ zusammengefasst. Die Analyse hat allerdings ergeben, dass gesprochensprachliche Merkmale und insbesondere graphostilistische Mittel nicht in allen Texten bzw. Textsorten die gleiche Okkurrenz aufweisen. Der Cyberslang ist ein sehr heterogenes Gebilde, das viele Kommunizierende, Textsorten, Kommunikationssituationen, -formen und -handlungen umfasst.

Im Textkorpus lassen sich verschiedene Merkmale der gesprochenen Sprache beobachten:

- Auf der Lautebene: Enklisen (*wenns, hats, gabs*) und Apokopen (*ich hab, mach*)
- Auf der Satzebene sind die Merkmale der gesprochenen Sprache noch stärker vertreten: Im Korpus sind sehr häufig Subjektellipsen zu verzeichnen. Sie begleiten oft emotionale Passagen. Durch die Auslassung des Subjekts wird die Narration beschleunigt und die verbale Handlung fokussiert. Im folgenden Beispiel wird durch die Wiederholung der Konjunktiv-II-Form *möchte* die Sehnsucht ausgedrückt: (Hervorhebungen in Beispielen durch den Autor).

- (7) ***Habe** das Gefühl, ich habe keinen mehr! Mit Freunden will ich nicht so reden drüber, obwohl ich bestimmt könnte! **Möchte** mich zurückziehen und nichts mehr machen...einfach daliegen und selber sterben. **Möchte** zu meiner Mutti...obwohl ich schon 36 bin, brauch ich sie so sehr ...*

Anakoluthe und Aposiopesen kommen im Korpus ebenfalls vor. Sie stellen ein wichtiges textuelles Mittel zum Ausdruck von Emotionen dar. Im folgenden Beleg taucht ein häufiges Thema bei

<sup>10</sup> Der Cyberslang weist in Bezug auf die Schriftsprache lexikalische, morphologische und syntaktische Besonderheiten auf. Siehe z. B. Runkehl/Schlobinski/Siever (1998); Kilian (2001); Storrer (2001); Misoch (2006); Osterrieder (2006); Mostýn (2010).

der Auseinandersetzung mit dem Tod (der sog. Trauerarbeit) auf: Schuldgefühle und die Emotion Scham, die explizit bezeichnet wird.

- (8) *Ich hab mich zu wenig um meine Mama gekümmert! In diesem Jahr war ich genau 1x im Heim ... im letzten Jahr 2x ... Meine Tochter war sehr krank ... mit der anderen gabs dauernd Stress und Streit, ich hatte einen Bandscheibenvorfall und OP, dann Bildung von Narbengewebe ... ständig Schmerzen. Aber das ist alles kein Grund, ich hätte müssen ... als sie dann im Krankenhaus war, gings doch auch ... ich schäme mich so ... ich bin so traurig, dass ich so selten bei ihr war.*

Der Einfluss der gesprochenen Sprache wirkt sich enorm auf den Satzbau aus, wie am folgenden Beispiel zu sehen ist. Es werden kurze, asyndetisch verknüpfte Äußerungen vorgezogen. Nach den Verben *dicendi* und *sentiendi* überwiegt die Verbzweitstellung. Die sog. Operator-Skopus-Strukturen, in denen der Operator eine Art Verstehensanweisung für den Skopus – die Hauptaussage – darstellt (vgl. Fiehler 2005:1213 ff.), (*ich weiß, ...; ehrlich gesagt, ...* s. Beispiel u.) breiten sich in der deutschen Gegenwartssprache rasch aus und lassen die Anzahl von hypotaktischen Gefügen mit Verbzweitstellung deutlich ansteigen.

Umgangssprachliche Lexeme (wie z. B. *krass, übelst, beschissen*), oft vorkommende Partikeln und Interjektionen auf der Ebene der Lexik sind ebenfalls ein häufiges Mittel zum Ausdruck von Emotionen. Sie tragen erheblich zur Intensivierung der Aussage bei (s. u.).

- (9) *Liebe A.[...]¹¹, **oje** das tut mir so leid, das ist **ja** furchtbar, ehrlich gesagt mir fehlen die Worte .....Ich weiss, ich kann Dir jetzt sagen Du kannst wirklich nichts dafür aber das Gefühl macht einen **irre**.*

In Bezug auf die Typographie ist für die einzelnen Postings eine große Uneinheitlichkeit in der Schreibweise kennzeichnend. Dies macht sich u. a. durch die Kleinschreibung von Substantiven und/oder nichtkonsequente Verwendung von Satzschlusszeichen bemerkbar. Die letztgenannten Merkmale dringen in den gegenwärtigen Schreibstil der Internetkommunikation immer mehr durch:

- (10) *aber der ganze stress mit der pflege und den krankenhäusern hat sich tief in mir und besonders in meinen papa der jetzt 71 ist hineingefressen. er ist sehr einsam. er kann noch ohne stock oder anderen hilfen laufen aber nicht sehr gut. ich habe große angst um ihn und meine zukunft. ich befürchte das er das mit der trauer und so nicht schafft. er sagt zwar oft das er nicht aufgibt und das er mir lange noch erhalten bleibt aber vielleicht sagt er das nur um mich zu beruhigen...*

## 7. Analyse der Makrostruktur und der Textfunktion, Ebenen der Emotionalität

Viele Postings zeichnen sich durch Gemeinsamkeiten in ihrer Makrostruktur und Form aus. Durch ihre Form erinnern sie häufig an einen Brief bzw. an eine E-Mail mit den typischen Textbausteinen wie der Anrede- und Grußformel und dem Hauptteil, der die zentrale Mitteilung enthält.

Hinsichtlich der Textgliederung lässt sich im Korpus allerdings eine größere Varianz beobachten. Ungegliederte Passagen ohne Interpunktionszeichen, mitunter auch ohne Großschreibung bei Substantiven, können auf intensives emotionales Erleben hindeuten. Durch den bewussten Einsatz von verschiedenen Textgliederungsmitteln gewinnt die Äußerung an Expressivität.

Thematisch lassen sich die Postings in zwei Gruppen zusammenfassen, die hier als primäre und sekundäre Postings bezeichnet werden:

### Primäre Postings:

<sup>11</sup> Die Namen der User werden aus ethischen Gründen lediglich auf den Anfangsbuchstaben reduziert.

Es handelt sich um das erste Posting, das den Grundstein für einen neuen Thread legt. In dem ersten Beitrag berichten die Betroffenen über den Tod ihrer Nächsten und schildern meist den gesamten Sterbeprozess, oft sehr detailliert, begleitet durch intensives emotionales Erleben.

Weitere Beiträge dieser Autoren befassen sich vornehmlich mit der Problematik der Verlusterfahrung, des emotionalen Erlebens, der Alltagsbewältigung, der Rückkehr zum normalen Leben, und vor allem auch mit der Traurigkeit (s. u.). In diesen Postings rückt die Ebene des selbstreferenziellen Ausdrucks von Emotionen in den Vordergrund (s. dazu Vaňková 2010:11 f.). Bei der Themenentfaltung lässt sich eine sich regelmäßig wiederholende Abfolge beobachten.

1. Anredeformel (meistens vorhanden);
2. Mitteilung des Todes;
3. Schilderung des Sterbeprozesses;
4. Thematisierung des eigenen Emotionszustandes;
5. Grußformel (meistens vorhanden).

(11) *Hallo,*

*meine Mama starb vor 6 Wochen.*

*Als ich mich früh fertig machen wollte(mußte zum Arzt wegen meinem Arm) klingelte das Telefon. Es war Do an dem meine Mama zur Dialyse mußte. Ich ging ran und es war eine Schwester vom Dialysezentrum. Sie fragte was denn mit meiner Mama wäre, denn sie ist noch nicht das. (Mama war immer pünktlich). Ich sagte ihr, ich fahr runter zu ihrer Wohnung [...]. Ich ging in die Wohnung rein und fand meine Mama in ihrem Bett liegen, Augen offen. Ich **schrie und schrie und schrie**. Ich konnte nicht mehr, bekam keine Luft mehr. Ich setzte mich zu ihr und **schrie: Mama steh jetzt auf, bitte!!! Steh auf!!!** Legte meine Kopf auf ihr Bein und **weinte**. Die Nachbarin holte mich aus dem Schlafzimmer raus.*

In jedem Teil tritt eine andere textuelle Funktion und ein anderer Illokutionszweck in den Vordergrund. Die Anredeformel erfüllt vornehmlich die Kontaktfunktion. Durch die Anredeformel wird die persönliche Beziehungsebene erzeugt. Der Textproduzent erwartet grundsätzlich eine Reaktion auf seinen Beitrag, eine kommunikative Rückkoppelung.

In dem Teil, in dem der eigentliche Todesfall bekannt gegeben wird, tritt die Informationsfunktion hervor, das eigentliche Hauptthema wird genannt und im Anschluss daran weiter entfaltet. Während in den Todesanzeigen bei der Bekanntmachung des Todes fast immer von Metaphern<sup>12</sup> Gebrauch gemacht wird – z. B. Verben wie *gehen, entschlafen, verlassen, erlöst werden, Abschied nehmen* usw., wird der Todesfall im Korpus häufig explizit durch das Verb *sterben* ausgedrückt.

Bei der Bewältigung der Todeserfahrung spielt die **Narration** eine wichtige Rolle. Die Narration ist in den untersuchten Texten eine wesentliche Sprechhaltung. In narrativen Texten ist bei der Schilderung der Erlebnisse eine Übertragung von negativen Konnotationen auf bestimmte Lexeme zu beobachten (vgl. Valová 2010:100). Die Expressivität der Aussage nimmt erheblich zu. Durch den Gebrauch von kurzen aufeinander folgenden Sätzen, durch die Einbeziehung der Redewiedergabe und durch den Einsatz der emotionsausdrückenden und -bezeichnenden Lexik werden in der Äußerung nicht nur Emotionen des Hinterbliebenen zum Ausdruck gebracht, sondern der Aussage wird ein großes Emotionalisierungspotenzial verliehen. Hier wird ein proportionales Verhältnis erkenntlich: Je größer das Emotionalisierungspotenzial einer Aussage ist, desto mehr Textrezipienten werden angeregt, eine Reaktionen darauf zu verfassen. Dieses wird noch durch ein häufiges textuelles Mittel zum Ausdruck von Emotionen – durch Repetition identischer Lexeme (*und schrie und schrie und schrie*) verstärkt. Somit spielt im Korpus eine

<sup>12</sup> Metaphern spielen bei der Auseinandersetzung mit Sterben und Tod eine erhebliche Rolle. Diese liegen dann zahlreichen Phraseologismen zugrunde, die sich in der Sprache herausgebildet haben. Zu dieser Thematik s. auch den Aufsatz von Gondek/Sczek (2011) in diesem Band.

weitere Ebene der Emotionalität eine erhebliche Rolle – Hervorrufen von Emotionen (s. dazu ebd. 12), wovon der nächste Beleg zeugt:

- (12) *jetzt aber fällt mir das weinen immer schwerer. vorgestern wahr ich viel unterwegs. danach zu hause habe ich zum ersten mal diese seite gefunden. bei den ersten berichten brach ich wieder zusammen und heulte.*

Der zitierte Teil des Postings wurde von einem Mann verfasst. Obwohl die Mehrheit der Textproduzenten Frauen sind, wurden bei der Versprachlichung der Traurigkeit keine geschlechtsspezifischen Unterschiede festgestellt. Sowohl Männer als auch Frauen verwenden ähnliche Formulierungen, Metaphern und Vergleiche, denen gleiche Konzepte zu Grunde liegen (s. u.).

Auch ganze Textpassagen können ein starkes Emotionalisierungspotenzial aufweisen. Die Emotionalisierung wird im folgenden Beleg durch die Topikrelation kontrastierender Elemente: *ein schöner starker Mann – nur noch eine Karikatur seiner selbst* hervorgebracht. Auch die detaillierte, emotional gefärbte Beschreibung der somatischen Symptome, die sich durch den Gebrauch der intensivierenden Adjektive *riesig, furchtbar* bemerkbar macht und die Bilder von Blut, die hier wachgerufen werden, tragen ebenfalls zur Emotionalisierung der Aussage bei. Die Expressivität wird obendrein durch die Verwendung des negativ konnotierten Lexems *Horror* deutlich. Es handelt sich um eine Hyperbel, die zur Intensivierung der Aussage dient.

- (13) *Mein schöner starker Mann, zu dem Zeitpunkt nur noch eine Karikatur seiner selbst. 40 Kilo abgenommen, auf jeder Halsseite 8 Schläuche rausgucken, die Augäpfel mit riesigen Blutblasen übersät, so dass er die Augen nicht mehr schliessen konnte, der Mund eine einzige blutige Masse und dann diese furchtbare Schnappatmung. Beim letzten Atemzug dann eine herausströmende Schleimmasse aus seinem Mund und seine Hand ganz kalt und mit Schweiß überzogen. Dieses Bild werde ich nie vergessen. Und dann der eigentliche Horror. Zu den Kindern fahren und ihnen sagen: Papa ist gestorben!*

Im Korpus spielt die Thematisierung des eigenen Emotionszustandes eine sehr wichtige Rolle. Der expressive Illokutionszweck (Brinker 2010:96) – der „Ausdruck einer psychischen Einstellung des Sprechers zu dem Sachverhalt“ – tritt deutlich hervor. Die Thematisierung des eigenen Emotionszustandes kann den bereits erwähnten Textbausteinen wie Anredeformel, Mitteilung des Todes, Schilderung des Sterbeprozesses folgen oder das eigentliche Posting gesondert konstituieren. Solche Textpassagen sind mit emotionsbezeichnender Lexik (*Trauer, trauern, Angst*) durchdrungen. Die Emotionen stellen das Hauptthema dar:

- (14) *[...] aber seit dem fällt es mir schwer zu weinen. und ich fühle mich etwas komisch. ich weiß nicht wie ich es beschreiben soll. ich weiß das meine mutti gestorben ist. aber irgendwie wenn die trauer hochkommt block irgendwas immer dazwischen und dann fühle ich meistens nur angespanntheit und ängste. ich weiß auch nicht. ich habe angst das ich mich verändert habe weil ich nicht richtig trauern kann. ist das normal? was ich gerade durchmache meine ich?*

Die Fragen, die am Ende vieler Beiträge vorkommen, sollen die Textrezipienten zur Reaktion anregen. Somit kommt bei diesen Texten noch eine weitere Funktion hinzu: die Appellfunktion. Eine Anhäufung von Fragen deutet im folgenden Beispiel auf intensives emotionales Erleben, auf Trauer, Ausweglosigkeit, Verzweiflung und tiefe emotionale Verletzung hin:

- (15) *Ich weiß nicht wie das weiter gehen soll. Wird das jemals besser? Wird der Schmerz irgendwann weniger? Wie viele Jahre muss ich noch warten, bis ich mir ein Bild von ihr ansehen kann, ohne in Tränen auszubrechen? Ohne das mein gerade dürftig geficktes Herz wieder bricht? Versteht irgendjemand was ich meine? Kann mir irgendjemand helfen und sagen, wie der Schmerz weniger wird...wenigstens ein bißchen...ich kann nicht mehr...*



### Sekundäre Postings:

Es handelt sich um unmittelbare und anschließende Reaktionen auf die primären Postings. Für diese Texte ist auch eine gewisse Makrostruktur kennzeichnend. Bei den Reaktionen wird zunächst Beileid bekundet, gefolgt von trostspendenden Worten und Geschichten der anderen User. Gleichzeitig erscheint hier noch eine weitere Ebene der Emotionalität: Sprechen über Emotionen anderer (s. dazu Vaňková 2010:12), die sich in dialogischer Form abspielt – ich weiß, wie Du Dich fühlst; der Schmerz wird Dich begleiten (s. u.).

- (16) *Hallo U[...] ,  
zunächst einmal mein herzlichstes Beileid zum Tode Deiner Freundin. Ich kann gut nachvollziehen, was Du im Moment durchmachst und wie Du Dich fühlst. Diese Traurigkeit fühlt sich ganz schlimm an, doch Du musst sie zulassen. Der Schmerz wird Dich leider noch eine Weile begleiten und leider kann ihn Dir auch keiner abnehmen.*

## 8. Versprachlichung der Todesthematik

Die bereits erwähnte Unfähigkeit, die Todeserfahrung sprachlich zu erfassen, wird von vielen Usern direkt thematisiert: Sie können für das intensive Erleben anderer User keinen adäquaten Ausdruck finden und suchen nach anderen Mitteln, wie sie ihre Anteilnahme und Hilfsbereitschaft manifestieren, was am folgenden Beispiel an der kreativen ad-hoc-Bildung *ein virtuelles einfachmalindenarmnehmen* zu beobachten ist.

- (17) *Liebe K[...] ,  
in dieser Situation **gibt es keine Worte**, die Deinen Schmerz wirklich lindern können. Vielleicht hilft **ein virtuelles „einfachmalindenarmnehmen“** etwas. Es ist hart, wir wissen das hier alle.  
Liebe Grüße  
M[...] .*

Auch die folgende Aussage im nächsten Beispiel deutet auf die bereits erwähnten Tabuisierungstendenzen in Bezug auf die Todesproblematik hin. Die Menschen im Umfeld eines Hinterbliebenen wissen oft nicht, wie sie reagieren und ihre Anteilnahme zum Ausdruck bringen sollen. Um das entstandene Kommunikationshindernis zu überwinden, verwenden sie erwartbare, gesellschaftlich akzeptierte, hoch konventionalisierte Wendungen. Im Korpus kommen folgende Ausdrucksvarianten des Beileids vor: *mein ((aller) herzlichstes/ herzlichstes/ aufrichtiges) Beileid / ich möchte Dir mein Beileid aussprechen; ich möchte dir mein tiefstes/ aufrichtiges Mitgefühl ausdrücken; ich möchte Dir meine tiefe Anteilnahme aussprechen ...*

An den Beispielen ist zu sehen, dass die Ausdrucksvarianz bei der Versprachlichung des Beileids, das einen wichtigen Bestandteil der Makrostruktur sekundärer Postings darstellt, eher gering ist. Durch die häufige Verwendung erhalten die Beileidsworte einen floskelhaften Charakter, wodurch sie ihre Wirkung verfehlen können, was im folgenden Beleg reflektiert wird:

- (18) *War erstmal 2 Wochen im Urlaub in Irland, das war auch ne gewissen Ablenkung. Nun ist man wieder hier und ist einfach einsam und **es geht einem absolut scheiße...!** Wie geht es Euch hier, was hilft bei Euch (ich jogge ab und an das macht den Kopf frei), **die doofen Floskeln und Sprüche, von denen die eh nicht wissen wie das so ist erträgt man irgendwann auch nimmer...!** Grüße E[...] .*

Das im Gegenwartsdeutsch sehr verbreitete saloppe Lexem aus dem Bereich der Fäkalsprache *Scheiße* ist ein wichtiges emotionsausdrückendes Mittel, das im angeführten Beispiel eine komplette emotionale Konstellation sprachlich wiedergibt: Ärger, Wut, Verzweiflung, Trauer und Einsamkeit. Obwohl der eigene Emotionszustand reflektiert wird, verwendet die Autorin das Indefinitpronomen *man*, wodurch ein gewisser Abstand gegenüber den eigenen Emotionen signalisiert wird.

Abgesehen von den Tabuisierungstendenzen und der Sprachlosigkeit im Angesicht des Todes (s. o.) wird im Korpus an mehreren Stellen das Bedürfnis geäußert, über die Emotionen, die in den Postings ausschließlich als *Gefühle* bezeichnet werden, zu reden, sie loszulassen.

- (19) *Ach, tut mir leid, aber das musste alles mal raus. So detailliert habe ich es noch nie erzählt. Werde den Text auch nicht noch einmal durchlesen, denn es tat einfach gut, sich mal alles von der Seele zu schreiben. Deshalb entschuldigt bitte etwaige Tippfehler und das Durcheinander – so siehst grade in mir aus.*

Die Autoren beweisen mit dieser Aussage, wie sehr ihnen die Verbalisierung ihres emotionalen Erlebens hilft. Es zeigt das Bedürfnis, auch negative Emotionen zu versprachlichen, um sich mit ihnen auseinanderzusetzen. So ist ferner die pragmatische Funktion dieser Texte von Belang.

Gleichzeitig wird oft eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf den eigenen Ausdruck von Emotionen thematisiert. Die Wortbildungsmorpheme {ge-} und {-e} im folgenden Beispiel sind in der expliziten Ableitung *Gejammere* negativ konnotiert. Die Autorin zeigt damit eine gewisse Besorgnis darüber, ob sie ihre Emotionen nicht allzu intensiv manifestiert. Die Expressivität der Aussage ist durch den negativ konnotierten umgangssprachlichen Phraseologismus *auf den Keks gehen* verstärkt, der für Belästigung steht.

- (20) *Mir fehlt meine Mutti auch sehr. Auf deine Frage hin was mein Mann zu der Situation sagt: Nichts. Denn ich erzähle erst gar nichts mehr über das Thema. Das macht es nicht gerade leichter. Ich rede mit niemanden mehr über den Verlust meiner Mutti. Nur noch hier oder mit mir selbst. Habe bemerkt, dass ich vielen durch das Gejammere vielleicht auf den Keks gehe, ganz besonders meinem Mann.*

## 8.1 Tod und Traurigkeit

Als Reaktion auf die Todeserfahrung werden im Korpus verschiedene Emotionen zum Ausdruck gebracht, die nebeneinander auftreten, zusammenwirken und gemeinsam die sprachliche Produktion beeinflussen. Es entsteht eine Stimmung, die sich am treffendsten mit der Bezeichnung „Traurigkeit“ umfassen lässt. So wird der Emotionszustand in den Postings auch von den Usern selbst bezeichnet.

Die Emotion Trauer stellt eine konstitutive Komponente der Traurigkeit dar und wird im Korpus mehrmals explizit erwähnt. Die emotionsbezeichnenden Lexeme, die Trauer benennen, sind im Korpus sehr häufig zu verzeichnen: *Trauer* (418 Mal, davon 253 Mal als selbstständiges Lexem); *traurig* (102 Mal); *trauern* (34 Mal).

Eine sehr häufig auftretende Emotion, die im Korpus explizit bezeichnet wird, ist die Emotion Angst. Das emotionsbezeichnende Lexem *Angst* kommt im Korpus insgesamt 171 Mal vor. Es handelt sich vornehmlich um Angst vor dem Leben in Einsamkeit, vor der Unfähigkeit, die Situation zu bewältigen, der Last der Ereignisse oder des eigenen emotionalen Erlebens nicht standzuhalten, oder sogar darunter zusammenzubrechen.

- (21) *Vielen Dank für deinen Rat. Entschuldige Bitte dass ich jetzt erst antworte, es ging mir Moralisch nicht so gut, wollte nichts sehen oder hören. Deine Mutter ist vor 3 Jahren gestorben meine Mutter vor 2 1/2 Jahren sie wahr erst 67 j. Darf ich fragen wie alt deine Mutter wurde? Zum Psychologen zu gehen habe ich im Moment die Kraft nicht dazu und zudem Habe ich auch Angst dass alles wieder hoch kommt wie am ersten Tag.*

Die Ausdrucksmöglichkeiten, mit welchen die Traurigkeit beschrieben wird, sind sehr mannigfaltig und beruhen auf rekurrenten Konzepten, die verschiedenen Metaphern zu Grunde liegen. Eine

besondere Stellung unter den emotionsausdrückenden Mitteln, die Traurigkeit reflektieren, nimmt ein sehr häufig zu verzeichnendes Lexem ein: *Schmerz*. Insgesamt tritt es im Korpus 297 Mal auf. In mehr als zwei Dritteln der Fälle wird der Schmerz in übertragener Bedeutung verwendet und reflektiert ein wichtiges Konzept der Traurigkeit – TRAURIGKEIT IST SEELISCHE VERLETZUNG, die Schmerzen herbeiführt. Das Lexem *Schmerz* ist negativ konnotiert und kommt bei sehr intensiver Traurigkeit zum Vorschein. Er *quält* und *zerreißt einen*. In den Postings tritt es oft in Verbindung mit der *Trauer* auf. Somit ist der Schmerz nicht mit der Emotion Trauer gleichzusetzen, sondern eher als weitere konstitutive Komponente der intensiven Traurigkeit anzusehen.

Mit dem Konzept TRAURIGKEIT IST SEELISCHE VERLETZUNG hängt auch die Verwendung des im Korpus vorkommenden Lexems *wehtun*, das als Ausdrucksvariante dieses Konzepts sehr häufig verwendet wird, zusammen.

- (22) *Hallo A[...] ,  
es tat mir grad weh, Deine Zeilen zu lesen und doch fühlte ich mich gleich verstanden. Ich bin in einer ganz ähnlichen Gefühlslage, möchte nur noch weinen. Der Schmerz ist so unendlich groß...kann nicht mehr. Selbst mein Mann kann mich schlecht verstehen! Meine liebe Mutti ist vor 6 Wochen ganz plötzlich umgefallen und gestorben!*

Die Metaphern, die eine intensive Traurigkeit beschreiben, ahmen die somatischen Auswirkungen einer tatsächlichen Körperverletzung nach. Die Traurigkeit hinterlässt *Wunden*, die *schmerzen/ wehtun* und sich wieder öffnen können. Die Verwendung von Somatismen deutet auf intensives Erleben hin und spielt bei der Versprachlichung der Traurigkeit eine wichtige Rolle. Ein großes Emotionalisierungspotenzial besitzen metaphorische Formulierungen im Bezug auf Blut. Diese Thematik intensiviert die Aussage.

- (23) *Mir sind dann wieder so fragen gekommen und es arbeitet noch jetzt so in mir. Wieso haben den die Ärzte bei meiner Mama damals entschieden dass sie keine weiteren Massnahmen mehr machen? Wäre das nicht an der Familie gewesen zu entscheiden ob man noch abwarten soll? Das ganze krazt in mir wieder so starke Wunden auf. Ich fühle wie ich innerlich wieder ganz stark Blute.*

Zu weiteren häufigen Somatismen, welche von der Traurigkeit zeugen, gehören Metaphern mit dem Konzept TRAURIGKEIT SIND TRÄNEN. Und Tränen *fließen, rinnen herunter, spritzen, steigen auf, schießen in die Augen, stehen im Auge, werden in die Augen getrieben; man bricht in Tränen aus; man heult/weint sich die Augen aus*. Neben dem Lexem *weinen* erscheinen noch *heulen, schluchzen* und *schreien*. Weinen kann man jedoch auch vor Freude, Angst oder auf Grund von körperlichen Schmerzen.

- (24) *Beim Schreiben sind jetzt viele Tränen gespritzt, aber nach dem Weinen kommt auch immer Erleichterung auf.*

Beim Ausdruck von Emotionen spielt die Farbsymbolik eine erhebliche Rolle. Im Korpus wird die Traurigkeit mit dunklen Farben – meist *Grau* oder *Schwarz*, die einen überziehen, *umhüllen*, *umschrieben*.

- (25) *Hallo Ihr Lieben  
Ich war heute bei dem schönen Wetter draußen beim spaziergehen. [...] Es waren viele Familien unterwegs(Papa,Mama,Kinder)ich dachte schon das packst du nicht,**die Traurigkeit zog sich wie ein schwarzer Mantel über mich**.Dann hab ich an euch gedacht,euren Zuspruch und euren Trost den ich erfahren darf.*

Von diesem Konzept leiten sich dann weitere Metaphern ab. Eine Verbesserung der Stimmung, des Emotionszustandes wird metaphorisch entweder als LICHT, dass etwas erhellt:

(26) *Ich wünsche Dir einen lebbaren, schönen Tag und schicke Dir **Sonnenstrahlen, die Dein Herz erhellen sollen!** U[...].*

Oder als FARBE dargestellt:

(27) *du hältst durch. tag für tag. aber OHNE dieses denken: **der tag morgen wird genauso grau wie der heute. mit solch einem denken hilfst du dir nicht weiter. versuche dich dafür zu öffnen, dass das MORGEN nicht mehr grau ist, dass morgen schon ein klitzekleines tüpfchen farbe und freude aufkommt. energie folgt der aufsamkeit, deshalb: denkst du grau ist alles grau. denkst du bunt erlebst du bunt.***

Beim Ausdruck der Traurigkeit kommt in metaphorischen Äußerungen der räumliche Aspekt hinzu. Die Traurigkeit hat mehrere Dimensionen:

- TRAURIGKEIT IST LAST (SCHWERE), die *einer tragen/ertragen muss* oder die *einen runterzieht/ erdrückt; man ist am Boden*. Die Traurigkeit wird ebenfalls als *Druck auf der Seele* dargestellt.

Die eher negative Emotionslage wird im folgenden Beispiel erneut mit Hilfe der Farbenmetaphorik ausgedrückt – *Nicht gerade rosig*. Diese Litotes dient vornehmlich der Ausdrucksverstärkung, der Intensivierung der Aussage.

(28) *Meine Mutti hatte sich zu Lebzeit so sehr ein Enkel von Ihrer einzigsten Tochter gewünscht. Naja, so sieht es halt bei mir aus. **Nicht gerade rosig**. Weinen kann ich auch nicht mehr richtig. Nur noch ab und zu. Aber ich merke **wie mich tag täglich eine Schwere runterzieht**. Jeden Tag bete ich zu meiner Mutti sie solle mir doch irgendwie helfen. Ich wünsch dir jedenfalls weiterhin viel Kraft und es geht anderen bestimmt genauso.*

- TRAURIGKEIT IST TIEFE: Dieses Konzept steht kognitiv mit dem bereits erwähnten Konzept TRAURIGKEIT IST LAST im Zusammenhang. Dies spiegelt sich in vielen Äußerungen wie: *die Schmerzen sitzen tief; Trauer, die tief in einem steckt; tiefe Trauer; man hat ein Tief*. Dementsprechend kann die *Trauer* auch *hochkommen*.

(29) *Die Frage nach dem Warum, bekomme ich auch nicht aus meinem Kopf. **Ich hatte letzte Woche wieder so ein richtiges Tief**. Zwar kenne ich das mit dem warmen Gefühl durch den Körper strömen auch -oft an bestimmten Orten, wo ich mit meiner Mom gewesen bin, aber meine Frage löst sich trotzdem nicht auf...*

Mit diesem Konzept hängt ebenfalls die metaphorische Darstellung der Traurigkeit als (*tiefes*) *Tal*, bzw. (*tiefes*) *Loch* zusammen, die im Korpus häufig zu verzeichnen ist.

(30) *Liebe L[...],  
der Schmerz kommt in Wellen. Es gibt Tage, da fühlst Du Dich fast normal und von einer Sekunde zur anderen **bist Du wieder im tiefen Tal**. Das wird leider noch sehr lange gehen. Bei uns steht der zweite Todestag (20.12.2008) vor der Tür und es ist immer noch so. Nur werden irgendwann die Zeiten, in denen alles fast normal ist, länger. **Aber wenn ein Tal kommt, ist es nicht weniger tief.***

(31) *Liebe L[...].  
immer wieder kommen diese **Trauerlöcher, in die man dann tief versinkt** und neben dem eigenen Schmerz auch noch zu sehen wie schwer es den Kindern fällt und wie traurig sie sind.... das ist besonders hart.*

- TRAURIGKEIT IST LEERE: Dieses Konzept hängt mit der Verlusterfahrung zusammen. Der Verlust eines nahen Menschen hinterlässt eine Lücke.

(32) *Ohhh nein und das wirst du auch wissen ich denke aber das du deine Mutter 10 Jahren versorgt hast das ist doch ein liebes beweis wie kein anderer und glaub mir das hat deine Mutter dir bestimmt auch hoch angerechnet auch wenn sie es dir vielleicht nicht gesagt hat .Und noch eins das du dich trotz **Familie leer fühlst** ist auch ganz normal das kennen hier auch viele .*

- **TRAURIGKEIT IST KÄLTE:** Dieses Konzept ist bei negativen Emotionen häufig vertreten. Während negative Emotionen vor allem mit der Kälte verglichen werden, werden positive Emotionen als Wärme dargestellt. Dies spiegelt sich in Formulierungen wie *eiskalte Trauer; die Realität erwischt einen kalt/ holt einen eiskalt ein* wider. Im folgenden Beleg sind mehrere Konzepte bei der Darstellung der Traurigkeit zu beobachten:

(33) *Hallo,  
es ist jetzt schon fast 3 Jahre her seit meine Mutter gestorben ist. Damals war ich 16 Jahre alt. Natürlich habe ich schon viele Trauerphasen gehabt und bin mir auch sicher, dass noch viele weitere folgen werden. Doch obwohl jetzt schon so viel Zeit vergangen ist, **spüre ich immer noch dieses „Loch“ in mir. Diese tiefsitzende Kälte und Einsamkeit**, die niemand dauerhaft zu lindern vermag und die für mich stets **seelische Schmerzen** bedeutet, **die quälender sind als alle körperlichen Schmerzen** derer ich mir bisher bewusst war. Ich weiß nicht, wie ich mit meiner Trauer weiter umgehen soll.*

- **TRAURIGKEIT IST EIN WEG:** Dieses Konzept steht mit der zeitlichen Dimension der Trauerarbeit im Zusammenhang. Die Traurigkeit wird in verschiedenen Phasen erlebt, die metaphorisch als Weg versprachlicht werden, den man gehen muss. Gleichzeitig kann die Traurigkeit *einen einholen/überkommen/überrollen*.

(34) *Liebe S[...],  
wir alle werden es packen. Wir dürfen uns nur nicht unter Druck setzen lassen, sondern weiterhin **auf dem individuellen Trauerweg gehen**. Und wenn der Weg mal ne Schleife macht, dann können wir auch dieser folgen, ohne schlechtes Gewissen.*

- **TRAURIGKEIT IST EIN HINDERNIS:** Die Traurigkeit verursacht, dass sich die Trauernden von ihrem Umfeld mitunter absondern, sich zurückziehen oder eine Art Hindernis bilden, das die Kommunikation erschwert. Dies wird auch in den Postings reflektiert:

(35) *Und Deine Tochter wird recht haben. Bei dem Gespräch mit T[...] hat B[...] mir auch gesagt, dass er es nicht schafft, **durch meine Trauermauer durchzukommen**. Er wäre ja schließlich auf einer ganz anderen Ebene und das ist schon schwer genug. **Wenn ich auch noch zumache**, dann schafft er es einfach nicht.*

Beim Sprechen über eigene Emotionen, d. h. beim selbstreferenziellen Ausdruck von Emotionen genauso wie beim Sprechen über Emotionen anderer spielen im Korpus zwei Lexeme eine außerordentliche Rolle: *Herz* und *Seele*. Bei der Versprachlichung des eigenen emotionalen Erlebens wird auf diese Lexeme in phraseologischen Wendungen oft Bezug genommen.

- Das Lexem *Herz* erscheint in Wendungen, die das Bedürfnis reflektieren, über den Emotionszustand zu sprechen: *etwas liegt einem auf dem Herzen; sein Herz ausschütten; alles vom Herzen schreiben; etwas auf dem Herzen haben*.
- Das Lexem *Herz* wird häufig bei der Versprachlichung der Traurigkeit erwähnt: *etwas (zer) bricht einem das Herz; das Herz wird schwerer/ nicht leichter; das Herz schmerzt/ tut weh; ein Stich ins Herz; der Schmerz sitzt tief im Herzen; jemandem sein Herz herausreißen; ein geflicktes Herz; jemandes Herz ist voll Traurigkeit; trauriges Herz*.
- Das Lexem *Herz* bildet Bestandteil von Wendungen, die Liebe und Erinnerung oder Freude zum Ausdruck bringen: *jemanden im Herzen haben/ tragen/ bewahren; Bestandteil von*

*jmds. Herz sein; mit frohem Herzen aufstehen; etwas Licht im Herzen.*

- Das Lexem *Herz* soll entweder Aufrichtigkeit, Anteilnahme oder Intensivierung signalisieren *vom Herzen danken; mein herzliches Beileid; herzliches Willkommen; sich/ jemand etwas vom (ganzen) Herzen wünschen* u. a.

(36) *Mein Therapeut meint, dass ich sehr stark bin, aber ich fühle mich nicht immer so. Tue dir trotzdem etwas gutes und lass die Antidepressiva weg, gehe lieber so wie Steffi geschrieben hat in Therapie. Medikamente tun auf Dauer auch nicht gut. Auch wenn es noch so weh tut und es einem das Herz zereißt, muss die Trauer ja irgendwie raus.*

Das Lexem *Seele* wird in ähnlicher Bedeutung wie *Herz* verwendet:

- Das Lexem *Seele* erscheint in Wendungen, die mit der Versprachlichung des Emotionszustands zusammenhängen: *alles von der Seele schreiben; einem liegt etwas auf der Seele.*
- Das Lexem *Seele* erscheint in Wendungen, die einen negativen Emotionszustand, oft die Traurigkeit, reflektieren: *einem brennt etwas auf der Seele; ein Druck auf der Seele; etwas reißt einem die Seele aus dem Leib; der Anblick hat sich in jemandes Seele gebrannt; jemandes Seele weint; die Schmerzen in jemandes Seele fühlen; Abgründe der Seele aussprechen.*
- Das Lexem *Seele* wird in Wendungen verwendet, die Identifizierung signalisieren: *jemand spricht einem aus der Seele.*

Unter den anderen emotionsbezeichnenden Lexemen, die im Korpus beim Ausdruck der Traurigkeit zu beobachten sind, jedoch mit einer deutlich niedrigeren Okkurrenz, sind zudem *Depression, Elend, Heimweh nach jemand, Kummer, Leid, Qual* und *Wehmut* zu nennen. Sie kommen mitunter als Metonymien vor:

(37) *Ich habe auch das Gefühl ich komme momentan nicht mit mir selbst klar. Ich bin nicht mehr die Antje, die ich früher mal war – fröhlich, positiv denkend, unerschrocken, belastbar, viele Freunde um mich herum...ich komme mir manchmal vor wie ein Häufchen Elend, einfach nur noch da, ich funktioniere und suche gerade krampfhaft nach meinem Sinn in meinem Leben.*

Andere emotionsbezeichnende Lexeme aus dem Wortfeld „Traurigkeit“, wie etwa *Bedrücktheit, Betrübnis, Gram, Harm, Niedergedrücktheit, Trübsal* u. a., kommen im untersuchten Korpus überhaupt nicht vor. Es zeigt sich somit, dass bei den Textanalysen im Rahmen der Emotionsforschung der Aspekt der Vorkommenshäufigkeit, der funktionalen Auslastung einzelner sprachlicher Mittel von Belang ist, denn er spiegelt die Tatsache wider, welche Mittel, im Sinne der Sprachpragmatik, im Zentrum und welche an der Peripherie stehen.

## 9. Fazit

Die Analyse hat ergeben, dass die Verbalisierung des individuellen emotionalen Erlebens in Bezug auf die Todeserfahrung eine erhebliche Rolle spielt, denn sie stellt einen wichtigen Bestandteil der individuellen Trauerarbeit dar – und dies abgesehen vom Geschlecht des Textproduzenten. Im Korpus wird allerdings eine gewisse Unfähigkeit, die Todesthematik sprachlich zu erfassen, reflektiert, was sich auf die Tabuisierungstendenzen, die mit dieser Thematik verbunden sind, zurückführen lässt.

In den Postings, die Merkmale des sog. Cyberslangs aufweisen, werden verschiedene Emotionen versprachlicht, die der emotionalen Konstellation „Traurigkeit“, deren konstitutive Komponente die Emotion Trauer darstellt, entsprechen. Emotionen stellen oft das Hauptthema dar. Die Emotionalität macht sich gleichzeitig auf mehreren Ebenen bemerkbar – beim selbstreferenziellen

Ausdruck von Emotionen, beim Sprechen über Emotionen anderer und beim Hervorrufen von Emotionen.

Die Ausdrucksvarianz bezüglich der Traurigkeit ist in den Postings, die sich in Bezug auf ihre Makrostruktur und Form durch viele Ähnlichkeiten auszeichnen, im Vergleich mit den standardisierten und konventionalisierten Todesanzeigen viel größer. Emotionen werden durch lexikalische, syntaktische und graphostilistische Mittel zum Ausdruck gebracht. Neben der emotionsbezeichnenden Lexik, die im Korpus sehr häufig zu verzeichnen ist, wird von verschiedenen Stilfiguren Gebrauch gemacht, insbesondere von metaphorischen Wendungen, denen verschiedene Konzepte zu Grunde liegen: TRAURIGKEIT IST SEELISCHE VERLETZUNG, TRAURIGKEIT IST LAST, TRAURIGKEIT IST TIEFE, TRAURIGKEIT IST LEERE, TRAURIGKEIT IST HINDERNIS, TRAURIGKEIT IST KÄLTE u. a.

Beim Ausdruck von Emotionen spielen verschiedene Somatismen eine wichtige Rolle, wobei sie mit einem Emotionalisierungspotenzial verbunden sind. Anhand der Analyse wurde ebenfalls eine besondere Stellung zweier Lexeme beim Ausdruck und Sprechen von Emotionen ermittelt: *Herz* und *Seele*, die in mehreren Bedeutungen auftreten und unter anderem auch Traurigkeit reflektieren können.

Hinsichtlich der Ausdrucksmöglichkeiten von Traurigkeit waren bestimmte emotionsbezeichnende Lexeme wesentlich häufiger zu verzeichnen als andere, was eine unterschiedliche funktionale Auslastung der einzelnen sprachlichen Mittel widerspiegelt. Diese Tatsache sollte in der Emotionsforschung ebenfalls mitberücksichtigt werden.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

a) Korpus

URL 5: <http://www.trauer.org> [13. 9. 2011].

b) sonstige Internetbelege

URL 1: <http://www.magistrix.de/lyrics/Michael%20Jackson/Little-Susie-11297.html> [15. 8. 2011].

URL 2: [http://www.morgenweb.de/anzeigen/traueranzeigen/anzeige/index.html?anzeige=3494119-010\\_1797001.gif](http://www.morgenweb.de/anzeigen/traueranzeigen/anzeige/index.html?anzeige=3494119-010_1797001.gif) [16. 8. 2011].

URL 3: [http://www.morgenweb.de/anzeigen/traueranzeigen/anzeige/index.html?anzeige=3492371-010\\_1796476.gif](http://www.morgenweb.de/anzeigen/traueranzeigen/anzeige/index.html?anzeige=3492371-010_1796476.gif) [16. 8. 2011].

URL 4: [http://www.morgenweb.de/anzeigen/traueranzeigen/anzeige/index.html?anzeige=3493096-010\\_1796477.gif](http://www.morgenweb.de/anzeigen/traueranzeigen/anzeige/index.html?anzeige=3493096-010_1796477.gif) [16. 8. 2011].

### Sekundärliteratur:

BRINKER, Klaus (2010): *Linguistische Textanalyse*. Berlin.

ECKER, Gisela (1999): Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen. In: ECKER, Gisela/ KUBLITZ-KRAMER, Maria (Hrsg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. München, S. 9–25.

- FIEHLER, Reinhardt (2005): *Gesprochene Sprache*. In: Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. 7., völlig neu erarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, S. 1175–1256.
- HAUS, Adrian (2007): *Todesanzeigen in Ost- und Westdeutschland. Ein sprach- und kulturwissenschaftlicher Vergleich*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern u. a.
- HOSSELMANN, Birgit (2001): *Todesanzeigen als memento mori? Eine empirische Untersuchung von Todesanzeigen der Gegenwart*. Altenberge.
- JÜRGENS, Frank (1996): Textsorten- und Textmustervariationen am Beispiel der Todesanzeige. In: *Muttersprache*, Nr. 3. Wiesbaden, S. 226–242.
- LINKE, Angelika (2001): Trauer, Öffentlichkeit und Intimität. Zum Wandel der Textsorte „Todesanzeige“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: FIX, Ulla/HABSCHIED, Stephan/KLEIN, Josef (Hrsg.): *Zur Kulturspezifik von Textsorten*. (Textsorten 3). Tübingen, S. 195–223.
- MISOCH, Sabina (2006): *Online-Kommunikation*. Konstanz.
- MOSTÝN, Martin (2010): Fußball und Emotionen. Dargestellt an Internetkommentaren. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 7, Ostrava, S. 49–68.
- OSTERRIEDER, Uwe (2006): *Kommunikation im Internet*. Schriftenreihe Medienpädagogik und Mediendidaktik. Bd. 10. Hamburg.
- PIITULAINEN, Marja-Leena (1993): Die Textstruktur der finnischen und deutschsprachigen Todesanzeigen. In: SCHRÖDER, Hartmut (Hrsg.): *Fachtextpragmatik*. Tübingen, S. 141–186.
- RUNKEHL, Jens/SCHLOBINSKI, Peter/SIEVER, Torsten (1998): *Sprache und Kommunikation im Internet. Überblick und Analysen*. Opladen; Wiesbaden.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotionen*. Tübingen; Basel.
- VALOVÁ, Šárka (2010): Narrative Emotionalität. In: VAŇKOVÁ, Lenka/WOLF, Norbert R. (Hrsg.): *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava, S. 95–103.
- VAŇKOVÁ, Lenka (2010): Zur Kategorie der Emotionalität. Am Beispiel der Figurenrede im Roman ‚Spieltrieb‘ von Juli Zeh. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6, Ostrava, S. 9–18.
- WINKO, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin.

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ČR GA405/09/0718.



# Mittel der Ausdrucksverstärkung bei der Versprachlichung von Emotionen am Beispiel zeitgenössischer Dramentexte

*Milan PIŠL*

## **Abstract**

Means of intensification in the linguistic expression of emotions on the example of contemporary dramatic texts

The article deals with the analysis of linguistic structures which are used in the language of contemporary drama to intensify the expression of emotion. A corpus of four postmodern dramas was compiled for this purpose: 'Tätowierung' by Dea Loher (1992), 'Herr Kolpert' by David Gieselmann (2000), 'Schwimmen wie Hunde' by Reto Finger (2004), and 'Ein Teil der Gans' by Martin Heckmanns (2007). The article is based on the hypothesis that the emotional level of a text can be expressed via linguistic means displaying strong intensity. A theoretical justification of this hypothesis is followed by the analysis of the corpus texts.

Key words:

intensification, linguistic means, emotionality, drama, postmodernism

## **1. Einleitung**

Wie schon mehrmals bewiesen wurde, hat die Emotionslinguistik zwar ihre Hauptfelder, aber es zeigte sich als sinnvoll alle sprachlichen Mittel in Hinsicht auf den Ausdruck von Emotionen zu untersuchen. Dies wird heutzutage in zahlreichen Studien<sup>1</sup> gemacht. Es werden verschiedene Texte oder unterschiedliche Sprachelemente und Strukturen erforscht und nicht zuletzt werden die neuen möglichen Wege einer emotionalen Herangehensweise vorgeschlagen (vgl. Wolf 2010 oder Fiehler 2010). Es wurden die verschiedenen Kategorien der Emotionalität festgelegt (Schwarz-Friesel 2007 u. v. a.), wobei als Grundkategorien jedes Emotionsausdrucks die Dauer, die Intensität und die Qualität angesehen werden. Die Erörterung des Phänomens Versprachlichung von Emotionen brachte bereits relevante Ergebnisse, daraus ergaben sich aber wiederum viele neue Fragen und Teilprobleme, die weitere Untersuchung und Präzisierung bedürfen. Dazu gehört die Erforschung der intensivierenden Aspekte innerhalb der Sprachstrukturen, die dem Ausdruck von emotionalen Konstellationen dienen.

Bei der Kodierung von Emotionen, sowie bei ihrer De-Kodierung, spielt die verbalisierte Intensität eine fundamentale Rolle. Die einzelnen emotionalen Konstellationen werden häufig u. a. nach ihrer graduellen Abstufung geordnet. Vergleiche man zum Beispiel die Emotionen

---

<sup>1</sup> Die multiperspektivischen Analysen werden beispielsweise in Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis., Nr. 6. (2010) zusammengefasst.

Vertrauen – Zuneigung oder Freude – Begeisterung und versucht man die Unterschiede zu definieren, erfährt man, dass sie sich vor allem durch ihre Gradfähigkeit, also durch ihre Intensität abgrenzen. Gewisse Emotionen werden demnach sogar als ein „graduelles Kontinuum“ (vgl. Schwarz-Friesel 2007:66) wahrgenommen, zum Beispiel: Abneigung – Ekel – Hass. Ihre skalierte Verbalisierung wird dadurch motiviert, dass die intensiver zum Ausdruck gebrachten Emotionen echter oder tatsächlicher wirken. Die Grammatiken (vgl. Duden 2005, Helbig/Buscha 2001 u. a.) unterscheiden zahlreiche sprachliche Mittel, die eine Rede verdeutlichen, hervorheben, stärken oder intensivieren können. Diese Mittel können sowohl belegt als auch in verschiedene Klassen der die jeweilige Aussage verstärkenden Elemente eingeteilt werden (vgl. van Os 1989:8). In diesem Beitrag werden eben diese Elemente behandelt, ihre Aussagemöglichkeiten untersucht und ihre semantische Funktion analysiert. Das geschieht im unmittelbaren Bezug auf den Ausdruck von Emotionen im ausgewählten Korpus. Dieser Artikel setzt sich somit zum Ziel, das fundamentale Merkmal – die Intensität – im Rahmen der Versprachlichung von Emotionen zu erörtern, da diese Kategorie in der Emotionsforschung bislang nur unzureichend reflektiert wurde.<sup>2</sup> Zum Untersuchungsmaterial wird das Korpus von den zeitgenössischen deutschen Dramentexten ausgewählt.

## 2. Kommentar zum Korpus

Das untersuchte Korpus bilden vier zeitgenössische Dramentexte. Sie repräsentieren eine Generation der jungen deutschen Dramatiker, wobei die Entstehungsepoche ihrer Texte in die Postmoderne<sup>3</sup> einzuordnen ist. Sie erwiesen sich, vor allem hinsichtlich der dargestellten Inhalte oder der verwendeten konfliktären kommunikativen Strategien (vgl. Pišl 2011:41 ff.), als geeignetes Untersuchungsmaterial zur Erforschung von Emotionen im dramatischen Text. Chronologisch betrachtet handelt es sich um die Dramen: ‚Tätowierung‘ von Dea Loher (1992), ‚Herr Kolpert‘ von David Gieselmann (2000), ‚Schwimmen wie Hunde‘ von Reto Finger (2004) und ‚Ein Teil der Gans‘ von Martin Heckmanns (2007). In jedem Theaterstück<sup>4</sup> treten immer genau fünf Hauptpersonen auf, was einen Bindefaktor darstellt. Die Symmetrie in der Figurenzahl sichert die relativ ausgewogenen Protagonistenauftritte und nicht zuletzt wurden somit die einheitlichen Modelle der kommunikativen Interaktion aufrechtgehalten.

Die ins Korpus einbezogenen Dramentexte unterliegen unterschiedlicher Segmentierung sowie variierender Textorganisation. Es lassen sich in der eigentlichen Textgestaltung traditionell auch zwei typographisch voneinander differenzierbare Textschichten unterscheiden: Die gesprochenen Repliken der Dramenfiguren (der dramatische Haupttext) auf der einen Seite und die sprachlichen Textsegmente (der dramatische Nebentext) auf der anderen Seite, die innerhalb der Bühnenumsetzung nicht gesprochen manifestiert werden, aber in der Textrezeption eine wesentliche Rolle spielen. Im dramatischen Nebentext wird auf die anderen Sub-Bedeutungssysteme hingewiesen, die das (primär dialogisch) kommunikative System begleiten (vgl. Pfister 2001:35). Beide Textschichten und die Textorganisation beteiligen sich an dem gesamten Emotionspotential des Textes (vgl. Schwarz-Friesel 2007:211). Die Art und Weise der Distribution von relevanten Faktoren innerhalb der dramatischen Kommunikation beeinflusst auch die finale Auswirkung des jeweiligen Dramentextes und nimmt somit einen unmittelbaren Bezug auf den Umgang mit der sprachlichen Intensität.

<sup>2</sup> Einen fundamentalen Beitrag zur sprachlichen Intensität leistete van Os (1989).

<sup>3</sup> Zur Problematik des postmodernen Dramas siehe Welsch (2022), Lehmann (2008) u. a.

<sup>4</sup> In Folge der übersichtlichen Zitierung werden die einzelnen Beispiele mit Hilfe von Buchstaben zitiert: ‚Tätowierung‘ – T.; ‚Herr Kolpert‘ – K.; ‚Schwimmen wie Hunde‘ – H.; ‚Ein Teil der Gans‘ – G. Die eventuellen Zeilenbrüche werden mit einem Schrägstrich markiert.

### 3. Die Darstellung von Emotionen im dramatischen Text

Das postmoderne Drama spiegelt das soziologische Konzept der zeitgenössischen Gesellschaft wider und basiert demnach auf der entsprechenden dramatischen Kommunikation. Sie wird nicht hermetisch abgeschlossen, sondern immer intrakulturell oder interkulturell auf das Symbol-System der Gesellschaft bezogen (vgl. Welsch 2002:27 f.).

Die Dramatiker in der postmodernen Ära reflektieren eine breite Skala der tabuisierten Themen wie Rassismus, Gewalt oder (physische sowie psychische) Dominanz. Sie behandeln die antagonistischen Tendenzen zwischen dem absoluten Egoismus einerseits und der krankhaften Anhänglichkeit andererseits oder die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Lebensvorstellungen, Ansichten oder Kulturen. Die Figuren erleben zahlreiche Kollisionen in Hinsicht auf ihr Geschlecht, Alter, Aussehen und natürlich auf ihre Erwartungen an ihr Leben. Die Figuren werden in verschiedenen Situationen dazu gezwungen, eine außergewöhnliche Aktivität zu realisieren, die dem Rezipienten meistens als übertrieben (z. B. zwei Jahre im Keller wohnen) bzw. sogar schockierend (z. B. Mord im eigenen Wohnzimmer) vorkommen kann. Tabuisierte Inhalte (z. B. Inzest) werden zusammen mit weiteren schwer akzeptablen, schockierenden und absurden Erscheinungen infolge der dramatischen Intention extra verstärkt und betont. Das postmoderne Drama neigt zur emotiven Diskursform (vgl. Lehmann 2008:152). Die emotionale Haltung der Protagonisten wird durch „spektakuläre Übertreibung, Schocks, starke Konflikte, sensationelle Schauwerte oder naturalistische Dialoge“ (Eder 2007:371) thematisiert.

Die Dramenautoren wählen intendiert Textstrukturen und sprachliche Konstruktionen mit einem hohen Spontaneitätsaspekt, damit sich der Text als eine Imitation der alltäglichen menschlichen Kommunikation erweist. Die verwendete Sprache oszilliert aufgrund ihrer Funktion zwischen dem Gesprochenen (zum Ziel wird es, den Text auf die Bühne umzusetzen) und zwischen dem Geschriebenen (das die Dramensprache fixiert). Die Konstruktionen der gesprochenen Sprache projizieren sich demnach in die geschriebene Dramensprache, insbesondere beim Ausdruck von Emotionen bzw. von der Intensität (vgl. Pišl 2010:61). Die Dramensprache bemüht sich einerseits als natürlich wahrgenommen zu werden und andererseits handelt es sich um ein intendiertes künstlerisches Schaffen, das in Hinsicht auf die Originalität und Kreativität eine gewisse Zuspitzung der emotionalen Ebene der jeweiligen Texte voraussetzt.

### 4. Formen der sprachlichen Intensität – die Analyse

Die gegenwärtige Dramensprache bietet ein breites Repertoire an emotionalisierenden Mitteln, die weiter gradfähig sind. Unter Intensivierung wird die absichtliche Verstärkung (oder auch Abschwächung, die als De-Intensivierung bezeichnet wird) des semantischen Inhalts verstanden (vgl. van Os 1989:12 f.). Der Intensivierungsprozess wird stark kontextuell- sowie situationsabhängig angesehen und ist für die emotionale Redeweise in postmodernen Dramentexten gewissermaßen repräsentativ (vgl. Pfister 2001:147). Die ausgewählten Dramentexte spiegeln eine mehr oder weniger akzeptable soziale Realität wider und die Intensität im Emotionsausdruck wird demnach rollen- und geschlechtsspezifisch (vgl. Lehmann 2008:121 f.).

In den traditionellen (und natürlich auch vereinfachten) Kommunikationsmodellen, die auf der Beziehung Sender – Nachricht – Empfänger basieren, bezieht sich die Kategorie der Intensität unmittelbar auf die Nachricht-Phase, für die eine ständig wechselnde Gradierung charakteristisch wird (vgl. Brinker u. a. 2001:1433). Die beiderseitige (De-)Kodierung von der mittels Medium getragenen Information spiegelt auch die kognitiven Verarbeitungsprozesse (Konzepte, Inferenz usw.) wider. Die sprachliche Form einer Emotion (die intensiv erlebt wird) wird sowohl hinsichtlich ihres konzeptualisierten Inhalts als auch ihrer propositionalen Aspekte beeinflusst (vgl. Schwarz-Friesel

2007:127). Die sprachwissenschaftliche Literatur<sup>5</sup> unterscheidet im Hinblick auf Möglichkeiten der Intensivierung in der Sprache mehrere Kategorien der Realisierung. Van Os (1989:9) definiert zwei Grundkomponenten, die am Ausdruck von Intensität beteiligt sind. Zuerst handelt es sich um die Intensivierungsmittel (oder nach van Os die Intensivierungsoperatoren), also um die sprachlichen Elemente unterschiedlicher grammatischer Kategorien, welche die Funktion der Ausdrucksverstärkung aufweisen. Sie realisieren zusammen mit dem intensivierbaren Ausdruck operativ das Prinzip der Intensivierung. Zu den repräsentativen Vertretern, die sich auf den absoluten oder hohen Intensivierungsbereich beziehen, gehört zum Beispiel das partikelhaft eingesetzte *ganz*:

(1) *Das verstehen Sie ganz falsch.* (G. S. 18)

(2) *Ist kein Job zum Altwerden, aber für den Moment ganz in Ordnung.* (H. S. 30)

*Ganz* verkörpert einen absoluten Intensifikator, der relativ frei im Satz positioniert werden kann und sowohl auf nominale als auch auf verbale Konstituenten verweist. Für die Bedeutungszuschreibung der verschiedenen Gebrauchsweisen von *ganz* ist es wichtig im Auge zu behalten, dass eine Reihe von alternativen Intensivierungsmitteln zur Verfügung steht, die eine Proposition auf semantisch ähnliche Art und Weise modifizieren können (völlig, vollkommen, total, heil oder unversehrt u. a.). Ein weiteres Beispiel stellt in diesem Bereich und in dieser Funktion *sehr* dar:

(3) *Ich bin sehr empfindlich, wenn es um meine Frau geht.* (K. S. 17)

*Sehr* ist eine Partikel, die nicht mehr die absolute, sondern eine hohe Stufe der Intensität äußert und zudem mit den meisten Prädikaten verträglich ist. Sie weist nur wenige Kollokationsrestriktionen auf, dennoch sind einige ausgeschlossen und zwar Komparative und Superlative, negative und universionelle Ausdrücke und auch superlativische Adjektive (vgl. van Os 1989:194).

Die zweite Grundkomponente stellen die intensivierbaren Ausdrücke dar, also semantische Prädikate, die im Bezugsbereich eines Intensivierungsoperators stehen. Sie können generell in allen syntaktischen Konstruktionen auftreten. Wenn man das Korpus unter diesem Aspekt analysiert, bekommt man zahlreiche Belege, die die variierende Betonung bzw. Hervorhebung von intensivierenden Ausdrücken aufweisen. Sie werden mit unterschiedlichen Mitteln dargestellt. Dabei gilt: sie werden einerseits durch einzelne lexikalische Einheiten, andererseits durch die gesamte dramatische Situation zum Ausdruck gebracht. Als geeignetes Beispiel dient die Verwendung von Verben *sagen* – *maulen* – *beschweren*, die wechselnde Skalarität und graduelle Abstufung manifestieren:

(4) *Und du / sagst nichts / hast du nichts zu maulen / willst dich nicht beschweren.* (T. S. 72)

Es kommen in einer Replik sogar drei Verben mit der gleichen Proposition vor, die jeweils anders konnotiert sind und die sich durch ihre Intensität unterscheiden. Die Intensität ist somit mit der Frage nach der semantischen Bedeutung oder besser gesagt: mit der Konnotation eng verbunden. Neben dem neutralen *sagen*, muss hier ein Unterschied zwischen dem salopp konnotierten *maulen* und dem amtssprachlichen *sich beschweren* beachtet werden. Sie stellen zwar den gleichen inhaltlichen Gegenstand dar, nämlich dass jemand an etwas Kritik übt, doch versprachlicht *maulen* eine negative Bewertung im Sinne „mürrisch und trotzig sein/reden“ (DWDS). *Sich beschweren* hingegen weist auf den formal-offiziellen Charakter einer Situation hin (ebd.). In diesem Fall wird die Intensität noch verdeutlicht, da die Verben unmittelbar im Aussagerahmen positioniert auftauchen. Die Aussage scheint aufgrund des salopp konnotierten Ausdrucks ihre höchste Intensität in der Mitte zu haben und zum Ende hin eher abgeschwächt zu sein. Da die Dramensprache ihr Emotionspotential auch mithilfe des Phänomens der sprachlichen Ironie realisiert (vgl. Pišl 2011:224 f.), liegt

<sup>5</sup> Dieser Problematik widmen sich vor allem van Os (1989) und in einzelnen Kapiteln auch Jahr (2000), Schwitalla (2003), Schwarz-Friesel (2007) oder die Grammatiken von Helbig/Buscha (2001) oder Dudengrammatik (2005) u. a.

in diesem Fall die höchste Intensität tatsächlich am Ende. Die unterschiedlich konnotierten Verben drücken auch die variierende emotionale Anteilnahme aus. Sie bewegt sich im Bereich Verachtung und Beleidigung, wobei auch Auslachen verbalisiert wird.

Man kann also postulieren, wenn der semantische Sachverhalt gleich ist (also die dargestellten emotionalen Prozesse manifestieren sich objektiv nicht schneller, intensiver, überraschender usw.), wird zur Aussagestärkung ein sprachlicher Ausdruck mit unterschiedlicher Konnotation ausgewählt.<sup>6</sup> Gerade die Art und Weise der bevorzugten Bezeichnungen und die davon resultierende Konnotierung bestimmen sowohl die Emotion als auch ihre Intensität.

Die Verstärkung im Intensitätsbereich mittels unterschiedlicher Verbalisierung der gleichen Proposition ist im Korpus mehrmals einzutreffen, wobei ihre sprachliche Form oft kreativ ausgeweitet oder innovativ verändert wird:

(5) *Und das wird ein Knaller. Denn manche der Bilder, ich kann euch sagen: oh la la.* (G. S. 28)

Die durch Emotionssuffix *-er* gebildete Bezeichnung wird in Folge ihrer Bewertungsfunktion schon als etwas Besonderes präsentiert. Dem Ausdruck der Exklusivität entspricht auch die interjektionale nichtlexikalisierte Einheit *oh la la*, die zwar dieselbe Proposition darstellt, die emotionale Anteilnahme wird jedoch als so intensiv erlebt, dass dem Sprecher die genügend aussagekräftigen Worte fehlen. Er verbalisiert seine Bewertung als etwas ganz Außerordentliches und macht davon die semantische Dominante der jeweiligen Aussage. „Die Emotionsparameter Intensität beziehen sich auf gewisse Kodierungen, wobei immer das Exzeptionelle, das Unikale in den Vordergrund gerückt wird“ (vgl. Schwarz-Friesel 2007:294). Es ist noch hinzu anschaulich zu sehen, welche Rolle auch die gesprochensprachliche syntaktische Diskontinuität spielt. Der eingeschobene Schaltsatz, den man als eine kontaktbezogene (Rechts-)Herausstellung kategorisieren kann, weist hier die Funktion eines freien Themas. Es dient der situativen paradigmatischen Wiederholung und bezieht sich auf die Rhematisierung der gegebenen Umstandsbestimmungen (vgl. Schwitalla 2003:115). Die Kookkurrenz der lexikalischen und syntaktischen Mittel betont hier die emotionale Anteilnahme. Die emotionale Konstellation ändert sich jedoch in diesem Fall nicht wesentlich, die steigende Begeisterung wird thematisiert.

Der Ausdruck der Intensität wird zum festen Bestandteil jeder (also auch der dramatischen) emotional-evaluativen Kommunikation (vgl. Sandhöfer-Sixel 1988:142 ff.). Die hyperbolische Redeweise dient oft dazu, die Verfehlungen des Redepartners zu vergrößern. Durch kommunikative und situative Umstände können zudem übertriebene Extremformulierungen motiviert werden:

(6) *Du traust dich hier / noch herein / einer Minderjährigen / ihr Leben / kaputtschwängern.* (T. S. 96).

Die kommunikative Strategie wird hier als völlig unkooperativ dargestellt. Die Replik wird als eine rhetorische Frage strukturiert, wobei die das Situativwissen aktivierende räumliche Deixis (*hier; herein*) zur Verdeutlichung lokaler Charakterisierung und davon resultierender Unmittelbarkeit ange setzt wird (vgl. Dürr/Schlobinski 2006:294). Dem Rezipienten wird mit der am Ende positionierten absurden Bewertung unterstellt, dass es sich um eine extreme Konstellation handelt. Davon zeugt die Einstellung, die Schwangerschaft als einen das ganze Leben kaputt machenden Faktor sprachlich zu thematisieren. Diese Proposition wird ad absurdum geführt, damit die intendierte Bedeutungszuschreibung äußerst negativ oder sogar lebensbedrohend verbalisiert wird. Das mittels der Derivation zusammengesetzte Verb *kaputtschwängern* wird von einem emotionalisierenden und intensivierenden Präfix geprägt. Das Kompositum bringt eine explizite gering schätzende Bewertung zum Ausdruck und stellt sie in den Kontrast mit dem positiv konnotierten Zweitglied.

<sup>6</sup> Diese Annahme korrespondiert völlig mit Malá (2009:15), die die Auswahl an jeweiligem Sprachrepertoire als einen Zusammenhang zwischen der Art der Handlung und der Art der Äußerung betrachtet und konstatiert, dass „mit verschiedenen Ausdrücken auch Verschiedenes bewirkt werden kann“ (ebd.).

Im Korpus tauchen diese Zusammensetzungen in den Situationen auf, in der eine prototypisch positive Proposition negativ bewertet wird (z. B. *totlieben*). Die Dramatiker kreieren aufgrund ihrer künstlerischen sowie verstärkten aussagekräftigen Intention neue Bezeichnungen, die sowohl einen starken Bewertungsaspekt als auch eine, durch den semantischen Kontrast verdeutlichte Sprachform manifestieren.

Zu den weiteren spezifischen dramatischen Vertextungsstrategien im Bereich des Intensitätsausdrucks gehören in den untersuchten Texten die Okkasionalismen oder Ad-hoc-Formulierungen. Sie werden mit dem Ziel gebildet, die verbalisierte Proposition originell und kreativ darzustellen. Als ein Beleg dient die extrem lange lexikalische Einheit: *Sparpreischubmitgliedergewinnkalkulationen* (K. S. 49), die das Auslachen bzw. die Abwertung gegenüber der Buchhalterproblematik äußert. Im Text wirkt so ein vielgliedriges Kompositum besonders auffällig, wobei man freilich ahnen kann, dass in diesem Fall seine inhaltliche Bedeutung verloren geht und die graphische Auffälligkeit überwiegt. Die besondere typographische Form intensiviert die semantische Seite auch bei anderen mehrfachen Wiederholungen: *nienienienienie* (T. S. 85), *Liebeliebeliebeliebeliebe* (T. S. 87), die eine starke Beteiligung am thematisierten emotionalen Zustand ausdrücken.

Die Verwendung der Intensifikatoren, die durch die zusammengesetzte Lexik realisiert werden, spiegelt meistens kein Bedürfnis wider, neue Benennungen der bereits existierenden Gegenstände zu produzieren. Bei der Versprachlichung von Emotionen mithilfe von Wortbildungsmitteln geht es nicht um eine objektive, sondern vielmehr um eine subjektive Ausdrucksnotwendigkeit (vgl. Erben 2006:19). Es besteht jedoch ein kommunikativer Bedarf, sich mit der variierenden sprachlichen Wirklichkeit auseinanderzusetzen (vgl. Fleischer / Barz 2007:6). Die Dramensprache neigt aufgrund der dargestellten Inhalte zu einer zugespitzten Intensität im sprachlichen Ausdruck. Aus diesem Grund werden die neutralen Lexeme meistens als abgenutzt, wenig anschaulich oder nicht ausreichend aussagekräftig betrachtet und deswegen auch als unfähig angesehen die emotionale Haltung der Protagonisten entsprechend zu versprachlichen.

Die Zusammensetzungen mit sowohl evaluativem als auch intensivierendem Charakter kommen überwiegend in Form von personenbezeichnenden Determinativkomposita mit emotionalem Erstglied vor. An ein emotionsloses Grundwort wird ein explizit evaluierendes Bestimmungswort, das einen intensivierenden und oft auch einen vulgären Faktor vermittelt, angeknüpft: *Hurenaugen* (T. S. 107), *Dreckskerl* (K. S. 49), *Saumensch* (T. S. 90), *Schießspiel* (K. S. 47). Diese Zusammensetzungen übernehmen oft, als Bestandteile komplexer Wortbildungssyntagmen, die kommunikative Funktion von Schimpfwörtern und beteiligen sich so, als semantische Dominanten, am verstärkten Ausdruck der emotionalen Konstellationen wie Beleidigung, Abwertung bzw. Geringschätzung.

Eine explizit intensivierende Funktion weisen auch die Zusammensetzungen auf, deren erstes Glied zu den Bewertungswörtern gehört: *Riesenzufall*. (K. S. 24) oder: *Spitzenkeller* (H. S. 41). Die Präfixoide mit dem starken Bewertungsaspekt (spitzen-, riesen-, super- usw.) sind Elemente, die zur meta-emotionalen Sprache gehören und als „semantische Primitiva“ (Schwarz-Friesel 2007:13) bezeichnet werden.

Den Charakter der lexikalischen Einheiten, die vornehmlich Intensität ausdrücken, manifestieren aufgrund ihrer emotional-evaluativen Funktion vor allem Adjektive. Sie signalisieren, dass sich die Figur von dem vom Gesprächspartner verbalisierten Sachverhalt bzw. von der gesamten dramatischen Situation emotional angegriffen fühlt (vgl. Sandhöfer-Sixel 1988:150). Die wertenden Adjektive erscheinen im dramatischen Dialog nicht nur als explizite emotionale Evaluatoren, sondern auch als deutliche Signale für eine (auch nur potentiell) konfliktär wahrgenommene Situation:

(7) *Ihr seid ja verrückt* (G. S. 25)

(8) *Ich fand das schon damals eine beschissene Idee.* (H. S. 39)

Die verbal- oder handlungsbezogene Tätigkeit wird aus der Dialogperspektive evaluiert, wodurch die emotionale Betroffenheit demonstriert wird. Diese Elemente nehmen demnach einen unmittelbaren Einfluss auf die inhaltliche und semantisch-pragmatische Prägung des Textes. (vgl. Malá 2009:37) Wenn dieser Evaluation eine verärgerte (*sauer*), vulgäre (*beschissen*) oder ironisierende (*verrückt*) Bedeutungszuschreibung verliehen wird, führt die Sprachsituation zu einer konfliktären Auseinandersetzung. Die Intensität kann des Weiteren mit Verstärkungsmitteln (meistens Gradpartikeln) erhöht werden, die den semantischen Inhalt der Adjektive noch stärker verdeutlichen:

(9) *Es wirkt besonders idiotisch.* (K. S. 13)

(10) *Ich hab letzte Woche den neuen Fincher-Film gesehen, der ist wirklich super.* (G. S. 21)

Neben der Verdeutlichung können diese Gradpartikeln auch in der Funktion der pragmatisch-kommunikativen Allquantoren (Schwitalla 2003:164) vorkommen und den konkreten Grad einer Eigenschaft näher bestimmen:

(11) *Ich komme mich total idiotisch vor.* (K. S. 42),

(12) *...jemanden umbringen ist völlig normal.* (K. S. 56)

Die Funktion der Allquantoren können natürlich nicht nur partikelhafte Einheiten, sondern auch Floskeln und prototypische Redewendungen vermitteln. Sie bringen die Perspektive des Sprechers mittels Übertreibungen zum Ausdruck:

(13) *Alles total ruhig, als wäre es das Normalste auf der Welt.* (K. S. 5)

(14) *Was um alles in der Welt macht denn ein Halbleiterphysiker?* (K. S. 14)

(15) *Das wird er nie zulassen / Nie und nimmer* (T. S. 88)

Diese phraseologischen Konstruktionen verfügen über textbildende Potenz, die zur Erhöhung und Steigerung des Emotionsausdrucks dient, und dabei besitzen sie eine treffende und aussagekräftige Wirkung (vgl. Malá 2009:39). Der semantische Mehrwert, der dadurch erreicht wird, basiert nicht auf der Inhaltserweiterung, sondern viel mehr auf der Demonstration einer (über-)deutlichen emotionalen Betroffenheit. Wie der Beleg (15) beweist, können in dieser Funktion auch Paarformeln vorkommen, die sich zur Ausdrucksverstärkung auch das Prinzip der Alliteration zunutze machen können. Die Paarformeln mit Alliteration weisen neben ihrer intensivierenden kommunikativen Funktion auch eine prosodische bzw. graphische Auffälligkeit auf.

Die intensivierenden Ausdrücke können weiter durch Adjektive mit evaluativem Charakter kombiniert werden. Sie sind in der Lage komplexe Syntagmen zu bilden, die dem Ausdruck einer sehr hohen emotionalen Anteilnahme dienen:

(16) *Du gehst ganz schön ran, finde ich.* (G. S. 26)

(17) *In jedem Fall schmeckt es sicher ganz hervorragend.* (G. S. 16)

Die Kategorie der Intensität wird in verschiedene Subklassen unterteilt. Es werden dabei Aspekte wie zeitliche Entfaltung oder die Festlegung der unteren und oberen Grenzwerte (vgl. van Os 1989:17 f.) mitberücksichtigt. Die variierende Stärke einer konsequenten Aussage wird im Korpus auch mittels syntaktischer Wiederholungen erreicht, die diese Subklassen reflektieren:

(18) *Ganz schön vorlaut heute / die Tochter / ganz schön selbstsicher* (T. S. 75)

(19) *Es war ein ganz, ganz übler Scherz von uns.* (K. S. 33)

Die gleichen Sprachmittel, die Intensität ausdrücken können, sind demnach fähig durch ihre Wiederholung die verbalisierte Proposition zu ändern. Im Beispiel (18) wird der semantische Inhalt des anschließenden Adjektivs besonders betont, denn die Neuformulierung übernimmt den gleichen Intensifikator und dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die zweite Proposition gerichtet. Im nachfolgenden Beleg dient die wortwörtliche Wiederholung zum Ausdruck tiefster Überzeugung bezüglich des verbalisierten Sachverhalts und bekräftigt zugleich die wertende Komponente.

Die wiederholenden Passagen können modifiziert werden. Die Reformulierungen mit einer Präzisierung betonen den steigenden Grad an Evaluation und auch an emotionaler Anteilnahme:

(20) *Wunderbar, Bettina, ganz wunderbar, das machen wir.* (G. S. 28)

(21) *Du bist verrückt. Du bist total verrückt.* (H. S. 34)

Die emotional-evaluativen Adjektive verbalisieren bereits eine hohe Betroffenheit gegenüber dem Gesagten. Die Intensität wird zudem durch partikelhafte Einheiten verdeutlicht. Diese Intensifikatoren befinden sich im absoluten Intensivierungsbereich und in Verbindung mit einem Adjektiv bezeichnen sie eine nicht mehr übertreffende, absolut hohe Intensität oder Extensität (vgl. van Os 1989:136). Aus der pragmatisch-kommunikativen Sicht spiegeln diese Strukturen den Prozess der Gedankenbildung wider, wobei die ursprünglich zum Ausdruck gebrachte Intensität als ungenügend präsentiert wird. Diese Wirkung kann mittels syntaktischer Revision erreicht werden:

(23) *Sie müssen zugeben, dass der Typ nicht ganz sauber ist. Ganz sauber ist der nicht.* (G. S. 41)

Solch eine Präzisierung, die in Form einer Endbewertung realisiert wird, positioniert die intensivierenden Gradpartikel ins Vor-Vorfeld. An dieser Stelle werden traditionell die unmittelbaren emotionalen Kommentare platziert. In diesem Fall überwiegt in dem syntaktischen Nachtrag der Ausdruck von Intensität und die Inhaltsebene wird von der Beziehungsebene geprägt.

Die Höchststufe der Adjektive, der Superlativ, wird in äußerst emotional geprägten Situationen eingesetzt (im Gegensatz zum Komparativ, der die Ungleichheit zweier miteinander verglichener Größen äußert). Innerhalb extremer Bewertungssequenzen, in denen den Figuren bzw. den Sachverhalten eine Eigenschaft zugeschrieben wird, drückt er den größtmöglichen Grad der (emotionalen) Betroffenheit aus:

(24) *Ich finde, der langweiligste Teil des Abends war...* (K. S. 53)

(25) *Es ist doch alles in schönster Ordnung.* (K. S. 16)

Wenn im Satz allerdings keine Vergleichswerte benannt werden und der Superlativ lediglich betont, dann entspricht er dem Elativ, dem absoluten Superlativ. Der Elativ steht ohne direkten Vergleich, weist einen idiomatischen Charakter auf und bezeichnet einen sehr hohen Grad von Intensität (vgl. Helbig/Buscha 2001:278). Als Elative können auch einige Allquantoren angesehen werden (vgl. Belege (13) und (15)).

Intensität kann ebenso durch Vergleiche vermittelt werden. Es werden ähnlich wie bei der Komparation zwei Propositionen miteinander verglichen, jedoch beziehen sie sich auf die Ähnlichkeit ihrer prototypischen Eigenschaften. Die Vergleiche nehmen aufgrund der direkten Wortbedeutung Bezug auf die bildhafte Versprachlichung:

(26) *Wie ein Hund benimmst du dich.* (H. S. 20)

(27) *der (Blumenstrauß) so viel wert ist / wie mein Verdauungswind* (T. S. 84)



(28) *Und dann werden wir ficken, bis wir Drillinge kriegen.*

(H. S. 17)

Die Belege basieren auf aussagekräftigen bildhaften Konfigurationen. Solche nicht immer genügend konventionalisierten Analogien tragen zur Originalität des dramatischen Textes bei und individualisieren die Ausdrucksweise einer Figur. Sie finden ihre Anwendung in solchen Redesequenzen, in denen sich die Dramensprache um eine anschauliche und bildhafte Wirkung bemüht und wodurch sie eine intensive emotionale Figurenhaltung zum Ausdruck bringt. Zugleich wird somit aufgrund der mehr oder weniger akzeptablen Konventionalität auf das Erwecken von Emotionen auf Seite der Rezipienten abgezielt.

In die Kategorie der Intensität wird auch der Bedeutungswandel miteinbezogen. Als Beispiel dient das Adjektiv *wahnsinnig*, dessen semantischer Inhalt sich ursprünglich auf geistige Störungen bezog (vgl. Keller / Kirschbaum 2003:52). Die im Korpus belegbaren Bedeutungszuschreibungen basieren jedoch auf dem Inhalt „höchst unvernünftig, abwegig“ (DWDS) oder „drückt einen sehr hohen Grad aus, total übersteigert“ (DWDS):

(29) *Seelikon soll wahnsinnig schädlich sein*

(T. S. 58)

(30) *Ich fühle mich wahnsinnig emanzipiert.*

(K. S. 55)

Die Bedeutungen dieses emotionalen Intensifikators können dabei variieren. Dagegen hat sich in der Untersuchung herausgestellt, dass im Korpus *wahnsinnig* nicht als „Ausruf des Erstaunens, der Verblüffung“ (DWDS) belegbar ist. In diesem Zusammenhang kommt jedoch dieses Lexem nicht vor, obwohl es zu den am häufigsten verwendeten gesprachensprachlichen Modeevaluatorenn gehört (vgl. Sandhöfer-Sixel 1988:154).

Als sprachliche Mittel, die vor allem der Intensivierung auf der semantischen Inhaltsebene dienen, tauchen auch die mehrgliedrigen Adjektivketten auf, die komplexe evaluierende Syntagmen bilden:

(31) *Sie halten meine Frau also für leichtgläubig, opportunistisch und dumm?*

(G. S. 17)

(32) *mein Mann ist vergesslich und bequem und manchmal ein bisschen langweilig.*

(G. S. 28)

(33) *Versuche deine kleinen, süßen, verträumten Absenzen zu vermeiden, ginge das? Ich persönlich finde sie lustig und nett, aber (...)*

(G. S. 3)

Mehrfachbenennungen erzeugen eine referentielle Überspezifikation (vgl. Schwarz-Friesel 2007:296) und der genaue Intensivierungsgrad kann nur aufgrund der komplexen dramatischen Situation bestimmt werden. Der Verwendung langer Adjektivketten folgt die Vertextungsstrategie, in der die variierenden Propositionen kombiniert werden. Somit wird die Aussage semantisch intensiviert.

Die dialogische Darstellungsweise im Drama ermöglicht die Intensität nicht nur im Rahmen der Bedeutungszuschreibung von sprachlichen Mitteln, sondern auch aus kommunikativ-pragmatischer Sicht zu realisieren. Es wird graduierte emotionale Anteilnahme und zugleich auch die durch einen syntaktischen Nachtrag verbalisierte Bewertung zum Ausdruck gebracht:

(34) *Laut Sarah haben Edith und Herr Kolpert mindestens zweimal pro Arbeitstag miteinander gebumst. Und zwar ordentlich.*

(K. S. 30)

Als Intensifikator kommt hier der elliptische Satz in Form eines Nachtrags vor, wobei in dieser recht verschobenen Replik eine modale Einstellung dargestellt wird. Sie bezieht sich direkt auf die semantische Dominante, die durch das Verb *bumsen* getragen wird. Dabei handelt es sich um eine Form der intensivierenden syntagmatischen Ergänzung, die in die vorgegangene Konstruktion zu

integrieren wäre (vgl. Schwitalla 2003:115). *Ordentlich* wird hier nicht als Adjektiv, sondern als Adverb mit der Bedeutungszuschreibung „sehr“ (DWDS) verwendet. Der erhöhten Aussagestärkung dient auch die Frequenzbestimmung (*mindestens zweimal pro Arbeitstag*). Die wiederholt betonte Relation (*Edith und Herr Kolpert – miteinander*) wird zwar aus der Situation deutlich, wird jedoch mit dem Ziel eingesetzt, das sexuelle Verhältnis hervorzuheben und die starke emotionale Reaktion aufzulösen.

Die Intensivierungen werden unter zahlreichen variierenden emotionalen Konstellationen und kommunikativen Strategien realisiert. Im untersuchten Korpus wird die verdeutlichte emotionale Anteilnahme oft im Rahmen der Formulierungen von mehr oder weniger expliziten Drohungen geäußert. Es handelt sich um eine gewisse Modalisierung der Rede, wobei verschiedene Typen der Aussageperspektiven miteinbezogen werden:

(35) *Wenn es dir lieber ist, pinkle ich an deinen Mantel.* (H. S. 20)

(36) *Wenn die (Blumen) von einem Mann sind / das sag ich dir / und der mir unter die Augen kommt* (T. S. 83)

Diese Konstellation basiert zwar auf einer drohenden Proposition, die Betonung wird jedoch vor allem durch die absurde Formulierung erreicht (vgl. Beleg (6)), die als ein Konditionalsatz versprachlicht wird. Die Drohung muss nicht immer ganz präzise formuliert werden (36). Schon die drohende Proposition wirkt genügend hervorhebend. Es wird neben der nicht konkretisierten Drohung auch die gesprochensprachliche Konstruktion, durch einen parenthetischen kontaktbezogenen Einschub (vgl. Schwitalla 2003:125) realisiert. Sie dient der Aussagestärkung und als eine nicht-integrierte Sequenz (die als ein freies Thema mit der Einsetzung von *dativus ethicus* realisiert wird) und signalisiert das neue Rhema.

Da die Mittel der Verstärkung und der Abschwächung auf einer gewissen Skala oszillieren, wird auch der Grad der Intensivierung unterschieden. Nach van Os (1989:11) werden sie in 8 Bereichen<sup>7</sup> verteilt. Diese Klassifikation erwies sich jedoch vom pragmatisch-kommunikativen Blickpunkt aus als ungenügend und spiegelt die sprachliche Realität nur nachlässig wider. Den Belegen nach (vgl. zum Beispiel die Belege (31), (32), (33)), folgen die unterschiedlichen Intensivierungsgrade erst aus den unterschiedlichen Skalenbezügen. Es existieren nämlich solche Intensivierer, deren Intensivierungsgrad variieren kann, je nachdem ob er sich auf ein komplementäres bzw. auch antonymes Adjektivpaar (vgl. den Beleg (6) bezieht oder wenn die Intensität von zwei Adjektiven mit unterschiedlicher semantischer Bedeutung zusammengebildet wird:

(37) *Man trifft stupide und ängstliche Auftraggeber.* (G. S. 23)

Die untersuchten Dramentexte verwenden auch einige explizite Personenbezeichnungen mit einem stark emotionalisierenden Charakter: *ein wildfremder Skinhead in Lederjacke* (G. S. 5), *Spitzel* (T. S. 84), *Verbrecherin* (K. S. 27). Diese Benennungen gehen von der dramatischen Situation aus und stellen ein aussagekräftiges Mittel zur Intensivierung im Bereich der Relation und Figureninteraktion dar. Diese Funktion wird auch zur Kontrastierung verwendet, wovon die folgende Passage zeugt:

(38) *Du brauchst doch den Papa nicht / Du kannst doch pfeifen auf den / Saumenschen* (T. S. 90)

Die Figur verwendet innerhalb ihrer Aussage die familiäre, liebevolle Anrede *Papa* und die vulgäre Bezeichnung *Saumensch*. Dieser Kontrast stellt einen ambivalenten Bezug zu dieser Figur dar. Sie

<sup>7</sup> Absolut (*völlig, ganz*); Approximativ (*fast, beinahe*); Extremhoch (*höchst, furchtbar*); Hoch (*sehr, besonders*); Gemäßigt (*ziemlich, relativ*); Schwach (*etwas, ein Bisschen*); und Minimal (*wenig, kaum*).

versprachlicht damit ihre konträr empfundenen emotionalen Konstellationen wie Zuneigung, Vertrautheit einerseits und Hass, Angst oder Missgunst andererseits.

Wie bereits belegt wurde, betreffen sprachliche Mittel der Intensivierung alle Pläne der Sprache. Die Dramensprache ermöglicht das jedoch auch durch geschriebene Aspekte, da sie die typographische Gestaltung oder Schriftgröße mitberücksichtigt. Es stehen Hervorhebungen zur Verfügung, die neben ihrer Semantik auch die Funktion aufweisen, die jeweilige Figurenrede entweder in ihrer Aussagekraft oder in ihrer Prosodie zu verdeutlichen. Es handelt sich um die sog. typographischen Modulationen, die der Intensität dienen (vgl. Brinker u. a. 2001:1051) und die mit Hilfe von Bindestrichen realisiert werden. Die Replik, in der mitgeteilt wird, dass man zu Hause wirklich keinen Wein hat: *Wir ha-ben kei-nen Wei-ein.* (G. S. 4) bekommt durch die Bindestriche eine andere Einstellung, die sich im Bereich der Intensität manifestiert. Die Figur äußert somit, dass sie es schon mehrmals gesagt habe und will es nicht nochmals wiederholen. Die Bindestriche modifizieren hier also nicht nur die Betonung der jeweiligen Proposition, sondern präzisieren auch die emotionale Anteilnahme.

Graphische Realisierungen begünstigen zudem die Integration von Prosodie (der sgn. fingierten Oralität) in Dramentexte: *Schinken im Brotteig / lecker lecker lecker / pro-fes-sio-nell* (T. S. 72). Schon die dreifache Wiederholung des Adjektivs *lecker* verlangt eine andere Artikulation, da es nur schwer vorstellbar ist, dass die Stimme hier immer in der gleichen Tonhöhe verbleibt. Man kann erwarten, dass die Betonung am dritten Adjektiv am deutlichsten wird. Die andersartige Prosodie transformiert sich nochmals in das in vier silbischen Sequenzen unterteilte Adjektiv *professionell*. Von der gegebenen Situation ausgehend, wird hier diese Artikulationsweise zum Selbstlob missbraucht und kann als karikierend, bzw. parodierend bezeichnet werden.

Intensität und starke emotionale Betroffenheit können auf der typographischen Ebene mittels Versalien sehr anschaulich zum Ausdruck gebracht werden: *Ja, Obstsalat kann ich. Da macht mir keiner so schnell was vor. OBSTSALAT KANN ICH!* (G. S. 38). Diese Hervorhebung durch Versalien gehört zu den auffälligsten graphischen Markierungen im Korpus. Es ist eine zusätzliche Möglichkeit (neben den die Prosodie bestimmenden Hinweisen seitens des Autors) die lautliche Seite des Textes zu betonen und ihr Intensitätspotential auszunutzen.

Zur weiteren spezifischen Eigenschaft von ausgewählten Dramentexten gehört auch die spezielle Funktion von Lautstärke oder Stimmfärbung. Sie werden in den die Figurenrede begleitenden Texten geäußert, wobei sie als Intensifikatoren dienen, die am auffälligsten sind. Die prosodische Seite des Textes und die Stimmmodulation präzisieren den kommunizierten Inhalt: *verbittert* (K. S. 54), *diplomatisch* (K. S. 33) und oft bringen sie höhere Intensität zum Ausdruck als die eigentliche Figurenrede: *laut* (G. S. 18), *schreit* (G. S. 47), *brüllt* (K. S. 45), *brüllt zurück* (K. S. 45). Wenn der Figurenkreis *schreit*, oder sogar *brüllt*, konkurrieren die Sprecher um das Wort (vgl. Schwitalla 2003:75). Falls die Konkurrenz eskaliert, d. h. der Unterbrochene und der Unterbrechende immer lauter sprechen, werden in der Stimmebene die emotionalen Konstellationen wie Wut / Ärger bzw. Empörung beweisbar (brüllen – „die Stimme größtmöglicher Lautstärke ertönen lassen, schreien“ (DWDS)). Dagegen hat die akustisch gewissermaßen klanglose Sprechweise (*flüstern* usw.) im Korpus die Funktion die kritischen Bemerkungen zu mildern, den Tabuthemen ihre Brisanz zu nehmen oder entscheidende, überraschende sowie empörende Mitteilungen zu äußern (vgl. Schwitalla 2003:76).

In den meisten Fällen trägt das hauptsächliche Emotionalisierungspotential die Figurenrede, aber in gewissen Situationen – vor allem an den Anfängen der neuen Redeeinheiten – äußern die Intensität die expliziten Bezeichnungen der emotionalen Zustände von den Protagonisten. Die sprachliche Form dieser Intensivierung wird entweder mit Substantiven: *einem erneuten Wutanfall nahe* (K. S. 36), *einem Tobsuchtanfall nahe* (K. S. 41), *in enormem Zorn* (K. S. 49); oder mit Adjektiven: *sie legt panisch wieder ihren Mundschutz an* (T. S. 95), *läuft hilflos umher und randaliert* (K. S. 53); oder mit Verben: *erschrickt beim Anblick des Fremden* (G. S. 5), *Hunde-Jule legt erschrocken ihre Hände über den Mundschutz* (T. S. 92) geäußert. Die expliziten Bezeichnungen der Emotionen

kommen in den Autorenanweisungen nicht besonders häufig vor. Nach ihrer Semantik kann man ableiten, dass sie sich auf die komplexen emotionalen Phänomene beziehen: Sie basieren entweder auf einem begrenzten Raum für ihren unmittelbaren bzw. schnell entstandenen Ausdruck (Wut, Zorn) oder auf der Tatsache, dass sie in der Figurenrede problematisch zu thematisieren sind (Hilflosigkeit, Schreck).

Die Korrelation zwischen der Figurenrede und Hinweise zur Stimmmodulation zeigt sich im Bereich der Intensität als produktiv. Es ist aber nicht so, dass es ausschließlich die Figurenrepliken begleitenden dramatischen Textschichten sind, die die Intensität des emotionalen Ausdrucks bestimmen. Meistens handelt es sich um das Zusammenwirken beider Textschichten, wie folgender Beleg demonstriert:

(39) TARA (schreit) *Es war doch nur ein Spaß! Es war doch ein Spaß!*

(G. S. 47)

Der Textrezipient bekommt an der ersten Stelle die Information, dass die Figurenreplik mit der hohen Lautstärke realisiert wird. Die sprachliche Form der Äußerung wird als ein markierter Exklamativsatz versprachlicht und durch die stilistische Figur der *Repetitio* noch verstärkt. Die intensivierende Funktion unterstützen hier die Partikeln *doch* und *nur*. Die Passage wird also von mehreren auf einmal eingesetzten Elementen intensiviert. Es kann demnach konstatiert werden, dass die Dramensprache zwar meistens die Intensität im Bereich der Lexik (bzw. der Einzelbezeichnungen) realisiert, der so künstlerisch orientierten Sprache steht jedoch eine ganze Reihe von variierenden Mitteln zur Verfügung.

## 5. Fazit

Wie gezeigt wurde, bezieht sich die emotionale Ausdrucksweise nicht nur auf die inhaltliche Bedeutung der einzelnen sprachlichen Elemente, sondern sie verstärkt auch oft ihre Aussagekraft. Die sprachlichen Mittel zur Intensivierung bilden in den kommunikativ orientierten Dramentexten einen unmittelbaren Aspekt bei der Versprachlichung von emotionalen Konstellationen. Die Intensifikatoren in der Sprache erfüllen zugleich auch die Funktion von Bewertungen, dienen zur anschaulicheren, ausdrucksstärkeren Redeweise und signalisieren immer ein gesteigertes emotionales Engagement des Sprechers.

Es wurde der Frage nachgegangen, welches Inventar der intensivierenden Mittel im Rahmen des emotionalen Ausdrucks innerhalb der zeitgenössischen Dramensprache als repräsentativ verwendet wird. Nicht nur die Bezeichnung und der Ausdruck von Emotionen, sondern auch ihre sprachliche Form und Intensität spielen nämlich vor allem bei ihrem Hervorrufen eine wichtige Rolle. Es wurde hier die Hypothese von Van Os (1989:9) bestätigt, nach der die Mittel der Intensivierung als integrative Operationen über sprachliche Ausdrücke definiert werden. Aus dem Zusammentreffen eines Intensivierungsmittels, einer Emotion und eines prädikativen Sprachelements entsteht ein neues Prädikat, wobei seine variierende Intensität im Vordergrund steht.

Die Funktion der Intensifikatoren, die am häufigsten durch Partikeln (Intensivpartikel, Gradmodifikatoren) realisiert wird, liegt in ihrem die Aussage bekräftigenden Charakter: Sie ordnen die bezeichneten Eigenschaften einer Gradskala zu und bestimmen den Grad dieser Eigenschaft. Die Intensität realisiert sich auch in dieser Hinsicht in den Reformulierungen, wiederholenden Sequenzen, syntaktischen Nachträgern oder in kontaktbezogenen Einschüben bzw. Herausstellungen. Die sprachlichen Aufbauelemente der Emotionalität und der im Zusammenhang stehenden Intensität kommen auch in Form eines hohen Ausmaßes von vulgären Konstellationen vor und oft weisen sie die Funktion von emotional-evaluativen Adjektiven auf. Die Intensität wird auch durch zahlreiche originelle und kreative Sprachelemente erreicht. Die kommunikativ-pragmatische Basis spielt in den untersuchten Dramentexten, im Bereich der Aussagestärkung, eine wesentliche Rolle.

Es kann abschließend konstatiert werden, dass im Prinzip jedes Sprachmittel fähig ist die Emotionen nicht nur zu versprachlichen, sondern auch unter variierenden Umständen zu intensivieren.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- GIESELMANN, David (2000): *Herr Kolpert*. Reinbek.
- HECKMANN, Martin (2007): *Ein Teil der Gans*. Frankfurt am Main.
- LOHER, Dea (1994): *Tätowierung*. Frankfurt am Main.
- FINGER, Reto (2005): *Schwimmen wie Hunde*. Frankfurt am Main.

### Sekundärliteratur:

- ASMUTH, Bernhard (2004): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart; Weimar.
- BRINKER, Klaus/ANTOS, Gerd/HEINEMANN, Wolfgang/SAGER, Sven F. (2001) (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin; New York.
- DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. Zugänglich unter: [www.dwds.de](http://www.dwds.de).
- DUDEN. *Die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Das unentbehrliche Standardwerk für richtiges Deutsch*. (2005) Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich.
- DÜRR, Michael/SCHLOBINSKI, Peter (2006): *Deskriptive Linguistik. Grundlagen und Methoden*. Göttingen.
- EDER, Jens (2007): Drei Thesen zur emotionalen Anteilnahme an Figuren. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54 / 3 / 2007, S. 362–378.
- ERBEN, Johannes (2006): *Einführung in die deutsche Wortbildungslehre*. Berlin.
- FIEHLER, Reinhard (2010): Sprachliche Formen der Benennung und Beschreibung von Erleben und Emotionen im Gespräch. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6. Ostrava, S. 19–30.
- FLEISCHER, Wolfgang/BARZ, Irmhild (2007): *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen.
- HELBIG, Gerhard/BUSCHA, Joachim (2001): *Die deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin; München.
- KELLER, Rudi/KIRSCHBAUM, Ilja (2003): *Bedeutungswandel. Eine Einführung*. Berlin.
- LEHMANN, Hans-Thies (2008): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main.
- MALÁ, Jiřina (2009): *Stilistische Textanalyse: Grundlagen und Methoden*. Brno.
- VAN OS, Charles (1989): *Aspekte der Intensivierung im Deutschen*. Tübingen.
- PIŠL, Milan (2010): Die Konstruktionen der gesprochenen Sprache und ihr Potential die Emotionen zu vermitteln. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 15 / 2010 / 1–2. Brno, S. 45–63.

- PIŠL, Milan (2011): *Ausdruck von Emotionen in gegenwärtigen deutschen Dramentexten*. (Diss.). Universität Ostrava.
- PFISTER, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart.
- SANDHÖFER-SIXEL, Judith (1988): *Modalität und gesprochene Sprache*. Wiesbaden.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen.
- SCHWITALLA, Johannes (2003): *Gesprochenes Deutsch*. Berlin.
- WELSCH, Wolfgang (2002): *Unsere postmoderne moderne*. Berlin.
- WOLF, Norbert Richard (2010): Gibt es Grammatik der Emotionen? In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 6. Ostrava, S. 31–39.

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ČR 405/09/0718.

# Die funktional-semantischen Felder als Deskriptionsmodell der Sprache

*Monika SCHÖNHERR*

## **Abstract**

Functional-semantic fields as a model for language description

The method of the lexical field – which was initially used to capture lexical units – established itself gradually in various grammatical concepts as an onomasiological and functionally motivated model for the description of grammatical categorical meanings. The concept of a field allows for a complex description of a grammatical system, where the focus lies not on the particular grammatical categories and forms, but on the semantic-functional categories in their relationship with the total inventory of linguistic means.

Key words:

lexical field, onomasiology, semantic-functional categories, linguistic means

## **1. Einleitende Bemerkungen**

Die Sprachsysteme lassen sich bekanntlich nicht nur nach dem Inventar ihrer (Wort-)Formen mit deren grammatischen bzw. lexikalischen Bedeutungen beschreiben, sondern auch nach Ausdrucksmitteln für bestimmte begriffliche Merkmale oder kategoriale Funktionen.<sup>1</sup> Das letztere Prinzip der Sprachdeskription liegt dem onomasiologischen Konzept der Sprachbetrachtung zu Grunde, die – ausgehend von einem Begriff – nach den Bezeichnungen fragt, die diesem Begriff entsprechen und immer in einer mehr oder weniger systematischen Klassifizierung dessen sprachlicher Realisierungen resultiert.

Onomasiologisch orientierte Studien werden vor allem in der Lexikologie favorisiert, wo seit den 20er Jahren unter Einsatz sogenannter „Wortfelder“<sup>2</sup> zahlreiche Untersuchungen zur Systematisierung von sinnverwandten Wörtern durchgeführt werden.<sup>3</sup> Seit den 50er und 60er Jahren gewinnt das feldmäßige Beschreibungsprinzip zunehmend in der Grammatikforschung an Gewicht und

---

<sup>1</sup> Diese zwei Betrachtungsmöglichkeiten in der Wortforschung ergeben sich aus der bilateralen Struktur des sprachlichen Zeichens, das eine Ausdrucks- und eine Inhaltsseite umfasst. Diese können dann unterschiedlich zueinander in Beziehung gesetzt werden, so dass beim onomasiologischen Herangehen die Erforschung des Zeichens von der Inhaltsseite ausgeht und zur Ausdrucksseite führt, während die semasiologische Untersuchung in umgekehrte Richtung, nämlich „vom Ausdruck zum Inhalt“ fortschreitet.

<sup>2</sup> Der Begriff bezieht sich auf ein paradigmatisiertes Gebilde von (partiell) synonymen Lexemen (s. unten). Er steht dem Begriff „Wortfamilie“ gegenüber, bei dem nicht die inhaltlichen Merkmale die Zugehörigkeit der Lexeme zu demselben Paradigma begründen, sondern ihre etymologische Verwandtschaft, die synchron oft nicht mehr erkennbar ist (vgl. Metzler Lexikon Sprache 2005:742).

<sup>3</sup> Vgl. Trier (1929/1973), Porzig (1956), Weisgerber (1963); zu modernen Wortfelduntersuchungen vgl. exemplarisch Vollmert-Spiesky (1996), Newman (1998, 2002), Kotin (2001), Schönherr (2005), Timmermann (2007).

wird *mutatis mutandis* auf die grammatischen Phänomene angewendet: Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht die lexikalischen Entitäten mit ähnlicher Nominationsfunktion, sondern grammatische Formen, denen eine gemeinsame Kategorialbedeutung zu Grunde liegt (vgl. Kotin 2001:9 ff.).

## 2. Historischer Abriss und Grundzüge der Wortfeldtheorie

Die Entwicklung der Feldtheorie Anfang der 30er Jahre war Resultat einer intensiven Beschäftigung mit der in der Linguistik *bis dato* benachteiligten semantischen Inhaltsanalyse sprachlicher Komplexe. Diese neue Sprachwissenschaftsrichtung, die sich in der Linguistik als *Sprachinhaltsforschung* etabliert hat, setzte sich zur Aufgabe, die inhaltliche Seite der Sprache systematisch und in Opposition zur diachronen Semasiologie zu erforschen. Die jungen „Neu-Humboldtianer“ (Ipsen, Porzig, Trier, Weisgerber) wandten sich von den in der Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts überkommenden Forschungstendenzen (etwa der „anatomischen“ diachronen Sprachbetrachtung oder isolierenden Untersuchungsmethoden) ab und tendierten zu einer integrativen bzw. ganzheitlichen Erfassung des Sprachsystems: Der feldbasierte Ansatz stellte hierfür eine neue, den modernen Herausforderungen gewachsene Herangehensweise dar (vgl. Hoberg 1973:56 ff.).

Dem Prozess der Ausprägung einer einheitlichen Feldtheorie gingen zahlreiche theoretische Überlegungen voran. Einen wichtigen Ansatz *ante litteram* stellt u.a. der Beitrag von R. M. Meyer (1910a) dar, nach dessen Ansicht die Wörter nicht isoliert zum Vorschein kommen, sondern ihre Semantik aus der Einbettung in das jeweilige Bedeutungssystem konstituieren. Es existieren, so Meyer, „Systeme zusammengehöriger Bedeutungen“ (ibid., S. 356), in denen die lexikalischen Einheiten sich inhaltlich wechselseitig bestimmen und auf Grund ihrer Position im System inhaltlich fassbar sind.<sup>4</sup> Als entscheidend bei der Konzipierung der feldmäßigen Spracherfassung erwies sich darüber hinaus der Beitrag von G. Ipsen (1924), dank dem der Feldbegriff in der Sprachwissenschaft Eingang gefunden hat (vgl. Hoberg 1973:11). Ipsen geht in seinen Ausführungen allerdings nicht von *Wortfeld*, sondern von *Bedeutungsfeld* aus und vergleicht es mit einem mosaikartigen Gebilde,<sup>5</sup> in dem die Einzelwörter gemäß ihren Bedeutungsgehalten in Bedeutungsgruppen eingeordnet werden. Ein wichtiger Anstoß zur Konzipierung der Feldtheorie ging auch von F. de Saussure aus, nach dessen Ansicht die Sprache ein System sich oppositiv bestimmender Zeichen bildet. Als Vorläufer der Feldtheorie gilt ferner W. von Humboldt, der auf die Gliederungsfähigkeit der sprachlichen Entitäten als fundamentales Merkmal der Sprache hingewiesen hat (vgl. Geckeler 1971:101, Hoberg 1973:26 ff.).

Einen besonderen Höhepunkt bei der Konzipierung der Feldtheorie stellt die Habilitationsschrift J. Triers ‚Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes‘ (1931) dar, in der die einzelnen theoretischen Ansätze zu einem einheitlichen Feldkonzept ausgebaut werden. Dabei gelingt es Trier, die theoretischen Postulate praktisch umzusetzen und ein feldbezogenes Modell der Sprachdeskription zu entwickeln. Trotz verschiedener Neufassungen und Modifizierungen, die die Feldtheorie in den Folgejahren erfahren hatte,<sup>6</sup> ist sie an den Namen von Trier gebunden geblieben und gilt bis heute als wichtiger Ansatz zur Beschreibung lexematischer Strukturen (vgl. van der Lee/Reichmann 1973:9).

Die Konzeption des sprachlichen Wortfeldes, wie sie in den Arbeiten von J. Trier entworfen wurde, baut auf der These auf, dass kein Wort isoliert im Bewusstsein des Sprechers vorkommt, sondern in semantisch-inhaltlicher Opposition bzw. Äquivalenz zu einer Reihe anderer (Kontrast-)

<sup>4</sup> Meyer (1910b) versucht seine Überlegungen am Beispiel der militärischen Titulatur zu demonstrieren, indem er zeigt, dass die jeweiligen Titel in eine Rangfolge eingeordnet sind und ihre Bedeutung innerhalb dieser Skala konstituieren.

<sup>5</sup> Vgl. Ipsen (1924:225): „Wie in einem Mosaik fügt sich hier Wort an Wort, jedes anders umrissen, doch so, daß die Konturen aneinanderpassen“. Diese Mosaikvorstellung wird später auch von Trier übernommen (vgl. unten).

<sup>6</sup> Eine (methodische) Weiterentwicklung des Feldmodells wurde besonders von Leo Weisgerber (1963) unternommen.



Wörter steht.<sup>7</sup> Das gesamte Vokabular einer Sprache bildet nach Trier ein integratives und paradigmatisiertes System von lexikalischen Einheiten, die sich wechselseitig durch ihre Beziehung zu den benachbarten Entitäten begrenzen und bestimmen<sup>8</sup> und kraft der Zugehörigkeit zu dem System ihren inhaltlichen Eigenwert erhalten. Dieses durch die inhaltlich zusammengehörigen Entitäten konstituierte *Wortfeld*<sup>9</sup> gleicht einem Mosaik-Bild,<sup>10</sup> in dem die Einzelwörter – trotz unterschiedlicher Form – aneinandergesetzt sind und ein wohlgeformtes bzw. lückenloses Gefüge bilden. Ein weiterer Grundsatz der Trierschen Feldlehre besagt, dass eine auch nur geringe Veränderung einer Feldkonstituente einen konsekutiven Wandel auslöst, d.h. unausweichlich zu Änderungen der übrigen Feldkonstituenten führt; es entsteht dabei eine Art Kettenreaktion, in deren Folge sich die innere Architektonik des Gesamtfeldes verändert. So gesehen ist für die diachrone Sprachbeschreibung nicht das Einzelwort (mit seinem Bedeutungswandel) von Interesse, sondern das ganze Wortfeld. Der Schwerpunkt der sprachgeschichtlichen Forschung soll also, so Trier, nicht auf der zeitlichen Verfolgung der Bedeutung eines isolierten Einzelwortes, sondern auf der historischen Erschließung des ganzen Feldes liegen. Die hierbei anzuwendende Deskriptionstechnik, die Methode der Querschnitte, wird in einem mehrstufigen Verfahren umgesetzt: Zunächst wird eine synchrone Beschreibung des Wortfeldes auf der jeweils ausgewählten Zeitstufe durchgeführt, wobei solche Beschreibungen sprungweise von Querschnitt zu Querschnitt durch verschiedene geschichtliche Entwicklungsstufen der Sprache vorgenommen werden können. Infolge des diachronen Vergleichs der untersuchten Sprachstufen erfolgt die historische Beschreibung des gesamten Wortfeldes mit dem Bedeutungswandel seiner Entitäten (vgl. van der Lee/Reichmann 1973:15 f., Hoberg 1973:73).

### 3. Das funktional-semantiche Feld als methodischer Ansatz zur Deskription grammatischer Phänomene

Die primär zur Systematisierung des Lexikons eingesetzte Feldmethode wurde zu Beginn der 50er und 60er Jahre auf neue Anwendungsmöglichkeiten hin überprüft. Diese theoretisch-methodologische Auseinandersetzung, initiiert vor allem durch die russischen Linguisten (Guchman 1968, Gulyga/Šendel's 1970, Bondarko 1976, 1977, Sommerfeldt/Starke 1984), hat zum Ergebnis geführt, dass der Lexikonbereich kein privilegiertes Forschungsgebiet der Feldtheorie ist und dass das feldmäßige Deskriptionsprinzip *mutatis mutandis* zur Erforschung grammatischer Kategorien angewendet werden kann. Trotz der verschiedenartigen Terminologie<sup>11</sup> ist all den Beiträgen gemeinsam, dass sie von einem relativ einheitlichen onomasiologisch<sup>12</sup> und funktional orientierten Prinzip der

<sup>7</sup> Vgl. Trier (1931:2, zitiert nach Geckeler 1971:102): „Die Worte [sic] im Feld stehen in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander. Vom Gefüge des Ganzen her empfängt das Einzelwort seine inhaltliche begriffliche Bestimmtheit.“

<sup>8</sup> Trier verdeutlicht das Prinzip der Wechselbestimmtheit der einzelnen Feldentitäten am Beispiel der schulischen Notenskala: Der inhaltliche Wert von *mangelhaft* ist erst dann greifbar, wenn man das Wort inhaltlich differenziert, d.h. zu den übrigen Noten der Leistungsbeurteilung in Opposition setzt (vgl. auch Geckeler 1971:103).

<sup>9</sup> In der Fachliteratur haben sich dafür auch andere Bezeichnungen etabliert: *Sprachliches Feld*, *Wortmantel*, *Wortdecke*, (*sprachliches*) *Zeichenfeld*, *Zeichenmantel*.

<sup>10</sup> Dieser „Mosaikvergleich“ ist in der Literatur vielfach kritisiert worden, da der Gesamtwortschatz kein strukturiertes System mit klar umrissenen lexikalischen Einheiten darstellt, sondern idiosynkratische und unsystematische Beziehungen zwischen den lexikalischen Entitäten aufweist. Zur Rezeption der Theorie des Wortfeldes im wissenschaftlichen Diskurs vgl. u. a. Betz (1954), Kandler (1959), Geckeler (1971), Hoberg (1973).

<sup>11</sup> Vgl. „funktional-semantiche Feld“ (Bondarko 1976), „grammatisch-semantiche Feld“ (Sommerfeldt/ Starke 1984; Sommerfeldt/Schreiber/Starke 1991), „grammatisch-lexikalisches Feld“ (Gulyga/Šendel's 1970).

<sup>12</sup> Zwischen der Onomasiologie im ursprünglichen Sinn und der onomasiologischen Herangehensweise in der Grammatik liegt ein bedeutender Unterschied vor (vgl. Kotin 2001:10, Gladrow 1974:115 ff.): Der onomasiologischen Eigenschaft der lexikalischen Elementen liegt die denotative Funktion des sprachlichen Zeichens zu Grunde: Für eine außersprachliche Realität werden sprachliche Ausdrucksmittel bereitgestellt (vgl. Schippan 1984:29 ff.). Bei der funktionalen Sprachbetrachtung gehören die Denotate der zu beschreibenden Erscheinungen naturgemäß der Sprachebene an. Es handelt sich dabei also um sprachinterne Denotationen, die einen indirekten Bezug auf den von ihnen ausgedrückten Sachverhalt aufweisen, so dass man eher von densen unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten sprechen kann (weitere Ausführungen dazu vgl. Kotin 2001:10).

Beschreibung grammatischer Kategorialbedeutungen ausgehen (vgl. Kotin 2001:9). Der Begriff „Feld“ wird dabei als mehrdimensionales und hierarchisch strukturiertes Gefüge von unterschiedlichen sprachlichen Entitäten aufgefasst, welche auf Grund ihrer funktionalen Gemeinsamkeiten zu einem Paradigma zusammengefügt werden können (vgl. Mattusch 1985:102 ff., Wilske 1978:503). Der Schwerpunkt der feldmäßigen Sprachdeskription (bezogen auf Grammatik) liegt also auf der Untersuchung von Realisierung kategorialgrammatischer Funktionen durch heterogene Sprachmittelkomplexe, die sich um eine semantische Invariante gruppieren und zusammen eine funktional-semantische Kategorie konstituieren (vgl. Bondarko 1977:9 f., Weise 1987:15).

Die funktional-semantische Kategorie baut auf der jeweiligen grammatischen Kategorie auf, geht aber über sie weit hinaus (vgl. Bondarko 1977:9 f., Schippan 1984:33). Das Feld der Temporalität wird – um hier nur ein Beispiel herauszugreifen – auf der Grundlage der grammatischen Kategorie des Tempus konstituiert. Bei der Deskription des funktional-semantischen Feldes kommt es bekanntlich nicht auf die Zuordnung der jeweiligen grammatischen Kategorie zu ihrer Sprachform an (etwa Tempus – Präsens, Präteritum usw.), sondern auf die Zuordnung der jeweiligen funktional-semantischen Kategorie (Temporalität) zu dem Gesamtinventar der Sprachmittel, „über die die jeweilige Sprache verfügt, um diese Kategorie zu denotieren“ (Kotin 2001:11).

### 3.1 Die Struktur des funktional-semantischen Feldes

Die Struktur der funktional-semantischen Felder ist nicht einheitlich und kann von Sprache zu Sprache bzw. von Sprachstufe zu Sprachstufe variieren, je nachdem über welche (grammatischen) Kategorien und sprachlichen Kodierungsmittel das jeweilige Sprachsystem verfügt. Andererseits ist jedes Feld durch eine Reihe von konstanten Strukturmerkmalen gekennzeichnet und nach allgemeinen Prinzipien aufgebaut:

- (1) Das funktional-semantische Feld kann Sprachmittel unterschiedlicher Sprachebenen umfassen. Hinsichtlich der Art der Feldkonstituenten wird zwischen einfachen und komplexen Feldern differenziert. Die einfachen Felder sind durch homogene Sprachmittel, d.h. Entitäten einer Sprachebene repräsentiert; demgegenüber sind komplexe Felder in ihrem Aufbau heterogen und können durch verschiedenartige Mittel (morphologische, syntaktische, lexikalische oder Wortbildungsstrukturen) abgedeckt werden (Sommerfeldt/Starke 1984:20 f.; Sommerfeldt/Starke 1988:39 ff., Sommerfeldt 1977:46, Meier 1977:87 f.).
- (2) Als Kriterium zur Klassifizierung von funktional-semantischen Feldern wird das Inventar der funktionalen Kategorien herangezogen. Demnach lassen sich folgende Arten der funktional-semantischen Felder aufführen (vgl. Kotin 2001:15, Mattusch 1987:95):
  - verbale/prädikative Felder – erfassen Sprachmittelkomplexe, die auf den Ausdruck von Modalität, Temporalität, Aspektualität, Generität spezialisiert sind;
  - nominale/substantielle Felder – erfassen Sprachmittelkomplexe zur Denotation der Gegenstände, Bezeichnung der Qualität bzw. Quantität u. a.;
  - präpositionale/relationale Felder – erfassen Sprachmittelkomplexe, die der Darstellung der räumlichen, zeitlichen, finalen, kausalen u. a. Beziehungen zwischen den Sachverhalten und deren Elementen dienen;
  - intentionale Felder – erfassen Sprachmittelkomplexe, die die Kommunikationsabsichten (Aufforderung, Frage, Geltungsgrad u. a.) kodieren.
- (3) Jedem funktional-semantischen Feld liegt eine semantische Invariante bzw. ein semantisches Merkmal zu Grunde, das in distinktive Oppositionsglieder unterteilt werden kann. Jedes dieser oppositioniven, dichotomischen Merkmale kann wiederum eine Basis für ein weiteres Mikrofeld sein. Im verbalen Bereich können z. B. für das (Makro-)Feld der Generität zwei (Aktiv – Passiv) oder auch drei (Aktiv – Inaktiv/Medium – Passiv) Mikrofelder aufgebaut werden. Für das funktional-semantische Feld der Aspektualität können zwei Mikrofelder (Perfektiv – Imperfektiv) angesetzt werden. Bei der Gliederung des komplexen (Makro-)Feldes der Temporalität ergeben sich mehrere Möglichkeiten: Es kann entweder eine binäre (Vergangenheit – Nichtvergangenheit)

oder eine ternäre (Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft) Struktur aufweisen. Zur Subklassifizierung des Feldes der Modalität können ebenfalls unterschiedliche Parameter der distinktiven Opposition herangezogen werden. Das Kriterium der Gliederung des Feldes der Modalität kann z. B. der Geltungsgrad einer Sachverhaltsproposition sein. So zerfällt das Makrofeld der Modalität in drei Mikrofelder: Faktizität – Nichtfaktizität – Kontrafaktizität.<sup>13</sup>

- (4) Die Struktur eines jeden funktional-semantischen Feldes kann auch mit Hilfe eines vertikalen und eines horizontalen Schnittes visualisiert werden. Durch den horizontalen Schnitt werden die Mikrofelder ermittelt; der vertikale Schnitt erschließt alle sprachlichen Konstituenten des betreffenden Mikrofeldes, die gleichzeitig dem Makrofeld angehören (Gulyga/Šendel's 1970:312).
- (5) Die jeweiligen Feldelemente weisen unterschiedlichen Leistungsgrad auf und sind demzufolge funktional unterschiedlich belastet. Davon ausgehend lässt sich eine hierarchische Ordnung im Feld feststellen: Feldkonstituenten, die die höchste Spezialisierung hinsichtlich der Kodierung der funktional-semantischen Feldinvariante aufweisen, bilden den Feldkern bzw. das Feldzentrum. Grammatisch gesehen sind es die Entitäten mit dem höchsten Grad an Grammatikalisierung, die ein Paradigma der Formen bilden. Die am wenigsten spezialisierten Konstituenten sind dagegen in der peripheren Zone des gegebenen Mikrofeldes untergebracht und weisen verschiedene stilistische bzw. konnotative Schattierungen bei der Kodierung der semantischen Funktion auf (vgl. Mattusch 1985:104). Eine deutliche Abgrenzung des Feldzentrums gegen die Feldperipherie ist schwer zu ziehen. Bondarko (1976:44) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Übergangszone“, innerhalb deren die Feldkonstituenten nach abnehmendem Grammatikalisierungsgrad angeordnet werden. Die peripheren Entitäten können unterschiedlicher Natur sein und unterschiedliche Positionen zum Feldkern einnehmen. Je weiter ein Feldelement vom Zentrum entfernt ist, desto geringer ist sein Grammatikalisierungsgrad. Die am Rande des Mikrofeldes positionierten Entitäten weisen eine sehr schwache Zugehörigkeit zu dem betreffenden Mikrofeld auf. Schematisch lassen sich die Differenzen zwischen dem Feldkern und der Feldperipherie wie folgt festhalten (vgl. Wilske 1978:504, Sommerfeldt/Starke 1984:23, Bondarko 1976:44, Gulyga/Šendel's 1970:310):

<b>Feldkern:</b>		<b>Feldperipherie:</b>
• Kompaktheit der Merkmale (= maximale Konzentration spezifischer Merkmale)	↔	• Diffusität der Merkmale (= Verringerung der spezifischen Merkmale)
• am stärksten grammatikalisierte Oppositionen (etwa: Aktiv-Passiv)	↔	• Phänomen einer Isoliertheit
• Maximale funktionale Belastung	↔	• Verringerung der funktionalen Belastung
• höchste Spezialisierung der jeweiligen sprachlichen Mittel zu Realisierung einer bestimmten semantischen Funktion	↔	• Nebenrolle bei der Realisierung der semantischen Funktionen
• Höchster Grad der Gebräuchlichkeit, häufiges und regelmäßiges Auftreten	↔	• Geringer Grad des Vorkommens, seltener Gebrauch
• stilistisch neutral	↔	• mit stilistischer Schattierung

- (6) Die Zuordnung der betreffenden peripheren Feldentitäten zu bestimmten semantischen Invarianten ist meist problematisch, da diese wegen der Pluralität der ausgedrückten semantischen Merkmale mehreren Feldern angehören können.

<sup>13</sup> Zu anderen Gliederungskriterien der Felder vgl. u. a. Sommerfeldt/Starke (1984:26 ff.), Kotin (2001:12), Schönherr (2005), Ms.

- (7) Das jeweilige semantisch-funktionale Feld kann sich mit anderen Feldern überschneiden. So konstituiert z. B. das Präsens den Kernbereich des Zeit-Feldes „Gegenwart“; es kann aber auch an die Peripherie des Mikrofeldes „Vergangenheit“ rücken und im Sinne eines Präsens historicum verwendet werden (vgl. Gulyga/Sendel's 1970:312). Ähnlich können die Futur-Formen als zentrale Feldkonstituenten des temporalen Zukunftsfeldes in der peripheren Zone des voluntativ-modalen Aufforderungsfeldes (Du wirst jetzt schweigen!) oder des epistemisch-modalen Feldes der Vermutung (Peter wird in seinem Büro sein) positioniert sein. Die feldmäßige Sprachdeskription ermöglicht also die Darstellung der Sprache als eines Systems von affinen Kategorialfunktionen, die erst in einer globalen Betrachtung adäquat beschrieben werden können.

### 3.2 Fallbeispiel: Das funktional-semantische Feld der Modalität der Möglichkeit

Die Technik der feldbezogenen Sprachdeskription soll nun am Beispiel der funktional-semantischen Kategorie der Modalität der Möglichkeit skizzenhaft veranschaulicht werden.

Als erstes wird angenommen, dass die funktional-semantische Kategorie der Modalität der Möglichkeit Sprachmittelkomplexe umfasst, die sich um eine gemeinsame kategoriale Grundbedeutung bzw. Invariante gruppieren. Diese lässt sich als „Ausdruck der (realen oder potentiellen) Möglichkeit“ festhalten. Daraus ergibt sich die Einteilung des Feldes ins Subfeld der Modalität der realen Möglichkeit und ins Subfeld der Modalität der potentiellen Möglichkeit.

Das funktional-semantische Feld der Modalität der Möglichkeit ist ein prädikatives/verbales Feld und hat den Status eines komplexen Feldes, in dem heterogene (morphologische, syntaktische, lexikalische und wortbildende) Sprachmittelkomplexe untergebracht sind.

Die Anordnung der Sprachmittel innerhalb des Feldes erfolgt nach dem Grammatikalisierungsgrad der Entitäten. Die Feldelemente mit dem höchsten Grad an Grammatikalisierung, der Konjunktiv II und die würde-Umschreibung, sind im morphologisch zentrierten Feldbereich positioniert.

Die übrigen (syntaktischen, lexikalischen, wortbildenden) Feldkomponenten füllen die periphere Zone aus. Innerhalb der peripheren Sphäre des Feldes lässt sich eine hierarchische Anordnung der Sprachmittel erkennen: Die nächste Peripherie wird durch die Modalverben *können* und *dürfen* besetzt. Die weitere Peripherie umfasst syntaktische Konstruktionen wie etwa die inaktive Fügung *sich lassen* + Infinitiv I (*Das Auto lässt sich gut fahren*), modale Infinitivkonstruktionen mit *sein/haben/es gibt/steht/gehen* (*Diese Entscheidung ist zu akzeptieren; In der Zeitung steht zu lesen, dass...*), reflexive Medialkonstruktionen vom Typ *Das Buch verkauft sich gut*, lexikalische Mittel *im Stande sein, fähig sein, die Möglichkeit, die Gelegenheit, die Chance, die Fähigkeit, die Begabung*, die Erlaubnis, die Befugnis haben etc. und wortbildende Entitäten mit passivisch-potentieller bzw. aktivisch-potentieller Semantik auf *-bar, -fähig -abel, -ibel, -lich, -fest, -echt (durchführbar, brennbar, transportfähig, arbeitsfähig, akzeptabel, reversibel, erhältlich, waschecht, bügelfest* etc.).

Die im Feldzentrum positionierten morphologischen Entitäten dienen der Denotation einer abstrakten, potentiellen Möglichkeit. Nach dem Kriterium der Eindeutigkeit der kodierten Kategorialbedeutung und der funktionalen Belastung sind sie zentrale Ausdrucksmittel des untersuchten Feldes. Den in der nächsten Peripherie positionierten Entitäten, den Modalverben *können* und *dürfen* kommt die Hauptrolle beim Ausdruck der realen/faktischen Möglichkeit zu. Sie konstituieren drei semantische Invarianzbereiche: „Fähigkeit“, „Möglichkeit“ und „Erlaubnis“. Während das Modalverb *können* alle drei semantischen Bereiche kodiert, ist das Modalverb *dürfen* auf den Ausdruck der kategorialen Bedeutung „Erlaubnis“ spezialisiert. Das Vorkommen von *können* in der Bedeutung „Fähigkeit“ ist vorwiegend auf den anthropozentrischen Kontext beschränkt. *Können* als „Möglichkeit“ weist eine extreme Bedeutungsweite auf und kann in unterschiedlichen Kontexten (Gelegenheit, Chance, Anlass u. a.) verwendet werden. Die kategoriale Bedeutung „Erlaubnis“ bzw. „erlaubte Möglichkeit“, ausgedrückt entweder durch *dürfen* oder *können*, ist durch das zusätzliche Merkmal (Anwesenheit einer erlaubenden institutionellen bzw. personalen Instanz) markiert.



## Literaturverzeichnis

- BETZ, Werner (1954): Zur Überprüfung des Feldbegriffs. In: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 71, S. 189–198.
- BONDARKO, Alexander (1976): Das Genus verbi und sein funktional-semantisches Feld. In: LÖTSCH, Ronald/RŮŽIČKA, Rudolf (Hrsg.): *Satzstruktur und Genus verbi*. Berlin, S. 33–49.
- BONDARKO, Alexander (1977): Zur Problematik der funktional-semantischen Kategorien. In: *Potsdamer Forschungen der Pädagogischen Hochschule*. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe A, H. 20, S. 9–23.
- GECKELER, Horst (1971): *Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie*. München.
- GLADROW, Wolfgang (1974): Zur Frage des Zusammenhangs zwischen Grammatik und Semantik im Rahmen der so genannten funktional-semantischen Kategorie. In: *Sprachwissenschaft und Spracherziehung, Probleme der Grammatik*, S. 115–121.
- GUCHMAN, Mirra M. (1968): Grammatičeskaja kategorija i struktura paradig. In: JARCEVA, Viktorija N. (Hrsg.): *Issledovanija po obščej teorii grammatiki*. Moskva, S. 117–175.
- GULYGA, Elena/ŠENDELS, Evgenija (1970): Die feldmäßige Betrachtung der Sprache. In: *Deutsch als Fremdsprache* 5, S. 310–320.
- HOBERG, Rudolf (1973): *Die Lehre vom sprachlichen Feld: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Methodik und Anwendung*. Düsseldorf.
- HUNDT, Markus (2003): Zum Verhältnis von epistemischer und nicht-epistemischer Modalität im Deutschen. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 31, S. 343–381.
- IPSEN, Gunther (1924): Der alte Orient und die Indogermanen. In: *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für Wilhelm Streitberg*. Heidelberg, S. 200–237.
- JÄNTTI, Ahti (1989): Zum Begriff der Modalität in der Sprachforschung. In: JÄNTTI, Ahti (Hrsg.): *Probleme der Modalität in der Sprachforschung*. Jyväskylä, S. 11–36.
- KANDLER, Günther (1959): Die ‚Lücke‘ im sprachlichen Weltbild. Zur Synthese von ‚Psychologismus‘ und ‚Soziologismus‘. In: GIPPER, Helmut (Hrsg.): *Sprache – Schlüssel zur Welt. Festschrift für Leo Weisgerber*. Düsseldorf, S. 256–270.
- KOTIN, Michail (2001): Die funktional-semantischen Felder im Deutschen und im Russischen als Mittel sprachtypologischer Deskription. In: GLADROW, Wolfgang/HAMMEL, Robert (Hrsg.): *Beiträge zu einer russisch-deutschen kontrastiven Grammatik*. Frankfurt am Main; Berlin u. a., S. 9–26.
- MATTUSCH, Hans-Jürgen (1985): Zur Problematik von funktional-semantischen Feldern. In: *Kommunikativ-funktionale Sprachbetrachtung*. Hrsg. von Forschungskollektiv Kommunikativ-funktionale Sprachbetrachtung und Fremdsprachenunterricht der Sektion Sprach- und Literaturwissenschaft. Wissenschaftliche Beiträge 50 (F 59), S. 102–105.
- MATTUSCH, Hans-Jürgen (1987): Einige Bemerkungen zur Konzeption einer funktional-semantischen Grammatik für russische Fachsprachen der Natur- und Gesellschaftswissenschaften. In: WEISE, Günter (Hrsg.): *Kommunikativ-funktionale Sprachbeschreibung und Sprachkundigen-Ausbildung. Wissenschaftliche Beiträge 24 (F 68)*. Halle (Saale), S. 92–98.
- MEIER, Helga (1977): Zur Verwendung der Elemente des Feldes der Modalität beim Kommunikationsverfahren Begründen. In: SCHMIDT, Wilhelm (Hrsg.): *Lexik- und Grammatikbeschreibung im Rahmen einer integralen funktional und operativ orientierten Sprachlehre (= Potsdamer Forschungen)*. Reihe A, Heft 27, S. 87–94.

- MEYER, Richard M. (1910a): Bedeutungssysteme. In: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 43, S. 352–368.
- MEYER, Richard M. (1910b): Die militärischen Titel. In: *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 12, S. 145–156.
- Metzler-Lexikon Sprache = GLÜCK, Helmut (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Sprache (2005)*. Stuttgart; Weimar.
- NEWMAN, John (1998): *The linguistics of giving*. Amsterdam; Philadelphia.
- NEWMAN, John (2002): *The linguistics of sitting, standing and lying*. Amsterdam; Philadelphia.
- PORZIG, Walter (1956): *Das Wunder der Sprache*. Düsseldorf.
- SCHIPPAN, Thea (1984): *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig.
- SCHÖNHERR, Monika (Ms.): *Das funktional-semantiche Feld der Modalität der Möglichkeit: Umfang, Struktur, Komponenten*. Manuskript. Zielona Góra 2005 [Magisterarbeit].
- SOMMERFELDT, Karl-Ernst (1977): Zur Beschreibung des Sprachsystems unter funktionalem Aspekt. In: *Potsdamer Forschungen der Pädagogischen Hochschule*. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe A, Heft. 20, S. 41–86.
- SOMMERFELDT, Karl-Ernst/STARKE, Günter (Hrsg.) (1984): *Grammatisch-semantiche Felder der deutschen Sprache der Gegenwart*. Leipzig.
- SOMMERFELDT, Karl-Ernst/STARKE, Günter (1988): *Einführung in die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig.
- SOMMERFELDT, Karl-Ernst/SCHREIBER, Herbert/STARKE, Günter (1991): *Grammatisch-semantiche Felder: Einführung und Übungen*. Berlin.
- TIMMERMANN, Jörg (2007): *Lexematische Wortfeldforschungen einzelsprachlich und kontrastiv: das Wortfeld „Gewässer“ im Französischen, Deutschen, Englischen und Spanischen*. Tübingen.
- TRIER, Jost (1929/1973): *Aufsätze und Vorträge zur Wortfeldtheorie*. Hrsg. von Anthony van der Lee und Oskar Reichmann. The Hague; Paris.
- VOLLMERT-SPIESKY, Sabine (1996): *Vergleichende Untersuchung der Lexik des Fußballspiels im Russischen, Polnischen und Deutschen: ein Beitrag zur Eurolinguistik*. Wiesbaden.
- WEISE, Günter (1987): Funktionale Sprachbeschreibung und Sprach-Kundigenausbildung. In: WEISE, Günter (Hrsg.): *Kommunikativ-funktionale Sprachbeschreibung und Sprachkundigenausbildung*. Wissenschaftliche Beiträge 24 (F 68). Halle (Saale), S. 12–19.
- WEISGERBER, Leo (1963): *Von den vier Stufen in der Erforschung der Sprache*. Düsseldorf.
- WELKE, Klaus (1965): *Untersuchungen zum System der Modalverben in der deutschen Sprache der Gegenwart. Ein Beitrag zur Erforschung funktionaler und syntaktischer Beziehungen*. Berlin.
- WILSKE, Ludwig (1978): Bemerkungen zur Feldtheorie in der sowjetischen Linguistik. In: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* 1/31. Berlin, S. 501–505.
- WOLF, Norbert Richard (2009a): Modalität als Ausdruck des sprechenden Menschen. In: SPÁČILOVÁ, Libuše / VAŇKOVÁ, Lenka (Hrsg.): *Germanistische Linguistik und die neuen Herausforderungen in Forschung und Lehre in Tschechien*. Brno, S. 25–33.





# Konstruktionen am Satzrand und Emotionalität

Dargestellt am Beispiel des Romans ‚Hordubal‘ von Karel Čapek

*Alžběta SEDLÁKOVÁ*

## **Abstract**

Marginal sentence structures and emotionality. The example of Karel Čapek’s novel ‘Hordubal’

The article deals with emotionality in marginal (disjunct or adjunct) syntactic structures. This issue is explored in the text of the first German translation of Karel Čapek’s novel ‘Hordubal’, in which it is a characteristic feature. The analysis shows that those parts of the text expressing emotionality feature particularly right dislocation (with structures known in German as Nachtrag, Rechtsversetzung and Ausklammerung); the emotional content of these syntactic structures is frequently intensified by their expressive lexical form.

Key words:

marginal sentence structures, emotionality, translation, Čapek, right dislocation, expressivity

## **1. Karel Čapeks ‚Hordubal‘**

‚Hordubal‘ bildet den ersten Teil der sog. „noetischen“ Roman-Trilogie von Karel Čapek. Thematisch sowie sprachlich wird der Roman zu den beachtenswertesten Werken von Čapek gezählt (vgl. Štícha 1990:28). Manche im Text vorkommenden Sprachmittel sind nur für dieses Werk charakteristisch (ebd. 29). Der auf einer wahren zeitgenössischen Begebenheit basierende Roman schildert die misslungene Heimkehr des karpatenukrainischen Bauern Hordubal aus Amerika zu seiner Familie ins Dorf Krivá. Der Rückkehrer findet kein Zuhause mehr: Für seine kleine Tochter Hafía ist er ein fremder Mann, seine Frau Polana verhält sich ihm gegenüber kalt. Auch an der Arbeit auf seinem Gutshof findet Hordubal keine Freude mehr, denn Polana hat auf Rat ihres Liebhabers, des Knechts Štefan Manya, alle Felder und das meiste Vieh verkauft. Nach kurzer Zeit wird Hordubal von Manya mit Polanas Hilfe ermordet.

Das im vorliegenden Aufsatz zu untersuchende Textkorpus bildet die erste deutsche Übersetzung des Romans von Otto Pick, die in demselben Jahr wie das tschechische Original (1933) entstand.

## 2. Syntaktische Besonderheiten des Romans

Zu den charakteristischen Sprachmitteln des Romans gehören neben der Wortfolge Inversion (dazu z. B. Miko 1975:50; Štícha 1990) auch die sog. Herausstellungen.<sup>1</sup> Damit werden syntaktische Einheiten bezeichnet, die die Struktur des Satzes auflösen,<sup>2</sup> indem sie an bzw. außerhalb der Satzgrenze vorkommen (vgl. Bußmann 2008:259). Sie werden einem intonatorisch abgeschlossenen Satz vorangestellt bzw. zugefügt und ihre Isolierung wird auch graphisch (durch Komma, Punkt, Bindestrich bzw. Doppelpunkt) markiert.

Auf den 154 Seiten des Romans von Čapek lassen sich 209 solche Einheiten feststellen. Allein der Anfang des Romans (S. 5–28) weist fast 80 Textbelege auf, wobei auf einigen Seiten<sup>3</sup> bis zu acht Beispiele zu finden sind. Welche Typen von diesen Strukturen im Roman am häufigsten vorkommen, zeigt die nachfolgende Tabelle:

Konstruktion am Satzrand	Anzahl der Textbelege
Freies Thema	15
Linksversetzung	28
Ausklammerung	7
Rechtsversetzung	17
Nachtrag	142
<b>Insgesamt</b>	<b>209</b>

Tab. 1: Anzahl von Konstruktionstypen am Satzrand

Wie aus der Tabelle ersichtlich wird, überwiegen im Roman deutlich die Nachstellungen. Fast 70 % aller Textbeispiele lassen sich als ein Nachtrag identifizieren. Die Dominanz dieses Sprachphänomens im Roman demonstriert z. B. die folgende Textstelle, welche allein sechs Nachträge beinhaltet:

*„So eine Hitze“, knüpft der Alte mit dem Krämergesicht vorsichtig ein Gespräch an. „Wohin fahren Sie?“ „Nach Krivá“, stottert der Mensch. „Nach Krivá“, wiederholt der Krämer kennerhaft und wohlwollend. „Und von weither, von weither?“ Der zweite vom Fenster antwortet nicht, [...] Der zweite wagt nicht, durchs Fenster zu schauen, versteckt die Augen auf dem bespuckten Fußboden, erwartet, dass man ihn noch einmal fragen wird. Und dann wird er's ihnen sagen. Von weit her. **Bis aus Amerika, bitte schön.** Aber gehen Sie, bis aus Amerika? Und da fahren Sie so weit auf Besuch? Nein, ich fahre wieder nach Hause. **Nach Krivá.** Dort hab' ich meine Frau und ein Mädels, Hafía heißt sie. Hafía. Drei Jahre war sie alt, als ich wegfuhr. Also aus Amerika! Und wie lange waren Sie dort? Acht Jahre. **Acht Jahre sind es schon.** Und die ganze Zeit hab' ich einen job am gleichen Ort gehabt. **Als miner. In Johnstown.** Dort war ein Landsmann von mir; Michal Bobok hat er geheißten. **Der Michal Bobok aus Tamalash.** Den hat's erschlagen, **vor fünf Jahren.**“ (S. 6)*

<sup>1</sup> Mit diesem Terminus wird dieses syntaktische Phänomen am häufigsten bezeichnet (z. B. Altmann 1981). Auch andere Begrifflichkeiten mit z. T. unterschiedlichem theoretischem Hintergrund und inhaltlicher Akzentsetzung werden von Linguisten geprägt: Konstruktionen am Satzrand (z. B. Selting 1994, Hennig 2006), linke und rechte Satzperipherie (z. B. Averintseva 2007), linkes und rechtes Außenfeld (Zifonun 1997:1577 ff.), Vorvorfeld- und Nachnachfeldbesetzungen (z. B. Auer 1997), Expansionen (z. B. Auer 1991; Andersen 2008:6; Gansel/Jürgens 2007:193 ff.), increments (Auer 2006) u. a.

<sup>2</sup> Dieser Begriffsauffassung folgen z. B. die Termini „syntaktische Auflockerung“ (Riesel 1962:6) oder „Formen syntaktischer Diskontinuität“ (Schwitalla 2006:111).

<sup>3</sup> Hordubal (1984:5, 6, 13, 19).

<sup>4</sup> Hervorhebungen A. S.

### 3. Konstruktionen am Satzrand und Emotionalität

Čapeks Roman ist im Hinblick auf die erzählte tragische Geschichte voll von emotional geladenen Situationen. Spielen auch am Satzrand stehende Konstruktionen eine Rolle in ihrer Darstellung? Welche Typen dieser Strukturen erfüllen emotionale Funktionen am häufigsten? Welche Emotionen werden mit ihrer Hilfe repräsentiert? Das sind die Fragen, die der vorliegende Beitrag zu beantworten versucht.

#### 3.1. Rechtsversetzung

Das Zusammenwirken von syntaktischer und lexikalischer Sprachebene demonstrieren im Roman vor allem Rechtsversetzungen<sup>5</sup> von expressiven Wörtern. Häufig werden so emotive<sup>6</sup> Ausdrücke wie Schimpfwörter herausgestellt.

(1) zeigt einen Teil des Gesprächs zwischen Hordubal und dem Dorfschulzen Wasil Geritsch Wasilu nach einer Schlägerei vor der Dorfkeipe. Einer der Gäste, Fedelesch Gejza, hat sich über Polana und Hordubal sehr verächtlich geäußert. Hordubal will auf diese Beleidigungen auf männliche Weise in einem Faustkampf reagieren. Jedoch mischen sich auch die übrigen Stammgäste in die Schlägerei ein. Erst dem Dorfschulzen gelingt es die Gegner voneinander zu trennen.

- (1) „Und Gejza?“ *fragt der Verprügelte.* „Gejza hat vorläufig genug, den haben sie weggetragen,“ *sagt der Schulze.* *Juraj atmet befriedigt auf.* „Der wird jetzt auf seine Schnauze Acht geben, **der Schuft**,“ *brummt er und versucht aufzustehen, und gottlob, es geht schon, er steht schon aufrecht und hält sich den Kopf.* „Was wolltten sie denn von mir,“ *wundert er sich.* „Komm, Wasil, trinken wir noch eins. Sie haben mich nicht singen lassen, **die Luderkerle!**“ (S. 69)<sup>7</sup>

Hordubal reagiert auf die Nachricht über Gejzas Verletzungen mit Genugtuung. Seine Zufriedenheit kommt sowohl durch die Beschreibung körperlicher Reaktionen als auch in der direkten Rede, also in sprachlichen Reaktionen, zum Ausdruck. Hordubal *atmet befriedigt auf*, innerlich ist er jedoch ständig voller Zorn gegenüber Gejza. So schließt er die Sache mit Gejza mit einer beleidigenden Bemerkung ab, die Derbheiten (*Schnauze, Schuft*) enthält. Seine *Entrüstung* wird im Gebrauch verletzender Worte sichtbar. Mit dem Schimpfwort *Luderkerle*, tituliert Hordubal die übrigen Kneipenbesucher, von denen er so unerwartet geschlagen wurde. Die Beleidigung steht im Kontrast zum vorangehenden Satz *Komm, Wasil, trinken wir noch eins*, mit dem auf eine gemeinsame, versöhnende Handlung referiert wird.

Ein anderes Beispiel des nachgestellten Schimpfworts stellt (2) dar. Die Passage enthält einen Teil eines inneren Monologs, den Hordubal führt. Polana weicht dem Gespräch mit ihrem Mann aus, deshalb erzählt Hordubal alles, was er mit seiner Frau teilen wollte – seine Erinnerungen, Gedanken und Gefühle – sich selbst.

- (2) *Ich könnte dir erzählen – etwa dies: in Amerika, Polana, darf ein Mann auskehren, er darf Geschirr waschen und den Fußboden reiben, und es ist keine Schande für ihn; gut geht es den Weibern in Amerika. Aber du – schneidest Gesichter; wenn ich bloß etwas in die Hand nehme, und sagst, das schickt sich nicht, die Leute würden dich auslachen. Ah was, lass sie lachen, **die Dummköpfe.*** (S. 46)

<sup>5</sup> Als „Rechtsversetzung“ werden satzgliedwertige Konstruktionen bezeichnet, die isoliert am Ende des Satzes stehen, durch ein Komma bzw. durch einen Gedankenstrich graphisch abgetrennt. In der Regel handelt es sich um Nominalphrasen. Im vorausgehenden Satz ist eine korreferente Proform enthalten, gewöhnlich ein Pronomen. Rechtsversetzter Ausdruck und korreferentes Element müssen in Kasus, Numerus und Genus, gegebenenfalls auch in der Präposition übereinstimmen (vgl. Altmann 1981:54 f.).

<sup>6</sup> Es wird zwischen Expressivität und Emotionalität unterschieden. Als „expressiv“ wird jedes Abweichen von einer Norm klassifiziert im Gegensatz zu emotional bedingtem Abgehobensein (vgl. z. B. Michel 1974:137, Cruse 2002:359).

<sup>7</sup> Das Bezugswort im vorhergehenden Satz wird durch Unterstreichung markiert.

*Dummköpfe* adressiert Hordubal höhnisch seine Nachbarn, die eine weibliche Arbeit als eines Mannes unwürdig erachten. Als jemand, der das Leben in einem fernen Land kennen gelernt hat, fühlt er sich seinen Nachbarn überlegen. Er sieht auf sie mit Geringschätzung herab. Als eine Parallele zum verachtenden Schimpfwort ist die Gesprächspartikel *Ah was* im Bezugsatz zu verstehen – als ein Signal, dass es nicht der Rede wert ist, sich mit den Ansichten der nicht weltgewandten Dorfbewohner weiterzubeschäftigen. Ohne Rechtsversetzung könnte Hordubals Einstellung als Ausdruck seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Gerede der Nachbarn verstanden werden. Im Hinblick auf das hinzugefügte Schimpfwort wird jedoch Hordubals Verachtung für so denkende Leute deutlich. Die Rechtsversetzungen von expressiven Ausdrücken haben oft auch eine verstärkende, intensivierende Funktion, denn sie bringen die innersten, oft unerwarteten und überraschenden Einstellungen der Sprecher zum Ausdruck. Die Hervorhebung durch Herausstellung ist dann durch zweierlei Sachverhalte bedingt – einerseits durch die expressive Lexik, andererseits durch die eigenständige Position des herausgestellten Ausdrucks. Die Wirkung des expressiven Substantivs wird so verstärkt.

Es lassen sich im Roman nicht nur Rechtsversetzungen von pejorativer Lexik finden. Viele neutrale Ausdrücke erhalten eine aktuelle expressive Bedeutung erst durch den Kontext, wie (3) demonstriert. Es wird hier das Verhör von Manya durch die Gendarmen Gelnaj und Biegel nach der Ermordung Hordubals geschildert. Manya bekennt, dass er im Streit mit Hordubal gelegen hat. Als er seine Verlobung mit Hordubals kleiner Tochter Hafia auflösen wollte, hat ihn Hordubal von dem Gutshof verwiesen und vor Zeugen über den Zaun in Brennesseln geworfen.

- (3) „Und was sagt Ihr, Stefan, dazu, was mit Hordubal passiert ist?“ „Ich hab's ihm nicht getan,“ entfahrt es Stefan. Sie wissen also schon, dass er ermordet ist?“ fährt Biegl triumphierend dazwischen. „Wer hat's Ihnen gesagt?“ „– Niemand. Aber wenn man Gendarmen sieht – errät man, da wird mit Hordubal etwas los sein.“ „Warum gerade mit Hordubal?“ „Weil – weil wir uns gestritten haben.“ Stefan presst Zähne und Fäuste zusammen. „Hinausgeworfen hat er mich, **der Hund**.“ (S. 117)

Auch dieser Textbeleg dokumentiert die Herausstellung einer Beschimpfung. Die Funktion eines Schimpfwortes erfüllt hier die metaphorisch verwendete Tierbezeichnung *Hund*, mit der Manya Hordubal bezeichnet. Manyas Hass gegenüber Hordubal kommt nicht nur wörtlich, durch Beschimpfung, zum Ausdruck, sondern wird auch aus seiner Mimik und Gestik deutlich (*Stefan presst Zähne und Fäuste zusammen*). Mit der Rechtsversetzung korrespondiert noch ein anderes syntaktisches Mittel, die Wortstellung. Im Bezugsatz wird das Partizip *hinausgeworfen*, das auf die Ursache Manyas Hasses gegenüber Hordubal hinweist, topikalisiert.

Ein Beispiel für den ironisch konnotierten Ausdruck, der rechtsversetzt ist, stellt (4) dar. Der Textausschnitt schildert Hordubals Begegnung mit seinem Freund Wasil in der Dorfkneipe:

- (4) Die Tür fliegt auf und ein Kerl kommt hereingestürzt wie Hochwasser – aber das ist ja Wasil Geritsch Wasilu, der beste Kamerad; ein Blick nur und schon auf den Tisch zu. Wasil! Juraj! Kratzen tut so ein Männerkuss und nach Tabak stinken, aber gut ist er; ech, du, Wasil! „Willkommen, Juraj,“ sagt er irgendwie besorgt, „und sag, wieso bist du gekommen?“ „Und sag, du Esel, hätte ich dort sterben sollen?“ lacht Hordubal. „Je nun,“ sagt Geritsch ausweichend, „den Bauern geht's jetzt nicht gut.“ (...) Das Gespräch stockt, Wasil Wasilu weiß gleichsam nicht, was er erzählen soll; er erhebt sich und hält Juraj die Pranke hin: „Gott helf dir; Juraj; ich muss schon gehen.“ Juraj lächelt und dreht das Glas in den schweren Fingern. Wasil ist nicht mehr so wie früher, ach Herrgott im Himmel, was hat der saufen können, dass die Fenster klirrten; aber er ist gekommen und hat mich geküsst – **der Kamerad**. (S. 33)

Vor dem Hintergrund des Wiedertreffens der alten Freunde Hordubal und Wasil wird die Veränderung ihrer Freundschaft geschildert. Anfangs scheint sie noch wie früher zu sein, (*ein Blick nur und schon auf den Tisch zu*), schon Wasils Willkommensgruß zu Hordubal deutet jedoch an, dass sich etwas geändert hat. Wasil grüßt Hordubal zwar mit einem Kuss, jedoch seine Stimme *klingt*

*besorgt*. Hordubal bemerkt das zwar, jedoch seine Freude über das Wiedersehen mit dem Freund dauert fort, er lacht und scherzt mit ihm (*Und sag, du Esel, ...*). Wasil kann aber Hordubals Freude und Glück nicht teilen, er hält sich immer mehr zurück und verabschiedet sich bald und verlässt die Kneipe. Hordubal nimmt die Abkühlung ihrer Freundschaft wahr und seine Freude verschwindet allmählich – statt glücklichen Lachens gibt es nur verlegenes Lächeln. Hordubals Verwirrung und Unsicherheit wachsen, wie seine Hände verraten (*er dreht das Glas in den schweren Fingern*). Endlich akzeptiert Hordubal die neue Situation. Er versöhnt sich damit, dass auch seine Freundschaft mit Wasil nicht wie früher geblieben ist, ebenso wie viele andere Leute und Sachen, auf die er sich vor seiner Rückkehr nach Hause gefreut hat, denen er geglaubt hat und auf die er sich verlassen hat. Er tröstet sich nur mit schönen Erinnerungen an den „damaligen“ Wasil (*ach, Herrgott im Himmel, was hat der saufen können, dass die Fenster klirrten*) und versucht auch an dieser misslungenen Begegnung etwas Positives zu finden (*aber er ist gekommen und hat mich geküsst*). So erhält die abschließende Bezeichnung *der Kamerad* einen bitteren, traurigen und ironischen Geschmack.

Die rechtsversetzten Ausdrücke haben auch positive emotionale Konnotationen, wie (5) demonstriert. Der kranke Hordubal liegt im Bett und wartet, bis seine Frau, die ihn seit dem Ausbruch seiner Erkrankung pflegt, wiederkommt:

- (5) *Gleich kommt Polana, gleich ist sie hier. Vielleicht setzt sie sich sogar auf den Bettrand, während ich trinke. Juraj macht Platz, damit sie sich setzen kann, und wartet. Vielleicht hat sie vergessen, denkt er; sie hat so viel zu tun, die Arme – wenn wenigstens Stefan wieder da wäre. Ich werde ihr sagen, wenn sie kommt: nun, Polana, wie war's, wenn Manya zurückkäme? In die Tür tritt Hafía und trägt ein Glas Wasser; trägt es so behutsam, dass sie das Zünglein vor lauter Aufmerksamkeit herausstreckt. „Bist brav, Hafía,“ haucht Hordubal. „Nun, Onkel Stefan ist nicht da?“ „Nein.“ „Und was macht die Mutter?“ „Auf dem Hof steht sie.“ Hordubal weiß nichts mehr zu sagen, auch zu trinken hat er vergessen. „Na, geh nur;“ brummt er, und Hafía ist mit einem Satz zur Tür hinaus. Juraj liegt still da und lauscht. Die Pferde im Stall stampfen mit den Hufen – ob ihnen Polana Wasser gibt? Nein, sie gibt es den Schweinen, man hört ein zufriedenes Grunzen. Wieviele Schritte so ein Weib machen muss, wundert sich Hordubal. Stefan sollte zurückkommen; ich werde nach Rybáry fahren, vorwärts, du Faulpelz, marsch zu den Pferden. Polana kann nicht die ganze Arbeit machen. Vielleicht fahr'ch am Nachmittag fort, denkt Juraj, und dann fallen Schleier auf seine Augen und alles verschwindet.*

(S. 104 f.)

Beim Warten auf Polana tröstet sich Hordubal mit der Hoffnung, dass ihre Pflege um ihn den Beginn ihrer gegenseitigen Annäherung bedeutet. Weil Polana lange nicht kommt, lösen Zweifel Hordubals schöne Vorstellungen ab und es fällt ihm ein, Polana habe ihn vergessen. Trotzdem findet er sofort eine Rechtfertigung für ihr Verhalten – *sie hat so viel zu tun*. Polana wird von Hordubal als *die Arme* bezeichnet, was sich als Ausdruck seines Bedauerns über ihre zahlreichen Pflichten im Haushalt und seines Mitleids wegen ihrer Auslastung interpretieren lässt. Als Hordubal später von Hafía erfährt, dass viel Arbeit nicht der Grund für Polanas Abwesenheit ist (*Und was macht die Mutter? Auf dem Hof steht sie*), ist er sehr überrascht. Trotzdem beharrt er auf seiner Erklärung. In seinen Überlegungen taucht Polana nach wie vor als eine pflichtbewusste Frau auf. Er beabsichtigt sogar den rausgeworfenen Knecht wieder einzustellen, um ihr bei der Hausarbeit zu helfen.

### 3.2. Nachtrag

An emotional geladenen Textstellen im Roman sind auch viele Nachträge<sup>8</sup> festzustellen. Einen Nachtrag mit negativer ironischer Konnotation stellt (6) dar:

<sup>8</sup> „Nachträge“ (in der engeren Auffassung) gehören zu syntaktischen Konstruktionen, die am rechten Satzrand vorkommen. Es geht um durch Tilgung entstandene stark elliptische, satzwertige Ausdrücke, die sich in den Bezugsatz integrieren lassen. Sie sind durch eine Satzpause vom vorausgehenden Satz getrennt, was auch graphisch markiert wird (vgl. Altmann 1981:70 f.).

- (6) *Die dicke Jüdin beim Fenster hat empört die Lippen geschlossen; die Gevatterin mit dem Korb im Schoß und der beleidigte Krämer werfen einander vielsagende Blicke zu: Ja, ja, so sind die Menschen heutzutage. **Wie das liebe Vieh.*** (S. 10)

Die Handlung der Textpassage spielt sich im Zug ab, mit dem Hordubal aus Amerika nach Hause zurückkehrt. Im Abteil sitzt er mit drei Mitreisenden. Einer von ihnen, der alte Krämer, versucht mit Hordubal ein Gespräch zu beginnen. Er stellt ihm einige freundliche Fragen, jedoch Hordubal lässt sich bitten, bevor er antwortet. Auch sein ungepflegtes Äußeres macht auf die Mitreisenden keinen guten Eindruck. Der Nachtrag *Wie das liebe Vieh* stellt eine Verdeutlichung der prädikativen Ergänzung so aus dem vorangehenden Satz dar. Jedoch sind mehrere Interpretationen möglich. Es ist nämlich nicht eindeutig festzustellen, wer der Adressat des pejorativen Vergleichs ist – ob ein unbekannter Amerikaner, der Hordubal um sein erspartes Geld gebracht hat (darüber hat Hordubal seinen Mitreisenden erzählt) oder vielleicht wegen seines unsympathischen Benehmens Hordubal selbst. So lässt sich der nachgestellte Vergleich einerseits als Ausdruck des Mitleids mit dem bestohlenen Hordubal seitens seiner Mitreisenden interpretieren, andererseits als Ausdruck ihrer Verachtung verstanden werden, wie die vorangehenden Partizipialattribute (*der beleidigte Krämer; vielsagende Blicke, empört geschlossene Lippen*) andeuten. Mit dem hinzugefügten Vergleich *Wie das liebe Vieh* wird das allgemeine adverbiale Prädikativum *so* im Trägersatz spezifiziert.

Polanas stolze Körperhaltung wird an mehreren Stellen im Roman mit einer Säule verglichen. Die folgenden zwei Textbeispiele demonstrieren unterschiedliche emotionale Interpretationen dieses Bildes. In (7) wird die Gerichtsverhandlung mit Polana geschildert, die als Mittäterin der Ermordung Hordubals angeklagt wird. Polanas Nachbarinnen sagen vor Gericht als Zeuginnen gegen sie aus:

- (7) *Es sagen aus: die Frau des Baran, die Frau des Hryc, die Frau des Fedor Bobal. Eh, Polana, welche Schande: mit den Fingern weisen sie auf dich, deine Unzucht klagen sie an, Frauen steinigen die Ehebrecherin. Niemand mehr sieht Stefan Manya, vergebens verbirgst du mit den gekreuzten Armen den schwangeren Leib, deine Sünde wirst du nicht verdecken; Stefan hat getötet, du aber hast gesündigt. Seht doch die Schamlose, sie senkt nicht einmal das Haupt, sie weint nicht, sie schlägt nicht die Stirn an die Erde, sie sieht drein, als wollte sie sagen, redet nur, redet, was liegt mir daran – Angeklagte, haben Sie zu der Zeugenaussage der Marta Bobal etwas zu bemerken? Nein. Und sie neigt nicht den Kopf, errötet nicht vor Schande, versinkt nicht vor Scham in den Boden – **wie eine Säule.*** (S. 141)

Die Dorffrauen sind über das schamlose Verhalten von Polana bei Gericht sehr empört. Es entrüstet sie, dass Polana *wie eine Säule* – aufrecht, stolz, mit aufgerichtetem Kopf, gefühllos und gleichgültig – allen Anklagen und Zeugenaussagen zuhört, statt weinend, schuldbewusst, mit gesenktem Kopf, vor Scham vergehend und bedauernd eine gerechte Strafe für ihr Verbrechen zu erwarten. Je weniger Emotionen die angeklagte Polana zeigt, desto emotiver reagieren die Zeuginnen (*mit den Fingern weisen sie auf dich, [...] Frauen steinigen die Ehebrecherin*). Den konkreten, wahrnehmbaren körperlichen Äußerungen einer demütigen, bedauernden Verbrecherin wird ein abstraktes Bild der emporragenden Säule als Metapher für stolzes Auftreten der angeklagten Polana gegenübergestellt.

(8) erfasst Hordubals Nachdenken über Polana, deren stolzes Benehmen ein Dorn im Auge der Dorfbewohner ist:

- (8) *Ob Stefan Polana auch immer so fährt? sinnt Hordubal nach. Der ganze Ort dreht sich nach ihnen um: da fährt Hordubals Weib, nun ja, wie eine Gutsherrin; verschränkt die Arme und fährt dahin. Und warum sollte sie nicht stolz sein? denkt Juraj. Gottlob, sie ist anders als andere Weibsbilder; **hart und aufrecht wie eine Säule**; sie hat den Gutshof wie ein Kastell hergerichtet, siebentausend hat sie für ein Paar Pferde gelöst, nun denn, sie hat schon, warum den Kopf hoch zu tragen.* (S. 41)

Hordubal verteidigt Polanas Hochmut. Es freut ihn, dass seine Frau *anders als andere Weibsbilder* ist. Er hält das sogar für ein Kompliment sich selbst gegenüber, dass es seine Frau, *Hordubals Weib*, ist, die so hochnäsiger das Dorf durchfährt. Er denkt, dass sie sich als gute Gutsherrin völlig zurecht stolz präsentiert. Der Nachtrag bezieht sich auf das Adverb *anders* und konkretisiert es. Er kann in den vorhergehenden Satz nicht integriert werden, denkbar ist jedoch seine Platzierung vor dem verallgemeinernden Ausdruck – *Gottlob, sie ist hart und aufrecht wie eine Säule, anders als andere Weibsbilder*. Der Textbeleg repräsentiert eine spezifische Art der Nachträge, die die Funktion einer „zusätzlichen Eigenschaft“ erfüllen. Im Trägersatz bleibt der Redegegenstand unspezifiziert. Erst mittels einer hinzugefügten Konstruktion wird ihm nachträglich eine Eigenschaft zugeordnet bzw. wird das bestehende Attribut spezifiziert.

In der Form eines Nachtrags können auch Attribute vorkommen, die ein Bezugselement im vorangehenden Satz haben, wie (9) zeigt:

- (9) *Und mit der Ernteladung hinunter das Rad an den Speichen bremsen, den ganzen beladenen Wagen in der Hand halten – Gott sei gepriesen, da weiß man wenigstens, dass man Pranken hat. Das, Polana, ist Männerarbeit. Ach Gott, erbarme dich, es ist schon zu blöd – die Hände werden einem nur weich; und was für geschickte Hände – hart, amerikanisch. Was, Polana, du hast leicht laufen: immerfort hast du etwas zu schaffen, hier die Hühner, hier die Schweine, hier etwas in der Kammer; aber für den Mann ist es eine Schande, am Zaun zu stehen.* (S. 46)

Hordubal sieht seine Hände mit gemischten Gefühlen an. Einerseits empfindet er Stolz, als er sich daran erinnert, welche Männerarbeit er mit ihrer Hilfe nicht nur auf seinem Gutshof, sondern auch in Amerika ausführen konnte. Andererseits wird er bei ihrem Anblick mit Trauer, Wut und Sorge erfüllt, denn sie bleiben unfreiwillig seit seiner Rückkehr aus Amerika untätig. Auf dem Gutshof gibt es keine Arbeit für Männer mehr, die er verrichten könnte, denn Polana hat alle Feldgrundstücke und fast alles Vieh verkauft. Um Pferde, die Manya statt Kühe gekauft hat, will sich der Knecht allein kümmern. Bei der Arbeit für Frauen darf Hordubal wegen Polanas Angst vor Hohn und Spott der Dorfbewohner auch nicht mithelfen. Was auf dem Hof noch zu tun gewesen war, hatte er schon erledigt. So fühlt er sich unnütz, überflüssig und als Mann verachtet, gedemütigt. Seine Situation bezeichnet er als *zu blöd*. Die nachgetragenen unflektierten Adjektive *hart, amerikanisch* sind an das Substantiv *Hände* adjungierbar. Ebenso wie bei dem kongruenten Attribut *geschickte* geht es um Attribute des Substantivs *Hände*. Die hinzugefügten Adjektive stellen eine Art Rechtfertigung des ersten Attributs dar, indem sie ihn erklären und begründen. Obwohl die semantische Beziehung zwischen dem Bezugswort *geschickte* und den Nachträgen deutlich wird, werden die hinzugefügten Attribute stärker markiert als das kongruente Attribut, was Folge nicht nur ihres nachgestellten Vorkommens, sondern auch der unflektierten Form ist. Die morphologisch unmarkierten postnominalen Attribute lassen sich in den vorangehenden Satz nicht integrieren, was jedoch bei ihrer flektierten Form möglich wäre – *was für geschickte, harte, amerikanische Hände*. Hordubal hält seine achtjährige Anstellung in Amerika für das beste Zeugnis der Geschicktheit seiner Hände. In diesem Sinne könnte von einer Art Intensivierung zwischen dem Bezugsadjektiv *geschickte* und den nachgetragenen Attributen *hart, amerikanisch* gesprochen werden. Das Attribut im Trägersatz wird mit Hilfe der nachgetragenen Adjektive spezifiziert, verdeutlicht.

### 3.3. Ausklammerung

Nicht nur Herausstellungsstrukturen wie Rechtsversetzung oder Nachtrag, sondern auch andere Formen der Rechtsverschiebung von Satzteilen, wie Ausklammerung, kommen an emotional aufgeladenen Textstellen im Roman vor, wie (10) demonstriert:

- (10) *Und Juraj Hordubal hält inne, der Teufel soll wissen, warum das Köfferchen auf einmal so schwer ist, jetzt nur den Schweiß trocknen und, Jesus Maria, warum hab' ich mich nicht am Bach gewaschen, warum hab' ich nicht Rasierklinge und Spieglein aus dem Koffer geholt, um mich am Bach zu rasieren? Ich seh' ja wie ein Zigeuner aus, wie ein Landstreicher, wie ein Bandit, soll ich nicht zurück, um mich zu waschen, bevor ich mich Polana zeige? Aber das geht nicht mehr; Hordubal, man schaut dir zu; hinter Michaltschuks Zaun, hinter dem Klettengraben guckt regungslos und entsetzt ein Kind hervor.* (S. 13)

Der Textausschnitt ist der Passage entnommen, in der Hordubals Weg nach Hause nach seiner Rückkehr aus Amerika geschildert wird. Hordubal eilt zu seiner Familie, voller Freude und Erwartungen, jedoch auch sehr nervös und unsicher wegen seines Äußeren. Die drei Vergleiche im betreffenden Satz stellen eine mehrteilige Adverbialergänzung des Verbs *aussehen* dar. Während der erste Vergleich *wie ein Zigeuner* innerhalb der Verbklammer steht, werden die folgenden zwei (*wie ein Landstreicher, wie ein Bandit*) ausgeklammert. Der syntaktische Aufbau des Satzes kann als eine Widerspiegelung von Hordubals Denken verstanden werden – als Ausdruck seiner steigenden Befürchtung, auf Grund des ungepflegten Aussehens für einen Verbrecher gehalten zu werden.

#### 4. Vergleich mit dem tschechischen Originaltext

Der Vergleich der deutschen Übersetzung mit der tschechischen Vorlage hinsichtlich des untersuchten Sprachphänomens ist nicht der Gegenstand dieses Aufsatzes. Es ist jedoch notwendig zu erwähnen, dass fast alle analysierten deutschen Satzrandkonstruktionen ihr Vorbild im tschechischen Originaltext haben (s. Tab. 2). Die Textbeispiele, in denen der tschechische Ausdruck eine andere syntaktische Position als sein deutsches Äquivalent einnimmt, werden durch Einrahmung markiert (Textbelege 5 und 10). Der Anschaulichkeit halber wurden die untersuchten Textausschnitte in der Tabelle verkürzt und zum Vergleich nur die betreffenden Sätze angegeben.<sup>9</sup>

Text-beleg	Tschechisches Original <sup>11</sup>	Deutsche Übersetzung 1933
1	„Dá si ted' pozor na tlamu, <b>bagán jeden</b> ,“ bručí [...] „Nenechali mne zpívat, <b>mrchy!</b> “ (S. 48)	„Der wird jetzt auf seine Schnauze Acht geben, <b>der Schuft</b> ,“ brummt er [...] Sie haben mich nicht singen lassen, <b>die Luderkerle!</b> “ (S. 69)
2	A což, ať se smějí, <b>hlupáci</b> . (S. 32)	Ah was, lass sie lachen, <b>die Dummköpfe</b> . (S. 46)
3	„Vyhodil mne, <b>pes jeden!</b> “ (S. 81)	„Hinausgeworfen hat er mich, <b>der Hund</b> .“ (S. 17)
4	Není už Vasil, jako býval, ach, Pane na nebi, jak ten dovedl pít, až okna řinčela; ale přišel a poceloval – <b>kamarád</b> . (S. 24)	Vasil ist nicht mehr so wie früher, ach Herrgott im Himmel, was hat der saufen können, dass die Fenster klirrten; aber er ist gekommen und hat mich geküsst – <b>der Kamerad</b> . (S. 33)
5	Snad zapomněla, myslí si; má, <b>chudák</b> , plno práce – kdyby se aspoň Štěpán vrátil! (S. 73)	Vielleicht hat sie vergessen, denkt er; sie hat so viel zu tun, <b>die Arme</b> – wenn wenigstens Stefan wieder da wäre. (S. 104)
6	Jaja, takoví jsou dnes lidé. <b>Jako dobytek</b> . (S. 7)	Ja, ja, so sind die Menschen heutzutage. <b>Wie das liebe Vieh</b> . (S. 10)
7	A neskloní hlavu, nezardí se hanbou, nepropadne se studem: <b>jako socha</b> . (S. 98)	Und sie neigt nicht den Kopf, errötet nicht vor Schande, versinkt nicht vor Scham in den Boden – <b>wie eine Säule</b> . (S. 141)

<sup>9</sup> Hervorhebungen durch Fettschrift von A. S.

<sup>10</sup> Čapek, Karel (1985): Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. Praha: Československý spisovatel.



8	Chvála Bohu, je jiná než druhé ženštiny, <b>tvrdá a rovná jako sloup</b> ; [...] má proč nést hlavu nahoru. (S. 29)	Gottlob, sie ist anders als andere Weibsbilder, <b>hart und aufrecht wie eine Säule</b> ; [...] sie hat schon, warum den Kopf hoch zu tragen. (S. 41)
9	Ach slituj se, Bože, jaká marnost – jen ruce jednomu měknou; a jaké jsou to šikovné ruce, <b>tvrdé, americké</b> . (S. 32)	Ach Gott, erbarme dich, es ist schon zu blöd – die Hände werden einem nur weich; und was für geschickte Hände – <b>hart, amerikanisch</b> . (S. 46)
10	Vypadám jistě jako cikán, <b>jako tulák, jako zbojník</b> , což abych se vrátil umýt se, než se ukáží Polané? (S. 10)	Ich seh' ja wie ein Zigeuner aus, <b>wie ein Landstreicher, wie ein Bandit</b> , soll ich nicht zurück, um mich zu waschen, bevor ich mich Polana zeige? (S. 13)

Tab. 2: Die untersuchten Textstellen – tschechisches Original und deutsche Übersetzung

## 5. Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass am Satzrand stehende Konstruktionen sich als ein relevantes Mittel der Sprachemotionalität betrachten lassen. Sie beteiligen sich an der sprachlichen Erfassung von Situationen, die sowohl von positiven als auch negativen Emotionen geprägt sind. Die Intensität der abgebildeten Emotionen wird durch die Kooperation der syntaktischen Herausstellungen mit expressiver Lexik vervielfacht. Wie aus der Analyse deutlich wird, beteiligen sich an der sprachlichen Gestaltung der emotional geladenen Textstellen vor allem die am rechten Satzrand platzierten Konstruktionen, besonders Nachträge und Rechtsversetzungen, aber auch Ausklammerungen. Zu den wichtigsten semantischen Funktionen, die durch an emotionalen Textstellen vorkommende syntaktische Herausstellungen erfüllt werden, gehören Spezifizierung, Präzisierung, Konkretisierung, Intensivierung und Korrektur der vorangegangenen Textteile.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

ČAPEK, Karel (1984): *Hordubal*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Otto Pick. Stuttgart. Die deutsche Erstausgabe erschien 1933 bei CASSIRER, Bruno, Berlin.

### Sekundärliteratur:

ALTMANN, Hans (1981): *Formen der „Herausstellung“ im Deutschen. Rechtsversetzung, Linksversetzung, Freies Thema und verwandte Konstruktionen*. Tübingen.

ANDERSEN, Christiane (2008): Topologische Felder in einem Korpus der gesprochenen Sprache. Probleme zwischen theoretischem Modell und Annotation. In: *Göteborger Arbeitspapiere zur Sprachwissenschaft*, S. 1–15.

AUER, Peter (1991): Vom Ende deutscher Sätze – Rechtsexpansionen im deutschen Einfachsatz. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 19, S. 139–157.

AUER, Peter (1997): Formen und Funktionen der Vor-Vorfeldbesetzung im gesprochenen Deutsch. In: SCHLOBINSKI, Peter (Hrsg.): *Syntax des gesprochenen Deutsch*. Wiesbaden, S. 55–92.

- AUER, Peter (2006): Increments and more. Anmerkungen zur augenblicklichen Diskussion über die Erweiterbarkeit von Turnkonstruktionseinheiten. In: DEPPERMAN, Arnulf/FIEHLER, Reinhard/SPRANZ-FOGASY, Thomas (Hrsg.): *Grammatik und Interaktion*. Radolfzell, S. 279–294.
- AVERINTSEVA, Maria (2007): Links und rechts vom Satz: Satzperipherien im Deutschen und ihre Rolle im Diskurs. In: TARVAS, Mari et al. (Hrsg.): *Linguistik und Didaktik. Beiträge der Tagung „Tradition und Zukunft der Germanistik“*. Bd. 2. Tallinn, S. 137–149.
- BUSSMANN, Hadumod (2008): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 4., durchgesehene und bibliographisch erg. Aufl. Stuttgart.
- CRUSE, David A. (2002) (Hrsg.): *Lexikologie: ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen / Lexicology: an international handbook on the nature and structure of words and vocabularies*. 1. Halbband / Volume 1. Berlin; New York u. a.
- FIEHLER, Reinhard (1990): *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin; New York.
- GANSEL, Christina/JÜRGENS, Frank (2007): *Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung*. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Göttingen.
- HENNIG, Mathilde (2006): *Grammatik der gesprochenen Sprache in Theorie und Praxis*. Kassel.
- MICHEL, Georg (1974): Stil und Expressivität. In: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*. Bd. 27, S. 132–140.
- MIKO, František (1975): Hovorový štýl K. Čapka v slovenskom preklade. Kapitoly z porovnávacej štylistiky [Der Gesprächsstil von K. Čapek in der slowakischen Übersetzung. Kleine Kapitel zur vergleichenden Stilistik]. In: *Jazykovedný zborník venovaný 6. slavistickému kongresu*. Bratislava, S. 131–168.
- RIESEL, Elise (1962): Die Auflockerung – ein wesentliches Merkmal des modernen deutschen Satzbaus. In: *Sprachpflege 1962/1*, S. 6–11.
- SCHMIDT, Wilhelm (1965): *Grundfragen der deutschen Grammatik. Eine Einführung in die funktionale Sprachlehre*. Berlin.
- SCHWITALLA, Johannes (2006): *Gesprochenes Deutsch*. Berlin.
- SELTING, Margret (1994): Konstruktionen am Satzrand als interactive Ressource in natürlichen Gesprächen. In: HAFTKA, Brigitta (Hrsg.): *Was determiniert Wortstellungsvariation? Studien zu einem Interaktionsfeld von Grammatik, Pragmatik und Sprachtypologie*. Opladen, S. 299–318.
- ŠTÍCHA, František (1990): Jazyk Čapkovy románové trilogie [Die Sprache der Romantrilogie von Čapek]. In: *Karel Čapek a český jazyk. K 100. výročí narození*. Praha.
- ZIFONUN, Gisela/HOFFMANN, Ludger/STRECKER, Bruno (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. Bd. 2. Berlin; New York.

# Die emotionale Bedeutung der grünen Farbe in den Liedern der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘

Miroslava TOMKOVÁ

## Abstrakt

The emotional significance of the colour green in the songs of ‘Des Knaben Wunderhorn’

Colour symbolism is one of the means of expressing emotion. This paper focuses on the colour green, whose symbolism is derived from nature. In the collection ‘Des Knaben Wunderhorn’, green occurs in emotional contexts as a means of overcoming grief or in connection with love and eroticism, as it provides lovers with an environment in which to express their love. Green also occurs as an attribute in erotic symbols and in descriptions of the springtime awakening of the countryside, where it conveys joy and hope.

Key words:

Des Knaben Wunderhorn, colour symbolism, emotionality, green

## 1. Einleitung

Seit Jahrhunderten haben Farben sowohl eine psychologische als auch eine symbolische Wirkung (vgl. Heller 1989:14). Die symbolischen Bedeutungen, die den Farben zugesprochen werden, sind zu einem großen Teil mit Emotionen verbunden. In den Liedtexten sind eher die Farben mit ihrem traditionellen symbolischen Charakter zu finden, für deren symbolische Wirkung die jahrhundertalten Überlieferungen wichtig sind (vgl. Heller 1989:14). Der vorliegende Beitrag behandelt den symbolischen Aspekt der grünen Farbe in den Volksliedern der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘. Diese Sammlung, die Achim von Arnim und Clemens Brentano im Jahre 1805 herausgegeben haben, stellt ein geeignetes Material für die Untersuchung der – in der geschriebenen Sprache manifestierten – Emotionen dar,<sup>1</sup> denn die „Versrede ist gehoben-emotional“ (B. Tomaševskij: *Theorie der Literatur*, S. 271 zitiert nach Winko 2003:50). Als Forschungskorpus wurde Band I gewählt, wobei die Bände II und III als Kontrollkorpus dienen. Unter den alten deutschen Liedern der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘ sind Handwerker-, Soldaten-, Liebes-, Kinderlieder und religiöse Lieder zu finden (vgl. Klett 1998:198). „In den Liedern werden auch die Stimmungen und Gefühle sowohl des ganzen Volkes in unterschiedlichen Etappen (Kriege, Unwillen mit dem Herrscher, Blütezeit), aber auch die Stimmungen der einzelnen Bürger, ihre Liebesleidenschaft, Wehmut, oder Liebesfreude notiert“ (Die ZEIT-Literaturlexikon Band, 6 2008:415). Eines der Mittel,

---

<sup>1</sup> Darunter werden sowohl die Emotionen, die von einem gewissermaßen außenstehenden Sprecher bei den Figuren beobachtet werden – diese können entweder explizit – mit den emotionsbezeichnenden Wörtern oder implizit – mit Beschreibung der Mimik, Gestik, Körperhaltung, Metaphern usw. bezeichnet werden als auch Emotionen, die ein lyrisches Ich äußert, d. h. die Emotionen des Sprechers, die selbstreferenziell geschildert werden.

die zum Ausdruck von Emotionen in den Liedtexten dienen, ist auch die Symbolik der Farben, denn Farben sind eng mit unserer Gefühlswelt verbunden.

„Begriffe für Farbnamen, Schattierungen und Kontraste von Farben sind ein wichtiger Bestandteil im Grundwortschatz jeder Sprache. Mit anderen Worten gehören Farbbezeichnungen zu den allgemeinen Eigenschaften und Merkmalen (= Universalien) von natürlichen Sprachen, da Farben zu den wichtigsten Informationen für den Menschen zählen.“ (Welsch/Liebmann 2004:13)

Die Funktion der Farbe in der Sprache ist sehr wichtig, weil Farbwahrnehmung und Farbterminologie aufs engste miteinander zusammenhängen (vgl. Gage 1993:79). Während der Jahrhunderte hat die Symbolik der Farben jedoch gewisse Bedeutungswandlungen erfahren und deshalb müssen die Farben immer im geschichtlichen Kontext betrachtet werden.

„Da Symbolisierung im wesentlichen eine linguistische Funktion ist, muß das zu Gebote stehende Farbvokabular bei der Hervorbringung jedweder Farbensymbolik eine entscheidende Rolle spielen. Wegen der Unklarheit der Farbterminologie bereitet dies dem modernen Leser historischer Texte nicht minder konkrete Probleme als zwei Zeitgenossen, die eine unterschiedliche Sprache sprechen.“ (Gage 1993:79)

Eine historische Wandlung hat z. B. die Farbbezeichnung *Scharlach* erfahren. Der Begriff „Scharlach“ kam im 11. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum als Bezeichnung für einen feinen Schurwollstoff auf, der verschiedene Farben hatte. Im 13. Jahrhundert wurde die Bedeutung von *Scharlach* jedoch zu einem abstrakten Begriff für die Bezeichnung der roten Farbe (vgl. Gage 1993:80). Auch in einem der Korpuslieder ist der Begriff „Scharlach“ zu finden. Hier lauten die letzten Verse des Liedes ‚Herr Olof‘:

*Die Braut hob auf den Scharlach roth,  
Da lag Herr Olof, und er war todt.*

(‚Herr Olof‘)

Hier wird deutlich, dass mit *Scharlach* nicht die Farbe sondern ein Wollgewebe gemeint ist, was auch Rölleke in seiner kommentierten Herausgabe der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘ in dem Kommentar bestätigt: „Scharlach: die rote Decke, die den Leichnam auf der Bahre verhüllt“ (2006:502). Die Farbensymbolik ist nicht nur zeitlich, sondern auch kultur-<sup>2</sup> oder rassenbedingt.<sup>3</sup> Zur Verfügung stehen zahlreiche Werke, die den Farben und ihren Aspekten gewidmet ist. Dem Korpus steht die Auslegung der Farben von Peter Schmidt (1965) zeitlich sehr nahe. Er hat Untersuchungen zur Verwendung und Bedeutung der Farben in den Dichtungen und Schriften Goethes unter dem Titel ‚Goethes Farbensymbolik‘ durchgeführt. Es gibt aber auch Werke, die auf die, in Volksliedern vorherrschende, Farbensymbolik spezialisiert ist. In Cornelis Brouwers (1930) Buch ‚Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland‘ wird nicht nur die Symbolik der Farben, sondern auch die Symbolik der Blumen und Zahlen erklärt.<sup>4</sup> Otto Lauffer (1948) hat in dem Buch ‚Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch‘ zwei Kapitel gewidmet, die sich auch auf die

<sup>2</sup> Mit der Kulturgeschichte der Farben beschäftigt sich z. B. John Gage (1993) in seinem Buch ‚Kulturgeschichte der Farben. Von Antike bis zur Gegenwart‘. Derselbe Autor (1999) hat den Farben noch das Buch ‚Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst‘ gewidmet. Von den weiteren Autoren ist Victoria Finlay (2003) und ihr Buch ‚Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte‘ zu nennen. Bei Norbert Welsch und Claus Christian Liebmann (2004) ist auch ein Kapitel zur Farbsymbolik in unterschiedlichen Kulturen in ihrem Buch ‚Farben. Natur, Technik, Kunst‘ zu finden. Die kulturellen und zeitlichen Unterschiede der Farbensymbolik berücksichtigt auch Eva Heller (1989) in ihrem Buch ‚Wie Farben wirken‘. Josef Walch hat zu den einzelnen Farben ‚Aspekte einer Farbe‘ geschrieben, die den Farben Blau (1989), Rot (1990), Gelb (1991) und Grün (1993) gewidmet sind. Mit der schwarzen Farbe, ihrer Wahrnehmung, Symbolik in Religion oder deren Metaphern hat sich Harald Haarmann (2005) im Buch ‚Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte‘ befasst.

<sup>3</sup> Mehr zum Thema der Symbolik der schwarzen und weißen Farbe im Rassendiskurs bei Jana Husmann (2010) ‚Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von Rasse‘.

<sup>4</sup> Der Symbolik der Farben und Pflanzen in unterschiedlichen Zeitetappen ist auch das Buch ‚Symbolism of Plants and Colours. Botanical Art and Culture History in Examples‘ von Riklef Kandler (2006) gewidmet.

Emotionen beziehen. Ein Kapitel befasst sich mit Farbensymbolik im Liebesleben und das zweite mit Farbensymbolik in Zeiten der Trauer. Als Belege wurden dabei überwiegend Gedichte aus dem 15. Jahrhundert gewählt.

Viele Lieder der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘ haben ihren Ursprung auch im Mittelalter, wobei die verwendete Farbensymbolik fast immer einen emotionalen Inhalt vermittelt. Bei einigen Farbbenennungen wird in unserem Unterbewusstsein die symbolische Bedeutung der konkreten Emotion automatisch ausgelöst. Die rote Farbe ist habituell mit der Liebe verbunden, Schwarz gilt als Farbe der Traurigkeit, Weiß wird mit der Unschuld in Verbindung gesetzt. Bei der Bestimmung der sinnbildlichen Auslegung einer Farbe ist der Kontext natürlich sehr wichtig.

## 2. Farben in der Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘

Die Vorkommenshäufigkeit der in der Sammlung vertretenen Farben Grün, Golden, Rot, Weiß, Schwarzbraun, Schwarz, Gelb, Blau, Braun und Grau ist in der folgenden Tabelle dargestellt:

Farben	Anzahl der Nachweise
Grün	102
Golden	78
Rot	69
Weiß	43
Schwarzbraun	18
Schwarz	17
Gelb	12
Blau	11
Braun	7
Grau	7
Silbern	2

Abb. 1: Vorkommenshäufigkeit von Farbbezeichnungen

Eine Erörterung der Farben im Volkslied muss unter zwei Aspekten erfolgen: Einerseits erscheinen stereotype Farben der Darstellung des weiblichen Schönheitsideals im Mittelalter und andererseits erscheinen symbolische Farben, die gewöhnlich einen emotionalen Inhalt vermitteln. Im ersten Fall handelt es sich vor allem um drei Farben, die schon die Troubadoure und Minnesänger in ihren Liedern verwendet haben: Rot, Weiß und Schwarzbraun bzw. Schwarz oder Braun. Mit der roten Farbe wurde traditionell der Mund der beschriebenen Person versehen, Weiß bezog sich auf die Arme und Hände und als Zeichen der Schönheit galten die schwarzbraunen Augen und Haare.

## 3. Die Symbolik der grünen Farbe

Im vorliegenden Beitrag soll die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die grüne Farbe gerichtet werden, die in der Sammlung am häufigsten erscheint und deren symbolische Verwendung sehr verschiedenartig ist. Die grüne Farbe bezieht sich in den Liedern vor allem auf die Landschaft. Das Leben der Menschen war früher naturverbundener, und deshalb kommt die grüne Farbe bei der Schilderung der Umgebung in den Liedern recht häufig vor. Der Natureingang ist außerdem eines der beliebten Verfahren, in Volksliedern Emotionen zur Sprache zu bringen. Während die Symbolik einiger Farben mehrdeutig ist, bildet die grüne Farbe eine Ausnahme. „Ihre Symbolik ist nicht

gesucht und gekünstelt, sondern natürlich, sie ist einfach, entspricht dem Wesen, der Natur der Farbe, sodaß ihre Deutung keine Schwierigkeiten bietet“ (Brouwer 1930:224f.). Dies beweist auch die Tatsache, dass das Grün oft die Natur oder die Vegetation vertritt. Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm erläutert diesen metaphorischen Charakter der grünen Farbe in präpositionaler Verwendung für: „den begrüneten erdboden, allgemeiner ‚die freie natur‘ (1991:655). Diese Verwendung der grünen Farbe belegen auch einige Verse in den Texten der Volkslieder: *Sie gieng im Grünen her und hin, Statt Röslein fand sie Rosmarien* („Rosmarien“) oder *Hört wie die Wachtel im Grünen schön schlagt* („Wachtelwacht“).

### 3.1 Grün zum Vertreiben der Traurigkeit

Die Natur wird aufgesucht, um Trübsal zu vertreiben. Die direkte Rede des Jägers in dem Lied ‚Wie kommt es, daß du traurig bist?‘ ist ein Beweis dafür:

*Wenn ich in Freuden leben will,  
Geh' ich in grünen Wald,  
Vergeht mir all mein Traurigkeit,  
Und leb wie's mir gefällt.*

( ‚Wie kommt es, daß du traurig bist?‘ )

Einen ähnlichen Zusammenhang von guter Laune einerseits und grüner Natur andererseits vermittelt auch eine Strophe des Liedes ‚Die Judentochter‘, wo sich die Tochter bei ihrer Mutter beklagt:

*»Ach, liebste, liebste Mutter!  
Was thut mir mein Herz so weh!  
Ach, laßt mich eine Weile  
Spazieren auf grüner Heide,  
Bis daß mir's besser wird.«*

( ‚Die Judentochter‘ )

In beiden Strophen schildert das lyrische Ich selbstreferenziell seine Gefühle. Während die Judentochter den aktuellen emotionalen Zustand beschreibt, formuliert der Jäger im Zusammenhang mit der grünen Farbe eine allgemeine Regel, die ihm hilft, lustig zu sein. In beiden Strophen werden die Emotionen unterschiedlich vermittelt. Der Jäger verwendet in seiner Rede die emotionsbezeichnenden Wörter *Freude* (V.1) und *Traurigkeit* (V.3), die die Emotionen direkt benennen. Die Judentochter hingegen manifestiert ihre Emotionen indirekt, indem sie zum Beispiel den Schmerz in ihrem Herzen erwähnt, was zu den literarisch prototypischen Wendungen zum Ausdruck der Emotion Trauer gehört. Zum Emotionspotenzial dieser Strophe, die auf die Emotion Trauer verweist, gehört auch die Interjektion *Ach*, die sich als Seufzer in der ersten und dritten Zeile wiederholt. Die Emotion Freude, die in der ersten Strophe direkt benannt ist, kann in dem Lied ‚Die Judentochter‘ nur aus dem Vers *Bis daß mir's besser wird*, präsupponiert werden. Der Vers deutet die Verbesserung der Laune der Judentochter an und so verweist er auch indirekt auf die Emotion Freude.

### 3.2 Grün, Liebe und Erotik

Die grüne Farbe hat in Verbindung mit der Natur auch eine Nähe zu dem Begriff „locus amoenus“. Es handelt sich um eine topische Schilderung der freien Natur, die in der Regel den Hintergrund für eine erzählte Szene bildet (vgl. Wachinger 2011:70). Diese Szene hat gewöhnlich einen Liebescharakter, und in einigen Fällen kommt auch Eros zum Ausdruck. In den Liedtexten sind die Beschreibungen der grünen Natur, in der sich das Treffen der Geliebten abspielt, oft zu finden. „Frühling, Vogelgezwitscher, das Grün der Bäume, Gras, blühende Blumen und plätschernde Bäche markieren einen idealtypischen Ort“ (Hechert 2010:11), wo das Liebespaar eine Gelegenheit für freie Liebesvereinigung hat. Die Liedsammlung bietet eine Menge Beweise dafür:

*Er spreit sein Mantel ins grüne Gras,  
Er bat sie, daß sie zu ihm saß,  
»Feins Liebchen, ihr müsset mich lausen,  
Mein gelbkrauß Härlein durchzausen.«*

(,Liebe ohne Stand‘)

In den ersten zwei Versen beschreibt der allwissende Erzähler das Benehmen der männlichen Figur. Der Ritter will, dass sich die Königstochter zu ihm ins grüne Gras setzt. Die Beweggründe dafür sind in der direkten Rede des Ritters in den angeführten zwei Versen angeführt. Der Ritter stifft die Königstochter an, ihm einen Liebesdienst zu leisten, was mit den Verben *lausen* und *durchzausen* ausgedrückt ist. Das Verb *lausen* steht hier in einer übertragener Bedeutung für: „einen beim kopfe nehmen“ (Online Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm). Das nachfolgende Verb *durchzausen*, erklärt das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (1991:419) als durch und durch zausen, wobei das Duden Synonymwörterbuch (1997:842) zu diesem Verb die Ausdrücke *zerzausen* oder *verstrubbeln* anführt. Beide Tätigkeiten, die des engen physischen Kontaktes bedürfen und typisch für die Verliebten sind, werden also noch durch eine zarte Sprechweise begleitet, worauf die Diminutivform *Härlein* verweist. Ein Bestandteil der direkten Rede des Ritters ist auch die Anrede *Feins Liebchen*, die ein unmittelbarer Ausdruck der Liebe ist. Nicht nur die Körperlichkeit und die Liebesanrede, die zum Ausdruck der Emotion Liebe dienen, sondern auch das Naturmotiv, das in der Regel am Anfang solcher Szenen steht und gewöhnlich die grüne Farbe enthält, beteiligt sich am emotionalen Inhalt der Aussage.

In den Liedtexten sind auch andere Motive der Erotik anzutreffen, die mit der grünen Farbe zusammenhängen. Außer der Verbindung der grünen Farbe mit Rosen, dem alten erotischen Symbol, attribuiert *grün* oft noch eine andere Pflanze, und zwar den Klee. In dem Lied ‚Der Schildwache Nachtlid‘ beschwert sich der junge Soldat, dass er wachen muss, wenn alle anderen Leute schlafen. In der folgenden Strophe tritt eine weibliche Figur aus dem Hintergrund hervor, die ihn mit folgenden Worten tröstet:

*»Ach Knabe du sollst nicht traurig seyn,  
Will deiner warten  
Im Rosengarten,  
Im grünen Klee.«*

(,Der Schildwache Nachtlid‘)

In der direkten Rede reagiert das Mädchen zuerst auf die Worte des Soldaten »So muß ich wachen, Muß traurig seyn.«, indem sie den zweiten Teil der Aussage widerlegt (*du sollst nicht traurig seyn*). Die Anrede *Knabe*, verweist auf die Jugend des Soldaten, aber sonst ist sie um kein emotionales Adjektiv bereichert, das über die nähere Beziehung zwischen ihm und der Sprecherin aussagen könnte. Umso gewagter wirkt dann der Antrag des Mädchens, ihn im Rosengarten zu erwarten. Nach der Auslegung der Volkserotik ist dies ein eindeutiges Zeichen für den Geschlechtsverkehr. Mit einem Mann *in den Rosengarten* gehen und dann beziehungsweise noch *die Rosen brechen* bedeutet, den Kranz, die jungfräuliche Ehre zu verlieren (vgl. Brouwer 1930:184f.). In diesem Lied ist außer dem Rosengarten noch der grüne Klee erwähnt, dem in diesem Zusammenhang derselbe erotische Charakter zugesprochen wird. Der grüne Klee als Frühjahrszeichen und das Frühjahr als die Zeit der Liebe stehen auch mit Eros in engem Zusammenhang. Der Garten mit den Rosen und dem *Klee* ist hier eine eindeutige Metapher für das erotische Begehren. Das Modalverb *wollen* (*Will deiner warten*) sagt etwas über die Absicht und Bereitschaft des Mädchens aus, sich dem Knaben hinzugeben.

Das Lied ‚Das Mädchen und die Hasel‘ ist bis auf die erste Strophe in der Form eines Dialogs zwischen einem Mädchen und der Personifikation einer grünen Hasel konzipiert. Die erste Strophe stellt beide Gestalten vor und erneut ist an das symbolische Motiv des Rosenbrechens, als das Zeichen des Sexualtriebes, anzutreffen. Auch dieses Motiv ist mit *grün* attribuiert.

*Es wollt ein Mädchen Rosen brechen gehn,  
Wohl in die grüne Heide,  
Was fand sie da am Wege stehn?  
Eine Hasel, die war grüne.*

(,Das Mädchen und die Hasel‘)

*Grün* erscheint in der vierzeiligen Strophe sogar an zwei Stellen. Zum ersten Mal im zweiten Vers als ein vorangestelltes Attribut des Substantivs *Heide*. Die Heide als eine, abgesehen vom Garten, andere Variation der Lokalbestimmung, wo die Mädchen gewöhnlich die Rosen brechen gehen wollen, macht auf die unreinen Absichten des Mädchens aufmerksam. Das zweite Mal erscheint *Grün* in einem Relativsatz in der letzten Strophe, der sich auf die Hasel bezieht. Das Adjektiv *grüne* bildet hier mit dem Kopulaverb *sein* ein Prädikat. Der ganze Vers *Eine Hasel, die war grüne* erscheint hier als eine Antwort auf die Frage *Was fand sie da am Wege stehn?*, die der allwissende Erzähler selbst gestellt hat. Diese Form von Frage und sofortiger Antwort des Erzählers stellt eine beliebte Methode dar, eine neue Requisite oder Figur vorzustellen. Die Hasel als Symbol des Frühlings, der Fruchtbarkeit, der Erotik, aber auch der Weisheit. Sie gibt dem Mädchen Ratschläge und ermahnt es (erfolgreich) keusch zu bleiben (vgl. Butzer, G./Jacob, J. 2008:149). Relevant für die symbolische Bedeutung der Hasel, die als Sinnbild der Erotik präsentiert wird, ist die frühzeitige grüne Belaubung, die aus ihr einen Frühlingsboten macht, wobei „Frühjahrsnatur, Vitalität und Sexualität einen Zusammenhang bilden“ (Butzer, G./Jacob, J. 2008:149).

### 3.3 Frühlingsgrün, Freude und Hoffnung

Außer der Verbundenheit der grünen Farbe mit der Liebe und Erotik beziehen sich Naturmotive oft auf den Frühling, wobei diese Lieder fast immer durch eine beglückende Stimmung und Freude gekennzeichnet werden. Der Frühling stellt einen deutlichen Kontrast zu dem Leid und der Not des Winters dar. „Der Frühling ruft Freude, Hoffnung und Liebe in den Menschen hervor, die [...] im Einklang mit ihm stehen“ (Winko 2003:395). Im ‚Hochzeitlied auf Kaiser Leopoldus und Claudia Felix‘, einem lustig-springenden und singenden Jäger-Lied (Rölleke 2006:547), kann man sehr viele Naturbilder finden. Auch im folgenden Abschnitt wird der Zusammenhang zwischen Natur und der Emotion Freude deutlich.

*Und das smaragdengrüne Feld,  
Mit Blumenzier versetzt,  
Anlachtet euch die schöne Welt,  
Herz und Augen ergötzet.*

(,Hochzeitlied auf Kaiser Leopoldus und Claudia Felix‘)

Die Strophe ist von einem außenstehenden Erzähler verfasst, der in den ersten zwei Versen der Strophe die Frühlingsnatur beschreibt. Das *Grün* des Feldes ist hier noch um das Bestimmungswort *smaragden-* erweitert, das sowohl die poetische als auch die emotionale Wirkung der Beschreibung des Feldes steigert. Es handelt sich um eine Vergleichsbildung mit substantivischem Erstglied, das einen Edelstein benennt und so gewinnt die Abstufung der Grasfarbe an Noblesse. Diese Variante mit *smaragden-*, die kontextgebunden an das Gras ist, spezifiziert nicht nur die Schattierung der Grasfarbe sondern vermittelt gleichzeitig eine positive Bewertung seitens des Erzählers, die eine Emotionalisierung des Rezipienten beabsichtigt. Auch die Blumen, mit denen das Feld besät ist, sind hier durch ein Kompositum präsentiert. Diesmal tritt *Blumen-* als Bestimmungswort auf, wobei das zweite Glied *-zier* dem Wort eine emotionale Konnotation verleiht. Das Wort *Zier* bezeichnet etwas Schönes, Herrliches und Prachtvolles, was das Wort von der neutralen Bezeichnung *Blumen* unterscheidet. Bei beiden Wörtern, sowohl bei *Feld* als auch bei *Blumen* ist eine gewisse Bewertung seitens des Ich-Erzählers beobachtbar, der eine positive Einstellung zu beiden Referenzobjekten einnimmt. Er benutzt dazu entweder das Bestimmungswort oder das Grundwort. Dadurch werden die Naturerscheinungen näher spezifiziert. In den folgenden zwei Versen ist die Rede davon, wie



diese dargestellte Herrlichkeit auf den Zuschauer wirkt. Es wird mittels der emotional konnotierten Verben *anlachtet* und *ergötzet* die Emotion Freude angedeutet. Als Subjekt zum Verb *anlachen* tritt *Feld* auf, das personifiziert wird. Die Personifikation ist ein beliebtes Mittel der Dichter, durch das auch unbelebten Dingen Gefühle zugeschrieben werden können. Die ganze Strophe ist so geschaffen, dass sie beim Zuhörer die Emotion Freude hervorruft. Das Akkusativobjekt *Welt*, das noch mit dem Adjektiv *schön* attribuiert wird (V.3), kann auf den Rezipienten emotionsaktivierend wirken, denn es zwingt den Zuhörer, die Welt positiv zu beurteilen. Das Akkusativobjekt beim Verb *ergötzen* bildet die Wortreihe *Herz und Augen*. Hier wird der Mensch aufgrund der Metonymie *pars pro toto* nur auf diese zwei Organe reduziert. Es wurden absichtlich Organe gewählt, die einen Zusammenhang mit Emotionen haben. Mit den Augen, wie auch mit allen anderen Organen der sinnlichen Wahrnehmung, können Reize empfunden werden. Und aufgrund der Reize können auch gewisse Emotionen hervorgerufen werden. In diesem Fall ist der visuelle Reiz der Auslöser der heiteren Laune. Das zweite Organ – das Herz – wird traditionell als die Stelle angesehen, an der Gefühle ihren Sitz haben und in den Volksliedern häufig in emotionalen Metaphern verwendet.

#### 4. Fazit

Farben sind Codes, die indirekt auf die Emotionen verweisen. Sie sind ein Mittel, das zum poetischen Ausdruck von Emotionen dient. Obwohl die Symbolik einiger Farben in unterschiedlichen Zeitetappen und Kulturen auf verschiedene Art und Weise erklärt wird, haben einige keine grundsätzliche Veränderungen erfahren. Dies ist vor allem der Fall bei der Farbensymbolik, die ihren Ursprung in der Wahrnehmung der Natur hat. Zu dieser Gruppe gehört auch die grüne Farbe, für deren Symbolik die Natur relevant ist. In den Korpusliedern steht Grün fast ausschließlich mit der Natur im Zusammenhang. Als Farbe der Natur wird ihr die Macht zugesprochen, die Sorgen und Traurigkeit zu vertreiben. Sie symbolisiert etwas Erfreuliches, Freude machendes. Damit hängt auch der Hinweis auf *locus amoenus* zusammen. Die grüne Farbe dient als Szenerie für Liebeshandlungen und ist Ausdruck der Innerlichkeit der Liebenden, deshalb erscheint *grün* auch in sexuellen Kontexten, wo es erotische Symbole attribuiert. Die Natur bietet Liebepaaren eine Möglichkeit für ihre erotischen Spiele und Liebesbekenntnisse, und die Frühlingsnatur, die mit Fruchtbarkeit und organischem Reichtum verbunden ist, bringt dem Menschen Freude und Hoffnung auf bessere Zeiten. Alle diese Eigenschaften der Natur sind auch bei der Auslegung der Symbolik der grünen Farbe wichtig, die „als Ausdruck der Hoffnung, später allgemein als Sinnbild der Fröhlichkeit“ (Lauffer 1948:32) verwendet wird.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

ARNIM, Achim von/BRENTANO, Clemens (2006): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Bd. 1. Hrsg. und kommentiert von RÖLLEKE, Heinz. Stuttgart.

## Sekundärliteratur:

- BROUWER, Cornelis (1930): *Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland. Untersuchungen über die Auffassung des Begriffes; über die traditionellen Zeilen, die Zahlen-, Blumen- und Farbensymbolik.* Groningen.
- BUTZER, Günter/JACOB, Joachim (2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* Stuttgart.
- DEUTSCHES WÖRTERBUCH (1991): *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm.* Bd. 9 Greander-Gymnastik. München.
- DEUTSCHES WÖRTERBUCH (1991): *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm.* Bd. 31 Z-Zmasche. München.
- FINLAY, Victoria (2003): *Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte.* München.
- GAGE, John (1999): *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst.* London.
- HAARMANN, Harald (2005): *Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte.* Frankfurt am Main.
- HECHERT, Gaby (2010): *Einführung in den Minnesang.* Darmstadt.
- HELLER, Eva (1989): *Wie Farben wirken? Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung.* Reinbek bei Hamburg.
- HUSMANN, Jana (2010): *Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von Rasse.* Berlin.
- KANDELER, Riklef (2006): *Symbolism of Plants and Colours. Botanical Art and Culture History in Examples.* Wien.
- KLETT, Ernst (1989): *Epochen der deutschen Literatur.* Stuttgart.
- LITERATUR-LEXIKON (2008): *Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT.* Bd. 6 Stuttgart; Weimar.
- LAUFFER, Otto (1948): *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch.* Hamburg.
- SCHMIDT, Peter (1965): *Goethes Farbensymbolik. Untersuchungen zu Verwendung und Bedeutung der Farben in den Dichtungen und Schriften Goethes.* Berlin.
- WACHINGER, Burghart (2011): *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik.* Berlin/New York.
- WALCH, Josef (1989): *Aspekte einer Farbe. Blau.* Köln.
- WALCH, Josef (1990): *Aspekte einer Farbe. Rot.* Köln.
- WALCH, Josef (1991): *Aspekte einer Farbe. Gelb.* Köln.
- WALCH, Josef (1993): *Aspekte einer Farbe. Grün.* Köln.
- WELSCH, Norbert/LIEBMANN, Claus Christian (2004): *Farben. Natur, Technik, Kunst.* München.
- WINKO, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900.* Berlin.

# „WIR SIND SO wund“

## Nelly Sachs' lakonisches Sprechen über die Folgen der Shoah

*Jana HRDLIČKOVÁ*

### **Abstract**

'WE ARE SO sore'. Nelly Sachs's laconic words on the effects of the Shoah

The poetic language of the Nobel Prize winner Nelly Sachs has already been examined from several points of view. Nelly Sachs has often been mentioned in connection with Klopstock and Hölderlin owing to her 'high tone' (cf. e.g. Paul Hoffmann's article 'On Nelly Sachs' Pathos' from 1994).

However, even earlier than the style which Hoffmann characterized as the "seed of the concise, hermetic late style with a more moderate pathos", literary techniques other than pathetic speech can be found in the work of Nelly Sachs. In the poems 'WE ARE SO sore', 'SOMEONE COMES', 'A PUNCH' behind a hedge, there is a laconic style, far removed from all hermeticism, which is able precisely to depict the impact of the Shoah on its survivors. This style seems to be cognate with Kaschnitz's late elliptical works, Celan's "greyer language", and Bachmann's laconic poems, all from the 1960s. It is this particular style that is examined in this article.

Key words:

Shoah, literary technique, style, poetic language

### **1. Einleitung**

„Am Anfang war die Shoah“ – so unmissverständlich stellt Aris Fioretos 2009 in seiner kommentierten Ausgabe der Werke von Nelly Sachs die Wurzeln der poetischen Sprache dieser Autorin dar. Erst die Zäsur der Vernichtung, der Epochenbruch ‚Auschwitz‘, machte aus ihr eine Dichterin. Doch diese öffentlichen, politischen Wurzeln blieben vielen Forschern zunächst verborgen. Beda Allemann musste 1961 in dem hochgeschätzten ‚Hinweis auf einen Gedicht-Raum‘ fünf Seiten lang Nelly Sachs' Stellung „im Rahmen der Nachkriegs-Lyrik als die Wiederaufnahme der kosmischen Dichtung mit modernen Mitteln“ (Allemann 1961:37) beschreiben, bevor er, im Kontrast zum deutschen Expressionismus, konstatieren konnte: „Ihre [d. h. Nelly Sachs'] kosmischen Ausflüge gründen in einer konkreten Leid- und Flucht-Erfahrung“ (ebd.:41). Welcher Art diese „konkrete“ Erfahrung war, wurde nicht erwähnt. Nach zwei weiteren Seiten hieß es: „[E]s geht in dieser Dichtung offenbar darum, die Sprache der Toten zu sprechen“ (ebd.:43). In der erweiterten Fassung des Beitrags von 1968 folgt die Interpretation des als „Liebes-Lyrik“ aufgefassten Gedichts ‚Vergebens‘ (vgl. Allemann 1968:306), so dass der Eindruck entsteht, dass dieses „Konkrete“ eher privater Natur ist.

Ein ähnliches Verfahren kann man noch 1994 im Artikel des Germanisten Paul Hoffmann ‚Vom Pathos der Nelly Sachs‘ beobachten. Auch hier wird erst durch den Vergleich mit einem anderen Dichter, hier Alfred Mombert, das Charakteristische der Nelly Sachs sichtbar: ‚Verschieden von Mombert, ist das Pathos kosmischer Entgrenzung bei Nelly Sachs das Korrelat extremer konkreter Leidenserfahrung‘ (Hoffmann 1994:21). Doch auch hier, parallel zu Allemann, wird diese ‚konkrete Leidenserfahrung‘ für eine private gehalten (ebd.:24) und die Shoah ausdrücklich nicht erwähnt – was bei einem Autor mit schmerzhaft empfundenem Exilhintergrund<sup>1</sup> überraschen muss. Möglicherweise bereitete die Nennung des Epochenbruchs ‚Auschwitz‘ gerade den davon persönlich Betroffenen Probleme. So wurde auch der Euphemismus der ‚Dichterin jüdischen Schicksals‘, von Bruno Balscheit in seiner Rezension der ersten Sammlung Nelly Sachs‘ wohl eher unbedacht aufgegriffen (vgl. Dinesen/Müssener 1985:111), von dem mit Sachs befreundeten Exilgermanisten Walter A. Berendsohn dagegen durchaus bewusst verwendet.

Das volle Ausmaß der Verwundung der Dichterin durch die Ereignisse nach 1933, denen sie zusammen mit ihrer alten Mutter in Berlin bis zu ihrer in letzter Minute geglückten Flucht 1940 ziemlich schutzlos ausgesetzt war, decken erst die Arbeiten ‚Spätfolgen der Verfolgung‘ von Ruth Dinesen (1994) und ‚„nur eine Stimme, ein Seufzer“. Die Identität der Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust‘ von Andreas Kraft (2010) auf.<sup>2</sup> Dinesen legt in ihrem Artikel anhand psychiatrischer und juristischer Nachforschungen sehr überzeugend dar, wie das erlittene Trauma die Dichterin – trotz gelungener Rettung, trotz ‚Wiedergutmachung‘ und literarischem Durchbruch – bis zum Tode hin psychisch gefährdete, und scheut sich nicht, dies nach dem angesehenen Nervenarzt William G. Niederland als ‚survivor syndrom‘, im Deutschen sogar als ‚Seelenmord‘ zu bezeichnen.<sup>3</sup> Noch nachdrücklicher stellt Andreas Kraft in seiner Dissertation Nelly Sachs‘ Not dar, ‚das Überleben zu überleben‘ (Kraft 2010:175). Er arbeitet mit Viktor Turners Begriff des Liminalen und zeigt die Dichterin als lebenslanges Opfer der negativen Liminalisierung aus der NS-Zeit, die bis zu ihrem Tod fortbesteht. Seine Schlussfolgerung lautet: ‚Mag auch der Leser der Gedichte und der Briefe gelegentlich den Eindruck von Weltfremdheit haben, so ist auf der existenziellen Ebene der Autorin jene liminale Position, in der Nelly Sachs immer wieder aufs neue Verzweiflung und Hoffnung ausgleicht, in einem Höchstmaß >realitätsorientiert< [...]‘ (Kraft 2010:175). Diesem ‚Realitätsorientierten‘, an dem laut Kraft ‚eine allgemeingültige Einsicht in die Natur des Holocaust in besonderer Weise möglich wird‘ (ebd.) und das m. E. das Fesselnde des Sachsschen Sprechens über die Shoah nach der Shoah darstellt, soll im Folgenden nachgegangen werden.

Es sollen dabei weder die Ansätze, die sich dem Christlichen, Jüdischen und Mystischen bei Nelly Sachs widmen,<sup>4</sup> berücksichtigt werden, noch die Versuche, die Autorin intertextuell festzulegen.<sup>5</sup> Entgegen dem geläufigen Verständnis der Dichterin als einer vorwiegend ‚pathetischen‘ (vgl. Hoffmann 1994) und mit ‚kosmischer Entgrenzung‘ arbeitenden (vgl. z. B. Hoffmann 1994) werden jene Shoah-Gedichte von ihr besprochen, die als eher lakonische und diesseitige Reaktion auf den Epochenbruch ‚Auschwitz‘ aufgefasst werden. Vor allem die Wirkung der Shoah auf deren Überlebende soll dabei zuerst offen oder verborgen selbstreferentiell aufgeschlüsselt werden, um

<sup>1</sup> Vgl. Jürgen Wertheimers Nachruf von 1999 auf: <http://www.uni-tuebingen.de/uni/qvo/pm/pm227.html>.

<sup>2</sup> Zwar nennt Ehrhard Bahr 1980 den ‚Holocaust‘ an erster Stelle der ‚Motive und Themen‘ des Sachsschen Schaffens (Bahr 1980:68–79) und Russel A. Berman spricht 1985 von der Situation ‚nach Auschwitz‘ als ‚Kern der dichterischen Identität‘ von Nelly Sachs. Auch Henning Falkenstein (‚Leben unter Bedrohung‘ 1984:16–23), Ruth Dinesen (‚Die Hitler-Jahre in Berlin‘ 1992:95–111) sowie Gabriele Fritsch-Vivié (‚Leben unter Bedrohung‘ 2001:68–81) thematisieren diesen Einschnitt, dessen Bedeutung für Nelly Sachs‘ Dichtung zudem Dagmar C. G. Lorenz 1992 (‚Anlaß und Thema ihrer Dichtung war der Holocaust, dem sie selbst entkam‘; zitiert in Eshel 1999:85), Gert Mattenklott 1993 (ihre Dichtung sei wie kein anderes literarisches Werk deutscher Sprache ‚auf den Holocaust bezogen‘; ebd.) und Ruth Kranz-Löber 2001 (unerläutertes Untertitel ‚Im Anfang war die Shoah‘ in 2001:20) erwähnen, seinen Einfluss auf Sachs‘ Werk aber nicht näher untersuchen.

<sup>3</sup> Der Terminus wurde u. a. Anselm Feuerbachs Schriften über Kaspar Hauser entlehnt. Zu all den prekären Folgen der NS-Verfolgung vgl. das Kapitel ‚Seelenmord‘ bei W. G. Niederland (1980:229–235).

<sup>4</sup> Vgl. Allemann, Sowa-Bettecken, Gritner, Beil, Weissenberger usw.

<sup>5</sup> Vgl. Bezzel-Dischner, Michel, Falkenstein usw.

zu allgemeinen Aussagen über den Zustand „nach Auschwitz“ zu gelangen. Hier scheint eine Bewegung vorzuliegen, die nicht nur Nelly Sachs' Umgang mit der Shoah auszeichnet: die zu immer größerer sprachlicher Sparsamkeit. Anhand von drei Gedichten aus unterschiedlichen Etappen von Nelly Sachs' Werk soll dies beleuchtet werden, wobei Goethes nur geringfügig abgeänderte Zitate aus seinem ‚Tasso‘ und der ‚Trilogie der Leidenschaft‘ als Folie dienen werden. Das letztere Zitat ist insofern mit Nelly Sachs verbunden, als es ihr Psychiater, Prof. Cassirer, auf sie beziehen zu können glaubte. Er sagte nämlich über die erst Siebzehnjährige, die zwei Jahre lang wegen einer unerfüllten Liebe „zwischen Tod und Leben schwebte“ (Fritsch-Vivié 2001:37) und keine Nahrung zu sich nahm, die allerdings schließlich mithilfe von Literatur und Schreiben geheilt werden konnte: „Ihr gab ein Gott zu sagen, was sie leidet“. Schon damals sah dieser Arzt in ihr „eine echte Dichterin“ (ebd.:38).

## 2. Vom „Wie ich leide“ zum „Was ich leide“

Als Goethe am Ende seines ‚Torquato Tasso‘, dieses „gesteigerten Werther“ (Frenzel 1991:257) von 1790, jenen berühmt gewordenen Satz aufschrieb: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide“ (Goethe V 2000:166), konnte er noch nicht wissen, dass er diesen Gedanken 37 Jahre später nochmals aufgreifen würde, und zwar anscheinend nur leicht verändert. Als Motto zur ‚Trilogie der Leidenschaft‘ (1827), bevor die Verse ‚An Werther‘ erklingen, heißt es nämlich: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt/Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide“ (Goethe I 2000:381). Die Intensität der Leiderfahrung, die einen Menschen so überwältigt, dass er unter diesem Gewicht die Sprache verliert, ist beim jüngeren Goethe das, was schließlich, mit Hilfe eines Gottes, geäußert werden muss – demgegenüber hilft bei dem greisen Goethe nur eines: der Sache auf den Grund zu gehen, das „Was“ zu bestimmen.

Bei Goethe handelte es sich in beiden Fällen um ein Leiden privater Natur, wobei einmal die angebetete Frau von Stein der Auslöser war, das andere Mal die junge Ulrike von Levetzow, Goethes letzte Liebe. Beide Male wurden dabei eine enorme Leidenschaft und ein enormer Liebeskummer mit Liebesentzug, jener Goetheschen „Entsagung“, kuriert, wobei die verbale Äußerung des Stigmas als Heilmittel eingesetzt wurde. Doch als der eigentlich Heilende wurde in beiden Fällen „ein Gott“ verstanden. Dieser anwesende, wenn auch unbekannte Heiland war es, der die Kluft zwischen der Sprachlosigkeit infolge einer menschlichen „Qual“, die als eine anthropologische Größe zur Natur des Menschen zugehörig zu sein schien (das Possessivpronomen „seine“ vor der „Qual“ legt diesen Schluss nahe), und der Leidäußerung immer wieder überwand und somit dem Menschen immer wieder half. Das Sprechen über das Leid erschien gottgewollt.

Seit der Moderne jedoch ist „Gott“, offenbar jeder Gott, tot. Und während der Shoah konnten die assimilierten Juden zwar einen für sie „neuen“ Gott, den Gott der Juden, kennen lernen, mussten diesen aber zugleich als nicht sehr mächtig erkennen. Dem fürchterlichen Genozid konnte er offenbar nicht vorbeugen. Halt konnte er den wenigsten geben. Eine einzige Gewissheit vermittelte er, um mit Celan und Nelly Sachs zu sprechen: „Wir/wissen ja nicht, weißt du,/wir/wissen ja nicht,/was/gilt...“ (zitiert nach Celan/Sachs 1993:42). Das serielle Töten der Nationalsozialisten verschlug auch den Tiefgläubigen die Sprache.

Karl-Josef Kuschel zeigte in seinem Artikel ‚Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung‘ von 1994 sehr einleuchtend, dass die Autorin in ihren oft als ‚religiös‘ ausgewiesenen Gedichten (‚O die Schornsteine‘ oder ‚Hiob‘) nur radikal schwieg (vgl. Kuschel 1994:207, 211 ff.). Doch an ein gottähnliches Wesen schien sie zu glauben: an dasjenige, das ihr ermöglichte zu schreiben.<sup>6</sup> Und zwar ging es, analog zu Goethe, zuerst darum, zu schreiben, **wie** sie gelitten

<sup>6</sup> Vgl. ‚Briefe der Nelly Sachs‘ in: Dinesen/Müssener 1985:41, 67, 139, 149 u. a. Dagegen weniger idyllisch auf S. 303 ebd.: „Da kommen Gedichte plötzlich wie ein Blutsturz bis zur Vernichtung, bis an den Tod. Man bebt, man bittet, es soll aufhören, aber man muss sich fügen, man ist eine ‚Wahlstatt‘“.

hat und leidet, später dann aber, **was** sie gelitten, erlitten hat. Das Goethesche „wie“ und „was“ hinsichtlich des Leids präfigurierte ihr Sprechen über das (scheinbar) Unaussprechliche, ließ aber einen wesentlichen Unterschied sichtbar werden. Goethe konnte noch ‚nur‘ über sich, wenn auch für andere sprechen. Nelly Sachs nahm sich dagegen vor, eine Stimme für Millionen Tote zu finden, sie der Anonymität zu entreißen. Ihr Sprechen war von Anfang an stellvertretend.

### 3. Vom „Wie ich leide“ zum „Wie wir leiden“:

#### Das Gedicht *WIR SIND SO wund*

Schon im September 1947 entstand ein relativ kleines, unscheinbares Gedicht, das schließlich in der Sammlung ‚Sternverdunkelung‘ von 1949 abgedruckt wurde, der zweiten Gedichtsammlung der Autorin nach ‚In den Wohnungen des Todes‘, die 1947 in der DDR erschienen ist. Es gehört hiermit in die von Bahr, Kranz-Löber und anderen so bezeichnete Frühphase des Sachschen Gesamtwerkes, in der es wohl vor allem um die Darstellung der Shoah/des Holocaust geht. Doch dieses Gedicht verarbeitet offensichtlich noch ein aktuelleres Problem. Im Brief der Autorin an Ragnar Thoursie vom 25. 9. 1947 finden sich folgende Sätze zur Entstehung nicht nur dieses einen Gedichts, sondern einer ganzen Gedichtreihe:<sup>7</sup>

*„Eine Schar Söderknaben unterhielt sich die letzten Tage damit, Steine in die Fenster einiger hier wohnender Emigranten zu werfen. Auch meine Mutter saß am Fenster. Glücklicherweise passierte ihr, so oft es geschah, nichts. Im Frühjahr war auch einmal ein Pfeil durch unsere zerbrochene Fensterscheibe gelandet.*

*Natürlich bin ich weit entfernt davon, irgend eine besondere Absicht in diesem Vergnügen einer verwilderten Knabenschar zu sehen, aber dieses dauernde Suchen nach einer Zielscheibe, davon die Welt so voll ist, macht traurig. So sind die beigelegten Dinge entstanden.“*

(Sachs I 2010:267 und Sachs in Dinesen/Müssener 1985:80 f.)

Diese emotional recht unterkühlte Darstellung des lebensbedrohlichen Wütens junger schwedischer Neofaschisten (vgl. Dinesen/Müssener 1985:247) ist alles andere als hysterisch, obwohl die Attacken wiederholt geschahen und eine sehr reale Gefahr für die jüdischen Emigranten in Stockholms Stadtteil Söder in sich bargen, auch für die Mutter der Autorin und sie selbst. Es überrascht, wie gefasst und relativierend Nelly Sachs diese feindlichen Übergriffe beschreibt, ja entschuldigt. Die Gewaltakte werden als unbeabsichtigt marginalisiert, was als ziemlich unwahrscheinlich erscheint. Die Aggressoren werden darüber hinaus zweimal mit dem zierlichen Wort „Knaben“ verniedlicht, denen es nur um eine „Unterhaltung“, um ein „Sich-Vergnügen“ geht, nicht um ein gezieltes Vorgehen gegen das Haus der jüdischen Gemeinde in Stockholm und seine Bewohner. Nelly Sachs zeigt sich zwar „[n]atürlich [...] weit entfernt“ davon, die Sache ernst zu nehmen, sieht aber im nächsten Schritt Ähnliches überall in der Welt – und das erst, in einer eigentümlichen Ellipse, „macht traurig“. Damit das subjektiv Unterdrückte nicht überhand nimmt, muss fieberhaft geschrieben werden. Zuerst an die Welt (‚WELT, FRAGE NICHT die Todentrissenen‘, Sachs I 2010:71),<sup>8</sup> dann an ein kollektives Wir (‚WIR SIND SO wund‘, ebd. 71 f.), das Wir der Opfer der Shoah. Dies zu bestimmen, seine Eigenarten (für sich, für die Welt) auszudrücken, scheint die Aufgabe des hier vollständig zitierten Gedichts zu sein:

<sup>7</sup> Neben ‚Wir sind so wund‘ entstanden aus diesem Impuls das ebenfalls in der ‚Sternverdunkelung‘ abgedruckte Gedicht ‚Welt, frage nicht die Todentrissenen‘, weiterhin die in die ‚Fahrt ins Staublose‘ aufgenommenen, berühmten Gedichte ‚Wenn im Vorsommer‘ und ‚Völker der Erde‘ sowie einige nicht veröffentlichte Gedichte (vgl. Dinesen/Müssener 1985:81).

<sup>8</sup> Schon im Juni 1947 entstand das Gedicht ‚Chor der Geretteten‘, das ebenfalls ein „Wir“ der Opfer der Shoah der übrigen Welt näher zu bringen versucht und um Verständnis bittet, allerdings noch mit einem ziemlichen Pathos (vgl. Sachs I 2010:33f.).

*„WIR SIND SO wund,  
daß wir zu sterben glauben  
wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft.  
Die Gasse weiß es nicht,  
aber sie erträgt nicht eine solche Belastung;  
nicht gewohnt ist sie einen Vesuv der Schmerzen  
auf ihr ausbrechen zu sehn.  
Die Erinnerungen an Urzeiten sind ausgetilgt bei ihr,  
seitdem das Licht künstlich wurde  
und die Engel nur noch mit Vögeln und Blumen spielen  
oder im Traume eines Kindes lächeln.“*

(Sachs I 2010:71 f.)

Wie schon Hilde Domin 1977 bei der Herausgabe einer Auswahl der Gedichte von Hans Sachs schrieb, gehöre es zur Eigenart dieser Dichtung, „daß das Überwältigende bei Nelly Sachs häufig nicht so sehr das ganze Gedicht wie einzelne Strophen oder Zeilen sind“ (Domin 1977:128); also mit Hofmannsthals Devise „Lies ein Ganzes“ nicht immer eine neue Qualität gewonnen wird. Wenn man sich dem ‚Realitätsorientierten‘ bei Nelly Sachs’ Umgang mit der Shoah widmen will, bestechen vor allem die ersten drei Zeilen dieses Gedichts, die eine allgemein gültige Aussage über den inneren Zustand eines die Shoah Überlebenden in einem simplen Satz bündeln:

*„WIR SIND SO wund,  
daß wir zu sterben glauben  
wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft.“*

(Sachs I 2010:71)

Dieser Satz hätte auch in Prosa geschrieben werden können und erscheint, im Unterschied zu der traditionellen Auffassung über die metaphernreiche, hoch stilisierte, ja „exaltierte“ (Domin 1977:110) Sprache der Autorin, als eher poetologisch sparsam bis lakonisch. Die personifizierte „Gasse“, die nur „ein böses Wort“, keine Steine oder Pfeile, nachwirft, ist der einzige lyrische ‚Schmuck‘ in diesem Satz<sup>9</sup> – und man kann sich denken, warum gerade hier die Dichterin „verklärte“:<sup>10</sup> Um nicht die Täter bestimmen zu müssen, die ihr offenbar nicht geheuer waren und die sie psychisch nicht wahrhaben wollte, also verdrängte.<sup>11</sup> Ansonsten wird nur bitter das „Wie-wir-leiden“ konstatiert: „SO [...], daß wir zu sterben glauben“ bei jeder boshafte Kleinigkeit. Die Verfolgungsängste, die William G. Niederland in seinem Buch so detailliert beschrieb, werden dadurch gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, der auch der Schlüssel zu Celans Leiden an dem Missverständnis seiner ‚Todesfuge‘ und während der Goll-Affäre sein könnte. Was Nelly Sachs an „Wie-ich leide“ kennen lernte, versuchte sie der Allgemeinheit, und zwar nicht nur der jüdischen, zu vermitteln. Das „Wie-wir-leiden“ löst sich damit zugleich von dem konkreten Trauma, und die Zeilen sprechen zu allen, die „einen Vesuv der Schmerzen“ zu beseitigen haben oder mit ihm konfrontiert werden. Durch die Erkenntnis der Natur eines enormen Schmerzes geben sie potentiell jedermann Halt.

<sup>9</sup> Neben dem Poetismus „wund“ für „verwundet“, der Aufmerksamkeit erregen soll.

<sup>10</sup> Die poetische „Verklärung“ fasste Nelly Sachs dabei als die eigentliche Aufgabe der Dichtenden auf (vgl. Dinesen/Müssener 1985:63).

<sup>11</sup> Dass diese Verdrängung nur zeitweise erfolgreich war, bezeugt der Brief vom 23. 6. 1962 an das Ehepaar Holmqvist: „Ja, meine geliebten Freunde – ich habe gedacht – die Gaskammer hat wohl ungefähr 20 Minuten gedauert – aber dieses hier seit so vielen Jahren. Als meine geliebte Mutter und ich diese Wohnung bekamen, von gleichfalls Flüchtlingen, Mutter und Tochter so wie wir [...], warnte mich die Tochter, die auch Furchtbarstes durchkämpft hatte und keine Ruhe in der Wohnung fand. Aber wir hatten möbliert gewohnt – dann im gleichen Haus in einer sonnenlosen Hofwohnung, wo man uns mit Pfeilen hereingeschossen hat und Steine geworfen – die auf ein Haar meine Mutter ins Auge getroffen haben“ (Dinesen/Müssener 1985:281). Das Erlebnis war u. a. einer der Auslöser der schlimmen Verfolgungsängste, unter denen Nelly Sachs jahrelang litt, so dass die Einschätzung Eva-Lisa Lennartssons zu stimmen scheint: „Es ist etwas Reales an dem, was den Schrecken auslöst“ (Film ‚Sterben, ohne gemordet zu werden‘ des Regisseurs Ralph Giordano aus dem Jahr 1971).

#### 4. Vom „Was ich leide“ zum „Was einer leidet“:

##### Das Gedicht *KOMMT EINER*

Zehneinhalb Jahre nach ‚WIR SIND SO wund‘ entstand das Gedicht ‚KOMMT EINER von ferne‘ (April 1958), somit in die mittlere Periode des Sachsschen Schaffens gehörend. Wie schon der Titel der Sammlung, ‚Flucht und Verwandlung‘ (1959), in die das Gedicht schließlich aufgenommen wurde, verrät, wird hier Nelly Sachs’ Trauma der Flucht verarbeitet. Zu diesem Zeitpunkt lebt ihre Mutter, derentwegen Nelly Sachs überhaupt ums Überleben gekämpft hat<sup>12</sup> und die u. a. mit ihrem verspielten Berlinerisch und mit ihrer Pflegebedürftigkeit ein Kontinuum des Heimatlichen in der Fremde gewährleistet hat, nicht mehr. Mit einem zeitlichen Abstand kann der Versuch unternommen werden, sich dem Phänomen ‚Flüchtling‘, dem die autobiographische Flucht aus dem NS-Berlin als prägender Erfahrungsfundus zugrunde liegt, zu nähern, um schließlich in seiner Sache zu sprechen. Somit geht es in dem folgenden Gedicht um das Sprechen über das „Was“ des Erlittenen. Und auch hierbei handelt es sich um ein ziemlich einsilbiges, lakonisches, keineswegs poetisch überladenes Sprechen, bei dem nur einige sparsam eingesetzte, grelle Vergleiche dem Ausmaß der Shoah Rechnung tragen:

*„KOMMT EINER  
von ferne  
mit einer Sprache  
die vielleicht die Laute  
verschließt  
mit dem Wiehern der Stute  
oder  
dem Piepen  
junger Schwarzamseln  
oder  
auch wie eine knirschende Säge  
die alle Nähe zerschneidet –*

*Kommt einer  
von ferne  
mit Bewegungen des Hundes  
oder  
vielleicht der Ratte  
und es ist Winter  
so kleide ihn warm  
kann auch sein  
er hat Feuer unter den Sohlen  
(vielleicht ritt er  
auf einem Meteor)  
so schilt ihn nicht  
falls dein Teppich durchlöchert schreit –*

*Ein Fremder hat immer  
seine Heimat im Arm  
wie eine Waise  
für die er vielleicht nichts  
als ein Grab sucht.“*

(Sachs II 2010:95)

Es ist kennzeichnend, dass Ludvík Kundera gerade dieses Gedicht als das Repräsentativste von Nelly Sachs in die Anthologie ‚Sto modernich básníků‘ (‚Hundert moderne Dichter‘) von 1967

<sup>12</sup> Denn sie selbst wollte nach dem Erhalt der Nachricht, dass ihr Geliebter „einen richtigen Märtyrertod gestorben“ sei, diesem in den Tod folgen (vgl. Dinesen/Müssener 1985:157).



aufgenommen hat und dass es zu den am häufigsten ins Tschechische übersetzten Gedichten der Nelly Sachs gehört. Der Appell an die Nachwelt, humanitär aktiv zu sein, ist hier besonders dringlich herausgearbeitet, das Fremde des Flüchtlings (seine Sprache, seine Bewegungen, sein Schicksal) besonders einprägsam ausgedrückt. Dieser Flüchtling wird nur mit dem wortkargen Indefinitpronomen „einer“ in das Gedicht geholt, was auf seine Eigenschaft hinweist, unwillkommen zu sein. Andererseits signalisiert aber dieses „einer“, dass darunter ‚ein jeder‘ verstanden werden kann.

Daraufhin folgen, zwei Strophen lang, die Ausführungen zu seiner Eigenartigkeit, ja Seltsamkeit. Seine Sprache wird in einer Reihe von Vergleichen bis ins Groteske und Tragische gesteigert – mit der Folge, dass sie anstatt Gemeinsamkeit herzustellen nur „wie eine knirschende Säge/[...] alle Nähe zerschneidet“. Mit den körperlichen Beschreibungen des Flüchtlings (Bewegungen des Hundes/der Ratte) steigert sich das Unbehagen gegenüber dem Fremden. Doch aus der Mitte dieses Unbehagens heraus erscheint plötzlich, eigentlich unlogisch, ein moralischer Imperativ des Gedichts an den Einheimischen: „so kleide ihn warm/so schilt ihn nicht“. Sogar unter der Bedingung, dass der Fremde mit dem Feuer, das er möglicherweise unter den Sohlen hat, Destruktives verursacht (einen Teppich „durchlöchert“), und dass seine Vorgeschichte im höchsten Maße befremdlich ist („vielleicht ritt er/auf einem Meteor“), soll Rücksicht auf ihn genommen werden. Denn, wie die kurze letzte Strophe allgemein verkündet: Der Flüchtling ist in einem äußersten Sinne heimatlos.

Fesselnd an diesem Gedicht ist, wie objektiviert es das ihm zugrunde liegende Leid der Autorin äußert. Weit davon entfernt, eine bloße Verarbeitung des immer wieder zitierten Sachsschen „Peter, es ist ein hartes Klima, in der Fremde zu sein! Glaub es mir. Es gehört Mut, immer wieder Mut dazu“ (an den jungen Peter Hamm gerichtet, vgl.: Dinesen/Müssener 1985:186) zu sein, artikuliert es die Todessehnsucht eines fast Unbekannten (viermal wird über ihn mit einem „vielleicht“ gemutmaßt, einmal mit Hilfe der Wortverbindung „kann auch sein“, dreimal mit „oder“) und appelliert an seine Sozialisierung in der neuen Gemeinschaft. Indem es über diesen eher männlich aufzufassenden Fremdling berichtet, berichtet es über das Trauma der Flucht, das Ruth Dinesen mit dem Trauma der Geburt (Dinesen 1994:287) verglichen hat: Alles ist neu und ungewohnt. Das „Was ich leide“ transponiert sich in die Beschreibung dessen, was „einer“ leidet, der die Heimat verloren hat und der erhört werden soll.

## 5. Vom „Was einer leidet“ zur Chiffre „Gewalt“:

### Das Gedicht ‚EIN FAUSTSCHLAG HINTER der Hecke‘

Schließlich soll auf ein Gedicht eingegangen werden, das zwischen 1962 und 1967 entstanden ist und somit in die letzte Schaffensperiode der Autorin gehört. Es fand seine Aufnahme im dritten Teil der von Margaretha und Bengt Holmqvist posthum herausgegebenen Sammlung ‚Teile dich Nacht‘ von 1971. Die Lakonie der Sprache, die man in den beiden vorhergehenden Gedichten feststellen konnte, erreicht hier einen Höhepunkt:

*„EIN FAUSTSCHLAG HINTER der Hecke  
Da liegt einer  
Nichts Schlimmeres als Vorübergehn  
Keiner bleibt stehn  
Nichts zu sagen  
Der Jasmin hat nicht seinen Duft gewechselt –“*

(Sachs II 2010:212)

Von den sechs Zeilen dienen die ersten zwei der mit äußerster Knappheit erfolgten Skizzierung eines gewaltsamen Vorgangs – einem in einer Hecke verborgenen Faustschlag, dessen Ergebnis ist, dass „einer“, ein anonymer Mensch, dort liegen bleibt. Wie versteckt auch diese Tat zuerst wirken mag, das „Da liegt einer“ offenbart, dass der Faustschlag keineswegs wie das Opfer anonym bleibt, vielmehr einen Augenzeugen hat. Dennoch geht dieser Augenzeuge an der Hecke mit dem

liegenden Menschen vorüber, auch andere bemerken das Opfer, bleiben aber nicht stehen, helfen nicht, auch nicht mit einem einzigen Wort (Zeile 3–5). Am Ende ist auch die Natur, von dem süß duftenden Jasmin repräsentiert, ohne die geringste Anteilnahme, erbarmt sich des Opfers nicht. Wie marginal auch ein Faustschlag gegenüber dem Genozid an Juden wirken mag, die Autorin sieht hier offensichtlich den Anfang des Verhängnisses, das bis zur Shoah führen konnte. Der Gedankenstrich am Ende des Gedichts deutet darauf hin, wie weit diese eine Unmenschlichkeit reichen kann, ins Unbeschreibbare und Undenkbare.

Die Darstellung dessen, was „einer“ leidet, die in dem Gedicht ‚KOMMT EINER‘ noch höchst engagiert um die Gunst der Mitmenschen geworben hat, zeigt sich hier so stumm und abweisend wie nur möglich. Ein konkreter Mensch ist in diesem Text nicht mehr von Interesse, vielmehr stellt die Gefühllosigkeit der Natur bei Sachs eine Chiffre dar, mit deren Hilfe dem Phänomen der Gewalt als solchem begegnet werden soll. Nicht mehr „Was ich leide/Was einer leidet“ ist dabei zu ergründen, sondern das nackte „Wie ist die Welt.“ Die *poésie noire* dieses Gedichts lässt die Natur still über den Schmerz des attackierten Menschen triumphieren. Doch sie ist darüber hinaus das einzig Bleibende in dieser erkalteten Welt.

## 6. Fazit

Aus dem oben Ausgeführten geht hervor, dass sich die Sprache der Nelly Sachs während der drei Perioden ihres Schaffens immer weiter entpersönlicht. Im zuerst behandelten Gedicht ‚WIR SIND SO wund‘ wird das Maß ihres Leidens an der Shoah und ihrer Verwundung durch die Shoah, das Goethesche „Wie ich leide“, mithilfe eines allgemeineren ‚Wir‘ ausgedrückt, wobei sehr realistisch die Qualen der Überlebenden sichtbar werden. Sie sind so tief, dass sie bei jedem kleineren Anlass (einer Beschimpfung) so weit aktiviert werden, dass die Betroffenen „zu sterben glauben“. Die Literatur beweist hier eindeutig ihre kognitive Funktion.

In dem mittleren Gedicht ‚KOMMT EINER‘ geht es darum, das „Was“ des Erlittenen zu bestimmen, wobei sich das ‚Wir‘ des vorherigen Gedichts zu einem sehr unbestimmten, unfreundlich lakonischen ‚Einer‘ verwandelt, also viel objektiver wird und das Sachssche ‚Ich‘ viel effizienter verbirgt. Das Wesen des Flüchtlings und die Gesetzmäßigkeiten der Flucht werden somit sichtbar, die appellative Funktion des Poetischen gewinnt die Oberhand.

Zuletzt führt uns das Spätgedicht ‚EIN FAUSTSCHLAG HINTER der Hecke‘ das Mirakel der unbemerkten, unbeschränkten Gewaltausübung vor Augen, das bloße Faktum, was ein Mensch einem anderen antun kann, ohne von Mitmenschen daran gehindert zu werden. In diesem Gedicht wird der Täter auf seinen „Faustschlag“ reduziert, der Betroffene ist wieder wortkarg nur „einer“. Indem das Gedicht im Bild der Teilnahmslosigkeit der Natur gipfelt, legt es nahe, dass das Natürlichste in der Welt das Nicht-Helfen, das „Vorübergehn“, das Schweigen ist. Der Appell ist hier ex negativo ausgedrückt, das Gedicht soll unsere Abwehr initiieren.

Wie die Besprechungen der drei Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensperioden von Nelly Sachs gezeigt haben, ist ihre Schreibweise keineswegs nur auf eine pathetische und hermetische zu reduzieren. Mit zunehmender Tendenz erscheinen nämlich ihre Gedichte wortkarg, ähneln den Ellipsen der späten Kaschnitz (\*1901), der „grauerer Sprache“ Celans (\*1920), dem „Lakonismus“ der späten Gedichte Bachmanns (\*1926).

Die Entwicklung von einer recht bewegten lyrischen Sprache zu einer nur noch registrierenden und poetisch sehr bescheidenen ist allen vier Lyrikern eigen. Das Trauma „Auschwitz“ verlangte offensichtlich, um überhaupt erfasst werden zu können, zuerst einmal hohe Stilebenen, musste aber schließlich mit äußerster Knappheit angegangen werden – was vielleicht das Zeitgeschehen und der Literaturbetrieb der Nachkriegszeit mit verursacht haben. Bei keinem der Dichter ist die Rezeptionsgeschichte ihrer Werke einfach. Nelly Sachs' Gedichte sollten, um wieder vermehrt gelesen zu werden, von der Germanistik auch in ihrer qualitätsvollen Einfachheit vorgestellt werden. Dies

möchte der vorliegende Beitrag, der das Knappe, Realitätsorientierte beim Umgang der Autorin mit der Shoah sichtbar machen wollte, zugleich anregen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- ENZENSBERGER, Hans Magnus/FIORETOS, Aris/SACHS, Nelly (2010): *Nelly Sachs, Schriftstellerin*. Berlin; Stockholm. Audio CD.
- SACHS, Nelly (1971): *Teile dich Nacht. Die letzten Gedichte*. Hrsg. von HOLQVIST, Margaretha und Bengt. Frankfurt am Main.
- SACHS, Nelly (1977): *Gedichte*. Hrsg. von DOMIN, Hilde. Frankfurt am Main.
- SACHS, Nelly (1985): *Briefe der Nelly Sachs*. Hrsg. von DINESEN, Ruth/MÜSSENER, Helmut. 2. Auflage. Frankfurt am Main.
- SACHS, Nelly (1988): *Fahrt ins Staublose. Gedichte*. Frankfurt am Main.
- SACHS, Nelly (2010): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von FIORETOS, Aris. Bd. I: *Gedichte 1940–1950*. Berlin.
- SACHS, Nelly (2010): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von FIORETOS, Aris. Bd. II: *Gedichte 1951–1970*. Berlin.

### Sekundärliteratur:

- ALLEMANN, Beda (1961): Hinweis auf einen Gedicht-Raum. In: *Nelly Sachs zu Ehren*. Frankfurt am Main, S. 37–44.
- ALLEMANN, Beda (1968): Hinweis auf einen Gedicht-Raum. In: HOLMQVIST, Bengt (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main, S. 291–309.
- BACH, Inka/GALLE, Helmut (1989): Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes und Sternverdunkelung. In: dies.: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*. Berlin; New York.
- BAHR, Ehrhard (1980): *Nelly Sachs*. München.
- BEZZEL-DISCHNER, Gisela (1970): *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs*. Bad Homburg u. a.
- DINESEN, Ruth (1992): *Nelly Sachs. Eine Biographie*. Frankfurt am Main.
- DINESEN, Ruth (1994): Spätfolgen der Verfolgung. In: KESSLER, Michael/WERTHEIMER, Jürgen (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen*. Tübingen, S. 283–297.
- ESHEL, Amir (1999): *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*. Heidelberg.
- FALKENSTEIN, Henning (1984): *Nelly Sachs*. Berlin.

- FRITSCH-VIVIÉ, Gabriele (2001): *Nelly Sachs mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg.
- DOMIN, Hilde (1977): Nachwort. In: SACHS, Nelly: *Gedichte*. Frankfurt am Main, S. 105–137.
- GRITNER, Sabine (1999): *Aber wo Göttliches wohnt – die Farbe ‚Nichts‘. Mystik-Rezeption und mystisches Erleben im Werk der Nelly Sachs*. St. Ingbert.
- HOFFMANN, Paul (1994): Vom Pathos der Nelly Sachs. In: KESSLER, Michael/WERTHEIMER, Jürgen (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen*. Tübingen, S. 19–34.
- HOLMQVIST, Bengt (1968): Die Sprache der Sehnsucht. In: ders. (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main, S. 9–70.
- HOYER, Jennifer M. (2009): Painting Sand: Nelly Sachs and the Grabschrift. In: *The German Quarterly*. Winter 2009, 82.1, S. 24–41.
- KRAFT, Andreas (2010): „nur eine Stimme, ein Seufzer“ *Die Identität der Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust*. Frankfurt am Main.
- KRANZ-LÖBER, Ruth (2001): „In der Tiefe des Hohlwegs“ *Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs*. Würzburg.
- KUNDERA, Ludvík (1967): *Sto moderních básníků*. Zusammengestellt von KROUPA, Adolf. Praha.
- KUSCHEL, Karl-Josef (1994): Hiob und Jesus. Die Gedichte von Nelly Sachs als theologische Herausforderung. In: KESSLER Michael/WERTHEIMER, Jürgen (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen*. Tübingen, S. 203–224.
- LERMEN, Birgit/BRAUN, Michael (1998): *Nelly Sachs – „an letzter Atemspitze des Lebens“*. Bonn.
- NIEDERLAND, William G. (1980): *Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord*. Frankfurt am Main.
- SOWA-BETTECKEN, Beate (1992): *Sprache der Hinterlassenschaft. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan*. Frankfurt am Main; Berlin u. a.

# Hamlet oder Die lange Wartburg-Nacht nimmt kein Ende

## Die westdeutsche Literaturlandschaft der Nachkriegs- und frühen Adenauer-Zeit aus der Sicht des Re-Emigranten Alfred Döblin

*Miroslav URBANEC*

### **Abstract**

Hamlet or The long night at Wartburg never ends. The literary scene in West Germany in the immediate post-war period and during the first Adenauer years as viewed by the re-emigrant Alfred Döblin

The theme of Wagner's opera 'Tannhäuser' is the conflict between the artist and society, between non-conformism and servility to the dictates of a regime, with all its dogmas and taboos. This theme remains real and 'modern' to this day, and it has been acted out several times in German history. 'Truth fanatics' – artists, academics and intellectuals – have repeatedly been ostracized, boycotted or mocked. One such figure was Alfred Döblin, nowadays a half-forgotten novelist who returned to post-war Germany after several years of exile to participate in the country's spiritual regeneration. Döblin's novel 'Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende' – begun during the writer's Hollywood exile – can be viewed as a work of 'Trauerarbeit' – a way of dealing with the Nazi past. This paper examines the questions asked by Döblin and the problems he faced in the nascent Federal Republic of Germany, using his 'Hamlet' as a source of illustrative examples. Wagner's 'Tannhäuser' – a work to which Döblin was strongly drawn – serves as a framework.

### Key words:

Tannhäuser, artist, society, exile, Trauerarbeit, Federal Republic of Germany

„Hamlet“ ist eine Tragödie von Shakespeare, uraufgeführt 1602 und bis heute lebendig. Der „Wartburgkrieg“ ist eine anonyme Dichtung aus dem 13. Jahrhundert, die noch heute weitbekannt ist – dank Novalis, E. T. A. Hoffmann und, nicht zuletzt, dank Richard Wagner. Wagners Oper „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ greift das mittelhochdeutsche Gedicht auf und verbindet es mit der Geschichte des halblegendären Minnesängers Tannhäuser. Die Wartburg ist aber bei Wagner keine bloße Kulisse, sondern ein Symbol. Um dieses Symbol zu begreifen, muss man auf Wagners unglücklichen Pariser Aufenthalt von 1839-1842 zurückkommen. Im April 1842 verließ Richard Wagner mit seiner Frau enttäuscht Paris, für ihn nur noch den „Inbegriff einer Welt des Scheins, der ‚Genusssinnlichkeit‘ und einer üppigen Unterhaltungskunst“ (vgl. Wagner 1999:45), um nach Deutschland zurückzukehren. Die Heimreise kam schon bald einem Martyrium gleich und Wagner will die „einzige sonnenhelle Stunde“ dieser Fahrt erst unterhalb der Wartburg erlebt haben (vgl. Gregor-Dellin 2008:171). An seinem „Tannhäuser“ arbeitend, verwertete er diesen Moment des „Entrückens“ (Gregor-Dellin) auch künstlerisch. Die Thüringer Burg wurde bei ihm zu einer heilen „deutschen“ Welt stilisiert, einem Gegenentwurf zu dem französisch inspirierten Venusberg (vgl.

Wagner 1999:44). Sie versinnbildlicht jenes „wahre, echte, unpolitische Deutschland: das Deutschland der Kunst, der Musik“ (vgl. Hanisch 1986:631), von dem auch Thomas Mann in seinen ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ spricht (vgl. Mann 1983:31). Die Gesellschaft, die sich auf Wagners Wartburg versammelt, um dem „Kampf der Sänger“ beizuwohnen, gibt sich sehr deutsch: *So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, –/ ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.* (TANNHÄUSER: 2. Akt), begrüßt Wolfram konsequenterweise die Versammelten. Wenn diese Gesellschaft, von Tannhäuser provoziert, „aus einer friedlichen in eine sehr kämpferische umschlägt“ (Friedrich 1986:133), wird sie nicht minder „deutsch“. Sah doch bereits Karl Kraus unter den Deutschen nicht nur die sprichwörtlichen Dichter und Denker, sondern auch die „elektrisch beleuchteten Barbaren“, die „Richter und Henker“ (vgl. Kraus 1989:41).

Der Konflikt, der auf Wagners Wartburg ausbricht und den Udo Bernbach „ganz und gar modern“ nennt (vgl. Bernbach 2003:100 f.), ist schließlich in dem Sinne „deutsch“, dass er gerade in Deutschland mehrmals zur Realität wurde (vgl. Urbanec 2009:19 ff.). Es gibt in der Geschichte der Deutschen mehrere Epochen, in denen die in der Wartburg-Metapher konzentrierten Werte ganz besonders großgeschrieben wurden. Epochen, in denen sich die Künstler, die die Tabus bewusst attackierten, den „Schwertern der Gesellschaft auslieferten“ (um Götz Friedrich zu zitieren, der den ‚Tannhäuser‘ 1972 in Bayreuth inszenierte – vgl. Friedrich 1986:133). Vor allem das Wilhelmische und das „Dritte“ Reich hätten die Bezeichnung einer „Wartburg-Zeit“ durchaus in Anspruch nehmen können. Kaiser Wilhelm II. und Hitler hätten durchaus in der Kulisse der Wagnerschen Wartburg agieren können. Auch die „Dichter“, denen der „Kunst-Kaiser“ die Gesetze und Grenzen bestimmt hatte (vgl. Craig 1980:411) und durch deren Wortgewalt der verhinderte Künstler Hitler in die Geschichte hatte eingehen wollen (vgl. Wulf 1983:285), hätten da Schulter an Schulter mit den Wagnerschen Charakteren Wolfram und Biterolf vor die Wartburg-Gemeinschaft treten können, um einen zur ritualisierten, bloß kulinarischen Sangerparade heruntergekommenen „Sängerkrieg“ auszufechten (vgl. Buschinger 2007:40 f.). „Feudale“ sollten sie von Alfred Döblin genannt werden. Eingebildete Ritter und Minnesänger, die, thematisch, stilistisch und ideell dem Zeitalter des Grals und der Stauerer verpflichtet (vgl. Döblin 1989:426 f.), dem Kaiser ebenso wie dem „Führer“ geholfen hatten, die Wirklichkeit in eine „schlechte (Wagner-) Oper zu verwandeln“ (vgl. Ossietzky 1994:481). Nicht einmal 1945 waren sie verschwunden. Sie waren immer noch da und belieferten fleißig die Buchverlage, als hätte die lange „Wartburg-Nacht“ kein Ende nehmen wollen. Horst Lange machte zwei Jahre nach dem Kriegsende seiner Enttäuschung Luft: „[...] sie dudeln weiter, als befänden sie sich immer und ewig in Arkadien, sie können die Tonleiter, auf der sie auf und ab schweben, nicht verlassen, ohne zu Fall zu kommen. Es sind hoffnungslose Fälle“ (Schonauer 1962:481). Auch Max Frisch hätte da andere Töne erwartet. Schrieb er doch nach der Lektüre von Ernst Wiecherts ‚Brennendem Dornbusch‘, einem „blonden Edelkitsch“, wie er sich äußerte, unzufrieden:

*Gerade wir Außenstehenden, die sich bewusst bleiben, dass sie die Not nicht unmittelbar erlitten haben, sondern nur aus der Ahnung der jahrelang Gefährdeten, hätten eigentlich erwartet, dass uns ein vollkommen veränderter Ton begegne, ein Ton der tiefen Erschütterung, ohne Hymnik, ohne die verfängliche Ehrfurchtigkeit vor allem Unklaren, die sich auch überall dort, wo man die Dinge durchaus beim Namen nennen kann, im Ahnungshaften begnügt und berauscht; ein Ton ohne Wehrauch, ein Ton ohne die einlullende Wehmutigkeit, die nicht einmal Trauer, sondern nur Selbstgenuss der Trauer ist; ein Ton ohne die Ausflucht in den Nebel, die Ausflucht ins Gemuthafte. Jedenfalls bei Wiechert finden wir diese Veränderung nicht, obschon er durch das Leiden hat gehen müssen, und jeder Leser, der auch nur einen Löffel voll eigenen Gemütes hat, wird ihm getreulich Folge leisten: gerade weil er nirgends hinführt. Nichts trägt sich leichter als dieser Schleier von alles umfassender Ehrfurchtigkeit.* (Frisch 1976:304)

Alfred Döblin, Werner Bergengruens „pathetisches Gerede“ ‚An die Völker der Erde‘ vor Augen, sollte sich nur wenig später die Frage stellen: *Wie darf sich ein pathetisch unwahres freches Pathos*

so an der Öffentlichkeit breitmachen entgegen allem Sinn der Forderung nach Erziehung? (Döblin 1992:78) Die Literaturkritiker und -wissenschaftler sahen diesem Trend wohlwollend zu – die „bestdotierten“ Autoren in den Lese-, Schul- und Handbüchern sollten nicht umsonst Wiechert, Bergengruen und sogar Kolbenheyer heißen (vgl. Jens 1962:344 ff.). Nach der Ankurbelung des „Wirtschaftswunders“ und Ankunft in dessen „schwitzendem Idyll“ (vgl. Glaser 2002:261) wurden nur noch eine „Dichtung für reiche Leute“ und der „Typus des alexandrinischen, gelehrten und schwierigen Dichters“, ein neuer Hofmannsthal etwa, nachgefragt: „Man ahmte den Konservativismus nach, genauer gesagt, man übernahm von ihm spätzeitliche Allüren und zitierte demzufolge vor allem Eliots Bekenntnis: er sei als ‚religiöser Mensch Anglikanisch, als politischer Royalist, als Dichter Klassizist‘“ (Schonauer 1962:487). Man sah sich schon bald wieder vor dem *Primat des „Edlen“, des „Seraphischen“ u. in der Lyrik des Schulbuchfähigen, Präsidentengefälligen, mit anderem Wort: des alten Augiasgemüts, in dem sich der Unrat unzähliger lyrischer Herdentiere staute* (Benn 1980:145). Man sollte schon bald zu hören bekommen: „Hässlichkeit verkauft sich schlecht“ (vgl. Glaser 2002:258), und die Kunstschaffenden sollten schon bald beraten werden, sich mit dem „Schönen“ zu beschäftigen. Selbst die in lauter Artistik zu ersticken drohenden Avantgardisten sollten von Peter Rühmkorf scharfzüngig beschuldigt werden, auf Verkaufen statt auf Polemik und Provokation erpicht zu sein:

*Die Kunstküper und Avantgardetöpfer von 1950 und so weiter sollen sich begraben lassen. [...] Die Gefahrlosigkeit, mit der die zeitgenössische Bild- und Verskleckerei vor sich geht, zeugt hundertmal gegen sie. Wer macht denn schon Aussagen, für die man ihn stellen könnte? Wer formuliert so schlagend, malt so aggressiv, dass er sich wirklicher Anfeindung aussetzt? Wer gibt die neuen Hieb- und Stichwörter? Wo es so scheint, da erweist es sich bald als bloßes Verkaufserment: ein Quentchen Reklameradikalismus, eine Prise Sexualhormon, es will ja überhaupt keiner mehr etwas aussagen, sie wollen nur noch verkaufen. Keine Tiefen mehr, die erlotet werden – Goldgruben! Anstoß erregen, wahrhaftigen Anstoß, die Zeit anstoßen und die reaktionären Kanaken vor den Kopf: sie denken nicht daran.* (Rühmkorf 1984:111 f.)

Max Frisch sollte sich angesichts all der Schönheitssucht und Effekthascherei die erhellende Frage stellen: *Der Bürger sagt: „Die Kunst beschäftige sich mit dem Schönen.“ (Damit sie sich nicht mit ihm beschäftige?)* (Frisch 1976:519 f.). Was aber, wenn sich die Kunst doch lieber mit dem Bürger beschäftigen wollte; was, wenn sie in die „Denkschonungen“ einhauen wollte (um Peter Rühmkorf noch einmal zu zitieren)? Und was hat Hamlet damit zu tun? Nun, ziemlich viel. ‚Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende‘ ist ein Alterswerk von Alfred Döblin. Der (Leidens-) Weg dieses Romans durch die (west-) deutschen Verlage sowie die Erfahrungen von dessen Autor mit dem (West-) Deutschland der Nachkriegs- und frühen Adenauer-Zeit sind exemplarisch. Sie können uns helfen, die gestellten Fragen zu beantworten.

Alfred Döblin war kein „Arkadier“, viel weniger ein auf bloßes Verkaufen „spezialisierter“ Artist-Avantgardist. Im Gegenteil: *Ich hatte im Literarischen, soviel ich konnte, die eitlen gespreizten Schönredner und Traditionalisten gezaust, die Nachahmer, die Parasiten, die von fremdem Gut lebten.* (Döblin 1980:408) Döblin war ein ehemals exilierter Schriftsteller, der als „progressiv“ gesehen wurde (vgl. Döblin 1989:433) und der in der Uniform eines französischen Obersten heimgekehrt war, um – mit der französischen Militärverwaltung hinter dem Rücken! – *kulturell auf die Deutschen einzuwirken* (Döblin 1980:490). Seine Aufgabe hieß nicht „dudeln“, sondern „jäten“:

*Ich hatte zu jäten. Ich helfe auf meinem Platz in der Villa Stefanie beim Jäten des Unkrauts: ich lese Zensur, mit einem Gehilfen. Die Werke, die jetzt herauskommen wollen, bedürfen der Genehmigung der Besatzungsbehörden. Belletristisches, Romane, Essays, Gedichte laufen bei uns zur Begutachtung ein. Es sind im Monat 60-70 Werke. Verleger und Autoren melden sich, wenn die Arbeit nicht rasch genug vonstattengeht. Gejätet wird, was den Militarismus und den Nazigeist fördern will.* (Döblin 1980:495)

Döblins aufrichtiges kulturpolitisches Engagement kam aber nicht ohne Enttäuschung und bittere Erkenntnisse aus. Die Schriftsteller, mit denen er sich in Freiburg traf – allesamt „enttäuschte und ehemals hochmütige Deutsche“ –, um sie für die Zusammenarbeit zu gewinnen, sahen sich geradezu beleidigt: [...] *sie wollten nicht kollaborieren, gemeint war mit Franzosen, sie wollten ihren alten wüsten nationalen Weg weiter laufen* (Döblin 1980:497). Der von ihm „inaugurierte“ Verband südwestdeutscher Autoren sollte sich nach einem Heinrich-Berl-Intermezzo den „Gottbegnadeten“ Wilhelm von Scholz an die Spitze stellen, *der auch einmal der Dichterakademie in Berlin vorgestanden hatte, aber dann von den Nazis hochgehört und gefeiert wurde* (Döblin 1980:499). Die von Döblin initiierte literarische Zeitschrift ‚Das Goldene Tor‘ (herausgegeben bis 1951) sollte sich nicht durchsetzen: *Nein, nicht sie, sondern andere setzten sich durch. Andere setzten sich so durch, dass man nach zwei Jahren etwa ein Schund- und Schmutzgesetz plante!* (Döblin 1980:500) Nicht einmal der Schriftsteller Döblin sollte sich durchsetzen – durch eine „oberflächliche Kritik“ längst zu einem „Phantom“ gemacht, galt der ‚Alexanderplatz‘-Autor als „Schriftsteller des Milieus, der Unterwelt, der Berliner Unterwelt“ (vgl. Döblin 1980:409). Außerdem galt er als Provokateur: Er provozierte mit seinem Katholizismus, galt den Sozialisten als „Verräter“, „während er den meisten Christen wieder allzu sozialistisch und ketzerisch erschien“ (Weyembergh-Boussart 1970:273). Er provozierte mit seiner Lust „aufzudecken“ (vgl. Döblin 1980:508 f.), mit seinen Fragen und nicht zuletzt mit seinen Büchern, wo diese Fragen gestellt wurden. Er provozierte folglich auch mit seinem ‚Hamlet‘ – genauer gesagt, er hätte mit ihm provoziert, wenn es ihm gelungen wäre, das Buch in einem west- bzw. bundesdeutschen Verlag verlegen zu lassen (der ‚Hamlet‘-Roman sollte erst kurz vor Döblins Tod in Ostberlin verlegt werden).

Alfred Döblin wollte sich mit seinem ‚Hamlet‘ „vor die Welt stellen“. Er wollte auch einen Menschen finden, an den er seine letzten Erzählungen, die „Koboldstücke“, wie er sie nannte, hätte richten können. An dem Hamlet-Roman schreibend, (er-) fand er diesen Menschen:

*Er lag krank, war verwirrt, zerrissen – es war Edward, der vom Kriege heimkehrend sich nicht mehr in sich zurechtfindet. Er wird ein ‚Hamlet‘, der seine Umgebung befragt. Er will nicht richten, er will etwas Ernstes und Dringliches: er will erkennen, was ihn und alle krank und schlecht gemacht hat. Und in der Tat: da liegt eine furchtbare Situation vor, und er hellt sie langsam auf. Die Wahrheit, nur die Wahrheit kann ihn gesund machen. Und aus vielen Zerstreuungs- und Ablenkungserzählungen werden indirekte und immer mehr direkte Mitteilungen, schließlich Bekenntnisse und Geständnisse. Ein fauler, träger Zustand enthüllt sich, die Familie kommt mehr und mehr in Gärung. Schließlich ist die Tragödie da, aber mit ihr die Katharsis.* (Döblin 1980:449–450)

Dem Buch war nicht beschieden, Bestseller zu werden. Nach der „Schuld der Väter“ zu fragen (vgl. Döblin 1980:504) und eine gutbürgerliche Familie daran zu Grunde gehen zu lassen, war nicht bestsellertauglich – nicht in der unmittelbaren Nachkriegszeit, viel weniger noch in den Wirtschaftswunder-Jahren. Der Wahrheits- und Redlichkeitsfanatiker Döblin lief da vielmehr Gefahr, ebenso wie sein Hamlet-Edward der Besessenheit beschuldigt zu werden:

*Mackenzie: „Ich weiß: du bist nicht krank, sondern du bist – verzeih – besessen. Du läufst irre und vernichtest dich dabei. Dieser Wahrheitsdrang, Eddy, wie ich ihn im Laufe meines Lebens hassen gelernt habe, diese ‚Ehrlichkeit‘, die ‚Redlichkeit‘ und wie die schönen Worte lauten, mit denen der Mensch sich schmückt, wenn er Amok läuft, sie sind unser Jammer. Ach, man muss ‚wissen‘ – man löst die Welt auf, der Existenz nimmt man dafür ihren Sinn. Man muss in der Existenz herumwühlen und alles einzeln beschnüffeln, zerreißen und verschlucken – statt geduldig zu sein und sich an seinem Platz zu fühlen. [...]“* (HAMLET:282)

Den gutbürgerlichen, in Unverbindlichkeit und leeren Floskeln schwebenden und sich in ihren Bibliotheken wie in Elfenbeintürmen einkapselnden, von lauter Verhimmelung lahmgelegten Dichtern und Denkern, die mit jedem Anbetungsbrief nur noch mehr festgenagelt wurden (vgl. HAMLET:140), mit einer Schelte zu begegnen, wie es bei Döblin Edward und Kathleen tun, war in



Anbetracht der literarischen Konservativismus-Welle alles andere als konform. Ihnen sogar vorzuwerfen, faule, für sie jedoch profitable Gesellschaftszustände konservieren zu wollen, wie es bei Döblin ein „drollig aussehender, wollköpfiger, kurzer, dicker Herr“ namens Roddy O’Dowall tut (vgl. HAMLET:164 ff.), kam fast einer Nestselbstbeschmutzung gleich. Schließlich: Den werdenden Wirtschaftswundermachern und sogar der altehrwürdigen Kirche Vorwürfe zu machen; aus ihrer bräunlichen Vergangenheit ihnen sogar einen Strick drehen zu wollen, wie es bei Döblin die Mutter aus Naumburg wagt (vgl. HAMLET:178 ff.), war das Allerschlimmste – es war ein Tabubruch.

*Schweigen ist sehr gut* (HAMLET:283), rät Professor Mackenzie dem Wahrheitsfanatiker Edward. Schweigen oder Dudeln: In Arkadien wird ja keine Politik gemacht, wird an keinen Tabus gerüttelt; im „reinen griechischen Äther“, wo die Klassiker gewandelt waren, werden keine Prozente verteilt (vgl. Ossietzky 1994:350 f.). Wer aber „aus dem Blauen geflattert“ kam (Ossietzky), um das Schweigegebot zu brechen und an den Tabus zu rütteln (die, von Kirche, Gewerkschaften, Verbänden und Vereinen in die Welt gesetzt, nur wenige Jahre nach der Geburt der Bonner Republik zu deren Alltag gehören sollten – vgl. Schallück 1962:432 ff.), hatte viel einzustecken. In den beiden „Wartburg-Zeiten“, sprich unter Wilhelm II. und Hitler, hatten die Tabubrecher mit regelrechten Repressionen rechnen müssen – Gerhart Hauptmann hatte auf den ihm beschiedenen Schillerpreis verzichten müssen, der Nobelpreisträger Carl von Ossietzky, der den Dichtern und Denkern – die allergepriesensten Klassiker nicht ausgenommen – den Vorwurf gemacht hatte, „arme verprügelte Untertanen“, der „Laune eines Gönners“ folgend, gewesen zu sein, war von den Nazis ermordet worden. Auch nach dem Zusammenbruch des Nazi-Reichs hatten die Unbequemen noch Schlimmes hören können: *Sie wissen nicht, was Sie reden. Wenn es noch die Partei gäbe, so würde man Sie* – (HAMLET:180). Im „nachttotalitären Biedermeier“ der Wirtschaftswunder-Jahre (vgl. Thränhardt 1996:140) sahen sich die Störenfriede subtileren Unterdrückungsmethoden ausgesetzt – sie wurden verhöhnt, nicht ernst genommen, zu Narren gemacht: „Es wimmelt im westdeutschen Lande von Nicht-mehr-ernst-Genommenen, von Narren. Dazu zählen Professoren und Kirchenleute, Schriftsteller und Intendanten, Journalisten, Politiker, fast alle Intellektuellen“ (Schallück 1962:442). Dazu zählte nicht zuletzt Alfred Döblin.

Sollten die „Gottbegnadeten“ von gestern; sollten die alten wagnernden „Wolframs“ und „Bite-rolfs“ sowie die hofmannsthalernden „grand old men der deutschen Gelehrtenrepublik“ (vgl. Schnauer 1962:487), die es gewohnt waren, an keinen Tabus zu rütteln, schon bald wieder in Amt und Würden stehen – Entrüstung jenseits der Grenzen in den Wind schlagend (vgl. Huchel 1984:364 f.) –, so wurde der ‚Hamlet‘-Autor verhöhnt, nicht ernst genommen, zum Narren gemacht (und zwar nicht nur seiner Konversion wegen – vgl. Döblin 1980:408 ff.). Sollten die „Bekennnisse schöner Seelen“ (Horst Lange) wieder einmal hoch im Kurs stehen – „Hässlichkeit verkauft sich ja schlecht!“ –, so musste der ‚Hamlet‘-Autor Worte der Ablehnung einstecken: *Die Sachen bleiben mir liegen, mein Verlag kann ihnen keine Heimat bieten* (Döblin 1980:506). Döblin wollte weder wagnern noch hofmannstahlern, er wollte treffen und er traf – ins Schwarze. Edwards Worte galten vor allem Döblins deutschen Landsleuten:

*Unter was für Menschen bewege ich mich. Was sind das für Menschen, unter denen ich mich bewege und die ich Vater und Mutter nenne! Und die anderen sind von dem gleichen Schlag. Dass ich sie noch nicht so gesehen habe. Es muss an mich herangetragen werden. Ich konnte nichts sehen; mir ist der Star gestochen worden. Das nennt sich Gesellschaft, redet gebildet, musiziert, liest edle Gedichte, schwärmt für Milton, Swinburne und Shelley – das lächelt, sitzt beieinander und trinkt Tee, und im Hintergrund –.*

*Es geht ihnen vielleicht, wie es mir ging mit dem Schreckensbild: sie tragen ein Schreckensbild in sich, können es aber nicht benennen, sie drängen daraus hervor, um sich zu befreien, aber es begleitet sie, sie tragen es fest in sich, nicht nur sie, ich auch, man steckt drin, man schlägt vergebens um sich.*

*Sie bleiben, was sie sind.*

*So sind sie und rollen sie hin. Sie halten es mit sich nicht aus. Aber statt sich auszulöschen, löschen sie andere aus.* (HAMLET:444)

Das stimmt, das liest man nicht gern. Schon 1953 ging Alfred Döblin nach Paris. Hätte er sich je mit einer literarischen Gestalt vergleichen wollen, so hätte er sich mit Wagners Tannhäuser identifizieren müssen. Sein Wahrheitsfanatismus war mit demjenigen identisch, dem der Wagnersche Minnesänger fast zum Opfer fällt. Sein Alterswerk, vor allem sein ‚Hamlet‘, glich geradezu jener letzten Strophe, durch die Tannhäuser die versammelten „Helden, tapfer, deutsch und weise“ provoziert und zu der der ‚Tannhäuser‘-Regisseur Friedrich bemerkte: „[...] das ist so etwas wie eine Marseillaise in einer solchen Gesellschaft; da attackiert er nun wirklich und ganz bewusst das Tabu und liefert sich damit den Schwertern dieser Gesellschaft aus“ (Friedrich 1986:133). Döblin, der, wie gesagt, den deutschen Boden in der Uniform eines französischen Obersten betrat, um sofort nach der Ankunft mit dem Festhalten der „enttäuschten und ehemals hochmütigen Deutschen“ an „ihrem alten wüsten nationalen Weg“ konfrontiert zu werden, war dabei kein Bilderbuch-„Wagnerianer“. Anders als Thomas Mann beschäftigte er sich nicht explizit mit ‚Leiden und Größe Richard Wagners‘, persiflierte keines von Wagners Werken, schrieb kein ‚Wälsungenblut‘. An der Spitze der Bayreuther Festspiele konnte man sich ihn – im Unterschied zu Thomas Mann (vgl. Wagner 1999:329) – nie vorstellen. Dennoch war ihm Wagners Werk bekannt und in seinem Nachlass wurde ein fragmentarischer Aufsatz zu Wagners Opernmusik gefunden (vgl. Döblin 1989:605). Gerade zum ‚Tannhäuser‘ hatte er eine besondere Beziehung. Es waren ja die Motive aus dieser Oper, die ihn in seinen letzten Lebensmonaten nicht mehr loslassen wollten. Döblin litt zu dieser Zeit unter Halluzinationen, will einzelne Stimmen und Chöre, „ferner auch Einzelinstrumente und ganze Orchester“ gehört haben (vgl. Döblin 1980:568). Am 1. August 1955, in Höchenschwand, notierte er:

*Mein Orchester hat sich fest installiert. Es schickt keine Inserate an die Zeitung, um Hörer anzulocken, es musiziert drauflos mit Posaunen und Trompeten im Chor; sie sind gewiss, dass ich höre. Ich notiere hier aus dem Programm der letzten Woche folgende Musikstücke. Irgendwann ist es ganz still, ich staune und traue nicht recht, ein gleichmäßiger hoher Ton wie von einer Mandoline wird dann von mir bemerkt, entfaltet sich, und schon sind es zwei Töne, die aufeinander folgen, sich hartnäckig wiederholen, der Akzent liegt auf dem zweiten Ton, die Walze dreht sich langsamer, und nun, bei dem zweiten Ton angelangt, verstärkt sich das Orchester durch Posaunen, und die ersten Takte des Pilgerchors aus dem ‚Tannhäuser‘ ziehen vorbei, mächtig und prächtig. In geschlossenem Zug und ohne Störung wird die erste Partie des Pilgerchors exekutiert. Dann eine kleine Pause, und man setzt unverzüglich zur Wiederholung an.* (Döblin 1980:572)

Es ist ein interessantes Detail im Leben eines Schriftstellers, dessen „Wahrheitsfanatismus“, wie er in dem besprochenen Hamlet-Roman exemplarisch zum Ausdruck kommt, demjenigen ähnelt, dem wir bei Wagners Tannhäuser begegnen. Die Modernität des ‚Tannhäuser‘, einer „historischen Illustration und Metapher eines zu [Wagners] Zeiten aktuellen Diskurses um die politische und gesellschaftliche Modernisierung der deutschen Länder“ (Bermbach 2003:100), bewahrheitete sich auch noch hundert Jahre später (‚Tannhäuser‘ wurde am 19. Oktober 1845 uraufgeführt) im Leben eines Autors, der sich einem sehr ähnlichen Diskurs verschrieben hatte.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- BENN, Gottfried (1980): *Briefe*, Bd. 2, Teil 2 (*Briefe an F. W. Oelze 1950–1956*). Wiesbaden; München.
- DÖBLIN, Alfred (1966): *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Olten (siehe HAMLET).
- DÖBLIN, Alfred (1980): *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten; Freiburg im Breisgau.
- DÖBLIN, Alfred (1989): *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten; Freiburg im Breisgau.
- DÖBLIN, Alfred (1992): *Kritik der Zeit: Rundfunkbeiträge 1946–1952*. Olten; Freiburg im Breisgau.
- FRISCH, Max (1976): *Gesammelte Werke in zeitlicher Abfolge*, Bd. 2 (1944–1949). Frankfurt am Main.
- HUCHEL, Peter (1984): *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Bd. 2 (*Vermischte Schriften*). Frankfurt am Main.
- KRAUS, Karl (1989): *Schriften*, Bd. 12 (*Dritte Walpurgisnacht*). Frankfurt am Main.
- MANN, Thomas (1983): *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main.
- OSSIETZKY, Carl von (1994): *Sämtliche Schriften*, Bd. 6 (1931–1933). Reinbek bei Hamburg.
- RÜHMKOPF, Peter (1984): *Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze – Reden – Selbstgespräche*. Reinbek bei Hamburg.
- WAGNER, Richard (1979): *Tannhäuser*. Frankfurt am Main. (siehe TANNHÄUSER).
- WULF, Joseph (Hrsg.) (1983): *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien.

### Sekundärliteratur:

- BERMBACH, Udo (2003): „*Blühendes Leid*“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart; Weimar.
- BUSCHINGER, Danielle (2007): *Das Mittelalter Richard Wagners*. Würzburg.
- CRAIG, Gordon A. (1980): *Deutsche Geschichte 1866–1945. Vom Norddeutschen Bund bis zum Ende des Dritten Reiches*. München.
- GLASER, Hermann (2002): *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München.
- FRIEDRICH, Götz (1986): *Musiktheater. Ansichten. Eischen*. Frankfurt am Main
- GREGOR-DELLIN, Martin (2008): *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. München; Zürich.
- HANISCH, Ernst (1986): Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung“ Wagners. In: MÜLLER, Ulrich/WAPNIEWSKI, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, S. 625–646.
- JENS, Walter (1962): Völkische Literaturbetrachtung heute. In: RICHTER, Hans W. (Hrsg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962. Sechsendreißig Beiträge deutscher Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten*. München; Wien; Basel, S. 344–350.
- SCHALLÜCK, Paul (1962): Vorurteile und Tabus. In: RICHTER, Hans W. (Hrsg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962. Sechsendreißig Beiträge deutscher Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten*. München/Wien/Basel, S. 432–443.

- SCHONAUER, Franz (1962): Literaturkritik und Restauration. In: RICHTER, Hans W. (Hrsg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962. Sechszunddreißig Beiträge deutscher Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten*. München; Wien; Basel, S. 477–493.
- THRÄNHARDT, Dietrich (1996): *Moderne Deutsche Geschichte*, Bd. 12 (*Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1949–1990*). Frankfurt am Main.
- URBANEC, Miroslav (2009): *Jürgen Fehlings, Wieland Wagners und Götz Friedrichs Tannhäuser-Inszenierungen als kritischer Spiegel der (deutschen) Gesellschaft*. [Diss.]. Masarykova univerzita Brno.
- WAGNER, Nike (1999): *Wagner Theater*. Frankfurt am Main.
- WEYEMBERGH-BOUSSART, Monique (1970): *Alfred Döblin. Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk*. Bonn.

# „Sagen Sie Stauffenberg, wenn Sie an ihn schreiben, daß ich viel an ihn denke“

## Kontakte Hugo von Hofmannsthal zu Wilhelm Schenk von Stauffenberg

*Iveta ZLÁ*

### Abstract

‘When you write to Stauffenberg, tell him that I think of him a lot.’ The contacts between Hugo von Hofmannsthal and Wilhelm Schenk von Stauffenberg

The friendly relationship between the renowned Munich doctor Wilhelm Schenk von Stauffenberg and the Austrian author Hugo von Hofmannsthal can be viewed in terms of the writer’s life and work. This study traces the contacts between the two men, describes their shared interests and shows how Hofmannsthal planned to depict Stauffenberg in his works. These issues are viewed against the background of Stauffenberg’s and Hofmannsthal’s friendship with Countess Mechtilde Lichnowsky, who introduced the two men in 1909; the paper traces the mutual contacts until Stauffenberg’s death in 1918.

Key words:

Hofmannsthal, correspondence, literary contacts, biography

## 1. Einführung in die Thematik

Das Literaturschaffen und die Biografie Hugo von Hofmannsthal haben bisher das Interesse vieler Forscher gefesselt, dennoch wurde bisher den Kontakten des Freiherrn Wilhelm Schenk von Stauffenberg (1879–1918) zu Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und der Rolle dieser Freundschaft im literarischen Werk des Autors sowie den mit ihm verknüpften biographischen Facetten keine Aufmerksamkeit gewidmet. Obwohl Stauffenberg vor allem durch seine medizinischen Untersuchungen<sup>1</sup> und durch sein Renommee im Bereich der Psychiatrie berühmt geworden ist, taucht sein Name in der Korrespondenz, in den Tagebüchern und nicht zuletzt im Literaturschaffen einiger deutschsprachiger Autoren auf.<sup>2</sup> Der Kreis der Patienten dieses Münchener Arztes<sup>3</sup> wurde nicht nur durch seine ärztlichen Qualitäten beeinflusst, sondern auch durch sein enormes Interesse für die Kunst geprägt. Den medizinischen Rat Stauffenbergs haben u. a. Rainer Maria Rilke und Johannes Robert Becher eingeholt. Die psychiatrischen Sitzungen mit Rilke haben sich sogar zur

<sup>1</sup> Es hat sich vor allem um die Untersuchungen über das Gehirn sowie seine Erforschungen der aphasischen, agnostischen und apraktischen Symptome gehandelt (vgl. Müller 1910:2).

<sup>2</sup> Rainer Maria Rilke, Johannes Robert Becher, Hugo von Hofmannsthal etc.

<sup>3</sup> Wilhelm Schenk von Stauffenberg war an der Zweiten Klinik München tätig.

freundschaftlichen Bewunderung dieses Arztes entwickelt. Die Einsicht in die Korrespondenz Johannes Robert Bechers verrät die Begeisterung dieses Autors von der ärztlichen und menschlichen Autorität Stauffenbergs.

Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, die Kontakte zwischen Stauffenberg und Hofmannsthal darzulegen. Sie verfolgt dabei die Intention, einen innovativen Einblick in die Widerspiegelung dieser freundschaftlichen Beziehung im Literaturschaffen Hofmannsthal zu geben. Die Darstellung dieser Kontakte wird vor dem Hintergrund der gemeinsamen Freundschaft Hofmannsthal und Stauffenbergs mit Mechtilde Lichnowsky fokussiert. Da keine Briefe Stauffenbergs an Hofmannsthal überliefert wurden, stützt sich die Untersuchung vor allem auf die Korrespondenz Hugo von Hofmannsthal mit Mechtilde Lichnowsky (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:147–198) sowie mit Julie von Wendelstadt und Ottonie von Degenfeldt (Miler-Degenfeldt 1986).

## 2. Kontakte zwischen Hugo von Hofmannsthal und Wilhelm Schenk von Stauffenberg vor dem Hintergrund der gemeinsamen Freundschaft mit Mechtilde Lichnowsky

*Baron Stauffenberg, Freund der Lichnowsky. [...] Ist 28 Jahre alt. Sein Spezialfach ist Psychopathologie.* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:149), notiert Hugo von Hofmannsthal 1909 in sein Tagebuch. Hofmannsthal hat Stauffenberg in demselben Jahr in Gesellschaft der Fürstin Mechtilde Lichnowsky kennen gelernt (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:149), mit der sowohl der Autor (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:147–198) als auch der berühmte Münchener Arzt befreundet waren. Die Zeitspanne 1909–1918, in die die Freundschaft Hofmannsthal mit dem Freiherrn von Stauffenberg sowie mit der Fürstin Lichnowsky fällt, wurde durch die Aufführungen der Libretti Hofmannsthal, durch seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss (Strauss/Hofmannsthal 1926) und Max Reinhard, durch einen enormen Einblick Stauffenbergs in die europäische Kunst sowie durch das Mäzenatentum und die literarischen Anfänge Mechtilde Lichnowskys (vgl. Fließbach 1973; Rucková 2007; Hemecker 1993) geprägt. Die menschliche und künstlerische Nähe Hofmannsthal zu Stauffenberg deutet seine Eintragung ins Tagebuch vom 5. Oktober 1909 an, die die Persönlichkeit der Fürstin Lichnowsky charakterisiert und Reflexionen Hofmannsthal über die Begrenztheit der Sprache anregt:

*Dachte über das nach, was mir vorgestern abend Stauffenberg über die Fürstin Lichnowsky gesagt hat: Daß Sprache überhaupt eine ihr nicht gemäße (wenngleich die einzige zur Verfügung stehende) Form sich zu äußern ist. Kann ich verstehen. Es führt mich weiter: Sprechen ist ein ungeheurer Kompromiß, für jedermann – nur wird dies selten bewußt, weil es das allgemeine Verständigungsmittel darstellt.* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:159)

Die im vorliegenden Brief thematisierten Gedanken Hofmannsthal sind vor dem Hintergrund seiner Zweifel am Ausdruckvermögen der Sprache zu betrachten, die für seine Überlegungen besonders in den ersten zehn Jahren des 20. Jh. kennzeichnend waren. Obwohl Mechtilde Lichnowsky den Feinsinn für das Sprachliche vorwiegend in ihrem Literaturschaffen (vgl. Fließbach 1973; Rucková 2007; Hemecker 1993) verwertet hat, hat sie in den Dienst der Kommunikation und der Kunst auch ihre musikalische und zeichnerische Begabung gestellt (vgl. Fließbach 1973; Rucková 2007; Hemecker 1993; Pfäfflin/Dambacher 2001 etc.). Dies rief die Begeisterung Hofmannsthal<sup>4</sup> sowie Stauffenbergs hervor und bildete bald ein Fundament ihrer Freundschaft.

<sup>4</sup> Dies belegen auch die folgenden Worte aus dem Brief Hugo von Hofmannsthal an Mechtilde Lichnowsky vom 4. Juni 1910: „Ich habe besonders die beiden letzten Tage lieb. Auf einmal waren die Schleier gefallen, ich konnte alles verstehen, einen Menschen da war. Das Singen war wunderschön. Diese unaussprechlich schönen Lieder“ (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:176).

Die gemeinsamen Interessen Hofmannsthals und Stauffenbergs haben nicht nur auf dem Gebiet der Kunst beruht, sondern sie dürften auch auf die zeitgenössischen psychoanalytischen Erforschungen eingehen. Hugo von Hofmannsthal hatte sich bereits vor der Begegnung mit Stauffenberg mit der Psychoanalyse auseinander gesetzt. Seine Beschäftigung mit dieser Problematik wurde zweifelsohne von der gesellschaftlichen Brisanz der psychopathologischen Forschung in der Atmosphäre des Fin de siècle beeinflusst. Darüber hinaus nahm jedoch Hofmannsthal selbst zeitweilig an den psychoanalytischen Sitzungen von Wilhelm Fließ, einem Freund Sigmund Freuds, teil (Urban 1978:17–19). In der nachgelassenen Bibliothek dieses Autors sind meistens die psychoanalytisch orientierten Studien der ersten Auflage zu finden, die vor allem auf die Forschungsakzente wie Narzissmus, Hysterie, Zwangskomplexe etc. eingegangen sind (Bernd 1978:17–19). Diese psychoanalytischen Schwerpunkte haben nicht zuletzt Eingang ins Literaturschaffen des Autors gefunden.<sup>5</sup> Die Hypothese über den psychoanalytischen Gedankenaustausch zwischen Hofmannsthal und Stauffenberg wird sowohl implizit durch seinen Brief an Ottonie von Degenfeld vom 5. Mai 1911 (Miler-Degenfeld 1986:540) bestätigt, als auch durch die vorgesehenen literarischen Gestaltungen Stauffenbergs in der Rolle eines Psychopathologen (vgl. ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:159) bzw. eines Gesprächspartners über ausgewählte psychoanalytische Sentenzen unterstützt.

In dem von 1909 stammenden Entwurf des Dramas ‚Furcht‘ (Hofmannsthal 1987:552) wird der inhaltliche Aufbau im Vergleich zum Dialog ‚Furcht‘ von 1907 um einige weitere Szenen erweitert. Diese Auseinandersetzung mit dem Wesen der künstlerischen Existenz vor dem Hintergrund der Endlichkeit des menschlichen Daseins wird durch dramatisch untermauerte und emotiv gesteigerte Reflexionen Ruths – der zentralen Dramenfigur – über die permanente Vergänglichkeit der Zeit abgerundet. Die vorgesehene Dramenhandlung wird dabei räumlich ins Ordinationszimmer des Arztes Stauffenberg situiert: *Ordinationszimmer eines Arztes (Stauffenberg) wo Ruth kommt, klagend, dass die Zeit verliere, sich stundenweise verliere* (Hofmannsthal 1987:552).

Auf die Entwicklung eines psychologisch motivierten Gesprächs zielt auch die beabsichtigte Darstellung Wilhelm Schenk von Stauffenbergs in ‚Erfundenen Gesprächen‘ ab (Hofmannsthal 1991). Im Dialog ‚Über die Hypochondrie‘ wurde Stauffenberg vom Autor die Rolle eines Gesprächspartners zugesprochen. Dieser Dialog wurde als Gespräch zwischen einem psychologisch kranken Patienten und seinem Arzt stilisiert. Dem literarischen, später nicht bearbeiteten Entwurf ist Folgendes zu entnehmen: *Über Hypochondrie (desgleichen über Sentenzen, Schlagworte, Kunstworte, das Gefährliche daran) als Dialog zwischen einem neuropathisch Kranken und seinem Arzt (Stauffenberg)* (Hofmannsthal 1991:184). Die Rolle des Freiherrn von Stauffenberg in den literarischen Entwürfen Hofmannsthals stützt sich auf sein medizinisches und psychiatrisches Engagement, das die Begeisterung Hofmannsthals hervorgerufen und zu seiner beabsichtigten literarischen Gestaltung geführt hat.

Dennoch ist das von der Fürstin Lichnowsky in ihrem Brief an Hofmannsthal vom 10. September 1910 geplante Treffen mit Wilhelm von Stauffenberg nicht zustande gekommen. Hofmannsthal begründet diese Tatsache in seinem Brief an Mechtilde Lichnowsky vom 13. Oktober 1910 mit den folgenden Worten: *In München war ich sehr occupiert, weil auch mein Vater da war [...] so kam ich leider nicht dazu, Stauffenberg zu besuchen* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:172). Der Korrespondenz Hofmannsthals mit Ottonie von Degenfeld vom 28. September 1910 ist jedoch die Information über die beabsichtigte Einladung Stauffenbergs zu einer Aufführung der Oper von Richard Strauss ‚Salome‘ zu entnehmen (Hofmannsthal 2003:1578).

Obwohl im Briefwechsel Hofmannsthals von 1910 keine Informationen über sein persönliches Treffen mit Stauffenberg zu finden sind, belegt der Brief Mechtilde Lichnowskys an ihren Ehemann, den Fürsten Karl Max Lichnowsky, vom 28. September 1910, dass Stauffenberg die

<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang sind nach Bernd Urban die Werke Hofmannsthals ‚Der Tor und Tod‘, ‚Der Tod des Tizian‘, ‚Der Abenteurer und die Sängerin‘, ‚Der Kaiser und die Hexe‘, ‚Adriane‘, ‚Die Frau ohne Schatten‘ etc. zu nennen, in denen das Motiv der eigenen Identitätssuche dominiert. Von den psychoanalytisch untermauerten Hysterie-Untersuchungen wurden vor allem die Dramen ‚Ödipus und die Sphinx‘ und die ‚Ägyptische Helena‘ beeinflusst (Bernd 1978:7, 13).

Münchener Aufführung von Hofmannsthals ‚König Ödipus‘ besucht hat. Die begeisterte Aufnahme dieses analytischen Dramas durch Stauffenberg bringen die folgenden Worte Mechtilde Lichnowskys aus dem angeführten Brief näher:

*Es soll so erschütternd gewesen sein, die Spannung im Saal eine solche, daß der Applaus nachher wie eine Entlastung sich jedem aufzwang. Er [Reinhardt] ist ein ganz aussergewöhnlich begabter Mensch – denn Stauffenberg ist sehr kritisch und war ganz begeistert.*

(ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:173)

Die Abwesenheit der persönlichen Kontakte Hofmannsthals mit Stauffenberg 1910 ist durch die intensive Arbeit dieses Autors am dritten Akt der Oper ‚Rosenkavalier‘ sowie durch die Beschäftigung mit ‚Lucidor‘ und nicht zuletzt durch die dramatische Auseinandersetzung mit seinen Ideen zum ‚Schwierigen‘ zu erklären (Cellbrot/Renner 1997:163).

Der Aufführung des psychologisch konturierten Dramas ‚Der Schwierige‘ folgte am 26. Februar 1911 die Dresdner Vorpremiere der musikalischen, ins Wien der thesesianischen Zeit versetzten Oper Hofmannsthals ‚Der Rosenkavalier‘, die unter Regieanweisungen Max Reinhardts und der musikalischen Bearbeitung von Richard Strauss realisiert wurde. Der Korrespondenz Hofmannsthals von 1911 sind jedoch keine Informationen über die Anwesenheit Stauffenbergs in der Aufführung des ‚Rosenkavalier‘ sowie über sein Urteil über die komische Oper zu entnehmen.

Ende April 1911 besuchte Hofmannsthal Julie von Wendelstadt<sup>6</sup> in Neubeuern. Diese adlige Kunstliebhaberin verkehrte nicht nur mit Hugo von Hofmannsthal, sondern ihr Neubeuerner Dominium haben auch andere zeitgenössische Künstler wie Annette Kolb, Carl Arnold, Bruno Paul, Leo Putz etc. besucht. Nach dem Tode ihres Ehemannes verbrachte Julie von Wendelstadt die Zeit vor allem mit ihrer Schwägerin Ottonie von Degenfeld. Der Brief Hugo von Hofmannsthals an Julie von Wendelstadt vom 8. Mai 1911 bringt viele Danksagungen Hofmannsthals an diese Freifrau zum Ausdruck und thematisiert den schlechten psychischen Gesundheitszustand ihrer Schwägerin. Hofmannsthal empfiehlt für Ottonie von Degenfeld die ärztliche Behandlung bei Wilhelm Schenk von Stauffenberg, dessen Qualitäten er hoch schätzt:

*Ich würde mir viel, oder ein bisschen was davon versprechen, wenn der einzige Arzt, an den ich, so jung er ist, als Menschen und Arzt sehr stark glaube, an dessen Blick für das Leiden des Gemüts und des Körpers zugleich ich glaube, nämlich Wilhelm Stauffenberg, Ihre Schwägerin einmal sehen könnte [...].*

(Miler-Degenfeld 1986:540)

Aus Neubeuern wurde auch der Brief vom 1. November 1912 an die Fürstin Mechtilde Lichnowsky gerichtet, in dem der Autor das positive Menschenbild Stauffenbergs und seine Beziehung zu ihm zeichnet: *In einer Soiree zwischen Hoheiten, Kammersängern und anderen Objecten plötzlich ein gutes blasses Gesicht, das ich sehr liebe: Wilhelm Stauffenberg. Man sprach von Ihnen, und war fast in Grätz* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:190). Mechtilde Lichnowsky sowie die Schlossresidenz der Lichnowskys in Grätz bei Troppau waren auch ein immer wieder auftauchendes Gesprächsthema zwischen Hofmannsthal und Stauffenberg. Dieser erfolgreiche Arzt gehörte zu den langjährigen Freunden Lichnowskys. Mechtilde Lichnowsky hat mit Stauffenberg dessen Vorliebe für Kunst geteilt, die auf die Erweiterung ihres Wissenshorizonts besonders in literarischen Fragen Einfluss hatte (vgl. Fließbach 1973:40).

In der Zeit zwischen 1913 und 1915 taucht der Name Stauffenbergs in der Korrespondenz Hofmannsthals nicht auf. Die Unterhaltung der gegenseitigen Kontakte wurde durch den Ausbruch des

<sup>6</sup> Der Name Stauffenberg kommt neben der Korrespondenz Hofmannsthals mit Mechtilde Lichnowsky auch in seinen Briefen an Julia von Wendelstadt und Ottonie von Degenfeld vor. Dieser Briefwechsel von 1913 deutet nicht nur die ärztliche Opferwilligkeit Stauffenbergs an, sondern er belegt auch einige persönliche Treffen des Autors mit diesem Arzt (vgl. Miler-Degenfeld 1986:262).



Ersten Weltkrieges gefährdet.<sup>7</sup> Dennoch belegt der Brief Hugo von Hofmannsthals an die Fürstin Lichnowsky aus der Zeit zwischen Dezember 1915 und Februar 1916 die Bemühungen Stauffenbergs, sich mit Hofmannsthal zu treffen: *Sie müssen, wenn Sie schreiben, Stauffenberg immer sehr von mir grüßen. Wie traurig war ich im vergangenen Jahr, als plötzlich seine Karte in meinem Hotel lag, ohne Adresse, so dass ich ihn nicht suchen, ihm nicht schreiben konnte* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:194). Die Nähe Hofmannsthals zum Freiherrn von Stauffenberg unterstreicht auch der Brief dieses Autors an die Fürstin Lichnowsky vom 10. Januar 1916, in dem das folgende Bekenntnis Hofmannsthals artikuliert wurde: *Sagen Sie Stauffenberg, wenn Sie an ihn schreiben, daß ich viel an ihn denke: beim Lesen, beim Nachdenken ist er auf einmal da* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:196). Die Kontakte zwischen Hofmannsthal und Stauffenberg sind zwei Jahre vor dem Tod dieses Arztes spärlich geworden. Dies ist auch durch die Kriegssituation zu begründen, aus der auch ein intensiver ärztlicher Dienst Stauffenbergs resultierte. Im letzten Kriegesjahr hat Hofmannsthal die Nachricht über den Tod Stauffenbergs erreicht, die ihn schmerzhaft getroffen hat:

[...] *ich bin so maßlos betrübt über den Tod von Stauffenberg. Ich hab es ja immer gewußt, daß er von einem Tag zum andern fort sein wird, aber nun, wo es wirklich geschehen ist, ist es so furchtbar rätselhaft und undurchdringlich. Daß seine Hände nirgends mehr da sind, seine schöne schwache Stimme – das alles nirgends, gar nirgends.* (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:197)

Das Todesjahr Stauffenbergs 1918 stellte zugleich das Ende der Freundschaft zwischen Hugo von Hofmannsthal und der Fürstin Mechtilde Lichnowsky dar. Obwohl Hofmannsthal in seinem letzten Brief an Lichnowsky vom 14. März 1918 (ZAO 77/12; Cellbrot/Renner 1997:197) ein gemeinsames Treffen vorschlägt, ist keine weitere Korrespondenz zwischen der Fürstin Lichnowsky und Hugo von Hofmannsthal überliefert.

### 3. Fazit

Die Darlegung der Freundschaft Wilhelm Schenk von Stauffenbergs mit Hugo von Hofmannsthal ergänzt und bereichert das Mosaik der literarischen Kontakte dieses Münchener Arztes.

In den Briefen Hofmannsthals widerspiegeln sich seine Auseinandersetzungen mit der sprachlichen Begrenztheit, die den Autor bereits seit 1900 beschäftigt haben. Die Untersuchung seiner Korrespondenz und seines Literaturschaffens deutet den Gedankenaustausch zwischen Hofmannsthal und Stauffenberg an, der vor allem auf die psychoanalytisch orientierten Themen ausgerichtet war. Dies wird durch die beabsichtigten literarischen Gestaltungen Stauffenbergs im Schauspiel ‚Furcht‘ und in seinem Dialog ‚Über die Hypochondrie‘ unterstrichen, der für Hofmannsthals Werk ‚Vertraute Gespräche‘ vorgesehen war. Die Abwesenheit der späteren literarischen Bearbeitungen der angeführten Entwürfe ist sowohl durch die intensive Beschäftigung Hofmannsthals mit den Libretti, die in der Zusammenarbeit mit Richard Strauss und Max Reinhardt aufgeführt wurden, als auch durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges zu begründen.

In der Darstellung der Kontakte zwischen Hofmannsthal und Stauffenberg dominiert die Akzentuierung des ärztlichen Renommées Stauffenbergs, durch das einige seiner künstlerischen Kontakte umrahmt wurden.

Darüber hinaus hat Stauffenberg in der Freundschaft zwischen Hofmannsthal und Lichnowsky die Stellung eines gemeinsamen Freundes eingenommen, was durch sein in der Korrespondenz beider Autoren gezeichnetes Bild belegt wird. Der Tod Stauffenbergs fällt mit dem Ende dieser Freundschaft zusammen.

<sup>7</sup> Obwohl Hofmannsthal in den Kriegsdienst als Landsturmmoffizier einberufen wurde, wechselte er bald zur Beschäftigung mit den kulturpolitischen Fragen im Kriegsfürsorgeamt des Innenministeriums. Er veröffentlichte vor allem kriegspropagandistische Texte in der Neuen Freien Zeitung und befasste sich mit der Herausgabe des politischen Testaments Grillparzers (Bernd 1978:46).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kontakten des Freiherrn Wilhelm Schenk von Stauffenberg zu Hugo von Hofmannsthal bereichert die Hofmannsthal-Forschung und weist auf die Rolle Stauffenbergs in der deutschsprachigen Literaturgeschichte hin.

## Literaturverzeichnis

### Archivalien:

ZAO (Zemský archiv v Opavě/Landesarchiv Troppau), RAUSL (Rodinný archiv a ústřední správa Lichnowských/Familienarchiv und zentrale Verwaltung der Lichnowskys, Inventarnr.: 77, Kartonnr.: 12).

### Primärliteratur:

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1987): *Sämtliche Werke. Bd. XVIII*. Frankfurt am Main.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1991): *Sämtliche Werke. Bd. XXXI*. Frankfurt am Main.

### Sekundärliteratur:

CELLBROT, Hartmut/RENNER, Ursula (Hrsg.) (1997): Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Briefwechsel. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 5/1997*. Freiburg, S. 147–198.

FLIESSBACH, Holger (1973): *Mechtilde Lichnowsky. Eine monographische Studie*. Dissertation zur Erlangung eines Doktorgrades an der Universität München. München.

HEMECKER, Wilhelm (1993): Mechtilde Lichnowsky: 1879–1958. In: OTT, Ulrich (Hrsg.): *Marbacher Magazin 64/1993*. Marbach, S. 1–95.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (2003): *Brief-Chronik*. Heidelberg.

MILER-DEGENFELD, Therese Marie (Hrsg.) (1986): *Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit Ottonie von Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*. Frankfurt am Main.

MÜLLER, Friedrich (1920): Wilhelm Freiherr von Stauffenberg. In: *Zeitschrift für gesamte Neurologie und Psychiatrie*. 1920/53. Berlin, S. 1–4.

PFÄFFLIN, Friedrich/DAMBACHER, Eva (2001): „Verehrte Fürstin!“ Karl Kraus und Mechtilde Lichnowsky. *Briefe und Dokumente. 1916–1958*. Göttingen.

RUCKOVÁ, Iveta (2007): *Das Adelshaus der Lichnowskys. Eine kulturelle Kontinuität*. Ostrava.

STRAUSS, Richard/HOFMANNSTHAL, Hugo von (1926): *Briefwechsel*. Berlin.

URBAN, Bernd (1978): *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main.

# Textkompetenz-Entwicklung im DaF-Unterricht

## Eine Evaluation durch kreatives Schreiben<sup>1</sup>

*Detelina METZ – Georg SCHUPPENER*

### **Abstract:**

The development of textual competence in teaching German as a foreign language: Evaluation by means of creative writing

The article is based on an empirical study on the development of textual competence of Bulgarian pupils. It is focussed on stories, written by pupils aged 14 to 17 years with different competence and knowledge in German as a foreign language. The authors can show that the length of the sentences rises by the age of the pupils. The complexity of the sentences grows with the increasing level of linguistic security. Further, it is probable that the text size depends on age and sex. The results also reveal the low efficiency of teaching German at primary school. Finally, it can be concluded that creative writing represents a useful method for testing textual competence in foreign language teaching.

Key words: German as a foreign language, textual competence, creative writing

## **1. Hintergrund**

Der Imperativ *sei kreativ!* richtet sich an immer mehr Individuen. In immer mehr Lebensbereichen und in immer umfassenderer Weise gilt Kreativität als nahezu unabdingbar. So eröffnet das Publikumsmagazin „mobil“ der Deutschen Bahn die Ausgabe 7/2011 mit den Worten:

„Das ‚K‘-Wort ist heute in aller Munde: die Kreativität. Angeblich steckt sie in jedem von uns und muss nur geweckt werden“ (mobil 7/2011:3).

Die Forderung, sich ständig als kreativ zu beweisen, entfaltet jedoch ambivalente Effekte von Selbstverwirklichung einerseits und möglicher Überforderung andererseits, kann also Segen und Fluch zugleich sein.

Doch was ist überhaupt Kreativität? Das Wort leitet sich von lat. *creare* „schaffen, hervorbringen“ ab und meint so die Fähigkeit, Neues zu schaffen, sei es materiell oder ideell. Damit ist Kreativität die Kraft, die uns ungewohnte Situationen bewältigen lässt und Veränderungen überhaupt erst möglich macht. Der amerikanische Journalist und Psychologe Stephen Baker sagt, dass Kreativität wirklich nichts unfassbar Schwieriges oder Geheimnisvolles sei. Jeder, der denken kann, ist auch fähig, Ideen zu haben (2011). Vor diesem Hintergrund ist auch das Konzept des kreativen Schreibens zu sehen. Der Ausdruck „Kreatives Schreiben“ ist eine Lehnübersetzung des englischen „creative writing“. Dieses wurde erstmals als Konzept am Ende des 19. Jahrhunderts an

<sup>1</sup> Der vorliegende Text stellt eine grundlegend überarbeitete und ergänzte Fassung eines auf der Internationalen GeSuS-Tagung im März 2010 in Freiburg im Breisgau präsentierten Beitrages dar.

amerikanischen Universitäten für Seminare genutzt, in denen Studenten der Literaturwissenschaft die Literatur nicht nur analysieren, sondern den Prozess des Schreibens durch praktische Schreiberfahrungen selbst kennen lernen sollten. In der deutschsprachigen Literatur findet sich der Begriff erst wesentlich später, nämlich wohl erstmals in Raoul Auernheimers Autobiografie ‚Das Wirtshaus zur verlorenen Zeit‘ (Auernheimer 1948:289).<sup>2</sup>

Unter den vielen Formen und Transformationen von Kreativität möchten wir im Folgenden das Feld des kreativen Schreibens von Schülerinnen und Schülern thematisieren und dabei diskutieren, ob und wie dieses linguadidaktisch genutzt werden kann, insbesondere als Marker für sprachlichen Kompetenzerwerb.

Das kreative Schreiben ist eines derjenigen didaktischen Konzepte, die in den letzten Jahren für den Schreibunterricht in der Schule entwickelt worden sind. Es wird als ein Weg angesehen, den Schülern Freude am Schreiben zu vermitteln. Zu den schulischen Textsorten, auf die das kreative Schreiben in mehr oder minder starkem Maße ausgerichtet werden kann, gehören Bericht, Beschreibung, Erzählung, Schilderung, Betrachtung und Erörterung. Besonders geeignet für die Umsetzung des Konzepts des kreativen Schreibens sind dabei die Textsorten Schilderung und Erzählung.

Das Schreibforschungsprojekt, über das hier berichtet werden soll, hat sich zum Ziel gesetzt, die Textkompetenzen bulgarischer Schülerinnen und Schüler näher zu untersuchen. Erste Anregungen für diese Recherchen kamen von Seiten der Universität zu Köln durch Claudia Riehl, die seit September 2008 ein Projekt zum Thema „Mehrsprachigkeit und Textkompetenz im Kontext von Migration“ leitet. Das Ziel ist festzustellen, wie in verschiedenen Sprachen Geschichten erzählt werden. Die bulgarischen Schüler sollten auf Deutsch als erste Fremdsprache und auf Bulgarisch, in ihrer Muttersprache, eine Geschichte verfassen. Es wurden 70 Schüler aus der achten, neunten und zehnten Klasse in einem Gymnasium in Sofia getestet. Die Probanden waren zwischen 14 und 17 Jahre alt.

Die Möglichkeiten, Schülerinnen und Schüler in diesem Alter zu testen, wurden bislang meist ausgeklammert (vgl. Ehlich 2005:48). Mit Blick auf kreatives Schreiben ist aber die Berücksichtigung älterer Schüler besonders wichtig, weil man in der Schreibforschung die kognitive Entwicklung der Schreiber mit berücksichtigen muss, um die schriftsprachliche Kompetenz adäquat beurteilen zu können. Ein wichtiger Aspekt ist hierbei die Adressatenorientierung, die erst bei älteren Schülern (etwa mit 14 Jahren) erreicht wird. Zudem ist der Einbezug älterer Schülerinnen und Schüler deshalb ein Desiderat, weil die mangelnde Textkompetenz bei Schulabgängern häufig kritisiert wird.

## 2. Der Weg zum Text

„Schreiben lernt man nur durch Schreiben!“ lautet eine trivial klingende, aber durchaus zutreffende Maxime der Schreibdidaktik. Daraus lässt sich natürlich kein Konzept für den Unterricht im Verfassen von Texten ableiten. Ist es Erfolg versprechend, wenn die Schüler mehrere Schreibaufgaben bekommen und eine möglichst umfangreiche Textproduktion von ihnen eingefordert wird? Oder brauchen die Schüler einen möglichst großen Freiraum, um eigene Schreiberfahrung zu sammeln? Dieser Beitrag will und kann keine Antworten auf solche Fragen geben.

In der Fremdsprachendidaktik herrscht jedenfalls weitgehend Einigkeit darüber, dass es einen sinnvollen Fremdsprachenunterricht ohne Texte nicht gibt, denn sprachliche Kommunikation vollzieht sich in Texten. Die notwendige Textorientierung des Unterrichts lässt sich folglich von dem Leitprinzip der kommunikativen Didaktik ableiten, dass sich sprachliches Handeln in Texten

---

<sup>2</sup> Raoul Auernheimer (1876–1948) war Neffe des Begründers des Zionismus, Theodor Herzl. Nach Ausbildung und Tätigkeit als Jurist wandte er sich Journalismus und Literatur zu. Ab 1923 war er mehrere Jahre Präsident bzw. Vizepräsident des österreichischen PEN-Clubs. Im Jahre 1939 emigrierte er in die USA, wo er bis zu seinem Tode lebte.

vollzieht. Texte werden dabei nicht nur als statische und isolierte Repräsentationsformen des Kommunizierens gefasst, sondern sie werden durch ihre Makrostruktur an das interaktionale soziale Handeln des Kommunizierens gebunden (vgl. Heinemann/Heinemann 2002:59). Im kommunikativ orientierten Fremdsprachenunterricht wird der Text also als Ergebnis sprachlich-kommunikativen Handelns<sup>3</sup> aufgefasst. Jegliches sprachlich manifestierte Lösungsergebnis von kommunikativen Anforderungen wird somit als Text aufgefasst, wenn es in einem bestimmten situativen Kontext mit einer bestimmten Intention erzeugt worden ist (vgl. dazu Krause 2000:34). Der Text ist ein komplexes sprachliches Gebilde mit den Merkmalen der Kohäsion/Kohärenz und mit einer relativ deutlich ausgeprägten kommunikativen Intention. Allerdings gibt es auch Ein-Satz-Texte sowie Texte mit problematischer Kohärenz (Krause 2005:12). Für die neuere textlinguistische Forschung ist die Kohärenz ein zentraler Begriff. Die Textkohärenz ist das Ergebnis der Textarbeit des Rezipienten, der Interaktion zwischen den im Text explizit enthaltenen Informationen und seinen Wissensbeständen. Um einem Text Kohärenz zuzuschreiben, ihn zu verstehen, muss der Leser über sein Sprachwissen hinaus sein Weltwissen aktivieren. Dem Leser gelingt das Verstehen aufeinander folgender Sätze umso besser, je höher der Grad an Kohärenz des Textes ist. Die Kohärenz bezeichnet die satzübergreifenden thematischen Beziehungen in einem Text. Sie ist der Oberbegriff jeglicher Vernetzung in einem Text, die thematische, strukturelle und grammatische Aspekte umfasst.

### 3. Textproduktion und Textkompetenz

Die Fähigkeit zur Produktion eigener Texte ist eine zentrale Schlüsselkompetenz – gerade in der Medien- und Informationsgesellschaft. Das Schreiben von Texten kann die Kommunikation zwischen nicht gleichzeitig Anwesenden ermöglichen, Wissen speichern, Denkprozesse und Erkenntnisse entfalten, der Identitätsgewinnung dienen und vieles mehr. Beim Schreiben von Texten spielen auch bestimmte pragmatische Konventionen eine Rolle, die kulturspezifisch sind.

Um erfolgreich Texte schreiben zu können, muss der Schreiber bestimmte Textkompetenz besitzen. Unter Textkompetenz wird die Fähigkeit verstanden, einen kohärenten, gut strukturierten<sup>4</sup> Text zu schreiben und diesen Text auf einen potentiellen Leser hin zu orientieren.<sup>5</sup> Neben makrostrukturellem Wissen sind auch die Kenntnisse von textspezifischen syntaktischen Mustern und der entsprechenden Lexik und Phraseologie von Bedeutung. Bei diesen Qualifikationen spielt weniger eine Rolle, welche grammatikalischen Fehler ein Schreiber macht, sondern welche textuellen Makrostrukturen er beherrscht. Es geht hier also im Wesentlichen um eine pragmatische Kompetenz. So muss der Schreiber einer Erzählung über die sprachlichen Mittel hinaus auch über bestimmte narrative Techniken (wie Perspektivwechsel durch direkte oder erlebte Rede) und eine bestimmte Stilebene verfügen.

Schriftlichkeit wird in der Forschung als ein autonomes System angesehen, das sich im Wesentlichen durch linguistische Merkmale vom mündlichen Sprachgebrauch unterscheidet. Die Übergänge zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sind allerdings fließend. Ein Text kann zwar im Medium der Schrift präsentiert werden, aber von seiner Konzeption her an der Mündlichkeit orientiert sein und umgekehrt. Gerade in Schülertexten kann man oft Überlappungen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit feststellen. Häufig formulieren die Schüler ihre Geschichten näher an der Mündlichkeit, als es die schulische Norm von ihnen erwartet. Die Orientierung des Schreibens an mündlichen Strukturen muss jedoch nicht ausschließlich negativ gesehen werden. Dieses Schreiben zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird von Sieber (1998) als *Parlando* bezeichnet. Nach

<sup>3</sup> Sprachlich-kommunikatives Handeln bedeutet, dass Subjekte kommunikative Anforderungen aus ihrer individuellen oder gesellschaftlichen Praxis lösen und dass das objektive Ergebnis dieses Lösungsprozesses ein Text ist (Krause 2005:15).

<sup>4</sup> Strukturiertheit des Textes und Kreativität müssen keine Gegensätze darstellen, vielmehr ist die Strukturierung auch Voraussetzung für die Kohärenz des Textes und für die Erfüllung der Textsorteneigenschaften.

<sup>5</sup> Umgekehrt ist natürlich auch Textkompetenz erforderlich, um einen Text adäquat verstehen zu können.

Sieber gleicht Parlando zwischen Emotionalität/Intimität einerseits und Sachverstand/Formalität andererseits aus.

Der Text als kommunikative Größe ist sowohl der Ausgangspunkt als auch das Ziel des Fremdsprachenunterrichts. Bloßes Faktenwissen über Texte reicht nicht aus, um Texte erfolgreich produzieren zu können. Die Schreiber müssen Kenntnisse und praktische Erfahrungen im Bereich der wichtigsten (traditionellen) Schul-Textsorten, die auch in den neuesten Bildungsplänen nicht fehlen dürfen, erwerben. Zu diesen gehören Erzählung, Bericht, Beschreibung und Erörterung.

Wegen ihrer Bedeutung für die Entwicklung des kreativen Potenzials werden im Folgenden gerade die Fähigkeiten bulgarischer Schülerinnen und Schüler getestet, Erzähltexte zu schreiben. Erzählen sollte aus Sicht der Kreativitätsentwicklung nicht mehr als altersspezifische und möglichst schnell zu überwindende Übergangsphase auf dem Weg zum Beschreiben und Argumentieren gesehen, sondern als Form fiktionalen Schreibens gelernt werden, bei der Schlüsselkompetenzen wie Planen und Ordnen ebenso gut entwickelt werden können wie beim Schreiben expositorischer Texte. Außerdem eignet sich dieser Texttyp besonders für die Entwicklung fremdsprachiger Textproduktion, weil hier das kreative Potenzial des Schreibens angesprochen wird.

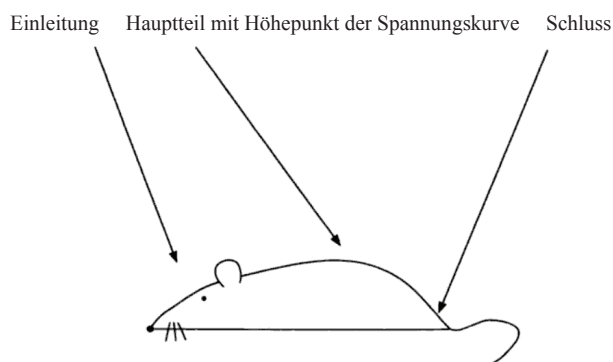
### 3.1 Erzählung

Das narrative Textmuster einer Erzählung kann unterschiedlich gestaltet sein: Der Fokus kann auf den Erzähler, den Zuhörer oder die Sache gerichtet sein (vgl. Ludwig 1981:17). Im ersten Fall geht es dem Erzähler darum, sich darzustellen, sich psychisch zu entlasten oder Anteilnahme zu erzeugen, im zweiten Fall steht die Unterhaltungsfunktion im Vordergrund, im dritten die Information über einen vergangenen Sachverhalt.

Die schulische Aufsatzlehre unterscheidet die Textsorten Erlebniserzählung, Fantasieerzählung, Nacherzählung und Bildergeschichte. Die Grenze zum Bericht ist oftmals fließend. Bei einer Erzählung dominiert jedoch stärker die Perspektive des erzählenden Subjekts. Etwas Erlebtes oder Gefühltes, Gesehenes oder Gehörtes oder selbst Erfundenes wird vom Erzähler mit einem gewissen Grad an emotionaler Betroffenheit nach außen getragen. So entsteht eine größere Nähe zur Mündlichkeit als bei anderen schriftlichen Textsorten. Durch Elemente wie die direkte Rede können illokutive Akte unmittelbar und lebendig präsentiert werden.

Das Thema der Erzählung betrifft in der Regel ein abgeschlossenes Ereignis. Um dieses Ereignis herum sind die anderen Strukturelemente gruppiert. Die Modelle von Bouke/Schülein (1988) und Knapp (1997) unterscheiden drei Hauptphasen.

Martin Fix (2006:95) nennt dieses Schema „Mausschema“ (Grafik 1) – Einleitung, Hauptteil mit Höhepunkt der Spannungskurve, Schluss der Schulerzählung.



Grafik 1: Mausschema

Für die Erzählung gilt die Norm, dass sie möglichst originell und neu sein sollte und – abgesehen von der Fantasieerzählung – nichts Erfundenes geschrieben werden darf. Bei der Erzählung wird eine subjektive Färbung als normal akzeptiert.

#### 4. Vorgehen der Untersuchung

Das Ziel des Forschungsprojekts ist, die Textkompetenzen der beteiligten bulgarischen Schülerinnen und Schüler zu überprüfen und damit Ansätze für allgemeine Rückschlüsse gewinnen zu können. Es wurden 70 Schüler aus der achten, neunten und zehnten Klasse des größten Fremdsprachengymnasiums in Sofia mit Erstsprache Deutsch getestet, die jeweils einen Text produzieren sollten. Das Textkorpus umfasst somit 70 Erzähltexte.

Die Gründe für die Wahl der Schule lagen vor allem im besonderen Profil: Es gibt Schüler, die seit der ersten Klasse Deutschunterricht haben, und solche, die nach einer Aufnahmeprüfung nach der fünften bzw. nach der siebten Klasse dazugekommen sind. So wurden die Schüler in der achten Klasse, insgesamt 30, in drei Gruppen aufgeteilt:

- Gruppe 1 – Schüler, die erst 3 Monate Deutsch gelernt haben,
- Gruppe 2 – Schüler, die 3 Jahre Deutsch gelernt haben,
- Gruppe 3 – Schüler, die 7 Jahre Deutsch gelernt haben.

In der achten Klasse haben die Schüler 18 Unterrichtsstunden Deutsch pro Woche.

Die neunte Klasse, insgesamt 27 Schüler, wurde in zwei Gruppen aufgeteilt:

- Gruppe 1 – Schüler, die 1 Jahr Deutsch gelernt haben,
- Gruppe 2 – Schüler, die 8 Jahre Deutsch gelernt haben,

In der neunten Klasse haben sie 8 Stunden Deutsch pro Woche.

Die zehnte Klasse, 13 Schüler insgesamt, wurde ebenfalls in zwei Gruppen aufgeteilt:

- Gruppe 1 – Schüler, die 2 Jahre Deutsch gelernt haben
- Gruppe 2 – Schüler, die 5 Jahre Deutsch gelernt haben

Pro Woche haben sie 8 Stunden Deutsch.

Das Experiment wurde im Zeitraum von Ende November bis Ende Dezember 2009 durchgeführt.

Jedem Schüler wurde ein Erhebungsbogen vorgelegt, in dem Angaben über Geschlecht, Alter, Muttersprache und Dauer des bisherigen Deutsch-Unterrichts zu machen waren. Im Rahmen des Experiments sahen die Schüler eine 3,5 Minuten lange Video-Sequenz. Der Film, nur mit Musik untermalt, stellte mehrere Alltagssituationen in der Schule und in der Freizeit dar: Abschreiben von Mitschülern, aggressives Verhalten, Diebstahl, Ignorieren von Mitschülern, die zum Beispiel keine Markenkleidung tragen oder zurückhaltend sind – generell also Sequenzen, in denen es Probleme/Konflikte zwischen Personen gibt.

Die Anweisung für die Aufgabe (Dauer 30 Minuten) lautete:

„Jetzt erzählt, bitte, eine Geschichte, wo euch selber etwas Ähnliches passiert ist. Bitte, erzählt nicht, was ihr auf dem Video gesehen habt, sondern was ihr selbst erlebt habt.“

Hierbei wurde eindrücklich darauf hingewiesen, dass natürlich eine ähnliche Szene, wie sie auf dem Video vorkommt, Grundlage für die Erzählung sein kann, wenn jemand so etwas Ähnliches schon selber erlebt hat. Er/sie soll erzählen, wie es bei ihm/ihr war.

Alle Texte, die die Schüler verfassten, wurden u.a. auch von einem Deutschen gelesen, um aus der Perspektive eines Muttersprachlers festzustellen, ob sie dem Konzept entsprechen, ob sie gut strukturiert sind und vor allem ob die Texte kohärent sind. Die orthografische bzw. grammatische Richtigkeit war insofern maßgebend, als Fehler in diesen Feldern das Text-Verstehen behindern konnten.

Die Anforderungen für die Textproduktion bei den hier geforderten schriftlichen Texten lassen sich leicht erkennen: Auf der linguistischen Ebene sind die schriftlichen Texte situationsgebunden und mit geschlossener Struktur. Sie zeichnen sich im Idealfall aus durch eine Vermeidung

von Redundanzen, durch komplexe grammatische Struktur, durch längere, vollständige Sätze, verdichtete Information, durch Kohärenz und konsequenten Kohäsionsmittelgebrauch. Die besondere Schwierigkeit für die Schüler resultierte daraus, dass die Texte in einer Fremdsprache verfasst werden mussten.

Um die Textproduktion der Schüler auszuwerten, wurde ein Schema für die makrostrukturelle Analyse entwickelt, wobei vier Textlängen ausdifferenziert wurden:

$T_0$  – Texte bis 4 Sätze

$T_1$  – Texte von 5 bis 7 Sätze

$T_2$  – Texte von 8 bis 10 Sätze

$T_3$  – Texte ab 11 Sätze

Texte unter vier Sätzen wurden in der Analyse nicht berücksichtigt. Nach unserer Auffassung können erst Texte mit fünf und mehr als fünf Sätzen eine Einleitung, einen Hauptteil mit Höhepunkt der Spannungskurve und einen Schluss haben (vgl. Fix 2006:95).

## 5. Resultate

Bevor die konkreten Ergebnisse im Folgenden vorgestellt werden, soll hier zur angemessenen Einordnung der Resultate deutlich darauf hingewiesen werden, dass die untersuchten Gruppen zu klein waren, um den erzielten Ergebnissen Repräsentativität oder gar eine Verallgemeinerbarkeit zuzuschreiben. Es ist also nicht auszuschließen, dass die nachfolgenden Beobachtungen auf Grund der kleinen Stichproben auch Zufallsergebnisse beinhalten. Dementsprechend sind die im Folgenden angegebenen Prozentzahlen (relative Häufigkeiten) zu werten. Ziel des hier vorgestellten Untersuchungsteils ist es vielmehr, Indizien zu gewinnen, die zu einer Hypothesenbildung beitragen können. Diese Hypothesen können und sollen dann später auf einer breiteren empirischen Grundlage kritisch überprüft (verifiziert/falsifiziert) werden.

Nun zu den konkreten Ergebnissen der Studie:

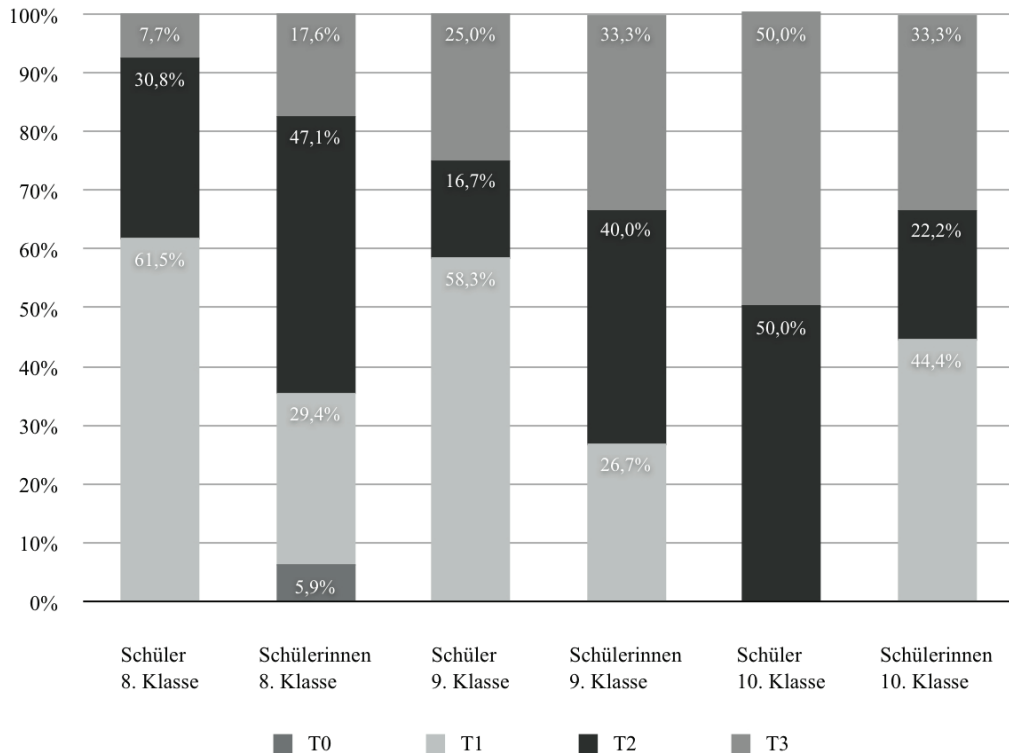
Von allen Texten wurde nur ein  $T_0$ -Text in der achten Klasse in Gruppe 2 registriert.

In der Gruppe 1 der achten Klasse haben 72,7 % der Schüler  $T_1$ -Texte produziert. Im Vergleich dazu haben 70 % der Schülerinnen vor allem  $T_2$ -Texte geschrieben. Diese Tendenz, dass die Schüler kürzere Texte als die Schülerinnen produzieren, bleibt für alle Gruppen der achten Klasse erhalten: Insgesamt zeichnet sich das Bild ab, dass 61,5 % der Schüler  $T_1$ -Texte produzieren, während die meisten Schülerinnen (47,1 %)  $T_2$ -Texte geschrieben haben, was die Grafik 2 deutlich zeigt.

In der neunten Klasse beobachten wir dasselbe Phänomen: Aus der Grafik 2 geht hervor, dass über die Hälfte aller Schüler (58,3 %)  $T_1$ -Texte verfassen, während 40 % der Schülerinnen erneut  $T_2$ -Texte produzieren.

In der zehnten Klasse macht sich eine andere Tendenz bemerkbar (vgl. Grafik 2): Die Schüler schreiben schon längere Texte –  $T_2$ - und  $T_3$ -Texte überwiegen mit 50 %. Erstaunlicherweise schreiben nun Schülerinnen kürzere Texte ( $T_1$ -Texte – 44,4 %;  $T_2$ -Texte – 22,2 %;  $T_3$ -Texte – 33,3 %).

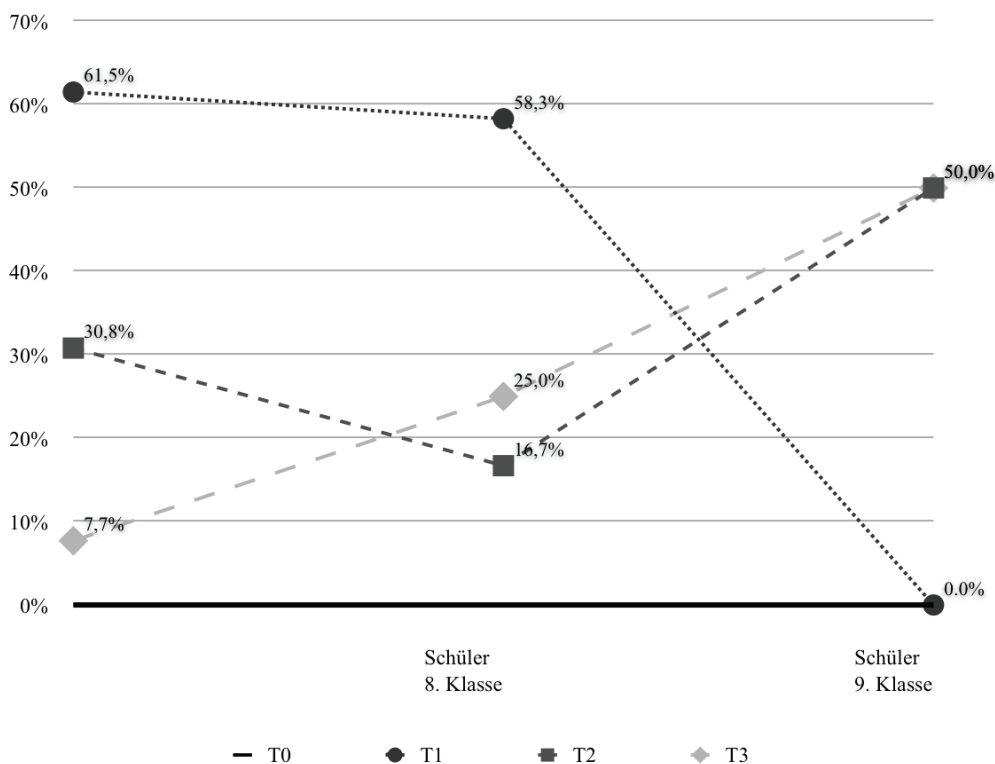




Grafik 2: Umfang der produzierten Texte

Ob die Textlänge geschlechtsbedingt sein könnte,<sup>6</sup> lässt sich in dieser Phase des Projekts auch auf Grund der nicht gegebenen Repräsentativität nicht beantworten. Fix (2006:90) ist der Meinung, dass das Geschlecht der Schreiber eine Rolle zumindest in der Textsorten-Vorliebe spielt. Dass die Textlänge auch alterabhängig und geschlechtsbedingt sein kann, ließe sich vor dem Hintergrund obiger Befunde jedenfalls als Hypothese formulieren. Auf das Lebensalter als Faktor deuten die in Grafik 3 dargestellten Resultate hin, die zeigen, dass in den untersuchten Gruppen der Prozentsatz der T<sub>1</sub>-Texte bei den Schülern mit dem Alter sinkt, während T<sub>3</sub>-Texte häufiger produziert werden.

<sup>6</sup> Dies würde auch manche Alltagserfahrungen bestätigen.



Grafik 3: Verteilung der Texttypen

In der ersten Phase des Projekts haben wir die Erzähltexte der Schreiber auch nach der Satzstruktur klassifiziert, also einfache und zusammengesetzte (komplexe) Sätze unterschieden. Die Einteilung der Texte in  $T_0$ ,  $T_1$ ,  $T_2$ ,  $T_3$  bleibt erhalten.

### Achte Klasse

Die meisten Schreiber, sowohl Schüler als auch Schülerinnen, produzieren ausschließlich einfache Sätze (60,4 % der Schüler und 65 % der Schülerinnen). Bei  $T_2$ -Texten sind es 74,1 % der Schüler und 78,7 % der Schülerinnen, die nur einfache Sätze bevorzugen. Diejenigen Schüler und Schülerinnen, die  $T_3$ -Texte schreiben, verwenden ebenfalls eher einfache Sätze (76,5 %) als zusammengesetzte Sätze (23,5 %). Bei den zusammengesetzten Sätzen überwiegt die Parataxe. Nur in den Texten der Gruppen 2 und 3 finden sich auch hypotaktische Konstruktionen mit temporalen Nebensätzen (i. d. R. „Wenn-Sätze“).

Diese Resultate waren zu erwarten, denn die meisten Schüler (24 von insgesamt 30) haben am Anfang des Experiments erst ungefähr 100 Unterrichtseinheiten Deutsch absolviert, zu wenig, um kompliziertere Textkonstruktionen bilden zu können.

Für die ganze achte Klasse (Schüler und Schülerinnen) stellten die einfachen Sätze einen Anteil von 70,9 % und die zusammengesetzten Sätze 29,1 %.

Ein typisches Merkmal der Textsorte Erzählung ist das Präteritum, bis auf zwei Ausnahmen (der Gruppe 2) kam in den Schülertexten jedoch ausschließlich Präsens vor. Ein weiteres Merkmal für die Erzählung ist die direkte Rede, die aber von keinem der Schüler verwendet wurde. Die produzierten Texte erfüllen also die typischen Merkmale der Textsorte noch unzureichend.

Die Gründe hierfür liegen sicher in den mangelnden Kompetenzen des schriftlichen Ausdrucks in der Fremdsprache, wohl aber auch in den nur begrenzten allgemeinen Kenntnissen zu den Spezifika der Textsorte.

Allgemein lässt sich aus den Ergebnissen Folgendes zusammenfassen:

- Es sind keine großen Unterschiede im Sprachniveau zwischen Gruppe 1, 2 und 3 festzustellen. Es gibt sogar Texte aus der Gruppe 1, die besser strukturiert sind als solche aus der Gruppe 2 oder 3.
- Der Wortschatz ist bis auf wenige Ausnahmen sehr beschränkt und besteht aus elementaren Wörtern.
- Es werden vorwiegend einfache Sätze verwendet, bei zusammengesetzten Sätzen findet sich die Parataxe.
- Umgangssprachliches Wortgut, das in Erzählungen erwartet werden kann, ist nicht zu beobachten, lediglich eine Schülerin verwendet in ihrem Text das Wort *blöd*.
- Es werden keine Phraseologismen gebraucht.
- Als Erzähltempus wird Präsens benutzt.
- Es kommt das sog. Denglisch vor, z. B.:  
*Its Freitag!*  
*...von him*  
*...und the Ring (die Klingel) hat geklingelt.*
- Die durchschnittliche Satzlänge liegt bei 7 Wörtern.

Vor allem aus den ersten beiden Beobachtungen kann eine sehr geringe Effektivität des Deutschunterrichts in den Klassen 1 bis 7 konstatiert werden. Interferenzen zum Englischen zeigen die mangelnde Differenzierungskompetenz der Schüler zwischen den Fremdsprachen. Ferner lassen sich mangelnde Kenntnisse zur Textsorte Erzählung generell feststellen.

### Neunte Klasse

Die Tendenz, die wir in der achten Klasse beobachtet haben, nämlich kurze Texte – einfache Sätze, gilt für die neunte Klasse nicht. Zwar überwiegen in der Gruppe 1 immer noch bei T<sub>1</sub>-Texten die einfachen Sätze:

Schüler – T<sub>1</sub> (55 %)

Schülerinnen – T<sub>1</sub> (48 %)

Bei T<sub>2</sub>- und T<sub>3</sub>-Texten dominiert bereits die Verwendung von zusammengesetzten Sätzen:

Schüler – T<sub>2</sub> (einfache Sätze 31,3 % – zusammengesetzte Sätze 68,7 %)

Schülerinnen – T<sub>2</sub> (einfache Sätze 51,4 % – zusammengesetzte Sätze 48,6 %)

In der Gruppe 2 bleibt diese Tendenz erhalten:

Schüler – T<sub>1</sub> (einfache Sätze 48,9 % – zusammengesetzte Sätze 51,1 %)

Schülerinnen – T<sub>2</sub> (einfache Sätze 41,2 % – zusammengesetzte Sätze 58,8 %)

Insgesamt sind 53,4 % aller produzierten Sätze einfache Sätze; der Anteil der zusammengesetzten Sätze ist 46,6 %.

Zusammenfassung:

- Die direkte Rede wird häufiger gebraucht.
- Die Tempora sind überwiegend Präteritum und Perfekt.
- Es werden umgangssprachliche Wörter gebraucht: *Klamotten*, *toll*, *blöd* usw.
- Viele Nebensätze werden benutzt: Relativsätze, Als-, Wenn-, Weil-Sätze.
- Die durchschnittliche Satzlänge beträgt 9,5 Wörter.

## Zehnte Klasse

Die Ergebnisse für die zehnte Klasse zeigen, dass die meisten Schüler/innen  $T_2$ - und  $T_3$ -Texte produzieren. Die Tendenz, die wir in der neunten Klasse beobachtet haben, dass zusammengesetzte Sätze häufiger als einfache Sätze von den Schülern und Schülerinnen gebildet werden, bleibt hier erhalten.

Gruppe 1 Schüler –  $T_2$  (einfache Sätze 14,3 % - zusammengesetzte Sätze 85,7 %)

Gruppe 1 Schülerinnen –  $T_2$  (einfache Sätze 36,8 % - zusammengesetzte Sätze 63,2 %)

Gruppe 2 Schüler –  $T_2$  (einfache Sätze 25 % - zusammengesetzte Sätze 75 %)

Gruppe 2 Schülerinnen –  $T_3$  (einfache Sätze 43,8 % - zusammengesetzte Sätze 56,2 %)

Festzustellen ist insgesamt, dass 38,4 % aller Sätze einfache Sätze sind. Mit 61,6 % überwiegen jedoch erstmals die zusammengesetzten Sätze.

Zusammenfassung:

Insgesamt kommt man zu folgenden Feststellungen:

- Das Sprachniveau der Gruppe 1 und Gruppe 2 hat sich ausgeglichen. Es ist schwer zu sagen, ob die Schreiber gleich gut oder gleich schlecht sind.
- Die Endstellung des finiten Verbs im Nebensatz bereitet den Schülern keine großen Schwierigkeiten.
- Wissenslücken zum Unterrichtsstoff der achten und neunten Klassen machen sich bemerkbar.

Die Fehler der Schüler betreffen dabei vorrangig:

- den Gebrauch des bestimmten Artikels,
- starke/schwache Verben,
- die Rektion der Verben, der Adjektive und der Substantive,
- die Orthografie.

Die durchschnittliche Satzlänge ist auf 11,4 Wörter gestiegen.

## 6. Fazit

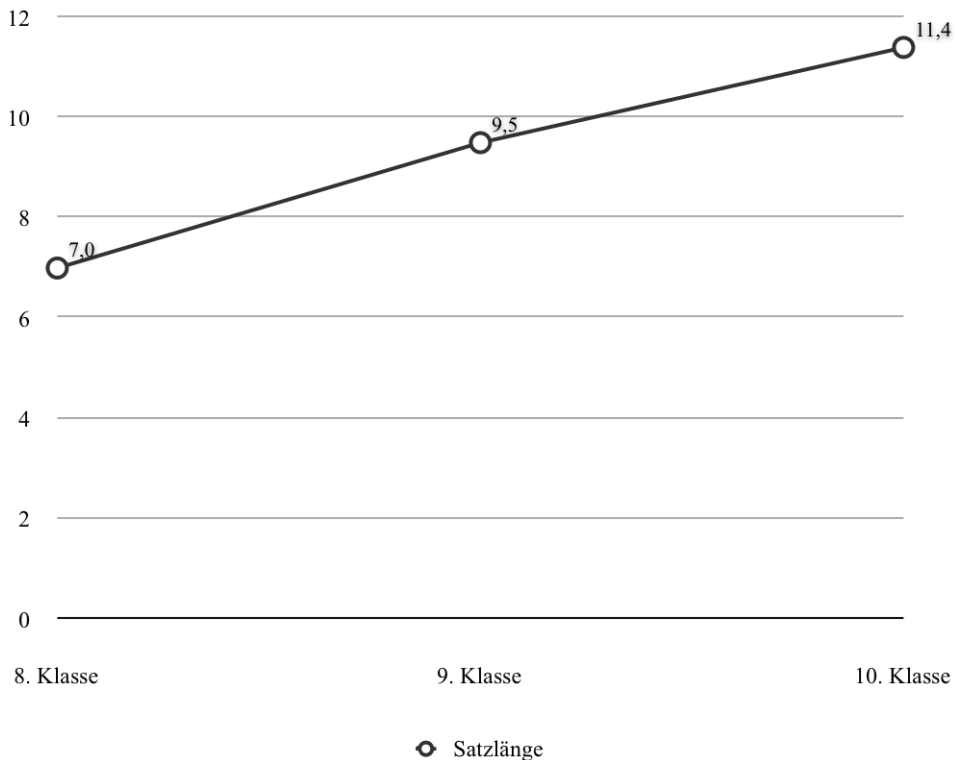
Obwohl die Ergebnisse des Experimentes auf Grund des Umfanges der Stichprobe keine Repräsentativität beanspruchen können, geben sie doch einige wichtige Hinweise zur Textkompetenz und deren Entwicklung bei bulgarischen Schülerinnen und Schülern:

Achtklässler sind – wenn auch mit offenkundigen Mängeln – grundsätzlich in der Lage, kurze Erzähltexte zu schreiben, obwohl sie nicht über ausreichenden Wortschatz verfügen und ihre grammatischen Kenntnisse noch sehr fragmentarisch sind.

Es hat sich herausgestellt, dass sich die in der Grundschule erworbenen Deutschkenntnisse als mangelhaft erweisen. Die Vorteile eines intensiven Deutschunterrichts sind zwar unbestritten. Die Resultate in der neunten und zehnten Klasse im Vergleich mit denjenigen der achten Klasse sind jedoch nicht besonders überzeugend. Ob Defizite bei der Konzeption von Texten in der Fremdsprache auf eine entsprechende fehlende Textkompetenz in der Muttersprache zurückgeführt werden könnten, müsste durch eine Vergleichsstudie ermittelt werden. Trotz orthografischer und grammatischer Fehler haben alle Schüler einigermaßen gut strukturierte Texte mit konsequentem Kohäsionsmittelgebrauch produziert. Es ist zu vermuten, dass die Textlänge geschlechtsbedingt und vor allem altersabhängig ist.

Die wachsende durchschnittliche Satzlänge (vgl. Grafik 4) (achte Klasse – 7 Wörter; neunte Klasse – 9,5 Wörter; zehnte Klasse – 11,4 Wörter) ist ein Beleg dafür, dass sich die Schülerinnen und Schüler im Laufe der Zeit zunehmend sicherer fühlen, wenn sie Texte auf Deutsch produzieren.

Um die hier erzielten Beobachtungen verallgemeinern zu können, ist eine deutliche Verbreiterung der empirischen Basis wünschenswert und notwendig. Entsprechendes gilt auch mit Blick auf die Hypothese, dass die Textlänge eine alters- und geschlechtsabhängige Variable darstellt.



Grafik 4: Entwicklung der Satzlänge in Wörtern

## Literaturverzeichnis

- AUERNHEIMER, Raoul (1948): *Das Wirtshaus zur verlorenen Zeit. Erlebnisse und Bekenntnisse*. Wien.
- BAKER, Stephen (2011): Kreativität, zitiert nach: <http://www.zeitzuleben.de/2452-kreativitat-was-ist-das-eigentlich/> (Zugriff 15. 7. 2011).
- BAURMANN, Jürgen/LUDWIG, Otto (1990): Die Erörterung – oder ein Problem schreibend erörtern. In: *Praxis Deutsch 17*, Hf. 99, S. 16–25.
- BOUEKE, Dietrich/SCHÜLEIN, Frieder (1988): Story Grammars. Zur Diskussion um ein erzählstrukturelles Konzept und seine Konsequenzen für die Erzähldidaktik. In: *Wirkendes Wort 1*, S. 125–143.
- EHLICH, Konrad (2005): Sprachaneignung und deren Feststellung bei Kindern mit und ohne Migrationshintergrund: Was man weiß, was man braucht, was man erwarten kann. In: Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hrsg.): *Anforderungen an Verfahren der regelmäßigen Sprachstandsfeststellung als Grundlage für die frühe und individuelle Förderung von Kindern mit und ohne Migrationshintergrund*. Berlin, S. 11–75.
- FIX, Martin (2006): *Texte schreiben. Schreibprozesse im Deutschunterricht*. Paderborn.

- FRITZSCHE, Joachim (1994): *Zur Didaktik und Methodik des Deutschunterrichts*. Bd. 2: Schriftliches Arbeiten. Stuttgart.
- HEINEMANN, Margot/HEINEMANN, Wolfgang (2002): *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen.
- KNAPP, Werner (1997): *Schriftliches Erzählen in der Zweitsprache*. Tübingen.
- KRAUSE, Wolf-Dieter (2000): *Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Analysen*. Frankfurt am Main.
- KRAUSE, Wolf-Dieter (2005): Pragmatische Linguistik und Fremdsprachenunterricht. In: ADAMZIK, Kirsten/ KRAUSE, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Text-Arbeiten*. Tübingen, S. 12–15.
- LUDWIG, Otto (1981): Die Schulerzählung oder Erzählung in der Schule. In: *Praxis Deutsch* 9, Hf. 49, S. 15–21.
- mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* 7/2011.
- SIEBER, Peter (1998): *Parlando in Texten. Zur Veränderung kommunikativer Grundmuster in der Schriftlichkeit*. Tübingen.

**Kratochvílová, Iva/Wolf, Norbert Richard (Hrsg.) (2010): Kompendium Korpuslinguistik. Eine Bestandsaufnahme aus deutsch-tschechischer Perspektive. Heidelberg: Winter. 315 S. und Register. ISBN 978-3-8253-5793-1.**

Die Korpuslinguistik hat im vergangenen Jahrzehnt dank der immer vollkommeneren Software und Technologien schnelle Entwicklung genommen und an Attraktivität gewonnen. Von der immer größeren Verbreitung der Korpuslinguistik zeugen auch ihre kontrastiv ausgerichteten Fragestellungen, der sich durchsetzende korpusbasierte Sprachvergleich und der wachsende Gebrauch von Parallelkorpora in der Übersetzungswissenschaft. Seinen Beitrag zur Diskussion über diese Problembereiche leistet auch der 2010 erschienene Band, der von der deutsch-tschechischen Perspektive ausgeht und es ermöglicht, die Korpuslinguistik als festen Bestandteil auch der tschechischen germanistischen Sprachwissenschaft wahrzunehmen. Diese vor allem deutsch-tschechische Perspektive lag einer Anfang Oktober 2009 im Bildungszentrum Sambachshof bei Bad Königshofen und an der Universität Würzburg veranstalteten internationalen Konferenz zugrunde, aus der das Kompendium hervorgegangen ist.

I. Kratochvílová und N. R. Wolf haben einen Band herausgegeben, der einschließlich ihres Vorworts 27 Texte umfasst. An diese sind fünf Poster angeschlossen (davon vier in Englisch und eines in Deutsch), die den Leser eben an die Konferenzwurzeln dieses Werkes erinnern. Bezüglich ihrer Textsortenzugehörigkeit repräsentieren die 'Poster-Artikel' aber etwas Anderes als erwartbare völlig kohärente Texte. Die globale thematische Orientierung im Band wird dafür von einem Register im Umfang von mehr als 150 Stichwörtern erleichtert.

Im Folgenden habe ich nicht vor, mich in ausgezogener Weise mit allen 27 Beiträgen zu beschäftigen. Ich möchte mich eher auf tragfähige allgemeinere Zusammenhänge konzentrieren, die für das rezensierte Kompendium einen gemeinsamen Nenner darstellen und die sonst ohne das Lesen dieses aufschlussreichen Werkes etwas unschärfer geblieben wären. Zu diesen Zusammenhängen komme ich aber erst nach einem kurzen Überblick über den ganzen Band zurück.

Die Aufsätze sind in drei Ganze gegliedert. Der erste Block – mit dem Titel ‚Grundsätzliches‘ – konzentriert sich vor allem auf methodologische Fragestellungen. Deutsche Sprachwissenschaftler setzen sich hier in ihren Texten mit sowohl theoretischen, als auch anwendungsbezogenen Fragestellungen auseinander. Elektronische Korpora sind Produkte moderner Technologien und wachsender Ansprüche auf die Datenerhebung und den immer bequemerem Umgang mit Daten. So werden in diesem

ersten Block außer den Entstehungsprozessen von Korpora geschriebener Sprache im IDS (W. Schütte) auch wünschenswerte Aspekte der gesprochen-sprachlichen Korpora des gegenwärtigen Deutsch (J. Schwitalla) ebenso wie z. B. der diachronen (R. U. Schmid) oder der dialektbezogenen Korpora (R. Zimmermann) diskutiert. Daran, wie unentbehrlich die elektronischen Korpora für moderne Lexikografie sind, zweifelt heutzutage niemand mehr. Die Überzeugungskraft der Texte von H. Wellmann, A. Klosa oder S. Krome ist in dieser Hinsicht klar. Das soll aber gleichzeitig nicht bedeuten, dass die korpusbasierte Lexikografie völlig problemlos wäre.

Die Texte der Autorinnen im zweiten Block beruhen auf dem Troppauer DeuCze-Korpus und widmen sich primär konkreten morphologischen Variablen – den Übersetzungsmöglichkeiten von *lassen* ins Tschechische (V. Kotůlková), der *würde*-Form in narrativen Texten (I. Kratochvílová) oder den Komposita mit Partizipien als zweiter Konstituente (G. Rykalová). Methodologisch gut vergleichbar sind mit den gerade genannten Analysen auch die von H. Peloušková (Es-Konstruktionen im Deutschen und ihre Äquivalente im Tschechischen) und T. Káňa, der die synthetischen substantivischen Diminutive in beiden Sprachen vergleicht. Indem sie sich aber nicht auf das DeuCze-Korpus stützen, sondern auf das mehrsprachige Parallelkorpus InterCorp (<http://ucnk.ff.cuni.cz/intercorp/>) bzw. noch auf andere Korpora, sind die Texte von H. Peloušková und T. Káňa erst im nächsten Kapitel geraten.

Dieses dritte Kapitel besteht meistens aus Beiträgen tschechischer Forscher, die sowohl konkrete Fallstudien als auch Beschreibungen von Projektdokumentationen anbieten. Gleich drei Fallstudien sind dabei phraseologischer Orientierung: H. Bergerová zeigt an der Wendung *sein Mütchen kühlen* die Unentbehrlichkeit der korpusbasierten Forschung für die möglichst adäquate (d. h. auch semantische und morphosyntaktische) lexikografische Beschreibung von Phraseologismen. Zum gleichen Schluss kommen auch E. Ciešlarová (Phraseologismen mit dem Begriff ‚Gegenstand‘) und J. Malá (Phraseologismen, die zum Ausdruck von Emotionen dienen wie z. B. *sich die Haare raufen* oder *die Nase rümpfen*). Den Emotionen in ihrer metasprachlichen Erfassung in Romanen widmet sich weiter auch L. Vaňková. Die Herausforderungen im Bereich der Übersetzung thematisiert J. Kovář. Das Fragezeichen in der Überschrift seines Artikels ‚Korpora – endlich eine linguistische Fachhilfe für die literarischen Übersetzer?‘ lässt ahnen, dass die Antwort darauf nicht eindeutig sein muss.

Die Diskussion über die allgemeineren methodologischen Punkte des ganzen Bandes lässt sich von verschiedenen Ecken führen. Eine der Möglichkeiten bieten auf S. 9 in der Einleitung die Herausgeber

an, wo als Typen von sprachlichen Daten für sprachwissenschaftliche Zwecke vier Quellen identifiziert und bewertet sind: Introspektion, Informantenbefragung, Belegsammlung ('Zettelkasten') und Korpus. Als die relativ beste Quelle sind die Korpora ausgewertet.

Die Verlässlichkeit der Introspektion wird besonders in der Korpuslinguistik aus gut bekannten Gründen kritisiert. Diese Introspektion fällt aber mit der sog. systematischen Selbstbeobachtung nicht zusammen (Systematic Self-Observation, mehr dazu z. B. in Rodriguez/Ryave 2002). Eine der Schwierigkeiten der Fragebogenmethode besteht u. a. darin, dass die Befragten ohne die Assistenz der Forscher nicht adäquat verstehen müssen, wonach sie gefragt werden. Diese Gefahr kann durch Interviews vermieden werden (es muss jedoch nicht immer gelingen).

Was aber für die Sprachwissenschaft neben den Korpora als sehr wertvolle Datenquelle in Frage kommt, sind teilnehmende Beobachtungen. Wenn im Idealfall ein Forscher als *Insider* auftritt, ist die Qualität/Authentizität solcher Daten praktisch nicht zu übertreffen. In dieser Hinsicht hat die Ethnomethodologie – auch wegen der interaktiven Komponente – je nach der konkreten Fragestellung kaum Konkurrenz. Gute Ethnomethodologen bleiben mit ihren Interpretationen prinzipiell ziemlich vorsichtig und sprechen ihren Ergebnissen die Indexikalität nicht ab. Irgendwelches Herantragen von draußen entwickelten Kategorisierungen wird abgelehnt (vgl. Lamnek 2010).

Methodologisch wichtig im Sinne der Trennlinie zwischen *korpus-basiert* vs. *korpus-gesteuert* ist im rezensierten Band aber nicht nur die gemeinsame Einleitung von I. Kratochvilová und N. R. Wolf (neben der diskutierten Passage auf S. 9 auch S. 10 oder der selbständige Aufsatz von N. R. Wolf). Auch I. Mindt geht in den grundsätzlichen Bereichen *Methodologie* und *Anwendung* auf die Möglichkeiten der beiden Ansätze ein. (In diesem Kontext ist dabei nicht entscheidend, dass sie als Anwendungsbereich die Variable der englischen *dass*-Sätze (*that*-clauses) wählt). Zu welchen Ergebnissen kann die Forschung gelangen, wenn auf elektronisch verarbeitete Mengen von Daten bestimmte Kategorien von außen herangetragen werden, von denen die Analysen so wie so abhängen (müssen)? Komplizierter ist es dagegen, sich z. B. die oben aufgeworfene Kategorisierung als Ziel zu setzen und sie erst aufgrund gut durchdachter Suchanfragen zu entwickeln. Beides lässt sich jedoch in Abhängigkeit von konkreten Forschungsfragen verteidigen: Wenn die Frage lautet *Sind die und die konkreten Varianten belegbar?* oder *Wie wird die und die Struktur in einem Parallelkorpus übersetzt?*, so kann man natürlich dank der Korpora einiges Nützliche erfahren. Eine solche Analyse liefert *eine Basis für Datenauswertungen*. Wie diese

*interpretiert* werden, stellt allerdings noch eine andere Geschichte dar ebenso wie der eigentliche Umgang mit den Interpretationen in Praxis.

Das Kompendium erlaubt es also nicht, weitreichende methodologische Fragen der Sprachwissenschaft in Vergessenheit geraten zu lassen: Welches Verhältnis gibt es zwischen einem *Korpus* und einer *Einzelsprache*? Neigt man – besonders im Falle der sehr umfangreichen Korpora – bereits dazu, beide Konstrukte als identisch wahrzunehmen, oder wird das potenzielle Gleichheitszeichen zwischen *Korpus* und *Einzelsprache* doch noch kritisch reflektiert? Wird z. B. selbst mit den korpus-gesteuerten Ergebnissen – geschweige denn von den korpus-basierten – so umgegangen, als ob sich die Schlüsse ohne Weiteres auf ganze Einzelsprachen beziehen ließen? Wie oft kommen solche Analysen vor, die ihre Schlüsse vorsichtig „nur“ auf die Korpora beziehen, ohne sie stillschweigend auf die Sprachen zu extrapolieren? Diese Gefahr der nicht immer angemessenen Ausdehnung der Aussagewerte der korpus-basierten bzw. auch -gesteuerten Schlüsse ist im rezensierten Band nämlich nicht immer deutlich artikuliert.

Das Kompendium Korpuslinguistik bringt aber außer wertvollen methodologischen Anregungen und ganz praktischen Fallstudien noch einen wesentlichen Wert mit sich, der gleich beim Lesen der ersten Beiträge deutlich zu werden beginnt. Da es nicht besonders umfangreiche, nicht mit Theorie überladene und gleichzeitig doch thematisch abwechslungsreiche Artikel umfasst, bekommen die Leser einen Band, der die Attraktivität der Korpuslinguistik bzw. das Interesse an Linguistik überhaupt stärken kann – besonders wenn die Schritte auf dem Wege zur Linguistik über die Computer-Technik und Informationstechnologien führen. Auch der attraktive Titel des ganzen Bandes wird dazu beitragen.

Vit DOVALIL

Literatur:

- LAMNEK, Siegfried (2010): *Qualitative Sozialforschung*. Basel; Weinheim.  
 RODRIGUEZ, Noelle/Ryave, Alan (2002): *Systematic Self-Observation* (Qualitative research methods series – Volume 49). London.



**Káňa, Tomáš/Peloušková, Hana et al. (2011): Deutsch und Tschechisch im Vergleich II. Brno: Masarykova univerzita. 136 S. ISBN 978-80-210-5573-5.**

Beim Studium der deutschen Sprachwissenschaft entstehen immer wieder Momente, in denen (sich) die DaF-Studenten fragen, ob das, was sie lernen, wirklich aktuell ist, wirklich gebraucht wird; oder ob es schlichtweg nicht nur um „trockene, verknöcherte Theorie“ geht. Dank der Korpuslinguistik und ihrer Entwicklung sind diese Fragen heutzutage einfacher zu beantworten, indem man sich über die betreffende grammatische Struktur oder die Wortbildungsform weiter informiert, und zwar in verschiedensten Sprachkorpora, die uns zur Verfügung stehen.

Nicht nur für die Studenten, sondern auch für ihre Lehrer, für Fachleute ebenso wie für die Öffentlichkeit sind Korpora bei vielen Fragestellungen eine Hilfe. Im vorgelegten Buch haben neun Autoren in acht Kapiteln versucht, Antworten in Korpora zu finden, bzw. haben gezeigt, in welchem Maße die Korpora nützlich sein können und wo ihre Grenzen liegen.

Die Autorinnen Věra Marková und Marie Vachková, die die Prager Forschung repräsentieren, befassen sich schon seit 2006 mit der korpusbasierten Untersuchung der Synonymie. Im ersten Kapitel dieses Buches handelt es sich um eine zweisprachige Auffassung dieses Phänomens. Synonyme kann man auf Grund ihrer Umgebung im Text erschließen, was in der Studie am Beispiel von Paaren der Adjektive kalt/kühl bzw. studený/chladný präsentiert wird. Anhand der Analyse im Deutschen Referenzkorpus (DeReKo) wurde zuerst die semantische Beziehung der deutschen Adjektive festgestellt und mittels einer InterCorp-Analyse anschließend vorgeschlagen, wie die ausgewählten Adjektive zu übersetzen wären. Es hat sich gezeigt, dass die Beziehung der deutschen und tschechischen Adjektivpaare nicht symmetrisch ist.

Wie man sehen kann, sind Korpora bei der Suche nach sprachlichen Nuancen für die Lexikographen unentbehrlich. Erst auf der Grundlage solcher bzw. ähnlicher Untersuchungen können zweisprachige Wörterbücher entstehen, die für den Benutzer nicht irreführend sind.

In der folgenden Studie von Tomáš Káňa, die sich mit „süddeutschen“ Diminutiven (d. h. Abwandlungen vom Suffix *-lein*, die für den südlichen Teil des deutschsprachigen Raums typisch sind) und ihren tschechischen Äquivalenten beschäftigt, wurde außer den schon oben erwähnten Korpora auch die Datenbank Gesprochenes Deutsch (DGD) genutzt. Nachdem der Autor die Vertretung der „süddeutschen“ Diminutive in den traditionellen Werken der Wortbildung und in Grammatiken erläutert und

auf Grund dessen ihre Einteilung in „Standard“ und „Substandard“ präsentiert hat, führt er unter der Annahme, dass die Diminutive *-erl* und *-li* zumindest in „ihren“ Regionen zum Standard gehören, die Korpusanalyse in deutschen Korpora durch. Anhand einer sog. Frequenzklasse beweist er die Geläufigkeit des Diminutivs *-erl*. Die daraufhin erfolgte kontrastive Analyse hat gezeigt, dass die Struktur der Entsprechungen des Diminutivs *-erl* gleich wie beim Diminutiv *-lein* ist.

Der relativ kleine Umfang und die bisher unzureichende Fächerung der Texte im multisprachlichen Korpus InterCorp verhindert jedoch die Untersuchung des Diminutivs *-li*, ähnlich wie auch das Angebot an Entsprechungen im Korpus die Analyse des Diminutivs *-erl* leicht entstellt. Auch wenn man diese Tatsache außer Acht lässt, zeigt die einsprachige Korpusanalyse, dass der Anspruch des Autors auf eine Ergänzung von Grammatiken, auf Verbesserung der Abfragemöglichkeit von Suffixen in COSMAS II und auf Veränderung der Funktion von automatischen Korrektoren in Hinsicht auf gegebene Diminutive berechtigt ist.

Im nächsten Beitrag will František Šticha mit Hilfe einer Korpusanalyse das Vorkommen des perfektiven attributiven Partizipiums Präsens (weiter PAPP) (z. B. *zazářící*) im Tschechischen und seines funktionalen aspektuellen Äquivalents im Deutschen (z. B. *aufleuchtend*) untersuchen. Der Autor ist überzeugt, dass dieses Phänomen, welches im Tschechischen nur sehr selten erscheint, in der „Korpuszeit“ ernst genommen werden muss und belegt es mit den Ergebnissen aus dem Tschechischen Nationalkorpus (ČNK). Am häufigsten kommt hier das Lexem *padnoucí* vor, gefolgt von *předčící* und *potrpící* si.

Der Vergleich mit dem Deutschen wird dadurch erschwert, dass die Aspektualität des Partizips I im Deutschen formal nicht gekennzeichnet ist und nur aus dem Kontext abzuleiten ist. Trotzdem wurden in der Studie Resultate aus dem ČNK und DeReKo verglichen und an ausgewählten Beispielen präsentiert. Die Untersuchung stellt durch den Vergleich nicht nur die Möglichkeit der Wiedergabe der Aspektualität im Deutschen dar, sondern erlaubt es dem tschechischen Muttersprachler auch sich der „neuen“ Formen und ihrer Aspektualität überhaupt bewusst zu werden.

Das vierte Kapitel wird der Bedeutung und Reflexivierung von Verben gewidmet. Der Autor Roland Wagner behauptet, dass die Verben je nach der Bedeutung einen sog. „schweren“ Reflexiv-Marker oder „leichten“ Reflexiv-Marker erfordern. Er sucht Antworten auf die Fragen, ob sog. extrovertierte Verben (d. h. dass die Situation auf andere gerichtet wird) im Tschechischen unbedingt den schweren Marker sebe fordern und ob es einen Zusammenhang

im Gebrauch von schweren und leichten Markern im Deutschen und Tschechischen gibt.

Die erste Frage wird mittels einer Stichprobe im tschechischen Teil des Parallelkorpus InterCorp beantwortet. Wenn auch die deutschen Parallelen einbezogen werden, lässt die Analyse auf eine Neigung zur schweren Markierung eher im Deutschen schließen. Wie ebenfalls dieser Autor andeutet, ist der Umfang der Texte von InterCorp für die Untersuchung von peripheren Erscheinungen, wie in der gegebenen Studie, zu gering. Nichtsdestoweniger verdient das Thema Aufmerksamkeit. Seine kontrastive Auffassung ist als besonders innovativ zu bezeichnen.

Kateřina Šichova zeigt die Bedeutsamkeit der Korpora für eine kontrastive phraseologische bzw. phraseographische Untersuchung. Sie behandelt die Darstellung der Valenz und Varianz in verschiedenen deutschen Wörterbüchern am Beispiel von Somatismen und betont auf diese Weise die Wichtigkeit von Korpora bei der Präzisierung der Nennformen.

Folgende Analyse betrifft die Bedeutung der Phraseologismen. Die Autorin weist darauf hin, dass die Bedeutungsparaphrasen manchmal unzureichend sind bzw. ganz fehlen, oder dass sie sich in verschiedenen Wörterbüchern bzw. beim doppelten Auftreten in einem Wörterbuch von aneinander unterscheiden. Sie akzentuiert auch den Aspekt der Kollokabilität.

Unter den beschriebenen Gesichtspunkten wurde auch das tschechische phraseologische Wörterbuch ‚Slovník české frazeologie a idiomatiky‘ untersucht. Auch wenn sich das Wörterbuch in diesen Hinsichten als „eine gute Quelle“ erweist, können seine Angaben auf Grund von Korpusrecherchen präzisiert werden.

Obwohl es stimmt, dass die Phraseologismen eher in der gesprochenen Sprache verwendet werden und deswegen in den gesprochenen Korpora untersucht werden sollten, kann ich mit der Behauptung der Autorin, dass, auch wenn ein Korpus „kein Allheilmittel“ ist, ein phraseologischer deutsch-tschechischer Vergleich ohne Korpusuntersuchungen sinnlos ist, nur zustimmen.

Im folgenden Kapitel des Buches denkt Karsten Rinas kritisch über den Gebrauch von Parallelkorpora nach. Er verweist darauf, dass bei der Arbeit mit diesen Korpora in Erwägung gezogen werden sollte, dass die Übersetzungen von unterschiedlichen Übersetzern stammen und deswegen auch von unterschiedlicher Qualität sind. Diese Problematik bringt er anhand des Beispiels der Partikel recht näher. Durch den Bedeutungswandel hat die ursprünglich eindeutig verstärkende Partikel heute abschwächende Bedeutung, was jedoch von den Lexikographen (noch) nicht (ganz) berücksichtigt wurde. Wenn man den Lexikographen aber eine Stützenhilfe in Form von Ergebnissen aus Parallelkorpora leisten möchte, stößt man auf die Tatsache, dass die Texte in diesen

Korpora oft anhand von veraltenden/veralteten Wörterbücher übersetzt sind. Es handelt sich also um einen Teufelskreis.

Trotzdem schlägt der Autor ein Modell einer sinnvollen übersetzungskritischen Korpusanalyse vor, diesmal am Beispiel der Partikel doch gleich, mal und schvalne, und warnt dabei vor blindem Vertrauen in die Übersetzungskorpora.

Je nach der Art der Erscheinung, die in den parallelen Korpora untersucht werden soll, muss auf den Gesichtspunkt der Qualität von Übersetzungen auf jeden Fall mehr oder weniger Rücksicht genommen werden.

Hana Peloušková erläutert in ihrem Beitrag den Terminus „Korrelat“ und grenzt ihn von anderen Es-Kategorien ab. Wie sich in ihrer Korpusanalyse zeigt, bilden Korrelate 28 % aller es. Folgend wird die Position der Korrelate untersucht und auch mit der Struktur der übergeordneten Sätze mit Korrelat es zu Subjektsätzen und Subjektinfinitivkonstruktionen bzw. Objektsätzen und -infinitivkonstruktionen erläutert. Am häufigsten treten Korrelate in der Position des Subjektes auf, und zwar meistens „in Sätzen mit verbonominalem Prädikat mit dem Verb sein“.

Auf die Entsprechungen des Korrelats im Tschechischen deutet die Analyse im tschechisch-deutschen Parallelkorpus (ČNPK) und im InterCorp hin. Die Autorin stellt die Äquivalente sowohl in der Subjektposition als auch in der Position des Akkusativobjekts vor. Aus 400 deutsch-tschechischen Parallelen gibt es nur einen einzigen Beleg im Tschechischen, der völlig mit dem deutschen Korrelat übereinstimmt. (Noch in sechs anderen Fällen kam ein Element vor, das eventuell als eine Entsprechung des Korrelats betrachtet werden kann.) Es bietet sich die Frage an, ob hier die Analyse an eine Grenze in Form des Umfangs des parallelen Korpus stößt, oder ob die Ergebnisse in einem größeren Korpus ähnlich wären.

Wichtig ist auch die Feststellung, dass das Erfordernis des Korrelats im Falle seiner Bedeutungs-differenzierung in beiden Sprachen vergleichbar ist.

Interessante Ergebnisse seiner Abschlussarbeit präsentiert Pavel Zlatnicek im letzten Kapitel der vorgelegten Publikation. Nach der knappen Vorstellung der Problematik von Konstruktionen mit der grammatischen Partikel zu, konzentriert er sich in der Korpusanalyse auf die modale Konstruktion ohne+zu+Infinitiv und ihre Entsprechungen im Tschechischen, die er deutlich und übersichtlich präsentiert und mit Beispielen versieht. Als Äquivalent dient am häufigsten der Nebensatz mit der Konjunktion aniž. Überraschend auch für den Autor waren hingegen negierte Adverbien bzw. Transgressive (z. B. nenasnidav se) die dritthäufigste Entsprechung der Konstruktion. Der vom Autor geäußerte Bedarf

nach einer Untersuchung von mehreren Belegen der Form ist daher berechtigt.

Wie in diesem Buch bewiesen wurde, leisten Korpora den Sprachwissenschaftlern Hilfe auf allen Ebenen der Sprache: von der phonologischen, morphologischen, syntaktischen über semantische bis zur textuellen. Ihre Rolle kann auf keinen Fall durch verschiedene Suchmaschinen wie z. B. Google ersetzt werden, schon aus dem Grunde, weil die genaue Quelle der Texte bekannt sein muss. Wie aus einigen Analysen folgt, darf man bei der Arbeit mit parallelen Korpora nicht außer Acht lassen, dass es um Übersetzungen geht, die von unterschiedlicher Qualität sein können.

Obwohl sich gezeigt hat, dass der Umfang von Texten im Parallelkorpus InterCorp zu klein ist, um definitive Sprachurteile zu geben (Wenn man in Erwägung zieht, dass das Korpus erst seit dem Jahre 2005 entwickelt wird und Texte in 23 Sprachen anbietet, ist es kein Wunder.), ist es trotzdem ausreichend groß, um auf die Tendenzen in der Sprache hinzuweisen. Zugleich dienen die hier vorgeführten Studien als eine Anregung für die Gestalter von InterCorp (d. h. zugleich auch für die Autoren dieser Publikation) zur Erweiterung des Korpus.

In dieser kollektiven Monographie wurden neue Möglichkeiten der Arbeit mit Sprachkorpora angeboten und auch neue Tatsachen auf dem Gebiet der deutsch-tschechischen Sprachwissenschaft geschaffen. Sie leistet also sowohl einen Beitrag zur Entwicklung der Disziplin als auch zu einer eventuellen Erweiterung der Grammatiken, Wörterbücher etc.

*Eva CIEŠLAROVÁ*

**Stanovská, Sylvie/Kern, Manfred (Hrsg.) (2010): Altschechische Liebeslyrik. Texte, Übersetzungen und Kommentar. Wien: Praesens Verlag, 2010. XXXIV, 239 S. [Praesens Textbibliothek (PTB); Band 7]. ISBN 978-3-7069-0404-9.**

Wie viele andere europäische Nationalliteraturen umfasst auch die älteste tschechische Dichtung herausragende Werke der Liebeslyrik; viele davon (trotz später Überlieferung) sind auch relativ fest verankert in den courtoisen Konzepten ursprünglich provenzalischer Provenienz, die die abendländische Kultur dauerhaft mitgeprägt hatten.

Diese lyrischen Texte wurden als wichtige Zeugnisse des literarischen und geistigen Lebens der mittelalterlichen böhmischen Länder früh von

den Philologen aufgegriffen und erfuhren seit der nationalen Wiedergeburt auch Aufnahme von einem breiteren Lesepublikum. Von den umfassenden Ausgaben und repräsentativen Anthologien wären insbesondere Feifalik (1862), Vilikovský (1940), Havránek/Hrabák (1957), Hrabák (1974), Kolár/Pražák (1982), Kopecký (1983) und Lehár (1990) zu nennen.

Die vorliegende kommentierte Edition von Sylvie Stanovská und Manfred Kern reiht sich somit in eine längere Forschungstradition ein und setzt die Reihe der existierenden Textausgaben fort. Es kann vorausgeschickt werden, dass es gelungen ist, das Vorhandene mit manchen neuen Perspektiven zu bereichern und auch zu einer Präzisierung in traditionellen Forschungsfragen beizutragen. Durch die beigefügte Zeilenübersetzungen ins Deutsche wird das altschechische Textmaterial breiteren internationalen Forschungskreisen zugänglich gemacht, was für die weiteren Untersuchungen sicherlich gewinnbringend sein wird. Zur Veranschaulichung der Gestalt der Textträger werden ebenfalls ausgewählte Faksimile-Abbildungen in der Bildbeilage abgedruckt.

Es werden sämtliche bekannte Zeugnisse der altschechischen Liebeslyrik bis zum 15. Jh. präsentiert – von den klassischen courtoisen Liedern über nichtcourtoise Liebesdichtung bis hin zu Gnomem und Fragmenten aus diesem Umkreis. Geringfügige Unterschiede im Fundus der abgedruckten Texte gegenüber den vorhandenen einschlägigen Ausgaben (oder Teilen davon) ergeben sich z. B. aus der jeweiligen Behandlung der nicht lyrischen Gedichte, der geistlichen Lyrik u. a. (vgl. z. B. das hier fehlende nicht courtoise, eher epische Lied *Račte poslúchati* (Pieseň o Štemberkovi), das zusätzlich in der Ausgabe von Vilikovský (1940), Kopecký (1983) und Lehár (1990) erscheint). Besondere Schwierigkeiten bereitet die Einordnung und Deutung von Gnomem bzw. (bei der bekannten „Modularität“ dieser literarischen Formen) bereits die Entscheidung, ob die überlieferten Kurztexte vollständige Gnomem i. e. S. darstellen oder etwa Liedfragmente (vgl. X.69 u. a.); immerhin scheinen einige aufgenommene Texte offenbar weder der Lyrik noch der Liebesdichtung anzugehören (z. B. X. 37, 38, 40, 41, 52, 53 u. a.; vgl. die einführenden Bemerkungen zu Kommentaren der Gnomem S. 209–210; Vorbemerkung S. XX–XIII).

Betrachtet man etwas schematisch einige der maßgeblichen moderneren Ausgaben und Darstellungen, findet man unverkennbare Spuren der zentralen Interessensgebiete der Herausgeber: Für Jan Vilikovský (1940) steht die mittellateinische Tradition im Vordergrund, Václav Černý (1948, 1999, 2000) hebt die typologischen und motivischen Parallelen mit den provenzalischen Trobadoren

hervor, Milan Kopecký (1983) ist bemüht, die Funktionen der beiden Schlüsselhandschriften einschließlich der Wechselwirkungen der lateinischen und tschechischen Texte zu reflektieren, Jan Lehár (1990) hat in gewisser Anlehnung an Pavel Trost auf einige Parallelen mit der späten deutschen Lieddichtung sowie der Volkspoese hingewiesen, ohne aber den deutschsprachigen literarischen Kontext eingehender heranzuziehen.

Bei den Editoren der vorliegenden Ausgabe vereinigen sich gewissermaßen die Kompetenzen und Interessensbereiche zu vielen der erwähnten Teilbereiche: Neben der notwendigen bohemistischen textologischen Aufarbeitung und den germanistisch fundierten Ansätzen aus dem Kontext der Minnesang-Forschung finden auch die mittellatinistischen und romanistischen Aspekte umfassende Berücksichtigung, und zwar sowohl in den einführenden Kapiteln als auch in den einzelnen Liedinterpretationen, den dort angeführten Parallelen u. a.

Die entworfene Klassifizierung der Lieder, der auch die Anordnung der Texte in der Ausgabe folgt, umfasst die folgenden Typen bzw. Kategorien: Liebesklage, Altersklage, Liebesklage und Liebeslehre, Preislied, Preislied an den Geliebten, Tagelied, Minneleich, Liebesbrief, Verschiedenes, Gnomen. Es handelt sich um eine pragmatische Anpassung der Klassifizierung, die in ihrem Kern für den Minnesang und weitgehend auch andere Formen der höfischen Lyrik angesetzt wird. Bei dem eher bescheidenen Umfang der überlieferten Texte aus diesem Bereich kommt es in einigen Fällen vor, dass ein Typus mit lediglich einem Lied vertreten ist (Altersklage, Preislied an den Geliebten, Minneleich, Liebesbrief); in die Restkategorie Verschiedenes wurden zumeist nicht courtoise Texte aufgenommen.

Eine weitere schätzenswerte Neuerung besteht in der Einführung von einheitlichen Siglen der relevanten Handschriften (Übersicht S. XXIX – XXXII); meist entsprechen die Kürzel den Anfangsbuchstaben der Aufbewahrungsorte (ggf. mit zusätzlicher Nummerierung); die bedeutendsten Wittingauer Handschriften A 4 und A 7 werden als T 1, T 2 (Třeboň) aufgenommen. I. d. R. bilden die jeweiligen aktuellen offiziellen Ortsbezeichnungen die Grundlage, in Ausnahmefällen wurden wohl wegen „Homonymenflucht“ deutsche und tschechische Exonyme herangezogen: H – Vyšší Brod (Hohenfurth) – vgl. V – Vendôme; D – Drkolná (Schlägl in Oberösterreich) – vgl. S – Sandomir; nicht so durchsichtig ist die Sigle U für die Handschrift Nr. 390 aus der Bibliothek des Prager Metropolitankapitels, wobei andere Textzeugen aus diesem Bibliotheksfond die P-Siglen erhalten.

Wie bereits erwähnt wurde, stellt eine im bohemistischen Rahmen besondere Leistung die Vermittlung dieser wichtigen altschechischen Texte in den

internationalen mediävistischen Kreisen dar – durch philologische Übersetzung und durch deutsche Kommentare sowie Einführungskapitel. In diesem Aspekt liegen zwar ziemlich frühe Ansätze vor – vgl. die bereits 1860 von Alfred Waldau veröffentlichten Nachdichtungen Altböhmische Minnepoesie, oder die zwei Jahre später erschienene Abhandlung Alttschechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts von Julius Feifalik (1862) – allerdings ließen die weiteren Bemühungen auf diesem Gebiet (vielleicht neben knappen Proben in Literaturgeschichten, wie z. B. Lützwow (1899)) relativ lange auf sich warten; zu nennen wären z. B. die ältesten Texte in der von Ludvík Kundera besorgten Lyrik-Anthologie (1987), oder die englische Anthologie von Walter Schamschula (1991).

Die Prosa-Übersetzungen streben insbesondere eine möglichst genaue Wiedergabe des Wortlauts einschließlich der stilistischen Markierung und natürlich des Inhalts an. Der formal-literarischen Dimension wird dann in einschlägigen Kommentaren Rechnung getragen. Hier werden neben den Worterklärungen und grammatischen Hinweisen ggf. auch übersetzerische Problemfelder, Polysemie u. a. diskutiert und gelegentlich wörtlichere, im Deutschen nicht ganz idiomatische Übersetzungen gegeben (allgemein zurückhaltend wird berechtigterweise z. B. bei der Wiedergabe der Diminutive verfahren vgl. *srděčko* – *Herz* IX.1 passim u. a.).

Die Übersetzungen wirken eher schlicht und modern, denn die Archaisierung wird beispielsweise erfolgreich vermieden. Die Übersetzung ist meist den philologischen Anforderungen entsprechend (nach Möglichkeiten der Zielsprache) ziemlich wörtlich; in einigen Fällen zeigen sich bei besonders komprimierter Ausdrucksweise explizierende Ergänzungen in Klammern erforderlich, um eine unmittelbare Verständlichkeit zu erreichen (z. B. I.2.II.5 *Ját' pomní jedinké slovo* – *Ich erinnere mich an ein einziges Wort* (von dir) u. a. Manchmal kann so auf interpretatorischem Wege sogar eine Emendation erspart werden, z. B. I.4.I.12 – *slúžiti* – (unbelohnt) *dienen*; Černý und Lehár emendieren zu *súžiti* (*sich grämen*).

Vielleicht etwas modernisiert sind vereinzelt gewisse ursprüngliche gattungsspezifische Rollenbezeichnungen – *Aufpasser* (*strážě*; VI.1.I.1 u. a.), *Verräter* (*klevetníčci*; VI.1.V.2 u. a.); in den Kommentaren werden mitunter auch die in der germanistischen Literaturwissenschaft etablierten Bezeichnungen verwendet, z. B. *Klaffer* (zu VI.2).

Charakteristisch ist für die Bearbeitung – im Einklang mit den aktuellen editorischen Ansätzen – eine weitgehende Wahrung der überlieferten handschriftlichen Textgestalt, es werden beispielsweise auch die vorhandenen Markierungen der Liedteile (z. B. V[ersus], R[epeticio] ...) beibehalten. Gemäß dem bohemistischen Usus wird freilich die Transkription

verwendet. Die Eingriffe in den Text, Emendationen oder Umstellungen sind – dem zeitgenössischen Trend entsprechend – generell viel seltener, als etwa in der Ausgabe von Lehár (1990). Mehrmals werden auch unterschiedliche überlieferte Versionen bzw. die handschriftliche und die emendierte Fassung nacheinander abgedruckt (z. B. IV.1 Poznalt' jsem sličné stvořenie, VI.1 Přečkaje všě zlé stráže, VI.2 Milý jasný dni; beim komplizierten Minneleich – VII.1 Záviš-Lied – werden die Varianten dagegen im Kommentar vermerkt). Zu VI.1 ist allerdings zu bemerken, dass die Strophenumstellung und Emendation von VI.1.II.2: *ubudich tu – ubudichu* den „Handlungsmustern“ sowie den gattungstypischen Rollenstereotypen des Morgenlieds deutlich besser gerecht wird als die handschriftliche Gestalt (vgl. Kommentar S. 182–183).

Die handschriftliche Gestalt mit einer Art Grundtext und Randergänzungen wird auch bei dem „strukturell offenen“, freier komponierten Lied *Cancio de amore – Račtež posluchati* (III.2) respektiert und in dem Abdruck nachgebildet, während in der bisherigen Forschung eine variierende Anzahl von Einzelliedern bzw. Gnomen angesetzt wurden (so bei Vilikovský, Lehár und Kopecký).

Textkritische Informationen werden aus pragmatischen Gründen allgemein reduziert; grundsätzlich wird hinsichtlich dieser Angaben auf die detaillierte textkritische Dokumentation bei Lehár bzw. Kopecký verwiesen (S. XXXIII), eigens vermerkt und kommentiert werden in der vorliegenden Ausgabe nur Abweichungen von der etablierten Transkription u. a.

Der Kommentar umfasst jeweils Angaben zur Überlieferung (a), zu formalen und strophisch metrischen Eigenschaften (b), grammatische, lexikalische u. a. sprachliche Erläuterungen (c) und schließlich eine umfassende Interpretation (d). Hier werden die charakteristischen, konstitutiven Merkmale der Texte skizziert, dominante Motive, bzw. Stereotype identifiziert und äquivalente, bzw. vergleichbare Belege innerhalb des tschechischen Liedcorpus sowie in anderen Literaturen dargelegt. Überwiegend werden Minnesang-Autoren herangezogen – von den frühen Phasen über den klassischen Minnesang bis zu Spätformen und letztlich zur weitgehend nicht courtoisen Liebeslieddichtung der Frühen Neuzeit (die Zitate mit Übertragungen ins Neuhochdeutsche begünstigen da die Aufnahme außerhalb der Altgermanistik). Darüber hinaus finden auch maßgebliche Autoren anderer Sprachgebiete Berücksichtigung, insbesondere die provenzalischen Trobadoren, Dante, Petrarca, die lateinische weltliche Dichtung. Bei manchen Texten wird ebenfalls die einschlägige Forschungsdiskussion rekapituliert. In bestimmten Zusammenhängen werden sogar relativ umfassende allgemeinere Exkurse, z. B. zur Motivik oder

Gattungsgeschichte angeboten (vgl. die Farbensymbolik S. 163–166, Brief S. 199–200).

In der wohl durchdachten und sorgfältig vorbereiteten Arbeit lassen sich höchstens unbedeutende Versehen bemerken, meist Einzelheiten formaler Art. So wird etwa S. XX *Hospodine pomiluj ny etwas* informell als „Herr, sei uns gnädig!“ übersetzt – statt der üblicheren Entsprechung der *Kyrie-Litanei* „Herr, erbarme dich unser“. Zum Literaturverzeichnis wäre noch die aktualisierte und erweiterte deutsche Fassung des Werkes von J. Nechutová nachzutragen (S. 221): NECHUTOVÁ, Jana (2007): *Die lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen*. Köln. Die Auffindbarkeit der konkreten Lieder (und stärker noch Gnomen) bei der gewählten Anordnung nach Typen hätte vielleicht ein Register der Textincipite erleichtert (die Lieder lassen sich immerhin im Inhaltsverzeichnis überblicken).

Die editorische Leistung ist primär als Anregung und Ausgangsbasis zu eingehenden komparatistischen Forschungen im breiteren internationalen Rahmen gedacht (s. VI), es kann aber gesagt werden, dass in mancher Hinsicht deutlich mehr erreicht wurde. Zum einen konnten auf breiter Materialbasis die vielseitigen Bezüge der alttschechischen Liebeslyrik zu entsprechenden Traditionen der höfischen Poesie dargelegt werden, zugleich wird dabei aber auch die Rolle der neueren Liebeslieddichtung des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit reflektiert. Als eines der Schlüsselmerkmale wird mit Recht die Gattungsmischung betont (zu bemerken ist aber, dass einige Kombinationen bereits immanent zu sein scheinen, etwa die Klage-Momente im Tagelied, preisende Passagen in den meisten (courtoisen) Liedern u. a.). Einer eingehenden Behandlung bedürfen z. B. die mehrmals angesetzten, manchmal eher wenig spezifischen Pastourelle-Elemente in den Liedern.

Das Spektrum der eröffneten bzw. neu akzentuierten Forschungsfragen ist ebenfalls entsprechend breit; zu nennen wären stellvertretend z. B. die Rezeptionswege der vielfältigen Minnesang-Traditionen im böhmischen Milieu, das Zusammenwirken von alten und neueren poetischen Konzepten oder die Möglichkeiten einer genaueren Einbettung der überlieferten Werke in den Literaturbetrieb der Zeit. Die bleibenden Einschränkungen durch gegebene Überlieferungslage könnten im Rahmen der komparatistischen Ansätze wohl zumindest teilweise kompensiert werden. Die vorliegende Edition bereitet hierfür eine hervorragende Grundlage, und es ist anzunehmen, dass dadurch auch die bohemistische Diskussion der Problematik maßgeblich bereichert wird. In diesem Zusammenhang wäre eine tschechische Version dieser Ausgabe sicherlich wünschenswert.

Vlastimil BROM

## Literatur:

- ČERNÝ, Václav (1948): *Staročeská milostná lyrika*. Praha. (2. Aufl. 1999).
- ČERNÝ, Václav (Hrsg.) (2000): *Labuť je divný pták... Soubor české světské lyriky doby gotické*. Praha.
- FEIFALIK, Julius (Hrsg.) (1862): *Altschechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts*. Wien. online: <http://books.google.com/books?id=tEsAAAAAcAAJ&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> [9. 10. 2011].
- HAVRÁNEK, Bohuslav/HRABÁK, Josef (Hrsg.) (1957): *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. Praha. online: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/zliteratury/VZCL3> [28. 11. 2011].
- HRABÁK, Josef (Hrsg.) (1974): *Tisíc let české poezie I, Stará česká poezie*. Praha.
- KOLÁR, Jaroslav/PRAŽÁK, Emil (Hrsg.) (1982): *Barvy všecy. Čtvero setkání se starou českou poezií*. Praha.
- KOPECKÝ, Milan (Hrsg.) (1983): *Zbav mě mé tesknosti*. Brno.
- KUNDERA, Ludvík (Hrsg.) (1987): *Die Sonnenuhr. Tschechische Lyrik aus 11 Jahrhunderten*. Teil 1 und 2: 10.–19. Jahrhundert. Leipzig.
- LEHÁR, Jan (Hrsg.) (1990): *Česká středověká lyrika*. Praha.
- count LÜTZOW, Francis (1899): *A history of Bohemian literature*. London. (Lyric poetry – S. 25–29). online: [http://openlibrary.org/books/OL7132391M/A\\_history\\_of\\_Bohemian\\_literature](http://openlibrary.org/books/OL7132391M/A_history_of_Bohemian_literature) [18. 10. 2011].
- NECHUTOVÁ, Jana (2007): *Die lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen*. Köln.
- SCHAMSCHULA, Walter (Hrsg.) (1991): *An Anthology of Czech Literature. 1st Period: From the Beginnings until 1410*. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris.
- VILIKOVSKÝ, Jan (Hrsg.) (1940): *Staročeská lyrika*. Praha.
- WALDAU, Alfred (1860): *Altböhmische Minnepoesie*. Prag. online: <http://books.google.com/books?id=VW0WAAAAYAAJ&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> [9. 10. 2011].

## Autorenverzeichnis

Mgr. Hana Bergerová, Dr.  
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
České mládeže 8  
CZ-900 96 Ústí nad Labem  
E-Mail: hana.bergerova@ujep.cz

Mgr. Vlastimil Brom, Ph.D.  
Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta  
Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky  
Arna Nováka 1  
CZ-602 00 Brno  
E-Mail: brom@phil.muni.cz

Mgr. Eva Ciešlarová, Ph.D.  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
E-Mail: eva.cieslarova@osu.cz

PhDr. Vít Dovalil, Ph.D.  
Ústav germánských studií  
Filozofická fakulta  
Univerzita Karlova v Praze  
Nám. Jana Palacha 2  
CZ-110 00 Praha-Josefov  
E-Mail: vitek.dovalil@ff.cuni.cz

Dr. Anna Gondek  
Uniwersytet Wrocławski  
Instytut Filologii Germańskiej  
Pl. Nankiera 15  
PL-50-140 Wrocław  
E-Mail: agondek@uni.wroc.pl

Mgr. Jana Hrdličková, Ph.D.  
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
České mládeže 8  
CZ-400 96 Ústí nad Labem  
E-Mail: jhrdlickova@yahoo.de

PhDr. Jiřina Malá, CSc.  
Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta  
Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky  
Arne Nováka 1  
CZ-602 00 Brno  
E-Mail: jimala@phil.muni.cz

Prof. Dr. Detelina Metz  
St. Kliment Ochridski Universität Sofia,  
Boul. Zar Osvoboditel 15,  
BG-1504 Sofia  
E-Mail: dmgeorgieva@yahoo.de

Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
E-Mail: martin.mostyn@osu.cz

Mgr. Milan Pišl, Ph.D.  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
E-Mail: milan.pisl@osu.cz

---

Dr. Monika Schönherr  
Franz-Ludwig-Str. 6  
D-97072 Würzburg  
E-Mail: [MonikaSchoenherr@gmx.de](mailto:MonikaSchoenherr@gmx.de)

Prof. Dr. Dr. Georg Schuppener  
Kohlgartenstraße 24  
D-04315 Leipzig  
E-Mail: [schuppen@rz.uni-leipzig.de](mailto:schuppen@rz.uni-leipzig.de)

Mgr. Alžběta Sedláková  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
E-Mail: [alzbeta.sedlakova@seznam.cz](mailto:alzbeta.sedlakova@seznam.cz)

Dr. Joanna Szczek  
Uniwersytet Wrocławski  
Instytut Filologii Germańskiej  
Pl. Nankiera 15  
PL-50-140 Wrocław  
E-Mail: [joannaszczek@poczta.onet.pl](mailto:joannaszczek@poczta.onet.pl)

Mgr. Miroslava Tomková  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
E-Mail: [TomkovaMirka@seznam.cz](mailto:TomkovaMirka@seznam.cz)

Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D.  
Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta  
Ústav cizích jazyků  
Oddělení germanistiky  
Masarykova třída 37  
CZ-746 01 Opava  
E-Mail: [Miroslav.Urbanec@fpf.slu.cz](mailto:Miroslav.Urbanec@fpf.slu.cz)

Mgr. Iveta Zlá, Ph.D.  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
E-Mail: [iveta.zla@seznam.cz](mailto:iveta.zla@seznam.cz)



ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE  
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS  
**STUDIA GERMANISTICA**

**Nr. 9/2011**

Vydala Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě

Adresa redakce/

Adresse der Redaktion: Katedra germanistiky  
Filozofická fakulta  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava  
e-mail: lenka.vankova@osu.cz

Příspěvky/Beiträge: studiagermanistica@osu.cz

Objednávka/Bestellung: Ing. Yveta Jurová  
Filozofická fakulta  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Reální 5  
CZ-701 03 Ostrava 1  
e-mail: yveta.jurova@osu.cz

Informace o předplatném časopisu jsou dostupné na adrese/  
Informationen zum Abonnement sind unter <http://ff.osu.cz/kge/index.php?id=3332> zu finden.

Pokyny k formátování/

Formatierungshinweise: <http://ff.osu.cz/kge/dokumenty/formatierungshinweise.pdf>

Technická redakce/

Technische Redaktion: Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.  
Mgr. Tomáš Rucki

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Počet stran/Seitenzahl: 158

Tisk/Druck: Tribun EU, s. r. o., Brno

Místo vydání/Ort: Ostrava

**Reg. č. MK ČR E 18718**  
**ISSN 1803-408X**